

SANDRA PIETRINI

## LA DISSOLUZIONE DELL'ATTORE FRA OTTO E NOVECENTO: PERCORSI DI UN'ESTETICA ANTINATURALISTICA

**Abstract.** With the avant-garde movements of the late 19th and early 20th century, the actor's art diverted from its traditional mimetic function and psychological rendering to recover the expressiveness of the body and to experiment with the abstract language of performance. The rejection of the realistic intent of representation gave rise to heterogeneous scenic experiences, which sometimes were linked to Symbolism and Expressionism. In the new avant-garde theatre, the actor can become a plastic-figurative element, the officiant of a rite or the evoker of a spiritual dimension. Acting undertakes audacious expressive paths that totally renew the theatrical language, paving the way for the theatre of the second half of the 20th century.

**Keywords.** Theatre, Acting, Avant-garde, Symbolism, Expressionism.

Il Novecento è il secolo dell'affermazione della regia e dell'affermazione della messa in scena come un linguaggio indipendente, che si pone in relazione all'eventuale testo drammatico ma non ne discende come una conseguenza diretta e necessaria. Ma è anche il secolo della disintegrazione dell'attore tradizionale, ovvero della recitazione fondata sul principio dell'imitazione: una vera e propria rivoluzione nel modo di concepire il ruolo e la funzione dell'attore come interprete di un contenuto drammatico. In verità, anche gli attori dell'Ottocento erano interpreti creativi e tutt'altro che

fedeli della drammaturgia, ma senza alcuna pretesa teorica di oltrepassarne i limiti.

Con le avanguardie del Novecento, l'arte dell'attore viene sottratta alla funzione mimetica e di resa psicologica per recuperare l'espressività del corpo come elemento figurativo e plastico. Grazie alle suggestioni legate allo sviluppo delle arti visive, viene ripensato in modo radicale il rapporto organico istituito fra attore e personaggio: il corpo in scena è innanzitutto un insieme di volumetria e dinamismo, che si intrecciano e si combinano a formare il tessuto dello spettacolo. L'espressività si affranca così dal suo legame di dipendenza dall'interpretazione per divenire un valore intrinseco, improntato a un'assoluta libertà e non a una scelta all'interno di un repertorio codificato.

Si tratta di un percorso analogo a quello compiuto dalla danza moderna rispetto al balletto accademico. Non a caso, nei primi due decenni del Novecento assistiamo a fertili contaminazioni fra recitazione, danza e pantomima. L'ungherese Rudolf von Laban, che a partire dal 1910 fondò a Monaco la sua scuola di "danza libera", non fu soltanto l'inventore di un metodo di notazione coreografica, ma rivoluzionò la concezione stessa del ballo, non più condizionato dalla musica ma conforme ai ritmi naturali del corpo e ai flussi energetici. Anche le esperienze dei balletti russi, e di danzatori come Nijinskij, Isadora Duncan e Loïe Fuller, hanno influenzato in modo sostanziale la concezione del corpo sulla scena. Al di là delle competenze ginniche, il danzatore non è altro che un attore liberato dalla funzione mimetica, e dunque lanciato verso forme espressive affrancate da ogni pretesa di imitazione della realtà.

L'attore non potrà comunque mai raggiungere questo stato, se non forse negli *happenings*, dove vita e arte si fondono e il concetto di rappresentazione si dissolve. Il percorso più originale del teatro del Novecento è appunto la storia di un'oscillante tensione verso questo punto di fuga. Se restiamo all'interno del teatro di tipo rappresentativo, ciò che viene meno non è solo il rapporto di consequenzialità fra testo e recitazione ma anche il concetto di interpretazione di un personaggio nella sua totalità, secondo il principio di un'analogia sostanziale fra individui reali e creature drammatiche. Dopo aver raggiunto il culmine con Stanislavskij, l'idea che il personaggio drammatico viva di una sorta di vita organica, quasi fosse una persona reale di cui occorre immaginare l'esistenza (il sottotesto), verrà infatti sempre più accantonata. La prima rottura di

questo rapporto fra attore e personaggio avviene in modo indiretto con i simbolisti di fine Ottocento, dai quali è necessario ripartire per comprendere al meglio questo mutamento epocale. Alla fine del XIX secolo affiorano infatti due diverse linee: quella naturalistica e psicologica, che inizia con Antoine e culmina con Stanislavskij, e quella delle avanguardie che si oppongono al realismo in nome della poesia e della visionarietà.

*Dall'evanescenza alla stilizzazione: le due anime del simbolismo a teatro*

I principi del simbolismo a teatro vanno in direzione dell'evanescenza. I suoi esponenti affermano la preminenza della musica e della poesia, auspicando un teatro mentale che faccia leva sull'immaginazione dello spettatore e non sull'illusionismo scenico. Aspirano inoltre a creare quella rete sinestetica di suggestive corrispondenze che in ambito letterario è invocata da Verlaine e Baudelaire. Tutto contribuisce a sminuire il ruolo dell'attore, che si vorrebbe alleggerire dal peso della corporeità, rendere pura voce. Con la sua insopprimibile materialità, l'interprete tende infatti ad ostacolare il potere evocativo e spirituale delle visioni artistiche. L'ideale sarebbe un'opera che si riveli attraverso una sorta di epifania lirica, senza bisogno di ricorrere a figure tangibili.

In verità, all'ansia di spiritualità dei simbolisti fa da contrappunto un ostentato dandismo istrionico: se profetizzano una scena libera dagli orpelli della teatralità, d'altro canto vivono infatti l'esistenza quotidiana come una continua rappresentazione, che trova espressione nelle serate in cui si ritrovano a discutere di arte, di poesia e di assoluto, i famosi *mardis* a casa di Mallarmé. Il principio estetizzante di un'osmosi fra vita e arte si ritrova fra l'altro anche in personaggi più legati al teatro convenzionale, come Oscar Wilde, la cui *Salome* sarà un testo molto amato dai simbolisti.

Ciò che accomuna gli scrittori e gli uomini di teatro vicini alla poetica simbolista è la diffidenza nei confronti dell'attore, considerato un mero accidente e una presenza ingombrante. Mallarmé ammette soltanto la figura evanescente, impersonale e allusiva della danzatrice, officiante di un rito in grado di esprimere l'idea e il sogno. Nelle sue *Considérations sur l'art du Ballet et la Loïe Fuller* (1893), testo denso di metafore liriche e sinestesie poetiche, esalta la magia di un

movimento che crea atmosfere, suggerendo forme e visioni di sublime fascinazione estetica. Alla fine dell'Ottocento, le danze vorticosi della Fuller, giocate sull'effetto suggestivo delle luci colorate che illuminavano il suo corpo avvolto dai veli, ottennero un successo mondiale e mutarono il modo stesso di concepire l'arte coreutica.

Nel 1895 i fratelli Lumière proiettarono l'arrivo del treno a Parigi, provocando sconcerto e spavento nel pubblico. Secondo un luogo comune piuttosto diffuso, così come la nascita della fotografia permise l'allontanamento degli impressionisti dalla riproduzione della realtà, quella del cinematografo consentì al teatro di affrancarsi dalla necessità di rappresentare il vero. Ma il nesso profondo fra le due arti sorelle risiede forse altrove. Oltretutto, il cinema aveva intrapreso anche un'altra strada, volgendosi al fantastico e disintegrando il corpo dell'attore mediante l'esibizione virtuosistica della propria tecnica. In alcuni cortometraggi di Georges Méliès, per esempio, il corpo dell'attore – che non a caso è spesso un imbonitore, un atleta o un prestigiatore – si dissolve, esplose o si scompagina. Illusionista del teatro di varietà, Méliès parte da una visione estesa dello spettacolo teatrale, che tende a inglobare dematerializzandolo, ovvero superandone (ironicamente) i limiti. Indubbiamente si tratta di una strada che non fu perseguita con lo stesso successo e diffusione dell'altra, più tradizionale in quanto connessa alla mimesi (e poi, ben presto, anche alla narrazione), iniziata con i fratelli Lumière.

La materialità concreta e tangibile dell'attore rinvia invece alla finzione e ostacola l'evocazione. Per esprimere un'arte affrancata dall'imitazione della realtà, l'attore dovrebbe alleggerire la sua consistenza, far dimenticare il peso del suo corpo, diventando strumento di trasmissione della parola poetica, più neutro e rarefatto possibile. Una realizzazione scenica rappresentativa di questa tendenza è *La fille aux mains coupées* di Pierre Quillard, rappresentata nel 1891 al Théâtre d'Art di Paul Fort. Sebbene il dramma fosse incentrato su una storia violenta di incesto, gli attori compivano gesti solenni e ieratici dietro un velo trasparente, che conferiva loro un alone di mistica irrealtà, mentre una recitante posta sul proscenio, davanti al velo, pronunciava le battute. Il teatro intraprende un processo di sottrazione, eliminando o rigettando sullo sfondo quella che in altri momenti viene percepita come la sostanza stessa del teatro: l'azione mimica. La corporeità dell'attore, con la sua greve materialità, viene percepita come un ostacolo alla rappresentazione del mistero, dell'invisibile e dell'astratto.

I simbolisti aspirano dunque a un'eliminazione virtuale degli attori, che, come afferma provocatoriamente Alfred Jarry in un articolo dal titolo *De l'inutilité du théâtre au théâtre* (1896), ingombrano inutilmente la scena<sup>1</sup>. Per Camille Mauclair, che partecipò alla fondazione del Théâtre de l'Œuvre di Aurelien Lugné-Poe<sup>2</sup>, del 1893, gli attori avrebbero dovuto essere "incarnazioni" o simboli di un concetto, allontanandosi dalla realtà quotidiana per librarsi nella sfera dell'idealità e dell'astrazione. Se proprio non si può eliminare l'attore, che almeno si muova il meno possibile, che tenda alla ieraticità e al simbolo piuttosto che a una rappresentazione minuziosa e dettagliata del personaggio. Da qui l'apprezzamento per l'impersonalità emblematica della marionetta, il ricorso alle maschere e a tutto ciò che può cancellare l'individualità. Jarry preconizza una sorta di attore-pantomimo che punti alla massima convenzionalità, imparando a interagire con la luce per far muovere le ombre sulla superficie della maschera secondo sei posizioni principali, che esaurirebbero tutte le espressioni, e rinunciando a qualsiasi pretesa illusionistica. La mimica diventa così un linguaggio in cui il rapporto fra significato e significante è arbitrario, al limite della comprensibilità.

