

Franco Ruffini
SULLA RINASCITA DELLA COMMEDIA
DELL'ARTE.
IL CASO STANISLAVSKIJ

ANTEPRIMA SULLA FRANCIA

Commedia dell'Arte tra le bombe

Lo scoppio della guerra, nel 1914, interrompe bruscamente l'attività del Vieux Colombier, che era stato inaugurato da appena un anno. In quel breve lasso di tempo, Jacques Copeau era stato costretto a far prevalere la ragionevolezza sulla logica. Sebbene scuola e teatro fossero concepiti, fin dall'inizio, come realtà inseparabili, per «procedere in modo ragionevole abbiamo dovuto procedere contro la logica [...] Nessuno in Francia ci avrebbe ascoltato se avessimo cominciato col parlare della fondazione di una scuola. Bisognava innanzitutto realizzare».

Conquistato il diritto a essere ascoltati, si poteva tornare alla logica. Il *Progetto di una scuola tecnica per il rinnovamento dell'arte drammatica* è di fine gennaio del 1916. Voglio «formare attori completi – proclama Copeau – ai quali nulla della loro arte sia estraneo, adatti a ogni esigenza del loro mestiere, attori che siano a un tempo come i comici italiani del XVI secolo, cantanti, danzatori, musicisti, giocolieri, acrobati, e anche improvvisatori»¹. La Commedia dell'Arte è la base di partenza del progetto, e ne è al tempo stesso l'orizzonte. Si profila l'idea di creare una compagnia di *farceurs*, sul modello dell'antico teatro.

Copeau ne informa i compagni d'elezione, Charles Dullin e Louis Jouvet, che erano al fronte. Le parole del *patron* eclissano l'orribile scenario della guerra, e vi sostituiscono la scena seducente d'un teatro sparito, da rimettere in vita. Accendono un fuoco più forte della logica

¹ In Jacques Copeau, *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, a cura di Maria Ines Aliverti, Firenze, la casa Usher, 2009, le cit. sono rispettivamente a p. 170 e p. 174.

stessa. «Sarò uno dei *farceurs* non è vero? Senza alcun dubbio, no? Voglio essere un *farceur* – non sarò che un *farceur*». È amore – cos'altro? – quello che anima la concitata richiesta di Jouvet. S'impegna a immergersi nei libri per cercarvi gli «antenati». Ne cita in abbondanza. Copeau lo rimprovera: «All'inizio la scoperta, e non l'apprendimento», perché «si tratta molto semplicemente, Jouvey, vecchio mio, di foggiare grossolanamente un bel tomo – di fabbricarlo con le proprie mani per sapere come è fatto, e di farlo funzionare»².

Dullin si ritrova in pieno nell'ammonimento di Copeau. Se non tra le mani, il «bel tomo» l'aveva avuto sotto gli occhi. S'era potuto fare un'idea di com'è fatto e di come funziona. In trincea, nel gennaio 1915, aveva incontrato «tre compagni che certamente non hanno mai sospettato quale influenza abbiano avuto sulla mia carriera teatrale. Bonnat, detto Bébert, Arthur Galvani e Marcel Levinson: da borghesi erano tre artigiani del faubourg Saint-Antoine, Bonnat era falegname artistico, Galvani e Levinson intagliatori»³. Incaricato di organizzare uno spettacolo ricreativo per la truppa, aveva approntato un canovaccio, e, su quella base, i tre «tomi» avevano improvvisato in modo talmente brillante da strappare a tutti gli spettatori, ufficiali e graduati compresi, irresistibili risate. Levinson, in particolare, era stato straordinario, Dullin progetta di associarlo al suo teatro, dopo la fine della guerra. Ma, mentre invocava vino per l'ennesima sbornia, era finito ammazzato con una palla in fronte. Lo ricorda Pierre-Louis Duchartre, anche lui della partita, prima di affermarsi come storico della «commedia italiana»⁴.

Con la scomparsa di Levinson, svapora anche l'orizzonte d'una compagnia di *farceurs* in carne e ossa. La Commedia dell'Arte tornò nello spazio del pensiero: che, per essere immateriale, non è meno concreto di qualsiasi «tomo» fabbricato con le proprie mani. «È un'arte che non conosco – ammette Copeau, in parallelo al *Progetto d'una scuola* – e che studierò nella sua storia. Ma vedo, sento, comprendo che si deve restaurare quest'arte, farla rinascere, aiutarla a rivivere». Si può dire – continua – che, improvvisando, l'attore «difenda il suo territorio, che egli cerchi di riguadagnare sull'invadenza del letterato, dello scrittore, nel territorio del teatro»⁵.

² Jacques Copeau, *Un dialogo con Jouvet sull'improvvisazione*, in *Ivi*, le cit. sono rispettivamente a p. 160 e p. 163.

³ Charles Dullin, *Ricordo di guerra*, in *La ricerca degli dèi. Pedagogia di attore e professione del teatro*, a cura di Daniele Seragnoli, Pisa, ETS, 2005, p. 163.

⁴ Pierre-Louis Duchartre, *Risonanze*, in *Ivi*, pp. 172-173.

⁵ Jacques Copeau, *La Commedia all'improvviso*, in *Artigiani di una tradizione vivente*, cit., pp. 145-146.

Un «teatro vivente»: non ostile né estraneo, semplicemente indipendente dalla letteratura. La Commedia dell'Arte aveva dimostrato che un tale sogno era realizzabile. Farla rinascere significava operare concretamente affinché diventasse ancora una volta realtà. Senza nostalgie per gli spettacoli, che – bombe o non bombe – nascono nel loro tempo breve e spariscono. Jovet non diventò un *farceur*. Copeau e gli attori del Vieux Colombier continuarono soprattutto a portare in scena testi. La performance di Levinson restò tra i ricordi che si evocano per riscaldarsi, e però non si prendono a esempio da imitare.

Les fourberies de Scapin, lo spettacolo con il quale nel '17 il Vieux Colombier riprese l'attività, fu Commedia dell'Arte. Autentica Commedia dell'Arte. Non tanto per il contorno d'improvvisazione, del quale lo stesso Copeau si dichiarò insoddisfatto, quanto per la grande letteratura di Molière, riconquistata alla sovranità dell'attore⁶.

Un modello che ritorna

Il progetto pedagogico di Copeau, la recita al fronte di Levinson e commilitoni, l'entusiasmo a caldo per l'improvvisazione di parole, ben presto raffreddato. Ridotta all'essenziale, come si conviene a un semplice promemoria, quella francese è una vicenda ben conosciuta e spesso raccontata. Ma non si poteva non cominciare dalla Francia.

Era stata Parigi a consacrare la Commedia dell'Arte a livello internazionale. Poi, nell'inverno tra il 1846 e il 1847, c'era stato Nohant, con la cerchia di amici intorno a George Sand. Nessun legame di causa effetto, o altro tipo di rapporto. Solo due fatti, ma entrambi di specifico rilievo. A Nohant, la Commedia dell'Arte sembrò riprendere vita attraverso il gioco di società delle sciarade animate. Bastava lasciarlo sviluppare secondo il suo corso naturale: dai tipi alle situazioni drammatiche e infine alle parole. Più che come una forma di teatro, la Commedia dell'Arte apparve come «il teatro», nella sua essenza. A partire da quell'apparizione, quindici anni dopo, 1860, il figlio di George, Maurice Sand, pubblica il libro *Masques et bouffons*, che dà inizio a una fioritura di studi sull'antico teatro. Nohant anticipò il ritorno di fiamma che nel Novecento investì il gotha del nuovo teatro. Lo anticipò nel

⁶ La serata della prima, il 27 novembre 1917, al Garrick Theatre di New York, prevedeva, oltre alle *Fourberies*, un *Couronnement de Molière* e un *Impromptu du Vieux Colombier*. Cfr. Maria Ines Aliverti, *Jacques Copeau*, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 105-106.

tempo e soprattutto nei modi. Levinson e Duchartre fanno il paio con gli ospiti di Nohant e Maurice Sand, e la stessa miscela di fervore creativo e impegno critico si ritrova nella vicenda di Mejerchol'd. Persino in quella di Stanislavskij.

