

Franco Ruffini

ROMANZO PEDAGOGICO.
UNO STUDIO SUI LIBRI DI STANISLAVSKIJ

Premesse

A leggerli con l'attenzione e il rispetto che meritano, si scopre che i libri di Stanislavskij sono ben altra cosa da quello che appaiono a prima vista. Sono un'opera unitaria con una regia unitaria, complessa e attentamente mirata. Scoprirlo è relativamente facile. Più difficile è porsi la questione del perché intraprendere una simile ricerca.

Come vincere l'inerzia euristica di uno Stanislavskij già giubilato e, in fondo, comodamente sistemato nella storiografia teatrale? E, prima ancora, è utile e necessario vincere questa inerzia?

Per queste due fondamentali domande sono debitore innanzitutto a Jerzy Grotowski, a cui questo studio è dedicato. Nella sua *Risposta*, interrogandosi sull'importanza di Stanislavskij oggi, Grotowski ha scritto: «Non si può rispondere al posto di qualcuno» (in K. Stanislavskij, *L'attore creativo*, Firenze, La casa Usher, 1980, p. 191). È una grande, vera risposta, perché riconsegna al mittente la domanda e la responsabilità di farci i conti, ognuno nel proprio campo e nei propri limiti.

Oggetto di questo studio sono i libri di Stanislavskij. Con «libri di Stanislavskij» intendiamo *La mia vita nell'arte e Il lavoro dell'attore su se stesso* (I e II tomo), cioè i soli, tra tutti quelli progettati, di cui Stanislavskij poté controllare personalmente la stesura e la pubblicazione in lingua russa. Il che è solo parzialmente vero. Il secondo tomo del *Lavoro dell'attore* fu pubblicato da un comitato editoriale; Stanislavskij era morto prima di aver potuto completare la sistemazione dei materiali, che erano però in fase molto avanzata.

La considerazione che legittima questo studio è che noi non possiamo dire di conoscere il pensiero di Stanislavskij sulla base delle edizioni americane. Com'è noto, e come si specificherà in

Questo numero di «Teatro e Storia»
è dedicato al nome di
TADEUSZ KANTOR
(1915-1990)

seguito, i libri di Stanislavskij uscirono *prima* in edizione americana *autorizzata* dall'autore, e solo in seguito (con l'eccezione del secondo tomo del *Lavoro dell'attore*, che uscì praticamente in contemporanea) in edizione russa.

Non è, dunque, una questione di filologia in senso stretto. Ma per l'edizione in lingua originale Stanislavskij consegnò alle stampe *testi diversi* da quelli rilasciati per l'edizione americana. E se nel caso del *Lavoro dell'attore* questo testo fu semplicemente quello privo del lavoro di editing dei coniugi Hapgood, per *La mia vita nell'arte* Stanislavskij rielaborò il suo stesso testo.

Ci dovranno essere, quindi, due modi di procedere differenti. Il confronto tra le due edizioni della *Mia vita nell'arte* sarà molto più dettagliato e inquisitorio, rispetto a quello tra le due edizioni del *Lavoro dell'attore*. Il primo infatti – il confronto tra le due «vite nell'arte» – informa sul libro in quanto prodotto dell'autore; il secondo – quello tra i due «lavori dell'attore» – informa sul libro in quanto prodotto dell'editoria¹.

¹ I due libri ai quali ci riferiamo sono, nell'edizione russa: *Moja zizn v iskusstve e Robota aktera nad soboj* (I e II tomo), corrispondenti ai primi tre volumi di *Sobranie sočinienij* (*Opere*, in otto volumi, pubblicate tra il 1954 e il 1961; è attualmente in corso una nuova edizione). *Moja zizn v iskusstve* uscì in prima edizione nel 1926, in seconda edizione (con l'aggiunta di un corredo di fotografie) nel 1928, e come primo volume delle *Opere* nel 1954. Una traduzione in inglese ne fu fatta per il centenario della nascita di Stanislavskij (Mosca, Foreign Languages Publishing House, 1963), ma ha avuto scarsa circolazione, per problemi legati alla legislazione sui diritti d'autore. Il primo tomo di *Robota aktera nad soboj* fu pubblicato nel 1938 (e nel 1954 come secondo volume delle *Opere*); il secondo tomo nel 1948 (come terzo volume delle *Opere* nel 1955). Quanto alle edizioni americane, insieme ai dati bibliografici, offriamo subito le coordinate di massima della questione. *My Life in Art* (Boston, Little-Brown and Co., 1924) fu scritto da Stanislavskij su invito degli americani e poi rielaborato dallo stesso Stanislavskij per l'edizione russa. *An Actor Prepares* (New York, Theatre Arts Books, 1936), corrispondente al primo tomo del *Lavoro dell'attore*, è il risultato del lavoro di editing di Elizabeth Reynolds e del marito Norman Hapgood operato sull'originale russo, con l'autorizzazione di Stanislavskij. *Building a Character* (New York, Theatre Arts Books, 1949), corrispondente al secondo tomo del *Lavoro dell'attore*, è il risultato di un analogo lavoro di editing, ma operato su materiali che non erano ancora strutturati e scritti in forma definitiva. La collazione con i testi russi è stata fatta con Fabio Mollica, che ha anche tradotto i brani inediti in italiano (li segnaleremo di volta in volta). Più in generale, Fabio Mollica ha seguito tutto il mio lavoro: a lui va il mio ringraziamento più riconoscente. Le edizioni italiane dei due libri di Stanislavskij sono: *La mia vita nell'arte*, Torino, Einaudi, 1963; e *Il lavoro dell'attore*, Bari, Laterza, 1956 (comprensivo dei due tomi). Questa prima edizione italiana del *Lavoro dell'*

Questo dell'editoria, comunque, non è problema irrilevante. I libri di Stanislavskij vennero alla luce nell'orizzonte d'attesa americano. La situazione politico-economica russa e la legislazione sui diritti d'autore hanno fatto sì che a circolare a livello internazionale siano state poi, con poche eccezioni², l'edizioni americane. L'orizzonte d'attesa, e in effetti di maggiore utenza, in America era quello degli uomini di teatro, interessati più che altro ad un utilizzo pratico immediato del "mito" di Stanislavskij. Appurare in che misura e in che modo sono diverse le due edizioni dei libri di Stanislavskij è un problema fondato, e urgente.

La base metodologica del nostro studio è che nel verificare le differenze tra le due edizioni, soprattutto della *Mia vita nell'arte*, noi possiamo raccogliere consistenti indizi sull'esistenza e, in caso affermativo, sulla forma di un complessivo progetto di Stanislavskij scrittore. Si sa che le differenze sono il terreno di coltura del senso: il senso è per se stesso differenziale. Laddove Stanislavskij abbia introdotto – o anche solo preferito – variazioni, è proprio lì che potremo cercare indicazioni sul suo progetto di scrittore.

Un progetto da non considerare, anche in sede di ipotesi, come pianificato in anticipo una volta per tutte: ché in tal caso c'è da

l'attore è stata più volte ristampata (noi utilizzeremo l'ed. in due volumi del 1975), ma in realtà si tratta di una nuova edizione, sebbene le differenze con l'edizione precedente non siano molto marcate. Quanto a *La mia vita nell'arte*, è la traduzione integrale dell'edizione russa. Meno felice la situazione del *Lavoro dell'attore*. Il primo tomo segue l'edizione russa con alcuni tagli; l'ordine, in ogni caso, rimane invariato, com'è anche per *An Actor Prepares* (che però è più ridotto dell'edizione italiana). Il secondo tomo segue in parte l'edizione russa, in parte l'edizione americana, discostandosi poi da entrambe nella parte finale: in cui il testo dell'edizione russa viene sostituito da un materiale posto, nell'edizione russa, in appendice. Un'analisi più dettagliata delle edizioni italiane, in rapporto a quella russa e a quella americana, esula dagli scopi del nostro studio. Le citazioni dalle edizioni italiane verranno segnalate da MVA per *La mia vita nell'arte*, e da LA I e LA II per i due tomi del *Lavoro dell'attore*. Per le citazioni da entrambi i testi è stata mantenuta la traduzione edita in italiano, previo controllo che essa risultasse conforme al senso dei relativi passi dell'originale.

² Ci riferiamo all'edizione della Germania orientale delle *Opere* complete, nella collana «Bühne der Wahrheit», diretta da Maxim Wallentin; e a quella in Argentina, per i tipi dell'edizione Quetzal di Buenos Aires in cinque volumi (1977-86): i primi quattro volumi sono la traduzione dei primi quattro volumi dell'edizione russa (fino al *Lavoro dell'attore sulla parte*), il quinto volume è un'antologia tratta dai restanti volumi dell'edizione russa.

supporre che Stanislavskij sarebbe stato meno condiscendente verso gli editori americani. Piuttosto, un progetto maturato per gradi, e forse proprio grazie alle indicazioni che allo stesso Stanislavskij si rivelavano al procedere della scrittura e della rielaborazione.

Il punto d'arrivo del nostro studio è che questo progetto complessivo esiste, e ha una forma ben precisa. Questa forma, e l'esistenza stessa del progetto, sarebbe impossibile riconoscerle basandosi sulle edizioni americane.

È un progetto di «romanzo pedagogico», o di biografia pedagogica se si vuole.

Le ragioni, i modi, le articolazioni di questo progetto diverranno chiari nelle pagine che seguono. Qui basterà dire che *La mia vita nell'arte* e *Il lavoro dell'attore su se stesso* sono, in realtà, un'unica opera, che si sviluppa seguendo il tempo della vita. Nel caso della *Mia vita nell'arte* questo tempo viene percorso riferendo gli avvenimenti accaduti; nel caso del *Lavoro dell'attore su se stesso* questo tempo viene ri-percorso riferendo *con lo stesso ordine* i problemi artistici emersi da quegli avvenimenti, e le relative soluzioni via via maturate nel tempo.

Non c'è una *logica* nel *Lavoro dell'attore*, come sarebbe logico attendersi da un trattato, e come si presume usualmente: c'è una *cronologia*, che è *la stessa* della *Mia vita nell'arte*.

Il «sistema» non esiste, come Stanislavskij proclamò sempre. Esistono solo la «vita nell'arte» e il «lavoro su se stesso» che incessantemente l'attore applica alla propria vita d'artista.

Nell'affermare questo, nell'essere questo, i libri di Stanislavskij si costituiscono come «romanzo pedagogico». Non una biografia che incornicia o affianca l'insegnamento, ma una biografia che, nei suoi due livelli, è l'insegnamento di Stanislavskij.

Le due vite nell'arte. Gli anni della rivoluzione

La vicenda relativa alla scrittura e alla pubblicazione della *Mia vita nell'arte*, in entrambe le edizioni, è nota. La riportano nelle grandi linee tutte le biografie di Stanislavskij e, nel dettaglio, la ricostruiscono alcuni contributi specifici. Poco abbiamo da aggiun-

gere di nuovo o da prospettare da un'angolatura diversa: lo faremo di volta in volta, quando necessario, e in sede di riepilogo.

Per sommi capi: nel 1923 Stanislavskij è in America, ricco di fama ma bisognoso di danaro; dopo varie proposte abortite o rifiutate, accetta oborto collo di scrivere la propria autobiografia. Tra mille difficoltà *My Life in Art* arriva alla pubblicazione nell'aprile del 1924. Già sul *Majestic*, la nave che lo sta riportando in Europa, Stanislavskij comincia a rielaborare il dattiloscritto per un'edizione in lingua russa: il lavoro durerà fino ai primi mesi del 1926. La pubblicazione è del settembre dello stesso anno³.

Sul genere di correzioni apportate avremo modo di soffermarci in seguito. Non dovevano essere, comunque, correzioni di poco conto, se Stanislavskij arrivò a vietare la traduzione del testo americano, dichiarando quello russo più interessante e più necessario⁴.

C'è, innanzitutto, un fondamentale cambiamento di struttura. Nell'edizione americana, Stanislavskij divide la sua vita artistica in *due* periodi: il primo fino al 1906, e il secondo dal 1906 in poi; mentre nell'edizione russa la scansione è in *tre* periodi: fino alla rivoluzione del 1905, dal 1906 alla rivoluzione d'ottobre, dal 1917 in poi.

La tappa del 1906 rimane invariata, salvo a connotarsi nell'edizione russa di un colore politico. È possibile che ad introdurre ex novo la tappa del 1917 Stanislavskij sia stato indotto da considerazioni dello stesso tipo. In ogni caso, dovremo prevedere che negli anni intorno alla rivoluzione d'ottobre ci siano sensibili differenze tra le

³ La biografia più documentata è quella di I. N. Vinogradskaja, *Žizn' i tvorčestvo K.S. Stanislavskogo. Letopis' v četyrech tomach* (Vita e opere di Stanislavskij. Cronaca in quattro volumi), Mosca 1971. Tra le biografie in lingue occidentali segnaliamo la recentissima J. N. Benedetti, *Stanislavskij. A Biography*, London, Methuen, 1988 (1990²). Specificamente per la vicenda della *Mia vita nell'arte*, cfr. L. Senelick, *Stanislavsky's Double «Life in Art»*, in «Theatre Survey», Nov. 1981; L. Senelick, *New Information on «My Life in Art»*, in «Theatre Survey», Mag.-Nov. 1983; per il primo tomo del *Lavoro dell'attore* cfr. S. M. Carnicke, *An Actor Prepares. A Comparison of the English with the Russian Stanislavsky*, in «Theatre Journal», Dic. 1984. La vicenda complessiva dei due libri è ripercorsa in B. M. Hobgood, *Stanislavskij's Books: an Untold Story*, in «Theatre Survey», vol. XXVII, 1986, e in J. N. Benedetti, *A History of Stanislavsky in Translation*, in «New Theatre Quarterly», vol. VI, 23, ag. 1990.

⁴ L. Senelick, *Stanislavsky's Double «Life in Art»*, cit., p. 205.

due «vite nell'arte». Ecco l'elenco dei capitoli delle due edizioni, a partire dal 1914: *L'attore deve saper parlare, La rivoluzione, La catastrofe, Caino, Lo studio operistico al Bol'šoj, La partenza e il ritorno, I risultati e il futuro* per l'edizione russa; *The War, The Second Revolution, The Opera Studio, My Life in Art* per l'edizione americana.

Già numericamente si vede quanto l'edizione russa sia più ampia. Di fatto, a corrispondersi con relativa fedeltà sono solo i capitoli sulla rivoluzione e sullo studio operistico. Ma vediamo un po' più nel dettaglio.

L'attore deve saper parlare si riferisce al 1914 e agli spettacoli puškiniani iniziati in quell'anno e andati poi in scena nel 1915. *Mozart e Salieri* è quello sul quale Stanislavskij si sofferma di più, parlando a lungo delle difficoltà incontrate in rapporto all'uso della voce e del verso. Di questo c'è solo un rapido e generico cenno nel capitolo *The War* dell'edizione americana.

I tre capitoli successivi *La rivoluzione, La catastrofe e Caino* corrispondono, nel loro insieme, al capitolo *The Second Revolution*. Ma la dilatazione non rende conto della qualità dei cambiamenti introdotti. C'è, ad esempio, in *La catastrofe* un significativo rilievo sulla disastrosa situazione della pedagogia teatrale, che manca del tutto nell'edizione americana. *Caino* (1920) fu uno spettacolo «rivoluzionario», allestito in mezzo a grandi difficoltà, e del quale, malgrado l'insuccesso, Stanislavskij si dilunga a parlare sottolineandone l'importanza per la sua ricerca artistica. *Caino* e le relative questioni artistiche sono, nell'edizione americana, solo uno sbrigativo cenno all'interno del discorso sulla rivoluzione. Anche nel capitolo sullo *Studio operistico*, malgrado la generale corrispondenza con l'edizione americana, c'è una variazione importante. L'esperienza al Bol'šoj cominciò nel 1918. Ai cantanti d'opera Stanislavskij insegnò il suo «sistema» e i principi del movimento scenico, ma dai cantanti d'opera imparò anche molto⁵. Di questo debito non vi è traccia nell'edizione americana.

