

Carla Di Donato
PRIMO DOSSIER SALZMANN

Nota di Franco Ruffini – Alexandre de Salzmann (1874-1934) è un protagonista di quello che Eugenio Barba a più riprese ha chiamato il «teatro sotterraneo» del Novecento, ricordando che è sotto terra che crescono le radici.

Quando affiora alla superficie, è sempre dentro vicende esemplari. È il caso della collaborazione come illuminotecnico d'eccellenza presso l'Istituto di Hellerau. Adolphe Appia ed Emile Jaques-Dalcroze ne parlano come di un inventore geniale, sia rispetto ai praticabili per movimentare lo spazio scenico, sia rispetto al sistema d'illuminazione, specificamente ideato per la sala dell'Istituto in cui si svolsero le Feste scolastiche del '12 e del '13. Si tratta, in questo caso, di vicende abbastanza conosciute, ma nelle quali i grandi nomi – Appia, Dalcroze – emersi alla considerazione storiografica, rischiano di occultare quello di Salzmann, sotto terra appunto.

C'è poi il capitolo Artaud, questo assai meno noto. Il rapporto di Salzmann con Artaud passa attraverso Gurdjieff e l'attività dell'*Istituto per lo sviluppo armonico dell'uomo*, installatosi a Fontainebleau, vicino Parigi, nel 1922. Salzmann fu, insieme alla moglie Jeanne – ex allieva di Dalcroze –, uno dei principali collaboratori di Gurdjieff, ed ebbe a sua volta come allievo il poeta surrealista René Daumal. A leggere certe pagine di Daumal, dichiaratamente debitrice dell'insegnamento di Salzmann, intorno all'«azione cosciente», sembra di sentire Artaud, con il quale peraltro Daumal ebbe significativi rapporti durante il periodo di definizione del teatro della crudeltà. Attraverso Daumal, l'insegnamento di Salzmann contribuisce a dare concretezza e contesto alle visioni, altrimenti astratte e isolate, di Artaud.

C'è infine un capitolo più istituzionale se si vuole, ma non meno importante. Nel 1921, Alexandre de Salzmann viene ingaggiato da Jacques Hébertot come illuminotecnico al Théâtre des Champs Elysées. Famosa la sua partecipazione all'allestimento di *Pélleas et Melisande*, di Maeterlinck, andata in scena nel dicembre dello stesso anno. È a una ripresa di quello spettacolo che si riferisce Artaud quando, anni dopo dal Messico, in una conferenza ricorda che la luce di Salzmann «viveva, profumava, liberava un odore, era diventata una sorta di nuovo personaggio».

Tra questi capitoli – tutti peraltro, anche i più esplorati, assai poco

esplorati – il vuoto. Quali sono le dimensioni precise del contributo di Salzmänn al lavoro di Appia e Dalcroze; quale il legame tra questa attività e quella con Gurdjieff, al di là del rapporto con la (futura) moglie Jeanne Alemann; e quale, infine, l'intreccio tra i margini del teatro – nei quali sempre si mosse Salzmänn – e il centro, in quel teatro che storicamente si confrontava proprio con la sua «perdita del centro»? È un fatto che Salzmänn si colloca al crocevia di quel movimento fondamentale del Novecento che, riconsiderando alla radice la presenza del corpo nel teatro, finì col trascendere il corpo, e lo stesso teatro.

Carla Di Donato porta un po' di luce su Alexandre de Salzmänn. Lo fa attivando strategie di vario tipo, dallo spoglio di libri al contatto diretto con testimoni, in una ricerca tanto spregiudicata quanto difficile, che non ha paura di trattare da documenti materiali e persone spesso ipotecati da una prospettiva *new age*.

Il dossier che qui si presenta consta di una cronologia, articolata su due colonne: i fatti in quella di sinistra, e le fonti in quella di destra. Tutt'e due – fonti e fatti – sono eterogenei, per importanza e per affidabilità. Tuttavia, tendono un filo che comincia a disegnare una forma compiuta, della vita di Alexandre de Salzmänn e dello studio che se ne può fare.

C'è poi la traduzione di un saggio sul teatro cinese, di fatto sconosciuto, molto lodato da Daumal che ne auspicava la pubblicazione, in cui attraverso l'attore cinese traspare l'ideale di attore padrone del proprio corpo e della propria mente, che Salzmänn vedeva come modello generale dell'uomo. Insieme a tanti maestri del teatro del Novecento.

CRONOLOGIA DI ALEXANDRE DE SALZMANN

1874-1897

25 gennaio 1874: nasce in Russia, a Tiflis, capitale della Georgia, Alexandre Gustave de Salzmänn, da una famiglia di origini baltiche: è figlio di Emilie nata Jürgens e di Albert Théodore de Salzmänn, Consigliere di Stato e architetto rinomato. Sue opere sarebbero il Museo, la Chiesa Tedesca di Tiflis e varie dimore sia di personalità sia dei familiari dello Zar.	James Webb, <i>The Harmonious Circle</i> , Shambala, Boston, 1987, p. 173 e dal passaporto originale di Alexandre de Salzmänn, consegnatomi a mano dal nipote, Dr. Alexandre de Salzmänn e dalla lettera, in data 26 febbraio 2003, di Madame Nathalie de Salzmänn de Etievan, prima figlia dei coniugi Salzmänn.
Fino al 1897: Alexandre de Salzmänn conduce i suoi studi a Tiflis e poi all'Accademia di Belle Arti di Mosca.	James Webb, <i>Harmonious</i> , cit., p. 173.

1898-1900

1897-1898 (?) : lascia la Russia, si trasferisce in Germania, a Monaco.	Segreteria dell'Akademie der Bildenden Künste di Monaco (Germania).
5 novembre 1898: data di inizio di frequenza presso l'Akademie der Bildenden Künste (Accademia di Belle Arti) di Monaco del corso di pittura condotto dal rinomato artista e uno dei massimi insegnanti Franz von Stuck da parte di Alexandre de Salzmänn con il numero di matricola 1959. A questa data il padre risulta deceduto.	
1900: inizia la collaborazione con il periodico tedesco <i>Jugend</i> . Primo contributo grafico di Alexandre de Salzmänn.	<i>Jugend</i> , n. 12, 1900, p. 218.
Negli anni della sua «formazione» sulla pittura, compie un viaggio in Giappone dove studia in una scuola di pittura e apprende anche un'arte marziale allora poco conosciuta in Occidente: lo judo. (La cronologia è incerta.)	Lettera di Nathalie de Salzmänn de Etievan, 26.02.2003.

Compie viaggi in Persia (la cronologia è incerta).	Beryl de Zoete, <i>The Thunder and the Freshness</i> , in Adolphe Appia, <i>Oeuvres Complètes</i> , Tome III 1906-1921, L'Âge d'Homme, Lausanne, p. 103.
--	--

1901

Salzmann fa parte della colonia di artisti russi a Monaco (tra cui appunto Kandinskij, Jawlensky ecc.) e frequenta il circolo d'avanguardia dello Schwabing, il «quartiere latino» della Monaco dei primi del Novecento. 13 aprile: apertura del teatro di cabaret <i>Die Elf Scharfrichter</i> (Gli Undici Boia) sul retro della locanda <i>Zum Goldenen Hirschen</i> , primo locale del genere a Monaco. Gli spettacoli venivano dati per un pubblico ristretto di invitati riuniti in associazione; l'intento era quello di aprire alla satira sociale.	Per ulteriori informazioni su Schwabing e sul cabaret <i>Die Elf Scharfrichter</i> : Mara Fazio, <i>Cabaret, anticamera del teatro</i> , in <i>Storia del teatro moderno e contemporaneo</i> , vol. III: <i>Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento</i> , Einaudi, Torino, 2001; p. 901, e pp. 907-909.
Anche Alexandre de Salzmann lavora presso il cabaret <i>Die Elf Scharfrichter</i> di Monaco.	Helmut Friedel, <i>Il Blaue Reiter come modello mentale dell'arte tedesca del XX secolo. La storia del Blaue Reiter</i> , saggio pubblicato nel catalogo della Mostra «L'Espressionismo. Presenza della pittura 1900-2000» (25 ottobre 2001-27 gennaio 2002), Torino, a cura di Helmut Friedel e Giovanni Iovane, edito da Electa, Milano.
Maggio: Kandinskij fonda una piccola associazione privata di espositori, con annessa una scuola d'arte, la cosiddetta <i>Phalanx</i> , insieme ai disegnatori e scenografi Ernst Stern e Alexandre de Salzmann, che organizza, tra il 1901 e il 1904, «un totale di dodici importanti mostre del-	

l'avanguardia internazionale nella pittura e nell'artigianato artistico», poiché, tra gli intenti del suo creatore, vi era quello di «offrire agli artisti coinvolti l'opportunità di esporre e vendere le proprie opere». Forse anche quelle di Alexandre de Salzmann.	
---	--

1904

25 ottobre: Alexandre de Salzmann, figlio del Consigliere di Stato, riceve dalle autorità georgiane il passaporto per viaggiare liberamente nei Paesi esteri.	Passaporto con firma originale di Alexandre de Salzmann. (Doc. fornito dal Dr. Alexandre de Salzmann.)
--	--

1905-1906

Questi sono gli anni (fino al 1911) della sua collaborazione con la rivista tedesca <i>Jugend</i> , in forma di contributi grafici: prima bozzetti, vignette satiriche, disegni in bianco e nero e a colori. «Salzmann usava una straordinaria varietà di stili che abbracciavano l'Art Nouveau di maniera, il grottesco, la caricatura e una tecnica superbamente appariscente simile al poster. A partire dalla fine del 1909 i suoi contributi su <i>Jugend</i> diminuiscono considerevolmente».	<i>Jugend</i> . James Webb, <i>Harmonious</i> , cit., p. 173.
--	--

1907

Realizza la copertina del n. 4 della rivista <i>Jugend</i> : sono gli anni (1907-1909) della collaborazione più intensa di Salzmann con la rivi-	<i>Jugend</i> , n. 4.
--	-----------------------

sta, ora anche con «quadri», di una o due pagine intere (opere datate 1902, 1903, 1904: gli anni dell'esperienza di <i>Phalanx</i>).	
Tra il 1907 e il 1908 Dalcroze compie delle dimostrazioni di «Ritmica» a Monaco.	Adolphe Appia, O.C., T. III, p. 108.

1908

Arriva a Monaco Thomas de Hartmann, che studia composizione con Felix Mottl.	<i>Our Life with Mr. Gurdjieff</i> , Cooper Square Publishers, Inc., 1964; Penguin Books, 1972; traduz. italiana: <i>La nostra vita con il signor Gurdjieff</i> , Astrolabio Ubaldini, Roma, 1972.
Alexandre de Salzmann realizza la copertina del n. 17 del periodico <i>Jugend</i> .	<i>Jugend</i> , n. 17.
In una lettera Dalcroze confida ad Appia un'idea che allora gli sembrava una «chimera» sull'«unità dei movimenti corporali e musicali e delle vibrazioni luminose in teatro».	Adolphe Appia, O.C., T. III, p. 107.