Stanislavskij solitamente non figura tra i protagonisti della «rinascita della Commedia dell'Arte». Eppure lo fu, come sempre alla sua maniera. Cautivo verso gli entusiasmi da primo incontro, diffidente nei confronti delle formule da inalberare a vessillo, attento alla natura materiale del teatro, che non si lascia costringere nelle prescrizioni delle teorie. I rivoluzionari come Mejerchol'd rovesciano il presente, gli utopisti alla Craig ne fanno tabula rasa. Stanislavskij era un riformatore. Tra passato e futuro, il suo presente era un ponte, che non si poteva rovesciare archi all'aria né ridurre in macerie. Li riconosceva fratelli di visione, ma né con Craig né con Mejerchol'd riuscì a collaborare. Infatti.

Anche per la Commedia dell'Arte, quella di Stanislavskij fu una strada a sé, appartata e a volte in controtendenza.

MEJERCHOL'D, AL PRINCIPIO

Slogan, alla prova della scena

«Quanto ci vorrà ancora prima che venga inclusa nella “tavola della legge” la seguente norma: Le parole del testo sono soltanto ricami sulla trama dei movimenti?»⁷. Lo scrive Mejerchol'd nel *Baraccone*. Non faceva distinzioni. Scritte o improvvisate, affinché possa ricamare parole, l'attore deve costruire una solida «trama dei movimenti» predisposta ad accoglierle. È la «norma di legge», in mancanza della quale l'attore, e con lui il teatro, perde ogni autonomia. Con le parole private del corpo, il teatro si riduce fatalmente a tribuna del letterato.

Mejerchol'd amava gli slogan. Facevano parte della vocazione allo scontro diretto, in campo aperto. «Trama dei movimenti» non fu il primo, non fu l'ultimo. Gli servì piuttosto per far entrare in campo la Commedia dell'Arte, che dell'autonomia del teatro era stata bandiera e laboratorio. L'attore del futuro deve rivendicarne la discendenza, non in nome d'un astratto diritto genealogico. Essere erede degli antichi comici implica il dovere professionale – ed etico – di recuperare la loro maestria tecnica. «Commedia dell'Arte» non poteva che diventare uno

⁷ Vsevolod E. Mejerchol'd, *Il baraccone*, in *La rivoluzione teatrale*, Roma, Editori Riuniti, 1975, p. 106.

slogan, per Mejerchol'd. Fu il più duraturo. Apertamente nel periodo dello Studio di via Borodinskaja, tra il 1913 e il 1917, poi sottotraccia. Ma, con parole diverse, echeggiava già da molto prima. S'adattava ogni volta al nemico del momento, anche se l'obiettivo dello scontro era sempre quello d'affermare la supremazia dell'attore. Concretamente. Le parole erano armi d'offesa, ma il riscontro d'ultima istanza doveva essere la prova della scena.

Sarà così anche per la Commedia dell'Arte.

Nel 1905 Stanislavskij aveva creato lo Studio di via Povarskaja, nel tentativo, tanto generoso quanto improbabile, di far interagire con la propria la concezione teatrale di Mejerchol'd. Come si poteva prevedere, la collaborazione era finita presto, e ognuno dei due aveva proseguito per la sua strada. Con ancora maggior forza di prima, Mejerchol'd aveva ripreso a proclamare il primato della convenzione, basata sulla tecnica: contro il teatro naturalista, o letterario, basato sull'imitazione della realtà o, peggio, sulla pretesa di «rivivere» per una sorta di suggestione ipnotica. Parlava così del maestro che sulla reviviscenza si apprestava a giocare la posta di un'intera «vita nell'arte». Quando si punta l'arma per tirare il colpo, la divisa conta più del corpo che la riempie. Il «teatro lineare», contrapposto al «teatro del triangolo», fu il grido di quella prima battaglia.

Del teatro, diceva Mejerchol'd, sono comunque protagonisti l'autore, l'attore e il regista. Nel «teatro del triangolo», il regista compone in opera i contributi dell'autore e degli attori e la presenta allo spettatore. Nel «teatro lineare», è l'attore che ha il compito di presentare allo spettatore la trasposizione registica del testo drammatico. Da handicap, che può mettere a rischio l'opera del regista, la capacità tecnica di comporre nel qui e ora diventa il punto di forza. L'attore «può essere definito il *creatore dell'attimo presente*», cioè del teatro nella sua essenza ultima, come dirà Mejerchol'd in una lezione del 1918⁸. Oltre la risposta alla presunta visione letteraria di Stanislavskij, c'era già la Commedia dell'Arte, in quell'accento posto sull'improvvisazione come valore fondante.

Il baraccone è del 1912. La Commedia dell'Arte non vi è nominata esplicitamente, Mejerchol'd ci gira intorno. Ma, a supportare la legge della trama dei movimenti, ne invoca tutti i riferimenti storici e le basi metodologiche. Dall'elogio dell'istrione, a cui si deve «la nascita del vero teatro», alla riabilitazione del *jongleur* e poi del *cabotin*,

⁸ Vsevolod E. Mejerchol'd, *1918: lezioni di teatro*, Milano, ubulibri, 2004, p. 27.

all'auspicio che la composizione di pantomime diventi il banco di prova per trasformare il «letterato che scrive per la scena in drammaturgo».

«E se il drammaturgo – conclude – vorrà aiutare l'attore, la sua funzione si ridurrà a quella – a prima vista semplicissima ma in realtà molto complessa – di autore del soggetto e del prologo, che espone schematicamente al pubblico quanto gli attori si accingono a recitare. Io spero che il drammaturgo non si sentirà umiliato da questa funzione»⁹.

Più che un progetto, o un postulato, era il rendiconto d'un'avventura di lavoro.

Nel 1909, un gruppo di studiosi del Dipartimento di Filologia romana e germanica dell'Università di Pietroburgo tiene dei corsi di storia del teatro. A frequentarli c'è Vladimir Solov'ëv, che, con alcuni colleghi, organizza un'iniziativa dal titolo «Arlecchino in biblioteca». Sogna di riportare in vita la Commedia dell'Arte. Due anni dopo, 1911, l'ormai ex studente offre a Mejerchol'd un proprio scenario, *Arlecchino paraninfo*, che riproponeva i moduli compositivi delle compagnie di comici attive presso la corte di Pietroburgo negli anni Trenta del Settecento. Mejerchol'd accetta, e ne allestisce in rapida sequenza tre versioni. L'ultima, definitiva, viene presentata nell'estate del 1912 nel teatrino di Terioki, luogo di villeggiatura vicino Pietroburgo, dov'era attiva un'associazione di artisti guidata dal Dottor Dappertutto. Il Prologo veniva addirittura letto al pubblico dall'autore, che, seduto sul bordo della scena, provvedeva a presentare gli attori e le relative parti. Come e più di quanto previsto – o descritto – nel *Baraccone*¹⁰.