Attraverso lo scardinamento delle analogie figurative della rappresentazione, il teatro di Jarry tende all'astrattismo mediante la stilizzazione grottesca. Il suo *Ubu Roi*, la pièce satirica con cui fu inaugurato il Théâtre de l'Œuvre, prelude alle provocazioni delle avanguardie, come il dadaismo in Francia e il futurismo in Italia. Il testo, scritto dal giovane Jarry per ridicolizzare un suo professore, è una rivisitazione parodistica del *Macbeth* shakespeariano. Grottesco antieroe, Ubu fu interpretato da Firmin Gémier, il quale, allontanandosi dall'immagine di Jarry, che lo aveva disegnato con

<sup>1</sup> Su Jarry vedi K. BEAUMONT, *A Critical and Biographical Study*, Leicester, Leicester University Press, 1984 e, più recente e con un taglio puramente biografico, A. BROTCHE, N. CAGNONE, *Alfred Jarry. Una vita patafisica*, Milano, Johan & Levi, 2013. Sul teatro simbolista, vedi M. MAZZOCCHI DOGLIO, *Il teatro simbolista in Francia (1890-1897)*, Roma, Abete, 1978; S. CARANDINI, *La melagrana spaccata. L'arte del teatro in Francia dal naturalismo alle avanguardie storiche*, Roma, Valerio Levi, 1988; S. SINISI, *Miti e figure dell'immaginario simbolista. Arte, teatro, musica, danza*, Genova, Costa & Nolan, 1992 e, più in riferimento ai testi, G. BERNARDELLI, *Teatro simbolista e suggestioni drammaturgiche baudelairiane*, Milano, Vita e pensiero, 2005.

<sup>2</sup> Per una ricostruzione della sua attività, vedi J. ROBICHEZ, *Lugné-Poe*, Paris, L'Arche, 1955, e G. ALTAMURA, *Lugné-Poe e l'Œuvre simbolista Una biografia teatrale (1869-1899)*, Accademia University Press, 2014.

un'enorme pancia, sconcertò gli spettatori con una danza frenetica. Concepito come una pièce per marionette, *l'Ubu Roi* intende innanzitutto disintegrare il personaggio come entità psicologica, disumanizzandolo ma anche elevandolo a un'emblematicità primitiva, ricorrendo a una caratterizzazione grottesca.

Su questa linea si muoveranno anche i futuristi, riducendo i loro personaggi a funzioni e personificazioni di un concetto, con un processo di astrazione e negazione della loro essenza umana da cui derivano i fantasiosi uomini-vegetali e uomini-macchina che animano i loro spettacoli. Al di là delle differenze macroscopiche fra i due movimenti, i futuristi porteranno all'estremo una tendenza che, in modo sotterraneo, serpeggia già nel simbolismo di fine Ottocento: l'annientamento della dimensione psicologica del personaggio, da cui consegue l'impossibilità per l'attore di interpretarlo per analogia con il proprio vissuto (come nella reviviscenza di Stanislavskij). Con le avanguardie di fine Ottocento si crea una frattura che potremmo definire ontologica fra attore e personaggio, da cui discenderanno per via traversa alcune esperienze teatrali novecentesche. Del resto, se il teatro simbolista ebbe vita breve, dal punto di vista teorico generò una linea di pensiero che perdurò nei decenni successivi. Nel 1924, per esempio, il poeta, pittore e scultore Pierre Albert-Birot, afferma ancora la necessità di una virtuale eliminazione dell'attore, o almeno della sua umanità e individualità, a favore di una disincarnata idealità.

Anche i futuristi diffidano dell'attore, che nel 1924 Prampolini definisce un "elemento inutile" e persino dannoso all'arte, poiché non dà sufficienti garanzie nell'interpretazione e distrugge il senso di mistero e di astrazione che dovrebbe regnare sulla scena<sup>3</sup>. Al di là delle limitate realizzazioni sceniche, il processo di disgregazione delle volumetrie naturali del futurismo si fonda sull'interazione fra corpi, luce e movimento – un concetto sul quale ruoteranno anche le riflessioni di Adolphe Appia e Gordon Craig. Nel *Manifesto tecnico della pittura futurista*, del 1910, si legge: «Il moto e la luce distruggono la materialità dei corpi». Se al verbo *distruggere*, legato all'ansia dissacratoria del movimento, sostituiamo il verbo *costruire*, abbiamo un'enunciazione sulla natura compositiva dei diversi elementi scenici affine alle teorie di Appia.

<sup>3</sup> E. PRAMPOLINI, *Futurist Scenic Atmosphere*, in M. KIRBY, *Futurist Performance*, New York, Dutton, 1971, pp. 205-206 e 229.

Negli scritti teorici dei simbolisti sono frequenti anche i riferimenti alla maschera, che da un lato implica la tipizzazione, dall'altro rinvia all'universale per il suo legame con il sacro. Soddisfa così quella tensione verso il misticismo e la stilizzazione anti-illusionistica che investe anche la figura dell'attore. Allontanandosi dall'imitazione per recuperare le valenze simboliche ed evocative del personaggio, l'attore impiega la maschera anche per sottolineare l'artificiosità e l'arbitrarietà del linguaggio teatrale. Come Lugné-Poe, il drammaturgo belga Maurice Maeterlinck vagheggia il ricorso a maschere ed ombre come sostituti dell'attore, la cui presenza distrugge la densità mistica dell'opera d'arte. L'attore rappresenta l'accidente, la forma definita, mentre la parola poetica tende all'immanenza del simbolo, all'infinito dell'indefinito. Del resto, la dissoluzione dell'attore si accompagna a una tendenza alla rarefazione del personaggio, ridotto a un'entità astratta e perciò universale. I protagonisti dei drammi di Maeterlinck, le cui opere rappresentano il culmine della drammaturgia simbolista, sono spesso sprovvisti di un nome proprio (lo Straniero, l'Intrusa) e assumono una valenza emblematica del tragico quotidiano in cui l'individuo è immerso. Anche l'azione tende a un'immobilità tragica ed emblematica della condizione umana. Ridotto al minimo l'intreccio, il dramma consiste per lo più in situazioni statiche e in lunghi monologhi.

Lugné-Poe ritiene che l'attore debba liquidare i virtuosismi da mestierante per limitarsi a pochi gesti essenziali, rinunciando all'interpretazione del testo per lasciarne scaturire l'essenza attraverso una sorta di mistica evocazione. Soltanto così potrà incarnare l'astrazione e l'idealità. Dopo essersi formato come attore alla scuola tradizionale del Conservatorio di Parigi, e aver lavorato poi per due anni nel teatro di Antoine, nel 1889 Lugné-Poe si avvicinò all'ambiente dei simbolisti. Aveva adottato un suo particolarissimo stile di recitazione, fatto di pochi gesti, lenti e solenni, e di una declamazione salmodiante, che fu definita da *clergyman somnambule*. D'altro canto, aveva una spiccata predilezione per le interpretazioni comico-grottesche. Proprio per questo è forse l'attore più significativo del movimento simbolista, di cui incarna le due diverse anime, quella spiritualista-estetizzante e quella più provocatoria e dissacrante.

La prima linea, che vede nell'attore l'officiante di un rito, sarà poi ripresa, seppure con tutt'altre connotazioni, da alcune personalità del Novecento, come Jerzy Grotowski. Ma mentre il regista polacco concepirà il teatro come un'esperienza in cui mettersi a nudo,

## I castelli di Yale

rivelando l'essenza più dolorosa e fragile della propria umanità, per i simbolisti l'attore deve allontanarsi da tutto ciò che è umano per situarsi nella dimensione dell'irrealtà e dell'idealità. L'attore non incarna più il personaggio, ma lo rappresenta mediante segni, che non pretendono di imitare la realtà né fanno parte di un linguaggio universale, ma vengono invece reinventati ad ogni creazione scenica. Questa è la grande innovazione delle avanguardie, che da un lato sottraggono all'attore i suoi privilegi di medium espressivo omologo alla realtà della vita, ma dall'altro gli attribuiscono un compito ben più alto: creare l'alfabeto di un nuovo linguaggio, capace di oltrepassare i limiti di una concezione psicologica del personaggio per fondersi con il complessivo sistema di segni dello spettacolo.

### *Un visionario alla ricerca di simboli*

Comunemente ricordato per la sua teorizzazione della supermario-netta, ovvero di un "attore con del fuoco in più e dell'egoismo in meno", l'inglese Edward Gordon Craig vuole restituire al teatro il suo potere simbolico ed evocativo. Figlio di Ellen Terry, sembra inserirsi nella tradizione degli artisti cresciuti sulle tavole del palcoscenico, visto che debuttò come attore a soli sei anni, ma se ne allontanò ben presto per intraprendere un percorso originale. Refrattario all'imitazione di modelli definiti, non trovava particolare interesse nella recitazione e, dopo essersi distinto come attore per le sue interpretazioni ben poco tradizionali, si volse all'arte del disegno e della scenografia, sulle quali riversò il suo genio creativo. E così nel 1897, a soli ventisei anni, abbandonò definitivamente il mestiere di attore. Eppure, nonostante la sua dichiarata diffidenza, non potrà fare a meno di ammirare alcuni interpreti d'eccezione come Irving, nel cui volto percepiva una maschera controllata dalla mente.

Sulle impressioni positive ricavate dalla scena prevale comunque in Craig il rigore astratto della teoria. Egli parte da un presupposto radicale: "recitare non è un'arte", poiché questa è l'opposto del caos, di tutto quanto è casuale e sfugge al controllo<sup>4</sup>. L'uomo non può

<sup>4</sup> E.G. CRAIG, *L'attore e la supermario-netta* (1907), in *Id.*, *Il mio teatro*, a cura di F. Marotti, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 33-57: p. 34 la citaz. Su Craig, vedi Ch. INNES, *Edward Gordon Craig. A Vision of Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998; G. ATTOLINI, *Teatro arte totale: pratica e teoria in Gordon Craig*,

dunque essere un materiale consono alla creazione artistica, che richiede una rigorosa padronanza dei mezzi e la conseguente eliminazione di ciò che è aleatorio e accidentale. Com'è stato spesso sottolineato, nella concezione di Craig il rifiuto dell'attore è strettamente associato alla polemica contro il realismo: ciò che Craig vuole bandire dalla scena è la mescolanza fra arte e quotidianità, fra il rigore delle intuizioni creative e "le debolezze e i tremiti della carne". Di una cosa, tuttavia, non si è però tenuto abbastanza conto. Se Craig intende estromettere le emozioni dalla scena è proprio perché ne sopravvaluta il ruolo rispetto all'arte della recitazione. La sua convinzione che l'attore sia preda delle proprie emozioni sembra ricalcare lo stereotipo ottocentesco dell'interprete impetuoso che agisce seguendo gli impulsi e i dettami della passione. I grandi attori dell'Ottocento recitavano con piena padronanza dei propri mezzi espressivi, ma Craig afferma: «le azioni fisiche dell'attore, l'espressione del suo volto, il suono della voce, tutto è in balia dei venti delle sue emozioni». Dove non è del tutto chiaro se alluda alle emozioni scatenate dall'immedesimazione nel personaggio o all'ineliminabile vita interiore dell'attore stesso. L'affermazione conserva tutta l'ambiguità di un discorso condotto sul piano della mitologia piuttosto che su quello della tecnica artistica, poiché Craig prosegue il discorso affermando che l'attore, recitando,

diviene succubo dell'emozione; essa gli invade le membra, lo scuote come vuole. Egli è completamente in suo potere, si muove come uno in preda al delirio, o come un pazzo, barcollando qua e là; la testa, le braccia, i piedi, se pure non sono del tutto al di fuori del controllo, oppongono così poca resistenza al torrente delle passioni, che possono cedere e fargli fare un passo falso da un momento all'altro<sup>5</sup>.

