

- 4) Estratti da: C. Spadola, *La Biomeccanica di Mejerchol'd e i suoi recenti sviluppi al GITIS di Mosca*, tesi di laurea discussa all'Università di Roma "la Sapienza" nell'a.a. 1995/96, relatore Prof. Luciano Mariti, correlatore Prof. Elena Tamburini.

## PREMESSA

(...)

Non si deve dimenticare, comunque, che "Mejerchol'd designò alla sua biomeccanica la funzione di un sistema d'allenamento, ma la sua applicazione delle leggi generali del movimento contiene anche un codice estetico (cfr. pp. 54, 87, 101, 105). Fanno così, infatti, tutte le tradizioni teatrali da cui egli trasse apprendimento, dal clown all'attore Kabuki. Il nocciolo della questione è tutto qui"<sup>2</sup>.

"L'attore è un uccello che con un'ala sfiora la terra, mentre l'altra si staglia nel cielo. Tutta la vita e l'opera di Picasso ne sono un esempio. Il distacco dalla vita porta dal movimento drammatico ad un astratto acrobatismo da circo. Solo la danza di Sadda-Jacco non basta (il dramma in Giappone è sempre danzato). Come non basta il salto mortale dell'attore cinese in punto di morte. Attraverso tutto questo deve brillare un elemento noto, già visto, in altre parole, la vita. (...)C'è un momento in cui l'attore esce dalla fase preparatoria, quella della valutazione cosciente, guidata dal regista, in cui cessa di 'montare' il proprio ruolo, e finalmente fa piazza pulita di tutto, e, a briglie sciolte, crea liberamente"<sup>3</sup>.

Questo credo sia il grande merito di Mejerchol'd, creare un metodo d'allenamento psicofisico per l'attore tale che gli permetta di padroneggiare tutto il suo essere, e gli consenta, una volta raggiunta la capacità di "pensare con il proprio corpo", di poter lasciarlo libero di creare, senza lo sforzo di un controllo costante ma semplicemente con un livello sufficiente di continua attenzione (cfr. p. 54 e n. 95 a p. 75 ). "...Mi sono talmente allenato che appena cerco di mostrare qualcosa, tutto viene fuori da sè."<sup>4</sup> diceva Mejerchol'd nel 1925.

La possibilità di creare liberamente gli è, altresì, data oltre che dalla corretta e costante preparazione, e da una sempre possibile verifica, soprattutto da una struttura fisico-mentale tale che gli permetta di limitare ogni volta l'infinito numero di varianti che una libertà assoluta contiene imprescindibilmente in sé (cfr. pp. 165-166).

## I Parte

### STORIA INSEGNAMENTO E PRATICA DELLA BIOMECCANICA DI MEJERCHOL'D

"Tutto questo lavoro deve essere fatto da una persona che si dedichi devotamente alla recitazione, prescindendo dalle aspirazioni personali e dalle convinzioni teoriche. Solitamente viene fatto attraverso errori e riprove, ed è per tre-quarti un lavoro inconscio. Tuttavia un tale processo spreca un'incommensurabile quantità di sforzi, sensibilità nervosa e tempo. Il compito dell'educazione teatrale è la sistemazione di tale faticoso operare." (Cit. in M.L.Hoover, *Meyrhold: The Art of Conscious Theatre*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1974, p. 310. Cfr. p. 99).

---

<sup>2</sup> Janne Risum, *The sporting acrobat. Meyerhold's biomechanics*, in "Mime Journal", 1996, p.22. La traduzione è mia così come la traduzione di tutte le citazioni della tesi tratte da testi in lingua straniera.

<sup>3</sup> Lezioni di Mejerchol'd dagli appunti di Ejzestejn, GVMYRM e GVMYTM, 1921-22, CGALI, f. 1923, op.1, ed. chr. 748.

<sup>4</sup> V.Mejerchol'd, *L'Ottobre Teatrale 1918/1939*, Milano, Feltrinelli, 1977, p.230.

“Tutto il mio cammino creativo, tutta la mia prassi non sono altro che un’aperta autocritica. Ogni nuova regia segna il distacco definitivo dalla precedente. Un vero artista non può non essere divorato dalla continua insoddisfazione di sé. Perciò il suo essere artista è il risultato non solo delle doti naturali, ma soprattutto di un costante lavoro di autoperfezionamento, di approfondimento della preparazione artistica ed ideologica. Un lavoro che egli svolge senza mai distaccarsi dalla realtà in cui vive, dalla classe a cui appartiene, con cui sta costruendo la via verso il socialismo.” (V.E.Mejerchol’d, intervento all’assemblea dei lavoratori teatrali di Mosca del 26 marzo 1936. In V.Mejerchol’d, *L’Ottobre...*, cit., p. 9).

## I PRIMI TEATRI/STUDIO (1905-1917)

### Storia

-In greco *bios* vuol dire vita. La meccanica é lo studio delle leggi di equilibrio e movimento degli oggetti sia in una situazione statica che dinamica, oppure è lo studio delle leggi di connessione e interazione tra le singole parti di una macchina ( in greco: *e mechanè*). La biomeccanica, di conseguenza, è lo studio della meccanica della vita, per esempio in un essere umano, considerato come una macchina umana funzionale, un motore umano-<sup>1</sup>

-Lanciando il termine “biomeccanica” per la prima volta nel 1918, Mejerchol’d fuse l’esperienza del Laboratorio di Pietroburgo con quella che aveva appena cominciato a Mosca.-<sup>2</sup> Ma la stessa idea di Laboratorio o Studio è stata lanciata da Mejerchol’d -Un laboratorio è uno spazio di sperimentazione per lo scienziato. Uno studio è l’atelier di un artista visivo, un pittore, uno scultore o un fotografo. Sin dal 1905 sarebbe potuto essere anche di un attore o di un gruppo di attori. In quell’anno, infatti, Mejerchol’d assimilò le idee di scienza e arte e aprì lo Studio di via Povarskaja, fondato sotto l’egida del Teatro d’arte di Mosca e guidato da K.S. Stanislavskij. Stanislavskij sentiva che il “realismo, la rappresentazione della vita quotidiana, era sopravvissuto al suo tempo”<sup>3</sup> e iniziò e finanziò la breve impresa del suo allievo. Fu il primo Studio del Teatro d’Arte e durò un solo anno.

Nella sua autobiografia artistica “La mia vita nell’Arte” del 1926, Stanislavskij ricorda come Mejerchol’d inventò il nome. I loro entusiastici tentativi di rompere con il passato naturalistico e cominciare tutto di nuovo, per riformare l’arte dell’attore, “richiedevano un lavoro preparatorio di laboratorio. Non c’era posto per questo in un teatro con spettacoli quotidiani, complicati obblighi e budget strettamente calcolato. C’era bisogno di un posto speciale che Vsevolod Emilevich idoneamente chiamò: un teatro studio. Questo non era un teatro definito nè una scuola per principianti, ma un laboratorio per esperimenti di attori con più o meno esperienza.”<sup>4</sup> Nell’arco di tutta la sua vita, Mejerchol’d, come Stanislavskij, appena ne aveva la possibilità costituiva un teatro studio-<sup>5</sup>

Il secondo Studio fu quello di via Borodinskaja a Pietroburgo che durò dal 1913 al 1917. (...)

**[taglio da p. 7 a p. 67, n.d.a.]**

---

<sup>5</sup> Janne Risum, *The sporting ...*, cit., p. 2.

<sup>6</sup> *ivi*, p.13.

<sup>7</sup> K.Rudnitsky, *Mejerchol’d the director*, Ardis, 1981, p.57.

<sup>8</sup> K.Stanislavskij, *La mia vita nell’arte*, Roma-Bari, Laterza,1963. Il brano è anche citato in K.Rudnitsky, *Mejerchol’d...*, cit., p.56.

<sup>9</sup> J.Risum, *The sporting...*, cit., p.9.

## PRIMA DELL'APERTURA DELLO STUDIO DI MOSCA (1917-1921)

(...)

## LO STUDIO DI MOSCA (1921-1938)

(...)

### Gli études

(...)

Garin riassume ciò che gli études gli hanno insegnato. Per prima cosa essi furono una graduale acquisizione di una consapevolezza del proprio corpo e di abilità. Poi gli diedero coscienza del centro del suo corpo e del flusso costante del movimento, persino quando si è immobili, “la consapevolezza che il gesto è il risultato di un movimento persino in posizioni statiche (cfr. p. 14)”<sup>1</sup>.

### Rakursy e psicologia oggettiva

Poi gli insegnarono l'espressività delle pose statiche, e del loro cambiamento. E' importante capire tutta l'implicazione di questa affermazione: assumendo una posa la maschera viene fuori. La faccia non cambia assolutamente, ma involontariamente appare la maschera, triste o gioiosa. “C'insegnavano a capire il potere dell'impressione, la forza di recitare con le pose. Si prenda ad esempio quelle figurine-gioco che possono sembrare gioiose, tristi, etc. nonostante i tratti facciali non cambino mai. Il segreto della loro espressività è il cambio di posizione del corpo”<sup>2</sup>. Questo è il “*rakurs*”, concetto pittorico assunto come principio del sistema biomeccanico. E' un modo per sviluppare l'espressività presentando il corpo di lato, o di tre/quarti, o come visto dal basso, ma comunque in una disposizione spaziale non quotidiana per sviluppare l'espressività (cfr. p. 40). L'esempio citato da Garin e dallo stesso Mejerchol'd è quello di un giocattolo, il *bi-ba-bo*, figurina tonda e instabile che cambia espressione a seconda del movimento del suo bilanciere e della sua posizione in rapporto alla verticale. L'attore a lavoro dovrebbe disegnare un autoritratto di sé mentre si muove nello spazio. L'immagine di Mejerchol'd è quella di fare un autoritratto artistico in tre dimensioni, una statua mobile, come se si stesse di fronte allo specchio. Specchiare sé stessi (*samo-zerkalenie*). Può essere fatto frontalmente, oppure come se ritratti da un punto di vista laterale, cioè: come da un punto di vista prospettico (*rakursy*). Il risultato è un disegno fisso di movimenti (*risunok dvizenij*), o, espresso in termini musicali: uno spartito, una partitura fisica. E' un'immagine fisica vivente che danza in tre dimensioni. Un corpo immaginario.

