

zione spontanea, le teste mute che si muovono orizzontalmente e che sembrano scivolare da una spalla all'altra come se fossero incastrate su rotaie, tutto questo risponde sia a necessità psicologiche immediate, sia ad una sorta di architettura spirituale, fatta di gesti e di mimiche ma anche del potere evocativo di un ritmo, della qualità musicale di un movimento fisico, dell'accordo parallelo e mirabilmente fuso di un tono. Che questo urti il nostro senso europeo della libertà scenica e dell'ispirazione spontanea, è possibile, ma non si dica che questa matematica è creatrice di aridità e di uniformità. La meraviglia è che una sensazione di ricchezza, di fantasia, di generosa prodigalità si sprigioni da questo spettacolo regolato con una minuzia e una consapevolezza inquietante. E le corrispondenze più imperiose fondono continuamente la vista all'udito, l'intelletto alla sensibilità, il gesto di un personaggio all'evocazione dei movimenti di una pianta attraverso il gemito di uno strumento. I sospiri di uno strumento a fiato prolungano le vibrazioni delle corde vocali con un tale senso di identità che non si sa se è la voce stessa che si prolunga o il senso che l'ha assorbita fin dalle origini. Un gioco di giunture, l'angolo musicale che il braccio fa con l'avambraccio, un piede che si abbassa, un ginocchio che s'inarca, dita che sembrano staccarsi dalla mano, tutto è per noi come un perpetuo gioco di specchi in cui le membra umane sembrano rinviarsi echi e musiche o in cui le note dell'orchestra o i soffi degli strumenti a fiato evocano l'idea di un'intensa voliera di cui gli attori stessi sono lo sfarfallio.

Il nostro teatro che non ha mai avuto l'idea di questa metafisica del gesto, che non ha mai saputo applicare la musica a fini drammatici così immediati, così concreti, il nostro teatro puramente verbale e che ignora tutto ciò che è il teatro, cioè quello che è nell'area della scena, ciò che quest'aria misura e circoscrive, ciò che ha una densità nello spazio - movimenti, forme, colori, vibrazioni, atteggiamenti, grida - potrebbe, in considerazione di ciò che non si misura e che dipende dal potere di suggestione dello spirito, chiedere al Teatro Balinese una lezione di spiritualità. Questo teatro, puramente popolare e non sacro, ci dà un'idea straordinaria del livello intellettuale di un popolo che pone a fondamento dei suoi piaceri civili le lotte di un'anima in preda alle larve e ai fantasmi dell'aldilà.

Perché infatti è un duello puramente interiore quello trattato nell'ultima parte dello spettacolo⁷¹. E si può di sfuggita notare il grado della sontuosità teatrale che i balinesi sono capaci di conferirgli. Il senso della necessità plastica della scena non ha eguale che nella loro conoscenza della paura fisica e dei mezzi di scatenarla. E nell'aspetto veramente terrificante del loro diavolo (probabilmente tibetano), c'è una somiglianza sorprendente con l'aspetto di un certo fantoccio che ricordo bene: il fantoccio dalle mani gonfie di gelatina bianca, dalle unghie di foglie verdi, che era il più bell'ornamento di uno dei primi spettacoli fatti dal Teatro Alfred Jarry.

⁷¹ Questo numero finale dello spettacolo è probabilmente il *Cialonarang* del programma di sala *a* che nel programma settimanale prende il nome di *Barong*.

IL LAVORO DELL'ATTORE IN MEJERCHOL'D
STUDI E MATERIALI

Nota. È un nutrito dossier sull'attore di Mejerchol'd, il movimento scenico e la biomeccanica, composto di quattro parti introdotte dalla curatrice, Béatrice Picon-Vallin: 1. *La commedia dell'Arte*; 2. *La pratica biomeccanica*; 3. *Una nuova scuola per un nuovo teatro (1915-1918)*; 4. *L'attore e la musica*. All'interno del dossier, quando non sono inediti, i numerosi articoli, brani, estratti portano l'indicazione della loro provenienza.

Béatrice Picon-Vallin è autrice di numerose opere e articoli dedicati al teatro russo e sovietico, da *Le théâtre juif soviétique pendant les années Vingt*, Losanna, L'Age d'Homme, 1973, a *Meyerhold*, in *Les Voies de la création théâtrale*, 17, Paris, CNRS, 1990, a V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, 4 voll., Losanna, L'Age d'Homme, 1973-1992, alle ultime pubblicazioni: *Amère revanche des corps à l'Est*, in *Le Corps en jeu*, Paris, CNRS, 1993; *Enseigner, former, créer*, in «Théâtre/Public», 116, 1994 (trad. in *Patalogo*, 17, 1995); *Conférences de la saison russe*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1995.

Nel dossier che pubblichiamo, lo scritto di Solov'ev, *Storia della tecnica scenica della Commedia dell'Arte*, l'*Esercizio con i bastoni*, e la *Lettera di B. Pasternak a Mejerchol'd* sono stati tradotti dal russo da Alessio Bergamo, che ha anche collazionato sull'originale russo la traduzione francese di *Il tiro con l'arco: compiti*. Espressamente tradotti da B. Picon-Vallin per il presente dossier sono: *Con delle tecniche di improvvisazione di Mejerchol'd-Bondi e Sempre domani, mai oggi di Mejerchol'd*, quest'ultimo inedito anche in russo. Le traduzioni dal francese sono di Letizia Bindi.

L'attore è un uccello che con un'ala sfiora la terra e con l'altra tocca il cielo.

Ejzenštejn

Il movimento biomeccanico, scrive Aleksej Levinskij; che si è formato con Mejerchol'd¹, è «un movimento culturale che dif-

¹ A. Levinskij è il regista del Teatro Ermolova, in cui tiene anche uno

ferisce dal movimento spontaneo, emozionale. La biomeccanica è razionale, l'essenziale in essa è il principio volontario. L'attore deve avere *coscienza di sé* nello spazio». «Il fine degli esercizi: muoversi con il massimo di economia, di laconicità, di funzionalismo. Gli esercizi insegnano un approccio formale al movimento in scena. E il culto del disegno. Il disegno diviene un valore in sé e uno dei mezzi scenici fondamentali». «È il movimento di un teatro in cui agisce non il personaggio, ma l'attore che lo rappresenta»². E Levinskij sottolinea attraverso l'utilizzazione razionale di un corpo cosciente, il primato dell'attore, libero da ogni forma di imitazione della vita.

Tuttavia Mejerchol'd è il regista con la R maiuscola, il regista-autore di cui si è detto che aveva «ucciso» l'attore, che ne aveva fatto una «marionetta». All'inizio degli anni Venti, certi critici hanno persino parlato di «profanazione dell'arte teatrale». Ma a guardare più da vicino, non emerge altro che questo: l'attore da «baraccone» mejercholdiano è il «re» del «reame del teatro», mentre il regista non ne è che il «primo ministro»³. Ad esclusione di un periodo molto breve, l'attore sta al centro del suo interesse, posizione di cui è testimonianza la definizione che Mejerchol'd dà del teatro nel 1914: «Anche se si toglie al teatro la parola, il costume, la ribalta, le quinte, persino lo stesso edificio teatrale, finché resta l'attore e i suoi movimenti pieni di maestria, il teatro resta teatro. Lo spettatore coglie i pensieri e le motivazioni dell'attore dai suoi movimenti, dai suoi gesti e dalla sua mimica». Mejerchol'd considera qui il suo movimento «come fatto sottomesso alle leggi della forma in arte [...] come mezzo di espressione estremamente potente nella rappresentazione», arrivando fino a precisare qualche riga più avanti: «il ruolo del movimento scenico è più importante di quello degli altri elementi del teatro»⁴.

All'immersione nella memoria affettiva dei seguaci di Stanislavkij, alla ricerca dell'emozione, Mejerchol'd oppone molto presto un lavoro plastico e ritmico. «Si deve perfezionare il cor-

Studio di recitazione. Dopo aver praticato il training biomeccanico presso Nikolaj Kustov, attore iniziato alla biomeccanica mejercholdiana negli anni '30, Alexej Levinskij l'ha lui stesso trasmesso ad attori come Gennadi Bogdanov. Ha diretto la regia di *En attendant Godot* in cui recita il ruolo di Vladimir, con attori formati a questo tipo di preparazione.

² Intervista ad A. Levinskij, in «Teatral'naja Zizn», 6 (1989).

³ Cfr. *La Baraque de foire* (1914), in V. Mejerchol'd, *Écrits sur le Théâtre*, t. I, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973, p. 249.

⁴ Cfr. il *Programma dello Studio di Mejerchol'd*, in «Ljubov'k trem apel'sinam», 4-5 (1914).

po dell'attore»; e piuttosto che la casualità dell'intuizione egli vagheggia di proporre all'attore una partitura come quella di cui dispone l'interprete musicale. Non si tratta di rivivere né di illustrare, ma di *agire*, per sentire e far sentire. Nessuna concentrazione sul proprio io, ma una ricerca alle fondamenta della tradizione teatrale:

I difetti delle nostre scuole di recitazione vengono dal fatto che [...] ci sediamo davanti ad un microscopio. Un buon attore non può divenire tale che dopo uno studio lungo ed attento di tutto il teatro⁵.

Prospettiva questa globalizzante più che totalizzante di una formazione in cui l'attore porta avanti contemporaneamente uno sviluppo corporale, manuale, intellettuale, in un laboratorio scenico destinato a verificare matematicamente tutto il passato teatrale e a preparare il materiale per la scena futura: questa sarà la prospettiva degli anni Dieci.

La Commedia dell'Arte e l'Oriente

Dal 1908 alla fine della sua vita, Mejerchol'd riflette sulla formazione dell'attore, un attore la cui gestualità e il cui movimento siano la matrice stessa della recitazione, e la sua attività di regista si arricchisce di progetti, di ricerche e di realizzazioni pedagogiche. Nel suo studio di San Pietroburgo, tiene dal 1914 al 1917 una classe di «tecnica di movimenti scenici» in cui lavora in stretta collaborazione con V. Solov'ëv, specialista erudito della Commedia Italiana che conduce con i membri di questo studio di recitazione, professionisti e non, una ricerca approfondita per mezzo di un metodo detto «oggettivo» sui testi e gli scenari da Commedia dell'Arte.

Mejerchol'd ha scoperto il teatro giapponese, il lavoro della Duncan, di Dalcroze, di Loïe Fuller, si appassiona al circo. La sua riflessione critica sul movimento scenico si materializza nell'elaborazione di esercizi o di pantomime costruiti per lo più su canovacci da Commedia dell'Arte, accompagnati da musica (al piano, come in una sala di danza). Questi esercizi approfondiscono le relazioni tra il movimento dell'attore e la forma o la dimensione dello spazio scenico che gli è assegnato, secondo il principio del «partire dal terreno» di Guglielmo Ebreo da Pesa-

⁵ TSGALI (Archivi Centrali di Stato per la Letteratura e l'Arte, Mosca), 963, 726.

ro, coreografo dell'Italia del Quattrocento, autore di un *Trattato di danza* in cui enumera, tra le qualità indispensabili per il danzatore, l'abilità nel giudicare della superficie su cui dovrà compiere le sue evoluzioni e nell'adeguarvi i suoi passi. Gli spostamenti degli attori disegnano dei complessi percorsi materializzati al suolo, come in una coreografia. Sono sottoposti ad una geometrizzazione e dipendono dal carattere pari o dispari del numero dei partecipanti. L'attore è invitato a praticare una camminata espressiva, con la punta dei piedi in fuori e un saltellamento costante che lo mantiene sempre pronto a reagire rapidamente ai suoi compagni. Ogni studio e pantomima – per esempio *Arlecchino, mercante di colpi di bastone, I prestigiatori ambulanti, Le due Smeraldine, La donna serpente, Uccello e gatto* – comprendono delle attività corporali (salto, caduta, corsa, schiaffo), degli elementi acrobatici o da giocoliere e poggia sulla manipolazione di oggetti diversi, la maggior parte delle volte legati alla tradizione (arco, bastone, canna, palla, panierino, spada, picche, ventaglio, cappello, cappa, veli, tessuti, ecc.). Certi altri mettono in gioco l'espressione vocale come conseguenza diretta delle tensioni muscolari: il movimento, così com'è praticato, in modo da impegnare il corpo nella sua interezza anche per un gesto solo, può far scaturire un'esclamazione e un testo. Infine il movimento è concepito nel suo rapporto al tempo o piuttosto al ritmo materializzato da un fondo musicale costante e non psicologizzato.

Il corpo è già considerato qui come materiale da trattare, da perfezionare al punto da farne uno strumento, non tanto al servizio di un regista quanto a quello di un attore musico. Il ricorso alla Commedia dell'Arte dunque non rappresenta un sogno di uomo di teatro antiquario, una volontà di restaurazione etno-icografica, ma una strategia nella lotta contro lo psicologismo, nella quale viene spesso invocato il nome di Gordon Craig. E ancor più di una strategia, la convinzione durevole che si tratti in questo caso non di un genere dimenticato, ma di uno di quei momenti del teatro in cui si sono depositati, come in un precipitato chimico, importanti segreti della scena e del mestiere, della condizione d'attore, segreti che bisogna far risalire alla pratica attuale: ritrovare, comprendere, decrittare, attualizzare in formule precise, simili talora all'algebra, assimilare, non per tornare indietro, ma per andare più lontano e finirla con la tirannia del dicitore o dell'«attore-grammofono». Ovvero, per usare un'altra immagine, lavorando sui materiali storici e i testi, l'«attore mejercholdiano» – entità fittizia che corrisponderebbe ad una sintesi ideale delle concezioni del regista sull'attore nei diversi stadi della sua evoluzione – pone allora concretamente i piedi, i

passi, sulle tracce degli attori del passato, per assicurarsi la giustezza della marcia, in senso proprio e figurato, progressiva, autonoma e sicura. Mejerchol'd indica qui le grandi linee della sua utopia: «scoprire le leggi del teatro» aprendo un dialogo fertile con tradizioni «autenticamente teatrali» di cui la Commedia dell'Arte, studiata non come un'entità stabile, fissata una volta per tutte, ma nelle sue variazioni storiche, rappresenta una delle incarnazioni; si deve inoltre puntare ad una sintesi interpretativa che riguardi l'insieme delle arti dello spettacolo e non si limiti alla cultura occidentale (circo, teatro orientale). Riscoperta e trasmissione di queste tradizioni occultate o rifiutate che si tratta di «far passare dal passato al presente»⁶. Guardare indietro in questo caso non porta in alcun modo indietro...

Attori per un baraccone di oggi e trasmettitori di un sapere addormentato ma palpitante, gli allievi dello Studio conferiscono all'attore mejercholdiano il suo statuto definitivo di *homo ludens* che consiste in questi pochi elementi: mostrare la vita sulla scena non significa mimarla, copiarla, ma recitarla⁷; sul palcoscenico l'essenziale è «vivere in uno stato d'animo specificamente teatrale»⁸, «la gioia» che «diviene l'ambito al di fuori del quale [l'attore] non può esistere, anche quando deve morire in scena»⁹; lungi dall'entrare nella pelle del suo personaggio, egli deve come uscirne, vedersi e ammirarsi, nel processo stesso del suo recitare; le emozioni in scena ne perturbano e disturbano la precisione, la gioia, la luminosità; infine il testo è l'ornamento dell'ossatura teatrale, costruita dal lavoro del corpo nello spazio: «le parole non sono che i disegni sul canovaccio del movimento»¹⁰. Provvisoriamente si interpreta *Amleto* in forma di pantomima, ma al fine di potere, un giorno, dare il testo nella sua integrità, senza omettere una sola scena.

Nell'esperienza mejercholdiana degli anni Dieci predomina una concezione al tempo stesso romantica e scientifica dell'attore e del suo lavoro, legata alle opere teatrali e para-teatrali di Gozzi, Hoffman o Callot e che apre su una ricerca della forma, su una padronanza tecnica i cui principi sono reperibili, su un corpo addestrato in diverse discipline, sportive e acrobatiche, e organizzato nella classe dei movimenti scenici, corpo artificiale per il quale è richiesta costantemente una doppia linea di con-

⁶ TSGALI, 963, 726.

⁷ *Ibidem*.

⁸ TSGALI, 998, 1, 715.

⁹ Cfr. V. Mejerchol'd, *Écrits sur le théâtre*, cit., t. I, p. 224.

¹⁰ *Ibidem*, p. 185.

dotta, tanto sul piano del ritmo, del disegno, dello spazio quanto su quella dei temi e dello stile: rapidità nelle reazioni (attenzione sostenuta al/ai compagno/i) ma anche pause; disegno dinamico d'insieme ma anche introduzione di segmenti contrari alla linea generale del movimento, fratture; infine distribuzione spaziale, su vari livelli, delle materie prime della recitazione (praticabili, scale) e poetica dei contrasti, ricerca del tragi-comico (grottesco).

Al posto della mimesi associata ad una sorta di contraffazione dell'uomo vivente, la creazione inventiva: l'attore polivalente è un «giocoliere della scena» che mette in forma il suo corpo grazie al suo bagaglio culturale (visita dei saloni dell'Ermitage, apprendimento delle teorie della versificazione, del solfeggio e del ritmo). Al corpo naturale, prosaico o etereo, idealizzato, si oppone un corpo che si potrebbe definire «versificato». La teatralità non si organizza intorno al personaggio fittizio, ma intorno all'attore stesso, inteso come «produttore» di questa finzione, a partire dalla sua realtà e dal suo lavoro-recitazione.

Taylorizzazione della recitazione

All'inizio degli anni '20, i modelli del giocoliere, del clown, dell'attore orientale sembrano sfumare nel discorso dei commentatori della «biomeccanica», termine che appare nel 1918, ma non accennano a scomparire dalla bocca del Maestro stesso (è sufficiente dare un'occhiata agli stenogrammi e alle note dei suoi corsi). Altri modelli divengono dominanti, legati alla radicalizzazione delle prese di posizione politiche di Mejerchol'd, al suo impegno nella rivoluzione, al suo interesse crescente per la macchina e la fabbrica. La biomeccanica di cui è stata fatta una dimostrazione pubblica sul dispositivo storico del *Cocu magnifique* nel 1922 è uno degli slogan dell'«Ottobre Teatrale» che stigmatizza l'eredità idealista dei teatri russi del XIX secolo, Teatro d'Arte compreso, e cristallizza le implicazioni ideologiche delle avanguardie produttiviste e costruttiviste: attori-operai, teatri-studi di fabbrica, taylorizzazione della recitazione come eco delle parole d'ordine leniniste a favore del taylorismo di cui si riempiono gli artisti d'avanguardia, perché questo rappresenta il prisma attraverso il quale vagheggiare una trasformazione rapida dell'immensa Russia contadina in America socialista.