Craig ricorre a un linguaggio che evoca l'immagine del grande attore, dell'interprete appassionato la cui foga può trasformarsi in eccesso caricaturale. Se è innegabile il fatto che diffida dell'attore in quanto portatore di una propria vita emotiva, e anche vero che si riferisce a un certo modo di recitare, fondato su un'immagine stereotipata e datata del mestiere. Secondo Craig, gli attori dovrebbero

Bari, Progedit, 2008, e soprattutto L. MANGO, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2015.

<sup>5</sup> CRAIG, *L'attore e la supermarionetta*, cit., p. 34.

rinunciare innanzitutto alla sfera emozionale, evitando «quel folle desiderio di immettere *vita* nel loro lavoro, perché sempre questo vuol dire portare sulla scena gesti eccessivi, una mimica affettata, discorsi altisonanti»<sup>6</sup>. In fondo ha una concezione dimidiata della recitazione: liquida infatti due secoli di riflessioni sull'attore, fondate sulla dialettica fra ragione e passione, ovvero tecnica e ispirazione, eliminando uno dei termini della questione. Il sopravvento dei sentimenti descritto da Craig è una semplificazione estrema del discorso sulla preparazione alla parte. Il presupposto implicito è infatti che la creazione dell'attore possa avvenire solo attraverso l'attivazione delle emozioni. In altri termini, che l'antitesi mente (concezione) / emotività (espressione) non possa condurre a una sintesi, ma travolga l'attore in un flusso incontrollabile. Ma l'aspetto più paradossale della descrizione di Craig è che tutto ciò accadrebbe nel momento dell'esecuzione e non in quello della concezione. Sebbene egli separi i due momenti, la sua idea dell'attore è limitata e profondamente antididerotiana, affine al mito dell'attore invaso dal fuoco della passione.

Nel separare la sfera ideale della creazione artistica dalla materialità del corpo, Craig dimostra di considerare la questione da un punto di vista astratto, lontano dalla dinamica dell'interpretazione. Del resto, anche il rigoroso processo di combustione dell'arte del regista è una mitologia, che nega la necessità di avere a che fare con materiali instabili, concreti e non astratti, con elementi spuri che richiedono il senso della commistione e del compromesso. Il teatro è per definizione un'arte della contaminazione. Proprio nell'incapacità di comprendere questo aspetto risiede forse il limite della rivoluzione di Craig, che per molti aspetti resta confinata all'ambito della teoria.

Bisogna tuttavia ammettere che all'epoca dei primi scritti di Craig c'erano ancora molti pregiudizi da abbattere. Da qui la preponderanza della *pars destruens*. Craig parte da un punto di vista di coreografia creativa antinaturalistica, oscillando dall'immobilismo ieratico a movimenti ispirati al mondo animale. In sostanza, svuota l'arte dell'attore dal tradizionale processo di identificazione psicologica di tipo naturalistico. Recide così in modo drastico il nesso fra l'attore e la parte su cui si era fondata l'arte scenica dell'Ottocento, dove la ricorrenza di metafore del tipo "incarnare un personaggio" e "rivestire una parte" erano innanzitutto il riconoscimento di un'omologia, quasi che le creature letterarie avessero una natura organica pronta a

<sup>6</sup> Ivi, p. 45.

prendere forma attraverso gesti e voce. È in definitiva il presupposto della ricerca di Stanislavskij, che attribuisce all'attore il compito creativo di ricostruire il "sottotesto", ovvero la vita del personaggio al di là delle sue battute e delle azioni che compie. Ma è anche il presupposto di molti altri teorici e uomini di teatro del Novecento. Jacques Copeau, per esempio, nelle sue riflessioni sul *Paradoxe* di Diderot porterà il concetto alle estreme conseguenze ricorrendo a un'altra metafora forte, secondo la quale «non basta vedere bene un personaggio, né ben capirlo, per essere atto a diventarlo. Non basta neppure possederlo a fondo per dargli la vita. Bisogna esserne posseduti»<sup>7</sup>.

Secondo Craig, lungi dall'attingere dalla propria memoria emotiva, l'attore deve trovare i simboli fuori di sé. Nell'interpretare Otello, per esempio, non dovrà esprimere la gelosia roteando gli occhi e torcendosi le mani, ma inventerà «dei simboli che, senza svelare le nude passioni, nondimeno ce ne parlino con chiarezza»<sup>8</sup>. L'attore deve rinunciare a imitare la realtà come una "macchina fotografica", allontanandosi dall'idea del teatro come pittura del vero per approssimarsi all'astrazione, alla creazione attraverso evocativi segni arbitrari. Da questo punto di vista, la modernità di Craig è evidente, così come la sua consonanza con le coeve esperienze delle arti figurative. Come la pittura astratta liquida l'idea riduttiva dell'arte quale imitazione della natura, così egli affranca l'attore dai limiti della riproduzione realistica. In questo processo dal verosimile all'astratto, è evidente l'influenza dell'arte orientale, in particolare del teatro Nō, dove l'interprete si esprime mediante un codice gestuale fortemente definito, comprensibile solo agli iniziati.

Con la sua concezione dell'attore, Craig apre quindi la strada a un nuovo tipo di teatro, in cui la recitazione è un mezzo espressivo fra gli altri e non la chiave essenziale dell'interpretazione. La figura di attore che preconizza è antitetica a quella dell'artista che esce dalle scuole di recitazione e che, nella sua ottica, costituisce un intralcio all'avvento del teatro dell'avvenire. Ma il suo modello positivo di attore resta piuttosto indefinito e, nella prassi scenica, assume le forme di una *reductio* a vantaggio dell'unico vero creatore dello spettacolo, il

<sup>7</sup> J. COPEAU, *Réflexions d'un comédien sur le Paradoxe de Diderot*, Paris, Librairie Plon, 1929, p. 14 (mia la trad. it.).

<sup>8</sup> G. CRAIG, *Gli artisti del teatro dell'avvenire* (1907), in *Id.*, *Il mio teatro*, cit., pp. 3-32: p. 9.

regista, piuttosto che quelle di un attore potenziato. La libertà creativa dell'attore rispetto al drammaturgo è comunque subordinata alla volontà del regista, tanto che Craig auspica un attore-macchina in grado di eseguire puntualmente quanto richiesto, la supermarionetta (*Übermarionette*). In quegli stessi anni, anche il russo Fëdor Sologub sogna un attore che sia un semplice portavoce della visione estetica, un docile strumento nelle mani dell'autore, ovvero una "marionetta parlante"<sup>9</sup>. Ma soltanto Craig dà un impulso fortemente innovativo alle riflessioni sul teatro introducendo la figura del regista, non come semplice mediatore fra l'autore e l'attore ma come creatore assoluto dello spettacolo.

Per molti aspetti, Craig priva l'arte dell'attore della sua sostanza, riducendolo a una presenza evocativa o enigmatica, significativa solo in quanto capace di rinviare ad altro, e dunque segno fra i segni. Sottrae all'interprete ottocentesco il ruolo di custode di un universo semantico, il cui vocabolario era un inalienabile strumento del mestiere. L'attore non ha a disposizione un linguaggio ereditato dalla tradizione, ma *fa parte* a sua volta di un linguaggio complessivo, quasi elemento figurativo che il regista può far interagire con gli altri codici. Alla ricerca di forme nitide e simboliche, Craig vorrebbe poter usare il corpo dell'attore come fosse una materia inerte, che riesca tuttavia a trasmettere una tensione verso la spiritualità.

A fronte della rarefazione vagheggiata dai simbolisti di fine Ottocento, che avrebbero voluto alleggerire la materialità fisica dell'attore riducendolo a pura voce poetica o a suggestione coreutica, Craig propone di fatto una strumentalizzazione, funzionale alla sua concezione rivoluzionaria dello spazio e del movimento. Non rinuncia a rappresentare il mondo emotivo dei personaggi, ma tende a visualizzarlo mediante segni esterni alla figura dell'attore, esteriorizzando anche quelli per loro natura connessi alla figura umana, come il movimento e il costume. Pur senza portare alle estreme conseguenze l'anti-psicologismo, istituisce un rapporto puramente intellettuale, ovvero simbolico, con l'interiorità dei personaggi. E infatti, afferma addirittura che «l'unico mezzo adatto a rappresentare l'espressione dell'anima mediante l'espressione del volto è la maschera»<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> F. SOLOGUB, *The Theatre of One Will* (1908), «The Drama Review», 21, 1977, 4, pp. 85-99: p. 94.

<sup>10</sup> CRAIG, *Gli artisti del teatro dell'avvenire*, cit., p. 10.

Sebbene fosse un idealista intransigente, Craig era disposto a misurarsi con le esperienze reali. Sognava un teatro dell'avvenire in cui si creassero opere d'arte «senza l'uso di testi scritti, senza servirci di attori», ma credeva anche «nella necessità del lavoro quotidiano, nelle condizioni che ci sono offerte oggi»<sup>11</sup>. Ciò risulta evidente, per esempio, dai suoi tentativi di collaborazione con Eleonora Duse. Significativa fu anche la sua collaborazione con Stanislavskij per la rappresentazione dell'*Amleto* a Mosca, che andò in scena nel 1912. Con una concezione rivoluzionaria dello spazio scenico, Craig aveva affidato a dei pannelli mobili progettati appositamente per lo spettacolo – gli *screens* – la funzione di determinare l'atmosfera delle varie scene, rigettando l'attore sullo sfondo come un elemento fra gli altri. Poiché i pannelli avrebbero dovuto muoversi in una sorta di danza simbolica, allusiva al *mood* dei personaggi, all'attore veniva tendenzialmente sottratta anche la potenzialità dinamica di creare lo spazio, non soltanto fisico, ma anche psicologico e mentale, del dramma. Nel progetto originale di Craig, gli *screens* avrebbero dovuto essere spostati da alcuni macchinisti in tuta grigia con delle maschere sul viso, per ricordare al pubblico che stava assistendo a una rappresentazione teatrale<sup>12</sup>.

In una lettera privata del 1908, Craig dimostra tutta la sua ammirazione per il modo di lavorare degli attori del Teatro d'Arte di Mosca, di cui apprezza sia la serietà che i risultati, pur non condividendone l'impostazione di fondo<sup>13</sup>. Quanto a Stanislavskij, lasciò a Craig tutta la libertà possibile, riservandosi un ruolo secondario nella creazione dello spettacolo. Ma i suoi attori avevano pur sempre un'impostazione fondata sull'introspezione psicologica: non potevano perciò adeguarsi facilmente al rigore astratto del giovane regista inglese. L'anti-illusionismo di Craig non poteva che entrare in collisione con il realismo psicologico di Stanislavskij. E lo scontro fra le due diverse concezioni di teatro si rivelò soprattutto sul piano della recitazione.

Le prove dello spettacolo erano iniziate nel 1909 sulla base del metodo psicologico elaborato da Stanislavskij, che mal si combinava

<sup>11</sup> Ivi, p. 32.

<sup>12</sup> F. MAROTTI, *Amleto o dell'oxymoron. Studi e note sull'estetica della scena moderna*, Roma, Bulzoni, 1966, p. 200.

