

# **CULTURE TEATRALI**

STUDI, INTERVENTI E SCRITTURE SULLO SPETTACOLO  
6, primavera 2002

**Direzione:** Marco De Marinis.

**Redazione:** Insegnamenti di Storia del Teatro e dello Spettacolo e Semiologia dello Spettacolo della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna (Dipartimento di Musica e Spettacolo, via Barberia 4, 40123 Bologna).

La rivista esce anche grazie all'apporto volontario e gratuito di un gruppo di laureati e ricercatori in discipline teatrali presso il DAMS di Bologna. Attualmente fanno parte di questo gruppo di lavoro: Marco Consolini, Fabio Acca, Roberto Anedda, Monica Cristini, Erica Faccioli, Marta Porzio, Dario Turrini.

---

Supplemento a "I Quaderni del Battello Ebro"

C. P. 39 - 40046 Porretta Terme (Bologna)

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 5514 del 10/10/1987

**Direttore responsabile:** Giacomo Martini.

La rivista esce due volte l'anno. Il prezzo di ogni numero è di Euro 15,50 (IVA assolta). Abbonamento annuale (due numeri) a Euro 25,82 (IVA assolta) da versare sul conto corrente postale n. 31378508 intestato a Carattere - Via Passarotti 9/a - 40128 Bologna.

*Editing:* Roberto Anedda - Carattere - Bologna

*Stampa:* Cartografica Artigiana - Ferrara

# S O M M A R I O

## LA FEBBRE DEL TEATRO Pagine sconosciute dell'avanguardia russa a cura di Ornella Calvarese

- 7 *Presentazione*
- 17 Nikolaj Foregger  
*Manifesti teatrali (1917-1926)*
- 41 Nikolaj Evreinov  
*Teatro e patibolo. Della nascita del teatro come istituzione pubblica (1918)*
- 57 Jurij Annenkov  
*Teatro fino in fondo (1921)*
- 77 Boris Ferdinandov  
*Il teatro oggi (1922)*
- 87 Sergej Radlov  
*La vera natura dell'arte attorica (1923)*
- 97 Il'ja Erenburg  
*Il teatro russo durante la rivoluzione (1921) (?)*
- 101 Michail Bulgakov  
*Capitolo biomeccanico (1923)*
- 103 Osip Mandel'stam  
*Lo stato e il ritmo (1920)*
- 107 Sergej Volkonskij  
*Dell'attore (1914)*
- 117 Ippolit Sokolov  
*Per un teatro taylorizzato (1922)*
- 127 Marija Knebel'  
*Il metodo dell'analisi attiva di K. Stanislavskij (1978)*
- 137 A. Ruppe  
*La formazione ritmico-musicale dell'attore (1974)*

### INTERVENTI

- 151 Cecilia Gallotti - Roberta Gandolfi  
*Emozioni narrate. La drammaturgia del corpo in Hexentanz di Mary Wigman*
- 163 Loredana Perissinotto  
*Giuliano Scabia e il teatro "nascente e veggente" dei giovani*
- 181 Sandro Naglia  
*Canto lirico e antropologia teatrale. Primi tentativi di accostamento*



**LA FEBBRE DEL TEATRO**  
**Pagine sconosciute dell'avanguardia russa**  
a cura di Ornella Calvarese



## PRESENTAZIONE

1. Le pagine qui proposte intendono offrire agli storici del teatro italiani nuove fonti di prima mano, finora inaccessibili a causa dello scoglio linguistico e dello scarso interesse mostrato, in Italia e in Russia, per le esperienze teatrali scaturite dall'affermarsi di personalità di spicco come Stanislavskij, Mejerchol'd, Evreinov, Tairov, Vachtangov. Questi ultimi hanno assorbito le energie della ricerca storiografica finendo per oscurare, con la loro mole possente, i fenomeni teatrali collaterali o posteriori, che pure meritano un'attenzione speciale. Non ci riferiamo qui, si badi bene, agli innumerevoli teatri e teatrini, in gran parte dilettanteschi, che sorsero come funghi sul fertile terreno arato dalla Rivoluzione<sup>1</sup>; parliamo invece dell'attività teatrale portata avanti da professionisti, spesso colti e raffinati artisti, che crebbero sulla scia della riforma straordinaria del teatro attuata dai grandi protagonisti del modernismo russo. Jurij Annenkov, Nikolaj Radlov, Nikolaj Foregger<sup>2</sup>, Boris Ferdinandov, sono stati registi fecondi, creatori di numerosi spettacoli di successo. Ci interessava presentarli qui attraverso le loro stesse parole, affinché risuonasse la viva voce di questi fratelli minori dei patriarchi del teatro russo-sovietico, con tutto il carico d'inflammato entusiasmo che riversarono nelle loro dichiarazioni programmatiche.

La prima parte quindi è costituita dai loro manifesti, e lo specifico dei manifesti, si sa, consiste nell'impossibilità di definirli come falsi o veri; il loro significato risiede solo nella capacità di vivere ed esercitare un certo effetto sul lettore. L'uso dei manifesti, ereditato dalla stagione futurista, continuò ad ispirare nel decennio successivo un'ideologia e un'estetica antiautoritarie ed anarchiche cui, evidentemente, furono sensibili gli autori che qui presentiamo. Il futurismo aveva contribuito alla nascita dell'arte non figurativa o "senza oggetto" (*bespredmetnoe iskusstvo*), della parola 'autoattorta' o del costruttivismo architettonico, mentre nel teatro aveva innescato la scintilla della "teatralità pura". Tuttavia, nel dicembre del 1919, Zinov'ev inferse il primo, duro colpo al movimento, dichiarando che era giunto il tempo di porgli termine. I futuristi, che avevano rappresentato il sistema esteti-

<sup>1</sup> Naturalmente diciamo questo senza alcuna intenzione di ridurre l'importanza enorme che ebbe il fenomeno del teatro spontaneo negli anni immediatamente successivi alla Rivoluzione. Anzi, a tale proposito rimandiamo a Maria Di Giulio, *Teatro spontaneo e rivoluzione – La vicenda e i testi del Samodejatel'nyj teatr*, Firenze, Sansoni, 1985, che fornisce una documentazione dettagliata delle dimensioni dello sviluppo del teatro dilettantesco. Inoltre, l'articolo di Erenburg (cfr. *Infra*) è stato introdotto in questo numero proprio allo scopo di testimoniare l'incredibile crescita dell'attività teatrale seguita all'Ottobre.

<sup>2</sup> Su Foregger si possono leggere in italiano Donatella Gavrilovich, *Nikolaj Foregger*, in *La generazione danzante – L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento* (a cura di Silvia Carandini e Elisa Vaccarino), Roma, Di Giacomo, 1997, pp. 187-206 (nello stesso volume si trovano le traduzioni di due articoli di Foregger: *Esperimenti sull'arte della danza*, pp. 207-210 e *Emozione e acrobatica*, pp. 210-212); in francese Béatrice Picon-Vallin, *L'Atelier de Foregger et le courant comique dans le théâtre soviétique*, in *Du cirque au théâtre* (a cura di Claudine Amiard-Chevreil), Lausanne, L'Age d'Homme, 1983, pp. 133-156 (nello stesso volume si trova la traduzione di un articolo di Foregger: *L'Art d'avant-garde et le music-hall*, ivi, pp. 229-234).

co avanzato dell'epoca, non riuscirono a far riconoscere le proprie idee come ideologia culturale delle masse russe illetterate; ne nacque un conflitto tra la rivoluzione "spirituale" e quella "culturale" dei bolscevichi, destinato a sfociare da lì a qualche anno in una repressione violenta dell'intera avanguardia artistica, fino alla piena irreggimentazione. Per quanto riguarda lo specifico teatrale, occorre un conflitto analogo tra la politica culturale e gli uomini di teatro; tuttavia, nei primi anni Venti ancora sussisteva una certa dialettica tra gli operatori teatrali, strenui difensori dell'indipendenza creativa, e le esigenze normative della politica culturale sovietica<sup>3</sup>. In questa chiave vanno letti i testi della prima sezione qui presentati, riferendoli quindi all'influenza futurista subita dai loro autori, tutti operatori teatrali indipendenti, dal temperamento e dall'abilità poliedrici, spesso contemporaneamente registi, attori, scenografi, costumisti e pedagoghi. Questi artisti rappresentano splendidamente l'epoca di un teatro artigianale d'altissimo mestiere, confezionato da *touche-à-tout* di genio che tanto hanno significato per l'arte della regia nella Russia sovietica.

Tra i testi selezionati troviamo *Teatro e patibolo* di Nikolaj Evreinov, che, oltre ad essere una ricerca etnoteatrale di notevole interesse, è anche un documento di testimonianza degli umori e delle conclusioni intellettuali degli artisti del "Secolo d'argento" che si trovarono fuori dai limiti del proprio tempo. Il modernismo russo aveva attivato in campo teatrale un processo di riforma radicale alquanto complesso, in cui le aspirazioni futuriste s'intrecciarono strettamente a quelle simboliste, generando le grandi idee fondamentali dell'estetica teatrale degli anni Venti: emancipazione della forma scenica dal testo, azione corale e coinvolgimento attivo del pubblico. Se per un certo periodo il Teatro d'Arte aveva rappresentato il cambiamento e consentito l'affermarsi del dramma moderno russo, ovvero il dramma "čechoviano", negli anni Dieci Evreinov, come molti altri protagonisti della corrente antinaturalista del teatro russo di quel decennio, aveva affrontato la questione della nascita del teatro del XX secolo, tentando di tracciarne una storia delle origini per costruirvi le basi del teatro come tale. Non sarà pertanto casuale trovare qui raccolte le testimonianze di personaggi dalle poetiche spesso molto diverse, accomunati però dalla stessa necessità di tracciare un'ipotesi genetica sulla nascita del teatro e rinvenirne il minimo comun denominatore, l'essenza irriducibile, l'atomo primigenio, allo scopo di fissarne, ognuno a suo modo, le leggi espressive. Fautore e divulgatore di un'originale idea panteatrale dell'arte, Evreinov negli anni Dieci aveva inaugurato un filone parallelo a quello mejerchol'diano, al quale pure si accomunava in molti punti, come ad esempio nell'interesse per il teatro del *Siglo de Oro* e la Commedia dell'Arte, e nello stimolo alla "riteatralizzazione" del teatro. Nel 1907 Evreinov aveva fondato il Teatro Antico (*Starinnyj*) con l'intento di attuare un recupero archeologico di antichi stili teatrali – dal Medioevo francese al *Siglo de Oro*, alla Commedia dell'Arte –, allestendo spettacoli che, nell'intento di attenersi filologicamente alle forme passate, spesso tralignavano nella parodia. Nel 1914, gli studi effettuati sui commedianti italiani non poterono concretarsi in uno spettacolo per via dello scoppio della guerra,

<sup>3</sup> Cfr. Bengt Jangfeldt, *Il futurismo russo dal 1917 al 1919*, in *Storia della letteratura russa*, vol III/II *Novecento-La rivoluzione e gli anni Venti*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 35-46.

ma in compenso confluirono nello splendido libro di Konstantin Miklaševskij, *La commedia dell'arte*, uno dei primi studi scientifici sull'argomento di cui si abbia notizia<sup>4</sup>. Ma mentre per Mejerchol'd la teatralità doveva farsi carico di denunciare e palesare gli infingimenti e le ipocrisie della contemporaneità, attraverso la stilizzazione e la messa in scena dello spirito e dello stile delle grandi epoche del passato, per Evreinov essa doveva spingersi oltre i limiti del teatro in virtù della supposta esistenza nell'uomo di un "istinto di teatralità", uno "stimolo istintivo alla trasfigurazione arbitraria, forse estetica e forse no"; tale idea di teatralità sanciva l'uscita definitiva dalla vocazione mimetica del teatro e il trionfo dell'atto "trasformativo" su quello "rappresentativo". Lo spumeggiante Evreinov è stato quindi inserito qui per una doppia ragione: anzitutto per rendergli un omaggio tardivo, giacché è stato a torto trascurato dagli storiografi, ma anche perché è emblema del passaggio delle istanze moderniste russe più radicali nell'esperienza successiva delle avanguardie sovietiche.

Evreinov fu tra i primi uomini di teatro russi a rivolgere l'attenzione all'antropologia e alle altre discipline della modernità (psicanalisi, sociologia, pedagogia, ecc.), il cui concorso nell'ambito di un discorso specifico sul teatro portò al recupero del valore gnoseologico del teatro stesso. Da quel momento, per il critico e lo storico si resero indispensabili una radicale apertura metodologica, un certo sincretismo del linguaggio e il superamento della rigida specializzazione. Addirittura per Evreinov, nella teatralità e non nella tendenza utilitarista dell'uomo primitivo, si doveva ricercare l'origine di tutte le arti. Per lui era l'istinto di teatralità, l'irresistibile bisogno di trasfigurazione della realtà che spingeva il primitivo (e, diremmo noi, il postmoderno) a coprirsi di tatuaggi e ornarsi di piume. In tali dinamiche psicologiche egli non leggeva più l'idea di *mimesis* che Aristotele poneva a fondamento della tragedia, ma l'istinto alla trasformazione della realtà, un istinto esattamente equivalente, se non addirittura più potente dello stesso istinto di sopravvivenza e di quello sessuale. Tale concezione, per certi versi negatrice del fatto teatrale come arte indipendente, porta a leggere la sua storia come storia di una decadenza, e vale anche come esempio di riduzionismo teatrale; proprio in questo senso c'interessava, per il portato radicale che la accomuna con le dichiarazioni programmatiche degli altri artisti presentati.

Evreinov quindi, come simbolico transito tra due decenni teatrali organicamente in osmosi, ma anche come ispiratore della poetica di alcuni rappresentanti dell'avanguardia pietroburchese, come ad esempio Annenkov, che con lui debuttò nel 1908 come scenografo al cabaret "Krivoe Zerkalo" (lo Specchio Deformante) di San Pietroburgo, con lo spettacolo *Homo Sapiens*. Annenkov era un artista dalle molteplici abilità, soprattutto pittore e grafico, cresciuto nel fermento della Parigi pittorica dei primi anni Dieci, anch'egli fatalmente affascinato dai futuristi. La sua collaborazione con Evreinov non si limitò ad un solo episodio, i due ebbero ancora occasione di lavorare insieme nel 1919, organizzando la prima di quelle manifestazioni teatralizzate di massa che per molto tempo saranno identificate con la rivoluzione culturale del nuovo regime: *Vzjatie Zimnego Dvorca* (La presa del Palazzo d'Inverno) ricostruiva a grandezza naturale gli avvenimenti

<sup>4</sup> Venezia, Marsilio, 1981.

del 1917.

La concezione di Annenkov si situa in pieno nel filone di quella ricerca delle "origini", che egli, artista eminentemente visivo, riduce all'elemento minimo del movimento, prescindendo persino dall'attore che entrerebbe nella composizione dell'azione alla stessa stregua di una macchina, come un puro "apparato cinetico". Annenkov costruì la propria teoria scenica sulla libera interpretazione dei manifesti futuristi di Marinetti, e sulla spinta del movimento cabarettistico che, ancor prima di quelli, aveva influenzato le ricerche teatrali in Russia. Basti ricordare l'esperienza della "Casa degli Intermezzi" del Dottor Dappertutto (alias Mejerchol'd), che accese il fervore per la commedia a soggetto sollecitando non solo Annenkov, ma anche Radlov, Mcedelov, Vachtangov, il Teatro "Semperante", ecc. Annenkov è stato inserito a torto nella corrente costruttivista, le sue forme industriali e meccaniche hanno generato un fraintendimento della sua attività; pur aspirando ad un teatro "elettrificato", egli non si spinse nella direzione di un apparato scenico funzionalizzato e finalizzato, continuando invece a perseguire l'incarnazione scenica di un disegno emozionale. Riuniva graficamente elementi costruttivi con la luce, il colore, le linee e i suoni, spingendosi quanto più possibile verso la creazione di una scenografia dinamica. Il suo estremismo estetico lo spostò decisamente sul versante dell'espressionismo astratto, alla ricerca della massima efficacia dell'azione sulle emozioni dello spettatore tramite un caleidoscopio di movimenti ritmicamente organizzati, che crearono un tipo di spettacolo assolutamente inedito fino ad allora in Russia.

Se Annenkov quindi sembra rimandare a Evreinov e alla matrice futurista italiana, è a Mejerchol'd e "ai suoi sortilegi"<sup>5</sup> che si rifanno invece Radlov, Foregger e – in parte – Ferdinandov. "Sulle orme di Mejerchol'd la regia d'avanguardia tenta la *cirkizacija teatra*, ovvero si industria a mutar lo spettacolo in una gara di acrobati, in una 'liturgia di clowns'. [...] tutto il teatro smanioso, dinamico, antirespiratorio dell'epoca, il teatro in cui la regia diventa aggressione, pretesto, parapiglia, dannato accumulamento di trucchi, proviene dall'esempio mejerchol'diano"<sup>6</sup>. La rivoluzione teatrale in Russia sopraggiunse con qualche anno di ritardo rispetto alle altre arti; la svolta radicale impressa alla società russa dall'Ottobre determinò il cambiamento sostanziale di uno degli elementi strutturali del teatro: il pubblico. Questo indubbiamente fu il nuovo specifico dell'atto teatrale da cui gli artisti qui presentati partirono per rifondare la teatralità su solide basi antropologiche. Il richiamo all'antropologia, di cui ancora una volta Evreinov fu un attivo fautore, e la generale defezione dal testo drammatico, determinarono la definitiva caduta dei confini tra le arti, un'ibridazione dei generi, un arricchimento del teatro con altre pratiche spettacolari (gioco, sport, varietà, cinema, ecc.), considerate fino ad allora estranee e volgari dai conservatori dell'estetica teatrale. In definitiva negli anni Venti il teatro russo fu tirato fuori dall'estetica melmosa in cui era rimasto impantanato e si riavvicinò alla vita.

"L'epoca inquieta esigeva interpreti-acrobati, che rivelassero la vitalità dei con-

<sup>5</sup> Angelo Maria Ripellino, *Il trucco e l'anima – i maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Torino, Einaudi, 1974, p. 298.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 298-299.

gegni del corpo, atleti ardenti, robusti, gioiosi, non incrinati dalle nevrastenie delle scene psicologiche”<sup>7</sup>. Perciò per alcuni, come Radlov o Ferdinandov, i presupposti imprescindibili della teatralità erano da rintracciare nel corpo dell’attore e dello spettatore, unici due elementi inalienabili del teatro “*senza i quali esso non esisterebbe, o non sarebbe teatro*”<sup>8</sup>. Per questa nuova generazione di artisti lo spettatore entrava a tal punto nella sfera creativa del regista da condizionare le stesse forme della costruzione spettacolare; lo scopo comune era di “provocare un effetto” sul pubblico, di esercitare su di lui, come dichiaravano in molti all’epoca, “un’azione efficace”. Per Radlov, a suo tempo allievo di Mejerchol’d in Via Borodinskaja, un sistema sembrava essere il ricorso ad una manipolazione cosciente delle percezioni spazio-temporali dello spettatore, tramite il progressivo superamento della linearità logico-discorsiva e semantica del testo recitato. Egli chiedeva ai suoi attori orditure gestuali non oggettive, una mimica che corrispondesse alle combinazioni geometriche del suprematismo. La linea programmatica di Radlov, per molti versi vicina a quella di Annenkov, se ne differenziava tuttavia su questioni sostanziali, come vi sarà modo di scoprire in questo numero. Le relazioni tra le concezioni di Annenkov e Radlov sono un tema praticamente ignorato dalla storiografia teatrale, eppure rappresentano una delle pagine più interessanti della storia del teatro pietroburghese degli anni Venti. Entrambi si muovevano in una stessa direzione, allestendo spettacoli con il ricorso ad artisti del varietà, del circo, del cabaret e del dramma; entrambi si batterono per l’emersione di un creatore unico dello spettacolo e sognavano l’elettrificazione del teatro. Ma mentre Annenkov voleva realizzare un teatro astratto che facesse addirittura a meno dell’attore, Radlov invece, nel 1922, fondò insieme a Miklaševskij il Teatro della Commedia Popolare (*Narodnoj Komedij*), un laboratorio di ricerca teatrale in cui sperimentò con gli allievi nuove pratiche di movimento e suono astratti, sviluppando un enorme lavoro sull’improvvisazione teatrale e confermando la centralità dell’attore nel suo teatro. Nel tentativo di riunire i principi del teatro colto con le esigenze della contemporaneità, Radlov tentò di usare le tecniche del teatro di strada, per mettere in scena classici, melodrammi eccentrici e canovacci da lui stesso approntati.

Dello stesso impasto di futurismo e di baraccone era fatto Foregger, che nel 1924 era considerato l’unico vero regista sovietico di *music-hall*. Con lui si realizza in termini esclusivi l’apertura del teatro verso il circo e il *music-hall* che Mejerchol’d aveva auspicato durante la prima riunione del Consiglio teatrale del Narkompros, il 19 gennaio 1918. Il *music-hall* in Russia pose anzitutto una problematica di ordine lessicale – ci ricorda Picon-Vallin. “Se esistevano termini francesi (*variétés, cabaret*), inglesi (*music-hall*), tedeschi e austriaci (*brettel, überbrettel*), in compenso non ne esistevano di russi, a parte le traslitterazioni dei termini stranieri e quello del cosiddetto ‘teatro delle piccole forme’ o ‘delle miniature’”<sup>9</sup>. Nell’epoca prerivoluzionaria era particolarmente noto e apprezzato il *cabaret* moscovita di Nikolaj Baliev “*Letučaja Mys*” (il Pipistrello), poi c’era il varietà nei

<sup>7</sup> Ivi, p. 285.

<sup>8</sup> Radlov, *Infra*.

<sup>9</sup> Béatrice Picon-Vallin, *cit.*, p. 135.

ristoranti e nelle sale di cinema, e poco altro. Con Foregger s'inaugurò invece una fase di forte sviluppo del *music-hall* in "*agit-hall*", che assorbì le energie migliori di tutti i generi spettacolari improntati ad una certa diffusa tendenza "urbanista". Il percorso di Foregger fu quello del restauratore-sperimentatore del teatro da baraccone dei ciarlatani, giocolieri, pagliacci, prestigiatori ed acrobati; il suo orizzonte incontra per molti versi quello di Evreinov, soprattutto nel rifarsi con precisione filologica al teatro della farsa medievale e alla Commedia dell'Arte. Con Foregger si apre un capitolo particolare del teatro sovietico rivoluzionario, quello appunto dell'incontro felice tra teatro di prosa tradizionale e teatri delle piccole forme o delle miniature, che ebbero un ruolo fondamentale nel rinnovamento della scena.

La generale reazione contro il teatro psicologico, che caratterizzò gli anni Venti, mise fortemente in crisi lo stesso rapporto biunivoco contenuto/forma, auspicando il tramonto del teatro del testo, del teatro di parola, e il recupero dell'espressività pura del corpo in movimento. D'altronde, lo stesso concetto di "corpo" aveva subito, negli anni precedenti la Rivoluzione, una radicale trasformazione, diventando oggetto dell'attenzione di una serie di discipline che confluirono nella cosiddetta "nuova antropologia dell'attore"<sup>10</sup>. Le ricerche successive e gli studi specifici, ben oltre le tradizionali riflessioni filosofiche sul tema del corpo e dei suoi prolungamenti sensoriali, determinarono un superamento del concetto di corpo naturale ed un allargamento all'idea di corpo culturale, fino a rendere impossibile ogni distinzione reciproca. Il corpo culturale, nel dibattito teatrale degli anni Venti, si andò configurando sempre più attraverso l'assunzione di strumenti esterni alla sua stretta costituzione fisiologica. Niente di strano quindi se negli anni del comunismo di guerra e poi della NEP (Nuova Politica Economica), quelle ricerche si spostarono sensibilmente sul versante del meccanicismo, mentre parallelamente sopravviveva e si rafforzava la tendenza del decennio precedente a trasformare la coreografia in un metamodello delle arti dello spettacolo. Un contributo fondamentale alla ritmologia coreografica era stato dato da Tairov, presso il quale si formò un altro dei personaggi presentati in questo volume: Boris Ferdinandov. Se Radlov è organicamente legato alle tematiche care a Mejerchol'd, Ferdinandov invece sostanzia l'eredità naturale del Teatro Kamernyj, o meglio, la reazione alla poetica di questo teatro presso il quale era cresciuto come scenografo ed attore. Nauseato dall'estetismo e dal culto della forma del Kamernyj, Ferdinandov nel 1921 fondò il Teatro Eroico-Sperimentale insieme al poeta immaginista Vadim Šeršenevič, sviluppando una teoria "scientifica" del teatro fondata sulle leggi del "metro-ritmo". La ricerca di Ferdinandov si muoveva in direzione della ricerca, comune a tanti registi dell'epoca, di un sistema di notazione

<sup>10</sup> Non è il caso di dilungarci in questa sede su questo tema che, mutuato dalla definizione che ne dà Michail Jampol'skij in un articolo rivelatore *Eksperimenty Kulešova i novaj antropologija aktera*, in AA. VV., *Noosfera i chudožestvennoe tvorčestvo* (La noosfera e la creazione artistica), Mosca 1991, pp. 183-199, è stato anche punto di partenza di una tesi di dottorato: cfr. Ornella Calvarese, *Volkonskij e la bioritmica dell'attore in Russia: ritratto di un precursore*, Dottorato di Ricerca in Storia del Teatro Moderno e Contemporaneo XI Ciclo, Università degli Studi di Salerno 2001, a cui rimandiamo anche per quanto riguarda la questione della bioritmica.

teatrale, derivato da quello musicale, che consentisse di fissare graficamente la partitura teatrale, registrando sulla carta i minimi dettagli del montaggio previa suddivisione dell'azione in vere e proprie "battute musicali". Si trattava per certi versi di un ulteriore tentativo di cancellare i limiti tra teatro drammatico, opera e balletto; il metro-ritmo di Ferdinandov corrispondeva alla ricerca comune di un teatro sintetico, in cui gesto e danza si fondessero organicamente. Egli inoltre fu uno dei primi registi teatrali a parlare sistematicamente di "montaggio", sia relativamente al lavoro del regista che a quello dell'attore. A suo parere il teatro contemporaneo doveva basarsi "su un materiale teatrale fondamentalmente allenato e soggettivamente fenomenale, sulla solida e sostanziale forma del corpo umano organizzato biofisicamente, e su un perfetto montaggio tecnico-meccanico"<sup>11</sup>. Il suo teatro era definito "logico", "regolare", "analitico", proprio perché postulava la legge rigorosa della segmentazione e del montaggio dei movimenti secondo accenti e metri precisamente determinati nel tempo. Non a caso la sua ricerca interessò vivamente i registi del cinema sovietico d'avanguardia, in particolare Lev Kulešov, cui si devono le prime teorie russe sul montaggio cinematografico.

2. Se nella prima parte, quindi, abbiamo dato la parola ai profeti di alcune poetiche teatrali sovietiche "estreme" degli anni Venti – dal teatro senza attore di Annenkov al sincretismo dei generi auspicato da Foregger, dal metro-ritmo di Ferdinandov alla rinascita del commediante dell'Arte sognata da Radlov, fino alle stramberie teoriche dell'istrionico Evreinov –, nella seconda parte abbiamo invece voluto lasciare uno spazio agli scrittori, quasi un'isola in cui riposarsi dopo la frenesia dei manifesti. Michail Bulgakov, Il'ja Erenburg, Osip Mandel'stam, sono qui per offrire un contributo di natura diversa. Se da una parte l'irresistibile ironia dell'autore del *Maestro e Margherita* ci fa rivivere per qualche attimo l'estasi paradossale scatenata dal teatro di Mejerchol'd negli anni rivoluzionari, Erenburg dal canto suo ci fornisce dati che hanno dell'incredibile – testimonianze preziose della crescita febbrile dell'attività teatrale in Russia in quegli anni di fame e violenza –, facendoci scorgere in tale fenomeno il portato sociale ed antropologico di un'arte che assunse un'importanza senza confronto nella storia. L'articolo di Mandel'stam invece, rappresenta una testimonianza importante di quella sorta di "panritmismo" che caratterizzò la speculazione estetica degli anni Dieci, sopravvivendo nel decennio successivo fino ad assumere le dimensioni di una forza palinogenetica, in grado di trasformare nel profondo la società russa e creare un nuovo individuo ed un nuovo collettivo.

Queste idee forse non si spiegherebbero senza un accenno al periodo che aveva preparato la nascita dell'avanguardia artistica russa. All'inizio del XX secolo, la musica influenzò l'estetica al punto da assumere le sembianze di uno spirito hoffmaniano, tanto da intridere ogni manifestazione d'arte e coagulare l'interesse di una generazione che, estrapolatane la componente ritmica, vi vide un fattore essenziale della corrispondenza attiva tra opera d'arte e fruitore, un parametro fondante di ogni esperienza estetica. Tutto ciò scaturiva dall'idea secondo

<sup>11</sup> Cfr. Ferdinandov, *Infra*.

cui, essendo la musica innanzitutto movimento, essa disponesse di un certo potere psicagogico di cui il ritmo costituiva la componente più adatta ad esercitare un'azione sensibile sul destinatario dell'opera. Tale *topos* dinamico-energetico diventò una sorta di fattore comune tra estetiche di tipo idealista, fisiologista, biologista, psicologista e irrazionalista, tra estetiche dell'espressione e della costruzione.

In tale clima nacquero anche alcuni filoni fondamentali della pedagogia teatrale, confluiti successivamente nei programmi d'insegnamento degli istituti artistici d'epoca sovietica, che abbiamo voluto rappresentare nella terza parte del presente numero. Spesso al metodo-principe di Stanislavskij, insegnato dai suoi allievi diretti fino ad anni relativamente recenti, sono state affiancate tecniche d'allenamento complementari, dalla bioritmica di Volkonskij alla biomeccanica di Mejerchol'd. Quanto alle improbabili teorie tayloriste di Ippolit Sokolov – che pure per un breve periodo trovarono applicazione in alcuni istituti specifici, come il CIT (*Central'nyj Institut Truda*) (Istituto Centrale del Lavoro) –, ci premeva ricordare che persino queste trovarono espressione nella foga riformatrice, in alcuni spettacoli e dimostrazioni di massa all'aperto organizzati negli anni rivoluzionari.

Il primo filone evidenziato – Volkonskij-Ruppe – si ricollega in qualche misura a quanto si accennava a proposito dello scritto di Mandel'stam. Quando l'entrata in crisi del teatro naturalista spinse gli operatori a rivolgersi a nuove tecniche d'allenamento dell'attore, essi trovarono ad attenderli un sistema pronto di esercizi elaborati dalla fusione della ritmica di Jaques-Dalcroze e con il sistema gestuale di François Delsarte, da un nobile appassionato di teatro, il principe Sergej Volkonskij. Proprio negli anni in cui Mejerchol'd, attraverso gli esperimenti sulla pantomima e la lettura musicale del verso condotti nel laboratorio di Via Borodinskaja, compiva i primi inconsapevoli passi in direzione di quella che sarebbe stata chiamata da lì a breve "biomeccanica", Volkonskij si fece carico di diffondere in Russia la ritmica di Dalcroze strettamente unita alle "pose espressive" fissate da Delsarte, dando avvio ad una campagna di sensibilizzazione delle coscienze teatrali sull'importanza di una scuola per attori – in tutto e per tutto equivalente a quelle di balletto o di musica – in cui trasmettere le leggi universali di un'espressività gestuale che ci piace definire "bioritmica". La possibilità di riunire corpo e voce in un metacorpo ritmico, presagita dalla pratica dalcroziana, conquistò l'interesse degli ambienti teatrali più disparati, attecchendo con autentica forza trasformatrice sia negli ambienti dei teatri imperiali che nei laboratori privati. D'altro canto, Delsarte pareva consentire quell'avvicinamento tra fisiologia ed arte, dibattuto su numerosi periodici russi, e rilanciato dallo sviluppo delle correnti di psicologia comportamentale e di psicofisiologia che tanto spaventavano allora la critica naturalista. Gli studi sul gesto, persino quelli delsartiani dal sapore vagamente antroposofico, costringevano ad analizzare la fisiologia dei riflessi meccanici e volontari, e ridestavano la curiosità di numerosi operatori teatrali d'area materialista, compreso Mejerchol'd. Grazie alla mediazione di Volkonskij quindi, il delsartismo si diffuse negli ambienti teatrali strettamente unito alla ritmica dalcroziana; la parte "tecnica" del sistema delsartiano era fondamentalmente orientata alla ricerca di un modo preciso di fissare il gesto, di segmentarlo

secondo criteri presi in prestito dalla musica, rendendone manifesto il contenuto psicologico e fissandone le leggi naturali, le leggi meccaniche. Volkonskij però, ammoniva gli allievi-attori: “*se realizzerete solo la meccanica senza il sentimento verrà fuori una caricatura della vita; ma se darete il sentimento con una errata meccanica, allora non otterrete nulla: assenza di vita*”<sup>12</sup>. Tali premesse generarono intorno agli anni Dieci la nascita di quella nuova antropologia dell’attorecui accennavamo, in cui le leggi del movimento espressivo si consideravano derivate da quelle naturali, e contrapposte alla libera volontà dell’atto creativo attraverso una loro rigorosa organizzazione ritmico-musicale. Tale idea di corpo bioritmico sorse quindi in piena epoca modernista, confluendo nell’orizzonte comune del corpo scenico musicalmente allenato condiviso per qualche tempo dallo stesso Mejerchol’d. Inoltre, le prime tracce del meccanicismo destinate a trionfare nelle teorie degli anni Venti, trovarono anch’esse un precedente nelle concezioni bioritmiche, diffuse da Volkonskij grazie alla sua traduzione di *L’art et le geste* di Jean D’Udine<sup>13</sup>. Ciononostante, quella strana permanenza di “meccanica” e “sentimento” divide nettamente Volkonskij dal costruttivismo posteriore. La regolarità dei movimenti del corpo umano e la loro automatizzazione collegata alla macchina, si svilupparono negli anni Venti in una chiave più radicale. In tal senso è particolarmente caratteristica la polemica con i dalcroziani innescata da Sokolov: “Innanzitutto l’attore in scena deve diventare un automa, un meccanismo, una macchina. [...] D’ora in poi gli artisti, i medici, i pittori, gli ingegneri devono studiare il corpo umano non dal punto di vista dell’anatomia e della fisiologia, ma dal punto di vista del funzionamento meccanico”<sup>14</sup>. Si trattava di un chiaro attacco a Dalcroze-Volkonskij, con il loro culto modernista dell’antichità classica, in cui ogni contraddizione necessariamente rifluiva in una concezione armonica del mondo. Sokolov toccò la sostanza della questione sostenendo che il gesto estetico non sarebbe altro che un movimento ritmato sulla base di un ritmo psicofisiologico e tecnico, e non puramente musicale; in tal senso egli rappresenta il tentativo del macchinismo degli anni Venti di affrancarsi dalle fonti, rifiutando il modello coreografico-musicale affermatosi nel decennio precedente, e decretando la fine dell’armonia nell’arte. Tuttavia, fortunatamente, le idee di Sokolov in sostanza non ebbero seguito in campo teatrale, mentre fu soprattutto l’aspetto ritmico della forma espressiva immaginato da Delsarte – insieme alle tecniche di respirazione, di canto e di lettura del verso da lui esposte –, ad attecchire in quasi tutti gli *Studija*, e quindi nei conservatori, nelle scuole di balletto, di coreografia e d’arte drammatica d’epoca sovietica.

Ad ogni modo, una vera e propria pedagogia teatrale, “scientificamente” organizzata, nasce proprio negli anni Dieci, con la diffusione dell’antropologia bioritmica e di numerosi manuali sull’elocuzione e il gesto, e con l’intensificarsi della ricerca presso i laboratori particolari di Stanislavskij e Mejerchol’d. Tuttavia, gli esperimenti di questi ultimi dovettero attendere molti anni prima di essere adottati

<sup>12</sup> Cfr. Volkonskij, *Infra*.

<sup>13</sup> Alcon, Paris 1910. La traduzione di Volkonskij, con una sua introduzione, uscì a San Pietroburgo nel 1912.

<sup>14</sup> Sokolov, *Infra*.

formalmente nelle scuole statali per attori dell'URSS. Nel frattempo, furono proprio i modelli coreografico-musicali a riscuotere un notevole successo, sempre corredati da esercizi d'allenamento fisico alla danza, alla scherma, all'acrobatica, ecc. Tale filone, come ci rivela Ruppe<sup>15</sup>, continuò ad attraversare la pedagogia teatrale sovietica fino agli anni Ottanta.

Occorre ricordare che, in un primo momento, le tecniche ispirate alla ritmica dalcroziana nacquero come reazione ad un sistema teatrale per troppo tempo dominato dal principio del *pereživanie*, la "riviviscenza" dei sentimenti del personaggio da parte dell'attore, in crisi persino presso il Teatro d'Arte che pure ne aveva rinnovato profondamente le tecniche. Stanislavskij stesso era cosciente di essersi arenato nel principio dell'immedesimazione e della riviviscenza dell'attore e, già dal 1905, con la creazione – infelice – del primo *Teatr Studija* insieme a Mejerchol'd, mosse la sua ricerca verso nuovi orizzonti, rivelando come sempre una risoluta tendenza ad analizzare senza misericordia i propri errori, a combattere i *clichés* e la *routine*. Persino alla fine della sua vita ebbe il coraggio di cambiare radicalmente il proprio approccio alla creazione del ruolo, stravolgendo completamente il sistema delle prove con gli attori adottato fino ad allora, e introducendo il metodo detto delle "azioni fisiche" o, come lo chiama Knebel', "dell'analisi attiva". Forse proprio la testimonianza della Knebel', sua allieva più fedele ed erede, consentirà di far definitivamente luce sulle caratteristiche con le quali il sistema di Stanislavskij è stato adottato negli istituti teatrali più importanti dell'URSS, e di quanto queste siano lontane dalle versioni psicologiste, à la "Actor's Studio", adottate in alcune scuole per attori americane ed europee.

*Desidero menzionare Valentina Voronina, per la preziosa collaborazione nelle traduzioni dal russo.*

*Un ringraziamento sentito va, inoltre, al prof. Vladislav Ivanov direttore della rivista moscovita di studi teatrali "Mnemozina", senza il cui aiuto e sostegno nel reperimento dei materiali il presente volume non avrebbe potuto vedere la luce.*

O. C.

<sup>15</sup> Cfr. *La formazione ritmico-musicale dell'attore*, *Infra*.

# Nikolaj Foregger<sup>1</sup>

## MANIFESTI TEATRALI (1917-1926)<sup>2</sup>

### La questione della forma nel teatro<sup>3</sup>

1) Gli apologisti del teatro non hanno dedicato la dovuta attenzione al significato dell'arco scenico, il buco che rivela e nasconde tutte le meraviglie. Persino a sipario alzato qui rimane una sorta di velo invisibile che continua a separare lo

<sup>1</sup> Nikolaj Michajlovič Foregger (pseud. del Barone von Grejffenturm) (1892-1939), regista, coreografo, scenografo e costumista. Uomo erudito, egli apparteneva alla pleiade dei giovani di cultura accademica che finirono per portare un contributo di grande innovazione all'arte del teatro. Dapprima collaboratore della rivista "Teatr i Iskusstvo", iniziò la sua carriera teatrale come costumista al cabaret "Krivoe Zerkalo" (lo Specchio Deformante), con lo pseudonimo di Frakas, e poi come responsabile del settore letterario del teatro Kamernyj durante la breve permanenza di questo teatro a Pietrogrado, nel 1917. Il culto della pantomima e della plastica espressiva che imperava all'epoca nel teatro di Tairov, esercitarono un'enorme influenza su di lui; da quel momento la questione del movimento scenico diventò centrale per il futuro ideatore delle "danze delle macchine". Trasferitosi a Mosca insieme al Kamernyj nel 1918, Foregger organizzò nel suo appartamento moscovita un teatrino con 40 posti, che chiamò cabaret "Četyre Maski" (Quattro Maschere), dove presentò spettacoli a metà tra teatro di strada e *balagan* in una sala chiusa, spesso accompagnati da dimostrazioni di lavoro zeppe di citazioni colte e di riflessioni teatrologiche. Il cabaret non ebbe vita lunga; presto Foregger iniziò ad insegnare movimento scenico al Proletkul't e, contemporaneamente, organizzò presso la Casa della Stampa il teatro "Moskovskij Balagan" (il Baraccone Moscovita), successivamente ribattezzato "Karnaval Komediantov" (il Carnevale dei Comedianti), dove mise in scena, insieme ad ex e futuri attori di Mejerchol'd, spettacoli ispirati alle favole di Krylov e gli *Intermezzi* di Cervantes, nello spirito della commedia cirkense allora alla moda. Nel 1918-1919 si recò a Voronež da dove partì per il fronte con un *agitpoezd* (un treno d'agitazione politica). Negli anni Venti, nell'ambito dei GVTM (Laboratori Teatrali Superiori di Stato di Mejerchol'd), Foregger creò il proprio, indipendente, "Mastfor" (Atelier Foregger) dove allestì, tra gli altri, *I gemelli* di Plauto e le *Danze delle macchine*; spettacoli in cui acrobazia e danza intendevano rappresentare i processi produttivi della contemporaneità. Si trattava di una ricerca a metà tra le acrobatiche *performance* del teatro medievale russo e il music-hall americano sovietizzato, che generò spettacoli-parodia di grande successo. Successivamente Foregger introdusse l'uso della maschera, ispirata alle tematiche più scottanti dell'attualità politica; ne fu un esempio importante nel 1922 la commedia *Buoni rapporti con i cavalli*, cui collaborarono come scenografi e assistenti alla regia i giovani Sergej Jutkevič e Sergej Ejzenštejn. Le parti danzate della commedia ebbero un tale successo da far decidere a Foregger di dedicarsi al repertorio coreografico, creando da lì a poco le sue famose "danze delle macchine". Nel 1923 un incendio distrusse la sede del teatro ed andarono perse tutte le scenografie e parte dei costumi. Il teatro fece una breve *tournée* ma il suo destino era ormai segnato. Passato definitivamente alla coreografia, Foregger tra il 1924 e il 1927 lavorò a Mosca e a Leningrado, poi fra il 1929 e il 1939 fu regista nei teatri d'opera e balletto di Char'kov, Kiev e Kujbyšev.

<sup>2</sup> *Teatral'nye manifesty*, si tratta di una serie di otto articoli (dei 15 complessivamente noti dell'autore), alcuni resi pubblici, altri rimasti segreti, scritti da Foregger tra il 1917 ed il 1926. In essi si può leggere l'evoluzione di Foregger dall'inizio della sua attività teatrale come collaboratore della rivista "Teatr i Iskusstvo" fino alla sua attività coreografica. La maggior parte di essi corrisponde al periodo di massimo splendore del Mastfor, quando il regista lavorava fianco a fianco con Mejerchol'd. Ora in "Mnemozina", vyp. 1, Mosca 1996, pp. 45-78 (le note sono in parte a cura di Vadim Ščerbakov).

<sup>3</sup> *Voprosy formy v teatre*, in "Teatr i Iskusstvo", n. 40, 1917, pp. 690-691.

spettatore dall'attore. La nostra concezione del teatro dipende in gran parte da questo velo, e finché la sua esistenza sarà legata a quella del teatro, tutti i sogni sulla fusione di spettatore e attore, su "l'azione corale" saranno utopie letterarie, mentre la forza del teatro continuerà a risiedere in quella contrapposizione.

2) I confini di tale divisione e la sua estinzione non ci sono noti. Non è nelle nostre forze né "far girare all'indietro la ruota della storia" (Veselovskij<sup>4</sup>), né accelerare la sua rotazione. A noi non resta altro che adeguarci alla realtà, sapendo di dover mirare alla contrapposizione e non alla fusione (che è impossibile).

3) Quando i filosofi del teatro avranno voglia di scoprire il legame tra l'attore e lo spettatore, allora troveranno ispirazione nel detto di Eraclito di Efeso<sup>5</sup> sulla via in salita o in discesa, sul mare che porta in cielo le sue limpide emanazioni, e sul sole, barca sbilenca, con la chiglia rivolta verso il mare, che alimenta il suo fuoco con le scintille delle onde agitate dal mare e manda i raggi del proprio fuoco alle acque marine.

4) Quindi, lo sguardo dello spettatore stabilisce la divisione e dà coscienza di tale unità. La nostra percezione dell'attore, innanzitutto visiva, ubbidisce alle regole generali della percezione plastica, perciò è appropriato ricordare la legge di Hildebrandt<sup>6</sup>, ovvero la legge del "conto a ritroso". I nostri occhi scoprono l'oggetto a partire dal punto più vicino a loro, e solo dopo allargano la loro attenzione sui dettagli che si trovano in profondità, come se li contassero a ritroso.

5) Il "velo invisibile" ci indica il confine dal quale questo "conto" deve cominciare, il sipario calato dà all'occhio dello spettatore la possibilità di adeguarsi al confine prestabilito; perciò è preferibile e più piacevole un sipario la cui superficie sia fondata sull'espressione pittorica, senza *trompe l'oeil* e senza le bizzarrie della prospettiva, che richiedono uno sforzo eccessivo all'immaginazione plastica. Un attore che possieda una forza sufficiente per far concentrare su di sé l'attenzione dello spettatore, lo distrarrà dall'eterno "*memento*"<sup>7</sup> dell'arco scenico; la vista si concentra definitivamente sull'azione e crea una prima possibilità di "consonanza degli opposti" (Eraclito).

6) Il proscenio acquista un significato normativo molto importante. Il computo, che comincia dall'arco scenico, stabilisce una certa distanza che viene assorbita dall'attenzione dello spettatore prima della percezione dell'azione. Qualsiasi spostamento fuori riga, segnalato dal computo, cambia il grado dell'attenzione. L'uscita dal proscenio avvicina il confine della percezione, fa concentrare l'attenzione, aumenta l'intensità dell'azione esercitata sullo spettatore; il significato dell'attore cresce proporzionalmente. Da qui si capisce l'attrazione inconscia degli attori italiani per il proscenio, e il rapporto tra l'importanza dei personaggi e la distanza che li separa dallo spettatore.

<sup>4</sup> A. N. Veselovskij (1838-1906), critico letterario.

<sup>5</sup> Eraclito di Efeso (fine VI-inizio V secolo a.C.), filosofo dialettico della scuola ionica, autore di un trattato *Le Muse della Natura*, in cui diceva essere principio di tutte le cose il *fuoco* (non il fuoco comune ma un fuoco puro e sottile) ed essere l'universo il prodotto di due opposte tendenze, la *concordia* e la *discordia*.

<sup>6</sup> Si tratta della legge formulata dallo scultore e teorico tedesco Adolf von Hildebrandt (1847-1921) nel libro *Le questioni della forma nelle arti figurative* (1893).

<sup>7</sup> In latino nel testo.

7) È incomprendibile e non è teatrale il desiderio di alcuni operatori teatrali di far passare gli attori lungo la platea. Tale percorso, che comincia di solito dietro lo spettatore, obbliga quest'ultimo a girarsi, a cambiare la posizione degli occhi a seconda del movimento e, infine, quando appare l'attore in scena, lo obbliga a ricercare per un certo tempo la precedente relazione nella percezione plastica. Questo, più che una seria ed efficace azione teatrale, sembra un trucco che tronca il contatto sul nascere, elimina la forza dell'attenzione visiva, e bisogna sperare che presto sia abbandonato dalla pratica teatrale.

## II

1) L'importanza dell'arco scenico come punto di passaggio delle percezioni teatrali, ha suggerito alla saggezza dei vecchi architetti la suddivisione del palcoscenico in piani, e la creazione delle quinte (ad archi): a) le misure del calcolo prospettico e delle costruzioni plastiche, e b) le misure della planimetria e della costruzione dell'allestimento teatrale. L'azione teatrale si articola subito su due dimensioni: quella dello spazio e quella del tempo. Da qui nasce la convivenza, strettamente consolidata, tra composizione planimetrica e architettura.

2) La composizione planimetrica si costruisce sul piano orizzontale, ed ha lo scopo di influenzare lo spettatore tramite combinazioni di complesse figure geometriche. Tali sono le *mise-en-scène*<sup>8</sup> della Commedia dell'Arte, la giostra francese del XVII secolo e le danze complesse del corpo di ballo. Riferendosi agli esempi delle arti affini, il realizzatore si rifà alla planimetria di giardini, piazze e ville. Questi modelli dalle misure fisse ci obbligano imperativamente a ricordare il grande "*Primo motore*"<sup>9</sup> che da sempre infiamma il teatro.

3) La composizione architettonica si costruisce sul piano verticale e dipende dalle leggi generali della costruzione plastica. Tale è la composizione dei frontoni, pomposa benedizione degli amanti.

Nei lavori teatrali hanno un particolare significato le composizioni sceniche simmetriche o asimmetriche. In presenza di simmetria lo sviluppo dell'azione è libero, quieto e privo di azioni accentuate. L'asimmetria invece genera gioia o ansia, unisce o distrugge, essa vince sul piano dell'interesse.

Nella costruzione asimmetrica, i personaggi trasmettono una parte del proprio interesse ed espressività alla composizione centrale che li unisce. Questa composizione assomiglia al basamento in pietra di un arco, esso sostiene e circonda, da qui la sua importanza in un dato posto e in un dato momento.

4) Sarebbe sbagliato identificare la composizione teatrale con quella analoga delle arti plastiche affini. Infatti una serie di oggetti, disposti nello spazio indipendentemente dal tempo, crea la composizione architettonica e planimetrica, mentre nel teatro solo l'attore può tracciarla nel tempo e nello spazio.

La composizione architettonica della scultura stabilisce tra lo spettatore e l'opera d'arte solo una relazione e solo una possibilità di calcolo; il teatro possiede un numero infinito di possibilità in un unico oggetto, che modifica instancabilmente il proprio piano prospettico e le forme della sua composizione.

<sup>8</sup> In francese nel testo.

<sup>9</sup> In italiano nel testo.

La composizione ha sempre una relazione con tracce del percorso precedentemente stabilite. Le figure nella metopa e nel frontone sono differenti, come sono differenti un quadrato ed un triangolo. La costruzione deve iniziare dalle misure più semplici e costanti, per diventare essa stessa precisa e diversificata. Anche questa esigenza di indicare le misure rende indispensabili i punti di orientamento.

### **Melodia, posa, gesto**<sup>10</sup>

#### I

A partire dal momento in cui l'uomo avverte il battito del suo cuore, che lo accompagnerà nel tempo verso la morte, egli sa cos'è il ritmo.

Egli impara a conoscere tutti i ritmi delle passioni, della quiete, della gioia e del terrore. Scopre il ritmo del mare, poiché tutto ciò che è grande cela in sé un ritmo; e, adornato con nastri vistosi, come di schiuma marina, imitando il cammino delle onde, nasce il teatro.

Le arti fedeli al tempo hanno sempre un ritmo alla loro base.

Nelle arti spaziali l'architettura sostituisce il ritmo.

Il teatro dipende sia dal ritmo che dall'architettura. Sulla base severa del ritmo nascono e si sviluppano fiori meravigliosi, ovvero la melodia.

Il ritmo, in sostanza, è unico; mentre diverse sono la melodia della poesia, della prosa, della musica e della plastica teatrale.

La melodia, così evidente nella musica e nella poesia, si sente di meno nella prosa. Nel primo caso essa si rivela da sola, mentre nel secondo deve essere scoperta. La melodia della plastica teatrale varia tanto quanto variano i tipi di azione teatrale: ora è vicina alla musica (nella danza), ora alla poesia (nella pantomima), ora alla prosa (nel dramma).

La melodia plastica si rivela allo sguardo, essa può essere udita tramite la vista.

Si tratta di una successione di movimenti logici, messi in ordine e legati da un unico effetto ottico, che provoca nello spettatore il sentimento dell'opera d'arte.

Sviluppandosi sulla base di un unico ritmo, la melodia musicale e plastica non devono, e non possono coincidere.

È estranea al teatro l'intenzione di trasformare l'attore in un apparato di trasmissione della melodia musicale, ma d'altra parte non si può dimenticare l'unità

<sup>10</sup> *Melodija, poza, žest*, in "Teatr i Iskusstvo", n. 4-5, 1918, pp. 58-59. L'articolo costituisce un frammento di una lunga discussione sul problema del ritmo nell'arte in genere e nel teatro in particolare, avviata dal principe Sergej Volkonskij, illustre propugnatore degli insegnamenti di Delsarte e Jaques-Dalcroze in Russia negli anni 1911-1915. Il presente articolo dimostra l'attenzione profonda con cui Foregger (ma non fu il solo) s'interessò agli scritti di Volkonskij. Negli anni in cui operò Volkonskij nacque quella che Michail Jampol'skij ha definito una "nuova antropologia dell'attore", che costituì il crogiolo in cui si formarono e crebbero le importanti teorie sul movimento scenico (poi passate al cinema) di Ferdinandov, Foregger, Radlov, ecc. (sull'argomento cfr. Ornella Calvarese, *Volkonskij e la bioritmica dell'attore in Russia: ritratto di un precursore*, Tesi di Dottorato in Storia del Teatro Moderno e Contemporaneo XI ciclo, Università di Salerno 2001).

del ritmo che li lega.

Il violino e il ballerino sono due strumenti accordati tra loro. Il *pas de deux*, in realtà consiste sempre in un trio. Le vie e le chiavi di questa complessa orchestrazione si possono trovare soltanto attraverso un metodo empirico, cercando e sbagliando.

Tuttavia, non è lontano il tempo in cui i registi utilizzeranno partiture plastiche.

L'azione della melodia plastica è determinata da: a) la sua costruzione nel tempo, cioè la sua manifestazione sulla base di un ritmo preciso; b) la costruzione armonica oppure il passaggio concordato dei gesti e delle pose da una forma all'altra, in modo tale che la danza sulla pellicola cinematografica sembri un fregio ornamentale. "*Toute mélodie est une série d'attitudes*" scrive Jean d'Udine<sup>11</sup>. E infine, c) la costruzione in base alla forza e alla direzione del gesto, legati ai sentimenti che la melodia plastica deve provocare. La melodia, nel suo sviluppo dinamico, fa vedere più globalmente il ritmo contenuto in tutta la *pièce*, il ritmo delle passioni che il dramma deve esprimere.

Ne deriva una strana tensione della melodia che ora cresce ora diminuisce, quasi pulsasse insieme al cuore del demone del dramma; e quanto più forte esso ci colpisce, tanto più significativa sarà stata l'unione del pulsare della melodia con quello del cuore. La melodia può per un attimo cessare, ma la sua pausa plastica non significherà un'esclusione dall'azione, piuttosto la sua concentrazione che, a tratti, si avvicina al *pathos*.

## II

La melodia nasce dalla posa. Il giorno in cui l'uomo, furioso ed entusiasta della vita e della forza del suo corpo, ha sollevato verso il sole un sasso insanguinato, non è meno importante del giorno in cui Syrinx<sup>12</sup>, rinchiusa nel giunco, ha

<sup>11</sup> Jean D'Udine, *L'art et le geste*, F. Alcon, Paris 1910 (tr. russa di Volkonskij del 1911). Le teorie sinestetiche di Jean D'Udine – allievo fedele di Jaques-Dalcroze e direttore del Conservatorio di Parigi –, entrarono a far parte integrante della nuova antropologia dell'attore, ed ebbero una notevole risonanza negli ambienti dell'avanguardia artistica in quanto rappresentavano un interessante tentativo di fondare l'estetica su una teoria del movimento. D'Udine, teorico ben noto anche alla generazione dei biomeccanici, era un acceso fautore delle teorie plastico-musicali; partendo dagli studi effettuati da Félix Le Dantec e dallo studio approfondito delle partiture di Gluck aveva finito per concludere che "*toute musique est de la danse [...], toute mélodie est une série d'attitudes*". L'idea fondamentale di D'Udine consisteva nel fare originare organicamente la musica da una *image motrice* più o meno percepita dal compositore, e nel paragonare l'uomo ad una dinamo (questa era una delle prime apparizioni del macchinismo in estetica) per mezzo della quale si trasmette un'energia impulsiva tramite principi ritmico-sinestetici. L'arte per lui era la forma espressiva della gravitazione universale e, come tutti i fenomeni dell'universo, rientrava nell'ambito della meccanica. Così come la termodinamica trasforma tutti i tipi di energia in energia cinetica, allo stesso modo l'estetica di D'Udine riconduceva tutte le manifestazioni spirituali dell'uomo al ritmo fondamentale del movimento e al suo mezzo d'espressione: il gesto. Secondo il filosofo francese l'emozione umana si manifesta nel movimento esteriore e quest'ultimo, attraverso un meccanismo d'induzione, provoca nell'uomo che lo compie un'emozione, "*à chaque émotion, de quelque ordre que se soit, correspond une attitude, un mouvement corporel, et un seul, et c'est par l'intermédiaire de ce mouvement que s'opère la traduction synesthésique extrêmement complexe dont s'accompagne toute création artistique*" (p. 63).

<sup>12</sup> Mito della Grecia antica sull'origine della musica dai sospiri della ninfa Syrinx che Artemide

sospirato.

Il gesto ieratico aveva il suono del flauto canoro e della fistola a sette canne. Riusciamo ad udire l'inno delle ragazze raffigurate nel Fregio del Partenone, senza bisogno delle bocche spalancate degli angeli di Luca della Robbia.

La posa è una qualsiasi posizione equilibrata del corpo, sicuro della sua forza e innamorato della sua vitalità; essa è definita dai rapporti tra le membra del corpo, mentre nel dare forma agli orientamenti verticali e orizzontali, si sottomette alle leggi generali della composizione. Alla posa faranno fede i principi delle costruzioni plastiche a noi noti quali l'equilibrio, la contrapposizione, la sezione aurea, la disposizione delle figure in un qualche schema geometrico, triangolo, cilindro, ecc.

La leggerezza e la stabilità della posa dipendono anzitutto dall'equilibrio. La leggerezza così incantevole dell'acrobata non è altro che la scoperta eccellente di un equilibrio in ogni posizione del corpo.

Nella ricerca dell'equilibrio, il posto più importante è occupato dalla giusta relazione tra la testa e la pianta del piede che regge su di sé l'intero peso del corpo. Questa relazione è già stata sottolineata dai teorici del passato (Leon Battista Alberti<sup>13</sup>).

L'equilibrio non presuppone una rigidità dei movimenti; più complessa è la posa, più l'equilibrio è sorprendente.

*La visione di Santa Teresa* del Bernini è più equilibrata della Nicandra di Náxos<sup>14</sup>.

L'equilibrio scenico è uno degli interrogativi più complessi della ginnastica teatrale.

Gli attori sanno che anche la più semplice andatura "naturale" o l'arresto sulla scena si ottengono grazie ad una lunga pratica.

La responsabilità plastica dell'attore si vede chiaramente nella posa. La posa abbraccia tutto, dalla posizione del corpo, dalla curvatura del dito alla direzione dello sguardo; nella posa non deve esservi niente di superfluo, la punta delle dita, a volte, parla più di un volto molto espressivo. Il passaggio da una posa all'altra crea il gesto.

Ogni apparizione dell'attore sulla scena comincia dalla posa. La posa è quasi un trampolino dal quale prende il volo la melodia plastica.

La posa precede il gesto, il gesto è un'animazione della posa. La posa è una forma congelata. Da essa lo spirito estrae il gesto. La posa è statica mentre il gesto è attivo. Il gesto è una posa nel tempo, la posa è un gesto nello spazio.

Entrambi però sono di pari importanza nella melodia plastica, anche se nell'azione teatrale, in un modo o nell'altro, la loro relazione cambia.

Nella danza, il gesto, che è un elemento di unione per una serie di pose in mutamento, assume un ruolo quasi ausiliario. Il gesto nel dramma è un amplificatore della parola. "Il gesto anticipa la parola", scriveva l'abate Lang<sup>15</sup>. Il gesto guida la melodia, la posa la sfuma, nell'alternanza di gesti e pose inizia l'azione

aveva trasformato in giunco per liberarla dall'assidua corte di Pan. Quest'ultimo col giunco si era costruito un flauto, il primo strumento musicale dell'umanità.

<sup>13</sup> Nel suo trattato *Della statua* (1435).

<sup>14</sup> Si tratta di una piramide.

<sup>15</sup> Francis Lang (1654-1725), autore di *Riflessione sulla recitazione scenica* (prima edizione 1727).

scenica.

La posa è determinata dalle regole della Plastica e del Teatro, il gesto invece, dal Teatro e dalla Plastica; l'inversione delle fonti in questo caso è estremamente importante.

Per studiare la posa l'attore deve rivolgersi a materiali iconografici, da essi egli ricaverà sia i principi che la ricchezza; la ripetizione scrupolosa delle pose preziose accumulate nei secoli creerà quel "*renaissance of Greek Ideal*"<sup>16</sup> sognato da miss lots<sup>17</sup>.

Il gesto è guidato dalle leggi che costituiscono complessivamente il patrimonio del Teatro (la direzione, i movimenti, la consequenzialità), e soltanto esse possono insegnare all'attore come infondere nel gesto la vera vita.

### **La strada**<sup>18</sup>

Si è discusso e si è smesso. Ancora ieri si facevano dibattiti, si organizzava, ci s'infiammava fino a gridare a squarciagola imprecaando e, improvvisamente, correndo dietro ad altre faccende, ci si è dimenticati di qualcosa.

Parlo del teatro di propaganda o, più precisamente, del:

## **RÉCLAME-AGIT-TEATRO**

Non credo si possa ancora mettere in dubbio la necessità di una funzione utilitaristica dell'arte.

È equivoco *chi divide il "basso" da "l'elevato" e considera pittore solo colui che dipinge "volti sacri"*. Intere epoche sono trascorse all'insegna dei compiti utilitaristici dell'arte.

Che cos'è la nostra pittura sacra russa se non "agit-propaganda" pittorica della chiesa ortodossa? La storia del manifesto dovrebbe incominciare dalla storia del mondo. Il serpente con la mela in bocca e la foglia di fico sono il risultato della conoscenza del bene e del male, nient'altro che buoni trucchi pubblicitari adoperati fino ad oggi.

La pubblicità di un lupanare, del vangelo, dei mobili Luigi XIV, del dado Maggy e del Pomgol<sup>19</sup> è il risultato di commesse diverse di un'unica ditta.

Sono esempi di convenienza e di economia. Un manifesto-ritratto (un'incisione) di Lombart (XVII secolo) raffigura Giacomo II<sup>20</sup>. Da quando egli non è più

<sup>16</sup> In inglese nel testo.

<sup>17</sup> Non è chiaro il riferimento.

<sup>18</sup> *Uličnoe*, in "Zrelišča", n. 1, 1922, p. 7. Si tratta di uno dei più celebri manifesti di Foregger intorno al tema dell'azione efficace da esercitare sullo spettatore. Il tema stava particolarmente a cuore agli operatori teatri all'inizio degli anni Venti. Mejerchol'd ed Ejzenštejn, Vachtangov e Tairov, riferendovisi in termini diversi si occupavano sostanzialmente della stessa cosa.

<sup>19</sup> Komissija Pomošči Golodajuščim (Commissione di Sostegno agli Affamati), operante tra il 1921 e il 1922 sotto la direzione di Kalinin nell'ambito degli aiuti umanitari.

<sup>20</sup> Giacomo II Stuart (1633-1701), re d'Inghilterra detronizzato durante la "Gloriosa rivoluzione" del 1688-1689.

di moda, la sua fisionomia è stata cancellata ed è stata incisa la faccia di Cromwell<sup>21</sup>. Oggi nei circoli traspare frequentemente, tra le lettere dei manifesti, la testa pelata e bianca di qualche Romanov, orgoglioso delle sue belle cosce.

In fin dei conti, la differenza tra la litania della Beatissima Maria Vergine e il valzer-boston "Lebona", dedicato alla cipria con lo stesso nome, è soltanto nel tipo di merce che viene pubblicizzata.

Al posto di una serie di aggettivi come "agit", "propagandistica", "religiosa", ecc., incominciamo a definire Pubblicitaria la funzione utilitaristica dell'arte, orientata a magnificare e popolarizzare la merce di qualunque genere (oggetto, persona, azione), a prescindere dal posto occupato nell'attuale gerarchia delle "idee elevate e degli spregevoli dettagli". Con lo sviluppo del mercato e dei consumatori, cresce anche "l'arte della pubblicità". La popolarità e la richiesta di merce è proporzionale alla sua pubblicità; come ad esempio la diffusione della croce, marchio mercificato del cristianesimo.

Con il cambiamento delle dimensioni cambia anche il ruolo dell'influenza pubblicitaria; al posto di luoghi precisi (il tempio che pubblicizza Dio, il palazzo che pubblicizza lo zar), la pubblicità moderna usa tutti i luoghi di assembramento e movimento della massa, cioè la strada, la stazione, il teatro, ecc.

## L'ARTE CONTEMPORANEA DELLA PUBBLICITÀ È ANZITUTTO STRADALE

Oggi il valore del manifesto e della parola (parole accentuate, slogan, opuscoli) nella pubblicità è indubbio. Da noi, e anche in Europa, è stata elaborata un'intera serie di metodi e di sistemi per attrarre l'attenzione tramite la luce, i colori e l'argomento. Il nostro teatro, però, quasi non ha un posto nella pubblicità, anche se le sue possibilità sono molto significative. Forse questo dipende dai recenti insuccessi delle messinscene per bambini, dove si trattano i temi del "danno del fumo", della "utilità del lavoro", dei "mali dell'ubriachezza" o dell'"amore per mamma e papà", chiamate, chissà perché, "messinscene di propaganda" e "satire rivoluzionarie".

Alla base della messinscena pubblicitaria deve esserci un TRUCCO, e non una morale dozzinale. Solo i nostri "*uomini-sandwich*" in questo "teatro" suscitano pietà per sé e nessun interesse per i manifesti.

Il réclame-teatro è un'industria, una fabbrica che esegue gli ordini in modo preciso e veloce. Bisogna supporre che presto ci sarà bisogno di un

### UFFICIO DEL RÉCLAME-TEATRO.

Che al posto di un ciarliero gruppo promotore disponga di un ufficio accurato, invece del "fuoco" abbia un preciso listino prezzi – con il costo dell'attore, dell'autore, della musica, ecc. –, distribuiti sulla base della durata e della varietà della rifinitura e con diritto agli sconti. L'esperienza dell'America e della Germa-

<sup>21</sup> Oliver Cromwell (1599-1658), leader della rivoluzione inglese del XVII secolo, fece condannare a morte il re Carlo I Stuart e perciò tornò in auge durante la "Gloriosa Rivoluzione".

nia offre un ricco materiale per la costruzione di una base precisa ed affidabile per iniziare i lavori.

## IL RÉCLAME-TEATRO

proporrà sia il suo *metodo di recitazione* dell'attore, sia la sua struttura, sia la *classificazione delle messinscene*, sia **una scorta aziendale di parti e di elementi dello spettacolo**, insomma, tutto ciò che sarà incluso nell'introduzione al "primo listino-prezzi del Réclame-Teatro". **FACCIAMOGLI IL POSTO.**

### L'arte d'avanguardia e il music-hall<sup>22</sup>

1) Nell'evoluzione generale della cultura vi sono alcuni avamposti, non vera e propria avanguardia, leggeri, veloci ad apparire e rapidi a morire, tanto da non lasciare all'apparenza alcuna traccia dietro di sé.

Sono le arti che si rivolgono soltanto alla nostra percezione superficiale, sensoriali in senso lato, e che non richiedono uno sforzo del pensiero per essere comprese.

Esse, con colpi leggeri ma costanti, aprono brecce nelle vecchie fondamenta e nelle norme consolidate, preparando il terreno per il consolidamento delle masse, salde e definitive, che danno generalmente forma ad un'epoca.

Tale è l'ostentata eleganza, che crea il costume e l'aspetto di una persona (in primo luogo il *dandysmo*, che determina e rivaluta i principi di una morale decorativa e un metodo di pensiero quotidiano. Ricordiamo Wilde e Byron, e con loro una mandria di delusi ed esteti). Tali sono le arti applicate che, tra quelle figurative, rivelano il quotidiano, i bisogni e le consuetudini, mostrando tutti i segni esteriori dello stile di questa o quell'epoca, tale la musica da ballo e d'intrattenimento pubblico, e infine, nell'ambito teatrale, tali sono il varietà, il baraccone e il music-hall.

Tralascero il circo, perché il suo compito è dimostrare le abilità e il potenziale sportivo del corpo umano, includendo nel gruppo gli eccentrici, i *clown* e tutti coloro che creano il meccanismo definitivo dello spettacolo, invece di una nuda dimostrazione.

2) Sono loro i soldati di prima linea, ecco perché, assetati di nuovi valori li studiano con cura, certi che soltanto in essi è possibile trovare i tratti dello stile dell'epoca moderna. Non per niente i francesi, che più degli altri sono alla ricerca del senso preciso delle parole e delle definizioni, distinguono solo l'arte

<sup>22</sup> *Avangardnoe Iskusstvo i mjuzik-choll*, in "Ermitaž", n. 6, 1922, pp. 5-6, n. 7, p. 6. In questo manifesto Foregger trova per la prima volta il termine adatto a definire il teatro anti-psicologico che ha in mente. Il *balagan*, il circo, il trucco, il montaggio delle attrazioni, l'eccentrismo e lo chaplinismo vengono qui riuniti da Foregger sotto il marchio unico del music-hall che effettivamente riesce a tenere insieme generi completamente distanti inserendoli in un unico programma. Foregger era un maestro nell'organizzare i passaggi da un genere all'altro. Esiste una traduzione francese del presente manifesto di Béatrice Picon-Vallin, *L'Art d'avant-garde et le music-hall* in AA. VV., *Du cirque au théâtre* (a cura di Claudine Amiard-Chevrel), L'Age d'Homme, Lausanne 1983, pp. 229-234.

progressista, d'avanguardia da quella arretrata, e non contrappongono come noi l'arte nuova e vecchia, di destra e di sinistra.

Quando le onde potenti dell'arte già rispecchiano la modernità consolidata, queste arti "minori", che sembravano schiuma sulla superficie delle onde, volano avanti, trasportando insieme ai loro schizzi l'aroma e il sapore delle nuove acque che dovranno bagnare il mondo. Nell'ambito dell'arte teatrale questo ruolo è occupato dal music-hall. (Usiamo il termine americano nel senso lato del termine per riunire tutti i tipi d'arte sopra citati).

Il circo ha mostrato all'attore il significato del corpo come strumento flessibile, ubbidiente ed espressivo, gli ha insegnato dei metodi per superare il materiale. Il music-hall invece gli insegnerà un metodo creativo, un approccio al lavoro e alle caratteristiche dei personaggi del teatro contemporaneo, un modo per dare a loro una forma precisa e un ritmo all'azione scenica.

3) Gli anni di lotta ci hanno insegnato a valutare chiaramente le possibilità e a calcolare realmente le forze.

La filosofia, l'etica, il diritto e persino le scienze esatte rivalutano gli assiomi del passato e si affrettano a costruire nuovi contrafforti.

Gli scienziati più celebri della Germania hanno rifiutato di eseguire l'ordine urgente della ditta Brockhaus ed Efron, per via del totale stravolgimento, della revisione di tutti i termini e i concetti di un'enciclopedia che, solo 8 anni prima, riassumeva tutte le acquisizioni dell'intelligenza e della cultura.

L'uomo diventa padrone del mondo e non più alieno; sottomette la forza del mondo alla propria volontà dominando con determinazione il caos di energie inesplorate.

Le città sono i centri di sviluppo del pensiero e della volontà umani, e le maglie sempre più salde della rete con cui l'uomo avvolge la terra oscura.

Le città con la precisione delle linee e la chiarezza dei suoni, uccidono la sete atavica d'immaginazione e di sogni.

Madre-natura a volte aveva pietà ed aiutava coloro che le ubbidivano.

La metropoli è una guida irruenta, spietata con se stessa e inesorabile con gli altri, che innalza i forti e distrugge i deboli.

In città bisogna essere attenti e precisi per non perire nel flusso delle macchine. In essa non si distingue l'automobile che s'incestra in una casa, dalla casa che le crolla addosso, né il numero delle zampe di un cavallo in corsa, perché ad ogni tentativo di teorizzazione astratta, una concretissima automobile, rompendo le costole al sognatore, confermerà la forza delle ruote e la solidità della casa, mentre il cinema spiegherà che il cavallo ha sempre e solo quattro zampe.

4) L'arte ha capito la realtà e la materialità di ciò che ci circonda. Essa studia i materiali e le strutture degli oggetti, creando valori costruiti secondo delle leggi. Essa rifiuta i localismi e le minuzie e diventa internazionale.

Questa non è un'invenzione dei teorici, ma la precisa comprensione delle esigenze dell'epoca. Le riviste europee hanno dimostrato chiaramente che, nonostante gli anni d'isolamento e la diversità delle condizioni, le vie dell'arte di Europa e Russia hanno avuto una direzione ed una velocità comuni.

Perciò, la condanna dell'americanismo non va a segno, e neppure la condanna dei sistemi pubblicitari o della meccanizzazione dell'azione nei lavori dei mae-

stri contemporanei in quanto elementi propri soltanto all'arte dei paesi capitalisti e apparentemente estranei alla Russia moderna. È decisamente ora di capire che è finito l'amalgama di arti nazionali e di arti di classe, c'è solo una via comune, internazionale, dell'arte.

È certo che le masse, includendo il *one-step* in una serie di danze da *club*, alternando i ritmi del *tip-tap* con *častuski*<sup>23</sup> come la "*Lamcadrica*" e la "*Jabločko*" dei primi giorni della Rivoluzione, probabilmente ignoravano che i passi delle loro danze sarebbero stati alla base di tutte le danze moderne d'Europa e d'America, e che il ritmo sincopato delle loro canzoni era vicino al Negro e all'Americano, mentre la laconicità telegrafica delle frasi e l'eccentricismo delle loro costruzioni erano propri non solo delle *častuski*, ma anche delle canzonette europee e alla pubblicità americana.

5) Durante l'intera storia del teatro, il music-hall, sotto nomi diversi, ha manifestato e confermato la natura spettacolare dell'arte teatrale.