1910

Alexandre de Salzmann realizza la copertina del n. 51 di <i>Jugend</i> .	<i>Jugend</i> , n. 51.
30 marzo: lettera di Dalcroze ad Appia in cui gli annuncia la data della prima riunione ufficiale in cui si discuterà il lavoro da realizzare presso l'Istituto Jaques-Dalcroze di Hellerau e in cui dice di aver chiesto una scena che «soddisfi entrambi, per lo spazio e per la luce, il giorno e la notte, e la possibilità di sfumarla e modificarla all'infinito».	Lettera Dalcroze-Appia in O.C., T. III, p. 107.

24 aprile: prima riunione ufficiale per Hellerau.	Adolphe Appia, O.C., T. III, p. 107.
Giugno: Emile Jaques-Dalcroze dà le dimissioni dal Conservatorio di Ginevra.	Adolphe Appia, O.C., T. III, p. 100.
Tra il 1910 e il 1911 Alexandre de Salzmann lascia Monaco. È probabile che da questo momento circa, fino all'ingresso materiale nell'Istituto di Hellerau ancora in costruzione (ottobre 1911), sia iniziato per Salzmann quel periodo di lavoro e di sperimentazione «intermedio» presso l'edificio storico dello Ständehaus, a Dresda, nel ruolo di inventore e realizzatore di scene create <i>ad hoc</i> per Emile Jaques-Dalcroze e i suoi allievi.	Adolphe Appia, O.C., T. III, p. 100 (per notizie sul lavoro svolto da Alexandre de Salzmann allo Ständehaus di Dresda con Dalcroze, vedi O.C., cit., pp. 100-101).
Infatti, come Dalcroze riconoscerà pubblicamente: «È il pittore russo Salzmann che immagina per i miei esercizi un ingegnossissimo gioco di piani che permettono di costruire rapidamente e facilmente tutta una serie di gradinate e di praticabili». Qui i due artisti proveranno anche l' <i>Orfeo</i> .	Emile Jaques-Dalcroze, <i>La Rythmique et le geste</i> , in <i>Le Rhythme, la musique et l'éducation</i> , p. 127, in Adolphe Appia, O.C., T. III, p. 100.
Autunno: Dalcroze scrive ad Appia che dispone già di «24 piani di un metro cubo, 4 praticabili alti, dei piani inclinati, degli scalini in gran numero, una scala di 16 gradini (...), facili da maneggiare e che si prestano a tutte le combinazioni». «È a Salzmann che si deve questa standardizzazione degli elementi assemblabili come i moduli architettonici di un Walter Gropius qualche decina d'anni più tardi».	E. Jacques-Dalcroze, <i>Le Rhythme</i> , cit., in Adolphe Appia, O.C., T. III, p. 100.

1911

4 aprile: lettera in cui Dalcroze dichiara di aver fatto «certamente dei progressi in termini di conoscenza dello spazio». Ora a questa deve anche, necessariamente, accompagnarsi quella della luce; ma, allo Ständehaus, era impossibile a causa della vecchiezza dei locali; e Salzmänn aveva già un gran da fare con i «praticabili». A Dresda, Salzmänn compie esperimenti solo sullo spazio.	Adolphe Appia, O.C., T. III, pp. 100-101.
22 aprile: posa della prima pietra dell'Istituto Jaques-Dalcroze a Hellerau.	Adolphe Appia, O.C., T. III, p. 100.
Ottobre: ingresso di Jaques-Dalcroze con i suoi allievi nell'Istituto ancora in fase di costruzione.	Adolphe Appia, O.C., T. III, p. 100.
Novembre: lettera Dalcroze-Appia in cui il primo dichiara: «...Questi praticabili [di Salzmänn allo Ständehaus di Dresda] sono molto preziosi dal punto di vista dello "studio" ... ma dal punto di vista artistico c'è certamente l'impressione della mancanza di vita... Attendo con impazienza che mi mandate qualche facile indicazione di contrasti d'ombre che noi possiamo creare con le nostre modeste risorse».	Adolphe Appia, O.C., T. III, p. 101.
Presso l'Istituto di Hellerau, Salzmänn si occupò quindi, prioritariamente, dell'illuminazione scenica. A tal proposito, Dalcroze e Salzmänn andarono prima di tutto a Parigi per tentare di incontrare Fortuny, il cui sistema era stato già adottato in parecchi teatri tedeschi; non trovando Fortuny, i due uomini si diressero per i propri scopi verso Berlino, ma	Adolphe Appia, O.C., T. III, pp. 109-110.

come dirà Dalcroze ad Appia, per constatare che il sistema Fortuny era stato appesantito, reso poco maneggevole e troppo invasivo. Nacque allora l'idea di concepire un'installazione specifica per la nuova sala, tanto più che non si trattava affatto di un teatro all'italiana.	
A proposito della qualità del lavoro di Alexandre de Salzmänn c'è una testimonianza di Hélène Brunet-Lecomte sul suo lavoro per le scene che, naturalmente, proseguì anche a Hellerau.	Per maggiori notizie su questa testimonianza, rimandiamo a Adolphe Appia, O.C., T. III, pp. 121-125.
La scena a tre livelli tanto lodata come una novità (utilizzata nell'allestimento de <i>L'Annonce faite à Marie</i> di Paul Claudel del 1913) era stata già realizzata nel quadro delle attività dell'Istituto, durante l'anno scolastico 1910-1911, come testimonia una lettera di Dalcroze ad Appia contenente schizzi e commenti.	Adolphe Appia, O.C., T. III, p. 106.

1912

Georges Ivanovitch Gurdjieff arriva a Mosca.	James Moore, <i>Chronology of Gurdjieff's Life</i> (estratto da J. Moore, <i>Gurdjieff: the Anatomy of a Myth</i> , Element Books, U.K., 1991), in <i>Gurdjieff International Review</i> , Gurdjieff Electronic Publishing, Vol. I, n. 1, 1997. Trad. dall'inglese, <i>Cronologia</i> , a cura mia.
Era stata creata un'Associazione Teatrale di Hellerau (<i>Die Gesellschaft Hellerauer Schauspiele</i>) di cui facevano parte in particolare Wolf Dohrn, l'editore Jakob Hegner, Salzmänn e qualche altro.	Adolphe Appia, O.C., T. III, p. 106.

<p>Dal 28 giugno all'11 luglio: prima edizione delle <i>Schulfeste</i>, o <i>Fêtes Scolaires</i>, a Hellerau. Programma: tre cicli di tre giorni, con dimostrazioni di esercizi di ritmica, più sia <i>Eco e Narciso</i>, pantomima di Jaques-Dalcroze, sia il secondo atto (la discesa di Orfeo agli Inferi) di <i>Orfeo ed Euridice</i> di Gluck, sia una <i>Toccata e fuga</i> di Mendelssohn-Bartholdy (250 partecipanti).</p>	<p>Adolphe Appia, <i>O.C.</i>, T. III, pp. 114-116. Per l'impatto che queste rappresentazioni ebbero sul pubblico, vedi la rassegna stampa dell'epoca contenuta in Adolphe Appia, <i>O.C.</i>, T. III, pp. 109-110.</p>
<p>Brochure promozionale delle Feste Scolastiche: Alexandre de Salzmann disegna il simbolo dello yin/yang sulla copertina.</p>	<p>Adolphe Appia, <i>O.C.</i>, T. III, p. 189 dove viene descritta anche la scena della sala e la sua luce ambiente.</p>
<p>Alexandre de Salzmann da un estratto di giornale: «Solo le Feste Scolastiche proveranno in quale misura il disegno architettonico, gli effetti della luce e la scenografia si completano; e come l'architetto ha concepito questa grande sala da un punto di vista funzionale».</p>	<p>Adolphe Appia, <i>O.C.</i>, T. III, p. 123.</p>
<p>Pubblicazione dell'articolo di Alexandre de Salzmann dal titolo <i>Licht, Belichtung und Beleuchtung in Der Rhythmus</i> (Jena).</p>	<p>James Webb, <i>Harmonious</i>, cit., p. 585.</p>
<p>Quello che è realmente straordinario, che si distingue da tutto quello che è stato fatto fino adesso, è la struttura interna dell'edificio di Hellerau: la grande sala delle feste scolastiche rettangolare di 49 metri di lunghezza per 16 di larghezza e 12 di altezza, e in particolare il suo dispositivo di illuminazione (sistema inventato da Salzmann). <i>La descrizione seguente si deve al prospetto offerto gentilmente alla stampa dalla</i></p>	<p>Questa descrizione del sistema d'illuminazione è ricavata dalla rassegna stampa sugli spettacoli di Hellerau: Arthur Seidl, in <i>Hellerauer Schulfeste</i> in Adolphe Appia, <i>O.C.</i>, T. III, pp. 209-210.</p>

<p><i>direzione dell'Istituto:</i> «La sala intera si compone di pareti illuminate in modo ora uniforme, ora differenziato secondo la luminosità dei toni digradanti che si oppongono gli uni agli altri, poiché le pareti laterali e il soffitto (che è costituito di più pannelli mobili) sono delle <i>pareti trasparenti in stoffa</i>, vale a dire che queste stoffe, trattate in modo speciale (tela bagnata nella cera) danno una luminosità totalmente diffusa, senza ombre, e totalmente immateriale». Infatti, le luci sono collocate dietro le pareti di stoffa, c'è soprattutto la luce bianca, ma si possono aggiungere <i>tutti</i> i colori di base. Sul soffitto, ci sono più di 150 circuiti, in totale, 3000 lampadine – installate dalle industrie Siemens-Schuckert per un prezzo di vendita totale di circa 70.000 marchi (prezzo che comprende le pareti di tela). Grazie a un gran gioco guidato da una consolle luci (la più grande esistente, con i suoi 46 circuiti) sistemata nelle sommità del soffitto, la luce può essere ripartita sottilmente in una infinita gamma d'intensità (grazie all'abilità dell'ingegnere Harald Dohm, che ne assicura l'efficienza). Spazio riservato agli spettatori e spazio riservato alla rappresentazione sono trattati ora in un «crescendo e decrescendo di luce» uniforme, ora opposti l'uno all'altro in un gioco di sfumature sottili digradanti di opposti crescendo e decrescendo.</p>	
<p>6 settembre: in questa data Alexandre Gustave de Salzmann, domiciliato a Dresda, e Jeanne Marie Alle-</p>	<p>Atto di matrimonio, documento originale in lingua francese – estratto dai registri di matrimonio dell'uffi-</p>

mand, domiciliata a Ginevra, nata il 26 gennaio 1889 a Reims, figlia di Jules Louis Allemand, architetto paesaggista*, e di Marie Louise nata Matignon, contraggono matrimonio a Ginevra.	cio dello stato civile di Ginevra vol. 1912, n. 451 (doc. fornito dal Dr. Alexandre de Salzmänn). * Testimonianza vivente, lettera di Madame Nathalie de Salzmänn de Etievan in data 26 febbraio 2003.
Jeanne Allemand era una delle allieve di Dalcroze fin dagli inizi a Ginevra; interpretò la parte di Narciso nella pantomima <i>Eco e Narciso</i> durante le prime Feste Scolastiche.	Jessmin e Dushka Howarth, <i>It's up to ourselves. A mother, a daughter and Gurdjieff</i> , Capitolo I: La violinista incontra Dalcroze (pubblicazione prevista nel 2003, a cura della Gurdjieff Heritage Society).
Emile Jaques-Dalcroze disse che era una delle sue migliori allieve nella «Ritmica».	Lettera di Madame Nathalie de Salzmänn de Etievan in data 26 febbraio 2003.

