

Fabio Mollica

## DI STANISLAVSKIJ E DEL SIGNIFICATO DI PEREŽIVANIE

1. In queste pagine intendiamo dare al lettore una disamina del valore semantico che il verbo russo *pereživat'* e il sostantivo *pereživanie* acquistano nel vocabolario di Stanislavskij. È nostra convinzione che «rivivere» e «reviviscenza», termini scelti ed utilizzati dalla tradizione degli studi italiani su Stanislavskij, non ne colgano appieno la complessità semantica.

È noto, e lo supponiamo tale perché tracce del discorso su Stanislavskij e il suo sistema sono riscontrabili in tutte le regioni della cultura teatrale di questo secolo, che la riflessione sulla *pereživanie*<sup>1</sup> occupa un posto centrale nella vita teatrale di Stanislavskij. Eppure il riconoscimento di tanta importanza non ha finora trovato un adeguato spazio nella storiografia. Non ne analizzeremo in questo luogo le cause e gli effetti, piuttosto getteremo le basi per una completa e approfondita analisi del problema.

Per cercare di cogliere il maggior numero possibile di sfumature, e al contempo dare un'idea chiara del mutare o permanere nel tempo del senso del termine in questione, ci muoveremo a balzi all'interno di un reticolo da noi ritagliato nell'universo della documentazione accessibile, cioè dei materiali editi in qualche modo legati all'esperienza teatrale o comunque alla vita di Stanislavskij.

*Pereživat'* e *pereživanie* appartengono, ancor prima che a Stanislavskij, alla Russia, alla sua cultura teatrale, alla sua letteratura, al linguaggio parlato della sua gente. Seppure sia impossibile, nei limiti di questo lavoro, sviluppare un'analisi complessiva, resta pur sempre questa l'ottica che guida il nostro intaglio del reticolo, il procedere tra i documenti allo scopo di creare un contesto che aiuti a produrre senso.

Il vocabolario di Stanislavskij verrà vagliato attraverso i suoi quaderni di appunti, la sua corrispondenza, le registrazioni steno-

<sup>1</sup> Da qui in avanti eviteremo il corsivo, facendo rientrare il sostantivo nell'uso comune del nostro lessico.

grafiche delle prove con gli attori ed i libri. Accanto, la testimonianza di alcuni critici/saggisti che, profondi conoscitori di Stanislavskij, per primi hanno scritto di lui e del suo lavoro. Il linguaggio della strada e le voci dei dizionari aiuteranno ad entrare nell'argomento, affondi rapidi e mirati nella letteratura teatrale dell'800 contribuiranno ad arricchire la prospettiva.

Capitolo mancante di questo saggio è quello che avrebbe dovuto prendere in considerazione la letteratura teatrale russa successiva alla morte di Stanislavskij (1938). Ma si sarebbe trattato di aprire una prospettiva di studio del tutto diversa da quella qui approntata, che probabilmente avrebbe appesantito e sviato il lavoro spingendolo sui binari di uno studio biblio-storiografico.

Pericolo grave, sia per l'autore che per il lettore, sarebbe non tener presente gli argini entro i quali ci si muove: non è del sistema di Stanislavskij che qui si tratta, ma semplicemente del valore semantico che la parola *pereživanie* assume nel vocabolario di questo artista. È questo, infatti, un saggio propedeutico allo studio di Stanislavskij, non un'analisi specifica del suo lavoro teatrale e del suo agire di attore, regista o pedagogo.

2. Al viaggiatore che si lasci guidare dal desiderio di perdersi e confondersi tra la gente di una città russa, che eviti luoghi, itinerari e funzionari del turismo, che cerchi nei bisbigli, nelle occhiate, negli atteggiamenti soliti della vita quotidiana di uomini e donne non consci di uno sguardo estraneo, capiterà di sentire una cassiera di un supermercato, dallo sguardo assente e dalle mani pericolosamente abili, rispondere ad una sua collega rigorosamente attenta a celare il suo ozio nell'inutile impilamento di bottiglie di succhi di frutta bulgari, che nessuno vuole, che nessuno acquista e che riempiono gli scaffali, di altro vuoti. Il dialogo, breve, secco, probabilmente scontato, forse rituale giornaliero, il viaggiatore lo coglierà così: «Come va?», domanda la seconda. «Oggi *pereživaju!*» risponde la cassiera, con una smorfia stanca del labbro superiore<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Sarà già chiaro al lettore che le fonti di questo paragrafo non sono altro che la conoscenza diretta che l'autore ha della città russa e di cittadini russi. Si sottolinea russi per desiderio di precisione e distinzione dalle altre culture presenti nell'Unione Sovietica.

Lo sentirà coniugato, il nostro viaggiatore, il verbo *pereživat'*, ascoltando i mormorii della gente quieta nelle lunghe file, ferme in apparente immobilità, in attesa di conquistare il diritto alla sussistenza.

Ed ancora lo ritroverà in bocca all'ebreo che aspetta da decenni il permesso di emigrare, al giovane che non trova motivo per poter sperare di avere in futuro una casa, per formare una famiglia, all'intellettuale disoccupato che non riesce a comprendere cosa possa significare nel suo mestiere l'economia di mercato.

*Pereživat'* nel linguaggio della strada esprime un sentire inquieto, venato di tristezza e oppressione, un'amarezza generata da confusione di tristi presagi e penosi ricordi, esprime tempi brutti, futuri bui, esperienze che hanno influito e continuano ad influire negativamente nella nostra vita.

Alla voce *Pereživat'* in un moderno vocabolario russo-italiano leggiamo: stare in pena, essere preoccupato, crucciarsi, ma anche provare, sopportare, sentire e, in accezione teatrale, immedesimarsi<sup>3</sup>. *Pereživanie*: usata solitamente al plurale, emozioni, viva impressione, batticuore; gli esempi riportati hanno un'accezione tendente alla sofferenza, alla pena.

Nel 1822 un dizionario della lingua russa non portava il termine *pereživanie*, e, quanto al verbo, segnalava il significato di: vivere più a lungo di altri o vivere a servizio in molte case o presso molte persone<sup>4</sup>.

Dal', nel dizionario della lingua russa parlata da lui redatto nel 1882, dà a *pereživat'* i significati di vivere più a lungo di altri, provare, vedere, sopportare molto nel proprio tempo, vivere cambiando spesso luogo. *Pereživanie* è una condizione d'essere, uno stato; non aggiunge alcuna specificazione. Nell'edizione del 1907 le definizioni rimangono identiche<sup>5</sup>.

Rozanova e Matveev, nel 1959, danno a *pereživanie* il significato di particolare stato psichico esprimendosi in presenza di una

<sup>3</sup> Cfr. B.N. Majzel'-N.A. Skvorcova, *Russko-italianskij slovar'*, Moskva, Russkij Jazyk, 1977.

<sup>4</sup> Cfr. *Slovar Akademij rossijskoj*, 1822.

<sup>5</sup> Cfr. V. Dal', *Tolkovojj slovar velikoruskogo jazyka*, Moskva, Petroburg, 1882.

qualche sensazione o sentimento. Pereživanje è provare agitazione, ansia, trepidezza, emozione, commozione, o, in accezione teatrale, compenetrarsi con i sentimenti e i pensieri del personaggio rappresentato. Potrà essere interessante notare che qui gli autori scelgono come esempio un brano tratto dai ricordi di Pavel Orlenev, un attore russo di tradizione: «Trovai in me ancora nuove intonazioni, cercando di recitare senza sottolineature, compenetrando [pereživat'] la mia parte»<sup>6</sup>.

Pereživanje per Ožegov (1960) è uno stato spirituale che si manifesta in presenza di forti impressioni<sup>7</sup>.

Non abbiamo trovato nei vari dizionari, e ne abbiamo consultati molti altri qui non citati, il senso di rivivere o reviviscenza. Affinché pereživat' assuma il significato di rivivere bisogna che sia preceduto dall'avverbio *vnov'*: «di nuovo, nuovamente». Reviviscenza in russo oggi si traduce con *oživlenie* nel significato fisiologico di tornare in vita, o in senso figurato *vozroždenie* che sta per rinascita, rinnovamento, risveglio.

Ma cosa c'è allora dietro quella «reviviscenza» che la storiografia teatrale italiana ha assegnato alla pereživanje di Stanislavskij?

3. Ettore Lo Gatto è stato il primo studioso occidentale ad affrontare uno studio complessivo della storia del teatro russo. A tutt'oggi la sua opera è da considerare insuperata nel suo genere manualistico<sup>8</sup>. La sua forza sta nell'ampiezza della base documentaria, nell'intelligenza critica con la quale l'autore seppe utilizzare le acquisizioni della storiografia teatrale russa e, non ultima, la conoscenza diretta dei personaggi che con i loro spettacoli, le loro opere teoriche, i loro Studi scrissero tra le pagine più importanti del teatro contemporaneo. Questa grande ricchezza traspare nel ritratto che Lo Gatto ci dà di Stanislavskij, ma qui ci interessiamo solo del senso attribuito a pereživanje.

Per il nostro autore pereživanje, nel linguaggio teatrale, «è la riproduzione, per opera dell'attore, di quello stato psichico che si

<sup>6</sup> V. V. Rozanova-I. I. Matveev, *Slovar' russkogo jazyka*, Moskva, Akademija Nauk SSSR, 1959.

<sup>7</sup> Cfr. S. J. Ožegov, *Slovar' russkogo jazyka*, Moskva.