Del capitolo *La partenza e il ritorno* ci sono solo tracce nell'ultimo capitolo, e lo si comprende bene, dato che questo era stato

⁵ Vedi le *Conversazioni al Teatro Bol'šoj*, in *L'attore creativo*, Firenze, La casa Usher, 1980.

scritto prima del ritorno⁶. *I risultati e il futuro* corrisponde grosso modo all'ultimo capitolo dell'edizione americana, ma con due aggiunte, tra loro collegate, di grande interesse. La prima è quella sulla quale viene, in genere, concentrata tutta la differenza tra le due edizioni della *Mia vita nell'arte*. Nell'ultima pagina dell'edizione russa Stanislavskij espone analiticamente le articolazioni del suo «sistema» in: lavoro su se stesso e lavoro sulla parte, e, per ciascuna delle due zone, in: lavoro interiore e lavoro esteriore. È il passo, mancante nell'edizione americana, che viene sempre citato (MVA, p. 496). Ma questo passo è preceduto, nell'edizione russa, da un lungo discorso (MVA, pp. 492-94) in cui Stanislavskij, dopo aver lamentato la mancanza di riflessioni «scientifiche» sull'arte dell'attore, descrive il contenuto e le finalità della sua ricerca e ne sottolinea l'essenzialità per ogni attore, indipendentemente dalle scelte stilistiche e di poetica. È un brano (anch'esso mancante nell'edizione americana) molto significativo, non solo in sé, ma perché colora diversamente il passo finale: che è lo schema riepilogativo di un discorso precedente, e non tout court la formula del «sistema».

Prima di procedere, due considerazioni si devono fare: la prima sulla quantità delle variazioni apportate per l'edizione russa, l'altra sulla loro qualità.

Circa la quantità, c'è da dire almeno che essa non è tale da legittimare la generale assimilazione – salvo poche varianti – delle due edizioni. Se si tiene conto, inoltre, della diversa scansione delle due vite, ciò che comincia a profilarsi è una nuova ideazione, da parte di Stanislavskij, della propria biografia artistica, piuttosto che un semplice aggiustamento per il diverso contesto.

Ma è la qualità delle modifiche che maggiormente dà da riflettere. Le aggiunte e i cambiamenti indicano tutti un'unica direzione: un senso preciso. Nel rielaborare l'edizione americana della *Mia vita*

⁶ Questo capitolo fu scritto dietro suggerimento della signora L. Gurevič, critico e saggista collaboratore di Stanislavskij, e ultimato nel febbraio 1926. Sembra che esso sia basato su un capitolo approntato per l'edizione americana sotto forma di lettera aperta a Mejerchol'd, di cui all'ultimo momento e senza offrire spiegazioni Stanislavskij aveva vietato la pubblicazione (cfr. J. N. Benedetti, *A History*, cit., p. 270).

nell'arte, Stanislavskij mise in risalto i temi della ricerca artistica piuttosto che quelli delle prestazioni professionali: nel lavoro al Bol'šoj pose l'accento su ciò che aveva imparato, oltre che su ciò che aveva insegnato. Privilegiò, inoltre, le implicazioni pedagogiche degli spettacoli, rispetto al loro successo: parlo di *Caino* e di *Mozart e Salieri*, nonostante fossero stati entrambi degli insuccessi, perché da quegli spettacoli erano emersi importanti temi di ricerca. Stanislavskij aveva imparato qualcosa di nuovo, che ora era in grado di trasmettere.

Traspare, già da questo primo sondaggio, la filigrana di un senso, se non di un'intenzione, che rimodella l'edizione americana della *Mia vita nell'arte*. Ed è un senso che indica chiaramente l'altro libro di Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, il libro in cui Stanislavskij si proponeva proprio di «trasmettere ai posteri... il prezioso minerale» (MVA, p. 496) estratto nella lunga ricerca. Nell'introdurre l'edizione russa, Stanislavskij definì *La mia vita nell'arte* «come un'introduzione a un altro mio libro, in cui voglio comunicare i risultati di queste ricerche»⁷. Stanislavskij collegò esplicitamente *La mia vita nell'arte* al *Lavoro dell'attore*.

Con quale perspicuità intendesse questo collegamento non lo sappiamo ancora, e non lo sapeva bene neppure lui in quel momento, forse.

Ma sappiamo almeno in che direzione cercare.

I due libri di Stanislavskij

Al *Lavoro dell'attore su se stesso* puntano sia le indicazioni esplicite dell'autore, sia quelle implicite che abbiamo cominciato a

⁷ L'introduzione di Stanislavskij alla *Mia vita nell'arte* è inedita in italiano; ne daremo in seguito un'ampia traduzione. È un documento inspiegabilmente trascurato negli studi sui libri di Stanislavskij. Né lo riporta l'edizione «critica» *Ma vie dans l'art*, a cura di D. Yocucz, Lausanne, L'Age d'Homme, 1980. Di questa edizione si può dire che è un'occasione mancata. Essa traduce il testo russo, integrandolo con i brani dell'edizione americana eliminati da Stanislavskij. Si perdono, in questo modo, le possibilità di confronto: che, comunque, non erano nelle intenzioni della curatrice, la quale afferma nell'*Avant-propos*: «La lourdeur qui, parfois, en résulte, est largement compensée par ce sentiment de vécu si cher à l'auteur».

ricavare dal confronto tra le due «vite nell'arte». Ed è, evidentemente, all'edizione russa che Stanislavskij si riferisce.

Sebbene la cronaca ne sia ugualmente intricata, la situazione del *Lavoro dell'attore* è, per noi, più semplice. Come abbiamo già detto, le varianti tra le due edizioni della *Mia vita nell'arte* riguardano l'autore, quelle tra le due edizioni del *Lavoro dell'attore* riguardano il contesto editoriale nel suo complesso. Per *Il lavoro dell'attore* si tratterà, insomma, solo di ristabilire per il lettore l'identità del libro al quale *La mia vita nell'arte* si collega, o sembra collegarsi per ora.

Potremmo dire semplicemente che l'identità del *Lavoro dell'attore* è quella attestata dall'edizione russa, ma purtroppo non è così. Come si è già detto, Stanislavskij licenziò la stesura definitiva solo del primo tomo, mentre il secondo tomo fu allestito da un comitato editoriale. In che misura questo secondo tomo si discosta dal progetto di Stanislavskij? o almeno, quali ne sono le zone di massima e di minima attendibilità?

Le informazioni più complete al riguardo provengono dall'introduzione di G. V. Kristi al III volume delle opere di Stanislavskij, che corrisponde al II tomo del *Lavoro dell'attore su se stesso*. Rinviando in nota per un discorso più dettagliato, ci limitiamo qui a fornire l'indice del volume, seguito da alcune considerazioni rilevanti per il nostro studio. Questo è l'indice: 1) *Passaggio all'incarnazione*, 2) *Sviluppo dell'espressività del corpo*, 3) *La voce e la parola*, 4) *Prospettiva dell'attore e della parte*, 5) *Tempo-ritmo*, 6) *Logica e consequenzialità*, 7) *Caratterizzazione*, 8) *La parte e il tutto*, 9) *Fascino e attrazione scenica*, 10) *Etica e disciplina*, 11) *Condizione scenica*, 12) *Ultimi colloqui*.

Il capitolo *Prospettiva dell'attore e della parte* è un'interpolazione dei curatori rispetto all'ultimo indice predisposto da Stanislavskij, ma estremamente ragionevole data la stretta continuità tematica con *Voce e parola*. Da *Tempo-ritmo* in poi, esclusi *Caratterizzazione* e *Ultimi colloqui*, la posizione dei capitoli e i relativi contenuti risultano da congetture, più o meno ragionevoli, dei curatori. In pratica, un indice ridotto molto attendibile sarebbe il seguente: *Passaggio all'incarnazione*, *Sviluppo dell'espressività del corpo*, *Voce e parola*, *Prospettiva dell'attore e della parte*, *Tempo-ritmo*, *Caratterizzazione*, *Ultimi colloqui*. Tenendo conto delle indicazioni di Stanislavskij, quest'indice è da ritenersi certo, almeno per quanto

attiene alla successione degli argomenti⁸.

Possiamo riprendere ora il filo del nostro studio, alla ricerca del progetto di Stanislavskij scrittore.

Che i due libri siano *in qualche modo* collegati è ovvio, ma noi stiamo cercando di scoprire *come precisamente* sono collegati. Consideriamo la zona della *Mia vita nell'arte* intorno alla rivoluzione d'ottobre: quella che, come abbiamo visto, Stanislavskij praticamente riscrisse ex novo per l'edizione russa. Leggendola in parallelo con *Il lavoro dell'attore*, i collegamenti saltano all'occhio.

Il capitolo dedicato agli spettacoli puškiniani – e in particolare a *Mozart e Salieri* – ha di per sé un titolo indicativo. Alla lettera, un

⁸ L'ordine dei capitoli del secondo tomo del *Lavoro dell'attore* si basa principalmente sul seguente indice, stilato da Stanislavskij nel 1935: 1) *Passaggio all'incarnazione*, 2) *Cultura fisica*, 3) *Canto e dizione*, 4) *Linguaggio*, 5) *Tempo-ritmo*, 6) *Caratterizzazione*, 7) *La parte e il tutto*, 8) *La condizione scenica esteriore*, 9) *La condizione scenica generale*, 10) *Fondamenti del sistema*, 11) *Come utilizzare il sistema*. Confrontandolo con l'edizione del volume, si vede che i primi tre capitoli corrispondono ai primi quattro titoli dell'indice del 1935: i relativi materiali erano stati predisposti da Stanislavskij in forma pressoché definitiva. Del capitolo *Prospettiva dell'attore e della parte* abbiamo detto. *Tempo-ritmo* figura al quinto posto sia nel volume che nell'elenco del '35. Da questo punto in poi la ricostruzione è congetturale. I curatori cercarono di riempire (e, in alcuni casi, di arricchire) la lista di Stanislavskij con materiali manoscritti spesso incompleti e dei quali, in ogni caso, non era certa la destinazione e/o la collocazione. In particolare, *Logica e consequenzialità* proviene da un materiale scritto da Stanislavskij dopo il 1935. *Caratterizzazione* è, invece, un capitolo che può ritenersi certo, sia quanto al contenuto che quanto alla posizione. *La parte e il tutto* e *Fascino e attrazione scenica* sono interpolazioni dei curatori, motivate dal fatto che si collegano al successivo argomento. *Etica e disciplina* è un'altra interpolazione basata sul fatto che in un altro indice, posteriore al 1935, questo capitolo seguiva quello sul *Fascino*. Il capitolo *La condizione scenica* compendia i due relativi titoli della lista del '35, ma sulla base di materiali frammentari e incompiuti. *Ultimi colloqui* è il titolo redazionale dato ad un testo incompiuto, che Stanislavskij intendeva intitolare *Come utilizzare il sistema* e destinare alla chiusura del libro. Come si vede, ad eccezione di *Caratterizzazione* e di *Ultimi colloqui*, tutta l'ultima parte è incerta. Va detto però che i relativi capitoli non contengono temi di sperimentazione e di lavoro: si presentano, piuttosto, come un riepilogo generale e come una serie di consigli riassuntivi prima di un congedo. Tant'è vero che per stabilirne l'ordine i curatori hanno fatto riferimento anche ad uno *Schema del sistema* (pubblicato in appendice) in cui figurano gli stessi argomenti, *nello stesso ordine*, all'interno di un quadro complessivo che è, appunto, quello di un riepilogo e di una serie di ultimi consigli agli attori. Per inciso, è questo *Schema del sistema* che, con il titolo *La ricapitolazione*, viene pubblicato nell'edizione italiana in luogo degli ultimi capitoli dell'edizione russa (e anche degli ultimi capitoli dell'edizione americana).

titolo – *L'attore deve saper parlare* – che indica l'altro libro di Stanislavskij. Alle prese con i versi di Puškin e con la profondità psicologica del personaggio, si rivelarono a Stanislavskij tutte le sue carenze relative all'uso della voce e alla corretta ed espressiva pronuncia dei versi. Ed è a questi problemi che è dedicato il capitolo *Voce e parola* del *Lavoro dell'attore*. A parte il generale riferimento tematico, assai diffusi sono i riscontri puntuali. L'insuccesso di *Mozart e Salieri* fu dovuto comunque anche ad un altro fattore. Stanislavskij ricorda la sua incapacità di «allontanarsi dalla parte, calmare i troppo agitati sentimenti e l'immaginazione, cercare in sé quell'armonia di cui è interamente permeata la tragedia puškiniana e che dà al suo verso tale trasparenza e leggerezza, e tornare alla propria parte solo dopo averla trovata» (MVA, p. 447). La pressione del sentimento era tale che «il contenuto non trovava posto nella forma [...] ogni parola gonfiata era divisa dall'altra da grandi intervalli» (MVA, p. 446).

Di questa capacità di essere nella parte ma anche di allontanarsene si parla in *Prospettiva dell'attore e della parte*, e proprio in rapporto ai problemi della dizione. Senza la capacità di sdoppiarsi e, in certo modo, di controllare dall'esterno i contenuti interiori evocati attraverso la psicotecnica, l'attore rimane incatenato alle singole parole che pronuncia. Ogni parola si gonfia di contenuti interiori e si isola dalle altre, senza collegarsi in «periodi e pensieri completi» (LA II, p. 522).

Per *Caino* Stanislavskij cominciò «a sognare uno Studio di balletto» (MVA, p. 465). Lo spettacolo gli aveva insegnato che «noi dobbiamo non solo essere capaci di parlare bene a tempo e a ritmo, ma dobbiamo anche sapere altrettanto bene *muoverci* a ritmo, e che per questo esistono determinate leggi, da cui si può essere guidati» (MVA, pp. 464-65). Nella prima parte di *Tempo-ritmo*, dedicata al movimento, vengono studiate e sperimentate queste leggi. È la concretizzazione, nella scuola di Torzov, di quello Studio che Stanislavskij aveva sognato nella sua «vita nell'arte».

Il tempo-ritmo è essenziale non solo nel movimento ma anche nella voce: è questo che Stanislavskij apprende dai cantanti d'opera. Allo *Studio operistico al Bol'šoj* «io non soltanto insegnavo [...] ma imparavo [...] molte cognizioni che mi furono così necessarie nel momento descritto delle mie ricerche nel campo della parola, del

discorso, del suono» (MVA, pp. 472-73). È un'affermazione che, come abbiamo già accennato, significativamente manca nell'edizione americana. Il debito verso i cantanti d'opera è specificamente e spesso richiamato nella seconda parte di *Tempo-ritmo*, dedicata alla voce e al discorso, non solo ricordandone le prestazioni ma anche mutuandone il particolare linguaggio professionale.

I due capitoli finali della *Mia vita nell'arte*, a ben guardarli, formano un dittico. Lo sguardo al periodo tra *La partenza e il ritorno* offre a Stanislavskij l'opportunità per una panoramica sulla situazione teatrale in Russia, ma soprattutto gli dà l'occasione per chiarire il suo punto di vista sulla «forma» nella recitazione. Stanislavskij non ha niente contro la forma esteriore, purché essa sia sempre «giustificata». «Occorre al più presto adeguare e innalzare la cultura spirituale e tecnica dell'attore al livello in cui è giunta la sua cultura fisica. Soltanto allora la nuova forma otterrà la necessaria motivazione interiore e la sua giustificazione, senza le quali essa resterà eternamente inanimata e perderà il diritto di esistere» (MVA, p. 487). A questo scopo, in *I risultati e il futuro*, Stanislavskij individua il suo compito di maestro: trasmettere la propria esperienza, le «pepite» accumulate nella sua lunga ricerca.

Il titolo originario del capitolo finale del *Lavoro dell'attore*, di cui *Ultimi colloqui* è il materiale preparatorio, era *Come utilizzare il sistema*. Si comprende ancor meglio, allora, la corrispondenza tra il dittico finale della *Mia vita nell'arte* e il complessivo epilogo dell'altro libro. Una corrispondenza che a ragion veduta indichiamo solo nelle linee generali, data l'incertezza dell'ultima parte del *Lavoro dell'attore*. Nella *Caratterizzazione*, la padronanza tecnica dell'apparato fisico, la capacità di cogliere e attivare il tempo-ritmo, vengono chiamate a raccolta per accostarsi al personaggio dall'esterno, dalla «forma», ma senza che questa si dissecchi in vuoto formalismo. L'attacco della *Mia vita nell'arte* contro la forma vuota si proietta nella valorizzazione della forma esteriore, quando questa sia usata non in sé ma come catalizzatore della giustificazione interiore.