- James, il noto psicologo, diceva che un uomo che finge di correre inseguito da un cane, riesce a suscitare dentro di sé tutte le emozioni di un uomo realmente in quelle condizioni (cfr. p. 46). Questo vuol dire che la posizione del nostro corpo nello spazio influisce su tutto ciò che chiamiamo emozione, intonazione della frase, come se ci fosse una scossa nel cervello, dall'interno, e non soltanto nel senso del mondo interiore. Così se siedo in posizione di lettura, sicuramente assumerò l'intonazione di chi legge, per questo, per eseguire questo compito, devi piegarti, tenere il libro quasi di fianco (...) e così otterrai le intonazioni giuste. La biomeccanica va tenuta presente anche in questo.-<sup>3</sup>

<sup>1</sup> E.Garin, 1967, pp.322-324, cit. in P.Schmidt, *Meyerhold...*, cit., p.39.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Lezione di Mejerchol'd al GEKTETIM, 5 settembre 1932. Testo conservato al Museo centrale teatrale di stato A.A.Bachrusin, n° 180171/18. In Mejerchol'd, *L'attore...*, cit., p.105.

“Se io ti metto seduto nella postura di una persona triste, e vengono fuori frasi tristi... questa è la concezione dell'esterno, l'“idea” che è parte della catena d'azione. L'idea obbliga l'attore a sedersi in una postura triste, ma è la postura stessa che aiuta a renderlo triste”<sup>4</sup>.

-(Stanislavskij) entrò in scena e mi mostrò come bisognava comportarsi in questo caso per trasmettere allo spettatore una serie di sentimenti: dolore, amarezza e così via. E io cominciai a prestare particolare attenzione a espedienti come chinare la testa proprio in un certo modo, girarmi, mostrare lo sguardo allo spettatore, tenere la bocca chiusa o dischiusa nel pronunciare le battute, (e non semplicemente versare lacrime vere. Questo non impressiona lo spettatore, poichè le lacrime sono accompagnate da determinati movimenti).<sup>5</sup>

-Anche per versare una lacrimuccia bisogna ricorrere all'artificio. Dobbiamo conoscere noi stessi a tal punto da sapere quale apparato mettere in moto perchè venga fuori una lacrima.(...) Segreto della mimica di una maschera “in un'abile combinazione di rakursy”, arte di dominare i *rakursy* del proprio corpo, abilità acrobatica del fantasista (cfr. n. 160 p. 103 e pp. 158-160). La mimica è nel corpo e non nella smorfia del viso.(...) Controllarsi allo specchio. In genere all'attore lo specchio non serve affatto. Egli deve percepire interiormente tutto ciò che egli è esteriormente (cfr. p. 36).<sup>6</sup>

- (...)In *Il magnifico cornuto* lo scopo era essenzialmente quello pedagogico: (...) liberati dal trucco e dal costume, abbiamo puntato sui mezzi espressivi del nostro corpo, abbiamo studiato le leggi dei primi piani, poi le azioni velocissime, la dinamica del dialogo, l'attrattiva dell'azione, l'intreccio dei diversi avvenimenti, il tutto realizzato solo con l'aiuto del corpo dell'attore<sup>7</sup>. Nessuna scenografia solo il corpo umano. Nessuna ambientazione. Solo attrezzi, che permettono di mostrare questo corpo ora in uno scorcio, ora in un altro. La convenzionalità portata al limite massimo, all'apogeo, come dicevano i maestri del ginnasio.

(...)Molti ci accusano di mancanza di psicologia, ma molti di noi hanno paura di questa parola. Dal momento che crediamo in una psicologia obiettiva (cfr. p. 45), significa che la psicologia c'è, ma non è la riviviscenza ad ispirarci, ma la costante fiducia nella scientificità della tecnica di recitazione. Quando ho mostrato a Zinajda Nikolevna (Rajch) la scena di Stefka al terzo atto (del *Maestro Bubus*), alcuni avranno forse osservato che mi stavano scendendo le lacrime, benchè vi possa assicurare che le emozioni di Stefka non hanno nulla a spartire con le mie.

---

<sup>4</sup> I. Ilinskij, *Sam o sebe*, Moskva, Iskusstvo, 1962, p. 231, cit. in J.Risum, *The sporting...*, cit., p. 24. A questo proposito reputo interessante il rimando alle *Lettere intorno alla mimica* di J.J.Engel, al trattato *Della declamazione* di F.S.Salfi e a ciò che acutamente A.Fava definisce “geografia delle passioni”. Assumendo determinate posture o comportamenti incentrati sull'uso di precise aree del corpo, pur mantenendone l'intero coinvolgimento, l'attore esprime delle passioni chiaramente identificabili. “Muovendo dal presupposto di un'automatica trasparenza tra stato interiore e configurazione esteriore (‘della natura dell'anima non sappiamo nulla tranne il poco che raccogliamo spiandone gli effetti’) Engel è convinto che per conoscere le passioni umane, e affinché l'attore impari a rappresentarle, è necessario osservare nella natura gli atteggiamenti e i movimenti corporei degli uomini. Compito della mimica -qui intesa nel senso di recitazione, ossia espressione comportamentale, in opposizione all'arte puramente verbale della declamazione- è quello di riprodurre con arte, naturalezza, verità ed armonia, le diverse configurazioni corporee osservabili nella natura che sono ‘specchio a velo’ di interni stati e moti dell'anima. Coerente a questa idea Engel correda la sua opera di quaranta illustrazioni che rappresentano, ordinate in classi, diverse configurazioni, corporee interpretate come effetti fisiognomici delle passioni, atteggiamenti figurati corrispondenti nell'esterno del corpo ad altrettanti stati d'animo o passioni interiori...” *La cultura dell'attore. Documenti sull'attore in Francia, Germania, Italia fra settecento e ottocento*, dispense a c. di S.Carandini, M.Fazio e L.Mariti, p.130. “Il trattato, pur assumendo l'attore quale oggetto di studio, delinea una teoria dell'espressione fondata sull'idea che esista un rapporto meccanicistico fra sensazione, passione e segno espressivo. Per cui l'energia espressiva deriva dalla maggiore o minore evidenza e necessità di tale relazione. L'espressione è come l'onda del mare -scrive Salfi- che riceve la sua forza dalla passione; e l'attore ideale è colui che sa trascogliere l'espressione più efficace a rilevare la passione, nei suoi modi e nei suoi gradi”. Ivi, p. 253.

<sup>5</sup> Dal resoconto stenografico della conferenza dei lavoratori del Teatro di Mejerchol'd sui metodi artistici di Mejerchol'd, giugno 1933. CGALI, f. 963, op.1, ed. chr.58. In Mejerchol'd, *L'attore...*, cit., p.108-109.

<sup>6</sup> Lezioni di Mejerchol'd dagli appunti di S.M.Ejzestejn, GVMYRM e GVMYTM, 1921-22. CGALI, f. 1923, op.1, ed. chr. 748. In Mejerchol'd, *L'attore...*, cit., p. 72.

<sup>7</sup> D.Fo nelle sue conferenze spettacolo ne fornisce un valido esempio.

Semplicemente, nel mostrare, ho assunto una posa fissa che ha provocato in me questa precisa reazione: il nervo che comanda il relativo muscolo era teso, e questa canaglia, che controlla le lacrime, le ha lasciate uscire (cfr. p. 40). Proprio come nell'esempio di James.

Io grazie alla mia professione ho accumulato un'enorme esperienza, ho studiato tante di quelle persone (...), mi sono talmente allenato che appena cerco di mostrare qualcosa, tutto viene fuori da sé. E proprio grazie a questa esperienza, so perfettamente controllarmi. (...) E' la stessa esperienza che ha mostrato Ganako nella famosa scena con i piattini. Essa dimostrò la sua perfetta tecnica, poteva disporre dei suoi riflessi, tanto che quando rappresentava una gatta sembrava che persino le pupille le si dilatassero. La famosa italiana Tina di Lorenzo stupiva per la sua capacità, beata lei, di arrossire e impallidire sulla scena quando voleva. Nel suo trucco di scena evitava completamente il rosso sulle guance e la cipria, anzi, prima di entrare si lavava ancora più accuratamente. Aveva imparato a controllare il meccanismo che ci fa arrossire o impallidire: d'altra parte il nostro organismo non è fatto da una serie di meccanismi? Agli esordi del suo lavoro anche K.S.Stanislavskij, proprio perchè è un raro esempio di buona macchina e di perfetto organismo, riusciva a controllarsi. Una volta faceva, e lo insegnò anche a me, una speciale ginnastica alle dita e ai polpastrelli delle mani; possedeva persino uno speciale apparecchio di gomma, con cui studiava come prendere un bicchiere, una caraffa, come toccare gli oggetti. Agli inizi partì dai dati fisici, ma poi cominciarono a discutere, arrivarono i professori, Lopatin, Berdjajev (due filosofi idealisti), e la gente perse la testa.<sup>8</sup>

-La capacità di collocare e spostare il corpo all'interno dello spazio scenico, di giocare cioè con i *rakursy*, è uno dei momenti fondamentali del controllo del proprio materiale. Prendiamo il *-bi-ba-bo-*, per esempio: è un pupazzo dalla mascera neutra, eppure a noi sembra che ora rida ora pianga in relazione alla variazione di *rakurs*, dal che deduciamo che il segreto non sta nella mimica, ma nel movimento del corpo, grazie ad adeguati movimenti fisici una maschera può esprimere tutto<sup>9</sup>. (...) Entrando in scena l'attore deve mantenere lo sguardo sulla linea dell'orizzonte. Quando riesce a mantenerlo, tutte le altre posizioni degli occhi possono essere considerate *rakursy*.<sup>10</sup>

## **Lo specchio e la formula dell'attore doppio**

-A proposito del laboratorio dell'attore. Non ci devono essere specchi (cfr. pp. 35, 70). (...)Mentre vi allenate ad alzarvi, cadere e saltare sul trapezio, analizzate attentamente i vostri errori: immaginatevi in scena, valutate i vostri movimenti, specchiatevi. Gli oggetti servono a farvi acquisire la giusta dimestichezza con essi. L'abilità principale consiste nel riuscire a specchiarvi mentalmente di continuo. (...) Ecco, in scena si deve camminare come se ci si fosse appena specchiati. In questo consiste l'intero sistema della nostra concezione, gozziana, della recitazione: pronunciare le battute come uno che si sia appena guardato allo specchio. Le maschere di Gozzi camminano in modo particolare: questa camminata particolare è una capacità, e questa capacità è insita nell'attore. Adesso, per esempio, sto parlando, ma sto vedendo me stesso che parla. E' una deformazione professionale: è solo per il fatto di essere un attore che mi sembra di vedermi, tale è la capacità che si sviluppa nell'attore. Mentre starete sdraiati nella vostra camera, dovrete esercitarvi anche in questo. Conoscete la vostra immagine allo specchio la mattina e la sera, conoscete voi stessi, vi siete studiati alla perfezione ed è questa bruttezza - che avete imparato ad amare, ad amare in modo particolare- che portate nella recitazione. Questo vi servirà da esercizio e tutte le combinazioni che ne deriveranno saranno

<sup>8</sup> -Il maestro Bubus e il problema dello spettacolo con musica- Relazione letta il 1° gennaio 1925. In Mejerchol'd, *L'ottobre...*, cit., pp.217, 229-230.