<sup>8</sup> Cfr. E. Lo Gatto, *Storia del teatro russo*, Firenze, Sansoni, 1963<sup>2</sup>, voll. 2.

ritiene debba essere nel personaggio rappresentato. Stanislavskij distingue un'arte del 'rivivere' nel senso su indicato, arte che tende a sentire il sentimento della parte ogni volta e in ogni creazione; un'arte della 'rappresentazione', la quale tende a rivivere la parte una sola volta [...] e infine il 'mestiere' [...]»<sup>9</sup>. Ci sembra di poter cogliere sin da questo brano quella sorta di passo falso linguistico che ha segnato tanta parte della storiografia successiva. Riprodurre lo stato psichico del personaggio non conduce forzatamente a rivivere, ed il fatto che la prima volta Lo Gatto dia il termine tra virgolette ci può far pensare che lo adoperi in accezione gergale, ma così non è, perché subito dopo, e nel proseguo del suo libro, lo adopererà spesso senza virgolette. Notiamo inoltre che «sentire il sentimento della parte» è lontano, in senso proprio, da rivivere. Possiamo pensare che Lo Gatto, dopo aver letto le opere di Stanislavskij e dei suoi biografi, si convinse che rivivere fosse il termine più appropriato per esprimere, sintetizzando per evitare lunghe formule, il vero significato del pereživat' di Stanislavskij. In effetti, Lo Gatto aveva conosciuto lo Stanislavskij degli anni '30, aveva parlato con i suoi collaboratori e con i suoi allievi, sapeva che nell'ultimo decennio di vita l'accento sempre più cadeva sull'agire, sul compiere azioni che potessero generare espressioni del sentimento e non viceversa. Capiva che pereživanje-azione del rivivere assumeva una connotazione di passività, rimandava a piatte teorie naturalistiche, che probabilmente quel termine apparteneva al vocabolario del giovane Stanislavskij, incapace di liberarsene negli anni della maturità. Cogliendo con precisione questo sviluppo, Lo Gatto spiega che con gli anni Stanislavskij chiarì la sua idea di pereživanje: «La verità nell'arte – disse egli – è ciò in cui l'artista crede». È evidente che il 'rivivere' in questo senso perdeva il suo colorito naturalistico, perché l'artista può credere nella realtà dell'immagine da lui creata, sia pur essa la più fantastica»<sup>10</sup>.

Sappiamo così che Lo Gatto, sebbene cosciente del fatto che pereživanje vivesse nel tempo (e nelle persone, in quanto a suo dire Nemirovič-Dančenko era uno stretto sostenitore della pereživanje nel suo più estremo significato naturalista) con accezioni semantiche

<sup>9</sup> Ivi, vol. II, p. 185.

<sup>10</sup> Ivi, vol. II, p. 185.

diverse, non di meno scelse definitivamente un termine così difficile da utilizzare e coniugare nell'universo della riflessione e della pratica del lavoro dell'attore.

Il termine «riviviscenza» viene usato con forza da un altro grande studioso della cultura russa, Angelo Maria Ripellino. Più giovane di un paio di generazioni di Lo Gatto, formatosi nella Russia della seconda metà degli anni '50 a contatto di intellettuali ed artisti che testimoniavano l'orrore di decenni di oppressione delle coscienze, Ripellino fa del suo libro sui maestri russi della regia una sorta di canto liberatorio che prende forma in una continua cascata coloristica di aggettivazioni, in un processo siglato da continui giudizi icastici tesi a riabilitare talune istanze teatrali e condannarne altre<sup>11</sup>. La lenta, pedante filologia di Lo Gatto è soppiantata dall'aperta partigianeria di Ripellino. Lo storico è soppiantato dal poeta, l'analisi dialettica dal giudizio senza appello. Far balenare immagini, raccontare per metafore, straniare per accostamento di contrari, rimandare di continuo all'universo delle arti tutte. Immerso in questa attività poetica, Ripellino sceglie il sostantivo riviviscenza, che appartiene fondamentalmente al vocabolario della biologia e della teologia cattolica, per tradurre pereživanie: «La legge dell'attore di Stanislavskij era di fondersi col personaggio, di essere e non sembrare, di non recitare ma vivere, ignorando il pubblico (di qui la quarta parete). Da questa legge sgorgava il concetto del 'pereživanie' (riviviscenza), contrapposto a quello di 'predstavlenie' (rappresentazione): combaciando senza riserve con la figura incarnata, l'interprete avrebbe dovuto soffrire la parte, come un brano di autentica vita»<sup>12</sup>.

Ripellino non storicizza, non coglie alcuno sviluppo, non cerca alcuna logica dialettica. I cinquant'anni di vita teatrale di Stanislavskij vengono schiacciati, appiattiti in una sorta di omogeneità atemporale che permette allo storico di far a meno di crearsi meccanismi di distinguo, strumenti calibrati per ottenere di volta in volta la giusta misura della precisione. Un paio di paragrafi più avanti Ripellino scrive di pereživanie come di «una sorta di rassegnato e abulico

<sup>11</sup> Cfr. A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima*, Torino, Einaudi, 1965.

<sup>12</sup> Ivi, p. 79.

fotografismo». In effetti nell'intera strategia del libro Stanislavskij è utilizzato come una vittima da sacrificare all'altare di Mejerchol'd; è l'esempio negativo della somma di naturalismo, realismo e psicologismo cui opporre la positività della modernità «creativa» e costruttiva.

Ci viene da pensare che Ripellino abbia scelto appositamente un termine come riviviscenza, con accezione palesemente negativa, per tradurre pereživanie. Per aggiungere un tassello in più a quel ritratto di grigia obsolescenza cui volle costringere Stanislavskij, capro espiatorio di ipotetiche colpe che di generazione in generazione ogni nuova poetica riconosce nella precedente<sup>13</sup>.

4. Il giovane Stanislavskij, nell'aprile del 1889, riflettendo su una delle sue prestazioni attoriche alla Società d'Arte e Letteratura di Mosca, scrive che l'attore oltre al talento e ad altre doti necessarie deve sviluppare abitudine alla scena ed al pubblico, padroneggiare i nervi e possedere autocontrollo. Se non si realizzano queste condizioni, continua, non sarà possibile vivere in scena, abbandonarsi, darsi alla parte e portare la vita sulle tavole del palcoscenico. Scrive: «Io ho definito felicemente queste acquisizioni dell'attore la sua grammatica, le sue leggi elementari. Allo stesso modo non è possibile leggere liberamente e percepire [pereživat'] ciò che si legge se lettere e punteggiatura distraggono l'attenzione del lettore»<sup>14</sup>.

Per il giovane Stanislavskij pereživat' è sentire, provare emozione, trasporto dei sentimenti, coinvolgimento emotivo. Ma il termine ricorre molto raramente nel lessico dei suoi anni giovanili e a cavallo del secolo. In una lettera a Nemirovič-Dančenko, del giugno 1898, Stanislavskij usa pereživat' riferendosi alla vita privata di un attore del Teatro d'Arte nel senso corrente di provare sofferenze morali<sup>15</sup>. Con lo stesso significato il termine viene usato in altre

<sup>13</sup> Dopo gli studi di Lo Gatto e Ripellino rivivere e reviviscenza entrano nel linguaggio degli studiosi italiani di Stanislavskij, e con qualche rara eccezione vengono acriticamente accettati.

<sup>14</sup> K.S. Stanislavskij, *Iz zapisnych knižek* (Dai quaderni di appunti), Moskva, VTO, 1986, t. I, p. 55. Da qui in avanti citato come *Appunti*.

<sup>15</sup> Cfr. K.S. Stanislavskij, *Sobranie sočinenij* (Raccolta di opere), Moskva, Iskusstvo, 1954-1961, t. VII, Pis'ma 1886-1917 (Lettere), p. 133. Da qui in avanti citato come *Lettere*.

lettere scritte nei primi anni del secolo<sup>16</sup>. Nella stessa accezione lo ritroveremo nel suo lessico privato, con maggiore o minore intensità di presenza in relazione alle condizioni intime e agli avvenimenti sociali.

In una serie di appunti di Stanislavskij databili tra il 1899 e il 1902 troviamo:

Studiare la parte a casa, piangersela o ridersela a casa. Vivere tutti gli stati d'animo a casa. Mentre provi [pereživat'] gli stati d'animo, l'autocritica, che deve essere sempre in ogni attore, deve notare come tecnicamente si esprimono tutti gli stati d'animo e cosa fa venir fuori nell'attore il sentimento spontaneo. Si compone in tal modo una gamma di sentimenti, stati d'animo, passaggi, un intero sistema di modalità tecniche di trasmissione; alla prova, assuefattisi alla scena, si comunica al pubblico tutto ciò che si è imparato. Allo spettacolo l'attore dà al pubblico il risultato del suo lavoro. Adesso l'attore si appassiona e vive soltanto in alcuni momenti, negli altri momenti della parte inganna il pubblico. Recitare tutta la parte con i nervi forse è possibile, forse è una cosa buona, ma se realizzato sensatamente. Recitare la parte di Ivan il terribile con i soli nervi sarebbe un lento suicidio<sup>17</sup>.

Sarà interessante notare che in un appunto scritto nello stesso arco di tempo Stanislavskij fissa: «Mente Mounet-Sully, mente Salvini, quando dicono di sentire sempre. Tutto questo lo si dice soltanto...»<sup>18</sup>.

Nel quaderno di lavoro di Stanislavskij regista di *Ivan Mironyč*, compilato tra la fine del 1904 e i primi mesi del 1905, troviamo diverse volte pereživanie e pereživat'.