Non esistono forme precostituite, così come non esistono formule né sistemi, ivi compreso «il sistema», che non a caso Stanislavskij qualifica sempre di «cosiddetto». Con riporti quasi testuali le parole della *Mia vita nell'arte* risuonano in quelle degli *Ultimi colloqui* nel *Lavoro dell'attore*.

C'è un solo modo di «utilizzare il sistema», ed è quello di farlo crescere in se stessi, finché diventi una «seconda natura» capace di giustificare, di mettere in vita, la forma esteriore. È il congedo di Stanislavskij, sia dalla *Mia vita nell'arte* sia dal *Lavoro dell'attore*.

A riconsiderare complessivamente i riscontri tra i due libri di Stanislavskij, due cose colpiscono subito.

La prima è che le corrispondenze non sono disseminate, ma sono *blocco a blocco*. *L'attore deve saper parlare* si proietta in blocco su *Voce e parola* e *Prospettiva dell'attore e della parte*; *Caino* anch'esso corrisponde in blocco alla prima parte di *Tempo-ritmo*, e così via.

La seconda è che i blocchi della *Mia vita nell'arte* si proiettano sui relativi blocchi del *Lavoro dell'attore* secondo lo stesso ordine. Includendo i capitoli di mero riferimento storico o cronachistico, il collegamento tra i due libri di Stanislavskij, per la zona presa in esame, risulta essere il seguente.

<i>La mia vita nell'arte</i>	<i>Il lavoro dell'attore su se stesso</i> (t. II)
<i>L'attore deve saper parlare</i>	{ III <i>Voce e parola</i> IV <i>Prospettiva dell'attore e della parte</i>
<i>La rivoluzione</i> <i>La catastrofe</i> <i>Caino</i>	} V ₁ <i>Tempo-ritmo</i> (prima parte)
<i>Lo studio operistico al Bol'šoj</i>	V ₂ <i>Tempo-ritmo</i> (seconda parte)
<i>La partenza e il ritorno</i> <i>I risultati e il futuro</i>	} { da VII <i>Caratterizzazione</i> a XII <i>Ultimi Colloqui</i>

È un tipo di collegamento che – lo ripetiamo – sarebbe impossibile rilevare basandosi sull'edizione americana⁹.

⁹ Notiamo che *Caratterizzazione* compare, sia nell'edizione inglese che in quella italiana del II tomo del *Lavoro dell'attore*, come secondo capitolo: il che altera la successione interna del libro (cfr. anche il successivo paragrafo).

È come se Stanislavskij avesse riscritto ogni blocco della *Mia vita nell'arte* da un altro punto di vista, e avesse poi unito queste riscritture nello stesso ordine, per ottenere il *Lavoro dell'attore*. Ma, più che da un altro punto di vista, ad un altro livello. Al livello non degli avvenimenti, ma della riflessione, del «lavoro su se stesso» scaturito, allora e in seguito, da quegli avvenimenti.

L'ipotesi che emerge con forza da questo primo confronto è che i libri di Stanislavskij siano due «immagini coniugate», come si dice in fisica: del tutto corrispondenti salvo la diversa posizione nello spazio, che è qui spazio del complessivo – vita e lavoro, insieme – processo artistico.

La mia vita nell'arte e *Il lavoro dell'attore su se stesso*: due libri da leggere non uno dopo l'altro ma uno sopra l'altro.

Risalendo nella «vita nell'arte»

Questo almeno per la zona presa in esame: gli anni intorno alla rivoluzione d'ottobre. L'ipotesi di sovrapposizione tra i due libri di Stanislavskij è ancora provvisoria, anche se questo primo accertamento è particolarmente importante, proprio per le differenze tra le due «vite nell'arte» e per il valore di senso che tali differenze comportano.

Ma si dovrà risalire interamente la biografia di Stanislavskij: un'ipotesi come quella che stiamo esaminando può ritenersi valida solo se non ci sono lacune, o sfasature, nella sovrapposizione. Divideremo il percorso di risalita in tappe. Per ciascuna confronteremo le due edizioni della *Mia vita nell'arte* allo scopo di ricavarne differenze «significative», e vedremo poi se e come la vera *Vita nell'arte* di Stanislavskij continua a proiettarsi sul *Lavoro dell'attore*.

La prima tappa risale fino al 1906. Ma a questo passaggio fondamentale dedicheremo un paragrafo a parte. Come Stanislavskij, ne faremo anche noi il centro della ricerca. La variazione tra le due «vite nell'arte» nel periodo 1906-1914 sono così complesse, che sarà utile poter vedere affiancati i due indici.

Edizione russa

Scoperta di verità da lungo note
Dramma della vita
Sac e Suleržickij
Il velluto nero
Vita dell'uomo
Ospiti da Maeterlinck
Un mese in campagna
Duncan e Craig
L'esperimento per l'attuazione del «sistema»
Il Primo Studio
I kaputsniki

Edizione americana

The Cabbage Parties
The Beginning of My System
Leopold Sulerjitsky
The Drama of Life
Disappointments
The Life of Man
A Visit to Maeterlinck
I. Duncan e G. Craig
The First Studio
The Founding of The First Studio
A Month in The Country

Lasciando da parte per il momento la coppia *Kaputsniki-The Cabbage Parties* (peraltro di scarsa importanza, dato il carattere anedddotico del contenuto), vediamo i cambiamenti di struttura apportati nell'edizione russa. Il capitolo su Suler viene spostato a dopo il *Dramma della vita*, il quale viene a trovarsi così subito dopo la *Scoperta di verità*. Inoltre Stanislavskij anticipa *Un mese in campagna* a prima di *Duncan e Craig*, cioè a prima dell'Amleto messo in scena con Craig.

Di questi cambiamenti possiamo anche intuire le ragioni, ma a noi interessano le ragioni indicate da Stanislavskij attraverso le varianti introdotte. Dovremo ripercorrere *La mia vita nell'arte*, confrontandone i due racconti dello stesso Stanislavskij.

«Io invece a quel tempo continuavo il mio cammino, pieno di dubbi e di ricerche affannose» (MVA, p. 373). «Quel tempo» è quello immediatamente successivo alla *Scoperta di verità da lungo tempo note*. Di ritorno dalla prima trionfale tournée all'estero, Stanislavskij riflette sulla vita trascorsa. Le linee generali della sua ricerca gli si profilano nitidamente nella mente, sia rispetto alle acquisizioni già compiute, sia rispetto a quelle ancora da compiere. Comincia subito a sperimentare, infatti.

«Il primo esperimento di applicazione pratica dei metodi da me

trovati durante il lavoro sperimentale, nella tecnica interiore, diretta verso la formazione della condizione creativa, fu effettuata nel lavoro di Knut Hamsun *Livets Spiel* (Dramma della vita)» (MVA, p. 374). Così esordisce il capitolo sul *Dramma della vita*, in stretta contiguità, nell'edizione russa, con la *Scoperta di verità*. Con il *Dramma della vita* inizia la collaborazione con Sac e Suler, che Stanislavskij ricorda, quasi in appendice, in un breve capitolo.

Fu un esperimento difficile ma esaltante, quello del *Dramma della vita*; per la prima volta Stanislavskij vi mise alla prova consapevolmente, programmaticamente, la «condizione creativa» e la «tecnica interiore». Precise indicazioni che si sintetizzano, nell'edizione americana, in un generico riferimento all'«inner character of the play and its rôles». «Io diressi tutta la mia attenzione all'aspetto interiore dell'opera. E affinché nulla me ne distogliesse, tolsi agli attori tutti i mezzi esteriori di interpretazione, cioè i gesti, i movimenti, i passaggi, le azioni [...] Pensavo che l'assenza dei gesti mi avrebbe reso incorporeo» (MVA, pp. 377-78).

L'esperimento sull'«immobilità tragica» non ebbe successo, ed è Stanislavskij stesso ad indicarne le ragioni. La «semplice, nuda espressione della passione, senza l'aiuto di qualche convenzione teatrale, si dimostrò un compito molto difficile, che si poteva porre soltanto a un artista completo, con una tecnica perfetta. Non c'è da meravigliarsi se esso allora risultò superiore alle nostre forze» (MVA, pp. 377-78). Alla mancanza di «buone convenzioni» sceniche, come le chiamerà poi, si aggiunge un'altra difficoltà. Stanislavskij la ricorda dopo averla superata con *Un mese in campagna*. «Nonostante il fallimento della prova di metodi simili nel *Mesjac v derevne* (Un mese in campagna) avrei avuto a che fare con i comuni sentimenti umani a noi noti nella vita reale, mentre nel *Livets Spiel* con la totale assenza di gesti io doveti rendere una passione umana fortissima, fino all'esagerazione» (MVA, p. 400). L'ausilio di «buone convenzioni» sceniche, e la possibilità di attivare la «memoria emotiva» basandosi sui «comuni sentimenti umani a noi noti nella vita reale»: ecco le condizioni la cui mancanza aveva decretato l'insuccesso del *Dramma della vita*. Si noti che nell'edizione americana Stanislavskij si limita a dire che l'esperimento del *Dramma della vita* venne ripetuto «hoping that in the time that had passed

since the production of the Hamsun play our stage technique had moved forward».

Cominciano gli esperimenti in entrambe le direzioni. Quelli sulle «buone convenzioni» sceniche culminano con l'invenzione del *Velluto nero*, al quale è dovuto il successo della *Vita dell'uomo*. Le ricerche nell'altra direzione si legano ad *Un mese in campagna*, dove si incentra un sostanziale riassetto dell'edizione russa rispetto a quella americana.

Anticipato a questo punto, *Un mese in campagna* si collega, rispetto al prima, al *Dramma della vita* e alle susseguenti sperimentazioni e, rispetto al dopo, all'*Amleto* di Craig. Inoltre, *Un mese in campagna* e l'*Amleto* vengono a trovarsi entrambi prima dell'*Esperimento per l'attuazione del «sistema»* e della vicenda del *Primo Studio*. La chiave di volta di questa complessiva risistemazione è *Un mese in campagna*, con tutta la sua rete di connessioni.

Un mese in campagna fu, per un verso, la felice soluzione del problema incontrato nel *Dramma della vita* ma fu, per l'altro, l'apertura di un nuovo problema, destinato a durare a lungo. Alle prese con «sentimenti comuni», Stanislavskij riuscì ad attivare la «memoria emotiva» e a stabilire una comunicazione basata su «invisibili irradiazioni della volontà e del sentimento creativo» (MVA, p. 400).

Questo il problema risolto. Ma

allora io imparai ancora un'altra verità, da lungo tempo nota, cioè, che l'artista deve saper lavorare non solo su se stesso, ma anche sulla parte. Naturalmente io sapevo questo anche prima, ma in modo un po' diverso, più superficialmente. Questo è tutto un campo che esige uno speciale studio, una tecnica particolare, metodi, esercizi e sistema (MVA, p. 402).

L'importanza del «lavoro sulla parte» si riconferma e si approfondisce con l'*Amleto* di Craig.

Il lavoro dell'attore e i compiti della messinscena di *Hamlet* erano analoghi a quelli di *Mesjac v derevne*: realizzare scenicamente nella forma più semplice l'intensità e profondità dell'emozione psichica. Questa volta, è vero, non ci fu la completa assenza di gesti, ma rimase ferma la grande sobrietà esteriore. Per ciò, come già nel *Mesjac v derevne* si dovette prestare grande attenzione al *lavoro sulla parte*. Si dovette, nel modo più particolareggiato e profondo, riclaborare l'essenza spirituale dell'opera e

dei personaggi. A questo riguardo in *Hamlet* apparvero notevoli difficoltà, incominciando dal fatto che ci imbattemmo di nuovo in passioni sovrumane, che bisognava incarnare in una forma contenuta e oltremodo semplice. La difficoltà di questo compito ci ricordava *Livets Spiel* (MVA, pp. 420-21).

Né della «nuova infatuazione di Stanislavskij» né dell'ultimo passo, che esplicita la continuità e la progressione di ricerca tra il *Dramma della vita*, *Un mese in campagna* e *Amleto*, vi è traccia nell'edizione americana. Il «lavoro sulla parte», in quanto punto d'arrivo di un percorso e soprattutto in quanto punto di partenza per nuove ricerche, è del tutto assente.

Dopo *Un mese in campagna* e l'*Amleto*, Stanislavskij comprende che i tempi sono ormai maturi per un *Esperimento per l'attuazione del «sistema»* e, poco dopo, per la creazione del Primo Studio. Al Primo Studio Stanislavskij cominciò a tenere un corso di lezioni, ma il carico pedagogico fu soprattutto di Suleržickij «il quale, secondo le mie direttive svolgeva esercitazioni di ogni genere sulla formazione della condizione creativa, l'analisi del personaggio [ma «della parte» nell'ed. russa], la elaborazione della partitura della volontà sulle basi della coerenza e della logica del sentimento» (MVA, p. 429). Era un lavoro intenso ma allo stesso tempo gioioso, com'era tipico della personalità di Suleržickij e come testimonia la goliardica atmosfera dei *Kaputsniki* che, essendosi protratti in varie forme fin dal 1902, possono essere spostati a questo punto dell'edizione russa.

I risultati, in termini di spettacoli e di crescita degli attori, furono eccellenti. Un solo rimpianto. Per rendere efficace il «sistema» occorrono

esercizi, simili a quelli che pratica ogni cantante per impostare la propria voce, ogni violinista e violoncellista che elaborino in sé un autentico tono artistico, ogni pianista che sviluppi la tecnica delle dita, ogni ballerino che prepari il corpo per i movimenti plastici e per le danze, e così via. Tutti questi esercizi sistematici non furono praticati né allora né adesso (MVA, pp. 425-26).

Vi fa cenno Stanislavskij a proposito di *Mozart e Salieri*, dove questa carenza gli si dimostrò fatale: «Ma non appena le cose rivissute si esprimevano nel movimento e specialmente nelle parole

e nel linguaggio, contro la mia volontà si creava una rottura, una sonatura» (MVA, p. 446).

Ci siamo così ricongiunti al periodo intorno alla rivoluzione d'ottobre, preso in esame nel paragrafo precedente. Ciò che emerge dal confronto tra le due «vite nell'arte» è un processo continuo di ricerca che, nell'edizione americana, è invece frammentario o addirittura assente.

Stanislavskij rielaborò l'edizione americana della *Mia vita nell'arte* sgravigliandone e facendone emergere una crescita nell'arte dalla progressione e dai contenuti ben determinati. Annodò gli avvenimenti della vita con molteplici rimandi, quasi ripensandoli, quegli avvenimenti, per temi contigui. Il *Dramma della vita* e *Un mese in campagna* sotto la rubrica dell'«immobilità tragica» e della «memoria emotiva», *Un mese in campagna* e l'*Amleto* sotto quella della «memoria emotiva» e del «lavoro sulla parte», il *Dramma della vita* e la *Vita dell'uomo* sotto quella delle «buone convenzioni» sceniche.

Nell'edizione russa, gli avvenimenti della vita si passano il testimone l'un l'altro in un'ordinata staffetta che è invece, nell'edizione americana, un andare rilassato, guidato solo dalla nuda successione del tempo.

Che questa staffetta si proietti nella «pista» del *Lavoro dell'attore su se stesso* è un'aspettativa più che ragionevole. Tale la rendono non solo il primo sondaggio sul periodo intorno alla rivoluzione d'ottobre, ma soprattutto il senso che si delinea preciso in base alle differenze tra le due «vite nell'arte». Si pensi, per tutti, al caso di *Un mese in campagna*. Quello che poteva apparire come il semplice spostamento di un capitolo, si è rivelato essere un'operazione complessa ma del tutto chiara e dichiarata. *Un mese in campagna* a quel punto della «vita nell'arte» consente a Stanislavskij di far emergere a quel punto il tema del «lavoro sulla parte», e di porre questo tema alle soglie e alla base dell'esperimento per il «sistema» e del Primo Studio.

Della pista nel *Lavoro dell'attore* daremo il percorso per punti, interpolato da alcuni riscontri più specifici. I temi della *Mia vita nell'arte* li guarderemo riapparire con lo stesso ordine nel *Lavoro dell'attore*, sullo sfondo delle parole di Stanislavskij che echeggiano in quelle del maestro Torzov.

