

Ornella Calvarese

RUSSIA ANNI DIECI
IL PRINCIPE SERGEJ VOLKONSKIJ
E L'ANTROPOLOGIA BIORITMICA
DELL'ATTORE

1. *Introduzione*

Studiando le teorie russe sull'attore degli anni Venti, ci s'imbatte spesso nel nome del principe Sergej Michajlovič Volkonskij (1860-1937)¹, autorevole interprete e divulgatore in Russia, negli

¹ Nacque il 4 (16) maggio 1860 nella tenuta della nonna materna a Fall', nei pressi di Tallin (allora Revel') in Estonia, da una nobile stirpe di Decabristi (nobili rivoltosi che nel 1825 diedero vita a un'insurrezione – duramente repressa dalla polizia zarista – mirante a rovesciare lo zar e instaurare una monarchia costituzionale). Terminati brillantemente gli studi alla Facoltà Storico-filologica di Pietroburgo, Volkonskij prestò servizio temporaneo presso alcuni uffici territoriali del governatorato di Tambov e infine, all'inizio degli anni '90, entrò al Ministero della Pubblica Istruzione. Fu inviato dal suo ufficio con una delegazione all'Esposizione Mondiale di Chicago del 1893. In America tenne diverse conferenze sulla condizione della donna in Russia e altri argomenti di cultura russa. Tre anni dopo tornò negli Stati Uniti, ufficialmente invitato da alcune prestigiose università per tenere un ciclo di conferenze sull'estetica e la cultura russe che saranno poi raccolte in un volumetto. Nel 1899 Volkonskij fu nominato Direttore dei Teatri Imperiali ma tenne l'incarico solo per due anni. Anni tuttavia importantissimi per il destino di quei teatri che conobbero numerose riforme nel campo dell'arte teatrale, dall'opera al balletto al teatro di prosa. Fu radicalmente cambiato il repertorio e vennero introdotti gli artisti di *Mir Iskusstva* (K. Korovin, A. Benois, K. Somov, V. Serov, A. Vasnecov, N. Rerich, F. Maljavin, A. Golovin). All'inizio del XX secolo inizia la sua collaborazione con la stampa periodica. Particolarmente cospicuo è il suo contributo alla rivista *Apollon* (dal 1910 al 1914); per le edizioni della stessa rivista escono i suoi libri più importanti (cfr. nota 7). Poliglotta e appassionato di viaggi, il principe visitò l'Europa intera privilegiando l'Italia (dove era cresciuta sua madre) che considerava la sua seconda patria. Si convertì al Cattolicesimo di rito orientale in età già matura. Nella tenuta di Pavlovka, nei pressi di Tambov, il principe svolse un'intensa attività umanitaria aprendo scuole, ospedali e farmacie per i contadini, nonché il primo museo russo dei Decabristi. Nel 1910, con la scoperta della ritmica di Jaques-Dalcroze, inizia un lavoro intenso per fondare una «scienza della recitazione». Diventa un assiduo di Hellerau – dove segue personalmente i corsi –, e uno dei maggiori divulgato-

anni Dieci, del sistema espressivo di François Delsarte e della ritmica di Émile Jaques-Dalcroze. Proprio grazie alle sue lezioni, i grandi maestri del teatro russo, da Konstantin Stanislavskij a Vsevolod Mejerchol'd a Evgenij Vachtangov, compresero l'utilità della ritmica per la formazione dell'attore nei propri sistemi e la inserirono tra le materie obbligatorie delle loro scuole. Dal canto loro, anche i primi teorici del cinema russo, come Vasilij Il'in², Vladimir Gardin³ e Lev

ri dell'euritmica in Russia. Nel 1912 fonda i corsi di ritmica a Pietroburgo, e li dirige fino alla chiusura, nel 1914, seguita allo scoppio della guerra. Pubblica anche un bollettino dei corsi *Listki Rimičeskoj Gimnastiki* di cui escono 6 numeri e, contemporaneamente, inizia a tenere numerose conferenze sull'argomento. All'inizio del 1918, con l'affermarsi della Rivoluzione, privato in un colpo solo della tenuta, della preziosa biblioteca e d'ogni altro bene, il principe si trasferisce a Mosca. Qui insegna con entusiasmo e molto successo presso numerosi Studi teatrali e collettivi d'artisti operai. Nel 1920 conosce Marina Cvetaeva con cui instaura un profondo e duraturo rapporto d'amicizia; la poetessa gli dedicherà un ciclo di liriche intitolate *Il Maestro*. Nonostante lo stato d'indigenza, la fame e il freddo continua a lavorare ai suoi libri sui Decabristi e sulla declamazione e il movimento scenico. Tuttavia, dopo l'arresto e la fucilazione di Nikolaj Gumil'ëv, alla fine del 1921, emigra prima in Germania e Italia (dal 1922 al 1925), e poi in Francia, dove dirige per qualche tempo il conservatorio russo (1936-37). Nella capitale francese Volkonskij collabora assiduamente alla pagina degli spettacoli del quotidiano degli immigrati russi *Poslednye Novosti* con centinaia di articoli e recensioni di spettacoli che meriterebbero uno studio a sé. Nel 1932 è eletto membro della giuria dell'Archivio Internazionale della Danza e, due anni dopo, del Consiglio dell'associazione Russa di Musica dell'emigrazione. Lasciata la Francia, vive gli ultimi anni negli Stati Uniti dove muore, il 28 ottobre 1937, nella cittadina di Richmond in Virginia.

² Vasilij Il'in (1892-?), una delle prime personalità del cinema russo, dal 1921 professore e primo rettore della Scuola Statale di cinematografia [oggi VGIK (Istituto Superiore Statale di Cinema)]. Con Kulešov collaborò alla stesura di uno dei primi programmi per l'insegnamento della recitazione e della regia, era un acceso fautore degli insegnamenti di Delsarte che aveva autonomamente sviluppato e perfezionato. Cfr. L. Kulešov e L. Chochlova, *50 let v kino*, in Kulešov, *Sobranie Sočinenij v trech tomach* (opere complete in tre volumi), vol. 2/*Vospominanija – Režissura – Dramaturgija* (Memorie – Regia – Drammaturgia), Mosca, Ed. Iskusstvo, 1987, p. 55.

³ Vladimir Gardin (1877-1965), attore e regista di teatro e di cinema a cui si devono le prime teorie sul cinema russo, nonché la fondazione della prima scuola di cinema tuttora esistente, il VGIK. Il progetto di creare un «Laboratorio d'arte cinematografica» risaliva al periodo precedente la prima guerra mondiale, ma non aveva potuto iniziare i lavori proprio per lo scoppio del conflitto. Cfr. Gardin, *Vospominanija* (Memorie), Mosca 1949, Tomo 1: 1912-1921, pp. 139 e 143. Sulle teorie di Gardin cfr. anche M.B. Jampol'skij, *Eksperimenty Kulešova i novaja antropologija aktera* (Gli esperimenti di Kulešov e la nuova antropologia dell'attore), in AA.VV., *Noosfera i chudožestvennoe tvorčestvo* (La noosfera e la creazione artistica), Mosca, Nauka, 1991, pp. 186-192.

Kulešov⁴, conobbero tramite lui la teoria delsartiana del gesto, fondando su tale base le prime concezioni russe del montaggio⁵. Altrettanto spesso il nome di Volkonskij viene ricordato da attori, danzatori e musicisti d'inizio Novecento – in particolare dai membri del gruppo di *Mir Iskusstva*⁶ (in particolare Aleksandr Benois, Léon Bakst, Sergej Diaghilev e Vaclav Nižinskij) –, che lo conobbero durante i due anni della sua direzione dei Teatri Imperiali (1899-1900), e che furono da lui introdotti nel mondo elitario dei teatri di corte, dove portarono un'ondata di rinnovamento in chiave modernista.

Ciononostante, il nome di questo protagonista della storia culturale russa è stato lungamente ignorato in patria, e mai studiato all'estero, benché l'enorme mole dei suoi scritti⁷, l'ampia gamma degli interessi – musica, danza, opera, teatro, cinema, linguistica, storia – e la novità delle sue teorie costituiscano una fonte ricca d'informazioni per ricostruire il periodo di trasformazione delle estetiche teatrali russe tra XIX e XX secolo.

Dopo diversi anni passati a insegnare mimica e dizione, la svolta radicale nelle ricerche di Volkonskij avvenne nel 1910, con la sua scoperta della ritmica dalcroziana. A partire da quel momento s'impegnò con grande entusiasmo, per circa dieci anni, a mettere a punto e diffondere un sistema di training per attori, danzatori e cantanti li-

⁴ Gli studi italiani su Kulešov sono ancora poco numerosi. Vanno segnalati: Giovanni Buttafava, *Il cinema di Lev Kulešov*, Catalogo della Mostra Internazionale Cinema Libero di Porretta Terme, 12-15 novembre 1977; *Speciale Kulešov in Film-critica*, n. 387, settembre 1988 (contiene tre saggi corposi di Pietro Montani, Alberto Cioni e Riccardo Rosetti).

⁵ Per ulteriori e dettagliate informazioni sull'argomento rimandiamo anche a Ornella Calvarese, *Volkonskij e la bioritmica dell'attore in Russia: ritratto di un precursore*, Dottorato di Ricerca in Storia del Teatro Moderno e Contemporaneo, Università degli Studi di Salerno, Tutor Prof.ssa Nicoletta Misler, Discussa nel maggio del 2001, in particolare si veda il paragrafo 4 del III capitolo, pp. 167-183.

⁶ *Il Mondo dell'Arte*, la famosa rivista fondata da Diaghilev nel 1899, che catalizzò quasi tutte le forze intellettuali e artistiche della Russia a cavallo dei due secoli. La rivista fu uno dei principali veicoli per la diffusione dello *Stil' modern*. Per ulteriori dettagli rimandiamo alla bellissima edizione, curata da Aleksandr Kamenski, *Le Monde de l'Art. Association artistique russe au début du XX siècle*, Editions d'art Aurora, Leningrado 1991.

⁷ Tra i più importanti ricordiamo: *Chudožestvennye otkliki* (Note sull'arte), Apollon, San Pietroburgo 1912; *Čelovek na scene* (L'uomo sulla scena), San Pietroburgo 1912; *Vyrazitel'noe slovo* (La parola espressiva), Apollon, San Pietroburgo 1913; *Vyrazitel'nyj čelovek. Sceničeskoe vospitanie žesta* (L'uomo espressivo. L'educazione scenica del gesto), San Pietroburgo 1913.

rici che, fondendo i principi dell'euritmica dalcroziana e del sistema espressivo di Delsarte con la tradizione attorica classica, ebbe notevoli ricadute sulla riforma della pedagogia teatrale e sulle successive teorie dell'attore. Volkonskij aveva seguito di persona i corsi estivi di Hellerau, e ne insegnò i principi ai giovani iscritti ai corsi di ritmica da lui inaugurati nel 1912 a San Pietroburgo, non esitando, in barba al decoro imposto dalla sua nascita, ad esibirsi pubblicamente nella stretta tutina nera in uso nella scuola di Jaques-Dalcroze.

Volkonskij fu tra i primi in Russia a battersi per l'introduzione di discipline sportive nell'allenamento fisico dell'attore, nonché di esercizi finalizzati al controllo dell'energia-lavoro. Il suo interesse per il training dell'attore acquistò ben presto tutti i caratteri della modernità; il suo sistema organico di regole ed esercizi, malgrado le resistenze iniziali degli ambienti dei teatri imperiali, finì per essere molto apprezzato e usato in laboratori sia privati che pubblici. Nonostante la rimozione della sua figura nel periodo sovietico, la dottrina di Volkonskij ha continuato a essere utilizzata dagli insegnanti degli istituti di danza, delle scuole per attori e dei conservatori di musica, e i suoi manuali di esercizi hanno ispirato, fino ad anni relativamente recenti, famose insegnanti di ritmica, mimica, dizione e plastica come Nina Aleksandrova, Nina Zbrueva, Elena Koronova, Vera Griner.

Nei primi anni Dieci le sue lezioni e i suoi articoli polemici richiamarono l'attenzione dei teatranti, contribuendo alla diffusa ripresa di una «scienza della recitazione» che rimise in campo l'idea del corpo scenico come centro della costruzione drammaturgica. Riportando la questione dell'espressività teatrale su un piano totalmente fisico, Volkonskij finiva per avanzare, con argomentazioni sia onto- che filo-genetiche, l'ipotesi di un'origine ritmo-mimica delle arti. Il coinvolgimento totale dell'attore nello studio del materiale della sua arte, il corpo vivo dell'uomo, toccava l'intera dimensione umana, con implicazioni di ordine psicologico, filosofico e socio-politico che diedero vita a ciò che Michail Jampol'skij ha indicato come «nuova antropologia dell'attore»⁸, nell'ambito della quale nacque un sistema originale di movimento espressivo.

Con quella definizione indichiamo l'insieme dei riferimenti teorici e pratici – nello specifico l'insegnamento delsartiano, la ritmica dalcroziana e l'estetica di Jean D'Udine –, da cui Volkonskij attinse i

⁸ Prendiamo questa espressione da M. B. Jampolskij, *Eksperimenty Kulešova i novaja antropologija aktera* (Gli esperimenti di Kulešov e la nuova antropologia dell'attore), cit.

principi del suo sistema d'allenamento per l'attore. Una nuova antropologia che, riprendendo un termine usato dalla curatrice delle *Memorie*⁹ del principe, Tat'jana Bačelis, ci pare efficace definire «bioritmica»¹⁰.

Il concetto di *bioritmica* sembra appropriato a definire un'estetica dello spettacolo, comune a una generazione artistica, che pose come suo assioma il duplice principio che il termine etimologicamente ricomponi: da un lato il «*bios*», la vita del corpo naturale, con i suoi funzionamenti fisiologici e spirituali, che permarrà ad esempio nelle definizioni di *Motobio-skulptura* o *Motobio* proposte negli anni Venti da Lev Lukin¹¹, per indicare «many actions – dance, gymnastics, functional gesture, eurhythmics, architecture, even ceramic figurines»¹², che persisterà anche nella più tarda biomeccanica mejerchol'diana¹³, e da cui si ripartì per trovare le leggi immutabili della comunicazione gestuale e vocale, fondamento del teatro russo del Novecento.

Accanto al *bios* il ritmo, considerato il principio regolatore della

⁹ S.M. Volkonskij, *Moi vospominanija* (Le mie memorie), 2 voll., Monaco, Mednyj Vsadnik, 1923.

¹⁰ Cfr. T. Bačelis, *O Volkonskom* (Volkonskij), Introduzione a *Moi vospominanija*, cit., vol. II, pp. 367-368, la quale aggiunge: «Alcune concezioni di Volkonskij d'altro canto possono ricordare la biomeccanica di Mejerchol'd. L'associazione è paradossale, ma calzante. Il significato recondito delle forme plastiche elaborate da Volkonskij era estraneo tanto a Mejerchol'd che a Stanislavskij. Ma il materiale era lo stesso: l'attore. Ad ogni modo, le contrapposizioni tra varie concezioni plastiche sono di per sé interessanti, anche perché le divide solo un decennio. La bioritmica di Volkonskij *d'après* Dalcroze risale all'inizio degli anni Dieci, la biomeccanica di Mejerchol'd all'inizio degli anni Venti, mentre il ritorno di Stanislavskij al training dell'attore e al metodo delle azioni fisiche, data già dell'inizio degli anni Trenta».

¹¹ Lev Lukin (1892-1961), coreografo e ballerino russo; se ne può leggere la breve biografia di Natalija Voskresenskaja, *Gli esperimenti di Lev Lukin*, in *In principio era il corpo* (a cura di Nicoletta Misler), Catalogo della mostra «L'Arte e il Movimento a Mosca negli anni '20», Roma, Acquario Romano 17 marzo-2 maggio 1999, Milano, Electa, 1999, pp. 74-79.

¹² Natalia Černova e John Bowlt, *Introduction*, in AA.VV., *Moto-bio. The Russia Art of Movement: Dance, Gesture, and Gymnastics, 1910-1930*, in *Experiment/Eksperiment*, n. 2, 1996, p. 1.

¹³ Sulla biomeccanica mejerchol'diana rimandiamo in particolare al testo curato da Fausto Malcovati: Vsevolod Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico*, Milano, Ubu-libri, 1993; a Béatrice Picon-Vallin, *Il lavoro dell'attore in Mejerchol'd. Studi e materiali*, in *Teatro e Storia*, n. 18, 1996, pp. 85-140; ad Alma Law e Mel Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics. Actor training in Revolutionnary Russia*, Jefferson, North Caroline and London, McFarland & Co., 1996.

comunicazione umana ed estetica, e allo stesso tempo un generatore di energia.

Se vogliamo dare all'arte tutta la sua espressività e forza – scrive Volkonskij – se vogliamo che l'uomo intero e non una parte di esso prenda parte al processo creativo dell'arte, se vogliamo che l'arte rappresenti una espressione totale dell'uomo totale, dobbiamo innanzitutto pensare all'educazione dell'uomo stesso, perché si riappropri di quel principio cinetico senza il quale non è possibile la creazione nelle condizioni di spazio e di tempo dell'esistenza terrena, dobbiamo far sì che l'uomo si riappropri del Ritmo¹⁴.

La questione del ritmo come principio fondante della forma scenica e come strumento dell'incarnazione poetica fu posta dal principe Volkonskij al «Congresso Panrusso degli Artisti» del 1911¹⁵, esplicitando un interesse comune della riflessione estetica in tutti i settori: pittura, teatro, cinema, architettura, musica e poesia. L'interesse di Volkonskij per il ritmo, inoltre, coincise con la nascita di numerosi studi sulla questione in Europa e negli USA, segno di una sensibilità tutta nuova e comune a pensatori delle diverse latitudini¹⁶. Molte di quelle ricerche si fondavano sulle teorie psicologiche

¹⁴ Volkonskij, *Istoričeski-vospitatel'naja rol' ritma*, in *Chudožestvennye otkliki* (Note sull'arte), cit., p. 27.

¹⁵ Il primo Congresso degli Artisti, datato 1894, era stato organizzato dall'Associazione Moscovita degli Amanti dell'Arte. L'idea di organizzare una nuova edizione del Congresso fu lanciata da un pittore, N.I. Verchoturov, nel 1909. Tra coloro che presero parte all'iniziativa troviamo A. Benois, V. Vaznecov, M. Dobužinskij, N. Rerich, I. Fomin, il conte I. Šeremet'ev, A. Maksimov, O. Munc, S. Morozov, Ja. Smirnov. Volkonskij era membro del comitato organizzatore e del Consiglio del Congresso. Il Congresso Panrusso degli Artisti fu inaugurato il 27 dicembre 1911 presso l'Accademia degli Artisti di San Pietroburgo. Volkonskij partecipò con tre relazioni dal titolo: *Istoričeskaja-vospitatel'naja rol' ritma* (Il ruolo storico-educativo del ritmo) e *Ritm na scene* (Il ritmo sulla scena), entrambe inserite nell'antologia di scritti intitolata *Chudožestvennye otkliki*, cit., rispettivamente a pp. 15-30 e pp. 31-56 e *Sceničeskaja obstanovka i čelovek* (L'allestimento scenico e l'uomo) uscito in *EIT*, vol. VII, 1911, pp. 25-36. Il Congresso prevedeva diverse sezioni dedicate all'estetica, alla pedagogia, alla tecnica, alla storia dell'arte figurativa, ma anche all'architettura e alla scenografia teatrale; cfr. *Trudy vserossijskogo s'ezda chudožnikov* (Atti del Congresso Panrusso degli Artisti), dicembre 1911 - gennaio 1912, Pietrogrado, 1915.

¹⁶ Per ricostruire la storia dei primi studi sul ritmo di area tedesca e americana sarà utile riferirsi al contributo di Michael Golston, *Im anfang war der rhythmus. Rhythmic incubations in discourses of mind, body, and race from 1850-1944* (www.ritmo.golston.htm, 17 dicembre 1996). Tra gli studi più importanti in lingua inglese va

di Wilhelm Wundt¹⁷, all'epoca molto popolari anche in Russia dove il fisiologo Ivan Sečenov, proprio ispirandosi allo psicologo tedesco, aveva inaugurato gli studi di *riflessologia* – destinati a diventare centrali nelle teorie biomeccaniche successive –, in cui il senso del ritmo si rivelava fondamentale. Volkonskij conosceva bene quelle prime correnti di psicologia obiettiva che già preannunciavano l'avvento del pragmatismo jamesiano particolarmente apprezzato dalla generazione successiva. La psicologia dell'arte, inaugurata da quel settore di ricerca, fondando la creazione artistica sulla percezione ritmica riconnetteva strettamente il valore estetico alle facoltà percettive dell'uomo, alla sua fisiologia¹⁸.

Come dimostravano anche popolari studi di sociologia – noti a Volkonskij e alla generazione dei ritmisti –, il ritmo giocava un ruolo

ricordato Christian Ruckmich, *The rôle of Kinaesthesia in the Perception of Rhythm*, in *The American Journal of Psychology*, n. 3, vol. XXIV, July 1913, 305-359.

¹⁷ Wilhelm Wundt (1832-1920), aveva riconnesso strettamente la psicologia alla fisiologia e all'anatomia e si occupava essenzialmente dei fenomeni della percezione, cioè dei fenomeni psichici inferiori. Le condizioni elementari delle sensazioni estetiche andavano ricercate secondo Wundt nei rapporti delle rappresentazioni nel tempo e nello spazio. Nella sua opera fondamentale *Völkerpsychologie* (1900-1920), Wundt mette in rilievo il ruolo della simmetria e della proporzione in rapporto alle forme visive. Altro grande psicologo di riferimento in quell'inizio di secolo era Théodule Ribot (*La vie inconsciente et les mouvements*, 1914), secondo il quale l'attività motoria dell'uomo penetra totalmente la sua psicologia, modificandola.

¹⁸ Le scienze del comportamento e la psicologia in Russia e in Unione Sovietica furono fortemente influenzate anche dalle indagini filosofiche di Ivan Pavlov (1849-1936), avviate nel periodo zarista e continuate dopo la rivoluzione. Pavlov, inserendosi nella linea tracciata dalla «psicologia obiettiva» di Ivan Sečenov (1829-1905) e della «riflessologia» di Vladimir Bechterev (1857-1927), entrambe ispirate al monismo radicale e riduttivo dallo psichico al fisiologico, aveva elaborato fin dal 1897 una teoria dei riflessi condizionati idonea a collegare sperimentalmente fisiologia e psicologia. Fino al '30 Pavlov e Bechterev fornirono gli strumenti critici e sperimentali per battere le psicologie dello spirito, gli introspezionisti e i soggettivisti, non senza suscitare aspre accuse di meccanicismo. La generazione biomeccanica si rivolse con grande interesse anche alla psicologia di William James (1842-1910), il più noto dei filosofi statunitensi all'estero nei primi anni del Novecento. James si formò al *Metaphysical Club* di Cambridge, nel quale, insieme a Wright e Peirce, aveva costituito un gruppo di pensatori di orientamento scientifico-naturalistico. Il principio fondamentale delle sue riflessioni filosofiche è quello della preminenza della libera volontà anche nelle scelte teoriche. Nella sua opera fondamentale (*The Principles of Psychology*, New-York, 1890), James tentò di dare un fondamento e una struttura scientifica alla psicologia introducendo una concezione della mente come comportamento con funzioni e scopi selettivi attivi, nel realizzarsi dei quali vengono prodotte le categorie dell'intelletto. Sull'interesse di Mejerchol'd e Ejzenštejn per queste teorie cfr. Alma Law e Mel Gordon, *Op. Cit.*, p. 36.

fondamentale in una serie di processi naturali, culturali, psicologici e fisici, e rappresentava pertanto una componente centrale della struttura corpo-mente¹⁹. Inoltre, per gli studiosi delle diverse latitudini il ritmo sostanzialmente un principio transdisciplinare in grado di aprire canali di comunicazione tra scienze distanti e, soprattutto, tra pensiero umanista e pensiero scientifico. La questione del ritmo attraversava infatti discipline tanto diverse e nuove quanto la psicologia, la fisiologia, la musicologia, l'estetica, l'eugenetica, le scienze del lavoro, la pedagogia, la biosociologia che, nel tentativo di trovare un'unità del campo d'indagine senza pregiudicare la validità della risposta, posero unanimemente l'accento sul senso cinestetico nella percezione spazio-temporale dell'uomo²⁰. Lo stesso Dalcroze aveva spiegato che

per apprezzare pienamente il movimento umano stilizzato è necessario esser dotati di un senso speciale: il «senso muscolare», completato da ciò che certi studiosi hanno definito senso cinestetico, stereognostico, o ancora, il senso dello spazio²¹.