1913

Dal 28 giugno all'11 luglio: seconda edizione delle Feste Scolastiche: tre cicli di due giorni, in programma, il primo giorno, esercizi e dimostrazioni soltanto di ritmica (con 400 partecipanti - tutti gli allievi), il secondo, dalle h. 16.30 alle 18: <i>Rythmique</i> ; dalle h. 19 alle 21: <i>Orfeo ed Euridice</i> (l'opera intera).	Adolphe Appia, O.C., T. III, p. 116.
Questa è l'opera completa che è stata realizzata: Primo atto: Orfeo davanti alla tomba di Euridice. Secondo atto: discesa agli inferi. Terzo atto: gli Champs Elysées. La struttura scenica dell' <i>Orfeo</i> in quest'edizione fu rivista da Alexandre de Salzmänn.	Adolphe Appia, O.C., T. III, p. 118.
Per il terzo atto, per la scena dei Campi Elisi, i resoconti dello spettacolo testimoniano che i piani incli-	Adolphe Appia, O.C., T. III, p. 197. Per maggiori dettagli sulla rappresentazione dell' <i>Orfeo</i> , rimandiamo

nati voluti da Appia sono stati sostituiti da delle semplici «scale» e che Salzmänn ha aggiunto dei sipari-colonne.	alla testimonianza di Ernest Ansermet su <i>La Gazette de Lausanne</i> contenuta in Adolphe Appia, O.C., T. III, pp. 120-126.
5-6 luglio: data prevista, inizialmente, per il primo allestimento tedesco de <i>L'Annonce faite à Marie</i> di Paul Claudel.	Adolphe Appia, O.C., T. III, p. 106.
Settembre: Richard Vesely scrive, in <i>Hudebni Revue VI</i> , riguardo l' <i>Orfeo</i> : «...Salzmänn ha scelto il blu come tono dominante della luce [per la scena]...». «Il genere di luce che egli riproduceva con la sua tecnica era molto vicino a quella particolarissima tonalità che hanno quelle file di luci blu, piccole, collocate ai bordi delle piste di atterraggio degli aeroporti».	Adolphe Appia, O.C., T. III, 215. Conversazione con il Dr. Alexandre de Salzmänn tenutasi presso l'Istituto Gurdjieff di Parigi il 17 marzo 2003.
24 ottobre: data di convalida del brevetto del dispositivo d'illuminazione di Alexandre de Salzmänn.	Adolphe Appia, O.C., T. III, pp. 162-163 (bozzetti del sistema d'illuminazione).
Ottobre: <i>L'Annonce faite à Marie</i> , di Paul Claudel, fu realizzato a Hellerau con la scenografia e l'illuminazione di Alexandre de Salzmänn, con la messa in scena dell'autore e con una scena a tre livelli come quelle dei Misteri del Medioevo.	Adolphe Appia, O.C., T. III, p. 107 e p. 155.
Dohrn finanziò un programma-brochure di un centinaio di pagine, con testi di diversi collaboratori, in cui era stato ripreso l'articolo di Alexandre de Salzmänn sulla luce, programma che aveva il titolo: <i>Das Claudel-Programm Buch</i> , pubblicato dalla Hellerauer Verlag, Hellerau bei Dresden.	Adolphe Appia, O.C., T. III, p. 106.

1914

13 novembre: Gurdjieff annuncia a Mosca il suo «balletto», <i>The Struggle of the Magicians</i> , su <i>Golos Moskvi</i> .	James Moore, <i>Cronologia</i> , cit., p. 4.
13 novembre: in questa data Salzmänn ottiene il visto presso il Consolato d'Italia a Ginevra per recarsi in Italia (n. prot. 1680).	Passaporto originale di Alexandre de Salzmänn, rilasciato il 25 ottobre 1904 dalle autorità russe. (Doc. fornito dal Dr. Alexandre de Salzmänn.)
16 novembre: in questa data ottiene a Napoli, presso il Consolato di Romania, il visto per recarsi in Romania; sempre a Napoli, presso il Consolato della Serbia, ottiene il visto per recarsi in quel paese e presso quello della Grecia, un altro visto per recarsi in Grecia.	Passaporto originale di Alexandre Salzmänn.

1915

Prima metà dell'anno: Salzmänn riceve il visto delle autorità governative di Mosca.	Passaporto originale (vedi sopra).
Salzmänn era riuscito ad adattare e a vendere il suo sistema d'illuminazione a dei teatri tradizionali, a iniziare da quello del Kamernyi di Mosca.	Adolphe Appia, <i>O.C.</i> , T. III, p. 107 (cf. lettera citata in nota nei <i>Cahiers Claudel</i> , volume V, nota 7, p. 262).
Salzmänn torna a vivere a Mosca e lavora presso Alexandr Jakovlevic Tairov, che aveva aperto il suo Teatro Kamernyi l'anno prima.	Per maggiori dettagli rimandiamo a Adolphe Appia, <i>O.C.</i> , T. III, pp. 104-105.

1916

16 dicembre: Thomas de Hartmann incontra per la prima volta con altre tre persone a Pietroburgo	In Thomas e Olga de Hartmann, <i>Our Life with Mr. Gurdjieff</i> (Cooper Square Publishers, Inc., 1964; Pen-
--	--

Gurdjieff, che lo accetta come allievo.	guin Books, 1972; traduz. italiana: <i>La nostra vita con il signor Gurdjieff</i> , Astrolabio Ubaldini, Roma, 1972) e James Moore, <i>Cronologia</i> , cit., p. 4.
---	---

1917

Febbraio: Gurdjieff accetta come allieva anche la moglie di Thomas de Hartmann, Olga.	James Moore, <i>Cronologia</i> , cit., p. 4.
Primi di luglio: Gurdjieff si stabilisce a Essentuki nel Caucaso.	James Moore, <i>Cronologia</i> , cit., p. 5.
Luglio-agosto: Gurdjieff, con 13 allievi di Mosca e Pietroburgo, inizia esperimenti a Essentuki.	James Moore, <i>Cronologia</i> , cit., p. 5.
Fine agosto: Thomas e Olga de Hartmann si uniscono al gruppo a Essentuki.	James Moore, <i>Cronologia</i> , cit., p. 5.
Autunno: arrivo in Georgia (a Tiflis?) dei coniugi Alexandre e Jeanne de Salzmänn.	Passaporto originale.
26 ottobre: Rivoluzione bolscevica.	
Durante il primo periodo di soggiorno a Tiflis (fino al 1919) Alexandre de Salzmänn per vivere fa il capo della guardia forestale, forse per un Granduca russo.	Jessmin e Dushka Howarth, <i>It's up to</i> , cit., e James Webb, <i>Harmonious</i> , cit., p. 173.

1919

Primi mesi dell'anno: Gurdjieff con M.me Ostrowska, i coniugi Stoerneval e i de Hartmann si stabilisce a Tiflis. Lì, Thomas de Hartmann incontra per caso un compositore suo amico, Nicholas Tcherepnine, direttore del Conservatorio, di proprietà della Società Imperiale di Mosca, che gli	James Moore, <i>Cronologia</i> , cit., p. 5.
--	--

offre un posto come professore di composizione. Hartmann accetta. Il direttore del Teatro dell'Opera di Stato gli propone di entrare nel comitato artistico, mentre sono in corso i preparativi per uno spettacolo di gala, la <i>Carmen</i> . L'autore dei bozzetti e delle scene per quello spettacolo è Alexandre de Salzmann.	Thomas e Olga de Hartmann, <i>La nostra vita</i> , cit., p. 81.
Prima di Pasqua: i coniugi de Hartmann iniziano a frequentare abitualmente la casa dei Salzmann. Jeanne è incinta del primo figlio. Insegna danza col sistema Dalcroze. Quando nelle loro conversazioni si toccò la questione della «necessità di avere una guida, un maestro», i de Hartmann rivelano di averne incontrato uno, senza farne il nome. A quell'epoca Gurdjieff non permetteva di ricevere visite, quindi, solo dopo essersi accertati del «sincero interesse... e del... vivo desiderio» dei Salzmann di conoscere Gurdjieff, Thomas e Olga de Hartmann organizzano l'incontro con lui.	Per il racconto completo, rimandiamo a Thomas e Olga de Hartmann, <i>La nostra vita</i> , cit., p. 81.
Pasqua: i de Hartmann presentano i coniugi Alexandre e Jeanne de Salzmann a Gurdjieff che li accetta come allievi. Al termine della loro conversazione, una volta andati via gli ospiti, fu chiesto a Gurdjieff la sua impressione sui due e sembra che questi abbia risposto: «Lui è un uomo notevole, lei è intelligente».	Thomas e Olga de Hartmann, <i>La nostra vita</i> , cit., pp. 81 e segg.
Pasqua - estate: Jeanne, che aveva sentito parlare dai de Hartmann delle «Danze Sacre» di Essentuki, domanda a Gurdjieff di andare a vedere le sue allieve. La prima volta Gurdjieff si limita a osservare le	Thomas e Olga de Hartmann, <i>La nostra vita</i> , cit., pp. 81 e segg.

danzatrici in costume greco per poco tempo, torna dopo alcuni giorni e ordina loro di eseguire dei movimenti schematici, mettersi in fila e girare prima sul fianco destro, poi su quello sinistro. Mostra loro come si eseguono gli esercizi («come i soldati»), accompagnati da alcuni accordi al piano suonati da Thomas de Hartmann. Gurdjieff ha deciso di insegnare le «Danze Sacre» alle allieve di Jeanne ma, prima di quelle, è necessario apprendere questi movimenti elementari. Da lì ha inizio un lavoro regolare. Jeanne riservò a Gurdjieff una parte del saggio affinché potesse presentare le sue «Danze Sacre» e la sua «Ginnastica Sacra».	
22 giugno: prima dimostrazione pubblica delle «Danze Sacre» di Gurdjieff presso il Teatro dell'Opera di Tiflis, nell'ambito del saggio delle allieve di Jeanne del metodo Dalcroze. Ebbe un grande successo.	Thomas e Olga de Hartmann, <i>La nostra vita</i> , cit., pp. 81 e segg. e James Moore, <i>Cronologia</i> , cit., p. 7.
Successivamente, Gurdjieff intende dare una seconda rappresentazione pubblica, al di fuori del metodo Dalcroze e senza la messa in scena di Jeanne. Le allieve si ribellano, Gurdjieff comunica loro, mediante Jeanne che, dovendo lavorare alle «Danze Sacre», verranno pagate, molte abbandonano. Con un numero più ristretto di allieve, Gurdjieff lavora per la seconda dimostrazione, esclusivamente di «Danze Sacre», alla quale affluiscono meno pubblico.	Thomas e Olga de Hartmann, <i>La nostra vita</i> , cit., p. 82.
25 agosto: nasce a Tiflis la prima figlia di Alexandre e Jeanne, Nathalie.	Lettera di Nathalie de Salzmann de Etievan, 26.02.2003.