Siamo nel primo tomo del *Lavoro dell'attore*, alla seconda parte dell'VIII capitolo *Sentire e credere*. Gli allievi stanno improvvisando per l'ennesima volta sulla scena del «danaro bruciato». Torzov chiede a Kostia di restare «tragicamente inattivo». Fino a quel momento – spiega – hanno lavorato sulla «logica e coerenza» delle azioni fisiche, che sono visibili e tangibili, ma adesso devono lavorare sulla logica e coerenza delle «sensazioni interiori» (LA I, pp. 198-99). L'«immobilità tragica» non è una pausa dell'azione: l'azione prosegue, ma interiormente. Per riuscirci, l'attore non ha che una strada: attivare i propri ricordi, le proprie emozioni. Non può buttarsi all'attacco della passione come un cavallo (LA I, p. 196). Neppure se l'aiuto regista, a cavalcioni su di lui, lo incita al grido «Ancora, ancora! Più forte!... Vivete, soffrite! Sentite!», come Stanislavskij ci riferisce, nel racconto del *Dramma della vita*, l'esperimento appunto sull'«immobilità tragica» (MVA, p. 378).

La «memoria emotiva», di cui Torzov sottolinea innanzitutto l'importanza per l'attore, non può essere risvegliata con la violenza. La si deve sollecitare, anche con «stimoli esteriori», e il primo di questi stimoli è la scena. L'ambiente che vi circonda influisce sui sentimenti non solo nella realtà quotidiana, ma anche in scena (LA I, p. 234) – ammonisce Torzov nella prima parte del capitolo IX *Memoria emotiva*. La scena, precisa il maestro, non dev'essere predisposta per impressionare il pubblico, deve servire prima di tutto per aiutare l'attore (LA I, p. 239). L'attore ha bisogno della terza dimensione e del pavimento, il che crea al pittore scenografo tutte quelle difficoltà di cui Stanislavskij aveva parlato, quasi negli stessi termini, a proposito delle ricerche sfociate poi nel *Velluto nero* e nella *Vita dell'uomo* (in particolare MVA, pp. 384-85).

Con l'ausilio di «buone convenzioni» sceniche e di una tecnica sviluppata, l'attore riuscirà ad attivare la «memoria emotiva» (di cui si descrivono tutte le caratteristiche, nella seconda parte del capitolo IX) e a stabilire il contatto con i compagni di scena e con il pubblico, senza ricorrere a parole e a gesti, ma attraverso «invisibili radiazioni». Del contatto si parla specificamente nel capitolo X *Comunicazione*, con le stesse parole che Stanislavskij aveva usato per riferire di *Un mese in campagna*. Come là agli attori erano stati tolti tutti i movimenti superflui, così qui gli allievi si addestrano all'annullamento

progressivo di ogni gesto, finché il contatto si realizzi «con le sole radiazioni» (LA I, p. 285). L'*Adattamento* – di cui al capitolo XI – è l'insieme dei modi con i quali l'attore, in comunicazione con i suoi compagni di scena, cerca di influenzarli, di trasmettere ciò che vuole trasmettere (LA I, pp. 290 sgg.).

Comincia, con la mobilitazione dei *Motori della vita psichica* (cap. XII), la battaglia del «lavoro sulla parte», che si protrae fino alla fine del primo tomo del *Lavoro dell'attore* con l'arrivo *Alle soglie del subcosciente* (cap. XVI). Torzov ricorda che, disunita in pezzi, una statua perde tutto il suo fascino (LA I, p. 337), così come aveva fatto Stanislavskij parlando dell'Amleto (MVA, p. 421). Sottolinea, in questo senso, la difficoltà dei classici (LA I, pp. 337-39), statue macstose per le quali c'è «ancora per molti anni un enorme, difficile lavoro» da compiere (MVA, p. 421). Ciò che si dice tra il XII e il XVI capitolo, insieme al piano di battaglia per un Amleto a venire, potrebbe essere un resoconto dei temi di lavoro al Primo Studio¹⁰. Un lavoro che, ovviamente, non è descritto nella *Mia vita nell'arte*, anche perché le sue articolazioni si faranno chiare solo più tardi. Ci sarà un altro libro per descrivere le soluzioni via via conquistate: Stanislavskij lo preannuncia a più riprese.

Del lavoro, nella *Mia vita nell'arte*, si definiscono solo le caselle, la posizione nel tempo e l'indicazione del tema.

C'è, dunque, un'altra casella dopo quella del «lavoro sulla parte», quella il cui tema è l'addestramento del *corpo* dell'attore. Stanislavskij si limita a sottolinearne l'importanza e a lamentarne la mancanza a questo punto della «vita nell'arte», stringendola tra l'auspicio del Primo Studio e il rimpianto a Primo Studio già consolidato: cioè ad indicarne la presenza a questo punto del *Lavoro dell'attore*. Dove infatti la ritroviamo, nei primi due capitoli *Pasaggio all'incarnazione e Sviluppo dell'espressività del corpo* del secondo tomo.

In questa tabella si compendia la sovrapposizione dei due libri di Stanislavskij per il periodo 1906-1914.

¹⁰ Sul Primo Studio si legga ora *Il teatro possibile*, a cura di F. Mollica, Firenze, La casa Usher, 1989. Sul tipo di lavoro al Primo Studio, oltre a tutti i materiali pubblicati, si vedano le note di Aleksandr Blok stilate nell'aprile del 1913 (pp. 168-69), che tracciano una sintesi del «sistema» fino, appunto, al «lavoro sulla parte».

<i>La mia vita nell'arte</i>		<i>Il lavoro dell'attore su se stesso</i> (t. I)
<i>Il dramma della vita Sac e Suler</i>	}	VIII ₂ <i>Sentire e credere</i> ¹¹ (II parte)
<i>Il velluto nero La vita dell'uomo</i>		IX ₁ <i>La memoria emotiva</i> (I parte)
<i>Un mese in campagna</i>	}	IX ₂ <i>La memoria emotiva</i> (II parte)
		X <i>Comunicazione</i>
		XI <i>Adattamento</i>
<i>Duncan e Craig L'esperimento per il «sistema» Il Primo Studio</i>	}	da XII <i>I motori della vita psichica</i> («lavoro sulla parte»)
		a XVI <i>Alle soglie del subcosciente</i> (t. II)
		I <i>Passaggio all'incarnazione</i>
		II <i>Sviluppo dell'espressività</i>

Guardando dallo «scoglio in Finlandia»

Il 1906 è l'anno della «scoperta di verità da lungo tempo note», una cerniera fondamentale nella vita di Stanislavskij: dal 1906 comincia il tempo della consapevolezza, mentre si chiude il tempo di una ricerca affannata e spesso inconsapevole. Dal 1906 il «lavoro» potrà svilupparsi seguendo l'ordine interiore della «vita nell'arte»: *punto per punto* lo abbiamo visto nei paragrafi precedenti. Prima, è solo la consapevolezza del dopo che può mettervi ordine.

La tappa del 1906 resta immutata nel calendario delle due vite, ma passando dall'edizione americana a quella russa cambia completamente di senso: da semplice osservatorio della «vita nell'arte», diventa anche, oggettivamente, osservatorio del «lavoro su se stesso».

Il 1906 è l'anno del mitico scoglio in Finlandia. Stanislavskij ha da poco terminato la sua prima tournée all'estero: è stato un grande trionfo, di pubblico e di critica. Ma è insoddisfatto, inquieto. Seduto

¹¹ Per i titoli dei capitoli del primo tomo del *Lavoro dell'attore*, abbiamo mantenuto quelli dell'edizione italiana, salvo nei casi in cui il titolo originale fosse più rivelatore del progetto di scrittura di Stanislavskij.

su uno scoglio davanti al mare, durante una vacanza in Finlandia, ripensa al suo passato artistico e, in particolare, al suo prediletto Stockmann in *Un nemico del popolo*. Dovremo ripercorrerne le riflessioni.

Stockmann era stato per lui, nella stagione 1900-1901, il personaggio rivelazione, quello in cui

l'anima e il corpo di Stockmann e di Stanislavskij si fondevano organicamente l'uno con l'altro: bastava che mi venissero in mente i pensieri e le preoccupazioni del Dottor Stockmann, e naturalmente si manifestavano i sintomi della sua miopia, la pendenza del corpo in avanti, l'andatura frettolosa... spontaneamente si protendevano in avanti, per maggiore persuasione, il secondo e il terzo dito delle mie mani, come per introdurre proprio nell'anima dell'interlocutore i miei sentimenti, le mie parole, i miei pensieri (MVA, p. 305).

In questa posizione delle mani Stanislavskij verrà fissato addirittura in una statua di terracotta: quasi il monumento ad un capolavoro.

Un capolavoro l'interpretazione di Stockmann era stata riconosciuta anche nelle recite all'estero. Ma, riflettendo sullo scoglio, Stanislavskij si rende conto che la sua recitazione in quel ruolo, pur riproducendo esattamente la partitura fisica scaturita all'inizio per intuizione, è diventata meccanica. Si è prodotta una divaricazione tra la «memoria muscolare» e la «memoria dei sentimenti», una graduale «morte spirituale».

La prima scoperta di «verità da lungo tempo note» è appunto questa: che non basta creare per la prima volta un'interpretazione viva, occorre anche mantenerla viva ogni volta. È la differenza tra «arte della rappresentazione» e «arte della reviviscenza» che Stanislavskij, come vedremo, porrà a premessa del *Lavoro dell'attore*.

Come raggiungere la «condizione creativa»? La «condizione creativa», riflette Stanislavskij, richiede innanzitutto che il corpo non agisca automaticamente, per pura «memoria dei muscoli». Occorre che la «memoria dei sentimenti» possa essere ridestata dall'attore, ogni volta che è in scena. Ogni volta, e non solo la prima, l'azione dell'attore deve essere «fondata e utile», cioè *reale*. Ma a ciò si oppone quella che Stanislavskij, contro la «condizione creativa»,

chiama la «condizione dell'attore»: basata sulla presenza di un pubblico che osserva anche i momenti più intimi, su un ambiente che simula la realtà, su circostanze che sono del personaggio e del dramma, non dell'attore e del *suo dramma*.

L'attore dice a se stesso "Tutti questi scenari, oggetti, trucchi, costumi, la pubblicità e il resto sono una totale menzogna. Lo so, e non me ne importa. Per me non hanno importanza le cose... Ma... se tutto ciò che mi circonda sulla scena fosse la verità, allora ecco che cosa farei, ecco come mi comporterei" (MVA, p. 371).

Il primo requisito per poter agire in modo reale in mezzo alla falsità della rappresentazione, è il «se». «Se tutto ciò che mi circonda sulla scena fosse la verità...». Ciò che, sulla scena, circonda l'attore, compreso il testo dell'autore, costituisce il fondamento di quelle che verranno in seguito chiamate le «circostanze date». Una volta che il «se» ha dato avvio all'azione, le «circostanze date» la sviluppano, la modellano nella sua concretezza.

Per rendere efficace il «se» e le «circostanze date», l'attore ha bisogno di una «immaginazione fortemente sviluppata», unita a «un'ingenuità e credulità infantili» (MVA, p. 372). Solo questo potrà fargli credere che ciò che lo circonda sia la verità.

In tale condizione, l'attore potrà concentrarsi sulle proprie azioni, dimenticando di essere osservato dal pubblico, e raggiungendo un generale rilassamento muscolare, che è anche calma interiore.

Immerso nella sfera del «se» e delle «circostanze date», che l'immaginazione e l'ingenuità hanno evocato e reso vera, concentrato e rilassato ad un tempo, dimentico del pubblico che lo guarda, l'attore esegue la sua azione.

L'azione reale in scena è anche l'unico garante del «sentimento del vero». Agendo *realmente*, l'attore controlla e consolida il suo credere che tutto ciò che lo circonda sulla scena sia la verità. Richiamandolo incessantemente al sentimento della verità – inaugurato dall'atto di fede nel «se» – l'azione radica sempre più l'attore dentro la sua sfera immaginaria fino a fargli raggiungere l'«io sono», sintesi e vertice della «condizione creativa».

Questo, per grandi linee, un sunto di ciò che Stanislavskij riscopre nel corso delle sue riflessioni. Si tratta di cose note, quasi un elenco delle basi del cosiddetto «sistema». Stanislavskij le espone, dallo

scoglio in Finlandia, esattamente nello stesso ordine con il quale noi le abbiamo qui riproposte. Non ci si lasci trarre in inganno. Stanislavskij parla della concentrazione e del rilassamento prima del «se»: ma in che modo? Racconta di aver visto un grande attore venuto a Mosca, e di aver riconosciuto in lui una qualità propria di tutti i grandi attori, appunto la concentrazione e, insieme, il completo rilassamento. Aggiunge di aver cominciato ad esercitarsi tecnicamente.

Ma gli esercizi non funzionano: cominceranno a dare risultati solo dopo. La concentrazione e il rilassamento si riveleranno a Stanislavskij come una condizione che non può attivarsi se non in seguito al costitutivo atto di fede dell'attore.

Dal momento della scoperta di questa verità riconosciuta da tutti io sottoposi al controllo del sentimento della verità tutti i miei esercizi scenici sul rilassamento dei muscoli, come pure quelli sulla capacità di concentrazione. Ebbene? Soltanto ora, mediante il sentimento della verità, mi riuscì di ottenere un autentico, naturale e non forzato rilassamento dei muscoli e di concentrarmi sulla scena al momento della creazione (MVA, p. 372).

L'ordine dei temi è importante, come vedremo.

A prima vista, per il capitolo *Scoperta di verità da lungo tempo note*, l'edizione russa segue abbastanza fedelmente quella americana. Ma non è così. A parte il titolo (*The Beginning of My System*) ci sono altre due variazioni: importante la prima, e la seconda decisiva. La descrizione della «condizione dell'attore», che è molto dettagliata nell'edizione russa, è, invece, appena accennata nell'edizione americana. Il contrasto tra «condizione dell'attore» e «condizione creativa» ne risulta molto più accentuato e didascalico.

Il secondo cambiamento riguarda un breve brano, quasi ad apertura di capitolo nell'edizione russa, e che è totalmente assente nell'edizione americana. Eccolo.

Durante la mia lunga attività scenica [...] ho appreso molte cose, ne ho capite molte altre, in molte mi sono imbattuto per caso; continuamente cercavo il nuovo, tanto nel lavoro interno di attore quanto in quello di regista, nei principi della messinscena esterna. Mi gettavo da tutte le parti, spesso dimenticando scoperte importanti e invaghendomi a torto dell'occasionale e del superficiale. A quel tempo in me si era accumulato, come

risultato della mia esperienza artistica, un sacco pieno di ogni materiale di ogni genere sulla tecnica dell'arte. Tutto questo era come ammassato senza alcun discernimento, aggroviato, mischiato, non sistematizzato, e in tale aspetto è difficile utilizzare le proprie ricchezze artistiche. Bisognava fare ordine, raccapazzarsi in ciò che si era accumulato, esaminare, apprezzare e, per così dire, disporre il materiale secondo gli scaffali dell'anima. Ciò che rimaneva nell'aspetto grezzo, andava elaborato e posto, come pietre di fondamenta, alla base della propria arte. Ciò che col tempo aveva avuto modo di logorarsi, andava rinnovato. Un ulteriore movimento in avanti, senza questo, diventava impossibile (MVA, p. 361).

Nel ricordare il «periodo del disordine», Stanislavskij ne fissa anche l'inizio. «Quel tempo» è quello in cui

il nostro sentimento giovanile di espansione rispondeva a tutto ciò che nell'arte era nuovo, seppure temporaneo, secondo la moda, di cui ci invaghivamo. In queste ricerche non c'era un sistema, un vero ordine, o motivi direttivi abbastanza fondati. Mi ero appena gettato da una parte, che subito mi buttavo dalla parte opposta, portando però con me anche quello che avevo trovato prima. Il nuovo si riponeva nel bagaglio e ci spostavamo nella direzione opposta verso un'altra infatuazione subentrata a sostituirlo. Per strada si perdeva il già conquistato, che in gran parte aveva avuto il tempo di degenerare in semplice stampo. Tuttavia qualcosa di importante e di essenziale si depositava nei recessi dell'anima creativa (MVA, p. 254).