Prima della sua scoperta della pratica dalcroziana e, per suo tramite, delle pionieristiche ricerche ottocentesche di François Delsarte sui rapporti tra stati interiori dell'uomo e loro espressione esterna, Volkonskij si era nutrito di molta trattatistica settecentesca sull'attore, aderendo intimamente all'idea lessinghiana di un uso strumentale del gesto e della mimica ai fini di una riforma e di una rifondazione scientifica dell'arte dell'attore e del danzatore²². Dal punto di vista del metodo, entrava dunque nella vecchia diatriba che dal Settecento separava i fautori del metodo analitico nell'acquisizione della tecnica dell'arte scenica,

¹⁹ Cfr. in particolare Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig und Berlin 1896. Il sociologo tedesco aveva studiato il ritmo in quanto componente strutturale fondamentale del lavoro umano.

²⁰ Cfr. Ruckmich, *Op. Cit.*, p. 311.

²¹ Émile Jaques-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l'educazione* (a cura di Louisa Di Segni-Jaffé), ERI, Torino, 1986, p. 176. Sul «senso muscolare» descritto da Jaques-Dalcroze cfr. anche Claire-Lise Dutoit-Carlier, *La ritmica di Jaques-Dalcroze*, in *Alle origini della danza moderna* (a cura di Eugenia Casini-Ropa), Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 183-196.

²² Volkonskij sembra abbracciare totalmente le teorie sul bello di Lessing esposte nel suo *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Vosz, Berlino 1766 (tr. it. Cometa ed., 1991).

dai sostenitori dell'approccio sintetico, psicologico e interiorista²³. L'opposizione tra attore razionale e attore passionale che aveva diviso l'opinione di critici e pensatori nel Settecento, si era tradotta in Russia, nel corso dell'Ottocento, in una contrapposizione tra *visceralità* e/o *tecnica* dell'attore, corrispondente, in termini di approccio al ruolo, a quella tra *reviviscenza* (*pereživanie*) e/o *rappresentazione*. Questo portò, com'è noto, al successivo contrasto tra *teatro realista* e *teatro della convenzione* di cui furono protagonisti per un certo periodo Stanislavskij e Mejerchol'd. Volkonskij, rispetto a tali questioni, assunse un atteggiamento di mediazione più vicino a quello successivamente assunto da Evgenij Vachtangov, e approvato sia da Stanislavskij che da Mejerchol'd nella fase finale delle loro ricerche. Pur battendosi per la ripresa di una «scienza della recitazione», e per il recupero cosciente della tradizione tecnica che aveva visto spontaneamente in azione nei grandi interpreti dei teatri di fine Ottocento, Volkonskij riteneva fosse quanto mai inutile per l'attore perdersi in quelle discussioni, quando la sua stessa natura gli imponeva l'una e l'altra cosa: tecnica e sentimento, mestiere e passione. Volkonskij, da buon *practicien*, era attratto più dalle posizioni sincretiche e concilianti degli uomini di scena settecenteschi, che dagli oziosi estremismi dei *philosophes*²⁴. La questione del binomio di sentimento e/o mestiere dell'attore aveva messo in luce un paradosso ontologico del teatro; Diderot aveva dato il senso della natura «doppia» dell'arte scenica.

2. Verso una «scienza» della recitazione

Volkonskij influenzò fortemente il fenomeno della cosiddetta «riscoperta del corpo» nel teatro russo a cavallo fra XIX e XX secolo. Avvalendosi delle teorie settecentesche sull'attore²⁵, del sistema

²³ Cfr. Nikolaj Negorev, *Čelovek na scene* (L'uomo sulla scena), in *Teatr i Iskustvo*, n. 48, 1911, pp. 931-933.

²⁴ Per una panoramica critica dei trattati sull'attore nel XVIII sarà utile riferirsi a Franco Ruffini, *Spessore alla storia: problemi degli attori e problematica sull'attore nel Settecento*, in *Quaderni di Teatro*, n. 11/Il teatro dell'Illuminismo, 1981, pp. 73-89 e a Ferdinando Taviani, *Da Dorat a Diderot, da Diderot a Dorat: un'indagine sulla questione dell'attore nel Settecento*, *ibidem*, pp. 90-106.

²⁵ Tra i riferimenti settecenteschi preferiti di Volkonskij troviamo le *Ideen zu einer Mimik*, 2 voll., Berlino 1785-1786 di Jacob Johann Engel, di cui il curatore svizzero dell'edizione del 1979 sostiene «qu'il devance de cent ans le système stanislavskien» (Martine de Rougemont, *Introduction*, in *Ibidem*). Citiamo dall'edizione in lingua francese: *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, Jansen et Comp., Paris

di Delsarte e dell'euritmica di Jaques-Dalcroze, egli effettuò una sintesi originale, ricavando una personale idea della natura primigenia del linguaggio corporeo e dell'energia espressivo-comunicativa che caratterizzano gesto e parola, applicandola in esercizi di ritmica fisi-

1788, riedita in Svizzera, in copia anastatica per la Gex Slatkine, a Ginevra nel 1979. La curatrice, Martine de Rougemont, nella sua *Introduction* definisce il testo di Engel una «semiologia del gesto teatrale». Secondo la curatrice le *Ideen* costituiscono «le premier système historique du jeu de l'acteur». Si trattava di una sorta di lessico di gesti, ognuno dei quali corrisponde, secondo l'autore, a un certo stato psicologico dell'individuo, e classificati in quattro gruppi fondamentali: 1) gesti pittoreschi; 2) gesti espressivi; 3) gesti imitativi; 4) gesti fisiologici. Lo scritto di Engel costituiva l'esito naturale della ricerca di un sistema di trascrizione della declamazione e della mimica iniziata all'alba dello stesso secolo. Engel si ispirava sostanzialmente all'*Hamburgische Dramaturgie*, Brema 1767-1769. In italiano: *Drammaturgia d'Amburgo*, Roma, Bulzoni, 1975 di Gotthold Lessing, in cui questi dichiarava di voler rifondare l'antica arte dell'attore che la sua epoca aveva smarrito; lo stesso principe nel citarlo sottolineava come Lessing (nel I volume della sua *Theatralische Bibliothek*, 4 fascicoli, 1754-1758. Volkonskij fa riferimento alle pp. 209-266 dell'edizione tedesca) avesse espresso in più punti dei suoi scritti il desiderio di scrivere presto un libro sull'eloquenza del gesto. Con le sue *Ideen* Engel intendeva dunque realizzare l'opera rimasta incompiuta per la sopravvenuta morte del drammaturgo tedesco; a tale scopo annotò con solerzia i gesti comunicativi di popolazioni differenti, formando una sorta di prontuario di cinesica da cui estrarre gli assiomi naturali di una teoria dell'arte gestuale (cfr. Engel, *Op. Cit.*, p. 33). Attraverso Engel, Volkonskij ricordava all'attore quanto fosse necessario per la sua arte osservare la gestualità naturale, anche nelle sue manifestazioni più rare, senza mai perdere di vista lo scopo del gioco mimico e senza infrangere la convenzione teatrale con un'imitazione troppo servile della natura stessa. Riferendosi all'autore tedesco prendeva anche implicitamente le distanze dalla tradizione fisiognomica settecentesca che, come sosteneva lo stesso Engel, si era limitata a dirigere le sue ricerche sui tratti fissi e permanenti secondo i quali poter giudicare del carattere di un uomo, mentre il gesto (del corpo e della voce) doveva essere considerato a teatro solo in una prospettiva dinamica, l'unica in grado di dare forma alla drammaturgia dello spettacolo. Pur citando alcuni testi rari e importanti come Giovanni Bonifaccio, *L'Arte de' Cenni*, Vicenza 1616; Canonico Andrea de Jorio, *La Mimica degli Antichi investigata nel gestire Napoletano*, Napoli 1832; Giovanni Battista della Porta, *Della Fisionomia dell'Uomo*, Venetia 1644, accanto ai quali poneva come «qualcosa a metà tra una crestomazia e un libro dei sogni» Cornelio Gherardelli, *Cefalogia*, Bologna 1670, Volkonskij prendeva le distanze dalla fisiognomica dicendo che «libri di tal genere non hanno alcun valore per la nostra arte. Essi o trattano il gesto come un tipo di segno comune e ben noto, senza il benché minimo tentativo di indicare delle regole per la sua produzione, o parlano delle peculiarità naturali della postura umana, soprattutto del viso, rientrando più nell'ambito della fisiognomica che della mimica. Per lo meno però, va a loro vantaggio di non aver mai raggiunto lo "scalpore" sollevato da Lavater»: Volkonskij, *Vyrazitel'nyj čelovek*, cit. nota *, p. 43. Engel si situava dunque nel cuore del dibattito aperto da Rémond de Sainte-Albine con *Le Comédien* nel 1747, di cui le *Paradoxe sur le comédien* di Diderot non era che un altro riflesso.

ca e vocale che ebbero in Russia, come abbiamo detto, grande diffusione. La ricerca sul corpo accomunava buona parte dei rinnovatori dell'arte teatrale d'inizio secolo; Volkonskij in particolare conobbe e apprezzò le idee di Gordon Craig e Adolphe Appia²⁶, aderendo intimamente alla poetica musicale di quest'ultimo, che vedeva nel corpo umano il mezzo d'espressione essenziale della nostra cultura estetica. Questa apertura al corpo, dapprima alla sua fisiologia e biologia, e poi alla sua valenza etica, estetica e sociale, significò per Volkonskij apertura al corpo della società intera; in tal senso riteniamo egli anticipi sostanzialmente le estetiche teatrali più radicali degli anni rivoluzionari che avevano spinto all'estremo l'avvicinamento tra scena e vita già auspicata dalla generazione simbolista. Anche nella prospettiva di Volkonskij il teatro assumeva i caratteri di una vera e propria

²⁶ Volkonskij conosceva bene Appia che aveva incontrato presso l'istituto di Hellerau, e ne sostenne – tra i primi in Russia – le teorie. Se la scoperta di Dalcroze fu determinante per la messa a punto del proprio sistema pedagogico, quella di Appia fu invece illuminante per le sue concezioni scenografiche e registiche. Le scenografie ideate da Appia per le opere wagneriane (*Parsifal* in particolare) parevano a Volkonskij le più adatte a dare rilievo al corpo dell'attore, e perciò di gran lunga preferibili a quelle di Bayreuth che gli sembravano prese «dans un journal illustré» (Volkonskij, *Adolphe Appia*, tr. fr. in Adolphe Appia, *Œuvres complètes*, Tome III, Genève, L'Age d'Homme, 1988, p. 288). Per il principe le scene di Appia «sont l'explication immédiate des principes de Jaques-Dalcroze; ils découlent de sa conviction que le corps humain doit avoir la première place dans l'art scénique. Du reste, tout l'enseignement de Dalcroze vise à démontrer que nous avons jusqu'ici négligé le corps humain comme moyen d'expression» (*ibidem*, pp. 286-289). Volkonskij riteneva fossero maturi i tempi per sopprimere tutto il superfluo dalla messinscena, tutto ciò che non aveva un rapporto immediato con l'uomo e che fino allora era stato indicato per l'appunto con il termine «messinscena». Ma questo sarebbe stato possibile solo se l'uomo, tramite il proprio potenziale espressivo, avesse preso coscienza della centralità del suo ruolo nel movimento ideale dell'azione drammatica (cfr. *ibidem*, p. 289). Volkonskij apprezzava e conosceva personalmente anche l'altro straordinario riformatore della scena teatrale europea d'inizio secolo: Gordon Craig; ne seguiva il lavoro sin dal 1906, era abbonato dal 1908 alla rivista da lui diretta, *The Mask*, e aveva avuto modo di vedere gli spettacoli del regista inglese nel corso dei suoi numerosi viaggi in Europa. Durante un incontro al Teatro Ermitaž di Mosca, il principe mostrò al grande attore-regista alcune foto dei disegni di Appia, suscitando in lui il più grande entusiasmo e stupore. Craig, che all'epoca non conosceva ancora Appia, trovò i suoi disegni quanto mai consoni alla propria concezione riformatrice dello spazio scenico. Volkonskij prese spunto da quel casuale incontro tra visioni estetiche tanto diverse, e allo stesso tempo comparabili, per scrivere sui due registi-scenografi alcuni articoli che rappresentano a tutt'oggi i primi studi seri usciti in Russia sui due grandi rinnovatori della scena europea: *Adolf Appia* (Adolphe Appia) e *Appia e Craig* (Appia e Craig), in *Chudožestvennye otkliki*, cit., pp. 107-116 e 107-123.

palingenesi in cui l'azione fisica doveva perdere i connotati della pura rappresentazione per farsi tramite dell'originaria universalità della comunicazione umana. Il suo lavoro sulla plastica, la mimica e la dizione sembrò la risposta alla richiesta di rinnovamento degli operatori teatrali russi dell'epoca.

La questione del rapporto fra parola e gesto, tra espressione fisica ed emozione si era imposta all'attenzione di registi e attori, dando nuovo impulso alla ricerca intrapresa da quanti cercavano in quegli anni di definire i principi di una nuova «teatralità»²⁷ ricostruendo la storia delle leggi espressive dell'attore, occidentale e non.

Non a caso, le indagini condotte da Volkonskij erano coeve alle prime fasi dello sviluppo del lavoro di Stanislavskij sulla vita interiore dell'attore, e a quelle di Mejerchol'd in Via Borodinskaja –, nonché alla sperimentazione dei diversi studi teatrali nati dal grembo del Teatro d'Arte. L'accostamento del nobile principe ai maestri della regia del Novecento è inevitabile quando si indagli sull'evoluzione delle pratiche di movimento espressivo da lui introdotte e che preannunciarono il fiorire straordinario della pedagogia teatrale degli anni Venti. L'accostamento di Volkonskij ad alcuni maestri della regia come Mejerchol'd e Stanislavskij tuttavia non può che giocare sul piano del particolare tipo di training che, sebbene di sostegno a poetiche diverse, e affiancato ad altre pratiche nuove o già in uso (ginnastica svedese, danza di carattere, boxe, scherma...), fu adottato diffusamente dai laboratori e dalle scuole per attori in quegli anni; questo perché, lo ricordiamo, Volkonskij, pur essendosi cimentato, senza

²⁷ Il concetto e il termine *teatral'nost'* (teatralità) deve la propria fortuna, a partire dai primi anni del secolo, a Nikolaj Evreinov che ne parlava come di un istinto «preestetico» dell'uomo, una spinta istintiva «alla trasfigurazione arbitraria, forse estetica e forse no». «L'arte teatrale è di carattere preestetico e non estetico – spiegava – già per il fatto che la *trasformazione*, quale è in sostanza l'arte teatrale, è più primitiva e più accessibile della *formazione* quale in sostanza è l'arte estetica», cfr. N. Evreinov, *Teatr kak takovoj* (Il teatro come tale), Sovremennoe Iskusstvo, San Pietroburgo 1912 (tr. italiana di Francesca Pignatelli, Tesi di Laurea in Lingue e Letterature Straniere, Università degli Studi di L'Aquila, facoltà di Magistero, a.a. 1993-1994, relatore prof.ssa Anna Tellini, pp. 159-162). Negli anni dal 1913 al 1923, la teatralità in Russia è la parola chiave della modernità. Paradossalmente, l'ossessione per il futuro si accompagnava a un desiderio diffuso di riscoprire le radici della nostra civiltà teatrale. Sull'argomento si veda ancora l'articolo di Evreinov, *Apologia della teatralità* del 1909 e cfr. Gérard Abensour, *Actualité d'Evreinov, Introduzione a AA. VV. Nicolas Evreinov: l'apôtre russe de la théâtralité*, in *Revue des Études slaves*, t. III, fasc. 1, Paris, Institut d'Études Slaves, 1981.

grosso successo, con la regia²⁸, era essenzialmente un pedagogo e non un artista.

Entrando nel merito delle sue teorie si scopre un punto di vista condiviso da altri teorici del teatro suoi contemporanei: la necessità prioritaria di riunire «scuola e tradizione» al fine di rifondare «scientificamente» l'arte dell'attore. Questo è forse il nodo più complesso dell'atteggiamento assunto in quegli anni non solo da Volkonskij, ma da quanti tentarono di staccarsi dai cliché obsoleti dei teatri tradizionali pur volendone recuperare la tradizione dell'attore. Volkonskij però, contrariamente a quanto fecero Mejerchol'd o Nikolaj Evreinov, non si volse alla riscoperta della tradizione dei teatri orientali né del teatro medievale (che pure non sottovalutava), quanto al recupero di quella linea di sviluppo occidentale che dal teatro greco e dagli studi latini di oratoria porta al classicismo francese del XVIII secolo e al neoclassicismo di Appia. Il suo contributo maggiore consiste nell'aver evidenziato la continuità di una tradizione scenica occidentale dell'attore, e averne fortemente auspicato il recupero nella pratica pedagogica sua contemporanea. Il principe esortava gli attori a studiare la grande tradizione classica, ammonendoli però a non confondere il «classicismo del gesto teatrale» con qualcosa di ampolloso, tronfio, esagerato. Il concetto di «gesto classico» Volkonskij l'aveva preso da Delsarte, e consisteva sostanzialmente nel «massimo di espressività nella piena bellezza», le due sole condizioni in grado di garantire il pieno rispetto delle leggi fondamentali della natura umana. Queste «leggi» della natura umana, a suo parere, sarebbero state emanazioni in scala ridotta di un'unica «essenza normativa» (*zakonomatel'naja suščnost'*) comune alla specie, che Volkonskij poneva alla base dell'espressività gestuale dell'attore e dell'uomo; «solo il grado di manifestazione [di tale essenza] distingue ciò che muove l'uomo, da ciò che gli indica la via verso il regno celeste»²⁹. Come prima cosa Volkonskij poneva dunque la lezione della stessa natura: «Seguite le

²⁸ Il 6 gennaio del 1915 Volkonskij presentò al teatro Marinskij la sua prima e unica regia; si trattava di una pantomima sul tema della guerra, definita dai critici «azione allegorica», intitolata *1914*. Era il primo tentativo russo di dare un'applicazione originale ai principi di Jaques-Dalcroze nell'ambito di una rappresentazione scenica su ampia scala. Lo spettacolo tuttavia presentava molti punti deboli, da attribuire soprattutto al fatto che i ballerini del teatro Marinskij, con cui Volkonskij fu costretto a lavorare, non avevano un'adeguata preparazione ritmica. Cfr. Andrej Levinson, *1914 - Alegoričeskoe dejstvie knjazja S. M. Volkonskogo* (1914 - Un'azione allegorica del principe S. M. Volkonskij), in *Apollon*, n. 1, 1915, p. 24.

²⁹ Volkonskij, *Vyrazitel'nyj čelovek*, cit., p. 47.

indicazioni della natura. Sia il movimento del corpo che l'elocuzione per essere corretti ed espressivi devono attenersi alle indicazioni che ci dà la natura stessa. Ahimè, l'educazione artistica odierna si attiene a quello che volete, tranne che a questo. O non presta affatto attenzione alla bellezza del movimento e alla bellezza della declamazione, lasciando in tal modo la natura in uno stato di incompiutezza, oppure insegna procedimenti che non migliorano affatto la natura, ma addirittura la violentano: tale è la nostra declamazione odierna, tale la plastica di un comune coreografo.

Nelle scuole si insegnano ai giovani attori le "danze", le "maniere", la "grazia" e tante altre cose che nella vita non esistono. A che serve tutto questo inganno, quando sono così meravigliosi la semplice camminata, il salto, la corsa. Ecco cosa bisogna studiare, ciò che esiste in natura, e non quello che in natura non c'è [...] Quanto fa male guardare tutte quelle signorine che studiano le cosiddette "danze greche", la "plastica orientale" e così via! Non sanno camminare, non sanno sedersi, e danno la mano in un modo, che non solo non sembra una stretta di mano, ma non sapresti dire se sia la mano di un essere vivente o una cosa molliccia»³⁰.

Gli interpreti ottocenteschi, a suo parere, detenevano «naturalmente» la tecnica tradizionale, ma non erano in grado di trasmetterla nell'ambito di una scuola; questi percepivano i drammi di Shakespeare, Schiller o Hugo come parte integrante del repertorio in corso, rapportandosi all'eredità teatrale come a qualcosa di assolutamente sincro ai testi contemporanei, come a un tutt'uno indissolubile: il cosiddetto repertorio appunto, nel quale l'attore professionista doveva orientarsi in piena libertà³¹. Per lo più non possedevano un sistema cosciente di regole canonizzate da cui partire, e prendevano spunto solitamente dal testo e dalla tradizione della sua interpretazione scenica affidandosi, naturalmente, al proprio intuito personale. Era spesso mancato loro il momento pedagogico e, in assenza di una trasmissione delle tecniche, le scene imperiali si erano progressivamente svuotate di bravi attori; restavano solo i grandi interpreti. Tuttavia, fu proprio grazie all'osservazione del lavoro di grandi attori come Ernesto Rossi, Tommaso Salvini, Eleonora Duse, Sarah Bernhardt, Marija Ermolova, Konstantin Varlamov, Vladimir Davy-

³⁰ Volkonskij, *Ob aktere* (Dell'attore), cit., p. 192.

³¹ Cfr. B. Zingerman, *Klassika i sovetskaja režissura 20-ch godov* (I classici e la regia sovietica degli anni Venti), in *Teatr*, n. 8, 1980, p. 78.

dov, Aleksandr Lenskij³², che Volkonskij comprese l'importanza della tecnica e cercò di sistematizzarla per gli allievi-attori, affinché potessero assimilarla e farne tesoro nel loro mestiere, indipendentemente dal «talento» personale.

D'altro canto, la contraddizione imposta dai modi espressivi del nuovo dramma³³ aveva già chiesto da tempo all'attore una maggiore duttilità, un'accresciuta attitudine a spaziare nel variegato repertorio delle opere, sia classiche che contemporanee. Ora però, persino il vecchio principio del *pereživanie*³⁴ (la reviviscenza), che si era imposto con tecniche rinnovate con la nascita del Teatro d'Arte, si andava progressivamente svuotando di ogni autentico pathos. Questo portò negli anni Dieci a una generale reazione contro questo sistema d'approccio al ruolo, entrato in crisi persino presso il teatro di Stanislavskij, che pure ne aveva radicalmente trasformato la sostanza³⁵.

Dal canto suo, Volkonskij aveva attaccato la reviviscenza e il nu-

³² Marija Nikolaevna Ermolova (1853-1928) fu una delle più grandi attrici di prosa del Teatro Malyj di Mosca, dove debuttò nel 1871. In epoca sovietica fu insignita dei più grandi riconoscimenti ufficiali: Artista del Popolo (1920) e Eroina del Lavoro (1924). Aleksandr Pavlovič Lenskij (1847-1908), anch'egli attore di grande talento del Malyj, contribuì sensibilmente allo sviluppo del realismo sulle scene dei Teatri Imperiali. Aleksandr Ivanovič Južin (1857-1927) sulle scene del Malyj dal 1882, ne diventò direttore nel 1909.

³³ Sul concetto di «nuovo dramma» in riferimento al teatro čechoviano e post-čechoviano rimandiamo a Tamarčenko, *La drammaturgia e il teatro all'inizio del secolo*, in *Storia della letteratura russa*, Tomo III/II Novecento, vol. 1/Dal Decadentismo all'avanguardia, Torino, Einaudi, 1987, pp. 389-440.

³⁴ Sul significato di *pereživanie* in Stanislavskij, e in genere per il teatro russo cfr. Fabio Mollica, *Di Stanislavskij e del significato di pereživanie*, in *Teatro e Storia*, n. 2, ottobre 1991, pp. 225-255.

³⁵ Lo stesso Stanislavskij era cosciente di essersi ormai arenato nel principio dell'immedesimazione e della reviviscenza dell'attore finendo per suscitare critiche ovunque, ma, come sempre, «rivelò una risoluta tendenza ad analizzare senza misericordia i propri errori, a combattere i cliché e la routine» (Angelo Maria Ripellino, *Il trucco e l'anima*, Torino, Einaudi, 1974, p. 29). Nel 1905, infatti, nasce l'idea di creare il primo Studio, per consentire la ricerca di una nuova tecnica del *pereživanie* (indagata in seno al Teatro d'Arte sin dalla sua fondazione, nel 1898), e per mettersi alla prova con nuovi repertori. Infatti, alle atmosfere čechoviane del Teatro d'Arte era succeduto un periodo di psicologismo imperniato sulle opere di Leonid Andreev: *La vita dell'uomo*, *Anatema*, *Ekaterina Ivanovna*, *Il pensiero*, che spinsero la sua ricerca in direzioni nuove. D'altronde, non si cesserà mai di ricordare come l'arrivo di Gordon Craig al Teatro d'Arte – ufficialmente invitato dal suo fondatore per l'allestimento dell'*Amleto* nel 1910 – indicasse di fatto una chiara volontà di rinnovamento da parte di Stanislavskij, a cui erano totalmente estranee sia la tendenza anti-realista del grande regista inglese, che la sua teoria della supermarionetta.

tro (la visceralità) delle vecchie scuole per attori sin dal 1892³⁶, spiegando come l'idea di un'empatia dell'attore col sentimento rappresentato scaturisse solo dalla totale ignoranza delle convenzioni dell'arte attorica che egli, in quanto arte, riteneva fondata non sull'imitazione, ma sulla creazione.