La biomeccanica riguarda allora, come scrivono i discepoli di Mejerchol'd, tanto «la creazione di un nuovo sistema di movimenti scenici, fondati sull'esteriorizzazione e non sullo sviluppo

dell'interiorità» quanto «l'acquisizione di basi del movimento dell'organismo umano in quanto tale e la possibilità di creare una meccanica dell'uomo in movimento, la sua nuova organizzazione motrice»¹¹. Dall'attore all'«uomo nuovo», il vai e vieni sarà costante per qualche anno; è un «attore-uomo»¹² quello che si va formando negli Studi di Mejerchol'd (GVYRM, GVYTM), in una contaminazione delle nozioni di espressività e di efficacia, in una fusione utopica del teatro e della vita in cui la scena è concepita come il laboratorio di una società a venire e l'attore, operaio della cultura d'avanguardia, come prototipo dell'«uomo qualificato» del futuro.

L'inflazione retorica di tipo politico e scientifico ha enfatizzato la biomeccanica mejercholdiana ad un punto tale da ridurre la totalità della formazione dell'attore agli esercizi e agli studi che essa propone. Non la si deve confondere neppure con la sua troppo rapida assimilazione nei circoli dei dilettanti ai quali essa poteva essere insegnata con l'idea di un reinvestimento possibile di questa abilità, di questa acquisizione di un corpo-macchina, sul luogo stesso del lavoro, in fabbrica. Né con la ginnastica a lavoro praticata per spettacoli di massa (manipolazione collettiva della pala, per esempio). Non la si deve in alcun modo considerare come una serie di esercizi eseguiti a ritmo di fischiello¹³: il fondo musicale complesso richiesto per uno studio (nel caso del «Tiro con l'arco», per esempio, si ascolta successivamente Grieg, Chopin, poi Bach), con il quale il processo gestuale sviluppa dei legami contrappuntistici, spiega da solo il controsenso di una tale interpretazione.

Pur essendo Mejerchol'd ben consapevole che la sua formulazione è indissociabile da un periodo di intensi capovolgimenti in cui i progetti degli artisti stessi lasciano intravedere un'inquietante riformulazione della società sul modello dell'armata (molto presente) e della fabbrica, e in cui si impone l'urgenza di un'organizzazione delle attività umane, produttive, artistiche, quotidiane in vista di un'efficacia più o meno immediata, io credo che si debba reinserire la biomeccanica all'interno del programma generale di formazione dell'attore negli Studi mejercholdiani. La funzione degli esercizi della biomeccanica mejercholdiana, che mira ad alleggerire i complessi compiti che deve affrontare l'attore «nuovo», è in primo luogo teatrale, anche se è utilizzabile

¹¹ *Intervista a dei laboratoristi di Mejerchol'd*, in «Zrelisca», 10 (1922).

¹² *Ibidem*.

¹³ Come si può vedere nel film che la televisione sovietica ha recentemente dedicato a Mejerchol'd.

ugualmente nel quotidiano, come certe testimonianze (V. Plucek, A. Fevral'skij) concordano nel sottolineare.

In effetti esercizi e studi biomeccanici¹⁴ sono una messa in forma teatrale del corpo addestrato in altre discipline (sport diversi, acrobazia, scherma, boxe, danza classica e popolare, ritmica, ginnastica in coppia, ecc.). Essi non riguardano paradossalmente situazioni di lavoro o di vita «taylorizzabile» (salto in avanti, schiaffo, tiro con l'arco, lavoro con il pugnale, salto all'indietro), ma riprendono delle figure teatrali o lazzi spogliandoli della ganga narrativa che nello Studio rinvia spesso all'ambito del meraviglioso, e riducendoli al loro schema dinamico. Un nuovo approccio viene autorizzato dallo stato delle scienze umane e sociali – psicologia oggettiva americana, taylorismo, riflessione sovietica. Mejerchol'd prende a prestito i suoi utensili concettuali, il suo vocabolario, da William James, I. Pavlov, V. Bechtereve, e dagli etologi.

La tradizionale dualità dell'attore in scena espressa da Coquelin il vecchio, viene attualizzata nella formula $N = A1 + A2$, in cui N è l'attore, A1 l'organizzatore, il costruttore o il macchinista che riceve e dà ordini in vista della realizzazione del progetto, A2 il corpo dell'attore, il materiale organizzato, la macchina, che realizza la consegna del costruttore. L'attore è così sdoppiato in materiale da informare e in apparato mentale, in principio passivo e principio attivo. Per raggiungere una certa libertà nella creazione, l'uno e l'altro debbono essere esercitati. «Allenamento, allenamento» dirà più tardi Mejerchol'd. Ma se è un «allenamento quello che esercita soltanto il corpo e non la testa, grazie no! Non ho bisogno di attori che, per sapersi muovere, non sanno pensare»¹⁵.

Gli esercizi e gli studi biomeccanici hanno dunque come finalità quella di formare l'organizzatore, della cui condizione fisica e stato di salute si è parlato altrove, a controllare il suo materiale, cioè aiutare l'attore a prendere coscienza del suo corpo nello spazio della scena: e in primo luogo a trovare e a spostare il suo centro di gravità poiché l'arte dell'attore in movimento esige un senso dell'equilibrio identico a quello del funambolo. È a partire da questo equilibrio continuamente perturbato e ritrovato che l'attore si organizza sull'area scenica, ben saldo ed elasti-

¹⁴ Per la descrizione degli esercizi ed uno studio più dettagliato della biomeccanica, cfr. Mejerhold. *Les voies de la création théâtrale*, XVII, Paris, CNRS, 1990, pp. 104-125.

¹⁵ Cfr. A. Gladkov, *Teatr. Vospomnanija i razmyslenija*, Moskva, Iskusstvo, 1980, p. 274.

co sulle sue gambe, al tempo stesso punti di appoggio e molle. Gli esercizi sviluppano in qualche modo nell'attore la facoltà di sentire interiormente tutto ciò che è all'esterno.

D'altra parte, nella misura in cui ogni stato psicologico è condizionato da processi fisiologici, da costruzioni fisiche (cfr. W. James), è da una buona posizione del corpo nello spazio e nel tempo, dal suo «piazzamento spazio-plastico»¹⁶ che possono nascere in modo giusto l'emozione e l'intonazione. Dal pensiero al movimento, dal movimento all'emozione, dall'emozione alla parola, senza dimenticare il ruolo di riflesso nell'eventuale liberarsi di un'emozione, questo è il percorso. Così gli esercizi e gli studi, eseguiti in gruppo per la maggior parte, pervengono a stabilire i principi di una esecuzione analitica precisa e rapida di diverse azioni, a dare un metodo di scomposizione del movimento e la possibilità di ricomporlo, di «rimontarlo». Essi organizzano una serie di «messe in relazione», di coordinazioni-modello tra le parti del corpo (partecipazione di tutto il corpo al minimo gesto), tra il corpo e l'oggetto, il corpo e lo spazio, il corpo e il o i compagni, tra il corpo e il tempo, il movimento e la parola.

Ogni esercizio è segmentato in una serie di azioni delimitate che hanno ciascuna un inizio e una fine. La preparazione dell'esercizio è talvolta assicurata da un «dattilo», doppia battuta secca delle mani, accompagnata a due riprese da un movimento rapido ascendente poi discendente del corpo, che si installa così in una dinamica energica e prende un appoggio saldo nei polpacci e nei piedi. Questo «dattilo», o molto semplicemente anche un «hop», ordine simile a quelli del circo, permette all'attore al tempo stesso di concentrarsi sul frammento successivo e di preavvisare i compagni. Alla maniera del lavoro plastico sul materiale liberato della sua compattezza, nel dispositivo costruttivista di L. Popova per *Le Cocu*, attraverso una volontà di rigore trasparente e ritmico e per la messa in evidenza della carcassa, dell'ossatura, il movimento acquisisce lo stesso carattere attraverso una frammentazione precisa in cui le cesure fanno alternare dei ritmi contrastati che liberano il suo «scheletro», la sua formula dinamica. Ogni elemento della recitazione viene alla fine diviso, sul modello del riflesso, in intenzione, realizzazione, reazione.

Questa exteriorizzazione della recitazione in una forma controllata e capace di lasciar pulsare il contenuto, secondo un'espressione di Mejerchol'd, corrisponde all'idea di «libertà

¹⁶ Cfr. *supra*, nota 2.

nella sottomissione», aforisma enunciato dal regista negli anni Dieci, e deve permettere all'attore di sviluppare il suo linguaggio, allo stesso modo in cui questo tipo di recitazione non psicologica, ma psicologicamente molto costruita, è capace di scatenare «una tempesta di emozioni» nella sala (*Le Cocu magnifique*). La qualificazione dell'attore non dipende dal suo temperamento, ma dalla quantità di tecniche che egli ha saputo accumulare e dalla sua abilità nel combinarle (improvvisazione). Osservazione e immaginazione – le stesse qualità che ispirano i giochi dei bambini inventori e non imitatori – sono le due garanzie contro ogni astrazione.

Più che un allenamento limitato, ancor più che gli «esercizi speciali controllati, verificati», come Z. Zlobin, uno dei buoni biomeccanici di Mejerchol'd, definisce gli esercizi che egli ha mantenuto negli anni '30 per un corso di insegnamento all'Istituto del Cinema di Mosca¹⁷, abbiamo a che fare qui con un metodo globale di approccio alla recitazione in quanto «creazione di forme plastiche nello spazio», che è proprio il metodo di Mejerchol'd, nel suo modo di dirigere gli attori e di indicare loro attraverso una dimostrazione personale (*pokaz*) le modalità di plastica, dinamica e ritmica di ogni gioco di scena. Se, come materia di studio, la biomeccanica può essere rimpiazzata da delle sedute allo Studio di boxe (testimonianza di Eléna Tjapkina per l'anno 1924), le prove di Mejerchol'd (che divengono, a metà degli anni Trenta, la sola formazione degli allievi-attori della Scuola presso il suo teatro) daranno sempre all'attore al lavoro delle formule corporali e soluzioni dinamiche, proposte buone per la logica e l'immaginario e non oggetti di imitazioni servili, almeno in linea di principio.

Si ritrovano, in questo approccio alla recitazione, un certo numero di caratteristiche all'opera nei teatri tradizionali. Ne segnalerei qualcuna, e in primo luogo il principio fondamentale dell'*otkaz* che proviene dalla ricerca sulla Commedia dell'Arte (1914) – e si congiunge a ciò che E. Barba chiama nella sua antropologia teatrale, «il principio dei contrari». L'*otkaz* (letteralmente «rifiuto») è l'indicazione plastica e dinamica di una separazione dal movimento che precede e la preparazione dell'esercizio seguente, è uno slancio, un impulso, un trampolino, e al tempo stesso un segnale al o ai compagni. Nell'insieme della recitazione, è un momento di breve durata, in controsenso, che si oppone al movimento generale o alla direzione di questo movimen-

¹⁷ Zosima Zlobin, Piano per un corso sul movimento scenico al VGIK (Archivi del Museo Mejerchol'd, Penza).

to: arretrare prima di avanzare, slancio della mano che si eleva prima di sferrare un colpo, flessione prima di mettersi in piedi. È possibile ricollegarlo al concetto di frenata (*tormoz*), preso in prestito dalla meccanica, che designa ogni tipo di rallentamento dell'azione prima di un'esplosione suscitata o meno da un ostacolo esterno sul tracciato di un flusso di energia o di un movimento orientato.

Altre nozioni ancora sono essenziali: quella di «recitazione collettiva», definita da una stretta interazione fisica e vocale della recitazione dei compagni o dei gruppi in presenza; quella di *rac-courci*, che definisce le trasformazioni visuali di un oggetto o di un corpo (come nel caso di un acrobata eccentrico) posto in una situazione non usuale per lo spettatore; quella infine di *emploi*. Pubblicato nel 1922, contemporaneo alla messa in scena del *Cocu magnifique*, l'opuscolo *L'emploi dell'attore*¹⁸ espone brevemente la teoria della recitazione biomeccanica senza legarla alle ideologie rivoluzionarie, ma iscrivendola contemporaneamente nella prospettiva generale della biomeccanica animale – scienza che studia il corpo umano dal punto di vista delle leve ossee e muscolari in attività nel movimento, secondo la definizione che ne dà allora Mejerchol'd – e all'interno della storia del «teatro teatrale», di cui essa si dà il compito di razionalizzare le acquisizioni.

Mejerchol'd non ha mai fatto pubblicare i numerosi materiali che riguardavano la biomeccanica, la descrizione degli esercizi e degli studi peraltro preparati con cura dai suoi «laboratori» nei dossiers d'archivio. Voleva forse indicare così che la sua ricerca sperimentale era lontana dall'essere chiusa o voleva esprimere la sua diffidenza rispetto al modo in cui questi avrebbero potuto essere utilizzati?

Contrariamente alle apparenze, l'approccio biomeccanico alla recitazione non riduce l'attore allo stato di macchina (ma consente di mostrare la macchina, o la marionetta, all'interno del personaggio) e non nega la sua capacità d'improvvisazione, essa apre la recitazione al principio del montaggio, pone l'attore di fronte ai compiti connessi alla creazione di immagini spazio-ritmiche, senza funzione illustrativa ridondante in rapporto al testo, obbliga a vedere e a vedersi nello spazio. Questo tipo di recitazione si basa sulla coscienza che l'attore ha dell'iscrizione del suo corpo sopra e dentro l'area scenica, sulla sua conoscenza della meccanica corporea, su concetti dinamici di accelerazione, resistenza, frenata, su nozioni di *emploi*, di autolimitazione. La padronanza di un certo numero di regole libera l'immaginazione

¹⁸ V. Mejerchol'd, *Écrits sur le théâtre*, cit., t. II, pp. 81-91.

l'otkaz
è un rifiuto
che
prepara
il movimento
come
un trampolino
di
incontrario
e
lo prepara

e dà all'attore, al di là dello slogan semplicistico di uomo-macchina efficace tipico delle utopie produttivistiche, la disponibilità del suo corpo e l'apertura, in uno spazio autolimitato, minimale, di un margine di libertà da investire pienamente. La padronanza delle regole gli dà infine, e soprattutto forse, la possibilità di trasgredirle (contro-*emploi*, movimento detto «eccentrico»).

È attraverso una lotta delle forze in campo, e in una formulazione conflittuale, che la recitazione raggiungerà il suo più alto grado di espressività, troverà la sua «acutezza». In questo senso la biomeccanica mejercholdiana porta ancora un doppio marchio, quello dell'epoca che le ha permesso di cristallizzarsi e, allo stesso tempo, quella di un ritorno alle fonti del teatro, in particolare orientale (arti marziali). È senza dubbio attraverso questi paradossi che la biomeccanica può interessare ancor oggi, non come un modello da riprodurre, ma come un momento da interrogare, tenendo conto, nel farlo, sia dell'avanzamento attuale delle scienze biologiche e biochimiche, sia del fatto che l'apparato fisico dell'attore sarà in seguito per Mejerchol'd assimilato piuttosto ad uno strumento di musica dall'ampio diapason per le sue potenzialità individuali creative e poetiche.

[Da B. Picon-Vallin, *Les Fondaments du mouvement scénique*, Ed. Rumeur des Âges et Maison de Polichinelle, 1993. Per gentile concessione dell'Editore]

1. La Commedia dell'Arte

1.1. V. Solov'ëv, «Storia della tecnica scenica della Commedia dell'Arte»¹⁹

Mi permetto oggi di attirare la vostra attenzione su una questione la cui soluzione richiede innanzi tutto una metodologia

¹⁹ Vladimir Solov'ëv è un professore, specialista della scena italiana, che lavora con Mejerchol'd allo studio di via Borodin a Pietroburgo dal 1913 al 1916. Nel 1913 vi dirige un corso sulla «teoria della composizione scenica e lo studio della tecnica della Commedia dell'Arte», mentre Mejerchol'd tiene una classe di «tecnica dei movimenti scenici». Un corso comune riunisce l'anno successivo questi due «maestri di scena», e nel corso degli studi e delle pantomime che compongono e adattano, il Dottor Dappertutto e Weldmar Liutinius, per usare i loro rispettivi pseudonimi, mettono in pratica con gli allievi una recitazione intesa come arte di combinare liberamente un sapere tecnico corporale accumulato. La ricerca si basa in questo caso non su una visione idealizzata della Commedia dell'Arte, ma in primo luogo sullo studio attento delle tracce

scenica di studio della Commedia dell'Arte. L'essenza di detta questione è nella determinazione dei principi base della commedia all'improvviso; la padronanza di questi principi vi permetterà, nonostante non vi siate ancora raffinati nella tecnica in oggetto, di affrontare un lavoro autonomo.

Gozzi caratterizza la commedia improvvisata esclusivamente come una serie di soggetti, storielle, scherzi tra i più sperimentati in teatro. È una definizione acuta ed estremamente costruttiva. Gozzi portando il centro di gravità della Commedia dell'Arte sull'arte scenica improvvisata degli attori, fornisce la chiave per risolverne l'enigma.

Quei trecento infimi soggetti «dai quali esce fuori questo miracolo meraviglioso» (la commedia all'improvviso) mi sembra che possano essere raggruppati in non molti schemi primari, dei quali uno, evidentemente di origini estremamente arcaiche – e cioè quello che racconta dei rapporti esistenti tra i vecchi, le loro figliole, dei giovani amanti, Arlecchino, Brighella e Smeraldina – è sostanzialmente la base della commedia all'improvviso. Questo schema, che viene proposto sotto aspetti diversi, serve da base per l'ulteriore sviluppo dell'azione nella maggior parte degli scenari della Commedia dell'Arte che conosco. Il suo nucleo, che ha molte varianti, all'incirca è il seguente. Ci sono due vecchi (il Dottore e Pantalone). Hanno due figlie (Diana, Aurelia, Isabella, Clarice, Rosaura, ecc.). Due giovani (Odoardo, Silvio, ecc.) le amano e le chiedono in moglie. I vecchi li rifiutano nella speranza di dare la figlia in moglie a un pretendente più ricco e degno. Molto spesso questo pretendente risulta essere un Capitano di Napoli, un soldato vanitoso e lestofoante, che risale al modello del *miles gloriosus* plautino. I giovani sono disperati, ma di solito in loro soccorso sopraggiungono i servi e Smeraldina, i quali gabbando e burlando in tutte le maniere pensabili i vecchi e i pretendenti da loro protetti, rendono possibile la felice unione dei cuori dei giovani e teneri amanti. Lo schema base spesso si

scritte – i canovacci. L'improvvisazione è definita come «una combinazione libera di tecniche teatrali in quantità determinata». La commedia è un mezzo, non un fine: essa presenta il vantaggio di «concentrare tutti gli elementi dell'arte scenica» e dà così la possibilità di studiare le questioni legate alla forma del teatro. Nel 1921 Mejerchol'd dirà che «le due condizioni necessarie per uno spettacolo basato sull'improvvisazione sono la conoscenza dell'arte del teatro da un lato e la complicità nella recitazione all'interno del gruppo, dall'altro». Il testo che qui viene presentato è uno dei cinque articoli pubblicati da V. Solov'ëv sulla «tecnica scenica» della Commedia dell'Arte nella rivista del Dottor Dappertutto «L'amore delle tre melarance», titolo di una delle fiabe di Carlo Gozzi, e si rivolge agli allievi dello Studio di via Borodin.

complica con un intreccio amoroso parallelo, condotto dalle tre maschere dei servi, Smeraldina, Brighella e Arlecchino, che nella maggior parte dei casi finisce con una vittoria dell'ultimo. La soluzione felice dell'intrigo, che è una costante della commedia all'improvviso, viene così descritta dal testo del canovaccio: «e qui finisce la commedia con un doppio o triplo matrimonio».