Di sicuro Solov'ëv non si sentì «umiliato da questa funzione». Diventerà uno dei più attivi collaboratori dello Studio, inaugurato nel settembre del 1913. Vi teneva l'insegnamento di «tecniche sceniche della Commedia dell'Arte», basandolo su regole ricavate dagli scenari degli antichi comici. È difficile liberarsi dal pregiudizio, di ascendenza accademica, che la pratica sia solo la messa in pratica di una sottostante teoria. Mejerchol'd era d'un'altra specie. Malgrado Solov'ëv e la presunta teoria nascosta nell'*Arlecchino paraninfo*, al di là degli stessi proclami lanciati nel *Baraccone*, il banco di prova del suo primo incontro con la Commedia nell'Arte fu il lavoro pratico per la scena.

⁹ Vsevolod E. Mejerchol'd, *Il baraccone*, cit., p. 109.

¹⁰ La vicenda è accuratamente ricostruita in Raissa Raskina, *Mejerchol'd e il Dottor Dappertutto. Lo «Studio» e la rivista «L'amore delle tre melarance»*, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 51-55.

Continuò allo stesso modo anche nella successiva attività dello Studio. In mezzo al fervore dei compagni d'avventura, impegnati a scoprire leggi generali di messinscena e d'improvvisazione verbale o a radicare la Commedia dell'Arte nella storia del teatro, Mejerchol'd continuò a lavorare praticamente su trame dei movimenti e silenziose pantomime. «Movimenti in scena» si chiamava il suo insegnamento.

Un'apertura fuori programma

Ad affiancare Mejerchol'd, insieme a Solov'ëv c'era Michail Gne-sin, con il corso di «Lettura musicale del dramma». E soprattutto c'era la rivista «L'amore delle tre melarance». Più che una parte, l'altra gamba dello Studio, accanto a quella delle sale di lavoro. Le due gambe, si sa, ognuna deve fare bene e solo la sua parte, con attenzione ma senza ingerenze sull'altra, poi ci pensa il corpo a muoversi con tutt'e due le gambe. Era questo, per Mejerchol'd, il corretto rapporto tra teoria e pratica.

Nella rivista scrivevano artisti e studiosi – tra tutti, Konstantin Miklaševskij, che era stato attore prima di diventare il primo vero storico dell'antico teatro – e, per interposto esegeta, i due numi tutelari: Carlo Gozzi ed E.T.A. Hoffmann. Da Gozzi veniva il titolo della rivista; da Hoffmann, Mejerchol'd aveva preso in consegna il nome di battaglia, quasi ne fosse un discendente diretto.

Al di là della condiscendenza verso le mitologie personali, era quanto sosteneva sul piano della ricerca storico-critica Sergej Ignatov, noto studioso di teatro, esperto del periodo in cui aveva operato in Russia la compagnia di Antonio Sacco, il sodale di Gozzi nella reazione a Goldoni. È suo il capitolo dedicato al «teatro all'epoca di Pietro», in un'accreditata *Storia del teatro russo* dell'epoca. Da amico ed estimatore, Mejerchol'd aveva invitato Ignatov all'inaugurazione dello Studio, con la richiesta di tenere una conferenza su un argomento tratto dal suo libro. Si trattava di una monografia su Hoffmann che, pubblicata nel 1914, era già in preparazione fin dal 1912. Nel suo saggio, Ignatov si proponeva di dimostrare che Mejerchol'd aveva con Hoffmann una vera e propria consanguineità teatrale. Stesso rifiuto del teatro come imitazione della realtà, appello alla fantasia del pubblico, stessa attrazione verso la Commedia dell'Arte. Che Mejerchol'd prendesse il nome di Dottor Dappertutto era un dovere verso la verità storica.

Dal titolare d'un tale curriculum, Mejerchol'd non poteva certo aspettarsi un'apertura di credito niente meno che a Stanislavskij. Eppure è proprio quello che accadde. Nel settembre 1912, Ignatov gli

aveva comunicato d'aver scritto una riduzione teatrale del romanzo *Principessa Brambilla* e di volerla far mettere in scena da una compagnia di dilettanti. Mejerchol'd risponde dicendosi entusiasta del progetto. «Tu ed io – dichiara – lavoriamo nella stessa direzione». Ma l'idea di affidare lo scenario al cabaret artistico «Il Pipistrello» lo trova contrario, e comunque non va in porto¹¹.

Il progetto torna in campo un anno dopo, e il campo è quello di Stanislavskij. Il 24 ottobre 1913 – lo Studio aveva appena aperto i battenti –, Ignatov scrive a Mejerchol'd d'aver proposto il suo scenario al Primo Studio. «Mi pare che questo possa soddisfare i miei progetti – afferma – in quanto il suo [di Stanislavskij] Studio è preparato alla commedia dell'arte. Credo che ciò potrà aiutare ad afferrare lo spirito e lo stile dell'Italia». A giro di posta, il 7 novembre, Mejerchol'd risponde, tra sorpreso e indignato: «Lo Studio di Stanislavskij non solo non è preparato per la commedia dell'arte, ma – ne sono profondamente convinto – non lo sarà mai. Sto seguendo molto attentamente i lavori di Konstantin Sergeevič e so tutto ciò che vi succede. Ragiona un po' tu: la sua prossima messinscena sarà *La locandiera* di Goldoni»¹². Per Mejerchol'd, lavorare su Goldoni – il nemico giurato di Gozzi, nella vulgata – era un autentico tradimento della Commedia dell'Arte. Tanto bastava a liquidare come insensata, e quasi contro natura, l'idea di Ignatov.

Il quale, tuttavia, l'aveva avuta, maturandola dalla cattedra d'una riconosciuta competenza in materia. Il Primo Studio di Stanislavskij poteva dirsi «preparato alla Commedia dell'Arte»?

IL PRIMO STUDIO E LA COMMEDIA DELL'ARTE

Gor'kij, Stanislavskij, la Commedia dell'Arte

1906: la «scogliera in Finlandia». Dopo l'ennesimo trionfo con il personaggio del Dottor Stockmann, Stanislavskij si rende conto che la «memoria dei muscoli» ha soppiantato completamente la «memoria dei sentimenti». Dà avvio alla costruzione del sistema.

¹¹ Cfr. Raissa Raskina, *op. cit.*, pp. 68-71. La citazione è a p. 70.

¹² Cfr. Fabio Mollica, *Il teatro possibile. Stanislavskij e il Primo Studio del Teatro d'Arte di Mosca*, Firenze, la casa Usher, 1989, p. 170. Nella risposta di Mejerchol'd, Mollica omette la conclusione sulla *Locandiera* di Goldoni. Opportunamente la riporta la Raskina, in *op. cit.*, p. 71.

Ma da tempo si stava confrontando con il problema della reviviscenza in termini più pragmatici. Ragionava sul lavoro dell'attore, distinguendovi tre livelli. Primo, l'artigianato o mestiere scenico, fondato sull'uso di cliché prestabiliti. Il nobile si fa così, il militare si fa così... Poi, l'«arte della rappresentazione», basata sulla reviviscenza, ma solo fino alla fissazione del modello. Infine, l'«arte della reviviscenza», in cui l'attore rivive i sentimenti del personaggio ogni volta che lo rappresenta. È la materia di un testo, dal titolo sempre provvisorio, e ora noto come *Varie tendenze nell'arte del teatro*. Stanislavskij lo abbandonò nel 1922, rifondendolo in gran parte nel *Lavoro dell'attore su se stesso*¹³. Vi lavorava fin dai primi anni del secolo, quando la drammaturgia di riferimento era quella di Anton Čechov e Maksim Gor'kij.