Solo la sete di teatro come divertimento e riposo, ha consentito alle compagnie nomadi di maghi, buffoni e prostitute, di trasportare l'eredità del mondo antico attraverso i tempi oscuri della decadenza romana e del primo Medioevo; essa ha costruito la catena eternamente viva che collega le rappresentazioni dei ciarlatani ai divertimenti del baraccone, i *divertissements* regali alle bizzarrie dei teatri di strada, le *Volkshall*<sup>24</sup> dell'epoca della grande Rivoluzione francese ai nostri *café-concert* e al nostro varietà.

La sete di teatro esaltava – persino sulle stele funerarie del mondo antico, come quella di un certo Sempronio Nicostrato – l'unione mostruosa di tutti i tipi di divertimento, dal suono del *sitar* alle case di appuntamento.

Essa ha infiammato d'entusiasmo l'ambasciatore russo alla corte di Luigi XIV, durante l'esibizione di un volteggiatore arabo che seguiva uno spettacolo di Molière. Essa incitava a comporre i cartelloni delle numerose "*baragues*"<sup>25</sup> che promettevano di riunire in un unico spettacolo una pantomima, un vitello a due teste, un esaltante combattimento di spade, una straordinaria ballerina zingara, dei cani addestrati, l'uomo più piccolo del mondo ed il cetriolo più grande. Infine, ai giorni nostri, ad essa è dovuta la comparsa di film che instancabilmente alternano milioni di avventure e di assurdità, del music-hall, che mescola al suono dei calici e all'urto delle stoviglie il canto di Šaljapin, l'elefante-matematico, le gambe di Anna Pavlova e le meraviglie del "Re dell'elettricità".

6) Bisogna finalmente comprendere la verità, ripetuta durante gli ultimi decenni, secondo la quale il teatro è prima di tutto spettacolo, un'arte plasticocinetica che adopera la letteratura soltanto nella misura in cui essa svolge un ruolo accessorio. È ora di ricordare che a teatro molto spesso hanno lavorato persone che non sapevano né leggere né scrivere, ma tra loro non vi era nemmeno un cieco.

<sup>23</sup> Le *častuski* erano stornelli popolari d'origine contadina, dal tema lirico o comico, rimati, composti di numerose strofe di due o quattro versi, su una melodia ripetitiva.

<sup>24</sup> Il termine tedesco *Volkshall* (o inglese *Vauxhall*) è stato trascritto in russo *Vokzal*, cioè "Stazione", nel XVII secolo, in Inghilterra, indicava un palcoscenico a cielo aperto o in una sala da concerto, dove si presentavano programmi di varietà di vario genere.

<sup>25</sup> Gli antenati francesi del *balagan* (il baraccone) russo.

Il teatro contemporaneo, sviluppando nello spettatore una passività sempre più cosciente, si sbarazza gradualmente delle stratificazioni di tipo morale, filosofico o altro, estranee alla sua natura, per farsi luogo di riposo e di divertimento, rendendo essenziali compiti fino allora accessori.

Possiamo apprezzare molto Shakespeare, posato sul ripiano della libreria, amare Molière, come il più vivo ed autentico autore del XVII secolo, entusiasmarci per Gogol, ma tutti questi grandi maestri del passato, così come ce li propongono le opere complete, non servono alla modernità. Concisione e precisione del linguaggio, codice, parole precise e concrete, velocità, diversità e acutezza delle sensazioni, azione portata a livelli esagerati di inverosimiglianza, realismo illogico nella trattazione dei personaggi: questi sono i requisiti che la modernità esige dall'arte teatrale.

Ma davvero noi, seguendo l'esempio dei più illustri rappresentanti di ogni categoria e calibro, possiamo stigmatizzare quel ramo del teatro che da tempo ha incarnato le tante esigenze della modernità, con appellativi come "bettola", arte sporca e meschina, frutto borghese-capitalista-imperialista-decadente della putrefazione di un'Europa al tramonto, puro "mestiere", che commette peccati contro la Fede, la Speranza, la Carità e la loro madre, la Sofia?

7) Il music-hall svolge con chiarezza e tenacia il suo compito: abituare le masse ai nuovi ritmi, alle immagini, alle parole, alle nuove consuetudini percettive e ai nuovi sistemi di pensiero. Parlo, ovviamente, di un music-hall ideale, come ve n'è pochi al mondo, e non dei miseri spettacolini musicali di Mosca, dove le ventesime edizioni di Vertinskij, Sokolovskij, Kremer<sup>26</sup> e compagni, mai spolverate dal 1914, guadagnano di suocere, cocaina e profumi, dove baritoni consumati in logori frac cantano i nontiscordardimé, le vergini e i ruscelli, dove ballerini con lo sguardo di brenna fanno girare la macina giorno dopo giorno, da un palcoscenico all'altro, trascinando un immutabile tango o adagio.

Nonostante le insegne, non si tratta affatto di music-hall, ma di ristoranti con manifesti d'attori a nolo da consumare sul posto o da asporto, una retrovia ottusamente soddisfatta di sé.

8) Il music-hall non riconosce antenati, dimentica con gioia il passato, cambiando continuamente i nomi che glielo ricordano e, mentre le altre arti sono ancora arenate nei dintorni di un eclettico estetismo e nei sospiri di lode ai padri, esso considera l'epoca, i compagni e la strada intrapresa i migliori e gli unici.

Il music-hall è concentrato sulla vita odierna, trova in ogni nuovo giorno qualcosa degna di stupore.

Il cinematografo e il music-hall sono destinati ad insegnare molto al teatro moderno.

Il music-hall, già molto prima del futurismo, loda la bellezza della città e delle macchine, da esse impara, rivelando l'urgenza della meccanizzazione, dell'ordine e della precisione nell'azione scenica. Prima di Bergson il music-hall scopre la natura del comico a teatro nell'arte di Deburau, dei fratelli Tamon Li e di Charlie Chaplin, il genio dei nostri giorni, confermando il significato dell'eccentrismo, del

<sup>26</sup> Si tratta del cantante A. N. Vertinskij, dell'autore di monologhi satirici N. P. Smirnov-Sokol'skij e della cantante I. Ja. Kremer.

nonsense, della meccanica dell'assurdo e del realismo illogico nella commedia del futuro.

Il music-hall per primo ha capito l'enorme significato dei grattacieli, la gioia dell'accelerazione della vita, ha trovato la musica nello sbuffare dei motori e la poesia nella pubblicità e nel cinema. Esso per primo, invece dei gesti rammolliti del valzer e della polca, ha indicato la plasticità della nostra camminata e la bellezza delle coppie avvinghiate.

Il music-hall ha obbligato la musica a rispondere con la sincope ai colpi delle leve, agli spari delle mitragliatrici e al chiasso dei motocicli, esso ha creato il *cakewalk*, il *ragtime*, lo *shimmy*, da esso hanno attinto molto sia Debussy (*cakewalk*), sia Stravinskij (*ragtime*) e un intero gruppo di musicisti francesi (Satie, Auric, Milhaud, ecc.).

Il music-hall si entusiasma del rumore delle strade e infrange la tranquillità dei quintetti con la "*Jazz-Band*", adoperando tamburi, battole e clacson.

Il music-hall è instancabile, oggi ha messo a tacere il pianoforte e domani lo distruggerà. Forse in esso riecheggiano i primi suoni dell'accordo non temperato.

9) Il music-hall è il pioniere che si lancia in avanti senza riflettere, senza teorizzare se abbia più possibilità di sbagliare o di vincere.

I suoi successi sono inaspettati, sta sempre nell'alternarsi di impressioni mutevoli, dove la geniale casualità si accende dopo una serie di triviali sciocchezze. Esso fa divertire, dà riposo alla mente, qui nasce il realismo illogico; il music-hall è l'arte più materiale e sensoriale di tutte, che coinvolge nella sua sfera d'influenza tutte e cinque i sensi dell'uomo.

Non si può prevedere il cammino successivo della cultura, è difficile indovinare se si rafforzerà questa crescente voglia di espressività, di concisione e di varietà dell'azione teatrale. È evidente che in tutti gli anni di distruzione dei valori del passato e di rafforzamento dei fondamenti della nuova cultura, il music-hall continuerà a dare riposo e divertimento, intrecciando ai *calembour* del buffone dei messaggi e delle indicazioni.

## **Réclame-training e Divert-Teatro**<sup>27</sup>

### **Frammenti**

1. "Alti ideali e devota attenzione per l'eredità del passato": dietro questa frase si celano tutti coloro che sognano di conservare un *boudoir* nella casa in rovina.

È un desiderio vano.

È mai possibile aggrapparsi al quotidiano, alla verità del passato quando si modificano completamente le dimensioni del mondo con misura mai sentite prima, quando Riemann, Lobačevskij e Einstein privano di una base verità assolute come il "tempo" e lo "spazio"?

2. È cambiato tutto, dalla fisica alla dichiarazione d'amore. Le parole e i con-

<sup>27</sup> *Reklam-trenir i Divert-teatr*, in "Zrelišča", n. 3, 1922, pp. 8-9.

cetti assumono un nuovo significato e valore, quelli precedenti, invece, svolgono la funzione delle icone di Kuropatinskij<sup>28</sup> nel periodo della guerra col Giappone: tante speranze e poca utilità.

Gli iconolatri sono tuttora convinti della loro virtuosità, la vita li spazza via, ma loro, con la disinvoltura di ospiti decorativi, continuano a rimpinzare i cervelli di tutti gli "onesti e degni" bipedi in possesso del libretto di lavoro e del passaporto.

3. Eppure l'iconolatra va avanti, indisturbato, solido e senza pensieri: così ogni dio rimane al suo posto, mentre dal nuovo viene soltanto offesa e confusione.

4. A dire il vero le offese, per chi non è pratico, sono tante.

Ieri ti davano con sarcasmo "dell'operaio o del contadino" (come a dire: scusate tanto se esistiamo); oggi è il turno del "potere agli operai e ai contadini"; ieri ti davano della "macchina" ed era un insulto, oggi invece è presa come una lode e fa piacere; ieri scrivevano nei giornali "spettacolo di strada" ed equivaleva ad una schifezza, oggi è diventato "arte di strada".

5. *Signori miei*, mostrate le testoline da dietro l'iconostasi e provate a chiamare ogni cosa con il suo nome. Al liceo avete studiato Boileau che diceva: "Chiamo gatto il gatto" mentre voi, il vostro gatto lo chiamate tigre, e quello degli altri infusorio, ma con questo non ingannerete comunque nessuno.

Per il vicino permaloso di destra, l'arte della Pubblicità è un'invenzione grossolana e priva di idee della Russia selvaggia; per il vicino di sinistra è una "menzogna tipica dell'ideologia borghese", eppure il teatro della Pubblicità esiste e in esso i 3/4 sono costituiti dal teatro moderno.

6. Il teatro svolge funzioni precise, oltre le quali la sua esistenza è inutile. I suoi compiti sono concreti, aldilà dei *cliché* di "nobili", "pornografici", "belli", "sinceri", ecc., perché in ogni compito concreto è importante il risultato.

Alcuni esempi: Octave Mirabeau fa notare nel suo *Viaggio in automobile* che il caffè-concerto (spregevole e pornografico) contribuisce alla crescita della popolazione tedesca, al contrario, le discordie familiari dell'*Edipo re* possono spingere molti a non sposarsi.

L'arte del teatro trova posto e significato nella vita, ma non si risolve in essa.

La teatralizzazione assomiglia alla bontà cristiana usata contro il prossimo e non per l'autoflagellazione.

Ogni produzione ha bisogno di un consumatore. I diari più segreti si scrivono in previsione di un lettore.

7. Tutte le classificazioni esistenti delle opere teatrali hanno perso significato, sia nella forma (opera, balletto, dramma, ecc.), sia nel contenuto (tragedia, commedia, ecc.) a causa del fondersi dei generi teatrali fondamentali in combinazioni tra loro. È più sensata una suddivisione secondo i loro compiti principali.

Questi sono tre: 1) Pubblicità, 2) Allenamento, 3) Divertimento.

8. Nel primo gruppo entrano tutte le opere che hanno come obiettivo il raggiungimento di un risultato immediato e concreto: l'interesse per il prodotto, la sua conoscenza, il possesso, ecc.

<sup>28</sup> Durante la guerra contro il Giappone al corpo d'armata guidato dal generale Kuropatkin, Nicola II e l'imperatrice, in visita al fronte, portarono delle immagini sacre allo scopo di rafforzarne lo spirito ortodosso.

9. Nel secondo gruppo entrano le opere che intendono educare, allenare e innestare queste o quelle concezioni del mondo, dell'etica, dell'estetica, ecc., usando sia mezzi positivi (il teatro eroico), sia negativi (commedia, *bouffonade*), i cui risultati non sono immediatamente visibili.

10. Infine, nel terzo gruppo entrano opere con compiti di natura diversa. Purtroppo l'attesa – ancor oggi diffusa – di un ideale nell'opera d'arte e dello sviluppo in essa di un qualche pensiero o sentimento in grado di "contagiare" lo spettatore, ha determinato un atteggiamento scettico verso questo gruppo, considerato un fenomeno difettoso, oppure la negazione del Divert-Teatro come arte. Fino ad oggi non ne sono stati definiti con sufficiente pienezza e chiarezza né la storia, né il ruolo, né l'utilità per l'arte moderna. Questo gruppo appartiene alla categoria delle opere che agiscono sulla fisiologia senza coinvolgere i centri del pensiero. Tali sono le marce militari che facilitano l'andatura, o i colori delle pareti e l'illuminazione che provocano differenti reazioni psicofisiche. L'utilità di queste inutilità diventa tanto più evidente man mano che si fa chiara l'influenza del suono, della luce e della forma sull'organismo umano e sulla sua attività.

11. L'insoddisfazione derivante dalle opere teatrali canonizzate, costringe ad aumentare le combinazioni, sia nella forma che nel contenuto. Tale ampiezza di tipi puri è la testimonianza di un periodo transitorio e della necessità di nuove posizioni. Sono indispensabili all'autore, al regista, all'attore e a tutti gli altri, fino all'ultimo dei macchinisti, nuovi metodi di lavoro, nuove vie del pensiero e della percezione, nuove forme espressive e di elaborazione del materiale. Il teatro, come tutto il resto nella nostra epoca, si ricostruisce dalle fondamenta. Bisogna urgentemente archiviare il vecchio e creare spettacoli diversi e una diversa recitazione. In realtà l'archivio impone la quantità, ma è pur sempre meglio portare la propria camicia che la giacca di un altro.

### **Il testo. Il soggetto. Il trucco<sup>29</sup>**

#### **L'assioma**

Le conclusioni sono indiscutibili in quanto tali. Chi è interessato penserà da solo e capirà meglio, chi non lo è, pazienza...

Il nuovo regista inventa e realizza, lo scenografo costruisce, l'attore recita mentre centinaia di altri fanno le smorfie, ululano, leggono alla vecchia maniera o semplicemente chiacchierano sulla scena, perché "tanto basta al *domkom*<sup>30</sup>", infine

<sup>29</sup> P'esa. *Sjužet. Trjuk*, in "Zrelišča", n. 7, 1922, pp. 10-11. L'articolo rimanda il lettore all'inizio degli anni dieci, quando si dibatteva del ruolo del drammaturgo nel teatro. Ma mentre allora Mejerchol'd ancora tentennava tra il considerare drammaturgo il puro impulso creativo del nuovo teatro e lo spingere i giovani autori a creare brevi canovacci per i registi, ora invece, nel 1922, si sviluppava una certa libertà rispetto ai testi drammatici che venivano spesso considerati puri "pretesti" alla creazione dello spettacolo. Tuttavia, in questo periodo si riaccende una discussione sulla necessità di creare una letteratura drammatica per il proletariato, mentre la critica continuava a non vedere di buon occhio la diffusa tendenza a fare a meno del testo nel teatro contemporaneo.

<sup>30</sup> *Domašnyj komitet* il comitato di condominio.

### ? il testo?

– Se esistono le biblioteche teatrali esistono anche le opere teatrali. Di conseguenza nascono

### gli spettacoli

– Non è così?

In questo risiede l'insuccesso di una serie di messinscene. Alcuni superano gli altri, gli altri si limitano a spuntare dalle trincee, gli ultimi stanno soltanto a metà della strada che va verso il luogo della battaglia.

### È TEMPO DI SOSTITUIRE LA FRAMMENTARIETÀ DELL'AVANGUARDIA CON LA SALDA COESIONE DELL'ESERCITO IN MARCIA NEL PAESE CONQUISTATO

Serve un comando, servono ordini; già si sente:

### Biomeccanica.

Precisione, semplicità, convenienza.

*Impara dalle macchine! produci! non accademizzare<sup>31</sup>!!*

Il nuovo teatro ha imparato a camminare, spesso è stato gettato a terra, eppure è in piedi.

“Per imparare a nuotare bisogna.....ecc.". I deboli annegano, i forti guadagnano la riva.

Si dice che il teatro è meccanismo, lavoro organizzato, coesione di elementi, testura dello spettacolo e via dicendo.

Ecco un esempio: il copione è scritto da Sumbatov, recitato dall'attore Južin, le scenografie tratteggiate secondo le indicazioni del direttore Sumbatov-Južin, ecc.

Il meccanismo è chiaro e l'organizzazione precisa.

– E allora? *Viva il Teatro Malyj?!*

Nient'affatto, *peggio per lui.*

In politica studiamo tutto il valore dei nostri nemici.

*Il nuovo teatro ha imparato. C'è lo spettacolo in cui tutto è preciso, dove con mano ferma il regista ha saldato tutti gli elementi. Questo è il primo grido dei vincenti. Questo è*

### Il magnifico cornuto.

Nella magnificenza strutturale del nuovo spettacolo, nella perfezione della testura, l'opera teatrale neanche si nota.

Il trionfo assoluto del “come” sul “che cosa”.

Ieri alla domanda “che cos'è il teatro?” o si rispondeva con parole vaghe o si pronunciava un breve “Eh!...”.

<sup>31</sup> S'intende dire non recitare come nei teatri accademici.

Oggi c'è l'esempio, la scienza, la teatrologia, la matematica del teatro e nascono accusatori.

Servono commentatori, scuole, manuali ed un lavoro quotidiano.

### Rimane solo

?

(una domanda)

– Dove sono le opere teatrali?

Risposta: nelle biblioteche teatrali.

Ahimè! i drammaturghi sono incatenati alle regole degli antichi manuali.

Né la nuova ortografia, né il nuovo soggetto, né i pensieri nuovi rinnovano le opere teatrali.

Serve una nuova struttura.

Per altruismo definiamo l'indiscutibile.

Già delineato.

*Ad usu dramaturgiae.*<sup>32</sup>

Prima di tutto:

L'autore *nel* teatro scrive per *determinati* attori. Non v'è in genere posto per testi teatrali che possano essere utili a qualcuno.

#### **Esempi per i non convinti**

Molière

Shakespeare

Sumatov

Rostand ecc.

È superfluo dimostrare che:

1. Noi siamo *un'epoca* e non degli anni. Siamo un volume e non una pagina della storia.

2. Il cambiamento del sistema, del diritto e dello stile di vita è un cambiamento della cultura.

3. L'epoca porta con sé una nuova concezione del mondo, diversa da quella precedente. L'uomo comprende ed interpreta diversamente eventi, relazioni, ecc.

*Non solo:* (verificatelo nei corsi di studio adeguati) ogni epoca ha le sue regole di drammaturgia, dove cambiano i soggetti, la struttura e gli eroi. Il tragico di ieri, oggi fa ridere.

Gli esempi: Gros-Guillaume<sup>33</sup> e Molière, Aristofane e Čechov.

Unità del dramma antico e scambio dei posti. La cattura del tempo nel dramma elisabettiano, nel melodramma, ecc.

I dialoghi di Gellert e Schnitzler, ecc.

Il soggetto dei drammi antichi non è utilizzato da Saburov<sup>34</sup> per ignoranza.

Lasciamo che riposino sul ripiano di una libreria, legati dal destino e da una

<sup>32</sup> In latino nel testo

<sup>33</sup> Robert Guérin, detto Gros-Guillaume. *Farceur* del famoso trio dell'Hôtel de Bourgogne nel XVII secolo.

<sup>34</sup> S. F. Saburov (1868-1929) attore ed impresario russo autore di "drammi" e "farse" ispirati alla vita della società che faceva rappresentare nel proprio teatro.

tragica colpa, i personaggi da farsa che scavano nei panni sporchi di famiglia, i santi che biasciano misteri con l'angelo custode nel ruolo di un aeroplano, i buffi dottori di Molière, gli eroi di Shakespeare soporiferi ed incomprensibili nella loro tragicità, gli innumerevoli conti e principi di tutte le nazioni e di tutti i tempi. Le biblioteche teatrali sono fatte per la lettura.

Metterli in scena equivale ad accendere una candela di sego in onore della memoria del nonno, senza accendere la luce.

Meglio niente. Meglio tentativi sfortunati e grossolani, ma propri. Meglio sbagliare.

Dunque ripetiamo che un cambiamento di metodi equivale ad un cambiamento del soggetto + l'idea + l'eroe + la classificazione. Suddividiamo il soggetto in base alla reazione dello spettatore. Questo non è una trama psicologica e nemmeno lo sviluppo nell'azione dell'idea principale. Si tratta invece di *una concatenazione di reali combinazioni e posizioni* che determinano l'inizio e la fine del testo drammatico, e che costituiscono la carcassa dell'azione.

All'opposto del precedente carattere drammatico del soggetto (idea, parola, psicologia), il soggetto moderno è *cinematografico* (materialità, spazio, tempo).

Sono possibili sdoppiamenti e vie parallele, ritorni indietro e fratture (sincopi) del soggetto.

L'inizio e la fine non coincidono con il prologo e l'epilogo.

L'alternanza di atti e scene non deve essere obbligatoriamente legata alla linea psicologica del soggetto e allo sviluppo dell'azione.

LE LEGGI di LESSING e BOILEAU  
SONO VANIFICATE DALLE LEGGI  
del MONTAGGIO AMERICANO.

L'illogico (ossia il disaccordo tra cause e conseguenze, tra motivi e risultati, ecc.) ed il contrasto acquistano un ruolo considerevole nella costruzione del soggetto.

*Il pathos e il lirismo* nelle opere teatrali contemporanee potrebbero sembrare volgari, prosaici o deleteri.

Il soggetto è la carcassa dell'azione e non la storia delle "reviviscenze" dell'eroe. Gli eroi possono essere parecchi ed è possibile scambiarli o spostarli.

Inoltre, non soltanto i "personaggi" sviluppano il soggetto, ma anche gli animali in azione, gli oggetti, ecc. Insomma tutti gli "oggetti in azione", animati e non, che si trovano sul palcoscenico.

Ne derivano sia la materialità dei pretesti e dei moventi, sia la tangibilità di tutte le collisioni interne.

Al contrario

**IL TRUCCO**  
**è la base della costruzione del testo drammatico**  
(si prega di non confonderlo con una prodezza).

Il compito dei futuri drammaturghi è di imparare ad inventare i trucchi principali del soggetto, degli atti e delle singole scene.

## A proposito della moda<sup>35</sup>

Nel corso dell'estate, l'eccentricismo e l'urbanesimo hanno riportato una vittoria sicura. Dal teatro operaio del Proletkul't (*Il Saggio*)<sup>36</sup> al cabaret borghese "Krivoj Jimmy" (*L'avventura*)<sup>37</sup>, tutti ballano lo *step* e lo *shimmy*, fanno capriole e ammirano costumi che provano lo splendore e la validità dell'anilina tedesca.

Tutti ballano il *foxtrot*, portano pantaloni americani con risvolti, grandi *pince-nez* a molla con la montatura di corno e scarpe da ginnastica, discutono di gratiacieli e di macchine, vanno in massa a vedere film *western* e gialli, conoscono Pearl White<sup>38</sup> e Chaplin. Questo è considerato *bon ton*.

Non per niente Alekseev, *l'arbitero elegantiarum*<sup>39</sup> di Mosca, ha inaugurato l'eccentricismo sui suoi palcoscenici. Serate di "danze eccentriche" si alternano con serate di "danze stravaganti", e quest'ultime con serate di "danze americane".

Dunque, l'urbanesimo, l'eccentricismo e il "music-hallismo" hanno vinto. L'inverno darà buoni frutti.

C'è un motivo per gioire?

Mi ricordo che due o tre anni fa, i pessimisti profetizzavano la morte della cultura, l'impoverimento delle forze creative in lotta per una ragione giornaliera e per una libbra in più di patate, prevedevano la trasformazione della Russia in una colonia spirituale dell'Europa. Si ricevevano i primi libri, fotografie e appunti da "li", in cui si rispecchiavano tanti nostri pensieri e ricerche, formati e levigati alla maniera europea.

È inutile il brontolio dei pessimisti.

Le "idee volano nell'aria".

Da qui viene voglia di assimilare ed utilizzare al più presto i suoni, i nuovi balli, i nuovi metodi di recitazione, le nuove possibilità di parola da noi scoperti. Da qui nasce l'interesse sia per i dadaisti, sia per gli espressionisti, per le *jazz-band*, per il *foxtrot*...

La stanchezza degli anni di guerra si fa sentire: c'è voglia di riposo e di riso, danno gioia le canzonette, i balli e le avventure incredibili e divertenti.

Da qui nasce l'amore per il *music-hall*, per il divert-teatro e per le commedie americane con risse a iosa, in cui si corre e ci si rotola nella farina e nei colori.

La macchina non è più un nemico, ma un amico ed un aiutante; è bella e bisogna amarla. La lotta per la sopravvivenza e quella sul fronte ci obbligano ad apprezzare il corpo come fosse una macchina, e la sua forza, abilità ed ingegno-

<sup>35</sup> *Koe-čto po povodu mody*, in "Zrelišča", n. 55, 1923, pp. 4-6.

<sup>36</sup> Si tratta dello spettacolo omonimo di Treť'jakov ispirato alla commedia di Ostrovskij *Anche il più saggio ci casca!* messo in scena da Ejzenštejn al Primo Teatro del Proletkul't nel 1923.

<sup>37</sup> Si tratta dello spettacolo di Aleksej Grigorevič Alekseev, *Avantjura* che ebbe luogo nel cabaret "Krivoj Jimmy" (Jimmy lo Sbilenco), presso il quale Foregger, non badando alla sua "borghesia" mise in scena diversi numeri di danza.

<sup>38</sup> Nome d'arte di Victoria Evans Wright (1889-1938), attrice statunitense. Acrobata e fantastista del circo, divenne celebre interpretando la serie *The perils of Pauline* (1914).

<sup>39</sup> In latino nel testo. Aleksej Grigorevič Alekseev (Lifšic) (1887-1974), famoso *conférencier* e direttore del cabaret "Krivoj Jimmy", che amava presentarsi impeccabile ed elegante, atteggiandosi a grande stella del palcoscenico. Il cabaret aveva sede nello stesso seminterrato in cui era stato ospitato precedentemente il cabaret "Letučaja Mys'" (il Pipistrello) di Nikita Baliev.

sità.

Da qui ancora l'America, con la sua incredibile tecnica, con le dimensioni e i tempi della città, da qui l'interesse per i drammi d'avventura, dove l'eroe supera tutte le difficoltà, da qui l'appello ad un "Pinkerton Rosso".

Adesso l'Europa è vicina.

La cultura fisica è entrata solidamente nella coscienza di tutti.

La stanchezza è superata.

Tolstoj mi disse una volta di non aver mai visto in nessuna parte d'Europa, una folla così bella fisicamente e così sana come a Mosca.

Cambiamento di vita e mutamento della percezione.

I primi film d'avventura erano, a modo loro, dei propagandisti. Insegnavano come la forza e l'ingegnosità aiutano a vincere nella lotta.

Allo spettatore moderno interessa un'altra questione: per che cosa lotta l'eroe? Apprendendo che egli lotta per la rendita in banca, o per un bacio al chiaro di luna di una *miss* con il naso all'insù, placida come Borisov<sup>40</sup> sul palcoscenico del varietà, lo spettatore esce dal cinema *insoddisfatto*.

La forma è stata assimilata ed è diventata chiara la sua futilità.

Ma quando il lavoro creativo giunge al termine, e sono stati fissati forme e metodi, allora sulla scena compare la moda.

Il teatro ha i suoi modaioli. Si sa che quando gli stilisti inventano e disegnano abiti, i sarti tagliano modelli e le fabbriche producono stoffe adatte, allora nasce una nuova moda.

Oggi, come dicono i francesi, sono "*en vogue*"<sup>41</sup> l'americanismo, l'eccentrismo ed il giallo. Si può facilmente determinare il "tipo ordinario" dello spettacolo moderno.

Sono necessari copioni più complessi, in diverse decine di quadri. Secondo il tipo di teatro si dà una sfumatura sociale al copione oppure vi s'introduce l'intruccio della farsa con "intermezzi" obbligatori.

Nelle scenografie si mettono alcune costruzioni, qualche paravento vistoso e, immancabilmente, lettere e scritte, marchineggi e scale.

Se il teatro ha i mezzi, si aggiungono congegni ed apparecchiature, si accendono faretto di lusso e si appendono cartelli, si usano i costumi più colorati e più scomodi, con imbottiture sulle carcasse. Per sembrare ancora più "americani", le stoffe sono decorate da righe, quadretti e scacchi.

I personaggi indispensabili: una ragazza nuda *ad libitum*<sup>42</sup> ma con calze di seta, ragazzi con parrucche rosse e vestiti da *clown*, un investigatore in *chepi*, con una *colt* in mano e con la pipa.

Durante lo spettacolo gli attori si arrampicano affannati sulle scale, sui marchineggi, mostrano doti elementari di acrobatica e non stanno fermi neanche un minuto.

I registi moderni si vantano della quantità d'infortuni riportati dagli attori durante le prove come gli indiani dei loro scalpi.

<sup>40</sup> Boris Samojlovic Borisov (Gurovic) (1873-1939), leader del teatro Kors, che si esibiva sulle scene eseguendo canzoni di Béranger, autore di *couplet*, barzellettieri ed animatore alla moda.

<sup>41</sup> In francese nel testo.

<sup>42</sup> In latino nel testo.

La musica risuona e si provoca chiasso con tutti i mezzi. A parte questo, gli attori gridano il testo dello spettacolo, ma oltre la musica, la corsa e i trucchi è impossibile distinguerlo.

Lo spettatore si meraviglia, ride, ma una volta a casa rimane perplesso...

A primavera abbiamo sentito lo slogan:

Indietro verso Ostrovskij!<sup>43</sup>

In estate: indietro verso l'eccentrismo ed il giallo.

È ora di finirla di indietreggiare, bisogna diventare più seri e andare avanti verso la semplicità, la compostezza e la sostanza.

Il lavoro del regista si sta gradualmente trasformando in un'invenzione di trucchi in "gran quantità e con poca spesa"; l'artista è orgoglioso se per primo usa sull'attore strumenti di tortura mai utilizzati finora. L'attore tenta invano di diventare un acrobata di terza classe.

È ora di riaversi.

Gli anni passati *hanno dato tanto ai lavoratori del teatro, hanno insegnato loro a padroneggiare la forma ed il tempo*, delineato nuovi metodi di recitazione, rivelato grandi opportunità per la pubblicità e il divertimento nel teatro, ma quando tutte queste esperienze acquistano *la forza del canone* e diventano i dieci comandamenti del futuro teatro, allora gli anni passati acquistano un significato piuttosto ... nocivo.

La crescente attenzione per la questione del "come" ha offuscato il significato del "che cosa".

La forma non esprime il contenuto, ma diventa un paravento che ne nasconde l'assenza.

\*\*\*

*Posto al contenuto!*

Finora si è parlato poco di questo, e se si parlava di un contenuto che esprimesse le esigenze della modernità, lo si concepiva in modo molto ingenuo. Sembrava che tutto il segreto consistesse nel fatto che una parte dei personaggi leggeva stampa rossa, e l'altra, bianca; infine, le finanziere si eclissavano davanti ai giacconi di pelle e tutti gridavano urrà!

Il nuovo stile di vita si è già consolidato, la nuova percezione del mondo è già una realtà.

La verità dei rossi e la stupidità dei bianchi sono un *assioma*. Sono già pronte mille nuove domande, imposte dalla vita e dal quotidiano.

Lo spettatore brama risposte alle domande che gli stanno a cuore; servono nuovi e nuovi spettacoli.

In essi troveremo non la fredda retorica, ma tristezza e gioia sempre vive. Bisogna rinunciare alla solita invenzione della forma e dell'adattamento ad essa del testo, non importa se di Shakespeare, di Ostrovskij o di Cechov.

Una forma per un contenuto.

Il suo ruolo è di rivelare, nel modo più chiaro e semplice possibile, il senso dell'opera.

Il "massimo dell'impressione con il minimo dei mezzi", gli insegnamenti "euro-

<sup>43</sup> Il famoso slogan lanciato da Lunačarskij.

pei" ed "americani" non sono stati inutili; essi sono stati assimilati. È arrivato il momento di crearne uno proprio, e smettere di camminare attaccandosi, come facevano i nostri nonni, alla coda altrui: ieri francese, oggi americana.

Il teatro europeo si trasforma in un giocattolo scintillante e costoso per fannulloni annoiati. Ma è possibile che questo sia anche il nostro ideale?

È tempo di diventare *più seri*.

Lo spettatore aspetta la verità e la chiarezza, è il turno dei lavoratori del teatro.

### **"Non danza della morte, ma della vita!"<sup>44</sup>**

L'esecuzione di una danza richiede un determinato lavoro sul corpo. Se in teatro si sono sollevate discussioni sulla "inutilità" di una scuola e di una tecnica rispetto alla trepidante ed accesa "visceralità", al contrario nella danza il significato di una scuola rigida e di una tecnica elevata è sempre stato un assioma. Il carattere del sistema educativo è sempre determinato dal carattere delle danze dell'epoca in questione. Sarà esatta anche l'affermazione contraria, cioè che il carattere delle danze è determinato da quello del sistema educativo. Spesso capita che le ballerine di talento della scuola plastica perdano la loro leggerezza ed armonia nella danza classica, mentre, al contrario, le ballerine di danza classica ne asciugano ed induriscono la plasticità, non avendo la forza di trasmettere quella flessibilità musicale del corpo, quel "movimento a spirale" della danza plastica con cui essa ci cattura. Non a caso, quell'eccezionale regista che è Michail Fokin, volendo coniugare entrambe le scuole, ha imboccato la via della stilizzazione, cercando con l'aridità del disegno grafico di coprire i difetti della scuola classica.

I primi tentativi di delineare nuove forme di danza, già mostrano l'insufficienza di preparazione delle scuole di danza esistenti. Ammettendo sia la plastica, sia l'esercizio classico, come elementi necessari, al pari dell'acrobazia e dello sport, per il lavoro del ballerino moderno, si è dovuto introdurre nel lavoro formativo un proprio sistema di allenamento fisico-teatrale, chiamato *TEFIZTRENAŽ* (*training fisico-teatrale*). Tenterò di tracciare a grandi linee i presupposti fondamentali di questo sistema.

Primo: il corpo del ballerino è uno strumento guidato dalla volontà dell'interprete; secondo: se consideriamo il corpo del ballerino come una macchina e gli impulsi della volontà come un macchinista, allora potremmo dire che il temperamento è una miscela combustibile per il motore. Questo aspetto rappresenta la componente espressiva ed emozionale della danza. L'allenamento psicofisico del ballerino è stato erroneamente trascurato dalle scuole esistenti, perciò l'espressività emozionale della danza è stata sostituita dal "temperamento": denti digri-gnati, occhi sbarrati, affanno, ecc.

Lo schema degli esercizi di *tefiztrenaž* si costruisce in due direzioni: 1) un lavoro esaustivo sul corpo (muscolatura); 2) allenamento e sviluppo del poten-

<sup>44</sup> "Ne tanec smerti, a tanec zizni!", in "Rabocij i teatr", n. 4, 1926, pp. 12-13.

ziale psicofisico del ballerino (controllo, impulsi volontari, eccitabilità dei riflessi, ecc.). Entrambi i gruppi non sono isolati. Nel corso del lavoro s'intrecciano strettamente, creando una catena di compiti, dai più primitivi (sollevamento meccanico, attivo e passivo delle braccia) ai più complessi (composizioni di gruppo). Il lavoro formativo secondo il "tefiztrenaz", esige dagli studenti un chiarimento, cosciente e solido, del significato dell'esercizio assegnato. La ripetizione meccanica e pappagallesca è inammissibile.

Il carattere degli esercizi del primo gruppo (lavoro tecnico sul corpo) è definito dalle posizioni seguenti:

1) La danza moderna mostra la ricchezza e la varietà del corpo intero e non il virtuosismo delle singoli parti (gambe, braccia, ecc.). I muscoli si allenano gradualmente e sistematicamente: testa, collo, tronco, gambe e braccia (separatamente polsi, avambracci, spalle, ecc.). Una particolare attenzione è dedicata alle scapole, come parte espressiva del disegno emozionale.

2) La costruzione complessa delle parti consiste nella graduale subordinazione dei movimenti di gambe, mani, testa, ecc., secondo la diversità dei disegni.

3) La forza della danza moderna è rappresentata dall'attività, la tensione muscolare, le flessioni, i salti, gli esercizi d'interazione con il peso del *partner*.

4) La precisione e l'esattezza nell'esecuzione del compito assegnato consistono nell'individuazione del carattere (lo stile) del movimento; il disegno di ogni esercizio è effettuato nell'ambito di una testura plastica. Il lavoro si articola su due livelli: esercizio rigido (accentuazione) e morbido (elasticità del corpo), distinti in quattro schemi essenziali di movimento: a) uno basato sulla semplificazione, la squadratura del disegno e la tensione muscolare; b) l'altro su forme circolari e su movimenti curvilinei (rilassamento muscolare); c) il terzo basato sul movimento elicoidale, sull'accentuazione delle curve (distensione muscolare) e d) l'ultimo, basato sul movimento sincopato, sull'angolosità e il manierismo, la deformazione dello schema, la successione di tensione e rilassamento della muscolatura.

Quasi ogni esercizio del primo gruppo contiene già elementi del secondo, garantisce cioè anche un esercizio psicofisico. Il compito della scuola è di individuare e sviluppare una serie di qualità necessarie al ballerino. Nella vita quotidiana una persona non si accorge del proprio corpo, non capta questi o quei muscoli. Inoltre la saggezza popolare sostiene che il corpo si fa sentire soltanto durante la malattia. Il ballerino invece deve sempre sentire la struttura del proprio corpo e rendersi conto di ogni minima contrazione dei muscoli. Pertanto poniamo al primo posto l'allenamento della capacità di controllare i propri movimenti, il lavoro di coordinamento degli esercizi di singole parti del corpo.

Il sistema del *tefiztrenaz* ha un abbecì di esercizi già abbastanza articolato. In base agli appunti degli studenti del Proletkul't di Mosca, si possono indicare ben 400 esercizi di base, corrispondenti ad altrettanti esercizi effettuati nell'arco di 6 mesi e mai ripetuti in seguito. Nel corso del lavoro è obbligatoria l'alternanza di esercizi sia orientati al carattere che all'elaborazione del materiale...

Questo breve riassunto, quasi un telefonogramma del sistema del "tefiztrenaz", mostra comunque le tappe secondo le quali si svolge il lavoro. Sicuramente non si può pretendere una piena esaustività e perfezione di questo sistema. Il nostro

è un secolo di distruzione e di sperimentazioni; sgombriamo la via per una nuova cultura. Sia come forma di protesta contro le regole del passato, sia come esigenza delle nuove scuole per attori e ballerini, nascono i sistemi della biomeccanica di Mejerchol'd, il "tefiztrenaž" di Forreger e così via.

Il futuro storico dell'arte chiamerà i nostri, anni profetici. Ogni giorno, oralmente o per iscritto, chi ha voglia ci informa di come saranno il teatro, la danza e, in genere, l'arte del futuro. La modestia m'impedisce di andare ad ingrossare le fila dei profeti; non so leggere il futuro e preferisco svolgere semplicemente i miei compiti di oggi. Il lavoro del coreografo moderno ha un carattere più negativo che positivo. Egli distrugge le tradizioni del passato, combatte i gusti e le "bellezze" di ieri, cerca di captare nuovi sentimenti e nuovi temi; solo raramente, sbagliando e cadendo, delinea nuove forme della propria arte.

Sulla scrivania di un uomo d'affari si trova sempre un appunto con scritto: "Da fare oggi"; lo stesso "vademecum"<sup>45</sup> del coreografo suonerebbe così:

1) Lo studio delle forme della danza moderna; nel "Music-hall" si può trovare la tecnica più precisa e inaspettata. 2) I nobili principi, le fate buone, gli stregoni cattivi e le ninfe scalze forse non sono più convincenti. Sono necessari nuovi temi. 3) La musica fornisce solo un sostegno ritmico alla danza. Chopin e un tamburino sono ugualmente preziosi. Il tentativo di illustrare la musica e l'ammirazione per il compositore sono fuori luogo. La matita del regista ha chiosato Shakespeare e Ostrovskij, è arrivata l'ora di Skrjabin e di Čajkovskij. 4) La vita detta le forme e il tempo dell'azione. Lo Scita imita il cinghiale quando flette le ginocchia ballando, la boiarda nella danza "russa" interpreta un pavone. Oggi sono d'attualità la precisione e l'esattezza delle macchine, le linee rette delle strade, il ritmo del loro movimento. 5) Nella danza moderna sono necessarie la semplicità e l'economia dei mezzi, l'assenza assoluta di forme decorative e di fronzoli. 6) Un operaio davanti alla macchina e un calciatore durante il gioco già nascondono in sé le tracce di una danza. Bisogna imparare ad individuarle.

Ogni nuovo giorno arricchisce questo *vademecum*. Noi abbiamo il diritto di esigere un lavoro rivoluzionario nel campo della danza. Noi vediamo emergere sempre più l'importanza del movimento nel teatro moderno. Il futuro è nelle mani della danza e del cinema. Mentre il cinema corre avanti in modo favoloso, la danza si appisola quieta all'ombra del tutù di una Fata Buona, sistemandosi sotto il capo un corpetto di plastica.

Gli Elleni chiamavano la loro musa della danza Tersicore, ovvero colei "che diverte", noi la chiameremo colei "che entusiasma". La precisione, la forza e l'agilità delle sue opere mostreranno all'umanità, ancora debole, la ricchezza e la bellezza del proprio corpo. Soffocando sotto il giogo della chiesa, la gente nel Medioevo ha creato la "Danza della morte", ma nella costruzione gioiosa del nuovo mondo dovrà trionfare la "Danza della vita".

<sup>45</sup> In latino nel testo.

# Nikolaj Evreinov<sup>1</sup>

## TEATRO E PATIBOLO

### Della nascita del teatro come istituzione pubblica (1918)<sup>2</sup>

Nell'autunno del 1917, a Pietroburgo, ho avuto l'occasione di assistere all'abominevole scena del linciaggio di un macellaio, ad opera dei nostri filistei. Per la verità non lo picchiavano, non lo torturavano, né lo molestavano fisicamente, ma quello che gli facevano era quasi equivalente: gli avevano caricato sulle spalle un mucchio di carne putrida e sul petto avevano appeso un cartello con la scritta "Sciacallo" e, in questo stato, egli, anziano capo di famiglia, veniva portato in giro. Per farlo vedere bene a tutti, i filistei lo portavano lentamente, in piedi su un carretto, sia lungo via *Sennaja* che per le strade confinanti, e i borghesucci

<sup>1</sup> Nikolaj Nikolaevič Evreinov (1879-1953), drammaturgo, regista di teatro e cinema, teorico e storico del teatro. Organizzò nel 1907-08 e nel 1911-12 dei cicli di spettacoli retrospettivi indicati come "Starinnyj Teatr" (Teatro Antico). Tra il 1910 e il 1917 lavorò come regista al cabaret "Krivoe Zerkalo" (lo Specchio Deformante), mettendo in scena una gran varietà di opere satiriche, parodistiche e burlesche (ivi comprese le sue: *Vesëljaja smert'* (La gaia morte); *Četvërtaja stena* (La quarta parete); *Predstavenie ljubvi* (La rappresentazione dell'amore) *V kulisach duši* (Nelle quinte dell'anima). Dopo la rivoluzione diresse alcuni grandiosi spettacoli di massa come *Vzjatje Zemnogo Dvorca* (La presa del Palazzo d'Inverno). A lui si deve, a partire dai primi anni del XX secolo, la fortuna del termine *teatral'nost'* (teatralità) di cui parlava come di un istinto "preestetico" dell'uomo, una spinta istintiva alla trasfigurazione. L'idea, che non era certo appannaggio del solo Evreinov, lo ricollega a pieno diritto a tutta l'avanguardia che, in pittura e in poesia, scaturì dal futurismo russo. Negli anni dal 1913 al 1923, la teatralità in Russia era la parola chiave della modernità. Paradossalmente, l'ossessione per il futuro si accompagnava ad un desiderio appassionato di riscoprire le radici della nostra civiltà. Evreinov, attore-errante, finirà per scegliere l'esilio, ma la sua concezione della teatralità generalizzata ispirò i teorici della cultura proletaria in modo decisivo. Anche l'idea di *teatro-rituale* fu lanciato da Evreinov, in un articolo del 1917 intitolato *Teatral'nye invencij* (Invenzioni teatrali), in "Maski", n. 1.

<sup>2</sup> Nell'eredità creativa di Nikolaj Evreinov, la conferenza "Il teatro e il patibolo" occupa una posizione particolare. Dopo una serie di interventi clamorosi nei primi anni del secolo, dove "l'apologia del teatro" diventò la fonte di invettive velenose rivolte al teatro contemporaneo, Evreinov si era messo alla ricerca di una spiegazione accettabile sulla nascita del teatro. Scambiando la maschera del malizioso Arlecchino con quella dello scienziato Dottore-legislatore, egli si avvicinò con una solida base al nuovo compito. Evreinov non solo ha studiato l'enorme letteratura scientifica esistente sull'argomento, ma ha anche intrapreso una spedizione folcloristica in tutta la Russia, allo scopo di studiare il teatro rituale. In conseguenza di questo lavoro minuzioso, in cui la fenomenale assiduità si univa all'irrefrenabile fantasia, alla soglia degli anni Venti, Evreinov pubblicò un ciclo di ricerche sul tema della nascita del teatro. La conferenza "Il teatro e il patibolo. Sulla questione della nascita del teatro come istituzione pubblica" in confronto agli altri testi del genere, occupa il ruolo di testo-premonitore. Le diverse situazioni descritte nel testo sono state sviluppate in seguito in altri libri come *L'origine del dramma. La tragedia primitiva e il ruolo del capro nella storia della sua nascita*, Pietroburgo 1921; *L'origine della tragedia. Schizzi sul folclore*, Ivi 1921; *Il dramma primitivo dei germanici*, Pietroburgo 1922; *Azazel e Dioniso. Sulla nascita della scena in relazione alle origini del dramma presso i semiti*, Leningrado 1924; Evreinov ha letto per la prima volta la conferenza "Teatro e patibolo" a Odessa, il 28 agosto del 1918. *Teatr i ešafot*, ora in "Mnemozina", vyp. 1, 1996, pp.21-44 (le note sono in parte a cura di Vladislav Ivanov).

si accalcavano per godere di quell'oscuro spettacolo. Non dimenticherò mai l'espressione degli occhi che notai in alcuni spettatori. Oh, non erano affatto semplici "bighelloni", non erano innocenti bighelloni-fannulloni ma, a giudicare dall'attenzione degli occhi ardenti, autentici spettatori drammatici, cioè s'immedesimavano in un'azione per goderne. Ho notato tali sguardi soltanto negli spettatori della Casa del Popolo<sup>3</sup>, durante le rappresentazioni di "drammi strazianti".

L'analogia tra il teatro ed il patibolo sorge spontaneamente. E che somiglianza! Effettivamente si può paragonare una cosa all'altra. Ma... come ci insegna un proverbio francese "*comparaison n'est pas raison*", cioè il confronto non è una prova... E allora mi è venuta la voglia di verificare – anche se per me, ripeto, era tutto chiaro –, quanto quest'analogia avesse un carattere sporadico, ovvero solide radici storiche. Per soddisfare questo desiderio mi sono messo di nuovo a verificare le basi del teatro pubblico, ed ho ottenuto dati che oggi condivido con voi.

Questi dati, come vedrete, definiscono un rapporto col teatro pubblico leggermente diverso da quello che conoscevamo finora. "Teatro-tempio", "cattedra della virtù", "arte sacra", "influenza benefica del teatro", tutte queste parole più o meno meravigliose sul teatro, improvvisamente sembrano piuttosto artificiali, inesatte e persino un po' ridicole non appena ci rivolgiamo al teatro dal punto di vista degli interessi di massa che hanno fatto nascere questo tipo d'intrattenimento, cioè il teatro pubblico.

Badate bene, compagni, parlerò soltanto della genesi del teatro come istituzione pubblica. Sul teatro allo stato puro, sulla nascita del teatro come forma di una particolare concezione e percezione della vita, oggi non parlerò affatto, visto che ho affrontato la questione abbastanza dettagliatamente in un'intera serie di libri che, non desiderando annoiarvi qui, posso soltanto proporre all'attenzione di quella parte dell'uditorio che non li conoscesse.

Dunque, quali sono le origini del teatro come istituzione pubblica? Vediamo se esiste realmente una parentela tra teatro e patibolo e di che tipo, intendendo per patibolo qualsiasi tipo di punizione pubblica.

L'origine del teatro pubblico (popolare, sociale) risale ai giochi rituali di carattere religioso.

Tali giochi, com'è noto, si accompagnavano presso i popoli primitivi ad elementi come il canto, il gesto e la parola, ossia in breve, il dramma, cioè un'azione nel senso scenico di questo concetto.

Come spiegano i folcloristi moderni, il dramma si differenziò solo gradualmente dai giochi sincretici. A dire il vero, il momento della sua completa differenziazione segna l'autentico inizio del teatro nel senso più generale di questo concetto. Questo momento, però, si raggiunge soltanto grazie ad un grosso lavoro creativo, e in condizioni (di clima, economiche, ecc.) eccezionalmente favorevoli, tipiche della tappa più avanzata di una determinata cultura.

Al centro dei giochi rituali, ai quali risale geneticamente il teatro, si trova un animale sacrificale, di solito un capro.

<sup>3</sup> Le Case del Popolo erano associazioni pedagogico-culturali create a partire dal 1880 nella Russia prerivoluzionaria in cui oltre ad una biblioteca si trovavano una sala da tè e una per gli spettacoli.

Come vuole la tradizione, l'origine del teatro nella Grecia antica fu legata al capro che divorava e danneggiava le vigne di un certo Icaro. Quest'ultimo sgozzò il capro per *punirlo*, e lo portò in dono a Dioniso, il dio protettore della viticoltura e della vinificazione. L'olocausto del capro da parte di Icaro ebbe un seguito. Gli amici di quest'ultimo non mancarono alla festa per onorare i resti dell'animale sacrificato e, infiammati dal vino (o forse dalla vista del sangue versato per la giusta causa!), gli ospiti del leggendario padrone di casa e adoratori del dio trace, incominciarono a ballare intorno all'ara sacrificale e a decantare il capro, emblema zoomorfo del Dio Sofferente, venerato in seguito con il nome di Dioniso.

Quella festa casuale, così ben riuscita, presto diventò, grazie alla ripetizione e all'orgasmo contagioso, una festa nazionale della Grecia.

Con il tempo neanche i poeti mancarono di partecipare alle lodi del capro come ringraziamento agli dèi; i ditirambi per il coro incominciarono ad essere composti nell'ambito dei combattimenti, e infine l'intera festa assunse un carattere rituale talmente definito e ludico-dimostrativo da diventare oggetto di qualche impresa (Fespis e il suo carro favoloso).

Com'è noto, la parola stessa *tragedia* nella traduzione dal greco significa *canto del capro*.

Ai tempi di Eschilo, Sofocle ed Euripide, la tragedia cessò di essere il canto del capro ma non perse quel carattere sacrificale di festa che caratterizzò l'inizio della sua evoluzione: le *feme*<sup>4</sup> rimasero sotto gli occhi del pubblico, durante il loro svolgimento si recitava ugualmente un olocausto, ma non quello stesso olocausto, bensì un'autentica tragedia per il cuore umano: l'olocausto della vita umana che si oppone al Destino.

Battezzato non con il fuoco né con l'acqua, ma con il *sangue*, nato sotto il segno dell'Esecuzione e non della Grazia, il teatro dell'antica Grecia naturalmente rappresentava e doveva rappresentare sulla scena gli orrori del patibolo e del sangue, propri alla sua natura. Non si deve neanche dimenticare che la religione del dio Dioniso, sulla quale gli antichi greci fondarono il loro teatro, era la religione del Dio Sofferente, mentre il corteo di Dioniso era un corteo di menadi che punivano i peccati senza pietà!

All'alba della cultura dei Romani, come anche dei Greci, si ritrovano giochi religiosi, rituali, al centro dei quali appare ugualmente il sacrificio del capro (*Lupercali*)<sup>5</sup>. Ma questi giochi erano destinati a maturare fino alla differenziazione in dramma allo stato puro; la Grecia superò a tal punto il suo vicino transadriatico

<sup>4</sup> Le *feme* sono gli antichi tribunali di associazioni segrete che ebbero sviluppo nell'Alto Medioevo in Germania, e specialmente nella Vestfalia; vi partecipavano i signori del luogo, per provvedere alla giustizia sommaria. Nel XV secolo cominciarono a decadere, fino a che nel 1811 furono sciolti da Girolamo Bonaparte.

<sup>5</sup> Feste della Roma antica organizzate il 15 febbraio in onore di Fauno, dio della campagna e dei boschi, protettore delle greggi pascolanti nei campi e nelle foreste, figlio del vate Pico e nipote di Saturno; fu padre di Latino. Aveva un tempio nell'isola Tiberina e un altro sul Celio. La festa di Fauno si celebrava il 5 dicembre (*Faunalia*). In suo onore si sacrificavano capri, si facevano libagioni di miele e di vino, e si tenevano banchetti. Come protettore del gregge Fauno era detto Luperco (= *lupum arcens*), e sotto questo nome era onorato appunto il 15 febbraio.

nello sviluppo culturale e scenico che, quando quest'ultimo diventò un campione nell'arte militare, era già sconfitto in quella scenica; così il teatro greco diventò il capostipite teatrale della "città eterna".

Anche il teatro degli eterni pellegrini ha conosciuto un simile destino di declino: il popolo di Israele aveva tutte le attitudini per far nascere il teatro dal festeggiamento del capro espiatorio (vedi lo studio dei talmudisti su Iom-Kipur e sul diavolo Azazel al quale il capro servì da emblema zoomorfo)<sup>6</sup>.

L'animale sacrificale, e quindi ancora una volta il capro come emblema della divinità, si trova al centro degli antichi giochi religiosi degli indù, degli scandinavi, dei germanici e degli slavi.

In particolare in Russia, un po' meno in Bielorussia, fino a poco tempo fa, si poteva osservare quel che restava dell'antica *Koljada*<sup>7</sup>, con la capra al centro del rito come maschera principale (emblema del Dio Avsen<sup>8</sup>) che il "nonno" (*dzed* - la maschera del sacerdote) uccideva davanti agli occhi dell'onesto popolo, accompagnato dalle parole del coro:

Preso la spada  
il capro è punito  
scorre il sangue  
dall'orecchio destro  
ecc.

Allo stesso modo, anche la maggior parte dei giochi rituali della nostra remota antichità ha un carattere "punitivo", per esempio il rogo della *Masljanica*, l'annegamento della *Russalka*, ecc.

Non entrerò qui nei dettagli dei nostri giochi rituali per individuarne i particolari, perché a suo tempo da noi in Russia, il problema della differenziazione del dramma era vicino ad una soluzione definitiva. A sciogliere questo interrogativo ho già dedicato un lavoro di molti anni<sup>9</sup>. E consiglio al lettore curioso questo mio lavoro in corso di stampa che contiene una postilla secondo la quale la Russia avrebbe potuto avere a suo tempo i propri Sofocle ed Euripide, se i germogli del suo dramma pagano nazionale non fossero stati soffocati dal geloso cristianesimo.

Quest'ultimo, sradicando i riti pagani, ha sradicato anche il teatro greco e il teatro romano in quanto forme di spettacolo pubblico, nel periodo della loro

<sup>6</sup> Iom-Kippur (il giorno del perdono), nella tradizione ebraica corrisponde alla festa più importante, giorno di digiuno, di pentimento e di remissione di tutti i peccati. In quella circostanza si sacrificavano due capri, uno a Dio ed uno ad Azazel (figura demoniaca della mitologia ebraica). Evreinov ha dedicato un intero volume a questo rituale in *Azazel i Dionis – O proischoždenii sceny v svjazi s začatkami dramy u semitov* (Azazel e Dioniso – Sull'origine della scena in relazione alle origini del dramma presso i semiti), Leningrado 1924.

<sup>7</sup> Le *Koljada* (dal lat. *calendae*) sono canti di origine pagana, più o meno cristianizzati, che successivamente venivano interpretati a Natale da bande di bambini che passavano di casa in casa.

<sup>8</sup> Nella mitologia degli slavi orientali, divinità legata all'inizio del ciclo solare della primavera e della fertilità. Assumeva a volte tratti antropomorfi oppure si presentava sotto forma di cavallo.

<sup>9</sup> *Začatki tragedii v Drevnej Rusi – (Le origini della tragedia nell'antica Rus')*, Pietrogrado 1921.

favolosa fioritura. Chi, se non il cristianesimo, avrebbe potuto prendere il sopravvento sui germogli del teatro pagano che esso riscontrò con inquietudine presso gli slavi sotto al suo giogo.

Tra i secoli X e XI d.C., il cristianesimo ripulì definitivamente l'Europa della "porcheria ellenica"; del teatro nella sua primitiva inveterata forma pagana non rimase alcuna traccia!

Ma può esistere un popolo senza teatro? Certo che no! Il teatro pubblico è una necessità imprescindibile di ogni popolo, anche del meno sviluppato. Esso non può rimanere senza teatro! È più probabile che arrivi la fine del mondo! Non ce la fa proprio a stare senza! Questo va oltre le sue forze!

Così, il popolo battezzato, già all'inizio del X secolo, ritrova un suo teatro, un teatro proprio, un teatro cristiano.

Ma quali sono le radici di questo teatro cristiano?

Quasi le stesse di quello greco! Nasce cioè dall'azione rituale religiosa, in altre parole, si sviluppa dagli stessi "giochi", al centro dei quali si ritrova l'olocausto dell'agnello, per la verità, simbolico, ma pur sempre un "olocausto", e inoltre, nella forma spettacolarizzata di una *crocifissione*. Per giunta, la *ragione* di questo olocausto era la stessa di quella del culto di Dioniso, cioè *criminosa*. La vittima diventava tale non semplicemente per far piacere al Dio, ma per scontare dei peccati. La differenza sta semplicemente nel fatto che il capro di Icaro fu punito per i propri peccati, mentre l'agnello dei cristiani va castigato per ottenere l'espiazione dei peccati altrui. A parte questo, l'agnello rimane lo stesso capro (capretto), come si può notare dal seguente brano della Bibbia, dove si parla del sacrificio della *Pasqua* (Esodo, cap. 12-5): "Il vostro agnello deve essere senza peccato, di sesso maschile e di un anno d'età; prelevatelo da una pecora o da una capra".

Il culto dell'Agnello antropomorfo offerto in sacrificio per i peccati dell'uomo, per i parrochiani – naturalmente – non poteva limitarsi solo ad una funzione religiosa (con i salmi, le preghiere, la citazione dei brani dal Vangelo e le omelie); questo non avrebbe soddisfatto l'istinto teatrale, che appartiene a tutti senza esclusione e che non dipende mai da queste o quelle convinzioni religiose. Tanto più, quando al centro del culto c'è un Essere, una vita leggendaria, che con le sue sofferenze e la sua morte offre tanti momenti allettanti all'immaginazione (rappresentazione) pubblica. La festa delle "Palme" (rami di ulivo), il lavaggio dei piedi e l'esibizione del sudario, naturalmente richiedevano una certa incarnazione scenica, una certa dimostrazione tragica davanti ai parrochiani; e presto, effettivamente, finirono per trasformarsi in questo senso, conservandosi nell'ambito della Chiesa, nella loro tradizionale forma teatrale fino ai nostri giorni.

L'esperienza scenico-ecclesiastica esercitò una tale attrazione nel grembo del cristianesimo (in particolare l'umiliante lavaggio dei piedi sotto gli occhi di tutto il "pubblico", e i funerali della vittima del Golgota), che i capi della Chiesa pensarono giustamente di rielaborare alcune leggende bibliche in un dramma, e portarlo sul sagrato del tempio, e addirittura costruire appositamente un teatro.

In questo modo nacquero il "dramma liturgico" e i misteri.

È interessante notare che il primo dramma liturgico verteva sul tema della strage degli innocenti (*I tre magi*), cioè sul tema più cruento che si possa immagi-

nare; lì figuravano non un *boia* e nemmeno due, ma centinaia! Il numero delle loro vittime ammontava a migliaia di innocenti, e per di più neonati!

Per quanto riguarda la nascita dei misteri, è utile osservare che già Du Ménil, nel suo libro *Origines latines du Théâtre moderne*, ha tentato di interpretare l'azione della santa messa come un "mistero liturgico al quale per diventare un vero dramma misterico manca solo l'intento drammaturgico".

Com'è noto, l'intento non tardò a manifestarsi, e già alla fine del XII secolo, nell'Europa occidentale comparve il teatro misterico, nel quale il posto principale – beninteso – fu occupato dalla Passione di Cristo, ovvero il sacrificio e la crocifissione del Salvatore sul patibolo del Golgota. (Fu persino creata una confraternita drammatica chiamata "*Confrèrie de la Passion*", che esistette fino al XVI secolo).

*Un uomo crocifisso*, ecco chi è l'eroe originario del teatro pubblico medievale.

Tornando indietro nel tempo, bisogna ricordare che l'antica Babilonia (la Babilonia pagana!) era già vicina ad un simile teatro, cioè al teatro misterico, in cui il protagonista era un "crocifisso". Il prof. Hugo Winckler spiega nel suo interessante lavoro *La cultura spirituale di Babilonia*<sup>10</sup>, come "la Croce fosse visibile nel cielo di Babilonia nel segno dei Gemelli (la costellazione più luminosa del cielo meridionale) nel periodo dell'equinozio, e scompariva con l'arrivo del solstizio. Il solstizio e il plenilunio costituivano sempre il compimento dell'orbita"<sup>11</sup>. Perciò la croce non era soltanto un segno dell'elevazione, come vedremo in seguito, ma anche dell'adempimento. "Negli antichi manoscritti, la croce si metteva al posto del nome, per indicare la fine dello scritto. La lettera, che rappresentava l'ultimo segno dell'alfabeto, era una croce, che significava 'il compimento o la fine', cioè tam o, secondo la pronuncia babilonese (in uso anche presso gli ebrei), *taw*. Perciò il mito del dio dell'anno si conclude, al termine della sua orbita, col dio 'appeso alla croce'<sup>12</sup>. Winckler continua: "Allo stesso modo in cui la mitologia vuol rendere palese all'uomo analfabeta la nascita degli dèi, ovvero dei mondi, così l'epos gli spiega la nascita delle ere, mentre la leggenda storica gli spiega le epoche e i governi nel loro superiore legame astrale. Lo stesso mezzo è stato adoperato per presentare le feste e i calendari. Si organizzavano grandi processioni oppure cortei festivi, durante i quali si interpretavano davanti al popolo gli eventi celesti, celebrati in quel giorno, per esempio la morte e la resurrezione della divinità"<sup>13</sup>. Gli stessi soggetti, che si distinguevano soltanto nelle forme esterne, si potevano incontrare anche in altre epoche e culture. "Lo stesso accade – a parere di Winckler – nel teatro tedesco di marionette, il '*Kasperlespiel*', dove il cattivo (il nero) vuole impiccare (la croce) il buono (la luce), ma viene impiccato lui stesso. Succede la stessa cosa nel '*Purimspiel*' ebraico, che è la rappresentazione cerimoniale della leggenda di Purim, tratta dal libro di Ester"<sup>14</sup>, in cui Winckler rintraccia facilmente l'origine dei nomi dei personaggi: "Mardocheo è Marduk, Haman è il nome di Susa, dio degli inferi, dove si svolge l'azione, Ester è la

<sup>10</sup> Hugo Winckler, *Die Babylonische Geisteskultur*, Leipzig 1907 (tr. it. di A. Menduni, *La cultura spirituale di Babilonia*, Rizzoli, Milano 1982).

<sup>11</sup> Cfr. Ivi, p.75.

<sup>12</sup> Ivi

<sup>13</sup> Ivi, p. 109.

<sup>14</sup> Ivi, p. 110.

*regina del cielo Ishtar*<sup>15</sup>.

(Certo, si tratta di una casualità, ma di una casualità memorabile: il primo spettacolo recitato nell'antica Rus' presso il "palazzo della commedia", fondato dallo zar Aleksej Michajlovič nel 1672, era stato, appunto, un "atto dal libro di Ester" in cui il "cattivo" vuole impiccare sulla forca il "buono", mentre finirà egli stesso impiccato; sarebbe il caso di riflettere su questa mistica all'origine del teatro Russo!)

Tuttavia, ritorniamo al teatro medievale dell'Europa occidentale tramite il ponte del diavolo delle associazioni con l'appena nominato dio delle tenebre.

L'immagine delle passioni di carattere punitivo, ammantata di religiosità (la flagellazione, la crocifissione, ecc.) piacque a tal punto al pubblico medievale, che presto, con la benedizione dei Padri della Chiesa, si cominciò ad approfittare della sua benevolenza e a presentare non soltanto le torture del Cristo, ma anche quelle dei peccatori dell'inferno. I diavoli, che erano i boia dell'inferno, diventarono gli eroi e conquistarono totalmente la simpatia degli spettatori teatrali di quei tempi.

L'inferno, come un grandioso patibolo gravido di raffinate torture, attirava a sé tutte le menti e i cuori del medioevo, senza escludere un genio come Dante Alighieri. La sua *Divina commedia* (la commedia!) è meravigliosa, e ricca di contenuti proprio nella parte che rappresenta l'Inferno con tutte le sue crudeli torture.

L'*Inferno* di Dante (XIII secolo!) ci interessa non soltanto in senso indicativo generale dei gusti della società di allora, ma anche per il ruolo enorme che ha giocato nella storia del nostro teatro: mi riferisco ad esempio al dantesco diavolello Aleqim, prototipo di *Arlecchino*, che distribuisce legnate col suo tradizionale bastone. *Arlecchino* diventerà un eroe della *Commedia dell'arte* che, dal XVI fino al XIX sec., avrà una colossale influenza sulla storia della drammaturgia teatrale (Molière, Carlo Gozzi ed altri).

Questi sono grossomodo i fatti storici.

Questa è la genesi del teatro secondo un approccio retrospettivo libero dalla *routine* dei nostri storici del teatro, che nel campo della genesi del teatro ancora, parlando volgarmente, "stanno all'abbicci", ne sono convinto.

Ma supponiamo di non conoscere affatto la storia, e che i suoi eventi e le sue leggende siano stati persi per sempre durante l'incendio della biblioteca di Alessandria; supponiamo che il capro sacrificale, indiretto responsabile della nascita del dramma, non sia altro che un sogno, insomma, che il destino ci abbia abbandonati tra enigmi irrimediabilmente distanti dalle vie storiche del teatro come istituzione pubblica.

Nella nostra ricerca, in tal caso, ci rivolgeremo ai bambini e ai selvaggi (bambini adulti), per trovare nei loro giochi e nella loro psicologia – visto che la musa Cleo ha "indicato" la via diretta –, almeno una soluzione ipotetica della questione, e scoprire da quali elementi nasce il teatro pubblico nell'era dell'innocenza dell'umanità.

Questi elementi (mi dispiace per gli umanisti) sono basati ugualmente sulla crudeltà.

<sup>15</sup> Ivi

Chi ha osservato a lungo e attentamente i giochi infantili, sa che per un bambino non esiste giocattolo che lui, alla fin fine, non vorrebbe rompere, tagliuzzare, distruggere e rovinare. Per tanti versi il gioco di un bambino con la bambola, ricorda il gioco del gatto con il topo. Staccare la testa, il braccio, la gamba, scuoterla per guardare che c'è dentro, metterla in castigo sulle ginocchia, trascinarla per i capelli, darle pugni, frustarla o schiaffeggiarla, questo è il trattamento riservato alla bambola dai bambini. Soltanto le mamme ingenue pensano che i loro figli siano degli angeli e che i giocattoli si rompano a causa del materiale scadente. Il saggio A. M. Remizov ci ha fatto vedere in un'intera serie di suoi lavori la vera faccia di questi "angioletti".

Non c'è "gioco" più divertente per un bambino che torturare gatti e cuccioli!

Chi è l'eroe in un gruppo di maschi? È il "fegataccio", che in un batter d'occhio spiana le costole anche a una dozzina di persone, è uno con il pugno che "puzza di morte", che tiene le briglie è uno che non si lascia infinocchiare, ecc., insomma, è uno spavaldo, un boia.

Quali sono i giochi di questi discoli e dei loro fiancheggiatori? Giocano a "soldati", a "briganti", agli "indiani pelle-rossa", giocano ad acchiappare, fanno battaglie con le palle di neve, in una parola, fanno giochi in cui ad ogni passo incontri, in un modo o nell'altro, le busse, dove tutti vogliono essere "boia" e nello stesso tempo rischiano di diventare "vittime". I ragazzi di strada in questo senso non sono affatto diversi dai nobili, tutti hanno la crudeltà nel "sangue". (Per esempio, quando l'imperatore Alessandro I aveva sette anni, e suo fratello Costantino cinque, inventarono, com'è noto, un "*allegro gioco che consisteva nel darsi l'un l'altro delle manate sul corpo nudo. E... erano molto felici*"<sup>16</sup>, conclude Lev Tolstoj, che ha citato questo fatto, a suo modo storico, nelle *Memorie postume del vecchio Fedor Kusmič*).

Quando i ragazzi crescono in campagna senza l'educazione artificiosa delle governanti, la "chicca" tra i giochi è quello del patibolo, che si avvicina molto, per caratteristiche, al teatro pubblico.

Chi non conosce la campagna, può capire come si svolgano simili giochi tra ragazzi e ragazze, leggendo una qualsiasi raccolta etnografica dedicata ai divertimenti popolari. "*Jeu de mains-jeu des vilains*"<sup>17</sup> si diceva una volta, dove con la parola "*vilains*", cioè villani, si intendeva la gente semplice. Non entrerà nei dettagli di giochi tipo "seminare il rafano", dove i partecipanti rischiano di slogarsi reciprocamente le mani, o il gioco "delle frittelle" dove, accompagnandosi con la frase "faccio le frittelle", ci si davano colpi di pala sulla schiena, o ancora quello del "cavallo", dove una ragazza nel ruolo del cavallo viene trattata in modo da indignare la "Protezione Animali". Voglio semplicemente far notare, e forse l'esempio sarà eloquente, che circa il 15% delle nostre canzoni russe decanta la frusta in tutti i modi.

I nostri giochi popolari sembrano già anticipare il repertorio del "vero teatro", al quale aspira il gusto della massa popolare.

<sup>16</sup> Lev N. Tolstoj, *Sobranie sočinenij v 22 t.ach* (Opere Complete in 22 tomi), t. XIV, Mosca 1983, pp. 376-377.

<sup>17</sup> In francese nel testo.

In effetti, i tanto amati drammi e commedie primitivi, che incontriamo dai nostri contadini e soldati, ci convincono ulteriormente dell'origine punitiva del teatro come istituzione pubblica di "strada".

*Lo zar Maksem'jan, La Banda dei briganti, La Scialuppa, il Latifondista, Il Cavaliere e il Maniscalco o il Cavallo*, furono i primi, amatissimi, ma anche unici veri spettacoli cui poterono assistere i nostri contadini e soldati. Fino a tempi recenti li rappresentavano nelle campagne del nostro Nord e, a volte, anche nelle caserme. Gli spettacoli erano quasi contemporanei, anche se, devo dire, influenzati nella forma e nei testi dal teatro "colto", con inserzioni poetiche prese da Derzavin, Lermontov e altri, ma allo stesso tempo erano spettacoli assolutamente nostrani, "grossolani", "ignoranti", primitivi fino alla commozione, il cui autore potrebbe essere stato il Popolo stesso, che li ha composti vezzeggiando i riti di identificazione e, a quanto sembra, fissando con precisione il carattere (lo stile) della recitazione.

Com'erano le prime messinscene amate dal nostro popolo?

All'analisi di queste opere molto dimostrative della creatività popolare, dedicherò la seconda parte della mia conferenza.

*Lo zar Maksem'jan* inizia con l'annuncio del crudele despota che dichiara di comparire al cospetto dei "rispettabili signori" (ovvero davanti al pubblico) per: "Giudicare e condannare il recalcitrante e disubbidiente figlio Adolf".

Maksem'jan vuole convertire il figlio al credo pagano. Adolf non è d'accordo e perciò deve essere giustiziato! In questo consiste "l'intreccio" e "l'interesse" fondamentale del dramma, che si divide, anche se in modo confuso, in tre parti: 1) preparazione dell'esecuzione, 2) esecuzione, 3) sepoltura.

Secondo tale "intreccio" e tale "interesse", il più importante dei personaggi dopo Maksem'jan, è il "boia Brambeus", dietro di lui il "fabbro che mette le catene", quindi il "guardiano del carcere", la "Morte", il "dottore con la sciabola" e, infine, i "becchini", che dopo l'esecuzione seppelliscono il corpo "perché non si decomponga".

Il boia Brambeus dichiara che vuole "bere, fare baldoria e divertirsi". Questo basta perché lo Zar Maksem'jan ordini subito di aprire

"...trattorie ed osterie,  
e tutte le cantine in onore del boia Brambeus!".

Il boia Brambeus, contento di questa benevolenza, per conquistare subito la simpatia del pubblico gli si rivolge con la commovente massima:

"Vedete stimatissimi signori!  
che onore per il boia Brambeus.  
Dove va il boia lo aspetta la vodka  
Dove capita il boia lo aspetta un cicchetto."<sup>18</sup>

<sup>18</sup> N. E. Onučkov, *Severnnye narodnye dramy* (Drammi dei popoli del nord), San Pietroburgo 1911, p. 18.