Il brano, a cui inequivocabilmente quello precedente si richiama, è posto non a caso all'inizio dell'attività al Teatro d'Arte, subito dopo la scansione della «vita nell'arte» in tre periodi. Sappiamo così quali sono i confini del periodo del disordine: dal 1898 al 1906, dagli esordi del Teatro d'Arte allo scoglio in Finlandia. L'ultimo brano si ritrova, quasi testuale, anche nell'edizione americana. Solo che nell'edizione russa esso è richiamato, a fissare i due limiti di un periodo.

Su quel periodo, ora «bisognava fare ordine», bisognava porre le proprie conquiste «come pietre di fondamenta, alla base della propria arte»: il materiale che si era depositato alla rinfusa «nei recessi dell'anima», ora si doveva disporlo «secondo gli scaffali dell'anima».

Ed è quanto, in effetti, Stanislavskij fa dallo scoglio in Finlandia. Gli «scaffali», le «pietre di fondamenta», li abbiamo già esposti, ripercorrendo le riflessioni di Stanislavskij, nel suo stesso ordine.

Ebbene: questi «scaffali», nella stessa successione, sono i capitoli del *Lavoro dell'attore su se stesso* compresi tra quelli corrispondenti, rispettivamente, al *Dramma della vita* – primo esperimento dopo lo scoglio in Finlandia – e alla fondazione del Teatro d'Arte, epilogo e fine del dilettantismo.

L'azione. Il «se». Le «circostanze date» è il primo dei titoli, com'era stato il primo blocco di temi riscoperti nel 1906; *L'immaginazione* è, insieme, il secondo titolo e il secondo «scaffale dell'anima»; *Attenzione e concentrazione*, come terzo titolo, è anche la terza «pietra di fondamenta»; *Tensione e distensione* è il quarto titolo, cioè la quarta «verità da lungo tempo nota» (l'ordine dei temi è importante, e rivelatore, come avevamo notato); le *Sezioni e compiti* sono la necessaria premessa operativa all'azione reale che consolida il *Sentire e credere*: ultimo «scaffale dell'anima» e, allo stesso tempo, ultimo titolo della serie.

Ma solo la prima parte di questo capitolo (VIII, nell'indice del *Lavoro dell'attore su se stesso*) corrisponde ancora al tempo passato. La seconda parte è già del dopo, come abbiamo visto.

Guardando, dallo scoglio in Finlandia, la vita nell'arte già trascorsa Stanislavskij la ordina e la proietta, ordinata, nel suo altro libro. Forse solo intravisto, allora, ma di fatto già concepito – messo in vita – nel processo della scrittura.

Entrambi i confini del «periodo del disordine» sono punti di passaggio. Del primo, quello segnato dagli esordi del Teatro d'Arte, ci occuperemo tra breve. Dall'altro, lo scoglio in Finlandia, si dipartono le sperimentazioni sistematiche, prima tra tutte quella del *Dramma della vita*; vi arrivano le ricerche senza metodo, confuse, talvolta sprecate, ultima tra tutte quella dello *Studio sulla Povarskaja*, con Mejerchol'd. Con l'intermezzo del *Primo viaggio all'estero*, è il capitolo che precede la *Scoperta di verità da lungo tempo note*.

Ed è un capitolo strano e difficile, umbratile, come accade sempre in quei momenti della vita che sono vicini ad un crinale tra il prima e il dopo, punti di passaggio in cui la percezione di un passato che «rende i conti» e di un futuro con cui «fare i conti» diventa più acuta.

Stanislavskij racconta di una sua singolare esperienza davanti ai quadri del pittore simbolista Vrubel', davanti a quelle forme così

strane eppure così dense di contenuto interiore. Da quel contenuto parte Stanislavskij, cercando di provocare dall'interno gli stessi gesti «insoliti, innaturali, senza alcuna relazione con la vita» che vede nel quadro, e che gli appaiono così idonei ad «esprimere tutto ciò che è elevato e astratto». Tenta dapprima di evocare in sé i sentimenti e gli stati d'animo *dei personaggi* del dipinto, finché sente che il corpo comincia a reagire, si modella. Corre allo specchio, ma nel corpo vede solo «la caricatura dei quadri di Vrubel'». Prova allora a basarsi sulla *propria interiorità*, a fare appello al suo «comune modo di sentire», ma ancora una volta lo specchio rivela «il medesimo risultato» (MVA, pp. 343-44).

Stanislavskij sente il proprio corpo come uno «strumento guasto e stonato», con invidia pensa ai corpi dei «ginnasti, i quali, simili a uccelli, volano di trapezio in trapezio», o a quelli dei ballerini, così «insoliti» nei loro movimenti, eppure così organici. Si rende conto che esistono due tipi di movimento: quelli della vita quotidiana e quelli della scena.

Del lavoro allo Studio con Mejerchol'd non sappiamo molto. Fu un esperimento generoso ma brevissimo, subito rientrato. Si inaugurò e si concluse tutto entro il 1905. Certo Stanislavskij cercava con Mejerchol'd quei movimenti «insoliti», che però non fossero artificiali, ma naturali e logici come, a dispetto della loro «innaturalità», sono quelli del ginnasta e del ballerino. Non vi riuscì. Quello che vide – ce lo confessa lui stesso – fu solo una dimostrazione di virtuosismo tecnico, non «giustificato» dall'interno.

Subito dopo, Stanislavskij cerca una propria soluzione al problema postogli dai quadri di Vrubel'. «Se il corpo non incomincia a vivere, l'anima non crede», aveva preannunciato nel 1897, aggiungendo subito dopo «Ma di ciò a suo tempo» (MVA, p. 212). E *questo* è il tempo.

Se è impossibile arrivare a vivere partendo dal credere – questo gli avevano insegnato i tentativi davanti ai quadri; se è altrettanto impossibile essere veramente vivi senza credere – questo gli aveva dimostrato l'esperienza con Mejerchol'd: ebbene, forse bisogna cominciare dal vivere, dall'azione, per iniziare a credere e per fare in modo che il credere ravvivi a sua volta l'azione, in una circolarità di esteriore-interiore, che è poi sostanziale identità. Del lavoro di Stanislavskij in questo periodo parla un Nemirovič-Dančenko

scandalizzato: «Volete che gli attori vadano in scena e recitino frammenti di testo, quando né loro né il regista hanno chiaro quello che vogliono! Volete derivare materiale per la messinscena dalla loro recitazione, senza che abbiano alcuna idea né del personaggio né del tono generale»¹². Al di là della malignità del suo «capo», quello che Stanislavskij voleva era solo che il corpo degli attori «cominciasse a vivere» affinché la loro anima cominciasse a «credere».

Alle soglie dello scoglio in Finlandia Stanislavskij comprende («Ma nella nostra lingua comprendere significa anche sentire» – MVA, p. 364) che il «sentimento della verità» è indissolubilmente legato all'azione «fondata e utile», cioè reale, sulla scena.

Ed è infatti di questo che parla la prima parte dell'VIII capitolo – *Sentire e credere* – del I tomo del *Lavoro dell'attore*: ultima proiezione, nell'altro libro, del riordino della «vita nell'arte» effettuato nel 1906.

L'attore impara dapprima a segmentare l'azione globale in sezioni e ad individuare, per ogni sezione, un compito reale, tale cioè da richiedere un'«azione fisica» altrettanto reale per poter essere risolto (cap. VII *Sezioni e compiti*). Si addestra quindi a controllare l'azione, ad essere presente in ogni sua parte più minuta, affinché la «logica del corpo» induca il «sentimento del vero» e questo, a sua volta, precisi e rafforzi la vita dell'azione: non più *solo* fisica, a questo punto (I parte del cap. VIII *Sentire e credere*).

Tutta questa strategia verrà elaborata più tardi rispetto al tempo dello *Studio sulla Povarskaja*, e addirittura dopo la pubblicazione della *Mia vita nell'arte*. Ma a *quel tempo* della «vita nell'arte» risale la comprensione del problema: e in *quello stesso tempo* del «lavoro dell'attore» Stanislavskij colloca la soluzione conquistata, pur se a posteriori. Affinché, anche in casi come questo, continui la «vita nell'arte» ad essere il terreno del lavoro, e il «lavoro dell'attore» il frutto maturato da quel terreno.

Si chiarisce, ora, il senso profondo dell'esperimento sull'«immobilità tragica». Come mantenere il «sentimento della

¹² Citato in italiano in F. Malcovati, *Stanislavskij. Vita, opere e metodo*, Bari, Laterza, 1988, p. 48.

verità» quando il corpo è inattivo? O, posto in altri termini, l'azione «fondata e utile» è necessariamente un'azione *solo del* corpo?

La seconda parte del capitolo VIII del I tomo del *Lavoro dell'attore su se stesso*, quella su cui si proietta l'esperimento del *Dramma della vita* – primo passo *dopo* lo scoglio in Finlandia – tratta di questo; cerca di mostrare che «l'azione che un individuo fa dentro di sé prima di prendere una decisione è una vera azione» (LA I, p. 199) e che, insomma, «il sistema di concepire la logica e la coerenza delle sensazioni mediante la logica e la coerenza fisica, è, in pratica, completamente giustificato» (LA I, p. 200).

Stanislavskij comprende, cioè sente in questo momento della «vita nell'arte», che l'azione «fondata e utile» è, ovviamente *con* il corpo e *nel* corpo ma non è *solo del* corpo: esteriore e interiore, corpo e anima, sono una sola cosa.

Dunque, anche per il periodo tra l'inizio dell'attività al Teatro d'Arte e la «scoperta di verità da lungo tempo note» la *Mia vita nell'arte* e *Il lavoro dell'attore su se stesso* sono due libri da leggere *uno sopra l'altro*. Solo che qui la sovrapposizione non può essere punto per punto. Non c'è stato ordine nel tempo della vita. La sovrapposizione punto per punto può essere riscontrata solo tra quella zona della *Mia vita nell'arte* che «mette ordine» e la riscrittura di questa sequenza ri-ordinata nel *Lavoro dell'attore*¹³.

La mia vita nell'arte

Il lavoro dell'attore su se stesso (t. I)

Il «periodo del disordine»

da *Prima dell'inaugurazione del Teatro d'Arte*

· si riordina in: *Scoperta di verità*

· a *Lo Studio sulla Povariskaja*

· a *Il primo viaggio all'estero*

III L'azione. Il «se». Le «circostanze date»
 IV L'immaginazione
 V Attenzione e concentrazione
 VI Tensione e distensione
 VII Sezioni e compiti
 VIII Sentire e credere (I parte)

¹³ «Così procedeva e si sviluppava il lavoro per molte vie e direzioni. Queste linee di ricerca creative, come cordoni d'una treccia, si separavano, si riavvicinavano e si univano. Sarà come tirar via dalla treccia ciascun cordoncino e osservarlo

Dilettantismo

Prima della fondazione del Teatro d'Arte, limite inferiore del «periodo del disordine» c'è la lunga fase dilettantistica della *Giovinanza artistica*: la salita verso l'«arte della rappresentazione» e, dopo, fino a quell'«arte della reviviscenza» che costituirà la grande scoperta di Stanislavskij.

Prima ancora ci sono l'*Infanzia* e l'*Adolescenza* artistica, in cui esisteva Konstantin Alekseev ma Konstantin Stanislavskij non esisteva ancora, neppure anagraficamente: un periodo che appartiene alla biografia ma non alla «vita nell'arte».

Ciò che della *Mia vita nell'arte* si proietta sul *Lavoro dell'attore su se stesso* è, infatti, una sintesi critica del periodo che va dalla *Società di arte e letteratura* di Mosca fino all'*Otello* del 1896 e, poco dopo, al *Famoso incontro* con Nemirovič-Dančenko. *Dilettantismo e Arte scenica e mestiere scenico* si intitolano i primi due capitoli del *Lavoro dell'attore su se stesso*, ad indicare già quale periodo della «vita nell'arte» sono predisposti ad accogliere: il periodo del dilettantismo, lungo il mestiere scenico fino all'arte scenica.

A parte i sistematici cambiamenti di titolo dei vari capitoli, ci sono solo due variazioni di struttura tra l'edizione americana e quella russa della *Mia vita nell'arte*. Si tratta di variazioni di lieve entità, ma sempre dal significato inequivocabile. I due capitoli (XXVI e XXVII) dell'edizione americana dedicati a Tommaso Salvini e all'*Otello* vengono accorpati, nell'edizione russa, in un unico capitolo, che segue immediatamente quello sulle *Esperienze con veri attori*, dal quale lo divide, invece, nell'edizione americana, il rac-

separatamente. Lasciamo che in questo esempio figurato ogni singolo cordoncino raffiguri la lunga serie, l'intera serie di messinscene e di ricerche condotte sulla stessa linea» (MVA, p. 254). Così Stanislavskij introduce il «periodo del disordine». Il confronto tra le due edizioni della *Mia vita nell'arte*, per questo periodo, perde d'importanza ai fini del nostro studio. Tra le differenze (comunque nettamente meno marcate rispetto agli altri periodi) segnaliamo solo questa. Il «periodo del disordine» è, nelle parole di Stanislavskij, il periodo delle *linee* intrecciate. Ebbene, la parola «linea» compare in tutti i titoli dei capitoli tematici fino alla *Scoperta di verità*, per ben sette volte, mentre nell'edizione americana compare solo due volte: le ricerche prima dello scoglio in Finlandia non sono indicate come «linee di ricerca creative». Lo scopo è evidente. Con la ricorrenza della parola «linea» si ribadiscono i confini del «periodo del disordine». Ma i confini di questo periodo non esistono nell'edizione americana.

conto della *Campana sommersa*. Inoltre, il *Famoso incontro* che nell'edizione americana si trova all'interno di un capitolo comprendente anche un altro argomento, viene, nell'edizione russa, isolato, riservando all'argomento residuo un capitolo a parte.

L'intento di Stanislavskij è evidente. Innanzitutto, unire in un unico momento l'incontro con l'Otello di Salvini e quello con il proprio Otello. Secondo, dare maggior risalto al colloquio con Nemirovič-Dančenko, spartiacque tra il dilettantismo e il professionismo.

I primi due capitoli del *Lavoro dell'attore su se stesso* descrivono i saggi dei vari allievi prima dell'apertura della scuola. Comincerà la scuola, infatti, nel terzo capitolo. Alle prove dei giovani attori (ma soprattutto di Kostia, che si cimenta con Otello) nel primo capitolo, seguono, nel secondo, i commenti di Torzov. I due «doppi» di Stanislavskij: il discepolo che ne porta il nome, e il maestro ormai padrone della «condizione creativa» – come il cognome suggerisce (in russo Torzov assona con «creativo») – si confrontano davanti a quell'Otello, che per Stanislavskij era stato insieme la testimonianza di una creatività ormai raggiunta, nel magistero di Tommaso Salvini, e il presagio, nei goffi tentativi di emulazione, di un lungo e faticoso cammino da compiere.

Vediamo Kostia bardato da arabo esercitarsi davanti allo specchio, roteare gli occhi, assumere movenze feline, così come Stanislavskij ci dice di aver fatto quando, alle soglie del professionismo, si era misurato lui stesso con Otello. Vediamo Kostia alle prese con crampi e raucedine, nel tentativo inane di «spremere a tutti i costi il sentimento tragico» (MVA, p. 205), o di «spremere da me stesso qualche sentimento» (LA I, p. 18). I riscontri tra la prova di Kostia e l'Otello di Stanislavskij sono troppo numerosi e trasparenti per insistervi sopra.

Poi ascoltiamo i commenti di Torzov, e a parlare adesso per sua voce è lo Stanislavskij maturo che, se non ha imparato a risolvere i problemi, ha imparato almeno a riconoscerli e ad affrontarli con la consapevolezza che non esistono scorciatoie, che il «lavoro su se stesso» dev'essere il compagno giorno per giorno della propria «vita nell'arte».

Torzov-Stanislavskij ripercorre tutta l'esperienza della giovinezza

artistica, senza citare i fatti, ma additandoli solo per ciò che gli hanno insegnato. Li citeremo noi, quei fatti, unicamente per far vedere come, anche nella brevità del commento, non venga meno la proiezione tra *La mia vita nell'arte* e *Il lavoro dell'attore su se stesso*.