Questo schema, che ha i suoi prodromi nella nuova commedia attica, si incontra in molti canovacci ed è tanto amato dai francesi che lo hanno introdotto come pezzo indispensabile del balletto-intermezzo conclusivo dandogli il nome particolare di «Scena notturna». Mi sembra che, nel complesso, in forza della sua diffusione, debba essere utilizzato come primo esperimento nel vostro lavoro di interpretazione scenica.

L'analisi della «Scena notturna» (mi atterrò oggi alla terminologia che deriva dai rapporti teatrali franco-italiani del XVII sec.) fornisce tutta una serie di indicazioni, molto importanti per lo studio della tecnica scenica della commedia italiana all'improvviso. Con quest'analisi si chiariranno le regole sceniche che rendono possibile e agevole l'improvvisazione verbale degli attori.

Innanzitutto riguardo alle *mises en scène*²⁰ che si verranno a creare, appena tenterete di recitare utilizzando lo schema della «Scena notturna», si sentirà il bisogno di un disegno geometrico basato sull'alternanza di combinazioni (pari e dispari) del numero di personaggi presenti in scena. I due vecchi (il Dottore e Pantalone) vivono in due case disposte ai lati della scena, in secondo piano. Queste due case sono i punti di partenza e la base del disegno del movimento dei personaggi per tutta la pièce con la sola esclusione dell'ultima scena, quando gli attori vengono alla ribalta con la richiesta del *plausum date*. Queste due case determinano la simmetria dei movimenti dei personaggi della commedia. I due vecchi che escono per consigliarsi sul destino delle loro figlie, i due giovani che vogliono cantare una serenata alle amate, i due servi che trasmettono lettere d'amore alle loro future signore, tutto ciò è condizionato dal fatto che in scena ci sono queste due case. L'osservanza del principio simmetrico obbliga tutti i personaggi appartenenti a uno stesso gruppo a comparire simultaneamente. La figlia di Pantalone con una rosa in mano deve comparire alla finestra di casa sua non appena all'altra finestra si comincia a vedere la figlia del Dottore. È così che si può spiegare il graduale apparire in scena delle maschere della commedia: prima i giovani amanti, poi i loro servi; prima i vecchi,

²⁰ In francese nel testo. Qui va intesa nel senso di «giochi scenici».

poi le figlie. Il numero pari di personaggi esige che nel disegno geometrico delle disposizioni sceniche prevalgano le linee rette, distribuite sulla scena secondo il principio del parallelismo.

I passaggi dei personaggi verranno effettuati sulla diagonale del quadrilatero, indipendentemente da come sia di fatto: quadrato, rombo o trapezio. La figura geometrica perfetta, il cerchio, avrà un ruolo, nel complesso del disegno geometrico, in quanto movimento conclusivo, indispensabile per la conclusione di tutta la pièce o per predisporre che una seconda pièce succeda alla prima. Con il concetto del cerchio scenico è strettamente legata la rappresentazione del numero dispari di personaggi, uno dei quali (nella maggior parte dei casi Smeraldina o la venerabile vedova Eularia, che ha quattro mariti tra i vivi) mette fine all'azione con la sua apparizione improvvisa, risolvendo l'intreccio della vicenda. La comparsa di questo personaggio aggiunto a quelli presenti, esige che si muti la forma del quadrilatero in un poligono a molti angoli, inscritto, e con un numero dispari di lati, di cui il vertice di un angolo (di solito il più arretrato sulla scena) è occupato dal personaggio comparso per ultimo. Questo poligono inscritto, gradualmente si sposta trasformandosi in una linea retta che si dispone opportunamente in primo piano lungo la linea del proscenio, dove gli attori pronunciano il *plausum date*. Con ciò che si è detto, ovviamente non si esaurisce minimamente la quantità di mutamenti e spostamenti possibili nel disegno geometrico della disposizione scenica della commedia all'improvviso. Prendendo per base lo schema della «Scena notturna», con la ripartizione scenica estremamente semplificata che ne ho fatto, volevo solo attirare la vostra attenzione sul fatto che l'essenza del disegno geometrico negli scenari della Commedia dell'Arte si basa sul parallelismo e su una alternante combinazione nel numero (pari e dispari) dei personaggi in scena. Al primo tentativo autonomo di elaborare uno schema di scenario, vi imbatteverete voi stessi nelle molteplici regole che determinano il disegno geometrico dei movimenti, regole che è difficile descrivere per la mancanza di una terminologia adeguata.

L'analisi dello schema della «Scena notturna» permette di stabilire che il centro di gravità nello sviluppo dell'azione e nel suo arricchimento con le variazioni proprie dell'arte teatrale non è posto sui giovani, né sui vecchi, bensì sui servi, che devono espletare un ruolo tecnicamente più difficile e, in assoluto, più significativo degli altri. I giovani e le tenere amanti sono privi di iniziativa propria. Si sottomettono docilmente alla disgrazia che li ha colpiti ed esprimono la loro protesta solo con un pianto dirotto (gli interpreti di questi ruoli hanno agio di mostrare ricche

collezioni di fazzoletti) e con un intenso torcersi le mani. Appena arrivati, i servi comprendono la situazione venutasi a creare e convincono i signori a fidarsi di loro. Con il loro armamentario di mezzi tecnico-scenici, cominciano a imbrogliare, a prendere in giro e a tormentare i vecchi, e questi ultimi si trovano costretti ad accordare la mano delle loro figlie ai giovani amanti. La prima impresa che i servi promuovono è quella della consegna di lettere d'amore alle amate da parte dei loro padroni. Questa trasmissione viene effettuata con l'aiuto di due scale e non senza la collaborazione di Smeraldina, che è la confidente delle due figlie dei vecchi nelle questioni amorose. Oltre alle scale, altri accessori di queste scene sono: una grande chiave, che apre le case dei vecchi, due rose delle due figlie dei vecchi (dalla bellezza delle quali, prima di venir trattenuti e distratti da Smeraldina, i due servi rimangono incantati), il bastone di Arlecchino, e dei sacchi vuotati della farina che contenevano.

La seconda beffa dei servi è caratterizzata dal tema del travestimento. A volte sono gli stessi servi a travestirsi; a volte, invece, travestono i giovani amanti con variopinti e fantastici costumi orientali, e li fanno passare per famosi principi turchi o persiani arrivati per prender moglie. Il motivo del travestimento, così amato dagli italiani, è sempre stato accompagnato con la rappresentazione di un divertissement a carattere vocale-coreutico. Se gli amanti possono farlo si travestono, altrimenti sono i servi a travestirsi. Nelle loro dotazioni sceniche rientrava d'obbligo, non solo la conoscenza delle arti del giocoliere e dell'acrobata, ma anche quella del ballerino: dovevano saper ballare allegramente.

Nel rimettere in scena i canovacci della commedia all'improvviso, mi pare di fondamentale importanza trovare chi si assuma la responsabilità di incarnare le maschere dei servi dell'antica commedia del teatro italiano, affrontando lo studio di base della tecnica acrobatica.

Dalla conoscenza del testo dello scenario si ricava un altro dato importante: l'entrata in scena di ogni personaggio è espressa da una formula secca: «Entra Pantaleone», «Entra Arlecchino», ecc. Questa formula ha un preciso significato scenico: l'attore, ogni volta che appare in scena, deve ricordare al pubblico che è solo un attore, che è solo l'interprete di quella maschera. L'attore deve fissare il movimento del suo corpo per un attimo, e deve farlo in maniera tale che tutte le particolarità della sua maschera vi siano chiaramente espresse. Questa entrata dell'attore deve avere il carattere della parata, cioè di quella parte di rappresentazione che precede lo spettacolo, coincidendo cronologicamente con il prologo pronunciato dal primo attore; ciò allo

scopo di manifestare e sottolineare la superiore qualità degli attori della compagnia che si appresta ad esibirsi.

[In «Ljubov'k trem apel'sinam» («L'amore delle tre melarance»), 4-5, 1914]

1.2. V. Mejerchol'd-I. Bondi, «Con delle tecniche d'improvvisazione (Consigli ai bambini che reciteranno "Alinur")»²¹

A Pietroburgo, negli anni '20 e '30 del secolo scorso, le signore alla moda che andavano a fare i loro acquisti al Gostinyi Dvor, gradivano che i negozianti, proponendo loro sete e velluti, gli sciorinassero davanti nomi francesi complicati, di cui questi negozianti stranieri le rifornivano insieme ai tessuti fini e bizzarri. Questi appellativi sontuosi, queste parole da parata, queste parole da festa che ornano tutto ciò che noi vediamo a teatro, nostro fratello l'attore le ama quanto quelle signorine che compravano del foulard indiano, della mussolina o dell'alpaca.

Non sarebbe difficile inventare delle parole russe per tutto l'armamentario teatrale, per i tendaggi, le superfici su cui si recita. Ma chi rinunciarebbe a queste parole sonore, alla «ribalta»²², agli «scenari», al «manteau d'Arlequin»... E non è solo perché l'orecchio è da molto tempo abituato a questi nomi stranieri che nessuno cerca di inventare delle parole nuove, delle parole russe, ma perché, di certo, sono in quella lingua nomi splendidi, da parata, da festa.

Noi proponiamo di recitare *Alinur* con «tecniche di improvvisazione». Potremmo, al posto di questa espressione, «con tecniche di improvvisazione», dire: «create liberamente senza preparazione!» o «secondo dei canovacci che vi abbiamo dato, ricamate i vostri disegni da soli».

È così che facevano in Italia gli attori delle compagnie ambulanti del XVI, XVII e XVIII secolo. A partire da un libretto molto stringato («libretto», ecco ancora una di queste parole sontuose!), a partire da foglietti in cui erano appuntate succintamente alcune allusioni all'azione che si doveva recitare, gli attori italiani inventavano in scena il loro testo.

Questa forma particolare di rappresentazioni teatrali senza testo scritto, gli Italiani la chiamavano così: Commedia dell'Arte.

²¹ Si tratta della postfazione dell'adattamento di V. Mejerchol'd e I. Bondi di *I bambini alle stelle* di Oscar Wilde, con il titolo di *Alinur*.

²² In russo *rampa*.

Gli attori di queste rappresentazioni si esercitavano nell'arte di inventare ad ogni occasione. «Compagno», si dicevano l'un l'altro, «mandami presto e bene una battuta» («battuta»²³, ancora una di queste locuzioni teatrali), «e, a mia volta, avrò la risposta pronta!».

Gli attori più bravi in quest'arte di invenzione verbale facevano così piovere in scena delle parole e ogni sorta di piacevolezze, conoscevano le facezie dei buffoni, i lazzi (ricordatevi in seguito di questa piccola splendida parola e fatene bella mostra un giorno ad una riunione della vostra confraternita di attori!). È evidente che è necessario velare l'area scenica con i vapori profumati di parole, di parole teatrali, di parole inaudite. In Cina i musicisti battono su dei tamburi, i cantori si sgolano in note acute e, affascinando gli spettatori con questa cacofonia, gli organizzatori gli fanno prendere per veri racconti e frottole.

Abbiate paura delle parole incomprensibili nella vita, non abbiate paura a teatro.

Battuta, libretto, ribalta, praticabile, arlecchino, scenario, suggeritore...

Emka - femka tricoté,
Foutsen, goutsen gramaté...

ecco le conte che pronunciano i bambini puntando il dito sul petto prima di cominciare un gioco. L'improvvisazione, si tratta di improvvisazione, una parola di più o una di meno, fa lo stesso.

Non sappiamo perché gli italiani siano i più rinomati per l'arte dell'improvvisazione. Un certo Bertinacci era, come improvvisatore in scena, talmente instancabile che poteva, senza fatica, inventare il suo testo per un'opera in cinque atti. È curioso notare che la maggior parte degli improvvisatori erano originari della Toscana o di Venezia, soprattutto di Siena e Verona dove, ancor oggi, si ritrova questo dono. Chissà, forse lo abbiamo anche noi, questo dono dell'improvvisazione. Forse semplicemente non abbiamo saputo svegliarlo dentro di noi. Non è certo senza una ragione che ora si parla spesso della Russia come del paese delle arti. Abbiamo così tanti e notevoli pittori, poeti, musicisti: avremo di sicuro anche degli improvvisatori.

Sapete che una canzone popolare si costruisce per stratificazioni progressive di diverse improvvisazioni? «Solo che qui», come ha detto un esperto, «l'oggetto dell'improvvisazione non è un

²³ In russo *replika*.

tema fortuito, venuto dall'esterno, ma un fenomeno che ha prodotto un'impressione particolare sull'immaginazione popolare».

Se *Alinur* vi commuove, saprete anche voi, sul soggetto composto per voi, costruire il vostro testo, questo viene proposto solo a titolo d'esempio, di abbozzo.

[In «Igra», 2, 1918]

2. La pratica biomeccanica

2.1. B. Picon-Vallin, «Presentazione»

Dal 1913 al 1917, con lo pseudonimo del Dottor Dappertutto, Mejerchol'd studia, nel suo studio di Pietroburgo, la *tecnica dei movimenti scenici* a partire da studi composti dagli allievi, da scenari tratti dalla Commedia dell'Arte o da frammenti muti dell'*Amleto* di Shakespeare. *Tecnica di movimenti scenici*, questo è il titolo del suo corso di studio a via Borodin ed egli afferma nel 1914: «Il ruolo del movimento scenico è più importante di quello degli altri elementi del teatro. Anche se si toglie al teatro la parola, il costume, la ribalta, le quinte, perfino l'edificio teatrale, finché resta l'attore e i suoi movimenti ben padroneggiati, il teatro resta teatro»²⁴. Nella recitazione dell'attore mejercholdiano degli anni '10, la priorità è dunque data al movimento che si definisce in stretto rapporto con il tipo di spazio in cui si svolge, con gli oggetti manipolati, che siano morbidi o rigidi, reali o immaginari, e che si sviluppa in un legame contrappuntistico con la musica. Nel 1916 Mejerchol'd parla della necessità del lavoro sul corpo dell'attore come «trattamento del materiale (per il perfezionamento della elasticità fisica)».

Nel 1918-1919 il programma della Scuola di Perfezionamento dell'Attore che Mejerchol'd ha messo in piedi con il suo allievo L. Vivien dà sempre ampio spazio allo studio della ginnastica, orientata non tanto verso lo sviluppo della forza muscolare quanto verso quello dell'elasticità e dell'abilità (acrobazie con bastoni e bottiglie, lavoro con strumenti, salti, ginnastica con compagni). La classe di movimento scenico propriamente detta mette in seguito in forma, in esercizi scenici specifici, il materiale dell'allievo addestrato nella classe di ginnastica, ma anche in quelle di scherma, di danza e attraverso la pratica di sport di gruppo. In essa si lavora alla sistematizzazione del movimento,

²⁴ Cfr. «Ljubov'k trem apel'sinam», 4-5 (1914), p. 93.

alla comprensione del ritmo, al senso del tempo, cercando di stabilire un legame tra emozione e movimento. In una seconda fase del lavoro, il movimento scenico è studiato come impulso per la parola²⁵.

Nel 1921-1922 nel suo Laboratorio delle Tecniche dell'Attore (che diviene Libero Studio di Mejerchol'd, poi GVYTM o Studio Superiore di Stato per il Teatro), Mejerchol'd mette a punto con i suoi *laboratori*, Valéri Inkjinov e Michail Korenev, una serie di esercizi biomeccanici che costituiscono il risultato delle ricerche condotte dal 1913, organizzate in modo razionale con l'apporto della psicologia oggettiva americana, della teoria periferica delle emozioni di W. James e della riflessologia sovietica (Pavlov, Bechterev).

Si danno qui due esempi di questa «ginnastica scenica», il tiro con l'arco e lo schiaffo, esercizio più corto, ma ugualmente molto noto. Si deve notare che ogni esercizio biomeccanico, anche se è individuale, come il tiro con l'arco, è praticato all'interno di un gruppo. La maggior parte di questi esercizi sono eseguiti da due gruppi che si fronteggiano. Ma più importanti senza dubbio della descrizione di questi esercizi, spesso eseguiti con la musica, sono gli enunciati di Mejerchol'd sulla biomeccanica. Si tratta di appunti presi dal suo assistente Korenev, conservati agli Archivi di Stato di Letteratura e d'Arte di Mosca (TSGALI, oggi RGALI) in due esemplari di cui uno si trova nel fondo personale di Mejerchol'd e l'altro nel fondo generale del suo Teatro. Questi *enunciati* danno il senso di questo tipo di preparazione e rendono conto della complessità dei compiti imposti all'attore, che vanno al di là della semplice taylorizzazione della recitazione e della produzione teatrale.

2.2. Esercizi

a) Il tiro con l'arco: compiti (in B. Picon-Vallin, *Meyerhold. Les Voies de la création théâtrale*, 17, Paris, CNRS, 1990)

1. Parata
2. Arresto²⁶
3. Dattilo²⁷

²⁵ «Vremennik TEO», 1 (1918).

²⁶ Il termine russo designa la posizione del corpo del ginnasta che si prepara prima di cominciare un esercizio. È anche un termine cinegetico.

²⁷ Battute col palmo delle mani che riproducono il ritmo del dattilo.