In un'altra versione dello "zar Maksem'jan", al boia viene offerto un bicchiere di vodka, egli "la beve e ne schizza un po' sul pubblico", pronunciando una frase per compiacerlo, che suonava probabilmente così:

"Bevo io e offro alla gente (*beve*),  
Ovunque vada il boia,  
ovunque faccia baldoria  
mai dimentica qual'è il suo dovere"<sup>19</sup>

Nemmeno Maksem'jan, a giudicare dai fatti, dimentica il suo, che è di fare da *über-profes* del vero dramma, circondato soltanto da aiutanti come Brambeus, il guerriero Aniko, la Morte e il dottore, il cui metodo di cura è fatto davvero con spirito punitivo, come si può notare nel brano seguente:

Il Dottore (*dà uno schiaffo al primo vecchio*): Vecchio, vecchio! Dove ti duole?  
Primo vecchio (*cade*): Ahi, ah! Perché mi prendi a pugni? Chi sei? .....mi fa male la testa.  
Il Dottore: La tua testa va rasata a zero.  
Il tuo cranio è da aprire,  
E tolto il cervello, metteremo  
Al suo posto un calice di vino...  
Secondo vecchio: ...a me fa male la pancia.  
Il Dottore: La tua pancia userò  
Per dare scandalo  
Ti metterò in bocca del concime  
Per far di te un mostro a vita...  
Secondo vecchio: A me fanno male anche i piedi.  
Il Dottore: I tuoi piedi bisogna tagliare  
Di tremula nuovi fartene fare  
E così obbligarti a ballare...  
Secondo vecchio: Mi fa male anche il fianco.  
Dottore (*gli dà una sciabolata*): Ma tu menti, vecchio diavolo.<sup>20</sup>

A questo punto il boia, ovvero il dottore, va via. Infatti, che cosa dovrebbe fare ancora in scena dopo aver dato una sciabolata al vecchio malato?! Un gesto più efficace "per un finale" non l'avrebbe inventato neanche Shakespeare! Curare con la sciabola! A questo si può arrivare davvero soltanto tramite la confusione tra patibolo e teatro!

Hanno lo stesso spirito (da patibolo) anche le altre opere del nostro teatro contadino.

Per esempio, la messinscena *La scialuppa* inizia con l'annuncio cantato dei "briganti", dove gli "attori" che li interpretano, vogliono subito incuriosire il "pubblico" a loro ben noto:

<sup>19</sup> Ivi, p.62.

<sup>20</sup> Ivi, pp. 24-25.

“Noi per queste monellerie  
Non sfuggiremo alle frustate.  
Zio va al mercato  
Per comprare le reti  
Reti tali da sembrare briglie.  
Dopo quindici frustate  
Ballerai il “casaciok”,  
Urlerai come un vitello  
Più del nostro Sagrestano.<sup>21</sup>

Le battute spiritose con cui in questo spettacolo suscita il riso (vedi la versione della *Banda dei briganti*), si ritrovano per esempio nel seguente dialogo:

L'ebreo (*accorre*): Che silenzio e che quiete. Mio padre è stato impiccato.  
L'Ataman (*chiede all'ebreo*): Per che cosa l'hanno impiccato?  
L'Ebreo: Per il collo, con una corda.  
L'Ataman: Già, ma per quale colpa?  
L'Ebreo: Non è morto per il colpo, ma per il cappio intorno al collo.  
L'Ataman: Come mai è stato impiccato?  
L'Ebreo: In un caffettano blu.<sup>22</sup>

L'arguzia del *Cavaliere e il maniscalco* incomincia con un'incomparabile arringa al pubblico:

“Salve a voi belle donzelle!  
e a voi giovani gagliardi!  
.....  
Non vorreste estrarre ematite,  
Da un foro del sottosuolo?<sup>23</sup>

Dopo un simile inizio dello spettacolo, si capisce quale dovrebbe essere il finale, in cui il “cavaliere” dichiara che:

“È venuto di corsa il lacchè  
Ha cominciato a picchiarmi  
Ha cominciato a bastonarmi  
.....  
Non diffamare la casa dei signori. (Sipario)<sup>24</sup> .

Vedere “ematite”, esecuzioni, percosse e bastonate, potrebbe sembrare una primissima necessità del pubblico di scarsa cultura, educato nei suoi interessi teatrali accanto al patibolo.

<sup>21</sup> Ivi, p. 89.

<sup>22</sup> Ivi, p. 105.

<sup>23</sup> Ivi, pp. 118-119.

<sup>24</sup> Ivi, pp. 123.

In questo senso, è particolarmente dimostrativo lo spettacolo *Il latifondista*, molto amato dal nostro popolo, che inizia con una "esecuzione": nell'*isbà* in cui si svolge la rappresentazione entra correndo la maschera del "Cavallo" e inizia a frustare il pubblico con lo scudiscio. Il pubblico, cercando di mettersi in salvo, salta sulle panche e in questo modo sgombra il posto per l'azione<sup>25</sup>, tutto termina con la giustizia e la punizione dei contadini colpevoli ad opera del "latifondista".

"Ditemi se tra voi ci sono colpevoli" – chiede il latifondista ai contadini radunati.

Tutti: "Ci sono, ci sono."

Il Latifondista: "Allora avvicinatevi!"

.....

Il Richiedente: "Denuncio Parascov'ja, che d'estate ama me e d'inverno ama Vasilij.

Il Latifondista: "Vieni qui Parascov'ja...."

Inizia l'interrogatorio, dopo di che, il "latifondista" e "l'esattore", si consultano a voce alta per decidere chi deve essere punito, se il ragazzo o la ragazza. Riconoscono la colpevolezza, per esempio, della ragazza.

Il latifondista dice: "Su, Parascov'ja vòlta la schiena verso di me!"

Parascov'ja ubbidisce alla decisione del consiglio e porge la schiena. "L'esattore" la punisce con la frusta<sup>26</sup>. Dopo il primo richiedente ne compare un secondo, un terzo, si fa nuovamente giustizia con la punizione e così via.

Nella sua raccolta di questi canovacci, Onučkov nota che alla base delle richieste al "latifondista", c'è di solito qualche fatto realmente accaduto nel paese, oltre a ciò, il nome del colpevole, per esempio Parascov'ja, non è un'invenzione, ma il vero nome di qualche ragazza del paese, perciò lo spettacolino "Latifondista" ci mostra (anche se in maniera scherzosa) la vera punizione di quella parte di pubblico colpevole di qualcosa. In altre parole, il teatro assume qui una forma equivalente ad un patibolo.

Questi sono, grossomodo, gli embrioni del teatro della nostra Russia semignorante.

È facile immaginare come siano quelli dei veri selvaggi anche per chi non conosce i manuali o i libri di viaggi, giacché la forma più diffusa di giochi di società nelle comunità di selvaggi consiste in un girotondo intorno al prigioniero che cuoce sul falò.

A dire il vero, il pacifico selvaggio, con l'evolvere del suo pacifismo, finisce per sostituire le vittime umane con gli animali, pur sempre vittime di sangue che inebriano e stimolano i giochi rituali intorno a sé.

La stima e anche l'amore dei selvaggi per questa o quella specie animale, non solo non impediscono il sacrificio, ma, al contrario, diventano la vera causa della scelta proprio di quell'animale, stimato e amato da tutti, come figura centrale del solenne rito di sangue.

Da questo punto di vista, è eloquente ed istruttiva la festa dell'orso della tribù Ajno (Ainu), antichi signori di Sachalin. Ecco come la descrive I. C. Beleckij nel

<sup>25</sup> Ivi, p. 114.

<sup>26</sup> Ivi, p. 115.

suo articolo *Gli adoratori dell'orso*: "Lontano dalle abitazioni si costruisce un paravento di rami di pino che separa lo spazio sacro dal mondo dei peccati, si copre sul davanti con stuoie pulite, si benedice con manciate di terra in quantità e lo si decora. Sopra le stuoie si mettono luccicanti strisce di stoffa di lana e di seta, sopra alle quali si fissano sacre bisacce intessute di erba, piene delle antiche armi custodite dalla tribù.... Davanti al paravento preparato in questo modo, si pianta un palo ripulito dalla corteccia, con un solo ramoscello e si copre la terra con stuoie. Quando tutti i preparativi sono terminati, nel giorno fissato per la festa, si riunisce tutta la tribù. L'orso è liberato dalla gabbia e gli uomini si gettano su di lui e lo fasciano con strisce d'erba. Questo è il primo atto della cerimonia religiosa, accompagnata dal prolungato, reiterato e monotono grido di tutti i presenti, un grido di preghiera. Dopo di che, il fasciato e adornato orso è portato al palo e lì legato. I rappresentanti onorari della tribù si mettono sulle stuoie intorno all'orso e con il palmo delle mani rivolti verso il viso gli esprimono il loro profondo rispetto. Sulla scena compare lo sciamano che si mette in testa una cesta simboleggiante una corona, prende tra le mani un lungo bastone con la punta intarsiata e incomincia ad agitare lentamente il suo scettro improvvisato, guardando l'orso con la coda dell'occhio e borbottando sotto voce degli scongiuri. Tutto questo dura mezz'ora. I presenti rimangono in profondo silenzio e onrevoli vecchi, seduti sulle stuoie, asciugano dagli occhi finte lacrime di afflizione e di devozione ...Quando lo sciamano finisce con lamenti e scongiuri, dalla *iurta* esce un bambino vestito di una vistosa vestaglia, con un cappuccio in testa e una placca di rame sul petto. Per qualche minuto rimane dietro lo sciamano che sta per compiere il rito, probabilmente nel ruolo di testimone con la coscienza pulita. L'orso, nervoso per l'insolita situazione, brontola e si agita tutto il tempo... Spunta davanti al paravento un arciere, toglie l'arco dalla spalla, mette la freccia sulla corda e la scaglia nel fianco sinistro, sotto la scapola dell'animale. L'orso cade e muore. Se la prima freccia non raggiunge lo scopo, si scaglia la seconda. L'orso ucciso viene solennemente scuoiato, gli si tolgono gli ornamenti che vengono appesi sul ramoscello del palo cui è legato, il cadavere viene steso bocconi con le zampe allargate e si inizia a piangerlo. Poi si dispongono sotto al suo muso delle coppe con vari cibi e nella bocca gli viene messa una pipa accesa. Il cadavere è ricoperto con le strisce di stoffa multicolore tolte dal paravento, mentre sulla schiena si posano le bisacce sacre. L'orso, il cui spirito divino permane nelle anime dei partecipanti, si reca dal capo degli dèi a pregare per loro; per fare questo viaggio basta soltanto qualche minuto. Quindi spellato l'orso, con l'eliminazione della sua carne sacra accanto al falò inizia la festa, si balla, ecc. (*da capo* il sacrificio del capro!).

Ci vorrà un lungo periodo d'evoluzione perché il barbarico tatuaggio di sangue ceda il posto ai disegni di colori artificiali, o alla maschera come espressione culturale dell'origine del teatro; dovranno altresì verificarsi condizioni ambientali eccezionalmente favorevoli e svolgersi la lunga storia del superamento del vandalismo prima che il "teatro" selvaggio sostituisca infine il vero omicidio con un omicidio simulato trasformandosi in uno spettacolo. Come ad esempio quello conosciuto tra i *Voguly*, talmente interessante per forma e contenuto, che persino il nostro grande Tolstoj, già in età avanzata, vi si era appassionato descriven-

dolo nel suo libro sull'arte: "Un *Vogul* piuttosto alto ed un secondo più piccolo, vestiti entrambi con pelli di cervo, imitano una cerva ed un cerbiatto. Un terzo *Vogul* rappresenta il cacciatore sugli sci, armato di un arco; un quarto, con la voce interpreta un uccello che avverte il cervo del pericolo. Il dramma consiste nell'inseguimento delle tracce della cerva e del suo piccolo da parte del cacciatore. Lo spettacolo si svolge in una piccola *iurta*. I cervi corrono via dalla scena e di nuovo tornano indietro. Il cacciatore si avvicina sempre di più ai perseguitati. Il cerbiatto è sfiniteo e si stringe alla madre. La madre si ferma per riposare. Il cacciatore li raggiunge e li prende di mira. In quel momento l'uccellino cinguetta, avvertendo i cervi del pericolo. I cervi corrono via. Di nuovo l'inseguimento e di nuovo il cacciatore si avvicina, li raggiunge e scaglia la freccia. La freccia colpisce il cerbiatto. Non potendo correre si stringe alla madre che gli lecca la ferita. Il cacciatore tira un'altra freccia. Gli spettatori restano impalati e tra il pubblico si odono profondi sospiri e persino il pianto"<sup>27</sup>.

Già!

Se nelle nostre ricerche sull'origine del teatro ci rivolgeremo alla storia, al folclore, alla psicologia del bambino o all'etnografia, troveremo ovunque i segni palesi o nascosti del patibolo, sul quale il boia e la vittima (umana o animale) per primi, all'alba dell'arte drammatica, determinano con la loro azione l'attrattiva di questo nuovo istituto per la folla, che soltanto successivamente diventerà teatro.

Una simile origine della genesi del teatro ci sorprenderà oltre misura se ricorderemo che quasi tutti i tipi di arte, la cui sintesi è rappresentata dal teatro, hanno a loro volta quasi tutti alla propria origine una crudeltà sanguinosa o addirittura puramente patibolare.

Così l'arte del canto nasce dalle lodi intorno alla vittima insanguinata. Una volta separata dal rito religioso, l'arte del canto si perfeziona nel suo sviluppo e nasce la gara pubblica, dove il cantante sconfitto viene condannato a morte, così la leggenda del "Torneo dei cantanti di Vargburg" (tipica leggenda di capodanno, secondo Winckler, *op. cit.*) narra della gara tra cinque cantori, dove il perdente finisce sulla forca.

L'arte della danza dei selvaggi si sviluppa dai movimenti militari religiosi (le marce, i salti, le giravolte) intorno al prigioniero condannato. Nell'antica Grecia l'orchestica nacque dalle gare degli "otri unti" riempiti di vino; i maldestri rischiavano di "rompersi il collo" in pubblico o, perlomeno, di "spaccarsi il naso". La danza come superamento pubblico di difficoltà da rompicollo (l'acrobatica) si considera tale non soltanto all'origine del nostro balletto, ma anche dei nostri balli da salotto; lo storico S. N. Subinskij, per esempio, ricordando sua nonna scrive che a suo tempo i ballerini erano pochi perché il "minuetto era un ballo sofisticato, dovevi sempre ballare a ginocchia piegate o chinarti, e con attenzione, altrimenti sbattevi la testa contro qualcuno o urtavi una schiena; come se non bastasse, dovevi raccogliere la coda del tuo frac perché non la strappassero e guardarti intorno per non inciampare nella coda altrui"<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Lev N. Tolstoj, *Sobranie sočinenij...*, cit., t. XV, p. 163.

<sup>28</sup> *Babuška* (La nonna), racconto tratto dalle memorie di S. N. Subinskij, in *Neva*, inserto gratuito

L'arte della musica nasce insieme ai sette toni di base, corrispondenti alle sette vie dei pianeti che emanano suoni muovendosi sullo zodiaco (da qui nasce "l'armonia delle sfere" dei pitagorici) e con i cinque semitoni, in cui la croce, simbolo del *diesis*, cioè dell'elevazione nel linguaggio mitologico, ricorda il dio-Anno crocifisso alla fine dell'ellisse (cfr. sopra), e perciò stesso lo eleva. La croce come strumento di punizione ("innalzare sulla croce"), adottata dalla procedura giudiziaria dell'antico Oriente, deriva proprio da quella mitologia<sup>29</sup>. A tutto questo si può aggiungere che i primi strumenti musicali erano fatti dai materiali ricavati dalle vittime sacrificali (la pelle sul tamburo dello sciamano, il flauto di ossa umane ecc.); inoltre, la leggenda lega l'invenzione degli strumenti fondamentali a innocenti condannati a morte (il piffero di giunco cresciuto sul luogo del martirio dell'innocente Ivanuška, ecc.).

"*Von den Weidenbuschen am Bach schnitten wir Ruten und machten aus ihnen Pfeifen*"<sup>30</sup>, tutti quelli che hanno aperto le pagine 88-89 della prima parte del manuale per autodidatti di lingua tedesca di B. Neu'a, sanno di questa infantile invenzione.

L'arte del trucco e del mascheramento è stata preceduta dall'arte cruenta dei *tatuaggi* con incisioni, intagli e punture.

Lo stesso si può dire dell'arte del travestimento. Oltre ai tatuaggi si usano pelli di animali e piume di uccelli uccisi appositamente per il travestimento; vandalismo questo al quale oggi si ribellano i seguaci di Tolstoj, gli yoghi, i teosofi ed altri vegetariani!

L'arte dell'allestimento scenico inizia dalla decorazione dell'arma micidiale, dalla raccolta e dalla lavorazione dei trofei come gli scalpi, e dall'infilare collane con i denti del nemico, ecc.

Tutta la nostra cultura moderna risale geneticamente all'epoca del vandalismo, e non c'è niente di stupefacente nel fatto che neanche il teatro come istituto culturale faccia eccezione.

È straordinario il fatto che l'eredità barbarica, se negli altri istituti culturali dei tempi remoti è un fenomeno relativamente raro, nell'istituto del teatro pubblico (basta fare l'analisi dettagliata della sua struttura) si presenta in modo cardinale e fa tornare alla nostra memoria la spiacevole sentenza: "*plus ça change, – plus c'est la même chose*"<sup>31</sup>.

Infatti togliendo la parte essenziale del teatro, alla fine troviamo uno scheletro poco differente dal patibolo che per il pubblico, si sa, non è meno attraente del teatro.

Proviamo a "spogliare" il teatro fino all'osso, e domandiamoci se c'è bisogno della musica, del ballo, dell'arte dell'attore o della regia, oppure di uno spettacolo basato sulla drammaturgia letteraria o se servono anche l'estetica, la logica, l'arguzia, i costumi e il trucco.

La risposta è che il teatro può facilmente rinunciare a questi attributi, e spesso

dell'omonima rivista, n. 2, 1893, p. 313.

<sup>29</sup> Cfr. Winckler, *op. cit.*, p. 73-74.

<sup>30</sup> In tedesco nel testo.

<sup>31</sup> In francese nel testo.

lo fa, rimanendo ugualmente teatro.

Allora, su che cosa si fonderà il teatro per non perdere il suo significato? Innanzitutto bisogna disporre di un luogo per l'azione appositamente creato, poi di un'azione dimostrativa basata sull'intento di costruire realmente uno spettacolo e dei personaggi, ovvero interpreti visibili dell'azione. La stessa cosa fa da base al concetto di patibolo, sul quale si compie un'azione tra boia e vittima, senza contare i rappresentanti della legge e la milizia popolare.

Qualcuno potrebbe obiettare che l'azione sul palcoscenico e quella sul patibolo nella sostanza non sono la stessa cosa. Ma questo è falso. Come diceva I. Sologub, non esistono altre ragioni per un dramma e non potranno esistere, oltre l'amore e la morte.

Proprio il tema dell'amore (per una persona, per la vita) è un tema dell'azione patibolare che attrae spettatori crudeli e compassionevoli (insisto sulla parola "compassionevoli"), del tutto indifferenti all'ornamento estetico.

Alla fine ci si domanda se i personaggi del teatro non siano loro stessi boia e vittima?

Nella tragedia è il destino a colpire l'essere umano, nella commedia è l'autore che deride i costumi della società (cfr. *Il revisore* di Gogol'), mentre nel dramma è un malfattore o la folla a castigare se stesso. In fin dei conti, l'analogia del teatro con il patibolo non solo non fa paura, ma questa loro somiglianza può essere consolante!

Diceva An. Grigor'ev che "togliere Nemese (cioè la dea del castigo) dal dramma sarebbe come togliergli l'anima: Nemese è una presenza eterna, come sono eterne le passioni umane. Saranno i misteri delle tragedie antiche, sarà il lucido senno delle tragedie di Shakespeare, o il riso fulgido delle commedie di Aristofane e di Gogol', ma tutto ha la costante, severa, e nello stesso tempo conciliante giustizia, che non conosce fine né felice né tragica, ma soltanto la fine necessaria". La fine delle nostre passioni sul patibolo, aggiungerei io. La morale lapalissiana che dice "il vizio paga e la virtù trionfa" è stata fino in fondo la morale irrevocabile sia delle rappresentazioni sceniche che di quelle patibolari. Schiller, nella sua analisi del teatro come ente morale, dice: "La giustizia del teatro inizia là dove finisce la forza delle leggi mondane. Se la giustizia viene accecata dall'oro essa annega nel mare dei vizi, se l'insolenza dei forti ride dell'altrui impotenza e la paura lega mani e lingue ai deboli, allora il teatro prende la spada e la bilancia e colpisce il vizio davanti al suo terribile accusatore".

Insomma, l'analogia tra il teatro e il patibolo, senza rischiare di comprometterlo, può essere approfondita fino ai minimi particolari. Quali conclusioni si possono trarre da quest'analogia che ha, come abbiamo visto, una spiegazione storica e psicologica? Si può giungere naturalmente a tante conclusioni, ma la più edificante tra loro sarà che il teatro, nel suo interesse per la folla, appartiene solo in parte alla sfera teatrale e che il drammaturgo, o la grande personalità scenica, potrà contare sul successo presso la maggioranza del pubblico, cioè presso la folla, solo se ricorderà che il teatro nella sua attrattiva non è soltanto il tempio dell'arte, ma anche un patibolo mascherato, anche se questo in un primo momento sembrerà paradossale ai cuori puri e nobili dei sacerdoti di Melpomene.

# Jurij Annenkov<sup>1</sup>

## TEATRO FINO IN FONDO (1921)<sup>2</sup>

La storia mondiale conosce due fatti degni di nota: il primo accadde a Jesus Navin, l'altro a miss Havisham in *Le grandi speranze* di Dickens. Jesus Navin disse al sole: "Fermati!"

A quei tempi luminosi il sole ancora girava intorno alla terra; ed ecco che quello, come un ussaro a metà di una mazurca, aveva piegato il ginocchio agitando l'aria intorno a sé come un ventaglio intorno alla Dama-Terra. Jesus Navin era solito parlare in modo convincente, ed il sole si era fermato. Navin aveva superato la vita e questa aveva smesso di muoversi. Con miss Havisham in sostanza accadde il contrario: la vita correva avanti, mentre la povera miss s'immobilizzava nell'abito nuziale ridotto in cenere, davanti ai miseri resti del banchetto nuziale, tra ragni e topi. Persino la lancetta del suo orologio continuava a segnare sempre lo stesso minuto... È già iniziato il secondo decennio dal tempo in cui la pittura si è spostata dal punto morto in cui era giunta, lanciandosi avanti con impeto. L'irriducibile interventista Marinetti ha scagliato un anatema contro tutto e tutti, nullità e geni, passato e presente, agitando il manganello dei manifesti e abbattendo quanto gli capitava a tiro. Il pubblico si scansava, andava ad abiurare a Notre-Dame.

Il boom, l'esplosione, la rivoluzione della pittura hanno anticipato la rivoluzione sociale di quasi un decennio. In quella corsa ad ostacoli la vita risultò perdente. La rivoluzione sociale sopraggiunse nel momento in cui la giumenta sudata – la pittura –, vinceva il record di velocità e, buttati via gli inutili orpelli e i finimenti, già si girava a misurare il percorso compiuto. La pittura ha superato la vita, ha seguito Jesus Navin.

Se i nostri pittori dell'altro ieri, Tatlin e Malevic, hanno smontato la pittura

<sup>1</sup> Jurij Pavlovič Annenkov (1889-1974), pittore, grafico (particolarmente famose le sue illustrazioni per *I dodici* di A. Blok e i ritratti di eminenti artisti degli anni Dieci, Venti), caricaturista, scenografo e regista teatrale (una quarantina gli spettacoli al suo attivo). Si cimentò con la scultura dinamica, mise in scena numeri di danza, lavorò nel cinema d'animazione e nella *fiction* (Premio Oscar nel 1953 per i costumi di *I gioielli di Madame de\*\*\** di M. Ophüls), fu anche poeta e scrittore (ha lasciato due volumi di memorie autobiografiche) e critico. Oggi è ricordato anche come teorico dello spettacolo; il suo nome resta legato soprattutto all'*espressionismo scenografico*. Non solo portò sulla scena le sue avanguardistiche teorie sul teatro astratto, ma le diffuse e propagandò attraverso numerosi articoli-manifesti rimasti finora quasi sconosciuti. Con lo scritto qui presentato, Annenkov ci rivela nuovi tratti dell'arte russa a cavallo tra gli anni Dieci e Venti, legando il suo nome al fenomeno del cosiddetto teatro "astratto immateriale" o, come lo definì egli stesso, il teatro del *metodo puro*.

<sup>2</sup> *Teatr do konca*, articolo-manifesto uscito a Pietroburgo in "Dom iskusstv", n. 2, 1921, che raccoglie frammenti di diversi articoli di Annenkov scritti tra il 1919 e il 1920, tra cui *Ritmičeskie dekoracii* (Scenografie ritmiche) che aveva fatto molto clamore. Ora in "Mnemozina", vyp. 2, Mosca 2000, pp. 32-51 (le note sono in parte a cura di E. I. Strutinskaja).

come il meccanismo di un orologio, destrutturandola fino ai suoi elementi più piccoli, identificando la sua sostanza con l'estrema sincerità, al contrario, alcuni maestri di oggi (Al'tman e, soprattutto, Lebedev<sup>3</sup>), già mirano alla sintesi, inserendo forme pure nell'organismo vivo dell'arte.

Si appressa quella *versta* a cui giungerà la giumenta prima di tornare nella stalla da poco ricostruita.

Tuttavia, se il pittore ha potuto battersi senza difficoltà per la sua identità, il teatro invece ha sempre incontrato impedimenti materiali.

Al pittore basta fare un salto in negozio per procurarsi i colori, un foglio di latta o un cartoccio d'alabastro, oppure, se non ci sono soldi, può rimediare quanto gli serve da qualche parte nei dintorni; tanto basta per farlo sentire ben armato.

Il teatro né lo procura, né lo rimedi. Nel teatro prima di giungere alla realizzazione dell'idea occorre sottomettere la propria volontà ad una lunga serie di volontà altrui e questo inevitabilmente induce a compromessi. Per tale ragione il teatro, al contrario delle arti che già si sono calate in una forma autonoma, diventando autosufficienti, non ha ancora trovato, o forse ha smarrito, la sua essenza e la propria sostanza.

L'esplosione dell'arte teatrale è avvenuta leggermente in ritardo. Sul fronte rivoluzionario delle arti il teatro finì per trovarsi in una profonda retrovia: si era fermato in coda alla storia.

Miss Havisham nell'abito nuziale ridotto in cenere...

A Parigi, recentemente, la famosa attrice Madame Barat, nella sede del teatro dei Champs-Élysées ha inaugurato un dibattito sul "teatro del futuro". Sia negli interventi teorici sia nelle dimostrazioni pratiche degli spettacoli, era evidente la volontà di trovare nuove strade, di fondere simbolismo e realismo.

Da noi in Russia coloro che cercano nuove strade la pensano in un altro modo.

"Il teatro si assume la missione di sviluppare al massimo la propaganda nei territori ricchi di grano e fertili della RSFSR (Repubblica Socialista Federativa Sovietica Russa), allo scopo di rifornire le regioni sterili e i grossi centri, come Mosca e Pietroburgo, con beni di prima necessità. Una speciale commissione si è rivolta ad una serie di scrittori e drammaturghi con l'invito a scrivere opere teatrali sui bisogni di produzione della repubblica, e sul sostegno alle sue zone affamate".

"La commissione si augura che il nuovo piano di propaganda, grazie alla teatralizzazione degli *slogan* del Narkomprod<sup>4</sup>, aiuterà quest'ultimo nella sua politica d'approvvigionamento".

Queste non sono solo voci di corridoio, né maldicenze; lo apprenderete da

<sup>3</sup> Vladimir Evgrafovič Tatlin (1885-1953), pittore, grafico, costruttore, scenografo, tra i fondatori del costruttivismo russo; Kazimir Severinovič Malevič (1878-1935), pittore e grafico, fondatore del suprematismo russo, una delle correnti dell'arte astratta; Natan Isaevič Al'tman (1889-1970), pittore, scultore e scenografo; Vladimir Vasil'evič Lebedev (1891-1967), pittore, grafico e cartellonista, organizzatore del "Okon ROSTA" di Pietrogrado, scenografo.

<sup>4</sup> *Narodnyj Komissariat Prodovol'st'vija* (Commissariato Popolare per la campagna di viveri).

un'autorevole fonte. Leggete le righe seguenti:

“Il Centroteatr<sup>5</sup> fa appello a tutti gli operatori del teatro di venirgli in aiuto”.

A dire il vero qui c'è una certa reticenza.

Anzitutto a chi bisogna venire in aiuto? Al teatro o al Centroteatr?

In secondo luogo, che tipo d'aiuto si richiede esattamente? Salvare il teatro dal Centroteatr oppure salvare il Centroteatr dagli *slogan* del Narkomprod? O ancora, occuparsi della messa in forma scenica di quegli *slogan*?

Il Narkomprod è un'istituzione solida, di prima necessità per lo Stato e, inoltre, la prima a cimentarsi con le assi del palcoscenico; non desiderando debuttare in modo avventato, ha creduto opportuno appoggiarsi ad un organo competente: il Centroteatr. Questo a sua volta si appoggia ad Evreinov.

Il teatro di Evreinov è pienamente universale: teatro della misericordia, teatro-patibolo, teatro per sé, teatro per tutti, teatro storico, pedagogico, taumaturgico, teatro al servizio del Narkomprod e persino al servizio della sicurezza sociale<sup>6</sup>.

Così un tempo ragionava quel tale Couthon<sup>7</sup>, contro il quale Evreinov ha scatenato il suo sdegno nel secondo volume del *Teatro per sé*<sup>8</sup>.

In ogni caso, la ricerca di nuovi percorsi è qui evidente. Vi sono da noi teatri che ancora rappresentano Shakespeare riunendo attori drammatici, dell'operetta e dello schermo<sup>9</sup>, o mobilitando artisti del circo<sup>10</sup>.

Addirittura ricostruiscono la scena secondo i modelli del teatro shakespeariano<sup>11</sup>.

<sup>5</sup> Il Centroteatr (Central'nyj Komitet po teatru) [Comitato Centrale per il teatro del Narkomprod (Commissariato Popolare per l'Istruzione Pubblica, diretto da Lunačarskij dal 1917 al 1929)], era l'organo supremo della direzione teatrale del paese, creato in seno al Narkomprod il 26 agosto 1919 con un decreto del Sovnarkom sulla “Centralizzazione degli affari teatrali”. Fu sciolto il 5 novembre 1920. Tra i membri del direttivo c'erano A. V. Lunačarskij (presidente), K. N. Malinin, Ju. M. Slavinskij, E. M. Beškin, I. M. Lapickij, V. S. Smyšljaev, A. I. Juzin, V. Keržencev, D. I. Leščenko, Vjac. I. Ivanov, I. V. Ekskusovic.

<sup>6</sup> Annenkov fa l'elenco dei temi al centro degli scritti teorici di Nikolaj N. Evreinov (1879-1953), che parlava della *Teatral'nost'*, cioè della teatralità, come di un istinto “preestetico” dell'uomo, una spinta istintiva alla trasfigurazione arbitraria, descrivendo la vita come un incessante “teatro per sé”.

<sup>7</sup> Georges Auguste Couthon (1755-94), giacobino attivista della Rivoluzione francese, collaboratore di Robespierre.

<sup>8</sup> Nella seconda parte del *Teatro per sé*, Evreinov sostiene che la fioritura e la decadenza del teatro sono legate all'aristocrazia e al suo interessamento al teatro stesso. La decadenza del teatro ha determinato l'ascesa del gusto plebeo. Questo accadde per esempio durante la Rivoluzione Francese, quando il teatro tralasciò i suoi intenti artistico-estetici per assumere una funzione propagandistica e utilitarista.

<sup>9</sup> Annenkov si riferisce qui ad alcune tragedie di Shakespeare messe in scena al BDT (*Macbeth*, 1919; *Tanto rumore per niente*, 1919; *Otello*, 1920; *Re Lear*, 1920) alle quali presero parte Ju. M. Jur'ev, eminente attore del teatro Aleksandrinskij, M. N. Monachov, celeberrimo artista dell'operetta e il famoso attore cinematografico, “re dello schermo”, V. V. Maksimov.

<sup>10</sup> Sergej Ernestovič Radlov (1892-1958), regista, pedagogo, fondatore del teatro della “Commedia Popolare” (primo spettacolo l'8 gennaio 1920, ultimo il 22 gennaio 1922). Il 12 novembre 1920 nel teatro della Commedia Popolare si tenne la prima della commedia di Shakespeare *Le allegre commari di Windsor* in 13 quadri con due intermezzi circensi, per la regia di Radlov e scenografie di V. M. Chodasevič. Presero parte allo spettacolo anche artisti del circo come Carloni, Georges Delvari, Ernani, Alekson, Aleksandrov, Serge, Takasima.

<sup>11</sup> Annenkov si riferisce qui a *Le allegre commari di Windsor* messa in scena da Radlov in cui lo

Per fortuna, è nato un teatro che ha deciso di rappresentare *Il revisore* come una tragedia<sup>12</sup>.

Personalmente, quest'ultimo percorso mi si confà maggiormente: mi piace veder mettere sottosopra tutto ciò che è rispettabile e inconfutabile. Peccato però che una simile interpretazione del *Revisore* non sia tanto un'invenzione del regista, quanto un'indicazione dello stesso Gogol.

Ad ogni modo, abbiamo visto *Il revisore* sia secondo Craig sia secondo Reinhardt, e persino secondo Glupyškin<sup>13</sup> ...

Esiste il teatro della tragedia, quello simbolista e quello della convenzione, il teatro realista e neorealista, il teatro del dramma romantico e quello del dramma *tout court*, il teatro della commedia improvvisata e della commedia popolare, il teatro della commedia borghese o semplicemente della commedia, il teatro della farsa, dell'opera e del balletto, il teatro eroico-rivoluzionario, il teatro della satira, del Narkomprod e quello operaio-contadino, il teatro RSFSR, il teatro dell'orrore, il teatro per sé e quello sulla scena della vita...

Tuttavia, quest'ultima forma di teatro, quella maggiormente alla moda oggi da noi, si trova ancora allo stato embrionale di pura discussione orale, e non è ancora balzata sulla scena.

Si capisce, ogni teatro porta avanti la sua teoria; perciò esistono tante teorie quanti sono oggi i teatri, e se ne propongono ancora un'infinità; le teorie più disparate, una più rispettabile dell'altra. Ciononostante, penso che tali teorie sostanzialmente siano uguali e non facciano altro che ripetersi. Infatti, perché mai "le strade verso il teatro del futuro" dovrebbero portare alla fusione di simbolismo e realismo, piuttosto che alla teatralizzazione degli *slogan* del Narkomprod? Perché infine non obbligare la massoneria a fondersi con la politica del Glavryb, o perché non abbellire Molière e Shakespeare con le tesi sceneggiate del Rajleskom?

Perché no? Non è difficile inventare una teoria se si adotta come criterio di valutazione, particolarmente consolidato, il giudizio del pubblico in sala. Non vedo differenza tra queste teorie perché esse partono dallo stesso presupposto: il teatro non è una forma d'arte autonoma, autosufficiente e pura, ma solo un accordo sottoscritto tra una quantità d'arti differenti; accordo in base al quale esse s'impegnano a realizzare, portare a termine e manifestare con mezzi visivi e sonori compiti casuali ed estranei alla natura del teatro.

Ma se è così, allora qual'è la differenza tra Shakespeare e una campagna d'ap-

scenografo Chodasevič si era servito dell'insolita architettura della sala di Ferro della Casa del Popolo (con la galleria sulla scena), realizzando una costruzione a due piani che ricordava la scena del teatro inglese antico. Chodasevič rinunciò all'utilizzo della scenografia. Il luogo dell'azione era caratterizzato da pochi oggetti d'arredo e pochi accessori che permisero di non spezzare l'azione durante i passaggi da un episodio all'altro.

<sup>12</sup> Non è chiaro il riferimento. Forse Annenkov ricordava il prologo del *Revisore* messo in scena come uno spettacolo-parodia al "Krivoe Zerkalo" (lo Specchio Deformante) da Evreinov, il 13 marzo 1913, in cui si esortava lo spettatore a prepararsi a vedere un frammento della "immortale tragedia" di Gogol.

<sup>13</sup> In una versione cinematografica del *Revisore* à la Max Linder, il Podestà era rappresentato come Glupyškin.

provvigionamenti?

È una questione di gusti, di esigenze della moda, di simpatie del pubblico. Ogni altro criterio è assente. Il teatro è un'arte che riproduce ma non crea, e finché sarà così non troveremo un criterio valido e non imbroccheremo la strada giusta per fare le nostre valutazioni.

Oggi io, domani tu. Tutto qua.

Il teatro fino ad oggi è stato solo una possibilità d'erogazione di un servizio, ma non autosufficiente; e siccome esistono molte possibilità, sono esistiti tanti teatri.

Ecco perché c'è una tale abbondanza di teatri con vari epiteti, mentre non disponiamo di un teatro senza epiteti, ossia semplicemente un "teatro" nel significato puro del termine, un *teatro del metodo puro*.

## Alle fonti

"Abbiamo un profondo schifo del teatro contemporaneo (versi, prosa e musica) perché ondeggia stupidamente tra la ricostruzione storica (zibaldone o plagio) e la riproduzione fotografica, minuziosa e vomitevole della nostra vita quotidiana.

Noi respingiamo dal teatro ogni sorta di ripetizione, d'imitazione, di storicismo, di arcaismo, di stilizzazione, di primitivismo, di intimismo, di orientalismo, così come le forme pronte: il teatro antico, il teatro di Shakespeare, di Molière, la Commedia dell'Arte, Ostrovskij, Čechov, Maeterlinck e altro<sup>14</sup>.

Noi scacciamo dal teatro il *leit-motiv* dell'amore e del triangolo adultero.

Noi aborriamo le pause e i momenti senz'azione sulla scena.

Noi ci rechiamo di buon grado al music-hall o al varietà (*café-concert*, circo, cabaret, *boite de nuit*), perché attualmente sono gli unici ad offrire spettacoli teatrali degni di questo nome.

Noi celebriamo il teatro del varietà perché in esso c'è l'impossibilità assoluta di arrestarsi e di ripetersi; col suo ritmo di danza esso trae per forza le anime più lente dal loro torpore e impone loro di correre e saltare avanti; perché spiega luminosamente le leggi dominanti della vita: intreccio di ritmi diversi e sintesi delle velocità.

Noi vogliamo perfezionare il teatro del varietà e trasformarlo in teatro dello stupore e del record.

Bisogna assolutamente distruggere ogni logica negli spettacoli, esagerarvi singolarmente i contrasti e far regnare sovrani sulla scena l'inverosimile e l'assurdo (obbligare le *chanteuses* a tingersi il décolleté, le braccia e specialmente i capelli, in tutti i colori finora trascurati: capelli verdi, braccia violette, décolleté azzurro, chignon arancione, ecc. Interrompere una canzonetta facendola continuare con un discorso rivoluzionario. Cospargere una romanza d'insulti e di parolacce...).

Introdurre la sorpresa e la necessità d'agire tra gli spettatori della platea, dei

<sup>14</sup> Il presente frammento non appartiene a Marinetti, ma a B. Sapotnikov, *Futurizm i teatr* (Futurismo e teatro), in "Maski", n.7-8, 1912, p. 29.

palchi e della galleria. Mettere della colla forte sulle poltrone perché lo spettatore che rimane incollato susciti l'ilarità generale. Vendere lo stesso posto a dieci persone: quindi ingombro, battibecchi e alterchi. Offrire posti gratuiti a gente notoriamente pazzoide, irritabile od eccentrica, che provochi chiassate, con gesti osceni, pizzicotti alle donne, o altre bizzarrie. Cospargere le poltrone con polveri che provochino il prurito, lo sternuto ecc.

Prostituire sistematicamente tutta l'arte classica sulla scena, rappresentando per esempio in una sola serata tutte le tragedie greche, francesi, italiane in forma condensata. Vivificare le opere di Beethoven, di Wagner, di Bach, di Bellini, di Chopin, introducendovi delle canzonette napoletane. Mettere fianco a fianco sulla scena Mounet-Sully e Mayol con Sarah Bernhardt e Fregoli. Eseguire una sinfonia di Beethoven a rovescio, incominciando dall'ultima nota. Ridurre tutto Shakespeare ad un solo atto. Fare altrettanto con tutti gli attori più venerati. Far recitare l'*Ermani* da attori chiusi fino al collo in tanti sacchi. Insaponare le assi del palcoscenico, per provocare divertenti capitomboli nel momento più tragico.

Incoraggiare in ogni modo il genere degli eccentrici americani, i loro effetti d'insolita meccanica, il dinamismo spaventevole, le loro grossolane trovate, le loro enormi brutalità, i loro panciotti a sorpresa e i loro pantaloni profondi come stive di bastimenti, da cui uscirà con mille altre cose la grande ilarità futurista che deve ringiovanire la faccia del mondo!

Il nostro teatro darà la velocità cinematografica dell'impressione, dell'innovazione e dell'originalità. Utilizzerà tutto ciò che di nuovo è stato introdotto nella nostra vita dalla scienza, dal regno della macchina e dall'elettricità, abbraccerà la terribile grandezza della massa, gli spettacoli grandiosi del pericolo e decanterà la nuova bellezza che arricchisce il mondo: la velocità.

Con l'aiuto di tutto questo esso creerà un'orchestrazione dinamica di immagini e suoni, e diventerà naturalmente antiaccademico e, di conseguenza, più significativo<sup>15</sup>.

Questo infiammato manifesto, datato 23 febbraio 1913<sup>16</sup>, è firmato da quello stesso indomabile, esplosivo Marinetti.

Se Georg Fuchs vede la rivoluzione del teatro nella trasformazione costruttiva della scena; se Evreinov salva il teatro dando impulso all'istinto di trasfigurazione, come equivalente dell'istinto di teatralità; se Gordon Craig e Adolphe Appia mettono in testa alla riforma la tridimensionalità, mentre Benois<sup>17</sup> vi pone il primato

<sup>15</sup> T. Marinetti, *Music-hall – Manifesto futurista – Il Teatro di Varietà*, quest'ultimo pubblicato sul "Daily-Mail" il 21 novembre 1913. Annenkov cita frammenti da vari testi del futurista italiano tradotti in Russia nel 1914, intervenendo qua e là sul testo originale con tagli ed integrazioni.

<sup>16</sup> Il pubblico russo fu informato della nascita del futurismo italiano appena un mese dopo la comparsa sul "Figaro" del *Manifesto* di Marinetti, da un articolo sul giornale moscovita "Večer": iniziava così, per svilupparsi in seguito con recensioni, articoli, corrispondenze e traduzioni, un ampio processo di "infiltrazione" del futurismo italiano nella cultura russa (cfr. Serena Vitale, Introduzione a *L'avanguardia russa*, Mondadori, Milano 1979, p. XVII). Sui rapporti delle avanguardie russe con il futurismo italiano rimandiamo a: *Marinetti in Russia*, in "Lacerba", 1 aprile 1914; M. Colucci, *Futurismo russo e futurismo italiano*, "Ricerche slavistiche", vol. XII, 1964; C. G. De Michelis, *Il futurismo italiano in Russia 1909-1929*, Bari 1973. (N. d. T.)

<sup>17</sup> Aleksandr Nikolaevič Benois (1870-1960), pittore, grafico, scenografo e regista, storico dell'arte,

dell'artista; e se Mejerchol'd parla ora dell'Ottobre Teatrale<sup>18</sup>, ebbene il manifesto di Marinetti rappresenta un autentico principio rivoluzionario, il nostro 1871<sup>19</sup>, il nostro 3 luglio<sup>20</sup>.

In esso sono lanciate al mondo un mucchio di grandiose assurdità, volutamente esagerate, grottesche, ma vi si trova anche una burrascosa protesta contro le vetuste tradizioni teatrali e la *routine* e, cosa fondamentale, un'autentica comprensione delle radici del teatro, il complemento alla sua primordialità.

Gli alchimisti del teatro si sono spartiti i brandelli della sincerità futurista e li hanno sciorinati lungo i sentieri diversi del rinnovamento teatrale. Nel teatro di Tairov non sono forse stati tinggiati i *décolletés*<sup>21</sup>?

Mejerchol'd non ha forse interrotto Verhaeren con un discorso rivoluzionario e dei proclami<sup>22</sup>? E in parallelo a Mejerchol'd, Max Reinhardt non ha forse coinvolto il pubblico nell'azione teatrale, disponendo la folla del *Danton* (Rolland) lungo le file della platea<sup>23</sup>?

Nelle rappresentazioni di massa sulle piazze di Pietroburgo non si era forse tentato di abbracciare la terribile grandezza della massa<sup>24</sup>? E Radlov non ha forse introdotto nella "Commedia Popolare" i normanni salvifici tramite gli artisti del circo-music-hall e i principi della messa in scena cinematografica? I frammenti di quell'insieme, privati di un unico sangue e di un'unica carne, crescono separatamente.

A tutti gli autentici creatori di teatro propongo di onorare la memoria del grande teatro futurista rivoluzionario e di omaggiarlo!

### **La music-hallizzazione del dramma e la quarta categoria**

Fate un salto all'Apollo-theater, al berlinese Wintergarden, in un qualsiasi music-hall di Londra o in un varietà parigino, e vedrete quanto segue:

Anneta Kellerman<sup>25</sup> interpreta una fanciulla, innamorata senza essere ricam-

critico d'arte, uno dei cofondatori del circolo artistico di "Mir Iskusstva" (Le Monde de l'Art). Fu uno dei pionieri della scenografia pittorica.

<sup>18</sup> Mejerchol'd lanciò l'imperativo di questa rivoluzione teatrale negli anni 1920-1921.

<sup>19</sup> 18 marzo 1871: inizio della Comune di Parigi.

<sup>20</sup> 3 luglio 1917 prima rivoluzione borghese del 1917 che portò alla nascita del Governo Provvisorio.

<sup>21</sup> Aleksandr Jakovlevič Tairov (1885-1950), regista e teorico del teatro. A. si riferisce qui allo spettacolo *Tamira il Citaredo* (1916), messo in scena da Tairov con scenografia di A. Ekster. Nello spettacolo erano stati ripassati a colore i contorni dei muscoli delle braccia e delle gambe degli attori, nonché dipinte in color carne le tute da questi indossate per farle sembrare corpi nudi.

<sup>22</sup> Il riferimento è a *Le Albe* di E. Verhaeren messo in scena da Mejerchol'd il 7 novembre 1920 al Teatro RSFSR Primo.

<sup>23</sup> Il *Danton* di Rolland fu messo in scena da Max Reinhardt il 15 dicembre 1916 al Teatro Tedesco di Berlino.

<sup>24</sup> A. fa riferimento agli spettacoli di massa *Gimn osvoboždenogo truda* (L'inno del lavoro liberato) (1° maggio 1920) e *Vzjatje Zimnego dvorca* (La presa del Palazzo d'Inverno) (25 ottobre 1920), a cui partecipò come scenografo.

<sup>25</sup> Anneta Kellerman artista tedesca del varietà.

biata di un marinaio sfaccendato. La sofferenza porta l'infelice alla decisione fatale: si avvicina ad un'enorme piscina di vetro che rappresenta il mare e, mandato l'ultimo bacio alla volta dell'innamorato, si lancia in acqua. Lì, sotto agli occhi del pubblico, la Kellerman si trasforma in una sirena e, sbarazzatasi dei tristi abiti terrestri e agitando la coda di pesce, raggiunge il nuovo gruppo di amiche, mostrando autentiche doti di nuotatrice e facendo impietrire il pubblico dalla meraviglia.

Saputo dell'accaduto, lo sfaccendato marinaio si strugge di nostalgia per l'annegata e, colmo dei sentimenti più lirici, getta in acqua la sua rete. Ovviamente ci finisce dentro la famosa sirena e i due giovani si riconoscono. Dopo brevi spiegazioni, la vittima di quell'amore infelice spira tra le braccia dell'innamorato... Nella saletta adiacente di un ristorante entrano due signorotti accompagnati da belle signore. Il lacchè apparecchia la tavola, dispone le bottiglie di champagne e un'incredibile quantità di stoviglie con ogni sorta di vivande.

All'inizio i convitati discorrono amabilmente, parlano di questioni d'attualità, un po' di Franz-Joseph<sup>26</sup> e un po' del presidente della repubblica francese, del parlamento inglese e degli ultimi avvenimenti cittadini. Ma, poco alla volta, diventano alticci ed incominciano ad ingelosirsi l'uno dell'altro per via delle signore. La scena della gelosia acquista un carattere violento, vola in aria una bottiglia, poi un piatto, dopo il piatto, un coltello, e così via.

Tutti gli oggetti iniziano a muoversi tracciando in aria bizzarre figure; malgrado tutto però, il vino non si rovescia dai bicchieri, la salsa resta nella salsiera, le bistecche non cadono dai piatti, la lampada accesa né si spegne né incendia il teatro.

Ecco che una brocca cade addosso ad uno dei due gelosi ed immediatamente gli spunta fuori un enorme bernoccolo; ecco che una forchetta va a piantarsi nella schiena dell'avversario al quale immediatamente cresce una gobba iperbolica. Si susseguono una serie di trasformazioni, e tutto al ritmo vertiginoso di una cascata che l'occhio dello spettatore riesce appena a distinguere; in confronto alla tecnica frenetica degli artisti circensi stranieri, il varietà russo è pallido e profondamente provinciale.

Una delle signore, sconvolta da quanto sta accadendo, corre all'impazzata per tutta la scena e finalmente trova riparo in cima ad un armadio a specchio; lì però perde conoscenza e cade bocconi su un enorme vassoio con l'insalata, dove s'immobilizza come in una bara.

Attirati dal fracasso accorrono i lacchè, ma spaventati dai due gelosi si nascondono sotto la lunga tovaglia del tavolo, il quale, come durante una seduta spiritica, incomincia a girare nella stanza con sopra la signora svenuta nell'insalatiere. I lacchè terrorizzati spariscono dietro le quinte, inseguiti dal tavolo semovente.

– Riso omerico! E che miscela!!

O ancora:

Un pianoforte da concerto sospeso, un Bechstein o un Blüthner, vola in aria non peggio di Santos Dumont<sup>27</sup>, dietro ad esso, sul *tabouret*, vola il pianista che

<sup>26</sup> Franz Joseph I d'Asburgo (1830-1916), imperatore d'Austria e re d'Ungheria.

<sup>27</sup> Alberto Santos Dumont (1873-1932) aviatore brasiliano, uno dei pionieri dell'aviazione che

esegue un *Tipperary*. Al disopra della capigliatura rigonfia dell'artista svolazza una nuvola trasparente, il suo sogno creativo che poco alla volta si trasforma in una ballerina, miss Fretby<sup>28</sup> in carne ed ossa, che danza il *tip-tap* sul coperchio del pianoforte. Il pianista in estasi salta sulla tastiera, continuando a suonare un *Tipperary* con i piedi, agguanta l'innamorata e vola via con lei verso la graticcia.

Il pianoforte nel frattempo si ricopre di una pioggia dorata e sparisce...

Simili "numeri" costituiscono una risorsa inestinguibile nell'arsenale del music-hall europeo, ma da nessuna parte chiamano questo "Commedia Popolare", ma semplicemente si stabilisce:

"N. 12. Entrata della famosa donna-pesce Annetta Kellerman. Lunghezza del torace tanti centimetri, circonferenza petto tanto, circonferenza vita tanto, lunghezza delle gambe tanto". Risulta che le misure del corpo di Annetta Kellerman coincidono con quelle della Venere di Milo, eccetto le gambe che, mancando alla Venere, non sono state misurate.

Oppure:

"N. 25. Entrata del famoso trio degli eccentrici 'Fru-fru'" e via dicendo...

Certo, questo è troppo poco per la "Commedia Popolare" di Radlov, ma pure sarebbe così semplice realizzare una solida *pièce* in tre atti attingendo da un simile repertorio.

Alla fine del copione si potrebbe introdurre un'intervista all'autore, al regista e agli scenografi dello spettacolo, ed affrontare il problema dell'acrobatica teatrale, le teorie dell'architettura scenica di Aristofane, fare riferimenti alla mitologia, alla tragedia antica e alla Commedia dell'Arte e a molte altre cose oggi alla moda...

Sarebbero rispettate tutte le condizioni della "Commedia Popolare", compresa l'improvvisazione verbale. E quante ricche possibilità per la regia! Si potrebbe ricorrere alla forza del circo, del varietà, del balletto e dell'opera cittadina.

Gli allestimenti scenici di Radlov sono stati indubbiamente preparati secondo la ricetta del music-hall straniero. Ma mentre sulle scene europee i numeri circensi erano stati sufficientemente drammatizzati, costituendo la conseguenza logica dello sviluppo interno del soggetto, in questo teatro l'elemento circense ("trucco" basilare della "Commedia Popolare") manteneva un carattere esteriore, episodico.

Non c'era una nuova tecnica né una nuova forma, c'era spazio solo per numeri casuali, introduttivi.

Tanto più che ne *Il sultano*<sup>29</sup> non serve un acrobata alla *pièce*, mentre il personaggio del diavolo vi è stato introdotto all'unico scopo di far intervenire un acrobata. In *La seconda notte del banchiere*<sup>30</sup> non serve Serge alla commedia, mentre il personaggio della scimmia è stato creato su misura per lui. Questo è ancor più

effettuo in primo volo in Europa.

<sup>28</sup> Ballerina del varietà.

<sup>29</sup> *Sultan i čert* (Il sultano e il diavolo), commedia di Radlov, scenografie di V. M. Chodasevič. La prima ebbe luogo il 16 marzo 1920, il ruolo del diavolo era interpretato da Aleksandrov-Serge (pseudonimo di A. A. Sergeevic (1892-1966), acrobata-cavallerizzo, voleggiatore ed esperto di pantomime circensil).

<sup>30</sup> *Vtoraja noc' bankira*, commedia di Radlov, scenografie di V. M. Chodasevič. La prima ebbe luogo il 20 aprile 1920.

evidente nella commedia *La scimmia partoriente*<sup>31</sup>, il cui intero copione è costruito per dare al ginnasta l'occasione di arrampicarsi sulla cupola della platea.

Lo spettatore aspettava un trucco dopo l'altro, disinteressandosi totalmente dello svolgimento della *pièce* e dello sviluppo dell'azione. La *pièce*, in assenza di un fulcro, risultò imbastita con punti bianchi che sono saltati via non appena è apparso il circense, che agiva in scena in modo troppo indipendente.

Le tecniche del circo non erano state né sufficientemente drammatizzate, né compenstrate di nuova conoscenza o introdotte in una nuova forma. L'artista del circo arrivava sulla scena con le uscite pronte, servite sul piatto, nel solito aspetto circense, secondo il sistema del concerto.

Non si avvertiva una motivazione interna ai trucchi, né una logica o una necessità scenica; essi non nascevano dall'azione, ma restavano in una dimensione separata che finiva per infrangere l'unità dello spettacolo.

Da qui deriva l'inevitabile, il fastidioso ripetersi dei procedimenti tecnici e l'eccessiva monotonia del soggetto sul quale sono costruite le *pièces* della "Commedia Popolare".

Dal canto suo nemmeno l'attore drammatico è stato trasformato a contatto col circo e resta fedele ai canoni del suo mestiere.

Evidentemente, solo l'improvvisazione verbale, obbligatoria per tutti i partecipanti alla rappresentazione, poteva fare da anello di congiunzione. Benché anche qui, da una parte le battute staccate del circense, comparabili per spirito a quelle del "Listok" o della "Peterburskaja Gazeta"<sup>32</sup>, e dall'altra il favellare composto dell'attore drammatico, di ben altra levatura culturale, rendevano impossibile qualsiasi unità nella gamma scenica.

Non vi era una dinamica compenetrazione dei piani, l'azione si sviluppava in parallelo, priva della "sintesi dei ritmi", come un'orchestra in cui ogni strumento esegue in contemporanea una musica differente.

Perciò dall'incontro tra Delvari<sup>33</sup> e Gibsman<sup>34</sup> non sono scaturite scintille, si avvicinavano e si allontanavano restando freddi, inutili l'uno all'altro, ed estranei come la penna ed il foglio di carta pulita.

Apparentemente la "Commedia Popolare" sembra avvicinarsi più di chiunque altro al manifesto del 23 settembre, ed è per questo che dedico ad essa particolare attenzione.

Sembra che vi appaiano, proprio à la Marinetti, il circo ed il music-hall, la mancanza di logica e la cinematograficità dell'azione, l'inverosimiglianza e l'assurdo, e tutti gli attributi del teatro rivoluzionario.

Tuttavia, non è avvenuta alcuna rivoluzione.

<sup>31</sup> *Obez'jana-donoščica*, commedia di Radlov. La prima ebbe luogo il 17 febbraio 1920.

<sup>32</sup> Il "Peterburskij Listok" (il Foglio di Pietroburgo), quotidiano politico-letterario divulgativo uscito tra il 1864 e il 1918. La "Peterburskaja Gazeta" (la Gazzetta di Pietroburgo), quotidiano politico-letterario divulgativo uscito tra il 1867 e il 1919.

<sup>33</sup> George Delvari Ipseud. di Georgij Il'ic Kucinskij (1888-1942), acrobata, equilibrista.

<sup>34</sup> Konstantin Eduardovič Gibsman (1884-1942), attore, lavorò al teatro di V. F. Komissarževskij sull'Oficerskaja, al Teatro Allegro per Bambini Adulti, alla Casa degl'Intermezzi, allo Specchio Deformante, al Teatro Troickij delle Miniature, ecc.

Radlov ha usato le conclusioni, ma ha dimenticato il presupposto: rivolta contro la ricostruzione storica delle forme pronte dell'esistenza.

Il teatro antico, la Commedia dell'Arte, Shakespeare e il "triangolo adultero"; questi sono i quattro punti cardinali della concezione scenica di Radlov.

Marinetti muoveva verso l'azione autosufficiente, Radlov rincorre l'attrattiva del soggetto e della *fabula*. Marinetti mirava al movimento indipendente, alla sintesi delle velocità, Radlov al movimento illustrativo, descrittivo od espressivo, cioè al gesto.

La cosa più importante del teatro è stata ancora una volta degradata a pura componente accessoria. Il movimento libero dall'imperativo di "significare", si è trasformato in un gesto. Il fine è nei mezzi.

La rivoluzione di Radlov si è ridotta ad un fiore sterile, poiché il movimento, il nudo movimento privato della logica del soggetto diventa teatro, mentre un gesto privo di logica è un nonsenso.

La ricostruzione storica delle forme pronte ha divorato il teatro. Shakespeare e la Commedia dell'Arte (i Pantalone o, per meglio dire, in modo più scientifico, raffinato ed elegante "Pan-ta-le-one", i Pulcinella, le Smeraldine, gli Zanni, i Brighella, i dottor Bologna, gli Arlecchini e di nuovo Pantalone) fanno la guardia all'ingresso, per seguire la moda.

Ma – non sentite? – il teatro soffoca! Basta con i Pantalone! Non ne possiamo più! Ma davvero all'epoca della rivoluzione, non solo la riforma dei trasporti e del *water-closed*, ma perfino il teatro ci deve ricondurre nel XVI secolo!

Radlov innesta le talee di Marinetti sulle ossa di Shakespeare e dei commedianti dell'Arte, Mejerchol'd e Keržencev su *L'abbicci del comunismo*<sup>35</sup>, Evreinov innesta il teatro sulla nota segretaria dell'investigatore Kuncevič.

La gente in genere si divide in quattro categorie:

Quelli che capiscono ed agiscono.

Quelli che capiscono ma non agiscono.

Quelli che non capiscono ma agiscono

Quelli che né capiscono né agiscono.

La prima categoria di solito si guarda con sospetto e finisce per essere censurata.

La seconda non lavora e non mangia.

Alla terza categoria appartengono Radlov, Keržencev, Tairov ed altri, ecco perché nel teatro contemporaneo si preferisce di gran lunga la quarta.

## Il teatro del metodo puro

### A

Le parole "teatro", "*spectacle*", "*représentation*", significano: spettacolo, rappresentazione, dimostrazione, raffigurazione, apparenza.

Ne deriva che la sala per il pubblico si chiama "sala-spettatori", mentre chi vi siede si chiama appunto "spettatore".

<sup>35</sup> *Azbuki kommunizma* di N. Bucharin, Mosca 1920.

Noi percepiamo la rappresentazione teatrale tramite la vista, tramite l'occhio. Durante un concerto possiamo chiudere gli occhi e non perdere niente dell'esecuzione; si potrebbero guardare i musicisti, ma non per questo avreste davanti agli occhi del teatro.

Al contrario all'opera potreste tapparvi ermeticamente le orecchie e ciononostante il teatro non cesserebbe di esistere.

## B

Le parole "atto", "attore", significano: azione, personaggio in azione, persino avventura.

*Faire une scène à quelqu'un*, ossia fare una scenata a qualcuno, significa: manifestare la massima efficacia rispetto ad un determinato oggetto.

L'attualità, l'efficacia, l'azione, il movimento sono il fondamento, la sostanza dell'arte teatrale.

Sedere sul tubo della stufa non basta per essere un cavallerizzo; un quadro vivente mostrato dalle assi del palcoscenico non è ancora teatro.

Solo lo spettacolo dinamico ed efficace sarà teatro.

## C

Ogni arte consiste nell'organizzazione artistica di alcuni elementi con i quali si compone l'opera di una determinata arte.

L'opera teatrale, la rappresentazione teatrale, è movimento artisticamente organizzato.

L'abbicci.

Il movimento artisticamente organizzato, ovvero la "sintesi delle velocità", calato in una forma visibile, è il fine precipuo del teatro, è cioè *teatro del metodo puro*.

Nei tempi remoti e ormai smarriti, dai quali ci separano i millenni, quando ancora non c'era la nostra umanità, né la nostra carne né il nostro ingegno, il cosmo fiammeggiante si muoveva vorticosamente formando delle orbite.

Il movimento è la prima cosa riconosciuta ed usata dall'uomo per esprimersi. Il movimento ha preceduto il gesto, questo a sua volta ha preceduto la parola articolata.

"Da qui l'enorme significato della danza e della pantomima presso l'uomo primitivo" scrive Reclus<sup>36</sup>.

Il movimento rappresenta la prima forza creativa, il motore che crea l'universo, la prima cosa cui si è inchinato e di cui ha iniziato ad estasiarsi l'uomo.

L'uomo primitivo anzitutto si è inchinato al sole perché questo si muoveva in cielo, poi al vento e alle tempeste, all'acqua e al fuoco proprio perché anch'essi vivevano nel movimento.

D'altronde, la prima forma con la quale l'uomo ha espresso il proprio entusiasmo è stata la danza.

<sup>36</sup> Jean Élisé Reclus (1830-1905), geografo, etnologo e sociologo francese autore, tra gli altri, di un saggio in più volumi dal titolo *L'uomo e la terra*. La citazione proviene da F. Komissarzewskij, *Kostjum i nagota* (Costume e nudo), in "Maski", n. 2, 1912, p. 47.

Anche i primi divertimenti del bambino sono giochi in cui si salta, o l'acchiapparello.

Il giocattolo preferito invece è un piccolo mago multicolore e pantomimico, un *pantin*, un burattino semovente di cartone con i fili.

Ecco perché il teatro sembra essere la più antica forma d'arte.

Il teatro delle origini non esprimeva né rivelava nient'altro che movimento, e non serviva a nient'altro se non al piacere dell'osservazione e al sentimento del dinamismo onnipotente. Quanto fosse sviluppato il movimento presso l'uomo primitivo è provato e testimoniato dall'insolita mobilità di alcune tribù selvagge come i neri Mandinghi, i quali, durante le danze mettono in movimento ogni articolazione e persino ogni muscolo.

Solo successivamente, quando nell'uomo si è ridestato l'essere intellettuale, il movimento nel teatro è stato privato di un significato in sé, acquisendone uno accessorio.

Nel teatro contemporaneo gli elementi secondari hanno totalmente offuscato il movimento, lo hanno respinto in secondo piano. Oggi guardando il teatro non si dice più:

– È teatro.

Ma si dice:

– È teatrale, è più teatrale, è meno teatrale.

Come si diceva dei quadri:

– Questo quadro è pittorico.

Il regista contemporaneo, persino il più colto e all'avanguardia, smarrito nella giungla della sua infinita erudizione, si è allontanato di migliaia di *verste* dalle fonti del teatro. La relatività del "teatrale", della "teatralità" e della "teatralizzazione" – tutti concetti che si agitano *aux environs* del teatro – dilatandosi con ostinazione, ha generato una grande libertà d'interpretazione del teatro, il pieno disprezzo per la purezza della sua forma assoluta, ed ha lanciato un ponte tra gli angoli più distanti della vita, fino all'appartamento di Kuncevič<sup>37</sup> compreso.

La teatralità ha a che fare con il teatro quanto il gesto con il movimento e la pittoricità con l'arte figurativa.

Il drammaturgo ed il compositore sono oggi ricevuti come padroni, così come i burocrati servizievoli accolgono il direttore del dipartimento, percependo ogni sua frase come un ordine, al quale attaccano e ritagliano su misura una rappresentazione pronta per l'uso. Non è più teatro, ma un ospizio per i poveri, un albergo internazionale. Il movimento, l'azione teatrale, oggi sono puramente cortesie, degni in ogni istante di un *maître d'hôtel*, si limitano alla pura trascrizione. In genere ogni cosa è qui sorprendentemente per bene, terribilmente piacevole e commovente. È tutto un farsi concessioni reciproche e reciproci compromessi; d'altronde l'umanità beneducata ama tanto i compromessi!

La letteratura, la pittura, l'architettura, la musica, il gesto, qualche vecchio bigotto, un rituale e una compassionevole crocerossina con gli occhi truccati, o una trasfigurazione salvifica; quanti di questi illustri stranieri errano per i teatri-alberghi!

<sup>37</sup> Famoso investigatore piombo-borghese residente in via Goročovaja, 11.

In verità, a volte capita che un ospite troppo nervoso o sportivo contesti uno dei numeri migliori, ma di solito capita quello che capitò a Čičikov e Manilov: ci si ammassa all'ingresso, cedendosi rispettosamente l'un l'altro il passo, e ad un tratto ci si accalca tutti contemporaneamente sulla porta.

Dietro alla *table d'hôte* vi sono un chiasso ed un'allegria inconsueti, persino degni di nota: si strilla, si schiamazza a livelli internazionali; un po' di morale, un po' di perversione, un po' di politica. C'è solo un inconveniente: ognuno parla nella propria lingua e nessuno capisce l'altro.

La vecchia scenografia ringiovanisce sempre di più, si rifà il trucco e tenta di occupare il primo posto intorno alla scodella.

Aprite un qualsiasi libro sul teatro e vi leggerete:

– *La scenografia deve parlare con lo stesso linguaggio spirituale con cui parla l'attore, il poeta o il musicista. La scenografia ideale deve essere legata ad ogni momento psicologico della pièce.*

– *Il teatro non ha bisogno di scenografie che siano solo "scenografie", ossia abbellimenti scenici che non trasmettono allo spettatore l'idea della pièce e il suo stato d'animo o che non aiutano la recitazione dell'attore, il suo tono e il ritmo dei movimenti, o che non lo accompagnano durante l'intera durata della sua presenza in scena*<sup>38</sup>.

Questo è Komissarževskij. Cito a memoria. Troverete ragionamenti simili in qualsiasi libro o articolo di stampa sul teatro, indipendentemente da chi l'abbia scritto.

Il famoso Pietro Gonzaga<sup>39</sup> a suo tempo già scriveva che l'attore, che rivive in scena la morte dell'innamorata, sconvolgerà molto più profondamente lo spettatore se lo scenografo sarà in grado di *"diffondere il pallore e la tristezza durante l'intera durata della scena, in modo tale che lo spazio visto dallo spettatore si armonizzi e coincida con l'impressione sonora. L'azione del più perfetto degli attori può essere indebolita o rafforzata secondo l'impianto scenico in cui gli capita di recitare. È indispensabile studiare con lo sguardo i rapporti tra le varie forme e il livello della loro fusione nel sentimento"*<sup>40</sup>.

Secondo Gonzaga le forme architettoniche della scenografia devono possedere *un linguaggio, una recitazione ed una mimica propri: la mimique de l'aspect des édifices*<sup>41</sup>.

Non solo, ma persino Aristotele nella sua *Poetica* scriveva la stessa cosa.

*"La scenografia agendo sulla vista provoca un'impressione sull'animo dello spettatore".*

Aristotele sapeva che i colori e le linee di per sé sono in grado di suscitare svariate reviviscenze nello spettatore; per tale ragione riteneva che la realtà

<sup>38</sup> La citazione è composta da A. a partire da tre frammenti di un articolo di F. Komissarževskij, *Dekoracija v sovremennom teatre* (La scenografia nel teatro contemporaneo), in "Maski", n. 13, 1913-1914, pp. 20, 25, 24.

<sup>39</sup> Pietro Gonzaga (1751-1831), scenografo italiano, architetto e teorico della scenografia teatrale. Lavorò a lungo in Russia presso i Teatri Imperiali. Lasciò diversi trattati tra i quali: *La musique des yeux ou l'optique théâtrale* dove sostiene la funzionalità della scena nei confronti della musica e dei cantanti e introduce il singolare concetto di "mimica degli edifici" individuando in essa la suggestione che dalla scena può derivare tanto sul pubblico che sugli artisti in scena.

<sup>40</sup> Cit. in F. Komissarževskij, *Dekoracija v ...*, cit., p. 27.

<sup>41</sup> Cit. in *Ibidem*.

oggettuale e il dettaglio fossero in eccesso nell'arte teatrale dello scenografo:

*“Tentare di creare un'impressione mostrando spudoratamente tutti gli oggetti è assai poco adatto all'arte, e non fa altro che aumentare le spese della rappresentazione”.*

Un punto di vista assolutamente contemporaneo!

Aristotele-Komissarzewskij, Aristotele-Evreinov! Una distanza enorme, eppure non è cambiato nulla. Ogni volta, nei momenti di cosiddetta “crisi” del teatro, torna in primo piano la questione del significato della scenografia. La plurisecolare e variegata storia del teatro in molti volumi si muove alla ricerca di un denominatore comune.

Il teatro, fino ad oggi, non è stato altro che l'unione *meccanica*, esteriore, di elementi creativi di varia natura, pur continuando contemporaneamente a tendere ostinatamente verso *una loro fusione organica*.

Durante lunghi secoli i creatori teatrali sono ritornati inutilmente sulla questione, ma la fusione organica degli elementi della rappresentazione scenica non è ancora stata raggiunta, e le strade per raggiungerla evidentemente sono smarrite per sempre.

Ogni arte, con successo alterno, tende ad occupare nel teatro una posizione di primo piano.

Così ad esempio il XVIII secolo fu caratterizzato dal primato delle forme architettoniche nel teatro.

Si stenta a credere che gli attori non si smarrissero nell'insolito rigoglio degli ornamenti, nell'intreccio delle colonne elicoidali e nelle prospettive di archi infiniti e svariate balaustre di Carlo Bibiena Galli<sup>42</sup> o di Valeriani<sup>43</sup>, così come sotto il peso della ciclopica accozzaglia, attraversata da stridenti contrasti di chiaroscuro, di Gonzaga.

Oggi, da ormai dieci anni, il teatro subisce la dittatura della pittura. Lo spettacolo è stato ridotto ad una dimostrazione di tinte pomposamente enfatiche, nelle quali annegano, discreditati ed inutili, gli attori.

Lo spettatore, incantato ed ingannato, si dimentica di loro, del testo, dell'insieme, ed applaude freneticamente il pittore prima ancora che inizi l'azione, subito dopo l'alzata del sipario.

Se ad un certo punto capitano contemporaneamente nel fuoco dell'attenzione sia l'attore sia la scenografia, la loro unione in realtà è solo fisica, in altre parole si vede un *personaggio, un attore in azione sullo sfondo di un brandello di fondale dipinto*.

Esiste un'opinione comune secondo la quale la migrazione dei pittori verso il teatro dipenderebbe dall'intento di far risorgere le forme monumentali dell'arte figurativa, dalla nostalgia per tele di maggiori dimensioni rispetto a quelle solitamente disposte sui cavalletti, e dall'attrazione esercitata dalla realizzazione di fantastiche ed effimere visioni architettoniche, prive di logica costruttiva e perciò

<sup>42</sup> Carlo Bibiena Galli (1725-1787), illustre rappresentante di una celebre famiglia di scenografi ed architetti italiani (maestro di Gonzaga). Nel 1778 lavorò a diversi spettacoli presso il Teatro Ermitaż di Pietroburgo.

<sup>43</sup> Giuseppe Valeriani (1708-1762), scenografo ed architetto italiano, dal 1742 visse e lavorò in Russia, sia a Mosca che a Pietroburgo.

irrealizzabili nella realtà. Se i pittori avessero a loro disposizione un maggior numero di Pantheon, di Sorbonne, di biblioteche e di municipi, le cui pareti abbiognassero di essere affrescate, non andrebbero verso il teatro (tra l'altro dipingere una scenografia di cento metri quadrati è molto più facile che non *Gli ultimi giorni di Pompei*<sup>44</sup> o gli affreschi di Sainte Geneviève<sup>45</sup>, mentre costruire un praticabile di travicelli è più semplice che costruire una spaziosa *isba*).

Tale spiegazione sull'attrazione provata dai pittori per il teatro rasenta l'equivoco e porta la questione della scenografia teatrale in un vicolo cieco. *L'affresco, la pittura parietale, sono anzitutto statici, sono la forma della quiete e dell'eternità. Il teatro, invece, è fondamentalmente dinamico.*

Nel momento in cui si accende un semaforo sul percorso di un treno espresso – il cui significato è di sviluppare velocità –, l'espresso come tale cessa di esistere.

Il teatro è come un espresso: *l'elemento statico si trova in disarmonia con la sua essenza.* La rappresentazione teatrale di solito termina con la morte dell'eroe, con l'interruzione della sua attività.

La scenografia finora è rimasta statica, perciò è inevitabilmente entrata in conflitto con la natura del teatro.