Se ci mettessimo a spiegare l'impressione prodotta dalla recitazione dell'attore col fatto che egli rivive la passione del suo eroe, allora la sua attività creativa non andrebbe oltre lo stadio di puro asservimento passivo nel quale non c'è posto per la coscienza personale; pertanto, non ci sarebbe limite al tradimento delle indispensabili Leggi dell'arte. Se nella vita di tutti i giorni l'abnegazione trascina spesso con sé la fuoriuscita dai limiti, tanto più questo accade sulla scena, dove l'uomo intero, morale e fisico, è condizionato dai limiti della convenzione scenica e da quelli del proprio ruolo³⁷.

Come i partigiani del «teatro della convenzione»³⁸, Volkonskij mise in discussione l'approccio psicologico al ruolo della scuola realista perché, a suo parere, aveva portato i grandi interpreti dei teatri di prosa imperiali a un eccesso di individualismo espressivo e di protagonismo. Gli attori di fine secolo avevano abituato la critica a far coincidere il mestiere dell'attore con il suo talento naturale, e questo, a parere del principe, era quanto mai dannoso per la sopravvivenza stessa delle arti sceniche.

Per supplire alle carenze pedagogiche delle scuole imperiali d'arte drammatica, Volkonskij si dedicò quindi alla definizione dei principi-base di un nuovo programma formativo. L'attore drammatico avrebbe dovuto seguire un ciclo di studi equivalente a quanto previsto per la formazione dei musicisti, dei cantanti d'opera o dei ballerini, impostato su un metodo d'allenamento ritmo-plastico. L'allievo attore doveva anzitutto imparare a «lanciare, scagliare, tirare, rompere, afferrare, schiacciare, trascinare, trasportare, attrarre, spingere, re-

³⁶ Alla lettera le «viscere». Con questo termine la scuola della reviviscenza indicava il presupposto indispensabile a ogni bravo attore per mettere a nudo i propri sentimenti, la propria interna sensibilità. Cfr. Volkonskij, *Chudožestvennoe naslaždenie i chudožestvennoe tvoržestvo* (Il godimento estetico e la creazione artistica), San Pietroburgo 1892, p. 26.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ La data di nascita del «teatro della convenzione» viene fatta di solito coincidere con l'uscita del famoso articolo di Valerij Brjusov, *Nenužnaja pravda* (Una verità inutile), in *Mir Iskusstva*, n. 4, 1902. Le poetiche teatrali simboliste diedero un duro colpo al realismo scenico, come si può giudicare in Daniela Rizzi, *op. cit.*, 1988.

spingere, abbassare, sollevare, calpestare, sbriciolare; [...] abbattere, rovesciare, colpire, conficcare, svelle, orientare, arrestare, continuare, interrompere e così via», compiere cioè delle «azioni reali» che, attraverso un processo di assimilazione muscolare, avrebbero garantito la verosimiglianza della rappresentazione: «Ecco in cosa consiste l'autentica "reviviscenza", che affonda le radici nella natura e nelle possibilità del corpo umano»³⁹. Anche la maestria elocutoria dell'attore era per il principe anzitutto un'abilità muscolare, una questione di movimento fisico da acquisire con l'allenamento quotidiano; il movimento del corpo – ricordava il principe – è indissolubile da quello della voce, pertanto quest'ultima sarà subordinata alle leggi fisiche del peso e della direzione, della forza e della debolezza, delle accelerazioni e dei rallentamenti e dovrà fondersi con il corpo in un'unica azione dinamica⁴⁰.

Altrettanto sterili e oziose parevano al principe le polemiche tra «realismo» e «convenzione» tanto dibattute sulla stampa specialistica degli anni Dieci:

Ma davvero è così importante la diatriba sul realismo e la convenzione? È davvero possibile al giorno d'oggi chiedersi quale dei due sia più valido? È mai ipotizzabile l'arte figurativa senza il materiale della vita reale, ed è forse pensabile trasformare la vita vera in arte se non tramite la convenzione? È forse possibile chiedersi quale tra le due cose sia più importante per il teatro, quando la sua architettura fisica stringe in una morsa qualsiasi realtà, quando la carne e il sangue dell'attore, per semplice legge di gravità, infrangono il più audace dei sogni, quando l'immaginazione piega le ali davanti all'impotenza della sua realizzazione, mentre il buon senso sghignazza davanti all'assurdità della convenzione?⁴¹

Gli sembrava molto più urgente occuparsi della tecnica dell'attore contemporaneo, sondandone la specificità espressiva ripartendo dal suo potenziale naturale. Il gesto e la voce rappresentavano ai suoi occhi gli strumenti fondamentali dell'azione teatrale, eppure – la-

³⁹ Volkonskij, *Ob aktere* (Dell'attore), in Idem, *Otkliki teatra* (Echi teatrali), Pietroburgo, Sirius, 1914, p. 194.

⁴⁰ Volkonskij tratta dell'allenamento all'elocuzione (respirazione, declamazione, ritmo, pause, ecc.) nel suo fondamentale *Vyrazitel'noe slovo* (La parola espressiva), cit.

⁴¹ Volkonskij, *V zašitu akterskoj tehniki* (In difesa di una tecnica dell'attore), in Idem, *Čelovek na scene*, cit., pp. 12-13.

mentava Volkonskij –, erano proprio quelle le questioni più neglette del dibattito sul teatro⁴².

Sin dai suoi primi scritti, Volkonskij attaccò duramente il diletantismo dilagante nella formazione degli attori e pretese dagli allievi la piena padronanza del «materiale» fisico, un controllo totale e cosciente della voce e del movimento, ma anche lucidità d'intento e non abbandono sulla scena⁴³. Questo soltanto, a suo parere, avrebbe consentito loro di superare i due scogli della convenzione e del realismo. Era pertanto della massima importanza fissare i minimi dettagli di un ruolo in anticipo, fino a farli diventare abitudini inconsce in grado di consentire all'attore di mantenersi lucido per compiere le proprie scelte creative individuali.

3. *L'eredità di Delsarte*

A chaque fonction spirituelle correspond une fonction du corps
A chacune des fonctions du corps, répond un acte spirituel.
Le corps, alphabet universel de l'encyclopédie divine.

François Delsarte

L'esigenza di riformare la vecchia scuola tradizionale per attori fece scorgere al principe nel *compendium* delsartiano e nella sua idea di estetica applicata un valido strumento di classificazione, a uso pedagogico, dell'espressività umana e delle sue pratiche vocali e gestuali⁴⁴.

⁴² *Ibidem*, p. 11.

⁴³ Cfr. Volkonskij, *Čelovek i ritm* (L'uomo e il ritmo), in *Apollon*, n. 6, 1911, pp. 33-50 (poi confluito in *Čelovek na scene*, cit. e *Dviženie i muzyka na scene* (Movimento e musica sulla scena), *Reč*, 17 febbraio, n. 47, 1913, p. 3).

⁴⁴ Esiste già un certo numero di studi italiani sulla figura di Delsarte e il suo significato per il teatro e la danza del Novecento, a cui si può attingere per approfondimenti sull'uso che se ne è fatto in Europa occidentale e negli USA. Per la Germania: Eugenia Casini-Ropa, *F. Delsarte o gli improbabili tragitti di un insegnamento*, in *Quadreni di Teatro*, n. 23, febbraio 1984, pp. 7-17 e Idem, *Il corpo ritrovato*, in *Teatro e Storia*, n. 3, pp. 294-346, 1987, e ancora, Idem, *La danza e l'agitprop. I teatri non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1988; per Francia e Stati Uniti rimandiamo a Elena Randi, *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi romantica alla Modern Dance*, Padova, Esedra Editrice, 1996 e (a sua cura) *François Delsarte: le leggi del teatro*, Roma, Bulzoni, 1993; Veronica Melis, *François Delsarte: frammenti da un insegnamento*, in *Teatro e Storia*, 1997, pp. 37-66. Si può inoltre approfondire l'accoglienza di Delsarte nell'ambito teatrale negli USA nell'importante articolo di E.T. Kirby, *The Delsarte Method: 3 Frontiers of Actor Training*, in *The Drama Review*, n. 1, 1972, pp. 55-69. In francese si può leggere tra

D'altro canto, Delsarte sembrava consentire quell'avvicinamento tra fisiologia e arte già al centro dell'interesse di numerosi periodici russi, anche se aborrito dall'ala più conservatrice della critica teatrale. Proprio l'avvicinamento alla fisiologia perseguito da Delsarte, e la centralità del gesto da lui sottolineata, ridestarono l'interesse del principe. Delsarte si era cimentato nello studio delle possibilità espressive del corpo umano dopo aver frequentato le lezioni di canto del Conservatorio di Parigi. Nei suoi taccuini racconta come la sua carriera di cantante fosse stata stroncata sul nascere dall'imperizia dei maestri che gli fecero perdere la voce imponendogli un metodo di studio inadatto alle sue possibilità. Dalla consapevolezza di queste manchevolezze didattiche Delsarte fu spinto a tentare una definizione di leggi generali e di nuove metodologie dell'espressione artistica. I gesti del tutto innaturali e artificiosi usati sulla scena lo convinsero a osservare i movimenti reali delle persone in varie situazioni sociali ed emotive. Prima di dedicarsi alla vera e propria elaborazione di una teoria organica, Delsarte accumulò una massa enorme di dati, recandosi in vari luoghi pubblici per osservare la gestualità e le reazioni emotive di persone coinvolte in svariate situazioni di vita quotidiana. Da questo studio nacquero le prime lezioni/conferenze, raccolte poi in un corso di estetica applicata, che definirono i principi di base dell'espressività di ogni forma d'arte. Non è possibile disgiungere gli insegnamenti puramente tecnici dalla parte più strettamente filosofica e mistica delle sue teorie. Delsarte non fu spronato ai suoi studi solo dal desiderio di riformare la recitazione; ciò che lo colpiva era il divario tra la parola, espressione dell'intimo, e il gesto, falso e convenzionale. Desiderava recuperare l'uomo nella sua completezza, sintonizzando parola e gesto, perché entrambi espressione dell'interiorità umana, nella profonda convinzione dell'esistenza di un legame tra mondo intimo e manifestazioni esteriori. Inoltre, per Delsarte il gesto «include elementi musicali, [e] va considerato secondo il suo ritmo, la sua natura e la sua forma: il ritmo del gesto è l'espressione delle sensazioni, la natura del gesto caratterizza il sentimento e la forma di questi movimenti caratterizza il pensiero»⁴⁵. Nel gesto in movimento immaginato da Delsarte, il ritmo acquistava dunque particolare rilievo per la messa in forma delle sensazioni richieste

gli studi più recenti una bella antologia curata da Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie*, Éditions ipmc, La Villette, Paris, 1992.

⁴⁵ Susanne Franco, *Armonie del corpo, del gesto e del movimento. Influenza dell'estetica applicata di François Delsarte e del delsartismo nella pedagogia plastico-musicale di Jaques-Dalcroze*, in *Biblioteca Teatrale*, n. 37, aprile-giugno 1995, p. 18.

dalla scena, e fu quest'ultimo uno degli aspetti che Volkonskij ritenne più utile allo sviluppo dinamico dell'espressione gestuale.

Nel 1913 Volkonskij pubblicò *L'uomo espressivo* per le edizioni della rivista *Apollon*, libro interamente incentrato sul sistema di Delsarte⁴⁶. Nella *Prefazione* dichiarava di non considerarlo una mera esposizione del sistema del musicista-filosofo francese, ma un vero e proprio manuale per l'attore basato su quel sistema, ricco di esercizi da inserire immediatamente nelle scuole d'arte drammatica. Spiegava inoltre di aver perseguito tre fini fondamentali nell'impostazione del libro, e in particolare «la chiarezza dell'esposizione teorica, la praticità nel suo utilizzo e la sinteticità. [...] Il centro di gravità di questo libro – insisteva Volkonskij – risiede nella sua parte pratica»⁴⁷, e derivava dalla convinzione profonda della necessità di una tecnica per l'attore, che gli consentisse di incarnare i sentimenti e gli stati d'animo richiesti dal ruolo.

Così Volkonskij apriva il volume sul sistema del pedagogo francese, ancora una volta ribadendo il proprio interesse per l'utilità pedagogica di una teoria dalla quale il teatro russo contemporaneo avrebbe dovuto trarre alcuni principi fondamentali da porre alla base della nuova antropologia dell'attore. Delle tesi delsartiane Volkonskij accoglieva soprattutto la centralità dell'*anthropos* nella creazione del proprio universo. Il corpo umano, per lui come per il musicista francese, era allo stesso tempo punto d'irradiazione delle sue manifestazioni e punto di rifrazione delle proprie percezioni; tra questi due stati estremi esisteva però un terzo punto, intermedio, ovvero l'equilibrio della quiete, la concentrazione del centro in se stesso. Su questo presupposto andava a innescarsi il principio ternario di Delsarte, con la sua suddivisione dell'uomo in tre sfere: vita, intelletto e sentimento, che il principe riprenderà quasi alla lettera per elaborare il proprio sistema. A ognuna di esse Delsarte faceva corrispondere una modalità espressiva (voce, discorso, corpo in movimento), che aveva nel corpo il proprio luogo di concentrazione: l'azione vitale nelle estremità (gambe, piedi, braccia, mani), l'azione intellettuale nella testa, quella spirituale nel tronco⁴⁸; «così si fondono

⁴⁶ Il libro riprende quasi alla lettera l'impostazione della prima monografia uscita su Delsarte nel 1885: Geneviève Stebbins, *Delsarte System of Expression*, New York, Edgar S. Werner Publishing & Supply Co., 1885 (ci riferiamo alla 6ª edizione del 1902, rivista e ampliata dall'autrice).

⁴⁷ Volkonskij, *Vyrazitel'nyj čelovek*, cit., p. 5.

⁴⁸ Cfr. *Ibidem*, p. 50.

– parafrasava Volkonskij – nei tre centri del nostro organismo le tre manifestazioni dell'uomo: quella fisica, quella intellettuale e quella morale nelle loro relazioni con il mondo esterno, interiore e superiore»⁴⁹. Il principio ternario delsartiano tuttavia perse in Volkonskij le sue connotazioni metafisiche, e fu interpretato come una legge percettiva universale dello spazio-tempo tridimensionale grazie alla quale organizzare i movimenti del proprio corpo e percepire il mondo. «Gli eredi di Delsarte nell'esporre il suo sistema amano incominciare non solo dalla filosofia, ma persino dalla religione. Il principio trinitario, posto da lui alla base del sistema, si ritrova in tutte le epoche: caldei, egizi, druidi, in tutti i trattati di filosofia da Pitagora a Swedenborg; in tutte le dottrine religiose, fino agli studi sulla Santissima Trinità. È vero che Delsarte stesso vedeva la forza e la giustezza del suo sistema proprio nel fatto che era costruito su questo principio, che pone alla base di tutto l'esistente. Ma poiché a noi interessa la scienza dell'espressività umana, e ci interessa esclusivamente dal punto di vista della manifestazione dell'interiorità umana nella sua immagine esteriore, incomincerò non dalla religione, né dalla filosofia, ma dall'uomo»⁵⁰.

L'insegnamento delsartiano era proposto da Volkonskij come atto a offrire una legge universale dell'antropologia del gesto umano espressivo. A fondamento del nuovo allenamento dell'attore avrebbe dovuto porsi, a parere del principe, la riappropriazione dell'espressività corporale nella sua interezza – senza trascurare né voce né pantomima né mimica né ritmo –, attraverso il recupero di un fondamento antropologico della gestualità umana che consentisse di trovarne le leggi di funzionamento universali. L'idea di corpo unitario non era certo appannaggio del solo Delsarte, ma è attraverso la sua mediazione teorica, innestata sulla pratica viva della ritmica dalcroziana, che questo corpo unitario s'impose all'attenzione dell'estetica russa delle arti sceniche.

Riferendosi al sistema messo a punto da Delsarte, Volkonskij insisteva sul fondamento «scientifico» che lui vedeva alla base dell'estetica del corpo umano e della sua espressività concepite da Delsarte. L'idea di una «classificazione» dei sentimenti umani scandalizzò quanti ritenevano che l'espressività dell'attore dovesse scaturire solo dagli insondabili abissi dell'anima, ma venne difesa da Volkonskij che ricordava ai suoi potenziali avversari come in Delsarte «non si

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 50-51.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 49.

parla di sentimenti, ma solo dei segni esteriori del sentimento, quelli percepiti dalla vista e dall'udito, ed è nostro compito classificarli se possono servire come materiale dell'arte teatrale»⁵¹. Nel pensiero di Delsarte Volkonskij vide la possibilità di passare da un livello metafisico a uno semiotico nell'interpretazione delle arti sceniche, portando l'estetica teatrale definitivamente fuori dalle secche di un obsoleto romanticismo: «La semiotica ci dice che a un certo segno corrisponde una certa passione, l'estetica invece ci dice che a tale passione corrisponde tale segno»⁵².

A parere di Volkonskij, la semiotica delsartiana del gesto poteva essere utile al teatro come tipo particolare di semiografia musicale, perché non era altro che un'osservazione immediata della vita, da cui l'attore poteva derivare delle regole per la riproduzione della vita stessa, fissandone convenzionalmente la forma esterna. All'alba del XX secolo il teatro aveva proprio bisogno, secondo il principe, di trovare nuovi mezzi per fissare il gesto scenico; ossessione, quest'ultima, ricorrente presso tutti i padri della regia, che proprio in quegli anni stavano tentando di dare una forma alla partitura scenica. Non a caso, l'interpretazione degli allievi francesi che Volkonskij reputava più aderente ai principi delsartiani era quella di Alfred Giraudet⁵³, che ne aveva appunto interpretato l'insegnamento come tentativo di «*notazione del gesto*»⁵⁴. In questa chiave va letto, d'altronde, l'incipiente interesse del principe per il cinematografo in quanto utile strumento di registrazione del gesto, di cui servirsi nell'insegnamento e nella ricerca⁵⁵. Volkonskij inoltre collaborò con la Scuola Statale di Cinema dal 1919 al 1920, introducendovi l'insegnamento delsartiano che finì per fare da base al sistema di allenamento del *naturscik* (il modello) messo a punto da Lev Kulešov⁵⁶.

⁵¹ *Ibidem*, p. 8.

⁵² *Ibidem*, p. 67.

⁵³ Alfred Giraudet, *Mimique, physionomie et gestes d'après le système de François Delsarte*, Paris, ancienne maison Quentin, Librairies Imprimeries Réunies, 1895, che Alain Porte definisce «une tentative très scrupuleuse de donner une image pratique et fidèle de l'enseignement de Delsarte»: *Bibliographie Commentée a François Delsarte, une anthologie*, cit., p. 280.

⁵⁴ Volkonskij segnalava altri studi intorno a questa questione: Feuillée, *Coréographie*, 1606; Austin, *Chironomia*, 1806. In Russia si deve invece a V. I. Stepanov (attore dei Teatri Imperiali di Pietroburgo) una *Tavola dei segni per la trascrizione dei movimenti del corpo umano* del 1892 (uscita anche in francese).

⁵⁵ Cfr. Volkonskij, *O kinematografe* (Il cinematografo), in Idem, *Otkliki teatra*, cit., pp. 179-188.

⁵⁶ Cfr. Lev Kulešov, *Stat'i, issledovanija, vystuplenija* (Articoli, studi, interven-

Gli studi su Delsarte esistenti in altri paesi europei ed extra-europei avevano portato a un progressivo impoverimento del sistema, se non al totale capovolgimento degli stessi principi base, trasformandolo in una pura e semplice «ginnastica estetica» con l'aggiunta di «danze libere» di vago sapore duncaniano⁵⁷. «Il "delsartismo" in America e in Germania è giunto, attraverso l'estetica, all'igiene: "riforma dell'abito" e bagni di sole. [...] Ma davvero è questa la fine che doveva fare un sistema da usare nei conservatori e nelle scuole d'arte drammatica?»⁵⁸. Volkonskij sferrava così un attacco a quel certo filone irrazionalista a cui il sistema delsartiano dovette la propria fortuna in America tra il 1880 e il 1900⁵⁹. Da alcuni frainteso e mal conosciuto, il delsartismo aveva dato vita a una diffusa ricerca di «spontaneità» e di «emotività» che spesso sconfinava nel puro vezzo esoterizzante⁶⁰. Volkonskij si dichiarava invece più affine alla posizione scienziata di Delsarte, lontana dagli eccessi spontaneisti dell'interpretazione americana. Pur senza ricondurlo nel territorio detestato del positivismo, aborrito da Delsarte «in quanto forma di pensiero "théomaque"»⁶¹, Volkonskij apprezzava l'intenzione di «oggettività» dichiarata dal pensatore francese, che sola poteva consentire l'estensione del sistema a un uso pedagogico. Nel suo percorso di comprensione delle nuove estetiche teatrali Delsarte segnava per il principe russo uno spartiacque tra l'idea di *imitazione* (*podražanie*) e quella di *riproduzione* (*vosproizvedenie*); il corpo dell'attore assumeva nella sua ipotesi un potere rifondante, cosmogonico⁶².

ti), *Sobranie sočinenij v trech tomach* (Opere scelte in tre volumi), vol. I/*Teorija, kritika, pedagogika* (Teoria, critica, pedagogia), Mosca, Ed. Iskusstvo, 1987, pp. 79 e 432 (nota): cfr. cap. III.

⁵⁷ Cfr. Volkonskij, *Vyrazitel'nyj*, cit., p. 20.

⁵⁸ *Ibidem*. Volkonskij aveva incontrato la figlia di Delsarte, Mlle. Gerald, nel 1912, a Parigi e questa gli aveva espresso la propria amarezza per la fine che aveva fatto il sistema del padre: «Cosa hanno fatto del sistema del mio povero padre! Pensi, in America hanno lanciato persino i corsetti-Delsarte!!», cit. in *Ibidem*.

⁵⁹ Cfr. Eugenia Casini-Ropa, *Nota su François Delsarte*, in Idem, *La danza e l'agitprop*, cit., pp. 107-122 e Idem, *François Delsarte: o gli improbabili*, cit., p. 7.

⁶⁰ Che in particolare rintraccia nell'interpretazione della danza di Isadora Duncan. Cfr. Volkonskij, *Novyj Balet*, in AA. VV., *Ajsedora - Gastroli v Rossii* (Isadora - Le tournées in Russia), Mosca, Izd. ART, 1992, pp. 170-173.

⁶¹ Cfr. Umberto Artioli, *Contro l'arbitrio del significante*, in *François Delsarte: le leggi del teatro*, cit., p. 16.

⁶² «Fondando l'espressività dell'arte sulle leggi della natura naturalmente deriva l'elaborazione e l'educazione dell'organo naturale dell'espressività: il corpo umano. [...] Parlando dei procedimenti di pedagogia artistica, l'autore si contrappone all'insegnamento fondato sull'imitazione e invoca un approccio fondato sulla ripro-

Il ritorno al corpo dell'attore come unico strumento d'incarnazione dell'arte non doveva però essere interpretato come puro «materialismo»:

Il rispetto per il materiale dell'arte è forse da considerare materialismo? E senza materiale dov'è l'idea? No, il ritorno all'uomo significa ritorno a quella sfera misteriosa in cui s'incontrano, si toccano e si fondono corpo e spirito, ciò che esprime con ciò che è esprimibile. Si tratta del nucleo vitale fonte dell'arte. Non si tratta forse qui dell'archetipo della fusione di ciò che è più intellettuale con ciò che è più fisico?⁶³

L'uomo in scena immaginato da Volkonskij doveva essere anzitutto strumento plastico perfetto destinato a rifondare, incarnandola, la meravigliosa grammatica di una musica già scritta nella natura. La distinzione tra «Vita» e «Natura» era fondamentale nel pensiero di Volkonskij, non meno che nel dibattito sul realismo innescato dal teatro di Stanislavskij e riacceso dall'apparizione di Mejerchol'd sulle scene imperiali. La vita per Volkonskij era infinitamente meno ricca della natura, di cui gli attori, a suo parere, coglievano solo piccole manifestazioni del suo enorme potenziale. L'attore, prendendo coscienza della misura dello sviluppo delle proprie capacità, poteva alimentare le forme della propria espressività non solo attraverso il rispetto delle povere norme della realtà quotidiana, ma anche rifuggendo da esse, lungo il percorso delle possibilità virtuali, ancora inesistenti.