<sup>9</sup> Un classico esempio è l'esercizio con la maschera neutra di J.Le coq.

<sup>10</sup> Lezioni di regia tenute da Mejerchol'd nel 1921 ai GYRM. CGALI, f. 998, op.1,ed. chr.759, 1.36e 42ob. In Mejerchol'd, *L'attore...*, cit., p.58.

basate sul narcisismo, condizione imprescindibile sulla scena”<sup>11</sup> (Dandysmo). “L’attore è una persona che è arrivata davanti a uno specchio, si è rassettata, raddrizzata e poi, allontanatasi dallo specchio, continua a ricordarsi così come si è vista nello specchio ed è capace di conservare costantemente quel ricordo, e di vedersi cinematograficamente, di studiare a fondo ogni movimento. Anche questa facoltà di far funzionare l’apparato intellettuale nello spazio di una terza rientra nella natura dell’attore. (...) Sulla base della propria analisi, l’attore di minuto in minuto, di prova in prova, migliora e il suo apparato intellettuale diventa più agile. (...) In ogni attore deve esserci pure il regista. (...) Nello spazio di una terza, in quell’istante in cui cessa temporaneamente di recitare e si sofferma a riflettere, cosciente di quello che dovrà fare e dire, l’attore non solo analizza, ma costruisce perchè di pilone in pilone, un edificio dopo l’altro gli si profila la propria immagine di improvvisatore. Questo è il bello del teatro drammatico... Dopo aver riflettuto in una certa circostanza, nello spazio di una terza, sempre nello stesso lasso di tempo, riesce non solo ad organizzarsi, ma anche a tener conto del tipo di pubblico in sala per adattarsi ad esso(...). Ed è proprio questo il senso della prerecitazione (cfr. p. 84) che abbiamo così prolungato nel *Bubus*. (...) Non siamo ancora in grado di impostare la prerecitazione in un solo secondo, ci servono tre, cinque secondi perchè non è arrivato ancora il momento. (...) L’attore sulla scena vive attraverso un doppio mondo, in due mondi: nel mondo del personaggio da lui costruito e nel mondo del proprio io. (...) Se il cervello dell’attore non vi prendesse affatto parte, non vi sentireste vicino all’attore nemmeno per un attimo, così come non potreste sentirvi vicini a un violinista preoccupato esclusivamente di raggiungere livelli virtuosistici nel muovere le dita sul suo violino. (...) Quando uno diventa virtuoso, diventa anche filosofo. Quando è alle prese con un passaggio difficile, capite che egli d’un tratto, attraverso la costruzione musicale, vi manifesta la propria concezione del mondo”<sup>12</sup>.

Nei suoi saggi su *L’art et le comédien* (1880) e *L’art du comédien* (1886), l’attore francese Constant Benoit Coquelin evidenziò l’ovvia doppia personalità dell’attore. Il suo “primo sé” è l’“ego” rappresentante e il suo “secondo sé” il “*seer*”: “Ogni arte ha i suoi differenti strumenti; ma lo strumento dell’attore è sé stesso. Il problema della sua arte è che ciò su cui deve lavorare e che deve plasmare per la creazione della sua idea, è la sua stessa faccia, il suo stesso corpo, la sua stessa vita. Ne consegue che l’attore deve avere una doppia personalità. Egli ha il suo primo sé, che è l’attore, e il suo secondo sé, che è lo strumento. Il primo sé concepisce la persona che deve essere creata (...) e l’essere che egli vede è rappresentato dal suo secondo sé. Questa doppia personalità è la caratteristica dell’attore”.<sup>13</sup>

-Il materiale della recitazione dell’attore è l’attore stesso. Pertanto, in una sola persona troviamo al tempo stesso materiale e costruttore. Quindi per definire l’attore possiamo ricorrere a una formula, dove  $A_2$  è il materiale e  $A_1$  è il costruttore, e l’attore è la somma di questi due elementi in azione. (...) Nell’attore il materiale  $A_2$  deve essere allenato al punto da poter fare giochi di prestigio con le combinazioni delle proprie abilità. Queste abilità rientrano in quel bagaglio tecnico di movimenti (del corpo, della voce, del viso), con i quali egli opera e dà la possibilità al proprio  $A_1$  di eseguire un compito e costruire il personaggio. Quando  $A_1$  affida un compito ad  $A_2$ , non solo lo vede sempre nello spazio scenico, ma trae l’ispirazione da questa o quella

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Relazione di Mejerchol’d sul sistema e i metodi della recitazione attorica, 23 settembre 1925. CGALI, f. 998, op.1, ed. chr. 507. In Mejerchol’d, *L’attore...*, cit., p.93.

<sup>13</sup> C.B.Coquelin, *La doppia personalità dell’attore*, 1887. Citato in J.Risum, *The sporting...*, cit., pp.4-5. Dove si trova anche una citazione di Mejerchol’d del 1913: “E’ risaputo che il famoso Coquelin nel suo lavoro sui personaggi cominciava dall’esterno (*predstavlenie*), ma non li riviveva (*perezhivanie*)? La differenza qui è solo di metodo, nel modo di studiare il personaggio. Ma in realtà il talento esperisce sempre un ruolo emozionalmente, mentre la mediocrità rappresenta solamente.”

posizione di A<sub>2</sub> per formare sempre nuove combinazioni di abilità tecniche ancora sconosciute ad A<sub>1</sub> (improvvisazione).<sup>14</sup>

## Movimento scenico

Il disegno mimico di ogni gesto o posa deve essere il risultato di un costante flusso di movimento così come di una costruzione geometrica. Eseguendo ogni movimento, l'attore deve calcolare la sua direzione, forza, pressione, trazione, estensione, lunghezza esatta della traiettoria e velocità -cioè il suo riverbero immaginario o risultato, inclusa la parte di movimento che forse non è compiuta. Lui o lei deve fissare e coordinare i movimenti del tronco, delle gambe, delle braccia, delle mani, della testa, del viso, degli occhi, della bocca, sia singolarmente che in pose complesse, incluse quelle da un angolo visuale laterale (*rakursy*), sapendo sempre qual'è l'esatto centro di gravità. Il segno di rifiuto (*otkaz*) deve essere sempre chiaramente calcolato. Così pure il modello dei movimenti in legato e in staccato. I movimenti larghi devono precedere i piccoli movimenti. Elementi di danza e acrobazia, di "antiche cose appropriate al teatro", e persino di eccentricità, possono essere incluse. Un'attenzione particolare dovrebbe essere prestata alla manipolazione delle mani, e al movimento inerente alle parole. Tutto questo stabilisce la "partitura musicale" dell'attore come una relazione tra il significato inteso e la forma finita. In questo modo gli études di biomeccanica insegnano all'attore come creare un ruolo. In breve, sviluppano "una passione per il disegno a trama" (cfr. p. 93).

Mejerchol'd distingue il primo anno d'istruzione biomeccanica in due gruppi complementari d'attività: un sistema di sports e ginnastica biomeccanica, e un sistema di esercizi ed études biomeccanici. Stabilisce con molta cura lo scopo. Come l'attore giapponese, l'attore moderno deve evitare l'allenamento unidirezionale di sports e ginnastica, e sviluppare in generale i movimenti leggeri ed elastici: "L'attore deve conoscere e studiare tutte le fasi dei movimenti senza soffermarsi su di una per troppo tempo, così da non sviluppare la pesantezza dei muscoli che impedisce la leggerezza e la libertà di movimento"<sup>15</sup>. Di conseguenza i suoi allievi devono allenarsi in "vari tipi di sports e ginnastica". Per acquisire il più vasto diapason possibile di

<sup>14</sup> L'attore. Indicazioni per l'attore pubblicate dai GEKTEMAS del teatro di Mejerchol'd dal 1923 al 1932. CGALI f. 2385, op.I, ed. chr. 73. In V.Mejerchol'd, *L'attore...*, cit., p.96-97.

Ritengo qui utile collegarmi al saggio di F. Ruffini sul "corpo-mente", e, precisamente, quando traduce i termini teatrali dell' "improvvisare dentro la partitura" in termini di vita del "non sapere di sapere" ovvero di *docta ignorantia*, e raccoglie le fila del discorso: -La soglia del "livello ulteriore" oltre la precisione, è nel passaggio dal *controllo* all'*attenzione*: quando dal riscontro solo tra l'azione e il programma prefissato (mappa, o partitura), si passa al riscontro tra l'azione e anche ciò che, in ordine all'obiettivo da realizzare, è fuori del programma prefissato. Il controllo si fonda solo sui segni previsti dal programma; L'attenzione tiene conto anche dei segni non previsti dal programma. In termini di corpo-mente: il corpo, in certo senso, si fa "controllore" della mente trasmettendole segni; e la mente, in certo senso, si fa "strumento" del corpo, accogliendo questi segni. La difficoltà di distinguere i ruoli del corpo e della mente deriva dal fatto che *oltre la precisione* tali ruoli non sono più separabili, in quanto non più separabili sono il corpo e la mente. Oltre la precisione esiste il *corpo-mente*. Questo, crediamo, è il senso profondo della biomeccanica. Nello spiegare a Tairov, con un certo fastidio, il significato della celebre formula  $N = A_1 + A_2$ , Mejerchol'd precisa che "A<sub>1</sub> imposta un determinato compito (principio attivo), A<sub>2</sub>, adeguandosi alle forme propostegli da A<sub>1</sub>, si pone nella situazione di materiale (principio passivo). Comincia la recitazione. Alla facoltà di iniziativa di A<sub>1</sub> si aggiunge subito la facoltà di controllo rispetto ad A<sub>2</sub>; A<sub>2</sub>, pur restando in sostanza un fenomeno di tipo passivo, non è puro materiale, ma forza lavorativa, che si impegna alla realizzazione del compito, e si riconosce in quanto macchina" (V.Mejerchol'd, *L'Ottobre...*, cit., p.64). Tairov non ha capito che nel *corpo in azione* la "macchina" e il "realizzatore del compito" coesistono. Mejerchol'd lo chiarisce: l'attore (N) dev'essere analizzato (e deve analizzarsi) in A<sub>1</sub> (mente) e A<sub>2</sub> (corpo) ma quando "comincia la recitazione" deve agire come N (corpo-mente). E' quanto Eugenio Barba ha spiegato in *La fiction de la dualité* (in *Le Théâtre qui danse*, n. monografico di "Bouffonneries", 26/27, 1989), ed è quanto noi stessi ci siamo trovati a concludere: distinguendo nell'attore una componente di precisione (corpo) e una di controllo (mente), per poi giungere ad individuare l'unità della precisione attiva, che è del corpo-mente. (F.Ruffini, *Precisione e corpo-mente. Sul valore del teatro*. In *Teatro e Storia* / a. VIII, n. 2, ottobre 1993, p. 231, nota n.16). Cfr. pp.3, 97 e la n.41 a p.33.