A teatro non v'è posto per le *natures mortes*, in esso tutto è movimento. Il movimento si definisce e prende forma tramite il ritmo. Nel ritmo il movimento assume un significato artistico, *i ritmi trasformano il movimento in una forma artistica.*

Ritmi differenti sono percepiti in modo diverso e agiscono differenzialmente sullo spettatore dal punto di vista emotivo. La cosa più difficile nel lavoro di un maestro della scena è indovinare il ritmo sottostante della rappresentazione o, più precisamente, *le relazioni tra i ritmi della rappresentazione.* Il minimo abbaglio in questo senso può assumere un valore fondamentale nello spettacolo.

Il movimento artisticamente organizzato, ossia *ritmicamente organizzato, costituisce la forma teatrale.*

La rappresentazione teatrale deve vivere incessantemente nelle variazioni, nelle oscillazioni e nell'avvicinarsi del ritmo. Fino a quando la scenografia non si sposterà dal suo posto mettendosi a correre sulla scena, noi non vedremo un'azione teatrale unitaria ed organicamente coesa.

Per questa non servono l'illustrazione né la geografia dell'immagine (il bosco, la sala, il carcere, la campagna, ecc.), ma disegni vivi, figure in movimento, rallentamenti, accelerazioni, fluidità, intermittenza, dilatazione, concentrazione, chiarezza, indeterminatezza, quiete, intensificazione, ecc... Occorrono ritmi grafici dei movimenti.

In tal modo, viene meno spontaneamente l'idea consolidata di scenografia teatrale intesa come sfarzo di colori, grosse macchie, superfici colorate ed una piena libertà di pennellate gigantesche. La pittura, la vistosità in genere, torna in secondo piano lasciando il posto a linee di fuga, a disegni irruenti, al fremito del diagramma dell'azione.

<sup>44</sup> Tela di Karl Pavlovic Brjullov (1799-1852) dipinta tra il 1830 e il 1833.

<sup>45</sup> Ciclo di pannelli parietali del Pantheon di Parigi di Pierre Puy de Chavanne (1824-1898).

Bakst, Anisfel'd, Sudejkin<sup>46</sup> sono tutto tranne scenografi teatrali.

La pittura, il colore sono conservati solo per una maggiore persuasività delle costruzioni dinamografiche.

Persino Evreinov, che più d'ogni altro era vicino a risolvere la questione del significato della scenografia teatrale, si è fermato a metà strada con la teoria del monodramma tra le mani. "Chiamo monodramma quel tipo di rappresentazione teatrale che con l'intento di comunicare più pienamente allo spettatore lo stato d'animo del personaggio, *mostra sulla scena il mondo che lo circonda, così come lo immagina il personaggio momento per momento*. Lo scenografo non deve per nessuna ragione mostrare sul palcoscenico del "dramma" gli oggetti così come sono nella realtà (Aristotele?); soltanto quando saranno presentati attraverso il riflesso di un qualche "io", attraverso le sue sofferenze e le sue gioie, il suo dolore o la sua indifferenza, essi diverranno parti organiche di quell'insieme unitario, che noi in realtà non abbiamo il diritto di chiamare dramma perfetto, poiché per la psicologia del dato personaggio è importante la sua visione soggettiva dell'oggetto reale e non l'oggetto in sé, indipendente dai rapporti che il personaggio stabilisce con esso.

Una gaia radura, un campo di grano ed un bosco di cui mi compiaccio stando comodamente seduto accanto alla mia innamorata, saranno solo una macchia verde chiaro, righe gialle e una cimoso scura, se in quel momento mi si annunciasse una disgrazia occorsa ad un mio congiunto. E l'autore del dramma perfetto pretenderà pedantemente dallo scenografo l'immediata sostituzione dell'allegro paesaggio con un insieme insensato di macchie"<sup>47</sup>.

Evreinov, pur spostando la scenografia dalla stasi e riconoscendo la sua efficacia, ha mantenuto tuttavia l'incrollabile suddivisione dello spettacolo teatrale in due parti: *il personaggio e l'ambiente circostante*. Qui sta l'errore della teoria evreinoviana della "architettonica del dramma su una base soggettivo-impressionistica".

Così come il passante non può fondersi organicamente con la casa accanto alla quale passa, allo stesso modo a teatro il personaggio, l'attore, non può raggiungere una fusione organica con l'arredo circostante.

"L'arredamento circostante", da qualsiasi punto di vista sia percepito, *non esiste sulla scena*. Sulla scena c'è solo l'attore, solo l'azione.

Perso il valore illustrativo e figurativo, gli attori e la scenografia perdono contemporaneamente la loro concretezza primordiale, diventano solo elementi materiali diversi per sostanza, con i quali il maestro teatrale crea l'opera *organica e unitaria* della sua arte.

L'attore in scena cessa di essere un uomo, un essere animato dotato di una

<sup>46</sup> Lev Samojlovič Bakst (pseud. di Rosenberg) (1866-1924), pittore, scenografo, grafico, membro di "Mir Iskusstva", partecipò all'allestimento degli spettacoli per i Ballets Russes di S. Djagilev; Boris Izrailevič Anisfel'd (1879-1943), pittore, scenografo, grafico, fu membro di "Mir Iskusstva"; Sergej Jur'evič Sudejkin (1882-1946), pittore, scenografo, grafico. Fu uno degli organizzatori del gruppo "Golubaja Roza" (la Rosa Azzurra), dal 1911 partecipò alle mostre di "Mir Iskusstva".

<sup>47</sup> N. Evreinov, *Introduzione a Predstavlenie ljubvi* (La rappresentazione dell'amore), in "Studija Impressionistov", kn. 1, 1910, p. 52.

psiche, un linguaggio e una forma umani, entra nella composizione dell'azione, se ciò serve al teatro, alla stessa stregua delle macchine, *come un qualche apparato cinetico*, diverso da quelle solo perché possiede sfumature più sottili, come un violino rispetto ad un pianoforte.

Niente Amleti! Niente Ivan Mironyč! Non affibbiamo al teatro nessun "salvifico" istinto di trasfigurazione.

*L'autentico spettacolo teatrale è essenzialmente immateriale.*

Quando Marinetti consigliava agli attori di tingersi il *décolleté*, le braccia e i capelli con colori *inverosimili*, o di eseguire Beethoven dalla fine, non si avvicinava forse alla distruzione, all'assassinio del loro valore oggettuale, della loro concretezza?

Marinetti non può essere annoverato tra gli sperimentatori teatrali professionisti, ma nel suo dilettantismo rivoluzionario aveva intuitivamente fiutato, trovato tentoni ed indovinato la cosa più importante, l'unica vera di cui non sono riusciti a venire a capo navigati professionisti. Definendo il teatro un "*intreccio di ritmi differenti, una totale impossibilità d'inazione e una sintesi di velocità*"<sup>48</sup>, il manifesto di Marinetti era la conseguenza della generale trasformazione della contemporaneità in energia dinamica; e se i problemi del dinamismo nella pittura e nella scultura erano in contraddizione con la loro natura, nelle questioni teatrali invece Marinetti fece centro.

Il maestro teatrale mette in moto la macchina scenica, il vecchio e logoro palcoscenico è sostituito da uno dinamico. In tutto lo spazio della scatola scenica non v'è un solo momento di quiete. In questa furia di movimenti collegati dal ritmo si riversa ogni cosa: i rumori del metallo, del legno, delle corde, delle molle delle macchine, l'impercettibile fremito del corpo umano e la corsa dei raggi di luce colorati.

Nell'aria si scontra lo zig-zag di lampi spigolosi su macchie nere in movimento, incalzano i ritmi discontinui e danzanti di macchie iridate, rosse, gialle e verdi, di cerchi e spirali; appaiono e scompaiono nelle orbite effimere di una cometa argentata, volano come uccelli figure multiformi, appuntite, rotonde, spigolose, continuamente cangianti: ellissi, rombi, cilindri e cubi, nella meravigliosa vibrazione di raggi luminosi svolazzanti in contrappunto, si fondono esili flussi di fili azzurri, pastello, paglierini e rosa pallido...

Si crea un *arabesco in movimento di ritmi di tutti i colori* che entrano in conflitto tra loro. E quanti più ritmi intervengono, quanto più il loro carattere è diversificato e la loro collisione profonda, tanto più complesso sarà il compito del maestro.

Il nuovo maestro del teatro avrà un punto di vista completamente diverso e conoscenze specialistiche assolutamente altre rispetto ai drammaturghi, ai registi e agli scenografi contemporanei. Il nuovo maestro teatrale si formerà in speciali accademie teatrali (ancora inesistenti), dove le materie fondamentali saranno: tecnologia, elettrotecnica, meccanica, matematica, ritmica e via dicendo.

L'attore sarà trasformato in un corpo meccanizzato, il drammaturgo, il regista e lo scenografo in artisti-macchinisti. Solo la macchina e l'elettricità creeranno il

<sup>48</sup> Cfr. Marinetti, *Il music-hall*, pp. 234, 235.

nuovo maestro del teatro liberato.

La scenografia come tale cesserà di esistere nel teatro, così come cesserà di esistere l'attore come si è inteso dalla tragedia antica fino ai giorni nostri.

Il cronometro e il metronomo diverranno oggetti da comodino per l'artista teatrale.

Il corpo umano meccanizzato, l'impianto dinamico, il colore, la luce, la prospettiva realistica dello spazio scenico e le possibilità di utilizzo di questo spazio, il tempo (le relazioni tra velocità e forma ritmica), la tecnica e lo stile dell'artista, la struttura teatrale: questi sono i presupposti della cultura artistico-materiale del teatro.

Quanto più forte sarà l'energia dell'artista, tanto più ricca sarà la sua struttura teatrale.

## Conclusioni

Sostengo che la ripartizione in dramma, commedia, farsa e quant'altro, è tanto estranea alla natura teatrale quanto la suddivisione della pittura in paesaggista, ritrattista, di genere e *nature morte* lo è alla natura dell'arte figurativa.

Di conseguenza, il teatro non ha bisogno né di Shakespeare né di Molière né di Majakovskij né di Gogol' né del Narkomprod.

Sostengo che la ripartizione del teatro in prosa, opera e balletto è altrettanto estranea alla sua natura, perciò esso non ha bisogno né di Wagner né di Čajkovskij né di Stravinskij, così come non servono gli scenografi da Agatarco<sup>49</sup> a Picasso compreso.

In tal modo il teatro si libera dall'insostenibile peso della creazione conciliare, che non fa altro che indurre a continui compromessi, distruggendo ogni linearità concettuale; con la forza della collettività si può erigere la torre di Babele, o seminare il campo di Marte in un *subbotnik*<sup>50</sup>, ma non si può creare un'opera d'arte veramente valida, così come non si può in dieci possedere la stessa donna. L'arte è sempre autocratica.

L'artista teatrale libero creerà con estro un'orchestrazione cinetica di immagini, *la partitura di uno spettacolo in movimento* che il macchinista teatrale rappresenterà davanti alla platea.

Evreinov incomincia col "teatro delle cinque dita"<sup>51</sup>.

Anch'io incomincio dall'infanzia, dalle frivolezze, dai giocattoli.

Il mio unico teatro, il mio primo teatro del metodo puro, dal quale ora imparo e da cui attingo la saggezza dell'arte teatrale è un piccolo caleidoscopio.

Il mio caleidoscopio tascabile è il prototipo del meraviglioso teatro che verrà.

<sup>49</sup> Agatarco, pittore e decoratore dell'Antica Grecia, vissuto tra 465 e il 420 a. C.

<sup>50</sup> Il "sabato comunista", era un giorno lavorativo non retribuito prestato per svolgere opere di interesse sociale.

<sup>51</sup> *Teatr pjati pal'čikov* è il titolo del IV capitolo del libro di Evreinov, *Teatr dlja sebja*, cit., pp. 91-94. Evreinov parla delle cinque dita della mano usate dal bambino nei giochi come di un esempio di teatro convenzionale.

Nel momento in cui davanti a voi nell'enorme sala si aprirà un gigantesco, perfetto caleidoscopio artistico, tutti voi che oggi mi state leggendo senza credermi, spalancherete la bocca nel fremito della sorpresa e della meraviglia, davanti allo spettacolo del caos primigenio, forgiato dalla logica dorata del ritmo!

Il teatro del metodo puro sarà una forma assoluta ed indipendente che farà da contrappeso al "trampolino lirico" di Marinetti, dal quale ci si slancia in alto e con grazia, ma sul quale non ci si può sentire stabili.

Lo so, molto di quanto oggi ho proclamato per la prima volta ha bisogno di correttivi; esteti, critici, filosofi e pedanti incominceranno a fare obiezioni a vario titolo, ma so anche di avere ragione, perlomeno dal punto di vista filologico e, di conseguenza, dal punto di vista formale, e questo è per me più che sufficiente.

Il teatro non c'è. Il teatro ci sarà.

# Boris Ferdinandov<sup>1</sup>

## IL TEATRO OGGI (1922)<sup>2</sup>

Oggi sono alla moda i discorsi sul grande attore, su “l’anima nobile” dell’attore, sull’azione eroica per la massa eroica. Piovono già accuse sui registi russi contemporanei, per l’eccesso di cura che riservano alla forma e all’aspetto tecnico del teatro.

Si potrebbe credere che la massa russa che fruisce del teatro abbia già raggiunto uno sviluppo estetico tale, e superato a tal punto il peso dell’influenza materiale delle cose, da poter provare grandi passioni eroiche, o che si trovi ancora nell’estasi della polvere e del fuoco rivoluzionari.

Dal canto loro, invece, il teatro, l’attore e la loro tecnica sono cresciuti al punto da ridestare facilmente e senza sforzo, profonde ed inconse percezioni psicologiche e, di conseguenza, esercitare un’azione efficace sullo spettatore.

Bisogna capire una buona volta che questo punto di vista non solo è falso, ma addirittura dannoso, poiché rischia di generare solo una forma d’ipocrisia artistica o, nel migliore dei casi, di donchisciottismo.

È ora di ammettere che la massa affamata di spettacolo si trova ora in un periodo d’enormi e gravose ristrettezze. La sua parte migliore è impegnata a rimettere in piedi con sforzo eroico la produttività della nostra vita.

In queste condizioni il teatro non può essere una festa, né un gioco con i buoni istinti delle masse.

È invece investito di un ruolo impegnativo, di un compito difficile. Deve sconfiggere il forte stato d’animo reazionario dello spettatore, e ridestare in lui il vigore ormai spento e la fede nella vita.

Per compiere una tale missione deve possedere coraggio, e la ferma convinzione dell’indispensabilità del proprio ruolo.

Solo l’artista autenticamente grande, dotato di una personalità organizzativa fenomenale, e solo un teatro fondato su un saldo insieme di leggi e dotato di una grande capacità professionale, potrà ora dire qualcosa di realmente necessa-

<sup>1</sup> Boris Alekseevič Ferdinandov (1889-1959), attore, scenografo e regista. Formatosi alla Scuola del Dramma di Aleksandr Adaščev, sotto il patrocinio del Teatro d’Arte, F. l’abbandonò per quella di Sof’ja Chaljutina dove insegnavano Ivan Moskvin, Konstantin Mardžanov e Vachtang Mčedelov. Dopo una stagione di lavoro come attore al Teatro d’Arte, F. collaborò dapprima con Georges Pitoev al “Naš Teatr” di San Pietroburgo, quindi con il Kamernyj di Aleksandr Tairov, dove rimase fino al 1920. Nel 1921 fondò a Mosca insieme a Vadim Šeršenevic (uno dei massimi esponenti dell’*immaginario*), il Teatro Eroico-Sperimentale (*Opytno-Geroičeskij*) che diresse fino al 1923. Nel laboratorio annesso organizzò un *training* per attori fondato sulla “ritmometria”, che prevedeva esercizi basati sul calcolo minuzioso dei ritmi e la scansione prosòdica del gesto e delle battute, che interessò molto gli ambienti cinematografici. Negli anni venti si rafforzava la tendenza – nata nel decennio precedente – a trasformare la coreografia in un metamodello delle arti dello spettacolo. Alla ritmologia si legano le esperienze di registi come Tairov, Foregger, naturalmente Mejerchol’d, e in genere tutta l’avanguardia teatrale successiva all’Ottobre.

<sup>2</sup> *Teatr segodnja*, in AA. VV., *O teatre*, Tver’ 1922.

rio alla contemporaneità.

Tutto ciò rileviamo nella nostra vita teatrale di oggi.

Certo, non bisogna assumere una posizione filisteica e prendere sul serio la presunta pericolosità per il teatro di sviluppare grandi e potenti correnti di istrionismo teatrale; negli ultimi anni, è vero, questo ci ha sommerso sotto una cascata d'innumerabili teatri e teatrini, al punto che quasi in una casa su due si poteva assistere ad un qualche particolare tipo di spettacolo.

Tuttavia, il divertimento teatrale ha assunto un carattere autenticamente di massa per ragioni assolutamente fondate; questo dal punto di vista del mestiere teatrale rappresenta un presupposto in qualche modo positivo, poiché ci consente di osservare, anche se in una forma poco organizzata, una gran quantità e varietà di concreti materiali teatrali. Dal punto di vista della cultura teatrale e del suo mestiere però, non vale la pena di parlare seriamente di tali fenomeni.

Gli alvei principali lungo i quali scorrono le acque dei fiumi teatrali restano nel loro decorso sostanzialmente immutati, mentre il flusso sopportato cambia appena il disegno delle loro rive, modificando solo in casi rarissimi ed eccezionali la direzione dell'alveo in un punto o nell'altro.

Così, parleremo delle principali fonti del movimento teatrale. Tali fonti possiedono un'origine legittima, hanno autentici genitori e progenitori ai quali sono legati organicamente ed ideologicamente.

Vediamo un'intera serie di tali piccoli organismi che pretendono di essere in parte riconosciuti, e di poter godere di certa autonomia.

Intorno a noi cresce una giovane generazione di teatri e un nuovo spettatore già applaude la stirpe degli organismi spettacolari che preparano i teneri petali di gemme non ancora inturgidite, ma pronte a trasformarsi in una pianta matura.

Che cosa vediamo? Cosa abbiamo?

Naturalmente ogni solida formazione teatrale nell'ultimo periodo ci offre una gran quantità di nuovi germogli, come il Teatro d'Arte con i suoi innumerevoli laboratori. Esso indica con dei numeri i suoi figli legittimi, e stigmatizza quelli naturali, frutti di rapporti extra-coniugali. Possediamo, sembra, già quattro numeri di laboratori-figli legittimi; nonché i neonati da relazioni tra Cemach e Teatro Habima<sup>3</sup>, tra il defunto Griboedov e lo Studio "Griboedov"<sup>4</sup>, e poi da Šaljapin, Gor'kij; c'è anche un nato prematuro, e apparentemente già defunto, lo Studio "Čechov" e via dicendo.

Anche il Teatro Malyj (il Piccolo) ha discendenti, il più "rilevante" dei quali è rappresentato dal Teatro Novyj (Teatro Nuovo).

<sup>3</sup> L'Habima era un teatro in cui si recitava in ebraico. Fu fondato a Mosca nel 1917 da Naum Cemach (1887-1939) e rimase attivo fino al 1926. Dopo numerose *tournées* in Europa e negli USA, negli anni Trenta finì per stabilirsi in Palestina dove esiste tuttora. Per maggiori informazioni si rimanda a V. Ivanov, *Russkie sezony teatra "Gabima"* (Le stagioni russe del Teatro Habima), Mosca 1999 e a B. Picon-Vallin, *Le théâtre juif soviétique pendant les années vingt*, L'Age d'Homme, Lausanne 1976.

<sup>4</sup> "Moskovskaja studija imeni Griboedova", era un laboratorio teatrale esistente a Mosca tra il 1915 e il 1924, fondato dall'attrice del MchAT A.V. Chaljutina e dall'avvocato A. N. Vasil'ev. Molto fedele al realismo scenico, combatté le tendenze formaliste allora alla moda. Negli anni 1921-1922 vi tenne un ciclo di lezioni lo stesso Stanislavskij.

Parleremo di noi in particolare, giacché, malgrado sia assolutamente chiara la nostra provenienza ufficiale e i nostri genitori siano registrati in tutti i certificati di nascita, siamo sempre stati, e finora restiamo, il brutto anatroccolo che i genitori sono pronti a ripudiare, e che non a caso fratelli e sorelle punzecchiano per la sua scioccante mostruosità. Solo il tempo ci dirà se da noi deve nascere un orrido papero oppure un candido cigno.

Non vale la pena parlare seriamente del laboratorio del Teatro Malyj, poiché si tratta solo della fusione di vecchie consuetudini e vetusti procedimenti del teatro Malyj, intesi in modo superficiale e fusi con principi del teatro di strada, ispirati al più sfacciato istrionismo. Un'arte simile non inganna nemmeno lo spettatore più inesperto.

Così, entriamo nei giovani teatri-laboratori e innanzitutto ci sorprendono l'insolita compostezza (per il giorno d'oggi), la discrezione, la patina levigata e il *comfort* filisteo dei quei giovani cuori.

Nello spettacolo nulla vi turba, nulla vi inquieta, nulla vi coinvolge; dagli elementi più esteriori fino ai più profondi e interiori, tutto è tiepido, morbido e confortevole. Il marchio della buona educazione, del *bon ton* e dell'ordine prestabilito è impresso nella fisionomia di tutti gli innumerevoli giovani laboratori. Invano vi cercherete pensieri irriverenti o audaci, invano aspetterete un'emozione forte, allegra o vivificante. Non vi scorgerete neppure la più debole traccia di una birichinata infantile. Lo slogan principale, scritto su tutti i muri, incorniciato d'oro e affisso ovunque sembra dire "Papà non vuole!", "Non fare capricci, altrimenti finisci nell'angolo!".

Tutto ciò che si mostra e si propina al pubblico come nuovo prodotto della giovane arte nuova, non è altro che il giocattolo inutile e senz'anima di un qualche infimo e vetusto maestro, regredito a sua volta ad uno stadio infantile, oppure una caramella dolce e gustosa per un consumatore poco esigente.

Si avverte il solido legame familiare tra figli e tutori, con mamma e papà, dove ogni passo dell'insicuro pargolo si compie con il permesso e il consenso dei saggi genitori. Sono ammesse persino certe concessioni al gusto del tempo. "Ma come non concedere ai figli del 'Teatro d'Arte' di divertirsi un po' alla maniera del 'Teatro Kamernyj'" e via dicendo... Questo fa guadagnare persino pacche d'incoraggiamento sulle spalle all'autorevole genitore, cosa che per il figlio beneducato rappresenta una bella soddisfazione, e lo spinge ad abbellire ulteriormente quella tranquilla atmosfera con la compostezza infantile dell'arte teatrale.

Eppure il teatro non è un istituto pedagogico, sia pure sperimentale, ma quando assistete agli spettacoli dei famigerati laboratori del "Teatro d'Arte", soprattutto agli ultimi (in tal senso sono particolarmente eloquenti *l'Enrico XIV* e *La principessa Turandot*<sup>5</sup>), se solo in voi è presente un embrione di gusto professionale vi assale un profondo senso di smarrimento e di indignazione.

Quel materiale attorico giovane, sano, e sempre più interessante, invece di ricevere, per svilupparsi, un'educazione artistica, materiale e saldamente fondata,

<sup>5</sup> *Enrico XIV* di A. Strindberg. Messo in scena al Primo Studio da E. B. Vachtangov. il 29 marzo 1921; *La principessa Turandot* di C. Gozzi. Messa in scena al Terzo Studio da E. B. Vachtangov il 28 febbraio 1922.

è messo nelle benevoli condizioni di mostrare le proprie attitudini artistiche individuali nell'ambito di un ulteriore esperimento puramente psicologico, in condizioni di assoluta assenza di lavoro finalizzato alla padronanza del proprio materiale fisico, e al suo adattamento all'insieme del compito sperimentalmente messo in scena.

Tutto questo accade perché l'eccessiva dipendenza dall'autorità dei vecchi trattiene irrimediabilmente la gioventù da bruschi e coraggiosi passi in avanti. Non solo, ma il vecchio, sia pure molto rispettabile, tende a guardare indietro. E non manca di farlo. Perciò i buoni rapporti di vicinato con ciò che è ormai vecchio, l'eccesso di docilità e di sottomissione nei suoi confronti sono inaccettabili e deleteri.

Spingono la gioventù ad un compromesso inadeguato, puntando tutto su un'insopportabile volgarità filisteica.

Si può e si deve rendere merito ai vecchi per il servizio reso, bisogna saper rispettare e dare il giusto riconoscimento alla loro nobile vecchiaia, ma si può e si deve capire l'inadeguatezza della loro antiquata ideologia rispetto ai compiti nuovi della giovane arte teatrale che si sta formando.

Vediamo che il vecchio teatro è diventato noioso, barboso, uggioso e, d'altro canto, vediamo anche che tutto ciò che c'è di giovane a teatro non convince affatto, non è chiaro e, in definitiva, altrettanto pesante.

È giunto il tempo di tagliare drasticamente i ponti con il vecchio e dargli la meritata pensione, o conservarlo come un raro cimelio, e occuparsi seriamente dello sviluppo del materiale e delle leggi del proprio fisico, per creare un teatro contemporaneo fondato su un materiale teatrale fundamentalmente allenato e soggettivamente fenomenale, sulla solida e sostanziale forma del corpo umano organizzato biofisicamente e su un perfetto montaggio tecnico-meccanico.

Non ci soffermeremo sull'analisi dettagliata della maestria tecnica e ideologica delle nostre principali correnti teatrali. Di questo è stato già scritto in abbondanza e non credo si debba convincere nessuno del fatto che il Teatro Malyj sia un teatro di vecchie e consolidate tradizioni attoriche ormai irritanti, e di polverosi magazzini di tendenze fuori moda. Credo sia chiaro per tutti che la vecchia magia, la meravigliosa alchimia e astrologia dei maestri teatrali di casa "Ščepkin" sono anch'esse definitivamente smitizzate, e che oggi noi rimiriamo solo le grandiose rovine di un edificio un tempo magnifico. Credo sia chiaro per tutti che ormai il Teatro Malyj è soltanto un tipo particolare di museo professionale delle cere, molto interessante e rispettabile, ma assolutamente incapace di portare il più piccolo materiale vivo sul mercato teatrale contemporaneo.

Non parleremo del passato teatrale del Teatro d'Arte, a suo tempo attore di una svolta impetuosa della nostra arte quando abbatté con autorevolezza e successo i pregiudizi del teatro tradizionale. I suoi meriti sono noti a tutti, e tutti noi, odierni operatori teatrali, abbiamo preso in buona parte il largo dalle solide banchine da esso costruite. Ma fu proprio il Teatro d'Arte, sostenendo per primo la necessità di un approccio razionale al lavoro teatrale, a confondere la materializzazione del percorso creativo con la sua naturalizzazione. Il risultato è il filisteismo dei suoi giovani eredi contemporanei. Oggi, con l'enorme bagaglio di esperienze teoriche e pratiche indipendenti dalle esigenze del teatro di oggi, il

Teatro d'Arte ci appare come un museo di validi talenti interessante e utile.

Ora è quasi chiaro come anche i tentativi del Teatro Kamernyj, che all'inizio proclamava orgogliosamente l'urgenza dell'innalzamento del livello della cultura e del mestiere teatrali, l'abbiano portato ad adottare la politica opportunistica della conciliazione "sintetica" delle "forme esterne" e del "contenuto"; questo non può portare a buoni risultati, giacché il direttore di questo teatro, spaventato dal difficile lavoro di padronanza del materiale teatrale tramite precise norme, continua a impantanarsi in numeri di prestidigitazione fondati su una semplice abilità da mestierante.

Così questo teatro si è trasformato in un negozio molto alla moda, che distribuisce beni di largo consumo per l'acquirente medio.

Un caso a parte continua ad essere costituito dal più grande dei nostri maestri, Mejerchol'd, al quale tanto deve "oggi" la nostra arte teatrale. Nonostante la sua eccezionale energia e la sua erudizione, non ha ancora detto la sua ultima parola e non ha intorno a sé un collettivo teatrale organico.

Così è l'attività teatrale russa contemporanea: casuale, caotica, disorganizzata, senza forma, con un forte retrogusto di volgarità filisteica, nel migliore dei casi affidata a pure abilità da mestieranti, all'abitudine, alla consuetudine, alla tradizione: tipica produzione media artigianale!

In essa annega e si scioglie persino l'energia creativa più forte e il talento di singole particelle (Mejerchol'd).

Vediamo l'appartamentino di una piccola produzione sul grande mercato estetico. Neppure con parole enfatiche sulla grandezza del compito teatrale e sulla necessità di un salone di pensieri eroici, si riesce a rialzare il livello di questa produzione, né a vivificarla. Con simili esibizioni si può solo compromettere al cospetto della massa l'idea stessa di azione teatrale.

Solo tramite il miglioramento della cultura generale della produzione, e l'organizzazione del processo creativo-produttivo si potrà giungere alle forme autentiche e solide della grande azione.

Tanto più che da noi ormai si dispone di una quantità sufficiente di materiale sperimentato; basta solo analizzarlo radicalmente, studiarlo, sviscerarlo, e allora potremo definire le leggi fondamentali della nostra arte, educare il materiale teatrale indispensabile e fissarlo in un collettivo (o "dei" collettivi) teatrale organizzato e dotato di leggi proprie.

Tuttavia, finora tutte le nostre conoscenze delle basi del lavoro teatrale hanno avuto un carattere molto primitivo e, sostanzialmente, sono state trasmesse oralmente da padre a figlio. Non vi è stato alcun sistema fondamentale di elaborazione del processo produttivo del teatro.

Afferriamo solo singoli frammenti di sano pensiero teatrale dalle sorgenti più svariate. Dobbiamo anzitutto collegarli tra loro, ordinarli in modo sistematico in uno schema di norme e costruire in base ad esse solide fondamenta ideologiche.

Il lavoro di ricerca creativa e la sperimentazione sono i compiti primari e irrinunciabili del maestro teatrale contemporaneo. Un lavoro sperimentale sia nel campo del materiale teatrale (attore e montaggio), sia in quello del processo creativo-produttivo.

Ecco quali considerazioni ci hanno spinto ad organizzare un piccolo laborato-

rio sperimentale sulla Taganka, presso il Teatro "Safonov".

L'assenza di mezzi e di sostegno materiale da parte di chiunque ci ha costretto a ridurre drasticamente lo spettro degli impegni di questo laboratorio, limitandolo ad un volume ristretto – dal punto di vista professionale – di esperimenti. Tuttavia, persino in tali condizioni di lavoro, con la sola forza dell'eccezionale interesse ideale del nostro piccolo collettivo, e della totale abnegazione per il lavoro, siamo riusciti ad ottenere risultati a nostro parere particolarmente validi, che ci hanno aperto strade ampie ed allettanti per il perfezionamento ulteriore della nostra arte.

Nel nostro lavoro partiamo da una solida concezione del teatro, che riteniamo fondato su due componenti fondamentali: il collettivo teatrale artisticamente sensibile ed attivo, e lo spettatore artisticamente sensibile e passivo. Noi concepiamo la possibilità di un lavoro teatrale solo basandola sul calcolo preciso delle forze e delle inclinazioni di queste due componenti. Tanto più che lo spettatore, ossia la parte percipiente, gioca a teatro un ruolo eccezionalmente importante, poiché costituisce il terreno fondamentale sul quale deve crescere l'albero dello spettacolo. Perciò bisogna studiare molto bene le sue caratteristiche affinché l'esile e caro virgulto non perisca per un calcolo sbagliato delle possibilità materiali della sua crescita.

Nella nostra epoca di passaggio a nuove forme di vita economica e sociale, quando tutti i rapporti subiscono una trasformazione radicale, e si determinano nuove inedite possibilità, si può solo immaginare il nostro futuro pubblico teatrale. Le sale di teatro sono piene di un pubblico molto sfaccettato nella sua composizione. Esso sta appena crescendo, incomincia appena a delinearsi, si sta formando. Si trova in un processo di allargamento dei compiti formali della propria cultura psicologica e biologica, e il teatro non deve lasciarsi sfuggire un momento così importante. Un momento importante perché grazie a questo il teatro si libera una volta per tutte dalla necessità di considerarsi il prodotto del gusto corrente, delle abitudini e delle consuetudini che non tollerano nessuna digressione dalle forme sensibili consolidate dal lavoro teatrale.

Il periodo di formazione del nuovo spettatore è un periodo di momentaneo rafforzamento del teatro, poiché lo costringe ad allargare il numero dei compiti formali della sua arte e i mezzi per educare un nuovo uditorio. In tal senso, è particolarmente caratteristico il fatto che oggi non si veda nessun lavoro teatrale veramente creativo. Questo significa che il vecchio teatro è a tal punto asservito alle abitudini consolidate da non poter calcolare il vantaggio di un periodo di passaggio come quello attuale, e annaspa in vecchie ricerche ormai inutili.

Oggi probabilmente ci troviamo alla vigilia di un nuovo, indispensabile lavoro creativo per un nuovo uditorio collettivo. Ci troviamo alla vigilia di una nuova, grandiosa esperienza sintetica che mira alla realizzazione di una composizione teatrale difficile come una miscela chimica.

Tuttavia, così come per quest'ultima è indispensabile la conoscenza preventiva degli elementi chimici fondamentali che la compongono, allo stesso modo per il teatro è necessaria l'analisi fondamentale di tutto il materiale bioteatrale che è stato tirato fuori nel corso di molti anni.

È assolutamente sbagliato pensare che l'arte si differenzi dalla scienza perché

in essa si opera sulla base dell'intuito, mentre nella seconda ci si basa sulla meccanica.

Come nell'arte così nella scienza, il percorso di lavoro è lo stesso. Il metodo intuitivo non è affatto un metodo di lavoro. Non è forse vero che quando il regista affronta il materiale dello spettacolo, quando fissa e conduce le prove, quando realizza il montaggio, in tutto questo fondamentale lavoro tecnico egli procede secondo un semplice approccio razionale meccanico-analitico, comune a scienza ed arte? D'altro canto l'artista e lo scienziato non compiono forse lo stesso lavoro intuitivo-creativo quando conducono un certo esperimento, procedendo, nelle singole tappe del proprio lavoro, per libere associazioni, per sensazioni o scarti?

Perciò non temiamo il momento analitico nell'arte e neppure l'approccio meccanico. Non a caso anche l'artista dice: "Io lavoro". Già, egli lavora, e ogni lavoro è movimento, e ogni movimento è un processo meccanico, di conseguenza l'approccio meccanico non solo è un approccio giusto, ma l'unico fondato su solide leggi.

La vita dell'arte consiste in un processo creativo. Questo processo rappresenta una qualche forma di movimento dotato di una determinata durata temporale, e in quanto tale sottomessa alle leggi fondamentali della meccanica.

Il teatro è l'arte del corpo umano e consiste in tre elementi fondamentali: acustico (il suono-la voce), mimico (movimento precipuo) e psicologico (la sensazione, il riflesso, il comportamento, il sentimento, in una parola: l'emozione) più il montaggio, che coinvolge l'uomo-attore nel suo lavoro principale (la parola il poeta, il suono il musicista, le luci il tecnico, la costruzione e la pittura lo scenografo).

L'arte teatrale è definita nel tempo, possiede una determinata durata in tutte le sue componenti (tranne nel caso di un montaggio morto, basato su una dimensione spaziale statica); di conseguenza, il teatro è quasi esclusivamente dinamico.

Nel teatro, in particolare, il processo creativo – di cui l'arte rappresenta una delle forme – si differenzia dagli altri tipi di movimento per il fatto che in questo caso siamo noi a costruirlo coscientemente. Gli diamo una determinata forma, disponiamo cioè i suoi elementi accentati e non accentati, lunghi e brevi in un determinato ordine. Di conseguenza, gli diamo anzitutto una determinata forma metro-ritmica.

In tal modo il metro-ritmo diventa la base del processo teatrale inteso come una forma particolare di movimento organizzato.

Questo metro-ritmo organizzato deve essere presente tanto nella parola e nella mimica quanto nelle emozioni.

Per la sua natura fisica esso è doppio come lo stesso movimento (metro-ritmo).

Effettivamente possiamo distinguere tutte le forme fondamentali in base al movimento. La pura successione di un momento accentato e di uno non accentato costituisce la forma metrica più semplice del movimento. Si tratta di un metro binario di carattere ritmico. La successione di un accento forte, di uno debole e di uno ancor più debole costituisce la forma più semplice del metro

ternario, con una chiara tendenza all'estinzione, alla quiete.

Oltre al metro-ritmo, nel movimento è importante anche la velocità stessa di successione dei suoi singoli elementi meccanici, che costituisce l'aspetto ritmico-temporale del movimento stesso. Anche l'ordine è bivalente sul piano degli accenti: lento/veloce e forte/leggero/debole.

Il terzo aspetto del movimento è costituito dall'armonia: altezza del suono (acustica), articolazione del movimento (mimica) e qualità della sensazione (psicologia).

In tal modo, prendendo in esame la natura metro-ritmica, temporale ed armonica del movimento attorico a teatro, si possono distinguere del tutto legittimamente: parola, mimica ed emozione.

Certo, indichiamo qui solo la legge fondamentale, che però è dotata di molte forme particolari e diversificate, e persino di eccezioni. Quest'ultime però non fanno che riconfermare la regola.

Oltre a questo aspetto, nel processo creativo teatrale è importante anche la capacità di riunire e coordinare elementi teatrali di natura diversa in un'unica forma sintetica dotata di una particolare espressività artistica.

S'intende qui per espressività la capacità di ottenere il massimo dell'efficacia con il minimo dei mezzi.

Questo processo costituisce un capitolo a parte della creazione teatrale.

La ricerca della qualità della parola, della mimica e dell'emozione e le loro conseguenti relazioni è oggetto dell'armonia teatrale.

Dal canto suo la tecnica per mettere in correlazione elementi quali la parola, la mimica e le emozioni è oggetto del contrappunto teatrale.

Quelle stesse leggi del metro-ritmo, del tempo, dell'armonia teatrale e del contrappunto regolano sia la costruzione del montaggio teatrale che la sua integrazione nel lavoro fondamentale dell'attore.

La responsabilità e la normativa del lavoro teatrale rendono necessaria una particolare chiarezza. Effettivamente per il contrappunto logico ed armonico dello spettacolo occorre una partitura dell'orchestrazione di tutti gli elementi fondamentali dello spettacolo stesso.

La risoluzione della questione basilare della notazione teatrale costituisce uno degli obiettivi del teatro logico, e nel nostro laboratorio si lavora anche alla messa a punto di un sistema di notazione teatrale.

La necessità di un calcolo molto preciso di tutte le forze teatrali a disposizione nello spettacolo rende indispensabile dotarsi di un materiale di lavoro assolutamente ed eccezionalmente allenato alle leggi del teatro.

Perciò, l'educazione del nuovo attore, del nuovo poeta teatrale, del musicista, dello scenografo, del decoratore, del tecnico delle luci e degli assistenti di scena rappresenta uno dei nostri compiti più urgenti.

Sin dai primi passi, tutto questo materiale deve essere allenato sul piano dell'assimilazione del metro-ritmo di base, del tempo e dell'armonia, condizione imprescindibile per la piena automatizzazione degli elementi fondamentali del processo creativo.

Infatti, né la pura forma meccanica (inconscia) del lavoro, né un comportamento arbitrario costituiscono un momento autentico dell'atto creativo.

Nel lavoro puramente meccanico l'uomo è irresponsabile, non può organizzarsi in modo cosciente. Nel produrre una semplice serie di comportamenti arbitrari ci rivolgiamo all'ambito delle relazioni della vita reale (pecca – questa – del teatro naturalista).

Solo una forma intermedia, in cui sia l'attore, sia i suoi riflessi meccanici, sia i suoi comportamenti consentano di raggiungere l'automatismo dell'azione, costituisce il mezzo di gran lunga più facile per esprimere l'azione efficace sottostante.

Nel mettere in atto tale lavoro formativo è indispensabile calcolare minuziosamente ogni materiale di lavoro e la sua conseguente e successiva evoluzione.

Creiamo un quaderno individuale di lavoro in cui annotare lungo il cammino di valutazione tutti i dati corrispondenti.

In tal modo si apre l'intero diapason creativo di ogni singolo partecipante e dell'intero collettivo.

Date le difficoltà del lavoro si tralascerà tutto quanto risulterà debole ed inefficace nel processo di formazione, conservando solo ciò che è autenticamente valido e creativo.

Questo significa che, sia nel processo creativo che nel materiale, la componente casuale occuperà un posto minimo.

L'arte si purifica, in virtù del suo materiale biofisico diventa grande, unica, eroica.

Il teatro logico non teme più di assumersi la missione eroica di formare in qualche modo la massa.

Solo in esso c'è posto per l'autentico artista, e solo un autentico artista vi trova il proprio posto.

In tal modo, superata la tecnica fisica dell'arte teatrale, giungeremo al teatro del grande attore, in grado di dire una parola eroica e di educare la futura massa eroica.



# Sergej Radlov<sup>1</sup>

## LA VERA NATURA DELL'ARTE ATTORICA (1923)<sup>2</sup>

Eppure, poco alla volta, qualcosa incomincia a diventare chiaro...

A dispetto dell'infinità di libri, note, recensioni, articoli ed articoletti sul tema del teatro [su cui, com'è noto, in Russia scrivono proprio tutti, indipendentemente da conoscenze, preparazione e competenze, così come in tempi recenti tutti i Russi si ritenevano filosofi nati (Beate voi musica e matematica, precluse al profano e privilegio dei soli specialisti!)], malgrado quest'ondata di riflessioni sul teatro, serie o facete, fondamentali o casuali – prorompenti in spruzzi caotici dalle riviste moscovite e locali, da dibattiti e quotidiani –, dalla schiuma di quella speciale Afrodite è sorta una verità lapalissiana.

Dopo le affermazioni ingenuamente profonde, in base alle quali la cosa principale a teatro è il sacrosanto pensiero dell'autore,

dopo le pretese ingenuamente superficiali del pittore e gli attentati monarchici altrettanto ingenui del regista,

improvvisamente è diventato chiaro per tutti che la cosa più importante nel teatro è sempre stata e sempre sarà:

### L'attore

È sorprendente che uomini dei più diversi orientamenti e partiti abbiano avuto contemporaneamente la stessa sensazione, e che questa verità sia repentina-

<sup>1</sup> Sergej Ernestovič Radlov (1892-1958), regista, pedagogo, fondatore del teatro della "Commedia Popolare" nel 1920. Negli anni 1913-1917 frequentò i corsi del Laboratorio di Mejerchol'd di via Borodinskaja e collaborò alla rivista "L'amore delle tre melarance". Nel 1918-1919 entrò nel settore di studio del repertorio del TEO del Narkompros di Pietroburgo ed organizzò la prima compagnia teatrale itinerante a sostegno dei combattenti della guerra civile (1918). Radlov collaborò attivamente alla realizzazione dei primi grandi spettacoli di massa che commemoravano gli eventi del 1917. Presso il suo teatro, a partire dal 1920, portò avanti gli esperimenti mejerchol'diani di via Borodinskaja. Tra il 1923 e il 1927 realizzò una serie di messinscene espressioniste presso il Teatro del Dramma Accademico di Leningrado, e nell'annesso Laboratorio teatrale: *Eugène l'infelice* di Toller (1923), *Lisistrata* di Aristofane (1924), *Otello* di Shakespeare (1927), ecc. Contemporaneamente lavorava presso il Teatro Accademico dell'Opera e del Balletto di Leningrado dove curò diverse regie: *Der ferner Klang* di Franz Schreker (1925), *L'amore delle tre melarance* di Sergej Prokof'ev (1926), *Wozzeck* di Alban Berg (1927), *Boris Godunov* (1928). La sua attività di regista continuò ancora per un ventennio, alternandosi tra opera e teatro drammatico. Negli anni Trenta diresse il teatro Molodoj, divenuto poi Teatro-Laboratorio di Radlov e, dal 1939, Teatro Lensoviet, organizzato grazie alla collaborazione di ex-allievi del laboratorio di Vladimir Solov'ëv. In questo teatro R. mise in scena diverse tragedie di Shakespeare rinnovando totalmente la tradizione russa di lettura scenica del grande drammaturgo inglese.

<sup>2</sup> *O čistoj stichii akterskogo iskusstva*, in *Stat'i o teatre 1918-1922*, Pietrogrado 1923, pp. 102-125. Radlov ha lasciato altri scritti importanti come *Desjat' let v teatre* (Dieci anni di teatro), Leningrado 1929.

mente esplosa come il tappo di una bottiglia, colpendo la coscienza generale al punto da essere immediatamente ed aprioristicamente considerata un assioma. Sembra che i sette anni burrascosi trascorsi tra il 1914 e il 1921, abbiano fatto risorgere l'uomo eroico, il creatore della storia, elevandolo verso vette da lungo tempo smarrite, mentre noi abbiamo avvertito l'immenso valore del teatro nel suo farci contemplare l'uomo nell'atto di manifestare la natura artisticamente organizzata della sua essenza.

Finora tutto è chiaro, nobile e perfetto. Tuttavia, non sarebbe ora di riflettere su che cosa debba costituire l'insieme dei poteri, dei diritti e dei doveri dell'attore? In che cosa consiste la sua arte? Che cosa rappresenta, con quali strumenti agisce e a che scopo?

Vorrei dedicare queste pagine all'attore. Negli ultimi anni abbiamo imparato ad iniziare lo studio di qualsiasi arte dalla definizione dei suoi materiali e dall'analisi degli elementi in essi presenti. Questo percorso, sostanzialmente lontano dal cosiddetto metodo formale – per il quale la definizione dei procedimenti tecnici d'elaborazione del materiale è un fine, e non un mezzo per comprendere una determinata arte –, ci garantisce una certa oggettività e chiarezza di giudizio. Proviamo allora ad imboccarlo.

Spero vivamente di riuscire ad esprimere con sufficiente chiarezza le mie considerazioni fondamentali sul teatro; eccole senza ulteriori preamboli.

### **Alcune verità elementari**

1. A teatro il veicolo della volontà unica, che fa dello spettacolo un'opera d'arte concepita e realizzata in modo coerente, è il sovrano mitico, detentore di tutti i poteri creativi, come Shakespeare, Molière o Eschilo.

2. L'attore deve essere considerato il materiale basilare di un simile dramma-turgo (cioè d'ogni autentico drammaturgo), perché grazie a lui egli plasma lo spettacolo, e non solo con la parola, che invece è solo una delle funzioni di quell'attore.

Ma in cosa consiste il nostro materiale: l'attore? Tenteremo di esaminarne attentamente la quintessenza.

Anzitutto, cos'è un attore? Un uomo che agisce con uno scopo estetico, tenendo conto di essere contemplato dagli spettatori, e che organizza la propria azione a tale fine. Senza dubbio questo deriva dall'idea secondo la quale nel teatro esistono solo due elementi inalienabili, senza i quali esso non esisterebbe, o non sarebbe teatro: l'attore e lo spettatore. Non appena lo spettatore getta un'occhiata all'attore in azione, inizia il teatro. Tutto il resto, regista, drammaturgo, scenografo, musicista, potrebbe esserci o no, indifferentemente, il teatro in ogni caso ci sarebbe già.

Cos'è l'uomo? Un'unità psicofisica.

Possiamo accostarci a qualsiasi teoria psicologica sulle relazioni tra corpo e anima, credere a James o non credergli, non fa differenza. A nessuno viene in mente di mettere in dubbio la presenza nell'uomo di fenomeni sia fisici che psichici. Solo questo tipo di considerazione ridimensiona il regista che oltrepassa

la misura. È assurdo reprimere l'iniziativa e la volontà dell'attore, vorrebbe dire non aver capito il materiale stesso col quale si sta lavorando.

Nel tronco di legno già risiede la statua che vi sarà scolpita. Bisogna solo comprendere il potenziale in esso racchiuso. Occorre capire le caratteristiche proprie all'uomo in scena. Quali sono le proprietà dell'attore grazie alle quali egli organizza la manifestazione della sua essenza psicofisica, contando sulla percezione dello spettatore?

Sono anzitutto:

il suono  
il movimento  
l'emozione.

A prima vista c'è qui un errore logico nella classificazione. Infatti l'emozione si manifesta solo tramite il suono o il movimento; questo significa che non dovrebbe trovare posto in questa lista.

Ma non è così. Solo un pedante potrebbe sostenere che il battito cardiaco collegato ad una trepidazione dell'animo sia un movimento che esprime un'emozione. La fronte madida, le mani ardenti sono anch'esse il risultato (o la causa) di un'emozione, e non si tratta né di suoni né di movimenti.

Tuttavia, tali manifestazioni emotive della sostanza psicofisica dell'uomo possono essere pienamente usate solo nella nuova arte scoperta dal futurista Marinetti: il tattilismo, ossia l'organizzazione di una serie di sensazioni percettibili tramite il tatto. Non nasconderò che sarebbe un mezzo piuttosto difficoltoso di comunicazione con l'attore, se il pubblico dovesse palpeggiarlo con le mani! Non a caso, per Marinetti, il materiale precipuo di quell'arte è costituito solo dalla superficie d'oggetti inanimati.

Eppure, ogni attore sa di trasmettere allo spettatore un'autentica tensione creativa non solo tramite il suono della voce o i movimenti del corpo. C'è una qualche tensione altra, che si riversa direttamente dall'attore nello spettatore.

Per questa ragione mi permetto di affermare che l'emozione è una delle funzioni dell'attore e, peraltro, del tutto indipendente.

Se metteremo l'attore nelle condizioni particolari dettate dal soggetto, prestabilendo drammaturgicamente perché si muove, cosa grida, di cosa si deve preoccupare, ecc., trasformeremo o integreremo il nostro elenco nel modo seguente:

movimento – gesto  
suono – parola  
emozione – pensiero emotivo.

Ma tale integrazione non è obbligatoria per dimostrare l'arte dell'attore. Al contrario. L'apice del suo mestiere forse consiste proprio nella manifestazione di questi tre elementi nella loro forma più pura, non appesantiti da associazioni concettuali o letterarie.

Prima di definire l'insieme dei poteri dell'attore in tutta la loro pienezza è indispensabile evidenziare una delle caratteristiche fondamentali del teatro. A differenza di tutte le altre arti esso si svolge sia nel tempo che nello spazio. Questo

è un concetto elementare (non è vero?), indubbiamente noto a qualsiasi studente si occupi di estetica. Tuttavia ne derivano conclusioni puramente pratiche ed imperative.

Per l'artista che tratteggia un bozzetto con la sanguigna, il materiale non è solo la matita ma anche la carta; per l'iconografo, non è solo il colore ma anche la tavola di legno. Così per l'attore il materiale non è solo il suo corpo animato (il secondo "sé" di Coquelin), ma anche il tempo e lo spazio nei quali questo corpo è proiettato. Proprio la profonda compresenza nel tempo e nello spazio lo costringe ad elaborare e manifestare quel duplice materiale nel modo più accurato e rispettoso. L'arte più assolutamente propria e segreta dell'attore consiste nel suscitare nello spettatore sensazioni distinte, ora di carattere temporale ora spaziale, costringendolo a percepire una serie di movimenti come fluttuanti in una corrente temporale o, al contrario, scolpiti nello spazio.

Tenuto conto di questo, definiamo:

l'arte dell'attore = puro suono + puro movimento + pura emozione, correttamente disposti nel tempo e nello spazio.

### **Gli uccelli sciocchi**

Ora però, sento che è il momento di far luce su quanto finora esposto. Noi parliamo di movimento e di suono. Ma come deve muoversi e risuonare l'attore? Mostrarlo è infinitamente difficile e raccontarlo quasi impossibile. Come rendere con le parole un gesto che non si può vedere? Come spiegare ad un cieco dalla nascita l'essenza dei differenti colori? Una signora che dicesse: "Oh, come amo l'azzurro, in esso c'è qualcosa di celestiale", esprimerebbe in maniera incomparabile il proprio pensiero. Ma temo che persino di queste parole il cieco capirebbe ben poco. Per me è importante prima di tutto condividere la seguente considerazione. L'attore possiede un corpo che si muove, una voce che risuona e un "qualcosa" che pulsa nell'emozione. Con tutti questi strumenti espressivi a disposizione dell'uomo, egli crea la propria arte. Ma da questo non consegue, né è affatto detto, che egli debba rappresentare l'uomo e soltanto l'uomo.

In previsione degli spiritosi, aggiungerò che non intendo affermare che debba rappresentare dei gorilla. Ma semplicemente voglio dire che il corpo e la voce dell'attore sono in grado di creare suoni e forme spaziali immateriali, belle in sé, senza contenuti letterari aggiuntivi e senza dover raffigurare, attraverso dei personaggi, un aneddoto più o meno rilevante.

A prima vista una simile affermazione apparirà assurda ed insolente. Siamo abituati a considerare l'incarnazione scenica il compito più importante e sacrosanto dell'attore. Mentre smettere di assomigliare a sé stesso (cioè nascondere, precludere, spersonalizzare il materiale della propria arte), raffigurare qualcos'altro, qualcosa di estraneo alla propria natura, sembrerebbe essere il suo principale obiettivo. Questo assimila il pubblico agli uccelli sciocchi di una sfortunata antica barzelletta, che andarono a beccare acini d'uva dipinti.

Povero teatro! Persino la pittura si è definitivamente liberata dall'assurda necessità di ingannare l'osservatore. Dal sonetto o dalle ottave nessuno sembra ab-

bia mai preteso che assomigliassero a qualcos'altro che a se stessi. Allo stesso modo i compositori solo in rari casi hanno cercato di dare l'illusione della risacca marina, della voce di un innamorato o dello scricchiolio di una carrozza. Solo il teatro, chissà perché, vuole continuamente ingannare il pubblico e non ha il coraggio di essere se stesso.

Tra l'altro, persino nelle forme d'arte più consolidate, come l'opera ed il balletto, assistiamo all'indebolimento progressivo della volontà di "incarnare" e raffigurare l'uomo. La ballerina danza evidentemente senza preoccuparsi del fatto che sta rappresentando un cigno, un fiore o una donna, limitandosi nello specifico a studiare il proprio corpo e le sue potenzialità. Il canto operistico non ha assolutamente nulla a che vedere con il parlare umano<sup>3</sup>.

Quanto più avanti si spingerà lo sviluppo di questo settore specifico dell'umano mestiere di attore, tanto più si farà gravoso e scomodo l'obbligo di dover rappresentare l'uomo vero e concreto.

Lasciamo pure che l'attore sviluppi ed arricchisca sempre più le forme visive e sonore da lui create per riflettere le immagini spaziali e temporali più profonde della nostra percezione del mondo, allora egli stesso rinuncerà alla misera soddisfazione di saper imitare un ubriaco, un innamorato, un irato, un bleso o uno col singhiozzo.

Durante una discussione dopo la prima di *Opus n. 1*, completamente costruito su suoni non verbali, subimmo la durissima critica del direttore dell'orchestra del teatro Marinskij, che ci redarguì amaramente per aver rinunciato a pronunciare la parola russa<sup>4</sup>.

La ragione è che in trent'anni egli non ha pronunciato una sola parola durante l'esercizio della sua professione, riservando alla sua lingua l'umile ruolo di trasmissione di concetti nell'ordine del quotidiano; ma qual è la legge che risveglia l'attore alla parola? Ma davvero uno strumento come la voce è tanto peggiore del violino da dover essere irrimediabilmente e pesantemente sostenuta dalla parola, con il suo pesante fardello di significati?

## **Due verità dell'arte**

La prima:

<sup>3</sup> Tuttavia è paradossale lo sviluppo dei diversi tipi di teatro; per l'opera il progresso in questo momento è rappresentato dall'arte di Mussorskij, che mette in musica il parlare umano, mentre l'attore drammatico seguendo le tendenze finora esposte mira a liberarsi dalle tendenze fotografiche della drammaturgia contemporanea. Oggi il progresso dell'opera va verso il realismo, quello del dramma invece verso l'abbandono del naturalismo. (N.d.A.)

<sup>4</sup> È indispensabile sottolineare che il nostro rifiuto non fu in nome della pantomima. È assolutamente chiaro che la pantomima muta, può riprodurre frammenti di vita concreti e perfetti quanto quelli riprodotti dalla matita senza l'uso del colore. Entrambi i tipi di pantomima conservati dalla tradizione, quella del balletto e quella circense, ci raccontano in modo dettagliato e circostanziato, la ragione e lo scopo per i quali l'attore agisce. Il gesto ha smesso di parlare desiderando conversare. Proprio l'onda sonora, il suono articolato non verbale della voce umana rafforza e promuove il rifiuto del parlare umano in nome di una più ampia arte non-concettuale. (N.d.A.)

Detto brutalmente, si possono distinguere nell'arte due rivoli, due strade per trasferire in forme sensibili la concezione del mondo dell'artista.

Una di queste è quella metaforica, concettuale, che dà origine ad un'arte plastica concreta, percettibile, tangibile. Sostanzialmente a questa categoria appartengono la prosa, ogni genere di poesia – da Hérédia a Novalis –, poiché persino i simbolisti e i romantici conservano la parola nella sua irrinunciabile sostanza significativa. Persino la lingua *zaum*<sup>5</sup> di Chlebnikov, nella misura in cui ridà vita alle antiche radici delle parole slave, rientra in quest'ordine di fenomeni. Si potrebbe dire addirittura che il peso di ogni singola parola, il suo fardello concettuale, è esasperato in Chlebnikov fino a infondere nuova realtà e forza alle radici sfigurate ed erose nelle parole avvizzite del nostro favellare quotidiano. La pittura ritrattista e paesaggista, le marine e così via, rientrano anch'esse in questa categoria come qualsiasi arte "mimetica" che persegue il compito aristotelico della *mimesis*, l'imitazione della natura. Tuttavia, per la questione che ci sta a cuore, sostanzialmente fa poca differenza sapere se si ha a che fare con tendenze naturaliste o con qualcos'altro. Di per sé ciò che conta è la tendenza a raffigurare nell'arte fenomeni del mondo circostante. Gli impressionisti, i cubisti, gli acmeisti di tutte le tendenze, si differenziano solo per i metodi con i quali raggiungono quello stesso obiettivo. Accanto all'immagine, il solido pensiero. Il sillogismo è concreto come una sedia, una casa o un'automobile.

In questo stesso gruppo di arti figurative il posto d'onore è occupato dal gruppo delle ingiustamente disonorate opere "tendenziose".

La paura della tendenza, questa sì che è una sciocchezza! Lasciamo pure che sia tendenza, purché resti arte. Il grido di "l'arte per l'arte" ha senso solo per fare da deterrente alla smania creativa di gente che non capisce nulla di tutto questo; ricorda lo *slogan* "l'America agli Americani", in cui nessuno ti dice cosa ci dovranno fare in quell'America gli Americani.

Aristofane sicuramente è un autore pieno di opere tendenziose ma nondimeno geniali. Nelle mani del drammaturgo accanto all'emozione, all'immagine, alla situazione, al movimento e al suono, c'è anche il puro pensiero, che egli lancia come un sasso acuminato all'indirizzo del pubblico.

Ignoro se esista il mondo al di fuori della percezione che di esso abbiamo (mi dichiaro del tutto incompetente di problemi filosofici), ma per me è indubbio che alla fin fine si finisce per ricondurre tutte le questioni artistiche alla percezione psicologica dello spettatore.

L'urlo, la protesta, l'applauso, una piuma verde su un cappello, un raggio di luce, un rivoluzionario in agguato, un proclama politico, un *calembour*, una vitale problematica filosofica: tutto questo ricade in uguale misura nella sfera della co-

<sup>5</sup> Il termine "zaum" in russo deriva dall'unione di due significati: "za" cioè "dall'altra parte, al di là" e "um" cioè "ragione, intelletto". La lingua "transmentale" o "transrazionale", di cui il futurista Aleksej Kručenyč (1886-1969) fu il più ardente propagandista, doveva dare vita ad una poesia che pur spingendosi "al di là della ragione" non doveva essere necessariamente incomprensibile. L'idea era di creare un sistema di segni che fosse compreso da facoltà diverse dalla "ragione". Kručenyč indicava come obiettivo del nuovo linguaggio poetico "l'espressività massimale", ma insisteva sull'importanza di sviluppare "l'intuizione superiore".

scienza dello spettatore e non abbisogna di differenziazioni qualitative.

Dieci anni fa, molti si lasciavano toccare l'anima solo da emozioni rigorosamente filtrate dal punto di vista estetico, chiudendo occhi e orecchi ai rumori e ai frammenti della vita che s'attaccavano alla trama dell'arte; oggi questo sembrerebbe uno snobismo ridicolo e pedante.

Ormai le tragedie greche scritte nella convenzione del linguaggio poetico e nel gergo antico frammisto ai nomi delle divinità e ai vecchi modi di dire, ci sembrano quasi volutamente scritte in uno stile falsamente classico. Tuttavia, si tratta dell'unione tra l'alto stile "vjaceslav-ivanoviano" e gli *slogan* politici, le ipotesi geografiche, la terminologia medica e le teorie filosofiche e fisiche ad esse contemporanei.

Il "cervello" ha subito scosse potenti quanto quelle del cuore, degli occhi e degli orecchi. *La tragedia dell'ateo* di Tourneur dimostra come la scena elisabettiana non disdegnasse affatto di abbellire la lingua con una terminologia filosofica o con concetti medici.

Una lacerazione culturale c'impedisce di gustare tutta la tensione concettuale della lingua di Shakespeare o di Euripide. Persino la stessa tecnica di Aristofane, che sbalestrava il pubblico dalla *bouffonade* a serissime riflessioni sulla religione, la letteratura, la patria e i problemi sociali, si conserva in forma elementare e schematica negli intermezzi e nei numeri dei *down* in cui si alternano capriole e *calembour*, salti mortali e strofe di scottante attualità. Il pensiero e lo sguardo dell'uditorio popolare ricevono ugualmente i colpi istantanei di queste insolite percezioni.

La seconda:

L'arte della parola, dell'immagine, dell'imitazione, l'arte del quotidiano e del concreto è quella umana della metafora. Accanto ad essa ve n'è un'altra, più plastica (benché il pensiero e l'emozione siano plastici quanto un torace), sotterranea o ultraterrena, astratta, che si limita a rendere percettibili le forme nate nel cervello dell'artista e non prese in prestito dalla natura; questa è l'arte musicale, gnoseologica e cosmica. Penso che sarebbe quanto mai sbagliato bollare queste due nuove verità alla moda con i *cliché* recenti dell'arte apollinea o dionisiaca<sup>6</sup>. Al contrario, la prima non è meno fondata sull'emozione della seconda. Proprio le emozioni più concrete, l'estasi della sofferenza, l'odio, la paura, il giubilo, le passioni politiche, etiche e religiose, infondono alla prima, all'arte "umana", lo spirito ardente di Dioniso. L'altra invece, conoscibile per vie astratte, ha il compito precipuo di plasmare forme pure e cristalline, impassibilmente risplendenti di sfaccettature geometricamente e astronomicamente perfette. Lì l'uomo, con il suo pensiero estatico e la sua voglia d'infiammarsi d'entusiasmo, qui, oltre il caos dell'umano, l'incorporeo inafferrabile e in conoscibile. La lava incandescente primigenia alla nascita della vita umana diventa una scorza rinsecchita dopo la

<sup>6</sup> Sarebbe ingenuo ritenere che a questa suddivisione corrispondano gli *slogan* dell'arte di "destra" e di "sinistra". La plastica di Dalcroze andrebbe tra quelle di destra, con tutta la sua astrazione. Invece, persino il "Lef" rappresenta entrambe le correnti: da una parte Majakovskij e Mejerchol'd, dall'altra Chlebnikov, Kručenyč e i nostri esperimenti teatrali. (N.d.A.)

sua morte. Sia prima che dopo si ode una sorta di musica delle sfere nelle forme, precise come un cristallo, visibili ed udibili dell'arte cosmica. Forme udibili, ma certo! Alla maggioranza di noi penso sia noto che la musica è sovrana e destinata proprio a questo percorso creativo. Infatti la musica soggettivo-“programmatica” è solo una parte, e non la più significativa, dell'elemento musicale. Tuttavia le forme visibili sono qui davanti a noi, ed è ancora breve il cammino percorso dalla giovane pittura astratta. Non è questo né il luogo né il tempo per mettersi a valutare nel merito l'operato di numerosi eminenti artisti d'Occidente e di Russia, tanto più che sto parlando di un altro materiale dell'arte: l'uomo, che crea autonomamente e con i suoi soli mezzi immagini visibili e udibili di altissima, compiuta purezza.

### **In cosa consiste il nuovo mestiere dell'attore**

L'arte astratta dell'attore è senza dubbio il vertice e il limite ultimo della raffinatezza tecnica e della maestria. Ciò non vuol dire che questo tipo d'arte debba fiorire e l'altro spegnersi o appassire. Sotto la luna c'è posto per entrambe. Le relazioni tra loro ricordano quelle tra danza classica e danza di carattere, con la differenza che l'incarnazione pratica, l'interpretazione di un ruolo e la rappresentazione dell'uomo finiranno sempre per avere la meglio sull'arte “cosmica” e astratta del suono e del movimento.

Ma in che cosa più precisamente deve consistere quest'arte astratta? Mi tocca indicare qui in due parole – necessariamente concise e poco espressive – le principali funzioni del nuovo attore.

Il movimento del suo corpo deve poter suscitare nello spettatore una percezione anzitutto spaziale. Dalla sua bravura dipenderà la sensazione concreta della tridimensionalità di questo spazio nello spettatore. Il cubo d'aria che avvolge il corpo dell'uomo incomincia a vivere, attraversato dalle linee dei suoi movimenti. Queste linee, espresse in una certa durata, s'imprimono nella nostra memoria come realmente esistenti. Immaginate di vedere al crepuscolo un uomo che agita rapidamente intorno a sé una torcia. Vedrete dei cerchi, degli otto, delle ellissi, ma non sarete in grado di dire esattamente in che punto si trovi la mano che regge la luce. Allo stesso modo l'attore ritaglia nello spazio molteplici forme tra le più semplici e le fa vivere nell'aria. Così facendo, e allenando il corpo in tale direzione, egli tratteggerà davanti a noi un gioco di cerchi, linee ondulate, rombi e tutte le forme angolari possibili. Il costruttivismo del suo movimento e la ricchezza visiva dovranno soddisfare le nostre esigenze nei confronti del corpo del nuovo attore. Anche le sensazioni temporali si manifestano attraverso un movimento. Occorre scambiare l'ordine spaziale con il temporale, e dare non all'orecchio ma all'occhio dello spettatore la possibilità di vedere un flusso temporale; trattenere il pubblico in un'emozione d'ordine temporale è tuttavia un'impresa d'insolita difficoltà. I rallentamenti, le accelerazioni, la ripetizione di certi movimenti, i cambiamenti improvvisi di velocità sono mezzi che aiutano a realizzarla.

In effetti le sensazioni temporali si provocano molto meglio attraverso il suono. Non solo la sonorità vocale, ma un calpestio di piedi, l'urto degli oggetti tra

le mani dell'attore gli consentono di far sentire il passare del tempo; l'oggetto non solo si vede, ma risuona al tocco magico delle sue mani.

La voce è portatrice di sonorità dalle forme pure. Liberato dalla parola – poiché l'attore non è affatto obbligato a pronunciare parole significanti! –, egli ci trasmette un suono puro, ora alto, ora medio, ora basso, rallentato o accelerato. Privato della favella, l'attore risuona liberamente come un uccello<sup>7</sup>. L'emozione, senza una preparazione dettata dal soggetto, si presenta davanti al pubblico in una forma purissima. Sono possibili enormi ed improvvisi contrasti. Al di fuori della parola (ma nel suono) esiste una forza, una tensione, un impeto di emozioni fuori dalla portata della pantomima sempre più avvizzita e del teatro cittadino impastoiato nelle parole. Invece di un pianto nevrastenico dateci i *trenos* dell'Asia Minore, invece di una livida felicità un'eroica esultanza. L'anima del nuovo attore non sarà meno allenata dei muscoli delle gambe o della cassa toracica.

L'attore entra in relazione con la scenografia in modo completamente diverso. Tutti i volumi, le superfici, i cubi, i cilindri, inclinati o verticali, "sono sfruttati", si rendono evidenti e manifesti grazie al movimento inculcato loro costruttivamente. Gli stessi materiali della costruzione scenica trovano un'espressione attraverso il gioco dell'attore che pervade e dà volume ad ogni cosa. Se Tatlin "mette lo sguardo sotto il controllo della coscienza", il nuovo attore dal canto suo lo vuole controllare tramite il suono. Le parti metalliche, di legno o di rame della costruzione scenica risuoneranno a modo loro rispondendo alla corsa, al salto o alla caduta dell'attore. Tale meditata manifestazione dei materiali e un simile sistema di recitazione, costruito in accordo con la struttura dell'impianto scenico, determineranno un "costruttivismo" teatrale più organico e serio di quel mucchio di scalette, marchingegni e rotelle varie, ormai di cattivo gusto.

Concludendo, prevedo una domanda perfida da parte del lettore. Il progetto di quest'arte non sarà puro estetismo, non sarà solo per le chiacchiere del più scettico snobismo di gente ultracolta? Risponderò sinceramente. Io non ho la pretesa di affermare quale debba essere l'arte "panpopolare". Mi manca il triste coraggio di credere a Spengler, secondo cui viviamo all'epoca della civiltà post-culturale incapace di produrre arte. Tuttavia, al di fuori di questo cammino di creazione di forme, non vedo futuro per le manifestazioni decadenti della scompaginata arte teatrale. Sono pronto a credere che solo l'unione creativa degli elementi più puri dell'arte attorica metterà l'attore stesso nelle condizioni di sen-

<sup>7</sup> Dopo aver scritto il presente articolo ho ricevuto da Mosca il meraviglioso testo di Kručenyč *Fonetika teatra* (La fonetica del teatro), che costituisce una propaganda energica della lingua *zaum* a teatro. La differenza tra la sua teoria e la nostra pratica è solo nel fatto che io incoraggio l'improvvisazione *zaum*, eliminando totalmente dai suoni pronunciati dall'attore ogni radice significativa. Sostanzialmente sono felice di salutare in questo testo un nostro alleato.(N.d.A.) Il testo di Kručenyč in questione è stato tradotto in italiano da Serena Vitale e introdotto in *L'avanguardia russa* (a cura di Serena Vitale), Mondadori, Milano 1979, pp.220-221. Riferendosi alla lingua transmentale Kručenyč vi dichiarava che: "Per l'attore la lingua transmentale è la più espressiva perché è nata dalla lingua orale (dal suono-udito) e dai procedimenti articolatori espressivi applicati a sensazioni ancora non cristallizzate del dato momento, mentre le nostre lingue esistenti sono essenzialmente create dalla pietrificazione di radici morte [...]. La lingua transmentale viene creata, fatta dall'artista, non presa passivamente come pesante retaggio dei secoli, essa è l'unica lingua costruttiva". (p. 220)

tirsi un artista libero e pronto ad inondare il teatro di acqua viva. Solo riversando nel teatro tutto ciò che non sia puro aneddoto, letteratura, farsa, operetta, cinema, né un semplice scimmiettare la vita, raccoglieremo nelle nostre mani i semi dai quali dovrà sorgere la tragedia panpopolare, se è destino che debba nascere.

## Il'ja Erenburg<sup>1</sup>

### IL TEATRO RUSSO DURANTE LA RIVOLUZIONE (1921)<sup>2</sup> (?)

Durante la Rivoluzione del 1917, mentre le granate continuavano a piovere su Mosca, alcuni soldati s'introdussero in uno dei teatri di quella città, presero i costumi di *Salomè* ed incominciarono a giocare a calcio con la testa di Iokanaan. Fu il primo atto della follia teatrale in Russia. Così come si ballava durante la Rivoluzione francese, allo stesso modo in Russia si fa teatro. Il teatro è diventato la valvola di sfogo per la forza creativa delle masse. Vi sono oggi tanti teatri in Russia quanti *bistrot*s a Parigi o banche a Bruxelles. Fornirò qualche cifra pittoresca. Nel piccolo governatorato di Tula si contano 480 teatri, quasi tutti situati nei villaggi; nel governatorato di Tomsk, in Siberia, vi sono circa 17 000 attori drammatici, tra i quali solo 200 professionisti. C'è una cittadina nel nord della Russia, Kargopol, che conta appena 5000 abitanti e che non solo possiede diversi teatri, ma persino una rivista teatrale con una tiratura addirittura superiore ai quotidiani politici. Negli uffici dell'amministrazione teatrale (TEO) giungono ogni giorno diverse decine di delegati da ogni angolo della Russia per prendere informazioni e materiali.

È ancora difficile dare un giudizio su questo teatro creato dal popolo. Gli intellettuali per lo più gli hanno lasciato l'eredità del teatro naturalista e psicologico; ma il sentimento teatrale è vivo presso questo popolo ed imprime il suo marchio sulle antiche forme. Ad esempio, ho visto un *vaudeville* parigino eseguito da contadini che lo hanno trasformato in un autentico dramma misterico; per loro gli elementi naturalisti diventano astratti e relativi. Un dramma di Maeterlinck fu trasformato da alcuni operai in uno *sketch* ammirevole... Immaginate una tragedia di Lope de Vega o di Shakespeare rappresentata in un villaggio della Siberia. Non v'è dubbio che tra poco potremo parlare della nascita di un teatro popolare veramente nuovo.

Per il momento voglio parlare solo del modo in cui gli attori professionisti hanno risposto a questa sete teatrale del popolo. Subito dopo la Rivoluzione,

<sup>1</sup> Il'ja Grigor'evič Erenburg (1891-1967), "dilettante" e "voltagabbana" di genio, percorre per un cinquantennio la cultura russa e internazionale, traversando indenne il terreno accidentato dei due conflitti mondiali, della guerra civile spagnola, della destalinizzazione. "Enfant terrible" poco affidabile e corrosivo; riconciliatosi nel 1934, con *Il secondo giorno della creazione* (Roma 1945), con la critica sovietica ortodossa; due volte insignito del "Premio Stalin", nel 1942 per *La caduta di Parigi* (Milano 1946) e nel 1948 per *La tempesta* (Roma 1950); con *Il disgelo* (Torino 1955), panoramica dolente su un'umanità che, stretta tra i fasti del socialismo e l'imperativo dei piani quinquennali, si interroga finalmente sull'amore e la felicità personale, dà voce e dignità a un dibattito non più cifrato, che continua, pur attraverso sapienti omissioni, con le memorie *Uomini, anni, vita* (Roma 1961), intelligente testimonianza e riconsiderazione di amplissima esperienza (profilo biografico tratto da Il'ja Erenburg, *Eppur si muove! - Per una internazionale costruttivista* (a cura di Anna Tellini), Officina Edizioni, Roma 1983).