<p>Autunno: Gurdjieff apre a Tiflis l'Istituto per lo Sviluppo Armonico dell'Uomo (membri fondatori oltre Gurdjieff: Dr. Leonid Stoerneval, Thomas e Olga de Hartmann, Alexandre e Jeanne de Salzmänn e Julia Ostrowska) che prima ha sede nella terrazza della casa dove vivono con pochi allievi tra cui i Salzmänn.</p> <p>Alexandre de Salzmänn, per ottenere dal governo georgiano i locali che erano stati promessi ma ancora non destinati a Gurdjieff, disegnò una vignetta per la rivista circassa <i>The Devil's Whip</i> (La frusta del Diavolo) che venne subito pubblicata. I funzionari governativi concessero a Gurdjieff una grande casa, oltre il fiume, a due piani, con un ampio salone a piano terra. Alexandre e Jeanne de Salzmänn con la «bambinetta» (Nathalie) si trasferirono in una delle stanze di quella casa, su insistenza di Gurdjieff.</p>	<p>Thomas e Olga de Hartmann, <i>La nostra vita</i>, cit., p. 94 (anche per dettagli sulla vignetta disegnata da Salzmänn).</p>
<p>Inverno: Gurdjieff aveva ripreso nel frattempo il lavoro su <i>The Struggle of the Magicians</i>, delle cui scene del primo atto era stato incaricato Alexandre de Salzmänn e qui «doveva figurare anche un ritratto di Gurdjieff stesso».</p> <p>Il primo atto si svolge in un'affollata città orientale, dove il ricco e sazio nobile Gaffar s'innamora dell'eroina Zeinab.</p> <p>Alexandre de Salzmänn realizza un quadro che raffigura la scena del primo atto del balletto <i>The Struggle of the Magicians</i> in cui Gurdjieff è ritratto in alto a sinistra su un palchetto, con un abito verde smeraldo, sdraiato; accanto a lui, in piedi, con un abito rosso Thomas de Har-</p>	<p>Thomas e Olga de Hartmann, <i>La nostra vita</i>, cit., pp. 94 e segg.</p> <p>James Webb, <i>Harmonious</i>, cit., p. 173.</p> <p>Dipinto originale mostratoci dal Dr. Alexandre de Salzmänn presso l'Istituto Gurdjieff di Parigi.</p>

<p>tmann in abiti orientali intento a suonare uno strumento a fiato; in basso, sul margine sinistro, Alexandre de Salzmänn raffigura se stesso, con una camicia aperta sul torace e pantaloni a metà gamba, intento a indicare con una postura del corpo molto pronunciata e il braccio sinistro proteso davanti a sé una donna – Zeinab/ Jeanne de Salzmänn – vestita in blu e bianco, che si trova verso il lato destro di un'affollatissima piazza di mercato di una città orientale. Evidentemente ognuno di loro rappresenta un personaggio nello stile simbolico dell'intero balletto.</p>	
<p>Natale: Gurdjieff lo trascorre in compagnia dei Salzmänn e di Thomas e Olga de Hartmann. Quella cena fu magra e consumata in una stanza gelida e povera con la tradizionale farinata di riso cucinata con miele e frutta secca e pochi altri piatti tradizionali.</p>	<p>Thomas e Olga de Hartmann, <i>La nostra vita</i>, cit., pp. 94 e segg.</p>

1920

<p>Primavera: l'Istituto di Gurdjieff a Tiflis chiude.</p>	<p>Thomas e Olga de Hartmann, <i>La nostra vita</i>, cit., p. 96.</p>
<p>Alexandre de Salzmänn riceve i visti per Costantinopoli. La famiglia Salzmänn riesce a salpare dalla Georgia prima che i Russi la invadano e blocchino i porti.</p>	<p>Passaporto originale con foto e firma di Alexandre de Salzmänn rilasciato dalla Repubblica Georgiana n. 786 in lingua russa e francese («Le autorità incaricate di mantenere l'ordine nei Paesi sono pregate di lasciar passare liberamente Monsieur Alexandre Zaltzmann (sic) cittadino georgiano, residente a Tiflis e di accordargli aiuto e protezione in caso di bisogno») rilasciato a Tiflis il 23 giugno 1920.</p>

	Visto in lingua russa e visto in lingua inglese rilasciato dal Commissario Capo in Transcaucasia.
7 giugno: Gurdjieff si stabilisce a Costantinopoli con trenta allievi e affitta un locale nel quartiere degli europei: Pera.	James Moore, <i>Cronologia</i> , cit., p. 6.
10 settembre: Alexandre de Salzmann è a Tiflis.	Passaporto originale (vedi sopra).
11 settembre: ottiene il visto dal Consolato d'Italia a Tiflis.	Passaporto originale.
Ottobre: Gurdjieff ricostituisce il suo Istituto per lo Sviluppo Armonico dell'Uomo in cui prosegue il corso di movimento, organizza ogni sabato delle dimostrazioni pubbliche delle «Danze Sacre» e conferenze pubbliche tenute o da lui stesso o da alcuni suoi allievi «particolarmente preparati».	G.I. Gurdjieff, <i>Incontri con Uomini Straordinari</i> , Milano, Adelphi, p. 379 e James Moore, <i>Cronologia</i> , cit., p. 6.
9 novembre: Alexandre de Salzmann ottiene a Tiflis l'autorizzazione, via telegrafo, dal Console di Francia, a recarsi lì.	Passaporto originale.
Dicembre: grazie a Alexandre de Salzmann, Gurdjieff riceve una lettera da Jaques-Dalcroze da Ginevra, in cui lo invita a stabilirsi a Hellerau, vicino Dresda, nel suo ex-Istituto. Gurdjieff accetta e inizia a cercare di ottenere i visti necessari per il viaggio.	James Moore, <i>Cronologia</i> , cit., p. 6.
Prima del gennaio 1921: a Costantinopoli, uno dei visitatori fu Alphons Paquet, che registrò le sue impressioni in un libro, <i>Delphische Wanderungen</i> . Paquet fu un quacchero e un poeta nella tradizione di Walt Whitman. Aveva conosciuto Salz-	James Webb, <i>Harmonious</i> , cit., pp. 183-184.

mann a Monaco (fu anche tra i visitatori eccellenti registrati a Hellerau) e fu quest'ultimo che a Pera lo introdusse presso Gurdjieff.

1921

Inizi dell'anno: Alexandre de Salzmann riceve l'ingaggio da parte di Jacques Hébertot, direttore del Théâtre des Champs Elysées a Parigi.	Adolphe Appia, <i>O.C.</i> , T. III, p. 107 e Collection Rondel, Rt 2913 e 2914, Bibliothèque de l'Arsenal.
29 gennaio: Alexandre de Salzmann ottiene il visto dal Consolato Generale della Georgia a Costantinopoli per recarsi a Parigi.	Passaporto originale.
4 febbraio: visto del Bureau Internale de Controle des passeports - section française - a Costantinopoli, per passaggio a Parigi.	Passaporto originale.
Metà maggio: Gurdjieff chiude l'Istituto di Pera.	James Moore, <i>Cronologia</i> , cit., p. 6.
3 agosto: visto per recarsi in Francia (Bureau de Controle, sezione francese).	Passaporto originale.
13 agosto (?) : Alexandre de Salzmann parte con Gurdjieff e il suo nucleo da Costantinopoli, diretto a Parigi, attraverso la Bulgaria (15) e la Serbia (16).	James Moore, <i>Cronologia</i> , cit., p. 6.
23 agosto: Alexandre de Salzmann è a Parigi. Qui ottiene il visto della <i>Légation de Géorgie</i> in Francia per prolungare la validità del passaporto fino al 23 giugno 1922 e per l'immatricolazione sui registri della suddetta <i>Légation</i> sotto il n. 37. La moglie, Jeanne, e la figlia Nathalie probabilmente proseguono il viaggio con il gruppo di Gurdjieff	James Moore, <i>Cronologia</i> , cit., p. 6. Lettera di Nathalie de Salzmann, 26.02.2003.

diretto in Germania, dove loro saranno ospiti della nonna paterna. 1° dicembre: prima rappresentazione di <i>Pelléas et Mélisande</i> di M. Maeterlinck, con l' <i>éclairage</i> di M. Alexandre de Salzmann, con Mme Renée-Dahon nel ruolo di Mélisande e M. Pierre Blanchar in quello di Pelléas.	Doc. Bibliothèque de l'Arsenal, Collection Rondel, Rt 2913.
Nella composizione della Société Jacques Hébertot, all'interno della Compagnia Drammatica, il nome di Alexandre de Salzmann appare tra quelli dei <i>Metteurs en scène</i> .	Doc. Bibliothèque de l'Arsenal, Collection Rondel, Rt 2914.
7 dicembre: Alexandre Salzmann riceve il visto della <i>Légation de Géorgie</i> a Parigi per recarsi in Germania con ritorno in Francia.	Passaporto originale.
8 dicembre: riceve il visto della Prefettura di Polizia di Parigi per andare e tornare dalla Germania.	Passaporto originale.
11-17 dicembre: Alexandre de Salzmann arriva in Germania, il 12 è a Monaco, il 17 va a Berlino.	Passaporto originale.
Inverno: Gurdjieff, accompagnato dai coniugi Salzmann, visita l'Istituto Dalcroze a Hellerau e, mediante Harald Dohrn, cerca di acquisirne una parte; ha inizio una controversia legale.	James Moore, <i>Cronologia</i> , cit., p. 6.

1922

15-22 gennaio: Alexandre de Salzmann riceve i visti in Germania (il 22 da Monaco) per Parigi.	Passaporto originale.
4-2 marzo: viaggio di Alexandre de Salzmann attraverso i Paesi Bassi nella Germania.	Passaporto originale.