<sup>15</sup> M.Hoover, *Meyerhold...*, cit., p.311.

movimenti, la ginnastica biomeccanica deve insegnare all'attore a padroneggiare il contrasto tra movimenti in staccato e in legato: i movimenti fluidi e morbidi opposti a quelli netti, rapidi e distinti (cfr. p. 149).<sup>16</sup>

## **Musica e ritmica. Una nuova cultura del movimento**

- “Noi facciamo gli esercizi non solamente con un accompagnatore che suona dei valzer o delle polke, ma Rachmaninov, Chopin, Shubert. E' come se ripartissimo i nostri movimenti sulla musica. Senza illustrarla, noi viviamo questa musica”<sup>17</sup>. Tutto il movimento biomeccanico è d'altronde concepito sul modello d'una frase musicale(...). Se Mejerchol'd fa allenare i suoi allievi su un sottofondo musicale, se sottopone i frammenti a delle accelerazioni e a dei rallentamenti, se fa lavorare in legato e staccato su degli esercizi a seconda che siano composti da movimenti ampi o minuti, ciò è per abituarli a ripartire il loro materiale nello spazio e nel tempo (cfr. p. 33), tutto in una volta, per rendere concreto, aldilà del canovaccio metrico (metronomico), il sottofondo ritmico di cui hanno bisogno e che Mejerchol'd spiega come “qualche cosa che lotta contro, che si oppone alla monotonia del metro” (Corso di Mejerchol'd al GVM, 19 novembre 1921). Il sottofondo musicale li aiuta a costruire una partitura gestuale, ma non la sottomette strettamente al suo sviluppo, recita piuttosto un ruolo di agile supporto, ma indispensabile, come la musica scelta dall'acrobata per il suo numero (cfr. p. 30). (...)Mejerchol'd critica vivamente come la musica viene trattata nella danza libera, dalla Duncan e i suoi numerosi emuli russi. In compenso, utilizza la ritmica dalcroziana di cui l'insegnamento si è diffuso in Russia a partire dall'Istituto di Ritmo fondato a Pietroburgo. La ritmica è una materia di studio del movimento al pari delle altre, accanto alla boxe, la scherma, l'acrobazia, la danza. E' un modo per risvegliare i sensi, non il cervello, un modo di prendere coscienza del ritmo attraverso il corpo, di svilupparne i sensi così come la coordinazione dei movimenti (cfr. n. 41 p. 33). La biomeccanica non ne è affatto lontana quando si propone di stabilire una comunicazione rapida tra pensiero, volontà e forza muscolare, per diminuire il tempo che si perde tra la concezione dell'atto e la sua realizzazione, per cercare lo sforzo appropriato al bisogno (cfr. p. 148). Ma se ne differenzia allorché la ritmica fonda il valore del movimento sul sentimento che l'ispira. (...) “Le tecniche proposte da Dalcroze diventano pericolose quando si va a montare uno spettacolo” disse Mejerchol'd nel 1921<sup>18</sup>. Egli rifiuta la concordanza totale tra musica e gestualità (...). Nello studio della biomeccanica, non c'è affatto fusione del movimento con la musica, ciascuno esiste nella sua sfera, certamente con dei tempi di coincidenza, ma soprattutto dei liberi contrappunti (cfr. pp. 30, 93). La musica è un supporto, sostiene, è un modo di avere punti di riferimento nel tempo, ma un principio fondamentale di dialogo regge i suoi rapporti col movimento<sup>19</sup>.

- “Il mio sogno è uno spettacolo provato con un sottofondo musicale, ma poi recitato senza musica”, dice Mejerchol'd. “Senza musica, ma con la musica, giacché i ritmi dello spettacolo saranno organizzati secondo le leggi musicali e ogni interprete porterà la musica dentro di sé (cfr. p. 13)”<sup>20</sup>.

Sempre in analogia alle leggi musicali della sinfonia, le ‘partiture’ dei personaggi vengono impostate in maniera che un attore afferri e prosegua il tema di un altro attore o contrapponga all'altro il proprio. L'attore deve padroneggiare le leggi dei passaggi, delle combinazioni e dei contrasti. “Bisogna saper giocare con le modulazioni, cioè con i passaggi di una parte nell'altra. La modulazione è lo stadio intermedio tra un brano e l'altro. Per imparare a giocare con le

<sup>16</sup> J.Risum, *The sporting...*, cit., pp.32,30.

<sup>17</sup> L.Sverdline, *Articoli e ricordi*, Mosca, Iskousstvo, 1979, p.196.

<sup>18</sup> CGALI, 998, 734.

<sup>19</sup> B.Picon-Vallin, *Meyerhold...*, cit., p.117.

<sup>20</sup> V.Mejerchol'd, *Stat'j, pis'ma, reci, besedy*, Moskva, 1968, vol.I, p.506.



modulazioni, occorre concentrare la propria attenzione sul passato (su ciò che si è appena recitato) e sul futuro (ciò che si sta per recitare) (cfr. p. 153). (...)Dobbiamo guardare allo spettacolo come qualcosa in continuo movimento, in progressione costante perchè l'attore sappia che non gli si richiede soltanto di entrare in scena e pronunciare la battuta (...) ma inserirsi e continuare il movimento musicale"<sup>21</sup>.

Mejerchol'd ritiene che l'improvvisazione dell'attore debba tener conto dei limiti ben delineati della struttura dello spettacolo, e questi limiti dal canto loro, danno un fondamento, un indirizzo, un tema all'improvvisazione dell'attore (come avviene nel jazz, che nello stesso periodo va conquistando la dignità di forma d'arte autonoma, in cui ogni solista improvvisa il suo 'a solo' che si basa sul ritmo, sul tema e sulla trama melodica dell'intera composizione, per distaccarsene temporaneamente). La musica penetra nelle immagini attoriche, le arricchisce, le organizza. P.A.Markov così scrive del lavoro di Il'inskij nel *Cocu magnifique*: "Era come se componesse variazioni sul tema principale del personaggio (cfr. p. 38). In fin dei conti era una composizione musicale vera e propria"<sup>22</sup> -<sup>23</sup>.

Quando Mejerchol'd provava la parte non danzata di Pierrot nel balletto di Mikhail Fokine del *Carnival* di Shumann, Fokine non rimase certo colpito dai movimenti ritmici di Mejerchol'd "nei suoi gesti, restava indietro rispetto alla musica" ma aggiunge che la riacchiappava velocemente<sup>24</sup>.

"Per esempio, lo spazio scenico è un triangolo isoscele (...) c'è Bajan, dietro di lui il suonatore di fisarmonica, poi Prisytkin che cammina tutto il tempo parallelamente alla scena o direttamente in proscenio, non rispettando così lo spazio scenico. Insisto che Prisytkin abbia una camminata particolare, precisa e calcolata. Così facendo, egli instaura una tensione di cui lo spettatore non si rende conto, ma che determina un elemento sonoro, nello spazio scenico. E' come se lo spazio contenesse una sua tensione e fosse costruito secondo una legge ben precisa. Per esempio, rimanete colpiti da un ponte gettato da riva a riva, in esso v'è una sorta di tensione (...). Non conta tanto il fatto che non sia crollato, quanto la certezza che non crollerà che esso vi trasmette"<sup>25</sup>.

- "Per lo spettatore ogni movimento scenico, ogni gesto scenico è un segno algebrico; lo spettatore deve sapere il perchè di ogni particolare. (...)Alle volte anche un secondo del tempo scenico sembra decisivo per l'azione. A volte è decisivo anche un gesto o un movimento dell'attore nello spazio scenico..."<sup>26</sup>.

"I teatri giapponese e cinese sono molto vicini fra loro, soprattutto riguardo all'importanza che attribuiscono al movimento. Ma quando si parla di movimento, sorge subito l'associazione con i movimenti della danza (...), mentre i teatri giapponese e cinese sono molto diversi a questo riguardo. In essi il movimento ha un fondamento più realistico, nasce dalla danza folkloristica, in cui l'uomo sia che danzi sia che cammini per strada, sia che trasporti il peso dal suo carro in un magazzino, considera tutti questi movimenti movimenti di danza, ma di danza nel senso del loro fondamento ritmico. Nel movimento c'è un elemento di danza in quanto nella danza c'è un elemento ritmico. Di qui, infine, deriva la categoria realistica del movimento. La rappresentazione di un uomo in piedi sulla poppa, di un'imbarcazione che abbassa il remo in acqua è un movimento di danza, in quanto quel movimento è ritmico e può essere

<sup>21</sup> Lezioni e conversazioni di Mejerchol'd con gli studenti del GVTM, per un dizionario terminologico, 1935, CGALI, f. 998, op.1, ed. chr. 674, l. 157. La citazione è del 1931.

<sup>22</sup> P.A.Markov, *O teatre*, vol.II, p.134.

<sup>23</sup> N.Pesocinskij, "La biomeccanica, dubbi e certezze. Storia di un'idea pedagogica", in V.Mejerchol'd, *L'attore...*, cit., pp.44-45.

<sup>24</sup> M.Fokine, *Protiv thecheniia*, Mosca/Leningrado, Iskusstvo, 1962, pp.219-20.

<sup>25</sup> Resoconto stenografico delle lezioni di Mejerchol'd alla Facoltà di recitazione dei GEKTEMAS, 18 gennaio 1929. Museo centrale di stato A.A.Bachrusin, n°180171/2.

<sup>26</sup> Brani tratti da interventi, lezioni e conversazioni degli anni 1919-1935 per un dizionario terminologico, CGALI, f. 998, op.1, ed. chr. 674.

metricamente espresso (cfr. nota n.48 p.47). Come fossero le cinque linee di un pentagramma nelle quali, trascrivendo le note, apparissero linee verticali a dividerle in battute (cfr. p.65). Per gli attori cinesi tutti i movimenti sono legati a cubi, bastoncini, palline e quando camminano lo tengono sempre in mente. Un attore russo può fare lo stesso? No non può. Perché il nostro teatro non ha ancora una simile cultura, una simile concezione del movimento. Ci siamo vicini, ma ci vorranno decenni prima che, finalmente, la gloria del teatro futuro, si basi interamente su questo”<sup>27</sup> - <sup>28</sup>.