<sup>2</sup> *Le théâtre russe pendant la Révolution*, in "Esprit Nouveau", n. 13, s.d. (è probabile che si tratti del 1921).

una folla completamente nuova ha invaso i teatri. È stata cosa buona, non solo perché l'interesse si è spostato dal *buffet* e dal *foyer* verso la scena, ma anche perché i vecchi spettatori russi, per lo più intellettuali, erano *ateatrali*. Mentre i teatri per il largo pubblico erano ricchi di commedie da *boulevard*, gli intellettuali di più alta levatura creavano un teatro proprio, a loro giudizio all'avanguardia. Il Teatro d'Arte di Mosca era un teatro di analisi psicologica che spaziava dal naturalismo esasperato, in cui si imitava il vento e il frinire delle cicale, al simbolismo brumoso di Maeterlinck. L'azione esterna vi era stata totalmente bandita; volendo acciuffare la verità si era ucciso il gesto. Si trattava di *tableaux vivants*, di declamazioni, una cena in famiglia, una clinica, tutto, tranne teatro. Ignoro cosa stia facendo ora il Vieux-Colombier, ma per farmi capire dal lettore francese dirò che il Teatro d'Arte assomigliava molto ad una *pièce* di Ghéon o ai *Fratelli Karamazov* messi in scena da Copeau.

Quando non si può cambiar pelle, si cambia abito. Tutti i teatri russi hanno voluto seguire il gusto dell'epoca cambiando repertorio. Gli avvenimenti degli ultimi anni sono stati talmente violenti e fragorosi, che oggi nell'arte si ricercano i colori fondamentali; tutte le forme intermedie sono abbandonate. Si assiste ad una rinascita della tragedia e del burlesco. Non si ha né il piacere né il tempo di seguire il dramma di un singolo individuo, e si ricorre alla tragedia per esprimere la sintesi. La comicità del soggetto è sostituita da quella del gesto e delle parole; se osserviamo il repertorio russo attuale, vi noteremo reminiscenze del teatro spagnolo, del teatro shakespeariano, della Commedia dell'Arte, ecc., ma lo sfondo è rimasto lo stesso del tempo in cui si recitava il dramma dell'adulterio. Intendo dire che questo teatro è rimasto naturalista, statico ed anarchico. Il popolo russo ha sempre manifestato un certo disgusto per il naturalismo nell'arte; forse il miglior giudizio su quest'arte è stato espresso da un soldato che diceva: "Da noi c'è un sottufficiale che disegna, e lo fa così somigliante al vero da diventare noioso". Immaginatevi ora un migliaio di soldati di questo tipo, in un teatro dove si imita la realtà fino a riprodurre gli aloni lasciati dai quadri sulla carta da parati!

Gli unici teatri che attualmente possono far fronte ai gusti del pubblico sono quelli d'avanguardia. Bisogna finirli una buona volta con la leggenda secondo la quale l'arte d'avanguardia è l'arte ufficiale in Russia. Purtroppo, alcuni spiriti all'avanguardia nel campo politico e sociale sono, nelle questioni estetiche, assolutamente reazionari, preferendo l'arte a tesi a quella costruttivista. Tutte le affermazioni secondo le quali i "teatri pompieri" sono perseguitati sono del tutto false. Dei 20, 25 teatri di Stato di Mosca, solo due o tre sono realmente rivoluzionari. La sola verità in tutto questo è che, malgrado i gusti personali degli uomini di governo, sono stati dati mezzi ai registi d'avanguardia per portare avanti la sperimentazione.

Il teatro d'avanguardia russo, come d'altronde le altre arti, si avvia verso un ricongiungimento stretto con la vita. Così come il pittore moderno volge oggi lo sguardo all'industria, il poeta alla telegrafia, la sceneggiatura o il romanzo poliziesco, il regista teatrale si orienta verso il gesto quotidiano dell'uomo moderno. Il cinema, questo prodotto delle masse che si voleva rispedire a scuola di teatro, è diventato ora una scuola di teatro. I registi russi hanno imparato molto dalla commedia dell'arte meccanica (Charlot, Max Linder, ecc.). D'altro canto, si sono

rivolti al circo, a quel luogo in cui si conservava il sentimento teatrale nel momento in cui nei teatri esso era scomparso. Parlerò in seguito del nuovo circo in Russia. Vorrei soltanto far notare che i migliori registi del teatro d'avanguardia, Tairov, Radlov, ecc., lavorano a stretto contatto con i *clown*.

Così come nella nuova pittura, anche nel nuovo teatro si notano due differenti direzioni. Il cubismo si è biforcuto da una parte verso l'affermazione della pittura pura o la composizione astratta, dall'altra verso la negazione della pittura da cavalletto in nome della costruzione di forme nello spazio. Mentre si è concordi sull'obiettivo remoto, ci si divide sui mezzi per raggiungerlo. Alcuni vogliono creare un teatro puramente teatrale, mettere sulla scena, delimitata dalla ribalta, l'essenza dell'azione. Altri vogliono abbattere immediatamente la "scatola scenica" e dissolverne l'essenza nella vita, teatralizzare la vita quotidiana.

Il rappresentante migliore del primo gruppo è il Teatro Kamernyj di Mosca. Il direttore, Tairov, ha capito che il teatro si basa sul movimento organizzato. L'ha fatta finita con l'anarchia in cui l'individualità dell'attore era predominante. In questo teatro gli attori sono solo elementi che bisogna disciplinare; tutti i gesti, tutte le parole, sono calcolati come si calcolano i movimenti di una macchina moderna. Qualsiasi momento dell'azione rappresenta un quadro completo. Tairov ha anche completamente cambiato il ruolo dello scenografo a teatro. Ha eliminato le scenografie dipinte che facevano assomigliare la scena ad un harem. Gli attori che rappresentano una forma tridimensionale hanno bisogno di una scenografia tridimensionale. L'architetto sostituisce il pittore, ed è curioso notare che i costumi per *L'annonce faite à Marie* sono stati eseguiti da un architetto del mestiere, Vasin. Quest'ultimo, come Takulov e la signora Ekster, ha trovato delle forme matematiche corrispondenti alle concezioni moderne. Questi costruiscono la scena in modo tale che l'azione non si svolge in senso orizzontale, ma verticale. Si sono messe in scena al Teatro Kamernyj delle *pièces* di per sé anarchiche, ma interpretate in modo tale da far loro assumere un carattere moderno. Una favola di Hoffmann, *La principessa Brambilla*, è un vero carnevale, violento, gaio, favoloso. Il mistero di Claudel ha perso tutto ciò che aveva di teologia mondana, diventando la storia eterna dell'amore che si sacrifica.

Il secondo gruppo è guidato da Mejerchol'd. Vuole mescolare spettatori ed attori, finanche nei minimi dettagli; perciò non solo non vieta l'applauso, ma invita al fischio e alle interruzioni. Mejerchol'd e la sua scuola rinnegano il teatro scritto. Ritengono che il testo dello spettacolo debba essere costruito sulla scena stessa. Servendosi di testi antichi Mejerchol'd non teme di essere tacciato di sacrilegio. Ha interpretato *l'Amleto* cambiando totalmente la scena. La scena con il becchino per esempio, è diventata nelle sue mani una *bouffonerie* politica moderna. Per rappresentare uno spettacolo sociale, ha scelto *Le Albe* di Verhaeren, ma sono convinto che nessuno ha potuto riconoscere l'originale. A tratti gli attori inserivano nelle battute del loro personaggio brani tratti da notizie sensazionali di un quotidiano, oppure si vedevano scorrere sulla scena alcuni soldati che erano tra il pubblico con strumenti musicali. Egli costruisce contemporaneamente scena e platea, sostituisce al trucco le maschere. Ovviamente la ribalta è soppressa. Il suo spettacolo migliore è stato *Mistero Buffo* di Majakovskij, una visione comica della Rivoluzione.

Le grandi feste teatrali organizzate all'aperto sono state orientate nella stessa direzione. *La presa del Palazzo d'Inverno*, realizzata di notte per l'anniversario della Rivoluzione, sulla stessa piazza in cui si svolsero i fatti, si sono contati ben diecimila attori e quattrocentomila spettatori. Bisogna dire che comunque attori e spettatori rimasero separati. È difficile dire quale sia stata esattamente la causa di questa eccezione. Forse il deperimento fisico, forse l'effetto del clima o un errore degli organizzatori? Tuttavia, poiché tutti comprendono ora la necessità di questo tipo di spettacoli, è probabile che se ne trovi presto la formula definitiva.

Come ho già detto, parlerò ora brevemente della rinascita dell'arte circense in Russia. Se ne è tolto lo strato di falsa estetica, di *féerie*, eliminati i balletti e le tinte leziose. Il circo è stato riconsegnato ai *clown*, agli acrobati, alle cavallerizze. La velocità del movimento, elemento patetico per eccellenza della nostra epoca, risponde al bisogno essenziale del popolo, e non mentirò dicendo che è proprio nell'arena del circo che si celebra la messa moderna. Tutti coloro che conoscono l'attrazione dell'arte d'avanguardia per il circo, non saranno sorpresi di sapere che i costumi dei *clown* sono eseguiti da pittori cubisti. È soprattutto attraverso il circo che l'arte d'avanguardia penetra nello spessore delle masse.

Ho parlato solo di cose essenziali, non ho citato né le innumerevoli opere create a Pietrogrado e in provincia, né i numerosi laboratori che saranno quelli del teatro di domani, né la scuola superiore del teatro e del circo organizzata da Mejerchol'd. Ma devo ricordare al lettore che tutto il lavoro teatrale in Russia è condotto in condizioni estremamente difficili. Per provarlo mi limiterò a raccontare un fatto. Alcuni attori erano venuti a recitare nella sala di una fabbrica; malgrado gli sforzi degli operai non si riuscì a sistemarvi una stufa e regnava in sala un freddo di 12 gradi sotto zero. Ma il pubblico insisteva, e gli attori recitarono, nei pellicciotti e senza trucco, *Les fourberies de Scapin*. Pubblico ed attori rimasero così tre ore in quella sala gelida. Quando si ama a tal punto il teatro non si potrà che ottenere buoni risultati.

# Michail Bulgakov<sup>1</sup>

## CAPITOLO BIOMECCANICO (1923)<sup>2</sup>

*Chiamami vandalo,  
questo nome ho meritato*

Confesso. Prima di scrivere queste righe ho esitato a lungo. Avevo paura. Infine ho deciso di rischiare. Dopo essermi convinto che gli *Ugonotti* e *Il Rigoletto* avevano smesso di divertirmi, mi sono buttato decisamente sul fronte di sinistra. La colpa fu di Erenburg, che aveva appena scritto *Eppur si muove!*, e di due capelloni, due futuristi di Mosca, che presentandosi da me ogni giorno, per intere settimane, durante il tè della sera, mi davano del “piccolo borghese”. Non fa piacere quando ti sparano in faccia un'accusa del genere, e così andai, maledetti loro! Andai al teatro del GITIS per vedere *Il magnifico cornuto* messo in scena da Mejerchol'd.

Vedete, io sono una persona che lavora, ed ogni milione guadagnato mi costa lunghe notti insonni ed un bestiale peregrinare diurno. I miei soldini sono gua-

<sup>1</sup> Michail Afanas'evič Bulgakov (1891-1940), scrittore e drammaturgo russo, laureatosi in medicina a Kiev nel 1916. Subito dopo la Rivoluzione di dedicò stabilmente alla letteratura e al teatro, giungendo al successo nel 1925 con *La guardia bianca, Diavoledi e Uova fatali*. A Mosca collabora con diverse riviste tra cui “Gudok” e “Nakanune”, su cui pubblica la prima parte di *Appunti sui polsini. La guardia bianca*, storia di una famiglia borghese che viene dispersa nella tempesta rivoluzionaria, attirò su Bulgakov accuse di “emigrante interno”, “scrittore borghese”; la censura, che ravvisava nelle sue opere un'apologia dei nemici del potere sovietico, lo costrinse al silenzio. Nel 1930 invia la famosa lettera al governo dell'URSS, in cui chiede il permesso per l'espatrio o un lavoro anche umile in teatro. Per intervento di Stalin è accettato come assistente alla regia al Teatro d'Arte dove rimarrà fino al 1936. Da quell'esperienza nascerà *Romanzo teatrale*, una parodia della vita letteraria e teatrale degli anni venti, che ci introduce nel mondo del teatro di Stanislavskij. Dopo quest'opera Bulgakov attese in solitudine – tra il 1929 e il 1940 – a quello che è considerato il suo capolavoro: *Il Maestro e Margherita*, che sarà pubblicato postumo nel 1966-1967.

<sup>2</sup> *Stolica v bloknote. Biomečaniceskaja glava* (La capitale nel blok-notes. Capitolo biomeccanico), in “Nakanune”, Berlino 9 febbraio 1923, ora in *Mejerchol'd v ruskoj teatral'noj kritike/1920-1938* (Mejerchol'd nella critica teatrale russa/1920-1938), Mosca 2000, pp. 48-51. Si tratta di una recensione del grande scrittore e drammaturgo russo alla farsa *Le cocu Magnifique* di Crommelynk, messa in scena da Mejerchol'd nell'aprile del 1922. Si trattò di uno spettacolo eccezionale nella storia del teatro russo. La trama frivola di questa farsa diede occasione agli attori di Mejerchol'd di mostrare per la prima volta la loro bravura nell'applicazione della biomeccanica. La vecchia formula “le parole in teatro sono solo un arabesco sul canovaccio dei movimenti” vi fu realizzata in modo convincente. Su una scena nuda sino al muro di pietra del teatro, senza sipario né fondali né ribalta, sorgeva una strana costruzione di legno (opera di L. S. Popova), che arieggiava un mulino ed era composta da un'unione di piattaforme, porte rotanti, scale, ruote e piani inclinati. La costruzione non voleva raffigurare nulla. Era solo un punto d'appoggio per la recitazione degli attori, simile a una combinazione di trampolini, trapezi e cavalletti di ginnastica. Le ruote giravano ora rapide, ora lente, secondo il ritmo dello spettacolo e l'intensità dell'azione. Attori ed attrici in tuta operaia (la *prozodežda*) svolgevano davanti al pubblico una lieve partitura di movimenti, una ginnastica-balletto, piena di gaiezza e di fascino. Mejerchol'd aveva riempito questo spettacolo di tutte le più moderne suggestioni: nel terzo atto aveva inserito addirittura una orchestra jazz. (cfr. Angelo Maria Ripellino, *Appunti sul teatro russo del Novecento*, Università degli Studi di Roma, aa. 1955-56, pp. 78-79).

dagnati, come che si dice, “sudando sangue”.

Il teatro per me è quiete, riposo, divertimento, in una parola tutto, tranne un mezzo per farsi venire un’ulteriore nevrastenia, tanto più che a Mosca esistono decine di possibilità di farsela venire senza spendere denaro per per i biglietti.

Io non sono Erenburg e non sono un eminente critico teatrale, ma giudicate voi stessi.

In un teatro spennato, spellato e pieno di spifferi, al posto del palco c’è ... un buco (del sipario ovviamente non v’è traccia), sul fondo un nudo muro di mattoni con finestre funeree. Davanti al muro si trova un marchingegno, al cui confronto il progetto di Tatlin può considerarsi un modello di chiarezza e di semplicità. Sul palcoscenico, gabbie, superfici inclinate, leve, porticelle e ruote. E sulle ruote, lettere capovolte “s. c.” e “t. e.”, i carpentieri teatrali camminano avanti e indietro come fossero a casa propria, e per lungo tempo non si capisce se l’azione è già cominciata oppure no. Quando comincia (tuttavia questo lo viene a sapere perché da qualche punto laterale è esplosa una luce sul palco), sbuca gente blu (attori ed attrici vestiti di blu). I critici teatrali chiamano questi costumi “*prozodežda*” (io li manderei in fabbrica per un paio di giorni, saprebbero che cos’è la *prozodežda*!).

Comincia l’azione: una donna, tirando su la gonna blu, si lascia scivolare lungo un piano inclinato poggiando su “quella parte” che uomini e donne usano per sedersi. La donna spazzola il sedere ad un uomo e cavalca sulle spalle dei partners coprendosi con pudore le gambe con la gonna blu della *prozodežda*.

“Questa è biomeccanica”, mi ha spiegato un conoscente. Biomeccanica!! Non ha rivali l’impotenza di questi biomeccanici, che a loro tempo hanno imparato a pronunciare monologhi sdolcinati. E questo, notate bene, succede a due passi dal circo Nikitin, dove il clown Lazarenko ci sbalordisce con incredibili salti!

Con gesti monotoni ed insistenti, di nuovo colpiscono qualcuno in quel certo posto con la porta girevole. L’umore in sala è cimiteriale, degno di un vedovo presso la tomba dell’amata moglie. Le ruote girano e scricchiolano.

Dopo il primo atto l’usciera mi domanda: “Non le è piaciuto qui da noi, signore?”. Il suo sorriso è così insolente che mi viene un’irrefrenabile voglia di biocolpirlo all’orecchio.

“Lei è nato in ritardo” mi ha detto un futurista.

No, è Mejerchol’d che ha avuto fretta di nascere.

“Mejerchol’d è un genio!!!” ululava il futurista.

Non discuto. È possibile. Sia pure un genio. Per me fa lo stesso, ma non bisogna dimenticare che il genio è solitario, mentre io sono la massa, sono lo spettatore. Il teatro esiste per me, ed io desidero frequentare un teatro comprensibile.

“Questa è l’arte del futuro!!” mi minacciavano con il pugno.

Se è del futuro, va bene, sia pure. Mejerchol’d morirà e resusciterà nel XXI secolo, e da questo guadagneranno tutti, e per primo lui stesso. Allora lo capiranno. Il pubblico sarà contento delle sue ruote, lui stesso sarà soddisfatto della sua genialità, ed io, sdraiato nella tomba, sognerò girandole di legno.

Insomma, al diavolo questa meccanica!

Sono stanco.

# Osip Mandel'stam<sup>1</sup>

## LO STATO E IL RITMO (1920)<sup>2</sup>

Organizzando la società e portandola dal caos alla regolarità dell'esistenza organica, siamo inclini a dimenticare che prima di tutto bisogna organizzare l'individuo. L'uomo amorfo, non compiuto, ossia l'individuo non organizzato, è un grande nemico della società. In sostanza tutta la nostra educazione, così come la concepisce il nostro giovane governo rappresentato dal Commissariato alla Pubblica Istruzione, consiste nell'organizzazione dell'individuo. L'educazione sociale

<sup>1</sup> Osip Emil'evič Mandel'stam (1891-1938), uno dei maggiori poeti russi del XX secolo, nato a Varsavia da una famiglia ebrea. Nel 1907, durante un viaggio a Parigi, scopre la poesia simbolista. Due anni dopo i suoi primi versi escono sulla rivista simbolista "Apollon". Frequenta le riunioni della società filosofico-religiosa e la "torre" di Vjačeslav Ivanov, due tra i più attivi centri della nuova cultura simbolista. Nel 1912 con Gumil'ev, Gorodeckij, Achmatova, Narbut e altri fonda il movimento acmeista che entra in aperta polemica con il simbolismo, rifiutandone la complessa teoria e il complicato linguaggio, ma prendendo anche le distanze dal futurismo. *Utro akmeizma* (Il mattino dell'acmeismo) il suo manifesto del movimento, esce sull'almanacco "Sirena" nel 1913. Pubblica a proprie spese la prima raccolta di versi *Kamen'* (Pietra). Sulla rivista "Apollon" escono i saggi su François Villon e su Pëtr Čadaev. Nel 1916 compie il primo viaggio in Crimea dove tra gli altri conosce Marina Cvetaeva. Durante i primi anni della rivoluzione conduce una vita raminga, ora a Mosca ora a Pietrogrado. Lavora per un breve periodo al Commissariato per l'educazione, sotto la guida di Lunačarskij. Nel 1919 conosce Nadežda Jakovlevna Kazina, sua futura moglie, e stringe amicizia con Il'ja Erenburg con cui collabora alla rivista "Ermes". Nel 1928 escono due raccolte di scritti di prosa: *Egipetskaja marka* (Il francobollo egiziano), racconti fantastici, e *O poezii* (Della poesia). Traduce moltissimo dall'inglese francese, tedesco, soprattutto prosa (Scott, Romain, Heller) ma anche poesia. Escono ancora *Stichotvorenija* (Versi), *Četvertaja prosa* (La quarta prosa). Tornerà più volte in Armenia ricavando dai suoi viaggi un nuovo libro *Putešestvie v Armenii* (Viaggio in Armenia). Tra le sue opere postume ricordiamo ancora *Razgovor o Dante* (Discorso su Dante), che rimarrà inedito fino al 1967. Inizia un violento attacco a Mandel'stam e al suo *Viaggio in Armenia* che finirà per rendergli la vita impossibile. Nessun editore accetta più un rigo da lui. Il 13 maggio 1934 è arrestato per la prima volta, spedito in Siberia, poi rilasciato e arrestato nuovamente nel 1938, anno in cui le torture psicologiche e fisiche, gli stenti ed il freddo lo uccideranno in un lager.

<sup>2</sup> *Gosudarstvo i ritm*, in *Sobranie sočinenij v trech tomach* (Opere Scelte in tre volumi), Tomo III/ *Očerki. Pis'ma* (Appunti – Lettere), MLS, Mosca 1969, pp. 123-127. La ritmica di Jaques-Dalcroze fu introdotta e diffusa in Russia a partire dagli anni dieci, da diversi allievi russi del musicista svizzero. Tra i più attivi, creatore di una rivista dedicata alla ritmica e di corsi privati a Pietroburgo, troviamo il principe Sergej Michajlovič Volkonskij, che ne sottolineò in particolare l'utilità per le scuole di teatro. A lui ho dedicato una tesi di dottorato dal titolo *Volkonskij e la bioritmica dell'attore in Russia: ritratto di un precursore*, Dottorato di Ricerca in Storia del Teatro Moderno e Contemporaneo XI ciclo, Università degli Studi di Salerno, 2001. La ritmica fu quindi molto popolare negli anni Dieci, e rilanciata con rinnovato fervore negli anni venti, tanto da diventare una disciplina obbligatoria in numerosissimi istituti pedagogici di Stato non solo di carattere artistico, come testimonia questo articolo di Mandel'stam. Il presente scritto c'impresiona forse più per l'ottimismo del poeta per quello che in prima istanza parve l'ingresso nella storia da protagonista del popolo russo. Purtroppo, come tanti altri artisti ed intellettuali, presto avrebbe subito in prima persona le conseguenze dell'irregimentazione e della degenerazione morale del potere sovietico, pagandone tragicamente le conseguenze con la propria vita.

prepara la sintesi dell'individuo e della società per la vita collettiva. Tuttavia il collettivo ancora non c'è. Esso deve nascere. Il collettivismo è nato prima del collettivo. Se l'educazione sociale non gli verrà in aiuto correremo il pericolo di rimanere con il collettivismo senza il collettivo. In questo momento vediamo davanti a noi gli insegnanti ritmisti ancora deboli e soli, i quali offrono allo Stato un mezzo potente, consegnato loro dai secoli armoniosi: il ritmo come strumento d'educazione sociale. Vedo di buon auspicio queste mani tese oggi con speranza verso il governo; gli restituiscono quanto gli appartiene di diritto. Un istinto infallibile suggerisce agli insegnanti che l'educazione ritmica deve essere statale. Loro ubbidiscono alla voce interiore della coscienza pedagogica ed oggi hanno quasi raggiunto lo scopo; è nel nostro potere aiutarli a raggiungere questa meta oppure buttarsela alle spalle.

Cosa hanno in comune il governo e le donne e i bambini che eseguono gli esercizi ritmici tra gli ostacoli severi imposti dalla volgare vita e il nastro di seta agitato durante quei graziosi esercizi? Qui si preparano dei vincitori, ecco in cosa consiste tale relazione. I bambini che sono stati capaci di scavalcare il nastro non temono nessun tipo di ostacolo sociale. Loro sono padroni del loro sforzo. Durante la corsa hanno saputo commisurare la tensione dei propri muscoli agli impedimenti posti dagli ostacoli. La difficoltà del compito può crescere smisuratamente, ma l'esperienza dell'educazione ritmica rimane, essa è inestirpabile e presente sia in tempo di pace del focolare civile, sia nella bufera bellica; essa è ovunque lo sforzo umano vince la resistenza e c'è bisogno di vincitori.

La nuova società si regge sulla solidarietà e sul ritmo. La solidarietà è un accordo sugli scopi da raggiungere, ma deve essere anche un accordo nell'azione. L'accordo nell'azione è già di per sé un ritmo. La rivoluzione ha vinto grazie al suo ritmo; questo è sorto come una lingua di fuoco sulla sua testa: bisogna consolidarlo per sempre. La solidarietà e la ritmica sono la quantità e la qualità dell'energia sociale. La massa ha la solidarietà. Solo il collettivo ha il ritmo. Davvero non è ancora stato superato un simile concetto della massa, tale misurazione puramente quantitativa dell'energia sociale, e davvero questo concetto non appartiene solo al paradiso perduto di coloro che raccolgono voti?

La storia conosce due rinascite: la prima è il Rinascimento in nome dell'individuo, la seconda, in nome del collettivo. La tendenza della nostra epoca verso l'umanesimo ne ha influenzato il carattere rinascimentale, gli interessi umanistici però sono entrati nella nostra epoca come illuminati dalla schiuma marina. Le idee sono le stesse, ma coperte da una sana abbronzatura ed impregnate della salsedine rivoluzionaria. Osservando e paragonando la riforma scolastica della nuova Russia con quella del primo Rinascimento umanistico, è evidente il superamento della filologia. Allora la filologia vinse e fu a lungo il fondamento dell'educazione generale; questa volta gli interessi della filologia sono stati notevolmente danneggiati e questo non può essere messo in dubbio da nessuno. L'impoverimento filologico della scuola che ci dobbiamo aspettare nel prossimo futuro, è in gran parte frutto di una politica scolastica consapevole, questa è la conseguenza inevitabile della nostra riforma; in questo consiste in parte il suo spirito. Ciononostante, il carattere antifilologico della nostra epoca non impedisce di considerarla umanistica, perché essa ci restituisce l'uomo stesso, l'uomo in

azione, l'uomo nello spazio e nel tempo, l'uomo ritmico ed espressivo. Quindi da una parte c'è il tradimento della filologia, dall'altra l'attrazione per l'uomo nel sistema di Jaques-Dalcroze e nella nuova filosofia. Sopra di noi abbiamo un cielo barbarico eppure siamo ellenisti. L'attrazione per l'uomo nel sistema di Dalcroze però non ha niente in comune con l'idealizzazione estetica. In fin dei conti l'estetismo è completamente estraneo a qualsiasi sistema, ed appare come una patina casuale, grazie alla moda di Hellerau, precipua alla borghesia europea ed americana. È più probabile che ad un sistema corrisponda non tanto l'estetismo quanto lo spirito della geometria e del razionalismo severo: l'uomo, lo spazio, il tempo, il movimento che costituiscono i suoi quattro elementi di base. Perché mai dovremmo meravigliarci se il ritmo, esiliato dalla comunità per un intero secolo, è tornato più anemico e distratto rispetto a quello che era in realtà nell'Ellade. Non esiste nessun sistema di Dalcroze. La sua scoperta appartiene al numero delle trovate geniali, tipo la polvere da sparo oppure la forza del vapore. Una volta trovata la forza essa deve svilupparsi da sé. Il nome dell'inventore può essere dimenticato in nome della chiarezza del principio, sebbene gli allievi non vogliano accettarlo. Se l'educazione ritmica è destinata a diventare popolare si compirà il miracolo della realizzazione di un sistema astratto nella vita reale del popolo. Lì dove ieri c'era soltanto un sistema, domani si vedranno stoffe variopinte e si udirà una canzone. La scuola procede all'avanguardia della vita. La scuola modella la vita a propria immagine e somiglianza. La ritmicità dell'anno scolastico si riconosce dagli accenti messi sui giorni festivi delle olimpiadi scolastiche, laddove il ritmo sarà l'ispiratore e l'organizzatore. In quelle feste noi vedremo la nuova generazione educata ritmicamente esprimere liberamente la propria volontà, la gioia, il dolore. Il significato degli interventi ritmici dell'intero popolo, animato dalle stesse idee, è infinitamente grande per la creatività della storia futura. Fino ad oggi la storia è stata creata inconsciamente tra le sofferenze della casualità e della lotta cieca. La consapevole creatività della storia, la sua nascita dalla festa come espressione della volontà creativa del popolo, sarà d'ora in poi un diritto indiscutibile dell'umanità. Nella comunità futura il gioco sociale prenderà il posto delle contraddizioni sociali e diventerà il fermento, l'inizio della lievitazione che assicurerà la fioritura organica della cultura.

In tal modo, sebbene l'educazione ritmica non abbia favorito lo sviluppo estetico e benché le Muse non ci siano grate di aver introdotto la ritmica nei programmi scolastici, la ritmica non è ancora estetica. Tuttavia, sarebbe ancor più sbagliato considerarla igiene o ginnastica. Il ritmo esige la sintesi dello spirito e del corpo, del lavoro e del gioco. Esso è nato dal sincretismo, cioè dalla coesistenza d'elementi indifferenziati. Prima che essi si riuniscano e prima che si rafforzi la nostra giovane cultura monistica, la ritmica non deve essere tirata da una parte o dall'altra, né deve essere confusa con la cultura fisica, la psicologia o un processo lavorativo. Il nostro corpo e la nostra scienza non sono ancora tali, da poter assimilare il ritmo senza obiezioni. Noi dobbiamo ancora prepararci alla sua percezione. Permettete quindi alla ritmica di occupare quella posizione intermedia ed indipendente che si addice ad una forza sociale, risvegliata dal lungo letargo, e non ancora padrona di tutte le sue potenzialità.



# Sergej Volkonskij<sup>1</sup>

## DELL'ATTORE (1914)<sup>2</sup>

*Gli attori sorgono soltanto grazie  
alla scuola e alla tradizione*  
Ostrovskij

*L'arte dell'attore consiste nella  
parola e nel movimento del corpo*  
Goethe

La rinascita del teatro (l'uscita dalla famigerata "crisi") non è una questione di regia, ma di formazione. Così come le indicazioni di "sentimento", "stato d'animo", "reviviscenza" e così via, non possono correggere chi declama se declama male, allo stesso modo le menzogne e i sotterfugi (persino le trovate geniali) del regista non possono infondere vita alla rappresentazione scenica, quando gli attori non soddisfano quei requisiti di espressività fisica che la riproduzione veridica della vita esige, e ancor più la sua ideale trasfigurazione. Alla formazione dell'attore, e, di conseguenza, all'educazione delle sue capacità e dei suoi mezzi, ecco a cosa si riduce in sostanza la rinascita del nostro agonizzante teatro. Il teatro muore. Chiunque ami sinceramente il teatro lo ammetterà. Questa consapevolezza senza dubbio reca in sé la garanzia del fatto che "non tutto è perduto", che c'è ancora una speranza. Peccato però che siano in pochi a riconoscere la vera ragione dello stato di deperimento del teatro. Dove non vanno a parare i nostri critici, "filosofi" del teatro alla ricerca delle ragioni della "crisi"! Accusano i direttori, gli impresari, gli scenografi, se la prendono con gli autori, con il pubblico! Dio solo sa chi non accusano! Cercano la causa dappertutto, in ogni cosa, tranne che nell'attore. E tuttavia, basta che l'uomo faccia capolino in qualche

<sup>1</sup> Il principe Sergej Michajlovič Volkonskij (1860-1937) importò e diffuse in Russia introno agli anni dieci l'insegnamento di François Delsarte e la pratica di Émile Jaques-Dalcroze. Oltre a numerosi articoli sul musicista-pedagogo ginevrino usciti sulla prestigiosa rivista "Apollon", nel 1913 pubblicò un vero e proprio manuale ad uso delle scuole per attori fondato appunto sul sistema di Delsarte. Tradusse in russo nel 1912 anche il testo del dalcroziano Jean D'Udine, *L'art et le geste*, che consisteva sostanzialmente in una rielaborazione filosofica della teoria dalcroziana. Il ruolo di Volkonskij fu determinante proprio nel tradurre in una pratica diffusa a tutte le arti sceniche l'insegnamento di Delsarte collegandolo strettamente alla ritmica di Dalcroze e nel vedervi essenzialmente uno strumento per il teatro drammatico. A partire dal 1911 iniziò a pubblicare una serie di articoli in cui criticava ferocemente il dilettantismo dilagante nella formazione degli attori e la recitazione interiorista allora alla moda. Dal canto suo sognava scuole per attori sul modello del balletto classico, in cui si potesse iniziare a studiare sin dalla tenera età per ottenere una piena padronanza del materiale fisico, il controllo pieno e cosciente della voce e del movimento. Scoperta nel 1911 la ritmica dalcroziana, Volkonskij ne diventò il principale fautore: nel 1913 fonda la rivista "Listki ritmiceskoj gimnastiki" (Fogli di ginnastica ritmica) di cui usciranno sei numeri e, contemporaneamente, incomincia ad insegnare al Primo Studio del teatro d'Arte, da Vachtangov. I primi corsi di ritmica da lui organizzati e parzialmente condotti a Pietrogrado portarono successivamente alla nascita dei principali Istituti del Ritmo in Russia.

<sup>2</sup> *Ob aktere.*

rappresentazione per risollevar l'arte morente. Sembrerebbe essere un'indicazione chiara. Forse che qualcuno abbia mai detto "l'autore ha salvato lo spettacolo" oppure "lo ha salvato la scenografia"? No, "ha salvato" lo spettacolo e può salvarlo solo l'uomo, l'attore. È chiara la sostanza: e dove è la sostanza è la causa, la causa è l'attore. E quando dico che la causa è l'attore, non intendo alludere alla mancanza di talento; non è questione di talento, ma di perizia. Si può non essere padroni del proprio mestiere anche in presenza di un grande talento, così come si può essere un maestro senza avere il dono del talento. Da noi amano confondere l'idea di teatro con quella del talento. "Questo teatro è pessimo" perché non ci sono talenti – dicono con rammarico –, ma se vi sono nella compagnia due o tre grandi artisti, allora dicono con orgoglio che quel teatro è buono. No, non è affatto la stessa cosa; il teatro (il "teatro come tale") è altro che la pura presenza di singoli personaggi di talento, e sarebbe ora che il teatro (come tale) smettesse di vantarsi di ciò di cui non lo incolpano affatto, e di cui non ha alcun merito: il talento non è un prodotto del teatro, così come un meteorite che precipita dal cielo non è un prodotto del terreno su cui si è abbattuto. La vitalità e il livello di un teatro non dipendono dai geni, che si contano sulle dita di una mano e che di per sé già costituiscono una "scuola", ma dall'attore comune, dall'attore medio che si diploma presso le scuole teatrali. Non è sulla base dei talenti che bisogna giudicare, ma sull'assenza di talento, poiché il valore del teatro non risiede nei suoi attori di talento, ma nel grado di padronanza del mestiere da parte di quegli elementi che sono privi di talento. La gente deve conoscere il proprio mestiere; se gli attori sanno muoversi e parlare il teatro non si spegne e si può tranquillamente stare in attesa dei talenti; ma se gli attori non sanno muoversi né parlare, allora la povertà di un certo teatro risalterà con maggiore evidenza di fronte alla comparsa di un artista di talento. Come qualsiasi entità organica, il teatro "è qualcosa di più dell'insieme delle parti che lo compongono", esso è il grado di educazione complessiva di quelle singole parti. D'altronde, lo stesso talento non consiste unicamente in un dono del cielo, ma anche nella capacità di servirsene, nella consapevolezza del proprio mestiere e nell'elaborazione consapevole dei propri numeri. Formare l'attore significa educare i suoi mezzi espressivi: l'elocuzione e il movimento del corpo. In questo, e solo in questo risiede una garanzia di vitalità per l'arte teatrale. E se sentiamo, se comprendiamo che il teatro ha *perduto* vitalità, che sta morendo, se usciamo dal teatro delusi, affamati, non serve cercarne le ragioni altrove: gli attori non sanno più parlare né muoversi, la loro voce ed il loro corpo hanno perso la capacità di esprimere. Ecco perché, e solo per questo "la platea piomba nel grigiore" ed è "la noia, il crepuscolo, l'orrore". Nel suo articolo dal tono piuttosto sostenuto, ma sincero, *L'attore del futuro*, Nikolaj Evreinov<sup>3</sup> tratta con sorprendente ardimento la questione più scottante dell'arte scenica, questione che è anche condizione del suo "essere o non essere". E con perfetta comprensione della sostanza, questo fine conoscitore della scena disegna le qualità dell'attore futuro (del tutto diverso dall'odierno); ma in cosa consistono? "*Il suo corpo sarà magnifico, possente e agile. La sola nudità di un simile corpo, maturo ed espressivo,*

<sup>3</sup> In *Pro scena sua*, Ed. Prometej, Pietroburgo 1915.

*diretto dalla volontà di un esteta compiuto, farà mancare il fiato... E la sua voce risuonerà deliberatamente volubile...*". Il corpo e la voce, e fra loro, come in un recipiente completamente pieno solo in presenza di entrambi, l'autore situa la "forza della suggestione" con la quale l'attore supera un fachiro indiano. Ma in che modo si otterrà tutto questo? *"Allora, per la prima volta, sarà chiaro agli atleti drammatici che solo il geloso esercizio del talento, accompagnato alla fede ardente di un anacoreta, dà come esito finale il miracolo"*. Non ci si potrebbe esprimere in maniera più sintetica e chiara. Quanto detto finora, vale a dire i requisiti della preparazione dell'attore, può essere espresso ancora in questo modo: educazione del proprio "io" visibile e udibile. E qui, certo, prima d'ogni altra sorge la domanda: educazione su quale base e in quale direzione? In entrambi i casi la risposta è una: seguite le indicazioni della natura. Sia il movimento del corpo che l'elocuzione per essere corretti ed espressivi devono attenersi alle indicazioni che ci dà la natura stessa. Ahimè, l'educazione artistica odierna si attiene a quello che volete, tranne che a questo. O non presta affatto attenzione alla bellezza del movimento e della declamazione, lasciando in tal modo la natura in uno stato di incompiutezza, oppure insegna procedimenti che non migliorano affatto la natura, ma addirittura la violentano: tale è la nostra declamazione odierna, tale la plastica di un comune coreografo.

Eppure, cosa può esserci di più meraviglioso della natura quando è intatta e quando non ne viene ostacolato lo sviluppo? A cosa ci servono i vezzi declamatori, le pause menzognere, la fusione delle parole, quando sono così belle nella vita le intonazioni naturali, le pause autentiche messe là dove servono realmente? Avete mai prestato ascolto all'intonazione di certi bambini? Com'è flessuosa la loro curva interrogativa, e com'è sottile il loro penetrante curiosare! E chi ha insegnato loro a chiedere? La natura. Come non ascoltare e imparare dai bambini. Quando si pensa a quanto siano imperfette le intonazioni interrogative nel nostro teatro, come non ricorrere all'abbondanza di indicazioni che la natura ci offre dalle labbra dei bambini! E il movimento? Nelle scuole si insegnano ai giovani attori le "danze", le "maniere", la "grazia" e tante altre cose che nella vita non esistono. A che serve tutto questo inganno quando sono così meravigliosi la semplice camminata, il salto, la corsa. Ecco cosa bisogna studiare, ciò che esiste in natura, e non quello che in natura non c'è, quello che hanno inventato gli uomini per rendere l'uomo diverso da ciò che lo circonda, a cominciare dai suoi simili. Quanto fa male guardare quella quantità di signorine che studiano le cosiddette "danze greche", la "plastica orientale" e così via! Non sanno camminare, non sanno sedersi, e danno la mano in un modo che non solo non sembra una stretta di mano ma non sapresti dire se sia la mano di un essere vivente o una cosa molliccia; a farla breve, non sanno fare niente di tutte quelle cose che parrebbe inutile studiare appositamente se solo fossero persone vive e sane, invece danzano con i veli, rovesciano gli occhi a suon di musica e "rappresentano" persino Grieg...

Abbiamo perso la memoria stessa di ciò che è un uomo, di ciò che potrebbe e dovrebbe essere sulla scena. Un giorno un pittore di talento mi disse: "Quant'è bella la tigre quando avanza con il suo stupendo andamento pregustando la preda! È forse l'uomo peggiore della tigre? L'uomo è superiore a qualsiasi altro

essere animato, superiore in tutto, non solo dal punto di vista spirituale ma anche fisico, per via della sua bellezza. E quando mai ci siamo compiaciuti dell'uomo? Abbiamo mai visto l'uomo compiacersi di se stesso?" Certo che no: la sua bellezza naturale sulla scena o non viene compiutamente mostrata, o viene falsata.

Nelle scuole di arte drammatica uno dei posti più importanti dovrebbe spettare allo sport: lo sviluppo del corpo è contemporaneamente anche sviluppo dei suoi mezzi espressivi. Si può sviluppare l'uomo fisicamente solo attraverso mezzi fisici e non attraverso il piagnucolio psicologico. In genere da noi si dà poca importanza all'elemento fisico nell'arte. Che il movimento corporale (benché esprima movimenti dell'anima) sia costruito su una rigida sottomissione alle leggi fisiche del peso e della direzione è fuori discussione, ma se dicessimo che persino nella parlata, nell'intonazione, nella forza e nella debolezza, nelle accelerazioni e nei rallentamenti, noi avvertiamo la stessa azione dinamica, penso che pochi capirebbero. E tuttavia, prestate ascolto, ma non all'aspetto sonoro della parlata di un altro, prestate ascolto al suono interiore e alla varietà dinamica della vostra stessa parlata, e addirittura nemmeno alla parlata stessa, ma a quell'intenzione dinamica che precede la pronuncia stessa delle parole. Non potrete non notare che prima di pronunciare una frase si prova una certa tensione muscolare, in maniera più o meno intensa, in una direzione o in un'altra, e che come le indicazioni musicali, tutti questi propositi hanno in sostanza un carattere dinamico. *Forte, piano, crescendo, diminuendo, accelerando, rallentando, pesante, leggero, stringendo, staccato, legato, andante, sostenuto, mosso*<sup>4</sup>, e così via. Tutte le indicazioni musicali fondamentali sono di carattere dinamico, e poggiano sui principi del peso, della forza, della velocità; le indicazioni di carattere psicologico sono assai di meno e, in ogni caso, tutt'altro che chiare, si prestano ad interpretazioni diverse e sono pertanto molto più controverse di quelle puramente dinamiche. La stessa cosa vale per l'elocuzione (senza parlare poi del movimento del corpo). Bisogna controllare tutte le forme e i livelli di tensione dinamica, bisogna avvertire dentro di sé il gioco della velocità e della lentezza, della leggerezza e della pesantezza, della forza e della debolezza. Bisogna essere in grado di lanciare, scagliare, tirare, rompere, afferrare, schiacciare, trascinare, trasportare, attrarre, spingere, respingere, abbassare, sollevare, calpestare, sbriciolare; bisogna saper abbattere, rovesciare, colpire, conficcare, svellere, orientare, arrestare, continuare, interrompere, e così via... Sarebbe impossibile elencare tutta la varietà delle possibilità dinamiche e l'infinità dei loro livelli!... E tutto questo deve essere sentito se lo volete trasmettere. Ecco in cosa consiste l'autentica "reviviscenza" che affonda le radici nella natura e nelle possibilità del corpo umano<sup>5</sup>.

L'elemento più importante in questa educazione fisica dell'attore è quello dell'ostacolo o meglio, del superamento. Se volete che un movimento non risulti

<sup>4</sup> Tutti i termini in corsivo sono in italiano nel testo.

<sup>5</sup> Non si può non attirare l'attenzione sull'importanza che potrebbero assumere nell'educazione dei mezzi espressivi del corpo, gli esercizi finalizzati all'apprendimento di alcuni mestieri di artigianato. Guardate come sono belli i movimenti di chi lavora con il martello, con l'ascia, con la sega... (N. d. A.)

fiacco, debole e, soprattutto, affettato, imparate a superare degli ostacoli, dapprima reali, e poi immaginari. Ecco perché è molto importante nella formazione dell'attore la lotta. Ma non la lotta in nome dei muscoli, bensì per sperimentare la bellezza dello sforzo, della contrapposizione, della vittoria, della sconfitta.

La sostituzione dell'ostacolo reale con uno immaginario è il primo livello del passaggio alla "rappresentazione". Ma qui occorre sapere da dove incominciare e in quale direzione fare gli esercizi. In quasi tutte le nostre scuole d'arte drammatica c'è ora la classe di mimodramma. Un principio perfettamente giusto, ma applicato in modo del tutto sbagliato e scorretto. Si abbottonano stivaletti immaginari, si beve da calici inesistenti, si indossano cappotti illusori. Va bene, ma non così. Incominciate col sollevare pesi reali, sollevate da terra pesi da un *pud* e osservate attentamente i vostri muscoli, il gioco della pesantezza e della contrazione, del peso e del contrappeso, e in genere le trasformazioni a cui le esigenze di equilibrio sottopongono il vostro corpo. Osservate e quindi posate a terra il peso da un *pud*, e accanto ad esso alzate da terra il peso immaginario da due *pud*, alzate e "sollevate" il peso da due *pud* cercando di mantenere quelle posizioni e quelle tensioni che avete appena osservato in voi. Dopo di questo potete ormai passare alle sfumature, allacciare bottoni inesistenti, vuotare bicchieri finti... Lo sviluppo del movimento procede dal centro verso l'esterno; ecco perché è importante costruire gli esercizi su movimenti che non coinvolgano solo una estremità, ma che scaturiscano dal centro verso le estremità coinvolgendo l'uomo intero, l'intero sviluppo del movimento dal suo stesso punto d'origine. Per la stessa ragione bisogna educare anche il movimento inverso, quello di ritorno; bisogna sentire il flusso ininterrotto del movimento tra il centro e le estremità; così come in un movimento di spiegamento orientiamo la spinta dal centro verso la periferia, allo stesso modo nel movimento di ritorno dapprima togliamo l'energia dalle estremità. Da noi, sulla scena si può vedere dappertutto gli attori restarsene col braccio sollevato, mentre la tensione del corpo si stempera, o si è stemperata già da tempo, e quel braccio continua a rimanere alzato, per poi riabbassarsi da solo, quando invece avrebbe dovuto avvizzire per primo, prima del resto del corpo.

Parlando di "ostacoli", di "superamento" come di elementi che servono a regolare l'espressività dei movimenti del corpo, non si può fare a meno di segnalare la differenza tra movimento verso di sé (concentrico) e movimento fuori da sé (eccentrico). In sostanza essi si differenziano l'uno dall'altro per il fatto che l'ostacolo immaginario in essi è disposto in punti diversi dell'arto. Quando tendete il braccio verso voi stessi è probabile che l'ostacolo si trovi all'estremità dell'arto, quasi lo teneste nel pugno; quando dirigete il braccio in senso opposto, l'ostacolo sta all'inizio dell'arto, nelle stesse articolazioni, al centro del nostro corpo. Il primo gesto è sempre più forte dell'altro dal punto di vista della tensione muscolare. Già Leonardo da Vinci aveva sottolineato che nel braccio che respinge non sono coinvolti tutti i muscoli, mentre nel braccio che tira a sé, sono coinvolti sia gli adduttori che gli estensori. Ecco perché in un gesto concentrico è di gran lunga più facile mettere quella tensione in grado di determinarne l'espressività. A maggior ragione è importante, nell'esercizio di un movimento o di un altro, sperimentare, avvertire dentro di sé l'insorgenza, la crescita, la diminuzione

ed infine lo spegnimento totale della tensione muscolare. Si tratta di un processo in sé perfettamente regolato e compiuto. Osservatevi mentre sbadigliate. Osservate come la tensione sorge, come progressivamente passa dal centro verso le estremità, come "riempie" gli arti; avvertite il punto culminante, il punto preciso d'inversione della tensione, al quale succede il deflusso, altrettanto progressivo quanto l'afflusso. La stessa cosa accade quando vi stirate. Bisogna essere in grado di innescare e sentire dentro di sé esattamente lo stesso sviluppo della forza cinetica, quando esercitiamo i movimenti del corpo. In linea di massima possiamo dire: il livello ed il carattere dell'espressività è direttamente proporzionale al peso dell'ostacolo presupposto e della forza necessaria al suo superamento.

Certo, da quanto detto non consegue che si debbano trascurare i particolari esercizi che riguardano le estremità: mani, dita, piedi. A tale proposito spero di fare uscire tra breve uno specifico manualetto. Per ora mi limito a dire che nella mano, ad esempio, tutta l'espressività dipende direttamente dal grado di contrapposizione che si determina tra il pollice e le altre dita. Se tra le dita c'è contrapposizione allora ci sarà espressività, se non c'è contrapposizione non ci sarà espressività. Il parallelismo delle dita, così come di tutti gli arti indica la rinuncia a sé; lo si vede chiaramente nella posizione di preghiera delle mani, dove non solo le dita di ogni mano sono parallele tra loro, ma sono anche parallele a quelle dell'altra mano. È evidente quanto sia importante allenare la mano al principio della contrapposizione. E tuttavia, osservate le nostre mani, quanto poco in esse vi sia di espressivo, quanto poco significato, quanto poco partecipano al ruolo. Perché? Perché in esse non agisce la legge della contrapposizione, perché escono dal parallelismo solo per stringersi a pugno; le nostre mani non parlano, la contrapposizione è la lingua del corpo, le nostre mani avvizziscono nel parallelismo, restano mute.

Quanto poco da noi si sia coscienti dell'importanza di un'educazione dei mezzi espressivi naturali lo dimostra con ogni evidenza il significato che si è attribuito al termine "plastica". La maggioranza degli operatori teatrali per plastica e lezioni di plastica intende l'acquisizione di belle maniere, vedendo in questo non uno sviluppo della natura, ma, come dire, un innesto sulla natura di ciò che in essa non esiste. No, la plastica è lo sviluppo dell'agilità naturale nel rispetto delle leggi di espressività dettate dalla natura stessa. Abbiamo parlato abbastanza delle leggi dell'espressività, e non torneremo nuovamente sulla questione, tuttavia non posso non far notare *en passant* in che stato di negligenza versa proprio questo aspetto della nostra educazione fisico-estetica. Abbiamo visto quale enorme ruolo, nel senso dell'espressività, gioca il principio della contrapposizione<sup>6</sup>. È interessante, e per meglio dire altamente significativo, non solo la scarsa osservazione di questo principio sulla scena, ma addirittura, esattamente come nella vita, il fatto che l'intera forma fisica dell'attore medio sia orientata proprio alla negazione di esso. A cominciare dal fatto che l'intera figura dell'attore medio mostra una tendenza ad uno sviluppo circolare; e la circolarità è l'antipode dell'espressività, essa non solo ostacola, ma addirittura impedisce la manifestazione di qualsiasi contrapposizione. Allo stesso tempo però, la simmetria del gesto, la

<sup>6</sup> Cfr. *Vyrazitel'nyj čelovek* (L'uomo espressivo), cit.

contemporaneità ed il parallelismo sono gli elementi che più saltano agli occhi quando osserviamo il comportamento del nostro attore medio. Non c'è solo l'assenza di elaborazione del movimento delle estremità, ma una certa volontaria rinuncia a servirsene. Chi non conosce quella posizione delle mani quando le dita s'intrecciano all'altezza del petto, con le estremità rivolte verso l'interno, i gomiti allargati a mo' di ali, e, in tale posizione le mani "esortano", movendosi avanti e indietro, in alto e in basso.... No, che enorme differenza esiste tra un bulino da cesellatore e un tornio, la stessa differenza che c'è tra la plastica basata sulla contrapposizione, e quella fondata sulla contemporaneità ed il parallelismo. Se riconoscete che lo scopo dell'educazione fisico-artistica consista nello sviluppo e non nella sparizione dei mezzi espressivi della mimica corporale, costruite degli esercizi di ginnastica estetica basati sul principio della contrapposizione. La tendenza alla circolarità indubbiamente pervade l'attore moderno. Come spiegare altrimenti quei gomiti piegati e sempre leggermente sollevati? Questa è la conseguenza naturale e in un certo senso il complemento di questa circolarità. Si tratta di un vezzo non solo scorretto e innaturale, ma dall'influenza addirittura dannosa e controproducente dal punto di vista dell'espressività, poiché per sollevare i gomiti si effettua uno sforzo muscolare che segna il primo passo in quella condizione perniciosa, tipica dei nostri attori e cantanti, di continua tensione. In un altro punto ho parlato abbondantemente dei pugni stretti e delle spalle sollevate<sup>7</sup>, non intendo tornare su questo argomento, ma a chi nutrisse ancora dubbi sull'importanza di ciò che sto dicendo ricorderò che Goethe nei suoi consigli ai giovani attori, vieta di portare il bastone perché questo crea l'abitudine a stringere le dita, e consiglia invece di tenere sempre le braccia penzoloni e libere, di non stringere mai le dita e dar loro quanto più movimento possibile. Si dice contrario ai gomiti distesi e consiglia all'attore, quando è solo, di legarsi i gomiti all'indietro<sup>8</sup>. Quando si pensa a chi ha detto questo, e che è stato detto centoundici anni or sono, viene da riflettere sul destino dei consigli a fini educativi... Se persino i suoi consigli sono stati dimenticati... Solo da K. S. Stanislavskij ho sentito parlare della necessità del "rilassamento muscolare". E allo stesso tempo, l'espressione in genere è il risultato di una tensione; si capisce che ciò che si trova già in uno stato di tensione non può esprimere niente, bisogna dapprima rilassare, riportare a zero la tensione, e dopo alzare la tensione fino al livello desiderato. Questo è il primo requisito a cui deve corrispondere chiunque studi l'arte scenica, questo è il presupposto di qualunque espressività: saper riportare la tensione al punto zero, rilassare i muscoli quando non sono in azione, distinguere la loro attività e isolarli dai movimenti a cui non devono prendere parte. Ed ecco che la ginnastica ritmica di Dalcroze ha a che fare con l'igiene stessa dell'educazione dell'attore, ancora prima d'aver a che fare con questa o quella forma di arte scenica.

So che tutte le cose dette fin qui sembrano quisquiglie agli occhi di coloro che si riempiono la bocca di parole magniloquenti non appena s'incomincia a

<sup>7</sup> Cfr. *Čelovek na scene* (L'uomo sulla scena), *Vyrazitel'nyj čelovek* (L'uomo espressivo) e *Vyrazitel'noe slovo* (La parola espressiva).

<sup>8</sup> Cfr. *Regeln für Schauspieler*, Weimar 1803.

parlare di teatro, dell'attore e della sua vocazione (è straordinario come da noi si parli molto di più della "vocazione" dell'attore che della sua educazione). Vi è certamente noto questo genere di operatore teatrale, o per meglio dire, di oratore teatrale, o meglio ancora, non oratore teatrale ma oratore a proposito di teatro: ama intervenire nelle riunioni pubbliche, parla di templi, di altari, di incensieri, di "porte dell'ade" che non riescono ad impadronirsi del teatro... Ma a questi critici tanto nobili viene voglia di dire innanzitutto che così come nella pedagogia della scena, anche nella nostra critica predomina una certa infatuazione per questioni del tutto accessorie. Non solo nella critica e nella pedagogia, ma persino nello stesso teatro regna l'infatuazione per ogni genere di cosa, tranne che per ciò che vi è di più importante e che costituisce l'essenza stessa del teatro: la correttezza dell'arte stessa dell'attore, del suo mestiere. Mi ricorda la storia di un governatore che espose ai superiori le previsioni sul raccolto nei termini seguenti: "Il pane quest'anno sarà cattivo, i surrogati però promettono bene". Ma forse non sarà il momento di parlare di pane... In secondo luogo dirò che se metto in primo piano l'educazione dei mezzi fisici d'espressione, considerandoli una necessità artistico-pedagogica irrinunciabile, non intendo con ciò escludere l'importanza del temperamento, del sentimento, del talento. Ma tale è il destino di qualsiasi reazione: l'accusano sempre di non riconoscere la cosa contro la cui esclusività si è espressa. In questo caso, nella questione della tecnica dei mezzi e dello sviluppo delle reviviscenze psichiche, la discussione non deve vertere sul riconoscimento del primato dell'uno o dell'altra, ma sull'accertamento di quale debba essere il punto di partenza dell'educazione dell'attore. E qui non possono non cogliere al volo l'occasione di protestare nel modo più energico contro l'abitudine a incominciare dalla reviviscenza, e non dall'educazione dei mezzi tecnici della sua manifestazione. Così come nella musica nessun insegnante autorizza il proprio allievo a "dare il sentimento" finché non padroneggia le note e le difficoltà "di dita", allo stesso modo ci si deve comportare nella nostra arte: iniziare dal sentimento significa iniziare dalla fine, e ciò che inizia dalla fine comporta un doppio lavoro, bisogna ritornare al punto d'inizio e ricominciare da capo.

Una volta ho avuto un'accesa discussione con un conoscente che si occupava di educazione scenica. Insisteva sull'educazione delle reviviscenze, io invece sostenevo l'educazione delle forme in cui quelle si manifestano: il movimento e la parola, poiché, sostenevo, anche un paralitico può sentire, persino in modo più intenso di quanto non accada per noi, ma a che serve se non lo può esprimere, se non lo vediamo né lo sentiamo? I suoi sentimenti resteranno dentro di lui... La discussione si fece vieppiù violenta da ambo le parti. Pensavo già che non sarebbe stato possibile intenderci in nessun modo, quando ad un tratto il mio interlocutore esclamò: "Ma io non ho niente contro il fatto che sappiano parlare e muoversi correttamente". "Nemmeno io – ribattei – non ho nulla in contrario a che non siano dei pezzi di legno e possano sentire ciò che dicono e ciò che viene detto loro".

Già. Senza sentimento, certo, l'arte è noiosa, ma si sbaglia a pensare che il sentimento sia l'essenza dell'arte teatrale; in nessuna arte il sentimento costituisce l'essenza, il sentimento è solo il "fuoco", riscalda ma non è una componente essenziale, nessuna arte esisterebbe col solo sentimento. Perché cercano di con-

vincerci che l'arte dell'attore sia qualcosa di particolare, di diverso dalle altre arti? Dire che per l'attore il sentimento sia la cosa più importante equivale a dire che per una macchina l'importante è il lubrificante. Senza lubrificante è difficile, ma se questo fosse la cosa più importante tutte le macchine sarebbero uguali. Nella diversità di combinazione degli elementi e nella loro educazione, ecco in cosa risiede l'essenza. Quali siano gli elementi propri all'arte dell'attore è piuttosto chiaro: "L'arte dell'attore consiste nella parola e nel movimento del corpo". E come si educano? Non è meno chiaro: "solo con la scuola e la tradizione".



# Ippolit Sokolov

## PER UN TEATRO TAYLORIZZATO (1922)<sup>1</sup>

### L'educazione dell'attore<sup>2</sup> (Una critica non da sinistra, ma diretta)

La teoria della recitazione dell'attore deve essere basata solo sulla psicofisiologia del suo lavoro; tale è l'esigenza del teatro militante della nostra epoca.

Recentemente il laboratorio di Nikolaj Foregger presso il GITIS ha pubblicato uno studio sulle pagine della stampa teatrale. Nel n.6 di "Zrelišč" si annunciava che la ricerca del laboratorio consiste "nell'allenare l'attore come un meccanismo", nel "rifornirlo fisicamente" e nel trovare "metodi precisi per allenare la sua attività psichica". "L'emozione, il temperamento, le reazioni meccaniche, ecc., in una parola tutte le caratteristiche psicofisiologiche dell'attore, richiedono attenzione poiché "fanno parte del meccanismo fisico dell'attore come la miscela combustibile fa parte del motore", e vengono indicate come "discipline motorie".

A parte questo, nel n.1 di "Teatr" si comunicava che il sistema della reazione meccanica è stato elaborato ed è insegnato da Foregger. Il fatto che Foregger sia un innovatore e il suo laboratorio faccia parte del GITIS, ci obbliga a valutare criticamente il suo sistema di riflessi meccanici.

Anzitutto: l'uomo e l'attore sono macchine vive in senso letterale e non figurato (puramente metaforico).

Soltanto sulla base delle ricerche di un'intera schiera di fisiologi, cominciando

<sup>1</sup> Il fenomeno del taylorismo teatrale, ossia il tentativo di adattare al lavoro scenico in tutti i suoi aspetti una teoria dei gesti lavorativi derivata dai principi dell'organizzazione scientifica del lavoro di Frederick Winslow Taylor [*Shop Management*, 1903; *The Principles of Scientific Management*, 1911], è da riferire all'accesa discussione sviluppata nel 1922 sulla stampa teatrale da Ippolit Sokolov. Tutto ciò era indice dell'emergere di una tendenza "funzionalistica" che, ispirata alla psicologia sperimentale, trovò proseliti in epoca sovietica presso scuole ed istituti pedagogici. In seno al CIT (*Central'nyj Institut Truda*) (Istituto Centrale del lavoro) tali teorie furono applicate allo scopo di razionalizzare il lavoro industriale alla catena di montaggio ed ottimizzare la produzione. Naturalmente tale tentativo venne contrastato ferocemente dagli operatori teatrali che lo ritenevano un autentico delirio. A Sokolov, che tentava con deboli argomentazioni di trovare un'affinità tra esercizi biomeccanici e tecniche taylorizzate, non si mancò di ricordare che a differenza di tali teorie basate sul calcolo delle forme geometriche e sulla misurazione degli angoli tracciati dai movimenti del corpo, la biomeccanica si fondava sulle potenzialità naturali del corpo umano, e poco aveva a che fare con l'economia del gesto proposta da Taylor. Cionondimeno ci è parso interessante riportare qui una serie di articoli di Sokolov, allo scopo di testimoniare un filone della riflessione sul gesto teatrale che non fu privo di ricadute in termini spettacolari; basti pensare alle numerose azioni sceniche rappresentate in occasione dei grandi assembramenti di massa susseguitisi durante gli anni Venti-Trenta, in cui la coreografia e il gesto lavorativo s'incontravano sulla scena per dare forma spettacolare a movimenti derivati dal lavoro industriale. Alcuni di questi temi sembrano ritornare, con le dovute differenze, in epoca recente in parte della ricerca gestuale sviluppata da Dario Fo.

<sup>2</sup> *Vospitanie aktera*, in "Zrelišča", n. 8, 1922, p. 11.

da Marey e finendo con Semenov e Amar<sup>3</sup>, si può seriamente cominciare l'educazione, o meglio, la costruzione dell'uomo e dell'attore in quanto macchine vive. Foregger però usa la parola "meccanismo" come una metafora (questo non è molto serio). Il fatto che l'emozione, il temperamento, i riflessi meccanici, ecc., in una parola tutte le caratteristiche psicofisiologiche, appartengano al meccanismo fisico dell'attore come la miscela combustibile al motore, e vengano definite "motorie" [la vecchia teoria del "nutro" (della visceralità)] è una completa incomprensione inammissibile per i VUZ (gli istituti d'arte) teatrali della riflessologia e dell'educazione "motoria e psicomotoria" dell'uomo e dell'attore, che consistono invece nel rinsaldare e sviluppare le aree psicomotorie dei centri nervosi cerebrali dei grandi emisferi.

È noto che la cosiddetta teoria dei riflessi è stata scoperta (appunto scoperta) per la prima volta da Mejerchol'd e non da Foregger.

Mejerchol'd per primo ha dichiarato nell'opuscolo del settore scientifico del GVyTM (*Gosudarstvennye Vyššie Teatral'nye Masterskie*) (Laboratori Teatrali Superiori di Stato), *L'emploi dell'attore*, che "la caratteristica indispensabile dell'attore è la sua reattività meccanica" mentre "l'uomo privo di questa capacità non può fare l'attore".

Dunque una persona che posseda una buona reattività riflessiva, che sia in grado di battere le ciglia all'ingresso del più piccolo granello nell'occhio, di starnutire al solletico delle narici, di sobbalzare a qualche suono, di togliere la mano scottata dalla candela accesa, di spingere indietro la gamba alla puntura di un ago nel tallone, può diventare un attore!

L'uomo privo di tali capacità non può essere attore! È semplicemente mostruoso!

I riflessi meccanici sono la traccia semplice e sicura del nostro essere selvaggio contro il quale lottiamo in ogni secondo della nostra vita. I movimenti riflessi, secondo lo sviluppo di ogni individuo e di tutta l'umanità, passano attraverso l'automatismo dei gesti. I riflessi meccanici e l'automatismo dei processi neuromuscolari e neuropsichici sono due fenomeni completamente opposti. Compagni, questo è noto a tutti!

### **Il gesto taylorizzato<sup>4</sup>**

Già, è proprio vero, siamo alla vigilia di nuovo stile di vita, alla vigilia di un nuovo processo economico taylorizzato e di una gesticolazione utilitaristica, di un nuovo abito costruttivo più una scarpa, di un nuovo tavolo e una nuova

<sup>3</sup> Jules Amar, fisiologo francese. Il suo libro *Le moteur humain*, uscito nel 1914 è considerato come il primo saggio di ergonomia, in anticipo di più di 30 anni sulla nascita ufficiale della disciplina nel 1949, data della fondazione della prima società di ergonomia, l'Ergonomics Research Society ad opera di ingegneri, fisiologi e psicologi britannici allo scopo di "adattare il lavoro all'uomo". Jules Amar tra il 1913 e il 1920 aveva diretto in Francia il Laboratoire de Recherche sur le Travail musculaire professionnel. Il più noto Jules Marey invece è considerato il padre delle indagini cinematiche in biomeccanica del movimento.

<sup>4</sup> *Tejlorizovannyj žest*, in "Zrelišča, n. 2, 1922, pp. 10-11.

sedia costruttivi. Il teatro può e deve insegnare a tutti noi un'andatura ed una gesticolazione taylorizzati, e a parlare una nuova lingua taylorizzata, economica, ufficiale e tecnica.

La nostra epoca industriale ha bisogno di una cultura del gesto nel lavoro, nella vita, nella ginnastica e nell'arte.

Dunque, che cosa ci serve? Una plastica e una gesticolazione?

Delsarte e, soprattutto, Duncan, hanno scoperto il movimento emotivo della plastica ellenica. Ma ora, nel teatro e nella coreografia, deve esserci solo il gesto formale "nudo". Il gesto è la negazione degli incomprensibili scarabocchi infantili di un movimento amorfo ed impulsivo (emotivo). Quanto più il movimento è finalizzato, razionale, costruttivo, penetrante e preciso, tanto più esso diventa un gesto. Ogni movimento quotidiano, lavorativo o utilitaristico deve basarsi sui disegni del gesto taylorizzato.

La riproduzione degli elementi del gesto lavorativo consiste nell'educazione di un movimento angolare e preciso di varia lunghezza, tramite un grafico riportato su carta millimetrata (la riproduzione esatta dei movimenti in centimetri, prima sulla carta millimetrata e poi sul suo rovescio per fare la verifica). L'esercizio si svolge all'interno di un grafico disegnato sul pavimento e sulla parete.

Salvini diceva che nel teatro serve "la voce, la voce e ancora la voce". Invece oggi nel teatro serve "il gesto, il gesto e ancora il gesto".

Esistono due vie della cultura verso la gesticolazione lavorativa: l'imitazione del gesto lavorativo e la sua riproduzione.

Fino ad oggi la gesticolazione industriale ha imboccato la strada dell'imitazione del gesto lavorativo.

Marinetti, durante la guerra, ha creato per la prima volta tre danze futuriste: della mitragliatrice, dello *shrapnel* e dell'aeroplano. Secondo Marinetti, i movimenti delle macchine, delle leve e delle ruote dentate devono suggerire idee metalliche per la danza del futuro. Questa danza, che imita il lavoro della macchina, è accompagnata dai rumori che rappresentano la lingua della nuova vita adattata alla macchina.

Il misterioso professore Locharlochi educa i movimenti quotidiani tramite l'imitazione delle macchine.

I movimenti meccanici di *one-step*, *two-step*, *ragtime* e *foxtrot* sono l'imitazione dei movimenti sincopati delle macchine in azione.

La cultura della gesticolazione lavorativa deve imboccare la via della riproduzione del gesto lavorativo.

Il sistema normale della ginnastica lavorativa educa il gesto taylorizzato nel lavoro e nella vita, invece il sistema stilizzato della gesticolazione industriale educa il gesto taylorizzato nell'arte. Se oggi il nuovo sistema della ginnastica lavorativa elabora un gesto normale di tipo automatizzato (meccanico), razionalizzato e ritmico, il sistema della gesticolazione industriale crea un gesto stilizzato di tipo meccanico basato sulle leggi della riflessologia dei movimenti scenici.

La taylorizzazione del gesto lavorativo o utilitaristico è una suddivisione del movimento in elementi più piccoli. Il gesto taylorizzato è un gesto migliorato e scientificamente verificato.

Il gesto taylorizzato è costruito sulla linea retta e sull'angolo acuto. La costru-

zione geometrica del gesto taylorizzato avviene con l'aiuto del calcolo matematico degli angoli utilizzabili.

La ferrea linearità e l'angolosità delle costruzioni del gesto taylorizzato rappresentano lo stile della nostra epoca. Siamo diventati così "fini" che possiamo stare in ogni momento sul filo del rasoio. Più acuto è ogni nuovo angolo, più penetrante la sensazione dell'oggetto o dell'evento, e più impetuoso il nostro movimento verso l'incredibile futuro. Noi dobbiamo far proprio il *pathos* della linea retta, dobbiamo provare una gelida trepidazione ed un'estasi davanti al grande principio dell'economia.

Il gesto taylorizzato geometrico più breve è la linea diretta + l'angolo acuto.

Noi dobbiamo imparare a guidare le braccia e le gambe adoperando i modelli reticolati del gesto taylorizzato.

I modelli reticolati dei gesti taylorizzati sono il simbolo della nuova cultura industriale.

### La gesticolazione industriale<sup>5</sup>

L'attore sulla scena deve essere anzitutto un automa, un meccanismo, una macchina. Ci troviamo alla vigilia di un uomo nuovo taylorizzato. Siamo entrati nel periodo dell'industrialismo e del tecnicismo americano. L'industrialismo è un problema psicofisiologico. I tempi e le forme del lavoro industriale cambiano l'organizzazione psicofisica dell'uomo. La nuova industria americana cambierà l'organismo dell'uomo e della sua fisiologia. L'uomo taylorizzato è l'uomo-macchina del futuro, è l'uomo-automa. Dal punto di vista del principio dell'economia delle forze egli avrà una camminata ed una gesticolazione taylorizzate. Cos'è l'uomo: un organismo o un meccanismo? L'uomo è un meccanismo e una macchina viva fatta di muscoli e di nervi. Un gran numero di psicofisiologi come Atwater<sup>6</sup>, Chauveau<sup>7</sup>, Sečenov<sup>8</sup> e, in particolare, Amar già da tempo (da tempo certamente per voi e per me) studiavano la macchina viva nell'organismo umano: "l'uo-

<sup>5</sup> *Industrial'naja žestikuljacija*, n. 10, 1922, pp. 6-7.

<sup>6</sup> Wilburn Olin Atwater (1844-1907), chimico inglese che studiò a Berlino e Lipsia insieme ad eminenti chimici tedeschi come Voit, Rubner, e Zuntz. S'interessò ai problemi delle fertilizzazioni chimiche, della nutrizione e quindi al metabolismo dei mammiferi. Studiò sperimentalmente, attraverso complesse apparecchiature tecniche tedesche, la dinamica dell'energia del metabolismo animale.

<sup>7</sup> Jean-Baptiste Auguste Chauveau (1827-1917), fisiologo francese che a metà del XIX secolo, insieme a Faivre e Marey, fece una serie di comunicazioni alla Société de Médecine e all'Académie des Sciences in cui si esponeva la fisiologia del cuore così come la conosciamo oggi. A 28 anni fu nominato capo delle ricerche di Anatomia e Fisiologia presso la Scuola Veterinaria di Lione. Inventò il catetere, tecnica che sarà più tardi usata sull'uomo per l'esplorazione delle cavità cardiache.

<sup>8</sup> Ivan Sečenov (1829-1905), psicologo russo, padre della "psicologia obiettiva" al quale si fa risalire l'origine delle scienze del comportamento e della psicologia russa e sovietica di cui furono eminenti fondatori Ivan Pavlov (1849-1936) e Vladimir Bechterev (1857-1927). Questi studi erano ispirati ad un monismo radicale e riduttivo dallo psicologico al fisiologico che diede origini a teorie per molti versi affini come appunto la "riflessologia" di Bechterev e Pavlov, i quali fornirono gli strumenti critici e sperimentali per battere le psicologie dello spirito, gli introspezionisti e i soggettivisti, non senza suscitare aspre accuse di meccanicismo.

mo è una macchina”.

Ora pittori, dottori, artisti, ingegneri sono obbligati a studiare il corpo umano, non dal punto di vista anatomico o fisiologico ma meccanico. Il nuovo uomo taylorizzato ha la sua nuova fisiologia. L'uomo antico con la sua camminata e gesticolazione ellenistiche è un animale, un selvaggio a confronto con il nuovo uomo taylorizzato. La vecchia fisiologia è la fisiologia greco-romana, mentre quella nuova è la fisiologia euroamericana. La vecchia deve essere sostituita con la nuova. È necessaria una cultura della gesticolazione industriale. Ora in diversi punti della terra nascono nuovi sistemi ginnici di gesticolazione industriale. Nell'arco di un anno e mezzo, in diversi istituti, ho svolto con perseveranza un lavoro sperimentale di costruzione di un sistema di ginnastica lavorativa. La ginnastica lavorativa educa il movimento: naturale (automatico), lavorativo (razionale) e artistico (ritmico). L'educazione del movimento naturale consiste nell'educazione del movimento automatizzato. La nostra riflessività è molto selvaggia e dobbiamo acquisire un movimento automatizzato, automatico: il movimento delle macchine.