I militari di Čechov sono troppo poco militareschi, i nobili non abbastanza aristocratici per poterli rappresentare con dei cliché. Non si poteva che «rivivere». Gor'kij, al contrario, si presentava come un terreno privilegiato per il mestiere scenico. Dominati come sono dall'ideologia, i suoi personaggi tendono al tipo. Solo che, alla prova della scena, non funzionava.

Lo confessa, sotto forma di domanda retorica, a proposito del Dottor Stockmann: «Ma allora, il segreto dell'efficacia delle opere politico-sociali risiede forse nel fatto che l'attore, nell'interpretarle, debba pensare il meno possibile alle questioni politico-sociali, preoccupandosi soltanto di essere sincero e onesto nell'affrontare il personaggio?»¹⁴. Riferendo del lavoro per *Bassifondi*, fa cadere anche il paravento di quel punto di domanda. L'esperienza di quella messinscena, scrive, «mi portò alla conclusione che nelle opere di carattere politico-sociale dovevo partire dall'immedesimazione con i pensieri e i sentimenti del personaggio. Solo allora l'essenza dell'opera poteva affiorare del tutto spontaneamente. Partire invece dal problema politico-sociale del testo porta inevitabilmente alla falsa teatralità»¹⁵.

Prima della «scogliera in Finlandia», all'origine del sistema c'è Gor'kij. Più ancora che Čechov. Con Čechov la via della reviviscenza era obbligata, con Gor'kij era quella da preferire. E scegliere in base al riscontro dei fatti insegna molto più che essere costretti a farlo. Niente di strano che fosse Gor'kij ad aprire anche la strada della Commedia

¹³ Cfr. Jean Benedetti, *Stanislavskij. La vita e l'arte*, Roma, Dino Audino editore, 2007, p. 243.

¹⁴ Konstantin S. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, a cura di Fausto Malcovati, trad. di Raffaella Vassena, Firenze, la casa Usher, 2009, p. 267.

¹⁵ *Ivi*, p. 275.

dell'Arte. Non contro, ma a fianco della reviviscenza. Per quanto impossibile potesse apparire a Mejerchol'd.

Sul finire del 1910, Gor'kij scrive a Stanislavskij invitandolo nella sua casa di Capri. «Voglio vedervi, grande ribelle. Voglio parlarvi, voglio comunicarvi certe idee – aggiungere carburante al vostro cuore fiammeggiante, le cui fiamme ho sempre ammirato e continuerò ad ammirare qualsiasi cosa stiate facendo, mio caro signore»¹⁶.

Stanislavskij in quel momento era malato. Accettò per lui il fido Leopold Antonovič Suleržickij, detto Suler, compagno d'anima più e prima che di lavoro. L'invito arrivava in un momento quanto mai opportuno. C'era aria di scoramento. Il Teatro d'Arte, nota Suler, «era vivo solo quando Čechov e Gor'kij scrivevano per lui. Non ci sono nuovi drammaturchi ed entro uno o due anni il nostro teatro non riuscirà più a mantenersi ai suoi alti livelli»¹⁷. Con ogni probabilità, Stanislavskij voleva chiedere a Gor'kij nuovi testi. Inoltre era ansioso di sottoporgli la prima stesura d'una «grammatica dell'arte drammatica» alla quale stava lavorando da tempo. Si trattava di *Varie tendenze*, sicuramente a buon punto dopo la decisiva esperienza di *Un mese in campagna*, del 1909. Le riflessioni contenute in quel testo dovevano molto a Gor'kij, e non sorprende perciò che l'arte dell'attore finisse per diventare il vero punto all'ordine del giorno dell'incontro. Del resto, il nuovo attore previsto da Stanislavskij era per tanti aspetti simile all'uomo nuovo auspicato nell'utopia politico-umanitaria di Gor'kij.

Tuttavia, il faccia a faccia ebbe un avvio faticoso. «Non arrivavamo a trovare il tono conveniente – ne scrive Stanislavskij alla moglie Lilina. – Solo nella serata diventammo più loquaci». Fu l'apertura di una diga, se, come pare, la conversazione si protrasse senza soste apprezzabili per due intere giornate¹⁸.

Finalmente si concessero una pausa. Ricorda la figlia Kira: «Insieme a Gor'kij partiamo per Napoli [...] Di sera Gor'kij e mio padre sono andati a vedere uno spettacolo di un gruppo di artisti girovaghi. Lo scopo di questi attori di strada è far rivivere l'idea della “commedia

¹⁶ David Magarshack, *Stanislavsky. A Life*, Westport, Greenwood Press, 1975, p. 320. Circa l'invito di Gor'kij a Stanislavskij, le date indicate dai vari studiosi divergono: autunno 1910 per Magarshack, dicembre 1910 per Benedetti.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Cfr. Lew Bogdan, *Stanislavski. Le roman théâtral du siècle*, Saussan, L'Entretemps, 1999, pp. 149-150. Continuano le divergenze sulle date. Per Benedetti, l'incontro a Capri avvenne nello stesso dicembre 1910, per Magarshack e Mollica nel febbraio 1911. Le due giornate di conversazione, per Benedetti, furono il 18 e 19 dicembre.

dell'arte". K.S. ha guardato lo spettacolo con grande interesse. Importante notare che il testo, inventato dagli stessi attori, non era scritto, ma improvvisato direttamente in scena, davanti al pubblico. Papà era talmente incuriosito che ha espresso il desiderio di vedere lo spettacolo per la seconda volta»¹⁹.

Più che all'improvvisazione del testo, difficilmente apprezzabile senza conoscere la lingua, l'entusiasmo di Stanislavskij fu dovuto all'abilità mimica degli attori, che permetteva di seguire il racconto anche a prescindere dalle parole. Datava da tempo il suo interesse per la pantomima, o mimodramma. Nel marzo 1911, appena dopo l'incontro di Capri, Gor'kij gliene inviò uno. Un uomo di mezz'età un po' ubriaco si aggira tra i mobili e i quadri di una stanza. Tutto gli vortica intorno, finché entra in scena la figlia e, dopo aver canticchiato la propria solitudine, può finalmente addormentarsi. Le indicazioni gestuali e scenografiche sono estremamente precise, le parole quasi assenti. Solo dei monconi di frase – «Non voglio...», «Ecco... basta», «Non mi adiro...» – che l'uomo distilla dal suo tutt'altro che immobile mutismo²⁰.

Gor'kij aveva assecondato l'interesse di Stanislavskij, ma in realtà derogando dal proprio. Più che di tormentose crisi esistenziali, la recita napoletana gli aveva evocato l'immagine di un collettivo di teatranti in cui sparivano le distinzioni del «teatro colto» tra attori autore e regista. La Commedia dell'Arte! Nella quale forse Gor'kij vedeva una concreta realizzazione del socialismo egualitario, senza divisione del lavoro, sotto specie di teatro. In ogni caso, dopo lo spettacolo improvvisato dagli «artisti girovaghi», il confronto con l'illustre ospite moscovita cambiò rotta, puntando decisamente quanto inaspettatamente verso la Commedia dell'Arte.