Torzov prende in esame tutti i gradi dell'«imitare», e ogni grado è un episodio della vita di Stanislavskij. C'è dapprima l'imitazione di un modello, o della tradizione o di un altro attore, accettando il modello solo perché è d'effetto. Per *Il cavaliere avaro* di Puškin (1888) Stanislavskij si era chiesto: «Chi potrà imitare? Non ho mai visto nessuno sulla scena in questa parte» (MVA, p. 122). A questa domanda risponde Torzov, smascherando impietosamente tutti i clichés dell'attore (LA I, pp. 36-39).

Poi c'è l'imitazione ancora di un modello esteriore, ma accettato perché se ne riconosce la «vita». Ed era stato il caso di *Georges Dandin*. Fedotov, maestro di Stanislavskij, pur contro voglia, aveva accettato di mostrare all'allievo la sua interpretazione del personaggio. Era un'interpretazione viva, e Stanislavskij l'aveva imitata. Ma in ogni caso è «meglio un'immagine viva, sia pure di un altro, anziché la morta tradizione» (MVA, p. 133), come con parole appena diverse ripete Torzov commentando la prova di uno dei suoi allievi (LA I, p. 30).

Stanislavskij tenta di ravvivare questa immagine, viva della vita di un altro, e pensa di esserci riuscito, ma non tarda a riconoscere di aver «scambiato la semplice emozione dell'attore, una sorta di isterismo» (MVA, p. 134), l'«eccitazione artificiale dei nervi periferici del corpo» (LA I, p. 40), con l'impeto della vera ispirazione.

Comincia il lavoro per la «padronanza di sé», e finalmente Stanislavskij riesce a creare un'immagine propria, ma secondo le vecchie abitudini prende «ad imitarla. Ma è molto meglio imitare un'immagine propria, creata da noi stessi, anziché un'altra stereotipata e manierata o i metodi di recitazione altrui» (MVA, p. 139). È l'ultimo grado dell'«imitazione» e, nel tempo della vita, è il ruolo di Ananij Jakolev in *Destino amaro* di Pisemskij. Siamo già al livello dell'«arte della rappresentazione», che consiste nel rivivere la parte la prima volta, e poi «imparare a ripetere questa forma meccanicamente» (LA I, p. 29).

Stanislavskij si rende conto che il problema non è cosa imitare:

anche l'imitazione di un'immagine propria resta imitazione. Il problema vero è riuscire a non imitare ma a «diventare». Stanislavskij assapora per la prima volta questo successo con *Il villaggio Stepančikovo* (1891), da Dostoevskij: «in questa parte ero diventato lo zietto, mentre nelle altre, in maggiore o minor grado, "eccitavo" (copiavo o scimmiettavo) le altrui o le mie immagini» (MVA, p. 168).

Questo percorso dall'imitazione passiva alla creazione, che si era svolto durante gli anni della vita, si rapprende nella sintesi con la quale Torzov consegna a Kostia i frutti della sua esperienza. Anche Kostia è passato dallo scimmiettamento davanti allo specchio alla creazione di «Sangue, Jago, sangue!»: anche Kostia è passato dall'«imitare» al «diventare».

Dopo l'Otello della «vita nell'arte» si passerà alla fondazione del Teatro d'Arte e al tempo della ricerca; dopo l'Otello del «lavoro su se stesso» si passerà all'apertura della scuola e al tempo dello studio. La proiezione è troppo trasparente ed emblematica perché debba essere più che indicata.

Anche per il periodo del dilettantismo, fino alla rivelazione di Otello e alla decisione di fondare il Teatro d'Arte, *La mia vita nell'arte* e *Il lavoro dell'attore su se stesso* si specchiano l'una nell'altro.

La mia vita nell'arte

da *La Società di arte e di
letteratura*
.
a *Otello*
.
a *Un famoso incontro*

Il lavoro dell'attore su se stesso (t. I)

I *Dilettantismo*
II *Arte scenica e mestiere scenico*

Due libri uno sopra l'altro: uno sguardo d'insieme

I quadri sinottici quasi sempre li si salta. Si ritiene, e spesso a ragione, che essi siano tanto chiari e utili per chi li ha compilati, quanto oscuri e inutili per chi se li trova di fronte sulla pagina.

Ma questo è un quadro sinottico un po' speciale. In esso si riflettono

quei due libri che Stanislavskij scrisse in modo che fossero letti *uno sopra l'altro*¹⁴. Li scrisse di fatto così, anche a voler ritenere che non ne abbia avuto un'intenzione del tutto consapevole e definitiva. Nelle pagine precedenti ci siamo sforzati di dimostrarlo.

Questo quadro può essere guardato come un supplemento di dimostrazione, o come un invito alla verifica, cioè alla lettura «in trasparenza» dei libri di Stanislavskij.

La mia vita nell'arte

Il lavoro dell'attore su se stesso

L'Infanzia artistica e *l'Adolescenza artistica* non sono ancora un tempo di Stanislavskij. Appartengono alla vita di Konstantin Alekseev. Non lasciano tracce consapevoli nel «lavoro dell'attore su se stesso» di Konstantin Stanislavskij.

Comincia la *Giovinetta artistica*. Dalle prime prove alla *Società di arte e di letteratura di Mosca*, alle successive interpretazioni «per imitazione», si snoda il faticoso processo dal dilettantismo alle soglie del professionismo. Otello è il punto di riferimento fondamentale di questo processo. Il *Famoso incontro* con Nemirovič-Dančenko sancisce l'entrata nel territorio dell'«arte scenica».

Kostia, allievo di Torzov, si cimenta con Otello, mostrando tutto il suo *Dilettantismo*. Le critiche di Torzov gli mostrano la differenza tra *Arte scenica e mestiere scenico*. Subito dopo comincerà la scuola.

¹⁴ Se non la sovrapposizione dei due libri, quanto meno la presenza di una cronologia nel *Lavoro dell'attore* era stata intuita da J. N. Benedetti, *Stanislavsky. An Introduction*, London, Methuen, 1982, pp. 54-55, quando afferma che il primo tomo corrisponde «grosso modo» alle ricerche di Stanislavskij tra il 1906 e il 1914, e il secondo tomo a quelle tra il 1914 e la partenza per l'America.

Con i preparativi *Prima dell'inaugurazione* e con *l'Inizio della prima stagione*, comincia l'attività al Teatro d'Arte. Segue il periodo delle «linee intrecciate», cioè delle realizzazioni fino alla morte di Cechov: la *Linea storico-di costume*, la *Linea del fantastico*, la *Linea politico-sociale*, solo per citarne alcune. Nel fervore, ma anche nella confusione della ricerca artistica di Stanislavskij c'è il breve tentativo di collaborazione con Mejerchol'd allo *Studio sulla Povarskaja*; c'è lo sconcerto di fronte ai quadri di Vrubeľ. Poi ci sono i successi del *Primo viaggio all'estero*, e l'insoddisfazione per questi successi. A tutto questo riflette Stanislavskij dallo scoglio in Finlandia, alla *Scoperta di verità da lungo tempo note*. Insieme alla maturità artistica, inizia il rioridino delle esperienze passate in «scaffali dell'anima». Stanislavskij getta le «pietre di fondamenta» per le ricerche future.

Il *Dramma della vita*, con il quale fanno il loro ingresso al Teatro d'Arte *Sac e Suler*, è il primo esperimento consapevole e programmatico. Stanislavskij cerca di ottenere l'«immobilità tragica». Non vi riesce, per la mancanza di «buone convenzio-

Nel primo periodo della scuola si pongono le «pietre di fondamenta» per l'«arte scenica». Sono «pietre di fondamenta» e non passaggi di un teorema. Non le si potrà mai trascurare, come invece si potrebbe fare per passaggi «già usati». Sono: *L'azione. Il «se»*. Le «circostanze date»; *L'immaginazione*; *l'Attenzione e concentrazione*, la *Tensione e distensione*, le *Sezioni e compiti*, il *Sentire e credere*. Per sentire e credere – ammonisce Torzov – non basta l'atto di fede nel «se», occorre agire *realmente* in scena.

L'azione reale – continua Torzov – non è solo quella esteriore. Per *Sentire e credere* si deve agire realmente, ma l'azione può anche essere un'azione interiore. L'«immobilità tragica», se è veramente tale, è piena di azione: ma interiore.

ni» sceniche in grado di sostenere l'attore, e per il carattere «assoluto» delle passioni da rappresentare, che impedisce di fare ricorso al proprio personale patrimonio di ricordi ed emozioni.

Il *Velluto nero*, con la messa in scena della *Vita dell'uomo*, è appunto la ricerca di «buone convenzioni» sceniche. La visita *Ospiti da Maeterlinck* è il suggello «mondano» di questa fase di ricerca.

Ma le «buone convenzioni» sceniche non bastano. Occorre anche che il disegno psicologico del personaggio sia particolarmente e, in certo modo, compatibile, con quello dell'attore. Questo non era avvenuto con il dramma di Hamsun. Avviene ora con *Un mese in campagna* di Turgenev. In questa messa in scena, Stanislavskij riesce a comunicare, pur restando pressoché immobile. Le sue sono, finalmente, «invisibili radiazioni della volontà e del sentimento», ma che giungono a segno.

Ma, per un problema risolto, il dramma di Turgenev ne apre un altro ancora più grave. È la «nuova infatuazione di Stani-

L'azione interiore deve appoggiarsi ai ricordi e alle emozioni personali. Ma riuscirci non è facile. Il primo aiuto per il risveglio della *Memoria emotiva* viene dall'ambiente scenico, quando sia conformato alle «buone convenzioni».

Sostenuto da «buone convenzioni» sceniche, solidamente ancorato alla *Memoria emotiva*, l'attore potrà realizzare la *Comunicazione*, con i compagni di scena e con il pubblico, senza dover ricorrere a gesti e movimenti superflui, cioè con le «sole radiazioni». L'*Adattamento*, serve ad adeguare la comunicazione ai contenuti che l'attore vuole trasmettere.

I motori della vita psichica (intelletto, volontà, sentimento) si preparano a «dar battaglia» alla parte. Tutte le «pietre di fonda-

slavskij», che si consolida ancor più con il lavoro per l'Amleto, conseguente all'incontro con *Duncan e Craig*: il «lavoro sulla parte». Per esplorare questo complesso problema, Stanislavskij decide di staccarsi dal Teatro d'Arte. Tenta un primo *Esperimento per l'attuazione del «sistema»* alla scuola drammatica Adašev, e decide infine di aprire il *Primo Studio*: luogo di intenso lavoro, ma anche di gioia fraterna, come testimoniano i *Kaputsniki*. Unica carenza, e unico rimpianto poi nel futuro, la insufficiente attenzione ai problemi dell'espressività del corpo.

La resa dei conti, infatti, arriva con gli spettacoli puškiniani. Il corpo e, in particolare, la voce si rivelano strumenti inadeguati. Non basta che l'attore «senta», conclude Stanislavskij: *L'attore deve saper parlare*. Solo il possesso di una tecnica perfetta potrà consentirgli di non essere travolto dai contenuti interiori che egli stesso ha elaborato per la parte.

Sopraggiungono *La rivoluzione e La catastrofe*. Gli attori professionisti si disperdono. *Caino* di Byron viene allestito proprio in questa situazione di difficol-

menta» vengono mobilitate per giungere, come esito dell'intero processo, *Alle soglie del subcosciente*. Ma la psicotecnica non basta – spiega Torzov, incalzato dai suoi stessi allievi. Il *Pasaggio all'incarnazione* richiede uno *Sviluppo dell'espressività del corpo*. Si aprono le «stanze misteriose» della scuola e comincia il lavoro sulla plasticità.

Anche *La voce e la parola* vanno adeguatamente addestrate. Solo il perfetto controllo del corpo e delle sue funzioni espressive può consentire lo sdoppiamento in *Prospettiva dell'attore e della parte*, per «guardarsi dall'esterno».

Il controllo del corpo – precisa Torzov – non ha solo una finalità tecnica. L'abilità fisica non basta. Occorre che il corpo riesca a farsi strumento e portatore del

tà. Ma è, comunque, un'esperienza utile. Stanislavskij approfondisce la consapevolezza che l'espressività nel movimento non è solo un aspetto esteriore.

Nello stesso periodo, ma anche successivamente, Stanislavskij lavora ad uno *Studio operistico al Bol' šoj*. Ai cantanti d'opera insegna il suo «sistema», ma da loro apprende il valore espressivo del tempo e del ritmo nella voce.

Con la tournée americana finisce la «vita nell'arte» di Stanislavskij. Tra *La partenza e il ritorno* ha il tempo di meditare, di guardarsi intorno. Impera la «forma», e Stanislavskij non la disapprova, ma ritiene fermamente che essa debba essere giustificata, messa in vita, per non restare vuota. Valutando *I risultati e il futuro* precisa il suo compito pedagogico. Scriverà sul «sistema»: è più che mai necessario oggi. Con la speranza che non venga preso anch'esso per una formula. Un sistema senza le virgolette, e senza il «cosiddetto» con cui aveva da sempre cercato di esorcizzarlo.

Tempo-ritmo, che è plasticità nel corpo ma non solo plasticità del corpo.

Lo stesso vale per la voce. La voce dev'essere perfettamente addestrata, ma non per prestazioni di virtuosismo. Anche in questo campo, il *Tempo-ritmo* è plasticità nella voce, ma non è solo plasticità della voce.

La scuola si avvia a conclusione. Dopo aver provato, nella *Caratterizzazione*, la differenza tra «forma vuota» e «forma giustificata», gli allievi ascoltano gli *Ultimi colloqui*. In essi risuona, piuttosto, il primo insegnamento di Torzov. Non esistono forme in sé, non esistono formule né sistemi. Esiste solo la «natura creatrice». Il «lavoro dell'attore su se stesso» può solo servire a prepararle il terreno.

«Anche a voler ritenere che Stanislavskij non ne abbia avuto un'intenzione del tutto consapevole e definitiva». Con questa concessiva abbiamo introdotto il quadro d'insieme.

L'intenzione appare talvolta come l'unica prova, malgrado lo stesso risultato oggettivo, malgrado tutto.

Malgrado tutto, sulle intenzioni di Stanislavskij cercheremo ora di interrogarci.

Un racconto credibile dei fatti

Ora quando mi volto indietro a guardare la via percorsa, tutta la mia vita nell'arte, mi viene voglia di paragonarmi a un cercatore d'oro, cui tocca dapprima peregrinare a lungo nelle boscaglie impenetrabili per scoprire i luoghi dove si trova il minerale aurifero, e poi lavorare centinaia di quintali di sabbia e di pietre per separare alcuni granelli del nobile metallo. Come un cercatore d'oro, io posso trasmettere ai posteri non la mia fatica, le mie ricerche e privazioni, le gioie e le delusioni, ma soltanto il prezioso minerale, che ho estratto. Tale minerale, risultato delle ricerche di tutta la mia vita, non è altro che il mio cosiddetto «sistema» (MVA, p. 496).

Per tutta la vita Stanislavskij sognò di trasmettere la sua esperienza, il suo cosiddetto «sistema». Ma come? Non certo – lo dice nella *Mia vita nell'arte* – ripercorrendo tutte le sue peregrinazioni, ma neppure riducendo il «sistema» a una serie di risultati senza ricerca, come un «ricettario di cucina» per chi si limiti a consultarlo, senza averlo creato.

Come sistematizzare la sua conoscenza senza farne un sistema: questo fu l'obiettivo di Stanislavskij scrittore. Cominciò ad inseguirlo, questo obiettivo, almeno fin dal 1906. In vacanza in Finlandia, Stanislavskij ripensa il suo passato, formula le «pietre di fondamenta» del suo «sistema», e comincia a metterle nero su bianco. Ne scrive la moglie Lilina a Olga Knipper Čechova: «Sta seduto in camera in penombra, scrivendo e fumando tutto il giorno. Mi sembra che stia scrivendo cose molto interessanti, dal titolo "Abbozzo di un manuale di Arte drammatica"»¹⁵.

Questo manuale Stanislavskij non lo dette alle stampe: lo trasfe-

¹⁵ Citato in J. N. Benedetti, *Stanislavsky. An Introduction*, cit., p. 30.

ri, invece, negli «scaffali dell'anima» per *Il lavoro dell'attore su se stesso*. E, del resto, Stanislavskij non poteva, né allora né dopo, pubblicare un manuale sul suo «sistema». Sarebbe equivalso a ridurlo ad un «ricettario di cucina»: risultati senza ricerca.