4. Voltafaccia del tronco
 5. Gesto-indicazione del punto dove si trova l'arco
 6. Abbassarsi
 7. Prendere l'arco
 8. Raddrizzarsi
 9. Sollevarlo
 10. Messa a punto del tronco
 11. Controllo
 12. Movimento inverso (*otkaz*: rifiuto)²⁸ all'estrazione della freccia
 13. Spostamento-slancio della mano
 14. Estrazione della freccia
 15. Rovesciamento della mano in aria
 16. Messa in posizione della freccia
 17. Controllo della corda
 18. «Rifiuto» dell'avvitamento delle spalle
 19. Avvitamento delle spalle
 20. Spostamento dei piedi
 21. Controllo della corda
 22. Mira
 - T 23. Congiunzione delle mani
 - I 24. Salto in aria (a piedi uniti)
 - R 25. Peso sulla gamba sinistra
 - O 26. Colpo di piede sinistro, le mani si disgiungono
 27. Esclamazione
 28. Finale
 29. Parata d'uscita
- Musica:

Parata: Grieg, *Giorno di nozze a Trolldhaugen*

- Esercizi: 1. Chopin, *Studio in do minore*
 2. Bach, *Preludio della prima Fuga*
 3. Schlosser, *Studio in la maggiore*

²⁸ L'*otkaz* (lett. *rifiuto*) è un concetto essenziale della biomeccanica. Enunciato dal 1914 allo Studio di Pietroburgo, è contemporaneamente definito come un elemento di segmentazione della linea principale dell'azione (separazione rispetto al movimento precedente e preparazione del movimento seguente) e come un movimento a controsenso che si oppone alla direzione del movimento d'insieme (ritrarsi prima d'avanzare, flessione prima di alzarsi). L'*otkaz* permette dunque di controllare il movimento, reso complesso e segmentato, di rafforzare l'attenzione del pubblico, ma ancor prima quella del partner, in vista di una recitazione autenticamente collettiva, infine di accrescere l'espressività della recitazione attraverso l'introduzione di una sorta di slancio preliminare. Nel 1928 Mejerchol'd dirà che l'attore che non è padrone in questo «segnale di rifiuto» è come colui che non sa rispondere al volo ad una chiamata o servirsi del trampolino per saltare (TSGALI 998, 745).

b) Lo schiaffo (in *Le Siècle Stanislavskij-Exercices*, n. spec. di «Bouffonneries», 18-19, 1989)

Gli allievi sono allineati su due file ad una distanza di un mezzo passo l'uno dall'altro, faccia a faccia in diagonale, le gambe allineate simmetricamente, in punta di piedi, il peso del corpo ugualmente ripartito sulle due gambe (posizione del boxeur).

1. Rifiuto totale dell'attore che colpisce (inclinazione in avanti di colui che riceve)
2. Colpo (senza contatto) e inclinazione all'indietro di colui che riceve il colpo
3. Piccolo rifiuto, colpo e incasso del colpo
4. Spostamento degli allievi per un colpo portato con l'altra mano

c) Esercizio con i bastoni (trascritto e annotato da I. Savel'ev, TSGALI, 998, 740)

1. Posizioniamo il bastone su due dita della mano destra e teniamolo in equilibrio, per quanto possibile, senza muoverci dal posto.
2. Messo il bastone sul palmo della mano destra, lo lanciamo in alto.
3. Lanciandolo in alto (punto 2) lo prendiamo poi, alternativamente, sul palmo e sul dorso della mano.
4. Posizionato il bastone su due dita (l'indice e il medio) della mano destra, lo passiamo sul pollice, sollevando gradualmente le braccia.
5. Posizionato il bastone sull'avambraccio, lo passiamo, lanciandolo, sul palmo.
6. Bastone in equilibrio, di volta in volta sul mento, sul naso, sulla fronte, e così via, possibilmente senza muoversi dal posto.
7. Spostando il bastone dall'indice e medio al pollice, lo teniamo lì per qualche tempo (punto 4) e poi, alzando gradualmente le braccia lo passiamo sul naso, sulla fronte, sul mento, ecc.
8. Bastone in equilibrio sulla spalla, sul ginocchio, sulla punta del piede, possibilmente senza muoversi dal posto.
9. Lanciandolo, passiamo il bastone dalla punta del piede e dal ginocchio al palmo.
10. Gettando il bastone sul palmo, lo prendiamo una volta da un capo, una volta dall'altro; il bastone disegna un cerchio in aria.
11. Camminare con il bastone in equilibrio sul naso lungo una linea predeterminata.

12. Bastone in equilibrio sul naso, stando in ginocchio.

13. Piegarsi sulle ginocchia e rialzarsi tenendo il bastone sul naso.

N.B. La numerazione oltre al significato abituale serve anche ad indicare la difficoltà di esecuzione.

Regole generali:

1. La posizione di attacco per l'esercizio con i bastoni è: gambe leggermente divaricate e leggermente piegate sulle ginocchia, le braccia distese a lato in maniera non contratta. Con questa posizione si raggiunge una condizione di massima stabilità ed elasticità.

2. Durante tutti gli esercizi gli occhi sono puntati all'estremità superiore del bastone.

3. Quando il bastone è in equilibrio sul naso-mento, il collo è leggermente piegato all'indietro al fine di ottenere un miglior bilanciamento.

4. Quando si tiene il bastone sulla punta del piede e sul ginocchio, la gamba d'appoggio è piegata al ginocchio non più di quanto lo sia nella posizione di attacco iniziale.

5. Durante la posizione inginocchiata, per mantenere un buon equilibrio, bisogna camminare piano sui ginocchi, come se trascinassimo i piedi.

6. Tutti gli esercizi, quando ciò non sia specificato dalla loro esecuzione, si devono fare per quanto possibile senza muoversi dal posto.

7. Quando si cammina con il bastone bisogna evitare ondeggiamenti del corpo in alto, in basso e di lato.

2.3. V. Mejerchol'd, «Enunciati sulla biomeccanica»

1. L'intera biomeccanica si fonda sul principio che se si muove la punta del naso, si muove tutto il corpo. Tutto il corpo prende parte al movimento del più piccolo organo. Occorre, prima di tutto, trovare la stabilità di tutto il corpo. Alla minima tensione reagisce tutto il corpo.

2. Fissare un tema per l'esercitazione è una necessità della quale è difficile fare a meno. Con un tema fissato, recitare diventa molto più facile per il corpo. Tuttavia è necessario non lasciarsi mai distrarre ed evitare di *recitare* il tema. Si deve prestare un'attenzione rigorosa ad ogni singolo elemento dell'esercizio (e averne piena coscienza). Solo così si otterrà la precisione del lavoro.

3. Nella fase di controllo del lavoro, tutti coloro che parteci-

pano all'esercizio devono dimostrare di aver compreso il metodo e che è nella piena consapevolezza che essi ricevono le istruzioni.

4. Tutti coloro che lavorano devono essere coscienti del momento in cui possono passare da una posizione all'altra. Dopo ogni singolo elemento del compito indicato è obbligatoria una cesura.

5. Nella biomeccanica ogni movimento è composto da tre momenti: *a)* intenzione; *b)* equilibrio; *c)* esecuzione.

6. In presenza di una grande quantità di personaggi l'orientamento nello spazio è di enorme importanza. Il compito di ciascuno è di trovare il suo percorso particolare all'interno del movimento complesso della massa.

7. Durante un esercizio di gruppo, ciascuno deve conoscere il suo posto, trovandolo in rapporto a tutti i compagni e allo spazio entro i cui limiti egli lavora. La precisione dell'orientamento, il rigore del calcolo, la giustezza e la rapidità nel colpo d'occhio, tutto ciò deve essere portato al suo massimo grado (questa stessa facoltà di adattamento, la giustezza del colpo d'occhio appartengono, seppur inconsciamente, agli abitanti delle grandi città).

8. I requisiti di base della biomeccanica sono il coordinamento nello spazio e in scena, la capacità di trovare il proprio centro in mezzo a un gruppo in movimento, la capacità di adattamento, di calcolo e di giustezza del colpo d'occhio.

9. L'emissione vocale, indicatore del grado di reattività, deve sempre avere un supporto tecnico. Essa non può avere luogo che quando tutto è in tensione, quando il materiale tecnico è tutto organizzato.

10. Le prime condizioni di un lavoro preciso e di buona qualità sono una calma imperturbabile ed un giusto equilibrio.

11. Durante un esercizio eseguito con un compagno, mentre quello effettua le sue verifiche, ciascuno deve, attraverso un segno di *otkaz* o in un altro modo impercettibile allo spettatore segnalare al compagno che è pronto ad eseguire il compito successivo.

12. Occupare come si deve lo spazio, mantenere gli intervalli richiesti è l'obiettivo e la preoccupazione di ogni partecipante.

13. Durante un esercizio si deve evitare di manifestare *fuoco* o *temperamento*, non si deve aver fretta, né appropriarsi troppo dello spazio. Controllo di sé, calma e metodo prima di tutto.

14. Ognuno deve avere un equilibrio convincente, una riserva di attitudini, di pose e diversi scorci che gli permettano di mantenere l'equilibrio. Ognuno deve cercarsi da solo l'equilibrio necessario in quel dato momento.

15. Ciascuno deve comprendere e sapere su quale gamba si

appoggia, la destra, la sinistra, entrambe. Ci si deve immediatamente rendere conto di qualsiasi intenzione di cambiare la posizione del corpo o di una singola parte di esso.

16. Il gesto è il risultato del lavoro di tutto il corpo. Ogni gesto è sempre il risultato di ciò che l'attore ha nel suo bagaglio tecnico.

17. La reattività nasce nel corso del lavoro come risultato dell'uso corretto di un materiale ben allenato.

18. Ogni forma d'arte consiste nell'organizzazione di un materiale. Per organizzare il suo materiale l'attore deve avere un bagaglio vastissimo di mezzi tecnici. La difficoltà e la specificità dell'arte dell'attore risiede nel fatto che l'attore è al tempo stesso materiale e organizzatore del materiale. L'arte dell'attore è materia delicata. In ogni momento l'attore è anche compositore.

19. La difficoltà dell'arte dell'attore risiede nell'accordo estremamente rigoroso di tutti gli elementi del suo lavoro. La chiave di riuscita dell'attore è nel suo buono stato fisico.

20. Lo stato fisico del materiale ben allenato è il caposaldo del nostro sistema di recitazione. Durante la sua esecuzione, ogni compito è pianificato con precisione in relazione allo spazio scenico: allora tutti i movimenti dell'attore, persino i riflessi, saranno ben organizzati.

21. Lo spettatore deve sempre provare dell'inquietudine. Osservando l'esercizio, esso segue l'azione di leve che agiscono e si rispondono tra loro.

22. Si deve aver coscienza di ogni movimento fino alla fine. In ogni singolo momento del compito assegnato ci deve essere un punto d'appoggio. L'inizio e la fine dell'esecuzione di ogni compito debbono essere nettamente accentuati. Il punto di inizio deve essere marcato. Ogni esercizio comporta una serie di punti simili.

23. Negli esercizi collettivi i partecipanti devono rinunciare una volta per tutte al desiderio costante dell'attore: fare il solista.

24. Lo spostamento biomeccanico dell'attore sull'area scenica è una semi-corsa, una semi-camminata, sempre su delle molle.

25. È importante che ciascun esercizio venga eseguito in maniera accurata, non solo nel senso della correttezza del lavoro, ma anche per ciò che concerne la presentazione, l'uso dell'area scenica, l'effetto, ecc.

26. Ogni azione dell'attore ha una sua modalità di presentazione.

27. Ogni partecipante ad un esercizio collettivo deve avere una linea direttrice del movimento generale.

28. Ogni forma d'arte si fonda sull'autolimitazione. L'arte è sempre e prima di tutto una lotta con il materiale.

29. Non si deve dare libero sfogo ai movimenti. Si deve anzi osservare una grande economia di movimento. (È da questo che si giudica l'adeguatezza del regista e dell'attore.)

30. Piano e forte sono sempre relativi. Il pubblico deve sempre avere l'impressione di una riserva inutilizzata. In nessun modo l'attore deve spendere tutta la scorta di materiale che possiede. Anche il gesto più ampio deve lasciare la possibilità di qualcosa di ancora più ampio.

31. La migliore verifica del colpo d'occhio, nel ricevere l'ordine di andare al passo in un dato posto è impiegare il numero di passi calcolato in precedenza perché ciò sia economico.

32. La biomeccanica non tollera niente di casuale, tutto deve essere fatto coscientemente sulla scorta di un calcolo precedente. Tutti coloro che partecipano al lavoro devono stabilire con precisione ed essere consapevoli della posizione in cui si trova il loro corpo ed anche far uso di ogni singola parte del corpo per mettere in pratica il loro proposito.

33. Legge generale del teatro: colui che si permette di dare libero sfogo al suo temperamento all'inizio del lavoro, inevitabilmente lo esaurirà prima della fine del lavoro e rovinerà l'intera interpretazione.

34. È inammissibile qualunque leggerezza sul piano tecnico. Si deve costruire la disinvoltura e la piena riuscita del lavoro. Quando il materiale è tecnicamente ben equipaggiato, preparato attraverso un solido allenamento, solo allora si può dare via libera a ciò che chiamiamo reattività. In caso contrario il lavoro si trasformerebbe in un fallimento.

35. Negli esercizi preparatori, nel corso delle prove, tutte le emozioni vanno indicate con leggerezza, per punti, indicando con precisione solamente dove e quando deve aver luogo l'esplosione. Un'emissione di voce mal preparata tecnicamente porta necessariamente con sé una perdita di equilibrio. Si dovrà quindi cercarlo nuovamente, cioè ricominciare il lavoro da capo.

36. Nei diversi segmenti del lavoro è necessario uno stato di concentrazione per prevedere il passaggio successivo e la modificazione del movimento. Di qui i punti di partenza e di arrivo.

37. L'attore deve sempre mettere al primo posto il controllo del suo corpo. Noi abbiamo nella testa non un personaggio, ma una riserva di materiali tecnici. L'attore è un uomo che organizza continuamente il suo materiale. Deve conoscere a menadito la gamma delle proprie possibilità e tutti i mezzi di cui dispone per eseguire un dato proposito. La professionalità di un attore è di-

rettamente proporzionale al numero delle combinazioni rese possibili dal suo bagaglio di mezzi tecnici.

38. Ciascun esercizio è preceduto da una presentazione cui segue un momento di concentrazione prima del lavoro. Solo con un materiale ben raccolto si può iniziare l'esecuzione di un compito.

39. Così come la musica è sempre una successione precisa di misure che non rompono però l'insieme musicale, allo stesso modo i nostri esercizi sono delle sequenze di spostamenti di una precisione matematica che devono essere nettamente distinti, cosa che non pregiudica minimamente la pulizia del disegno d'insieme.

40. Quando un esercizio si divide in piccoli elementi, si deve fare lo *staccato*; il *legato* compare quando l'esercizio viene eseguito come un intero dal flusso ininterrotto.

41. Nell'uso delle mani e delle dita è necessaria un'enorme tensione ed un'estrema stabilità del corpo nella sua interezza.

42. Nel lavoro è necessaria una estrema economia, un taylorismo ai massimi livelli. Tutti i compiti devono essere eseguiti con il minor numero di tecniche possibile, attraverso i mezzi più razionali.

43. Accordo, attenzione, tenacia sono gli elementi del nostro sistema. Un'attenzione concentrata sul piano fisico in primo luogo. La condizione senza freni del corpo privo di tensioni (duncanismo) è inammissibile. Da noi tutto è organizzato, ogni passo, ogni minimo movimento è sotto controllo. L'occhio è sempre al lavoro.

44. Primo principio della biomeccanica: il corpo è una macchina, colui che compie il lavoro di attore è il macchinista.

[Testo raccolto da M. Korenev, TSGALI, 96, 1338 e 998, 740. In *Le Siècle Stanislaskij-Exercices*, n. spec. di «Bouffonneries», 18-19, 1989; tradotto parzialmente in V. Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico*, Milano, Ubulibri, 1993].

2.4. V. Mejerchol'd, «Lo "studio" dell'attore»

Nell'autunno del 1921 si aprono a Mosca, sotto la direzione di Mejerchol'd, gli Studi Superiori di Stato di messa in scena e il Laboratorio di tecniche dell'attore, unito con questi Studi. Tra gli studenti S. Ejzenštejn, S. Jutkevič, I. Il'inskij, M. Babanova, Mejerchol'd insegna la «scienza della scena», il movimento scenico e la biomeccanica. Pedagogia strettamente legata alla ricerca in cui si cimenta un gruppo e che sfocierà al terzo spettacolo-manifesto dell'Ottobre teatrale, *Le Cocu magnifique*. Il testo che segue è lo stenogramma di un corso, di un in-

tervento a voce del regista nell'ottobre o nel novembre del 1921. È al centro del suo periodo costruttivista che egli mette l'accento sulla necessità di un allenamento individuale dell'attore nella solitudine di uno «studio» personale, «privato», nel quale egli «si rifà un corpo» — per riprendere un'espressione di Bernard Dort — attraverso la presa di coscienza, lo sguardo portato su di sé, l'estensione nello spazio, la manipolazione di oggetti propri al teatro. Nel corso precedente in cui ha evocato il concetto ripreso da Craig della super-marionetta, egli ha d'altronde sottolineato che «di per sé il corpo nudo non vuol dire niente» in scena, e che il costume, come gli oggetti ben manipolati, «divengono una parte del corpo dell'attore». È dunque questa ricerca individuale che deve nutrire un lavoro teatrale vissuto totalmente come fatto collettivo e definito dalle relazioni con l'altro — col mondo, con la vita della società, col compagno, col gruppo, col pubblico. Infine, per perfezionare «l'unico strumento di produzione di cui dispone», l'attore, che deve mirare alla razionalità della sua attività di recitazione, si vede proporre un modello orientale, visione scaturita, questa volta, non dal teatro, ma dalla vita, dall'evocazione rapida dell'abilità di un mercante cinese. (B. P.-V.)

Nessun artigiano, nessun professionista può fare progressi nel controllo delle tecniche se non ha a disposizione uno studio. Il sarto, il falegname, l'artificiere hanno ciascuno i propri utensili specifici. Si può sapere così immediatamente se ci si trova nella bottega di un parrucchiere o in quella di un altro artigiano. Ma quando si è con un attore, potremmo credere di trovarci con un commesso viaggiatore. Al massimo si può intravedere qualche segno: dei ritratti della Duse, di Kačalov, di Stanilavskij, o una scrivania da studente...