Ricordando nel 1930, Gor'kij dice: «Vent'anni fa, suggerii a Stanislavskij che avrebbe dovuto organizzare uno Studio nel quale i giovani attori, oltre a studiare l'arte teatrale, creassero spettacoli collettivamente»²¹. Non si trattò d'una proposta estemporanea, e sicuramente non lasciò indifferente Stanislavskij. Tornato a Mosca, ne parla al critico e amico Nikolaj Efros, aprendo alla possibilità che gli attori contribuissero con parole improvvisate al testo dell'autore. Se si ha a che fare con scrittori scadenti «e un artista di talento trova delle parole proprie

¹⁹ Kira Alekseeva, *Iz vospominanij ob otče* (Ricordando mio padre), Archivio della famiglia K.P. Fal'k (Baranovskoj), Museo del MChAT. Kira Alekseeva-Fal'k è stata direttore della casa museo di Stanislavskij, a Mosca.

²⁰ Per il testo, cfr. Fabio Mollica, *op. cit.*, pp. 123-125.

²¹ David Magarshack, *op. cit.*, pp. 320-321.

che sono migliori [...] perché non approfittarne?»²². Non era lo spettacolo collettivo sognato da Gor'kij, ma accettava il principio che le parole non fossero monopolio del drammaturgo. Non poco per uno come Stanislavskij.

Gor'kij al Primo Studio

Giovani attori a torso nudo che improvvisano in riva al mare, come pare fosse nei desideri di Gor'kij, chiacchierate fino a tarda notte, passeggiate per le stradine del paese insieme a quel «Duca regnante [...] che] da socialista è diventato un personaggio feudale» – come ne riferisce affascinato Stanislavskij alla moglie Lilina dopo aver confessato le difficoltà del primo approccio –, escursioni napoletane a farsi incantare da attori illetterati ma talmente padroni del loro corpo da farne uscire la voce del testo... C'è materia in abbondanza per ameni racconti da fine vacanza davanti a un buon bicchiere.

Ma l'incontro tra Gor'kij e Stanislavskij non è un aneddoto che si esaurisce nel suo racconto. Ne nacque qualcosa con un suo posto nel tempo durevole della storia. È questo che fa d'una favola un mito di fondazione. Lo Studio che Gor'kij consigliava di organizzare verrà inaugurato di lì a poco, il 1° settembre del 1912. Si chiamò Primo Studio. A dirigerlo, di fatto, fu il buon Suler. Secondo gli auspici di Gor'kij, i giovani attori vi furono chiamati a «studiare l'arte drammatica», ma anche a sperimentare le pratiche della Commedia dell'Arte.

«A uno degli incontri Konstantin Sergeevič, – annota Suleržickij – spiegando gli obiettivi che si prefiggeva fondando lo Studio, disse piuttosto bruscamente quanto segue: “Lo Studio esiste grazie al Teatro d'Arte e in funzione del Teatro d'Arte, per aiutarlo. Si occupa dei problemi relativi al processo creativo dell'attore (sistema) e dell'educazione dell'artista, fornendogli una serie di pratiche e aiutandolo attraverso l'esercizio quotidiano [...] Fa nuovi esperimenti sul processo creativo che accomuna autori, attori e registi nella preparazione di uno spettacolo (metodo di Gor'kij)”»²³.

Una lettera di Gor'kij, del 12 ottobre 1912, spiega in dettaglio in che cosa consistesse il suo metodo. Il drammaturgo doveva predisporre uno scenario di massima, con i relativi personaggi. Su quella base, gli attori dovevano elaborare autonomamente ciascuno la propria parte.

²² Jean Benedetti, *op. cit.*, p. 246.

²³ *Ivi*, pp. 252-253.

Questo, precisa Gor'kij, «renderà i personaggi più vivi e reali, e suggerirà come ogni personaggio debba comportarsi di fronte agli altri e quale debba essere il suo atteggiamento nei confronti del tema, dato che la presenza di personaggi ben delineati deve condurre inevitabilmente a una qualche sorta di conflitto drammatico tra di loro». Gradualmente sarebbe emerso il testo, e solo alla fine, una volta raggiunto l'accordo tra gli attori, il drammaturgo sarebbe intervenuto per eventuali ritocchi conclusivi²⁴.

Qualche settimana prima, nel settembre, aveva inviato materiale drammaturgico per le improvvisazioni, come gli era stato richiesto. Coadiuvato da Evgenij Vachtangov – il futuro cantore della Commedia dell'Arte, con la sua *Turandot* del 1922 –, Suler lavorava con entusiasmo sul metodo, rendendo conto direttamente a Gor'kij. Scrive, in una lettera del 9 marzo 1913: «Già l'anno scorso ho cominciato a fare degli esercizi con il testo degli allievi [...] Sceglievo il tema in base allo scopo che volevo raggiungere; la concentrazione, il temperamento esteriore, la capacità di comunicare in scena con il partner, la capacità di influenzare i partner in scena ecc. Quando la fantasia non era all'altezza utilizzavo qualche racconto o una parte di un racconto, e gli allievi improvvisavano sul tema dato inventando loro stessi le parole»²⁵.

Gor'kij e il suo metodo non furono una presenza marginale, o clandestina, al Primo Studio. «L'esperienza dello Studio – sancisce Stanislavskij – nasce dall'idea di Gor'kij di creare una pièce collettiva». E prosegue: «L'essenza di questi esperimenti potrebbe essere illustrata solo in un modo schematico, superficiale: l'autore dà un primo impulso, semina, se così si può dire, nella fantasia dell'attore e quest'ultimo in base alla sua esperienza di vita, i suoi sentimenti e il suo talento fa germogliare l'idea iniziale. L'autore elabora le proposte degli attori e in forma drammatica le restituisce alla compagnia. Questo modo di lavorare è una nuova variazione dell'antica tradizione italiana della "commedia dell'arte"»²⁶. Metodo Gor'kij, parola per parola.

Con la lettera a Mejerchol'd del 24 ottobre (1913) arriva l'imprimatur di Ignatov: lo Studio poteva dirsi «preparato alla Commedia dell'Arte».

²⁴ David Magarshack, *op. cit.*, p. 321.

²⁵ Leopold A. Suleržickij, *Appunti sullo Studio*, Archivio di L.A. Suleržickij, n. 6477/47, Museo del MChAT. Cfr. anche Fabio Mollica, *op. cit.*, p. 168.

²⁶ Konstantin S. Stanislavskij, *Sobranie socinenij v 8 tomah* (Raccolta completa delle opere), Moskva, Iskusstvo, 1954-1961, vol. 8, p. 326. Si tratta di un'intervista rilasciata a Efros, e uscita il 6 aprile 1913 in «Russkie vedemosti». Tra il 1913 e il 1914 c'è un grande interessamento per l'attività del Primo Studio. Sono numerosi gli articoli e le interviste al riguardo.

STANISLAVSKIJ E LA COMMEDIA DELL'ARTE

Metodo Gor'kij e sistema Stanislavskij

Se pure a Gor'kij e alla Commedia dell'Arte aveva riconosciuto la paternità dello Studio, Stanislavskij non poteva essere disposto a sacrificare il sistema sul loro altare. Quasi in risposta a Ignatov, precisa infatti che il lavoro dello Studio non mirava tanto «ad una rinascita della commedia dell'arte, [quanto] all'elaborazione dei processi "emotivi" [*pereživanie*] nell'improvvisazione»²⁷. Metteva i puntini sulle «i». Metodo Gor'kij e sistema Stanislavskij, improvvisazione verbale e reviviscenza dovevano marciare insieme, rafforzarsi reciprocamente.