Delsarte, certo, non era stato il primo a occuparsi di cinesica in relazione alle arti sceniche; Volkonskij infatti ricordava come i trattatisti di oratoria dell'antichità e del Rinascimento italiano⁶⁴, nonché la manualistica settecentesca sull'attore, costituissero una tradizione di

duzione»: Volkonskij, *Russkij Del'sartianec* (Un delsartiano russo), in Idem, *Otkliki teatra*, cit., p. 35.

⁶³ Cfr. Volkonskij, *Vyrazitel'nyj*, cit., p. 20.

⁶⁴ Volkonskij spiegava che sempre, in tutti i tempi si è riconosciuta l'importanza della forza espressiva del movimento corporale, ma l'antica tradizione sembrava ormai persa, e tutto quello che era stato scritto a tale proposito aveva il carattere di osservazioni asistematiche e, dal punto di vista dell'utilità, non aveva neppure il valore di un vocabolario. Tra i testi fondamentali di oratoria antica, naturalmente, citava: Quintiliano, *De Institutione Oratoria*, Lib. I, Cap. XIII, a partire dal quale il gesuita bretone Cresollius in *Vacationes Autumales*, Paris 1620, aveva tentato di ricostruire la perduta tradizione dell'arte oratoria degli antichi. Un altro testo interessante è quello di un altro gesuita: Ioannes Lucas S. J., *Actio Oratoris, seu de Gestu et Voce*, Paris, Libri duo, 1749.

studi sul gesto irrinunciabile, già ampiamente orientata in quella direzione. Tuttavia, per lui Delsarte era stato comunque il primo ad aver preso in considerazione, come parte centrale del suo sistema sul movimento espressivo, *l'enchainement du mouvement*⁶⁵, cioè la prospettiva dinamica della successione gestuale e non la sua semplice suddivisione in «pose». In tal senso, Volkonskij sottraeva definitivamente la topografia del corpo immaginata da Delsarte all'ambito restrittivo della fisiognomica, giungendo a conclusioni in piena linea con gli studi più recenti sull'argomento. Nella sua monografia sul pedagogo francese Elena Randi sottolinea che inizialmente si pensava a Delsarte come a un proselite di Lavater, assertore della possibilità di dedurre precisi aspetti della psicologia dell'individuo in base alla configurazione di un dato organo. Ma il dar credito alla fisiognomica equivarrebbe ad affermare che la struttura anatomica dell'individuo, statica per definizione, sia indice di un determinato carattere. Secondo tale principio l'attore dovrebbe circoscrivere le sue possibilità interpretative e limitarsi a dare forma a personaggi dotati di una partitura psicologica simile alla propria, rendendo inutile la stessa tecnica attorica propugnata da Delsarte.

La topografia delsartiana del corpo non trova quindi impiego in ambito fisiognomico. È adoperata, invece, nel campo della mimica. Nel caso specifico del teatro, la geografia anatomica consente di definire la partitura gestuale del personaggio nella sua duplice conformazione: da un lato, le sezioni dinamiche – gesti propriamente detti – dall'altro le sezioni statiche, o posizioni⁶⁶.

Ma se Delsarte aveva posto l'accento soprattutto su aspetti gestuali da lui ritenuti importanti perché «espressivi», cioè segni di un impulso psicologico-emotivo scatenante, per Volkonskij invece il corpo dell'attore era uno strumento cinetico che poteva funzionare anche a prescindere da ogni pulsione affettiva. Ricordando le parole di Goethe, il principe amava ripetere che oltre al «sentimento» ogni arte era costituita anche da un'abilità «meccanica»⁶⁷, che andava però messa in relazione armonica con la natura umana e non in contraddizione con essa.

Volkonskij rammentava ai destinatari del manuale, gli attori, che l'esecuzione pratica degli esercizi descritti nel libro da sola non ba-

⁶⁵ Volkonskij, *Vyrazitel'nyj*, cit., p. 43.

⁶⁶ Elena Randi, *Op. Cit.*, pp. 164-166.

⁶⁷ Volkonskij, *Vyrazitel'nyj*, cit., p. 167.

stava, e che occorreva acquisire la piena padronanza della tecnica, interiorizzarla completamente come il musicista interiorizza la tecnica del proprio strumento.

Ciò che acquisite durante l'esercizio non trasparirà immediatamente nell'esecuzione: per lungo tempo si avvertirà uno scarto tra ciò che si è percepito con l'intelletto e ciò che si è eseguito sotto l'influsso dei sentimenti; ma poco alla volta, grazie al lavoro e alla costanza, quella distanza si accorcerà, la differenza tra imposizione ed esecuzione si andrà sempre più restringendo. Si manifesteranno due forze convergenti: da un lato la precisione dell'esecuzione senza il sentimento (l'esercizio) e dall'altro il sentimento senza la precisione (l'esecuzione). Poco alla volta si realizzerà la loro piena confluenza: la precisione penetrerà nella carne e nel sangue, diventerà una seconda natura e, in modo appena percettibile, vi metterete coscientemente a rispettare la legge nell'arte con quella stessa naturalezza con cui vi sottomettete a essa nella vita⁶⁸.

Dal modello delsartiano Volkonskij derivava anche la convinzione di quanto fosse irrinunciabile per l'attore la trasmissione diretta del sapere teatrale, vale a dire la capacità dell'insegnante di *mostrare* all'attore l'azione da compiere, mettendolo in condizione di riprodurre ciò che aveva visto⁶⁹. Quest'ultimo era un tema che stava molto a cuore agli Studija del MChAT, che vedevano nel *pokaz* (dimostrazione pratica) un momento fondamentale del lavoro del regista con gli attori. Volkonskij insisteva molto, nella breve biografia introduttiva al suo manuale su Delsarte, sulla dimensione prettamente orale dell'insegnamento⁷⁰ del pedagogo francese, riconoscendo che

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 9-10.

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 44-45.

⁷⁰ Cfr. *Ibidem*, p. 18. Anche Elena Randi sottolinea l'importanza della dimensione orale dell'insegnamento di Delsarte. «Il pensiero di Delsarte si diffonde [...] per via orale. La quantità di corsi da lui tenuti e di formule differenziate di lezioni testimoniano l'attenzione data dall'Autore alla pedagogia, intesa come scienza che richiede un contatto diretto, non mediato dalla scrittura, tra docente e allievo. Oralmente, il pensiero di Delsarte continuerà a diffondersi anche dopo la sua morte per diversi decenni, sia pure con tutti i fraintendimenti, le omissioni e le aggiunte del caso» (Randi, op. cit., p. 55). A parte una conferenza dal titolo *Les sources de l'Art*, tenuta nel 1865 davanti alla *Società Filotecnica* e pubblicata negli *Annali* della stessa nel 1866, non è mai stato stampato nulla di Delsarte, nemmeno postumo. Come sottolinea Alain Porte nella sua *Introduction a François Delsarte, une anthologie*, cit., p. XVII, questa diffidenza nei confronti della scrittura non ha nulla del «pudore dell'oracolo», ma si rivela centrale nella concezione delsartiana dell'uomo al centro dell'arte.

«raramente la fama di un artista ha avuto un carattere più “aristocratico” nel senso autentico, greco, del termine, “per pochi”». Purtroppo – lamentava Volkonskij – «la sua fama non ha fatto in tempo a diventare “popolare”»⁷¹.

Nell'allenamento bioritmico dell'attore messo a punto da Volkonskij s'innestarono dunque quelle stesse radici delsartiane che tanto avrebbero influenzato successivamente la *Modern Dance* americana, e che, ritornate in Europa, avrebbero ispirato alcune pratiche sceniche del primo e del secondo dopoguerra⁷². Tuttavia, la bioritmica non perseguì la linea mistico-esoterica di certa tradizione delsartiana americana, con i suoi eccessi irrazionalisti che parvero ai suoi praticanti russi di nessuna utilità pedagogica.

Non è tanto sul versante dell'occultismo irrazionalista⁷³ che occorre guardare pensando alla interpretazione russa di Delsarte, quanto su quello della filosofia russa della Natura, che vide nell'insegnamento di Delsarte un'ipotesi interessante di studio sul gesto. Delsarte entrò nella bioritmica anzitutto per i suoi studi sul gesto, sulla respirazione e sul canto, ma vi entrò, come vedremo, strettamente unito alla ritmica dalcroziana. Volkonskij infatti guardò a Delsarte attraverso la mediazione della pratica dalcroziana, facendo convergere i due insegnamenti in una stessa linea estetica.

Che l'estetica applicata di Delsarte prefiguri la ginnastica ritmica è parere diffuso, ma Jaques-Dalcroze ha conosciuto e utilizzato le teorie del musicista-pedagogo francese, attraverso i testi di due dei suoi allievi, Alfred Giraudet e Angélique Arnaud⁷⁴.

Lo stesso Volkonskij era a conoscenza delle fonti attraverso le quali l'insegnamento delsartiano era giunto fino al creatore della ritmica:

⁷¹ Volkonskij, *Vyrazitel'nyj*, cit., p. 18.

⁷² Tra i vari scritti sull'influenza di Delsarte sulla danza e il teatro americano rimandiamo qui all'articolo di E. T. Kirby, *The Delsarte Method*, cit., in cui l'autore identifica il sistema di Delsarte come l'*ursprung* del modernismo e dell'arte moderna così come si è sviluppata nel nostro secolo (p. 55).

⁷³ Volkonskij sembra ignorare volutamente l'aspetto esoterico dell'insegnamento delsartiano, non si riferisce mai alla sua religiosità che denotava una certa matrice occulta rintracciata da Silvana Sinisi alla base del suo emblema della Trinità, ripreso successivamente dalla tradizione antroposofica steineriana: Cfr. Silvana Sinisi, *Il gesto e l'anima*, in *François Delsarte: le leggi del teatro*, cit., pp. 104-105.

⁷⁴ Susanne Franco, *Op. Cit.*, p. 5.

Quando approfondiamo il sorprendente sistema di Delsarte, le complesse circonvoluzioni di questo albero, quando afferriamo il quadro di questa decifrazione della sostanza umana con tutte le sue infinite potenzialità, involontariamente ci tornano alla mente le parole di un altro grande pedagogo, Dalcroze, che affermava: «La questione non è di fare quello che vogliamo, ma di volere quello che possiamo fare»⁷⁵.

4. L'eredità di Jaques-Dalcroze

[...] è venuto a noi uomini il senso
del ritmo e dell'armonia, per opera
degli dei, e precisamente di Apollo,
delle Muse e di Dioniso

Platone, Leggi, libro II, cap. IX

In occasione del II Congresso degli Artisti del 1911, Volkonskij illustrò il campo delle sue ricerche di estetica teatrale con tre relazioni sul ritmo che fecero molto scalpore. All'origine dell'arte (in quegli anni ogni discorso sull'arte diventa un discorso sulla sua origine), Volkonskij vedeva il bisogno umano di senso della proporzione (*razmerennost'*) nella suddivisione dello spazio (nelle arti plastiche, percepite con la vista) e del tempo (nelle arti sonore, percepite con l'udito). I sensi coinvolti nella fruizione dello spettacolo teatrale – spiegava – sono la vista e l'udito, e pertanto la capacità di suddividere lo spazio in frammenti visibili e udibili è l'abilità minima richiesta ad attori, danzatori e cantanti lirici⁷⁶. Il ritmo, non essendo altro che una suddivisione di tempo percepita con l'udito, e una serie di frammenti di spazio simmetricamente ripetuti, percepiti dalla vista, rappresenta uno strumento fondamentale della forma teatrale. Il movimento, spiegava ancora il principe, è rappresentato dalla fusione di spazio e di tempo, ed è il presupposto minimo indispensabile di ogni rappresentazione audiovisiva. Benché non mancasse di ricordarne anche la valenza «naturale», Volkonskij vedeva nella manipolazione volontaria del ritmo un atto esclusivamente umano, fondamentale per la nascita di un'arte teatrale fondata sulla «ritmica della volontà individuale»⁷⁷.

⁷⁵ Volkonskij, *Vyrazitel'nyj*, cit. (le parole di Dalcroze sono riportate da Volkonskij a p. 59, ma non ne è citata la fonte).

⁷⁶ Cfr. Volkonskij, *Istoričeskaja vospitatel'naja rol' ritma*, cit., pp. 15-16.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 16.

La natura non modifica il ritmo per il ritmo. Solo all'uomo [...] è data la possibilità di trasformare il ritmo altrui e il proprio per la semplice gioia che gli procura tale trasformazione⁷⁸.

Riprendendo le tesi avanzate da Carl Bücher in *Arbeit und Rhythmus*, Volkonskij ricordava anche la relazione strettissima del ritmo con la storia del lavoro umano:

Dal ritmo, che ha reso possibile il movimento del corpo nel lavoro, sono nate le arti e, di conseguenza, solo molto più tardi, il lavoro e l'arte, come tutte le forme di esistenza terrena, si sono differenziati seguendo diverse strade di sviluppo⁷⁹.

Il ritmo era stato fondamentale per il lavoro dell'uomo poiché gli aveva consentito di prendere coscienza, controllare e risparmiare l'energia spesa nello sforzo:

Cercare nella musica una guida ai propri movimenti e un guardiano della tensione muscolare è talmente proprio all'uomo da ritrovarsi in tutta la storia del suo lavoro⁸⁰.

Inoltre, l'uso dei canti e della musica nel lavoro e nel rituale sacro, in contesti etnici lontani storicamente o geograficamente (non dimentichiamoci che lo stesso Dalcroze iniziò a pensare al ritmo durante un viaggio in Algeria), non faceva altro che confermarne l'importanza anche per il lavoro dell'attore. Parafrasando il sociologo tedesco, Volkonskij ricordava come gli antichi fossero a conoscenza di questo potere del ritmo, e di come usassero accompagnare le proprie preghiere con i suoni degli strumenti; inoltre, usavano formulare le preghiere in versi, certi che gli dei, conquistati dal piacere del ritmo, esaudissero le loro richieste. Il ritmo – aggiungeva il principe – ha continuato ad accompagnare il lavoro dell'uomo, soprattutto nell'artigianato, ma con l'avvento del lavoro meccanizzato, questa forza è diventata inutile, inutilizzabile. Il lavoro dalle mani dell'uomo è passato alla macchina e l'uomo, invece di diventare il padrone dello strumento, se n'è fatto schiavo. Il ritmo era scomparso dal corpo umano e il suo recupero all'alba del XX secolo assumeva un valore salvifico.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 17.

⁷⁹ Cit. in *Ibidem*, pp. 22-23.

⁸⁰ Volkonskij, *Ritm v istorii čelovečestva*, cit., p. 6.

Partendo da tali premesse e guardando alla contemporaneità, Volkonskij sosteneva che tutta l'arte contemporanea andava all'inconscia ricerca di quel ritmo originario smarrito dall'umanità. D'altronde, l'interesse per il ritmo s'inscriveva nel sogno collettivo di «arte sintetica», acceso dall'impatto del *Gesamtkunstwerk* wagneriano⁸¹ sugli artisti russi. Nel suo intervento, *Ritm na scene* (Il ritmo sulla scena), l'interrogazione sul ritmo diventava per Volkonskij un'occasione per riflettere sul principio unificante tra le arti e di queste con la vita. Per quanto riguardava il teatro, la perdita del ritmo aveva significato anche perdita della centralità del corpo umano nel tessuto drammaturgico dello spettacolo. «Indubbiamente con la perdita del ritmo si è persa anche la coscienza di quel prezioso materiale artistico rappresentato dal corpo e dalla sua capacità di movimento»⁸²; il che era evidente secondo lui non solo nel teatro drammatico, ma persino nell'opera e nel balletto.

A partire dai primi anni Dieci Volkonskij incominciò quindi a perseguire un'idea di teatro che realizzasse l'armonica fusione di musica e movimento, sola condizione in grado di garantire la piena fusione percettiva di vista e udito, di spazio e tempo. Naturalmente, tali considerazioni derivavano da un'idea di drammaturgia audiovisiva – concetto del tutto consono ai tempi – che trovava una sintesi nel principio estetico precipuo del nuovo secolo: il movimento.

Il movimento, ecco cosa occorre affinché le impressioni visive e uditive confluiscono in un tutto indissolubile, e tramite questo movimento si differenziano da tutte le altre arti che agiscono contemporaneamente sulla vista e sull'udito. Solo nel movimento si uniscono spazio e tempo, solo tramite esso si possono unire due arti in una nuova⁸³.

Tali considerazioni erano destinate ad avere un ruolo riformatore di primaria importanza nell'ambito del balletto e dell'opera. Volkonskij attaccò duramente sia la tradizione anti-espressiva del balletto classico che, a suo parere, doveva incominciare col liberare le potenzialità del corpo, sia l'opera ormai stereotipata, statica e irrispet-

⁸¹ Basti pensare all'uscita di *Ricard Vagner i Rossija. O Vagnere i buduščich put-jach iskusstva* (Richard Wagner e la Russia. Su Wagner e i percorsi futuri dell'arte) di Sergej Durulin a Mosca nel 1913. A proposito cfr. Daniela Rizzi, *Richard Wagner nel simbolismo russo*, in *Rassegna Sovietica*, marzo-aprile 1989, pp. 121-141.

⁸² Volkonskij, *Ritm v istorii čelovečestva*, cit., p. 9.

⁸³ Idem, *Ritm na scene* (Il ritmo sulla scena), in *Chudožestvennye otkliki*, cit., p. 33.

tosa della musica, continuamente tradita da gesti codificati, privi di significato.

Per realizzare l'armonica fusione di spazio e tempo nello spettacolo, occorreva introdurre nel training dell'attore l'accompagnamento di un ritmo musicale per metterlo in grado di eseguire un'azione muscolare corretta, risparmiare energia, dandogli la possibilità di passare da un livello cosciente a un livello inconscio nel processo d'incarnazione scenica dei ritmi richiesti dallo spettacolo; solo allora, a suo parere, si sarebbe ottenuto quel certo automatismo dei movimenti in grado di garantirne l'efficacia estetica.

La volontà, che abbiamo tenuto sotto tensione per impossessarci di quel ritmo, e la coscienza, che abbiamo tenuto sotto pressione per realizzarlo con le nostre membra, devono essere perfettamente liberate da qualsiasi «impegno» nel movimento del corpo: il movimento deve diventare automatico⁸⁴.

Solo il pieno automatismo dei movimenti poteva restituire alla volontà e all'intelligenza quella indipendenza e quella libertà di cui sono prive quando lo spirito è impegnato col corpo⁸⁵. In tal modo, si rovesciava completamente l'impostazione della tecnica attorica fondata sull'autenticità del sentimento dell'interprete sostenuta dalla scuola psicologica.

Se un sentimento sincero come la reviviscenza conduce alla verità artistica, allora la correttezza artistica del movimento deve condurre alla sincerità della reviviscenza. Questa comprensione dell'arte è molto più pura di una teoria che pretende di trasportare sul palcoscenico sentimenti autentici⁸⁶.

Pertanto, la ritmica dalcroziana sembrava particolarmente utile per il teatro perché offriva all'attore la possibilità di servirsi della musica come di un «regolatore del movimento»⁸⁷. Sembrava inoltre una pratica validissima per insegnare all'attore ad avere rispetto del ritmo complessivo dello spettacolo, cioè di quel

⁸⁴ Idem, *Čelovek i ritm*, cit., p. 151.

⁸⁵ «L'abitudine semplifica e migliora i movimenti e diminuisce la fatica [...] L'abitudine riduce l'attenzione cosciente [...] La cosa più importante nell'educazione è farsi alleato del sistema nervoso e non suo nemico. A tal fine occorre rendere automatico e abitudinario il maggior numero possibile di azioni» (William James, *Précis de Psychologie*, Paris 1909, cap. XX, L'Habitude, cit. in Volkonskij, *Ibidem*, nota ***).

⁸⁶ *Ibidem*, p. 176.

⁸⁷ Volkonskij, *Razgovor*, in *Studijsa*, n. 1, 1911, p. 11.

cerchio magico in cui tutto è contrassegnato dall'armonia, dove non c'è casualità, dove l'uomo non ha il diritto di esprimere né la sua volontà individuale, né le proprie passioni, ma dove, rinunciando a sé, diventa parte integrante di quel corpo artistico di cui la musica è il pneuma, e il ritmo il battito cardiaco⁸⁸.

Volkonskij, in pieno accordo con le convinzioni di Dalcroze, insisteva sulla necessità di sottoporre il movimento del corpo dell'attore a una legge che non andava cercata né nei sentimenti, né nelle necessità visive della plastica, ma nel suono

in quella regolarità con cui si dipana nell'infinita varietà della sua velocità, della sua lentezza, della sua forza o debolezza, leggerezza o pesantezza. Il corpo dell'uomo deve essere sottomesso alla musica, il sentimento e la plastica di per sé non sono sufficienti a organizzare la materia viva⁸⁹.

Il significato maggiore che Volkonskij scorse nella pratica di Jaques-Dalcroze fu dunque anzitutto di aver riportato l'idea di ritmo all'interno del corpo umano. Per il musicista ginevrino

la melodia è qualcosa che esiste al di fuori dell'uomo, noi la percepiamo dall'esterno: studiando la melodia noi la introiettiamo; il ritmo, invece, si trova in noi stessi, con i nostri movimenti noi lo realizziamo e quando lo studiamo noi non introiettiamo ma esterniamo⁹⁰.

Prima di Jaques-Dalcroze, il senso ritmico era sempre stato considerato ineducabile e veniva più o meno confuso con il talento musicale, per cui ci si limitava a insegnare i rapporti di durata che riguardano piuttosto la metrica. Il ritmo invece ha a che fare con lo spazio e il tempo, così come con il «senso del tempo» in cui queste due nozioni si combinano con intensità variabile. Al fine di meglio far cogliere ai suoi allievi la realtà dinamica e spazio-temporale del ritmo musicale, Jaques-Dalcroze decise di farla loro provare per mezzo dei movimenti dell'intero corpo nello spazio circostante, convinto che queste esperienze sarebbero state facilmente trasportabili sulla scala dello spazio strumentale. L'effetto di quegli esercizi era di provocare negli allievi delle «immagini motorie» a cui ricorrere durante le successive esperienze musicali⁹¹. La ricerca di Dalcroze si

⁸⁸ Idem, *Čelovek i ritm*, cit., p.26.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 53.

⁹⁰ *Ibidem*, p.147.

⁹¹ Cfr. M. L. Bachmann, *La rythmique de Jaques-Dalcroze*, Internet,

mosse sin dall'inizio sulla via del coinvolgimento simultaneo di tutte le facoltà dell'uomo, o per lo meno del maggior numero di esse. Non partì da un'idea preconcepita (e questo gli è stato da più parti rimproverato), non intendeva creare né una nuova danza, né un'arte nuova. Ma i risultati che ottenne lo portarono a sviluppare quasi impercettibilmente il suo metodo e a farne una specie di complemento per le discipline intellettuali, artistiche e sportive che gli parevano troppo specialistiche e limitate a una sola parte dell'essere umano. Nata dall'insegnamento del solfeggio musicale, la ritmica tuttavia prese come suo motore principale la musica tutta, e non solo il ritmo come spesso si crede. In tal modo, riavvicinò l'uomo occidentale alle pratiche delle antiche civiltà, più sintetiche e perciò forse più umane della nostra: quella greca certo, ma anche quella cinese⁹².

La doppia appartenenza della ritmica dalcroziana alla musica da un lato, e all'ambito della gestualità umana dall'altro, era del tutto naturale: il campo della musica e quello del gesto pur non coincidendo si intersecano ampiamente. Nel loro luogo d'intersezione si trova il territorio vasto del ritmo, non di un ritmo qualsiasi, ma di quello che può ispirare la musica: il ritmo artistico e umano⁹³.

La musica possiede qualità di ordine fisico. Ha caratteristiche comuni al movimento: la dinamica (studio della gradualità delle forze), la agogica (studio della gradualità delle velocità), la divisione del tempo e dello spazio. Sono questi gli elementi umani della musica ed è per loro tramite che essa penetra nell'uomo⁹⁴.

La semiografia musicale stessa offriva inoltre un valido modello per la messa a punto di un sistema di movimento espressivo; i caratteri di forte, piano, crescendo, diminuendo, accelerando, rallentando, stringendo, staccato, legato, andante, sostenuto, mosso, ecc., nonché quelli relativi alle leggi del peso, della forza e della velocità, costituivano delle valide indicazioni dinamiche per i movimenti del corpo che Volkonskij riprese e usò a piene mani nel suo sistema.

www.bachmann.htm, p. 2. Articolo redatto per *Les Clés de la Musique*, Paris, Ed. de l'Illustration, Novembre 1984.