Giugno: Gurdjieff perde la causa civile per acquisire l'edificio di Hellerau.	James Moore, <i>Cronologia</i> , cit., p. 7.
14 luglio: Alexandre de Salzmann accoglie alla stazione di Parigi Gurdjieff e il suo gruppo di allievi (compresi i de Hartmann).	Thomas e Olga de Hartmann, <i>La nostra vita</i> , cit., p. 105.
Luglio: Gurdjieff e il gruppo formato da una cinquantina di allievi ottengono di svolgere le loro attività nei locali della Scuola Dalcroze, a Parigi.	G.I. Gurdjieff, <i>Incontri con</i> , cit., pp. 379 e segg.
Tarda estate: Jessmin Howarth incontra per caso Alexandre e Jeanne ai Giardini del Lussemburgo a Parigi. Apprende da Jouvet che Alexandre de Salzmann è «appena» venuto a Parigi al Théâtre des Champs Elysées per curare l'illuminazione della messa in scena di <i>Pelléas et Mélisande</i> .	Jessmin e Dushka Howarth, <i>It's up to</i> , cit.
1° ottobre: Gurdjieff apre in Francia il suo Istituto per lo Sviluppo Armonico dell'Uomo. Gurdjieff acquisisce l'affitto della proprietà per il primo anno e l'opzione per il successivo acquisto per 700.000 franchi del Prieuré des Basses Loges a Fontainebleau-Avon, nelle vicinanze di Parigi, dalla vedova Laborie, moglie del famoso avvocato che aveva difeso e liberato Dreyfus, la cui famiglia, per riconoscenza, aveva donato la proprietà. In precedenza era stato un monastero dei priori (da cui il nome), riadattato nel XVII o XVIII sec. Il gruppo al seguito di Gurdjieff fa quindi il suo ingresso al Prieuré.	Thomas e Olga de Hartmann, <i>La nostra vita</i> , cit., pp. 106-107 e James Webb, <i>Harmonious</i> , cit., pp. 232-233. James Webb, <i>Harmonious</i> , cit., p. 433.

<p>A Fontainebleau, al Prieuré des Basses Loges, Alexandre e Jeanne facevano parte, con i de Hartmann e il dr. Stoer-neval, dello staff personale di Gurdjieff e agivano come suoi rappresentanti nell'Istituto.</p> <p>Nel cortile del Prieuré si affacciavano le stalle, un garage e una stalla per le mucche in cui fu costruito uno «speciale balcone» le cui pareti e il soffitto furono decorati dal signor Salzmänn. Gurdjieff era solito andare a riposarsi su quel balcone. La canopia superiore era dipinta con soli, lune e stelle dai contorni rosso e blu: questa galleria era stata decorata da Alexandre de Salzmänn con caricature dei membri dell'Istituto, camuffati da uccelli e bestie.</p>	<p>James Webb, <i>Harmonious</i>, cit., p. 250. Per una descrizione dell'edificio del Prieuré vedi Thomas e Olga de Hartmann, <i>La nostra vita</i>, cit., pp. 107-112.</p>
<p>17 ottobre: Gurdjieff accetta come ospite al Prieuré la scrittrice Katherine Mansfield, malata terminale di tisi.</p>	<p>James Moore, <i>Cronologia</i>, cit., p. 7.</p>
<p>Ottobre-dicembre: costruzione e decorazione della Study House: padiglione destinato agli esercizi di movimento e alle dimostrazioni, che da alcuni venne chiamato la «Study House» e da altri il «teatro».</p> <p>I vetri della Study House vennero dipinti da Alexandre de Salzmänn, alcuni direttamente con «bellissimi disegni ispirati a quelli degli antichi tappeti persiani», altri comunque sotto la sua direzione.</p>	<p>G.I. Gurdjieff, <i>Incontri</i>, cit. e Thomas e Olga de Hartmann, <i>La nostra vita</i>, cit., p. 109-110.</p> <p>Per una descrizione dell'interno della Study House, vedi Thomas e Olga de Hartmann, <i>La nostra vita</i>, cit., pp. 111-112.</p> <p>Conversazione con il Dr. Alexandre de Salzmänn e Thomas e Olga de Hartmann, <i>La nostra vita</i>, cit., p. 110.</p>
<p>9 dicembre: lettera di Katherine Mansfield al marito John Middleton Murry in cui scrive di una conversazione avuta con Alexandre de Salzmänn sulla povertà di spirito, sull'«es-</p>	<p>James Webb, <i>Harmonious</i>, cit. p. 249.</p>

<p>sere povero nelle idee, nell'immaginazione, negli impulsi, nei desideri – essere semplice, in effetti». E continua: «Spero che tu incontrerai quest'uomo, un giorno».</p>	
--	--

1923

<p>12 gennaio: apertura della Study House e morte di Katherine Mansfield.</p>	<p>James Webb, <i>Harmonious</i>, cit., p. 253.</p>
<p>Nell'anno: Alexandre de Salzmänn conosce Joseph Sima, pittore ceco, presso la casa editrice Pégase di Parigi.</p>	<p>Kathleen Rosenblatt, <i>Daumal with Gurdjieff and de Salzmänn – Finding a Path</i> – in René Daumal: <i>The Life and Work of a Mystic Guide</i>, pp. 127-139.</p>
<p>13 dicembre, h. 21: anteprima pubblica delle Dimostrazioni dei Movimenti dell'Istituto Gurdjieff al Théâtre des Champs Elysées a Parigi, diretto da Jacques Hébertot.</p>	<p>Bibliothèque de l'Arsenal, Collection Rondel, Indicateur, Rt 2914: <i>Programme du 12 au 26 Décembre 1923</i>, p. 437 e pp. 439-446.</p> <p>Manifesto delle <i>Démonstrations de l'Institut Gurdjieff</i>. 1. – <i>Le Mouvement</i> al Théâtre des Champs Elysées (doc. Istituto Gurdjieff di Parigi).</p>
<p>16 dicembre, h. 21: prima rappresentazione delle <i>Démonstrations de l'Institut Gurdjieff</i>. 1. – <i>Le Mouvement</i> al Théâtre des Champs Elysées a Parigi (7 repliche in tutto). È la prima presentazione pubblica dei Movimenti in Europa.</p> <p>È molto probabile che in quell'occasione sia stato utilizzato il sistema d'illuminazione di Alexandre de Salzmänn.</p>	<p>Indicateur, Rt 2914, <i>Programme</i> (Bibl. de l'Arsenal) e James Moore, <i>Cronologia</i>, cit., pp. 439-446.</p> <p>Per altri dettagli relativi a questa Dimostrazione a Parigi, vedi Thomas e Olga de Hartmann, <i>La nostra vita</i>, cit., p. 113.</p>
<p>17, 20, 21 e 23 dicembre h. 21: repliche serali delle <i>Démonstrations</i>.</p>	<p>Indicateur, <i>Programme</i>, cit., pp. 439-446.</p>

23 e 25 dicembre h. 15: repliche in matinée.	Indicateur, <i>Programme</i> , cit., pp. 439-446.
31 dicembre: nasce il secondo figlio di Jeanne de Salzmänn: Michel.	<i>Gurdjieff International Review</i> , 2001: necrologio del Dr. Michel de Salzmänn.

1924

5 o 8 luglio: Gurdjieff ha un incidente automobilistico quasi mortale sulla strada Parigi-Fontainebleau.	Thomas e Olga de Hartmann, <i>La nostra vita</i> , cit. p. 122, <i>Cronologia</i> , cit.
--	--

1925-1926-1927

1925: in seguito alla lunga convalescenza di Gurdjieff dovuta all'incidente, l'Istituto versa in condizioni economiche difficili. Alexandre de Salzmänn lavorerà a Parigi, prima come decoratore d'interni, poi come antiquario.	Thomas e Olga de Hartmann, <i>La nostra vita</i> , cit., p. 124 e p. 128 e James Webb, <i>Harmonious</i> , cit., p. 434.
Estate 1925: muore la madre di Gurdjieff.	James Moore, <i>Cronologia</i> , cit., p. 8.
Fine ottobre-primi novembre 1925: Alexandre de Salzmänn accompagna Franz Rapp in visita a Parigi.	Lettera dattiloscritta di Franz Rapp indirizzata a Alexandre de Salzmänn in data 16.11.1925 (doc. fornito dal Dr. Alexandre de Salzmänn).
26 giugno 1926: muore di cancro, dopo una lunga agonia, la moglie di Gurdjieff, Julia Ostrowska.	James Moore, <i>Cronologia</i> , cit., p. 8.
Nel 1927 (fino al 1929): la popolazione permanente al Prieuré era di circa trenta persone, tra cui Mme Jeanne de Salzmänn che, con i suoi due bambini, Nathalie e Michel, viveva nel «Paradou» (una piccola casa nei giardini del Prieuré che	James Webb, <i>Harmonious</i> , cit., p. 318.

ospitava i bambini della colonia, sorvegliati a rotazione da una mamma a settimana). Alexandre de Salzmänn lavorava a Parigi durante la settimana e faceva il pendolare andando avanti e indietro dal Prieuré nei weekend.	
Estate (giugno) 1927: Carl Zigrosser, critico d'arte, va in visita al Prieuré di Fontainebleau dove soggiorna per un periodo. «C'era una persona tra i primi iniziati al Prieuré con la quale stabilii velocemente una certa sintonia. Era Alexandre de Salzmänn... Aveva perfezionato una tecnica di pittura su parete, una sorta di tecnica <i>graffito</i> , con la quale lavorava con incredibile velocità. Un assistente copriva un muro... con un mezzo che si seccava molto rapidamente come la tempera e l'artista modellava le forme raschiandole fuori con molti strumenti di gomma di sua propria invenzione... Era una sorprendente dimostrazione di concentrazione poiché l'intera composizione era molto complessa. Aveva una straordinaria memoria visiva: forme naturali, animali, esseri umani, decorazioni storiche, tutto prendeva forma sotto le sue mani con un'estrema facilità». Anche il Dr. Alexandre de Salzmänn mi ha confidato che il nonno dipingeva superfici pari a intere pareti.	James Webb, <i>Harmonious</i> , cit., p. 318 e Carl Zigrosser, <i>My Own Shall Come to Me. A personal Memoir and Picture Chronicle</i> , Philadelphia, Casa Laura, 1971. Conversazione con il Dr. Alexandre de Salzmänn del 17.03.2003.

1928

Estate: Gurdjieff incoraggia Alexandre e Jeanne a recarsi a Francoforte. I Salzmänn fecero visita lì ad Alphons Paquet e iniziarono, insie-	James Webb, <i>Harmonious</i> , cit., p. 433.
---	---

me a Louisa Goepfert, la futura segretaria di Gurdjieff in Germania, delle letture dal libro <i>I Racconti di Belzebù</i> nella proprietà di Parquet, costituendo intorno a loro un piccolo gruppo di allievi.	
A parte il gruppo di Francoforte, le attività dei Salzmänn erano principalmente al Prieuré.	James Webb, <i>Harmonious</i> , cit., p. 433.
Estate: Alexandre de Salzmänn difende Gurdjieff dagli attacchi del grande studioso francese di «studi tradizionali» René Guénon.	James Moore, <i>Cronologia</i> , cit., p. 8. Per un racconto con maggiori dettagli vedi James Webb, <i>Harmonious</i> , cit., p. 467.