<sup>13</sup> G. CRAIG, *Il teatro in Russia e in Inghilterra* (1908), in Id., *Il mio teatro*, cit., pp. 80-82.

con l'intento di Craig di ridurre la tragedia all'opposizione fra due opposti principi, lo spirito e la materia. Il genio visionario di Craig non ammetteva nell'aligido universo della creazione l'inaffidabile sostanza umana degli attori. Poiché Stanislavskij si era riservato il ruolo di vice regista, Craig si occupò di tutti gli aspetti relativi alla messa in scena, ideando anche i costumi per gli attori, che concepì ovviamente in funzione simbolica ed evocativa, in stretta relazione alle scenografie. Anche durante l'allestimento dello spettacolo continuò tuttavia a lavorare da solo, senza quasi alcun contatto con gli attori, e cominciò a riflettere sulla dinamica dello spettacolo muovendo con dei bastoni i personaggi all'interno di una grande maquette, sulla quale mostrava a Stanislavskij e agli attori i suoi disegni<sup>14</sup>. Nel dicembre del 1911, quando tornò a Mosca per la quarta volta per assistere alle ultime prove, si infuriò perché al suo progetto erano stati apportati molti cambiamenti, resi per lo più necessari da problemi tecnici. Anche la recitazione degli attori non aveva seguito le indicazioni di Craig, che immaginava i personaggi come animali: l'attore che interpretava re Claudio avrebbe dovuto per esempio parlare con una voce metallica, a scatti, e muoversi come una grossa tartaruga, evocata anche dal costume<sup>15</sup>. Ma Stanislavskij non accolse queste indicazioni. E anche l'idea di far recitare alcune scene agli attori al buio non poteva essere recepita in modo positivo dagli artisti del Teatro d'Arte.

L'intento di Craig si potrebbe sintetizzare in una formula paradossale: disumanizzare l'attore e umanizzare la scenografia. Se l'abito scuro di Amleto rientra nell'interpretazione tradizionale del personaggio, che indossa il "nero mantello d'inchiostro" del dolore, decisamente originali sono i costumi di re Claudio e Gertrude, irrigiditi in corazze simili ad armature dorate a squame. Così come Adolphe Appia capovolge, nel suo progetto per il *Tristano e Isotta*, la relazione abituale luce/buio, facendo dell'oscurità il regno dei sentimenti puri e del giorno il trionfo della menzogna, Craig usa l'oro della corte per simboleggiare la corruzione dilagante, che trova un culmine visivo nella trovata del manto regale dorato che si estende a dismisura, fino a sommergere i sudditi di cui sbucano fuori le teste. A queste intuizioni si mescolano suggestioni più schiettamente simboliste: per esempio nella scena del monologo, in cui Amleto, giungendo dal fondo oscuro,

<sup>14</sup> F. MALCOVATI, *Stanislavskij. Vita, opere, metodo*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 59.

<sup>15</sup> MAROTTI, *Amleto o dell'oxymoron*, cit., p. 271.

è visto da dietro un velo di garza, e dunque dematerializzato, mentre i fantasmi che invadono la sua mente assumono la forma di una figura femminile dorata, che rappresenta la Morte.

Nel 1913 Craig si trasferì a Firenze, dove aprì una scuola di teatro, che ebbe vita breve a causa dello scoppio della guerra. Strutturata in due diverse sezioni, *seniors* e *juniors*, la scuola riflette chiaramente la concezione teatrale di Craig: mentre la categoria dei *seniors* comprende artisti e tecnici di vario genere, dagli architetti ai musicisti, dai pittori agli elettricisti, gli attori fanno parte degli *juniors*, allievi paganti soggetti a una rigida disciplina, che imparano ad esprimersi attraverso il corpo e partecipano alla realizzazione di alcuni spettacoli<sup>16</sup>.

### *Corpi, ritmi e spazi nel dramma musicale*

Come abbiamo visto, l'attore è per Craig soltanto uno strumento, che il regista deve poter utilizzare allo stesso modo degli altri elementi che compongono lo spettacolo. Da una premessa simile parte lo svizzero Adolphe Appia, le cui riflessioni, come recita il titolo di un suo scritto, hanno un intento preciso, *La messa in scena del dramma wagneriano* (*La mise en scène du drame Wagnérien*, 1895). Nell'opera musicale, sostiene Appia, il cantante ha un ruolo subordinato, poiché la recitazione è strettamente vincolata alla partitura musicale. In altri termini, non ha «alcuna libertà di iniziativa, perché la sua parte è tutta fissata dalle proporzioni date dalla Musica»<sup>17</sup>, che gli impone la durata dei gesti e delle parole. Lo stesso Stanislavskij, negli anni della sua esperienza con il Bol'šoj apprenderà dai cantanti l'importanza del ritmo, di un tempo obbligato che dà la giusta misura all'espressione.

Non soltanto l'autonomia del cantante è minore rispetto a quella dell'attore del dramma parlato; è il suo ruolo stesso ad avere meno importanza, poiché non rappresenta l'unico mezzo per comunicare la

<sup>16</sup> Cfr. O. ASLAN, *L'acteur au XXe siècle: éthique et technique*, Vic la Gardiole, L'entretemps, 2005<sup>2</sup>, pp. 128-129. Cfr. L. CARETTI, *Craig, la Duse e l'arte del teatro*, in *Gordon Craig in Italia*, Atti del conv. internaz. di studi (Campi Bisenzio, 27-29 gen. 1989), a cura di G. Isola e G. Pedullà, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 41-72.

<sup>17</sup> A. APPIA, *La messa in scena del dramma wagneriano*, in *Id.*, *Attore musica e scena*, a cura di F. Marotti, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 63-86: p. 70. Vedi anche R.C. BEACHAM, *Adolphe Appia: Artist and Visionary of the Modern Theatre* (1994), London-New York, Routledge, 2013.

vita interiore del dramma, veicolata in primo luogo dalla musica. Il presupposto di Appia è che l'opera contenga già la propria messa in scena<sup>18</sup>. L'attore svolge comunque un ruolo determinante, poiché fa da tramite fra la musica, che determina i suoi movimenti, e le forme dello spazio, ovvero la scenografia, che l'illuminotecnica contribuisce a creare – mentre sarebbe opportuno eliminare l'inutile ingombro dei fondali e delle quinte dipinte. Secondo Appia, «il dramma non potrà mai determinare la messa in scena se non passando attraverso l'attore»<sup>19</sup>, che costituisce il *trait d'union* fra quelle che Lessing definiva le arti del tempo, come la musica, e le arti dello spazio.

L'interprete, attore o cantante che sia, svolge quindi un ruolo fondamentale, sebbene non propriamente creativo, anche perché viene privato della funzione comunemente ritenuta più importante, la concezione della parte, che «gli è imposta, già viva di una sua vita definitiva, di cui l'attore deve soltanto impadronirsi»<sup>20</sup>. Non soltanto l'arte mimica non è più una questione di scelta, ma deriva direttamente dalla scrittura musicale; persino il personaggio ne discende in modo naturale e necessario. Con slancio utopistico e ragionato rigore, Appia invoca la compiutezza dell'opera musicale, che prescrive la propria messa in scena, e nega la libertà creativa dell'interprete, le sue “pretese di interpretazione”. I termini a cui ricorre in riferimento all'arte dell'attore sono rivelatori: parla di *rinuncia e adattabilità* (e addirittura di “assuefazione all'adattabilità”), auspicando di fatto anch'egli una sorta di attore-marionetta, i cui fili sono manovrati da un'entità superiore, l'Opera (musicale).

Anche Appia vorrebbe dunque eliminare l'aleatorietà e la contingenza rappresentate dall'attore, ma i suoi accenni a una figura di coordinamento della rappresentazione, ovvero al regista, sono un compromesso con le contingenze teatrali piuttosto che una convinzione come per Craig. In fondo Appia ritiene la messa in scena un'inevitabile approssimazione alla verità dell'opera: neppure se l'autore fissasse ogni dettaglio, e dirigesse egli stesso le prove, la rappresentazione potrebbe essere espressione fedele del testo. L'ideale sarebbe che l'opera si rappresentasse da sé, come afferma provocatoriamente Hinkfuss in *Questa sera di recita a soggetto* di Pirandello. Eppure, nei suoi progetti di messa in scena Appia ha

<sup>18</sup> APPIA, *La messa in scena del dramma wagneriano*, cit., p. 67.

<sup>19</sup> Ivi, p. 70.

<sup>20</sup> Ivi, p. 71.

l'atteggiamento di un regista che reinterpreta l'opera, pur cercando di farne rivivere lo spirito. E infatti Cosima Wagner, vedova del grande artista e rigida conservatrice della sua memoria, non apprezzò i suoi progetti, lamentandosi del fatto che non avesse seguito alla lettera le indicazioni contenute nel testo.

L'attore, per Appia, non è tuttavia solo un male necessario come per Craig. Il principale punto di contatto fra i due teorici è l'importanza attribuita al movimento, in cui Craig vede un mezzo per giungere alla "rivelazione" dell'invisibile e dell'essenziale<sup>21</sup>. Ma Craig, come abbiamo visto, ritiene che il corpo dell'attore sia uno strumento inappropriato all'arte, mentre Appia considera l'attore il tramite ideale fra la musica e lo spazio: due categorie astratte che trovano compimento e realizzazione proprio nel "corpo vivente" che si muove sulla scena.

Al di là del rigore argomentativo, seppur appesantito da uno stile ridondante, dall'andamento maestoso come una sinfonia, Appia ha una concezione complessa e per certi aspetti ambivalente dell'attore, che i suoi scritti successivi precisano ma non risolvono. Come abbiamo visto, egli ritiene che la musica sia il principio ordinatore della messa in scena, poiché scandisce il tempo dei movimenti dell'attore. Nel *Wort-Ton-Drama* wagneriano, perfetta unione di parole e musica, vediamo «la forma vivente spogliarsi dell'involucro casuale della propria personalità e divenire lo strumento consacrato di un'espressione comune a ogni essere umano»<sup>22</sup>. La valenza positiva attribuita all'attore passa dunque attraverso l'annullamento della sua individualità. Ciò accade mediante la durata del canto o il ritmo della danza, forme imposte dal musicista, che è in definitiva l'unico artista a cui si riconosca una funzione creativa indipendente. L'attore deve infatti possedere «una duttilità simile a quella dell'argilla nelle mani del modellatore»<sup>23</sup>. Grazie a questo sacrificio della propria vita interiore a vantaggio di quella del dramma, l'attore interagisce con gli altri elementi scenici: innanzitutto con la luce, che come la musica ha una funzione espressiva, e poi con gli elementi praticabili della scenografia, che acquisiscono un senso proprio in virtù dei suoi movimenti. Come Appia affermerà poi nel breve saggio *L'opera d'arte*

<sup>21</sup> CRAIG, *Gli artisti del teatro dell'avvenire*, cit., p. 27.

<sup>22</sup> A. APPIA, *La musica e la messa in scena* (1899), in Id., *Attore musica e scena*, cit., p. 113.

<sup>23</sup> Ivi, p. 115.

*vivente* (*L'Œuvre d'art vivant*, 1919), riformulando l'intuizione di molti anni prima, la plasticità del corpo svolge infatti una funzione di raccordo fra le arti del tempo e le arti dello spazio.