Come deve essere allora lo studio di un attore quando prepara una parte a casa sua? Una stanza vuota; piccola, ma vuota. Senza mobili, né carta da parati a fiorellini. Piuttosto invece semplice, bianca. Una stanza bianca e vuota. Uno strumentario per la ginnastica, da una parte. A terra, qualcosa di morbido. Ma non dei tappeti: una pedana di legno, che si possa lavare con l'acqua. È molto importante questo perché in scena il piede non deve scivolare e la figura dell'attore deve essere saldamente fissata al suolo. In questo studio si deve essere in primo luogo sicuri di non cadere [...]. Una pedana nuda dunque o coperta di una stuoia di corda. Nessuno specchio nello studio, ma in camera da letto. È importante che l'attore si veda quando si sveglia, tutto spettinato, in disordine. Così si possono vedere velocemente le caratteristiche salienti, le linee costanti delle sue sinuosità. E quando egli rimette un po' di ordine e liscia tutte le sue difformità, deve però ritenere quel momento precedente. Se si stira, deve stirandosi, ricordare quel suo momento di mostruosità. Si

deve guardare una seconda volta allo specchio quando sta per andare a dormire. Durante la giornata avete accumulato una gran quantità di situazioni le quali, venuta la sera, determinano tutta l'essenza della vostra individualità. Durante la giornata avete vissuto e dunque ricevuto delle cose personali che non erano in voi al mattino. Il mattino eravate come un selvaggio acciambellato che aveva più dell'animale che dell'umano. Ciò che costituiva l'essenza dell'uomo aveva subito una regressione, la sua individualità era assopita. Là, davanti allo specchio, voi vi ricordate il giorno vissuto e continuate un po' a recitare, giacché la formula «la vita è una recita» è un grande e saggio detto.

L'abito che si porta nello studio deve essere diverso dall'abito usuale, come il camice bianco per il medico, la camicia del pittore o la tuta del falegname. Indossare un abito rilassante, il più pratico possibile, è un'esigenza assoluta di ogni professione.

La scelta del costume dipende dal gusto personale: ci si deve sentire a proprio agio, non deve in alcun modo costringere il corpo. Tra corpo e costume, niente di superfluo, così da sentire in ogni momento che il costume veste bene il corpo. [...]

Non vi devono essere sedie in stile, ma molti grandi cubi o dei ceppi. Delle masse naturali, che si possono far rotolare, un globo, un cono, degli oggetti cilindrici che voi metterete nel panier dell'attore. Anche a casa mia c'è una scatola in cui ammucchio ogni genere di oggetti: cerchi, palloni, palle di legno [...]. È molto importante anche avere una specie di berrettino da clown, un vecchio cappello di feltro. Si deve compilare una lista: *Amleto* ha i suoi oggetti, *Il Matrimonio di Gogol'*, *Il ballo in maschera* di Lermontov hanno i loro. Vi serve un panier da cui prendere ciò di cui avete bisogno.

I temi di lavoro vengono fuori dai corsi, servono degli esercizi (danza, scherma) e dei lavori pratici personali. L'attore deve essere in una buona forma fisica. Niente caffè, specie se corretto. Niente vino, né valeriana. Piuttosto dell'arnica, delle bende e della garza, giacché nel nostro sistema di lavoro ciò che capiterà più spesso sarà proprio di procurarsi delle distorsioni. Prima dell'allenamento con cubi e oggetti, fate alcuni esercizi di ginnastica pura, a finestra aperta, con gli anelli e il trapezio. Dimenticherete di essere adulti e chiusi nella vostra stanza. Cominciate così. Noi amiamo terribilmente le sedie e i tavoli: non appena entriamo da qualche parte ci sediamo. Ma qui dobbiamo invece distenderci a terra. Restate sdraiati, presto avrete una terribile voglia di scattare in piedi e di far qualcosa: occupatevi allora di spostare i vostri cubi e di combinare queste diverse forme. Metteteli gli uni sugli altri, saliteci sopra, cadete giù.

Per tutto questo tempo dovete come guardarvi mentalmente in uno specchio. Vi incontrerete con voi stessi in questo specchio, e quindi vi allontanerete: ecco che siete già diversi. Ma avete conservato nella mente questa immagine di voi nello specchio. Il passo di scena, che è speciale, consiste nel fatto che voi vi comportate sempre come se vi foste appena visti in uno specchio. È in questo che consiste il nostro sistema di comprensione della recitazione «alla Gozzi». Non la recitazione davanti allo specchio, ma quel tipo particolare di recitazione che si ottiene quando ci si è guardati in uno specchio e poi ci si ne allontana [...]. Quando leggo io mi vedo continuamente, vedo che sono seduto. In me è un fatto puramente professionale, per il solo fatto che sono un attore, mi sembra sempre di vedermi. È questa capacità che l'attore deve sviluppare. Quando sarete nella vostra stanza, esercitatevi in questo senso. Ciò che avrete visto nello specchio al mattino e la sera, lo conoscete, vi siete studiati e tutta quella bruttezza che in qualche modo avete amato, la porterete nel vostro recitare. Tutto ciò vi servirà come allenamento e così tutte le combinazioni che si costruiranno intorno a questo, sull'amore di sé, una delle condizioni essenziali sulla scena. Se l'attore si è visto prima di entrare in scena, non fosse che per un secondo, ed è rimasto deluso di se stesso, non può recitare. Se entra in scena che tutto è perfetto, questo gli infonde forza.

Durante questo allenamento in studio, voi vi mettete costantemente in scena, vi valutate, vi guardate. Gli oggetti sono necessari perché possiate prendere l'abitudine di manipolarli. Mi si dirà, certo, ma questo ha a che vedere col il controllo perfetto dell'acrobata. Risponderò che, nella misura in cui noi abbiamo introdotto nei nostri corsi la danza, la scherma, si deve anche introdurre l'acrobazia. Essa allena le mani. Voi comunque dovete aver l'abitudine di manipolare questi oggetti, perché è con questi oggetti che avrete a che fare in primo luogo. È oltre agli oggetti c'è il tessuto. È qui che io inizio a detestare i nostri rispettabili attori. Si fermano al cotone del chador di Yalta. Gli altri tessuti per loro non esistono, non comprendono che i tessuti devono essere i più vari possibili. Ho visto questo genere di interesse solo in Oriente. In un tessuto non deve esserci solo materia, ma anche della gioia. Devono esserci seta e broccato, voile e anche cotone, certo. I tessuti più vari. Ricordatevi i mercanti orientali, quei cinesi che palpano le stoffe. Sta lì il comportamento di cui noi abbiamo bisogno sulla scena. Dobbiamo fare anche noi in quel modo, ogni giorno. Questo deve rientrare tra i nostri esercizi. Procuratevi un sacco chiuso che slegherete per tirarne fuori delle stoffe. Il broccato deve essere toccato in un certo modo, il voile in un altro ancora.

Ogni oggetto obbliga ad intrattenere con esso un rapporto particolare ed ogni stoffa induce in voi un comportamento specifico.

[In «Alternatives Théâtrales», 44, TSGALI 998, 734].

3. Una nuova scuola per un nuovo teatro (1915-1918)

3.1. B. Picon-Vallin, «Presentazione»

Non sono un professore, sono un esploratore di nuovi lidi sul mare del teatro.

Mejerchol'd, 1917

«Allo stesso modo in cui, per ottenere una nuova pianta, si deve seminare un nuovo seme, così nascerà un nuovo teatro da ogni nuova scuola», così scriveva Mejerchol'd nel 1907²⁹. Alla ricerca di un «nuovo teatro», egli porterà avanti un'importante attività in cui si associano intimamente la pedagogia e la ricerca. Parallelo all'inizio al suo lavoro di creatore e suo nutrimento, quest'attività gli sarà particolarmente cara anche quando, a partire dal 1921, la scuola assumerà denominazioni diverse e formerà i quadri di un gruppo a parte. Si è scelto qui di presentare dei testi riguardanti due periodi della vita del regista che non dissocia le funzioni di pedagogo e di ricercatore, che si vuole al tempo stesso maestro ed allievo, periodi in cui lo studio, la scuola e il teatro sono separati.

1913-1917. A Pietroburgo, nello Studio in via Borodin, che egli dirige sotto lo pseudonimo di Dottor Dappertutto, Mejerchol'd lavora con la sua classe al «movimento scenico», in una relazione in cui, malgrado un regolamento severissimo, la trasmissione di insegnamenti si effettua all'interno di un processo di ricerca comune al professore e agli allievi. Ma egli si impegna anche ad organizzare un insegnamento completo, strutturato per lo più intorno ad un compositore, ad un filologo ad uno specialista universitario della commedia dell'arte, V. Solov'ëv. Infine egli pubblica regolarmente il programma di studi dello Studio, su «Liubov' k trëm apel'sinam» (L'amore delle tre melarance), rivista che egli ha fondato, tra testi riguardanti la storia e le tecniche dei teatri «autenticamente teatrali» – commedia italiana, teatro spagnolo del *siglo de oro*, ecc. – e articoli polemici: egli pone così la formazione teatrale tra un lavoro di ricerca storica avanzato e l'attualità.

²⁹ V. Mejerchol'd, *Écrits sur le théâtre*, cit., t. I, p. 113.

L'anno 1916 è movimentato per lo Studio, il problema della sua riorganizzazione si pone nel 1917. In un contesto piuttosto agitato, Mejerchol'd ricorda ai suoi collaboratori ciò che dovrebbe essere uno studio e le particolarità dell'insegnamento del teatro che è al tempo stesso trasmissione e invenzione, in cui la pratica degli esercizi pantomimici può permettere, più della frequenza di un corso, di raggiungere «i segreti della Commedia dell'Arte»³⁰. Fino alla fine della sua vita, Mejerchol'd si vorrà inventore, pur continuando ad appoggiarsi sulle antiche verità. Insisterà sull'apertura delle sue ricerche, sulla loro incompiutezza e dunque sulla necessità del loro proseguimento.

1918-1919. Mejerchol'd organizza i Corsi di Specializzazione in regia (KOURMASTEP), che avranno una sola promozione a causa del contesto di guerra civile. In questi Corsi, dal reclutamento assai più democratico di quello dello Studio, l'insegnamento, al tempo stesso sperimentale e orientato a fini molto pratici (formare degli istruttori per teatri destinati a operai, contadini, soldati) non è certo però svenduto: condensa le regole di un teatro teatrale messe in evidenza negli anni '10. Il ciclo destinato ai futuri registi e agli scenografi deve essere completato da un altro, destinato ai futuri attori. Parallelamente ai Corsi di Specializzazione in regia, Mejerchol'd stabilisce il programma di una scuola di Specializzazione dell'attore, in cui gli allievi devono lavorare con la direzione dei registi e degli scenografi.

Dalla loro pubblicazione nelle diverse riviste indicate, questi testi non sono stati più riediti. I materiali d'archivio sono inediti. Qualche taglio è stato fatto per ragioni di lunghezza.

3.2. Programma di lavoro dello studio di via Borodin (fine 1915)

Regolamento

... Il gruppo di studio è composto 1) di studenti, 2) di attori, con possibilità di passare da un gruppo all'altro dopo aver presentato il proprio curriculum vitae, terminato il ciclo introduttivo, successivamente a delle verifiche e dopo aver effettuato uno stage sotto la direzione dei registi dello Studio.

Non c'è durata prefissata per la frequentazione dello Studio: i corsi si interrompono per quelli il cui lavoro cessa di essere a livello con quello dello Studio.

Si può proporre ad un attore giudicato capace di prove arti-

³⁰ Cfr. RGALI 998, 1, 461.

stiche eccezionali di far parte delle forze organizzative di un eventuale teatro che si dovesse creare.

Il ciclo d'introduzione e i corsi fondamentali sono obbligatori per tutti. Inoltre si deve essere pronti ad accettare esercitazioni di verifica in ogni momento.

Si devono studiare i manuali necessari nei tempi previsti. La rivista edita dallo Studio è incontestabilmente un manuale necessario. La pratica sportiva è obbligatoria. Corsi di perfezionamento in scherma, danza e musica devono essere seguiti con maestri indicati dallo Studio.

Incompatibili con la partecipazione alle attività dello studio sono: la partecipazione a spettacoli pubblici, a prescindere da quelli dello studio o avallati dallo Studio, e i corsi seguiti in altre scuole d'arte all'insaputa dei dirigenti dello studio.

Una presenza irregolare ai corsi e i ritardi mettono in causa l'unità del materiale studiato. I corsi sono divisi in fasce orarie separate da brevi pause. L'entrata allo Studio è ammessa solo in quelle pause che separano le ore di lavoro. Il ritardatario deve da solo recuperare quello che ha perso. Assenze ripetute e in generale la minima negligenza nel lavoro implicano l'esclusione dalle rappresentazioni pubbliche...

Il costume da lavoro è obbligatorio. Deve essere indossato nei dieci minuti che precedono il corso, altrimenti si considera l'attore assente per l'ora corrispondente.

Si esige da tutti una manipolazione accurata degli accessori.

... Nessuno può introdurre estranei allo Studio, salvo i dirigenti dello Studio stesso. Non si ammette pubblico che nei giorni di spettacolo.

Gli spettacoli dello Studio differiscono dai corsi ordinari solo per la presenza del pubblico. Un'intensa attenzione all'armonia del lavoro, la rapidità nei cambi e la presenza nei posti indicati è richiesta allo stesso modo sia nei giorni di prove che in quelli di spettacolo.

Coloro che non partecipano ad una rappresentazione devono essere comunque presenti al lavoro per questa rappresentazione per essere pronti in qualsiasi momento ad entrare in scena...

Coloro che hanno dei ruoli nelle rappresentazioni si riuniscono alla prima campanella. La rapidità e la precisione nell'apparire ai posti indicati prima di entrare sull'area di recitazione sono uno degli elementi della recitazione...

Il lavoro su ogni opera è diretto da uno degli attori che non vi recita.

Tutti i partecipanti alla rappresentazione occupano dietro la

scena posti indicati con precisione da colui che dirige, per non disturbare le entrate e le uscite nell'area scenica. Gli ordini di colui che dirige vanno eseguiti meccanicamente.

Non si può manifestare disaccordo che alla fine del lavoro e in presenza di un maestro di scena.

Non è ammesso alcun cambiamento arbitrario nella distribuzione dei ruoli fatta dal maestro di scena o, con il suo accordo, dall'autore dell'opera, né peraltro nel trucco, nei costumi e nella scelta degli accessori stabilita dallo scenografo.

Sono previste delle sanzioni in caso di mancanze rispetto al corso regolare della vita dello Studio: revoca del ruolo, interdizione a partecipare alle rappresentazioni, licenziamento provvisorio o definitivo.

I mezzi finanziari dello Studio (una somma pagata dai partecipanti, più le entrate della rivista *L'amore delle tre melarance*) servono al mantenimento dello Studio stesso e alla pubblicazione della rivista...

Classe di Mejerchol'd. *Tecnica dei movimenti scenici*

A partire da esercizi sulla tecnica dei movimenti scenici, passaggio ad un lavoro su estratti da drammi con la reintroduzione del linguaggio.

a) Scena della follia di Ofelia (*Amleto*)

Ruoli: Ofelia, il re (l'interprete cambia costantemente), la regina, Orazio, un servitore di proscenio.

Il soggetto dell'anno scorso, in cui era stato provvisoriamente soppresso il testo, viene rilavorato in vista del reinserimento delle parole. L'interprete del ruolo d'Ofelia si batte contro i giochi di scena pretenziosi e i gesti leziosi che son tanto piaciuti ai critici di teatro negli spettacoli dell'anno scorso, in nome della semplicità ingenua dell'autentico teatro da baraccone (*balagan*).

Le canzoni non sono ancora messe in musica. Si ammette in via provvisoria un accompagnamento: i colpi di una bacchetta di bambù su di una piccola pedana di legno (ricordati che sono versi quelli che stai pronunciando e che non hai né avrai mai la libertà che ricerca l'attore, quella di «rivivere» senza sottomettersi alla forma; renditi conto della gioia che può dare la libertà possibile anche nella sottomissione) ciò che appare facilmente accessibile per un attore musico è impossibile per un attore la cui musicalità non si è ancora svegliata.

L'estratto scelto serve ad un lavoro effettuato in due tempi: in settembre e in dicembre. Le pause nel lavoro scenico devono essere lette come un sistema. Molti fallimenti alle prime sedute sono stati superati dopo un intervallo di tempo. Durante la pausa l'im-

maginazione non dorme, poiché essa ha già ricevuto un nutrimento. La tensione del sedicente «rivivere» viene rimpiazzata da una specie di scintillio dell'immaginazione, che libera la tecnica del gioco scenico che non sopporta alcun freno. Non ci si devono aspettare buoni risultati nel lavoro sull'estratto prescelto se non quando si sia completamente superato lo stile «balletto alla Duncan» e quando intervenga sulla scena la volontà dell'acrobata che dispone del suo discorso come di palle che, intersecando con le onde del loro volo la sfera situata sopra la testa dell'attore, producono melodie e battute ritmiche (ritmo e rime).

Ricordati questo termine teatrale: «lanciare le parole»; chiediti se sai respirare. «Rivivere» non compromette il ritmo misurato della tua respirazione? Forse in questo ci si deve far insegnare da un Indù, giacché lui conosce bene l'arte di respirare.

Quanto al problema di «rivivere» in scena, è tempo di intercederci circa le questioni decisive. Per gli ammiratori di Oscar Wilde, questo problema è da molto tempo risolto dalla dichiarazione dell'attrice Sybil nel *Ritratto di Dorian Gray*: «Forse potrei recitare una passione di cui ignorassi il turbamento, ma certo non quella che mi brucia dentro con tutta la sua violenza».

Lo Studio si è dato per compito quello di costruire lo spettacolo *La tragedia di Amleto, principe di Danimarca* senza saltare scene e senza tagli all'interno delle scene stesse. Uno spettacolo di questo genere non può essere realizzato che, se vi si riesce, lavorando su due o tre estratti dell'opera scelta, attraverso la chiave dell'interpretazione delle tragedie shakespeariane. Certo, è solo dopo lo studio della forma e durante la sua ricostruzione in scena che si può considerare l'opera come una messa in scena.