Del resto, nella stessa lettera in cui riferiva a Gor'kij del suo lavoro sul metodo, Suler descrive in dettaglio l'«improvvisazione della sartoria», che, secondo lui, si avvicinava più delle altre all'idea dell'attore-autore elaborata nell'incontro di Capri.

Dove sono? Sono all'interno del Primo Studio, ed io prima di tutto sono me stesso. Sono libero, tranquillo e pronto ad improvvisare.

Dove si svolge l'improvvisazione? Al laboratorio di sartoria.

Con chi sto parlando? Con il vecchio sarto che ha cucito e tagliato la stoffa per tutta la vita.

Chi altri ci sono? C'è la padrona (o il padrone) della sartoria, l'aiutante del sarto, la ragazzina che sta imparando il mestiere ecc.

Tutti quelli che si trovano nel laboratorio cominciano ad agire. È l'inizio dell'improvvisazione. Non servono gli oggetti veri – tutto si fa con gli oggetti immaginari. Stirare con il ferro da stiro immaginario. (Quant'è pesante? Quant'è caldo? Cosa fate se vi bruciate le dita? Se cucite, come fate a mettere il filo nell'ago immaginario? Come fate a mangiare una mela immaginaria o a bere da un bicchiere immaginario? ecc.).

Minuziosa ricerca delle circostanze date, azioni fisiche con oggetti immaginari e, insieme, improvvisazione del testo: la contaminazione tra metodo Gor'kij e sistema Stanislavskij non potrebbe essere più chiara. È su questa strada di mediazione – di sottile convivenza di oposti – che va cercata, all'interno di quella dello Studio, la specifica «preparazione» di Stanislavskij alla Commedia dell'Arte.

²⁷ Fabio Mollica, *op. cit.*, p. 175. Si tratta anche in questo caso di un'intervista, rilasciata a M. Nirotmorcev e pubblicata in «Teatr» il 29 ottobre 1913.

Il lavoro per *Il malato immaginario* di Molière cominciò nel settembre 1912. I rapporti con Vladimir Nemirovič-Dančenko – direttore letterario e, soprattutto, responsabile degli aspetti finanziari del Teatro d'Arte – registravano un momento di particolare crisi. Dopo l'esperienza di *Un mese in campagna*, con il testo di *Varie tendenze* in avanzata fase di elaborazione, Stanislavskij era deciso a fare di ogni messinscena un'occasione di verifica del sistema. È un episodio esemplare, nel suo estremismo: alla fine di agosto 1911, Nemirovič sorprese il collega direttore artistico che, durante le prove di *Un cadavere vivente*, lavorava con un attore titolare di una sola battuta con lo stesso ardore pedagogico e con lo stesso impiego di tempo che avrebbe dedicato al protagonista della pièce²⁸. Anche per evitare spiacevoli incontri di questo tipo e poter lavorare in libertà, Stanislavskij chiese e ottenne che le prove per *Il malato immaginario* si svolgessero nel Primo Studio. In piena sintonia con l'ambiente che lo circondava, fece di quelle prove un vero e proprio laboratorio, al quale potevano partecipare anche gli allievi che non avrebbero preso parte allo spettacolo. Fu il suo intervento più diretto e significativo nella pedagogia del Primo Studio.

Dopo una visita, Aleksandr Blok annota: «Agli attori (giovani soprattutto) viene dato un canovaccio, un soggetto, uno schema, dove tutto è “concentrato”. Colui che ha steso lo schema (lo scrittore per esempio) conosce lo svolgimento dettagliato, ma sono gli attori che forniscono le parole». Poi, passando a Stanislavskij: «Nello stesso modo provavano Molière (!) ma senza le parole molieriane: conoscendo i personaggi e le situazioni, gli attori devono riempire il silenzio con le loro parole; Stanislavskij afferma che si stanno avvicinando al testo molieriano»²⁹.

E Stanislavskij precisa: «Attualmente (1912-13) divido il lavoro in *ampie sezioni*, chiarendo la natura di ogni sezione. Subito dopo recito ogni sezione con le mie parole, osservando tutte le curve. Dopo ripeto le esperienze di ogni sezione con le rispettive curve almeno dieci volte (non in maniera fissa, senza cercare di essere coerente). Poi proseguo con le sezioni successive del testo. E finalmente, in maniera impercettibile, compio una transizione verso le esperienze così come sono espresse nelle battute effettive della parte»³⁰.

Esperienza sta per «processo “emotivo”», e sappiamo quale stretto

²⁸ Jean Benedetti, *op. cit.*, pp. 257-258.

²⁹ Cfr. Fausto Malcovati, *Introduzione* a Konstantin S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. XIX.

³⁰ Jean Benedetti, *op. cit.*, p. 259.

rapporto Stanislavskij vi individuasse con l'improvvisazione verbale. L'uso di parole proprie facilita la reviviscenza. Se si deve recitare un testo dato, bisogna arrivare a dirlo «appropriandosi» delle parole dell'autore. Gradualmente, poco alla volta. Fino a che Scaramuccia, maestro nell'«improvvisazione assoluta», si trovi a improvvisare, sì, ma a improvvisare Molière.

«Per grande che sia stato Scaramuccia, Molière l'ha sorpassato», aveva detto Dullin al primo innamoramento per la Commedia dell'Arte³¹. Il procedimento di Stanislavskij scioglieva il conflitto, facendo collaborare Scaramuccia e Molière, ognuno per la sua parte, in vista dell'unico obiettivo che conti: la verità – la vita – nella finzione scenica.

Chi è Scaramuccia

Restava un problema, però. Chi è Scaramuccia: chi è che improvvisa nella Commedia dell'Arte? L'attore non è una risposta. L'attore – e ancor più l'«attore secondo Stanislavskij» – è ben altra cosa dell'attore della Commedia dell'Arte. Non era un problema teorico, e Stanislavskij dovette farne l'esperienza sul proprio corpo.

Il conte Aleksej Nikolaevič Tolstoj, lontano parente del Tolstoj per antonomasia, fu una singolare figura di intellettuale, letterato, uomo di mondo ed esperto di giochi politici. Era stato Gor'kij a segnalarlo a Stanislavskij, il quale si rivolse a lui con la richiesta di scenari a uso degli attori. Tolstoj rispose affermativamente, ma precisando che, pur «trasportati nelle circostanze russe e nelle condizioni della vita contemporanea», i personaggi avrebbero dovuto essere in «numero limitato», tipo Colombina o Pierrot, «proprio come nella Commedia dell'Arte»³². Tolstoj parlava italiano. Aveva condiviso con Evreinov e Mejerchol'd l'interesse militante per il teatro popolare, sulle orme dell'antico teatro delle maschere, promuovendo l'attività di cabaret letterari dove le rappresentazioni di quel tipo erano frequenti. Da smaliziato conoscitore, sapeva bene che il personaggio di uno scenario, oltre a essere un nome all'anagrafe, dev'essere un nome d'arte. Oltre che essere un attore, dev'essere un «ruolo».

Le virgolette sono d'obbligo, tanto il significato della parola è impreciso. Prima di significare qualcosa, anzi, «ruolo» indica una pratica di lavoro teatrale: flessibile, come tutte le pratiche, imprecisa, in modo

³¹ Charles Dullin, *op. cit.*, p. 164.