⁹² Cfr. Frank Martin, *Jaques-Dalcroze's Rhythmic*, Internet, www.martinfr.htm. Estratto di una conferenza tenuta in occasione del Congresso Internazionale di Educazione Musicale a Bruxelles nel 1953, organizzato dall'UNESCO.

⁹³ Cfr. Dominique Porte, *Geste et musique: la rythmique de Jaques-Dalcroze*, www.portefr.htm, 1989.

⁹⁴ Émile Jaques-Dalcroze, cit. in Louisa di Segni-Jaffé, *Jaques-Dalcroze e il teatro*, in *Enciclopedia del Teatro del '900*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 437.

Quando scopriamo e spieghiamo le leggi di un ambito poco conosciuto che però ha molto in comune con un settore a noi più familiare, è naturale cercare in quest'ultimo dei paragoni, dei punti di riferimento e dei parametri terminologici. Questo è il ruolo che gioca la Musica rispetto alla Dinamica, che è la scienza del movimento del corpo⁹⁵.

I principi della dinamica plastica, in base alla corrispondenza musicale, sarebbero costituiti pertanto in 3 elementi fondamentali: la velocità o lentezza del movimento (il ritmo), la forma o direzione (la melodia), la distribuzione, la consonanza o la subordinazione (l'armonia).

Illustrando il sistema di Dalcroze ai suoi connazionali Volkonskij ne faceva risaltare i principi fondamentali di cui l'arte scenica poteva fare uso come mezzi di sviluppo delle capacità d'interpretazione e di assimilazione dei ritmi altrui, dettati dall'opera da rappresentare, attraverso il corpo e la voce. Così, accompagnò l'attività di diffusione della ginnastica ritmica come nuovo sistema pedagogico, a un'applicazione specifica per le scuole d'arte drammatica, di danza e di canto. Volkonskij aveva avuto un saggio delle straordinarie conseguenze che la pratica dalcroziana poteva avere sul teatro nell'estate del 1913, quando a Hellerau vide l'*Orfeo* di Gluck messo in scena sotto la fondamentale supervisione di Adolphe Appia⁹⁶.

Chiunque abbia avuto l'occasione di assistere a una lezione di Ginnastica Ritmica sicuramente non potrà immaginare quale risultato può portare l'utilizzo dei principi di Dalcroze nell'arte scenica. [...] Hellerau ci ha dato la possibilità di vedere la messa in scena dell'*Orfeo* di Gluck in occasione delle vacanze scolastiche di quest'anno, aprendo la strada a nuove forme di teatro⁹⁷.

⁹⁵ Volkonskij, *Vyrazitel'nyj*, cit., p. 135.

⁹⁶ Dalcroze aveva incominciato a lavorare alla messa in scena di *Orfeo e Euridice* nel 1911, anno in cui presentò, come parte del saggio dell'Istituto al primo festival, il II atto dell'opera. Lavorò alla coreografia sin dalle prime lezioni, riadattando la serie dei suoi esercizi alla sala progettata da Appia. Nel gennaio del 1912, durante il suo viaggio in Russia, Dalcroze assistette all'allestimento dell'*Orfeo* di Michail Fokin, e si convinse definitivamente a tentare un nuovo approccio, avvalendosi della preziosa collaborazione di Appia; cfr. Beacham, *Op. Cit.*, p. 285. La versione integrale fu presentata in occasione del II festival, tra la fine di giugno e i primi di luglio del 1913.

⁹⁷ Volkonskij, *Novoe v opere - 'Orfej' Gljuka na Chellerauskich prazdenstvach* (Le novità dell'opera. L'*Orfeo* di Gluck alle feste di Hellerau), in *Listki Ritmičeskoj Gimnastikoj*, n. 3, 1913, p. 20.

Fu particolarmente colpito soprattutto dall'estrema naturalezza che emanava da ogni quadro, una naturalezza che, a suo parere, era spiegabile solo con il pieno controllo del ritmo.

La ritmicità dei movimenti, ossia la loro coincidenza con i suoni, rappresenta quell'unità che impregna ogni momento dello spettacolo e che lega ogni partecipante a un tutto unico⁹⁸.

Scrisse una recensione entusiasta dello spettacolo in cui aveva visto per la prima volta realizzarsi la piena armonia di musica e movimento sulla scena, da lui tanto agognata:

Per tutti e tre gli atti non avemmo mai la sensazione di trovarci a un saggio: davanti a noi avevamo la vita reale, trasposta in musica, musica splendida, che diventava vivente. Non poteva essere altrimenti poiché tutti gli interpreti erano posseduti dalla musica; essa li possedeva sia fisicamente che emotivamente: la musica era per loro un principio vitale come l'atto di respirare⁹⁹.

Ma quali erano, a parere del principe, i ritmi con i quali entra in contatto l'attore? Innanzitutto, quelli del testo drammatico e del ruolo. A suo parere il carattere di ogni personaggio trovava espressione innanzitutto nel ritmo del suo comportamento generale, e nelle trasformazioni attuate passando da una situazione scenica all'altra. Tuttavia, ricordava, ogni attore è anche dotato di ritmi propri, determinati dalle caratteristiche della sua psicologia e delle sue peculiarità fisiche; a volte i ritmi del personaggio e quelli dell'attore sono molto vicini (benché questo avvenga piuttosto di rado), ma il più delle volte il ritmo dell'attore è addirittura contrapposto a quello del personaggio, e la sua assimilazione da parte dell'attore richiede pertanto uno sforzo maggiore. Vi sono altresì ritmi specifici al mestiere dell'attore, da questo messi in gioco durante la rappresentazione, di cui è difficile stabilire l'appartenenza all'attore o al personaggio. Si tratta ad esempio di tutte quelle infinite sfumature, a volte appena percettibili, a volte grossolane, che si manifestano involontariamente nel processo di relazione coi partner, inserendosi nella traccia ritmica prestabilita dal ruolo. Sono proprio quelle trasformazioni del ritmo del comportamento a rendere organica e verosimile l'azione scenica

⁹⁸ *Ibidem*, p. 23.

⁹⁹ Volkonskij, *Meine Erinnerungen*, in *Memoriam Hellerau* (a cura di E. Feudel), Freiburg im Breisgau, 1960 cit. in Richard C. Beacham, *Appia, Jaques-Dalcroze e Hellerau: poesia in movimento*, in *Alle origini della danza moderna* (a cura di Eugenia Casini-Ropa), Bologna, Il Mulino, 1990, p. 298.

dell'attore¹⁰⁰. Perciò, durante l'allenamento il suo corpo dovrà imparare non solo ad agire con ritmi differenti, ma anche ad assimilarne velocemente ed efficacemente di nuovi. Nel comportamento fisico dell'attore, il ritmo si manifesta nel particolare disegno dell'azione, ossia nella durata, estensione e intensità delle sue parti, nella maniera di muoversi: morbido o a scatti, nelle sottolineature, nella frequenza e nella qualità delle pause, nel grado di pienezza dei gesti e nel modo di trasformarli. La forma esteriore dell'azione ne manifesta l'autentico significato, il sottotesto; l'elaborazione della forma è impossibile senza la padronanza profonda del ritmo:

La ritmicità dell'uomo deriva da una precisa percezione dei ritmi musicali, visivi e tattilo-muscolari dell'ambiente circostante. In altre parole, l'uomo percepisce la velocità, la misura e l'intensità dei vari fenomeni (quotidiani, sportivi, militari o ludici) tramite l'udito, la vista e la cinestesia¹⁰¹.

Il ritmo estraneo, nel caso del teatro drammatico quello del personaggio, deve essere padroneggiato dall'attore fino a diventare un automatismo inconscio, senza però passare attraverso la «seconda vita» del sogno stanislavskiano, ma solo attraverso l'acquisizione di percezioni più sottili, di carattere ritmo-plastico, tramite il frazionamento del livello psichico della fruizione teatrale e il pieno recupero della memoria fisica. Allora

la coscienza svolgerà il suo ruolo, quando si trasformerà in inconscio, cioè quando tutto ciò che viene ottenuto tramite un percorso cosciente si trasforma in un'impossibilità meccanica di fare altrimenti¹⁰².

5. *L'arte ed il gesto di Jean D'Udine*

Nella linea dell'estetica dalcroziana Volkonskij, pur prendendo qualche distanza dalla loro impostazione fortemente materialista¹⁰³, dava a conoscere al pubblico russo anche le teorie sinestetiche

¹⁰⁰ Cfr. A. Ruppe, *Muzykal'no-ritmičeskoe vospitanie aktera* (L'educazione ritmico-musicale dell'attore), in AA.VV., *Zapiski o teatre* (Appunti sul teatro), Leningrado, LGITMK, 1974, p. 54.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 57. Il principio cinestesico è fondamentale nel sistema di Volkonskij e manterrà questa centralità anche nello sviluppo della biomeccanica mejerchol'diana.

¹⁰² Volkonskij, *Čelovek na scene*, cit., pp. 127 e 150.

¹⁰³ Cfr. Volkonskij, *Vvedenie* (Introduzione) a *Iskusstvo i žest* (L'arte e il gesto), San Pietroburgo, Apollon, 1912, p. VII. Uscì su *EIT* (Ežegodnik Imperator-

di Jean D'Udine – allievo fedele del padre della ritmica e direttore del Conservatorio di Parigi – traducendone in russo il testo fondamentale *L'art et le geste*¹⁰⁴. Nonostante le riserve, le idee di D'Udine entrarono a far parte integrante della nuova antropologia dell'attore, ed ebbero una notevole risonanza negli ambienti dell'avanguardia artistica in quanto rappresentavano «un interessante tentativo di fondare l'estetica su una teoria del movimento»¹⁰⁵. D'Udine, teorico ben noto anche alla generazione dei biomeccanici, era un acceso fautore delle teorie plastico-musicali; partendo dagli studi effettuati da Félix Le Dantec¹⁰⁶ e dallo studio approfondito delle partiture di Gluck¹⁰⁷, aveva finito per concludere che «toute musique est de la danse [...], toute mélodie est une série d'attitudes»¹⁰⁸. L'idea fondamentale di D'Udine consisteva nel far originare organicamente la musica da una *image motrice* più o meno percepita dal compositore, e nel paragonare l'uomo a una dinamo (questa era una delle prime apparizioni del macchinismo in estetica) per mezzo della quale si trasmette un'energia impulsiva tramite principi ritmico-sinestetici. L'arte per lui era la forma espressiva della gravitazione universale e, come tutti i fenomeni dell'universo, rientrava nell'ambito della mec-

skich Teatrov), vyp. V, 1912, pp. 105-111, una recensione critica verso l'eccessivo «materialismo» dell'autore di Ju. Slonimskaja che così commentava: «Per lui [D'Udine], come per il più convinto dei materialisti, è importante dimostrare che l'arte non è altro che la conseguenza di un'esigenza atavica per la conservazione della specie, e che nell'arte non esiste la forma, ma la materia. [...] L'artista è, secondo la teoria di D'Udine, solo un "puro risuonatore" di ritmi naturali» (p. 106).

¹⁰⁴ Jean D'Udine, *L'art et le geste*, Paris, F. Alcon, 1910.

¹⁰⁵ Volkonskij, *Vvedenie*, cit. p. IX.

¹⁰⁶ In particolare D'Udine si riferiva al suo *De l'homme à la Science et Conscience. L'unité de l'être vivant*. Félix Le Dantec spiegava tutta la vita attraverso una teoria meccanica delle risonanze colloidali. Dimostrava che le relazioni d'equilibrio che si stabiliscono tra un colloide (i tessuti umani sono colloidali) e il suo ambiente sono fenomeni di risonanze. Quello che D'Udine trovò capitale nelle teorie di Le Dantec fu la possibilità di poter considerare ritmiche (cioè legate alla danza o al gesto) tutte le modificazioni delle nostre *attitudes* segmentarie. Cfr. Jean D'Udine, *Préface*, in *Op. Cit.*, p. XV.

¹⁰⁷ Il riferimento a Gluck è fondamentale nelle teorie di D'Udine. Per lui Gluck è un musicista fortemente visivo. «Si la musique de Gluck nous impose des images motrices, c'est évidemment qu'elle naquit, elle-même, sous l'empire de sensations d'ordre moteur. Or, nous avons la chance d'être renseignés sur la manière de composer du vieux maître et de savoir qu'il n'écrivait pas une ligne de récitatif ou de mélodie pure sans mimer à l'avance tous les gestes de ses chanteurs»: Jean D'Udine, *op. cit.*, p. 76.

¹⁰⁸ Idem, *Préface*, a *Op. Cit.*, p. XIV.

canica. Così come la termodinamica trasforma tutti i tipi di energia in energia cinetica, allo stesso modo l'estetica di D'Udine riconduceva tutte le manifestazioni spirituali dell'uomo al ritmo fondamentale del movimento e al suo mezzo d'espressione: il gesto. Secondo il filosofo francese l'emozione umana si manifesta nel movimento esteriore e quest'ultimo, attraverso un meccanismo d'induzione, provoca nell'uomo che lo compie un'emozione:

À chaque émotion, de quelque ordre que se soit, correspond une attitude, un mouvement corporel, et un seul, et c'est par l'intermédiaire de ce mouvement que s'opère la traduction synesthésique extrêmement complexe dont s'accompagne toute création artistique¹⁰⁹.

Volkonskij derivò dalle teorie del ritmista francese l'idea di costruire i movimenti degli attori secondo un principio di combinazione sequenziale dei diversi gesti, concordando pienamente con quanto sostenuto da D'Udine, secondo il quale solo il rigoroso rispetto della legge della sequenzialità avrebbe garantito l'autentico e organico sviluppo di un movimento basato su leggi naturali, leggi meccaniche. Poiché

com'è inconfutabile la legge di gravità, allo stesso modo sono inconfutabili le leggi del movimento del corpo e, di conseguenza, le leggi dell'espressività; e poiché le leggi sono inconfutabili, il mancato rispetto di esse crea menzogna. Studiate, imparate, rispettate la legge, se volete che la nostra arte sia vera¹¹⁰.

Per D'Udine il gesto era l'intermediario costante di tutte le emozioni umane¹¹¹. Inoltre, a suo parere, il valore espressivo del gesto non dipendeva soltanto dalle diverse pose, ma dai ritmi secondo i quali queste pose si modificano e si succedono¹¹². Per lui il ruolo della ritmica dalcroziana era fondamentale in quanto aveva fatto risorgere l'educazione musicale del gesto in uso nella Grecia antica e che pareva ormai perduta. E insisteva: «occorre che i ritmi – sentiti o pensati – si fissino in una forma immutabile», paragonando il tracciato del movimento espressivo dell'attore a una partitura musicale.

La musica assurgeva in D'Udine a metalinguaggio dell'arte, e fu questo a suscitare l'interesse maggiore del principe; l'idea di estende-

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 63.

¹¹⁰ Volkonskij, *O estestvennyh zakonach plastiki* (Le leggi naturali della plastica), in *Idem, Otkliki teatra*, cit., p. 178.

¹¹¹ Cfr. D'Udine, *Op. Cit.*, p. 90.

¹¹² Cfr. *Ibidem*, p. 205.

re all'intero ambito estetico una definizione plastica della melodia, alla base delle idee del filosofo francese, suggerì al traduttore russo la possibilità di creare un percorso drammaturgico a partire da un canovaccio sonoro¹¹³. Volkonskij riuscì le posizioni del teorico francese in diversi punti dei suoi articoli, condividendo appieno il principio secondo il quale far proprio un ritmo estraneo, con la voce, con i movimenti del corpo e con i moti dell'anima, costituisce la prima condizione della creazione artistica¹¹⁴.

6. Il «sistema»

Jus naturale est quod natura
Omnia animalia docuit.

La necessità è il regno della natura
Arthur Schopenhauer

La natura è il regno della libertà
*Wilhelm von Humboldt*¹¹⁵

Constatate le lacune esistenti nella pedagogia dell'attore delle scuole imperiali, dovuta a suo parere all'ignoranza delle leggi dell'espressività scenica, Volkonskij passò quindi all'elaborazione di un vero e proprio «sistema di esercizi»¹¹⁶ che, come abbiamo detto, finì per essere notato e usato ampiamente nelle scuole per attori dei Teatri Imperiali e nei laboratori pubblici e privati tra il 1910 e il 1921.

¹¹³ Cfr. *Ibidem*, 53.

¹¹⁴ Cfr. Volkonskij, *Ritm na scene*, cit., pp. 33-34.

¹¹⁵ Riportiamo qui l'epigrafe posta dallo stesso Volkonskij in apertura del suo saggio *O estestvennych zakonach plastiki*, cit., che rappresenta la sintesi più chiara del suo sistema.

¹¹⁶ Le linee generali del sistema di Volkonskij sono state illustrate, alla fine degli anni Venti, da due proseliti del sistema del principe che ne avevano presentato una sintesi al consiglio direttivo della GACHN [Gosudarsvennaja Akademija Chudožestvennyh Nauk] (Accademia Statale di Scienze Artistiche). Cfr. Nikolaj Vasil'evič Markov e Ivan Jakovlevič Blinov, *O sisteme S. M. Volkonskogo* (Il sistema di Volkonskij), Relazione tenuta c/o la GACHN, sessione 1927-1928, dattiloscritto inedito conservato c/o il RGALI, Fondo 941, Vol. 2, Fascicolo 22. Markov insegnò teoria della parola sonora al Conservatorio di Mosca avvalendosi del sistema creato dal principe, mentre a Blinov, autore di numerosi libri sullo stesso argomento, Volkonskij indirizzò molte lettere da Parigi ringraziandolo di contribuire alla diffusione del suo sistema.

Fu il MChAT di Stanislavskij a offrirgli l'opportunità, nel 1910, di verificare l'efficacia dei suoi esercizi con i giovani allievi. Successivamente, dopo il suo trasferimento a Mosca nel 1918, Volkonskij tornò più volte a insegnare agli allievi del I e del III Studio, a quelli del Teatro Habima e del Teatro del Proletkul't. I conservatori e le accademie di danza organizzate da Anatolij Lunačarskij nel 1920, si avvalsero anch'essi del suo valido contributo e della sua consulenza per organizzare i programmi di studio e avviare la loro attività pedagogica. Fu soprattutto noto e apprezzato dai compatrioti il suo manuale di dizione *Vyrazitel'noe slovo* (La parola espressiva) del 1913, che rappresenta il suo contributo più originale all'applicazione delle teorie del Sartre e del Dalcroze nella pratica d'insegnamento per attori. Volkonskij, considerando la parola come una forma particolare di movimento del corpo, ne mise a punto i principi dinamici fondamentali, usando come modello i movimenti del corpo già illustrati, nel 1912, in *Vyrazitel'nyj čelovek* (L'uomo espressivo).

Lo scopo finale del metodo consisteva nel raggiungimento della precisione del gesto a partire dallo studio delle forme espressive della gestualità naturale, e tramite il loro allenamento ritmo-plastico:

Nell'arte attorica non basta la spinta interiore, ma occorre sapersi sottomettere a questa spinta, non basta sentire, bisogna saper incarnare, non basta provare l'emozione bisogna saper mostrare¹¹⁷.

La libera creazione individuale dell'attore doveva cessare di affidarsi all'ispirazione del momento, e attingere a un vasto bagaglio di gesti espressivo-comunicativi, elaborati sulla base dei movimenti naturali del corpo e assimilati tramite un training quotidiano. Anzitutto occorre sollecitare la presa di coscienza da parte dell'allievo-attore dei processi meccanici di funzionamento del corpo in tutte le sue manifestazioni espressive: pantomima, voce, elocuzione:

L'uomo è una macchina – amava ripetere Volkonskij –, e questa macchina per mezzo dei sentimenti si mette in moto e per mezzo di essi «si lubrifica», ma poiché si tratta di una macchina, sottostà alle leggi della meccanica. Solo di una cosa bisogna ricordarsi: se realizzate solo la meccanica senza il sentimento verrà fuori una caricatura della vita; ma se darete il sentimento con una errata meccanica, allora non otterrete nulla: assenza di vita¹¹⁸.

¹¹⁷ Volkonskij, *Vyrazitel'nyj*, cit., p. 7.

¹¹⁸ *Ibidem*.

Questa unione di «meccanica» e «sentimento» divide Volkonskij dal meccanicismo posteriore, pur anticipando evidentemente la nascita delle teorie biomeccaniche degli anni Venti. Nella «cosmogonia» di Volkonskij il corpo dell'attore era considerato il centro geometrico dello spazio tridimensionale circostante. Centro, ma anche asse cartesiano secondo il quale organizzare lo spazio fisico e simbolico dell'antropologia bioritmica. La stretta corrispondenza tra l'organizzazione tridimensionale del corpo umano in movimento e i valori antropologici (conoscitivi ed etici) che Volkonskij dava come «assoluti», non era priva di un certo sapore antroposofico di cui lo stesso principe era d'altronde cosciente. Tuttavia, non mancava di diffidare di quanti avrebbero potuto cercare nella sua esposizione delle cosiddette «leggi naturali della plastica», considerazioni metafisiche di nessuna utilità per i fini essenzialmente teatrali che intendeva realizzare col proprio insegnamento ¹¹⁹.

A. IL GESTO

Per Volkonskij, così come per gli enciclopedisti francesi a cui si ispirava, il gesto rappresentava una delle prime espressioni del sentimento che la natura abbia dato all'uomo, e l'espressione ne rappresentava appunto la funzione primaria. La convinzione profonda di Volkonskij era che educando la manifestazione del sentimento, ossia il gesto, si potesse educare anche la «verità» del sentimento in questione: «Educando il gesto, noi educiamo la forma visibile nella quale si manifesta il sentimento, così come educando l'elocuzione

¹¹⁹ Cfr. Volkonskij, *Ob estestvennych*, cit., p. 125. e Idem, *Vyrazitel'nyj čelovek*, cit., pp. 125-126. È interessante sottolineare come molte delle «leggi» elencate da Volkonskij coincidano con quanto esposto in anni recenti nelle proprie ricerche di antropologia teatrale da Eugenio Barba nell'ambito dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology). In particolare, pensiamo al principio dell'alterazione dell'equilibrio e dell'opposizione che corrisponde a quanto Volkonskij, sulla scia di Delsarte, definisce «legge dell'opposizione». Il principio della semplificazione definito da Barba come «omissione di alcuni elementi per mettere in rilievo altri, che così appaiono essenziali» è invece tutto contenuto in quello che Volkonskij descrive nella sua «legge della tensione/distensione (energia)». A differenza del principe russo tuttavia, Barba non ha mai inteso parlare di «leggi biologiche dell'attore» ma di principi pre-espressivi e transculturali. Per un approfondimento cfr. Eugenio Barba, *La corsa dei contrari. Antropologia teatrale*, Milano, Feltrinelli, 1981; Nicola Savarese (a cura di), *Anatomia del teatro. Un dizionario di antropologia teatrale*, Firenze, La Casa Usher, 1983; Marco De Marinis, *Il corpo artificiale*, in *Prometeo*, n. 14, giugno 1986, pp. 48-55.

educiamo la sua forma sonora. Ma educando le forme di manifestazione dell'essenza, noi educiamo allo stesso tempo la varietà di quella stessa essenza»¹²⁰.

Il valore del gesto teatrale per Volkonskij, come per Cicerone a cui a tratti si rifaceva¹²¹, si fondava sulla *significatio* e non sulla *demonstratio*¹²², e in tal senso egli tentò di fissare alcuni presupposti universali della gestualità teatrale, raccogliendoli poi sotto la definizione di «leggi dell'espressività mimico-corporea dell'attore». A suo parere era dunque della massima importanza studiare e conoscere le leggi del movimento naturale per servirsene intenzionalmente (rispettandole o infrangendole) e ottenere il massimo dell'efficacia teatrale.

Così come nella chimica, al fine di ottenere il composto desiderato e la sua massima resa, non bisogna mescolare gli ingredienti a caso, ma nel rispetto della legge della proporzione, allo stesso modo nel movimento del corpo dobbiamo conoscere le singole componenti e combinarle rispettando i principi che rendono possibile la definizione del carattere, evitando ciò che rende meno efficace la combinazione degli elementi; dobbiamo miscelarli nel massimo rispetto delle leggi di combinazione e delle leggi della consequenzialità se vogliamo ottenere da loro ciò che ne costituisce la stessa essenza: l'espressività mimica¹²³.

L'elaborazione degli esercizi partiva dunque dall'affermazione delle quattro leggi antropologiche fondamentali che regolerebbero i movimenti espressivi dell'attore: la direzione, l'opposizione, la contrazione/rilassamento (l'energia) e la sequenzialità.