Al tempo del successo, negli anni Sessanta del XVI secolo, sulle scene di Londra, della tragedia di Thomas Preston *Cambyse*, un erudito disse che era una «lamentable tragedy full of pleasant mirth». Non si deve considerare la tragedia di Amleto come un'opera in cui si sentono dei lamenti attraverso i gioiosi scherzi tipici del teatro? Non si devono dimenticare, per recitare, i dibattiti dei ricercatori sulla volontà forte o debole di Amleto e su tutte le «tendenze» dell'autore, che gli sono state imposte a forza? L'epoca shakespeariana resta segnata da ciò che caratterizzava l'epoca pre-shakespeariana del teatro: «Tutta la gamma delle impressioni artistiche si riduceva a due tratti, uno triste e uno gaio; non solo, il triste si mescolava spesso con l'orribile e il gaio con il caricaturale; quanto ai tratti intermedi che esprimevano emozioni più sottili, erano evocati solo molto debolmente. Da una musica, da una canzone, da un'opera teatrale, ecc., il popolo esigeva che lo commovesse profondamente o che lo facesse ridere fino alle la-

crime. E se questi risultati venivano raggiunti simultaneamente dalla stessa canzone o dalla stessa opera, tanto meglio»³¹.

Nella *Tragedia di Amleto*, si trova l'alternanza del patetico elevato e del comico grossolano, non solo nell'insieme dell'opera, ma all'interno dei singoli ruoli. Riprodurre questa particolarità come effetto scenico specifico significa costruire un edificio unitario nel quale l'attore potrà *recitare* facilmente e in modo interessante.

b) Secondo quadro de *Il Convitato di pietra* di Puškin

Ruoli: Laura, Don Carlos, Dom Juan, 7 invitati.

Ci sono due fasi nel lavoro:

1) senza testo: costruzione del quadro in forma di pantomima (preparazione al testo)

2) coordinamento di parole e movimenti

Il lavoro sull'opera è ancora agli inizi [...]

[In «Ljubov' k trëm apel'sinam», 1915, nn. 4-5-6-7, pp. 203-212. Da «Puck», 7, 1995]

3.3. V. Mejerchol'd, «Sempre domani, mai oggi» (1917)

(Estratti dagli interventi di Mejerchol'd a due riunioni con gli allievi e collaboratori del suo Studio, presieduto da G. Krol, segretario V. Inkijinov, 26-29 aprile 1917).

26 aprile

Il mio ruolo non è quello di un pedagogo, di un organizzatore, è solo quello di un allievo, di un membro dello Studio, giacché nella misura in cui la tecnica del nuovo teatro non è stata ancora trovata, cosa si può avere il diritto di insegnare? Io non sono un professore, sono un esploratore di nuovi lidi sul mare del teatro di cui la Commedia dell'Arte è una delle isole [...]. Lo Studio non è una scuola: è una confraternita che raccoglie coloro che non sono soddisfatti del teatro contemporaneo, i ricercatori di una nuova tecnica. Io non sono che un fratello maggiore che ne sa un po' di più. Accetto dei compromessi, lavoro in un teatro di quelli di oggi, ma conduco parallelamente un lavoro da ribelle contro questo stesso teatro [...]. Se lo Studio è una confraternita, ciascuno deve non apprendere, ma cercare se stesso e io posso solo fornire i risultati che ho trovato finora [...]. Il motto dello

³¹ N. Storojenko, *Predsestvenniki Šekspira*, t. 1 (Lily and Marlowe), San Pietroburgo, Typ. Demakov, 1872, p. 89.

Studio è: «Sempre domani, mai oggi». Non essere di questo spirito è un difetto molto grave [...]. Lo Studio è una confraternita di ricercatori, di fanatici, di innamorati folli [...]. È una confraternita spirituale nella quale ciascuno brucia di un fuoco creativo³². È su questa base che noi dobbiamo ricostruire lo Studio³³.

29 aprile

Il mio sogno è di lavorare tutto l'anno: per il momento l'estate, una parte della primavera e dell'autunno vanno perduti, mentre nessun pittore, nessun musicista, nessun studioso, ecc. va in villeggiatura per un così lungo periodo. Il teatro non sarà mai autentico se non si segue il loro esempio.

La ginnastica non serve a fare esercizio; il tipo ideale di sport che ci vuole sarebbe quello su una barca a vela (saper conservare il proprio equilibrio su una piccola superficie conferisce quel «senso del centro» che possedevano i grandi attori come Eleonora Duse o Coquelin e verso il quale conduce il sistema di Dalcroze-Delsarte). Lo sci, il tennis, il salto, il lancio del disco o del giavellotto vanno altrettanto bene. Al contrario il balletto classico è assolutamente nocivo: è privo di espressività drammatica e i passi ben determinati sopprimono i tratti individuali della creazione. L'attore deve inventare nuove tecniche, creare nuovi personaggi.

Lo Studio deve essere un «rifugio»³⁴. Questo è importante: i corsi, lo studio dei libri non danno niente, poiché l'arte teatrale non si trasmette tanto attraverso le esercitazioni in classe quanto piuttosto attraverso leggende, racconti, la tradizione orale.

[TSGALI, 998, 461]

3.4. Preambolo al Programma dei corsi di specializzazione in regia (agosto 1918)

1. Si pone questo principio alla base dell'attività dei corsi: che il teatro è un'arte indipendente, esige la sottomissione di tutto ciò che esiste nel suo dominio a delle leggi teatrali uniche. L'arte e la tecnica, quando intervengono nel teatro, devono essere considerate da un punto di vista teatrale.

³² Cfr. ciò che Mejerchol'd scrive già nel 1905, in *Écrits sur le théâtre*, cit., t. I, pp. 7-73.

³³ In realtà lo Studio chiuderà dopo poco tempo.

³⁴ Mejerchol'd risponde successivamente a differenti proposte dei partecipanti alla riunione ed in particolare a Krol che proponeva che lo Studio fosse un «rifugio» aperto permanente perché i suoi membri potessero lavorare senza limiti di orario.

2. Il fine dei corsi è d'insegnare la padronanza della regia e di formare degli specialisti-maestri della regia: dei registi e dei decoratori.

Nota: è *Maestro di regia* l'autore delle messe in scena, ovvero il regista e lo scenografo (che compongono il piano della messa in scena, dei giochi di scena, degli sfondi, costumi, trucchi, accessori, apparati tecnici, ecc.).

3. I corsi hanno come compito quello di:

1) far progredire conoscenze speciali sul teatro;

2) formare i quadri di istruttori-dirigenti delle organizzazioni teatrali;

3) rendere partecipi del sapere creativo le nuove forze venute dalle grandi masse democratiche.

4. L'insegnamento del dominio della regia (regia, scenografia, ecc.) deve essere impartito per tutti i diversi settori in una scuola unica: esso mira allo studio del teatro e delle sue leggi, attraverso conferenze incrociate di maestri di diverse discipline (conseguenza necessaria del lavoro creativo dell'insieme dei maestri delle diverse discipline in campo) e con un approccio a queste discipline da un punto di vista teatrale.

Professori:

A. Remizov: trattamento drammaturgico del materiale delle leggende.

A. Blok: Discussione sui saggi poetici degli allievi.

N. Gumilëv: Tecnica della versificazione.

P. Morozov: Storia della drammaturgia.

S. Radlov: Seminari sullo studio della drammaturgia.

(F. Sologub e M. Kuzmin: invitati)

[In «Vremennik TEO», 2, 1918, pp. 47 ss. Da «Puck», 7, 1995]

3.5. Progetto di Programma per la Scuola di Specializzazione dell'attore, ideato da L. Vivien e V. Mejerchol'd (novembre 1918)

1. Si pone questo principio alla base dell'attività dei corsi: che il teatro è un'arte indipendente, esige la sottomissione di tutto ciò che esiste nel suo dominio a delle leggi teatrali uniche. L'arte e la tecnica, quando intervengono nel teatro, devono essere considerate da un punto di vista teatrale.

2. Il fine della scuola è quello di preparare degli attori specialisti, lavorando sul loro materiale scenico, dando loro dei me-

todi di lavoro specifici, perfezionando e rafforzando le particolarità individuali di ogni allievo.

3. La Scuola ha per compito quello di: 1) formare dei quadri di attore di diverso genere, ben preparati, duttili al lavoro teatrale; 2) elevare il livello degli attori nel paese; 3) propagare conoscenze specializzate relative alla tecnica di recitazione dell'attore.

4. Durata del lavoro presso la Scuola: 4 sezioni generali (di 4 mesi ciascuna) e un tempo illimitato di presenza negli studi liberi diretti dai maestri.

PRIMA FASE: SEZIONE PREPARATORIA

Obiettivo: lavorare da tutti i punti di vista il materiale scenico del nuovo allievo ed aiutarlo a comprendere i metodi di base.

Durata: 4 mesi.

Lavoro: nella misura in cui gli utensili dell'attore in scena sono il movimento e la parola, le materie della prima sezione vengono divise in due grandi rubriche:

A. La parola in scena

1. Sviluppo e rinsaldamento della respirazione

2. Impostazione della voce

3. Trattamento

4. Pronuncia

5. Ritmica versificata (esercizi su forme versificate semplici e complesse)

B. Il movimento in scena

1. *Ginnastica:* orientata non allo sviluppo unilaterale della forza muscolare, ma verso lo sviluppo ed il rafforzamento dell'elasticità e dell'abilità

a) esercizi con bastoni e bottiglie

b) strumentazione: cavallo, parallele, trave, trapezio, spalliera, verticali

c) salto in alto, in lungo, arrivare fino ad una data altezza

d) ginnastica con i compagni

Sport raccomandati:

1. corsa

2. lancio del disco

3. equitazione

4. volteggio

5. tennis

6. vela

7. sci

2. *Scherma (di punta e di taglio)*3. *Acrobatica*

Allenamento delle mani attraverso la manipolazione degli oggetti

Rinsaldamento del tronco

Allenamento dell'attenzione

4. *Danze*

Esercizi classici

5. *Il movimento scenico*

La classe dei movimenti scenici:

1) mette in forma, in esercizi scenici specifici del teatro, il materiale dell'allievo allenato nelle altre classi

2) sperimenta e sviluppa l'«emozionalità» dell'allievo

Lavoro:

a) leggi del movimento

b) sistematizzazione del movimento

c) comprensione del ritmo dei movimenti

d) sviluppo del senso del tempo

e) creazione di un legame tra emozioni e movimenti

f) improvvisazione di movimenti: con tema/senza tema

Materie complementari:

1. la musica (corso elementare, insegnamento di uno strumento, ginnastica ritmica)

2. il canto (solfeggio, coro, assolo, duo)

3. il disegno. Apprendere a disegnare l'immaginario: posizioni, posa, volto, costume, piano dei movimenti...

Materie scientifico-teoriche:

1. anatomia e fisiologia (basi)

2. scienza del teatro e scienza della scena

3. individuazione di analogie tra diversi generi d'arte. Posto occupato dal teatro tra le altre arti, come sintesi delle arti

4. pantomima, danza (cenni)

5. versificazione

6. psicologia delle sensazioni (fondamenti)

SECONDA FASE: INDIVIDUALIZZAZIONE

Obiettivo: 1. legare parola e movimento; 2. sviluppare l'immaginazione creatrice dell'attore

Durata: 3 settimane (12 mesi), seconda, terza e quarta sezione

Seconda sezione

1. Parola con movimento. La parola come risultato del movimento. Il movimento come impulso per la parola. Nascita della parola a partire dall'emissione di voce. Scelta di esercizi tratti da autori drammatici che hanno saputo magistralmente conciliare un'emozione chiaramente individuata e una forma precisa.

2. Allenamento dell'immaginazione creativa. 1) *Immagini:* fissazione delle impressioni offerte dai momenti più acuti e più teatrali dal punto di vista dei romanzi o racconti letti; 2) *Maschere:* studio delle maschere italiane tradizionali, come generatrici della nozione di *emploi*.

Materie complementari: danza, canto, trucco, scherma

Materie scientifico-teoriche: stili scenici, tecniche di gioco scenico a) secondo le epoche e i paesi, b) secondo gli autori. Il costume. Estetica (fondamenti)

Terza sezione

Esercizi pratici per la prima e la seconda sezione

Pantomima

Intermezzi

Vaudeville

Improvvisazione del movimento e del discorso.

Materie complementari:

Danza

Canto

Trucco

Scherma

Materie scientifico-teoriche:

Teorie della composizione scenica

Recitare e rivivere (2 sistemi)

Il mimetismo (al grado più basso, l'imitazione senza idealizzazione creativa, al grado più alto: le maschere, il grottesco)

Gli attori e l'analisi della loro recitazione

I metodi di recitazione: teatralità, naturalezza. La recitazione secondo la maniera scenica di una data epoca, di un dato pittore

I diversi aspetti della rappresentazione teatrale

La regia e i suoi compiti

Quarta sezione

Dopo aver preparato l'allievo nelle tre sezioni precedenti, prima di lasciarlo lavorare negli Studi liberi diretti dai Maestri, gli si deve ancora insegnare (praticamente) gli stili di rappresen-

tazione teatrale e le particolarità dei diversi teatri in connessione con quelle della drammaturgia. La quarta sezione è dunque dedicata allo studio pratico e teorico dei diversi tipi di teatro.

Gli stili delle rappresentazioni teatrali e le particolarità dei teatri in connessione con quelle della drammaturgia.

- Il teatro greco
- Il teatro romano
- Il teatro italiano d'epoca rinascimentale
- Il teatro italiano del XVIII secolo (Gozzi, Goldoni)
- Il teatro spagnolo
- Il teatro classico francese
- Il teatro tedesco
- Il teatro inglese fino a Shakespeare e il periodo shakespeariano
- Il teatro russo (Griboedov, Puškin, Lermontov, Gogol', Ostrovskij)
- Il teatro esotico (indù, giapponese, cinese)
- Il teatro contemporaneo

Materie complementari:

Danza
Trucco
Scherma

Materie scientifico-teoriche:

Lo stile
Costruzione dei teatri
Drammaturgia
Storia del teatro
Storia del costume di scena
Storia del trucco

TERZA FASE: PERFEZIONAMENTO

Serie di Studi liberi
Libera scelta del Maestro

Programma individuale dello Studio
Durata illimitata

[In «Vremennik TEO», 1, 1918. Da «Puck», 7, 1995]

4. *L'attore e la musica*

4.1. *B. Picon-Vallin, «L'attore e la musica»*

Alla fine degli anni Trenta Mejerchol'd riassume così:

Lavoro dieci volte meglio con un attore che ama la musica. Bisogna abituare gli attori alla musica fin dalla scuola. Apprezzano tutti che si usi una musica «d'atmosfera», ma sono rari quelli che comprendono che la musica è il miglior organizzatore del tempo in uno spettacolo. La recitazione è per l'attore, parlando metaforicamente, il suo duello col tempo. E in questo la musica è il suo miglior alleato. Essa può persino non essere affatto udibile, ma deve farsi sentire. Il mio sogno è uno spettacolo provato sulla base di una musica e recitato senza. Senza di lei e con lei: giacché lo spettacolo, i suoi ritmi saranno organizzati secondo le sue leggi e ogni interprete la porterà in sé³⁵.

Un regista-musicista, un attore-musicista, oppure un attore-compositore. Dal 1922 Mejerchol'd utilizza per l'attore biomeccanico una terminologia per metà pavloviana, per metà musicale. La preparazione biomeccanica è assimilata a delle pratiche destinate ad esercitare l'interprete e il suo strumento. Ma anche in questo, se il rapporto può funzionare in modo metaforico, il modello musicale, che esso riguardi la regia o l'interpretazione, è quello di un sapere tecnico ideale, di una preparazione controllata e progressiva, basata su leggi e su un vocabolario univoco. È una realtà per la recitazione. Regista di se stesso, l'attore si basa sulla musica scelta da Mejerchol'd che gli fornisce dei riferimenti e un canovaccio per il montaggio della sua interpretazione. Spiega Mejerchol'd: «Un personaggio pronuncia una frase che segna la fine di un certo frammento di recitazione e durante questo lasso di tempo una certa musica inizia a farsi sentire. Questo brano musicale definisce l'inizio di un altro frammento e così, su questo fondo musicale, voi costruite un altro frammento di recitazione che non assomiglia al precedente»³⁶.

Fa lavorare gli attori con la musica, tanto durante la preparazione biomeccanica che in scena, per abituarli ad uno stretto controllo del tempo, definito non solo dalla misura, ma anche dal ritmo. Mejerchol'd confronta questo lavoro musicale con quello dell'acrobata da circo. La musica dà al suo numero più pericoloso il supporto di un calcolo fine e preciso per il sezionamento e

³⁵ A. Gladkov, *Teatr. Vospominanija i razmyslenija*, cit., p. 282.

³⁶ TSGALI, 963, 1341. Corso di Mejerchol'd alla Facoltà dell'Attore del GEKTEMAS (18 gennaio 1929), appunti di A. Fevral'skij.

l'esecuzione dei movimenti, calcolo che non segue la divisione in tempi forti e tempi deboli. E il minimo scarto rispetto a quel calcolo o un qualsiasi cambiamento di musica porterebbe alla catastrofe. Il lavoro con la musica riempie l'attore della coscienza del tempo teatrale, lo aiuta a memorizzare il testo verbale e la sua partitura spaziale. Per puntualizzare ulteriormente questo lavoro musicale, il rinvio all'acrobata da circo si arricchisce, nel pensiero mejercholdiano, di referenze più erudite: il cantante d'opera – Šaljapin che egli ha visto da poco nella replica del *Boris Godunov* nel 1911 – e l'attore di teatro orientale – Sada Yacco, Hanako e più tardi Mei-Lan-Fang, in tournée a Mosca nel 1935. Davanti al senso del ritmo di cui quest'ultimo dà prova, Mejerchol'd constaterà: «Noi non abbiamo il senso del tempo. Non sappiamo che vuol dire economizzare i tempi. Mei-Lan-Fang conta in quarti di secondo e noi in minuti, senza neppure contare i secondi»³⁷.

L'importanza che Mejerchol'd assegna al ritmo nella recitazione dell'attore risale senza alcun dubbio all'inizio del secolo. La lettura di G. Fuchs nel 1906 gli ha fornito una prima teorizzazione di ciò che egli ha sperimentato per tentativi al Teatro-Studio. Gli si rimprovererà in seguito, negli anni Trenta, il suo interesse verso il ritmo, collegandolo al simbolismo. Ma invece di sviluppare l'essenza spirituale della matrice ritmica, Mejerchol'd vi vede una forza viva che lotta contro la monotonia del metro³⁸, o, per parlare come N. Tarabukin, un movimento organico che si oppone al movimento meccanico caratterizzato dalla misura³⁹. Portando il jazz a teatro, Mejerchol'd si appropria di una nuova esperienza plastico-musicale «i cui minimi dettagli», come scrive A. Coeuroy in uno studio sul jazz pubblicato nel 1926, «traducono tutte le sottili corrispondenze e tutti gli scarti tra la rigidità della misura e l'oscillare del ritmo proprio»⁴⁰. Se già appartiene alla musica, il ritmo in Mejerchol'd rinvia ancora più ampiamente alla nozione di conflitto che caratterizza la relazione che intercorre tra tutti gli elementi del suo teatro e attra-

³⁷ V. Mejerchol'd, *Sulla tournée di Mei-Lan-Fang* (14 aprile 1935), in *Tvorceskoe nasledye V. Meyerhol'da*, Moskva, VTO, 1978, p. 96.