Stanislavskij sostiene l'importanza di mostrare gli occhi degli attori agli spettatori, e data la difficoltà legata alla grandezza della sala bisogna trovare una recitazione che limiti gestualità e movimenti, una recitazione «trattenuta e calma», che dia la possibilità allo spettatore di focalizzare l'attenzione sugli occhi dell'attore. Scrive:

Quando l'attore dà vita al personaggio, le sue sensazioni si riflettono negli occhi, e se egli è capace di mostrarli alla massa, quest'ultima leggerà in essi i suoi sentimenti e vivrà [pereživat'] con lui sensazioni e pensieri del

<sup>16</sup> Ivi, pp. 169, 190, 267, 293.

<sup>17</sup> *Appunti*, t. I, p. 135.

<sup>18</sup> Ivi, p. 138.

personaggio. È chiaro che le emozioni [pereživaniija] dell'attore devono essere forti e i mezzi espressivi chiari per contagiare una folla di migliaia di persone<sup>19</sup>.

Pereživanie nell'accezione di emozione, passione, sentimento, mondo interiore e pereživat' come sentire, provare emozioni ritornano per tutto il quaderno di regia. «Vere» emozioni sono opposte a quelle «convenzionali», e come rafforzativo Stanislavskij accosta a pereživanie «interiore».

Accusando alcuni attori di essere banali, Stanislavskij sostiene che siano capaci di elevare il tono solo «attoricamente»: «Parlare forte, ridere a proposito e a sproposito, muoversi molto, rappresentare, e non provare [pereživat'] animazione. Al contrario, bisogna saper condurre se stessi ad uno stato d'animo animato».

Riportare altri esempi ci condurrebbe solo ad inutili ripetizioni. Possiamo affermare che fino al 1905 nel vocabolario di Stanislavskij, privato come di lavoro, pereživat' e il relativo sostantivo non assumono un significato particolare, non necessitano di particolari interpretazioni, comunque non danno molto spazio a possibilità interpretative intese a sostenere il senso di rivivere o reviviscenza. Il senso di ripetizione, reiterazione che porta con sé il prefisso «ri», in questi anni è del tutto fuori luogo. Stanislavskij non crede che l'attore per tutto il tempo dello spettacolo possa vivere, provare o sentire le emozioni che dovrebbero animare il personaggio, tanto meno pensa ad uno psicodramma in cui l'attore metta in ballo continuamente il proprio bagaglio emotivo. Pereživanie e pereživat' sono utilizzati da Stanislavskij in senso lato, non si danno in essi indicazioni forti, sono vocaboli usuali, di servizio.

Per tracciare un filo di memoria risulterà utile, in ogni caso, fare un passo indietro di alcuni decenni, per ricercare il posto che i termini da noi investigati occupavano nella cultura teatrale russa.

5. Nel 1872 Petr Dmitrievič Boborykin (1836-1921) pubblicò un volume dal titolo *L'arte teatrale*<sup>20</sup>. Drammaturgo, romanziere, teatrologo, Boborykin compì gli studi in diverse università russe e

<sup>19</sup> K.S. Stanislavskij, *Raccolta di opere*, cit., t.V, pp. 211-257.

<sup>20</sup> P.D. Boborykin, *Teatral'noe iskusstvo* (L'arte teatrale), Petroburg, Tipografia Nekljudov, 1872.

alla Sorbona, frequentò i conservatori di Vienna e Parigi, viaggiò spesso per l'Europa e scrisse molto sulla relazione tra l'arte teatrale russa e quella occidentale; fu propugnatore del naturalismo in letteratura, sostenitore dello studio delle scienze sociali e naturali per il progresso della società umana. Il suo libro sull'*Arte teatrale* porta come motivazione la necessità per l'attore di una piena conoscenza del suo mezzo fondamentale di espressione, cioè la sua stessa interezza psico-fisica. Il volume è quindi un montaggio di dati provenienti dall'esperienza teatrale e dalla frequentazione universitaria; scienza tratta dai libri e scienza ricavata dalla pratica di teatro si fondono in un dettagliato studio di tutte le componenti fisiologiche dell'uomo attore. Noi ci interesseremo solo di ciò che riguarda la pereživanie.

Al capitolo tredicesimo, *Intelligenza e sentimento*, l'autore si pone una questione che afferma essere dibattuta da attori, critici teatrali e «maestri di declamazione»: qualità basilare dell'attore è l'intelligenza o la sensibilità? Boborykin consiglia la lettura del *Paradosso* di Diderot e ne prende le parti affermando che nell'attore deve esserci un freddo e calmo osservatore (ci sembra di sentire lo Stanislavskij di trent'anni dopo): «Se l'attore realmente provasse [pereživat'] i sentimenti dei momenti scenici in alcun modo potrebbe recitare due volte quella stessa parte con lo stesso fuoco e lo stesso successo»<sup>21</sup>. L'autore continua poi trattando dell'importanza della fantasia, dello studio della natura umana, della memoria, della capacità di fissare un modello e di saperlo ripetere, anche perfezionandolo col tempo, ma tenendolo sempre chiaramente fissato nella sua struttura complessiva.

Per Boborykin, colto sostenitore delle scienze nuove, pereživanie è termine che appartiene al mondo impreciso di un passato romantico e che possiede un alone di irrazionalità che lo rende estraneo; non per nulla nelle quasi quattrocento pagine del suo libro lo incontriamo di rado, e sempre ad indicare l'espressione dei sentimenti, ma con sfumature di sentimentalità, eccesso di sensitività.

Victor Burenin (1841-1926), drammaturgo e critico teatrale pietroburghese, scrisse diversi articoli nel marzo del 1882 dedicati

<sup>21</sup> Ivi, p. 219.

alla tournée russa di Tommaso Salvini. Riguardo al nostro interesse specifico prendiamo in considerazione *Tommaso Salvini in Amleto*<sup>22</sup>. Burenin prende spunto da alcune critiche di assidui frequentatori e «amatori» dell'arte teatrale che accusano Salvini di essere troppo «studiato», perciò «freddo», incapace di appassionare. Confutando tali affermazioni, il critico sostiene che non bisogna confondere «studiato» con la minuziosa elaborazione della parte in ogni più piccolo dettaglio come nell'intero. Troppo «fatto» non può nascondere precisione e profondità di pensiero e senso della misura negli effetti. L'essere freddo è forse l'altezza di una severa creazione che non si abbandona al gioco con gli spettatori? Burenin conduce così il ragionamento fino a scagliare l'attacco diretto contro i sostenitori della recitazione «viscerale», i sostenitori dell'«ispirazione»:

E a proposito, dicono gli amatori, dell'attore che per venti anni recita il monologo in un solo modo, si serve dei medesimi gesti in questa e quell'altra scena, non spostando una sola virgola dei procedimenti da lui studiati; quest'attore non soddisfa, è mestiere [remeslo] e non ispirazione artistica, «vivere» [pereživanija] la parte in scena. Nel sostenere la necessità ogni volta di un nuovo «vivere» [pereživanija] la parte e dell'originalità nel tono e nella mimica, solitamente ci si basa sulla leggenda della recitazione di Močalov, che a tal punto si sottometteva all'«ispirazione» che quando questa non lo assisteva, quando i nervi non lo sostenevano, recitava assolutamente male, tanto da renderne impossibile la visione.

Nella Pietroburgo degli anni '80 il critico di uno dei principali quotidiani nazionali accostava quindi la pereživanie all'irrazionalità dell'ispirazione, a tendenze poco moderne, alle abitudini tra il naïf e lo snob dei *playgoers* della capitale.

Non sappiamo quanto il giovane Stanislavskij fosse attento alle discussioni sulla pereživanie che attraversavano il mondo teatrale a lui contemporaneo. I nostri studi ci portano ad affermare che negli anni compresi tra il 1881 e il 1900 l'interesse di Stanislavskij sia più rivolto all'acquisizione di una cultura tecnica e di pratiche materiali di fare teatro. In questi anni Stanislavskij si forma come attore e sperimenta le possibilità creative del regista. L'attenzione alla ri-

<sup>22</sup> V. Burenin, *Tomazo Sal'vini v Gamlete*, in «Novoe Vremja», 5 marzo 1882, p. 2.

flessione teorica, allo studio di poetiche, alla teatrologia giunge negli anni della piena maturità, dopo il 1904, dopo la morte di Čechov, la scoperta della drammaturgia simbolista, lo Studio alla Povarskaja con Mejerchol'd e, soprattutto, dopo la rivoluzione del 1905: tutte ferite aperte nell'organismo artistico che Stanislavskij aveva pazientemente costruito con la sicura logica positivista di un continuo sviluppo del progresso, dell'educazione, dell'elevazione del genere umano. Forse, ma è uno studio ancora tutto da fare, è la rivoluzione del 1905, con il suo sangue, la tragedia che tocca il cuore della città penetrando nelle case di migliaia di famiglie, le barricate sovvertitrici, il rigore dell'autocrazia; forse sta proprio nello sconvolgimento che quegli eventi segnarono in più generazioni di intellettuali e artisti la traccia rivelatrice di quel bisogno di studio introspettivo e di analisi indagatrice di profondità intese più vere della superficie apparente del moto delle cose.