La direzione

Considerando l'uomo al centro del proprio universo spazio-temporale, Volkonskij constatava che le tre direzioni fondamentali dei movimenti corrispondevano a quelle del mondo tridimensionale

¹²⁰ Volkonskij, *Zakony mimiki* (Le leggi della mimica), in *Zapiski Peredvižnogo Obšedostupnogo Teatra*, vyp. 30-31-32, 1920-1921, p. 34. L'articolo in questione veniva segnalato come l'introduzione ad un testo omonimo che Volkonskij avrebbe dato da pubblicare al *Teatral'noe Obščestvo* nel 1920, ma di cui si ignora il destino in quanto mai uscito.

¹²¹ Sul valore del gesto nell'estetica del Settecento sarà utile riferirsi a Massimo Modica, *L'estetica di Diderot. Teorie delle arti e del linguaggio nell'età dell'Encyclopédie*, Roma, Antonio Pellicani Editore, 1997, in particolare alla parte dedicata al *Linguaggio dei gesti* (pp. 171-179).

¹²² Cicerone, *De oratore*, cit. in Volkonskij, *Vyrazitel'nyj čelovek*, p. 61.

¹²³ Volkonskij, *Ob estestvennyh*, cit., p. 138.

definito dalla geometria euclidea: verticale, orizzontale e perpendicolare. La figura umana, considerata secondo questi tre orientamenti, risulterebbe organizzata spazialmente in tre coppie contrapposte: alto/basso, destra/sinistra, anteriore/posteriore, in base alle quali si attiverebbero alcune facoltà percettive e conoscitive fondamentali dell'espressività umana. Così – faceva notare Volkonskij – gli stati positivi del pensiero tendono a svilupparsi sul piano superiore, quelli negativi sul piano inferiore. Ne deriverebbero pertanto nove livelli «affettivi» del gesto: al di sopra del capo l'irrefutabilità (quello che Delsarte chiama il gesto della verità assoluta); a livello degli occhi l'evidenza; a livello del mento l'asserzione; a livello del petto la fede; a livello dello stomaco (il diaframma) la realtà e la verosimiglianza; a livello del ventre la probabilità; a livello del bacino l'inverosimiglianza; sul lato la negazione; dietro a sé l'impossibilità. Il corpo dell'uomo – sosteneva ancora Volkonskij – è costruito in modo che le possibilità di percezione e di azione (impressione ed espressione) non si manifestano nella stessa misura nelle tre direzioni. Il corpo agisce con maggiore agio secondo la direzione perpendicolare (avanti/indietro) corrispondente alla linea dell'attenzione, cioè al rapporto del soggetto con l'oggetto. Per tale ragione, la maggior parte dei gesti espressivi finalizzati all'affermazione dell'«io» saranno sviluppati secondo tale direzione. Secondo la verticale si organizza l'attività speculativa e etica dell'uomo, che secondo questa linea sviluppa il rapporto col divino e sottomette l'«io». Secondo la linea orizzontale invece si sviluppano le facoltà di confronto e di scelta, i concetti di universalità e si supera l'«io» in nome della totalità.

L'opposizione

I rapporti dinamici tra uomo e spazio circostante sarebbero invece regolati, secondo Volkonskij, dalla legge dell'opposizione.

La legge dell'opposizione doveva essere studiata attraverso esercizi di analisi e di scomposizione dei movimenti nelle loro unità minime e, tramite l'esercizio quotidiano, occorreva trasformare la presa di coscienza della meccanica gestuale e vocale in un automatismo inconscio.

L'educazione del movimento e dei suoi mezzi dinamici espressivi deve iniziare tranquillamente, lentamente, in modo meccanico, come gli esercizi per le dita dei futuri pianisti. Dapprima in modo spartano, nel puro rispetto della geometria; quindi man mano sostituendo la pura indicazione geome-

trica con un'intenzione dinamica; poi, in modo impercettibile, dalla pura intenzione dinamica emergerà lo stimolo psicologico, sparirà la fatica fatta nel rispettare delle leggi e quello che sembrava così pesante e difficile accadrà spontaneamente: *Ars est celare artem* ¹²⁴.

Volkonskij intendeva dimostrare la natura organica della legge dell'opposizione, e forniva un lungo e dettagliato elenco di opposizioni presenti nell'anatomia del corpo, di cui prendere sistematicamente coscienza attraverso l'allenamento, per servirsene poi a scopo espressivo.

La contrazione/rilassamento (l'energia)

La questione dell'energia dell'attore veniva invece considerata da Volkonskij come la terza legge del movimento espressivo. Per essere tale, quest'ultimo doveva rispettare tre condizioni fondamentali: l'agilità, la precisione e l'armonia. Occorreva, a parere di Volkonskij, imparare a non disperdere l'energia coinvolgendo nel gesto parti del corpo non utili alla sua realizzazione; a tale scopo egli introdusse nel sistema importanti esercizi di contrazione e rilassamento delle singole parti del corpo, che consentissero di fissare i punti d'inizio e di fine di ogni movimento. In questa sezione rientravano naturalmente esercizi sul controllo del baricentro e dunque dell'equilibrio e dell'autocontrollo.

La sequenzialità

La quarta legge antropologica del movimento corporeo veniva studiata dapprima relativamente alle singole parti, e successivamente al corpo intero. In base a tale legge i movimenti del corpo si organizzano fondamentalmente in due tipi: dal centro verso l'esterno e dall'esterno verso l'interno. Per prenderne coscienza, suggeriva Volkonskij, occorre scomporre il movimento di ogni singola parte e ripeterlo nelle sue due direzioni, componendolo o scomponendolo come farebbe una pellicola cinematografica proiettata normalmente o al contrario. Il centro propulsivo per eccellenza di ogni espressione a teatro era comunque, a parere di Volkonskij, lo sguardo. Da lì incomincia ogni espressione mimica diffondendosi poi alle altre parti del corpo.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 160.

Il gesto, come suggerito da Delsarte, doveva essere allenato da tre punti di vista corrispondenti ad altrettanti campi d'indagine dell'estetica dell'espressività del corpo umano: la *semiotica* (ossia lo studio dell'espressione esteriore involontaria di uno stato d'animo), la *statica* (ossia lo studio delle leggi dell'equilibrio e dell'opposizione), la *dinamica* (ossia le leggi di successione e di concatenazione del movimento).

La semiotica, vale a dire l'osservazione immediata della vita da cui derivare le regole per la sua ricreazione sulla scena, aveva consentito a Delsarte di mettere a punto il suo compendio di gesti espressivi (ripreso quasi integralmente da Volkonskij) convenzionalmente suddivisi in base alle tre fondamentali direzioni dell'azione: «normali», «concentrici» o «eccentrici» e alle loro possibili combinazioni. L'allenamento alla riproduzione delle varie posture applicata a ogni singola componente del corpo (occhi, naso, bocca, capo, tronco, spalle, braccia, mani, gambe, piedi, ecc.), sia in stato di quiete che in movimento, consentiva la presa di coscienza delle leggi naturali dell'espressione corporale e della loro corrispondenza con i vari stati d'animo.

La statica consisteva invece nello studio dell'equilibrio del corpo in stato di quiete. L'equilibrio nel teatro sarebbe sostanzialmente di due tipi: fisico e estetico. L'infrazione dell'equilibrio fisico sulla scena assume automaticamente un valore estetico. Infatti l'arte scenica non consiste forse «nel fare dell'intenzionale un fatto casuale?»¹²⁵. Nella statica teatrale – spiegava Volkonskij – vi sono molti momenti in cui un'adequata infrazione ai soliti parametri dell'equilibrio entra in gioco.

Definendo i principi dell'equilibrio Volkonskij, sulla scia di Delsarte, lo paragonava all'armonia musicale, vale a dire a una componente fondata prevalentemente sul contrasto. L'esercizio quotidiano avrebbe consentito di prendere coscienza del fatto che l'equilibrio del corpo, in ultima istanza, risulta fondato sulla legge della contrapposizione visiva, sulla consonanza degli opposti¹²⁶.

La dinamica, invece, studiava le leggi del corpo in movimento. I movimenti del corpo sarebbero essenzialmente di 5 tipi: radiali, consecutivi, conici, rotatori e elicoidali. A partire dal modello musicale, Delsarte aveva ricavato i caratteri fondamentali del movimento, individuandoli nell'altezza, la forza, la successione, la direzione e la for-

¹²⁵ Volkonskij, *Vyrazitel'nyj čelovek*, cit., p. 125.

¹²⁶ Cfr. Volkonskij, *Ob estestvennyh*, cit., p. 169.

ma, la velocità, la reazione, la durata. La forma e la direzione del movimento sono intrinsecamente legate e possono assumere tre forme fondamentali: lineare, curvilinea, spezzata.

Per quanto riguarda la legge della concatenazione del movimento, Volkonskij non mancava di ricordare che se la legge della direzione regola quello che è stato chiamato la «melodia della plastica», la legge della concatenazione regola invece «l'armonia del movimento». Nell'elaborazione delle leggi di combinazione di determinati movimenti Volkonskij ne enumerava quattro principi fondamentali: la simultaneità, la successione, la contrapposizione (piena e parziale) e il parallelismo. I gesti acquistavano significato in relazione al punto di partenza, al centro d'impulso, mentre la loro combinazione aveva un valore semantico diverso a seconda delle direzioni del movimento. Il principio espressivo fondamentale dell'organizzazione «frasologica» della catena di gesti consisteva nella loro contrapposizione secondo le linee radiali. Le leggi del movimento venivano considerate equivalenti a quelle della natura (meccanica) e contrapposte alla libera volontà dell'atto creativo come la verità alla menzogna, come la natura all'arte.

Riprendendo la tripartizione delsartiana distingueva i gesti in tre tipi fondamentali:

1) il *gesto meccanico*, privo di interesse, pericoloso per il teatro in quanto spinge l'attore alla pigrizia e rompe il filo del discorso scenico;

2) il *gesto descrittivo*, il meno utile, che non provoca altro che cliché di costume;

3) il *gesto psicologico*, il meno usato a teatro, ma il più ricco, perché traduzione esteriore della vita interiore; il gesto psicologico, spiegava, non coincide necessariamente con la parola pronunciata, ma con l'intenzione sottesa alla parola stessa.

Gli esercizi di base, affiancati a quelli di ginnastica ritmica, partivano dal lavoro sulle articolazioni delle varie parti del corpo (mani, polsi, gomiti, spalle, occhi, sopracciglia, naso, bocca, ecc.) attraverso esercizi di scarico progressivo della tensione e ripristino di essa. Seguivano gli esercizi fondamentali di camminata a diverse velocità e gradi di tensione (camminata eccentrico-concentrica, normoconcentrica, concentrico-normale, e così via) e la corsa; gli esercizi con la scala e quelli per voltarsi, per l'inchino e per la posizione seduta, esercizi di caduta...

B. L'ELOCUZIONE

Volkonskij non mancava di denunciare anche le gravi carenze esistenti nei teatri dell'epoca a livello della dizione. Soprattutto per i drammi in versi: le pause non erano giustificate internamente, l'intonazione non corrispondeva alla parola, i difetti di pronuncia e di articolazione erano all'ordine del giorno. Nel volere riprodurre a tutti i costi la vita, gli attori avevano finito (compreso quelli del MchAT) per cadere spesso nell'aneddoto.

Per lui (come per Wundt) l'elocuzione stessa non era altro che una particolare forma di movimento, e pertanto era dotata dei suoi stessi elementi: direzione (intonazione), forza (accento), arresto (pausa). Questi tre elementi furono per l'appunto alla base del sistema di esercizi raccolti nella sua opera fondamentale: *Vyrazitel'noe slovo*¹²⁷.

Volkonskij sottotitolava eloquentemente il manuale in questione «un esperimento di ricerca e guida nel campo della meccanica, della psicologia, della filosofia e dell'estetica dell'elocuzione nella vita e sulla scena». Infatti il testo era pensato come un manuale a uso delle scuole per attori e dei conservatori: si presentava come un compendio di esercizi per l'allenamento della voce di cantanti e attori. Il primo elemento dell'elocuzione, sottolineava Volkonskij, è la respirazione. Questa consiste in tre fasi fondamentali: inspirazione, espirazione e pausa, e l'atto elocutorio pertanto non sarebbe altro che un'alterazione volontaria del processo della respirazione. «Da noi – lamentava Volkonskij – si parla troppo di sentimento e si fa poca attenzione al fatto che l'elocuzione è un processo meccanico, analogo a quello del movimento del corpo: l'uomo è una macchina. Certo, occorre il sentimento, ma in cosa si esprime per me ascoltatore o spettatore tale sentimento?»¹²⁸.

L'elocuzione, secondo Volkonskij, non era altro che un movimento sonoro del corpo e in tal senso appartenerrebbe alla categoria dello spazio (per quanto riguarda il movimento degli organi della fonazione), e del tempo (per quanto riguarda il suo aspetto strettamente sonoro)¹²⁹.

¹²⁷ Volkonskij, *Vyrazitel'noe slovo*, cit.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 10

¹²⁹ *Ibidem*. Per quanto riguarda la bibliografia di riferimento Volkonskij sosteneva che solo alcuni studi americani avevano concepito un approccio soddisfacente a tale parte dell'espressività umana. In particolare, James Rush, *The philosophy of the human voice*, Philadelphia, Grigg & Elliott, 1833. Da lui Volkonskij deriva un sistema di notazione grafica dell'intonazione delle vocali. Gli esercizi di respirazione

Dei tre mezzi espressivi che la natura ha dato all'uomo (voce, movimento, elocuzione), la voce rappresenterebbe l'organo della vita, il movimento quello del sentimento e l'elocuzione quello dell'intelletto. Per educare l'abilità elocutoria occorre pertanto educare le sue varie componenti: il suono, la pronuncia, il controllo della voce.

Gli esercizi sulla respirazione dovevano pertanto tener conto delle varie suddivisioni illustrate da Volkonskij: nei polmoni ha sede l'azione vitale, nella laringe e le corde vocali (che danno il timbro) il sentimento, mentre la lingua e le labbra (l'apparato fonatorio) svolgono un ruolo intellettuale. Ognuna di queste componenti veniva definita anche in relazione al mezzo con cui esercitava un'influenza sullo spettatore. Con la forza (o la debolezza) del suono (polmoni) – dichiarava Volkonskij – l'attore agisce sulla vitalità, con la qualità del suono, col timbro e l'intonazione (laringe) conquista o respinge il cuore, con la parola agisce invece sull'intelletto¹³⁰. A parere di Volkonskij l'espiazione/inspirazione si distingueva in tre tipi: piana (normale), sforzata (lunga) e contratta (breve) e il suono si componeva di tre elementi: altezza, timbro, forza¹³¹. Pertanto, al fine di esercitare la respirazione, Volkonskij introdusse una serie di esercizi finalizzati alla presa di coscienza dei suoi aspetti sia meccanici che patetici. Tali, ad esempio, erano gli esercizi di emissione sonora (con i vari tipi di respirazione), accompagnata da un gesto equivalente. Introdusse inoltre esercizi finalizzati all'uso teatrale di ognuna delle suddette fasi della respirazione (lettura di testi a diverse intensità di emissione della voce, lavoro sulle vocalizzazioni, esercizi per il controllo e l'economia della respirazione).

Gli esercizi fondamentali sulla respirazione dovevano consistere nell'allenamento alla respirazione diaframmatica (praticata da Delsarte) a diversi ritmi e durate, o intermezzata da pause. Alcuni di questi esercizi si servivano di un supporto musicale.

Tutti gli esercizi comunque avevano lo scopo di mettere in azione la memoria muscolare dell'attore. Seguivano, per quanto riguarda l'articolazione della voce, esercizi sulla monotonia, l'intervallo e la modulazione. Per Volkonskij l'accento della frase, come nella tradi-

invece li ricava da Oscar Guttman, *Gymnastics of the Voice*, New York, E. Werner & Co, s.d. e da Geneviève Stebbins, *Dinamic Breathing and Harmonic Gimnastics*, New York, s.d.

¹³⁰ Cfr. *Ibidem*, p. 19.

¹³¹ *Ibidem*, pp. 20-21.

zione oratoria classica, incarnava il significato del discorso rendendolo convincente e preciso poiché esprimeva l'energia vitale della volontà, mentre il suo uso scorretto avrebbe rovinato il principio del raggruppamento delle parole rendendolo privo di scopo. L'accento logico era per lui il centro che raggruppava le parole non accentate; pertanto, ponendo l'accento su una parola bisognava eliminarlo da tutte le altre facenti parte dello stesso raggruppamento; era pertanto indispensabile studiare le leggi delle parole accentate.

La pausa era considerata un mezzo di manifestazione (espressione) del carattere e della ragione, poiché nella sua essenza funzionale non solo distingueva, ma univa le parole, le raggruppava. Questo raggruppamento rappresentava la più importante cultura del discorso parlato in genere e della declamazione in particolare.

L'elocuzione e il gesto erano per Volkonskij la forma esterna dell'essenza da esprimere. Lo studio della materia e la sua assimilazione erano impensabili senza la presenza di norme il cui mancato rispetto avrebbe reso impossibile l'espressione. In particolare l'espressività orale costituiva una deviazione dalla norma della monotonia. L'intonazione era un mezzo d'espressione dei sentimenti e si concentrava sulla vocale accentata della parola accentata. Se la logica cambiava il disegno dell'elocuzione, allora l'intonazione senza modificarlo lo abbelliva, lo amplificava e lo diversificava.

La semplicità e la «naturalzza» degli elementi fondamentali del sistema di Volkonskij diedero fondamento alle critiche dei suoi avversari che gli rimproveravano di non aver fatto altro che sviluppare principi già esistenti. Ma quando si va a confrontare quanto proposto da Volkonskij nel campo della parola viva con l'insegnamento precedente, ci si rende conto di come siano infondate tali accuse. Volkonskij fu il primo in Russia a spingere la ricerca sull'espressività della parola viva fino in fondo, giungendo a stabilire delle leggi di funzionamento e delle fondate relazioni tra esse.

L'inflessibile coerenza del sistema di Volkonskij diventa evidente se si accetta di riconoscere l'esistenza di una legge (una norma) nella parola viva, e di una sanzione nel caso del suo mancato rispetto. Le formule matematiche e precise del sistema di Volkonskij impedivano il giudizio soggettivo e impressionista di «buono» o «cattivo», e permettevano di valutare l'elocuzione in base ad altri parametri, come ad esempio il «verosimile» e l'«inverosimile».

Vale la pena di far notare che il sistema di Volkonskij (che potremmo definire «logica applicata») si serviva di metodi affini a quelli usati da Stanislavskij (il sistema di quest'ultimo potrebbe invece es-

sere indicato come «psicologia applicata»): entrambi questi sistemi erano caratterizzati dagli stessi percorsi: dall'inconscio al conscio, dall'intelletto all'intuizione.

Gli esercizi proposti da Volkonskij non dovevano semplicemente essere capiti, né usati in modo meccanico, ma assimilati fino a diventare un'abitudine, una «seconda natura». Soltanto allora forma e contenuto della parola sarebbero usciti dalla loro inconciliabilità, e l'elocuzione avrebbe smesso di essere falsa.

È fuori dubbio il legame organico esistente tra forma dell'intelletto e forma dell'elocuzione, tra la chiarezza del pensiero e la chiarezza della sua esposizione. Lo stesso tipo di rapporto si evidenzia allorquando si prenda in esame la psicologia. La parola vive come la stessa vita che l'ha generata. La parola sonora, confondendosi fino all'annullamento con l'uomo stesso, cerca di trasformare la vita in arte e, effettivamente, ci riesce. A parere di Volkonskij, coltivando i mezzi espressivi grazie a un metodo educativo coerente, si aiutava la sostanza (il contenuto) a trovare una possibilità di espressione più facile e compiuta. Di conseguenza, il problema consisteva nel giungere attraverso l'educazione dell'elocuzione all'educazione dell'uomo in genere, cosa tanto più indispensabile a quanti operavano nel campo delle arti della parola viva. Solo attraverso tale percorso la versatilità e la flessibilità dei mezzi espressivi, perdendo la meccanicità originaria, avrebbero riunito forma e contenuto in un accordo, consono non solo all'intelletto, ma anche al sentimento.

7. *L'accoglienza della bioritmica nel teatro russo*

Le testimonianze d'interesse e gli omaggi alla ritmica da parte di registi e operatori teatrali, oltre alla nota e duratura collaborazione di Adolphe Appia¹³² col suo fondatore, furono numerose da ogni parte d'Europa¹³³. Jean Cocteau inviò al ginevrino i segni della propria «vive gratitude», Firmin Gémier collaborò con Dalcroze alla creazione del «Festival Vaudois» del 1903, Charles Dullin considerava la ritmica «un mode d'éducation plastique indispensable à la formation

¹³² Sarà utile vedere, al fine di un'esaustiva documentazione del rapporto di Adolphe Appia con Jaques-Dalcroze e la sua scuola, il III volume di Adolphe Appia, *Oeuvres complètes*, tome III/1906-1921, cit.

¹³³ Cfr. tra l'altro Louisa di Segni-Jaffé, *Jaques-Dalcroze e il teatro*, in *Enciclopedia del Teatro del '900*, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 437-441.

des jeunes acteurs»¹³⁴. La ritmica trovò anche convinti proseliti in Paul Claudel¹³⁵, Jacques Copeau e Georges Pitoev¹³⁶, che ebbero modo di vederne applicati alcuni principi nelle messe in scena realizzate a Hellerau. Jacques Copeau, dal canto suo, s'interessò molto al metodo Dalcroze nel periodo di fondazione della sua scuola; nel fascicolo di presentazione uscito nel 1921, vi si riferisce come a un valido strumento educativo per l'attore¹³⁷.

L'accoglienza della ritmica da parte dell'intelligencija teatrale russa invece fu controversa: Nikolaj Evreinov vi scorre una grande occasione per la liberazione estetica del corpo¹³⁸ e se ne entusiasmò immediatamente. «È chiaro che se tali fenomeni sono utili per la vita, per ogni istante della nostra percezione del mondo circostante tanto più lo saranno per l'arte, per il teatro, nel quale la musica dei movimenti è ancor più importante della musica della parola»¹³⁹, e profetizzava: «non è lungi dall'iniziare quel tempo in cui il regista nel selezionare gli attori pretenderà da loro un diploma di ginnastica ritmica»¹⁴⁰. Fëdor Sologub, invece, vide baluginare in quelle prime dimostrazioni pubbliche il pericolo di una manovrabilità dell'anima¹⁴¹.

¹³⁴ Nella rivista *Le Rythme* dell'inverno 1923 si leggono i commenti firmati da eminenti registi: cfr. *Le Rythme*, dicembre 1923, p. 60, cit. in Irene Hausammann, *Rythmique et arts de la scène: le rythmicien est-il une espèce en voie de disparition?*, Mémoire de Diplôme, Institut Jacques-Dalcroze, Genève 1994, p. 7.

¹³⁵ Paul Claudel parla estesamente della ritmica nel n. 5 dei *Cahiers de Paul Claudel*: cfr. Alfred Berchtold, *Hellerau, capitale de la rythmique*, in *Journal de Genève*, 3 juillet 1965.

¹³⁶ Per quanto riguarda i rapporti tra Pitoev e Jaques-Dalcroze si rimanda a Jean Hort, *La vie héroïque des Pitoëff*, Genève, Éditions Pierre Cailler, 1966.

¹³⁷ Cfr. Jacques Copeau, *L'École du Vieux Colombier*, Paris, NRF, 1921, p. 18. Cfr. anche Jacques Copeau, *Primo incontro con Emile Jaques-Dalcroze* (1916), in Jacques Copeau, *Il luogo del teatro. Antologia degli scritti* a cura di Maria Ines Aliverti, Firenze, La casa Usher, 1988, p. 88.

¹³⁸ In quel periodo Evreinov andava già scrivendo da qualche anno saggi sul nudo in scena: *O nagote na scene* (Il nudo in scena), in *Teatr i Iskusstvo*, n. 45, 1910; *Sceničeskaja cennost' nagoty* (Il valore scenico del nudo), in *Teatr i Iskusstvo*, n. 27, 1908; *Jazyk tela* (Il linguaggio del corpo), in *Teatr i Iskusstvo*, n. 48, 1909 e, assistendo alle dimostrazioni pubbliche delle scuole di ritmica, vi scorre un orizzonte realmente nuovo per l'espressività del corpo come sottolinea nel suo articolo *Škola Dal'kroza* (La scuola di Dalcroze), in *Teatr i Iskusstvo*, n. 5, 1912. (Gli articoli appena citati confluiranno insieme ad altri nel volume di Evreinov intitolato *Pro Scena Sua*, San Pietroburgo, Prometej, 1915.)