Ma, questo, Stanislavskij non lo sapeva ancora con chiarezza. Vuole scrivere e pubblicare, ma non sa come. Nel dubbio, si limita a non scrivere o, meglio, a non pubblicare ciò che scrive. Sul suo «sistema», specie sull'onda dei successi del Primo Studio, scrivono altri, contro il suo esplicito divieto, e spesso senza sapere. Se ne lamenta Michail Čechov, prestigioso allievo dello Studio, nel 1919, dopo il velenoso pamphlet pubblicato tre anni prima da Fedor Komissarževskij¹⁶. Se ne lamenta lo stesso Stanislavskij, pensando soprattutto all'insegnamento. Dopo la rivoluzione «si creò la mania dell'insegnamento» e «furono proprio gli artisti di scarso talento» a gettarvisi (MVA, p. 459).

Scrivere sul «sistema» è diventato urgente. Stanislavskij sa che vuole, e deve, farlo, ma non sa ancora come farlo. Con questa idea e questo problema in mente, parte per la tournée euro-americana, nel 1922. Ha bisogno di danaro per il figlio Igor, ricoverato in un sanatorio svizzero. L'America vuole da lui un libro, ed è disposta a pagare molti dollari. Stanislavskij propone un libro sul «sistema», ma questo progetto, presentato in due forme diverse, viene respinto. Ciò che il pubblico vuole, gli dicono, è un'autobiografia piena di aneddoti e di aura d'artista. Controvoglia e pressato da mille impegni, Stanislavskij si accinge al lavoro per *My Life in Art*.

Questo libro non desiderato, scritto per danaro e per un pubblico impreparato, inizialmente del tutto estraneo al suo progetto di scrittore, sarà invece la soluzione del suo problema.

L'équipe di lavoro è quanto mai eterogenea e precaria. Uno Stanislavskij stanco e demotivato che detta alla segretaria, un emigrato russo dall'incerta qualifica – Aleksandr Koiranski – che, a suo dire, aiuta l'autore a selezionare e sistemare il materiale, un sedicente allievo del grande attore russo Aleksandr Lenskij nonché dell'ex

¹⁶ Il testo di Čechov è ora pubblicato in *Il teatro possibile*, cit. Quello di Komissarževskij porta il titolo *Stanislavskij e il naturalismo spirituale al Teatro d'Arte*.

allievo del Primo Studio Boleslavskij – J. Robbins – che traduce man mano che gli arrivano i testi. Alcune pagine del libro, pare, fu direttamente Koiranski a scriverle¹⁷.

Comunque, *My Life in Art* esce, nell'aprile del 1924. Soldi a parte, Stanislavskij ne è ovviamente insoddisfatto. Anche come autobiografia, è affrettata, inesatta, condizionata dalle esigenze di un pubblico che gli è estraneo, come estranea gli è la lingua inglese. Già sulla nave, durante il viaggio di ritorno, riprende in mano il dattiloscritto e comincia a risistemarlo per un'edizione in russo. Taglia, riscrive parti, altre ne scrive ex novo, risistema l'ordine dei capitoli e l'ordine stesso della sua «vita nell'arte», elimina aneddoti e aggiunge riflessioni.

Scandisce le tappe della sua vita secondo gli anniversari canonici del potere sovietico: la prima e la seconda rivoluzione, un doveroso tributo al senso politico¹⁸.

Forse.

All'inizio.

L'introduzione della tappa del 1917 lo costringe a lavorare massicciamente in quella zona del dattiloscritto; l'edizione americana è assai povera di avvenimenti artistici intorno al 1917. *Mozart e Salieri*, del 1914-15, e *Caino*, del 1920, pur sullo stimolo di una circostanza estrinseca (come non legare la propria vita alla rivoluzione d'ottobre!), fioriscono nei loro contenuti di esperienza e di ricerca: rivelano, dietro l'effimero del successo o dell'insuccesso, la linea di una crescita nell'arte. Gradualmente il libro gli si rivela essere, diventare, proprio quello che il titolo – a torto, nell'edizione

¹⁷ Per i dettagli di questa vicenda cfr. L. Senelick, *Stanislavsky's Double «Life in Art»*, cit. e J. N. Benedetti, *A History*, cit.

¹⁸ È dubbio, però, che le due tappe si adeguino veramente al calendario delle rivoluzioni sovietiche. Che nell'edizione americana la prima tappa sia collegata solo allo scoglio in Finlandia può non essere probante, dato il destinatario del libro, ma ci suggerisce comunque che anche la seconda tappa si colleghi (almeno, si colleghi anche) ad un evento fondamentale della vita di Stanislavskij. E questo evento c'è: è la «tragedia del Villaggio *Stepančikovo*», appunto del 1917. Il dramma di Dostoevskij era stato, nella giovinezza, la rivelazione del «diventare». Fu, nel 1917, una tragedia. Stanislavskij non riuscì a controllare la «condizione creativa», ne fu travolto. Al punto che Nemirovič-Dančenko gli tolse la parte. Una prima tappa di esaltazione per la scoperta della «condizione creativa», e una seconda tappa di sconforto per il fallimento della «condizione creativa», ci sembrano molto più consone ad una «vita nell'arte», oltre che alla personalità di Stanislavskij.

americana – proclamava: non una generica autobiografia, ma una vera «vita nell'arte».

Pur se non è il libro sul «sistema», che Stanislavskij pensa ancora di scrivere, *La mia vita nell'arte* sempre più lascia emergere dalla trama dei fatti la sostanza dell'esperienza del lavoro artistico. Non i risultati della ricerca, ma neppure solo le vicende della ricerca: qualcosa di non sistematico, ma neppure di casuale. Qualcosa di organico: il processo della ricerca.

Stanislavskij non sa ancora bene cosa sia, cosa sia diventato, *La mia vita nell'arte*. Sa con certezza cosa non è, e cosa sta rivelando di essere. Lo dice, espressamente, nell'introduzione, datata aprile 1925, dell'edizione russa:

Sognavo di scrivere un libro sul lavoro creativo al Teatro d'Arte di Mosca, per il suo ventennale, e su come io, uno dei suoi esponenti, vi abbia lavorato. Ma è successo che gli ultimi anni io li abbia trascorsi, con gran parte della compagnia del nostro teatro, all'estero, in Europa e in America. Questo libro, mi è capitato di scriverlo là, su invito degli americani, e di pubblicarlo a Boston, in inglese, col titolo *My Life in Art*. Questo mutò significativamente il mio piano precedente, e mi impedì di esprimere gran parte di quanto volevo dividere con il lettore. Purtroppo, per le attuali condizioni del nostro mercato librario, non ho avuto la possibilità di ampliare di fatto questo libro [...] In una parola, nel suo attuale aspetto, questo libro non rappresenta in nessun modo la storia del Teatro d'Arte di Mosca. Esso parla soltanto delle mie ricerche artistiche, e rappresenta come un'introduzione ad un altro mio libro, in cui voglio trasmettere i risultati di queste ricerche: i metodi da me elaborati del lavoro creativo dell'attore e l'approccio ad esso¹⁹.

Dunque, nel suo «attuale aspetto», *La mia vita nell'arte* non è una storia del Teatro d'Arte di Mosca, e non è neppure, evidentemente, il libro che gli «è capitato» di scrivere in America: esso è «come un'introduzione» al libro sul «sistema». Ecco come gli appare, nel 1925, l'edizione russa della *Mia vita nell'arte*.

Non l'originale edizione americana, che anzi Stanislavskij si affrettava quasi a sconfessare. Già nel settembre del 1924, rispondendo all'editore Karl Kersten che chiedeva l'autorizzazione per un'edizione in tedesco, pone il veto, dicendo che è quasi pronta l'edizione russa

¹⁹ Il brano è inedito in italiano (cfr. nota 7).

«molto più approfondita nei problemi artistici». Stessa risposta riceverà Gaston Gallimard nel 1928. A Norris Houghton che, recatosi a fargli visita nel 1934, gli chiede di firmare una copia di *My Life in Art*, Stanislavskij replica offrendo una copia di *Moja zizn v iskusstve* e dicendo: «Forse lei è già in grado di leggere il russo, e vorrei che avesse il testo così come io l'ho scritto»²⁰.

La sola edizione che Stanislavskij riconosce come la sua vita nell'arte è l'edizione russa: «come un'introduzione» al «sistema».

Del resto, nel definirla in tal modo, Stanislavskij pone anche l'unico sigillo possibile a tutela del suo pensiero. In quegli anni tutti «conoscono» e praticano il «sistema», e lui non ha pubblicato, in pratica, niente se non la propria autobiografia. Oggettivamente, per proteggersi, non può far altro che annunciare un suo prossimo libro e, per intanto, rinviare a quello già scritto come ad un'«introduzione».

Ma circa il futuro libro sul «sistema» Stanislavskij non ha ancora idee chiare, trascina un vecchio spunto. Alla fine dell'edizione russa della *Mia vita nell'arte*, subito dopo aver esposto le articolazioni del «sistema», dichiara di voler scrivere al riguardo una «grammatica per l'attore, con esercizi pratici» (MVA, p. 496). Identica dichiarazione («a guide, a series of exercises») aveva fatto alla fine dell'edizione americana. Nessun progresso, dunque, circa la struttura ipotizzata per il libro sul «sistema»: solo, in più, la consapevolezza di come entrarvi, di come penetrarlo.

Già nell'agosto del 1926, con *La mia vita nell'arte* in bozze, Stanislavskij ricomincia a lavorare a quello che ancora pensa sarà una «grammatica, con esercizi pratici». Sono materiali che ha in mano, e in mente, da vari anni, e vari titoli si sono succeduti: *L'arte e la psicotecnica dell'attore*, *Natura della creatività dell'attore*, *La mia scuola di teatro*, *Il sistema di Stanislavskij*, *Il diario di un al-*

²⁰ Sui rapporti di Stanislavskij con gli editori stranieri, cfr. J. N. Benedetti, *A History*, cit., p. 270. L'edizione francese uscì poi nel 1934. Si tratta di una traduzione ridotta e aggiustata dell'edizione russa, a cura di N. Gourfinkel e L. Chancerel (Bruxelles, la Renaissance du Livre), importante soprattutto per l'introduzione di Jacques Copeau. Il racconto di Houghton si trova in N. Houghton, *Les répétitions au Théâtre d'Art dans les années '30*, in *Le siècle Stanislavski*, n. mon. di «Bouffonneries», 20/21, 1989, che raccoglie gli atti del Convegno tenuto al Centre Georges Pompidou - 2/6 nov. 1988 - in occasione del cinquantenario della morte di Stanislavskij (un resoconto delle attività pratiche legate al Convegno si trova nel n. 18/19, 1989, della stessa rivista).

lievo²¹. Stanislavskij si orienta verso la forma narrativa, e non espositivo-teorica; quanto al titolo, ben presto l'ultimo accreditato *Diario di un allievo* diventerà *Il lavoro dell'attore su se stesso*.

L'idea di una «grammatica, con esercizi» non fu un'idea passeggera o casuale, questo è sicuro. Ma è altrettanto sicuro che, ad un certo punto, fu soppiantata dal *Lavoro dell'attore su se stesso*, o almeno subordinata sine die. Ce lo dice lo stesso Stanislavskij, nell'introduzione al primo tomo del *Lavoro dell'attore*:

Contemporaneamente a questo libro io avrei dovuto dare alla luce, in suo aiuto, una sorta di libro di esercizi, con tutta una serie di esercizi consigliati. Questo, non lo faccio adesso, per non distrarmi dalla linea fondamentale del mio grande lavoro, che considero più essenziale e urgente. Solo quando le basi principali del sistema saranno state comunicate, metterò mano alla stesura di tale libro di esercizi²².

Non solo la «grammatica con esercizi» viene ridimensionata a sussidio del libro sul «sistema», ma viene anche dichiarata estranea alla «linea fondamentale» del complessivo lavoro di scrittura: quanto meno, prematura.

Non sappiamo con esattezza quando l'idea di una «grammatica, con esercizi» come libro sul «sistema» sia caduta. Nel 1928 è ancora in piedi. Nell'aprile, Stanislavskij completa l'articolo *The Art of the Actor and Director*, che verrà pubblicato nel XII tomo dell'Enciclopedia Britannica. Dopo aver descritto la «condizione creativa», si chiede se essa sia riservata solo ai geni, e conclude:

If one cannot achieve this power by a single means, can one perhaps gain control step by step, by working out a series of exercises calculated to develop the elements out of which a creative state is compounded, and which are yet within the control of conscious will.

Ha cominciato a riflettere su questo - prosegue Stanislavskij - «some twenty years ago»²³. La retrodatazione ai tempi dello scoglio

²¹ Cfr. J. N. Benedetti, *Stanislavsky. An Introduction*, cit., p. 54.

²² Brano inedito in italiano. Anche questo è un documento trascurato, per questo aspetto del problema, nella letteratura sui libri di Stanislavskij.

²³ Il testo dell'articolo si può leggere in *Stanislavsky's Legacy*, a cura di E. Reynolds Hapgood, London, Methuen, 1981 (la citazione è a p. 184).

in Finlandia ci fa ritrovare il riscontro esatto dell'affermazione precedente nella *Mia vita nell'arte*:

Se è impossibile impadronirsene di colpo [della «condizione creativa»], non si potrebbe farlo per gradi, metterlo insieme, per così dire, da singoli elementi? Se è necessario elaborare in sé ciascuno di tali elementi separatamente, sistematicamente, con una intera *serie di esercizi*, che lo si faccia! (MVA, p. 366).

Ai tempi della *Mia vita nell'arte*, il riferimento alla «serie di esercizi» era il riferimento al libro sul «sistema».

Ma in una lettera del 1930, in un elenco di tutti i libri che Stanislavskij vorrebbe scrivere, la «grammatica, con esercizi» non compare. Non solo. Della *Mia vita nell'arte* viene ribadito il carattere introduttivo, con una precisazione in più: Stanislavskij la definisce una «introduzione che conduce dal dilettantismo al sistema»²⁴. Le parole non si possono forzare più che tanto, ma forse non è un caso che il primo e l'ultimo capitolo del *Lavoro dell'attore su se stesso* siano intitolati proprio *Dilettantismo* e *Come utilizzare il sistema*.

Se non è ancora nitida l'immagine della sovrapposizione punto per punto, nasce almeno l'idea che *La mia vita nell'arte* e *Il lavoro dell'attore su se stesso* comincino e finiscano insieme.

Noi crediamo che in questo momento, proprio all'inizio del lavoro con gli Hapgood per la stesura del *Lavoro dell'attore*, il progetto di una «grammatica, con esercizi» sia stato accantonato, e che al suo posto abbia cominciato a precisarsi la struttura complessiva del nuovo libro.

Stanislavskij opta definitivamente per il titolo *Il lavoro dell'attore su se stesso*, abbandonando, o abbassando a sottotitolo, quell'ultimo *Diario di un allievo* che, con il suo esplicito rimando ad una scuola, avrebbe suggerito l'idea di una «grammatica con esercizi», appunto. L'opportunità della forma narrativo-dialogica gli si chiarisce una volta per tutte: una forma espositiva orienterebbe il lettore all'attesa di un trattato, o di un manuale.

E, in fondo, chi è che dialoga con chi? chi è che lavora con chi,

²⁴ K. Stanislavskij, *Sobranie sočinenij*, VIII, p. 271 (lettera a L. Ja. Gurevič).

nel libro che oramai sta prendendo forma? È Torzov che dialoga con Kostia. Cioè è Stanislavskij che dialoga e lavora con Konstantin: è l'attore che lavora su se stesso. Come l'attore e il «se stesso» si sdoppiano nel maestro e l'allievo, così il tempo della vita si concentra nella durata di una scuola, in cui il maestro-attore lavora sull'allievo-se stesso: ma per lo stesso tempo della vita. Il titolo è letterale, per chi sappia leggerlo; e per chi sappia penetrare il libro che vi è sotto.

Né un manuale, né un trattato, né un sistema. Né, soprattutto, «il sistema di Stanislavskij». Stanislavskij comprese, proprio alla resa dei conti del lavoro per il futuro libro, che ciò che era emerso dalla *Mia vita nell'arte* – «introduzione che conduce dal dilettantismo al sistema» – era di fatto l'essenza stessa del «sistema»: la ricerca come processo. E decise, infine, come sarebbe stato il suo libro sul «sistema»: non poteva essere diversamente.