L'educazione del movimento lavorativo consiste nella razionalizzazione del movimento stesso. Tutti i nostri movimenti somigliano agli scarabocchi dei bambini. I nostri movimenti sono amorfi, impulsivi, ma dobbiamo acquisire un gesto lavorativo razionalizzato più breve possibile, costruito sul principio dell'economia delle forze. Il gesto lavorativo taylorizzato è un gesto lineare ed economico di tipo geometrico. L'educazione del gesto estetico consiste nella ritmizzazione del movimento. Il gesto ritmico deve essere costruito su un ritmo tecnico e psicofisiologico e non su un ritmo puramente musicale. Attualmente la ginnastica lavorativa si realizza nei campi sportivi e presso le scuole professionali. Di recente, nei numeri 1 e 2 della rivista "Vesci", per la prima volta, abbiamo saputo dell'esistenza della scuola di un misterioso professore Locharlochi. Quest'ultimo insegna alla gente movimenti quotidiani che consistono nell'imitazione delle macchine. Dalle lezioni di Locharlochi si concepisce l'imitazione dei movimenti meccanici come un nuovo movimento sociale. Non sappiamo di più su Locharlochi, ma vogliamo che la sua scuola diventi cultura della gesticolazione industriale. La nostra cultura teatrale deve continuare ad orientarsi verso la ricostruzione industriale dell'organismo del proletario europeo.

Deve, ma... la nostra scatola teatrale presto certamente "scoppierà" come un tempo è scoppiata la scatola cranica degli abitanti della Tasmania sotto la pressione di nuove idee.

### **Il taylorismo nel teatro<sup>9</sup>**

Il teatro taylorizzato è il nuovo teatro che deve nascere nella nostra epoca industrializzata.

L'applicazione dei principi tecnico-amministrativi del taylorismo alla disciplina teatrale sarà la vera (e non immaginaria) rivoluzione dell'arte teatrale.

La realizzazione del taylorismo nel teatro consiste nell'organizzazione scientifi-

<sup>9</sup> *Tejlorizm v teatre*, in "Vestnik Iskusstv", n. 5, 1922, pp. 21-22.

ca del lavoro sul piano della gestione tecnico-amministrativa dell'impresa teatrale e della costruzione artistica dello spettacolo.

### *La riorganizzazione tecnico-amministrativa dell'attività teatrale*

Il taylorismo nel teatro consiste nel trovare praticamente la strada più breve per incarnare un'idea unitaria. Per organizzare scientificamente il lavoro teatrale occorre analizzare tutti i dettagli del lavoro, scomporre tutti i processi artistici in elementi minimi, eliminare tutto il superfluo, selezionare i migliori micromovimenti economici e finalizzati. È ora necessario avviare una classificazione esatta ed una sistematizzazione di tutte le componenti dei processi artistici per regolamentare e controllare il lavoro dello *staff* teatrale.

La regolamentazione del lavoro teatrale consiste nella determinazione delle funzioni di tutti i lavoratori, nella schematizzazione e nella definizione dei loro doveri, nelle relazioni reciproche. Il lavoro dell'intero *staff* deve ispirarsi ai modelli più alti del lavoro industriale moderno, deve diventare un lavoro organizzato, razionalizzato e severamente regolamentato. La strada della massima intensità produttiva del collettivo teatrale passa attraverso l'organizzazione, la razionalizzazione, la schematizzazione e la regolamentazione del lavoro degli operatori teatrali di tutte le categorie. Il taylorismo deve produrre nel teatro l'intensificazione e l'aumento di qualifica del lavoro dell'attore e del regista. Solo con la realizzazione dei principi del taylorismo nell'attività teatrale sarà davvero possibile applicare delle leggi scientifiche ed un tariffario al lavoro teatrale, nonché tutelarne realmente (oggi deve diventare uno *slogan* la frase: "L'operatore artistico non ha più diritto alla 'divina follia', ma alla tutela del lavoro"). In realtà, nei migliori teatri europei occidentali il taylorismo nel campo della gestione amministrativa del teatro e del commercio teatrale è realizzato in modo approssimativo e parziale, mentre è assolutamente impossibile e persino impensabile razionalizzare la tecnica e il lavoro artistico nel campo della costruzione dello spettacolo per via dell'attuale infimo livello della nostra cultura teatrale.

Alla base del moderno sistema della gestione del teatro e della scena si trova un'approssimazione dei principi. La solita fretta, la precipitazione, il nervosismo e persino un'inevitabile mancanza di serietà nel lavoro (da sempre la "febbre teatrale" ha rappresentato quasi la sostanza del teatro) abbassano il livello della creatività artistica dell'attore e del regista, alimentando in loro una certa approssimazione professionale e ideale. La liquidazione dell'approssimazione teatrale è possibile tramite la lotta contro la moderna impostazione tecnica ed artistica di tutto il lavoro teatrale.

È necessario ed assolutamente possibile verificare scientificamente gli schemi strutturali e funzionali della costruzione dell'apparato teatrale, per una taylorizzazione del lavoro teatrale. Bisognerebbe scrivere per il teatro manuali tipo *Le basi scientifiche dell'organizzazione dell'impresa teatrale* o *L'organizzazione tecnico-amministrativa dell'impresa teatrale*, sul tipo di quelli famosi di Taylor, o ancora *Metodi pratici di organizzazione dell'impresa teatrale* di F.A. Parkgorst.

La taylorizzazione delle tecniche professionali nel lavoro artistico dello *staff*, si divide in razionalizzazione tecnico-amministrativa delle condizioni di lavoro e

razionalizzazione artistica dei metodi di lavoro intellettuale e muscolare nel teatro. La taylorizzazione del lavoro teatrale deve svolgersi sia sul piano della qualità che della quantità. L'organizzazione razionale del lavoro teatrale consiste in due momenti principali e indipendenti: la taylorizzazione delle condizioni esterne e preliminari del lavoro (meglio dire della scena), e la taylorizzazione del processo stesso del lavoro dell'attore e del regista.

La razionalizzazione tecnico-amministrativa delle condizioni materiali esterne del lavoro teatrale verte sull'eliminazione di tutto il superfluo e inutile e sulla selezione dei micromovimenti migliori, utili e adeguati durante le prove e gli spettacoli. Sulla scena il tempo è molto importante. L'attore e il regista sono legati nella loro creatività soltanto dal flusso temporale in cui versano persone e oggetti, possono sprecare i propri nervi e la propria energia in inaudibili sciocchezze, in infinite conversazioni diplomatiche, in incontri, relazioni e riunioni, nella gestione degli umori personali nei rapporti di lavoro. Nel teatro l'organizzazione delle cose e della gente deve essere effettuata scientificamente, deve organizzare i doveri e le relazioni reciproci. L'organizzazione scientifica di un lavoro molto difficile e responsabile in presenza di un'alta tensione emotiva è indispensabile, altrimenti il regista e gli attori si ammaleranno immancabilmente di nevralgia, anemia e tubercolosi. Quante nobili emozioni un regista consuma di solito inutilmente, logorandosi i nervi per organizzare la gente e le cose. Nel teatro deve vigere la più severa disciplina. Sono necessari un regolamento preciso e un controllo severo del lavoro di tutti gli operatori della scena. Così come Parkgost ha elencato nel suo *Dal direttore amministrativo al fattorino*, una serie d'istruzioni per impiegati dell'industria, allo stesso modo si dovrebbero scrivere istruzioni precise sui doveri e le relazioni reciproci di tutti gli operatori teatrali e intitolarlo magari *Dal regista-direttore al fattorino*. Un qualche Parkgost del teatro dovrebbe regolamentare, razionalizzare e schematizzare i processi lavorativi di tutti gli operatori del teatro e della scena.

Bisogna innanzitutto cronometrare i processi lavorativi che riguardano la costruzione e l'esecuzione dello spettacolo, ed effettuare la prima cronociclografia dei movimenti muscolari dell'attore durante lo studio e l'interpretazione del ruolo. Bisogna creare nuovi modelli di *prozodežda*<sup>10</sup> e soprattutto speciali divise per i lavoratori teatrali. Bisogna creare per l'attore ed il regista un abito da lavoro esemplare e permanente.

Nel teatro deve iniziare l'epoca del macchinismo, del tecnicismo e dell'ingegneria. Bisogna trovare metodi artistici per la meccanizzazione del lavoro teatrale ed effetti di messa in scena teatrali.

Nel teatro e sulla scena deve regnare l'ordine, la pianificazione e la precisione del lavoro, l'organizzazione scientifica delle persone e delle cose, un'unica dottrina teatrale, e non la casualità o gli errori dovuti ad un'ispirazione del momento che interagisce con il ritmo della macchina. La scena ed il teatro devono costituire un'enorme macchina dalla costruzione complessa, che lavori con precisione matematica sulla base di una legge meccanica. L'incarnazione di un'unica idea creativa in forme teatrali-materiali dipende dalla disciplina. Gordon Craig nel li-

<sup>10</sup> Le tute da lavoro per attori.

bro *L'arte del teatro* dice che la volontà del regista somiglia al comando del capitano di una nave che si trasmette attraverso il primo, il secondo e il terzo sottotenente al timoniere: il timone manovra la nave e perciò il timoniere ubbidisce al capitano. Il sistema di gestione del teatro, dove spesso lavorano alcune centinaia di persone, deve essere organizzato come su una nave. Lì è al riparo dalle rivolte, mentre nel teatro no: la rivolta sulla nave si paga con la corte marziale ed è punita con la prigionia. La disciplina nel teatro serve come in qualsiasi impiego e mestiere.

#### *La riorganizzazione artistica del lavoro teatrale*

La razionalizzazione tecnica dei metodi artistici e dei processi del lavoro muscolare ed intellettuale del lavoro teatrale, si riduce alla creazione di una scienza dell'arte teatrale e di una nuova impostazione della pedagogia teatrale. Una nuova pedagogia teatrale, elaborata scientificamente, deve introdurre la selezione professionale dei lavoratori teatrali e la cultura del gesto taylorizzato.

#### *La selezione professionale dei lavoratori del teatro*

Nell'industria moderna esiste già un'intera scienza sulla determinazione dell'idoneità alla professione, chiamata psicotecnica. Dopo i lavori di Taylor, Parsons, Munsterberg, Bloomfield, Whipple, Rossolimo, Schlesinger, Piorkovskij, Lipmann e Brangauzen<sup>11</sup>, ora è possibile determinare realmente le capacità personali nella scelta professionale. Sulla base di dati statistici scientificamente provati, ora si ha l'obiettivo di definire stabilmente le capacità professionali di tornitori, piallatori, fabbri, geometri, centralinisti, macchinisti, macchinisti di treni, autisti, piloti, ecc. Per esempio in Germania, nelle tante unità militari durante la guerra e la smobilitazione, si erano attrezzati dei laboratori psicotecnici per una corretta distribuzione professionale della gente. Ora, di certo, nasce il bisogno di organizzare prove di selezione professionale per i lavoratori teatrali applicando metodi psicotecnici in grado di stabilire l'idoneità alla professione per questa o quella specializzazione. Per la selezione professionale occorre stabilire con esattezza le qualità e le proprietà necessarie per le diverse categorie specialistiche delle professioni teatrali (individuare le inclinazioni psichiche per professioni come regista, attore o suggeritore), bisogna studiare le correlazioni e le variabili di ogni caratteristica della professione teatrale. Per stabilire il grado d'attitudine alla professione teatrale bisogna elaborare una scala di dati standard e applicarli sistematicamente, verificandoli nella pratica. Le capacità e le qualità necessarie ad ogni professione produttiva di solito sono misurate e valutate con un voto massimo di cinque (il tempo di reazione è misurato in centesimi di secondo, la forza della

<sup>11</sup> Talkott Parsons (1902-1979), sociologo e teorico americano, tra i massimi rappresentanti della sociologia strutturale-funzionalistica; Hugo Munsterberg (1863-1916), psicologo americano, tra i pionieri della psicologia applicata; Leonard Bloomfield (1887-1949), linguista americano, fondatore della linguistica strutturale e fautore del behaviorismo; George Whipple (1878-1976), medico americano; Grigorij Ivanovič Rossolimo (1860-1916), neurologo russo, fondatore, nel 1911, dell'Istituto di Psiconeurologia infantile; Fritz Albert Lippman (1899-??) biochimico americano.

compressione della mano in chili, la capienza polmonare in centimetri cubi, ecc.). Esistono già tabelle statistiche di carattere completamente pratico, in base alle quali si può stabilire con precisione l'abilità e l'attitudine dell'individuo per questa o quella professione. Ma, di certo, tutti i valori massimi e minimi ottenuti per le diverse caratteristiche e qualità professionali dell'industria, vanno rivisti e adattati al settore delle professioni teatrali. È particolarmente importante fissare esattamente i centesimi di secondo per stabilire la velocità delle reazioni necessarie alle diverse specializzazioni teatrali. Come risultato dei tentativi di selezione professionale deve essere avviata una consultazione professionale-teatrale continua, per quanto riguarda le questioni della scelta professionale.

Il problema dell'*emploi* dell'attore dal punto di vista della scelta professionale dei lavoratori teatrali acquista un nuovo ruolo ed un'importanza straordinari. L'*emploi* dell'attore! Ma questo consiste nel definire le capacità e le caratteristiche della scelta dei lavoratori teatrali.

### **La riflessologia dei movimenti artistici**

La razionalizzazione delle reazioni muscolari e sensoriali nel lavoro artistico consiste nel consolidamento e nel rafforzamento di tutte le attività psicomotorie, e nello sviluppo dei centri inibitori. I processi lavorativi dell'attore non saranno più di tipo muscolare, ma sensoriale secondo la terminologia del prof. C. Kornilov, poichè l'attenzione del soggetto si concentra sulla creazione di forme puramente plastiche nello spazio dell'attenzione, più o meno distratta dai propri movimenti muscolari. Può essere che in sostanza la creatività dell'attore non sia altro che la creazione di forme puramente plastiche, le quali acquistano nei movimenti muscolari dell'uomo un'apparenza materiale, una resistenza ed anche una certa rozzezza. I processi lavorativi dell'attore sono di tipo attivo-sensoriale, laddove si esigono movimenti lenti e forti. Educare l'attore nell'uomo significa educare la velocità delle reazioni muscolari, insegnare ad alternare velocemente movimenti complessi, a coordinare i movimenti di mani e gambe e ad inibire i riflessi semplici e complessi. La riflessologia dei movimenti artistici deve diventare la base di una nuova pedagogia teatrale. Lo sviluppo dell'intero sistema nervoso di un attore significa insegnargli a frenare i riflessi espressivi superiori. Il compito della riflessologia dei movimenti artificiali è diventare una cultura del gesto taylorizzato nelle arti plastiche. Bisogna trovare le regole dei movimenti economici ed espressivi per preparare modelli lineari dei gesti artistici taylorizzati. Il gesto taylorizzato migliore, più breve e più economico del processo lavorativo, raggiunge il massimo effetto produttivo e quindi estetico. L'economia dei movimenti muscolari meccanici nel lavoro è la base dei movimenti estetici. Dunque il teatro taylorizzato è il teatro della nuova industria americanizzata della nostra epoca.



# Marija Knebel<sup>1</sup>

## IL METODO DELL'ANALISI ATTIVA DI K. STANISLAVSKIJ (1978)<sup>2</sup>

Nel 1935 Stanislavskij organizzò e diresse un laboratorio d'opera drammatica<sup>3</sup> e mi invitò a lavorarvi come insegnante di dizione. Non me ne ero mai occupata nella mia vita e, naturalmente, ero molto preoccupata. Alla fine del nostro incontro Konstantin Sergeevič pronunciò una frase che divenne per me, come regista e pedagoga, una massima di vita: "Bisogna insegnare imparando!".

Questo è un gran precetto per tutti i nostri registi e pedagoghi; se non desidereranno imparare, periranno come operatori teatrali. Invece, si può apprendere qualcosa persino da uno studente di primo anno. Effettivamente ogni persona è un fenomeno nuovo, un ulteriore enigma; se non saremo in grado di arricchirci incontrando un nuovo attore o un nuovo studente, allora non avremo diritto di considerarci allievi di Stanislavskij.

Stanislavskij chiedeva a noi pedagoghi cosa avesse ricevuto lo studente dalla lezione; sentita la risposta faceva un'ulteriore domanda su cos'avesse scoperto di nuovo l'insegnante durante la lezione.

Fino all'ultimo giorno della sua vita Stanislavskij lavorò in laboratorio non solo con gli studenti, ma anche con i pedagoghi. Lì ebbi modo di seguire attentamente i suoi ultimi esperimenti e di mettere in pratica le sue indicazioni.

Quanto più seriamente si analizzano i diversi punti di vista sull'arte teatrale, tanto più si rafforza la convinzione che l'eredità di Stanislavskij e di Nemirovič-Dančenko rappresenta la migliore scuola di teatro psicologico, non solo in URSS, ma nel mondo intero. Essa è sorta come risultato di una profonda comprensione dell'essenza dell'arte dei grandi attori, dall'introspezione e dall'autocritica di un grande talento.

Stanislavskij era un artista geniale. La sua arte era complessa e magnifica. Complesso fu anche il suo insegnamento sul teatro. Quest'ultimo non era affatto un "libro di cucina del teatro" in cui poter trovare all'occorrenza una ricetta o l'altra.

<sup>1</sup> Marija Osipovna Knebel' (1898-1985), attrice, regista, pedagoga sovietica. Incominciò a lavorare in teatro nel 1918, nello studio di Michail Čechov. Nel 1921 entrò nella scuola del Secondo Studio del Teatro d'Arte, terminata la quale fu introdotta al MChAT dove lavorò come attrice fino al 1950. Incominciò l'attività di regia nel 1935 presso il Teatro moscovita "Ermolova", mentre tre anni prima, nel 1932, aveva anche iniziato ad insegnare. Tra il 1940 ed il 1948 insegnò presso l'Istituto Teatrale Ščepkin, quindi passò alla facoltà di regia del GITIS dove rimase fino alla fine della sua vita. Tra i suoi allievi ricordiamo Anatolij Vasil'ev e Adolf Šapiro.

<sup>2</sup> *K voprosu o metode dejstvennogo analiza*, in AA. VV., *Voprosy teatral'nogo iskusstva* (Alcuni problemi dell'arte teatrale), GITIS, Mosca 1978.

<sup>3</sup> Nel 1935 Stanislavskij organizza il primo laboratorio per attori dell'opera drammatica, dove adotta pienamente il metodo delle azioni fisiche rinnovando radicalmente i sistemi formativi dell'opera tradizionale. Se ne trova corposa documentazione in *Stanislavskij – reformator opernogo iskusstva – Materialy, dokumenty* (Stanislavskij – riformatore dell'opera – Materiali, documenti), lzd. "Muzyka", Mosca 1988.

Leggere tutto quello che hanno scritto Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko non basta, bisogna essere in grado di usare il loro insegnamento nella pratica.

Voglio dedicare il presente articolo a tutti coloro che credono sinceramente nella forza del sistema di Stanislavskij, ma che volontariamente o involontariamente trascurano alcuni tasselli del suo insegnamento.

Siamo orgogliosi che alla cattedra di regia del GITIS (Istituto Statale di Arte Teatrale) "A. V. Lunačarskij" abbiano lavorato fino a tempi relativamente recenti personalità come A. Popov, Ju. Zavadskij, N. Petrov, N. Gorčakov, L. Lobanov, I. Anisimova-Vul'f. Ora nella nostra cattedra vi sono molti registi e pedagoghi di talento, ma sono pochi quelli che hanno studiato direttamente da Stanislavskij. Questi pochi pertanto hanno una grossa responsabilità.

Non bisogna neanche dimenticare che esistono delle divergenze sulla comprensione e la trattazione del sistema. Queste divergenze sorsero perché molti allievi di Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko uscirono dal MCHAT in epoche diverse. Ognuno di loro portò con sé il ricordo di quel determinato periodo delle ricerche di Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko, mentre il processo creativo di Stanislavskij come regista, la sua pratica e la sua teoria continuarono per tutta la vita, trasformandosi e perfezionandosi.

Ritengo che il *metodo dell'analisi attiva* sia solo una parte del problema sollevato da Stanislavskij, il suo anello più strettamente pratico.

Personalmente ho dedicato più di quarant'anni allo studio di questo metodo. In nessuno dei teatri in cui ho allestito spettacoli e neppure negli innumerevoli corsi da me tenuti, ho mai cambiato il metodo rivelatomi da Stanislavskij. È forse cambiato qualcosa per me nella sostanza del metodo? No. Ma l'esperienza ha reso più profonda la mia comprensione della scoperta di Stanislavskij. I lunghi anni di collaborazione al GITIS con Aleksej Dmitrievič Popov hanno portato molte novità nell'approccio al problema dell'analisi attiva.

Ora invece mi appresto ad esporre la sostanza di questo metodo. Tengo a sottolineare che il concetto fondamentale, lo scopo delle teorie di Stanislavskij, consiste nella sua costante ricerca della soluzione di un enigma eterno dell'arte: come giungere alla reviviscenza, all'ineffabile sentimento attraverso un percorso cosciente? Nelle piccole come nelle grandi scoperte, Stanislavskij ha sempre perseguito strade innovative, sbalorditive ed inconsuete.

Negli anni di messa a punto del nuovo metodo, Stanislavskij non rinunciò nemmeno ad una delle problematiche che indichiamo come la sua "estetica". Coloro che sostengono che il metodo dell'analisi attiva sia qualcosa di completamente nuovo, che cancella l'intero percorso precedente di Stanislavskij, sbagliano. Un tale errore rende difficile riportare in vita quel metodo.

Tutta l'estetica di Stanislavskij – la lotta contro l'estetismo per il sentimento della verità, per il primato del supercompito e l'azione diretta –, resta identica a come l'aveva concepita nell'intero complesso delle sue ricerche. Il genio di Stanislavskij si manifesta in particolare nel fatto che egli ha sempre continuato a cercare e se fosse vivo oggi le sue ricerche continuerebbero; sono certa che persino nel metodo dell'analisi attiva avrebbe introdotto molti cambiamenti.

Il metodo dell'analisi attiva si basa su un legame profondo e sottile tra arte e vita, e si arricchirà sempre più, naturalmente, di scoperte sempre nuove. Quali

ragioni hanno spinto Stanislavskij a riconsiderare tutta una serie di leggi, da lui ricavate in lunghi anni di lavoro, sull'approccio creativo al ruolo da parte dell'attore?

Dietro alle spalle del regista c'era un'enorme esperienza, la sua scuola era stata riconosciuta nel mondo intero. Questo tuttavia non gli impedì di osservare il percorso compiuto con sguardo fresco e critico, e di portare alla luce alcuni errori apparentemente invisibili, spingendosi nuovamente alla ricerca di una strada ancora più precisa per giungere alla piena coscienza creativa dell'attore.

Una delle ragioni che spinsero Stanislavskij a rivedere il processo creativo delle prove con gli attori, fu la sensazione di diventare un regista sempre più dispotico, mentre gli attori erano sempre più accondiscendenti. Negli anni 1935-1936 lamentava già la passività di alcuni attori come Moskvin, Leonidov ed altri, cioè attori con un enorme potenziale e una chiara individualità.

Stanislavskij vedeva il punto focale del nuovo metodo nel far sì che l'attore creasse autonomamente il ruolo: sin dal momento in cui si assegnava la parte, egli avrebbe dovuto mostrare iniziativa.

In secondo luogo, Stanislavskij aveva notato che non appena gli attori con cui lavorava incominciavano a mandare a memoria il testo, questo finiva per arenarsi sui "muscoli della lingua", le parole morivano e resuscitarle era un'impresa che richiedeva sforzi inauditi.

Il terzo punto, che oggi è considerato una scoperta, è che Stanislavskij nel metodo dell'analisi attiva intendeva coniugare gli aspetti psicologici della creazione con le sensazioni fisiche, corporali, vitali del ruolo. Ignoriamo fino a che punto Stanislavskij fosse informato nel campo della fisiologia, o se conoscesse gli studi di Pavlov<sup>4</sup>. Probabilmente ne aveva sentito parlare. Tuttavia nella sua biblioteca c'era un testo di Sečenov con suoi appunti al margine.

Non a caso i libri di Stanislavskij hanno fatto da *vademecum* a numerosi scienziati; fisiologi e psicologi vi hanno cercato le leggi del comportamento artistico dell'uomo. È noto anche l'enorme aumento di saggi dedicati al problema della creazione artistica. Questi non appartengono solo alla penna di teatrologi o registi, ma anche di psicologi, fisiologi e scienziati delle più svariate discipline.

Il sistema di Stanislavskij è stato adottato dal mondo intero come l'unica scuola, come la "scienza" dell'arte attorica. Non possiamo dimenticare che in questo riconoscimento si nasconde anche un'insidia. Si corre il rischio di volgarizzare la comprensione del sistema, equiparando i processi fisiologici della vita a quelli dell'arte, e sostenendo che tra la vita e l'arte non vi sono differenze sostanziali.

Chaplin aveva ragione quando sosteneva che base delle basi dell'arte è l'osservazione minuziosa della vita e lo studio della psicologia umana. Egli riteneva

<sup>4</sup> Le scienze del comportamento e la psicologia in Russia e in Unione Sovietica furono fortemente influenzate anche dalle indagini filosofiche di Ivan Pavlov (1849-1936), avviate nel periodo zarista e continuate dopo la rivoluzione. Pavlov, inserendosi nella linea tracciata dalla "psicologia obiettiva" di Ivan Sečenov (1829-1905) e della "riflessologia" di Vladimir Bechtereč (1857-1927), entrambe ispirate al monismo radicale e riduttivo dallo psichico al fisiologico, aveva elaborato fin dal 1897 una teoria dei riflessi condizionati idonea a collegare sperimentalmente fisiologia e psicologia. Fino al '30 Pavlov e Bechtereč fornirono gli strumenti critici e sperimentali per battere le psicologie dello spirito, gli introspezionisti e i soggettivisti, non senza suscitare aspre accuse di meccanicismo.

che questo fosse il fondamento senza il quale l'arte realista non avrebbe ragion d'essere. Sia da noi, sia all'estero, la maggior parte dei registi e degli attori costruisce la propria arte sulla capacità di attingere impressioni dalla vita. Vi sono però anche altri creatori teatrali. Io, per me, li considero uomini destinati all'arte della ripetizione: l'attore e il regista non elaborano le proprie impressioni vitali, ma si limitano a sviluppare o ripetere immagini già vive nell'animo di altri artisti. Qualcuno ruba qualcosa a Mejerchol'd, qualcuno a Stanislavskij, qualcun altro a Tairov, e così via. Ritengo che questo rappresenti un grosso pericolo per lo sviluppo del teatro, quando gli attori e i registi trascurano le proprie osservazioni della vita.

La questione del legame tra la psicologia del ruolo e la sua incarnazione fisica intrigava profondamente Stanislavskij. Dalla storia del teatro ci è noto che quando Nemirovič-Dančenko provava *Il gabbiano* di Čechov, Stanislavskij era partito e stava scrivendo il copione dello spettacolo successivo, senza sapere cosa facesse in quel momento Nemirovič-Dančenko con gli attori, e senza assistere alle prove. I copioni erano molto riusciti, gli attori vi si sentivano a proprio agio, quasi li avessero scritti loro stessi. I copioni prendevano vita. La maturità interiore dei geniali registi li aveva portati a lavorare in piena autonomia.

Ma ecco che a Stanislavskij venne in mente che né il regista, né l'attore dovevano separare la vita psicologica da quella fisica del ruolo. Poco alla volta ne concluse che questa separazione era impossibile sin dal primo momento, e non solo nella parte finale del lavoro com'era stato fino allora. Bisognava cercare questi legami sin dall'inizio del lavoro dell'attore sul ruolo. L'attore non doveva più inventare il suo ruolo facendo affidamento solo alla linea psicologica, per poi, impossessatosi di quella psicologia, indossarla come fosse il corpo di quel ruolo. Stanislavskij mise in discussione la prassi consolidata secondo la quale l'attore pensava al comportamento fisico del ruolo solo nel momento della sua messa in forma plastica. Il comportamento fisico del ruolo occupa quasi la metà della vita dell'attore in scena; questo significa che la vita fisica del ruolo deve occupare l'attore sin dai primi passi.

Riflettendo sulla problematica del metodo dell'analisi attiva, notiamo che Stanislavskij l'affrontò sotto la spinta di tre considerazioni fondamentali: l'inerzia degli attori, l'unità psicofisica e, infine, la convinzione che quando l'attore incomincia a studiare il ruolo, senza essere pronto al testo con l'intero complesso psicologico della vita, il testo finisce per arrestarsi sui muscoli della lingua e allora, inoculare succhi vitali in quella forma meccanica è incredibilmente difficile. Stanislavskij giunse alla soluzione di questo problema nel 1935, ma aveva incominciato a prendere in esame tali questioni sin dal 1905.

Nel laboratorio fondato con Mejerchol'd<sup>5</sup>, incominciò le prove dalla ricerca immediata dei gesti e dei movimenti necessari. Nemirovič-Dančenko si oppose violentemente a questo esperimento. Riteneva fosse insensato cercare i movimenti quando l'attore non capisce ancora cosa deve fare sulla scena. In quegli anni Stanislavskij evidentemente non era ancora pronto a rispondergli. Lasciatosi convincere da Nemirovič-Dančenko, e dagli insuccessi dell'esperimento, rinunciò. Né lui, né Mejerchol'd, né il giovane collettivo erano pronti ad affrontare un

<sup>5</sup> Il "Teatr-Studija", fondato nel 1905.

problema importante quanto quello del cambiamento dell'approccio dell'attore al ruolo. A Stanislavskij occorsero trent'anni per trovare la via verso un nuovo sistema di conduzione delle prove.

Ai tempi in cui Stanislavskij mi invitò ad insegnare nel suo laboratorio lavoro al MChAT già da quindici anni, e la cosiddetta "conduzione delle prove secondo Stanislavskij" mi era ben nota. Capivo cosa volesse dire definire il compito e scomporre il testo drammatico in elementi minimi. Sapevo per esperienza personale come conducevano le prove Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko. Sentivo il bisogno di studiare e lo facevo, ignorando che un giorno la regia sarebbe diventata la mia professione.

Quando nel 1935 Stanislavskij tenne a casa sua la prima discussione con i futuri insegnanti, tutti provammo immediatamente un grande smarrimento. Dichiarò di voler rinunciare alla scomposizione del testo e di non intendere più affidare i compiti sulla base di quei frammenti. Propose d'incominciare dalla definizione degli eventi principali che fanno da collante ai diversi frammenti. Stanislavskij disse inoltre che il compito, ossia "l'io voglio", dava poco all'attore, e che bisognava definire il "che cosa faccio" nell'esecuzione del compito.

Quando Stanislavskij ci chiese se era chiaro a tutti quanto stesse dicendo, risposi sinceramente di non aver capito nulla. Che fine avevano fatto i frammenti? Dov'era finito il lavoro secondo i titoli delle scene? Che differenza c'era tra il compito e l'azione?

All'epoca non era ancora uscita la raccolta delle opere di Stanislavskij, perciò non si poteva leggere niente di queste sue nuove teorie. Noi pedagoghi tentammo febbrilmente di capire cosa si aspettasse da noi Stanislavskij, ma non era facile stare dietro alle sue riflessioni.

Quando oggi sento dire che il metodo dell'analisi attiva è molto semplice ho sempre voglia di ribattere: "È semplice perché è organico". Stanislavskij diceva sempre che è complicato solo ciò che non è organico, mentre ciò che lo è, è semplice. Tale approccio al problema e tale metodo richiedono tuttavia una profonda comprensione. Un'intera serie di problemi in questo metodo richiede uno sviluppo continuo. La maggioranza degli allievi che hanno appreso questa pratica direttamente da Stanislavskij sono oggi scomparsi. Solo pochi si occupano del metodo, per lo più a livello teorico, mentre era stato pensato da Stanislavskij come un sussidio pratico che registi ed attori dovevano assimilare.

Il metodo dell'analisi attiva si suddivide grossomodo in due aspetti. Il primo, quello che Stanislavskij chiama la *ricognizione mentale*, è un momento analitico. Il secondo, la *ricognizione attiva*, è un momento pratico. È impossibile scindere l'uno dall'altro. Un'intera serie di oppositori di questo metodo ricorre solo al primo aspetto, a quello analitico. Sia oralmente che per iscritto chiariscono solo la prima parte del metodo ignorando la seconda.

Nella raccolta delle opere di Stanislavskij non esiste un capitolo specifico dedicato a questo tema, ma negli otto volumi sono disseminate riflessioni che chiunque s'interessi al metodo dell'analisi attiva potrebbe utilizzare.

L'opinione secondo cui Stanislavskij avrebbe rinunciato alla fase di lavoro a tavolino è falsa. Ritengo che un tale punto di vista sia semplicemente una volgarizzazione della questione. Stanislavskij non ha mai pensato di eliminare le

prove a tavolino, ma semplicemente vi ha apportato dei correttivi.

Il regista attribuiva un'enorme importanza alla *ricognizione mentale*, cioè al lavoro dell'intelletto. L'esercizio fisico verifica la precisione del lavoro della mente, lo arricchisce, porta ad un processo creativo intuitivo.

Prendiamo ad esempio la descrizione di un esercizio di studio per *Il revisore*. Stanislavskij descrive un'uscita di scena di Chlestakov. Alla domanda dell'attore che eseguiva lo studio (*étude*) sul perché Chlestakov uscisse, Stanislavskij rispose: "Non so. Non ho letto il testo, non lo conosco". Da questa storia sono venute fuori persone che hanno sostenuto che un regista può anche non conoscere il testo, e penetrarvi pian piano insieme agli attori.

Ma è sufficiente gettare un'occhiata alla storia del teatro per rendersi conto che quando Stanislavskij descriveva l'analisi sperimentale de *Il revisore*, aveva alle spalle ben due rappresentazioni sensazionali della commedia gogoliana al Teatro d'Arte. La risposta data all'attore ovviamente era solo uno dei suoi brillanti procedimenti pedagogici finalizzati ad attivare l'iniziativa e l'immaginazione dell'attore.

Vale la pena di sottolineare che Stanislavskij intendeva cambiare forma alle prove a tavolino e non certo eliminarle. Proponeva semplicemente di cambiare l'approccio.

Cerchiamo di chiarire ora queste due tappe di cui parlava Stanislavskij: il periodo della ricognizione mentale e quello dell'analisi attiva. Quali cambiamenti furono introdotti nella prima tappa dell'approccio al ruolo?

Fu cambiato il concetto di "frammento", ritenendo che il risultato di questo tipo di scomposizione del testo determinasse nell'attore una percezione del frammento come un tutto a sé stante, distruggendo il processo di sviluppo dinamico dell'azione. Così fu sviluppato un nuovo concetto: "l'evento" che collega un'intera serie di frammenti.

Per capire cosa fosse questo "evento", Stanislavskij propose di rivolgersi all'esperienza quotidiana. Per esempio, immaginiamo un "esame d'accesso ad un istituto teatrale". Questo evento riunisce un'intera serie di azioni che la persona deve compiere affinché quell'evento si verifichi.

Quando chiedemmo a Stanislavskij come imparare a definire gli eventi del testo ci rispose: "Chiedetevi quale sia l'evento iniziale del testo, da quale evento derivi. Poi, tentate di definire la consequenzialità degli eventi più importanti. Cercate di non suddividerli in parti troppo piccole. Allora imparerete ad osservare la vita contenuta nell'opera come "a volo d'uccello". Cercate di non perdervi nelle frivolezze. Puntate dritto al supercompito e all'azione penetrante. All'inizio sembra molto facile, invece è veramente difficile. Il pensiero si arresta involontariamente su ciò che è evidente, mentre ciò che è realmente sostanziale e profondo sfugge di mano".

Qual'è il rapporto tra gli eventi e le "azioni" con le quali Stanislavskij sostituì il "compito"?

Riprendiamo quell'esempio tratto dalla vita quotidiana, "l'esame d'accesso ad un istituto teatrale". Il compito è: "voglio diventare regista". Stanislavskij chiede cosa dobbiamo fare per eseguirlo. Il fatto è che per realizzare un desiderio il compito, da solo, non basta. Bisogna compiere e sostanziare tutta una serie di

azioni che generano una serie di piccoli e grandi eventi: il trasferimento in un'altra città, a volte un viaggio all'estero, e così via. Se si prendono eventi ancora più ampi, "la guerra", "il movimento di Opposizione", vi renderete conto di quanti frammenti differenti essi si compongano.

A volte sembra che nella nostra vita sia accaduto un evento importante, ma dopo qualche tempo (a volte mesi, a volte anni) risulta che quello in fondo non era poi un evento così importante. Così, Stanislavskij ci propose di prendere un testo a caso e tentare di definire in modo radicale quello che ritenevamo realmente sostanziale e quello che poteva essere tralasciato; quando chiesi a Stanislavskij come imparare a farlo, mi rispose che bisognava capire quanto detto e, se compreso, mettersi subito a provare. "Prenda un testo e ne rintracci gli eventi più importanti. Finito il primo, ne prenda un secondo e così via".

All'epoca di quegli esercizi il mio errore consisteva nel frammentare all'eccesso gli eventi, ne trovavo una quantità enorme, egli li cancellava tutti lasciandone solo due o tre. Così accadde con il dramma di Gor'kij, *Poslednie* (Gli ultimi); Stanislavskij mi propose di trovare l'evento originario, precedente all'inizio dell'azione, quello che le aveva dato l'impulso iniziale e senza il quale essa non si sarebbe potuta determinare. Scrisi molto e finii per confondermi. Egli invece lasciò un solo evento: "lo sparo contro Ivan Kolomijcev". Purtroppo non ho conservato gli appunti sui quali egli, di propria mano, aveva cancellato tutti gli altri eventi.

Nei quaderni di appunti di Stanislavskij (1927-1928) si leggono le parole seguenti: "Un testo drammatico è come il tragitto tra Mosca e Pietroburgo, si divide in stazioni principali: Klin, Tver', Ljuban'; in questo caso è un treno espresso a percorrerlo. Ma c'è anche il treno postale, che si ferma alle stazioni più piccole... Se desideriamo ispezionare nel dettaglio il territorio tra Mosca e Klin, tra Klin e Tver', ecc., sarà il caso di fermarsi in quelle piccole stazioni e osservare i luoghi. Uno ci sorprenderà per i boschi, l'altro per le paludi, un terzo per i prati, un altro ancora per le colline. Ma si può anche viaggiare con il treno-merci, e fermarsi in tutti i depositi e i magazzini delle stazioni intermedie. Fermandovisi si potrà studiare ancora meglio il territorio da Mosca a Tver', ecc. Ma si può anche riservare un posto sul direttissimo Mosca-Pietroburgo, senza fermate. In questo caso si determina una grande inerzia dell'azione condotta ad un'alta velocità. Il direttissimo è un treno per i geni complessi come Salvini. L'espresso e il locale sono adatti ai semplici talenti (noi). Per quanto riguarda il treno-merci e quello postale, direi che vanno bene per la ricerca (analisi, dissodamento). La padronanza del ruolo e del testo è un processo complesso. Essa deve incominciare da una ricerca dettagliata, dall'analisi, dal dissodamento, dalla conoscenza dei dettagli del comportamento dell'uomo nelle situazioni più circostanziate e varie che possiamo immaginare. Solo dopo si può passare ad una scomposizione più grossolana del ruolo, alla sua suddivisione in "stazioni" principali. Il lavoro dell'attore sulla decrittazione del ruolo deve partire dal tragitto effettuato dal treno-merci o dal locale, soltanto successivamente potrà passare a quello dell'espresso o del direttissimo".

Quanto più l'uomo pensa per grandi blocchi, tanto meno avrà bisogno di soste nel suo percorso. La definizione degli eventi è un processo molto difficile

perché è un percorso soggettivo. Non bisogna sottovalutare questo fatto. Ciò che un certo regista riterrà essere un evento importante dell'opera, non sarà così degno di nota per un altro, che vi troverà una cosa completamente diversa. In questo consiste la peculiarità della nostra arte.

Non dobbiamo in alcun modo pensare che la "realtà dell'opera" inneschi un unico processo percettivo. Per capire questo bisogna dare libertà alla propria immaginazione, bisogna analizzare accuratamente sia ciò che si vuole rivelare dell'opera, sia il motivo per cui la si vuole mettere in scena.

Una volta mi è stato proposto, per aiutare i miei studenti, di smontare alcuni testi drammatici e di servirmene come campioni. Ovviamente ho rifiutato. Un giovane regista deve conoscere il metodo d'analisi, ma deve salvaguardare la propria libertà di pensiero.

Dobbiamo rapportarci al testo in modo onesto, non metterci dentro quello che non possiede ma ricordare il diritto dell'artista di sottolineare ciò che gli sta a cuore. Dobbiamo sviluppare in noi la capacità di leggere il testo liberamente, senza pregiudizi.

Stanislavskij chiedeva al regista e all'attore la massima dedizione al lavoro. Disprezzava l'indifferenza. Un rapporto quanto più onesto possibile con il proprio lavoro e la propria professione presuppone una scelta molto seria del supercompito del futuro spettacolo e la selezione dei suoi eventi principali. Purtroppo, spesso capita, in nome dell'originalità e della leggerezza, di attenersi alla superficie, di non andare in profondità fino alla seria comprensione filosofica del testo.

Superata la tappa analitica dello studio dell'opera secondo i suoi eventi principali, e definita la loro consequenzialità, incominceremo a verificare la nostra analisi attraverso l'azione. Questo va fatto per l'intero testo, specificando gli eventi più piccoli, definendo poi i rapporti tra i personaggi, il loro sviluppo e la sequenza delle azioni. Effettuato il primo studio plastico si torna al tavolino, al testo, per fare il punto sul risultato ottenuto, su quello che funziona o meno, quello che soddisfa le nostre attese e sugli errori commessi.

Nel presente articolo mi premeva sottolineare che Stanislavskij, spingendo gli attori all'analisi tramite l'azione fisica, alle forme fisiche di penetrazione nella sostanza dell'opera, egli non rifiutava la "ricognizione mentale", ma anzi la sollecitava. Egli introdusse nel metodo di questa "ricognizione" un'intera serie di cambiamenti che rendevano più profondo il ruolo dell'intelletto nel processo di assimilazione. Lo studio (*l'étude*) è una forma viva per verificare quanto suggerito dalla mente. In esso agisce l'intero organismo fisico, l'intera natura dell'uomo. Spesso la riflessione speculativa è più povera di quello che può suggerirci una reazione immediata. Ma lo studio (*l'étude*) senza il lavoro dell'intelletto è solo un passatempo vuoto. Solo nella stretta collaborazione tra la *ricognizione mentale* e la *ricognizione fisica* c'è spazio per la piena padronanza del metodo di Stanislavskij.

Vorrei dire ancora qualche parola sul periodo che precede l'incontro tra il regista e gli attori: si tratta del momento in cui il pensiero del regista si fa luce. Personalmente mi convinco sempre più dell'importanza di questo processo.

Tuttavia, spesso il metodo dell'analisi attiva è inteso come un diritto del regista ad incominciare il lavoro con gli attori senza avere un'idea creativa interessante. Questo è assolutamente falso. L'idea deve esserci. La questione è di capi-

re come farla arrivare all'attore. Ogni regista deve scoprire questo percorso autonomamente, poiché è una questione d'intelligenza, di tatto, di sensibilità.

A volte il regista arriva davanti all'attore senza alcuna risorsa interiore, senza un'autentica comprensione del testo. In altri casi, riversa sull'attore la forma pronta dello spettacolo già immaginato, privando l'attore della sua autonomia creativa. Noi conosciamo registi sia del primo che del secondo tipo. Esistono registi che non sprecano tempo a "scoprire" in se stessi, in modo realmente onesto come diceva Stanislavskij, la ragione per la quale vogliono mettere in scena quella determinata opera.

Dobbiamo ricordarci che, indipendentemente dalla difficoltà delle condizioni in cui si può trovare il regista, un periodo d'innamoramento per il testo da parte del regista deve necessariamente precedere il lavoro con gli attori. Quando il regista non ama ciò cui lavora, non può creare uno spettacolo realmente valido. Nel migliore dei casi sarà uno spettacolo professionalmente corretto, ma questo non basta per l'arte...

Stanislavskij non parlava né scriveva mai niente dell'*idea*, non troverete niente a riguardo nei suoi libri. Più di ogni altra cosa era interessato all'attore e al suo stato d'animo. Mentre Nemirovič-Dančenko incominciava dall'*idea*, la pretendeva da se stesso e dagli altri, e non concepiva la regia al di fuori di questo. Stanislavskij diceva che solo Nemirovič-Dančenko, e nessun altro, sapeva parlare del testo in quel modo. Non si metteva quindi nel numero, e per certi versi aveva ragione. Giacché mi ritengo allieva di entrambi, devo riconoscere effettivamente che nessun altro era in grado di parlare dell'*idea* dell'opera in quel modo, né di coinvolgere e contagiare l'attore quanto Nemirovič-Dančenko. Questo impensieriva Stanislavskij. Nemirovič-Dančenko è un mago ed un taumaturgo in questa materia – diceva. Cosa faranno gli altri? Da noi ci sono persone che ritengono di saperlo fare. Può anche darsi che ci siano. Stanislavskij sosteneva che bisognava accompagnare l'attore attraverso tutte le difficoltà dell'opera, affinché capisse tutto da sé, e soltanto dopo impregnarlo un po' alla volta della ricchezza dei sogni del regista. Non bisogna disturbare l'attore anzitempo e prima del momento opportuno. In questo era un massimalista.

Ho avuto modo d'incontrare una quantità enorme di gente, e ritengo che in ogni collettivo e con ogni singolo attore il lavoro si svolga in modo diverso. A volte non c'è bisogno d'informare l'attrice o l'attore sulla propria idea, a volte se ne può parlare a lungo, ma bisogna capire chiaramente cos'è stato a contagiarti personalmente; se il regista non è realmente entusiasta, l'attore non lo seguirà. Noi registi rischiamo di diventare semplici artigiani se non sappiamo a che cosa stiamo chiamando gli attori; ne sono assolutamente convinta. Sono anche convinta che tutta la ricchezza delle lezioni di Nemirovič-Dančenko non contraddice in alcun modo la padronanza del metodo dell'analisi attiva. Credo che il compito della generazione ventura sarà quello di prendere coscienza dell'unità del percorso di Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko. Entrambi hanno creato la loro scuola per il regista e l'attore consapevoli, per un artista, cioè, il cui intelletto sia profondamente legato all'emozione.



# Adam Ruppe<sup>1</sup>

## LA FORMAZIONE RITMICO-MUSICALE DELL'ATTORE (1974)

Alla base della formazione dell'attore sovietico c'è il *metodo* detto dell'*analisi attiva*<sup>2</sup> di K. Stanislavskij. Questo percorso consiste in un intervento volontario su riflessi involontari che provoca nell'attore la reviviscenza scenica. Ciò che l'uomo prova soggettivamente e che oggettivamente esprime è il risultato dell'influenza dell'ambiente circostante, ossia delle condizioni di vita e delle attività individuali. Per l'attore invece è il risultato dell'influenza delle condizioni presupposte dal testo drammatico.

Il processo di creazione del personaggio è impensabile senza sviluppate capacità professionali, senza abilità ed esperienze consolidate. Dell'educazione e della formazione nel campo della plastica si occupano discipline accessorie come la "ritmica", i "principi di movimento scenico", la danza e la scherma.

I compiti, gli strumenti pedagogici (l'esercizio) e i metodi specifici usati in tutte le discipline accessorie sono specifici ed indipendenti.

Quanto elaborato nelle palestre professionali è riportato dagli attori nelle condizioni della scena. Questo tuttavia non avviene se le abitudini elaborate nelle palestre non si collegano alla capacità di valutare rapidamente le condizioni imposte; senza tale abilità ci sarebbero solo l'astrazione e il formalismo contro cui tanto si è battuto Stanislavskij.

L'enorme significato delle discipline accessorie, nonché la loro utilità per la formazione dell'attore dipendono direttamente dalla comprensione della natura della creazione scenica.

"L'educazione ritmico-musicale", cioè la "ritmica", non costituisce un'eccezione alle dette regole. Gli scopi, i compiti della materia e i metodi devono essere sottomessi all'intento di formare un attore completo, cui sia estranea ogni meccanicità e manifestazione di formalismo.

Le differenze nell'insegnamento della ritmica sono il risultato dell'adattamento della disciplina alle richieste concrete di questo o quell'istituto pedagogico, dipendono dalla personalità dell'insegnante, dalla sua specializzazione professionale, infine, dalla sua esperienza ed erudizione e dalla sua esperienza artistica. È deleteria la diffusa tendenza a trasporre meccanicamente i metodi d'insegnamento propri da un certo contingente di studenti all'altro, senza calcolare le differenze d'età, il livello medio di sviluppo, la specificità del compito professionale.

In una certa misura questa *differenza* fa sì che i manuali scientifici di educazio-

<sup>1</sup> Adam Pavlovič Ruppe (1909-1973). Musicista di origine ceca, cresciuto in Russia. Terminati gli studi presso il Conservatorio di San Pietroburgo, iniziò ad insegnare presso il LGITMIK (*Leningradskij Gosudarstvennyj Institut Teatra Muzyki i Kino*) (Istituto Statale di Teatro Musica e Cinema di Leningrado) nel 1947. Contemporaneamente insegnava al Conservatorio e, due anni dopo, presso l'istituto musicale del Conservatorio. Negli anni 1962-1973 insegnò ritmica alla cattedra di movimento scenico.

<sup>2</sup> Cfr. Knebel', *Supra*.

ne ritmico-musicale non possano essere usati come tali da chi non ha avuto la fortuna di studiare con l'autore dello stesso manuale. Nondimeno, questi compendi sono utili come guide per i partecipanti.

I programmi a disposizione, compreso l'ultimo *programma di educazione ritmico-musicale per attori e registi delle facoltà di studi teatrali* (1969), danno spazio ad una libera interpretazione degli obiettivi didattici e dei metodi per raggiungerli. Tutti gli insegnanti ritmisti costruiscono i propri corsi sullo studio delle componenti dell'espressività musicale e del loro riflesso sulla plastica. Non c'è corso di ritmica nel quale non si studino il tempo, la durata, il metro-ritmo, la costruzione dell'elocuzione musicale, ecc. In tal senso, formalmente, per lo meno al primo anno di corso, tutti i ritmisti rispettano pienamente il programma. Tuttavia, il vero e proprio contenuto del lavoro e la sua efficacia sull'educazione della plasticità degli studenti degli istituti teatrali sono molto diversificati.

Negli anni Cinquanta al LGITMK (*Leningradskij Gosudarstvennyj Institut Teatra Muzyki i Kino*) (Istituto Statale di Teatro, Musica e Cinema di Leningrado) si riscontrò una drastica caduta d'interesse degli studenti e degli insegnanti d'arte drammatica per la "ritmica". Diversi istituti teatrali decisero addirittura di abolirla dalle materie d'insegnamento.

La cattedra di movimento scenico del LGITMK, diretta da I. E. Kochom, più di dieci anni fa incominciò un lavoro serio per definire gli scopi e i compiti della ritmica, i suoi rapporti con altre discipline motorie e con la materia fondamentale: "laboratorio per l'attore".

Durante questi dieci anni sono stati elaborati nuovi sistemi didattici e un metodo per servirsene, e sono stati formati degli insegnanti di ritmica per una serie di scuole teatrali nazionali ed estere.

La formazione ritmico-musicale ha una preistoria che affonda le radici nei tempi remoti e si ricollega ai processi lavorativi. Il lavoro comune inevitabilmente conduce all'apparizione di un disegno ritmicamente caratterizzato, dipendente dal numero dei partecipanti e dalla loro disposizione nello spazio.

Karl Bücher, autore del famoso volume *Arbeit und Rhythmus*<sup>3</sup>, fa notare che il tentativo di trasmettere un carattere ritmico ai movimenti lavorativi si osserva presso tutti i popoli ai primi stadi dello sviluppo. L'ordinamento ritmico dei movimenti lavorativi porta alla progressiva emancipazione da ogni movimento superfluo e dall'eccesso di tensione. La psiche si libera dalla necessità di intervenire costantemente nel processo lavorativo.

Quando il lavoro non è accompagnato da alcun tipo di suono, la sua regolarità ritmica si ottiene con la voce o con un segnale sonoro (un campanello metallico o gli anelli delle caviglie dei portantini dell'Africa orientale, i tam-tam dei Malesi, il tamburo dei Cinesi, il flauto degli antichi Greci e così via).

Le esclamazioni sono sostituite progressivamente dai canti, all'origine fisiologicamente collegati a momenti di grande tensione, mentre solo successivamente sarebbe sorto il canto di lavoro. Il canto di lavoro ha svolto un compito

<sup>3</sup> *Lavoro e ritmo*, Leipzig und Berlin 1896. Il sociologo tedesco aveva dimostrato come il ritmo avesse giocato un ruolo fondamentale in una serie di processi naturali, culturali, psicologici e fisici e rappresentasse una componente centrale della struttura corpo-mente.

disciplinatore, nel quale l'enorme influenza del ritmo era usata per intensificare il processo lavorativo. È noto che Messina è stata costruita al suono del flauto, che Lisandro abbatté le mura di Atene con la musica, a suon di tamburo gli Africani hanno eretto le mura delle città, i Cinesi una diga e i Francesi lanciato la ferrovia attraverso l'Africa, mentre gli Americani hanno aumentato sensibilmente la produzione e l'inscatolamento delle conserve per la flotta del Pacifico invitando un'intera orchestra nella mensa centrale.

L'accademico B. V. Asaf'ev scrive: "Bücher nel suo lavoro trascura completamente l'intonazione, perciò la questione dell'indiscutibile legame delle intonazioni ritmate dal lavoro con le caratteristiche stesse di tale lavoro e viceversa, e la presenza di intonazioni ritmate dal lavoro (la marcia, qualsiasi gioco con la musica) restano indimostrate, a causa della scissione tra ritmo e melodia che egli mantiene. Infatti dal solo sforzo muscolare ritmato non si ricava né il tono musicale, né una relazione tra le altezze, cioè la melodia. Tuttavia la necessità di riunire gli sforzi muscolari impone l'ascolto del gesto"<sup>4</sup>.

Per la nostra disciplina ha un significato decisivo la presenza di un legame tra intonazioni ritmate dal lavoro e le caratteristiche del lavoro stesso –cioè le caratteristiche della trasformazione dell'energia spesa nel tempo.

La disciplina della "ritmica" si fonda sulla valutazione obbligatoria dell'intonazione ritmica della musica, come gradino irrinunciabile per rifletterla plasticamente e come reazione all'intonazione ritmica e ai suoi cambiamenti espressi nell'elocuzione, nel canto e nella plastica ritmica dei gesti.

\* \* \* \* \*

La nascita dell'attuale sistema di educazione ritmica è legata all'attività di un musicista svizzero: Emile Jaques-Dalcroze. Mentre teneva corsi di solfeggio Jaques-Dalcroze si accorse che i movimenti ritmici mescolati al canto intensificavano le sensazioni musicali. Immediatamente fu chiaro che simili concordanze organiche di musica e movimento erano impossibili per un corpo non allenato. Bisogna anzitutto educare il corpo nello spirito del movimento musicale e, ancor prima, in quello del movimento ritmico. La conclusione cui giunse Jaques-Dalcroze era del tutto legittima: il corpo non formato né allenato a questo tipo d'attività non è in grado di adempierla.

Secondo Jaques-Dalcroze il ritmo deve apparire all'animo sensibile del giovane musicista come una sostanza a sé, e non come parte indivisibile. Da qui il suo metodo di educazione musicale tramite lo studio separato e successivo del ritmo, del suono e dello strumento.

Sono famosi due testi di Jaques-Dalcroze: *La ginnastica ritmica*, pubblicato in francese negli anni 1906-1907, e *La ritmica*, uscito in tedesco negli anni 1916-1917.

Il primo è dedicato agli esercizi di coordinazione. Tutti gli esercizi di ginnastica ritmica vengono eseguiti senza supporto musicale, sulla base della scansione

<sup>4</sup> B. V. Asaf'ev, *Muzykal'naja forma kak process* (La forma musicale come processo), Leningrado 1963, p. 183.

orale effettuata dall'insegnante o tramite speciali segni convenzionali indicati sulla lavagna.

Tra i compiti della ginnastica ritmica Jaques-Dalcroze comprendeva l'educazione della percezione di battute di uguale durata e della corretta successione degli accenti metrici. Con la sua tecnica del "fare passi", unita al movimento scandito delle mani, Dalcroze ottenne una raffigurazione plastica dei disegni ritmici.

La ginnastica ritmica, eseguita sotto il conteggio del maestro, ha ben poco in comune con l'educazione del senso ritmico. Negli esempi con battute molto frazionate, che non hanno nulla in comune con la griglia solitamente usata nella direzione orchestrale, non si crea un'impressione metro-ritmica. La posizione di Jaques-Dalcroze s'espone testimonia solo del fatto che egli fu costretto ad educare prima di tutto le qualità psicofisiche. La ginnastica ritmica svolse proprio questo compito primario, di gran lunga il più primitivo (per l'educazione dell'attore).

A tali conclusioni giungono anche diversi appunti dello stesso Jaques-Dalcroze. Ad esempio: "Durante tutti gli esercizi bisogna cercare per quanto possibile di semplificare ogni movimento e consentire ai muscoli di partecipare solo laddove questo sia assolutamente necessario".

Poco alla volta la "Ginnastica Ritmica", da mezzo tra i tanti di educazione della musicalità, si trasformò in una disciplina a se stante. Alcuni stretti collaboratori di Dalcroze, nello zelo pubblicitario giunsero a decantare la ginnastica ritmica come una forza in grado di creare "un uomo nuovo" e di educare l'umanità.

Gli esercizi di ginnastica ritmica di Jaques-Dalcroze possono, certo, sviluppare una serie di qualità positive: la volontà, la memoria, l'attenzione continuata e pluridimensionale, l'agilità, ecc.; possono vivacizzare una serie di consuetudini e dare un'impronta speciale alla formazione della personalità, soprattutto nei bambini. Tutto però entro limiti ragionevoli. Per quanto grande possa essere la loro utilità per la coordinazione generale dei movimenti dell'uomo in qualsiasi tipo di attività, tuttavia le raffinate combinazioni e la coordinazione fine a se stessa non portano a niente di utile, poiché qualsiasi tipo di attività presuppone speciali e specifiche consuetudini acquisite.

Gli esercizi di "Ginnastica ritmica" consistono in una giusta "distribuzione" dei movimenti, e nella loro combinazione in frammenti temporali regolari che non hanno nulla in comune con l'educazione del sentimento ritmico. Inoltre, l'esecuzione prolungata di questi esercizi rischia di distruggere definitivamente un sentimento ritmico non abbastanza forte, come l'esecuzione prolungata di un musicista con il metronomo.

Il secondo testo, *La ritmica*, è dedicato all'interpretazione plastica di battute composte da due a nove tempi. Vi sono descritti esercizi di scansione metrica, oppure finalizzati a trattenere il movimento o a cambiare gli accenti all'*hop* dell'insegnante, o ancora a sottomettersi agli ordini visivi o sonori, al cambiamento di metro o durata delle note, e infine esercizi con diversi tipi di poliritmia.

Danno un'idea particolarmente chiara dei loro contenuti e applicazioni gli esercizi per futuri pianisti, nei quali la "ritmica generale" (la ritmica per l'organismo nel suo complesso) è usata per l'educazione di questo o quell'organo specifico del corpo umano. Si tratta di una serie d'esercizi in cui tutto è formalizzato dal-

l'inizio alla fine. Vi sono persino esercizi di agogica presentati da Dalcroze come esercizi "matematici" di velocizzazione o di rallentamento, indipendenti da qualsiasi legame con il contenuto musicale. Non vi è la minima allusione al tentativo di "sintetizzare" i movimenti interni alla battuta, né di trovare una subordinazione logica dei piedi di questo ritmo sincopato che renda questo fenomeno ritmico globale ed organico.

Per il futuro attore, l'educazione ritmica rappresenta solo il gradino iniziale per la padronanza di una generale plasticità neuromuscolare. Si tratta della base originaria dalla quale deve scaturire l'immagine ritmo-plastica. Perciò nessuno degli esercizi di Dalcroze può essere introdotto nell'arsenale dei mezzi d'educazione ritmico-musicale senza una previa accurata verifica della sua utilità come mezzo formativo per gli attori della scuola di Stanislavskij, e senza definire un metodo per la loro applicazione.

Quanto detto naturalmente non esclude l'importanza ed il significato del principio fondamentale del sistema di Émile Jaques-Dalcroze, cioè un'educazione del senso ritmico tramite esercizi collegati alla musica.

In Unione Sovietica nel 1919, grazie all'intervento di Lunačarskij, furono creati l'Istituto del Ritmo a Mosca e la Scuola del Ritmo a Pietrogrado. Entrambi questi istituti pedagogici erano diretti da allieve e seguaci di Dalcroze, diplomate all'Istituto del ritmo di Hellerau (Germania): Nina Aleksandrova a Mosca e Nina Romanova a Leningrado.

Nel 1922 l'Istituto del ritmo fu annesso all'Istituto di Arti Sceniche (ISI) come una sua sezione: la "Sezione ritmica", per l'appunto. Nel 1930 la sezione ritmica dell'ISI fu liquidata, ma la ritmica come speciale disciplina pedagogica rimase nei piani di studio degli istituti teatrali.

Sono particolarmente famosi i manuali di eminenti insegnanti di ritmica moscoviti come N. G. Aleksandrova, N. P. Zbrueva, E. V. Konorova, e *Il ritmo nell'arte dell'attore* di V. A. Griner, che tanto hanno fatto nel campo dell'educazione ritmico-musicale.

La sistemazione e l'analisi dei mezzi pedagogici riportati in *La ritmica nelle scuole di teatro* di E. V. Konorova, in *Il ritmo nell'arte dell'attore* di V. A. Griner, e di quelli da loro proposti ai corsi per insegnanti di ritmica musicale per istituti e scuole di teatro, per le sezioni di teatro e gli istituti di cultura, così come i metodi a noi noti praticati dalla professoressa Romanova, hanno mostrato la loro universalità, almeno per il primo anno di corso degli studenti, e l'evidente influenza della tradizione originaria di Dalcroze. (Il passaggio dall'improvvisazione alla musica canonizzata, ecc., sono innovazioni che hanno cambiato poco la sostanza dell'insegnamento di Dalcroze).

La descrizione degli esercizi, riportati a mo' d'esempio nell'ultimo *Programma di educazione ritmico-musicale per attori e registi delle facoltà degli istituti teatrali*, pubblicato dal gabinetto di Metodologia del settore scientifico delle arti del Ministero della cultura dell'URSS nel 1969, danno un'idea piuttosto chiara del carattere dei mezzi utilizzati.

Purtroppo i manuali d'educazione ritmico-musicale esistenti non rispondono alla domanda principale: alla fine di quale processo educativo lo studente dell'istituto teatrale acquisisce le abilità ritmo-plastiche necessarie e quali esattamen-

te?

Per rispondere a questa domanda abbiamo suddiviso i materiali in nostro possesso in anni di corso.

I ritmisti che lavorano nell'ambito della pedagogia teatrale di cui conosciamo l'attività, pongono alla base del sistema di formazione ritmico-musicale gli stessi elementi dell'espressività musicale: tempo, dinamica, costruzione dell'elocuzione musicale, metro-ritmo, ossia tutto quanto si può esprimere tramite una notazione musicale.

I mezzi didattici usati durante il primo anno di corso sono utili per la formazione iniziale, cioè per ottenere la sottomissione al metro-ritmo e all'inerzia ritmica espressa attraverso movimenti ciclicamente ripetuti. Tuttavia è necessario considerare che solo i momenti di "entrata" nel ritmo hanno un significato pedagogico; la successiva sequenza meccanica della sua inerzia per il raggiungimento dell'obiettivo principale non ha nessuna utilità.

Un'intonazione viva nell'elocuzione e nella plastica, ed uno specifico cambiamento d'intensità nel comportamento dell'esecutore non possono essere trascritti con delle note musicali. Tutto questo si esprime nelle variazioni agogiche d'intensità del tempo e del metro nel loro specifico, nelle particolarità dell'articolazione, nella coloritura, nel tocco, ecc. Dal nostro punto di vista questi temi importanti per qualsiasi arte temporale non sono ancora stati oggetto della dovuta attenzione da parte dei ritmisti teatrali. Tuttavia proprio questi temi sembrano i più promettenti dal punto di vista delle competenze della "Ritmica".

\* \* \* \* \*

Al fine di dare una risposta giusta su quali debbano essere gli obiettivi della "Ritmica", è indispensabile definire quali siano i compiti ritmici che si manifestano durante l'attività dell'attore e con quali tipi di ritmi egli si scontra.

Innanzitutto con i ritmi del testo drammatico e del ruolo. L'essenza interiore di ogni personaggio trova espressione anzitutto nel ritmo del suo comportamento e del suo cambiamento durante il passaggio da una situazione scenica all'altra.

Inoltre, ogni interprete ha ritmi propri, determinati dalle specifiche caratteristiche del suo apparato psicofisico. A volte il ritmo del ruolo e quelli dell'uomo-attore sono vicini – sebbene questo accada piuttosto di rado –, la maggior parte delle volte invece l'organismo dell'attore si contrappone a quello del ruolo, e deve effettuare un lavoro lungo ed ostinato per padroneggiare ritmi a lui estranei. Questo sforzo sarà tanto più grande, quanto meno l'attore sarà allenato alla scuola teatrale.

Vi sono anche ritmi precipui al mestiere di attore, di cui è difficile stabilire se appartengano all'attore-personaggio o all'attore-uomo. Parliamo dell'infinità di sfumature, a volte impercettibili a volte grossolane, che intervengono involontariamente nel processo di interazione con il *partner* e che si sovrappongono al ritmo già fissato dell'attore-personaggio. Si tratta proprio di quei cambiamenti del tempo-ritmo del comportamento che rendono quest'ultimo organico, cioè verosimile dal punto di vista vitale.

Durante il processo formativo l'organismo del futuro attore deve essere istru-

to non solo ad agire a ritmi di carattere diverso, ma anche ad impossessarsi di nuovi ritmi e ad “immedesimarsi” velocemente con essi. In futuro, ogni nuovo ritmo assimilato arricchirà l’attore di una serie di possibilità psicofisiche.

Tutte le discipline della cattedra di movimento scenico prendono parte alla creazione di un bagaglio plastico di movimenti corrispondenti ai condizionamenti storici, di classe, sociali, ecc., necessari per costruire il comportamento del personaggio del dramma (andatura, inchini, passi di danza, tecniche di scherma ecc.).

Tuttavia, i movimenti complessi elaborati non costituiscono ancora una tecnica esterna, si tratta, potremmo dire, di note ma non di musica.

Gli insiemi di movimenti diventeranno musica se saranno in grado di esprimere lo stato d’animo intimo dell’eroe e i suoi rapporti con il *partner*, cioè se si tradurranno in continui cambiamenti d’intensità nel comportamento, nella forza e nel carattere degli impulsi interiori. Durante l’azione scenica, nell’interazione con il *partner* e nell’azione che su di lui si esercita, ogni volta vi sono diversi livelli di soddisfazione o insoddisfazione per il risultato ottenuto. Questo non può in un modo o nell’altro non riflettersi sul ritmo del comportamento. In tal modo, degli impulsi interiori interverranno anche durante il processo d’interpretazione scenica, come risposta alle intonazioni verbali e plastiche del *partner*, che trasmettono questa o quell’informazione.

Le reazioni plastiche alle mutevoli intonazioni, in continua trasformazione ed irripetibili, devono essere contrapposte all’eccesso di metrica, alla successione meccanica dell’inerzia ritmica e all’esecuzione degli esercizi complessi secondo tempi e caratteri poco mutevoli.

Lo scopo principale della “Ritmica” è l’educazione di un apparato psicofisico dell’attore che possa garantire i più sottili cambiamenti dello stato d’animo grazie a risposte adeguate alle intonazioni nelle battute del *partner*, cioè alla musica.

Alla base della formazione ritmico-musicale poniamo la capacità non solo di ascoltare, ma anche di dare un valore alla musica. Colui che non solo ascolta, ma percepisce la musica, avvertendo i cambiamenti improvvisi o progressivi, oppure sottili, appena percettibili, delle odierne intonazioni ritmiche, sarà in grado di riviverle. Tale reviviscenza in un modo o nell’altro si esprime in una “interazione” manifesta o nascosta con la musica, cioè nel movimento. Nella “Ritmica” la musica rappresenta un *partner* di tipo particolare. Percepire l’azione di questo *partner* significa valutare continuamente l’intero complesso dei mezzi espressivi della musica e, soprattutto, l’intonazione ritmica della melodia. A tale scopo si studiano e si mettono in movimento delle brevi frasi musicali di diverso carattere, interpretate ogni volta in modo differente, con una nuova logica, una nuova dinamica ed una nuova articolazione. Tutta l’attenzione è diretta alla valutazione dell’interpretazione ogni volta diversa del determinato brano musicale e, soprattutto, allo sviluppo delle capacità di reagire inconsciamente, in modo plastico, ad ogni particolarità dell’intonazione della battuta musicale.

La capacità di realizzare questo tipo di coordinazione acustico-cinetica dipende direttamente dalla capacità di trovarsi continuamente in uno stato di “attesa dell’inatteso”, nella continua disposizione ad “interagire” con il *partner*, cioè con la musica.

“Interagire” non significa affatto manifestare una reazione formale e motoria al ritmo o al metro musicali. Parafrasando Stanislavskij si potrebbe dire che il ritmo è importante, ma deve essere necessariamente accompagnato da tutte le condizioni dettate dalla musica, condizioni che, insieme al “libretto” buttato giù rapidamente, determinano il colore particolare dell’azione fisica.

I cambiamenti dello stato emotivo della musica si esprimono oggettivamente in una particolare intonazione: nelle caratteristiche del tempo (soprattutto nei suoi cambiamenti agogici) e della dinamica, negli accenti che emergono inconsciamente, nelle caratteristiche del tocco e delle articolazioni, ecc. Tutti i cambiamenti degli elementi dell’espressività musicale devono riflettersi nel comportamento dei partecipanti.

Indirizzare lo studente verso l’improvvisazione presuppone mezzi pedagogici profondamente meditati, precisati in anticipo e solidamente fissati. Di regola, le libere improvvisazioni musicali durante la lezione sono il primo segno dell’impreparazione dell’insegnante e del solista. L’improvvisazione intesa come slancio superiore della creatività pedagogica, come creazione con il gruppo, col solista accompagnatore e come momento di nascita di un nuovo strumento didattico, che rende la lezione un evento irripetibile, è un’eccezione. Dal numero di tali eccezioni si giudica il talento pedagogico.

Nel comportamento fisico il ritmo si manifesta nel particolare disegno dell’azione, cioè nella lunghezza, durata ed intensità delle parti che la compongono, nel modo di muoversi: fluido o a scatti; nel modo di far emergere ciò che è importante, nella frequenza e nel carattere delle pause, nel grado di “pienezza” dei gesti e nel modo di cambiarli.

Il colore dell’azione fisica rivela il suo vero significato, cioè il suo sottotesto. Esso è il risultato della risposta alla battuta musicale. La capacità di colorare finemente l’azione fisica costituisce una manifestazione di ritmicità. Nell’azione fisica la ritmicità si appoggia sempre ad un alto grado di agilità e, considerato che le intonazioni espressive delle battute dei *partner* introducono sulla scena uno specifico elemento ritmico-musicale, alla musicalità del comportamento.

Chiameremo tale capacità e qualità: “ritmicità musicale”. La “Ritmica” deve appunto occuparsi di educare la ritmicità musicale.

La ritmicità generale dell’uomo deriva dalla percezione precisa dei ritmi sonori, visivi e tattilo-muscolari dell’ambiente circostante. In altre parole, l’uomo percepisce la velocità, la misura e l’intensità dei diversi fenomeni (quotidiani, sportivi, militari e ludici) attraverso l’udito, la vista e la cinestetica. Tra i segnali sonori, i suoni musicali e le loro combinazioni (contenuto musicale) rappresentano quelli più complessi, sottili e differenziati. Lo sviluppo della ritmicità musicale dell’uomo si ottiene in modo più rapido, articolato e preciso con i mezzi dell’espressività musicale.

L’uomo ritmico e musicale perfeziona facilmente le sue impressioni ritmiche visive e tattilo-muscolari, tanto necessarie in varie attività umane. Se il futuro attore svilupperà in sé un’alta ricettività all’intonazione, allora la percezione dei ritmi visti o sentiti attraverso l’apparato muscolare non costituiranno una difficoltà tecnica, egli entrerà in azione con il *partner* in modo corretto e libero.

In tal modo, la formazione del senso ritmico-musicale consisterà nell’educazio-

ne di un organismo in grado di percepire i cambiamenti più sottili dell'intonazione musicale e di tradurli in un comportamento plastico.

Nel corso logico dello spettacolo si susseguono sottilissimi cambiamenti nel comportamento fisico, dai quali si sviluppa l'azione scenica. L'organismo dell'attore deve essere in grado di valutare immediatamente e, altrettanto rapidamente, adattarsi ai cambiamenti del tempo-ritmo in ogni momento dell'azione scenica.

L'attore ben formato ottiene la piena verosimiglianza della recitazione attraverso una risposta adeguata all'intonazione della battuta del *partner*. Sorge spontanea una domanda: è necessario sviluppare nell'attore questi o quegli automatismi? Indubbiamente serve.

L'organismo dell'attore deve padroneggiare la più gran quantità possibile di consuetudini ed abilità, in grado di consentirgli un comportamento storicamente verosimile e socialmente condizionato, determinato dalle norme estetiche del tempo. Queste si esprimono in tutti i comportamenti dell'uomo, a cominciare dall'andatura. Inoltre, l'attore deve essere in grado di "colorare" l'insieme dei movimenti creati al fine di dotarli del sottotesto adeguato, cioè del loro vero contenuto e significato.

Questo definisce il secondo obiettivo didattico della materia: perfezionamento delle consuetudini ritmico-cinetiche tramite lo sviluppo delle loro possibilità plastico-intonative. Val a dire lo sviluppo nei partecipanti della "gamma intonativa", apprendimento dei mezzi espressivi della musica al fine di arricchire tramite essi il "bagaglio plastico". Tale obiettivo si raggiunge tramite l'elaborazione di un insieme di movimenti con un'alta variabilità. Questi mezzi, com'è noto, sono caratterizzati dalla direzione dei movimenti, dalla loro ampiezza e articolazione (grado d'unità o frammentarietà), dalla velocità, l'agogica e l'indispensabile presenza del momento ritmico. Gli studenti di regola non hanno nessuna idea delle possibilità di utilizzo finalizzato di tali mezzi espressivi nel movimento e se ne servono solo intuitivamente, casualmente e, di solito, in modo maldestro. Questo non fa che aumentare l'esigenza di eseguire correttamente diversi generi di esercizi complessi (progressivi). La loro esecuzione deve essere portata fino ad un certo grado di semiautomatismo, al fine di non ostacolare in nessun modo l'intervento dell'intuito o, come diceva Stanislavskij, della "natura organica" dell'attore, ed eseguire ogni volta daccapo lo schema ritmico.