6. Torniamo alla corrispondenza. In una lettera del dicembre 1906 in risposta ad un giovane che chiede informazioni sulle modalità di accesso alla scuola del Teatro d'Arte, Stanislavskij, oltre a informazioni d'ufficio, scrive: «Bisogna preparare monologhi o poesie che presentino una situazione emotiva [pereživanie] drammatica, tragica, lirica o comica»<sup>23</sup>. L'uso di pereživanie come condizione interiore dell'uomo in particolari contingenze rientra nella logica del dizionario comune. Stanislavskij la utilizza ancora in un'accezione che non lascia margini di dubbio: fluisce nel suo dialogare senza creare intoppi esegetici. Due anni dopo, esattamente nel dicembre del 1908, in una lettera indirizzata al poeta Aleksandr Blok, troviamo un'indicazione che ci allerta e ci segnala una variazione di direzione. Rispondendo alla richiesta del poeta di avere un giudizio su una sua opera drammatica, probabilmente *Pesnja sud'by* [La canzone del destino], Stanislavskij, col massimo dell'impetosa sincerità, confessa di non averla apprezzata, se non come testimonianza delle virtualità creative dell'autore. Poi, quasi a giustificarsi dei suoi gusti, sostiene che nel suo lavoro prende come punto di partenza il realismo e procede verso un'ampia e profonda generalizzazione. Continua:

<sup>23</sup> *Lettere*, t. VII, p. 354.

Il fatto è che questa estate mi è accaduto qualcosa. Ho lavorato molto su ricerche pratiche e teoriche sulla psicologia creativa dell'artista, e sono giunto a conclusioni brillantemente confermate nella pratica. Soltanto attraverso questa nuova strada si trova ciò che noi tutti cerchiamo nell'arte. Soltanto attraverso questa strada è possibile far sentire [pereživat'] con semplicità e naturalezza, a sé e agli altri, pensieri e sentimenti grandi e astratti. Quando mi avvicinavo alla vostra opera con tali pensieri, risultava che i punti che mi appassionavano erano matematicamente esatti, anche nel senso della fisiologia e psicologia dell'uomo. Lì dove l'interesse cadeva, mi apparivano errori che contraddicevano la natura umana. Che cos'è questo: congetture, la mia passione ad una nuova teoria? Non lo so e non rispondo, ma in ogni caso scrivo. Se è stupido o ingenuo, dimenticate, se è interessante, volentieri tratterò con voi, di persona, i risultati delle mie ricerche. La lettera non rende tutto<sup>24</sup>.

Pereživat' esprime ancora un ambito semantico chiaramente delineato, ma da adesso inizia a rimandare a qualcosa di diverso: non esprime solo l'attività del sentire intesa come interrelazione tra l'attività di tutti i sensi che collegano l'uomo con l'ambiente esterno e l'indefinitezza dell'interiorità. Adesso pereživat' inizia anche a rimandare ad un'espressione di poetica e ad un procedimento di lavoro creativo. Stanislavskij usa questo termine non più soltanto per esprimere un'attività intellettuale-sensoriale dell'uomo, ma rimanda ad un contesto specifico di un abbozzo di espressione poetica: «Soltanto attraverso questa nuova strada si trova ciò che noi tutti cerchiamo nell'arte»; e ad un'attività pratica di sperimentazione che implica «ricerche pratiche e teoriche sulla psicologia creativa dell'artista».

Da adesso dobbiamo muoverci pensando ai termini da noi studiati come ad un sistema complesso di rimandi tra i vari significati letterali, movimenti di aggiustamento di una definizione di poetica, espressione sintetica di processo di lavoro che letteralmente non viene reso, ma che sostanzia l'espressione verbale.

7. Torniamo allora indietro per colmare lo spazio di tempo che intercorre tra le due lettere citate nel paragrafo precedente, e scegliamo le registrazioni stenografiche delle prove al Teatro d'Arte e le note segnate da Stanislavskij nei suoi quaderni di appunti.

<sup>24</sup> Ivi, p. 416.

Constatiamo, in effetti, che un passaggio avviene. *Pereživanie* e *pereživat'* appaiono sempre più spesso nel vocabolario di lavoro di Stanislavskij e si matura quella complessità e intersecazione di piani semantici che complica il lavoro al lettore-traduttore, ma che arricchisce di senso l'esperienza teatrale di Stanislavskij.

Nel 1906, provando *Il dramma della vita* di Hamsun e *Brand* di Ibsen, Stanislavskij usa il termine *pereživanie* nel significato letterale di emozione, passione, pulsione interiore: «Se volete alzare il tono destate in voi uno stato d'animo di sincera emozione [*pereživanie*], allora le parole stesse verranno fuori più forti e ardenti»<sup>25</sup>.

Provando *L'uccellino azzurro* di Maeterlinck, tra il 1907 e il 1908, Stanislavskij insiste sulla *pereživanie*, dando con chiarezza le prime coordinate della nuova direzione di ricerca intrapresa.

Ecco che voi adesso avete colto il tono della Regina. A casa dovrete comprendere cosa vi ha condotto ad esso. Cosa vi ha condotto a questo stato d'animo? Quando padroneggerete i procedimenti che vi conducono alle emozioni [*pereživanie*], allora, utilizzandoli come oasi, di prova in prova vi abituerete a ridere, piangere, amare, schernire ecc.

Più avanti:

Abbiamo fatto un errore: cercare di raggiungere i nervi e una forte emozione [*pereživanie*] per mezzo di movimenti muscolari. Lo ripeto: è un errore. Quando l'attore da uno stato di quiete deve passare ad uno stato nel quale si accende di ira o gioia, propriamente iniziare a vivere, sarà necessaria una precisa concentrazione interiore e non una tensione muscolare esteriore.

E ancora:

Dovete lavorare a casa, cercare come passare dall'uno all'altro sentimento, come accendersi con questo o quel sentimento, partendo dal contenuto della parte [...]. Quando inizierete a vivere con questo o quel sentimento, allora istintivamente tutto il materiale che in voi si è accumulato attraverso le vostre osservazioni nella vita quotidiana e che giace in voi come fosse un deposito del quale persino non avete conoscenza, tutto questo materiale, da

<sup>25</sup> *Stanislavskij repetiruet'* (Stanislavskij prova), a cura di I. Vinogradskaja, Moskva, STD, 1987, p. 22.

sé, poco per volta si compatta in una viva impressione [*pereživanie*] interiore che alla fin fine crea il personaggio<sup>26</sup>.

Il piano poetico e quello del sistema di lavoro si intersecano. La *pereživanie* deve essere alla base della creatività dell'attore e il lavoro di quest'ultimo deve essere teso alla ricerca dei metodi per far trasparire in gocce di forma concreta il magma giacente nel 'deposito' interiore. Per Stanislavskij il procedimento adesso deve seguire la sequenza interiorità-esteriorità: se è l'interiorità del personaggio che bisogna mostrare per superare la piattezza di un realismo fatto solo di immagini esteriori, superficiali, perché non dovrebbe essere dall'interiorità dell'artista che si dovranno scavare quelle emozioni, passioni, sentimenti capaci di contagiare lo spettatore, di permettergli di vivere a teatro percependo i profondi giochi emotivi agiti dagli attori? La fisicità sembra quasi apparire come un ostacolo, la psicologia la scienza più utile ad aiutare l'attore nell'opera di approfondimento della conoscenza delle condizioni emotive dell'uomo. Vedremo più avanti che non sarà sempre così, che le direzioni di ricerca prenderanno col tempo sempre nuove vie, tenteranno diverse ipotesi.

Con maggiore chiarezza l'intreccio tra il piano poetico e quello che possiamo definire laboratoriale si coglie nelle affermazioni vergate da Stanislavskij sui quaderni di appunti tra il 1907 e il 1908:

L'arte dell'attore-creatore sta nel sentire [*pereživanie*] e incarnare il personaggio e nel saper agire per mezzo del personaggio sugli spettatori [...]. Gli attori che non sentono [*pereživat'*], ma rappresentano, si abitano grazie al loro mestiere ad esagerare le passioni e il modo di esprimerle. In loro la semplice meraviglia si trasforma in terrore, la paura in panico, la semplice serietà in severità, il sorriso in riso, una normale allegria in animazione isterica. Tutto ciò distrugge una psicologia naturale e graduale [...]. L'attore impara a memoria le parole del personaggio, ma non i pensieri e i sentimenti. E già in questo sta la menzogna e la non consequenzialità. Nella vita i pensieri e i sentimenti richiamano le parole, e non il contrario [...]. Una recitazione muscolare effettivamente attira su di sé l'attenzione. Il pubblico presta l'occhio alla mobilità esteriore dell'attore ed esteriormente si interessa a lui ed ai suoi gesti. La sua eccitazione muscolare tocca i nervi dello spettatore, ma attraverso queste screziature sarà difficile cogliere le

<sup>26</sup> Ivi, pp. 25, 29 e 31.

emozioni [pereživanie] spirituali dell'attore, cogliere lo spirito del poeta. L'attore deve attirare l'attenzione con tutt'altri mezzi. Ha bisogno prima di tutto di una calma esteriore, padronanza di gesti e movimenti. Questo darà la possibilità al pubblico di interessarsi alla sua interiorità [pereživanie]. Quanto meno l'attore darà per gli occhi, tanto più bisognerà dare per la melodia e la musica dello spirito. Tanto più chiaro e interessante dovrà essere reso il disegno psicologico della parte. [...] Le pause e la recitazione pesante sono causate dal fatto che l'attore ha abituato insufficientemente sé e la propria volontà ad un passaggio veloce ed energico tra i diversi stati d'animo e le svariate emozioni [pereživanie] del personaggio. Insufficientemente ha familiarizzato interiormente con le diverse emozioni [pereživanie] del personaggio e non ha sviluppato la capacità di afferrarle con prontezza. Ha bisogno di una pausa per trasformare interiormente il proprio spirito e cominciare con una nuova emozione [pereživanie]. Quando l'attore prenderà maggiore abitudine a cogliere passaggi psicologici ed emozioni [pereživanie], allora anche le pause diventeranno più leggere, e così anche la recitazione, che risulterà più veloce e precisa. [...] Per una esatta, naturale e sincera emozione [pereživanie] è necessaria una consequenzialità psicologica e logica del sentimento<sup>27</sup>.