³⁸ *L'intervallo e il tempo in scena*, corso di Mejerchol'd al GVM (19 novembre 1921), in *Tvorceskoe nasledye V. Mejerchol'da*, cit. Questa parte del corso è stata tradotta in francese in B. Picon-Vallin, *La musique dans le jeu de l'acteur mejerchol'dien*, in *Le Jeu de l'acteur chez Mejerchol'd et Vakhtangov*, *Revue du Laboratoire d'études théâtrales de l'Université de Haute-Bretagne*, Paris, Klincksieck, 1982, pp. 42-43.

³⁹ Cfr. N. Tarabukin, *Pour une théorie de la peinture*, in *Le Dernier Tableau*, cit., p. 129.

⁴⁰ A. Coeuroy e A. Schaeffner, *Le Jazz*, Paris, C. Aveline, 1926, pp. 31-32.

verso la quale la recitazione mira sempre a raggiungere un'acutezza estrema di espressione.

Mejerchol'd ritiene che la musica debba far parte dell'educazione dell'attore perché essa è capace di formare il suo gusto e organizzare il suo corpo. Raccomanda alla sua compagnia di andare spesso ai concerti, così come di frequentare biblioteche, musei, mostre. Nei diversi studi mejercholdiani, la musica è una delle materie di studio. Nel 1908 un progetto prevede una scuola in cui il corso del primo anno, comune per musicisti e attori, comporta per tutti lo studio del solfeggio, del piano, del canto e della dizione⁴¹. Nel 1921-1923, al GVM, allo stesso modo, la musica occupa nel programma un posto importante (solfeggio, armonia, teoria della forma, contrappunto). Alla fine degli anni Venti i corsi di solfeggio e di storia della musica al GEKTEMAS, il lavoro di prove con musica, la preparazione degli attori accompagnati dai pianisti del teatro, tutto ciò permette di sviluppare la musicalità della recitazione e fa intravedere a Mejerchol'd, nel 1931, un teatro di nuova architettura, ispirantesi alla perfetta costruzione di un battello e nel quale non interverranno che «l'attore, la luce e la musica»⁴².

Certe fasi della recitazione vengono costruite come delle costanti: ripetizione di un frammento di recitazione o di una posa che, in contesti diversi, non è mai, come succede anche in musica, pura ripetizione, ma approfondimento, così come, al tempo stesso, segnale per un'associazione. L'attore-musicista dialoga con la musica prodotta in scena, gli risponde con la recitazione e al limite giunge fino a suonare uno strumento in scena. Egli deve saper intervenire nel momento preciso richiesto dal movimento d'insieme. Infine, senza musica, egli può costruire la sua recitazione su frammenti temporali di lunghezza diversa e sulla loro combinazione: indipendentemente dalla gestualità che diviene in questo caso materiale secondario della recitazione, è il rapporto delle durate, calcolate in secondi, e dei tempi contrastati, che produce senso.

L'attore mejercholdiano è, sul piano ideale, come Martinson, «colui che danza i suoi ruoli»⁴³. Sul modello del teatro orientale tutti gli spettacoli mejercholdiani hanno dei momenti in cui la danza teatralizzata esprime emozioni o stati fisiologici e psicologici complessi, senza che le parole intervengano, momenti nei quali

⁴¹ TSGALI, 998, 2855. Progetto di scuola.

⁴² TSGALI, 998, 674. Relazione di V. Mejerchol'd al NARKOMPROS (13 giugno 1931).

⁴³ Boris Alpers, *Teatr Revoljutsii*, Moskva, Teakinopetchat, 1928, p. 42.

essa concentra il tragicomico in scoppi violenti: danza a ritmo di claquettes (*Le Cocu magnifique*), danza classica (*Boubous*), danza astratta del poeta V. Parnach (*D.E.*), danza spagnola della prostituta (*La Lutte finale*), danza disperata dell'ingegnere (*L'Adhésion*). Non uno spettacolo in cui Mejerchol'd non faccia appello ai balli di società, danze da pista o da taverna, per le quali egli fa talora ricorso a dei coreografi. Sono queste danze, a ritmo binario, ternario e quaternario – valzer, galop, furlana, gavotta, polka, polacca, *kamarinskaia*, cancan, fox-trot – che danno una forma plastico-ritmica precisa a situazioni quotidiane o a relazioni psicologiche e permettono di elevare l'aneddoto che dà origine all'opera teatrale a visione simbolica, ritualizzandolo.

La distribuzione dei ruoli diventa oggetto di un'orchestrazione. Durante le prove del *Boris Godunov*, Mejerchol'd parla così alla compagnia: «Ora, nella nuova scuola teatrale, si presentano dei ruoli d'orchestra: a chi dare il primo violino, il contrabbasso, il corno? Viene posto così un problema che noi siamo i soli a porre». E il discorso dell'attore tende verso una specie di recitativo libero in cui le voci, come i corpi, si accordano, si oppongono, si rispondono e in cui alternano assoli, duetti, trii, quintetti e cori.

Tra improvvisazione e rigore scientifico

Se le tecniche di recitazione si trasformano, restano anche delle costanti. Per Mejerchol'd l'attore è, per natura, un improvvisatore. Lo ripeté senza sosta dal 1914 al 1939. È questo che fonda la specificità del teatro e del mestiere dell'attore. L'improvvisazione – nel senso della combinazione libera di frammenti di recitazione preparati precedentemente e tenuti di riserva – non può realizzarsi che nella gioia, equivalente psichico dell'energia, gioia di creare, di superare gli ostacoli della recitazione. Ma l'attore deve rispettare la struttura dello spettacolo senza squilibrarla né farla scoppiare allungando a dismisura i suoi interventi. Mejerchol'd ha spesso parlato dello stiramento progressivo de *La Foresta* di cui si è dovuto ridurre sempre di più il numero degli episodi. Così si giustificano il controllo cronometrato e l'intervento frequente del regista che rimaneggia certe sequenze.

Come il direttore d'orchestra contemporaneo il regista sa che non sono solo le note a fare la musica, ma le pause quasi impercettibili che stanno tra una nota e l'altra. Allo stesso modo a teatro esiste «l'inter-testo», come lo chiama Mejerchol'd. Da un direttore d'orchestra ad un altro «il frammento temporale è lo

stesso, ma la struttura è un'altra: egli infonde un altro ritmo nel metro. Il ritmo è ciò che domina il metro, ciò che entra in conflitto con esso. Il ritmo vuol dire saper saltare fuori dal metro e rientrarvi. C'è nell'arte [del buon direttore d'orchestra] una certa libertà ritmica all'interno di un singolo frammento metrico⁴⁴. L'inter-testo, nel teatro mejercholdiano, è il silenzio tra le parole, i bianchi plastici tra le azioni e i movimenti, i vuoti tra i pieni che condizionano il flusso ritmico del discorso teatrale e che per questo non devono essere considerati né percepiti come indipendenti.

Attraverso il suo lavoro, nel suo schema di regia, Mejerchol'd libera le strutture spazio-temporali dal testo dell'autore, quadri per il canovaccio personale dell'attore. «Il regista può limitare l'attore nel tempo, nello spazio, poi l'attore può fare tutto quello che vuole a condizione di non demolire il disegno d'insieme», spiega Mejerchol'd⁴⁵. Questa libertà proclamata è reale, visto che, senza distruggere *Il Revisore*, Martinson riprenderà, qualche anno dopo Garin, il ruolo di Chlestakov trasformando la partitura del personaggio, il suo aspetto, il suo comportamento, ma senza per questo distruggere il tessuto della composizione scenica in cui esso si inserisce, tutto ciò con gli applausi calorosi del Maestro.

«L'attore ha una grande libertà nei limiti del disegno fissato dal regista» sosteneva Mejerchol'd nel 1921⁴⁶. Alla fine degli anni Trenta egli spiega ad A. Gladkov:

Prendete un episodio in cui si succedono un dialogo di 12 minuti, un monologo di un minuto, un trio di 6 minuti, un tutt'insieme di 5 minuti, ecc. Si otterranno le seguenti proporzioni: 12/1/6/5 e sono queste che determinano la composizione della scena data. È necessario che queste proporzioni siano strettamente osservate, ma questo non limita il momento d'improvvisazione nel lavoro dell'attore. È anzi proprio una stabilità temporale precisa che permette ai buoni attori di godere della natura della loro arte. Entro quel limite di 12 minuti essi hanno la possibilità di apportare delle variazioni e delle sfumature nella scena, di provare nuove tecniche di recitazione, di cercare nuovi dettagli. Proporzioni all'interno della composizione d'insieme e recitazione *all'improvviso*, questa è la nuova formula degli spettacoli della nostra scuola⁴⁷.

⁴⁴ A. Gladkov, *Teatr. Vospominanija i razmyslenija*, cit., p. 298.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *L'intervallo e il tempo in scena*, cit., in *Tvorceskoe nasledje V. Mejercholda*, cit., p. 56.

⁴⁷ A. Gladkov, *Teatr. Vospominanija i razmyslenija*, cit., pp. 298-299.

E Mejerchol'd afferma che sarà possibile lasciare a disposizione dell'attore del futuro, idealmente musicale, delle spiagge vuote, all'interno dello spettacolo, per una recitazione ogni sera diversa...

In scena, di fronte ai suoi attori in prova, Mejerchol'd è un improvvisatore brillante, ma sempre nel quadro di un lavoro preparatorio lungo, profondo, minuzioso, da solo o con lo scenografo, il pianista, il compositore. È nel lavoro in scena che egli procede alla strumentazione registica. Spiega nel 1936: «La funzione del regista è in questo caso del tutto analoga a quella del compositore. Se vengo alle prove con un piano preparato in tutto e per tutto, io non posso, in ogni caso, strumentare la mia partitura che con gli attori, con gli strumenti viventi della mia opera»⁴⁸.

Improvvisazione, ma sempre volontà di rigore scientifico. Mejerchol'd è animato dalla volontà di fondare una scienza del teatro capace di porre fine al dilettantismo.

Uno dei compiti del NIL, Laboratorio di Ricerche Scientifiche del GOSTIM, è quello di creare delle partiture di regia sul modello di quelle musicali, di elaborare un principio di notazione teatrale che renda conto del visivo e del sonoro, dello spazio e dei tempi scenici. Con dei metodi del tutto artigianali, questo Laboratorio arriva, nella *Signora delle Camelie*, al principio del libro-cronometro in cui, sulla pagina di destra, è stampato il testo, su righe equivalenti ciascuna a sei secondi di spettacolo. Ogni pagina è costituita di dieci righe, che equivalgono dunque a un minuto. Delle linee verticali dividono il minuto in secondi. Sotto queste linee, dei tracciati più o meno lunghi corrispondono agli spostamenti di ogni personaggio e portano dei numeri che rinviano agli schemi dei movimenti scenici, ai grafici riportati sulla pagina di sinistra. A sinistra la direzione del movimento, la sua forma, il suo rapporto con lo spazio; a destra la sua durata, la velocità, il suo rapporto al tempo e al testo. La pagina di destra presenta anche tutti i materiali complementari: fotografie o spiegazioni necessarie. Allo stesso tempo l'impaginazione del testo, al di sotto e al di sopra della riga che gli è attribuita, il carattere a stampa, la distanza tra le lettere, i bianchi, devono rendere le intonazioni, le pause e la forza dell'interpretazione vocale⁴⁹. L. Varpachovskij, uno dei principali animatori di questo la-

⁴⁸ V. Mejerchol'd, *Relazione del 29 settembre 1936 davanti ai registi e agli attori cechi* (pubblicazione a cura di A. Fevral'skij), in *Puti razvitya i lezaimnosvjazi russkogo i čechoslovackogo iskusstva*, Moskva, Nauka, 1970, p. 139.

⁴⁹ L. Varpachovskij, *La partitura di uno spettacolo*, in «Teatr», 11 (1973), pp. 88 ss.

boratorio, ritiene che i risultati del NIL, in mancanza di supporti tecnici sufficienti, sono restati molto insoddisfacenti, ma al tempo stesso che al suo interno sono stati posti i principi fondamentali della fissazione della regia, senza tuttavia riuscire ad includere la partitura musicale stessa in una totale corrispondenza con il testo e il diagramma degli spostamenti.

Dagli anni Dieci in poi, alla ricerca delle leggi del teatro, Mejerchol'd vuole, come molti altri creatori d'avanguardia d'inizio secolo, unire arte e scienza. Mentre accumula un sapere tecnico, lo rimette in questione ad ogni spettacolo. Segue da vicino le scoperte nell'ambito delle scienze umane del suo tempo: analisi del testo secondo il formalismo, psicologia oggettiva, riflessologia. Negli anni '20 egli fa della scena un'arena pubblicitaria al servizio delle moderne tecnologie, apre i suoi spettacoli a delle utopie tecnicistiche, alla fantascienza. Allo stesso tempo trasforma, per quanto gli è possibile, la tecnologia di scena e soprattutto cerca di fissare le leggi generali del teatro e le regole particolari di ogni regia, leggi del movimento e del comportamento espressivo, regole spaziali e temporali la cui conoscenza è indispensabile a chi vuole infrangerle efficacemente, ovvero sul piano dell'espressione.

È nella musica che Mejerchol'd identificherà la base scientifica che sta cercando per il teatro, la musica che associa leggi oggettive – regole di composizione, forme musicali, tecniche d'interpretazione, notazione grafica – ad un impatto multiplo e potente. La musica come modello ultimo per il teatro. Egli ritrova, trasformate nella sua ricerca, passate attraverso l'ideologia costruttivista e la pratica del montaggio, idee comuni ai teorici dell'estetica e agli artisti di inizio secolo, da Pater a Wilde, da Craig ad Appia, da Belyj a Kandinski, concezione quasi platonica della forma musicale come archetipo di tutte le arti. Ma la musica è anche uno dei temi mejercholdiani per eccellenza. Negli anni Dieci, Mejerchol'd, «sotto le mentite spoglie» del Dottor Dappertutto, divide, come Hoffman, il mondo in due categorie: i musicisti e tutti gli altri. Più tardi, in *Dolore all'anima*, egli fa del suo Čackij, che incarna gli ideali dei Decembristi, un musicista-sognatore che interpreta in scena Mozart e Bach...

La forma che regge la composizione teatrale e i rapporti tra musica, testo e recitazione è quella del contrappunto. In questa ricerca di un teatro musicale, polifonico, di cui *Il Revisore* rappresenta il primo grande successo, c'è una volontà di matematizzazione del teatro attraverso la musica, ma anche di autolimitazione. Allo stesso modo in cui i praticabili riducono lo spazio, la musica nel *Revisore* è un quadro restrittivo che limita l'attore e il

regista nel tempo. È malgrado questo principio fondamentale di non-libertà, o piuttosto grazie ad esso, che, emergendo contro la resistenza dell'ostacolo, può fiorire l'immaginazione del regista e quella degli attori. Talora la musica può sollevare l'attore, rappresentare una sorta di ricambio della sua espressività, ma essa lo obbliga continuamente ad un controllo severo, a dei riferimenti precisi, ad un virtuosismo da strumentista, essa esige da lui elasticità fisica, leggerezza, rapidità nei cambiamenti di ritmo e spesso lo trasforma in un danzatore. Ma soprattutto al concetto di autolimitazione si ricollega, attraverso la musica, quello di improvvisazione che con esso fa coppia fissa. E Mejerchol'd enuncia così, alla fine degli anni Trenta, quello che considera l'assioma del suo modo di dirigere gli attori:

«Autolimitazione e improvvisazione sono le due condizioni principali del lavoro dell'attore in scena. Più complessa sarà la loro associazione, più perfetta sarà l'arte dell'attore»⁵⁰.

[Da B. Picon-Vallin, *Meyerhold. Les Voies de la création théâtrale*, 17, Paris, CNRS, 1990. Per gentile concessione dell'Editore]

4.2. *Pensare con le gambe. Sulla recitazione di tre attori di Mejerchol'd*

Ernst Garin nel ruolo di Chlestakov (VII episodio del *Revisore* di Gogol'-Mejerchol'd, 1926)

Il burattino-Chlestakov, fatto come di cartapesta, il Chlestakov sonnambulo di Garin non camminava, ma nuotava in scena. Decorato con un *boublik*⁵¹ che sbalanzola in maniera assurda sul suo petto, egli brilla dentro gli abiti altrui, in estasi, e in uno stato di semi-oblio racconta le sue sciocchezze e le sue vanterie, rutta in modo ripugnante parlando del «fiore del piacere», guarda intorno a sé con occhi che non vedono niente, e da tutto ciò che fa è chiaro che è semplicemente stupefatto del suo misterioso successo e che non ha la forza di resistervi, di conservare il proprio equilibrio psichico. Delle forze sconosciute fanno in modo che tutti si inchinino di fronte a lui... Con entusiasmo si convince che, forse per la prima volta nella sua vita, lo si ascolta, lo si prende sul serio, si seguono tutti i suoi movimenti e allora si sveglia in lui l'artista che nel dormiveglia crea la sua magnificenza. Ormai non

⁵⁰ A. Gladkov, *Teatr. Vospominanija i razmyslenija*, cit., p. 317. Cfr. V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, vol. IV, Lausanne, L'Age d'homme, 1992, p. 361.

⁵¹ Il *boublik* è un dolce secco di pasta molto dura, fatto a forma di anello.

parla più, canta quasi, oppure al contrario sussurra in modo enigmatico, soffocando il suo discorso per non svegliarsi e interrompere questo sogno. Diviene poeta e l'oggetto della sua poesia è se stesso; pieno d'ispirazione egli s'incarna nel personaggio creato dai funzionari crollati sotto l'effetto della paura; improvvisa, come se fosse in transe e si trasforma infine in quello che in realtà è, un miraggio, un effetto ottico, un'apparenza.

[S. Timbal, *Su E. Garin*, in *Raznye teatral'nye epobi*, Leningrad, Iskusstvo, 1969, pp. 42-43]

S. Martinson nel ruolo di Chlestakov (*Il Revisore* di Gogol'-Mejerchol'd, 1928)

Il Chlestakov di Michail Čechov, al Teatro d'Arte, colpiva per il carattere inatteso, improvvisato dei contrasti, che passava con leggerezza straordinaria dal terrore abbruttito del piccolo uomo schiacciato al trionfo in cui egli si annega nella scena della menzogna[...].