¹³⁹ Evreinov, *Škola Dal'kroza*, cit., p. 180.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 181.

¹⁴¹ Cfr. Fëdor Sologub, *Dressirovannyj pljas* (La danza domata), in *Teatr i Iskusstvo*, n. 48, 1912.

La ginnastica ritmica di Dalcroze, oggi alla moda a Pietroburgo, e propagandata con tanta nobiltà e toccante ardore da un fine conoscitore e stimatore dell'arte come il principe Sergej Volkonskij, mi sembra, malgrado i suoi indubbi e notevoli meriti, l'incarnazione di principi presi dalla tradizione e dall'ammaestramento, una danza individuale e aristocratica pensata per dilettere gli esteti e gli amanti delle nuove tendenze nell'arte. Ricordo quella noiosa serata al teatro Marinskij, quando mostrarono per la prima volta a Pietroburgo i numeri ora semplici e leggeri, ora complessi della ginnastica ritmica [...] Era penoso stare a guardare come quelle creature addestrate smembravano la loro umana unità: con un braccio battevano una misura, con l'altro un'altra, mentre, nel frattempo, le loro gambe seguivano un altro ritmo ancora. [...] Nella ginnastica ritmica di Dalcroze la naturale armonia tra danza e musica è sostituita dallo strapotere della musica; la musica sembra quasi ipnotizzare la persona facendogli compiere una serie di movimenti che forse, chissà, sono accompagnati dalle reviviscenze corrispondenti. [...] Posso sbagliare ma mi sembra che a creare tale ginnastica sia stato quello stesso spirito che in altre condizioni di vita e di arte, pone barriere alla libertà dello spirito umano e lo costringe nell'ambito mortale e morto della tradizione¹⁴².

D'altro canto però, le esperienze radicali dei grandi riformatori della scena russa d'inizio secolo come Stanislavskij, Mejerchol'd, Vachtangov, e quelli che ne raccolsero l'eredità negli anni Venti, Ejzenštejn, Boris Ferdinandov, Nikolaj Foregger¹⁴³, accolsero positivamente il portato innovativo delle teorie bioritmiche e molti di loro introdussero gli esercizi rielaborati da Volkonskij nel sistema d'allenamento dei propri attori. Grazie a questi esercizi l'attore poteva sviluppare un'infinita varietà e velocità di movimenti, una grande flessibilità fisica e raggiungere la piena padronanza della volontà sul proprio corpo; d'altro canto, grazie alla ritmica si poteva sviluppare una maggiore coscienza del legame esistente tra centri nervosi e centri muscolari, raggiungendo una piena consapevolezza della meccanica del movimento corporeo e della sua ricettività estetico-muscolare¹⁴⁴. Di conseguenza si sarebbe potuta sviluppare, grazie a quel tipo di esercizi, anche una sorta di «immaginazione dinamica» e un ineguagliabile senso dell'energia e della forma gestuale. Naturalmente, anche nel vecchio teatro l'elemento plastico costituiva un mezzo d'e-

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ Cfr. il dossier *La febbre del teatro* (a cura di Ornella Calvarese) numero monografico di *Culture Teatrali*, n. 6, primavera 2003.

¹⁴⁴ Cfr. E. Ogranovič, *Žak Dal'kroz i Akter* (Jaques-Dalcroze e l'Attore), in *Zapiski Peredvižnogo Teatra*, vyp. 10, settembre 1918, p. 10.

spressione necessario; i grandi mattatori delle scene romantiche colpevano proprio per la loro estrema plasticità e per la loro tecnica espressiva. Tuttavia, quel tipo di plastica era rigidamente connesso con le parole, mentre il nuovo secolo necessitava di nuovi rapporti tra parola e gesto, che facessero emergere il sottotesto della prospettiva drammaturgica voluta dal regista, attraverso dinamiche più consoni ai nuovi tempi della società industrializzata.

Quando Volkonskij elabora la sua teoria, il teatro russo sta vivendo una stagione nuova, quella del cosiddetto «teatro della convenzione» che ebbe in Mejerchol'd l'interprete più eccezionale: «Abolita la ribalta, il teatro della convenzione abbasserà la scena al livello della platea e, impostando la dizione e il movimento degli attori sul ritmo, affretterà la rinascita della danza. In questo teatro, la parola si trasformerà facilmente in un grido melodico, in un silenzio melodico»¹⁴⁵. In quella generale ricerca di nuove modalità di approccio al ruolo, il sistema dalcroziano offriva spunti di grande utilità. La ritmica consentiva di rimettere in campo le questioni fondamentali, aveva portato a notevoli risultati nel campo della messa in scena, del rapporto tra emozione e intelletto, tra inconscio e conscio, tra immaginazione e costruzione della forma. Al di là delle naturali differenze stilistiche e poetiche, i grandi registi d'inizio secolo concordarono nel rimettere in gioco l'espressività del corpo nel suo insieme e nell'elaborare un sistema di azioni fondate sull'organicità e la precisione dei gesti¹⁴⁶.

Uno dei primi a intuire l'utilità della ritmica per l'attore e a servirsene immediatamente fu naturalmente Konstantin Stanislavskij. Volkonskij e Stanislavskij si erano conosciuti da vicino nel gennaio del 1911, a Roma. Da lì il grande regista scriveva alla moglie, Marija Lilina, di aver ascoltato gli appunti del principe dalla sua viva voce¹⁴⁷. «Ho accettato controvoglia ma ora non lo rimpiango. Quello che scrive è di gran lunga più valido e importante, di gran lunga più interessante di quanto me n'avevano detto in teatro. Egli, come

¹⁴⁵ Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale* (a cura di Giovanni Crino), Roma, Editori Riuniti, 1962, p. 50.

¹⁴⁶ Sui concetti di «organicità e precisione» nelle teorie dei Maestri della Regia del teatro del Novecento si veda, tra gli altri, Marco De Marinis, *Il lavoro su se stessi e la ricerca sulle azioni fisiche*, in Idem, *In cerca dell'attore - Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 187-200.

¹⁴⁷ Gli appunti letti da Volkonskij a Stanislavskij erano quelli relativi alla conferenza dal titolo *In difesa di una tecnica dell'attore*, uscita su *Apollon* nello stesso anno.

me, aborrisce quella cosa ripugnante che va sotto il nome di teatralità nel senso letterale del termine.

«Se mi riuscisse di scrivere con tanto talento ed eleganza ne sarei felice»¹⁴⁸. Durante la loro frequentazione romana Stanislavskij lesse a sua volta al principe i propri appunti sul sistema, ridestando l'interesse del principe ma senza convincerlo fino in fondo¹⁴⁹. All'epoca Stanislavskij stava lavorando con Gordon Craig alla messa in scena dell'*Amleto*, e andava approfondendo la sua nuova teoria sulla vita interiore dell'attore durante il processo creativo. Proprio a pochi mesi dalla prima del tormentato spettacolo, Stanislavskij sentì le riflessioni del principe sulla tecnica dell'attore: la questione del gesto, della plastica, della voce, il tempo e il ritmo erano gli argomenti affrontati dal nobile connazionale. Questi temi, com'è noto, erano al centro dell'interesse del grande attore-regista, e costituivano una parte sostanziale nella messa a punto del suo sistema. Tali questioni d'altronde erano già state affrontate nella pratica scenica a cavallo tra XIX e XX secolo, ma mai nessuno le aveva ancora trattate sul piano della teoria e, ancor meno, della tecnica, come fece invece Volkonskij. In molti punti del suo *Rabota aktera nad soboj v tvorčestvom processe pereživanija* (Il lavoro dell'attore su se stesso)¹⁵⁰, Stanislavskij si riferisce a Volkonskij, citando spesso il suo manuale di dizione *Vyrazitel'noe slovo*. Vi si ritrovano inoltre numerose formule sulla vita del corpo umano, sul ruolo del movimento in scena, sul canto e sulla dizione musicale, sulle caratteristiche del tempo-ritmo, sull'indispensabilità di un training quotidiano, sui particolari esercizi finalizzati alla piena padronanza del corpo e della respirazione ecc., tutti temi perfettamente coincidenti con i presupposti del sistema di esercizi proposto da Volkonskij. Occorre dire che i contenuti di quella parte del lavoro di Stanislavskij erano noti solo ai pochi fortunati allievi che studiavano presso il MChAT, e rimasero sconosciuti agli storici del teatro fino all'uscita del volume nel 1938. Fino a quella data, persino

¹⁴⁸ Stanislavskij, *Op. Cit.*, p. 500.

¹⁴⁹ Cfr. *Ibidem*, pp. 502-503.

¹⁵⁰ Il famoso libro uscì postumo, nel 1938. Si tratta dell'unico lavoro compiuto e dato alla stampa dallo stesso autore. Nell'*Introduzione* Stanislavskij faceva risalire l'inizio della ricerca sul sistema al 1907. Successivamente questo scritto è confluito nelle *Sobranie sočinenii v 8-mi tomach* (Opere complete in 8 volumi), Mosca 1954, di cui costituisce il terzo volume. La prima traduzione italiana *Il lavoro dell'attore*, uscì per Laterza nel 1956, oggi ci si riferisce invece al più recente *Il lavoro dell'attore su se stesso* (a cura di Gerardo Guerrieri), Roma-Bari, Editori Laterza, 1991.

l'uso di termini come «movimento» relativamente al sistema di Stanislavskij era considerato un'eresia contro il sistema.

All'epoca dell'incontro romano però, Stanislavskij stesso non sapeva ancora di sé quanto si sa oggi, dopo anni di accurate esegesi. Volkonskij aveva già tenuto corsi di mimica al MChAT nel 1910, ma non aveva ancora avuto l'occasione di intrattenersi a lungo con il suo fondatore. In quell'incontro romano le considerazioni dei due pur incrociandosi in molti punti, risultarono anche distanti, se non addirittura contrapposte su tanti altri. Stanislavskij all'epoca era completamente immerso nello studio dei misteri dell'inconscio, leggeva avidamente i testi degli psicologi occidentali – soprattutto in relazione alla questione della volontà –, e tentava di avvicinarsi al meccanismo del mondo interiore dell'uomo partendo dalla filosofia orientale e dallo yoga; si stava spingendo insomma molto lontano da un ambito strettamente teatrale, cercando di introdurre nella formazione dell'attore le tecniche di illuminazione e di irradiazione dell'energia di tradizione orientale¹⁵¹.

La teoria espostagli a Roma da Volkonskij, invece, metteva la tecnica al centro della creazione dell'attore, e considerava il ritmo e la plastica elementi essenziali della sua espressività. Secondo Volkonskij, il rapporto tra gesto e parola andava rivisto totalmente ed educato contemporaneamente. La preziosa lezione di Volkonskij per quanto riguarda soprattutto la mimica, l'allenamento vocale e la lettura del testo fu accolta positivamente da Stanislavskij che raccomandava vivamente ai propri allievi-attori di prestare attenzione alle sue lezioni¹⁵².

Tuttavia, quando Stanislavskij ascoltò le considerazioni del principe nel 1911, si limitò a riconoscerne l'utilità da un punto di vista puramente esteriore, continuando per un certo tempo a considerare corpo e anima dell'attore come due categorie separate. I proseliti del sistema Stanislavskij, negli anni '40-50, portarono questa dualità all'estremo, ignorando gli sviluppi successivi del metodo in direzione delle «azioni fisiche»¹⁵³, finendo per affossare la dialettica intrinseca alle teorie sull'attore del grande maestro. Bisognerà attendere gli anni '60-80 e registi come Oleg Efremov, Jerzy Grotowski, Anatolij

¹⁵¹ Cfr. Bačelis, *Op. Cit.*, p. 366.

¹⁵² Cfr. *Ibidem*.

¹⁵³ Sarà utile, a proposito delle «azioni fisiche», leggere quanto scrive una delle più fedeli allieve del Maestro, Marija Knebel', nel suo *Il metodo dell'analisi attiva di K. Stanislavskij* nel dossier *La febbre del teatro*, cit., pp. 127-136.

Vasil'ev, Jurij Ljubimov, Peter Stein, Peter Brook, Tejmur Schejdze, per assistere finalmente a una liberazione del sistema Stanislavskij da ogni pregiudizio e al suo autentico sviluppo. In questo processo s'inserisce a posteriori la teoria sull'attore di Volkonskij, che auspicava il recupero del «mestiere» dell'attore, senza invalidarne la sensibilità ed il talento. I maestri del teatro della seconda metà del XX secolo hanno trovato soluzioni espressive e di grande impatto – nelle forme e negli stili più svariati – alla dialettica sempiterna tra interiorità ed esteriorità dell'attore. Volkonskij lo fece da precursore, movendosi in un campo totalmente estraneo a esigenze di poetica.

Anche Mejerchol'd aveva subito, come tanti, il fascino della ritmica dalcroziana; nel 1922, quando introduce la biomeccanica nel training dei propri attori¹⁵⁴, continua ad affiancarle esercizi di ritmica oltre alla boxe, la danza classica e moderna, la ginnastica a corpo libero, la dizione, la musica e quant'altro poteva contribuire alla forma fisica dei suoi attori¹⁵⁵. Tuttavia, pur riconoscendo l'utilità della pratica dalcroziana, Mejerchol'd metteva in guardia contro il suo uso deviato che nel teatro dell'opera si era tradotto in un'imitazione troppo servile della musica. I cantanti lirici avevano confuso metro e ritmo, limitando la propria espressività al principio dell'unisono che distruggeva ogni principio drammatico. La sua concezione dell'espressività attorica si fondava invece sul contrappunto, per lui «ogni musica è fondata sul ritmo, il cui compito è quello di superare la costruzione metrica. Noi cerchiamo di evitare la coincidenza del tessuto musicale con quello scenico sulla base metrica. Ci sforziamo di ot-

¹⁵⁴ Le basi della biomeccanica furono poste da Mejerchol'd durante le proprie ricerche presso lo studio di via Borodinskaja, tra il 1913 e il 1917. Iniziò da lì un processo di messa a punto di un sistema di *trenaž* (allenamento, training) per l'attore che nacque dallo studio della tecnica degli attori della Commedia dell'Arte. Mejerchol'd continuò il lavoro anche nel 1918, a Pietroburgo, nell'ambito dei Corsi dei Laboratori di Messa in Scena dove insegnava «tecnica dei movimenti scenici». Infine, negli anni 1920-1921, a Mosca, presso la classe di «tecnica dell'attore» del teatro RSFSR I e nel 1922 al GVyTM (Laboratori Teatrali Superiori di Stato). Mejerchol'd indicò con il termine «biomeccanica» questo sistema di movimento scenico a partire dal 1918. La biomeccanica si avvaleva della conoscenza precisa della fisiologia del corpo umano e risentiva dell'infatuazione costruttivista per il taylorismo e per il nuovo modo di produzione industriale. Pertanto si pretese dall'attore un'analisi dettagliata di ogni singolo segmento cinetico, di cui occorreva fissare con precisione il punto d'inizio e quello finale: il corpo dell'attore doveva imparare a funzionare come un meccanismo perfetto: cfr. Stinf, *Biomechanika* (La biomeccanica), in *Zrelišča*, n. 10, 1922.

¹⁵⁵ Cfr. Alma Law e Mel Gordon, *Op. Cit.*, p. 42.

tenere invece un'armonia contrappuntistica tra tessuto musicale e scenico»¹⁵⁶. I ritmi nuovi della società rivoluzionaria non potevano che rendere indispensabile, per l'educazione dell'attore, l'adesione a nuove forme di comunicazione estetica e l'assunzione di nuovi valori espressivi. La biomeccanica introdusse nella linea d'allenamento bioritmico il concetto di «frattura», e rafforzò gli esercizi basati sullo scatto o sull'equilibrio e sul pieno controllo dell'energia meccanica. Ciononostante, rimasero nel training dell'attore gli esercizi di camminata a diversi ritmi, il lavoro gestuale e vocale su base musicale, le regole di respirazione già introdotti nelle scuole per attori a partire dagli anni Dieci dalla bioritmica. Se dal punto di vista della ricerca sull'attore gli anni Venti furono concentrati sul controllo assoluto dell'energia fisica da parte dell'attore, gli anni Dieci, quelli bioritmici, si fondavano invece sul controllo assoluto del movimento da parte dell'attore.

Come testimoniano gli appunti (purtroppo quasi indecifrabili) presi da Mejerchol'd durante le conferenze pubbliche tenute da Volkonskij, il grande regista conosceva molto bene sia i primi interventi del principe sulla rinascita del coro della tragedia antica, sia il suo sistema di declamazione musicale per l'attore drammatico. Ma se ad attirare Volkonskij è soprattutto l'antica tradizione classica del teatro greco e la plastica musicale di Appia, Mejerchol'd guarda invece alla «tecnica dei movimenti scenici» della Commedia dell'Arte e alla plastica del teatro orientale¹⁵⁷. Nondimeno i suoi esperimenti con gli attori dello studio di via Borodinskaja scaturivano dagli stessi interrogativi che coinvolgevano in quegli anni il principe Volkonskij, e miravano allo stesso modo alla scoperta delle «leggi del teatro», attraverso l'apertura ad altre tradizioni e pratiche. Nell'esperienza mejerchol'diana degli anni Dieci predomina parimenti una concezione al tempo stesso romantica e scientifica dell'attore e del suo lavoro 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 dop-

¹⁵⁶ Mejerchol'd, *L'Ottobre teatrale 1918/1939* (a cura di fausto Malcovati), Milano, Feltrinelli, 1977, pp. 343-344.

¹⁵⁷ Nel suo studio di via Borodinskaja a San Pietroburgo, Mejerchol'd tenne tra il 1914 e il 1917 una classe di «tecnica di movimenti scenici» in cui lavorava in stretta collaborazione con Vladimir Solov'ëv, specialista erudito della Commedia dell'Arte; cfr. Béatrice Picon-Vallin, *Il lavoro dell'attore in Mejerchol'd*, in *Teatro e Storia*, 1996, p. 87.

pia linea di condotta, tanto sul piano del ritmo, del disegno, dello spazio quanto su quella dei temi e dello stile»¹⁵⁸.

Il ruolo fondamentale della musica nel processo creativo di Mejerchol'd e nella sua drammaturgia è fin troppo noto per soffermarci a parlarne in questa sede¹⁵⁹. Ci basti qui ricordare la sua collaborazione con Michail Gnesin alla messa a punto di una nuova tecnica di declamazione musicale, nonché di un sistema di trascrizione della partitura scenica a partire dal modello musicale¹⁶⁰, che per molti versi incrocia quella parallela di Volkonskij. Durante la sua collaborazione con Mejerchol'd, tra il 1909 e il 1914, Gnesin cercò di verificare nella pratica la propria teoria sulla «lettura musicale del dramma», fondata sulla lettura della notazione musicale, sul rigoroso rispetto delle indicazioni ritmiche, delle altezze sonore e delle pause¹⁶¹. Lo stesso Gnesin dichiarava, benché Mejerchol'd non lo volesse riconoscere¹⁶², di essersi ispirato al manuale sulla parola espressiva di Vol-

¹⁵⁸ *Ibidem*, pp. 89-90.

¹⁵⁹ Cfr. L. Varpachovskij, *Uroki Mejerchol'da* (Le lezioni di Mejerchol'd), in AA.VV., *Muzyka v dramatičeskom teatre* (La musica nel teatro drammatico), Leningrado, Ed. Muzyka, 1976, pp. 7-25; Salomon Volkov, *Predislovie k publikacii materialov k 100-letiju so dnja roždenija Mejerchol'da* (Introduzione alla pubblicazione dei materiali per il centenario della nascita di Mejerchol'd), in *Sovetskaja Muzyka*, n. 3, 1974; Idem, *Principi fondamentali della regia musicale di Mejerchol'd*, in *Nuova Rivista Musicale*, luglio/settembre, 1976, pp. 384-397; L. Arnstam, *Mejerchol'd i muzyka* (Mejerchol'd e la musica), in *Sovetskaja Muzyka*, n. 3, 1974, pp. 56-58; Michail Gnesin, *Muzyka v teatre V. E. Mejerchol'da* (La musica nel teatro di Mejerchol'd), Manoscritto inedito, Fondo Gnesin n. 2954, Fascicolo 1, Foglio 141, 1933-1935; E. Kaplan, *Režisser i muzyka* (Il regista e la musica), in AA.VV., *Vstreči s Mejerchol'dom* (Incontri con Mejerchol'd), Ed. VTO, Mosca 1967, pp. 332-351.

¹⁶⁰ Durante la sua collaborazione con Mejerchol'd allo Studio di via Borodinskaja, Gnesin lavorò alla messa a punto di un sistema di «lettura musicale» del dramma di cui si trova ampia traccia negli articoli e negli appunti, tuttora manoscritti, conservati al RGALI: cfr. tra gli altri *Lekcija o muzikal'nom čtenii (o ritme), pročitanaja v studii V. E. Mejerchol'da* [Una lezione sulla lettura musicale (sul ritmo) tenuta presso lo studio di V. E. Mejerchol'd, 1913]; *Muzyka v teatre Mejerchol'da* (La musica nel teatro di Mejerchol'd, del 1933-1935); *Vospominanija o zanjatjach muzikal'nogo čtenija v Studii V. E. Mejerchol'da* (Ricordi sulle lezioni di lettura musicale tenute allo studio di Mejerchol'd, 1941); Manoscritti inediti conservati al RGALI, Fondo Gnesin 2437, Volume 3, rispettivamente Fascicolo 109, 181 e 847.

¹⁶¹ Cfr. *O muzikal'nom čtenii* (Sulla lettura musicale), Manoscritto inedito, Fondo Gnesin n. 2954, Volume 1, Fascicolo 107, 1911-1913.

¹⁶² In una lettera al compositore del 1913, Mejerchol'd scrive: «Caro amico, mi scriva al più presto di sé, del suo lavoro. Che ne è della sua *Finlandese*? Sta scrivendo qualcosa sulla «declamazione musicale nel dramma»? Bisogna affrettarsi a fare uscire questa brochure, sia pure su un quotidiano. Il principe Volkonskij incomincia

konskij per mettere a punto il proprio sistema di lettura musicale¹⁶³. L'origine di questa pratica andava ricercata nella tradizione orale dei bardi russi, la cui tecnica di canto del verso era tornata all'attenzione degli attori russi a cavallo dei due secoli. La bioritmica di Volkonskij e la successiva biomeccanica di Mejerchol'd trovarono un terreno di confronto proprio sul piano del rapporto che instaurano con la musica.

La bioritmica di Volkonskij, con la stretta relazione che stabiliva tra corpo e musica, aveva introdotto delle prospettive nuove secondo le quali ripensare l'estetica teatrale. Volkonskij, come abbiamo visto, intendeva superare l'idea romantica di «Bello Ideale», inteso come categoria universale dello spirito, con quella più concreta di «sensazione». Il suo interesse s'incentrava dunque sulle categorie percettive dello spettacolo e sui suoi presupposti psicofisiologici. L'idea di un coinvolgimento dell'intero corpo dell'uomo nel processo di percezione della musica avanzata da Dalcroze, unita a quella ancora più estrema di D'Udine di un'origine gestuale della musica stessa, metteva radicalmente in crisi ogni presupposto metafisico all'origine di quest'arte. Inoltre, l'attenzione particolare di Volkonskij per l'aspetto tecnico delle arti, estendendosi anche alla musica, la riportava nell'ambito di un'estetica della forma e non più del sentimento. Questa concezione, derivata dall'idea musicale di Jaques-Dalcroze, fu duramente attaccata, nel 1915, dal figlio di Nikolaj Rimskij-Korsakov, che in un articolo uscito su *Russkaja Mysl'* ne criticava i proseliti più fedeli: Jean D'Udine e Sergej Volkonskij¹⁶⁴. A parere di Andrej Rimskij-Korsakov la debolezza del sistema di Jaques-Dalcroze consisteva nell'aver spinto una pratica puramente «pedagogica» come la ginnastica ritmica verso i territori, a suo parere molto più esclusivi,

già a dare lezioni sul tema che ci sta a cuore. La sua prima apparizione pubblica risale a primavera, all'Istituto di Storia delle Arti. Mi sono dichiarato contro. Non ha forse sentito dire qualcosa di questo mio intervento? [...] Volkonskij parlava come se avesse scoperto lui l'America per primo. Mi è toccato rivendicare per Lei il primato della scoperta di un nuovo sistema»: cfr. Vsevolod Emil'evič Mejerchol'd, *Perpiska* (Carteggio), Moskva, Iskusstvo, 1976, pp. 156-157. Mejerchol'd si riferiva qui alla relazione di Volkonskij *Drevnij chor na sovremennoj scene* (Il coro antico sulla scena contemporanea), presentata all'Istituto di Storia delle Arti di Pietroburgo all'inizio del 1913. Nel suo intervento Volkonskij esprimeva la necessità per l'attore russo di rivedere completamente il lavoro sulla declamazione drammatica in termini musicali.