Intorno alla pereživanie Stanislavskij costruisce passo dopo passo il suo sistema, anche da queste poche righe intravediamo concetti ed espressioni come il rilassamento muscolare e la concentrazione, ma soprattutto c'è l'attiva partecipazione dell'interiorità dell'attore, di tutto il suo mondo sentimentale, di tutto il suo bagaglio di vita vissuta, per la creazione di un personaggio capace di parlare ai sentimenti ed alle emozioni degli spettatori.

Appare sempre più evidente come pereživanie inizi a star stretta nel sostantivo emozione. Pereživanie è quel mondo più o meno buio dell'interiorità dell'uomo, e all'inizio del secolo il buio su questo lato della vita umana accendeva la fantasia di chi voleva «cercare l'uomo», indagarne la consistenza, coglierne gli aspetti vitali più nascosti. Per un attore tutto questo doveva immediatamente trasformarsi in pratica scenica, altrimenti avrebbe perso la sua utilità, doveva trovare la sua dimensione artistica, tradursi in comportamento teatrale, ma non solo. In questi anni per Stanislavskij pereživanie esprime la volontà di scoprire metodi e forme nuove per attori che diano un'immagine più profonda del personaggio ad un pubblico che questa profondità sia capace di cogliere. È il tentativo di dare al

<sup>27</sup> *Appunti*, pp. 221-22, 270, 273.

teatro, alla relazione teatrale, un senso nuovo, fondato su una partecipazione piena, profondamente attiva, di due dimensioni umane, quella degli attori e quella degli spettatori; è una sorta di contratto etico: definizione di regole di comportamento che garantiscono l'importanza, la serietà, ed in ultima analisi la necessità dell'esistenza di una relazione.

8. Gli anni tra il 1908 e il 1917 sono quelli in cui matura e prende corpo il sistema di Stanislavskij. Pereživanie e pereživat' accompagnano assiduamente la sua scrittura e il suo lavoro, ma notiamo che con gli anni quella sorta di intreccio di piani semantici tende a dipanarsi. Avviene che rimanendo fermo il senso di emozione, passione e interiorità, la dimensione poetica viene citata meno spesso, in quanto data ormai per scontata, e la dimensione laboratoriale tende lentamente a sostituire questa parola, arricchendosi di un variegato composto di termini ed espressioni che definiscano con sempre maggior chiarezza ogni momento di quella tecnica psicofisica che rende il processo della pereživanie.

Nella corrispondenza di questo periodo i tre piani semantici individuati sono presenti. Ad esempio, in una lettera a Mejerchol'd, del febbraio 1912, Stanislavskij scrive: «Sono del tutto sfiduciato verso tutto ciò che serve la vista e l'udito in scena. Credo solo al sentimento, all'emozione [pereživanie] e, cosa principale, alla stessa natura»<sup>28</sup>. A Ljubov Gurevič, nell'ottobre dello stesso anno, scrive invece: «La scorsa estate ho trovato un modo, un mezzo naturale di abbreviare i tempi del processo emotivo [pereživanie]. Questo ha ridato vita agli attori. Ve ne parlerò di persona»<sup>29</sup>. Le emozioni e gli stati emotivi dell'attore e del personaggio sono sempre l'altro ambito semantico, ma l'inizio della guerra mondiale e la rivoluzione del 1917 fanno riaccendere nel vocabolario privato di Stanislavskij il significato che l'accezione comune dà a pereživat': provare sensazioni tristi di apprensione, vivere momenti spiacevoli.

Leggendo le trascrizioni delle prove troviamo brani particolarmente interessanti. Lavorando all'*Amleto* nel marzo del 1909, Stanislavskij dice:

<sup>28</sup> *Lettere*, t. VII, p. 539.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 553.

Eccitate in voi la memoria affettiva nella sfera, ad esempio, della malattia, quando vi sentivate febbricitanti ecc. Quando vi riesce di destare in voi la memoria affettiva, allora grazie ad essa troverete i momenti a voi necessari delle singole emozioni [pereživanie], e immediatamente con tutto ciò che accompagna queste emozioni [pereživanie] le condizioni fisiologiche appariranno da sé, di riflesso. Le mani agiranno come dovranno, il cuore pulserà all'unisono con queste emozioni e il sangue salirà alle guance, la voce risuonerà come dovrà<sup>30</sup>.

Questo brano è di straordinaria importanza perché dà la misura esatta di uno stadio della riflessione di Stanislavskij. È forse adesso che è possibile legare pereživat' a rivivere. La ricerca nel passato, nel vissuto dell'attore si esprime nella «memoria affettiva», che è però uno tra i diversi mezzi di ricerca, una tra le tante «trappole» che l'attore innesca per catturare il sentimento, la pereživanie. Il prefisso che esprime ripetizione, ri-vivere, ha forse qui possibilità d'essere. Comunque pereživanie, adesso, non implica che l'attore debba rivivere davanti allo spettatore esperienze intime, possibilmente simili a quelle del personaggio rappresentato. Non c'è alcuna situazione da mnemodramma. Molto più semplicemente Stanislavskij vuole che l'attore non si aiuti solo per mezzo di quella eccitabilità riflessa «attorica», fondata di gesti e comportamenti scenici usuali, fissati dalla tradizione, ma che cerchi anche nel profondo della sua psiche, che metta in campo la sua mente e il deposito del suo vissuto, per ottenere una recitazione che la poetica di Stanislavskij definisce «vera»; nel concreto, un realismo privo di stampi recitativi ereditati dalla tradizione teatrale. Accanto, o al posto di pereživanie, sempre più spesso troviamo, come nel brano appena citato, i termini nuovi della ricerca di Stanislavskij nella direzione delle scienze psicologiche: memoria emotiva, eccitabilità riflessa, emozioni affettive, atti volitivi. Pereživanie indica il processo intero e il fondo emotivo da mettere in gioco, come dire l'unità ed insieme il tutto.

Da appunti di Stanislavskij del 1909 leggiamo:

Ecco un esempio di rappresentazione e non di processo emotivo [pereživanie]. In *Stokman* nel IV atto accanto a me sedeva Leonidov. Era un pescatore venuto ad ascoltare il suo beniamino, il Dottor Stokman. La

<sup>30</sup> *Stanislavskij repetiruet'*, cit., p. 40.

scena inizia, niente ha ancora compromesso il dottore davanti agli occhi della folla e sembrerebbe che il pescatore con gioia e premura faccia sedere il suo beniamino accanto a sé nella sedia libera. Appena inizia la persecuzione di Stokman e si svelano una dopo l'altra le sue intenzioni, il pescatore dovrebbe passare attraverso tutti i sentimenti umani di meraviglia, incredulità, dubbio, sospetto, disperazione, raffreddamento, eccitazione ed infine, giungere fino alla maledizione e all'odio feroce. Leonidov non sente [pereživat'] ma rappresenta. Sa solo una cosa, che il titolo del dramma è *Un nemico del popolo*, quindi appena il beniamino Stokman gli si avvicina egli fa una smorfia selvaggia, teatrale, volta la schiena e grugnisce con cattiveria, guardando Stokman di traverso. Questa logica semplificata impedisce la vera emozione [pereživanie] e quest'ultima non può realizzarsi se non sulla base di logica psicologica e consequenzialità<sup>31</sup>.

Ancora altri esempi per mostrare come maturava il lavoro di Stanislavskij.

Da appunti di lavoro del 1912:

Alla scuola di Chaljutina e Mčdelov gli allievi sentono per sentire [pereživat' radi pereživanie]. Fanno il bagno nelle emozioni [pereživanie]. Pause ogni due minuti, quindi gettano piano e in modo incomprensibile una frase scomposta. È terribile. Per questo motivo da quest'anno 1912 io non insegnerò l'emozione [pereživanie], ma l'azione (cioè la realizzazione del compito). Bisogna entrare nel circolo e iniziare a vivere in esso, affinché, dopo aver trovato lo stato d'animo, si possa agire, muoversi avanti<sup>32</sup>.

Ancora un brano tratto dal lavoro su *Il villaggio Stepančikovo*, dei primi mesi del 1916:

Il segreto del mio procedimento sta nel fatto che, simile ad un richiamo (il fischiotto dei cacciatori), esso attrae lo specifico sentimento affettivo. Se ordinate alla volontà di fare questo o quello, essa non vi ubbidirà. Non serve sentire [pereživat']. [...] Il compito è il richiamo per la volontà. Il cosa fare sta nel dover cercare il compito, determinarlo, ed è lavoro dell'autore, del regista e deve essere cosciente. Il come farlo sta nell'intuizione dell'attore<sup>33</sup>.

Continuare ad ammassare esempi non farebbe altro che enfatizzare, come continue sottolineature, quei campi che abbiamo già indivi-

<sup>31</sup> *Appunti*, t. I, p. 349.

<sup>32</sup> *Appunti*, p. 9.