## **Teatro, danza e prerecitazione**

“Uno degli aspetti caratteristici della tecnica dell’attore nel teatro di Mejerchol’d... è l’apertura plastica e lo sviluppo dell’immagine. (...) Muovendosi, l’attore mejerchol’diano trasmette la forma esterna di un’immagine, la sua essenza interna, e momenti individuali della sua intensa condizione. Naturalmente, con lo spostamento del centro di gravità nel regno del movimento, un posto significativo nell’arte dell’attore è dato alla pausa scenica. Molto spesso la pausa serve come mezzo per scoprire le più complesse interrelazioni sceniche. In qualche occasione, solo dopo una pausa, il senso dell’intera scena precedente diviene chiaro. In connessione con il ruolo eccezionale del movimento nel teatro di Mejerchol’d, l’uso della parola ha un nuovo scopo. Il materiale verbale subisce un nuovo trattamento musicale (cfr. p.42, 69), nel quale la precisione del disegno musicale e l’utilizzazione dei tempi spesso causa un nuovo suono del testo”<sup>29</sup>.

- ...Dobbiamo lavorare in un complesso scenico molto difficile, dobbiamo saper fare una luftpause. Quando dico: “Andate avanti, fermatevi, adesso inizia una scena con un nuovo ritmo” bisogna crearlo questo nuovo ritmo, e a questo punto voi vi imatterete di continuo in insormontabili ostacoli, perciò bisogna trovare qualche astuzia, qualche accorgimento per ottenere le pause giuste tra un movimento e l’altro. Senza queste giuste pause, il compagno Zlobin<sup>30</sup> lo può testimoniare, ci si può rompere un braccio, una gamba o il collo. Basterebbero pause di pochissimi secondi (cfr. p 74). Per questo noi ci rifacciamo alle esperienze degli antichi teatri cinese e giapponese, e introduciamo la musica o qualcosa di simile al melologo. (...)Prendiamo una scena fortemente drammatica accompagnata da un sottofondo di pianoforte e otterremo un melologo. (...) In campo artistico succede che due persone ‘si sposino’; Vil’busevic ‘si sposa’ a Chodotov, cioè si intendono e raggiungono un accordo perfetto tanto da dire: “Tu leggi io ti accompagno”. (...) Quanto ai metodi di recitazione, ho notato in diverse prove che molti non si preoccupano affatto dei gesti, che invece col sottofondo musicale diventano estremamente importanti; le pose fisse sempre, naturalmente, ma anche i gesti. Ecco, noi non abbiamo ancora risolto questo problema, comunque ci stiamo studiando molto. In questo, il defunto Vachtangov era un maestro insuperabile. E’ un vero peccato che sia morto così presto e non abbia avuto la possibilità di approfondire questo lavoro. Non sto pensando alla *Principessa Turandot*, (...) ma alla messinscena al Teatro ebraico di *Gadibuk* ...

(...) Perciò l’attore deve assolutamente rivedere i suoi metodi di recitazione. Senza la musica, la recitazione diventa più facile. Perché? Mi spiego. (...) Perché questo nuovo elemento deve avere un suo posto. Chi gli deve dare questo posto? L’attore. Dove si può imparare tutto questo? Ci sarebbe un sistema. Comprarvi un biglietto e spedirvi a Tokyo o a Shanghai, perchè teatri antichi giapponesi e cinesi da qualche parte ce ne sono rimasti. Purtroppo Sada Jakko è morta. Era splendida. Un’altra rappresentante di questa scuola è Ganako, anche se un po’ meno

<sup>27</sup> Conversazione con gli studenti dell’ultimo anno di corso in regia teatrale al GITIS, 15 febbraio 1936. CGALI, f. 998, op.1, ed. chr. 786.

<sup>28</sup> V.Mejerchol’d, *L’attore...*, cit., pp.117-8.

<sup>29</sup> V.Solovyev, “*Aktery teatra im. Meierkhol’da*” in *Zhizn’ iskusstva*, n°42, 1927, p.6. Cit. in K.Rudnitsky, *Meyerhold...*, cit., p.304-305.

<sup>30</sup> Z.P.Zlobin, studente della facoltà del GEKTEMAS, si occupava dei movimenti scenici e della danza.

brava... Per esempio, c'era un monologo, in cui si doveva esprimere dell'esaltazione. L'attrice doveva far capire che stavano per succedere dei fatti importanti, e cominciava a recitare con particolare ardore e trasporto. Ma per quanto declamasse era insufficiente; ricorreva anche ai gesti, ad ogni mezzo, ma non bastava. cosa fece allora? portò al massimo la sua esaltazione e cominciò a muoversi al ritmo di musica. Allora il pubblico disse: "Ah, arriva persino a ballare è splendida!" E così si conquistò il pubblico. Non con le battute, nè con la mimica, nè con altri accorgimenti, ma solo quando fuse la sua recitazione con l'orchestra. Tutto questo noi lo abbiamo imparato dal teatro antico. Quando l'emozione raggiungeva l'apice, il testo spariva e restava sulla scena solo la danza (cfr. p. 81). Questo di solito accadeva dopo la recitazione; a volte anche prima. Per esempio, quando sulla scena un attore riceve un telegramma e lo apre, il pubblico vuol sapere immediatamente il contenuto: "Su, su, dicci il testo del telegramma". Ma l'attore sa che non deve aver fretta, ancora un po' di pazienza. Legge a lungo il telegramma e si turba. Allora il pubblico dirà: "Al diavolo il telegramma, è più interessante vedere come è turbato". E così l'attenzione si sposta dal telegramma all'emozioni dell'attore, a questa fase della recitazione, che la Rajch definì prerecitazione, e in cui ci stiamo specializzando: cioè non ci interessa la recitazione fine a sé stessa, non la sua realizzazione finale, ma la preparazione al momento culminante. Che significa? Significa che ci sta a cuore l'attenzione degli spettatori. In fondo è proprio questo che crea il successo. Perché quando l'attore scopre il suo gioco, lo spettatore dice: "Ecco, era solo un telegramma" la cosa non lo interessa più e il momento più importante è passato<sup>31</sup>. Che cosa attira, in fondo, cosa affascina nel cinematografo? La stessa cosa. Non ha importanza il fatto accaduto, ma come viene preparato<sup>32</sup>.

(...)Quando leggiamo *Guerra e pace* di Tolstoj, dopo il primo, terzo, quinto capitolo, pensiamo: ma si parla sempre delle stesse cose, poi all'improvviso al quinto capitolo l'azione si svolge in un posto completamente diverso. Questa è arte, sia nei romanzi sia al teatro, questo hanno raggiunto drammaturghi come Tirso de Molina e Lope de Vega. Come è costruito *Don Gil dalle calze verdi*? In modo sbalorditivo.

(...)La nostra musica perciò non ha come fine il melologo, ma ha lo stesso scopo che aveva nell'antico teatro cinese e giapponese, e cioè quello di tenere la sala in stato di tensione. Spesso a questo scopo si possono verificare dei paradossali intrecci a due piani, uno di recitazione tranquilla, l'altro (quello musicale) più agitato, più teso, oppure il contrario, un brano di recitazione agitato su una musica monocorde<sup>33</sup>.

(...)Rispondendo alla domanda di Rubin se la prerecitazione non sia in un certo senso un otkaz dirò che può esserlo ma solo in parte. Un otkaz non è un trampolino. L'otkaz presuppone un allentamento della tensione, un certo infiacchimento, mentre la prerecitazione è a volte di per sé straordinariamente significativa. Il più delle volte è proprio un trampolino, quel tanto di tensione che si scarica nella recitazione. La recitazione è la coda e la prerecitazione è qualcosa di attuale che lievita, cresce in attesa di una soluzione. (...) Il lavoro dell'attore consiste in un alternarsi artificiale di prerecitazione e di recitazione.

Nel teatro russo il famoso attore A.P.Lenskij (1847-1908) possedeva alla perfezione l'arte della prerecitazione. Nella parte di Benedetto (in *Molto rumore per nulla* di W.Shakespeare) egli diede un esempio classico di prerecitazione, descritto in "*Russkie vedomosti*" (Gli annali russi) del 1908, n°241. "Benedetto esce dal suo nascondiglio, dietro un cespuglio, da dove ha appena finito di ascoltare una conversazione studiata apposta per lui, su quanto sia amato da Beatrice.

<sup>31</sup> Ho visto nel dicembre del 1996, nel foyer del Teatro Quirino a Roma, una sequenza di 4 foto che ritraevano Giovanni Grasso in una scena simile, in cui cominciava felice a leggere una lettera, rimaneva colpito da qualcosa, leggeva preoccupato, e finiva con una posa disperata, reggendosi la fronte con la mano, la lettera fra le dita.

<sup>32</sup> A.Hitchcoch era un maestro in questo.

<sup>33</sup> Cfr. pp. 53, 79 e il capitolo "Sulla struttura degli oggetti" in S.Ejzestejn, *La Natura non indifferente*, Venezia, Marsilio, 1981, p.3.

Benedetto resta a lungo impalato, fisso verso gli spettatori con un'espressione ottusa e stupefatta. D'improvviso le sue labbra si muovono appena. Ora guardate attentamente gli occhi di Benedetto; continuano ad essere concentrati e fissi, ma da sotto i baffi spunta impercettibilmente un sorriso trionfante e felice; l'artista non dice niente, ma si nota che dentro di lui sta sollevandosi un'ondata di gioia bruciante, inarrestabile: cominciano a sorridere i muscoli, le guance, il sorriso inonda sempre più il suo volto tremante; d'improvviso questa inconscia sensazione di felicità è attraversata da un pensiero, e come tocco finale di tutto questo gioco mimico, gli occhi, fino a quel momento fissi di stupore, s'illuminano di una luminosa felicità. Benedetto è un unico slancio di felicità, e il pubblico prorompe in applausi e *l'artista non ha ancora detto una parola e comincia solo allora il suo monologo*". (...) Abbiamo appunto riportato in corsivo le ultime parole dell'articolo perchè fosse chiaro dove vogliamo arrivare. La preresitazione prepara a tal punto lo spettatore a recepire la situazione scenica, e costui riceve tutti i dettagli dal palcoscenico in maniera così elaborata che per afferrare il senso della scena non gli occorre nessuno sforzo. Era il sistema preferito da tutti i teatri antichi, giapponesi e cinesi. (...) L'attore-tribuno non recita solo una certa situazione, ma quello che c'è dietro questa situazione (...) interpretando non le situazioni stesse ma la loro intima essenza -<sup>34</sup>.