Secondo Odette Aslan, Appia classifica i vari elementi dello spettacolo secondo una gerarchia in cui l'attore occupa il primo posto, ma in verità si riferisce piuttosto al personaggio, di cui l'interprete è il "supporto"<sup>24</sup>. Di certo l'interprete dovrebbe scomparire dietro al personaggio. Occorre però precisare che Appia non tende alla caratterizzazione, bensì alla riduzione (o elevazione) del personaggio a valore universale, riconducendolo a una spiritualità che solo la musica, l'arte più rarefatta e meno individualizzata, può trasmettere. Come per Craig, è determinante l'influenza del teatro orientale, dove la personalità dell'attore è totalmente annientata a vantaggio del simbolismo gestuale. L'attore di Appia svolge una funzione espressiva e persino creativa – poiché contribuisce a determinare lo spazio – che però non dipende dalla sua volontà e deriva paradossalmente dalla sua passivizzazione. Trasportando l'attore nella sfera idealizzata delle immanenze (la vita interiore trasmessa dalla musica), ne recupera la fisicità negando però, da buon calvinista, la sua libertà di azione, ovvero riducendolo a corpo significativo privo di vita propria. Ma elevandolo a elemento cardinale della rappresentazione.

Appia preferiva una scena essenziale, fatta di linee spezzate come piani e scalinate, che ostacolassero i movimenti naturali dell'attore dando nuovo impulso alle sue energie. Ciò risulta evidente dai suoi bozzetti, in particolare dagli *Spazi ritmici*, che elaborò intorno al 1909. Nel frattempo aveva conosciuto Jacques-Dalcroze, maestro di danza e inventore della "ginnastica ritmica", che attraverso il movimento aspirava a realizzare una perduta armonia cosmica, punto di incontro fra corpo e spirito<sup>25</sup>. Non si trattava solo di raggiungere quella *souplesse* ginnica che già Appia auspicava nel saggio del 1895, ma della ricerca di una sintesi ideale fra la materialità del corpo e la vita interiore suggerita dalla musica, che soltanto l'attore può trasporre nello spazio scenico. Personalità schiva e problematica, Appia rimase profondamente turbato per l'accoglienza negativa riservata ai suoi allestimenti. Il pubblico e la critica non erano ancora pronti per una svolta così radicale nella concezione stessa della messa in scena.

<sup>24</sup> ASLAN, *L'acteur au XXe siècle*, cit., pp. 208-209.

<sup>25</sup> Vedi É. JACQUES-DALCROZE, *Il ritmo la musica e l'educazione*, trad. it. a c. di L. Di Segni-Jaffé, Torino, EDT, 2008.

Persino il *Tristano e Isotta* rappresentato alla Scala nel 1923 riscosse feroci critiche<sup>26</sup>. Appia aveva sessantun anni e pochi anni dopo sarebbe morto in una clinica psichiatrica. Come Craig, è ricordato più per le sue teorie che per le realizzazioni sceniche. Seppure in modo diverso, entrambi cercarono di liquidare la pesante eredità della scena ottocentesca, immaginando un teatro che ancora non esisteva. Ed entrambi interagirono con qualche difficoltà con il teatro esistente, ma aprirono la strada a nuovi possibili percorsi.

### *Una vitalità estetica quasi estatica*

Il simbolismo e l'espressionismo procedono in direzioni divergenti anche per quanto riguarda la concezione dell'attore. Nel comune superamento della rappresentazione oggettiva del naturalismo, partono tuttavia da un principio condiviso, l'idea che l'interprete scenico debba spogliarsi della propria individualità, con un processo di azzeramento e svuotamento necessario all'assunzione di nuove forme. In opposizione ai principi del teatro naturalista, gli espressionisti tedeschi cercano innanzitutto di riteatralizzare la recitazione. Paul Kornfeld, in uno scritto sulla recitazione pubblicato nel 1913 insieme al suo primo dramma, *Die Verführung (La seduzione)*, sostiene che l'attore non deve simulare la realtà, ma collocarsi su un piano diverso: soltanto rinunciando a interpretare il personaggio per imitazione o attraverso i propri ricordi, potrà infatti raggiungere espressioni pure, chiare e intense<sup>27</sup>. La via dell'arte è l'artificio e non la natura.

La ricerca della spiritualità, la tendenza all'astrazione e il soggettivismo si combinano in una concezione estetica in cui l'attore deve saper esprimere l'universale piuttosto che il particolare; la sua recitazione dovrà perciò essere rarefatta e non arricchita di dettagli significativi come per i naturalisti, mentre i suoi gesti avranno l'essenzialità primitiva dei sogni e della sfera inconscia. Le teorie teatrali degli inizi del Novecento tendono all'eliminazione dell'individualità per recuperare il corpo dell'attore nella sua potenzialità energetica. Mirella Schino individua un tratto caratteristico che accomuna le

<sup>26</sup> Vedi M. SCHINO, *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2003, pp. 75-77.

<sup>27</sup> P. KORNFELD, *Nachwort an den Schauspieler*, in *Actors on Acting*, ed. by T. Cole, H.K. Chinoy, New York, Crown, 1949, p. 279.

esperienze teoriche e sceniche dei primi trent'anni del Novecento nella concezione della musica come «materializzazione di una interiorità *non individuale*»<sup>28</sup>. La musica rinvia a una dimensione collettiva che trascende il singolo e attraverso la quale il teatro può mettere lo spettatore in comunicazione con le forze spirituali primigenie e universali. Ciò che nell'Ottocento veniva considerato un linguaggio universale, le passioni, viene collocato al di fuori dell'attore, che può darne espressione mediante il movimento, ma di cui non possiede più l'alfabeto – da rintracciare semmai nell'inconsapevolezza ferina o nelle forze elementari piuttosto che nella coscienza individuale.

In molte esperienze del primo Novecento la figura dell'attore si contamina addirittura con quella del danzatore, non soltanto per le nuove abilità e duttilità ginniche che dovrebbe possedere, ma anche per l'allontanamento dall'idea del teatro come rappresentazione. Determinante fu l'influenza delle arti orientali, che erano già state riscoperte dai simbolisti di fine Ottocento. Un enorme interesse suscitò nel 1931 l'esibizione a Parigi di una troupe di danzatori balinesi, che Antonin Artaud descriverà con toni di fervido entusiasmo<sup>29</sup>. Venendo meno il concetto di rappresentazione, teatro e vita si ricongiungono all'insegna dell'immediatezza della comunicazione espressiva, senza la mediazione del personaggio, per cui le azioni dell'attore/danzatore diventano segni assoluti. Questa nuova concezione del linguaggio scenico accomuna Appia e Dalcroze a Isadora Duncan, che con la sua arte rivoluzionò il modo stesso di concepire la danza. Il linguaggio mimico e dei gesti perde infatti il carattere denotativo che aveva per il grande attore ottocentesco e diviene allusivo, suggerisce invece di indicare, oppure intreccia un alfabeto arbitrario di segni non più direttamente collegati alle emozioni. Prevale infatti l'idea che la danza sia espressione di una creatività che esula totalmente dalla dimensione razionale e cosciente, di un'energia vitale che ricollega l'individuo a forme archetipiche universali.

Questo mutamento non è circoscritto alle avanguardie che si ispirano alla poetica simbolista, in cui l'evocazione di una realtà ulteriore e immateriale sono i fondamenti stessi della concezione

<sup>28</sup> SCHINO, *La nascita della regia teatrale*, cit., p. 76.

<sup>29</sup> A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio* (1964), trad. it. di E. Capriolo, Torino, Einaudi, 1968.

artistica, ma anche all'altro grande movimento culturale di questi anni, l'espressionismo. Fuchs, per esempio, nell'elaborare la sua associazione fra attore e danza era stato influenzato dalla visione di una danzatrice giapponese, Sada Yacco, che si era esibita all'Esposizione Universale del 1900. Ma già in un breve articolo del 1899 dedicato alla scena (*Die Schaubühne*), Fuchs ricollegava l'origine dell'arte dell'attore alla danza, all'espressione ritmica del corpo, con un superamento della visione naturalista e, allo stesso tempo, dell'astrattezza del pensiero wagneriano<sup>30</sup>. Questa attenzione all'armonia estetica del movimento dell'attore, su cui ritornerà anche nel breve saggio *La danza (Der Tanz, 1906)*, si ritrova fra l'altro anche in Peter Behrens, che per realizzare i suoi ideali architettonici progettò insieme a Fuchs la costruzione di un teatro a Darmstadt, mai realizzato. La nuova attenzione per la danza e i movimenti armoniosi del corpo accomuna i teorici e gli uomini di teatro del primo decennio del secolo: ricordiamo che nel 1905 Dalcroze iniziò a insegnare la ginnastica ritmica, mentre Isadora Duncan scandalizzava il pubblico con la sua "danza libera", antiaccademica e affine ai nuovi fermenti rivoluzionari che scuotevano l'Europa.

In realtà Fuchs non apprezzava l'arte della danzatrice americana, che riteneva troppo intellettuale. Secondo Fuchs, il danzatore, come del resto l'attore, deve esprimere la potenza dionisiaca delle energie psichiche, elevandosi a una dimensione universale, quasi mistica e metafisica. Fuchs parte infatti dal principio del teatro come strumento per intensificare il ritmo vitale. Auspica una scena che si sottragga ai vincoli del teatro antropocentrico affermatosi a partire dal Rinascimento, in cui è venuta meno l'antica unità fra l'uomo e le forze cosmiche e primigenie. Fuchs vorrebbe recuperare una dimensione rituale di fusione fra attore e spettatore, tornando alle radici culturali del teatro come esperienza collettiva fondamentale, rigettando l'organizzazione spaziale del teatro all'italiana da un lato e la prevalenza del dramma psicologico dall'altro. L'attore è innanzitutto l'officiante di un rito, che ha il compito di esprimere il senso e il ritmo profondo della vita, la spiritualità attraverso la corporeità.

Il pensiero di Fuchs si precisa nel 1905 con lo scritto *Il teatro dell'avvenire (Die Schaubühne der Zukunft, 1905)*. Individuando una

<sup>30</sup> L. TINTI, *Georg Fuchs e la rivoluzione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1980, p. 24. Per i suoi scritti vedi anche G. FUCHS, *Il teatro del futuro*, a cura di E. Perone, Imola, Cue Press, 2019.

forma elettiva di teatro nei raduni festivi, Fuchs ha un'idea estesa dell'attore: chiunque emerga dalla massa e ne incarni le energie vitali in forma intensificata («non appena un individuo solo si stacca dalla nostra cerchia, con una qualsiasi azione concentra su di sé l'attenzione di tutti noi e poi, con espressioni ritmiche, eccita i cuori e i sensi di tutti secondo un ritmo determinato»<sup>31</sup>). Mentre il movimento ritmico nello spazio dell'attore ricongiungeva il teatro alle sue origini, alle danze orgiastiche capaci di trascinare lo spettatore nel rito spettacolare, d'altra parte, «nel suo teatro lo sfondo pittorico assumeva una preminenza dispotica inghiottendo gli interpreti che, costretti a recitare in un'esile striscia, risultavano figure bidimensionali»<sup>32</sup>. Riducendo la profondità del palcoscenico, e ispirandosi all'arte figurativa, Fuchs costringeva infatti gli attori a recitare addossati al fondale, sul quale risaltavano come dei bassorilievi. In questa prospettiva ciò che prevale è soprattutto la composizione, l'effetto di insieme, a conferma del fatto che il singolo interprete ha solo la funzione di rinviare ad archetipi universali, a una dimensione mitica che trascende l'individuo. E tuttavia, la tendenza dell'attore a porsi in primo piano è secondo Fuchs del tutto legittima e può essere assecondata grazie all'illuminazione della sua figura dall'alto, da riflettori collocati nell'architrave del proscenio. È evidente l'influenza delle riflessioni di Appia sulla funzione plastica della luce, che modella lo spazio e il movimento dell'attore<sup>33</sup>. Del resto, poiché lo sfondo scenografico era illuminato in modo tale da creare un effetto dematerializzante, la presenza volumetrica dell'attore ne risultava comunque accentuata, bilanciando l'effetto bidimensionale dovuto al palcoscenico ristretto.