1930

Ottobre: René Daumal e i suoi amici, membri della rivista surrealista <i>Le Grand Jeu</i> (1928-1932), notano un uomo alto, solitario che aveva iniziato da poco a frequentare il loro ritrovo, il <i>Café Figon</i> su Boulevard Saint Germain, dove si riunivano ogni giovedì dopo il loro incontro presso l'atelier di Joseph Sima. Si sedeva sempre in un angolo della veranda, bevendo molti calvados e disegnando ininterrottamente strani caratteri arabi e cinesi.	Katherine Rosenblatt, <i>Daumal with Gurdjieff</i> , cit., pp. 127-139.
Novembre: Joseph Sima, presso il <i>Café Figon</i> in Boulevard Saint Germain a Parigi, riconosce in quell'uomo Alexandre de Salzmänn. Lo presenta quindi ai suoi amici.	Katherine Rosenblatt, <i>Daumal with Gurdjieff</i> , cit., pp. 127-139.
9-11 novembre: Daumal descrive Alexandre de Salzmänn a Vera Vilamova, sua futura moglie, come «un ex derviscio, ex benedettino, ex professore di jujitsu, guaritore, decoratore, sdentato, un uomo <i>formidabile</i> ».	Lettera di René Daumal in <i>Correspondance II</i> (1929-1932) in Franco Ruffini, <i>I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente</i> , Il Mulino, Bologna, 1996, p. 109.

Dal novembre: Alexandre e Jeanne (dal 1931) de Salzmänn diventano le guide spirituali di René Daumal, quindi anche maestri di un lavoro pratico, fisico. René Daumal sarà il primo allievo di Gurdjieff in Francia.	Franco Ruffini, <i>I teatri</i> , cit., p. 109.
--	---

1931

Primi mesi dell'anno: René Daumal conosce anche Jeanne de Salzmänn a Ginevra.	F. Ruffini, <i>I teatri</i> , cit., p. 109.
6 novembre: René Daumal scrive a Renéville: «...tu non hai ancora che un riflesso d'ombra di vago sentimento della <i>Persona che è</i> ».	Per un'informazione completa sul rapporto Daumal-Renéville-Salzmänn e sulla corrispondenza epistolare tra i primi due, rimandiamo a Franco Ruffini, <i>I teatri</i> , cit., pp. 109-112.
Nell'anno: Daumal inizia a scrivere <i>La Grand Beuverie</i> proprio sull'insegnamento di Alexandre de Salzmänn.	Franco Ruffini, <i>I teatri</i> , cit., p. 141.

1932

Metà dell'anno: Daumal è già completamente assorbito «...dall'insegnamento di (e attraverso) Salzmänn» e la pratica della metafisica sperimentale. La responsabilità di diffondere il sistema di Gurdjieff nell'intelligenza parigina era infatti appannaggio di Alexandre e Jeanne de Salzmänn.	Franco Ruffini, <i>I teatri</i> , cit., p. 123. James Webb, <i>Harmonious</i> , cit., p. 433-434.
20 giugno: «seminario sulla verità» al quale partecipano Daumal, Artaud e Renéville.	Franco Ruffini, <i>I teatri</i> , cit., p. 113.

3 luglio: Alexandre de Salzmann assiste presso il Théâtre des Champs Élysées a Parigi alla prima rappresentazione de <i>La table verte</i> di Kurt Jooss, che vince il primo premio del «Concours de la Chorégraphie des Archives Internationaux de la Danse».	Beryl de Zoete, <i>The Thunder</i> , cit. in Adolphe Appia, <i>O.C.</i> , T. III, p. 104.
13 luglio: Artaud chiarisce in una lettera a Renéville il senso di quel seminario e, ribadendo il fondamento della metafisica nella materia del corpo vivo dell'attore, chiarisce anche come alla base del Primo manifesto del Teatro della Crudeltà ci sia appunto il «seminario» e quindi, tramite Daumal, l'insegnamento di Salzmann e di Gurdjieff.	Franco Ruffini, <i>I teatri</i> , cit., p. 115.
Nell'anno: René Daumal segue come addetto stampa, nella tournée in America, il danzatore indiano Uday Shankar, già molto apprezzato nella sua tournée europea e a Parigi in particolare. A quel tempo, anche se non conosceva la danza, in particolare quella indiana, attraverso il lavoro che svolgeva da due anni con Alexandre e Jeanne de Salzmann, egli era già esperto in materia di organicità dei movimenti corporei.	Franco Ruffini, <i>I teatri</i> , cit., p. 123.

1933

Aprile (?) : Alexandre de Salzmann, gravemente malato di tisi, vive da solo in un albergo di Fontainebleau, dove incontra Gurdjieff per l'ultima volta, al <i>Café Henri IV</i> .	James Webb, <i>Harmonious</i> , cit. p. 435 e James Moore, <i>Cronologia</i> , cit., p. 9.
Maggio (?) : Gurdjieff vende la proprietà del Prieuré.	James Moore, <i>Cronologia</i> , cit., p. 10.

Forse tra il '32 e il '34 (cronologia e verità storica incerte): Salzmann produsse un grande effetto su Artaud quando lo conobbe; un effetto ancora più grande produsse, indirettamente, sul Teatro della Crudeltà. Nella conferenza pronunciata il 18.3.1936 a Città del Messico intitolata <i>Le Théâtre d'après-guerre à Paris</i> Artaud ricorda Alexandre de Salzmann a cui dedica due pagine appassionate: ne parla a proposito, sia specificatamente delle sue invenzioni nel campo dell'illuminazione teatrale, sia della figura che va ben oltre il suo contributo professionale al teatro, richiamando alla mente il «derviscio» di cui Daumal parlava nella sua lettera alla moglie Vera. Artaud ricorda una lunga conversazione in cui Salzmann aveva parlato di un teatro «fatto per trasgredire il mondo dei sensi», e lui aveva parlato di una «lingua perduta, che si sarebbe potuta ritrovare attraverso il teatro», Salzmann ne aveva indicato il segreto in «certe danze sacre», più che nelle parole.	F. Ruffini, <i>I teatri</i> , cit., pp. 107-108 e p. 162.
--	---

1934

18 febbraio: Daumal ha visto una dimostrazione del Metodo di Dalcroze e scrive una lettera da Parigi distribuita su varie giornate come un diario: si ricorda di essersi occupato di Dalcroze nel 1914, prima della guerra. E oggi? «Da qualche mese Antonin Artaud tenta di far nascere a Parigi il suo Teatro della Crudeltà...». Artaud riflette il Dalcroze della possibilità. Questa possibilità non è stata realizzata da Dal-	Franco Ruffini, <i>I teatri</i> , cit., pp. 130-131.
---	--

croze, il quale ha rinunciato a indicare uno scopo, facendo sì che il Metodo diventasse una tecnica fine a se stessa. La possibilità di Dalcroze è stata concretizzata da Mme Jeanne de Salzmänn.	
3 maggio, h. 10: Alexandre de Salzmänn muore di tisi presso il Sanatorium «Le Belvédère» di Leysin.	Atto di morte di Alexandre de Salzmänn, dai registri dell'ufficio dello stato civile di Leysin, Confederazione Svizzera, Cantone di Vaud. (Doc. fornito dal Dr. Alexandre de Salzmänn.)

Alexandre De Salzmänn IL TEATRO CINESE¹

La scena è ovunque. In mancanza di una collocazione adeguata, potrà essere magari in una specie di edificio, in strada, sul marciapiede, in un angolo tranquillo, nel bel mezzo della pubblica piazza, o meglio ancora nella piazza del mercato – in altre parole, in un luogo dove c'è una gran massa di persone, ma non molto disturbato dal traffico. Naturalmente, se il teatro è abbastanza ricco, potrà permettersi un palco appropriato o addirittura una sala con una superficie completamente piana per quello, che sarà probabilmente circondato tutt'intorno da una cornice finemente scolpita. Questa è l'unica differenza. Ricco o povero, il teatro è privo di decorazioni. Non ne ha bisogno.

Le uniche cose che sono richieste sono tre sedie – poltrone, sedie comuni, pieghevoli, non importa di che tipo – e un tavolo, non più largo di uno da cucina, lungo due o tre piedi. Ci devono essere anche due, tre o più musicisti, in base alle risorse finanziarie del teatro. Infine, una sola persona, sempre presente in scena con la sua pipa e i suoi attrezzi, riassume in sé le funzioni di tecnico di scena, esperto luci, scenografo e primo assistente.

L'uditorio è in rapporto diretto con il palco. In strada, il pubblico si dispone di fronte, dietro, a destra, a sinistra, come meglio può.

¹ Traduzione della versione inglese (dall'originale in francese) del saggio di Alexandre de Salzmänn in Alexandre de Salzmänn, *Notes from the Theatre*, Far West Press, 1972; il testo mi è stato cortesemente fornito dal Dr. Alexandre de Salzmänn. René Daumal ricorda il saggio di Salzmänn auspicandone la pubblicazione (in R. Daumal, *Coups de théâtre. «Les Cenci» d'Antonin Artaud et «Autour d'une mère» de J.-L. Barrault*, in *Écrits du Nord*, luglio 1935, riedito da A. e O. Virmaux in *Artaud Vivant*, Paris, Nouvelles Editions Oswald, 1980, pp. 197-203, trad. it. in F. Ruffini, *I teatri di Artaud*, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 218-22). Riteniamo pertanto che, accertata la scomparsa di Alexandre de Salzmänn nel 1934, la pubblicazione del saggio sia da considerare postuma.

croze, il quale ha rinunciato a indicare uno scopo, facendo sì che il Metodo diventasse una tecnica fine a se stessa. La possibilità di Dalcroze è stata concretizzata da Mme Jeanne de Salzmänn.	
3 maggio, h. 10: Alexandre de Salzmänn muore di tisi presso il Sanatorium «Le Belvédère» di Leysin.	Atto di morte di Alexandre de Salzmänn, dai registri dell'ufficio dello stato civile di Leysin, Confederazione Svizzera, Cantone di Vaud. (Doc. fornito dal Dr. Alexandre de Salzmänn.)

Alexandre De Salzmänn IL TEATRO CINESE¹

La scena è ovunque. In mancanza di una collocazione adeguata, potrà essere magari in una specie di edificio, in strada, sul marciapiede, in un angolo tranquillo, nel bel mezzo della pubblica piazza, o meglio ancora nella piazza del mercato – in altre parole, in un luogo dove c'è una gran massa di persone, ma non molto disturbato dal traffico. Naturalmente, se il teatro è abbastanza ricco, potrà permettersi un palco appropriato o addirittura una sala con una superficie completamente piana per quello, che sarà probabilmente circondato tutt'intorno da una cornice finemente scolpita. Questa è l'unica differenza. Ricco o povero, il teatro è privo di decorazioni. Non ne ha bisogno.

Le uniche cose che sono richieste sono tre sedie – poltrone, sedie comuni, pieghevoli, non importa di che tipo – e un tavolo, non più largo di uno da cucina, lungo due o tre piedi. Ci devono essere anche due, tre o più musicisti, in base alle risorse finanziarie del teatro. Infine, una sola persona, sempre presente in scena con la sua pipa e i suoi attrezzi, riassume in sé le funzioni di tecnico di scena, esperto luci, scenografo e primo assistente.