<sup>33</sup> *Stanislavskij repetiruet'*, cit., p. 89.

duato. Piuttosto è da tenere presente il non perdere mai di vista, da parte di Stanislavskij, l'importanza dell'azione, l'agire come motorino di avviamento del processo della pereživanje. Non bisogna lasciarsi dunque abbacinare dal continuo ricorso a termini ed espressioni del linguaggio psicologico; Stanislavskij è cosciente, e non poteva essere altrimenti per un attore, che la sua espressione poetica come la dimensione laboratoriale hanno un punto d'incontro: «Il principale tratto distintivo – scrive Stanislavskij all'incirca nel 1915 – tra l'arte dell'emozione [pereživanje] e l'arte della rappresentazione sta nel fatto che la prima è un'arte attiva, è l'arte delle tendenze interiori che si mostrano in azioni esteriori. La seconda è passiva, copia, ripete le forme esteriori»<sup>34</sup>. Quel punto di incontro è l'«azione». La pereživanje come definizione di poetica e la pereživanje come processo creativo hanno per Stanislavskij la radice comune nell'attore capace di *attivare* l'interrezza delle sue possibilità psichiche, di agire per mezzo di esse nel pieno delle sue facoltà coscienti.

9. Nikolaj Efros (1867-1923), critico moscovita, conoscente di Stanislavskij sin dai primi anni '80 e testimone di tutte le sue produzioni teatrali, pubblicò tra il 1918 e il 1923 ben sei volumi su Stanislavskij, i suoi spettacoli, i suoi Studi, il Teatro d'Arte.

Nella biografia dedicata a Stanislavskij al capitolo settimo viene affrontato il discorso sul sistema<sup>35</sup>. Riconosciuto come un prodotto di teoria e pratica teatrale in continuo sviluppo alla cui base sta la teoria della pereživanje, il sistema di Stanislavskij è per Efros la ricerca dell'attore creativo, «l'unico per Stanislavskij ad aver valore in teatro, ed ha inizio lì dove ha inizio la vita [pereživanje] dei sentimenti»<sup>36</sup>. Efros racconta che Stanislavskij si pose molto presto il problema della pereživanje, che presto divenne un dogma, un punto di partenza di tutte le sue ricerche. D'altra parte non dà, Efros, alcuna definizione del termine, spiega piuttosto che il vero problema sta nel «come sentire [pereživat'], in che misura di immediatezza e sincerità e, cosa principale, come ottenere di poter sentire [pereživat'] ogni volta in ogni spettacolo. Come tirar fuori questa capacità dalla

<sup>34</sup> *Appunti*, t. II, p. 140.

<sup>35</sup> Cfr. N. Efros, *Stanislavskij*, Petroburg, Svetozar, 1918.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 115.

propria anima e come permettergli di agire ogni volta che l'attore entra in palcoscenico. Da quale riserva psicologica l'attore può tirar fuori tutti quei sentimenti che la parte gli ingiunge di vivere? E cosa accade se in questa riserva spirituale non vi sono quei sentimenti? Infine, come fare affinché i sentimenti conservino la loro freschezza, non si ricoprano di polvere in teatro, non si meccanicizzino dal continuo uso nella stessa parte o in una serie di parti?»<sup>37</sup>.

Efros coglie con precisione le domande che animano il processo creativo della pereživanje, ma facendo ciò accentua una valenza semantica del termine che inclina verso il vivere; l'attore con i propri sentimenti vive in scena nella parte attribuitagli. Qualche pagina più avanti scrive che secondo la teoria della pereživanje «l'attore ogni volta, in ogni spettacolo, deve nuovamente e naturalmente sentire [pereživat'], non portare i 'segni', ma i sentimenti medesimi»<sup>38</sup>.

Efros, in fondo, non apprezza questa «teoria», non per nulla darà giudizi poco esaltanti quando parlerà delle creazioni attoriche di Stanislavskij sviluppate secondo i suoi nuovi principi. Ma quello che a noi interessa constatare è quella sorta di rigidità in cui quel magma che abbiamo registrato sfogliando taccuini, quaderni e lettere varie viene solidificato. *Pereživat'* non può essere compreso in vivere, e pereživanje omologato a vita o sentimenti. Nonostante Efros comprenda che questi termini diano a Stanislavskij più domande che risposte, si costringe a darla lui una risposta, che non poteva essere che parziale, anche se non falsa.

Vladimir Vol'kenštejn (1883-1974) lavorò accanto a Stanislavskij da drammaturgo, tra il 1911 e il 1921, al Teatro d'Arte e agli Studi. Del 1922 è la prima edizione del suo lavoro monografico su Stanislavskij. A differenza di Efros, Vol'kenštejn non scrive una biografia a cadenza diacronica – l'opera di Stanislavskij anno dopo anno – ma coglie aspetti dell'uomo e dell'artista, dandone un ritratto completo e problematico, non oleografico<sup>39</sup>.

Il secondo capitolo, praticamente in apertura, dopo una breve

<sup>37</sup> *Ivi*, pp. 115-116.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 118.

<sup>39</sup> Cfr. V. Vol'kenštejn, *Stanislavskij*, Moskva, Sipovnik, 1922.

introduzione sull'aspetto fisico di Stanislavskij, è dedicato al sistema, col titolo *Stanislavskij pensatore*. L'autore lamenta in Stanislavskij una sorta di confusione dovuta al fatto di mischiare procedimenti maturati dalla pratica teatrale con astrazioni tratte dalla lettura di libri di psicologia. *Pereživanie* è un termine brutto, poco adatto ad una terminologia scientifica: «In esso si racchiude come l'affermazione che l'attore in scena viva *assolutamente come nella vita*»<sup>40</sup>. Nella parola *pereživanie* c'è per Vol'kenštejn qualcosa di passivo, che limita la scelta attiva e creativa della fantasia dell'attore. È un termine che rimanda alla teoria del naturalismo applicata alla scena, teoria che ingenuamente sostiene che l'arte sia una riproduzione precisa della vita. Ma il limite, per Vol'kenštejn, sta tutto nel termine e non in Stanislavskij, «che troppo profondamente conosce la grazia originale della creatività per mischiarla con la vita ordinaria. In effetti egli apprezzò più di ogni altra cosa quelle acute impressioni di verità artistica, quando l'artista con tutta la sua essenza crede nella *realtà* del personaggio da lui creato, per quanto frutto della fantasia»<sup>41</sup>.

*Pereživanie* è un termine che non abbandona Stanislavskij, ma che ne segue anche nel significato l'evoluzione. Cosicché si può trovare il termine composto, *pereživanie-affettiva* o *pereživanie-creativa*: espressioni che cercano di distanziare il senso dall'accezione di vita ordinaria; e negli ultimi tempi, scrive sempre Vol'kenštejn, Stanislavskij segue il percorso che dall'esteriorità va verso l'interiorità, dal gesto espressivo al relativo sentimento, e il verbo giustificare [*opravdat'*] prende il posto di *pereživat'*; giustificare l'invenzione del gesto plastico creato dalla fantasia.

Vol'kenštejn cerca di farci comprendere come *pereživanie* in Stanislavskij viva tra il piano della poetica e quello del laboratorio, ma si porti inesorabilmente dietro il peso lessicale. È un termine che nella cultura teatrale russa ha troppi rimandi alla recitazione d'istinto, viscerale, al vivere in scena come nella vita (l'abbiamo visto nel paragrafo dedicato alla sua storia ottocentesca), per poter adattarsi tranquillamente a trattazioni che chiamano in causa propositi scientifici.

<sup>40</sup> Ivi, p. 27.

<sup>41</sup> Ivi, p. 27.

Abbiamo scelto questi due autori, e il lettore se ne sarà già accorto, perché le loro opere sono state le fonti primarie per Lo Gatto e Ripellino. Si rivela trasparente negli studiosi italiani, alla luce delle fonti russe appena analizzate, il quoziente di travisazione interpretativa messa in opera. Lì dove Lo Gatto segue passo passo il Vol'kenštejn dando il senso della contraddizione come dell'evoluzione e si limita ad una interpretazione filologica fissata su *pereživat'* - vivere, Ripellino coglie da Efros e Vol'kenštejn solo gli aspetti più negativi o comunque contraddittori, e li usa con foga procuratoria, dando voce alla *pereživanie-reviviscenza* come arma del consumato delitto nei confronti della creatività teatrale.

10. Gli anni che vanno dal 1917 al 1926 furono per Stanislavskij anni di crisi, di trasformazioni radicali dei modi di vita, di sofferenze materiali e intime: la rivoluzione bolscevica, la guerra civile, l'angoscia di una situazione politica instabile che si rifletteva nel caos organizzativo delle attività teatrali, poi la tournée in Europa e negli Stati Uniti tra il 1922 e il 1924, quindi il ritorno, con la difficoltà di ambientamento in una realtà sociale profondamente mutata, sovietizzata, sempre più stretta nelle maglie organizzative del partito-stato.

Nelle lettere di questo periodo *pereživanie* assume sempre il senso triste del vissuto o di emozioni, di vita interiore. Lo stesso senso lo troviamo tra le note di lavoro per il *Caino* di Byron<sup>42</sup>. Gli *Appunti* sono pieni di riferimenti alla *pereživanie* perché questi sono gli anni della prima stesura del sistema: quindi capitoli scritti e riscritti, continue variazioni del «romanzo» (sono i testimoni coevi che ci riferiscono che tale era la forma allora pensata da Stanislavskij). Il quadro interpretativo complessivo in questo arco di tempo non subisce variazioni: col portare altri esempi ci ripeteremmo soltanto.

Il 1926 è l'anno della pubblicazione della prima edizione sovietica di *La mia vita nell'arte*<sup>43</sup>. Un paio di anni prima era stata pubblicata a Boston l'edizione americana, sostanzialmente diversa, scritta in fretta tra una traversata e l'altra dell'oceano tra le due stagioni americane del 1922-24. L'edizione in lingua russa fu curata con

<sup>42</sup> Cfr. *Stanislavskij repetiruet'*, cit., pp. 230-267.