Le esigenze di Stanislavskij erano far sì che l'attore fosse in grado di trasformare in azione ogni parola ed ogni movimento, di giustificare ogni disegno ritmico del comportamento con un'invenzione e mettere tutto al posto giusto. La correttezza di tale approccio è confermata dai dati della scienza psicofisiologica.

È indispensabile assimilare i seguenti cinque punti sostanziali per l'elaborazione di un alto livello di coordinazione acustico-cinetica, per l'organicità nel comportamento fisico e per sviluppare le abilità creative nella definizione del carattere individuale del personaggio.

1. Un sistema di concatenazione delle battute plastiche, vocali, verbali e miste.
2. Cambiamenti agogici nel tempo dell'azione e loro dosaggio;
3. Continuità dell'azione, ossia della sua "melodia cinetica" (terminologia di A. G. Lurija);

4. Articolazione del comportamento nella plastica e nella musica;

5. Espressività scultorea della fisionomia dei partecipanti.

Questi temi possono essere assimilati se nella disciplina saranno stati raggiunti i cinque obiettivi didattici sostanziali.

Primo obiettivo: assimilazione pratica di diversi ritmi allo scopo di garantire una concatenazione organica.

Lo studente deve comprendere che la riuscita della concatenazione dei movimenti dipende dalla precisione e tempestività della scansione ritmica, che contiene tutte le caratteristiche del movimento di base. Questo processo è simile a quello dell'inspirazione, per carattere, dosaggio e tempestività. Stiamo parlando della formazione di un organismo in grado di rispondere immediatamente ed inconsciamente, con movimenti ritmati e precisamente dosati, agli impulsi derivanti dall'intonazione delle battute musicali o verbali. Lo studente della sezione di regia deve conoscere anche le basi teoriche di tale fenomeno.

Secondo obiettivo: assimilazione pratica dei cambiamenti agogici di tempo e di metro, anzitutto tramite un allenamento dell'inerzia del proprio corpo.

Lo studente deve comprendere che l'organicità della trasmissione in termini visibili della vita e dello spirito del personaggio, si esprime oggettivamente in cambiamenti più o meno contrastanti del tempo-ritmo del suo comportamento esteriore. La possibile intensità di tale trasmissione fa leva sul livello di ricettività raggiunto dall'organismo psicofisico dei partecipanti, ora sottile o sottilissimo, ora brusco, sulle variazioni agogiche del tempo e del metro, cioè sulle possibilità di superare facilmente l'inerzia del proprio corpo.

Terzo obiettivo: assimilazione pratica della fluidità dell'azione fisica, del controllo degli accenti, del raggiungimento dell'acme, cioè di tutto ciò che rientra nel concetto di "melodia cinetica".

Una simile azione produttiva è sempre caratterizzata dalla continuità, dall'assenza di pause-interruzioni. Le pause-interruzioni sono il primo segno dell'assenza di una finalità nel comportamento.

Persino gli studenti che hanno già assimilato in modo più o meno profondo le leggi di controllo degli accenti nel discorso parlato, la logica degli accenti tonici e delle pause, e che non rovinano la continuità dell'atto verbale, a volte non sono coscienti che tutto questo ha a che fare direttamente col movimento. Non appena subentra la pausa, come conseguenza della "uscita" dal ruolo, è indispensabile giustificarla spostandosi immediatamente su un nuovo oggetto d'attenzione.

Quarto obiettivo: assimilazione pratica dell'articolazione che si manifesta insieme al tempo, la dinamica, l'agogica e gli altri mezzi espressivi dell'attore.

È opportuno e necessario arricchire il bagaglio plastico dello studente con insiemi di movimenti differenziati, in prevalenza contrapposti. È importante condurli fino ad un possibile loro uso intuitivo.

A seconda delle condizioni, le persone agiscono in modo più o meno fluido o a scatti, con un certo grado di unità o di frammentarietà del movimento. Ogni personaggio necessariamente sarà caratterizzato in un caso da una certa impetuosità e frammentarietà dei movimenti, in un altro da calma, fluidità e maestosità. Il controllo dell'articolazione in quanto mezzo d'espressione del carattere è diffi-

cile da raggiungere fino in fondo. Un particolare significato acquistano quei tipi di articolazione che non fanno parte del bagaglio plastico dei partecipanti.

Quinto obiettivo: sviluppo delle capacità di trovare intuitivamente l'autentica espressività scultorea del tronco, la posizione della testa, delle braccia e delle gambe, cioè dell'intera figura che connota il carattere del personaggio.

Questo tema (così come tutti i precedenti) non può essere affrontato solo con i mezzi della ritmica. Essa però, può e deve fissare i presupposti necessari all'assimilazione di qualità "scultoree". La posa, di gran lunga più adatta a riflettere questo o quel tempo-ritmo, o l'atmosfera creata dalla musica, viene percepita nel processo di ascolto (valutazione), di "immedesimazione" e di "partecipazione" speculativa al compito musicale.

Man mano che sono assimilati i temi elencati, essi si fondono nel tema principale dell'assimilazione delle leggi che regolano i cambiamenti d'intensità del comportamento, come reazione agli impulsi interni manifestati sotto l'influsso di interi complessi di espressività musicale. Si tratta appunto della reazione plastica alle intonazioni ritmiche e alla loro coloritura che determina questo o quel sottotesto.

Al LGITMK il corso di educazione ritmico-musicale si divide in due tappe: la prima propedeutica, la seconda fondamentale.

Nella prima tappa si lavora al perfezionamento del portamento e dell'andatura, si sviluppa la sensazione scultorea del corpo nella statica e nella dinamica: gli studenti assimilano i principali elementi dell'espressività musicale e il modo di rifletterli nella plastica, perfezionano l'attenzione, l'agilità, il sentimento ritmico e musicale e ricevono anche i primi rudimenti della gestualità della direzione orchestrale.

La prima tappa ha lo scopo di insegnare ad ascoltare la musica, a valutare le particolarità e i dettagli della sua esecuzione contemporanea. Durante la prima tappa si gettano le fondamenta di una qualità importantissima, quella di essere pronti all'esecuzione. Già alla prima tappa dello studio noi alleniamo il gesto di direzione orchestrale per sviluppare braccia espressive e volitive, libere da impedimenti ma disciplinate. Braccia simili servono all'attore da una parte per agire efficacemente sul *partner* attraverso l'espressività plastica, e dall'altra per assimilare in modo mediato un'articolazione (un tratto specifico) particolarmente complessa dell'andatura, attraverso il confronto parallelo tra le caratteristiche del movimento delle braccia (gesto del direttore d'orchestra), delle gambe (camminata) e della respirazione.

I compiti fondamentali della seconda tappa dello studio sono:

1. l'ulteriore sviluppo del bagaglio plastico tramite l'elaborazione di una gran quantità di stereotipi dinamici sulla base di complessi disegni ritmici, comprese il sincopato, le pause e così via;
2. lo sviluppo della capacità di agire plasticamente sul partner, di valutare i risultati della propria azione (azione di ritorno) e, in base a questo, dosare il livello ed il carattere della nuova azione;
3. lo sviluppo delle capacità di "vedere" e "mostrare" l'udibile. Rendere visibile la reazione interna allo stimolo musicale;
4. lo sviluppo delle capacità di prevedere la possibile evoluzione della base musicale a partire dalla logica delle parti che hanno già smesso di risuona-

re.

Solo una tale previsione o, come dicono gli psicologi, questo “calcolo delle probabilità”, può garantire un certo grado di fusione tra movimento e musica.

La produttività di qualsiasi disciplina di sostegno si misura in base al livello di utilizzo possibile delle consuetudini elaborate nell’attività d’esecuzione. Questa condizione ci obbliga a trattare con estrema cura la precisazione degli obiettivi della seconda tappa dello studio.

Al termine delle ricerche condotte è stato possibile creare una serie d’esercizi. Tra questi rientrano anzitutto esercizi tipo “l’eco”. Tali esercizi esistevano anche precedentemente, ed avevano il compito di dare una forma ad un certo disegno ritmico attraverso dei passi o il battito delle mani; si dava forma per lo più alla durata delle note e al metro-ritmo... Nei nostri esercizi “dell’eco”, si riflettono i cambiamenti più sottili del tempo-ritmo della musica durante l’esecuzione dal vivo.

Gli esercizi “dell’eco” sono di gran lunga più produttivi e consentono di realizzare l’obiettivo principale della disciplina, cioè l’educazione della ricettività plastica all’intonazione, così come tutti quelli elencati sopra. All’inizio si tratterà solo di stereotipi per la traduzione plastica di singoli elementi d’espressività musicale. Quindi, tramite lo sviluppo della variabilità, questi standard si rivolgeranno agli stereotipi dinamici della traduzione plastica delle condizioni dettate dalla musica.

La suddetta tappa consiste nel trasferire gli esercizi dell’eco in *micro-études*.

Per la prima *étude* ritmica può servire da libretto la parola “incontro”. Il carattere dello sviluppo della situazione attiva si crea con la musica, mentre la situazione stessa è creata dall’immaginazione dello studente. Ogni partecipante valuta autonomamente il contenuto dell’esempio musicale eseguito. Naturalmente, la forma dell’interpretazione plastica di uno studente sarà diversa da quella di un altro. Nelle *études* è indispensabile un’estrema precisione nella resa del tempo-ritmo e dei suoi cambiamenti. Senza questa precisione le *études* non hanno nessuna utilità.

Per la prima tappa (“scolastica”) dell’insegnamento è caratteristico che tutti i movimenti siano creati dagli studenti a partire dai movimenti automatici del corpo, propri della vita quotidiana, i quali quasi non richiedono alcuna riflessione. Essi si creano: a) sul piano cosiddetto della “tecnica grezza” (questo livello salta in primo piano nei movimenti collegati all’assunzione e al mantenimento della posa); b) sul piano del “controllo del proprio corpo” (questo livello garantisce l’esecuzione di movimenti cinetici, in particolare, di semplici spostamenti); c) in qualche misura sul piano del cosiddetto “livello del polo spaziale”, ossia il livello delle azioni in uno spazio organico.

I primi due livelli sono legati al movimento del proprio corpo. Il terzo ha un carattere finalizzato ed esprime un’impressione sul mondo circostante, nella fattispecie sullo spazio.

Il raggiungimento di un livello di comportamento corretto nello spazio è tra gli obiettivi della scuola. Questi esercizi sono eseguiti su un materiale musicale appositamente scritto, in cui i singoli elementi espressivi si manifestano in forme quanto più possibile isolate.

La seconda tappa dell’insegnamento e dell’educazione è orientata ad avvicina-

re il livello di costruzione del movimento dell'attore a condizioni produttive. L'esecuzione di un atto cinetico dipende dalla presa di coscienza del compito. L'obiettivo stesso definisce l'insieme dei movimenti necessari che ne garantiscono la realizzazione.

Uno dei procedimenti per raggiungere questo livello consiste nell'esecuzione a turno della funzione di "conduttore", o di "insegnante" da parte dei partecipanti. Se lo studente sarà in grado di "imporre" plasticamente al *partner* (al gruppo) la sua interpretazione, di valutare le azioni dei *partner* nel corso degli esercizi, di aiutare coloro che sbagliano, si potrà ritenere che egli sia in grado di trasferire questa consuetudine educativa dalle condizioni del laboratorio a quelle produttive. Le azioni degli altri partecipanti si valuteranno in base alla capacità di questi ultimi di attenersi a quanto proposto dal conduttore.

Infine, l'ultima tappa. A questo livello si realizza tutto ciò che è legato al lavoro dell'immaginazione, all'immedesimazione e alla creazione del personaggio, cioè a quanto ha un rapporto diretto con l'arte.

Questa tappa va oltre i limiti delle possibilità della "Ritmica". Tuttavia, sviluppando la fantasia e l'immaginazione tramite l'esecuzione di "azioni frammentate", riuscendo ad ottenere delle "visioni" durante le *micro-études* (sulla base degli esercizi "dell'eco"), l'educazione ritmica incontra l'arte drammatica.

Si studia la ritmica al primo anno di corso. Nella materia "Arte Drammatica" a questa corrisponde la sezione "io nelle circostanze date". Le *micro-études* durante le lezioni di ritmica devono essere sottoposte a questa stessa condizione. Nel caso in cui il compito musicale sia ascoltato subito da tutti gli studenti, la valutazione del tempo-ritmo musicale ed il suo stato d'animo emotivo probabilmente saranno relativamente simili per tutti. Tuttavia, poiché l'esperienza quotidiana, il bagaglio d'impressioni e le caratteristiche individuali dei partecipanti sono differenti, è possibile che il gioco dell'immaginazione (della visione) sia diverso. Naturalmente anche la forma della soluzione plastica sarà diversificata e non sarà proponibile nessuna unificazione.

Si spende parecchio tempo in esercizi relativamente complessi (della dimensione di una frase musicale), con il compito fondamentale di assimilare le leggi che regolano i cambiamenti d'intensità del comportamento (la cosiddetta "melodia cinetica" secondo la terminologia di Lurija), i diversi canoni ed contrappunto, grazie ad esercizi di coordinazione cinetico-vocale o tramite esercizi specifici miranti alla velocizzazione delle reazioni e all'orientamento in condizioni di continua trasformazione dell'ambiente circostante. È caratteristica di tutti questi esercizi la tendenza ad alzare il "livello della costruzione dei movimenti" almeno fino al piano dell'azione.

\* \* \* \* \*

L'attore drammatico deve padroneggiare ritmi differenti ed essere in grado di cambiarli rapidamente, poiché l'essenza interiore di ogni personaggio trova espressione innanzitutto nel ritmo del comportamento e nella sua trasformazione durante il passaggio da una situazione scenica all'altra. In condizioni adatte di studio e d'insegnamento, la ritmica può garantire lo sviluppo delle capacità di assi-

milare velocemente ritmi nuovi e di perfezionare una reattività agli impulsi interni che consenta di rendere visibili i processi interni, poiché non esiste ritmo né prospettiva del suo cambiamento che non si possa tradurre in musica, per giunta con la laconicità che le è connaturale. La laconicità della pratica musicale da una parte e la sua polisemia dall'altra, consentono di educare ritmicamente gli attori in un arco di tempo relativamente breve.

L'autentico significato della "Ritmica" si definisce in base al grado di sviluppo della capacità di "vedere" e di "mostrare" quanto ascoltato, di rendere visibile la reazione interna all'azione esercitata dalla musica e, a seconda del grado di preparazione degli studenti, la capacità di esercitare un'azione efficace sul *partner*.

# I N T E R V E N T I

---

Cecilia Gallotti – Roberta Gandolfi

## EMOZIONI NARRATE

### La drammaturgia del corpo in *Hexentanz* di Mary Wigman

*Hexentanz* (*La danza della strega*), un breve a-solo di venti minuti, è la prima coreografia di Mary Wigman ed anche una delle più famose; debuttò nel 1914 e venne replicata e trasformata nel corso degli anni, fino a una seconda versione nel 1926. La danza colpisce tuttora per la potenza espressiva: *performer* e spazio scenico non sono separati, ma si fondono lasciando emergere, nette, le emozioni in movimento. Grazie anche alla ricca documentazione disponibile, è possibile rintracciare attraverso questo spettacolo alcuni elementi di riflessione circa i modi di composizione scenica della danza nel Novecento: *Hexentanz* infatti è emblematico delle modalità compositive della danza moderna, centrate sulla *drammaturgia del corpo*. A differenza delle interpreti del balletto classico, per le quali danzare significava eseguire una partitura coreografica (secondo una teatralità di rappresentazione), Mary Wigman e le altre pioniere della danza moderna usano il corpo in movimento non solo come strumento della realizzazione coreografica, ma come *principio creativo*, territorio dei segni, produttore del significato, motore della configurazione scenica.

In un libro del 1963 Mary Wigman ha dedicato due pagine al suo primo a-solo, evocandone il solitario lavoro preparatorio<sup>1</sup>. Ripercorrendo la preparazione dello spettacolo in un crescendo narrativo, l'autrice si sforza di mostrare le trasformazioni e gli snodi di un percorso coerente, dove tutto si tiene insieme: la ricerca corporea nei suoi aspetti cognitivi ed emotivi, il lavoro dell'immaginario, il progressivo emergere dei significati e la loro elaborazione scenica. Non mediante categorie analitiche, né teorie o sistemi dottrinali, ma attraverso il processo del racconto, la Wigman ci conduce a ragionare sulla creatività in forma di danza nella sua globalità. La sua rievocazione non ha il timbro freddo e distaccato dell'analisi, ma piuttosto quello partecipato della memoria; più precisamente, l'autrice ripercorre e racconta il lavoro creativo di *Hexentanz* nei termini di un *processo emotivo*, conducendo i lettori a concepire l'aggancio fra la realtà del corpo in movimento e la dinamica delle emozioni. Il testo della Wigman, il suo tentativo di narrare, testualizzandolo, il processo del fare artistico, ci aiuta a tematizzare la questione, tanto importante quanto difficile da pensare, della creatività del corpo. È questo un campo di riflessione dove l'esperienza e la sapienza delle arti della *performance* incontrano il pensiero filosofico e le scienze umane, che sempre si sono misurate con la questione del corpo, inteso non come aggl-

<sup>1</sup> Mary Wigman, "Hexentanz", in id., *Die Sprache Des Tanzes*, Monaco, 1963.

merato di nervi, muscoli, ossa, fluidi, ma piuttosto come un *sistema corporeo*, articolato insieme di percezioni, emozioni, significati, valori<sup>2</sup>.

## Lo spettacolo

Presentato nel 1914 a Berlino, all'interno di un programma della scuola di Rudolf Laban, *Hexentanz* segna il debutto di Mary Wigman come coreografa e sintetizza le intense esperienze formative della danzatrice nella Germania e nella Svizzera d'anteguerra, sia per quanto riguarda la sintassi del movimento, che per la visione artistico-culturale.

Dal 1910 al 1913 la Wigman aveva studiato danza con Dalcroze a Hellerau, dove il maestro dell'euritmia era stato invitato a tenere le sue ricerche, nel quadro di una utopia sociale che attribuiva alle arti un ruolo importante nello sviluppo armonico della personalità<sup>3</sup>. Poi era diventata allieva e assistente di un altro pioniere delle ricerche sulla cultura del corpo, Rudolf Laban, e lo aveva seguito in Svizzera, nella colonia di artisti e intellettuali riunita a Monte Verità<sup>4</sup>. I

<sup>2</sup> Le pagine che seguono, dedicate a una riflessione su *Hexentanz*, sono parte di un percorso di lavoro comune iniziato presso lo *European Dance Development Center* di Arnhem, in Olanda. Ringraziamo Aat Hougee e Mary Fulkerson, direttori dell'EDDC, per la possibilità di sperimentare insieme una ricerca intellettuale e un approccio didattico originale e non accademico. In questa scuola abbiamo tenuto dei workshop teorici sulla "antropologia delle emozioni", intrecciando il sapere delle scienze umane sulle emozioni all'esplorazione empirica dentro ai testi degli artisti che parlano del processo creativo. La nostra riflessione si è articolata in modo seminariale insieme agli allievi artisti, che hanno arricchito la comprensione del processo creativo mettendolo in relazione con la loro esperienza del training corporeo e delle tecniche di formazione alla danza. L'analisi del testo della Wigman è stata successivamente proposta anche agli studenti di Storia della Danza al DAMS di Bologna e nel contesto di alcuni corsi di formazione e aggiornamento, guadagnando ogni volta nuove sfumature e risvolti.

<sup>3</sup> Hellerau, dove lavorava Emile Jacques Dalcroze, era la prima città-giardino della Germania, fondata dalla Deutche Werkbund, un'organizzazione dedicata alla riforma della vita industriale; le basi ideologiche della nuova città posavano su di una utopia riformista, che mirava a una crescita armoniosa della persona sia nel mondo del lavoro che nella sfera delle relazioni personali. Le arti erano viste come strumento di sviluppo della personalità, e Dalcroze era stato invitato a tenere qui le sue ricerche sull'euritmia. Concepita come strumento educativo per aumentare la sensibilità musicale attraverso l'improvvisazione di movimenti, l'euritmica divenne anche fonte di sperimentazione coreografica. Dalcroze diresse a Hellerau grandi spettacoli di massa, basati su un ideale di estetica popolare e collettiva, che consolidavano il senso della comunità e dell'appartenenza comunitaria; in scena comparivano i suoi allievi, compresa Mary Wigman che interpretò una delle furie in un famoso allestimento del 1912, *Orfeo e Euridice*, dall'opera di Gluck, diretto da Dalcroze e Adolphe Appia. Il tema della discesa agli inferi, e la figura della furia interpretata dalla Wigman, echeggiano, in qualche modo, nel suo primo a-solo, *La danza della strega*, che è lo spettacolo su cui si concentrerà la nostra analisi.

<sup>4</sup> Monte Verità, una colonia di artisti fondata ai primi del Novecento sulle Alpi svizzere, era un luogo di ricerca artistica e di controcultura, che proponeva stili e valori di vita alternativi a quelli della società industriale. Vi vissero e soggiornarono scrittori come Herman Hesse e Rainer Maria Rilke, artisti dadaisti, esponenti del movimento anarchico. Si praticava una vita vicina alla natura, si seguivano il vegetarianismo e le terapie "naturali"; si portavano avanti forme diverse delle relazioni fra i sessi, ad esempio si rifiutava il matrimonio come istituzione, preferendo a questo il libero

suoi maestri, Dalcroze e Laban, stavano mettendo a punto in quegli anni, per strade diverse, metodi di improvvisazione strutturata, a partire dalla manipolazione delle dimensioni spaziali, temporali e dinamiche del movimento; attraverso di loro la Wigman acquisì dei sistemi per improvvisare a partire da una serie di principi teorici, e dei metodi per manipolare il movimento variando, tramite l'improvvisazione, le sue qualità formali. Ella assimilò anche le visioni del mondo, i motivi e i temi culturali che impregnavano le due diverse comunità: Hellerau era animata dalla fede nella rigenerazione artistico/sociale; a Monte Verità si coltivava il legame fra ricerca artistica e ricerca spirituale nel contesto di una visione olistica dell'esistenza, che faceva ricorso a pratiche esoteriche e occulte e esplorava artisticamente il legame vivente fra microcosmo (corpo individuale) e macrocosmo (corpo dell'universo).

*Hexentanz* è la prima di molte coreografie della Wigman che mettono in movimento nello spazio figure di forze estatiche e demoniche e va letta all'interno di questo periodo di formazione; con *Hexentanz* ha inizio un *corpus* di coreografie (a-solo e composizioni di gruppo) che concettualizzano la danza come canale per pulsioni subconsce e forze soprannaturali.

Un prezioso video del 1930 documenta la prima metà dell'a-solo, nella seconda versione del 1926, che si differenzia dalla prima soprattutto per l'uso della maschera<sup>5</sup>. In esso si vede la danzatrice che indossa un lungo costume scintillante e un'enigmatica maschera neutra, dalle fattezze vagamente orientali. La Wigman siede a terra in una postura dinamica giocata sulla tensione fra orizzontalità e verticalità: le gambe incrociate e divaricate vengono spinte verso il suolo dalle mani che premono sulle ginocchia, mentre il busto si staglia eretto verso l'alto, e la maschera che copre il viso fronteggia il pubblico. Sulla cadenza ritmata da potenti percussioni, la figura danzante oscilla e cerca di agguantare l'aria; le braccia si levano in alto ad afferrarla per poi abbassarsi di nuovo, come a tendere il cielo fino al limite dei suoi confini verso la terra. Il ritmo veloce dei movimenti è a tratti congelato in posture pregne di energia trattenuta<sup>6</sup>. La figura seduta si

amore e il "matrimonio di coscienza". Si coltivava l'esoterismo, lo studio dell'occulto. C'era un *ethos* diverso, controcorrente; si praticavano ideali e stili di vita che ricordano il concetto turneriano di 'communitas', e l'idea di liminalità come ambito privilegiato dell'esperienza creativa. A Monte Verità, Laban aveva stabilito i corsi estivi della sua scuola di danza (che aveva sede a Monaco), e durante gli anni della prima guerra mondiale il luogo divenne la sua residenza permanente. Alla base delle ricerche di Laban era l'associazione di danza, suono e parola; il movimento, a differenza che alla scuola di Dalcroze, non si accompagnava necessariamente alla musica, ma eventualmente alla parola, a una partitura di percussioni, o anche al silenzio. La grammatica del corpo sviluppata da Laban era basata sul movimento organico naturale del corpo umano e sull'alternanza fra tensione e rilassamento.

<sup>5</sup> Il documento visivo è incluso nel documentario di Snyder e Macdonald, *Mary Wigman 1886-1973: When the Fire Dances between the Two Poles*.

<sup>6</sup> La relazione usuale fra immobilità e movimento è capovolta; non sono momenti di stasi a punteggiare un *continuum* di movimento, ma piuttosto momenti di movimento che punteggiano l'immobilità. Su un principio analogo è costruita la partitura musicale: le percussioni (tamburo, cimbali e gong) punteggiano il silenzio. La colonna sonora, realizzata durante le prove di sala, fa da contraltare alla partitura dei movimenti. L'intercalare di suono e silenzio, di immobilità e di movimento, su cui è costruita questa coreografia, rimanda al principio pulsionale che regola la sua composizione scenica.

mette poi in moto nello spazio con potenti movimenti governati dal bacino, che non la sollevano da terra ma la spingono velocemente in avanti. Rifacendosi a recensioni e memorie, una biografia della Wigman ricostruisce il seguito della danza: la figura si alza e giganteggia nello spazio danzando selvaggiamente con movimenti circolari; scaglia in fuori le braccia come a voler lanciare qualcosa, poi compie un improvviso balzo in avanti incrociando orizzontalmente gli avambracci, mentre le dita si aprono e si chiudono, come a colpire qualcosa di invisibile con accanimento misterioso. Infine collassa a terra, ma a sorpresa si rialza e fronteggia con la maschera gli spettatori, quasi a rimandare indietro tutti gli sguardi concentrati su di lei e a minacciarli. La maschera, scrive un critico, “ci fissa come in una pazzia pietrificata”<sup>7</sup>.

Il linguaggio plastico della Wigman non illustra una narrazione e neppure un brano musicale, ma è invece evidentemente governato da un ritmo pulsionale la cui fonte è nel corpo della danzatrice. Al debutto i critici parlano di danza assoluta, di “pura arte del movimento corporeo”, di danza che parla “soltanto attraverso il movimento”. Il suo vocabolario espressivo è centrato sul torso e mette l’accento sul peso e sulla massa corporea, al contrario della danza classica, che ricerca la levità e la leggerezza della danzatrice e ne appoggia la costruzione del movimento intorno alla spina dorsale; mentre quest’ultima costruisce le sue coreografie tramite sequenze codificate di passi (*pas-de-deux*, *plié*, ecc.), la partitura coreografica di *Hexentanz* e dei successivi spettacoli della Wigman può essere descritta solo tramite *modalità di azione* dinamica: ripiegarsi e distendersi, alzarsi e cadere, spingere e tirare, piegarsi e sollevarsi...<sup>8</sup>

La danza è intitolata alla Strega, eppure la figura danzante non ha alcuna connotazione naturalista (la maschera è neutra, il costume è un lungo telo scintillante ma informe): ciò che riconosciamo come “strega” non è una caratterizzazione in senso psicologico o di carattere, ma un tipo di qualità energetica e dinamica. La figura danzante ci appare infatti come propulsiva e al contempo governata da forze vitali esterne, secondo un’immagine che tendiamo percettivamente ad associare all’invasamento e alla possessione. Essa ricorre a *patterns* geometrici di movimento (il cerchio, la linea retta) ripetuti in modo quasi rituale e a gesti insistiti e ossessivi di attaccamento alla terra, dando così consistenza materica e dinamica allo spazio; le direzioni spaziali (alto-basso, destra-sinistra, dietro-davanti) trasmutano in istanze animate che si scontrano e incontrano sulla scena. La Wigman inscena un’*operazione creativa* (metafora di una sorta di fondazione originaria, del chiamare a sé le forze della natura) che rimanda culturalmente il potere di figure supernaturali.

Susan Manning ha scritto che, nei suoi a-solo, la Wigman danza la *trasformazione* in un Altro, e ha proposto di definire la sua arte del movimento *Gestalt in Raum* (“configurazione di energia nello spazio” – l’autrice però traduce solo una volta questa formula, per non tradire la complessità della parola tedesca “gestalt”). Questa definizione vuole sottolineare che la Wigman concepisce l’arte della dan-

<sup>7</sup> Cfr. Susan Manning, *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the dances of Mary Wigman*, Berkeley, University of California Press, 1993, pp. 128-129.

<sup>8</sup> Questi sono i tratti caratteristici della danza espressionista, come li individua Elizabeth Selden in *Elements of Free Dance*, New York, 1930.

za come costruzione di uno spazio in termini cinetici, e pone l'accento sul livello di astrazione delle sue danze, che non rappresentano mai un personaggio o un carattere<sup>9</sup>.

## Il racconto del processo creativo

*Die Sprache des Tanzes (La lingua della danza)*<sup>10</sup>, scritto da Mary Wigman nel 1963, alla fine della sua carriera artistica, ripercorre sinteticamente la storia delle sue coreografie, illustrandole con un ampio corredo fotografico. È un'opera lineare e piana ma al contempo difficilmente classificabile in un genere: scritto in prima persona, ha qualcosa dell'autobiografia artistica, eppure se ne distacca per la mancanza di riferimenti alla vita personale della danzatrice, e per la rigorosa concentrazione sul *corpus* dei suoi lavori per la scena. La scrittura a posteriori, che rielabora il processo creativo delle varie coreografie attraverso il filtro della memoria, ha il doppio carattere della testimonianza e della sistematizzazione estetica: vedremo in breve come, anche nelle pagine dedicate a *Hexentanz*, i due livelli vengano continuamente intrecciati e fusi. Il titolo stesso del volume, *Die Sprache Des Tanzes* (titolo impersonale se confrontato ai classici titoli di altre memorie di artisti, come *La mia vita* di Isadora Duncan, *La mia vita nell'arte* di Kostantin Stanislavskij o *Sono apparso alla Madonna* di Carmelo Bene) è indicatore di questa volontà di concettualizzazione. La narrazione riguardante *Hexentanz* interessa per entrambi i livelli della testimonianza e della teoria, laddove essa si fonda su una sapienza profonda del processo creativo che la Wigman si sforza di comunicare dal di dentro. Il volume, in generale, induce a una riflessione sul genere testuale dell'autobiografia artistica e sulle sue potenzialità: esso è al contempo il prodotto e lo strumento di auto-legittimazione di una individuale esperienza artistica; come tale, offre la cornice per porre la propria esperienza come "esemplare", per offrire un discorso che solleva temi di riflessione teorica senza ricorrere alla cornice asettica del saggio o dell'intervento scientifico.

Le belle pagine su *Hexentanz* (sulle quali tralasciamo ogni considerazione di tipo letterario, segnalando soltanto il carattere enfatico ed espressivo dello stile, frutto delle radici e del contesto culturale della Wigman) vengono riportate qui di seguito scandendole nelle sequenze e nei passaggi che testimoniano delle diverse fasi di sviluppo della costruzione coreografica.

<sup>9</sup> Susan Manning, 1993, op. cit.. La Manning sostanzia l'uso del termine "gestalt" riflettendo sul modo in cui la Wigman utilizza il costume e la maschera: non una componente esterna, sovrapposta alla persona del danzatore e che ne incornicia il corpo, ma un costume-maschera che integra lo spazio del corpo con lo spazio circostante e caratterizza la qualità della configurazione dinamica dell'energia nello spazio.

<sup>10</sup> È dalla versione inglese di questo libro che traduciamo qui di seguito integralmente le pagine dedicate a *Hexentanz* (cfr. Mary Wigman, "Witch Dance", in id., *The Language of dance*, Connecticut, Wesleyan University Press, 1966, pp. 40-42). La traduzione è stata messa a punto a scopo didattico, per le lezioni da cui è nato questo scritto, ed essa ha solo valore indicativo; la riportiamo come riferimento per la comprensione diretta del discorso dell'artista.

## Prologo

Un giorno, mentre pulivo un armadio della mia scuola, trovai un vecchio e logoro broccato. Era stato usato da generazioni di miei allievi per studi sul costume, e ormai era quasi disintegrato. Stavo per gettarlo via, quando improvvisamente ricordai cos'era stato una volta quel tessuto: il costume della *Danza della Strega* (*Hexentanz*), uno dei grandi a-solo della mia carriera. Mi rividi in un negozio di sete svizzero, affascinata dalla meraviglia che si stendeva davanti ai miei occhi: motivi vigorosi in fibre metalliche su uno sfondo ramato, che scintillavano con riflessi oro e argento – qualcosa di eccitante, selvaggio, primitivo. Ero come ipnotizzata, e lo comprai contro ogni buon senso. Era incredibilmente caro, e sapevo benissimo che non mi serviva. Mi sentivo in colpa, e così lo splendido tessuto finì in un cassetto insieme ad altri e rimase per anni lontano dalla mia vista. Intanto creai nuove danze, a-solo e danze di gruppo, e i personaggi delle *Visioni* crebbero. Allora l'impulso creativo si impossessò di nuovo di me.

Il prologo innesca la narrazione tematizzando l'intervento della memoria e dei suoi meccanismi di selezione e ricostruzione. La Wigman ricorre al dispositivo narrativo tipico della reminiscenza: il ritrovamento del vecchio costume di *Hexentanz* accende il ricordo della creazione della danza... Il testo della Wigman fin dall'inizio figurativizza, attraverso la qualità scintillante e "selvaggia" della stoffa che rimanda a un debordare i confini concreti dell'oggetto, la tensione polare tra *informe* e *forma* su cui si articola tutta la dinamica creativa dell'a-solo.

Ma più che parlarci del tessuto, l'autrice-artista insiste sulla sua relazione con questo oggetto. Esso *agisce su di lei*, la affascina e la ipnotizza, tanto da indurla a comprarlo indipendentemente da ogni motivazione utilitaristica, spinta da un sentimento forte e indeterminato di coinvolgimento. Questa descrizione caratterizza tale oggetto come *magico*, dotato di una strana intensità; esso innesca una serie di azioni, su più livelli: ritrovato, risveglia la memoria ed il racconto; intravisto nel negozio, calamita l'attenzione e si fa possedere; ma soprattutto, come vedremo più avanti, esso suscita un processo creativo. È noto alla teoria della narritività come, nelle fiabe e nei miti, l'oggetto magico sia attivatore di nuove azioni e di diverse possibilità narrative: potremmo dire che esso accende narrazioni e mesinscene. Nelle arti performative, nella varietà delle loro forme, dalla più arcaica alla più contemporanea, ritroviamo spesso una relazione 'magica' agli oggetti: determinate maniere d'uso di alcuni oggetti, investiti di un'intensità specifica, accompagnano e costituiscono lo stesso farsi della scena<sup>11</sup>. Dunque, non è per

<sup>11</sup> Intorno a questa interpretazione della genesi della scena, cfr. tre lezioni di Remo Guidieri, professore di estetica e antropologia a Parigi, intitolate *Guardaroba sciamanico* (svolte presso il DAMS di Bologna, dal 25 al 27 gennaio 1999, all'interno delle *Lezioni italiane* organizzate dalla fondazione Sigma Tau). Nella sua analisi centrata sull'efficacia simbolica della scena, Guidieri propone di vedere lo sciamano come "uomo di scena" per antonomasia. Gli oggetti del guardaroba sciamanico (cappelli, cappe, tamburi, bastoni, sonagli, a volte maschere...) sono gli elementi che caratterizzano e permettono il suo inscenare la depossessione e la metamorfosi. È suggestiva l'analogia con il processo creativo descritto dalla Wigman (l'armadio è il guardaroba che custodisce il tessuto magico; il tessuto, usato come costume, attiva la sua trasformazione in Strega). Anche per la danzatrice, come vedremo poco più avanti, il ricorso al tessuto e alla maschera segnala il costituirsi della configurazione scenica.

caso che un tessuto magico ci venga presentato in apertura del racconto: esso non è solo attivatore dell'evocazione, ma si rivela in seguito elemento fondamentale del processo creativo.

### *Prima fase del processo creativo*

Allora l'impulso creativo si impossessò di nuovo di me. Non si capiva ancora chiaramente che intenzione avesse nè dove mi avrebbe portato. C'era solo questa inquietudine, e una specie di malvagia bramosia nelle mie mani che le spingeva come artigli nella terra, come se avessero voluto mettervi radice. Avevo la sensazione di essere piena al punto di scoppiare, e vicina alla disperazione. Sentivo che doveva essere possibile dare forma a ciò che mi angosciava oltre ogni limite.

A volte di notte sgusciavo nello studio e sprofondavo in una specie di intossicazione ritmica per avvicinare il personaggio che si delineava così lentamente. Sentivo che tutto si stava indirizzando verso una figura di danza ben definita. La ricchezza delle idee ritmiche era straripante. Ma qualcosa si opponeva al loro diventare lucide e ordinate, qualcosa che ogni tanto costringeva il corpo in una posizione seduta o accovacciata dove le mani bramosi potessero prender possesso del suolo.

Entrando nel vivo della genesi di *Hexentanz*, la Wigman esprime innanzitutto il manifestarsi e l'agire dell'impulso creativo. Esso è descritto come impulso corporeo, impulso al movimento che la spinge in un luogo preciso: lo studio. Per il performer novecentesco, la sala-prove è lo spazio della ricerca creativa, la scena analoga alla 'scena mentale' del drammaturgo o del regista.

La natura di questo impulso, nella narrazione della danzatrice, è simile allo straripare emotivo, a un'esperienza emozionale che sopraffà, che rende passivi ("l'impulso creativo si impossessò di me"). È impulso, potremmo dire, "pre-intenzionale", descritto come sensazione angosciante e inquietante di perdita di padronanza o "possesso di sé". L'artista si sente agita nel corpo e fatica a ricondurre l'effervescenza corporea ("la straripante ricchezza delle idee ritmiche") ad una intelligibilità ("una figura di danza definita"). Ella ricerca una trasformazione del corpo affettivo, da passivo – sopraffatto, posseduto, dominato, caotico – ad attivo, in grado di possedere, dominare e imprimere un senso, di significare; ma nelle sequenze espressive sovrabbondanti, non riesce a intravedere una configurazione, una forma: non poter ricondurre o ancorare ad alcun significato (a un "personaggio", a una "figura") è essere sopraffatti dal caos ("avevo la sensazione di essere piena al punto di scoppiare, e vicina alla disperazione"). Allo stesso modo altri elementi linguistici, come la parola "bramosia" che apre e chiude il passaggio, qualificano questa esperienza corporea come il manifestarsi di un *desiderio* ancora senza oggetto, di una tensione euforica indifferenziata, di significanti prima del significato.

### *Primo passaggio*

Una notte, mentre rientravo nella mia stanza al culmine dell'agitazione, mi guardai per caso nello specchio. Rifletteva l'immagine di qualcuno posseduto, selvaggio e

dissoluto, repellente e affascinante. I capelli sciolti, gli occhi profondi nelle loro cavità, la camicia da notte svolazzante, che faceva sembrare il corpo quasi informe: eccola lì – la strega – la creatura legata alla terra con i suoi istinti sfrenati e nudi, con la sua insaziabile brama di vita, bestia e donna allo stesso tempo. Rabbrividi alla mia stessa immagine, al disvelamento di questa sfaccettatura del mio ego alla quale non avevo mai permesso di affiorare in tanta spudorata nudità. Ma dopo tutto, non c'è qualcosa della strega nascosto in ogni donna, non importa quale forma abbiano le sue origini?

Ci sono passaggi in questa narrazione che articolano e scandiscono la trasformazione dall'una all'altra fase del processo descritto. Sono momenti di articolazione della significazione e di progressiva configurazione drammaturgica. Sono salti senza soluzione di continuità, momenti di 'rivelazione', tutti risolti nell'istante ma fortemente trasformativi; essi segnano una scoperta, la consapevolezza di qualcosa che era nascosto e che diventa improvvisamente visibile, dunque utilizzabile creativamente dall'artista: qualcosa che ha a che fare con il doppio, ombra e essenza della scena. Di questa natura è il guardarsi nello specchio e il riconoscerli con spavento la Strega. Il passaggio del soggetto enunciatore dalla prima alla terza persona, dall'io al lei, non lascia margini di dubbio circa il senso di questa scoperta: ritrovare l'Altro dentro di sé, un Altro scoperto attraverso l'immagine corporea<sup>12</sup>. Riflessione e sdoppiamento, individuazione e differenziazione: nel riconoscere nell'immagine del suo corpo *un'Altra* (la strega), l'artista riconosce *se stessa* ("una sfaccettatura del mio ego...").

Ciò che importa interrogare e comprendere, di questo emergere del doppio, di questa relazione all'Altro interno, è la sua valenza creativa. Nel raddoppiamento di sé c'è un pericolo (di spaesamento, perdita di presenza, invasamento: di qui lo spavento della protagonista di fronte alla sua immagine) ma anche potenzialità creativa. Esso infatti porta con sé uno scarto del senso, segna il primo e atteso momento di significazione, il primo emergere di quella "figura di danza" che l'artista stava cercando.

La figura della Strega emerge dall'emozione corporea che attraversa l'artista ("i capelli sciolti, gli occhi profondi nelle loro cavità, la camicia da notte svolazzante..."). Essa non è dunque invenzione arbitraria o casuale di significato, bensì riconoscimento del proprio corpo in tensione creativa, figurazione della qualità di energia che lo anima. Allo stesso tempo, questa figura rimanda a qualcosa di esterno e di più grande dell'io, in quanto culturalmente simbolizzata. Soggetto e cultura si connettono nella figura del doppio, segnando la comparsa dell'*immaginario*, di fondamentale importanza nel lavoro creativo. La dinamica intrapsichica (io-lei) e relazionale (sé-altro) che crea significazione è anche atto di connessione affettiva e cognitiva fra due diversi "stati di realtà", quella corporea/tangibile, e quella "immaginarla". La Wigman descrive così, dentro alla dinamica del corpo

<sup>12</sup>Anche nei miti e nelle fiabe lo specchio è l'oggetto archetipico del riconoscimento di sé e della propria doppia natura. Si pensi ai miti della pietrificazione di Medusa, alla fascinazione suicida di Narciso, o a narrazioni come *Attraverso lo Specchio* di Carroll, dove lo specchio è per Alice varco o ponte fra mondi. Riflettersi ha il duplice significato del riflesso della propria immagine, e della riflessione consapevole: vedersi e pensarsi.

in situazione creativa, quella dialettica fra realtà e illusione senza la quale non si costituisce la scena.

### *Seconda fase*

Ciò che bisognava fare era addomesticare questa creatura elementare, modellarla, lavorare sul proprio corpo come su una scultura. E fu bellissimo abbandonarsi all'appetito del malvagio, assorbire le forze che normalmente osano appena agitarsi sotto il proprio volto civilizzato. Ma tutto questo doveva essere sottomesso alle regole della creazione, regole basate sull'essenza e il carattere della forma-danza stessa, che andava definita e riflessa con verità e una volta per tutte. Dovetti tener conto di ciò, e fare grande attenzione a che la bramosia creativa di partenza non fosse indebolita né bloccata nel processo del modellare e del dare forma.

Il potere e lo splendore di ogni arte creativa non risiede forse nel conoscere come costringere il caos in una forma? Una forma che, in quanto idea, simbolo e paragone diventa, per così dire, una seconda natura, e si dimostra opera d'arte, a un livello superiore? La forma artistica non è un fine in se stessa, non è stata creata per paralizzare e intorbidire la materia effervescente da cui proviene. È un ricettacolo che di tanto in tanto cresce insieme ad un contenuto vivente e ne è infiammato, fino a che il processo di fusione reciproca è completato, e solo allora l'azione artistica ci parla. Anche la mia figura di strega doveva essere portata al livello di questa entità, e ricevere il suo profilo, la manifestazione esterna e plastica che le era propria.

È il momento del modellare, del dare forma.

In questa fase creativa l'artista lavora sul suo Altro da sé: può iniziare a "dare forma" quando lo ha visto, lo ha nominato e investito di senso. La metafora dello scultore specifica questo lavoro: dare "manifestazione esterna e plastica" alla "creatura elementare" fa pensare a un processo dove, *per sottrazione*, la *performer* 'sbuccia' e scolpisce la sua forma. La sovrabbondanza di "idee ritmiche" viene ordinata e *stilizzata* intorno alla forma, che è insieme configurazione psicofisica e figura significativa, nominata come "strega". Naturalmente in questo caso scultura e scultore si sovrappongono, perché la *performer* è anche coreografa di se stessa (secondo una modalità che caratterizza le pioniere della danza moderna, e che può essere paragonata, in teatro, al lavoro dell'attore-autore), e perché lo scalpello è della stessa materia di ciò che scolpisce: il corpo.

Questo è anche il passaggio dove processo creativo specifico e concezione estetica sono articolate. Nel secondo paragrafo l'autrice passa dalla prima persona alla forma impersonale, e inserisce la rievocazione della genesi di *Hexentanz* nel quadro di una concettualizzazione esplicita; l'esperienza, in altre parole, diventa emblema di una concezione estetica della processualità artistica. "Costringere il caos in una forma": così enunciato e definito, il fare artistico sembra associato a un processo lineare e finalistico. In realtà, leggendo più attentamente, anche in questa formulazione generale la Wigman sottolinea la dinamica del lavoro creativo, quando parla della "fusione reciproca" fra "ricettacolo" e "contenuto vivente": più che punto di partenza e punto di arrivo, "caos" e "forma" sono ingredienti dinamici del processo creativo. Il livello della concettualizzazione re-

sterebbe generico se non avesse un obiettivo circoscritto e di supporto al difficile tentativo di tradurre in discorso l'esperienza creativa vissuta, la pratica solitaria e muta dell'invenzione scenica.

### *Secondo passaggio*

Il velo mi si sollevò dagli occhi: il broccato! Non possedeva forse, nella sua bellezza primitiva, nella sua splendente crudeltà, qualcosa di corrispondente al rivoltante personaggio della danza? E c'era anche, inutilizzata, la prima maschera della *Figura Cerimoniale*, che non avevo mai usato, dove i miei tratti erano stati tradotti in chiave diabolica. Improvvisamente seppi che quel tessuto e quella maschera si appartenevano l'un l'altra e che avevano dovuto aspettare così a lungo, in esilio, perché, come costume e maschera, potessero dare alla *Danza della Strega* la sua immagine scenica.

Mary Wigman ritorna alla prima persona e riprende il racconto con un passaggio narrativo simile a quello dello specchio. La metafora di apertura ("il velo mi si sollevò dagli occhi") indica che, anche qui, qualcosa che era nascosto viene svelato. La rivelazione riguarda il broccato, l'oggetto che aveva inizialmente attivato il racconto. La sua strana intensità viene improvvisamente investita di significato ("possedeva un carattere corrispondente al rivoltante personaggio della danza"): questa scoperta, come quella della Strega nello specchio, è momento di trasformazione, il cui carattere fortemente emotivo viene accentuato dall'uso dell'esclamativo finale.

Simultaneamente alla scoperta del tessuto viene presentata anche quella della maschera, che in realtà non era utilizzata nella prima versione dell'a-solo. Ma la narrazione della Wigman non fa riferimento all'esistenza di due elaborazioni diverse, e la memoria tende a compattarsi in un unico ciclo il processo creativo. Se i due oggetti sono apparentati nella memoria è anche perché essi assolvono ad una funzione equivalente e perché nella versione finale della danza sono in un rapporto di simmetria: entrambi oggetti 'magici', "dotati di vita propria" (come si dice nel passaggio successivo a proposito della maschera), questi dispositivi esterni nel venire assimilati (riconosciuti, investiti di senso) permettono l'uscita da sé; così essi accompagnano il configurarsi della scena.

### *Terza fase*

La creazione della danza si svolse più rapidamente di quanto avevo pensato. I motivi scoperti si allinearono in una catena ininterrotta e furono all'altezza delle domande della composizione. Solo la maschera causò qualche mal di testa. A differenza della maschera di *Cerimonial Figure*, che conservava la sua espressiva levigatezza immacolata attraverso tutte le fasi della danza, e anche a differenza delle spaventose figure mascherate della *Danza della Morte* (una coreografia di gruppo che creai qualche anno più tardi) la maschera della *Danza della Strega* possedeva vita propria. Ogni movimento del corpo evocava una diversa espressione; a seconda della posizione del viso, gli occhi sembravano chiudersi o aprirsi. Persino intorno alla bocca – accennata con pochi tratti di pennello – sembrava giocare un

sorriso, che, nella sua insondabilità, richiamava alla mente la Sfinge. Pure il corpo, oppresso dalla pesantezza, possedeva qualcosa della nascosta qualità animale dell'enigmatica Sfinge, anche se solo in forma di presagio.

“Mantenere il segreto...” Quale scoperta! Incorporando questo elemento, che si chiarificò in un gesto di ammonizione (‘il coprirsi la bocca’) e attraverso il gioco di domanda e risposta fra lo sfondo remoto immerso nella penombra e l'azione evidente in primo piano, il personaggio della danza, di natura tumultuosa, trovò il suo corrispettivo polo opposto, che per lungo tempo avevo cercato invano. Solo ora la *Danza della Strega* era veramente ultimata.

Siamo alla fase della composizione, della scrittura scenica. Il ritmo della narrazione diventa più rapido, e l'autrice resta enigmatica come la Sfinge di cui parla; tuttavia, sia pure soltanto per accenni, è possibile individuare alcuni punti chiave. Il racconto è ormai decisamente entrato nella rievocazione della composizione coreografica; l'“ingresso” del costume e della maschera hanno segnato infatti uno scarto dopo il quale la Strega è ormai configurazione autonoma, non più solamente visibile con gli occhi dell'artista.

La drammaturgia del corpo si complica: la figura della danza si duplica, il doppio si stratifica, la significazione si articola ulteriormente. Se le istanze dinamiche del lavoro creativo erano prima quella ‘soggettiva’ dell'io dell'artista e quella ‘culturale’ della Strega, grazie alla maschera quest'ultima si sdoppia ulteriormente, acquistando un suo doppio simmetrico, la Sfinge. Animale mitologico, metà leone e metà donna, la Sfinge solleva enigmi, domande che svelano e nascondono allo stesso tempo la loro soluzione. La danza rimane intitolata alla Strega (*Hexentanz*), ma la scoperta dell'enigmatica Sfinge introduce un livello di segreto.

Sappiamo che la maschera appartiene alla versione del 1926: evidentemente in quell'occasione la Wigman non volle modificare la coreografia dall'esterno, assumendo la posizione registica che considera il lavoro scenico “dal di fuori” e lo funzionalizza allo sguardo del pubblico; lei procedette, invece, ad una riscrittura dall'interno, riattivando il processo del corpo emotivo e il lavoro dell'immaginario. L'artista, probabilmente, riaprì l'esplorazione creativa dentro la partitura coreografica, saggiandone i limiti, i punti di resistenza e i nodi irrisolti, e per una via simile a quella lungo la quale aveva scoperto la Strega arrivò alla figura della Sfinge. “Il personaggio della danza, di natura tumultuosa, trovò il suo corrispettivo polo opposto, *che per lungo tempo avevo cercato invano*”. Questa frase accenna velatamente, in conclusione, che la figura della Sfinge prese corpo a distanza, in un tempo dilazionato; la narrazione scioglie e ridispone ciò che la memoria, seguendo una logica di condensazione, aveva invece compattato in un'unica e simultanea scoperta (il broccato e la maschera, la Strega e la Sfinge).

“Mantenere il segreto... Quale scoperta!” La Sfinge viene “incorporata” nella riscrittura coreografica del 1926 (il frammento video lascia intravedere il suo dialogo segreto con la *gestalt* della Strega, nella tensione fra il gesto trattenuto del coprirsi la bocca e i movimenti euforici delle braccia scagliate nello spazio) ma resta nascosta, non nominata. Raffigurarsi il tipo di relazione, di gioco scenico fra le due istanze, è questione complessa. Non è il passare dall'impersonificazione dall'uno all'altro personaggio nel quale eccellono alcuni attori virtuosi; non

si tratta neanche di una partita di ping-pong con entità dialoganti fra le quali rimbalza qualcosa. Piuttosto, questa danza mette in scena una sorta di travaso, in cui le configurazioni della Strega e della Sfinge sfumano l'una nell'altra, a volte inglobandosi reciprocamente: la natura del loro emergere l'una dall'altra è simile al gioco della luce e dell'ombra... Un travaso che determina, nelle sue successive articolazioni, il "prender corpo" della scena.

La Wigman accenna al fatto che lo stratificarsi delle figure e della partitura dei movimenti va di pari passo con la strutturazione dello spazio, che segue lo stesso principio creativo del travaso fra due poli ("il gioco di domanda e risposta fra lo sfondo remoto immerso nella penombra e l'azione evidente in primo piano"). Il documento visivo attesta che non solo la strutturazione spaziale, ma anche quella sonora è regolata da una istanza analoga, da una tensione dinamica che oppone e alterna il silenzio al suono delle percussioni.

### *Epilogo*

Credo che la *Danza della Strega* sia l'unico dei miei a-solo che non mi faceva tremare prima di entrare in scena. Amavo questo risvegliarmi al piacere del suo mondo espressivo, e ad ogni replica cercavo intensamente di riandare all'originale condizione creativa della *Danza della Strega* e di riempire la sua forma tumultuosa tornando al punto da cui tutto era partito!

L'epilogo segnala qualcosa di importante: questo a-solo permette ogni volta alla *performer* di riconnettersi all'originario processo creativo. La messinscena infatti lo incarna e tematizza; la partitura coreografica permette di ripercorrere il processo di metamorfosi e la 'peripezia creativa' compiute dall'artista per creare la danza. C'è un'analogia formale fra il senso del processo creativo e il senso della partitura coreografica di *Hexentanz*.

Nell'articolarsi di visibilità e penombra, di sonorità e silenzio, di sequenze ritmiche in primo piano ed altre sullo sfondo, di movimenti fortemente trattenuti e implosi e altri che invece riempiono lo spazio scenico, tutta la scrittura scenica è giocata intorno alla stessa tensione fra *segreto* e *evidenza*, che ha attraversato il lavoro preparatorio. Il corpo creativo, lo abbiamo visto, aveva progressivamente distillato i suoi segreti, le immagini corporee erano state riconosciute, l'intensità senza nome degli oggetti magici aveva messo in moto l'"immagine scenica" della danza. Così questa coreografia esemplare sembra originarsi per cerchi concentrici, come se il lavoro del corpo creativo si rifrangesse ed espandesse a strutturare, per riverbero, ma coerentemente, lo spazio della sua azione. Questo rimando tra lavoro creativo e *performance* creata, è tanto complesso da restare generalmente segreto; costituisce il senso profondo, perché processualmente stratificato, che si cela in un'opera artistica compiuta, del quale si può godere senza sapere perché o al quale si può alludere metaforicamente. È attraverso il racconto che la Wigman (come altri artisti che nei loro scritti hanno provato a "dire") può restituire lo svolgersi dell'esperienza: nella narrazione, tramite la generazione narrativa dei significati, ella può costruire il senso del processo creativo, rivelandolo, almeno parzialmente, a se stessa e a noi.

# Loredana Perissinotto

## GIULIANO SCABIA E IL TEATRO "NASCENTE E VEGGENTE" DEI GIOVANI

*Chi lavora coi ragazzi e per i ragazzi ha il privilegio di percepire l'esperienza di chi sta vedendo il mondo in maniera nuova, genetica. Ha quindi una responsabilità molto grande perché si pone davanti ai semi del futuro. Il teatro fatto per (con) i ragazzi dovrebbe dunque essere il più alto, il più ricercatore. Qualche volta lo è.*

Giuliano Scabia<sup>1</sup>

Giuliano Scabia non è autore per l'infanzia e la gioventù né si può dire che, nel complesso della sua opera, vi siano visibili tracce di un immaginario ispiratore connesso a queste fasi della vita. Ne ha tuttavia grande considerazione come testimoniano anche queste parole, incipit di una prefazione, in cui al teatro fatto dai giovani attribuisce i caratteri di "nascente e veggente": nascente come teatro del futuro, veggente e umile perché "vede la realtà e la descrive senza velarla". D'altro canto, Scabia non ha mai negato il permesso di utilizzare i suoi testi teatrali e letterari per i percorsi del teatro della scuola, anzi, se invitato a scrivere nel quadro di un progetto finalizzato alla formazione teatrale, ha sempre risposto affermativamente. Questa almeno è la mia esperienza, a cominciare da "Cinghiali al limite del bosco"<sup>2</sup>. Potrei formulare l'ipotesi che questa disponibilità derivi da una personale attitudine all'ascolto, dall'"anima pedagogica" (tra le tante dell'autore) quale segno di continuità col teatro politico e d'impegno civile della giovinezza o con le esperienze degli anni Settanta di Scabia animatore teatrale, realizzate nella "marginalità" anche con bambini e giovani. Tutto ciò non è determinante ai fini del discorso che intendo fare, volendo porre attenzione all'opera e non all'autore. Non parlerò, dunque, della sua maieutica e creatività, che pure conosco, avendoci lavorato insieme anni fa al Decentramento teatrale del Teatro Stabile di Torino; né del drammaturgo rappresentato da professionisti anche del teatro per l'infanzia e la gioventù<sup>3</sup>, né del poeta e romanziere e nem-

<sup>1</sup> Giuliano Scabia, *Per un teatro nascente e veggente*, prefazione a *Scena Educazione. Per un rapporto organico tra scuola e teatro*, a cura di Loredana Perissinotto-G. Testa, ETI-AGITA 1995.

<sup>2</sup> Progetto "Fuori l'Autore", realizzato ad Alessandria, Prato, Venezia nella stagione teatrale 1984-85. La compagnia Assemblea Teatro di Torino, di cui facevo parte, commissionò ad alcune personalità dei testi teatrali per il teatro della scuola, che furono tutti rappresentati. Il progetto voleva colmare una lacuna nell'itinerario di formazione teatrale, costituita proprio dal confronto col testo d'autore. I testi d'autore della fine Ottocento e del primo Novecento, oltre che introvabili, erano superati, né si poteva far ricorso sempre a Sto e Rodari. Oltre a Scabia, aderirono al progetto di nuove scritture: Marco Baliani, Ruggero Bianchi, Maricla Boggio, Alfredo Cohen, Mafra Gagliardi, Nico Garrone, Daniele Martino, Luigi Malerba, Paolo Meduri, Valeria Moretti, Nico Orengo, Laura Nouljan, Roberto Piumini, Bruna Pellegrini, Remo Rostagno, Mario Serenellini.

<sup>3</sup> Assemblea Teatro mise in scena, nella stagione 1985-86, *Cinghiali al limite del bosco* assieme a

meno del “teatro in cammino” aperto a grandi e piccoli, cioè dei più recenti percorsi dell’autore-attore Giuliano. Desidero parlare della *scrittura dell’autore assente*, di quando cioè questa è lasciata al suo “destino” ed incontra il lettore/attore non professionista del “teatro in educazione”. Teatro scuola o teatro in educazione è quell’interessante fenomeno emerso negli anni Ottanta dagli sviluppi dell’animazione, che ha acquisito maggior visibilità nel decennio successivo e che ancor oggi si offre come particolare luogo di formazione, di ricerca drammaturgica, di espressione e comunicazione.

Dunque il teatro è (anche) luogo d’osservazione in cui si osserva, ci si osserva e ci si fa osservare. Ma che cosa si osserva? Il linguaggio<sup>4</sup>.

È questa la chiave di lettura che può spiegare la congenialità – e il successo – della scrittura di Scabia anche presso i più giovani? Forse sì e scelgo, fra tutte, tre precise opere: *Cinghiali al limite del bosco* testo teatrale, *Lettere a un lupo* testo letterario e il soggetto *Veronica e Clelia sono ricomparse*; animata dal desiderio di offrire una testimonianza, di sollecitare curiosità e sospendere, anche, altri interrogativi...<sup>5</sup> Che vi sia un piacere personale in questa scelta, è ovvio; ma quel che più qui interessa è il fatto di averli affrontati nella dimensione del teatro della scuola e/o del “teatro della comunità” e di aver visto all’opera sui primi due testi tanti altri – operatori, insegnanti, classi e gruppi – nel corso del tempo. Tanti davvero.

“Il teatro è (anche) luogo di osservazione”, dice Scabia. Condivido questa definizione e la trovo molto pertinente a quell’idea di teatro – e di teatro scuola – sulla quale io come altri, a partire dalla sua complessità, abbiamo in questi anni riflettuto e lavorato. Un teatro “necessario e vitale”; un’esperienza di cultura e d’arte, tra ragione ed emozione, per i più giovani; di provocazione financo per scrollare di dosso tutti gli “ismi” didattico-strumentali che relegano questa esperienza, nella considerazione dei più ancor oggi, alla recita scolastica o al saggio di fine anno.

“Osservare, osservarsi, farsi osservare”: un verbo e un atteggiamento che sintetizzano, a nostro modo di vedere, una visione contemporanea della formazione della persona. Dietro a questo “osservare”, infatti, potremmo anche trovare singolare analogia con gli obiettivi educativi dell’istituzione scolastica: introspezione e ascolto dell’altro; rispetto del punto di vista e collaborazione; creatività indivi-

*Lettere a un lupo* (interpreti Gianni Bissaca, Anna Bonasso, Mauro Ginestrone, Roberto Spagnol; scene e costumi di Ugo Nespolo, musiche di Luciano Ratti e Rudi Bargioni) e, nella stagione 1986-87, un altro testo richiesto a Scabia, *Gli Spaventapasseri Sposi* (interpreti Bissaca, Ginestrone, Spagnol e Morena Santi Laurini).

<sup>4</sup> Giuliano Scabia, *Per un teatro nascente e veggente*, cit.

<sup>5</sup> Tra questi tre testi corre un lungo lasso di tempo: *Lettere a un lupo* (1982) e *Cinghiali al limite del bosco* (1984) sono poi stati raccolti da Scabia, assieme ad altri scritti, nel volume *Teatro con bosco e animali*, Torino, Einaudi, 1987; mentre *Veronica e Clelia sono ricomparse* (traccia per una ricerca da inventare) è stato scritto nell’ottobre del 1999 a ricordo di due giovani donne, figlie di amici, scomparse prematuramente. Questo testo fu la risposta di Scabia alla mia richiesta di un soggetto teatrale per la scuola, per l’anno 1999-2000.

duale e collettiva; il confronto di culture, le prove, i rituali... e, non ultimo, in controtendenza con l'oggi, il tempo dispiegato – non rubato, non compresso – di cui ogni risposta e azione necessitano per non cadere nel banale.

Il linguaggio, in un testo teatrale, è fissato sulla pagina. È scrittura letteraria e vi sono azioni primarie: leggere, capire, immaginare, ricordare, interagire... A questo linguaggio, se va in scena – se si vuole cioè aprire il cerchio del ludico personale – bisogna dare Voce e Corpo nel tempo e nello spazio e vi sono altre azioni fondamentali: provare/trovare, dire/ripetere, progettare/realizzare, verificare leintonie/comunicare... Primarie o non, fondamentali o non, sono in sostanza azioni che appartengono all'umano, non solo all'educativo o all'espressivo.

La rappresentazione è il momento terminale di un processo in cui diventa visibile il muoversi “dentro, sopra, sotto e al di là” del testo, di qualsiasi “testo”. Il teatro è un complesso gioco di costruzione anche, e specie, per il teatro della scuola.

Ho visto il fascino esercitato nei giovani dalla scrittura di Scabia, nel bisogno di leggere e rileggere, di ripetere frasi a voce alta; nel soffermarsi a comprenderne la seduzione/attrazione del suono, del significato, delle immagini sbalzate dalla forza evocativa delle parole; nel cogliere oltre alla poesia, al ritmo, al colore, una “visione sulla vita” espressa senza fronzoli e, spesso, con ironia garbata e sottile.

Da *Lettere*:

Non ha senso scrivere a un lupo, lasciargli lettere nel bosco. Ma a volte si rivela il senso anche nel non senso.

(i topi) A nascondersi sono bravi quanto e più dei bambini...Li avrei ospitati se non mi rovinavano valigie e borse cacando e pisciando. E d'altra parte mangiare pur devono, cacare e pisciare anche. A volte non si può convivere. La specie dell'uomo e la specie del topo si faranno sempre la guerra.

Tutto sembra immobile per il gelo, ma in realtà si raccoglie e si rafforza, come un atleta prima del salto o un guerriero prima dell'assalto.

Non ho più il coraggio di mangiare le trote del lago segreto. Ma la legge è uccidere per vivere. È inutile fingere. Noi siamo più abili e feroci di te.

Da *Cinghiali*:

(IV)

Cinghiale maschio: [...] Ti temono, i cani, i cacciatori, ti desiderano, e ti amano. Perché sei un buon cibo, e perché gli permetti il gioco. Ecco perché è bellissima, anche per noi, la caccia. Ma noi – vostra madre ed io, così tanto ci amiamo – che non desideriamo morire. E da tempo immemorabile (abbiamo perso la memoria del tempo) non accettiamo la caccia. E non ci facciamo trovare.

(II)

Primo cane: Voi siete cani che credono alle favole. Cinghiali magici, cinghiali dèi. Voi credete ancora alla novella del lupo e della bambina, vero?

Secondo cane: Io ci credo, ho visto il lupo.

Terzo cane: E io una bambina.

Pur nella diversità di genere, i testi che ho scelto contengono in forma esplicita o dissimulata una storia e un dramma. Non si bara sulla complessità della vita e i giovani drizzano le orecchie a questo "messaggio" implicito nella struttura del testo; così il lupo delle *Lettere* come i cinghialini e le persone, muoiono ma... Veronica e Clelia "sono ricomparse". Delicata ambiguità, ambiguità della poesia.

C'è il Corpo con la sua concreta fisiologia e c'è l'Amore; c'è la Natura meravigliosa-possente nella quotidianità, c'è il Bosco reale e il bosco topos dell'immaginario fiabesco in cui "fare incontri"... tanto più reali se immaginari (e non è un controsenso).

Dal punto di vista linguistico i testi presentano: parole nuove/inventate, aggettivazione inusuale, ricalchi dai dialetti (soprattutto veneto), iterazioni rafforzative, tempi verbali dell'azione e della narrazione (presente e passato prossimo, imperfetto e participio), sequenze verbali in cui la numerazione ha il timbro di un *canone*, di una *fuga* di parole/note musicali.

Da *Cinghiali*:

O animali del bosco, cinghiali, serpi, api, acque, ghiande, funghi, scoiattoli: io, io vi nascondo.

Da *Lettere*:

Eccolo il tuo bosco: querce giovani e vecchie, qualche leccio, pini marittimi, ginepri, brècane, betulle, cipressi, faggi, salici, olmi, allori: quantissime piante.

Tutto questo, e altro, da mettere in scena.

Le citazioni, a mo' d'esempio, sono solo frammenti e mi fermo qui poiché si rischia di perdere di vista l'equilibrio sostanziale dei testi, la loro unità formata-contenuto. Una scrittura di qualità letteraria è necessaria al teatro scuola, poiché offre molte possibilità alla messa in scena. La verifica dell'incontro profondo col testo d'autore, come in questo caso, la sua "metabolizzazione" presso i giovani avviene proprio sulla scena dove il gioco interpretativo deve sempre risultare "su misura" del singolo e del gruppo, come un abito d'alta sartoria<sup>6</sup>.

## Cinghiali al limite del bosco

Colle Ramole, 10 novembre 1984

Cara Loredana

<sup>6</sup> Non si può dire che l'esperienza sul testo teatrale d'autore appartenga, in generale, alla prassi del teatro scuola. Fatta eccezione per la scuola media superiore che, di preferenza e per tradizione, frequenta i testi "classici", la drammaturgia del Novecento non è molto conosciuta. Al contempo, vi è carenza di testi teatrali per bambini e adolescenti; con questo si spiega il fatto che la scuola, quando non scriva originalità in proprio, peschi nel patrimonio letterario – nella varietà dei generi

ecco il gioiello. Vorrei qualche garanzia per la messa in scena, che le mani a reggerlo siano buone. Sono le vostre? Dammi qualche informazione. Vedrai anche tu che c'è bisogno di molto rispetto del testo, che la rappresentazione, anche in una classe, nasca dall'interno del testo. Scrivimi presto.

Giuliano

Torino 19 novembre 1984

Caro Giuliano

ho appena finito di leggere il tuo "gioiello", di certo una sfida dal punto di vista teatrale. Dirti che mi è piaciuto molto per la sua struttura epica, per l'intensa drammaticità che nulla toglie alla sottile magia che lo pervade, significa confermare: poteva essere altrimenti?!

La messa in scena sarà curata da noi e penso proprio si lavorerà con una classe di Prato su questo tuo testo (l'Assessorato alla P. I. ha accettato il progetto di laboratorio su "testo e autore"). Per Prato si è pensato anche ad un seminario per insegnanti su queste tematiche (drammaturgia, autore, scrittura, ecc.) propedeutico all'attività di laboratorio e di messa in scena.

[...] La comunicazione teatrale del tuo testo sarebbe prevista per aprile a Prato (Teatro S. Caterina) e intorno al 9-11 maggio ad Alessandria, poiché alcune classi di Prato che lavoreranno sul progetto "Fuori l'Autore" saranno ospiti ad Alessandria nell'ambito della terza edizione di "Teatro in classe" [...].

Loredana

I *Cinghiali* si mettono in viaggio e il primo di tanti incontri avviene coi ragazzi e le ragazze di una seconda media di Prato e con la loro insegnante, Lucia Carusi.

Il testo teatrale contempla: 18 presenze, un prologo (Bosco. Notte), sette quadri, un epilogo (il Sole). Il monologo della Notte e del Sole e il discorso del Cinghiale Padre ai figli costituiscono le battute più lunghe; per il resto esse sono brevi, concise e dense. Le didascalie non sono funzionali (di supporto cioè ad indicazioni scenotecniche, a cambiamenti temporali o spaziali, alla recitazione, ecc.); né sono estranee al testo ma parte integrante: *tutto è testo!*

Su questa impalcatura si avviluppa il *plot* narrativo con due storie. C'è la storia centrale della coppia di cinghiali sulla cui invisibilità, perché impredibili dagli uomini, si favoleggia. La coppia si prepara con l'ultima figliolanza all'incontro con i cacciatori e i cani. La storia, scandita in sette scene o quadri, è avvincente per il suo preciso disegno: tutto convoglia verso la radura dove avverrà il grande gioco vitale/mortale, secondo la struttura "a stella" della drammaturgia classica; eppure l'impostazione del testo è epica, come nei *lehrstücke* di Brecht. Fa da filo conduttore (all'antefatto, alla presentazione dei personaggi, allo scioglimento) il tema dell'*invisibilità*: l'alone magico che circonda i cinghiali si basa in realtà su un fatto possibile, che l'autore svela attraverso il discorso del Cinghiale Padre non prima di aver creato l'aspettativa nel lettore (e adesso come se la cava? Quale

e tipologie di scrittura – per attivare l'esperienza teatrale e che continui a farlo. I testi d'autore per il teatro della scuola dovrebbero essere, a mio modo di vedere, aperti e coraggiosi, attenti e fiduciosi sulle forze e le capacità espressive di queste fasce d'età; senza scordare che il "bambino" dell'adulto di ieri non coincide spesso con la realtà bambina di oggi.

sarà la soluzione?).

## II. Cani

Secondo cane:

Questi cinghiali, si dice, sono magici. Gli passi vicino e non li vedi – e loro ti sbranano.

## III. Cacciatori. Alba piena

Secondo Cacciatore:

Oggi o mai più. Da anni e anni cerchiamo di prenderli. Non li abbiamo neanche mai visti.

Terzo cacciatore:

I guardaboschi sostengono che questi due cinghiali parlano, e sanno rendersi invisibili.

## IV. Cinghiali. Inizio dell'aurora

Cinghiale Padre:

O miei giovani e più recenti figli. Grande è la forza del cinghiale che corre, ma più grande è quella del cinghiale immobile. Se riuscirete a chiudervi in voi stessi e a restare fermi, senza che nessun movimento si veda, né respiro, né batter di ciglio. Senza [...].

Ad arco, sopra i sette quadri, si stende l'altra storia: quella della Notte e del Sole. Attraverso due splendidi monologhi, non a caso collocati spazialmente ai limiti del testo, essi ci parlano del loro inseguirsi, dell'incontro impossibile, di desiderio, seduzione e amore. Una storia compiuta in sé e, al contempo, infinita e ciclica, come quelle che i miti ci raccontano<sup>7</sup>. Anche la vicenda dei cinghiali, a ben guardare, è ciclica; tutto il testo ha un andamento circolare a spirale, finisce e ricomincia su un'asse narrativa antica quale quella definita come "preda/cacciatore", ruoli che si danno nella vita con possibilità di inversione.

La Notte:

[...] Incatenata a lui, inseguita, lo inseguo. La mia ultima parte, l'alba, è anche la prima del giorno. Solo questo margine abbiamo in comune. Ecco! Senza requie

<sup>7</sup> Il tema dell'invisibilità può motivare molti giochi espressivi e attività creative soprattutto a livello corporeo e fabulativo. Questa fu la chiave propedeutica al lavoro sul testo usata con la classe di Prato dagli operatori di Assemblea Teatro, in particolare da Walter Cassani.