I due Chlestakov di Mejerchol'd prolungano la linea del grottesco psicologico di M. Čechov. Il Chlestakov di Garin metteva in scena non la paura, ma una sorta di timore fatale. Dominato da essa egli conservava costantemente un pallore glaciale che trasformava il suo volto in una maschera rigida... Misterioso, come uscito dall'altro mondo, avvolto in un plaid, Chlestakov-Garin era un funzionario impregnato di sordide nebbie pietroburghesi. Quasi un fantasma prendeva vita nello spettacolo di Mejerchol'd fino al giorno insperato in cui Martinson ha rilevato quella parte.

Garin incarnava nel suo Chlestakov la stessa idea del personaggio, ma partiva dal punto contrario per realizzare il compito. Non c'erano contrassegni esteriori di «trascendenza» nell'aspetto del suo eroe. Al contrario, egli stava bene, si presentava con un aspetto elegante, le guance rosa. E persino un po' serio. Da tutto il suo comportamento traspariva una salute spirituale formidabile, l'indistruttibilità di uno psichismo primitivo che ispirava meraviglia, un'incoscienza naturale. Questo Chlestakov era parente di Kočarëv o di Nozdrev⁵², mentre quello di Garin camminava ai limiti della follia, vicino piuttosto a Poričin.

Il Chlestakov di Martinson agiva sempre dopo matura riflessione, ma ciò gli dava un'aria inetta, assurda, alogica. L'attore accumulava così rapidamente nel personaggio dei dettagli, opposti gli uni agli altri, da provocare una sensazione d'instabilità, di irrealtà, di fantasmagoria, secondo le indicazioni del regista.

La concentrazione lucida di questo Chlestakov poco sorridente lo avvicinava in modo bizzarro al maniaco eccentrico. Nella scena della menzogna il suo discorso non era più controllato, il corpo non era sottomesso alla testa. Gli occhi fissi esprimevano la meraviglia e la paura di ciò che le labbra pronunciavano. Ma le gambe vivevano una loro vita

⁵² Si tratta ancora di personaggi di Gogol', tratti da altre sue opere.

indipendente: tanto che esse fuggissero via, che disegnassero spirali fantastiche o vibrassero, come in una sorta di richiamo a ritirarsi nel suo privato prima che fosse troppo tardi. Il ritmo di queste azioni non era semplicemente meccanico. La vita del corpo era portata ad una forma di sconnesione tragico-buffonesca rispetto alla natura della ragione.

In ciò non c'era soltanto una maestria eccezionale, ma anche un pensiero che rifiniva il personaggio, lo rendeva più affilato.

[I. Romanovič, *S. Martinson*, in «Teatr», 2, 1979, pp. 91-92]

Maria Babanova nel ruolo di Maria Antonovna nel *Revisore*, 1926

Babanova dava un'immagine estraniata, «cinesizzata» di Maria Antonovna, nella forma di un'adolescente, immagine a momenti di grande intensità e alla fine toccante, che ricordava qua e là quella di Ofelia.

[P. Zajcev, *Gogol i Mejerchol'd*, Nik. subotniki, 1927, p. 167]

S. Martinson nel ruolo di Valerian Smetanič (*Il mandato di N. Erdman*, 1925)

Estraneo ad un'analisi psicologica dettagliata del personaggio [...] egli scomponne l'esistenza scenica del suo eroe in elementi diversi, li fissava, poi li univa nel movimento che era come una sorta di montaggio di microattrazioni. Ma rifiutando le tecniche del teatro psicologico, Martinson sapeva dotare il personaggio di una tensione acuta e drammatica. Questa si esprimeva in una formidabile saturazione della vita scenica, nel rigore e nella compattezza del ritmo, nella plasticità violentemente grottesca dei suoi eroi.

[I. Romanovič, *S. Martinson*, cit.]

S. Martinson nel ruolo dell'Americano (*La lotta finale di V. Višnevskij*, 1931)

Su una musica sincopata, Martinson attraversava la scena in 14 secondi, stordiva con una danza-pantomima grottesca, nella quale veniva sottilmente parodiata tutta la gamma di luoghi comuni dell'eccentrismo del teatro e del music-hall degli anni '20. L'attore trapassava lo spazio della scena e spariva [...]. Martinson non era già più in scena da tempo quando la sala, ritrovando il respiro, scoppiava in entusiastici applausi. In questa commedia la sua capacità di sconvolgere e turbare gli animi era davvero eccezionale.

[I. Romanovič, *S. Martinson*, cit.]

4.3. B.L. Pasternak, «Lettera a V. Mejerchol'd (Mosca, 26-3-1928)»

Caro Vsevolod Emil'evič!

Mi dispiace di essere passato a trovarLa ieri, durante l'intervallo⁵³. Non le ho detto nulla di sensato, d'altronde sarebbe stato innaturale se fosse successo altrimenti. Ma oggi è tutto il giorno che la testa mi corre a destra e a sinistra e non riesco a combinare niente. È colpa della violenta nostalgia che mi ha preso per la serata di ieri. Siamo proprio su un altro livello, e la mia condizione ne è la prova evidente.

Il revisore è stata una messa in scena geniale, e non mi va di addentrarmi nella sua analisi. C'erano punti di ineguale significanza anche in quel lavoro, ma il respiro di ogni tessuto artistico è fatto proprio così: qui il nucleo, lì il protoplasma. In *Che disgrazia l'ingegno!*, forse, quegli stessi pregi non sono disposti con la stessa correttezza, la loro distribuzione non è altrettanto frequente, ma quegli stessi pregi e quelle stesse finezze, a cospetto del *Revisore* sono diventati ancora più profondi. Che nella loro successione questi lavori traccino un percorso ascendente è assolutamente indiscutibile, e non è necessario spendere parole al riguardo. Più che parlargliene, mi piacerebbe vivere la coscienza di questo dato tacendo; e se non fosse per le assurdità che, a quanto mi hanno riferito, Le è toccato ascoltare e leggere a proposito della messa in scena, dei miei entusiasmi Lei non avrebbe mai saputo nulla⁵⁴.

Conosco poco il teatro e non ho una gran passione di andarci. Basti dire che avendo passato tutta la vita a Mosca, non sono mai stato né al Malj né al Kamernyj. Quando una volta ho letto nel libro del Swinburne⁵⁵ su Shakespeare, che le sue cose migliori pare le abbia scritte per la lettura e non per la scena, questo punto di vista, pur espresso a proposito di un simile nome, non mi ha sorpreso. Bisogna riconoscere che più di chiunque altro Shakespeare si rivolgeva non tanto alle compagnie, quanto all'immaginazione umana. Ma ammettiamo (come si vorrebbe credere e come forse è stato) che il Black Friars⁵⁶ fosse un autentico teatro. Questo significa che era un teatro realista. In tal caso,

⁵³ Il 25 marzo del 1928, Pasternak vide al GOS.TIM lo spettacolo *Che disgrazia l'ingegno!*

⁵⁴ Dopo la prima di *Che disgrazia l'ingegno!* comparvero molte recensioni negative. Nei numerosi dibattiti dedicati allo spettacolo (ad esempio quello tenuto al GACHN, e in vari altri) risuonarono accenti critici. Mejerchol'd veniva accusato «di diminuire il tratto di "disvelatore sociale" del Čackij tradizionale», «di allontanarsi dal testo», di «abusare della propria maniera», i critici non accettavano l'impostazione musicale dello spettacolo, la sua scenografia, e così via.

⁵⁵ B.L. Pasternak ricorda qui il libro di A.Ch. Swinburne, *A study of Shakespeare*, non tradotto in russo.

⁵⁶ Blackfriars è il nome di un monastero inglese nella cui sala del refettorio, dal 1608, la compagnia reale degli attori della quale faceva parte anche Shakespeare dava spettacoli.

era disegnato e plasmato dal vero, da un modello naturale. Ma cosa può servire da modello per il teatro? I tipi, i costumi, i vezzi umani, gli umori? No, tutto questo è poco, questi particolari vivi aspirano a fungere da modelli e, ovviamente, non restano inutilizzati: ma sono modelli per l'attore, modelli per la parte più viva e importante del teatro, ma non per il teatro stesso. Del resto, l'attore di talento è talmente raro che non molto spesso capita che la cultura possa sia pure contentarsi della sua esistenza, ma anche in questi rari casi essa ha il diritto di chiedere qualcosa di più grande, una totalità: il teatro.

Mi sembra che il paesaggio, la natura, a cui il teatro – nella propria costruzione – deve conformarsi, debba essere esclusivamente l'immaginazione, l'immaginazione nella sua totalità, nella sua legge e nella sua irripetibile muscolatura da corsa, con tutte le sue peculiarità. Detto più semplicemente, attraverso l'immaginazione tutte le arti aspirano alla scena ideale, e a volte, molto raramente, ci arrivano.

Mi ricordo diverse messe in scena di Stanislavkij; quando avevo tredici anni, capitai per qualche giorno a Pietroburgo, e lì ogni sera andavo dalla Komisarjevskaja, ci ho visto Čechov, io sono loro debitore in eterno nello stesso grado e nello stesso senso di come sono suo debitore, ma c'è qualcosa di incommensurabile: venendo da Lei, per la prima ed unica volta nella vita, sono stato a teatro, ho capito cosa ciò significhi e ho creduto nella possibilità per quest'arte di essere concepita.

Quando vengo toccato dal respiro di un autentico talento mi trasformo in un perfetto bambino, inesperto di tutto, m'innamoro senza riserve di quell'opera d'arte, sono timido con il suo autore, come se non avessi mai vissuto e non conoscessi la vita, e più spesso del normale prendo il fazzoletto. Quando l'onda di questa prima reazione immediata è passata e comincio a rendermi conto dell'accaduto, allora ciò che c'è di geneticamente in comune tra me e quell'opera, ciò che si è espresso in quell'opera d'arte, le sue leggi, la sua costruzione, i grandi segreti umani che vi sono contenuti e ai quali quest'opera è debitrice del suo fascino, tutto ciò comincia ad avere su di me un benefico effetto. Per quanto sia strano, è evidente che io so rapportarmi con attenzione solo alle cose che non lo meritano. Ciò che ha valore invece, mi rende doppiamente disattento: in primis perché mi colpisce, e poi perché mi spinge a riflessioni che mi distraggono dalle sue peculiarità. Ma questo è un tratto caratteriale di cui sono felice e non vorrei vivere altrimenti. Sa che cosa Lei, con leggerezza e senza insisterci deliberatamente, ha insegnato, cosa ha richiamato alla memoria? La cosa più importante l'ho già scritta. Quella cosa rara che è appena immaginabile e verso la quale, secondo Swinburne, si indirizzava Shakespeare, è stata trasformata da Lei in realtà, e si trova lì sulla Sadovaja. Sono stato da Lei tre volte – non si irriti e non rida di me – per me è veramente molto. Del *Cocu* mi hanno colpito due cose. La maniera in cui Lei si è rapportato al virtuosismo e quella in cui si è rapportato al materiale. Ho visto come Lei accumula virtuosismi, come ne fa una scorta, e come – più precisamente – li fa entrare nel suo teatro. Lei le ha riservato giusto il ruolo che le spetta in una grande, coinvolgente arte. È riuscito a

far sì che occupasse, nel Suo teatro, il posto di un estintore a mano o di un freno Westinghouse⁵⁷, portati ad una funzionalità perfetta, sempre a portata di mano, ma la cui presenza è impercettibile nei momenti in cui non sono necessari.

Lei ha compreso come nessun altro che nel suo complesso l'arte è una tragedia alla quale non devono capitare tragedie e che deve scorrere protetta dalle catastrofi, lungo tutta la sua strada. Ma naturalmente, avendo evitato gli errori tipici di alcuni ingegni che bruciando si consumano in fretta, Lei non è caduto nel diffuso errore di una malintesa maestria. Non è diventato prigioniero del rinato virtuosismo, non ha ammobbiliato la sua casa con i soli estintori, come forse è successo un tempo a Brjusov ed ora (sebbene questo non risulti strano, visto il temperamento di Majakovskij), si ripete con quelli del LEF. Il suo treno effettivamente prende e porta via, non è fermo sul posto, bloccato dal freno Westinghouse di una sterile pratica formale.

Poi, come ho detto, mi ha colpito il Suo rapporto col materiale. Tempo fa, era il tricentenario di Shakespeare, riflettevo molto sulla sua ricchezza metaforica e poetica. Sono arrivato alla convinzione che in lui non solo la *Mirandola* viva è simile alla morta, anche tutto il resto, tutto ciò che è vivo è legato da un'onda accerchiante e vorticoso di somiglianza. Dietro la sua potenza immaginifica e le sue incessanti comparazioni, ho scoperto quel sentimento che indica che tutto al mondo ha una comune natura; quel sentimento che investe il grande poeta negli attimi del più impetuoso di tutti i movimenti esistenti, quello della creazione artistica. «Ha raccolto la cenere dalla stufa, ci ha soffiato sopra e ha creato l'inferno» – ha detto Georg a proposito di Dante, e queste parole, giustappunto, esprimono ciò che intendo in questo momento. Quando ho visto come Il'inskij e Zajčikov⁵⁸ nel Suo spettacolo demoliscono fino alle fondamenta le intonazioni a cui siamo abituati e dopo, dalle rovine che per la loro natura informi dovrebbero essere solo ridicole, impastano e plasmano agili forme di espressione, che subito ti colpiscono e diventano come la lingua propria dell'opera, mi sono ricordato di questo raro e fulmineo picco dell'arte, dall'alto del quale si può parlare di perfetta indifferenza del materiale.

Il che vale anche per Eschilo, Dante e Shakespeare; del resto è stupido stare ad enumerare – nessun grande poeta è concepibile senza di ciò – ma non immaginavo che quella metafora si potesse concretizzare nel teatro.

E d'improvviso, dopo questa esplosione iniziale di energia di cui non ci si può saziare e con la quale sempre deve cominciare una grande impresa artistica, ma che poi in quasi tutti i casi finisce in una catastrofe o degenera in vuota immaterialità, astrazione; del tutto inaspettatamente, e quasi per caso, si scopre anche che le Sue risorse nell'arte plastica sono senza fondo, che Lei è un drammaturgo non inferiore al regista e anche uno storico straordinario e – ciò che più importa – uno

⁵⁷ È un freno per convogli ferroviari.

⁵⁸ Nello spettacolo *Che disgrazia l'ingegno!* I.V. Il'inskij interpretava il ruolo di Famusov, e V.F. Zajčikov quello di Zagoreckij.

storico vivo, con una volontà fortemente e precisamente orientata, vale a dire uno storico che non può non amare la patria e il suo passato, perché quotidianamente, nelle manifestazioni del proprio lavoro, ama il suo vivo futuro. Ed è solo un futurismo simile, un futurismo con l'albero genealogico, quello che posso concepire. Non posso dirLe tutto ciò che mi hanno dato *Il revisore* e *Che disgrazia l'ingegno!* È facile ricordare cosa fosse l'essenziale nel *Cocu magnifique*. In quel caso si poteva dire: mi hanno colpito due cose perché quella messa in scena era un fatto di principio, e ciò che colpiva erano proprio i principi che in ogni caso si possono chiamare per nome ed enumerare. I pregi dei Suoi due ultimi organismi sono innumerevoli proprio perché si tratta di organismi.

Se fossi finito dietro le quinte durante *Il revisore* non mi sarei confuso incontrando Zinaida Nikolaevna⁵⁹. E non tanto perché nel *Revisore* lei era fantastica, mentre il ruolo di Sofija in assoluto (anche nel testo di Griboedov) è più ingrato, ma piuttosto a causa delle assurdità incredibili che in giro si dicevano di lei. Quella circostanza mi imbarazzava tremendamente, e sentivo che qualsiasi cosa avessi detto, lei avrebbe cominciato ad ascoltarmi di riflesso, e tutto ciò che io avessi potuto dire, anche di buono, l'effetto che avrebbe prodotto, sarebbe stato comunque condizionato da quell'offesa. Ma queste sono solo vuote illusioni, che per me non esistono. Mi inchino a voi due e scrivo a voi due insieme e La invidio per poter lavorare con la persona che ama.

Suo B. Pasternak

[In V. Mejerchol'd, *Perepiska*, Moscou, Iskusstvo, 1976]

⁵⁹ Zinaida Nikolaevna Raich, moglie di Mejerchol'd, in *Che disgrazia l'ingegno!* recitava la parte di Sofija.

LA MESSINSCENA DEL SAGGIO DI EJZENŠTEJN AL TEATRO DEL PROLETKUL'T

Di Sergej Michajlovič Ejzenštejn meglio di chiunque altro ha parlato lui stesso: con le regie teatrali, i film, gli articoli, le conferenze e i disegni. È stato scritto molto su di lui anche da altri: amici e non. È stato studiato talmente bene che non sembra vi sia nulla di nuovo da aggiungere.

La sua fervente attività, continuamente all'insegna del rinnovamento, lo condusse ai vertici della genialità. Ma, stranamente, la sua forza d'innovazione viene per lo più ravvisata nella realizzazione della *Corazzata Potëmkin*. Di questo film si enumerano «il montaggio ritmico, l'equilibrio della composizione, la forza drammatica e l'incisività delle scene di massa, la chiarezza e la precisione dei dettagli». Si è però trascurato di dire che questi elementi creativi furono da lui trovati molto prima del famoso film, al teatro del Proletkul't.

Se i primi anni Venti furono burrascosi per l'arte in generale, lo furono ancor più per il teatro.

Oltre ai teatri sopravvissuti alla Rivoluzione (Bol'šoj, Malyj, MChAT, Korsa ed altri) ne nascevano di nuovi: quelli cosiddetti «di sinistra». I direttori dei maggiori teatri di sinistra furono registi di talento come Mejerchol'd, Tairov, Vachtangov, Foregger, Ferdinandov, Bykov e molti altri.

Uno di questi teatri «di sinistra» fu quello del Proletkul't, diretto da Sergej Michajlovič Ejzenštejn.

Ognuno di questi teatri riteneva di essere il solo in grado di esprimere in maniera autentica la vita della società contemporanea. Per tale ragione non c'è da sorprendersi che dopo ogni prima seguissero necessariamente accese e violente discussioni.

Voglio raccontare del lavoro di Ejzenštejn meno noto da noi, il periodo di preparazione della sua prima regia teatrale pienamente autonoma: *Anche il più saggio ci casca* o *Il Saggio*, come lo chiamò brevemente Ejzenštejn e con lui noi dello spettacolo ed