Ma la concezione teatrale di Fuchs prevede anche un coinvolgimento degli spettatori in un rito collettivo, quasi dionisiaco, in cui l'attore eccita gli animi attraverso il movimento ritmico. Auspicando un teatro di massa, il *Volksfestspiel*, ispirato alle passioni medievali (in particolare quella di Oberammergau), Fuchs sogna un attore-sacerdote, che non rappresenta ma presenta il personaggio in

<sup>31</sup> G. FUCHS, *Il teatro dell'avvenire*, cit. in TINTI, *Georg Fuchs e la rivoluzione del teatro*, cit., p. 73.

<sup>32</sup> M. FAZIO, *Lo specchio il gioco l'estasi*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 218.

<sup>33</sup> Secondo Luisa Tinti, il limite di Fuchs «consiste nel non aver più strettamente e coerentemente collegato la luce che crea lo spazio atmosferico e l'attore, nell'averli soltanto giustapposti senza meglio spiegarne l'interrelazione» (*Georg Fuchs e la rivoluzione del teatro*, cit., p. 179).

modo ieratico e solenne, senza alcuna immedesimazione. Le sue teorie si prestavano perfettamente ad essere utilizzate all'interno di una concezione propagandistica del teatro come grande rito collettivo. E tuttavia, i rapporti fra Fuchs e il nascente regime nazionalsocialista furono tutto sommato sporadici e tangenziali, anche perché nel momento culminante di ascesa al potere di Hitler egli apparteneva ormai a un'altra generazione.

Con il regime nazista collaborò invece fattivamente il regista e critico Felix Emmel, secondo il quale il teatro deve rivelare gli archetipi dell'esistenza ricercando l'espressione di un'energia primitiva. Soltanto in questo modo si può creare l'auspicata fusione fra il Verbo (il poeta), il suo officiante e la comunità. Nel *Teatro estatico* (*Das ekstatische Theater*, 1924) Emmel teorizza un attore che sappia uscire dalla gabbia dell'individualità per contagiare emotivamente il pubblico attraverso il pulsare ritmico del sangue. E potrà raggiungere questo scopo soltanto mediante l'estasi, che trasforma il suo corpo in un mezzo espressivo capace di trascendere la realtà, rivelando l'essenza delle cose attraverso pochi gesti essenziali, che disegnano cadenze ritmiche nello spazio.

Uno dei principali esponenti dell'espressionismo teatrale, William Wauer, che si dedicò con grande eclettismo alla poesia, alla pittura, alla scultura e alla regia teatrale, assimilava l'arte dell'attore a una "danza dell'anima"<sup>34</sup>. Traducendo in suoni e gesti ciò che avviene nella sua psiche, l'attore deve «dar corpo a ciò che è incorporeo»<sup>35</sup>. La recitazione deve essere un atto catartico, in cui l'attore mette a nudo la sua interiorità e si libera delle inibizioni attraverso la maschera, senza alcuna pretesa di ricostruire il personaggio nella sua globalità, ma recitando come per frammenti staccati. La concezione dell'opera spetta infatti unicamente al regista, che ha bisogno di attori duttili e malleabili. E tuttavia, diversamente dall'attore di Craig, che deve farsi puro strumento impersonale, l'attore di Wauer non deve rinunciare alla propria individualità e vita interiore, che riversa nel personaggio. Ma come si concilia la rappresentazione del personaggio, che Wauer concepisce sostanzialmente come "forma", con l'interiorità dell'attore che deve esprimersi? Wauer risolve la questione affermando che «la figura poetica indicata dal regista è un recipiente nel quale l'attore

<sup>34</sup> FAZIO, *Lo specchio il gioco l'estasi*, cit., p. 254.

<sup>35</sup> W. WAUER, *Der Schauspieler* (1911-1912), trad. it. in FAZIO, *Lo specchio il gioco l'estasi*, cit., pp. 308-312: p. 308.

deve versare il suo forte fluido vitale»<sup>36</sup>, ma questo concetto molto suggestivo, che presuppone l'inalterabilità della forma e la plasmabilità della materia, pare di difficile realizzazione. Non è infatti l'attore stesso forma, espressione attraverso segni visibili irriducibilmente concreti? L'espressione pura e disincarnata è un'evidente utopia.

L'estetica espressionista si basa su tensioni e contrapposizioni. Allontanandosi dalla ricerca dell'armonia, l'artista espressionista tende a forzare le forme e a creare squilibri piuttosto che a ricercare una consonanza profonda fra attore e personaggio. Il suo corpo traduce le pulsioni fondamentali in un'espressività astratta e talvolta meccanizzata, che può tradursi in automatismi marionettistici, nella fissità della maschera e nell'alienazione della divisa. E tuttavia, nell'astrazione viene ricercata l'essenza umana e non meccanica dell'individuo. La recitazione espressionista si fonda sull'intensificazione emotiva e sulla deformazione, su un'accentuazione priva di sfumature che tende al grottesco. Per citare alcuni interpreti dei primi due decenni del Novecento, si possono ricordare il pathos estatico del giovane Ernst Deutsch, la gestualità parossistica di Werner Krauss e la ricerca vocale di Fritz Kortner. Ma anche Albert Bassermann, che nell'interpretare il tiranno del *Wilhelm Tell* di Schiller ne modificò completamente i tratti, rappresentandolo come una maschera impassibile di durezza, con atteggiamenti contratti e schematici nella loro fissità.

Analogamente al famoso dipinto di Edvard Munch, l'espressività vocale scenica ha come segno emblematico il grido (*Schrei*)<sup>37</sup>, forma comunicativa estrema dell'orrore e della protesta, ma anche rinuncia al linguaggio formalizzato della vita sociale, energia primordiale proveniente dal profondo. Ma i teorici tedeschi vanno oltre la figuratività espressionista, avvicinandosi all'astrattismo di Kandinsky. Nel 1926 Rudolph Blümner teorizza la "recitazione assoluta", fondata su un'espressività gestuale e vocale priva di qualsiasi referente semantico<sup>38</sup>. Dal binomio significato-significante, che sta alla base stessa del concetto di rappresentazione, elimina in sostanza il secondo

<sup>36</sup> Ivi, p. 310.

<sup>37</sup> D.F. KUHN, *German Expressionist Theatre. The Actor and the Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 94-138.

<sup>38</sup> R. BLÜMNER, *Arte della recitazione assoluta* (1926), in Fazio, *Lo specchio il gioco l'estasi*, cit., pp. 330-334.

termine, venendo a creare, con il dramma *Angoulaina*, una sorta di partitura coreografica e musicale pura, in cui movimenti e suoni non siano riconducibili a un senso oggettivo. Come la pittura, per Blümner l'arte dell'attore deve tendere all'astrazione, ricercando l'essenza nella liberazione dal significato.

Nel 1919 fu fondato da Walter Gropius il Bauhaus, che non era solo una scuola di progettazione ma un laboratorio teorico di tutte le arti, con un ampio spazio dedicato a quella dell'attore. Questo è però concepito all'interno di uno spazio architettonico, come appare evidente dall'elaborazione teorica di Oskar Schlemmer, che parte dalla centralità della figura umana ma tende ad astrarla e rapportarla all'armonia spaziale. Non a caso, Schlemmer è anche un danzatore, che lavora sui costumi come forme di congiunzione fra il corpo e la scenografia, in cui l'uomo si avvicina al simbolo e alla geometria per superare i limiti della propria natura, per ritrovare un'armonia profonda con le cose. Al recupero della componente visiva dello spettacolo, che si ritrova anche in altri teorici e sperimentatori degli anni '20 come Moholy-Nagy, si affianca dunque la tendenza a dissolvere la figura dell'attore in una plasticità dinamica interrelata agli altri elementi della scena, in particolare lo spazio e la luce. La meccanizzazione della figura umana di Schlemmer non è tuttavia concepita come vitalistica esaltazione tecnologica nel senso voluto dai futuristi, ma come una nuova forma di umanesimo. Il fine del discorso resta pur sempre l'uomo nelle sue relazioni di interazione e compenetrazione con l'universo.

### *Ri-teatralizzare la scena*

Come abbiamo visto, nei primi due decenni del Novecento avviene una vera e propria rivoluzione nel modo di concepire la rappresentazione. Venuto meno l'intento di riproduzione del reale, si ricercano i segni essenziali, significativi, che possano esprimere il senso dell'esistenza e dell'uomo secondo una nuova prospettiva. Con i teorici e gli scenografi simbolisti, come Craig e Appia, e con gli esponenti del movimento espressionista, ma soprattutto con i registi russi dei primi decenni del Novecento, il teatro non deve più rispecchiare la realtà ma essere una *quintessenza* della vita<sup>39</sup>. A livello

<sup>39</sup> Così afferma SCHINO, *La nascita della regia teatrale*, cit., p. 49.

estetico, ciò implica innanzitutto una tendenza alla stilizzazione, intesa come scelta di elementi a cui affidare l'espressione del senso, abbandonando la minuzia antiquaria a vantaggio del simbolo, della metonimia e della metafora.

Le conseguenze di tale impostazione sul piano scenografico sono evidenti, dalle colonne che rappresentano la foresta del *Parsifal* nei bozzetti di Appia al balcone del *Romeo e Giulietta* di Aleksandr Tairov, composto mediante una molteplicità cubista di piani. Ma quali sono le ricadute di questa nuova concezione teatrale sull'attore e la recitazione? Poiché non si tratta più di interpretare un personaggio come fosse una persona reale, facendo dimenticare allo spettatore che si tratta di una creazione artistica per innescare meccanismi di immedesimazione, muta il concetto stesso di rappresentazione. L'arte dell'attore continua ad essere fondata sull'uso del corpo come mezzo espressivo, ma con un intento completamente diverso: non si procede più, come nel teatro dell'Ottocento, per assimilazione analogica e psicologica con il personaggio, ma si esplorano altre zone e possibilità espressive, affidando per esempio ai movimenti traslativi il compito di creare lo spazio e l'ambientazione, o usando il costume come segno scenografico (come fa Mejerchol'd nella sua prima fase artistica, improntata a una bidimensionalità decorativa).