### **Dagli études alla recitazione. L'emploi.**

- Mejerchol'd dava semplicemente per scontato che gli études di biomeccanica sono il nucleo e la chiave per accedere al resto. Non sono solo il nucleo attraverso il quale le abilità acquisite nelle altre classi si affinano, sono anche la chiave per una competenza dell'attore nel livello successivo del suo sviluppo. Gli études possiedono la chiave per accedere alla qualità animale di base della recitazione. Possiedono anche i principi chiave da cui l'attore può procedere nel lavoro sul personaggio(cfr. p.3). Questo si crea a partire dall'assimilazione di certi tipi fissi (o emploi). La ragione è che essi rappresentano una convenzione fissata. Essi hanno una partitura fisica inerente che può essere imparata, e può essere, infatti, basata sugli stessi principi generali di un étude di biomeccanica. Questa coincidenza non è affatto un miracolo. Infatti, gli études derivano in primo luogo da tali modelli: "Prima uno conosce con geometrica chiarezza tutte le posizioni della biomeccanica, che prende origine da "l'unica legge della meccanica che governa tutte le manifestazioni di una forza" (come stabilisce Leonardo da Vinci nel suo *Trattato sugli animali*) e dalla simiglianza delle membra di tutti gli animali, e poi questi movimenti peculiari agli animali sono applicati a certi tipi di ruoli attraverso l'assimilazione dei ruoli caratterizzati da quei movimenti"<sup>35</sup>. Tuttavia come Garin ebbe modo di mostrare a un galà-spettacolo in onore di Mejerchol'd nel 1924, interpretando numerosi ruoli differenti in rapida successione, lo scopo e il proposito dell'allenamento al Laboratorio superava le limitazioni del tradizionale sistema di ruoli. In uno spettacolo un attore avrebbe potuto interpretare parecchi ruoli. (...) In *Amplua aktera* Mejerchol'd, Bebutov e Aksenev raccomandavano la buona vecchia soluzione fisiologica tradizionale. Come spiegano ai loro giovani aspiranti attori, le qualifiche di un attore sono limitate dall'apparenza fisica di ognuno. La tipologia naturale di ognuno semplicemente suggerisce delle funzioni sceniche piuttosto che altre: "In accordo con certe qualifiche fisiche naturali, egli può portare in teatro uno dei tipi fissi, subordinandosi alle funzioni drammatiche peculiari ad esso"<sup>36</sup>.

La relazione tra i tipi fissi e il ciclo d'azione di base intenzione-realizzazione-reazione è questa: padroneggiando le basi del ciclo d'azione, si procede imparando un tipo fisso (o emploi), che in

<sup>34</sup> "Il maestro Bubus e il problema dello spettacolo con musica. Relazione letta il 1° gennaio 1925". E "Recitazione e preresitazione. 1925". In V.Mejerchol'd, *L'ottobre...*, cit., pp.219-20, 224, 222-223, 227, 230-232.

<sup>35</sup> M.Hoover, *Meyerhold...*, cit., p.310.

<sup>36</sup> Ivi, p.298.

termini di abilità fisiche non è altro se non un compito fisico nuovo eseguito ad alto livello (cfr. p. 40), come una funzione nel contesto drammatico che può far crescere l'attore: "L'emploi è il compito dell'attore, che egli assume quando possiede le qualifiche necessarie per il più completo ed esatto adempimento delle funzioni del ruolo drammatico"<sup>37</sup>. Per ottenere questi due livelli d'abilità, lo studente riceverà due tipi di allenamento di base: il primo allena i riflessi e "l'istinto musicale", il secondo porta all'emploi. Le lezioni di biomeccanica appartengono alla prima categoria (cfr. p.3). I soggetti principali di questo primo allenamento saranno:

1)Sviluppo del senso del proprio corpo nello spazio (movimenti con consapevolezza del centro, dell'equilibrio, e della transizione dai movimenti larghi a quelli piccoli, consapevolezza del gesto come risultato del movimento persino in momenti di staticità) (cfr. pp. 14, 67).

2)Acquisizione della capacità di convertire l'istinto musicale in una direzione consapevole di sé come un musicista.

3)Acquisizione della capacità di orientarsi nel sistema di recitazione (cfr. pp. 27, 33, 78, 91, 182).

In breve, esso sviluppa le capacità spaziali e ritmiche necessarie come base per il mestiere. -<sup>38</sup>

## **Rapporti con lo spazio**

- "Tutti gli esercizi di biomeccanica possono essere considerati come degli esercizi di "messa in rapporto", creatori di spazi che hanno come fine quello di sviluppare la capacità di orientamento dell'attore in rapporto a sé stesso, al luogo, al tempo, all'altro, secondo delle regole la cui formulazione ricorda quella delle arti marziali.

1)Messa in rapporto delle differenti parti del corpo dell'attore tra loro, con coscienza e controllo, partecipazione di tutto il corpo al minimo movimento e alla costante ricerca dell'equilibrio (ricerca del centro di gravità).

2)Messa in rapporto del corpo con uno spazio preciso nelle sue dimensioni, la sua forma, determinata da una figura geometrica immaginaria (linea, cerchio), o la disposizione del gruppo. Coordinamento del corpo e dello spazio (*partire dal terreno*), o, per impiegare un linguaggio attuale, dello spazio della postura e circostante. Facoltà d'adattamento allo spazio. Importanza del colpo d'occhio proprio come strumento di misura per calcolare le distanze.

3)Messa in rapporto del corpo con lo spazio e il tempo. Lavoro ritmico che dinamizza lo spazio. Ritmo musicale che da i punti di riferimento.

4)Messa in rapporto del corpo dell'attore con quello del partner, con il gruppo. Lavoro collettivo, in armonia con il gruppo e in risposta-riflesso a quello del partner. L'attore deve trovare il suo cammino all'interno del movimento complesso della massa e conservare gli intervalli dati. Ruolo dell'*otkaz* nel lavoro collettivo.

---

<sup>37</sup> Ivi, p.309.

<sup>38</sup> J.Risum, *L'attore...*, cit., pp.38, 37.

5)Messa in rapporto del corpo con l'oggetto immaginario, manipolato (indicato, acchiapato, utilizzato).

6)Messa in rapporto del corpo dell'attore e dell'osservatore che deve “provare inquietudine” alla vista di questo essere vivente che funziona come un insieme di leve, nell'esercizio”<sup>39</sup>.

La maestria dello spazio si riduce a occuparlo né troppo né troppo poco: l'attore non deve “affatto appropriarsi troppo dello spazio”<sup>40</sup>. Economia nel gesto, concentrazione, calma. Ma, in ogni caso, deve occupare tutto lo spazio che gli è concesso, orizzontalmente e verticalmente. Gli esercizi di biomeccanica sono delle esperienze di presa di conoscenza dei differenti spazi attraverso diversi tipi di movimento, al fine di dare agli attori una strutturazione comune.

L'attore lavora in differenti modi di messa in relazione, su quattro tipi di spazio: quello in cui il suo corpo è in relazione con sé stesso, descrive delle figure e manipola degli oggetti (“Tiro con l'arco”, giochi di destrezza); quello in cui è in relazione più o meno prossima con quello del partner, determinata sia dall'assenza di distanza tra loro, in un corpo a corpo o in un contatto dei corpi in diversi punti (“Cavallo”, “Salto sulla schiena”), sia dalla distanza di uno sguardo che tende a vincolare l'altro a sé; quello in cui è in relazione con il gruppo con o contro il quale lavora; infine, quello in cui c'è una relazione con il pubblico, dato che un esercizio è sempre eseguito per un osservatore. (...) L'alternanza tra gli spazi intimo, personale, sociale e pubblico<sup>41</sup>, e la loro combinazione determinano l'azione biomeccanica e una partitura gestuale che, in assenza di una scenografia figurativa, connota le differenti aree dello spazio scenico. (...)L'attore biomeccanico creatore di forme plastiche nello spazio, sa dunque organizzare il suo corpo sulla scena. Senza ridurlo allo stato di macchina, il principio del corpo-macchina facilita l'esecuzione dei complessi compiti che lo incombono. La scomposizione del movimento in frammenti tagliati in differenti lunghezze nell'étude, lo incita a scomporre il suo ruolo all'interno delle sue diverse sequenze in frammenti spazio-temporali, poi a rimontarlo combinandone le fasi opposte (cfr. pp.4, 21, 33, 65,94). Gli permette, nel lavoro scenico, di mettere in risalto l'espressività di certe parti del corpo. La sua capacità d'improvvisazione non è affatto negata: separata dall'ispirazione, è proporzionale a una memoria plastica, alle sue riserve tecniche, alla sua eccitabilità (cfr. p. 9). -<sup>42</sup>

## **L'improvvisazione**

Improvvisazione e cultura fisica sono l'essenza del teatro come sottolinea Mejerchol'd: -il metodo della vera improvvisazione che concentra, come se fosse in una lente, tutta l'eredità e il fascino delle autentiche culture teatrali di tutti i tempi e di tutte le nazioni, la cultura fisica del teatro, (...) le leggi precise del movimento fondate sulla biomeccanica e sulla cinetica. Il movimento è d'una qualità tale che fa sorgere tutti i ‘sentimenti’ nella concatenazione del suo processo, con la leggerezza, la stessa libera convinzione che ci mette una palla lasciata a cadere a terra. Si congiungono semplicemente le mani et voilà risolto il problema della verosimiglianza del “Ah!” -<sup>43</sup> (Cfr. p.45).

Solovyev delinea lo scopo reale della biomeccanica: insegnare all'attore i metodi tecnici di base necessari per diventare un artista autonomo, e un co-creatore di diritto di ogni spettacolo. La biomeccanica di Mejerchol'd “a un certo livello, allena ogni attore ad essere un inventore che fa

<sup>39</sup> Regole tratte dagli “Enunciati di Mejerchol'd sulla biomeccanica”, CGALI, 963, 1338 e 998, 740. Dossier sulla biomeccanica. Enunciati n°12, 6-7, 9-35 e 21.

<sup>40</sup> Ivi, enunciati n°12-13.

<sup>41</sup> Per usare una classificazione di Edward T.Hall, *La dimensione nascosta*, Bompiani, 1969.

<sup>42</sup> B.Picon-Vallin, *Meyerhold...*, cit., pp.119-121.