³² Fabio Mollica, *op. cit.*, p. 168.

da potersi adattare a diverse condizioni produttive. Anche se per la Commedia dell'Arte sarebbe più corretto parlare di «tipo fisso», il punto è che l'attore non entrava direttamente nella parte, vi entrava attraverso il «ruolo»³³. Ripudiando il «ruolo» per i cliché di cui inevitabilmente si alimenta, l'«attore secondo Stanislavskij» ne aveva anche eliminato la base di mediazione. Con il risultato di lasciare parole improvvisate e relative reviviscenze librate nel nulla.

È quanto capitò a Stanislavskij, alle prese con l'Argan del *Malato immaginario*. Dopo aver elaborato il «lato psicologico», si mise in attesa che la spinta interiore generasse per forza propria la base fisica sulla quale perfezionare infine l'«immagine esteriore». Era questa la sua convinzione all'epoca, la sua fede. L'«anima che crede» non poteva che indurre il «corpo a vivere». Attese, ma inutilmente. Il corpo si rifiutava di mettersi spontaneamente in azione. Tentò allora di operare dall'esterno, a posteriori, cercando di attivare il corpo a partire dalle reviviscenze. Ma neanche questo funzionò. Non fosse stato per l'intervento provvidenziale del caso, come confessa con un certo imbarazzo, sarebbe stato costretto a mutuare il modello da un consulente esterno esperto in personaggi francesi³⁴.

Il lavoro con il «metodo Gor'kij» era arrivato alla chiusura dei conti. All'attivo c'era la scoperta che l'uso di parole proprie può servire ad appropriarsi delle parole dell'autore. Rimarrà stabilmente nell'armamentario tecnico di Stanislavskij. Al passivo, c'era una domanda che al momento era senza risposta. E che, anzi, non riusciva neanche a esprimersi chiaramente come domanda. L'improvvisazione verbale non può prescindere da una «persona» pre-disposta a farsene portatrice.

Mejerchol'd parlava di «trama dei movimenti». E Stanislavskij?

³³ Il sistema dei ruoli assolveva al compito di mettere in corrispondenza – in modo tutt'altro che fisso e uno-a-uno – le parti con gli attori componenti di una compagnia. In questo senso, il tipo fisso, che formalmente e storicamente non è assimilabile a un ruolo, può essere considerato, dal punto di vista della funzionalità, un ruolo «allo stato puro». La corrispondenza con le relative parti era esente da qualsiasi confusione o rischio di sovrapposizione, come accadeva invece al ruolo nel suo concreto «stato impuro». È stato Ferdinando Taviani a indicare e analizzare l'identità di funzione tra tipo fisso e ruolo. A Taviani si deve anche la distinzione tra «spettacolo senza libro» e «spettacolo senza testo» (cfr. *ultra*). I numerosi studi sulla Commedia dell'Arte si trovano organizzati in un efficace e affascinante quadro di sintesi in Ferdinando Taviani e Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII secolo*, Firenze, la casa Usher, 2007 (I ed. 1982).

³⁴ Jean Benedetti, *op. cit.*, p. 259.

L'EREDITÀ DELLA COMMEDIA DELL'ARTE

Teoria e «vita nell'arte»

Il testo su *L'ispettore generale*, del 1936-37, è considerato la summa teorica sul «metodo delle azioni fisiche». Ma la parola teoria, con Stanislavskij, mette fuori strada. Prima d'avventurarsi in spericolate elucubrazioni, la domanda da rivolgere a un testo cosiddetto teorico di Stanislavskij è a quale episodio della biografia artistica faccia riferimento. Del resto, *Il lavoro dell'attore su se stesso* non fa altro che riscrivere in termini di tecniche ed esercizi la sequenza che *La mia vita nell'arte* presenta in termini di avvenimenti. Nello stesso ordine, episodio per episodio, senza lacune. È stato dimostrato³⁵. Perché un testo come quello sull'*Ispettore generale* dovrebbe fare eccezione?

Gli indizi non mancano di certo. Il maestro Torzov chiede all'allievo Nazvanov di recitare il momento in cui Chlestakov entra in scena nel secondo atto. L'attore protesta di non ricordare il testo. La replica del maestro è di non preoccuparsi, ma di limitarsi a compiere le «piccole azioni fisiche» implicate dall'atto di entrare in una camera d'albergo, collegandole alle condizioni date dal dramma e prescindendo dalle parole dell'autore. Nazvanov prova, ma Torzov è insoddisfatto. «È quasi un anno che lavora sulle azioni senza oggetti, – lo rimprovera – dovrebbe vergognarsi di questi errori». Poco più avanti, annota l'allievo, Torzov «mi ricorda il nostro primo esperimento, un anno fa, con le azioni senza oggetti, nella lezione, per me indimenticabile, in cui mi aveva chiesto di mimare la “*conta dei soldi*” nell'esercitazione sui “*soldi che bruciano*”»³⁶.

Azioni fisiche senza accessori, addirittura il tormentone del «danaro bruciato». Il rimando, puntuale, è al 1907. L'anno in cui, per ottenere l'«immobilità tragica» nel *Dramma della vita* di Hamsun e *La vita dell'uomo* di Andreev, Stanislavskij aveva introdotto la pratica delle «azioni fisiche senza niente», che potenziano la capacità di concentrazione.

L'anno dopo, 1908, mette in scena *L'ispettore generale*. Fu un successo di pubblico e di critica, e, circostanza ancor più significativa, lo fu anche per Nemirovič-Dančenko. Grazie a quella prova, la «fissa-

³⁵ Cfr. Franco Ruffini, *I libri di Stanislavskij*, in *Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, ed. accresciuta, Roma-Bari, Laterza, 2005.

³⁶ Konstantin S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, cit., p. 211 e p. 213, corsivi miei.

zione» di Stanislavskij poté entrare ufficialmente nel lavoro del Teatro d'Arte. *L'ispettore* «in teoria» del 1936-37 – non ci sono dubbi – è un ripensamento dell'*Ispettore* nella «vita nell'arte» del 1908. Stanislavskij, semplicemente, raccontò come avrebbe lavorato su quello spettacolo. Adesso: in base alle esperienze che aveva maturato dopo il 1908. Vale a dire, la pratica sempre più approfondita delle azioni fisiche e quella dell'improvvisazione verbale con progressivi inserimenti di brani dell'autore. È scritto a chiare lettere nel testo «teorico» del '36-37.

Dopo aver incardinato nella biografia l'origine delle azioni fisiche, Stanislavskij provvede a farlo anche rispetto all'improvvisazione verbale. Con altrettanta precisione. Mettendo quasi in ridicolo i metodi tradizionali di messinscena, dichiara: «Il mio approccio al personaggio è del tutto diverso ed ecco in cosa consiste: si invitano gli attori a provare la nuova opera senza alcuna lettura preliminare». Di fronte allo sconcerto degli allievi, aggiunge: «Vi dirò di più: si può recitare anche un'opera mai scritta [...] Non ci credete? Facciamo la prova. Ho inventato un'opera, vi racconterò la trama per episodi e voi la reciterete. Mi anoterò le trovate migliori delle vostre improvvisazioni. Così unendo i nostri sforzi scriveremo e reciteremo un'opera che non è stata ancora scritta. Divideremo poi equamente i diritti d'autore»³⁷. Il riferimento al «metodo Gor'kij», addirittura nei più fervidi auspici del suo promotore, non potrebbe essere più esplicito.