Non un'esposizione logica, ma cronologica, delle ricerche sull'arte e delle relative conquiste. Un'altra *Vita nell'arte*, snodata secondo la stessa sequenza: ma non per riferire fatti, bensì il lavoro su se stesso fiorito da quei fatti. Questo era il modo per sistematizzare la sua conoscenza senza farne un sistema: sottrarre al suo libro l'architettura logica, che sola può garantire il «sistema», sostituendola con una architettura crono-logica, che garantisce, invece, l'*organicità* del processo.

Il suo progetto di scrittore fu finalmente evidente. *La mia vita nell'arte* e *Il lavoro dell'attore su se stesso*: un'unica opera, in due libri da leggere *non uno dopo l'altro*, ma *uno sopra l'altro*. Così come sovrapposti sono, nella densità del presente, la vita e il lavoro nell'arte.

Stanislavskij non riuscì a vedere la fine del suo secondo libro, quello da leggere «in trasparenza» alla *Mia vita nell'arte*. Il primo tomo del *Lavoro dell'attore su se stesso* uscì in Russia poco dopo la morte, nel 1938, con il suo imprimatur. Il secondo tomo, di cui era riuscito ad approntare, anche se non in modo definitivo, il piano generale e molti dei materiali, nel 1948 e, come terzo volume delle opere, nel 1955.

Com'è noto, per il *Lavoro dell'attore*, Stanislavskij operò in stretta collaborazione con Elisabeth Reynolds e Norman Hapgood,

suo marito. Stanislavskij li aveva conosciuti in America nel 1924. Elizabeth conosceva il russo, Norman era un critico teatrale oltre che un esperto allestitore di libri. Si ritrovarono nel 1929 a Badenweiler, e decisero di lavorare insieme per l'edizione americana del futuro libro, cosa che cominciarono a fare nel 1930. Stanislavskij consegnava materiali, la Reynolds traduceva in inglese, e, insieme col marito, proponeva tagli e aggiustamenti.

Gli Hapgood trovarono i fondi per finanziare l'impresa, escogitarono un dispositivo legale per garantire a Stanislavskij e ai suoi eredi i diritti d'autore; e se la qualifica di «coautore» che la Reynolds dovette assumere per questo scopo rese di fatto difficile la circolazione internazionale del testo russo del libro, non risulta che si sia mai approfittata del titolo. È molto probabile che Stanislavskij non avrebbe portato (quasi) a compimento il suo libro senza la collaborazione degli Hapgood.

Questo per dar conto dei meriti. E se non è un merito, in assoluto, aver sottoposto a modifiche e tagli (comunque, sempre autorizzati), i due tomi di Stanislavskij, si deve riconoscere che gli Hapgood lo fecero sempre in perfetta buona fede e a fin di bene. Ciò non toglie che si sia talvolta enfatizzato il loro ruolo «creativo» nella complessiva impresa, quasi che tagli e aggiustamenti, ricevendo l'autorizzazione di Stanislavskij, ne ricevessero per ciò stesso anche l'apprezzamento in quanto «chiarificatori» del suo pensiero.

È vero, ad esempio, che per la pubblicazione di *An Actor prepares*, Stanislavskij scrisse ad Elizabeth Reynolds chiamandola «madrina del libro» e riservandole «fiori e applausi». È vero anche che durante le fasi preparatorie Stanislavskij autorizzò la Reynolds a «tagliare a piacimento», purché non riscrisse nulla²⁵.

Ma non si deve dimenticare che Stanislavskij stava parlando dell'edizione americana del *Lavoro dell'attore*, cioè di un libro che avrebbe fatto seguito ad un altro, *My Life in Art*, già di fatto sconfessato e, comunque, ritenuto, per esplicita dichiarazione, non confacente alla «linea fondamentale» del suo «grande lavoro».

Stanislavskij non si disinteressò dell'edizione americana – sa-

²⁵ Per la vicenda editoriale del *Lavoro dell'attore* cfr. J. N. Benedetti, *A History*, cit., e B. M. Hobgood, *Stanislavsky's Books*, cit. (i due riferimenti sono, rispettivamente, a p. 160 e a p. 159).

rebbe eccessivo affermarlo – ma, certo, non la ritenne nel suo complesso aderente ad un progetto di scrittura al quale era intrinsecamente, strutturalmente, connessa quell'«introduzione» al sistema che era *La mia vita nell'arte*. Un libro per il quale, non potendosi all'epoca prevedere una nuova edizione americana dall'edizione russa, non c'era ormai più niente da fare. Stanislavskij non scelse la strada del «tanto peggio tanto meglio». Lasciò – perché non poteva fare diversamente – che le cose in America andassero per il «male minore», adoperandosi – perché poteva fare diversamente – affinché in Russia andassero «per il meglio». All'edizione russa riservò una cura solerte, quasi ossessiva, che durò fino alla vigilia della morte e della prima parziale apparizione del suo libro.

Questo è un racconto credibile. Dei fatti lo sorreggono, ma non possono renderlo certo. Gli stessi fatti consentirebbero altri racconti, magari altrettanto credibili, ma dei quali sarebbe altrettanto impossibile affermare che siano veri. Veri, o falsi, sono i fatti: i racconti possono essere solo, più o meno, credibili.

Ma i libri di Stanislavskij restano. Che essi, nella loro oggettiva sovrapposizione, si siano fatti così secondo le intenzioni, o oltre le intenzioni, o persino contro le intenzioni dell'autore, non è, infine, determinante. Noi crediamo fermamente che si siano formati secondo le intenzioni di Stanislavskij. Certo, non un'intenzione premeditata una volta per tutte, ma maturata per gradi, insieme al processo di riflessione e di scrittura. Lo crediamo perché, secondo noi, è credibile: cioè *più* credibile di altri racconti.

Ma se sia vero non potremo mai saperlo con certezza. Neanche se ad aver scritto queste pagine fosse stato lo stesso Stanislavskij.

Qualche conclusione

Più che problemi – insolubili – di verità, si pongono invece problemi di utilità: questi, sì, affrontabili e urgenti. Come utilizzare la lettura «in verticale», sovrapposta, dei libri di Stanislavskij?

Ci sono almeno due campi in cui questo tipo di lettura è utile. Il primo, ovviamente, riguarda la conoscenza di Stanislavskij e del suo pensiero. Un campo nel quale c'è molta strada da compiere, per

sottrarre il grande maestro ad etichette come «immedesimazione» o «psicologismo» che hanno finito per «sistematizzarlo» e involgarirlo definitivamente. Poter riscontrare le fasi della vita in precise zone del «lavoro su se stesso», e viceversa, è uno strumento di indagine di indubbia efficacia.

In certo modo, *La mia vita nell'arte* e il *Lavoro dell'attore* si corrispondono, blocco per blocco, come l'*etimologia* di una parola corrisponde al suo *significato*. La *Mia vita nell'arte* ci dice "da dove vengono" le soluzioni (o le strategie d'attacco) esposte nel *Lavoro dell'attore*; il *Lavoro dell'attore* ci dice "che senso hanno preso" gli avvenimenti e i problemi esposti nella *Mia vita nell'arte*. Guardare agli avvenimenti come all'*etimologia* delle soluzioni artistiche, e alle soluzioni come al *significato* artistico degli avvenimenti, può aiutarci ad incrinare lo sterile preconconcetto di un legame meccanico tra problema e soluzione, rafforzando invece la fruttuosa concezione di un processo di crescita dal problema alla sua *sempre provvisoria* soluzione. Com'è un processo di crescita – e non un legame meccanico – quello dall'*etimologia* al *significato*; e come mai definitivo e univoco è il *significato* di una parola²⁶.

²⁶ Solo adesso, alla fine della nostra ricognizione e dopo aver constatato la lucida *semplicità* del progetto di scrittura di Stanislavskij, possiamo esplicitare un aspetto di oggettiva *complicazione*, al quale finora abbiamo fatto cenno solo di sfuggita. È una complicazione non arbitraria però, bensì necessaria proprio per salvaguardare e sottolineare la *semplicità* dell'insieme. Nel segnalare *ad un certo punto* della *Mia vita nell'arte* un *dato problema*, Stanislavskij ne indica la *posizione* e il *tema* nel *Lavoro dell'attore*. Questo è l'aspetto di *semplicità* che abbiamo visto riconfermarsi e precisarsi in tutte le fasi della nostra indagine. Ma, indicati dalla *Mia vita nell'arte* *posizione* e *tema* di una casella del *Lavoro dell'attore*, Stanislavskij a volte non può, dalla stessa postazione, indicarne il *contenuto*, per il semplice motivo che tale contenuto si è precisato, anche nei nomi usati per designarlo, solo *dopo* la pubblicazione della *Mia vita nell'arte*. È il caso, ad esempio, di *Sezioni e compiti* (LA I, cap. VII), che pertiene al problema di come giungere a *Sentire e credere* ma che, nella sua denominazione e nelle sue articolazioni operative, era ancora indefinito sia allo Stanislavskij dello «scoglio in Finlandia» sia a quello dell'intero arco temporale della *Mia vita nell'arte*. Oppure è il caso, del tutto analogo, di alcune componenti del «lavoro sulla parte»: indicato inequivocabilmente (e correttamente) al tempo del *Primo Studio*, ma ancora aperto – come problema, come gergo e come pratiche di lavoro – sia al tempo del *Primo Studio* sia al tempo della pubblicazione della *Mia vita nell'arte*. O, ancora, è il caso del *Tempo-ritmo*. Come mantenere la sovrapposizione della *Mia vita nell'arte* e del *Lavoro dell'attore* senza rinunciare alle «pepite» trovate *dopo* la fine della *Mia vita nell'arte*? Questo l'aspetto di oggettiva *complicazione*. Stanislavskij sceglie di fatto la soluzione più semplice e più

Di questo, come di altri aspetti, ci occuperemo nel prosieguo dei nostri studi su Stanislavskij.

L'altro campo, nel quale la lettura «sovrapposta» dei libri di Stanislavskij può dimostrarsi molto utile, è quello che riguarda la trasmissione dell'esperienza, il rapporto biografia-«scienza» e, più in generale, il modo di accostarsi agli scritti degli uomini di teatro: una questione di filologia teatrale. È un campo dai contorni molto vasti e indefiniti, e sul quale il livello attuale di riflessione è scarso. Azzardare ipotesi non meditate sarebbe tanto prematuro quanto presuntuoso. Il poco che diremo ha solo il valore di note sparse; con la brevità cercheremo di sottolineare proprio questo carattere di note.

Sulla trasmissione dell'esperienza. Per definizione, l'esperienza non può essere tradotta in parole, ma può solo essere evocata attivando nel destinatario un'esperienza uguale, o equivalente. In linea di principio, dunque, le parole usate efficacemente per trasmettere un'esperienza possono non avere niente in comune con le parole che useremmo per descrivere l'esperienza *una volta fattane esperienza*. Stanislavskij volle trasmettere l'esperienza di un processo di ricerca; le parole che usò parlano di «reviviscenza», di «immaginazione», di «memoria emotiva», e così via. Queste parole, e i relativi contenuti, non sono l'esperienza del processo, ma ne sono elementi di descrizione: per chi ne abbia fatto esperienza diretta, o «equivalente», grazie all'evocazione attivata dall'opera di Stanislavskij. Per gli altri, rischiano di essere le formule di un «ricettario di cucina»: il «sistema» che per tutta la vita Stanislavskij cercò di esorcizzare.

Sul rapporto biografia-«scienza». Stanislavskij, letteralmente, fece della propria biografia la propria «scienza»: il libro sul «siste-

reddiziosa. Include nella proiezione della «vita nell'arte» letteraria *tutte* le conquiste della «vita nell'arte» anagrafica, dunque anche quelle realizzate a partire dal 1925 e – lo sospettiamo fortemente – segnalandone nei neologismi la provenienza «postuma». Sia come sia, quel che è certo è che *tutto* il reale «lavoro dell'attore» di Stanislavskij si ordina nella durata e secondo la successione della letteraria «vita nell'arte». Veramente, in ogni blocco speculare dei *due* libri di Stanislavskij si condensa *tutto* il percorso di un tema di lavoro: dall'origine all'elaborazione più matura. Dall'*etimologia* all'ultimo significato. Ultimo perché sopravvenne la morte, ma non per questo definitivo.

ma» non è altro che una riscrittura punto per punto, e secondo lo stesso ordine, della sua vita nell'arte. È un caso talmente estremo, che rischia di restare confinato nel suo radicalismo, una sorta di unicum irripetibile. E forse lo è, quanto a soluzione di un problema. Ma se la soluzione di Stanislavskij è unica, generale resta il problema del rapporto biografia-«scienza»: per tutti gli artisti, e in particolare per l'artista della scena, che non può trasmettere opere d'arte a testimonianza della sua «scienza». Che lo faccia in modo programmatico ed estremo come Stanislavskij o che lo faccia in qualsiasi altro modo, il libro dell'artista di teatro – dell'attore – è sempre, noi crediamo, una rielaborazione «scientifica» della propria biografia, piuttosto che un'esposizione scientifica delle proprie idee. Si pensi, per tutti, a quell'altro libro esemplare che è *Il teatro e il suo doppio*. Per lo studioso, prendere orientamento dalla biografia, anziché fissarsi direttamente sulla «scienza», può essere un'utile indicazione.

E infine, sul modo di accostarsi ai libri degli uomini di teatro. Ne abbiamo già accennato nelle due note precedenti, ma la questione è assai più vasta e complessa. La «filologia teatrale» attende ancora una sua fondazione specifica, che non rinunci alle acquisizioni della filologia letteraria, ma che non se ne faccia acriticamente schiava. Con i suoi libri, Stanislavskij costruì un grande romanzo pedagogico, ma fece qualcos'altro in più. Mise in scena la sua ultima opera. C'è sempre una regia, in senso lato, in ogni libro, o in ogni insieme di libri. Nel libro dell'uomo di teatro va però presupposta una regia in senso stretto. Non è un caso che uno dei gangli più vitali della regia sia proprio quello di far vedere «in simultaneità»: di costruire, per lo spettatore, presenze che facciano vacillare ogni certezza di interpretazione. Per ogni attimo della sua vita, Stanislavskij fece vedere la doppia presenza del fatto e del «lavoro» su quel fatto. Un lavoro, spesso, giunto a maturazione più tardi (si pensi, ad esempio, al *Dramma della vita* e al lavoro sull'«immobilità tragica»). Nello stesso istante dello spettacolo costituito dai libri di Stanislavskij, il lettore-spettatore è chiamato a vedere insieme due tempi diversi, oltre che due modi complementari di essere nella vita. Riconoscere nei libri degli uomini di teatro una specifica regia, che è poi l'arte di far vedere: può essere, anche questa, un'utile indicazione di metodo.

Solo tre brevi note. Chiamarle «qualche conclusione» è già eccessivo. Ma una vera conclusione vogliamo comunque trarre dal nostro lavoro. È uno studio che parte da domande. Tutti gli studi, anche i meno inquieti, lo fanno, è una questione di grado. Nel caso di Stanislavskij i deterrenti al porsi domande sono molto forti. Stanislavskij è considerato un monumento. Grande come un monumento, solenne come un monumento, e fisso come un monumento. La grandezza rende timorosi, la solennità rende circospetti, la fissità rende inerti. Tutte cose che tendono a zittire le domande e il dovere di farci i conti. Se ne è già accennato ad apertura di questo studio, ricordando con gratitudine Grotowski.

È stato Grotowski, ancora, a consigliarmi di rileggere *Romanzo teatrale* di Bulgakov come documento della complessità e perfino della follia di Stanislavskij, piuttosto che come parodia della sua monumentalità²⁷.

Grotowski, infine, ha snidato molte mie sciocchezze di percorso, ma ha riconosciuto che l'idea di pensare *ai due libri* di Stanislavskij come a un grande romanzo pedagogico è credibile.

La definizione di «romanzo pedagogico» è sua. Gli sono debitore. Ed è un debito che, nei suoi confronti, si aggiunge a molti altri debiti.

²⁷ Sulla «follia» e la disperazione di Stanislavskij negli anni '30, anche in rapporto alla situazione politica in Russia, vedi A. M. Smelianskij, *A propos du système*, e B. Picon-Vallin, *La solitude de Stanislavski*, entrambi in *Le siècle Stanislavski*, cit.