<sup>43</sup> V. Mejerchol'd, V. Beboutov, K. Derjavine, “La drammaturgia e la cultura del teatro”, in “*Vestnik teatra-* bollettino teatrale”, n°87-88, 5 aprile 1921, in V.Mejerchol'd, *Ecrits...*, cit., pp.60-61.

ogni sforzo per scoprire sempre nuove possibilità per lo spettacolo teatrale. E molto spesso, quello che allo spettatore appare un eccellente lavoro del regista è, in effetti, un'invenzione creativa dell'attore (cfr. p. 3).”<sup>44</sup>

## **Il montaggio. Lotta gioiosa contro il materiale**

-Anche se nel 1921-1922, il termine non è più usato da Mejerchol'd, è al montaggio che il metodo biomeccanico prepara, con il suo studio analitico del movimento in cui ogni frammento, importante in sé, non acquista senso se non nello svolgimento ritmico d'insieme. Questo montaggio nella recitazione concerne non solamente gli spazi, le differenti parti del corpo, ma anche delle tecniche improntate alle varie arti (cfr. p. 3). Il regista S.Yutkevitch parlerà della “tessitura” complessa della recitazione d’Ilinski nel *Cocu magnifique*<sup>45</sup>.<sup>46</sup>

(...)Questo lavoro di montaggio tende verso una certa astrazione, come sottolinea il teatrologo P.Markov, e allo stesso tempo mette in evidenza il carattere concreto dei frammenti utilizzati. Una tale recitazione suscita una tempesta d'emozioni nella sala, dato che “attraverso le combinazioni abili e complesse dei movimenti del suo corpo”, Ilinski agisce sullo spettatore contemporaneo “quasi psicologicamente ( cfr. pp. 39-41)”<sup>47</sup>.

Il pensiero spaziale e cinetico che la biomeccanica cerca di sviluppare nell'attore lo prepara dunque a dei compiti più complessi di una semplice meccanizzazione corporale. Attraverso una rete precisa della sua aria (superficie) e del suo volume di azione (estensione verticale), misurati attraverso il tempo (musica) e attraverso il proprio corpo, lo allena a far vivere uno spazio teatrale, individualmente, nei passi, in un tragitto, una corsa, un salto, un rapporto col suolo, una caduta, e collettivamente in una processione, una lotta, una danza; lo prepara ad eseguire dei movimenti che, senza una funzione illustrativa in rapporto alle repliche, sono il testo proprio dell'attore-inventore, la sua espressione plastica e potente (cfr. p.91).

Il costruttivismo teatrale mette l'attore mejerchol'diano di fronte a dei compiti di creazione d'immagini spazio-ritmiche, che gli permettono di recitare davanti a un largo uditorio come se fosse in primo piano, con una visibilità massimale (cfr. n. 88 a p. 70)<sup>48</sup>. Lo porta a costruire il personaggio organizzandone anche i tempi di riposo, a differenza della recitazione ininterrotta che regna sulla scena del Teatro Artistico. Egli razionalizza il suo costume che è anche oggetto della recitazione, e che, come gli oggetti che l'attore manipola, deve essere considerato come

---

<sup>44</sup> V.Solovyev, “Aktery teatra im. Meierchol'da”, in “Zhizn' iskusstva”, n°42, 1927. In J.Risum, *The sporting...*, cit., p.40.

<sup>45</sup> S.Yutkevitch, *Igor Ilinski*, Leningrado, Teakinopetchat, 1929, p.8.

<sup>46</sup> Leggiamo cosa dice Ejzestejn a questo proposito: “Mi sembra che il contrappunto, nella sua fase superiore ripeta nei tratti fondamentali due principi istintivi che stanno proprio alla base dell'attività umana(...): l'arte di intrecciare canestri e la caccia. (...)Il primo di questi istinti determina ed alimenta il fascino dell'intrecciarsi dei singoli motivi in un tutto, l'altro determina la caccia delle linee dei singoli motivi attraverso il folto delle voci intersecantesi (polifonia, n.d.a.). In ciò c'è qualcosa di altrettanto 'primordiale' dell'eterno fascino d'intrecciare e sciogliere enigmi. (...)Il nodo è ciò che, allentandosi, ci mostra l'andamento complesso degli incroci e degli intrecci che hanno bisogno di un complicato processo per riprendere la forma di una linea retta, 'sciogliere il nodo'.” Ejzestejn continua spiegando che per stringere questo 'nodo drammatico' occorre applicare alle sue due estremità due forze di direzione opposta. Il nodo può anche essere sciolto da una terza forza -che lo tagli- il *deus ex machina* o un evento esterno. Qualcosa come un impulso a sciogliere i nodi, dopo averli intrecciati, sta nel profondo della psiche umana. “Su queste disposizioni 'istintive' all'intreccio e alla caccia si fonda il fascino antichissimo per la fuga -non importa se spaziale come nelle acqueforti di Piranesi o musicale come nell'opera di Bach. (...)Nel sistema del tangibile principio contrappuntistico (cfr. pp. 14, 77, 79, 85, n.d.a.) si è conservata la viva impressione in cui la coscienza -non importa se quella dei popoli ad un determinato livello di sviluppo, o quella un bambino, che ripete nello sviluppo i medesimi stadi- ha stabilito per la prima volta una diretta correlazione tra i singoli fenomeni della realtà e la percezione di quest'ultima come una grande entità unitaria”. S.Ejzestejn, *La natura non indifferente*, Marsilio, 1981, pp. 281-282, 289, 296, 305.

<sup>47</sup> P.Markov, “Gli attori contemporanei”, in *Vrennik rousskovo teatralnovo obchtchestva*, I, cit., p.252.

<sup>48</sup> Dario Fo spesso fa esempi pratici di questa tecnica nelle sue conferenze spettacolo.

una parte del suo corpo. (...)Il lavoro dell'attore è "conoscenza di sé nello spazio"<sup>49</sup> (...). "Il senso della biomeccanica è di aprire l'attore al linguaggio del pensiero plastico (cfr. p. 3), capace d'esprimere un personaggio, una psicologia e lo stesso attore nello spazio"<sup>50</sup>.

A partire da un lavoro di meccanica corporale, ma senza mai prenderla come un fine in sé, Mejerchol'd conferisce alla gestualità uno slancio, una forza, la dota dell'energia dell'azione fisica reale e non simulata. "Non c'è che un solo stato della vita scenica dell'attore, è l'energia, con il suo equivalente fisico, la gioia (cfr. p. 14). Anche per recitare la disperazione, la recitazione energica è il solo modo di arrivare in platea, di trovare il contatto con gli spettatori che potranno allora apprezzare il teatro invece di disertare le sale a tutto vantaggio degli stadi"<sup>51</sup>. L'influsso energetico è comunicabile, passa da un attore pieno di volontà e di forza interiore ad una sala attiva pronta a ridere, a vibrare, come una gigantesca cassa di risonanza. Lo spettatore è " il risuonatore vivente che risponde a tutte le invenzioni della maestria dell'attore che deve reagire alle reazioni del suo risuonatore attraverso l'improvvisazione"<sup>52</sup>. L'energia non si libera se non nello spostamento, la circolazione, il dialogo e la lotta. L'arte "lotta contro il materiale"<sup>53</sup> è una formula che definisce meglio il teatro di Mejerchol'd al suo debutto degli anni venti di quella di "jonglerie con il materiale". Tutta la recitazione si costruisce sulla produzione e il controllo dell'energia, il superamento degli ostacoli, l'auto-limitazione, l'emploi e il contro-emploi, su dei concetti dinamici d'accelerazione di ritardo, di freno o di complicazione e resistenza (si tratta di un vero e proprio "linguaggio energetico" n.d.a.). E' attraverso una lotta di forze contrapposte che la forma arriverà al suo più alto grado d'espressività, troverà "son acuité". La padronanza dello spazio-tempo scenico dà forma, condensa, "versifica" il discorso dell'attore gli dà la possibilità di pensare come un poeta in maniera ampia e acuta allo stesso tempo. Fa dell'attore il suo proprio regista conoscendo la "scenometrica" o scienza dello spostamento dell'attore sulla scena... (...)La biomeccanica oltre alla distanza tra attore e personaggio, introduce effettivamente la dualità in seno allo stesso attore e radicalizza l'estetica mejerchol'diana del doppio dividendolo tanto nell'allenamento quanto sulla scena, in attore -materiale e in intelligenza organizzatrice che controlla, manipola, guarda, osserva, ammira. Disseziona il movimento quotidiano e lo rimonta in momenti successivi e antagonisti. Permette di costruire il teatrale sulla messa in forma d'un meccanismo che se ben allenato rende possibile all'attore di allontanarsene (cfr. pp. 3, 54). Mejerchol'd citerà l'esempio d'una coppia di clowns eccentrici in bombetta e grandi scarpe che, su un rullo, compivano ogni sorta d'esercizi, l'uno alla perfezione, l'altro sbagliando tutto... "Chi ha più maestria?" domanda Mejerchol'd, e risponde: "Quello che lavora male(...). Gli eccentrici sono individui dalla tecnica stupefacente(...). Conoscono le leggi fondamentali della biomeccanica(...). I grandi ginnasti che lavorano in coppia e la cui tecnica è sempre più perfetta, in fin dei conti non hanno nient'altro da fare se non capovolgere le regole"<sup>54</sup> -<sup>55</sup>.

### **La III realtà del teatro, tra vita e finzione. Il grottesco e il realismo musicale**

"L'attore è un uccello che con un'ala sfiora la terra, mentre l'altra si staglia nel cielo. Tutta la vita e l'opera di Picasso ne sono un esempio. Il distacco dalla vita porta dal movimento drammatico a un astratto acrobatismo da circo. Solo la danza di Sada-Jakko non basta (il

<sup>49</sup> CGALI, 998,739.

<sup>50</sup> N.Velekhova, "Parlandone con Mejerchol'd, in *Pagine teatrali*, Mosca, VTO, 1969, p.277.

<sup>51</sup> E.Garine, *Con Mejerchol'd. Ricordi*, Moskva, Iskusstvo, 1978, p.41.

<sup>52</sup> CGALI, 998, 739. GUYRM -1921/1922- Corso di "Scienza della scena".

<sup>53</sup> CGALI, 963, 1338 e 998, 740.

<sup>54</sup> Secondo corso di Mejerchol'd alla Facoltà d'attori del GEKTEMAS, gennaio 1929, pubblicato in *Teatro*, Mosca, 1974, pp.33-34.