1907-1908, 1912-1913: i drammi di Hamsun e Andreev da un lato e, dall'altro, il lavoro per *Il malato immaginario* al Primo Studio; la pratica delle azioni fisiche e l'improvvisazione verbale con progressivi innesti di parole dell'autore. Il fondamento biografico del testo del 1936-1937 è stretto tra queste due coordinate. Prima di illustrare una teoria, le «24 tappe» del nuovo *Ispettore generale* ci dicono in quale direzione si sviluppò la ricerca di Stanislavskij a partire da quelle due coordinate, di tempo e di metodo. E, magari al di là delle intenzioni, come si chiusero per lui i conti rimasti in sospeso dall'incontro con la Commedia dell'Arte.

Le azioni fisiche, che venivano utilizzate come tecnica per potenziare la presenza, ora vengono finalizzate alla costruzione della «linea fisica della parte». Quanto alle improvvisazioni verbali: non vengono più effettuate per far emergere, tramite le relative reviviscenze, il «lato psicologico» del personaggio, rinviando a un dopo separato la costruzione del «lato fisico». Ora improvvisazioni verbali e azioni fisiche,

³⁷ *Ivi*, p. 209.

lato psicologico e lato fisico, procedono di pari passo.

Il processo di lavoro per *Il malato immaginario* puntava all'«io credo», quello per *L'ispettore generale* delle «24 tappe» punta all'«io sono». Quando, dopo la quattordicesima tappa – oltre la metà del cammino! –, l'attore comincia a innestare nelle proprie le parole dell'autore, a farlo è già una «persona scenica» completa: anima che crede e corpo che vive.

Non è Scaramuccia, certo, perché la persona scenica dev'essere pre-disposta per ogni singola parte. Ma ancor meno è solo il Tiberio Fiorilli di turno.

Quello che resta

Il 25 febbraio 1545 un gruppo di comici stipula un contratto davanti a un notaio, costituendosi in «fraternal compagnia». A ragione, è considerato l'atto di nascita di quello che sarà il «teatro da vendere». Per la progenie novecentesca, le cose andarono diversamente.

Le missive che si scambiano Copeau, Dullin e Jovet non sono carte da bollo, sono infiammate come lettere d'amore. Cos'altro sono se non degli innamorati Solov'ëv e i colleghi studenti e professori dell'Università di Pietroburgo? Dall'incontro di Capri tra Gor'kij e Stanislavskij spira la stessa aria d'accalorata euforia.

Usciti dalla stanza del notaio, gli antichi comici andarono nel campo di battaglia del mercato. I sedicenti eredi del ventesimo secolo andarono nell'ambiente protetto di scuole e laboratori. Più che diverso, un vero e proprio spazio alternativo rispetto a quello del commercio.

Infine, il sigillo ultimo della strategia vincente: lo «spettacolo senza libro» che gli spettatori – ignari o indifferenti a quanto di libri vi fosse alle spalle – videro come il prodigio d'uno spettacolo senza testo. Un tale obiettivo non campeggia certo nei programmi della discendenza novecentesca. Facendo eco a Dullin, Jovet dichiara che l'«improvvisazione assoluta» è non solo impossibile, ma anche inutile³⁸, e Copeau, dal canto suo, si tenne stretto ai drammaturghi che aveva eletto a maestri di tradizione. Dell'improvvisazione del testo, Mejerchol'd semplicemente si disinteressò. E Stanislavskij, maestro delle strategie di lunga gittata, addirittura destinò le parole inventate dall'attore al servizio del libro in cui era contenuto il testo.

«Rinascita della Commedia dell'Arte» è formula sbrigativa, fuor-

³⁸ Cfr. Jacques Copeau, *Un dialogo con Jovet sull'improvvisazione*, cit., p. 164.

viante. Copeau, Mejerchol'd, Stanislavskij non volevano resuscitare la Commedia dell'Arte. E tuttavia, ciascuno a suo modo, guardarono a quel teatro come a una miniera sepolta, dalla quale riportare in luce tesori di sapienza. Ostili a un rapporto organico con il mercato, indifferenti alle sirene dello «spettacolo senza libro», ci si deve chiedere: cosa, nel lavoro che svolsero all'insegna della Commedia dell'Arte, può essere riconosciuto come eredità della Commedia dell'Arte?

È una domanda pienamente legittima. Senza, o addirittura contro il commercio degli spettacoli, non c'è «teatro da vendere»; senza lo spettacolo privo di libro, non c'è «teatro all'improvviso». Non c'è Commedia dell'Arte. Ovvero: escluso il mercato, con i suoi imperativi e relative contromosse, esclusa l'improvvisazione assoluta, c'è quello che resta. Un complesso sistema di trasmissione che prevedeva la maschera, una particolare gestualità, il personale «zibaldone delle robbe generiche», oltre che la domestichezza previa con gli scenari da rappresentare, e altro ancora.

Tra le radici della domanda-offerta e il fiore delle parole non scritte: il tronco della Commedia dell'Arte.

È su questo tronco che gli eredi novecenteschi concentrarono la loro ricerca. Sintetizzando nella parola «ruolo», se ne vuole sottolineare la funzione mediatrice, non certo semplificarne la complessità. Oltre la persona fisica, l'attore della Commedia dell'Arte aveva costruito una vera e propria «persona scenica» – completa in tutte le sue dimensioni: fisica, psicologica, performativa, persino verbale –, pre-disposta a sostenere l'esecuzione della parte in tempo reale. Gli attori dei secoli successivi seguirono la stessa strada, adattandola alle mutate circostanze: finché il Novecento non decise di fare giustizia sommaria della tradizione. Il confronto con l'antico teatro delle maschere fu l'occasione di un salutare ripensamento.

Si cercò di penetrare in profondità il funzionamento della Commedia dell'Arte, valorizzando alcune componenti del «ruolo» a esclusione di altre, per farne rinascere l'efficacia al di là della forma. All'origine erano state le parti ad adattarsi alla persona scenica dell'attore, più che viceversa. Alla rinascita, fu quella persona ad adattarsi alla parte, dato che la parte non era più nella disponibilità dell'attore. All'origine, il «ruolo» era stato la persona per molte parti, alla rinascita fu la persona d'una sola parte.

Sono tante le differenze, e tutte importanti. Si può ancora parlare di ruolo? Apparentemente no. Eppure...

Stanislavskij preferiva usare espressioni semplici, anche a scapito

della precisione. Confidava sull'intelligenza pragmatica degli attori. Diceva, ad esempio, «azioni fisiche» anziché «azioni psicofisiche» come sarebbe stato più corretto, perché nessun attore poteva pensare che la componente fisica dell'azione fosse dissociata da una corrispondente componente psichica. Lo ricorda Vasilij Toporkov, in chiusura del suo libro di riferimento sul metodo delle azioni fisiche³⁹.

Analogamente, si limitava a chiamare «linea fisica» la linea costruita per entrare nella parte, perché nessun attore poteva pensare che quella linea riguardasse solo il corpo. Non c'è linea senza «logica e consequenzialità» delle azioni che la compongono, diceva, e dove ci sono «logica e consequenzialità» c'è l'«io sono»⁴⁰. Dove c'è l'«io sono», infine, c'è la persona dell'attore già impregnata della persona che non lo è ancora, ma che diventerà il personaggio nella parte. Difficile a parole, semplice nella pratica.

Persona scenica, trama dei movimenti, linea psicofisica della parte: ruolo. C'è differenza, certo, e però c'è aria di famiglia. Meglio non impelagarsi con le parole, avrebbe detto Stanislavskij. Perché complicare, per amor di precisione, il lavoro dell'attore?

³⁹ Vasilij O. Toporkov, *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni*, Milano, ubulibri, 1991, p. 142.

⁴⁰ Konstantin S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, cit., p. 233.