L'uditorio è in rapporto diretto con il palco. In strada, il pubblico si dispone di fronte, dietro, a destra, a sinistra, come meglio può.

¹ Traduzione della versione inglese (dall'originale in francese) del saggio di Alexandre de Salzmänn in Alexandre de Salzmänn, *Notes from the Theatre*, Far West Press, 1972; il testo mi è stato cortesemente fornito dal Dr. Alexandre de Salzmänn. René Daumal ricorda il saggio di Salzmänn auspicandone la pubblicazione (in R. Daumal, *Coups de théâtre. «Les Cenci» d'Antonin Artaud et «Autour d'une mère» de J.-L. Barrault*, in *Écrits du Nord*, luglio 1935, riedito da A. e O. Virmaux in *Artaud Vivant*, Paris, Nouvelles Editions Oswald, 1980, pp. 197-203, trad. it. in F. Ruffini, *I teatri di Artaud*, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 218-22). Riteniamo pertanto che, accertata la scomparsa di Alexandre de Salzmänn nel 1934, la pubblicazione del saggio sia da considerare postuma.

In una sala più o meno adatta, il palco, o quello che vi accade, è in fondo, generalmente di fronte all'entrata.

Non esistono suggeritori e direttori di scena. Molto raramente, in teatri importanti, ci sono due o tre costumisti. L'unico intervento ammesso, a livello scenografico, in alcune rare occasioni, specialmente in opere a contenuto fortemente tragico, è collocare a volte dietro un personaggio importante un pannello o una cornice foderata con tessuto, che metterà in evidenza il costume dell'attore ed enfatizzerà il personaggio che sta recitando. Talvolta inoltre il primo assistente di scena tiene una lanterna in cima a un bastone per illuminare un'espressione particolare di uno degli attori, ma ciò all'unico scopo di sottolineare l'importanza del momento. Bisogna aggiungere che il ruolo dell'aiutante di scena in qualità di tecnico delle luci finisce qui.

Ci sono pochi accessori. Prima di tutto, un piccolo pupazzo di legno, avvolto in un panno; intagliato in modo rozzo, è più che altro un vero e proprio ciocco, con qualche incisione che indica molto vagamente una forma umana. Infine ci sono due o tre piccoli tappeti e con questo è più o meno tutto. C'è sì e no un'opera in cui non sono necessari questi oggetti. Un uomo può essere ucciso, cade, muore, rimane due secondi in terra, poi si alza, a questo punto l'aiutante di scena si affretta a mettere al suo posto il pupazzo che, da allora in poi, si finge che rappresenti il cadavere, mentre l'attore, terminata la sua parte, esce tranquillamente di scena.

Se è previsto che uno dei personaggi dell'opera debba inginocchiarsi, l'aiutante di scena appare rapidamente e srotola uno dei tre tappeti di fronte a lui; di solito i costumi sono davvero molto belli e non si dovrebbero macchiare, se si può evitare. Questi costumi sono una parte delle pertinenze convenzionali del teatro. Tali convenzioni sono state stabilite per regolare ogni minimo dettaglio, semplificano enormemente la produzione e lasciano piena libertà alla recitazione stessa, senza mai perderne il controllo.

La convenzione non ha soltanto a che vedere con i gesti, come aprire una porta o una finestra, o smontare da cavallo, o salire in sella, entrare a cavallo, e così via; la si trova anche nel trucco e nei costumi. Un frammento di tela di cotone bianca a forma di diamante cucito su un costume rappresenta un mendicante. Ogni singola divinità ha il trucco corrispondente, sia nel disegno che nel colore. Un personaggio comico ha un piccolo punto bianco sul naso e ha barba e baffi che, invece di essere incollati sulla pelle, sono tenuti a circa un pollice di distanza dal viso da fili metallici. Questo trucco convenzio-

nale ha un ruolo particolarmente importante nella grande tragedia e negli antichi drammi.

I ruoli femminili sono sempre, grazie a Dio, recitati da uomini. Ma probabilmente la nostra affascinante civiltà europea porterà dei cambiamenti e, come in Giappone, le donne inizieranno a distruggere tutte le tradizioni e a introdurre la loro dannata emotività nel teatro, per andare a finire in orrori come quello di Sada Yakko, che ha goduto di tanta fama a Parigi intorno al 1900.

Ma nel frattempo esistono ancora veri teatri e veri attori in Cina. L'attore cinese, al contrario del suo collega, il surrogato-d'attore europeo, non sceglie di interpretare ruoli che gli somigliano, ma interpreta il ruolo che è stabilito per lui dal suo direttore di compagnia da un giorno all'altro. La parola «direttore» non è neanche molto adatta; piuttosto egli è un padrone assoluto. In passato, ovvero prima della I Guerra Mondiale, egli era il proprietario dell'attore, che gli si vendeva per un numero prefissato di anni e diventava una sua proprietà. In più, era spesso da lui che l'attore, a partire dai dodici, tredici anni, aveva imparato il proprio mestiere. Un mestiere difficile, che richiede prima di tutto resistenza fisica, uno sviluppo psicofisico ottenuto con speciali esercizi per lo sviluppo parallelo del corpo e dell'intelligenza, un allenamento della memoria, della capacità d'osservazione, della sensibilità di capire cosa è giusto fare al momento e infine pazienza, molta pazienza.

L'attore deve conoscere tutte le sue parti a memoria e non in modo approssimativo, né in generale, poiché questo non lo porterà da nessuna parte. Non bisogna dimenticare naturalmente l'assenza del suggeritore, né il modo in cui il pubblico cinese ascolta un'opera. Lo spettatore cinese arriva a teatro conoscendo perfettamente il testo. Se l'attore omette una sola parola, paga la penalità di ripetere la scena per intero. Nello spettacolo, il pubblico cinese è importante tanto quanto l'attore. È esigente con lui, ma molto anche con se stesso. Conosce il testo e l'opera; sa quando e come questo o quel gesto convenzionale deve essere fatto. Non lascerà mai correre una dimenticanza; richiamerà all'ordine l'attore con urla e questi non avrà altra scelta che ricominciare la scena da capo. Il consenso del pubblico si manifesta col completo silenzio. Se in un'opera c'è una scena noiosa e una che non è molto importante nello svolgersi dell'azione, il pubblico semplicemente lascia la sala ed esce per prendere aria fuori del teatro; uno o due spettatori rimangono in sala e si prendono l'incarico di richiamare dentro gli altri appena quella scena arriva alla fine. Nel frattempo, naturalmente, gli attori proseguono come niente fosse.

L'attore cinese

È impossibile paragonare l'attore cinese all'attore occidentale, addirittura li si può considerare l'uno l'opposto dell'altro. Uno è un essere vivente, l'altro una brutta copia. Uno vive il suo personaggio e lo fa diventare vivo, l'altro adatta il ruolo a se stesso e ne fa una cattiva imitazione. Uno osserva e agisce, l'altro guarda e scimmiotta, nemmeno la vita, ma i suoi colleghi ed i loro trucchi. L'attore cinese ignora i «trucchi» e le «routine» che, agli occhi di molti europei, sono la prova di una civiltà evoluta.

Al contrario, egli è un vero professionista. È colui che, nel portare un personaggio in vita seguendo la sua logica personale, gli dà un'esistenza e costruisce l'intera azione. Per questo non esistono indicazioni nelle opere – nemmeno in quelle scritte per esteso – su cosa fare riguardo al gesto e all'intonazione; la risata, per esempio, che i commediografi occidentali non mancano di confezionare, non viene mai indicata.

L'attore fa del suo personaggio un essere vivente, in presenza di altri esseri viventi ed è precisamente attraverso questo che l'azione viene di necessità coordinata.

L'attore cinese ha un corpo ben sviluppato e lo mantiene in rapporto cosciente con la sua intelligenza. Se si prova a spiegargli che cosa significhi il termine «sentire» nel senso europeo, è molto probabile che non comprenderà affatto. Ma sa molto bene che cosa deve fare per dare l'una o l'altra impressione di questo o quel sentimento. Lungi dall'essere sentimentale, può, ciononostante, quando necessario, essere un maestro in materia di pathos; sa come produrlo e contrariamente a quanto accade da noi, quando lo fa non si prova imbarazzo o vergogna per lui.

Possiede una reale conoscenza del suo mestiere. Conosce, o piuttosto è consapevole, che nessun sentimento può essere manifestato senza una particolare preparazione muscolare. Sa, per ogni sentimento, quale muscolo o gruppo di muscoli deve rilassare o contrarre. Ha conoscenza e coscienza di tutti i muscoli del collo; sa come impiegarla al meglio per produrre un effetto particolare con la voce. Sa che il corpo umano è uno strumento capace di rappresentare e rivelare chiaramente tutti i sentimenti, anche quelli più nascosti e sottili, ma con tutto il corpo e non solamente col volto, che è la parte più povera.

È vero che quest'ultimo aspetto è stato supposto più o meno coscientemente dagli stessi attori occidentali. Si vede che essi spesso

provano a supportare l'espressione di un sentimento con i movimenti del corpo. Ma sono completamente in errore, perché considerano il gesto o la posa esclusivamente come accompagnamenti dell'espressione; mentre l'autentica espressione di un sentimento è semplicemente la naturale conseguenza di una preparazione muscolare e del movimento o gesto che ne risulta.

So che ciò è difficile da capire e impossibile da realizzare per chi non ha neanche lontanamente capito perché possiede un corpo; per chi ne ha solo una conoscenza teorica, come quei medici che pretendono di sapere tutto ciò che riguarda le patologie dei loro pazienti ma quando si ammalano loro si ritrovano in un vicolo cieco, non conoscono nemmeno il loro stesso corpo e dipendono da colleghi d'uguale competenza. In questo caso, come in tutti, l'informazione non ha valore se non c'è coscienza. Se questa è assente, l'impiego di movimenti del corpo e di pose da parte dell'attore occidentale è confinato a essere ciò che è ora: putrido. Il miglior esempio di quanto dico si può trovare in quell'elemento che è più o meno indispensabile in ogni rappresentazione occidentale, ovvero, la scena d'amore.

Lì si vede qualcosa di abominevole nella sua stupidità. A un certo punto, uno dei partner, o entrambi contemporaneamente, inizia una serie del tutto incomprensibile di esercizi della cassa toracica. Movimenti, in ogni caso, che non sono mai eseguiti né nei cosiddetti «momenti psicologici», né nel momento dell'eccitazione sessuale, né prima, né durante, ma al massimo dopo, quando tutto è finito. Insieme a questi esercizi del torace, fanno ogni sorta di smorfie, che secondo loro dovrebbero fornire un'esatta e potente rappresentazione della passione e dell'amore; anche fosse espressione di un amore puramente carnale, è completamente falsa, perché manca tutta la coscienza della preparazione muscolare necessaria per tale espressione.