¹⁶³ Si tratta di *Vyrazitel'noe slovo* (La parola espressiva), cit.

¹⁶⁴ Cfr. Andrej Rimskij-Korsakov, *Dal'kroz i estetika* (Dalcroze e l'estetica), in *Russkaja Mysl'*, maggio 1915, pp. 67-81.

dell'estetica. L'accusa si fondava sulla dichiarata intenzione di Dalcroze, di far risorgere l'orchestica greca, la primigenia unità di corpo e suono, riunendo polifonia e poliritmia in una nuova moderna sintesi delle arti¹⁶⁵. Secondo Rimskij-Korsakov sarebbe stato ridicolo ascrivere al pretesto musicale un significato meccanico e fisiologico per i movimenti del corpo. L'energia impulsiva della musica a suo parere non poteva essere fondata sull'effetto meccanico-fisiologico immediato che esercitano i suoni sull'apparato motorio: a suo modo di vedere il ruolo della musica ne sarebbe risultato troppo limitato.

Infatti, una pedagogia finalizzata a un proficuo sviluppo del senso del ritmo e all'elaborazione di una stabile abitudine alla scomposizione del movimento ha bisogno solo di un sistema, indifferenziato convenzionalmente ed esteticamente, di relazioni tra segni musicali e movimenti del corpo. Il sistema fornisce delle regole generali di accompagnamento plastico delle percezioni musicali, mentre la scuola trasforma tali regole in un'abitudine. La «trasformazione» della musica in plastica si fonda in tal modo sull'abituare l'organismo a reagire in modo convenzionale all'impressione musicale. Reazioni quelle, s'intende, volontarie, e niente affatto riflesse o istintive. La musica, e in particolare la sua componente ritmica, è solo un pretesto per manifestazioni cinetiche¹⁶⁶.

La critica avanzata da Rimskij-Korsakov alle teorie dalcroziane, e alle idee di Volkonskij e di D'Udine che da esse derivarono, coincideva pienamente con le riserve espresse dai teorici russi più conservatori sulle teorie di Gnesin circa un decennio prima. Gnesin, noto agli storici del teatro per la sua collaborazione con Mejerchol'd all'elaborazione di un sistema di declamazione musicale, aveva lanciato nel 1902 l'idea di un'origine plastica della creazione musicale, che confutava l'idea diffusa di una natura puramente «emozionale» dell'espressione musicale, sottolineandone invece il portato plastico e conoscitivo¹⁶⁷. Sin dai suoi primi scritti teorici, Gnesin aveva cercato di dimostrare che per la musica non era affatto caratteristica l'imprecisione delle immagini né la pura emozione, che di solito si associano a quest'arte; la frase musicale, a suo parere, non era meno den-

¹⁶⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 68.

¹⁶⁶ *Ibidem*, pp. 68-69.

¹⁶⁷ Si tratta del suo primo articolo a carattere scientifico, scritto nel 1902: *O plastičeskom načale v muzykal'nom voobraženii* (Del principio plastico nell'immaginazione musicale): cfr. Michail Gnesin, *Stat'i - Vospominanija - Materialy* (Articoli. Memorie. Materiali), Moskva, Sovetskij Kompozitor, 1961, p. 124.

sa di contenuto del linguaggio razionale e pertanto la musica rientrava nell'ambito del «pensiero emotivizzato» (*emocionalizirovanoe myšlenie*). Tali considerazioni – allora del tutto inedite – scatenarono molte polemiche: gli psicologi dell'epoca, come ad esempio Théodule Ribot, e i filosofi non potevano accettare l'uso della parola «pensiero» applicata a un ambito musicale da loro ritenuto del tutto irrazionale¹⁶⁸.

Qualche anno dopo, negli anni 1911-1913, lo stesso Gnesin nel mettere a punto il suo sistema di declamazione musicale per il laboratorio di Mejerchol'd, non mancava di ricordare come fosse stato proprio Volkonskij ad aver applicato una concezione plastica della parola e del suono all'elaborazione di un sistema espressivo fondamentale per il teatro.

Le posizioni di Rimskij-Korsakov, e di tutti i detrattori della ritmica, tendevano a difendere il primato assoluto della musica sulle altre arti: «Non bisogna essere un proselite di Schopenhauer per riconoscere che tra la musica e il fondamento noumenico della personalità umana esistono legami strettissimi. La musica non è forse, rispetto alla plastica, il noumeno, così come la plastica rispetto alla musica è il fenomeno?»¹⁶⁹. In tal senso, era decisamente inaccettabile per loro la prospettiva fenomenologica abbracciata da Volkonskij.

A Volkonskij Rimskij-Korsakov rimproverava di aver sopravvalutato il ruolo del ritmo, trascurando il valore psicologico delle altre componenti della composizione musicale, cioè armonia e melodia. A suo parere il movimento del corpo non avrebbe mai potuto raggiungere la varietà espressiva della musica che non si limita certo alla sola componente ritmica. Rimskij-Korsakov dimostrava così di non conoscere fino in fondo né le teorie dalcroziane, né le concezioni musicali di Volkonskij fondate sull'insegnamento delsartiano. Lo stesso Volkonskij era anche compositore, e le componenti della musica non gli erano certo estranee. Come aveva illustrato nell'esposizione del suo sistema, era possibile far corrispondere ognuna di esse a una particolare qualità del movimento corporeo; così la melodia troverebbe espressione nella forma e nella direzione del movimento, l'armonia nella sua distribuzione, nella sua correlazione e il ritmo nella sua velocità. D'altronde, come dichiarava lui stesso, Volkonskij ai fini di

¹⁶⁸ Cfr. M. S. Pekelis, *Muzykal'no-estetičeskie vozzrenija i literaturnye trudy M. F. Gnesina* (Le concezioni estetico-musicali e gli scritti letterari di M. F. Gnesin), in Gnesin, *Stat'i - Vospominanija*, cit., pp. 68-69 e Gnesin, *Ibidem*, p. 124.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 75.

elaborare un sistema di allenamento fisico dell'attore aveva considerato gli elementi musicali esclusivamente dal punto di vista del movimento, per tale ragione si era limitato a parlare di metro e di ritmo, mettendo in secondo piano melodia e armonia.

A ogni modo, malgrado le riserve di molti musicologi idealisti, la bioritmica di Volkonskij aveva offerto una prospettiva del tutto nuova alla relazione corpo/suono che ebbe notevoli ricadute su tutti i settori dell'arte. Nei primi anni Venti alcuni dei presupposti teorici e delle pratiche innovative introdotti da Volkonskij nel campo delle arti dello spettacolo tornarono di grande attualità, affiancandosi in modo del tutto complementare alle teorie meccaniciste allora in voga. Tra queste ebbe particolare rilievo, com'è noto, la biomeccanica di Mejerchol'd che delle esperienze del decennio precedente aveva saputo fare tesoro.

Il termine biomeccanica apparve per la prima volta nelle teorie di Mejerchol'd intorno al 1918 e diventò uno degli slogan del suo «Ottobre Teatrale» che stigmatizzò l'eredità idealista dei teatri russi del XIX secolo, Teatro d'Arte compreso, e cristallizzò le implicazioni ideologiche delle avanguardie costruttiviste¹⁷⁰. La biomeccanica era un nuovo sistema di movimenti scenici fondati, come la bioritmica, sull'esteriorizzazione e non sullo sviluppo dell'interiorità. Lo sfondo musicale nella biomeccanica era fondamentale, esattamente come nella bioritmica di Volkonskij. Lo scopo da raggiungere ancora una volta era la consapevolezza dell'attore, oltre alla sua preparazione fisica. Mejerchol'd attingeva anche lui alla psicologia oggettiva americana, al taylorismo, alla riflessologia sovietica (William James, Ivan Pavlov, Vladimir Bechtereve e gli etologi). Esattamente come sosteneva lo stesso Volkonskij, Mejerchol'd era convinto che ogni stato psicologico fosse condizionato da processi fisiologici, da costruzioni fisiche, e che solo un movimento corretto potesse far scaturire un autentico sentimento del ruolo. Queste pratiche differivano sostanzialmente nel tipo di esercizi utilizzati e, non essendo fondamentalmente in contraddizione, si ritrovarono spesso affiancate nel training degli attori dei laboratori sperimentali degli anni Venti. In un testo del 1926¹⁷¹, che riprende quasi alla lettera le argomentazioni con cui Volkonskij, pionieristicamente, aveva spiegato l'utilità della ritmica per il training dell'attore un decennio prima si legge: «Nel campo del

¹⁷⁰ Cfr. Béatrice Picon-Vallin, *Op. Cit.*, p. 90.

¹⁷¹ Cfr. Vadimir Mass, in *Vestnik Teatra*, n. 69, 1920, p. 6.

mestiere dell'attore, Dalcroze e i suoi seguaci (Appia, Volkonskij e altri) furono tra i primi a parlare dell'indispensabilità di una tecnica del movimento su cui lavorare, non meno di quanto si faccia già per la tecnica della voce. Non parlavano di scenografia, né di allestimenti scenici, né di luci, non perseguivano altro fine se non quello di aiutare l'attore a dare il massimo di espressività al proprio corpo. L'azione scenica è percepita contemporaneamente nello spazio e nel tempo, e il corpo umano in movimento è il punto d'incontro di queste due categorie. Ecco perché "l'educazione del movimento" per l'attore acquistava un'importanza fondamentale; egli doveva essere in grado di gestire facilmente e liberamente i propri muscoli»¹⁷².

Malgrado il ritorno d'interesse per la bioritmica nell'epoca rivoluzionaria, molti finirono per vedere genericamente in Delsarte e Dalcroze i simboli della rinascita della plastica ellenica che si voleva superare nella nuova epoca di «taylorizzazione» del gesto teatrale. Uno dei più accaniti fautori del gesto razionale finalizzato e costruttivo fu Ippolit Sokolov, che della taylorizzazione si fece acceso difensore sulle pagine delle riviste dei primi anni Venti¹⁷³. Il macchinismo affermato dall'ala costruttivista toccò in questo polemista d'eccezione la massima espressione. Sokolov, ignorando totalmente le relazioni esistenti con l'epoca bioritmica che precedette l'esplosione razionalista della sua epoca, vedeva in personaggi come Nikolaj Foregger gli innovatori più validi della nuova epoca sovietica. «L'uomo e l'attore sono una macchina viva nel senso letterale e non figurato (puramente metaforico) del termine. Soltanto basandosi sulle ricerche di una serie di fisiologi, a cominciare da Marey fino a Sečenov [...] si può iniziare seriamente l'educazione, o meglio la costruzione dell'uomo e dell'attore, in quanto macchina viva»¹⁷⁴. I tempi e le forme del lavoro industrializzato avevano modificato a suo parere anche l'organizza-

¹⁷² Z. Punina e Ju. Charlamov, *Ritm (O sisteme Žaka-Dal'kroza i rabote Otdelenija Ritma Instituta Sceničeskich Iskusstva)* [Il ritmo (Il sistema di Jaques-Dalcroze e il lavoro della Sezione Ritmo dell'Istituto delle Arti Sceniche)], in AA.VV., *Ritm i kul'tyra tanca* (Il ritmo e la cultura della danza), Academia, Leningrado, 1926, p. 25.

¹⁷³ Cfr. di Ippolit Sokolov, *Tejlorizovannyj žest* (Il gesto taylorizzato), in *Zrelišča*, n.2, 1922, pp. 10-11; *Vospitanie aktera* (L'educazione dell'attore), in *Zrelišča*, n. 8, 1922, p.11; *Dal'kroz i fizkul'tura* (Dalcroze e l'educazione fisica), in *Ermitaž*, n.9, 1922, p. 13; *Industrial'naja žestikul'jacija* (La gesticolazione industriale), in *Ermitaž*, n. 10, 1922, pp. 6-7: si trovano le traduzioni italiane di Ornella Calvarese nel dossier *La febbre del teatro*, cit. alle pp. 117-126.

¹⁷⁴ *Sistema Dal'kroza* (Il sistema di Dalcroze) - *Diskussija*, in *Ermitaž*, n.14, 1922, pp. 8-10.

zione psicofisiologica dell'uomo che avrebbe dovuto disporre di una camminata e di una gesticolazione taylorizzate. A parere di quanti, come lui, furono attratti dalle nuove teorie razionaliste americane, era necessaria una «cultura della gesticolazione industriale»¹⁷⁵. Sokolov, ignorando del tutto la parte del sistema di Volkonskij dedicato alla respirazione, accusava la ginnastica ritmica di formare un atleta di tipo «addominale» e non «toracico», di non badare affatto alla respirazione e di essere pertanto non solo del tutto disarmonica, ma addirittura nociva. Le sue accuse a dire il vero non tenevano in alcun conto l'enorme lavoro teorico e pratico svolto da Volkonskij, e attaccavano la ritmica per aver posto alla base degli esercizi solo un ritmo musicale e non psicofisiologico e lavorativo. Le posizioni di Sokolov accesero una breve polemica sulle pagine di *Ermitaž*¹⁷⁶ in cui si confrontarono le tesi di Sokolov contro la ritmica dalcroziana e quelle di Nikolaj L'vov a favore. Quest'ultimo spiegava quanto fossero infondate le accuse alla ritmica avanzate da Sokolov che dimostrava una totale ignoranza sia della trasformazione subita dagli esercizi di ritmica nella loro applicazione all'Istituto del Ritmo, sia del fatto che la pratica ritmica non avesse come scopo principale l'allenamento atletico dell'allievo (a questo scopo erano stati inseriti appositamente corsi di ginnastica svedese, di plastica, d'impostazione della respirazione). Inoltre, l'infondata accusa di nocività avanzata da Sokolov pareva ignorare che la ritmica si fondava sulla camminata e la corsa, vale a dire sui movimenti più naturali dell'uomo.

Occorre dire che le posizioni di Sokolov furono confutate da più parti e ne fu dimostrata l'assoluta inutilità per il teatro. In particolare, pareva improponibile¹⁷⁷ l'idea di Sokolov di pretendere dal teatro «che insegnasse a tutti a camminare e a muoversi secondo i dettami della taylorizzazione» per diversi ordini di ragioni: innanzitutto era assurdo confondere il principio genericamente lavorativo del gesto con quello estetico-espressivo. A differenza di quanto accade nel lavoro, a teatro il gesto teatrale è allo stesso tempo strumento e fine del lavoro teatrale. Il fondamento di qualsiasi gesto scenico è anzitutto l'effetto da esercitare sul pubblico: questo è il suo scopo principale, e non è detto che possa sempre corrispondere alle linee geometriche della gesticolazione industriale. In tal senso, la biomeccanica meyer-

¹⁷⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 7.

¹⁷⁶ *Sistema Dal'kroza*.

¹⁷⁷ Arkadij Pozdnev, *Tejlorizm na scene* (Il taylorismo sulla scena), in *Zrelišča*, n. 5, 1922, pp. 8-9.

chol'diana differiva dalla taylorizzazione auspicata da Sokolov proprio perché derivava, come la bioritmica, dalle possibilità «naturali» del corpo umano. L'idea di Taylor di razionalizzare il gesto in vista del massimo risparmio di energia nella sua attuazione è non solo inutile per il teatro, ma addirittura dannosa¹⁷⁸, l'espressività del gesto teatrale infatti spesso si fonda sulla massima apertura e sul dispendio volontario di energia e non necessariamente sulla sua economia.

In buona sostanza le teorie sull'attore degli anni Venti non fecero che riprendere un tema già caro alla prima avanguardia bioritmica che era partita dal superamento del principio di reviviscenza e visceraltà per approdare a un uso cosciente della propria espressività corporea attraverso la piena presa di coscienza di questo stesso corpo.

BIBLIOGRAFIA di Sergej Volkonskij

- 1892: *Chudožestvennoe naslaždenie i chudožestvennoe tvorčestvo* (Il godimento estetico e la creazione artistica), San Pietroburgo.
- 1892: *Art et beauté*, in *La Nouvelle Revue*, 1^{er} avril, pp. 465-488.
- 1893: *Iskusstvo i nraustvennost'* (L'arte e la morale), in *Vestnik Evropy*, n. 4.
- 1896: *Očerki russkoj istorii i russkoj literatury* (*Publičnye lekcii, čitannye v Amerike*) [Note di storia e di letteratura russe (Lezioni pubbliche tenute in America)], Tipo-Lit. Golike, San Pietroburgo.
- 1899: *O Mol'ere* (Molière), in *Novoe Vremja*, 2 (14) settembre, n. 8446.
- 1910: *Ob iskusstve aktëra* (Sull'arte dell'attore), in *Russkie Vedomosti*, 7 novembre, n. 257.
- 1910: *O russkoj aktërskoj technike* (Sulla tecnica dell'attore russo), in *Reč'*, 28 ottobre (testo della lezione pubblica tenuta presso l'Istituto Superiore Tenisev).
- 1911: *Pravda i krasota na scene* (Verità e bellezza sulla scena), in *Petroburgskaja Gazeta*, n. 87.
- 1911: *V literaturno-chudožestvennom kružke* (In un circolo artistico-letterario), in *Russkie Vedomosti*, 6 aprile, n. 78.
- 1911: *Čelovek i ritm* (L'uomo e il ritmo), in *Apollon*, n. 6, pp. 33-50.
- 1911: *V zašitu akterskoj techniki* (In difesa della tecnica dell'attore), in *Apollon*, n. 1-2.
- 1911: *Pantomima* (La pantomima), in *Apollon*, n. 10, pp. 20-25.
- 1911: *Razgovor* (Una conversazione), in *Studija*, n. 1, pp. 8-13.
- 1911: *O "muzyke v drame"* (La musica nel dramma), in *Studija*, n. 5, p. 6.
- 1911: *Plastika i muzyka* (La plastica e la musica), in *Studija*, n. 5, pp. 18-19.

¹⁷⁸ Cfr. *ibidem*, p. 8.

- 1911: *Opjat'o muzyke v drame* (Di nuovo sulla musica nel dramma), in *Studija*, n. 8, p. 7.
- 1911: *Muzyka, plastika, slovo* (Musica, plastica, parola), in *Studija*, n. 11, pp. 7-9.
- 1911: *Sceničeskaja obstanovka i čelovek* (L'allestimento scenico e l'uomo), in *Ežegodnik Imperatorskich Teatrov*, vyp. VII, pp. 25-36.
- 1912: *Chudožestvennyye otkliki* (Note sull'arte), Apollon, San Pietroburgo.
- 1912: *Čelovek na scene* (L'uomo sulla scena), San Pietroburgo.
- 1912: *Ritm v sceničeskich iskusstvach* (Il ritmo nelle arti sceniche), in *Apollon*, n. 3/4, pp. 52-67.
- 1912: *Adol'f Appia* (Adolphe Appia), in *Apollon*, n. 6.
- 1912: *Ritm v istorii čelovečestva* (Il ritmo nella storia dell'umanità), in *Ežegodnik Imperatorskich Teatrov*, vyp. 3, pp. 1-13.
- 1912: *Razgovory* (Conversazioni), Apollon, San Pietroburgo.
- 1912: *Prazdničestva v Gellerau* (Festeggiamenti ad Hellerau), in *Apollon*, n. 6, pp. 45-49.
- 1912: *Is knigi: Vyrizitel'nyj čelovek - Sceničeskoe vospitanie žesta po Del'sartu* (Dal libro: *L'uomo espressivo*), in *Apollon*, n. 7 e n. 8, pp. 34-48 e pp. 20-32.
- 1913: *Dviženie i muzyka na scene* (Movimento e musica sulla scena), in *Reč'*, 17 febbraio, n. 47, p. 3.
- 1913: *Ritmičeskaja gimnastika* (La ginnastica ritmica), in *Listki Kursov Ritmičeskoi Gimnastiki*, n. 1.
- 1913: *Na Mangejmskoj teatral'noj vystavke* (La mostra teatrale di Mannheim), in *Apollon*, n. 3, pp. 26-29.
- 1913: *Drevnij chor na sovremennoj scene* (Il coro antico sulla scena contemporanea), in *Apollon*, n. 4, pp. 22-29 e n. 5, pp. 29-37.
- 1913: *Studija Moskovskogo Chudožestvennogo Teatra* (Lo Studio del MCHAT), in *Apollon*, n. 5, pp. 51-53.
- 1913: *Desjatiletie Obščedostupnogo teatra* (Il decimo anniversario del Teatro Obščedostupnyj), in *Apollon*, n. 10, pp. 76-77.
- 1913: *Elektra v Marinskoi Teatre* ("Electra" al teatro Marinskij), in *Apollon*, n. 3, pp. 49-52.
- 1913: *Vyrizitel'noe slovo* (La parola espressiva), Apollon, San Pietroburgo.
- 1913: *Vyrizitel'nyj čelovek. Sceničeskoe vospitanie žesta* (L'uomo espressivo. L'educazione scenica del gesto), San Pietroburgo.
- 1913: *Ptica i čelovek (Muzykal'noe sopostovlenie)* [L'uccello e l'uomo (Un paragone musicale)], in *Apollon*, n. 6, pp. 39-43.
- 1913: *Russkij balet v Pariže* (Il balletto russo a Parigi), in *Apollon*, n. 6, pp. 70-74.
- 1913: *Anatomija soglasnyh* (Anatomia delle consonanti), in *Golos i Reč'*, n. 3, pp. 3-6.
- 1914: *O kinematografe*, in *Vyskazyvanija dejatelej dorevoljucionnogo iskusstva i literatury po teoretičeskim voprosam kinematografa* (Sul cinema, in Dichiarazioni di artisti e letterati del periodo prerivoluzionario sulla

- teoria del cinema), Rukopisi i publikacii (Manoscritti e stampa), Kabinet Sovetskogo Kino VGIK, Mosca.
- 1914: *Russkij Balet v Pariže*, in *Reč'*, n. 13590, 20 aprile (rist. in *Vestnik Kinematografii*, nn. 8 e 9 e in *Teatral'naja Gazeta*, n. 40, 1915).
- 1914: *Sopostovlenie* (Un confronto), in *Listki Kursov Ritmičeskoj Gimnastiki*, n. 6.
- 1914: *Nemaja opasnost'* (Un pericolo muto) in *Reč'*, n. 90, 2 aprile (rist. in *Vestnik Kinematografii*, nn. 8 e 9 e in *Teatral'naja Gazeta*, n. 40, 1915).
- 1914: *Kinematograf i teatr* (Il cinema e il teatro), in *Peterburskij kur'er*, n. 72, 2 aprile, p. 4.
- 1914: *Otkliki teatra* (Echi teatrali), Sirius, Pietroburgo.
- 1914: *O čitke* (La lettura teatrale), in *Russkaja mysl'*, vyp. 3, pp. 73-82.
- 1914: *Der Rhythmus in Russland*, San Pietroburgo.
- 1915: *Teatral'nye nabljudenija* (Considerazioni teatrali), in *Birževye Vedomosti*, 12 gennaio, n. 14607.
- 1915: *Teatral'nye nabljudenija* (Considerazioni teatrali), in *Birževye Vedomosti*, 22 gennaio, n. 15627.
- 1921: *O dekabristach. Po semejnym vospominanijam* (I decabristi - Ricordi di famiglia), Russkoe Izdatel'stvo Povolockoj i Ko., Parigi.
- 1920-1921: *Zakony mimiki* (Le leggi della mimica), in *Zapiski peredvižnogo Obščedostupnogo Teatra*, vyp. 30-31-32, settembre-ottobre, pp. 33-39.
- 1924: *Byt i bytie* (Il comune nel quotidiano), Mednyj Vsadnik, Berlino.
- 1923: *Moi vospominanija* (Le mie memorie), T. 1-3, Mednyj Vsadnik, Monaco.
- 1925: *Poslednyj den': roman-chronika* (L'ultimo giorno: romanzo cronaca), Mednyj Vsadnik, Berlino.
- 1928: *V zaščitu russkogo jazyka. Sbornik statej* (In difesa della lingua russa. Antologia di scritti), Mednyj Vsadnik, Berlino.
- 1978: *Byt v Bytie* (L'essere e il quotidiano), Paris, Ymca Press.
- 1992: *Moi vospominanija v dvuch tomach* (Le mie memorie in due volumi), Mosca, Iskusstvo.
- 1992: *O russkom ekrane* (Lo schermo russo) (articolo del 1928, uscito sul n. 4 di *Zveno*, a Parigi), in *Kinovedčeskie Zapiski*, vyp. 13, pp. 150-151.
- 1998: *Kinematografičnosť i teatral'nost'* (Cinematograficità e teatralità), in *Kinovedčeskie Zapiski*, vyp. 39, pp. 52-53.