Analogamente a quanto accade con Craig, il rapporto fra l'attore e gli altri elementi della creazione scenica diventa fluido e osmotico, con un'intercambiabilità di ruoli e funzioni che sarebbe risultata improponibile all'interno di una concezione tradizionalista di interpretazione del personaggio. E così, viceversa, alcune funzioni espressive comunemente attribuite all'attore vengono invece affidate ad altri elementi: nell'*Amleto* allestito al Teatro d'Arte di Mosca nel 1912, Craig impiega una serie di pannelli che mutano colore a seconda della luce per suggerire lo stato d'animo dei personaggi, mentre nella commedia farsesca di Crommelinck *Le cocu magnifique* (1922) Mejerchol'd usa le pale rotanti di un mulino per richiamare la gelosia del protagonista. Il principio di una corrispondenza fra stato d'animo ed espressione su cui erano fondati i trattati di recitazione dell'Ottocento lascia il posto a valori estetici assoluti, liberati dagli imperativi della mimesi. Si tratta di un processo analogo a quello che avviene nelle arti figurative, che passano dall'imitazione del vero all'astrazione.

Anche la figura dell'attore risente di questo mutamento epocale, in cui la riscoperta del corpo è connessa al discredito della parola come

forma di espressione e di comunicazione (evidente del resto anche nelle prime avanguardie, come il dadaismo e il teatro dell'assurdo)<sup>40</sup>. Ma, a ben vedere, la diffidenza non è tanto nei confronti della parola, quanto della significazione; allo stesso modo il recupero della fisicità dell'attore si accompagna a una sorta di disintegrazione della sua presunta unità organica, che nel teatro del grande attore gli permetteva di divenire tutt'uno con il personaggio. In generale, si assiste a una sorta di parcellizzazione, forse anche per la lezione del cinema, che del corpo mostra appunto dei frammenti. Una riscoperta del corpo, dunque, ma di un corpo che per l'attore stesso diventa materiale di lavoro, plasmabile e addestrabile, tanto che si afferma l'idea di un training permanente, che raggiungerà il culmine con le seconde avanguardie. È vero che anche Stanislavskij poneva l'accento sulla scomposizione del testo in frammenti, in compiti parziali per l'attore, che tuttavia facevano parte di un insieme psicologico unitario e coerente. L'idea stessa di training, che viene in qualche modo introdotta da Stanislavskij, si affermerà poi in direzione sostanzialmente diversa, spostandosi sul versante della fisicità e relegando ai margini la psicologia e le tentacolari suggestioni della psicoanalisi.

La concezione di Mejerchol'd dell'arte dell'attore costituisce un decisivo momento di svolta in questo percorso. Allievo di Nemirovič-Dančenko, entrò come attore nella compagnia del Teatro d'Arte di Mosca fin dalla sua fondazione, recitando nel 1898 nel *Gabbiano* di Čechov. Insoddisfatto dei metodi e dei risultati della scuola di Stanislavskij, dopo alcuni anni intraprese delle tournées per il paese. Richiamato nel 1905 per dirigere la compagnia del Teatro Studio, cominciò poi a sperimentare nuove forme teatrali, distaccandosi dall'impostazione naturalista per avvicinarsi ai testi simbolisti. Diversamente da Stanislavskij, Mejerchol'd non ha affidato le sue teorie a un vero e proprio trattato, ma le ha riversate in vari articoli, riuniti nel 1913 nella raccolta *Sul teatro*<sup>41</sup>. Anche sulla biomeccanica ci restano solo scritti sparsi, conferenze e lezioni

<sup>40</sup> M. DE MARINIS, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 133.

<sup>41</sup> V. MEJERCHOL'D, *La rivoluzione teatrale*, a cura di D. Gavrilovich, Roma, Editori Riuniti, 2001. Cfr. E. BRAUN, *Meyerhold on Theatre*, London, Bloomsbury Publ., 2016.

## I castelli di Yale

ricavate dagli appunti degli allievi<sup>42</sup>. E tuttavia, il suo è un sistema organico, rigoroso e coerente. Secondo Mejerchol'd, una rappresentazione efficace si fonda necessariamente sul principio della stilizzazione, poiché deve far emergere i tratti salienti del personaggio – così come fanno i bambini nei loro giochi. Contrario alla riproduzione delle forme esteriori, propugna una scena *convenzionale*, ovvero fondata sulla *stilizzazione*, sull'espressione sintetica del senso profondo dell'opera mediante simboli<sup>43</sup>.

È evidente la lezione della pantomima, che si fonda appunto su una scelta di elementi caratterizzanti piuttosto che su una mera imitazione gestuale. Ma sono significativi anche i riferimenti alla convenzionalità del teatro giapponese e il recupero della vitalità creativa della commedia dell'arte. Del resto, anche Tairov, Vachtangov ed Evreinov trarranno ispirazione dalla tradizione degli zanni. La scena avanguardista della rivoluzione sovietica ricerca la teatralità negli spettacoli disimpegnati della commedia dell'arte e nel raffinato decorativismo del Settecento. La ri-teatralizzazione della scena passa attraverso l'inventiva e l'improvvisazione delle maschere, che vengono utilizzate con modalità che potremmo definire metalinguistiche, ovvero con un'ironia di fondo in cui il teatro sorride di se stesso mettendo in scena i propri eccessi. D'altra parte, questa teatralità è insita nella vita stessa, tanto che Nikolaj Evreinov ne individua alcune manifestazioni persino nel regno animale<sup>44</sup>. La teatralità sul palcoscenico sarebbe dunque una semplice estensione e accentuazione di quella della realtà, ma riproposta secondo codici convenzionali, ovvero in qualche misura arbitrari, usando un sistema di segni e non di espressioni sintomatiche come nel teatro naturalista. L'espressione diventa una scelta estetica assoluta, che non discende direttamente dalla psicologia o dalle relazioni fra i personaggi.

In linea con le suggestioni simboliste, Mejerchol'd auspicava inizialmente una dizione fredda e scandita, che lasciasse trapelare il mistero profondo dell'opera. Pur soddisfatto del risultato estetico complessivo di alcuni spettacoli realizzati dal Teatro Studio, dove i

<sup>42</sup> Vedi V. MEJERCHOL'D, *L'attore biomeccanico*, a cura di F. Malcovati, Milano, Ubulibri, 1993. Cfr. V. MEJERCHOL'D, *Sul teatro. Scritti 1907-1912*, Roma, Dino Audino, 2015.

<sup>43</sup> V. MEJERCHOL'D, *Il Teatro-Studio*, in Id., *La rivoluzione teatrale*, cit., pp. 53-62, a p. 57.

<sup>44</sup> N. EVREINOV, *Il teatro nella vita (1915-1917)*, Milano, Edizioni Alpes, 1929.

gruppi «sembravano affreschi pompeiani riprodotti in un quadro vivente», si lamentò tuttavia del fatto che gli attori non riuscissero a liberarsi dalla recitazione realistica per una gestualità convenzionale, ispirata alla pittura<sup>45</sup>. La maggior parte degli interpreti erano infatti allievi di Stanislavskij, mentre secondo Mejerchol'd ogni scuola dovrebbe limitarsi a formare attori per il *proprio* teatro. Si fa strada un principio che sarà riproposto dai registi successivi: l'insegnamento non deve essere una preparazione generale al mestiere, buona per tutte le stagioni, ma formare un nuovo tipo di attore. La scena diventa un laboratorio, una fucina di esperienze non 'esportabili'; non insegna più un sistema universale, come in fondo potrebbe essere (e in parte sarà) quello di Stanislavskij, ma sceglie un proprio percorso che trasfonde nelle realizzazioni sceniche.

Come accennavo, la prima fase di sperimentazione di Mejerchol'd, affine alla poetica simbolista, è caratterizzata dall'immobilità e dall'appiattimento della tridimensionalità dell'attore, ridotto a figurazione pittorica. Nella *La morte di Tintagiles* di Maeterlinck, per esempio, fu applicato «il metodo della disposizione delle figure sulla scena alla maniera dei bassorilievi e degli affreschi, quello di far risaltare il dialogo interiore mediante la musicalità del movimento plastico»<sup>46</sup>. Ora, da queste parole di Mejerchol'd affiora una palese contraddizione: da un lato l'attore è privato della sua volumetria, dall'altro dovrebbe trasmettere la quintessenza dell'opera attraverso un uso del corpo che potremmo definire dinamicamente scultoreo. Non solo dovrebbe farsi segno ritmico, ma addirittura plastico. E infatti Mejerchol'd abbandonerà presto la strada della bidimensionalità per recuperare le potenzialità espressive del corpo, rivalutando l'attore *cabotin*, «portatore delle vere tradizioni dell'arte» e «possessore di una miracolosa tecnica»<sup>47</sup>.

L'esperienza del Teatro Studio fu piuttosto breve, anche a causa di alcuni contrasti con Stanislavskij. Fra l'altro, le rappresentazioni non erano aperte al pubblico e ben poche persone ebbero modo di assistere agli spettacoli o alle prove. Mejerchol'd, che si stava muovendo sempre più verso la regia, dal 1906 cominciò a dirigere il teatro fondato dall'attrice Vera Kommissarževskaja, che voleva una

<sup>45</sup> MEJERCHOL'D, *Il Teatro-Studio*, cit., p. 59.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 61.

<sup>47</sup> MEJERCHOL'D, *Il baraccone* (1912), in *La rivoluzione teatrale*, cit., pp. 148-157: p. 151.

scena capace di *suggerire* piuttosto che rappresentare realisticamente, riportando l'attenzione del pubblico sulla dimensione spirituale dell'attore. Anche Mejerchol'd riteneva che la recitazione dovesse essere costruita per accenni, lasciando zone d'ombra nella definizione del personaggio, affinché lo spettatore potesse completare con la fantasia ciò che rimaneva inespresso<sup>48</sup>. Di certo cercò sempre di fondere questa ricerca di un'allusività espressiva con quella di una musica interiore connessa alla vitalità naturale del corpo, a una stilizzazione che è soprattutto ricerca dell'essenza ritmica e spirituale.

### *Azioni e non emozioni: la biomeccanica a teatro*

Conclusa la prima fase del suo percorso artistico, Mejerchol'd cercherà dunque di recuperare la vitalità del teatro attraverso la plasticità, affermando che l'attore deve basarsi sulla statuaria e non sulla pittura. Nella riscoperta di uno spazio agibile che possa valorizzare i movimenti del corpo, si avvicina inoltre alla concezione di Adolphe Appia, ma attribuisce all'attore molta più libertà d'azione, sottraendolo a qualsiasi forma di sudditanza agli altri codici espressivi. Non è infatti la musica a determinare il suo movimento come per Appia, che d'altra parte si riferiva al cantante e non propriamente all'attore. Un altro aspetto innovativo della concezione di Mejerchol'd riguarda la rottura della tradizionale consonanza fra gesti e parole, che era a fondamento del teatro dell'Ottocento. Se già le esperienze simboliste di fine secolo avevano incrinato di fatto questo rapporto, Mejerchol'd ne enuncia i principi: nel nuovo teatro «la plastica e la parola seguono ciascuna un proprio ritmo, talvolta senza coincidere»<sup>49</sup>. Non si tratta tuttavia di una discrasia programmatica, tesa a portare alla luce nuovi possibili significati. Come precisa Mejerchol'd, anche nella vita i movimenti e l'espressività del corpo non traducono semplicemente le parole, ma rivelano la natura del rapporto fra gli interlocutori, e dunque il senso profondo del dramma. Del resto, il movimento e i gesti – che egli considera comunque più

<sup>48</sup> V. MEJERCHOL'D, *Il teatro naturalista e il teatro d'atmosfera* (1906), in *La rivoluzione teatrale*, cit., pp. 63-74, a p. 66; cfr. V. MEJERCHOL'D, *Il teatro "della convenzione"* (1907), in *La rivoluzione teatrale*, cit., pp. 94-102, a p. 101.