Ho usato il termine «amore», scusate, avrei dovuto dire lussuria e solo nel migliore dei casi, perché quando vogliono esprimere romanticismo, è anche peggio, diventa semplicemente qualcosa di inefficace e di simile a uno spasmo. Non so per quale aberrazione, per non chiamarla anche peggio, ma tutte le persone di cultura occidentale non colgono altro dell'amore che quest'aspetto ansimante, questo falso desiderio che non è nient'altro che concupiscenza e lussuria e può finire solo con l'accoppiamento. Per vedere quale ignominia questi porci pretendano di propinarci sotto il nome di amore, bisogna andare al cinema.

Il modo di rappresentare questo tipo di «amore» è stato creato, penso, o al massimo definito, da una specie di gigolo che si chiamava

Vilantino, o Mestorino, in ogni caso, qualcosa del genere. Nelle scene d'amore, proprio nel momento in cui sollevava le labbra come se stesse per mordere e roteava gli occhi all'insù come per svenire, aveva quella bellezza che faceva cadere vecchie streghe in un voluttuoso deliquio. Questo meraviglioso artista, tra l'altro, è morto prematuramente.

In una parola, i nostri attori scambiano un dettaglio dell'amore per l'essenziale e anche in questo caso pasticciano. Per l'attore cinese, è netto e chiaro; se hanno a che fare con questo tipo d'amore, non menano il can per l'aia, e l'azione è eseguita rapidamente senza omettere il minimo dettaglio; la si mostra con quel senso della realtà che forse solo l'artista cinese oggi possiede e naturalmente senza smorfie ansimanti e senza che vi sia nulla di sporco, volgare o osceno. In altre situazioni sulla scena cinese si potrà vedere vera passione e veri sentimenti.

Non ho mai potuto assistere a una prova in un teatro cinese per la valida ragione che non esiste una cosa del genere. Ma ero presente all'assegnazione dei ruoli. La mattina era impiegata di solito con esercizi di ogni tipo, ma che non avevano nessuna diretta relazione né con il repertorio né con l'opera che doveva essere rappresentata quella sera. Gli attori, specialmente i più giovani della compagnia, dovevano cercare di risolvere i problemi che venivano loro sottoposti a turno dal direttore.

Ecco alcuni esempi di questi problemi, partendo dai più semplici fino ai più complessi.

Bere: questa è una cosa molto semplice, no? Ma guardate attentamente uno dei nostri attori quando vuole imitare per noi quest'azione. Primo, non si avrà mai l'impressione chiara che beva o che non beva; egli dà l'aria di farlo e questo è tutto. E il bicchiere – o il calice *papier mache*, se si tratta di un'opera ad argomento storico – non è di nessun aiuto; è solo una falsa pista, non è minimamente significativo, inoltre, molto spesso, particolarmente nel caso del calice, l'attore lo usa come un bastone per picchiare sul tavolo. Provate a far bere in scena quest'attore, che è naturalmente un grande attore e un grande artista stracolmo di talento se non di genio, senza che abbia nulla in mano e fategli eseguire l'azione del bere in modo da provocare un'impressione talmente vera del bere che ogni spettatore capisca subito cosa sta bevendo, se è calda, fredda o tiepida. Provate e vedrete quali «trucchi» produce per voi. Piuttosto, no, questo grande artista, se non sbaglia, non farà assolutamente nulla; si limiterà a rifiutarsi di compiere quest'azione così semplice, sentendosi destina-

to solo a fare cose complicate e distanti dalla vita quotidiana. Ma l'attore cinese la fa e la fa bene.

Un altro esempio: l'attore deve suonare un'allegria melodia su un flauto – premesso che sia la canzone che il flauto sono immaginari. È meglio non provare neanche a chiederlo ad un attore occidentale; non sarà capace di far nulla. Bene, ho visto un attore cinese provare a risolvere questo problema per due ore; il direttore gli diceva continuamente: «Non sento nulla... è sbagliato... e il ritmo?... da dove hai preso questa melodia?... fa schifo». Poi è arrivato il momento in cui andava bene, così bene che semplicemente guardando l'attore si aveva l'esatta sensazione di ascoltare quella melodia e nessun'altra.

Un terzo esempio: il maestro si rivolge al suo allievo e gli dice: «Ascolta, sei un poeta; sei seduto al tavolo e voglio vedere prima se hai lavorato bene, se sei soddisfatto dei tuoi versi. Poi, dopo di questo, ti accorgi che è tardi. Ti alzi, vai verso la finestra in fondo e la apri e voglio sapere a quel punto che tempo fa, se c'è vento o fa freddo, se piove o nevicca. Ora, comincia». E quello lo fa; l'esercizio in se stesso è una scena intera.

Ce n'è un altro, uno semplice stavolta. L'attore deve interpretare il ruolo di una giovane ragazza. Lei deve trovarsi in un determinato tempio, costruito su una terrazza molto alta, dove si arriva tramite una scalinata ripida e interminabilmente lunga. Bene, l'attore l'ha salita, quella scalinata, *onestamente*, e tutti i presenti hanno avuto l'impressione di essere improvvisamente con lui, lassù in cima, sulla terrazza, con la città giù sotto. Per produrre quest'effetto l'attore non ha impiegato altro che l'armonia di ogni movimento e il gioco dei muscoli coscientemente guidati da una mente – e non da singulti isterici.

Prendete degli attori occidentali e fateli recitare senza parlare, dando loro come temi alcune passioni forti: Disperazione, Gelosia, Terrore, Sconforto, Rabbia, Gioia – o qualunque altra purché scritta a lettere maiuscole. Allora potrete vedere tutto quello che si possono inventare, questi grandi geni, in materia di contorsioni e smorfie, imbevendo ogni cosa in un pathos da quattro soldi.

Ciò che fa un cinese, lo può fare anche un altro, ma a condizione che lavori e soprattutto mandi al diavolo la falsa conoscenza e si liberi dell'*amor proprio* e della vanità; si strofini bene gli occhi, se li pulisca in modo da riscoprire come vedere e infine raccolga tutta l'autentica modestia di cui dispone, scrutando attentamente dentro se stesso fino al midollo, e poi vada avanti.

Per finire, cercherò di ricordare come meglio posso, rievocando-

la, una tragedia cinese in cui l'amore gioca il ruolo principale; ma in un modo diverso, naturalmente, dalle invenzioni del defunto Signor Vilantino e dei suoi seguaci imitatori.

Due Imperatori, dopo lunghe guerre, decidono di incontrarsi per porre fine a questo stato di cose che provoca sofferenze ai loro popoli. L'opera inizia con l'arrivo dei due Imperatori e del loro entourage. Guardateli mentre scendono dai loro cavalli, le porte sono spalancate. Entrano contemporaneamente e si siedono su due grandi troni laccati di rosso sistemati ai due lati del tavolo dipinto con la stessa vernice. Ognuno di loro, oltre al proprio seguito di servitori e ministri, è accompagnato dal suo comandante in capo. Tutti i gesti in questa scena erano in assoluto accordo con la convenzione e la gerarchia.

Non appena gli Imperatori si sono seduti e le persone al loro seguito divise in gruppi in base all'etichetta, si aveva l'impressione, a parte alcuni movimenti dei due Imperatori e le poche parole che questi si scambiavano, di vedere un gruppo di uomini pietrificati e si sentiva affiorare dietro tutto ciò una sorta di angoscia indescrivibile e di cattivo presagio. I due generali si trovavano proprio a fianco dei due Imperatori. Uno era una donna, giovane e molto bella, e l'altro un uomo che quanto a bellezza poteva ben competere con lei, entrambi molto alti, come sono talvolta i Mancù.

Tutti i personaggi sul palcoscenico guardano dritto davanti a loro, verso l'interno del teatro. In questa totale immobilità, d'un tratto un movimento: i due generali, contemporaneamente, si sono guardati. È durato non più di un istante, ma c'era una tale profondità nello sguardo di ognuno di loro, una tale intensità, qualcosa di simile a desiderio misto a stupore, come se nello stesso momento entrambi avessero avuto un soprassalto. È impossibile descrivere come sia accaduto; bisognava vederlo. Ma a partire da allora una cosa era chiara per lo spettatore: il dramma era iniziato, l'uomo e la donna erano innamorati. E immediatamente dopo tutto sembrava nuovamente congelato; ma, allo stesso tempo, era cambiato qualcosa. Non era chiaro subito, ma lo si capiva a poco a poco: si era in presenza, non più di due guerrieri terribili, ma di un uomo e una donna.

A questo punto gli Imperatori si alzano. Hanno stabilito che i loro generali possono essere delegati a condurre a buon fine i negoziati ed escono con il loro seguito. I due generali sono soli in scena. Ancora in piedi. Vengono portati in scena due grandi pannelli variopinti, che mostrano la straordinaria bellezza dei costumi. Elmi dalla forma e dalla decorazione straordinarie ornano le teste dei due guer-

rieri; su ciascun lato sporgono due piume di fagiano mongolo, lunghe almeno cinque piedi, che rendono i personaggi simili a due enormi insetti. Loro restano lì, divisi dal tavolo. Si avverte che sono nemici, colmi di ostilità, si guardano come bestie feroci; ma ritirano gli artigli ed iniziano a ricomporre la situazione e a parlare di pace. Nonostante questo, si riesce a distinguere qualcosa di diverso nell'intonazione della loro voce; all'inizio della discussione era piena di ostilità, ma ora vi si possono riconoscere gli accenti della passione. Parlano di pace ma quello che vogliono è la guerra. Solo la guerra li può unire, la pace li separerà.

Arriva l'ultimo atto. Sono entrambi in scena, da soli per lo sguardo di uno spettatore europeo, ma, per un cinese, nel mezzo di innumerevoli schieramenti. In realtà si riescono a vedere file di piccole bandiere triangolari che sporgono dalle loro spalle da entrambi i lati: ogni bandiera rappresenta un'armata. Sono vestiti di bianco dalla testa ai piedi, il simbolo di lutto che esprime la loro decisione di lottare fino alla morte. Ciascuno dei due è solo nella sua tenda militare, li vediamo mentre meditano e parlano del proprio amore e del desiderio di vedere l'altro; parlano senza enfasi, con semplicità, come quando si parla a se stessi.

Arriva il mattino, escono e ha inizio la battaglia. Lei è armata con una meravigliosa lancia e lui con una scimitarra. Combattono, non sono più solo due persone ma mille, sono ovunque contemporaneamente: con balzi da pantere, con i fendenti della scimitarra e col fugace lampo della lancia che sembra un'enorme saetta, lei con un salto lo sovrasta, si rigira ed ecco tutt'a un tratto ha infilzato la sua lancia nel corpo di lui che, per un attimo, fa un movimento istintivo come a volersi liberare di quel corpo in pena; alza gli occhi e la vede. Lei lo guarda, ha la testa leggermente girata indietro e regge la lancia. Rimangono un momento immobili, poi, come per una decisione improvvisa, lui afferra l'asta e si slancia verso di lei lungo la lancia che lo ha trafitto.

(Traduzione dall'inglese di Carla Di Donato)