<sup>43</sup> Cfr. K.S. Stanislavskij, *Moja žizn' v iskusstve*, Moskva, GACHN, 1926.

attenzione da Ljubov Gurevič, studiosa pietroburchese, vicina a Stanislavskij dal 1904, in sostanza una sorta di consigliere-confidente che lo sostenne negli studi storico-teorici e, come vedremo meglio più avanti, spassionata sostenitrice dell'arte della pereživanje.

Questa prima opera di Stanislavskij fu tradotta in italiano solo nel 1963 a cura di Gerardo Guerrieri per la traduzione di Mario Borsellino Di Lorenzo<sup>44</sup>.

Nella sua traduzione Borsellino Di Lorenzo è riuscito a dare un'idea delle possibilità semantiche offerte dai termini pereživanje e pereživat' tenendo presente il contesto in cui ricorrono. L'analisi comparata di un capitolo ci mostrerà come il traduttore abbia saputo di volta in volta adattarsi a scegliere la soluzione più precisa senza tradire mai il senso del discorso di Stanislavskij.

Abbiamo scelto *La scoperta di verità da lungo tempo note*, appartenente all'ultima sezione dedicata alla «maturità artistica», sia perché il termine da noi investigato vi ricorre spesso, sia perché questo capitolo assume nella logica del libro un posto centrale per comprendere gli sviluppi del sistema e delle ricerche di Stanislavskij.

Seduto sullo scoglio in Finlandia e rivivendo [pereživat'] i precedenti processi di creazione, in modo del tutto casuale ritrovai i sentimenti del mio Stokmann, dimenticati nell'anima. (p. 362)

Più o meno ad arte accennavo la parte, imitavo i fenomeni esterni dell'emozione [pereživanje] e dell'azione, ma nello stesso tempo non provano né la stessa emozione [pereživanje] né una sincera necessità all'azione. (p. 363)

Questo squilibrio psichico e fisico tra il corpo e l'anima gli artisti lo provano e lo sopportano [pereživat'] gran parte della loro vita... (p. 365)

Quando l'artista dice: – Oggi sono ben disposto! Mi sento in vena! – o: – Recito con piacere! – oppure: – Oggi sento [pereživat'] la parte – ciò significa che egli per caso si trova nello stato creativo. (p. 366)

Quando ciò si produceva in me sulla scena, io provavo [pereživat'] lo stesso senso di liberazione che, probabilmente, prova l'ergastolano dopo che ha spezzato le catene che gli hanno impedito per anni di vivere ed agire liberamente. (p. 367)

Temiamo di non arrivare in tempo al nostro turno, di entrare in scena in disordine, col costume e il trucco non finiti. Ma non temiamo di arrivar tardi all'inizio del processo di rivivere [pereživanje] la parte e sempre en-

<sup>44</sup> Cfr. K.S. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, Torino, Einaudi, 1963. Nei brani di seguito riportati daremo tra parentesi tonda le pagine riferentesi a questa edizione.

triamo in scena senza alcuna preparazione interiore, con l'anima vuota, e non abbiamo vergogna della nostra nudità spirituale. (p. 370)

Il traduttore ci mostra tutto il paradigma di possibilità interpretative: provare, sentire, sopportare, rivivere. Sarà interessante notare come il primo rivivere definisca una sorta di attività contemplativa, riflessiva, l'operato di un occhio interiore che guarda lo svolgersi della pellicola della memoria inerente a fatti della propria vita; ed esprime il verbo pereživat'. Nel secondo caso Stanislavskij ha utilizzato una formula tipica, «processo della pereživanje» – notare il sostantivo – e il traduttore vi ha inserito un verbo, «processo del rivivere». È un'operazione intelligente perché un verbo riesce ad esprimere molto meglio il concetto dinamico del processo, perché aggira l'ostacolo della scelta di un vocabolo impreciso come reviviscenza, ma d'altra parte mostra chiaramente un'incapacità della nostra lingua a trovare un termine adeguato che possa accostarsi una volta per tutte a pereživanje. «Processo del rivivere» lo possiamo accettare solo se colto in una sorta di accezione gergale: rivivere rimanda alla storia di Stanislavskij, ad una scelta di campo in una definizione di poetica, agli sviluppi della sua attività di studio e ricerca. Estrapolare una parola da un gergo, cioè da una situazione di vita a cui è intimamente legata, ed inserirla acriticamente in altri contesti è il miglior modo per travisarla. Ed è proprio ciò che è accaduto alla pereživanje di Stanislavskij, che con chiarezza non si palesa, ma rimanda ad un contesto che ne dia una chiave di lettura. Al traduttore rimane la difficoltà di sapersi muovere a suo agio in quel contesto, per evitare passi falsi di travisazioni clamorose.

11. Nel 1927, a Mosca, viene pubblicato un libro dal titolo *La creatività dell'attore*; il sottotitolo amplia: *Sulla natura delle emozioni [pereživanje] artistiche in scena*. Autrice di questo libro è Ljubov Gurevič<sup>45</sup>.

La Gurevič, l'abbiamo anticipato, svolse un ruolo molto importante nella formazione teorica di Stanislavskij. Tra i due si mantenne

<sup>45</sup> Cfr. L. Gurevič, *Tvorčestvo aktera. O nature chudožestvennyh pereživanij aktera na scene*, Moskva, GACHN, 1927.

sempre viva una fitta corrispondenza. La Gurevič, critico teatrale e storica del teatro, seguì, dal 1907, gli studi teatrali e le ricerche di carattere teorico di Stanislavskij, consigliando letture e traducendo brani da lingue non padroneggiate. Fu questa signora pietroburghese, socialista, femminista, attiva collaboratrice di riviste di estrema sinistra dell'inizio del secolo, a raccogliere giorno dopo giorno tutte le confessioni di Stanislavskij sullo sviluppo del sistema e sulle esperienze laboratoriali, a curare le prime edizioni (1926, 1928) di *La mia vita nell'arte* e la prima parte di *Il lavoro dell'attore* (1938), cioè le uniche due opere di Stanislavskij pubblicate prima della sua morte.

Non può non attirare la nostra attenzione, quindi, un libro sulla pereživanie scritto da chi visse per trent'anni a contatto di un'artista che della pereživanie aveva fatto il senso ultimo del suo fare teatro.

Nel primo capitolo la Gurevič passa in rassegna gli studi sull'arte dell'attore prodotti in Europa dal XVIII secolo in avanti: il tedesco Lang, i Riccoboni, de Sainte-Albine, Diderot, Lessing, le memorie della Clairon e della Dusmenil, Talma, e ancora scritti di Tieck, Irving, Coquelin, Salvini e Rossi; infine gli studi di e su artisti russi: Scepkin, Lenskij, Stanislavskij, Mejerchol'd e Tairov.

L'interesse dell'autrice è focalizzato sul problema dell'attore-caldo attore-freddo, del sentire o meno la parte, del coinvolgimento emotivo dell'attore nel momento creativo, e giunge a toccare, analizzando il pensiero di Mejerchol'd, il concetto di eccitabilità riflessa come capacità di agire sulle sensazioni, i movimenti e le parole, partendo da un compito dato dall'esterno.

Il secondo capitolo è dedicato all'analisi di tre inchieste condotte su attori a cui si chiedeva di parlare della loro arte. Si tratta del lavoro dello studioso inglese William Archer, dello psicologo francese Binet e dell'inchiesta promossa dalla sezione teatrale dell'Accademia delle Scienze Artistiche, tra gli organizzatori della quale vi era la stessa Gurevič. Le prime due inchieste sono legate agli anni '80 e '90 del secolo scorso, l'ultima agli anni '20 nel Novecento.

Anche qui, interesse principe per l'autrice è capire quale fosse la posizione degli attori rispetto al problema del sentire i sentimenti palesati dal personaggio.

Gli altri due capitoli sono dedicati rispettivamente al problema della differenza tra l'attività emozionale dell'uomo nella vita quo-

tidiana e quella dell'attore in scena, e alla posizione degli scienziati della psiche rispetto al problema dell'eccitabilità riflessa, dei movimenti della sfera emotiva, del controllo razionale o meno delle passioni.

Queste le conclusioni cui giunge la Gurevič:

La vecchia questione sulla parte tenuta dall'emozione [emocij] nel lavoro creativo dell'attore deve essere risolta nel senso che senza talento emozionale, senza capacità di eccitabilità emozionale non vi è e non può esservi un attore di talento, ma che le emozioni [emocij] provate da questi ultimi nella parte di un personaggio posseggono valore estetico solo nel caso che siano *passate attraverso il processo di formazione artistica e per un'intera serie di segni si differenziano dalle emozioni [emocij] proprie della vita quotidiana*<sup>46</sup>.

Non ci interessano qui le conclusioni specifiche della Gurevič, piuttosto rimaniamo sorpresi del fatto che in un libro sulla pereživanie, nelle cui pagine il termine lo si trova ripetuto centinaia di volte, l'autrice tragga le conclusioni ignorando quel termine e sostituendolo con «emocij». Non è una svista, e nemmeno un lapsus, anche se lo si potrebbe pensare, poiché quasi sempre perežival' e pereživanie nel suo saggio possono essere tradotti con provare sentimenti, emozioni, vivere, sentire.