<sup>49</sup> V. MEJERCHOL'D, *I primi tentativi di teatro "della convenzione"*, in *La rivoluzione teatrale*, cit., pp. 83-93, a p. 91.

importanti del registro vocale – non devono coincidere esattamente neppure con la musica, ma seguire il proprio ritmo<sup>50</sup>.

A partire dal 1913, con lo Studio di via Borodinskaja di San Pietroburgo, Mejerchol'd iniziò a lavorare a un nuovo metodo per la formazione dell'attore, che sfocerà poi nella biomeccanica. Ma lo spartiacque fondamentale è costituito dalla rivoluzione russa, alla quale aderì con convinzione ed entusiasmo. In netta opposizione al teatro psicologico di Stanislavskij, Mejerchol'd vuole esprimere i sentimenti e le emozioni dei personaggi attraverso la mobilità frenetica degli attori. Si riallaccia in sostanza ai principi della riflessologia di Pavlov, che vedono nella reazione fisiologica agli stimoli il fondamento dell'interazione fra l'uomo e il mondo. Persino la memoria della parte, secondo Mejerchol'd, dev'essere strettamente connessa alla fisicità del corpo nello spazio: ne consegue che prima viene il movimento e poi la parola, così come prima vi sono i riflessi e poi le emozioni. Si tratta di una concezione che era già emersa negli studi di psicologia di fine Ottocento. In *What is an Emotion?* (1884), William James, fratello del più celebre romanziere, aveva avanzato l'ipotesi che i mutamenti espressivi seguano direttamente la percezione dello stimolo e l'emozione non sia altro che la nostra consapevolezza di questi cambiamenti<sup>51</sup>. Gli stati d'animo non sarebbero dunque che complesse reazioni fisiche rispetto alle sollecitazioni, esterne e interne. Insomma, per citare un esempio addotto dallo stesso James, se vedo un orso, prima tremo e poi subentra l'emozione della paura.

La riduzione della dimensione psicologica ed emozionale dell'attore a una fisicità meccanizzata risente del mito ancora tutto positivo della modernità e della tecnica, che accomuna il costruttivismo sovietico alla concezione per molti versi antitetica dei futuristi italiani. Ma quella di Mejerchol'd non è la meccanizzazione auspicata da Marinetti e dagli altri esponenti del futurismo. Pur partendo dall'esteriorità (le azioni fisiche), Mejerchol'd intende infatti suscitare nell'attore un processo emotivo. Cambia soprattutto la consequenzialità del procedimento, capovolgendo la sequenza della psicotecnica di Stanislavskij. Se volessi rappresentare un uomo che scappa impaurito da un cane, che cosa dovrei fare come attore, si

<sup>50</sup> Cfr. B. PICON-VALLIN, *Les Voies de la création théâtrale. Meyerhold*, Paris, Éditions du CNRS, 1990, pp. 117-118.

<sup>51</sup> W. JAMES, *What is an Emotion?*, «Mind», 9, 1884, pp. 188-205.

domanda Mejerchol'd? «Devo forse suscitare in me tutti i sentimenti di una persona spaventata dai latrati di un cane e poi correre via? No. Non devo evocare nulla in me stesso prima del momento di mettermi a correre, ma nel momento in cui mi metterò a correre in me insorgeranno le vere sensazioni di una persona impaurita»<sup>52</sup>. Secondo Mejerchol'd, è essenziale che l'attore recuperi il ritmo dinamico animale, una sorta di vitalità naturale che costituisce il punto più alto di espressione mediante la corporeità. La reattività è la parola chiave che sta alla base della biomeccanica, che richiede tuttavia una perfetta conoscenza dei propri mezzi da parte dell'attore.

La prima applicazione della teoria biomeccanica avvenne nel 1922 con la messa in scena a Mosca della pièce di Crommelinck, *Le cocu magnifique*<sup>53</sup>. Il testo è una parodia farsesca dell'amore: il protagonista, Bruno, reagisce alla propria gelosia nei confronti della moglie offrendola a tutti gli uomini che gli capitano a tiro e di cui spia le reazioni. Come ambientazione, Mejerchol'd costruì una scena fatta di esili strutture praticabili, scale e passerelle, animata da uomini e donne in tute da operai, impegnati in continui esercizi ginnici e prove di abilità del corpo<sup>54</sup>. In questa fase del suo percorso artistico, Mejerchol'd assume l'etica del lavoro come strumento di nobilitazione dell'individuo-massa, ovvero dell'attore-operaio che rappresenta la perfetta integrazione dell'individuo con il sistema. L'infatuazione tayloristica per la produttività non deve destare meraviglia: capitalismo e bolscevismo tendono in fondo a convergere nel sogno tecnologico di un'umanità efficiente in corsa verso il progresso.

Sorprende, semmai, la sua applicazione a una commedia farsesca come quella di Crommelinck. Nel *Cocu magnifique* gli attori esprimevano i propri sentimenti mediante salti e acrobazie piuttosto che attraverso la mimica convenzionale delle emozioni. Mejerchol'd combina così i principi del costruttivismo con una nuova concezione dell'arte dell'attore, che riprende la tradizione della commedia dell'arte per ottenere effetti spiazzanti o comico-grotteschi. Come ha affermato Béatrice Picon-Vallin, Mejerchol'd vede nel "grottesco"

<sup>52</sup> MEJERCHOL'D, *L'attore biomeccanico*, cit., p. 102. Si tratta del resoconto stenografico di una lezione tenuta da Mejerchol'd il 18 gennaio 1929.

<sup>53</sup> Cfr. C.M. PATERNÒ, *Biomeccanica teatrale di Mejerchol'd. Idee, principi, allenamento*, Roma, Dino Audino, 2017.

<sup>54</sup> Per una ricostruzione dello spettacolo, vedi A.H. LAW, "Le Cocu magnifique" de Crommelynck, in *Les Voies de la création théâtrale. Mises en scène années 20 et 30*, éd. par D. Bablet, Paris, Éditions du CNRS, 1979, pp. 13-43.

l'essenza stessa della teatralità, poiché è proprio attraverso la messa in gioco delle contraddizioni e una dialettica dei contrari che la recitazione produce i suoi effetti<sup>55</sup>.

In linea con l'impostazione dei formalisti russi, Mejerchol'd introduce inoltre una prospettiva *straniante* nel rapporto attore-personaggio, anticipando di fatto la *Verfremdung* brechtiana. Anche l'attore di Mejerchol'd non deve rinunciare alla propria concezione del mondo per immedesimarsi in quella del personaggio, ma giudicarlo, ovvero «assumere la veste di chi accusa o di chi difende»<sup>56</sup>. Ma non si tratta di quello stesso “sguardo politico” da cui prenderanno avvio le riflessioni di Brecht<sup>57</sup>. Mentre dall'infelice coscienza critica del regista tedesco nasceranno opere che rivelano le intime contraddizioni dell'ideologia comunista<sup>58</sup>, le realizzazioni artistiche di Mejerchol'd restano, per certi aspetti, al di qua dei giudizi politici. Esistono comunque vari punti di contatto fra il teatro della convenzione e il teatro epico. Già nel 1907, Mejerchol'd auspica attori consapevoli del fatto di recitare davanti a un pubblico e spettatori che non dimenticano mai di assistere a una rappresentazione<sup>59</sup>. Del resto, Mejerchol'd ricerca una rottura del diaframma illusionistico fra spettatori e pubblico, chiamando quest'ultimo a partecipare creativamente alla costruzione del senso.

Un'ulteriore affinità con le teorie di Brecht si potrebbe ravvisare nel rapporto dell'attore con il regista, al quale Mejerchol'd dedica alcune riflessioni. Non soltanto si oppone fermamente al dispotismo registico alla Meininger, sostenendo che il regista deve orientare l'attore e non dirigerlo<sup>60</sup>; analogamente a quanto teorizzerà poi Brecht, ritiene che sia compito del regista organizzare la creazione collettiva degli attori, che restano liberi di alterare la struttura complessiva, completando il senso dell'opera con le loro improvvisazioni o addirittura interpretando i personaggi secondo una linea divergente. Sebbene sia solo un accenno, si tratta di un'indicazione significativa: il regista non è ancora “l'organizzatore dell'atteggiamento stupito” di Brecht ma qualcosa che gli somiglia molto.

<sup>55</sup> B. PICON-VALLIN, *Les Voies de la création théâtrale. Meyerhold*, cit., pp. 19-20.

<sup>56</sup> V. MEJERCHOL'D, *Ideologia e tecnologia del teatro* (1933), in *La rivoluzione teatrale*, cit., pp. 236-253, a p. 249.

<sup>57</sup> R. ALONGE, *Il teatro dei registi*, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 100.

<sup>58</sup> Mi riferisco in particolare ad alcune opere della maturità, come *Santa Giovanna dei Macelli*. Cfr. C. MOLINARI, *Bertold Brecht*, Roma-Bari, Laterza, 1996.

<sup>59</sup> MEJERCHOL'D, *Il teatro “della convenzione”*, cit., p. 101.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 100.

Secondo Mejerchol'd ogni attore deve essere regista di se stesso, e si potrebbe quasi dire un super-regista, poiché deve essere in grado di “vedersi cinematograficamente”. La sua concezione tende in definitiva al montaggio: egli lavora con gli attori su frammenti del testo, che divide in episodi, liquidando ogni pretesa di illusionismo e di unità psicologica del personaggio (su cui si fondava invece il sistema di Stanislavskij). È evidente la consonanza con la famosa teoria del montaggio di Sergej Ejzenštejn, che all'epoca della rivoluzione sovietica aveva collaborato con Mejerchol'd, ispirandosi alla biomeccanica<sup>61</sup>. Del resto, quando assimila il lavoro di preparazione alla parte a una sorta di montaggio Ejzenštejn si riferisce anche all'attore di teatro, nonché agli artisti del circo e del varietà, che sono una costante fonte di ispirazione per i registi russi. Le forme artistiche si rimescolano in una fusione feconda, in cui la figura dell'attore moltiplica le sue competenze e attività come in un caleidoscopio iridescente. La concezione dello spettacolo come un'unità estetica, composta di vari elementi che interagiscono fra loro, non impedisce ai teorici russi di riconoscere l'importanza dell'attore come un elemento essenziale del teatro. Viene messa semmai in discussione la sostanza più tradizionale della sua arte, la funzione di comunicare i sentimenti e le emozioni del personaggio attraverso codici espressivi mimetici. L'espressività diventa così una reinvenzione di linguaggi connessi alla vitalità naturale del corpo, in cui il rapporto iconico fra sentimento ed espressione tipica del teatro tradizionale si trasforma in scelte alternative, che possono apparire come invenzioni arbitrarie di segni estetici. Invenzioni, comunque, ricche di significati, a conferma di una pluralità di ricerche e di percorsi che costituiscono la base della moderna concezione di spettacolo.

<sup>61</sup> Vedi S. EJZENŠTEJN, *Sulla biomeccanica: azione scenica e movimento*, Roma, Armando Editore, 2009.