In alcuni laboratori di scrittura drammaturgia da me coordinati, ho proposto i monologhi della Notte e del Sole a se stanti, avulsi dal resto del testo, con l'invito per il gruppo (fosse composto da docenti o da allievi) di immaginare e scrivere cosa potesse intercorrere – a livello di storia, situazione o tematica – nel mezzo. A parte un paio di casi che si avvicinavano all'originale, ho raccolto per lo più risposte molto varie; tutte interessanti per gli obiettivi dell'aggiornamento/formazione e soprattutto utili a rimarcare l'*attenzione* da prestare al testo, che contiene le chiavi della soluzione (nonché le risposte alla messa in scena). Tutto questo per sottolineare, da una parte, la particolarità di una prassi d'approccio drammaturgico propria al teatro della scuola e, dall'altra, per riaffermare l'*ascolto* del testo. Un "buon testo" contiene suggerimenti da cogliere per valorizzare il processo di lavoro, il gruppo e il testo stesso; indicazioni che spesso sorpassano la consapevolezza come le intenzioni dell'autore.

tutto si trasforma.

Il Sole

[...] Non mi è dato di vederla, mai. Ma so che mi segue. Come vorrei entrare nella notte [...]

O notte. Notte! Ti arriverà la mia voce, almeno.

Il testo per la sua impostazione e per il tipo di scrittura si adatta, come pregevole stoffa, alle esigenze e alle “visioni” del gruppo che l’affronta. La prima verifica, si può dire, si ebbe nell’autunno del 1986 con *Tre volte cinghiali al limite del bosco*, presentato al Fabbricone di Prato. Stavano insieme in un unico evento, lo spettacolo nella versione di 21 adolescenti (la classe di Prato), quello di 4 attori professionisti (compagnia Assemblea Teatro) e quello del gruppo – più di 40 persone di varia età – della comunità terapeutica di Trieste (servizi salute mentale e tossicodipendenza)<sup>8</sup>.

Si poteva annoiare il pubblico ad assistere all’esecuzione dello stesso testo per tre volte di fila? Poteva, ma così non fu: il gioco delle varianti lo catturò rendendolo molto attento ed emozionato. Le varianti nell’interpretazione dei gruppi d’attori, nelle soluzioni drammaturgiche e scenografiche e la stessa iterazione del testo composero un tutto organico come quando di un oggetto illuminato da angolature diverse, si scoprono altri particolari. Diversità nell’unità testuale, ben al di là degli elementi scenici: simbolici (fazzoletti e bastoni) per quanto riguarda la classe; stilizzato l’impianto di Nespolo per la Compagnia (alcuni pali rossi su piano inclinato); qualche costume e soprattutto la “messa in bosco del pubblico” – un’idea dello stesso Scabia – per il gruppo di comunità (fronde e rami distribuiti agli spettatori).

Vorrei ricordare anche l’edizione realizzata nel 1990 dal gruppo di insegnanti della scuola media “Santi Muratori” di Ravenna, al termine di un percorso di aggiornamento. Con la disposizione in cerchio delle sedie per il pubblico (allievi, docenti, genitori), si utilizzò come piano scenico sia l’esterno che l’interno del cerchio. Spazio d’azione per la Notte e per il Sole e del loro inseguimento, fu l’esterno. Si lavorò molto sulla tessitura verbale del monologo della Notte, lo si dilatò e moltiplicò nei “monologhi delle Notti” sussurrati all’orecchio dello spettatore; mentre quello del Sole venne diviso in una partitura a più voci, una struttura “a rimando” come in certi canti popolari. L’azione dei cinghiali, cani e cacciatori si svolgeva al centro di un bosco suggerito dall’ombra di foglie sul

<sup>8</sup> “Un testo è come un cavallo, se è sano gli piace correre. Dentro *Cinghiali al limite del bosco* ci sono tanti personaggi (18). Sono molto contenti di venir recitati. Quest’anno tre comunità ci hanno vissuto dentro a lungo e l’hanno inscenato. Una persona (Loredana Perissinotto) ha avuto l’idea di fare una dopo l’altra le tre messe in scena. *Cinghiali* (il testo) è contento, molto contento: lui è come una persona, ride e piange, gli piace la compagnia. Ama stare con chi lo recita con amore, amatorialmente. L’ho scritto per me e per qualunque compagnia, gruppo, classe di scuola, ricovero di vecchi, banda di strada, barca di matti – qualunque nucleo voglia provare a recitare la lotta feroce, saggia e astuta, ma anche amorosa, che è la vita. I cinghiali, i cani, i cacciatori, il bosco, il sole e la notte (i personaggi del dramma) sono quelli che stanno dentro di me, e forse dentro chi legge e chi guarda e ascolta. Come saranno, uno dopo l’altra, le tre messe in scena? Sono curioso. E voi?” (Giuliano Scabia, dal programma dell’evento).

pavimento (foglie raccolte in una rete tesa sopra le teste del pubblico e da lì illuminate). Nel rispetto della parte centrale del testo, l'azione scenica degli insegnanti si combinò sfruttando la presenza ravvicinata del pubblico e la relazione attore/spettatore acquistò in intensità e coinvolgimento.

E ancora, la versione realizzata da Gianni Bissaca nel 1994 con una classe media di Pioltello (Mi) e una elementare di Serra S. Quirico (An) e presentata alla XII Rassegna Nazionale di Teatro della Scuola di Serra S. Quirico. Una versione materica, con sassi, foglie, legno e i loro suoni innervati nella dizione del testo; l'emozione di un incontro tra bambini e ragazzi di regioni diverse e dell'incontro con l'autore stesso, in carne ed ossa. Giuliano recita i suoi testi durante una passeggiata che, iniziata nel bosco, finisce sul palco del teatro: il gruppo di bambini, muovendo appena le labbra, lo segue o lo anticipa in modo discreto e sommesso. Un controcanto di forte impatto teatrale, del tutto casuale. Bambini e ragazzi possedevano il testo, era (anche) loro.

*Cinghiali* fu rappresentato da Assemblea Teatro nell'ottobre del 1986 nel carcere di Alessandria<sup>9</sup>. È tuttora vivo in me il ricordo del senso che il testo andava via via assumendo nella recitazione di noi attori (c'ero anch'io in scena, subentrata nel ruolo della Bonasso) di fronte al pubblico dei detenuti. Un'altra consapevolezza, un'altra portata del testo da farlo sembrare diverso... Una rappresentazione in tensione come corda di violino – nostra e loro – palpabile, sciolta e oggettivata poi solo nel dialogo a fine spettacolo.

#### I. Cinghiali

##### *Cinghiale Femmina:*

Con tutto l'amore che hai per il bosco, le tane, la corteccia degli alberi, e per il mio corpo in cui tante volte sei entrato – amore mio: tu sei affascinato dagli uomini.

##### *Cinghiale Maschio:*

[...] So che ridono, giocano, guardano le immagini, fanno viaggi, si uccidono fra di loro. Nei nostri confronti sono così feroci. Eppure sono animali, anche loro. Animali.

#### VII. Cinghiali. Giorno

##### *Sesto Cinghialino:*

Come si è battuto nostro fratello! Ha ucciso un cane. Dev'essere bello uccidere. Vero papà?

##### *Cinghiale Padre:*

[...] È molto bello, sul momento. E forse è bello anche essere uccisi. Noi possiamo dirlo perché siamo animali [...].

<sup>9</sup> La manifestazione era parte di un articolato progetto di fruizione e produzione teatrale, cui collaborò Assemblea Teatro, dal titolo "Società e Carcere" promosso dal Comune di Alessandria, in applicazione della legge Gozzini per il reinserimento sociale dei detenuti. Questi furono successivamente impegnati nell'elaborazione di un proprio testo – *Da allora in poi* – rappresentato al Teatro Comunale nel maggio 1988, progetto che ho coordinato con funzioni anche di drammaturga e regista.

## Lettere a un Lupo

È un testo letterario in stile epistolare – con tanto di date e sigla di firma – ad alta teatralità. Il discorso aperto col destinatario può essere considerato, in realtà, una sorta di monologo interiore scandito in dieci sequenze corrispondenti ad altrettante situazioni. Ogni situazione contiene un *flash* di storia – l’incontro, la lepre, il bosco gelato, i topi, la mongolfiera, l’uomo selvatico e la neve, gli amanti e il fuoco, le trote, il carnevale, l’uccisione – nel disegno più generale che emerge dall’ipotesi fantastica “cosa succederebbe se un uomo lasciasse nel bosco le sue lettere per il lupo” fino alla drammatica conclusione: “Oggi pendevo da un ulivo, sangue per terra e bocca spalancata. Salve, ti onoro. Nel bosco porterò memoria di te. Amico lupo, addio”.

Questa chiusa così visiva, cinematografica, richiama nella mia testa le bocche di Munch e di Bacon; ma il florilegio d’immagini delle *Lettere* si apre proprio con la bocca “rossa rossa quando mi apparisti, coi denti bianchi, verso sera. Nel buio principiante quella tua fauce mi fece paura”. È lo “sguardo”, però, a suggellare il patto tra esseri viventi, non solo tra uomo e animale: “Mi hai guardato a lungo, e anch’io ti ho guardato”. Sguardo come viaggio ai confini della notte dell’universo e del nostro cielo terrestre. Lupo francescano e prima ancora lupo mitico, lupo fiabesco, al pari di altri conosciuti dai bambini: ma come andrà questa “alleanza” e come finirà la storia? Ho sempre avvertito questa tensione, derivata dalla fascinazione fabulatoria, nel gruppo di giovani che si accosta per la prima volta a *Lettere*.

Si diceva: “alta teatralità” e densità di immagini, che fan venir voglia di provare a tradurle sulla scena; che motivano scritture “a ricalco” in cui proiettare proprie esperienze e sogni (anche del “lupo cattivo”, metafora di altri lupi...). Anche questo testo si offre, dunque, per qualità e robustezza, quale territorio di “visioni” per un gruppo in formazione; di esplorazione della lettura e scrittura per un verso e dall’altro adatto a raccogliere e impastarsi con le scritture dei giovani, per comunicare teatralmente. È una possibilità; tuttavia – e torno alla mia esperienza – mi sembra più interessante in determinati contesti la scelta di lavorare sulla relazione testo/voce/evocazione.

Il “teatro di leggio”, come lo definisco, è una delle modalità espressive del teatro della scuola, che può raggiungere un grande effetto nella sua semplicità. Una delle rappresentazioni più intense di questo testo si è vista sempre a Prato, con la stessa classe (il contesto!) l’anno successivo al lavoro su *Cinghiali*, per il progetto “Tre Autori tre Artisti, tanti Bambini con Attori”.

Il lupo morto appeso al centro della scena, drammatico nelle sue linee astratte e biancore di tela, era opera dell’artista Maria Lai; ogni lettera letta al leggio con partecipazione emotiva e straniamento al contempo, veniva poi lasciata cadere e svolazzare nello spazio di luce attorno al simulacro. Questo schema, con la ritualità di una *via crucis*, cambiava di ritmo con l’irrompere del carnevale coi suoi fantasmi, campanelli e altri travestimenti (lettera del 15 febbraio) tra il pubblico in platea. La lettera del carnevale sembrava autorizzare un cambiamento della linea drammaturgica scelta opponendo alla ieraticità, alle pause, ai silenzi della prima parte, il caos del carnevale alla nostra maniera, non del tutto filologico,

con l'aggiunta di altre bizzarrie. Il crescendo della festa veniva bloccato ad un preciso segnale e i personaggi mascherati, raccolti sotto il palco, ascoltavano col pubblico l'ultima lettera (17 febbraio).

Anche *Lettere* continuano il loro viaggio verso piccoli e grandi. In questa stagione teatrale del tondo 2000, Sista Bramini e Maria Mazzei del gruppo "Othiasos, teatronatura", le hanno messe nel loro spettacolo *Sorores ludi* che si svolge all'aperto. Messe materialmente e teatralmente in una scatola da trovare come un tesoro; da aprire e da leggere per introdurre gli spettatori itineranti all'incanto ambiguo e complesso della selvaticeria...

Ma la storia del lupo, amore, può finire anche così: caro lupo, dopo la festa notturna ho l'impressione che tu non sia più nel bosco. [...] Sento che non sei là, ma ti sento, come se fossi in questa casa, nel camino, dentro di me...

### **Veronica e Clelia sono ricomparse. Traccia per una ricerca da inventare**

In quanto "traccia" questo testo potrebbe sembrare un paradosso del nostro ragionare sul testo dell'autore assente. La scrittura stringata, una "scaletta" aperta a tutto ciò che un gruppo di giovani potrebbe scrivere; funzionale dunque anche ad uno scopo didattico-formativo, sembrerebbe consentire un parziale incontro con l'autore. Tuttavia, siamo di fronte pure qui ad un testo *germinatore* verso la scrittura testuale e, in parallelo, scenica. La traccia è stata lievitata in questi due sensi con due gruppi, differenti per età, numero, estrazione sociale: la classe II D (18 femmine e 5 maschi) con Francesca Ferracin, docente di Educazione Fisica, e Michele Gargano docente di Lettere; la classe IV E (22 femmine e 3 maschi) con Marina Cernia, docente di Educazione Fisica, dell'Istituto Tecnico Statale per il Turismo "Mazzotti" di Treviso. I due percorsi, benché distinti, sono rifluiti in un unico evento spettacolare dando vita, per scelta drammaturgica, non ad una variazione sul tema quanto ad una rappresentazione integrata<sup>10</sup>.

La traccia di Scabia è costruita per frasi brevi in cui spaziatura e punteggiatura sono molto significative: un respiro, punti, virgole, interrogativi, stacchi, spazi bianchi, pause di riflessione. Le indicazioni d'azione presentano contenitori *forti*: la foresta, la città, il fiume – territori d'incognito, d'avventura, di scoperta, di crescita (forse). Quali simboli e metafore li hanno percepiti i giovani nell'elaborare i

<sup>10</sup> Sul piano narrativo, l'azione della classe II con cinque sequenze più si avvicina alla scaletta di Scabia e ha dato inizio alla *performance*; quella della IV, avendo risolto con la situazione drammaturgia del "diario" il piano narrativo e di presentazione dei personaggi del titolo, se ne distacca per sintesi in tre soli movimenti. Questi dilatano l'emozionalità e le ragioni su cui entrambi i percorsi, con sfumature diverse, si sono sviluppati. Gli insegnanti erano alla loro prima esperienza di teatro scuola, ma la collaborazione impostata come autentico partenariato, ha funzionato molto bene integrando il ruolo dell'operatore teatrale e del docente.

Lo spettacolo è stato presentato al teatro Aurora di Treviso il primo giugno 2000, presente l'autore, genitori, insegnanti e compagni d'istituto ospite della rassegna "La scuola a teatro" organizzata da A.I.D.D., Provincia, Comune e Provveditorato.

tasselli di questo *puzzle* di scrittura<sup>11</sup>.

L'autore propone azioni da riempire e domande cui rispondere. Nella seconda parte, poi, la dimensione filosofica e psicologica si dilata: "il cammino è una maturazione – un lungo viaggio di riflessione"; "oltrepassare una soglia difficile", "momento cruciale della vita" e su questo i giovani hanno scritto, a mio parere, i testi più belli pur nella loro fragilità, scontroso e vulnerabilità. La traccia, dunque, non pone di fronte a qualcosa di semplice; direi piuttosto ad una "provocazione". Una provocazione dell'autore al pensiero, all'immaginazione, al nascosto e al non detto, all'intelligenza sensibile di questi giovani. Quanto essi han tirato fuori in risposta, gli appartiene e questo è quanto hanno offerto al pubblico. Lavoro e risultato potevano prendere un'altra piega ma, e credo di non sbagliare, la sintonia tra il testo dell'autore assente e *quel gruppo* non poteva che arrivare a *quell'esito*.

Nell'impossibilità di riportare tutti i materiali di scrittura da cui si è distillato il testo stesso e l'azione teatrale, daremo qualche frammento d'esempio. I due gruppi-classe hanno prodotto varie modalità di scrittura: racconti, scene dialogate, pensieri monologanti, riflessioni, scrittura scenica derivata da giochi di situazione e improvvisazioni da me suggeriti per ricavare altra scrittura. Pur nella finzione e nello spostamento della scrittura come dell'azione, il vissuto personale ha trovato i varchi per emergere. È emerso (poteva essere altrimenti?) prepotentemente: la famiglia, il rapporto con gli adulti (soprattutto genitori e insegnanti), la relazione tra coetanei, l'affettività con persone dello stesso sesso, l'amore, la sessualità; in sostanza *l'identità di genere* quale tema più generale e non meno importante in relazione alla fascia d'età<sup>12</sup>. Questo, sia detto ancora una volta, costituisce un aspetto importante in questo tipo di esperienze: durante il processo elaborativo del "teatro scuola" si aprono – per l'adulto che sappia promuoverle e coglierle – altre piste, non superficiali, di conoscenza e valorizzazione della persona/allievo.

Non tutto quanto viene scritto a scuola – questo è comprensibile – può esse-

<sup>11</sup> Alla città sono attribuite valenze contrastanti: luogo di svago e divertimento; luogo di perdizione e stress; risposta al bisogno di anonimato. Così alla foresta: è percepita come emblema dei problemi dell'età (nebbia, intrico) o, per contro, via di fuga, rifugio in cui trovarsi/parlare con altri coetanei e, anche, spazio dove stare tranquilli a pensare/riflettere, leggere/fantasticare in solitudine. La morte è pensata come fine fisica, ma pure come morte simbolica del "bambino che è in me". Per il fiume, rimando alle sequenze finali.

Non meno importante è stato il lavoro di immaginazione sul come "portare in teatro" una foresta, una città e un fiume, risolto attraverso elementi simbolici e analogici.

<sup>12</sup> Nel settembre del 1999, l'IRRSAE Veneto e l'associazione "Telefono rosa" di Treviso organizzarono un convegno e un corso per insegnanti e operatori dei servizi sociali sul tema "Accoglienze e ascolti. Identità femminile e maschile a scuola" (collaborazione con M.C.E. di Treviso, finanziamento della Regione attraverso l'Assessorato alla Politiche Sociali del Comune, patrocinio del Provveditorato). Giovanna Lazzarin dell'IRRSAE propose di accompagnare il progetto di formazione docenti con una sperimentazione teatrale che affidò a chi scrive. Il linguaggio del teatro veniva dunque assunto come il più idoneo a far emergere anche le problematiche legate all'identità di genere presso un gruppo di giovani. Non è questo l'ambito per parlare dell'esperienza sotto questo profilo, ma posso assicurare che la traccia di Scabia ha funzionato anche quale indiretta, e involontaria, cartina di tornasole su questa tematica. Altre tematiche emerse: scuola, lavoro, droga, malattia, suicidio, rapimento, infanzia difficile, ipocrisia o indifferenza del contesto sociale ai problemi del singolo o verso quelli più generali non meno drammatici del nostro tempo.

re trasferito sulla scena; non tutto è di qualità o contiene la *vis* drammatica (dramma nel senso di azione del corpo e della mente, della parola e del gesto) necessaria al teatro, sicché l'adulto che coordina l'esperienza di teatro scuola deve prendersi le sue responsabilità. Ciò significa, in sostanza, trovare il punto d'equilibrio tra la propria concezione della poetica teatrale e le capacità della classe; avere flessibilità metodologica e intuito delle potenzialità espressive del singolo e del gruppo nel rispetto dei tempi di comprensione e maturazione. Il ruolo che ho scelto in questa occasione, fatto il conto dei pochi incontri a disposizione, è stato principalmente quello di arrivare ad una prima stesura del testo, tagliando e cucendo gli scritti prodotti, frutto di precedenti discussioni, approfondimenti e giochi di simulazione in classe. Una prima stesura da verificare, da accrescere, da assestare senza porsi il problema di rispettarla pedissequamente. Nella mediazione tra l'autore e il gruppo, tra l'individuo e il gruppo ho cercato di impostare un lavoro corale non solo per aiutare a superare ritrosie ed imbarazzi, ma anche per sfruttare la teatralità della quantità di presenze in scena. Individuare i punti di forza espressivi di quei corpi, volti e voci è stato un altro compito che la collaborazione degli insegnanti ha agevolato. Un lavoro in andata/ritorno e di confronto anche per le soluzioni scenotecniche (verso la semplicità, a partire dalle soluzioni cinetelevisive che spesso i giovani propongono sulla base della loro esperienza fruitiva) e per le scelte musicali su una rosa di proposte.

Non ho ritenuto opportuno rivelare subito la verità su Veronica e Clelia; d'accordo con gli insegnanti, la nota dell'autore nella traccia distribuita in classe è stata tolta. Mi sembrava condizionasse l'autenticità del ricercare le ragazze scomparse, nello straniamento offerto dalla *fiction* e *detection*; il "mettersi nei panni", la proiezione della sensibilità e della sfera personale di ciascun giovane. Eppure la morte ha fatto la sua comparsa nei pensieri e tra le ipotesi di entrambi i gruppi.

Il giorno della prova in teatro, a poche ore dal debutto, ho letto la nota. L'emozione era visibile: silenzio, nessuna domanda o curiosità, rispetto; ma aver passato tante ore in compagnia di "Veronica e Clelia" – vere sulla carta non meno che nella realtà del loro destino – ha mitigato, credo, questa scoperta. Erano familiari, erano amiche Veronica e Clelia e penso, senza retorica, di poter dire che tutti quegli adolescenti han sentito l'impegno di vivere anche per la loro giovinezza. Nominandole giorno per giorno, ne hanno alimentato la vita/memoria come negli antichi rituali funebri e questo ricordo, assieme all'esperienza nel suo complesso, farà parte di loro per sempre. È un altro modo, questo, di declinare quel "teatro d'impegno civile" che il teatro della scuola frequenta con passione e sguardo rivolto alla storia del passato come al presente.

La sequenza introduttiva della traccia di Scabia si apre sul reale – "Un gruppo di giovani (i ragazzi di una classe – o qualunque gruppo – sono quelli, coetanei, con cui erano Veronica e Clelia prima di sparire) davanti a una foresta. Alle spalle, se si vuole, una città. Parlano" – e comporta il tracciare un *identikit* del gruppo/classe, immerso in quel *parlano* che conclude la sequenza.

Abbiamo lavorato molto sul definire la composizione del gruppo e le sue caratteristiche, sulla qualità del loro parlare prima di tutto a livello di resa espressiva poi di parole e contenuti. L'informazione, certo, va data allo spettatore affinché possa seguire l'azione, ma un "come" efficace non è meno importante da

trovare per raggiungere lo scopo che resta, pur sempre, quello dell'esprimersi e del comunicare.

L'*incipit* per le due classi è differente: i più piccoli (si fa per dire) preferiscono partire dall'esterno e dal collettivo individuando nel bar il punto di ritrovo del gruppo in cui sono presenti le due amiche; i più grandi scelgono l'interno e il personale dell'intimità della camera da letto e della scrittura diaristica. Tutti sono Veronica e Clelia nel dichiarare, leggendo a voce alta dal diario, possibili motivazioni dell'assenza delle due ragazze<sup>13</sup>.

#### Classe II

##### *Prima sequenza/Quotidianità*

In scena poche sedie e un ombrellone da bar chiuso. Tre ragazze sono sedute in silenzio con un giornale, un libro, lo zaino di scuola. Musica. Mezzo piazzato luci. Entra alla spicciolata il resto della classe portando una sedia e sistemandosi variamente nello spazio. L'ombrellone viene aperto, luce piena e inizia un cicaleccio incomprensibile interrotto da frasi isolate, sospese. Tutta la sequenza deve avere un andamento animato tra espressione vocale, variazione della posizione del corpo sulla sedia e sospensione.

#### Classe IV

##### *Prima sequenza/Diario*

In scena poche ragazze, sedute o sdraiate, all'interno di un cerchio da palestra (la stanza); ognuna ha in mano un oggetto rappresentativo del proprio mondo (radio, poster, cuscino, peluche, ecc.). Musica di sottofondo (quella che qualsiasi adolescente ascolta chiuso in camera sua); mezzo piazzato luci. Entrano alla spicciolata altri ragazze e ragazzi col proprio cerchio, oggetto e diario. Inizia la scrittura/lettura a voce alta del diario. Terminata la lettura, la pagina del diario viene strappata e sistemata su un leggio alla sinistra del palcoscenico, visibile per tutta la durata dell'azione; così gli oggetti che formeranno un mucchio alla fine della sequenza.

Segue, per quanto riguarda lo sviluppo dell'azione teatrale della classe II, una lunga sequenza dal titolo *L'appuntamento* (Veronica e Clelia non si presentano all'incontro fissato). La situazione è resa con piccoli blocchi di dialogo a gruppi e trova il suo perno espressivo e la sua sintesi nel canto su base *rap* "Non sono più una bambina; non sono più un bambino... Lasciami andare... Non lasciarmi andare. Chi sono? Dove vado? Che sarà? (ecc.)".

I "sentieri della ricerca" – nella foresta e nella città – si diversificano nella forma espressiva e nei contenuti per i due gruppi. Per la classe II, la terza sequenza *Come in un sogno* è realizzata attraverso piccole azioni silenziose che traducono le ipotesi fatte (dalla capanna rifugio di solitudine o di fantasticheria nella foresta, alla consultazione di un tabellone orario per la città, ecc.). Sono flash visivi, con l'appoggio di semplici oggetti simbolici, che si assommano per comporre, alla fine, un unico *tableau vivant* (la forza espressiva del numero di

<sup>13</sup> Un dato curioso, considerata la realtà sociale della classe e che ha fatto riflettere noi adulti, è "la scoperta dell'adozione" come spiegazione dell'allontanamento, quasi in parità con le difficoltà di rapporto coi genitori; forse una variante della problematica ascrivibile alla relazione parentale.

presenze in scena).

Per la IV la scelta cade su drammatizzazioni (seconda sequenza: *Dove saranno andate?*) dal taglio ironico e leggero alcune, e altre più inquietanti sui temi: ricerca di lavoro, vagabondaggio, colpo di fulmine amoroso e su azioni ambientate in discoteca e a Londra.

Sempre per quanto riguarda la classe II, la prima parte della traccia di Scabia, viene ampliata con un'ulteriore quarta sequenza dal titolo *Alla ricerca*, una scena di poche battute che riporta alla quotidianità scolastica, ma serve soprattutto di collegamento scenografico (banchi e sedie vengono accatastati in centro scena) per la successiva e finale *Alle soglie del fiume*.

Classe II

*Quinta Sequenza/Alla soglia del fiume*

Piazzato azzurro freddo. Dal gruppo immobile nel suo sonno tra i banchi e le sedie accatastate, si staccano due ragazze, scendono in platea tirandosi dietro un telo colorato, dicendo:

- Il fiume è la nostra vita, dove gli argini sono i nostri genitori...
- Pensando ad un fiume so cosa mi aspetta sull'altra sponda... sarà difficile attraversarlo, ma ci proverò perché so cosa troverò al di là...
- Quando penso ad un fiume penso alla foce, dove non ci sono più argini... nel mare aperto dovrò arrangiarmi...
- Io so che il fiume può rappresentare un ostacolo, perché mi impedisce di andare dall'altra parte... Ma so... sono consapevole che sarò IO a scegliere come e quando.

Dalla platea le ragazze, come Veronica e Clelia, risponderanno ai compagni rimasti sul palco. Questi, come svegliandosi, dicono il loro pensiero/monologo mentre uno di loro, srotolando un gomito di filo, avvolge i corpi e li lega l'un l'altro.

- L'adolescenza è il confine tra bambino e adulto. È avere un piede di qua e di là. È poter vestire i panni dell'uno o dell'altro. Adolescenza. Bambino e adulto.
  - So dove sono, so chi sono, so cosa faccio e cosa voglio fare, ma domani dove sarò? Che farò? Come sarà il mio futuro? Non ho risposte...
  - Sono qui sulla soglia, impaurita davanti ad una porta chiusa... frugando nervosamente in tasca, strigendo tra le mani, sentendo coi polpastrelli la forma irregolare della chiave.
  - Potrei aprire quella porta e correre al di là... ma mi sento insicura. L'imprevedibilità di cosa potrei trovare e di come potrei diventare, mi disarmo del coraggio che credevo di tenere in pugno.
  - È un periodo difficile per il confine tra il noto e l'ignoto. È un passaggio. Ho la forza per andare avanti da solo? Qualcuno mi può aiutare?
  - L'adolescenza è come un muro altissimo, da oltrepassare, per dare una svolta alla propria vita.
  - Confine al di là del quale c'è solo buio - adolescenza - idea tanto immaginaria quanto reale. Confusione: dove sono, cosa penso... Lo penso davvero? Strano, è tutto estremamente strano... ma quanto è bello!?
- (Eccetera)

Alla fine dei pensieri/monologo il gruppo si alza lentamente e con gesto deciso strappa il filo in cui è aggrovigliato. Buio. Luce piena. A piccoli gruppi, in successione, entrano correndo in scena e dopo aver detto le battute verso Veronica e Clelia in platea, restano immobili.

Battute del quinto e ultimo gruppo:

- Guardate, vicino all’albero...
- Non ci posso credere, le abbiamo ritrovate grazie a Dio.
- Clelia, Veronica come state? Chi vi ha portato qui? Avete fame?
- Ci avete fatto preoccupare da morire. Sarete stanche...
- Siete sparite nel nulla, ci è caduto il mondo in testa; ma adesso torniamo insieme.
- Vi vedo un po’ pallide, adesso veniamo noi a prendervi...

**Veronica** – No, state fermi dove siete!

– Ma che cavolo dici! Ci siamo preoccupati per voi, finalmente vi abbiamo trovato e voi non volete che vi riportiamo a casa.

**Clelia** – Non è semplice come credi. Vedi... nessuno può attraversare questo fiume, almeno non voi.

– Potreste spiegarvi meglio, non credo d’aver capito.

– Non sei l’unico.

– Volete stare zitti e lasciarle parlare!

**Veronica** – Siamo felici, ragazzi. Siamo in un’altra dimensione, non potremmo mai tornare di là, non vogliamo!

**Clelia** – Forse un giorno potremmo riunirci. Non preoccupatevi, però, noi siamo felici... felici.

– Vogliamo riabbracciarvi.

**Veronica** – In futuro, quando attraverserete questo fiume potrete farlo, non ora.

– Lasciateci venire con voi...

**Clelia** – No, dovete vivere anche per noi... Vogliate bene a tutti e vivete una vita serena e felice.

Addio.

Il gruppo sul palcoscenico, girandosi lentamente di spalle, dice:

Andai nel bosco per succhiare il midollo della vita, non per scoprire in punto di morte di non aver vissuto. Fate un passo indietro... tornate qua... un fiume non riuscirà a dividerci.

I teli vengono recuperati sul palco, mentre sottovoce si intona la canzone *rap* “Non sono più una bambina, non sono più un bambino...”. La luce cala lentamente.

Classe IV

*Terza sequenza/Finale sul fiume*

Il telo bianco al fondo del palco si illumina e compaiono le *silhouettes* di Veronica e Clelia. Costruzione del fiume: alcuni hanno in mano pietre, le fanno ruzzolare e cozzare attraverso il palcoscenico; altri spargono sabbia delimitando un percorso; altri ancora distribuiscono intorno pezzi di legno, rami con foglie. Finita l’azione, il gruppo si dispone di sbieco su un lato; una bottiglia di vetro è lanciata verso il

telo delle ombre. Veronica e Clelia la prendono, ne estraggono il foglio contenuto e iniziano la lettura della lettera loro indirizzata:

– Vi stiamo osservando da più giorni ed è giunto il momento di esprimere il nostro parere verso la scelta che avete ormai presa da tempo... A noi è incomprendibile il motivo della vostra scomparsa, ma rispettiamo la scelta.

La lettura prosegue nel gruppo:

– Avete passato il fiume: che fortuna, ora siete felici! Morte o non morte, non importa. Avete avuto il coraggio di fare questo passo e di entrare in un mondo bello, sereno e felice. È vero, forse non tornerete, o forse sì. Verrete a farci aprire gli occhi per vedere che la strada per passare il fiume è facile ma opposta. Ognuno di noi sa qual è il fiume da passare; può essere nascosto nel fondo di qualche vallata, nella foresta della vita: passarlo è un salto importante verso la maturazione e la realizzazione piena. Per ognuno di noi c'è un fiume: fortuna a noi trovarlo, temperanza a noi nel cercarlo.

(Eccetera)

Finale:

“Ormai è primavera e non smette di piovere. Noi siamo sempre più stanchi e non vediamo l'ora che i nostri genitori se ne vadano da casa per rubare un po' di felicità. La domenica, come al solito, è sempre troppo corta e non basta a darci la carica per tutta la settimana, così al giovedì siamo già completamente scarichi e venerdì e sabato andiamo avanti come automi. Sicuramente voi, al di là del fiume, state meglio. Ci mancate tantissimo: non possiamo farvi cambiare idea e sappiamo che il mondo nuovo che avete trovato riesce a darvi l'affetto che noi forse non siamo stati in grado di esprimervi. L'amore per voi continuerà ad esserci sebbene ci sia una voragine che ci divide.

Non aspettiamo alcuna spiegazione della vostra scomparsa; ci auguriamo solo che possiate vivere felici trovando la gioia e la pace che avete sempre cercato. Vi chiediamo perdono se non abbiamo saputo aiutarvi e starvi vicino per quanto meritavate. Abbiamo condiviso tanto finora e continueremo a farlo in futuro anche se materialmente voi non ci sarete più...”.

Terminata la lettura tutti si sdraiano lentamente (sonno, morte, sogno, riposo?), in segno di tranquillità e serenità raggiunte.

Non è facile restituire la “temperatura al calor bianco” di un percorso di teatro scuola; non è facile descrivere i passaggi anche di elaborazione e scrittura come in questo caso ma è difficile, se non impossibile, scrivere dello spettacolo. Lo spettacolo è azione, è l'agire del/nel testo; è ragione ed emozione, tocca cioè la testa il cuore, la pancia. Si scatena però sempre “qualcosa” nell'*attore tremante* – come mi piace definire l'attore non professionista, adulto o bambino che sia, del teatro della scuola e della comunità – che carica di intensità e significato le parole e i gesti più semplici. Adrenalina del rischio, ambiguità tra maschera e volto, fragilità dell'autenticità e della verità; o solo una pulsante esperienza... di vita.

*Veronica e Clelia sono ricomparse*, traccia per una ricerca da inventare...

Dice il bambino dai capelli d'oro: Ecco – io spero che tutto sarà come voi avete cantato<sup>14</sup>.

Agosto - Settembre 2000

## **Allegato**

Giuliano Scabia,  
VERONICA E CLELIA SONO RICOMPARE  
Traccia per una ricerca da inventare

1.

Un gruppo di giovani (i ragazzi di una classe – o qualunque gruppo – sono quelli, coetanei, con cui erano Veronica e Clelia prima di sparire) davanti a una foresta. Alle spalle, se si vuole, una città. Parlano.

Attesa.  
Dove saranno?  
Tante ipotesi.

Nessuno le sta cercando. Perché?  
Il gruppo decide di cominciare la ricerca.  
Perché nessuno le sta cercando?

2.

Il gruppo si divide i sentieri della ricerca. Alcuni vanno nella foresta, altri nella città, da soli o in piccoli gruppi. Ognuno tornerà quando saprà qualcosa.

Tutti partono.  
Qui può esserci un intervallo

DOPO

Cominciano i ritorni. Notizie diverse, tracce. Pian piano si fa strada una certezza – che nessuno voglia dire dove Clelia e Veronica sono realmente. Ma da indizi, supposizioni, sogni, desideri di tutto il gruppo si comincia a pensare che le due ragazze siano insieme da qualche parte verso Occidente – al di là della foresta. Il gruppo decide di andare al di là della foresta.

Attraversamento della foresta. Il cammino è una maturazione – un lungo viaggio di riflessione. I ragazzi capiscono che stanno per oltrepassare una soglia difficile. Stanno avvicinandosi al momento cruciale della vita.

<sup>14</sup> Giuliano Scabia, *Contrasto dei Millenni e dell'Umanità*, 1999.

Finisce la foresta. C'è un fiume.  
Di là dal fiume ci sono Veronica e Clelia.  
Parlano da una sponda all'altra.  
Veronica e Clelia dicono che sono là e non possono tornare – che non vogliono tornare.  
Che stanno bene.  
Che però sono arrivate troppo presto.  
Che nessuno, da vivo, può oltrepassare quel fiume.

I ragazzi cercatori capiscono – non insistono.  
Veronica e Clelia, improvvisamente, cominciano una canzone gioiosa – un inno alla vita – a cui tutti i ragazzi rispondono.  
Il via lo danno sempre Veronica e Clelia – gli altri rispondono.  
Col canto finisce il ritrovamento.

NOTA:

Veronica e Clelia sono morte nell'estate 1999. Veronica a 25 anni, di cancro. Clelia, di 17 anni, alle 4 del mattino, su una macchina guidata a troppa velocità da un coetaneo, il sabato notte. Erano figlie di amici dell'autore di questa traccia – che raccomanda di non fare dialoghi lunghi, di non cadere mai nel patetico, di evitare le recitazioni da serial televisivo, di non aver paura del silenzio – e di costruire scene brevi, che siano gradini della ricerca.  
20 ottobre 1999

# Sandro Naglia

## CANTO LIRICO E ANTROPOLOGIA TEATRALE: PRIMI TENTATIVI DI ACCOSTAMENTO

### Antropologia vocale

Le basi fisiologiche della tecnica vocale, intesa come uso consapevole della voce a fini espressivi, sono fundamentalmente le stesse in tutte le culture e in tutti gli stili, e si possono riassumere nei due aspetti interconnessi di *respirazione* e sfruttamento dei *risuonatori* (questo essendo valido sia per la voce parlata/recitante che per l'emissione cantata; d'ora in poi ci occuperemo solo di quest'ultima).

Per *uso consapevole* si intenderà quindi la capacità di attivare a proprio piacimento un certo meccanismo fisiologico che, sfruttando gli organi coinvolti nell'atto fonatorio, produca un risultato determinato. A livello foniatico, è ovvio che stili di canto come la *jota* o un certo tipo di *rock* affatichino detti organi più che un'aria da camera di Bellini (se ben cantata), così come Verdi o Puccini richiedono ovviamente un dispendio vocale maggiore di Alessandro Scarlatti: ma proprio per questo, all'interno dei vari stili, la tecnica vocale è ciò che rende virtualmente *ripetibile sempre con la massima precisione* (e quindi in ogni caso con il minor affaticamento possibile, o meglio con un affaticamento nei giusti limiti fisiologici) ciò che una voce è chiamata a cantare.

Esiste, ovviamente, un *training vocale*, più o meno codificato a seconda delle tradizioni e degli stili, che costituisce così il livello *pre-espressivo* di cui si occuperebbe una *antropologia vocale* modellata sull'*antropologia teatrale* nell'accezione definita da Eugenio Barba:

L'antropologia teatrale postula un livello di base di organizzazione, comune a tutti gli attori, e lo definisce *pre-espressivo*.

Il concetto di pre-espressività può apparire assurdo e paradossale, dato che non prende in considerazione le intenzioni dell'attore, i suoi sentimenti, la sua identificazione o no col personaggio, le sue emozioni, cioè la psicotecnica [...].

La psicotecnica dirige l'attore verso un *voler esprimere*: ma il voler esprimere non decide *che cosa* si deve fare. L'espressione dell'attore deriva infatti – quasi *malgrado se stesso* – dalle sue azioni, dall'uso della sua presenza fisica. È il *fare* e il *come viene fatto* che decide cosa uno esprime.

Secondo la logica del risultato lo spettatore vede un attore che esprime sentimenti, idee, pensieri, azioni, cioè qualcosa che ha un'intenzione e un significato. Questa espressione gli si presenta nella sua totalità: lo spettatore è così portato a identificare *cosa* l'attore esprime con il *come* lo esprime. Naturalmente è possibile analizzare il lavoro dell'attore secondo questa logica. Essa però conduce a una valutazione globale che spesso non fa comprendere come quel valore sia stato raggiunto a livello tecnico, cioè mediante quale uso del corpo e della sua fisiologia.

La comprensione del *come* appartiene a una logica complementare a quella del

risultato: la logica del processo. Secondo questa logica è possibile distinguere e lavorare separatamente i livelli di organizzazione che costituiscono l'espressione dell'attore. [...]

Il livello pre-espressivo [...] è dunque un *livello operativo*: non un livello che può essere separato dall'espressione ma una categoria pragmatica, una prassi che durante il processo mira a potenziare il *bios* scenico dell'attore.

L'antropologia teatrale postula che il livello pre-espressivo sia alle radici delle diverse tecniche attoriche e che, indipendentemente dalla cultura tradizionale, esista una "fisiologia" transculturale. La pre-espressività utilizza infatti dei principi per far acquisire la presenza e la vita all'attore-danzatore. I risultati di questi principi appaiono con più evidenza nei generi codificati, dove cioè è codificata la tecnica che *mette in forma* il corpo indipendentemente dal risultato-significato.

Così l'antropologia teatrale confronta e compara le tecniche degli attori e dei danzatori a livello transculturale e attraverso il comportamento scenico rileva che alcuni principi della pre-espressività sono più comuni e universali di quanto si possa a prima vista immaginare<sup>1</sup>.

Trasferendo quest'ottica all'ambito del canto, la prima cosa che colpisce l'attenzione dello studioso è proprio l'uso dei *risuonatori* (ovvero delle parti del corpo che producono una certa timbratura del suono) nelle diverse tradizioni vocali. Colpisce soprattutto la scelta e la combinazione dei risuonatori, con strani "ritorni" e analogie: si pensi al tipico suono nasale e/o gutturale (=laringale) di un certo tipo di canto *blues*, lì dove il risuonatore nasale, combinato alla consonanza di testa, è protagonista ad esempio anche nell'emissione cantata degli attori dell'Opera di Pechino, e il risuonatore laringale, combinato in maniere diverse alla consonanza di petto, è basilare tanto nell'emissione cantata del Nō giapponese quanto nello stile difonico dei monaci tibetani. È evidentemente comune a tutte le culture la presenza *fisica* degli stessi risuonatori nel corpo umano, ma i diversi stili di canto (e quindi le diverse estetiche) ne *pertinentizzano* alcuni maggiormente di altri, affinando in maniere differenti il loro sfruttamento.

Anche nel canto classico occidentale per come si è sviluppato dal XVII secolo in poi (il cosiddetto "canto lirico") osserviamo la presenza di alcuni risuonatori privilegiati: il "petto" ma soprattutto la cosiddetta "maschera" (ovvero la parte anteriore del cranio, dall'altezza dell'arcata dentaria superiore alla cima della fronte). Ma già qui occorrono due precisazioni: a) come si può facilmente esperire anche solo parlando con la cosiddetta "voce impostata", alla direzionalità del suono verso il risuonatore frontale corrisponde immediatamente anche una imponente entrata in gioco di quello occipitale (risuonatore bandito dalla terminologia tradizionale del canto lirico, in quanto sinonimo di "voce indietro", non "a fuoco"); b) nell'avvicinarsi degli *stili* di canto anche all'interno della stessa tradizione colta, si possono isolare diverse "composizioni" degli stessi risuonatori: nel madrigale cinquecentesco e in un certo tipo di monodia dei secoli XVI e XVII saranno sfruttati (per oggettive esigenze stilistiche del repertorio) maggiormente i risuonatori

<sup>1</sup> Eugenio Barba-Nicola Savarese, *The secret art of the Performer*, London-New York, Routledge, 1990; ed. it. *L'arte segreta dell'attore*, Lecce, Argo, 1996, p. 174.

frontale e nasale rispetto a quello pettorale, lì dove l'emissione "spiegata" dell'opera ottocentesca recupererà gli armonici "di petto" bandendo quasi totalmente quelli tipici del risonatore nasale<sup>2</sup>.

Queste precisazioni erano necessarie anche per chiarire che nella realtà fisiologica è sostanzialmente impossibile *isolare* un risonatore (e in questo senso va intesa l'espressione "risonatori *privilegiati*"); d'altro canto, una padronanza estrema dei propri risonatori può teoricamente rendere una voce flessibile in maniera quasi infinita a livello stilistico (e una buna dimostrazione di ciò è stata fornita dalla grande Cathy Berberian).

Nello stesso tempo, si può affermare che uno dei "principi-che-ritornano"<sup>3</sup> dell'antropologia vocale sicuramente è l'*uso dei risonatori* in maniera *extra-quotidiana*<sup>4</sup>.

Ma alla base dell'atto fonatorio, prima ancora che entrino in gioco i risonatori, vi è il meccanismo della *respirazione*, sfruttato in maniera sostanzialmente simile (come ampliamento della respirazione fisiologica) in tutte le tradizioni vocali, anche se ovviamente studiato in maniera più raffinata nelle tradizioni "colte". È un altro dei "principi-che-ritornano", sul quale vorremmo soffermarci, cercando in particolare di esaminare la respirazione del cantante lirico occidentale sotto un'ottica vicina ai principi dell'antropologia teatrale.

L'emissione del cantante lirico, tradizionalmente definita "sul fiato", è basata su un'opposizione fondamentale e un equilibrio conseguente: la contrazione progressiva dei muscoli addominali crea una spinta verso l'alto che andrà a fare pressione sui polmoni dando origine a una colonna d'aria (che passando per la laringe farà poi vibrare le corde vocali); a contrastare questa spinta (avendo come effetto finale il dosaggio del fiato) il diaframma farà opposizione "verso il basso" alla spinta degli addominali. Il risultato (il cosiddetto "appoggio") è una forza statica di equilibrio, simile all'energia che si sviluppa dall'immobilità di due persone che spingano (o tirino) con la stessa forza in due direzioni opposte. Questo meccanismo, fisiologicamente parlando, è del tutto *naturale* nell'atto della fonazione: il cantante lirico lo domina e lo *amplia*, passando da una tecnica "quotidiana" ad una tecnica "extra-quotidiana".

Se il cantante riuscisse a dominare costantemente questo equilibrio (che, come vedremo, è strettamente correlato e necessario per l'utilizzazione di determinati risonatori) tra il diaframma (muscolo quasi totalmente involontario) e gli addominali, senza né perdere energia, né aggiungere spinta, potrebbe virtualmente affrontare qualsiasi passaggio canoro, per quanto impervio. Si noti che la naturale difficoltà a conservare questo equilibrio energetico fa capo in realtà a una serie di paradossi difficili da comprendere per un *performer* di tradizione occidentale: l'energia prodotta dall'antagonismo diaframma/addominali è un'energia *statica*, eppure dinamica, e si regge su forze fisiche contrapposte che danno per risultato

<sup>2</sup> È fondamentale, per capire il gioco di "composizione" dei risonatori, e non solo in ambito lirico, il concetto foniatrico di *vocal focus*. Ci sarebbe poi un discorso ulteriore da affrontare riguardante l'influenza della lingua-madre sulla selezione dei risonatori nelle diverse tradizioni vocali.

<sup>3</sup> Nel senso di Eugenio Barba, *La corsa dei contrari. Antropologia teatrale*, Milano, Feltrinelli, 1981, pp. 69 e sgg.; ripreso poi in Eugenio Barba, *La canoa di carta*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 27 e sgg.

<sup>4</sup> Cfr. *ivi*, pp. 30 e sgg.

una sorta di “immobilità”; in questa immobilità c’è un’enorme tensione muscolare in gioco, ma è una tensione *elastica*. A volte gli insegnanti di canto lirico ricorrono a immagini metaforiche per cercare di catturare questi elementi “impalpabili”: una molto comune è quella di paragonare l’emissione della voce a una pallina di ping-pong sospesa sul getto d’acqua di una fontana. Per chi conosce i teatri orientali, invece, non ci sono novità: la posizione di base del Nō giapponese (anche bloccate, busto leggermente piegato in avanti, gambe piegate) provoca, nella cintura addominale, esattamente lo stesso tipo di energia “statica”, continua ed elastica.

E tornano in mente le parole di Katsuko Azuma, danzatrice di *Nihon Buyo*, riportate da Eugenio Barba:

Oggi, Katsuko Azuma dice che il principio della sua vita, della sua presenza scenica, della sua energia di attrice e danzatrice può essere definito come un centro di gravità che sta nel mezzo della linea immaginaria che va dall’ombelico al coccige. Ogni volta che danza, Azuma cerca di trovare l’equilibrio attorno a questo centro. [...] Lei immagina (o forse sono le immagini con cui le si cercò di trasmettere l’esperienza) che il centro della sua energia sia una palla di acciaio ricoperta di molti strati di cotone, che sta in un punto del triangolo formato congiungendo le due estremità delle anche al coccige. Il balinese I Made Pasek Tempo fa un cenno di assenso: tutto quel che fa Azuma è davvero così – *keras*, vigoroso, ricoperto da *manis*, morbido<sup>5</sup>.

La tensione della muscolatura bassoventrale esperita come un insieme di potenza e morbidezza: *keras* e *manis*, secondo la terminologia fondamentale della danza balinese; analogamente, l’opposizione diaframma/addominali è una enorme energia creata da tensioni contrapposte che però non perde il suo carattere di elasticità: proprio come un elastico vero, tenuto per i suoi due capi nello stato di massima tensione.

### **Sats e kraft**

Ma continuiamo il discorso sulla respirazione utilizzando un altro parametro tratto dall’antropologia teatrale.

Nel momento dell’inspirazione, al rilassamento dei muscoli addominali corrisponde un abbassamento del diaframma e un ampliamento della capacità polmonare che provoca l’immissione dell’aria nei polmoni stessi; durante l’atto fonatorio, alla contrazione progressiva dei muscoli addominali si oppone – come si è detto – il diaframma per evitare la fuoriuscita repentina dell’aria immagazzinata: in questo senso il diaframma “dosa” il fiato.

La tecnica respiratoria del cantante lirico sta nell’“ammaestrare” questo processo fisiologico al fine di sfruttarlo per utilizzare al meglio i risuonatori: se infatti la presa del fiato è tonica ed elastica, senza “strappi”, contrazioni violente o de-

<sup>5</sup> Ivi, pp. 58-59; ripreso in Eugenio Barba-Nicola Savarese, *L’arte segreta dell’attore*, cit., p. 17 (la mia citazione accorpa le due versioni).

bolezze improvvise che spezzino il “ritmo organico amplificato”, i muscoli della laringe lavoreranno funzionalmente, creando il suono e lasciandolo naturalmente avviarsi verso i risuonatori, senza ostruzioni (la cosiddetta “gola aperta”). Ad una presa di fiato corretta, infatti, *corrisponde* quasi come riflesso condizionato l’innalzamento del palato molle, essenziale nel canto lirico per creare il giusto missaggio timbrico tra i risuonatori “alti” (cavità orale, fosse nasali e paranasali, calotta cranica).

Questo processo è molto simile al tipo di presa di fiato che spontaneamente si attiva in chi debba all’improvviso chiamare a voce alta qualcuno ad una certa distanza (da qui la definizione comune dell’“acuto” come di un “urlo raffinato”). Cerchiamo di immaginare questo processo al rallentatore: muscoli della cintura addominale attivati, diaframma teso<sup>6</sup>, gola aperta, bocca pronta all’emissione (con la lingua in posizione organicamente bassa), palato molle alto. Questa è l’istantanea della presa di fiato di chi debba chiamare a voce alta qualcuno, ed anche di un cantante al momento di attaccare una frase musicale. È un istante importantissimo, essenziale: potenzialmente contiene in sé tutto ciò che si svilupperà. Se consideriamo che tutto questo avviene in uno spazio di tempo brevissimo, meno di mezzo secondo, e soprattutto che l’energia potenziale creata da questo meccanismo sinergico (che *precede* l’emissione della voce) andrà poi regolata e distribuita a seconda della frase musicale da cantare, si può ben dire che ci troviamo di fronte anche alla fotografia istantanea di un *sats*:

L’energia può essere sospesa in un’immobilità in moto. [...]

A scuola ci hanno insegnato che quando un sistema fisico è caratterizzato da una differenza di potenziale, esso ha la disponibilità ad effettuare lavoro, cioè a “produrre energia” [...].

Nel comportamento fisico, il passaggio dall’*intenzione* all’*azione* costituisce un tipico esempio di differenza di potenziale.

Nell’istante che precede l’azione, quando tutta la forza necessaria è già pronta a liberarsi nello spazio, ma come sospesa e ancora tenuta in pugno, l’attore sperimenta la sua energia sotto forma di *sats*, preparazione dinamica. Il *sats* è il mo-

<sup>6</sup> Jerzy Grotowski, in *Per un teatro povero*, descrive un metodo per controllare se la propria respirazione possa dirsi “completa” molto più utile e preciso di quelli forniti da tanti farraginosi trattati di tecnica del canto: “Stando in piedi, si appoggiano le mani sulle due costole inferiori. L’inspirazione deve dare l’impressione di incominciare proprio nel punto dove le mani si trovano (spingendole perciò verso l’esterno) e, continuando per il torace, deve produrre la sensazione soggettiva che la colonna d’aria salga fino alla testa. (Questo vuol dire che quando si inspira, si dilatano prima l’addome e le costole inferiori, seguite poi, in maniera fluida, dal petto). La fascia addominale viene allora contratta mentre le costole rimangono dilatate, formando così una base all’aria immagazzinata ed impedendole di sfuggire alle prime parole. La fascia addominale (contratta verso l’interno) spinge nella direzione opposta ai muscoli che dilatano le costole inferiori (che si contraggono verso l’esterno), mantenendoli così il più a lungo possibile durante l’espiazione. (Un errore frequente è di comprimere i muscoli addominali prima che la inspirazione completa sia compiuta, limitandosi così ad una respirazione toracica). [...] Come già detto, l’intero processo deve effettuarsi fluidamente: in altre parole, senza alcuna divisione fra fase addominale e fase pettorale. Un esercizio del genere non tende ad insegnare la respirazione, ma prepara a una respirazione che ‘porta’ la voce”. (Jerzy Grotowski, *Towards a poor theatre*, Holstebro, Odin Teatrets Forlag, 1968; trad. it. *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, pp. 171-172)

mento in cui l'azione viene pensata-agita dall'intero organismo che reagisce con tensioni anche nell'immobilità. È il punto in cui si è decisi a fare. C'è un impegno muscolare, nervoso e mentale, già diretto ad un obiettivo. [...] È la molla prima di scattare<sup>7</sup>.

Si può dire che anche il canto lirico (sto ancora parlando dell'emissione vocale, astratta dal movimento corporeo) sia una continua successione di *sats* e *kraft*, di energia "nel tempo" e "nello spazio", dove il risultato vocale "nello spazio" presume ed è anzi continuamente conseguente ad un lavoro di impulsi distribuiti e dosati "nel tempo". E questo non è un modo di parlare metaforico: se ad un accento espressivo (in senso musicale) corrispondono un impulso e una conseguente spinta muscolare di relativa potenza (*kraft*) nell'ambito dell'opposizione diaframma/addominali, d'altra parte il legato cosiddetto "filato" altro non è che una sorta di emanazione sonoro-spaziale della dilatazione di un *sats*, paragonabile, a livello muscolare, ai momenti di non-azione degli attori del Nō<sup>8</sup>.

Il *sats* è alla base anche di ciò che nel gergo tradizionale degli insegnanti di canto lirico viene definita "apnea", termine usato poi spesso a sproposito. È la *surplace* dei ciclisti velocisti. In teoria, con una sorta di meccanismo di *riduzione*, si potrebbe arrivare ad eliminare il canto stesso mantenendo intatti gli impulsi muscolari, i *sats*, in opera alla base dell'emissione in un determinato pezzo o passaggio. Il risultato sarebbe una "danza degli impulsi", ovvero l'*interpretazione muscolare* sottostante all'interpretazione vocale del brano<sup>9</sup>.

## L'uso del corpo

Un altro principio-che-ritorna di una possibile antropologia vocale sarebbe sicuramente l'*uso del corpo* (nello spazio) connesso al canto. Uso del corpo non necessariamente in senso teatrale, bensì in senso *organico*: si pensi ai movimenti legati a certi canti nella liturgia ebraica, o ai "canti di lavoro", o ai canti indissolubilmente legati a determinate danze presso alcune tribù di Indiani d'America<sup>10</sup>.

Più ancora di altre arti corporee occidentali, il canto lirico ha sofferto, in questo senso, della rigida distinzione tra canto, danza e teatro che in Oriente praticamente non si pone. Paradossalmente, l'Opera nacque agli albori del XVII se-

<sup>7</sup> Eugenio Barba, *La canoa di carta*, cit., p.87.

<sup>8</sup> Sui "momenti di non-azione" nel Nō giapponese dal punto di vista della produzione di energia cfr. Benito Ortolani, *Il teatro occidentale alla ricerca dell'energia profonda, "rilassata e composita" dell'oriente* in Antonella Ottai (a cura di), *Teatro Oriente/Occidente*, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 185-188.

<sup>9</sup> È importante tener presente questo concetto nel rapporto maestro/allievo. Ciascuno di noi ha un fisico diverso a livello di struttura e tensività, ed è ovvio che l'"imitazione" o l'"identificazione" tecnica ed espressiva da parte dell'allievo nei confronti del maestro dovrà passare per questa "porta stretta": il ricostruire gli equilibri di questa "interpretazione muscolare" sul *proprio* fisico, senza cercare di imitare pedissequamente ciò che si osserva nel fisico altrui. La precisazione non è superflua, visto che uno dei mali endemici della didattica del canto lirico è l'"imposizione" da parte del maestro di "modelli muscolari" che sono già il risultato di un processo, e non il processo in sé.

<sup>10</sup> Per "uso del corpo in maniera organica" si intende, in questo contesto, una *coerenza psicofisica* tra il movimento del corpo e l'emissione vocale, che dia luogo ad un circolo energetico in cui il

colo proprio come tentativo di ricostruire l'unità espressiva tra le diverse discipline rappresentata dall'antica tragedia greca. Ma già con l'apertura del primo teatro d'opera pubblico, il San Cassiano a Venezia nel 1637, la dimensione "belcantistica" aveva preso il sopravvento sugli altri aspetti dello spettacolo. L'*Opéra-ballet* francese, sorta alla fine del XVII secolo, sancirà *formalmente* una separazione tra gli interpreti vocali e i danzatori. Tutta la storia dell'Opera è in seguito un alternarsi dell'attenzione rivolta ora alla *parola* ora alla *musica*, dove all'interprete è richiesto di saper cantare ed eventualmente di saper recitare (nel senso di *declamare*) un testo, ma non necessariamente di sapersi muovere sulla scena con un *uso del corpo* espressivo<sup>11</sup>. Parziale eccezione a ciò si troverà nell'*opera buffa*, nel *Singspiel* e soprattutto nell'*operetta*, forse non a caso considerato genere "minore" per eccellenza. Per altri versi, come lontana filiazione (in tutt'altro contesto culturale) di aspetti presenti nell'*Opéra-comique* e quindi nell'*operetta*, nel XX secolo appare il *musical* e successivamente la *rock opera*, dove effettivamente la compresenza di canto, danza e recitazione è più marcata e omogenea: ma l'interprete, fatte le debite eccezioni, è comunque un cantante che sa danzare o un

movimento aiuti l'emissione e viceversa. Mutuo il termine *organicità* da Jerzy Grotowski che a sua volta riprendeva e ampliava un concetto centrale nella riflessione teorico-pratica dell'ultimo periodo di Stanislavskij. Su questo argomento, in ambito teatrale, esiste una ricca bibliografia. Riporto qui solo alcune citazioni mirate al nostro discorso: "Quando cantavo, per esempio, manipolavo sempre mentalmente la mia voce. Era la mia mente a cantare e non il flusso del mio corpo. Questo problema era un ostacolo soprattutto nel lavoro sui canti haitiani, dove bisognava davvero che fosse il corpo a cantare. La manipolazione mentale portava a una falsa qualità vibratoria della voce, e l'auto-osservazione bloccava la laringe, cosicché la mia voce si stancava facilmente. [...] Non sapevo esattamente che cosa significasse [organicità]. Capivo solo che voleva dire non forzato, qualcosa di naturale, naturale come lo sono i movimenti di un gatto. Se osservo un gatto, noto che ognuno dei suoi movimenti è al suo posto, perché il suo corpo pensa da sé. Nel gatto non c'è una mente discorsiva, a bloccare la reazione organica immediata, a fare da ostacolo. L'organicità può essere anche nell'uomo, ma è quasi sempre bloccata da una mente che non sta facendo il proprio lavoro, una mente che prova a condurre il corpo, a pensare velocemente e dire al corpo cosa fare e come. Da questo deriva spesso un modo di muoversi staccato e sconnesso. Ma se guardi un gatto, vedi che tutti i suoi movimenti sono fluidi e connessi, anche quelli veloci. Perché un uomo possa arrivare a tale organicità, la sua mente deve imparare il giusto modo di essere passiva, oppure imparare a occuparsi solo del proprio compito, togliendosi di mezzo, sicché il corpo possa pensare da solo". (Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1993, pp. 70 e 76).

Franco Ruffini, opera una distinzione fondamentale tra *leggibilità* e *credibilità* dell'azione scenica, sottolineando: "L'azione può essere credibile senza essere leggibile [...]; oppure può essere leggibile ma non credibile [...]. L'azione, ovviamente, può non essere né credibile né leggibile; e può infine essere leggibile e credibile, come Stanislavskij certo auspicava per i suoi attori.

Quel che è importante non è la combinatoria dei casi [...], ma proprio il fatto in sé che credibilità e leggibilità sono indipendenti. Sia nel lavoro in scena, sia nel lavoro per la scena, la via della leggibilità è per principio diversa e autonoma da quella della credibilità. [...] La leggibilità è una questione semantica, mentre la credibilità è una questione organica". (Franco Ruffini, *Teatro e boxe*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 10-12; cfr. anche le pp. 99-102)

<sup>11</sup> Su questo punto cfr. l'interessante saggio di Gerardo Guccini, *Note sulla cultura del corpo nei cantanti lirici. Esempi e riflessioni* in Gerardo Guccini e Cristina Valenti (a cura di), *Tecniche della rappresentazione e storiografia. Materiali della sesta sessione dell'ISTA*, Bologna, Biblioteca Universale Synergon, 1992, pp. 119-133.

danzatore che sa cantare. Manca, insomma, in ogni caso una concezione e un *training* in cui le diverse discipline si compenetrino in un'unità inscindibile analoga a quella presente nelle "opere" orientali. Manca, soprattutto, quell'uso del corpo in maniera organica e funzionale al canto, quale in un certo senso vediamo – spesso come semplice frutto dell'istintività – ad esempio nei cantanti *rock*.

Tornando al canto lirico, proprio come conseguenza della tradizione secondo cui il movimento scenico poteva comunque essere subordinato all'agio dell'emissione vocale, la scuola belcantistica tradizionale ha finito col fare monoliticamente riferimento a una "postura di base" del cantante eretta e ben piantata sulle due gambe, postura che però a sua volta ha finito col creare i tipici cantanti *old-fashioned*, assolutamente incapaci di muoversi sulla scena se non goffamente e con gesti delle braccia stereotipati (e non-organici): un circolo vizioso.

Questa postura è peraltro potenzialmente foriera di notevoli tensioni muscolari realmente nocive alla fisiologia dell'emissione, ed il diffondersi sempre più ampio in questi ultimi decenni di tecniche di scioglimento fisico come la Alexander o la Feldenkrais presso i cantanti (soprattutto nel Nord-Europa) è una chiara presa di coscienza dei limiti dell'impostazione fisica "tradizionale" nel canto.

In effetti anche il canto lirico – visto ora globalmente come attività fisico-espressiva – è il risultato di una sottile e raffinata partitura di *keras* e *manis*, di vigore e morbidezza, di energia forte e di energia dolce, soprattutto considerando che al lavoro funzionale "ampliato" di alcuni complessi muscolari deve corrispondere un lavoro dolce, quasi una non-interferenza di altre parti del corpo (le spalle non devono alzarsi, i muscoli pettorali non devono irrigidirsi ecc.). Certamente la postura eretta "tradizionale" dei cantanti è basilariamente la più idonea a creare i giusti equilibri per facilitare l'emissione, ma, ad esempio, nel caso di cantanti che abbiano il difetto di "spoggiarsi", ovvero di respirare un po' troppo "alto" (sempre secondo la terminologia tradizionale), dilatando abnormemente il torace a scapito del cosiddetto "appoggio", un utile esercizio è quello di provare ad abbassare il baricentro del loro equilibrio corporeo facendogli piegare le ginocchia. In questo modo, oltre a riequilibrarsi la presa del fiato, vengono a cadere molte tensioni muscolari superflue, scaricandosi sui muscoli delle gambe, e la base dell'"appoggio" si localizza automaticamente molto più in basso nella zona ventrale.

## Equilibrio

Infatti, un campo d'azione tutto da esplorare, in un'ottica di antropologia teatrale applicata al canto, è l'uso dell'equilibrio e di quello che Barba definisce "equilibrio di lusso"<sup>12</sup> da parte del cantante.

<sup>12</sup> "La vita dell'attore e del danzatore, infatti, si basa su un'alterazione dell'equilibrio. Quando siamo in posizione eretta, non possiamo mai restare immobili. Anche quando sembriamo immobili, ci serviamo di minuscoli movimenti con i quali spostiamo il nostro peso. Si tratta di una serie continua di aggiustamenti con cui il peso passa incessantemente a premere ora sulla parte anteriore, ora su quella posteriore, ora sul margine destro, ora sul sinistro dei piedi. Perfino nell'immobilità più assoluta questi micromovimenti sono presenti [...]. Ci sono laboratori scientifici specializzati nella

Un esempio pratico: molti studenti di canto, ma anche parecchi cantanti tecnicamente già evoluti, hanno difficoltà ad attivare la fascia muscolare sottocostale laterale, la cui messa in tensione corona, come conseguenza di una catena muscolare che parte dall'attivazione della muscolatura bassoventrale, quella che viene definita, nel gergo tradizionale belcantistico, *respirazione completa*. La difficoltà di questi cantanti spesso non è dovuta tanto ad uno squilibrio nell'uso della muscolatura in fase di inspirazione, quanto ad una vera e propria "ignoranza fisica" di quella fascia muscolare. Un ottimo esercizio per far *localizzare* e *sentire* questi muscoli è il seguente: trovata una postura eretta di grande equilibrio statico, lentamente far muovere un ginocchio in avanti alzando una gamba e rimanendo in equilibrio sull'altra; raggiunto con la coscia sollevata un angolo di 90° rispetto al busto, ruotare la gamba alzata verso l'esterno mantenendo l'angolazione di 90° della coscia e avendo cura che la parte inferiore della gamba, sotto il ginocchio, rimanga completamente rilassata.

In questa posizione la fascia muscolare sottocostale laterale entra *automaticamente* in tensione, come conseguenza della progressiva attivazione di tutta la muscolatura addominale. Questa tensione, nello stesso tempo, non sarà *rigida*, ma *elastica*, pena la perdita dell'equilibrio corporeo stesso<sup>13</sup>.

Possono gli esercizi sull'equilibrio fornire una nuova chiave per la conoscenza del corpo e della muscolatura da parte del cantante lirico? (La domanda è ovviamente retorica)

Cosa succede nel far cantare un passaggio o un'aria nella *posizione dell'albero*? (Questa non è una domanda: è un invito a sperimentare)

E gli esercizi di training fisico *al rallentatore* tratti da alcune tradizioni teatrali cosa provocano nell'uso della voce da parte del cantante? (Si tenga presente la contiguità nell'orecchio interno del nervo acustico con quello dell'equilibrio...)

misurazione dell'equilibrio attraverso la misurazione dei diversi tipi di pressione operata dai piedi sul terreno: ne risultano diagrammi nei quali ognuno può leggere quanti complicati e laboriosi movimenti faccia per restare fermo.

Sono stati fatti esperimenti con attori professionisti. Risulta che se si chiede loro di immaginare di portare un peso, di correre, di camminare, di cadere, di saltare, già questa immaginazione produce immediatamente una modificazione del loro equilibrio, mentre invece non lascia quasi traccia nell'equilibrio di una persona normale, per cui l'immaginazione resta un fatto quasi esclusivamente mentale. [...] Le posizioni base delle forme di teatro e danza orientale sono altrettanti esempi di una distorsione cosciente e controllata dell'equilibrio. Lo stesso può dirsi per le posizioni base della danza classica europea e per il sistema del mimo di Decroux: abbandonare la tecnica quotidiana dell'equilibrio e cercare un "equilibrio di lusso" che dilata le tensioni su cui il corpo si regge. [...] È questa *danza dell'equilibrio* che gli attori e i danzatori rivelano nei principi fondamentali di tutte le forme di teatro". (Eugenio Barba-Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore*, cit., pp. 9-10).

In quest'ottica, anche la tipica postura del "porgere al pubblico" dei cantanti lirici di vecchia scuola – con il baricentro corporeo spostato in avanti, il peso distribuito inegualmente sulle due gambe, un braccio teso verso il pubblico – è una postura energetica di "equilibrio di lusso". Questo potrebbe spiegare la motivazione profonda, "organica", della postura stessa e il perché veniva appunto recepita dal pubblico come un "porgere" energetico.

<sup>13</sup> Questa posizione, tra l'altro, coincide con la posizione *yoga* detta "dell'albero", il cui fine è, analogamente, di *equilibrare* le energie della parte superiore e inferiore del corpo.

## Alcuni pensieri per il futuro

L'Opera è stata, nel corso dei secoli, sempre più invischiata in un paradosso teatrale: *mimetica* per tradizione, ma spesso eseguita da interpreti inabili a *recitare* in maniera credibile, non ha finito certo con l'incoraggiare una ricerca corporeo-espressiva profonda.

Uno dei compiti dell'antropologia teatrale, anzi il suo compito principale, sarebbe quello di spiegare i motivi profondi della *presenza scenica* del *performer*. Il canto – dicono alcuni – è, ancor prima che fenomeno acustico, *energia pura*, di cui si nutre l'esecutore stesso. A volte, soprattutto nel concertismo, dove per statuto non vi è "scena", è spesso evidente la *presenza teatrale* del cantante, ancor prima che apra bocca per emettere suono.

"Si canta prima di tutto con gli occhi", ripetono diversi insegnanti di canto "illuminati", rifacendosi senza saperlo a una tradizione orientale estremamente elaborata e codificata.

In ogni caso, il canto lirico occidentale non andrebbe preso (né presentato) come *un mondo a parte* rispetto ad altri stili di canto, e soprattutto neanche come un'attività totalmente "altra" rispetto alle varie discipline artistico-corporee. Questo naturalmente non è un rimprovero agli studiosi di antropologia teatrale, è semmai una condanna di molti insegnanti di canto lirico.



**1, autunno 1999**  
**PADRI, FIGLI E NIPOTI**

Su Decroux, il rapporto maestro-allievo e la trasmissione dell'esperienza a teatro

M. De Marinis, *Premessa: dopo i maestri* | E. Barba, *Il maestro nascosto* | B. Bonora, *Lo spirituale nel corpo: Eliane Guyon da Decroux a Gurdjieff* | F. Abate, *Il mimo corporeo negli Stati Uniti. Tecnica, scuola, tradizione* | I. Lindh, *L'unicità di Decroux* | R. Mirecka, *È una questione d'amore* | P. P. Brunelli, *La maieutica nel parateatro di Rena Mirecka* | V. Di Bernardi, *Willi Rendra: un maestro interculturale nella scena asiatica contemporanea.*

**SCRITTURE**

E. Moscato, *La "soluzione cinema": l'acqua, l'occhio, l'immagine anti-gramma.*

**INTERVENTI**

L. de Berardinis, *Per un Teatro Nazionale di Ricerca* | M. De Marinis, *La regia e il suo superamento nel teatro del Novecento* | V. M. Oreggia, *Teatri invisibili: l'operosa utopia.*

---

**2/3, primavera-autunno 2000**  
**QUARANT'ANNI DI NUOVO TEATRO ITALIANO**  
a cura di Marco De Marinis

G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica* | G. Scabia, *Avvicinamento a Dioniso* | L. de Berardinis, *Scritti d'intervento* | R. Anedda, *Il teatro come una composizione: la drammaturgia musicale nel lavoro di Leo de Berardinis* | D. Paternoster (a cura di), *I teatri anomali della Raffaello Sanzio* | E. Dallagiovanna (a cura di), *La Valdoca e il viaggio verso Parsifal* | *Contro la rappresentazione: Marcido Marcidoris e Famosa Mimosa* | *Le Albe alla prova di Jarry* | F. Acca, *Rino Sudano: un teatro "fuori scena"* | M. Porzio, *L'arte silenziosa di Antonio Neiwiller* | C. Infante, *L'ultima avanguardia, tra memoria e oblio.*

**INTERVENTI**

A. Picchi, *Della "Bella Addormentata" di Rosso di San Secondo e la faccenda dei due finali* | G. Ottaviani, *Il passo che risveglia: transculturalismo e identità nel Butò.*

---

**4, primavera 2001**  
**FIGURE E PERCORSI DEL TEATRO FRANCESE DEL NOVECENTO**  
a cura di Marco Consolini

P. Claudel, *La seduzione di Hellerau* | P. Claudel, *Il teatro giapponese* | F. Migliore, *Sylvain Itkine 1908-1944* | M. Consolini, *"Théâtre Populaire": breve storia di una rivista teatrale* | B. Dort, *Roland Barthes spettatore teatrale* | L. Mucci, *Eleutheria, prima pièce tragicomica di Samuel Beckett* | P. Pavis, *Sintesi prematura, ovvero: chiusura provvisoria per inventario di fine secolo* | E. Moscato, *Chi è e chi ha paura, oggi, di Antonin Artaud?*

**INTERVENTI**

E. Moscato, *Per esili ed epopee. Viviani-Joyce: un parallelo* | V. Di Bernardi, *Il Nižinskij dei diari non censurati. Nuove prospettive* | D. Turrini, *Il vascello d'acciaio. Appunti per una semiotica dell'attore teatrale.*

---

**5 autunno 2001**  
**ARTI DELLA SCENA, ARTI DELLA VITA**  
a cura di Marco De Marinis

M. De Marinis, *Grotowski e il segreto del Novecento teatrale* | M. Cristini, *Il respiro del corpo. Consapevolezza e rilassamento nel metodo Gindler a teatro* | C. Durazzini, *Feldenkrais e il teatro* | N. Marchiori, *Tra arte rituale e pedagogia dell'attore: il canto tradizionale haitiano nella pratica di Maud Robart* | L. Masgrau, *La relazione dell'Odin Teatret con l'America Latina (1976-2001)* | M. Cavallo-G. Ottaviani, *Drammaterapia* | S. Guerra Lisi-G. Stefani, *Stili espressivi prenatali nella globalità dei linguaggi*

**INTERVENTI**

J. Varley, *La drammaturgia secondo Dedalo* | M. Porzio, *Il teatro che (in)segna. Parole, idee e domande sul teatro in lingua dei segni*

**SCRITTURE**

P. Puppa, *Miti teatrali: Abramo e Filottete*