La Gurevič coglie appieno il senso profondo che la pereživanie ha nella riflessione di Stanislavskij: l'attore creativo in quanto interezza psico-fisica inscindibile agisce attivando meccanismi di creazione che toccano gli strati profondi emozionali come l'apparato fisico della sua persona, e su entrambi dovrà lavorare ed avere coscienza se vorrà sviluppare la sua arte. Slittare da pereživanie ad emozione è per la Gurevič un passo necessario per portare su binari di *giustizia* scientifica una discussione maturatasi all'interno del linguaggio teatrale. D'altra parte è un buon modo per non defraudare il gergo e al contempo confondere il lettore. Per noi è un documento in più per asserire la profondità che nasconde il termine pereživanie e l'inadeguatezza del tradurlo con reviviscenza.

12. Chi curò l'edizione italiana di *Il lavoro dell'attore*, palese-

<sup>46</sup> Ivi, p. 62.

mente, non condivideva la nostra opinione<sup>47</sup>. Al di là della «originalità interpretativa» che fa sì che a tratti diventi irriconoscibile l'originale, a causa di tagli e montaggi enigmatici<sup>48</sup>, il traduttore ha utilizzato quasi sempre, per pereživat' e pereživanie, i termini «rivivere» e «reviviscenza». Le forzature si mostrano sin dalla titolazione dei capitoli. Ad esempio, il secondo capitolo della prima parte che in Stanislavskij si intitola *Arte scenica e mestiere scenico* in italiano risuona *Vivere? o recitare?* Semplificando oltre modo, una nota, inesistente nel testo russo, vorrebbe chiarire proprio in apertura di capitolo che pereživanie in russo «indica il processo mediante il quale un attore rievoca, analizza, comprende e rivive una sua esperienza personale analoga a quella del personaggio e se ne serve per immedesimarsi in esso»<sup>49</sup>.

Data una tale definizione l'uso di «rivivere» e «reviviscenza» scorre fluido.

Qualche pagina più avanti troviamo un'altra forzatura. Così il testo italiano:

Ma che cosa vuol dire recitare «nel modo giusto»?

– Vuol dire: pensare, volere, desiderare, agire, esistere, sul palcoscenico, nelle condizioni di vita di un personaggio e all'unisono col personaggio, regolarmente, logicamente, coerentemente e umanamente<sup>50</sup>.

Tutto preciso tranne la parola «esistere»: nel testo russo non è presente.

Qualche riga più avanti un'altra forzatura: «Bisogna rivivere [pereživat'] una parte, provando realmente sentimenti analoghi ad essa ogni volta che la si ripete»<sup>51</sup>. Quel «realmente» non esiste nel testo russo.

Potremmo continuare a lungo, ma in effetti non faremmo altro

<sup>47</sup> Cfr. K.S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore*, Bari, Laterza, 1956. Noi utilizziamo la ristampa del 1982, presso lo stesso editore.

<sup>48</sup> Di questo problema si è in parte interessato F. Ruffini, *Romanzo pedagogico. Uno studio sui libri di Stanislavskij*, in «Teatro e Storia», n. 10, 1991. Rimandiamo a questo saggio per il chiarimento delle relazioni tra le edizioni americane e quelle russe di *Il lavoro dell'attore*.

<sup>49</sup> Cfr. K.S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore*, cit., p. 21.

<sup>50</sup> Ivi, p. 24.

<sup>51</sup> Ivi, p. 25.

che ripetere il concetto già espresso: che il volume in questione non corrisponde fedelmente all'originale. «Rivivere» e «reviviscenza» appartengono ad una traduzione viziata da una forzatura di partenza che in nessun modo tiene conto dell'ampiezza semantica di pereživat' e pereživanie. Ne tengano invece conto i lettori che utilizzano il volume in questione come fonte originale per lo studio del sistema di Stanislavskij.

13. Stanislavskij morì nell'agosto del 1938. Negli ultimi dieci anni di vita, anche a causa dell'acuirsi di una malattia all'apparato cardio-circolatorio, frequentò poco il Teatro d'Arte; dedicò molto più tempo ai suoi allievi dello studio-teatro d'opera, lavorò in casa alla scrittura del sistema. In effetti in questi ultimi anni di vita Stanislavskij uscì raramente di casa, se non per trascorrere lunghi periodi in luoghi di cura. Preferì riadattare in sala di prova una stanza di casa sua e lì ricevere chi fosse interessato a lavorare con lui.

Nella corrispondenza di Stanislavskij in questi anni pereživanie appare nella sua accezione quotidiana di stato d'animo e si stabilizza inoltre definitivamente nell'accezione poetica e laboratoriale. Per Stanislavskij esiste «l'arte della pereživanie» e il «processo creativo della pereživanie». Sono due assunti, due definizioni che non necessitano più di chiarimenti o ulteriori spiegazioni. Rimandano, per Stanislavskij, da un lato ad un mondo di cose già dette e già discusse, dall'altro ad una tecnica psico-fisica che è il sistema. Nelle lettere Stanislavskij parla sempre meno di pereživanie e sempre più in dettaglio di quei procedimenti tecnici che devono aiutare il lavoro creativo dell'attore.

D'altronde, si faccia caso che nei due libri dedicati al *Lavoro dell'attore* la pereživanie indica il processo generale, ma non vi sono capitoli specifici dedicati ad essa. Pereživat' e pereživanie esprimono la complessità del pensiero e del lavoro di Stanislavskij: da qui la necessità di una continua storicizzazione capace di individuare i momenti dello sviluppo, di isolare i punti salienti di un percorso che ben poco ebbe di sistematico, ma più che altro rifletté la volontà di fissare su carta conoscenze e coscienza di un processo che, come con sorriso amaro riconoscono gli attori, «è scritto sull'acqua».

Con più evidenza tutto ciò lo evinciamo dal lavoro di Stanislavskij con gli attori.

Leggiamo dai resoconti delle prove di *Attrici di talento e ammiratori* di Ostrovskij (1933): «L'attore che si sforza di sentire [pereživat'] o descrivere il personaggio non ottiene nulla. L'attore che passa attraverso il 'se fossi' trova il percorso esatto verso il personaggio»<sup>52</sup>.

E ancora: «*Agire, e non sforzarsi di sentire [pereživat']*. *L'attenzione e i muscoli rilassati*, ecco la prima cosa che apre le funzioni del subconscio»<sup>53</sup>.

Del 1935 è il lavoro sul *Molière* di Bulgakov: «Ricordate, bisogna parlare rispettando la frase, non sforzarsi di sentire [pereživat'], ma sforzarsi di rendere prima di tutto l'idea»<sup>54</sup>.

In questi ultimi anni di vita l'espressione «azioni fisiche» entra definitivamente nel vocabolario di Stanislavskij. Questo non vuol dire che prima Stanislavskij non utilizzasse nel suo processo di lavoro le «azioni fisiche», né che adesso dedichi ad esse un capitolo di riflessione teorica. Il fatto è che pereživanie e pereživat' appaiono sempre meno spesso nel vocabolario di lavoro. Si ha come la sensazione che Stanislavskij non senta utile la loro presenza, non abbia bisogno di loro per interagire verbalmente con gli attori. Non che Stanislavskij non creda più nel sentire, appassionarsi o addirittura vivere in scena. Alle volte lo chiede espressamente agli attori, ma non usando il verbo pereživat'. Il suo sistema fondato sull'arte della pereživanie sembra, evolvendosi, fagocitare il suo termine primo.

Ricordava Stanislavskij, nel 1937, ai suoi allievi dello Studio d'Opera-drammatico:

Compilate azioni fisiche in precise circostanze, date e non pensate a quali sentimenti esse devono richiamare in voi. Fatelo in modo vero e logico, fate come se le compiste oggi, nello stato d'animo di oggi, tenendo conto di tutto l'insieme delle casualità dell'oggi. Ricordate che tutto questo possiede un grande significato. Agendo in modo logico secondo il giorno d'oggi non noterete come giungeranno a voi i sentimenti necessari. Però i sentimenti non è possibile fissarli, e io cerco solo ciò che è possibile fissare, cioè l'azione fisica<sup>55</sup>.

<sup>52</sup> Stanislavskij *repetiruet'*, cit., p. 302.

<sup>53</sup> Ivi, p. 306.

<sup>54</sup> Ivi, p. 371.

<sup>55</sup> Ivi, p. 513.

In questo lungo paragrafo manca il termine pereživanie. Questo non vuol dire che Stanislavskij negli ultimi anni lo abbia rigettato dal suo sistema; ma per noi questo brano è emblematico del valore semantico che a pereživanie è possibile dare in questi anni. Come non mai pereživanie è adesso lontano dal significato di reviviscenza. La complessità della ricerca di Stanislavskij l'ha allontanata tra il limbo della definizione di poetica e l'accezione comune di emozione, stato d'animo. Il lavoro concreto con gli attori sembra aver condotto Stanislavskij in campi nei quali l'espressione pereživanie risultava sempre meno utile. I procedimenti della tecnica psicofisica sono fissati in un vocabolario così ampio e preciso che tende a scartare, anche dal gergo, espressioni che non siano del tutto chiare.

È questa un'ulteriore testimonianza, se mai ce ne fosse ancora bisogno, che il senso del lavoro di Stanislavskij lo si può cogliere ricostruendo i percorsi del suo lavoro con gli attori. Pereživanie e pereživat' vivono nel vocabolario di Stanislavskij, privato come di lavoro, uno sviluppo del quale si è cercato qui di abbozzare le linee principali. Tutt'intorno a queste linee si avviluppano le storie del lavoro degli attori, delle prove, degli spettacoli. Percorsi di lavoro e dinamiche di sviluppo che solo in parte è possibile cogliere dai libri di Stanislavskij, che abbisognano di ricerche più approfondite, di un tessuto intrecciato di documentazioni che creino quella prospettiva di contesto che unica può rendere conto della complessità di una situazione di lavoro teatrale.