<sup>55</sup> B.Picon-Vallin, *Mejerhold...*, cit., pp.122-123, 118-119.



dramma in Giappone è sempre danzato) . Come non basta il salto mortale dell'attore cinese in punto di morte. Attraverso tutto questo deve brillare un elemento noto, già visto, in altre parole, la vita. (...) C'è un momento in cui l'attore esce dalla fase preparatoria, quella della valutazione cosciente, guidata dal regista, in cui cessa di 'montare' il proprio ruolo, e finalmente fa piazza pulita di tutto, e, a briglie sciolte, crea liberamente<sup>56</sup> (cfr. pp. 3, 54 e n. 95 a p. 75). - Conoscere le leggi meccaniche d'un organismo per ricreare in seguito la vita nell'azione e non attraverso riviviscenza, mettere gli accenti a loro contrari, trasgredendole in maniera creatrice, è far nascere la vita scenica e trovare il grottesco. Difendendo la biomeccanica contro gli attacchi di Tairov, Mejerchol'd scrive: "Il grottesco, è la natura del teatro"<sup>57</sup>. L'approccio biomeccanico da le strutture necessarie per questa recitazione: il materiale e l'organizzatore, la meccanica e la vita, la regola e il suo superamento -<sup>58</sup>.

"Ciò che è basilare nel grottesco è il progresso di chi guarda da un piano di percezione appena decifrato in un altro totalmente inaspettato. Allora: ogni gesto, ogni passo, ogni voltarsi della testa, in una parola, ogni movimento è esaminato come un elemento di danza, capito come se fosse capito in un teatro giapponese (cfr. p. 81). Il maggior interesse è per i clowns, il loro cambiamento rapido e ritmico da un movimento a quello successivo nel salto più sorprendente. In ogni momento ricevi quello che non ti aspetteresti mai."<sup>59</sup>

-L'idea principale di Mejerchol'd (...) è di sostituire la rappresentazione con l'espressione metaforica dell'essenza dei fatti e dei tipi umani. L'imitazione del quotidiano va sostituita con la realizzazione metaforica della struttura interiore dell'uomo e della sua storia. L'esistenza scenica non deve riprodurre il comportamento della vita: il personaggio teatrale non è identificabile con l'uomo vero, dalla psicologia più o meno complessa. Nel recitare, l'uomo crea una nuova realtà, una nuova immagine per la quale può utilizzare sia i propri mezzi di attore, sia i propri sentimenti autentici, vivi, umani. Comunque sia, le leggi della scena riorganizzano e trasformano radicalmente tutto questo materiale (cfr. pp. 12-13, 44-45). L'attore non si limita a imitare la vita quotidiana, ma ne trasmette il senso celato attraverso associazioni di immagini: l'attore incarna la metafora<sup>60</sup>. (...) Negli appunti di Ejzestejn alle lezioni di Mejerchol'd, GVM e GVTM, 1921-1922<sup>61</sup>, leggiamo: "Nei giochi infantili si possono notare due elementi : l'imitazione (dei 'grandi') e la fantasia. Il bambino è dunque, al tempo stesso una 'scimmietta' e un 'inventore' intento a creare. Nel grottesco è ammissibile 'spiare', giacchè dalla figura 'spiata' a quella creata c'è un abisso". (...) "Tutto *Bubus*, tutto *Il mandato* sono un incessante analisi, simile a quella di Gogol' e Dostoevskij, degli abissi della psiche umana, un'analisi condotta proprio nel momento in cui il personaggio è posto in una situazione straordinaria"<sup>62</sup>. Ma ciò che è straordinario nella vita di tutti i giorni può esprimere il nocciolo degli avvenimenti, se sulla scena si rappresenta una situazione limite del destino umano o della storia<sup>63</sup>.

E proprio simili situazioni sono al centro degli spettacoli mejerchol'diani. (...) Il Chlestakov mejerchol'diano, vive in uno spettacolo impostato secondo le leggi del 'realismo musicale', il che determina la natura estetica del personaggio. E' un incrocio di diversi temi-umani, di varie incarnazioni (nel senso letterale del termine), di diverse ipostasi. (...) Le leggi della musica diventano il sostegno del metodo di recitazione dello spettacolo, che viene organizzato secondo

<sup>56</sup> Lezioni di Mejerchol'd dagli appunti di Ejzestejn, GVM e GVTM, 1921-1922. CGALI, f. 1923, op.1, ed. chr. 748.

<sup>57</sup> "Critica al libro di A.Tairov", in Mejerchol'd, *Ecrits...*, cit., p.72.

<sup>58</sup> B.Picon-Vallin, *Meyerhold...*, cit., p.119.

<sup>59</sup> "Novye puti -beseda s Vs.E. Meierkhol'dom", in *Rampa i zhizn' -Vita e luci della ribalta-*, n°34, 1911, p.3. Cit. in K.Rudnitsky, *Meyerhold ...*, cit., p.160.

<sup>60</sup> Ritengo sia qui importante rinviare ai capitoli VIII e IX del libro di F.Ruffini, *Teatro...*,cit., pp.119-139.

<sup>61</sup> CGALI, f. 1923, op.1, ed. chr. 748.

<sup>62</sup> G.Gauzner, E.Gabrilovic, *Potrety akterov novogo Teatra*, in *Teatral'nyj Oktjabr'*, p. 49.

<sup>63</sup> L'eccentricità tipica dei films muti di Chaplin.

le leggi del sinfonismo, in cui ogni personaggio, al pari di un tema melodico, si sviluppa e si intreccia con gli altri in diverse forme armoniche e contrappuntistiche (cfr. n.114 a p. 85). Mejerchol'd disse a A.K.Gladkov (e chiamava questa 'una definizione molto precisa'): "La recitazione è la melodia, la messinscena è l'armonia...Ho capito cos'è l'arte della messinscena quando ho imparato ad armonizzare alle messinscene la trama melodica dello spettacolo, ossia la recitazione degli attori"<sup>64</sup>. -<sup>65</sup>

-Questa è l'ambizione di Mejerchol'd: fissare i principi basilari della tradizione così come nell'insegnamento della sua scuola, compararli e insegnarli sistematicamente, innalzare il livello dell'educazione dell'attore a un punto tale che non si era mai visto. Come egli spiega, in passato le basi della tradizione sono sempre state acquisite individualmente, spesso con grande sforzo, ma spesso anche grazie a un mero lavoro inconscio di copiatura. Come per Stanislavskij, ma con un approccio differente, l'ambizione di Mejerchol'd è di liberare l'attore da tali vincoli storici, una volta e per tutti: trasformare l'educazione teatrale in un atto conscio e devoto, proprio come un'arte, in tutte le sue parti. "Tutto questo lavoro deve essere fatto da una persona che si dedichi devotamente alla recitazione, prescindendo dalle aspirazioni personali e dalle convinzioni teoriche. Solitamente viene fatto attraverso errori e riprove, ed è per tre-quarti un lavoro inconscio. Tuttavia un tale processo spreca un'incommensurabile quantità di sforzi, sensibilità nervosa e tempo. Il compito dell'educazione teatrale è la sistemazione di tale faticoso operare"<sup>66</sup>. -<sup>67</sup>

## LA BIOMECCANICA DOPO MEJERCHOL'D

Nell'Archivio Statale Centrale di Letteratura e Arte (CGALI) di Mosca c'è un enorme quantità di stenogrammi, lezioni, appunti di allievi, note, schemi e programmi, in ordine cronologico ma senza una vera e propria sistemazione organica. Vi si trova anche, quasi interamente, l'archivio di Mejerchol'd, salvato da Ejzenstejn subito dopo la fucilazione del suo maestro, nel 1940, prima che il KGB potesse distruggerlo.

- (Eppure) a dispetto del lungo periodo di soppressione politica della biomeccanica di Mejerchol'd, gli études sono diventati una tradizione. Oramai sono stati tramandati per tre generazioni in Russia, ed anche in altri paesi.

L'attore mejerchol'diano Alexei Temerin era anche il fotografo del teatro. Le foto mostrano pose di études biomeccanici al Laboratorio. Temerin ha anche ripreso un film dove tre allievi, Lev Sverdlin, Irina Mejerchol'd e una seconda attrice, danno dimostrazione di una serie di études. I fotogrammi rimasti presentano "Lancio della pietra", "Colpo di pugnale", e "Tiro con l'arco"(...). Tuttavia gli études filmati usano uno spazio ridotto. Documentano solo parzialmente la relazione tra ritmo e spazio così come era normalmente negli études.

Nel 1934 il primo attore di Mejerchol'd, Igor Ilinskij, che ha vissuto con la biomeccanica almeno sin dal 1921, in un giornale specificò con cura la loro importanza fondamentale: "La gente pensa che essenzialmente la biomeccanica sia più che altro come l'acrobatica. Nel migliore dei casi sanno che essa consiste in una serie di trucchi scenici come saper schiaffeggiare il partner sulle orecchie, come saltare sul suo petto e così via. Ma non molti capiscono che il sistema di recitazione biomeccanico, che parte da una serie di disposizioni designate a sviluppare nella maniera più vantaggiosa l'abilità di controllo del corpo all'interno dello spazio scenico, conduce alle più complesse questioni della tecnica recitativa (cfr. p. 3);

<sup>64</sup> A.K.Gladkov, *Teatr. Vospominanija i razmyslenija*, Moskva, Iskusstvo, 1980, p.150.

<sup>65</sup> N.Pesocinskij, "La biomeccanica...", in V.Mejerchol'd, *L'attore...*, cit., p.37, 38, 41, 42, 43.

<sup>66</sup> Cit. in M.L.Hoover, *Meyrhold...*, cit., p.310.

<sup>67</sup> J.Risum, *L'attore...*, cit., p.38-39.

problemi che concernono la coordinazione di movimento, parole, la capacità di controllare le emozioni, l'eccitabilità durante lo spettacolo. Lo stato emotivo dell'attore, il suo temperamento, la sua eccitabilità, la 'simpatia' emozionale tra l'attore artista e i processi immaginativi del personaggio che sta interpretando; tutti questi sono elementi fondamentali nel complesso sistema biomeccanico"<sup>68</sup>.

E.Garin, che per talento non era da meno, fece la stessa cosa nelle sue memorie nel 1967: "L'allenamento biomeccanico potrebbe essere comparato agli studi di un pianista, alla pratica della tecnica con gli esercizi Hanon e con gli études Czerny. Padroneggiando le difficoltà tecniche degli esercizi ed études non si dà allo studente una prescrizione per l'energia lirica necessaria, diciamo, per un notturno di Chopin (che è la sfera dell'A<sub>1</sub> di Coquelin) (cfr. p. 74), egli deve prima padroneggiare le tecniche allo scopo di padroneggiare la sua arte. La tecnica arma l'immaginazione. La biomeccanica sono gli esercizi Hanon per gli attori<sup>69</sup> (cfr. p.3).

Tra i visitatori stranieri al Laboratorio negli anni trenta, l'inglese André van Gyseghem pubblicò nel 1943 una descrizione dettagliata del "Lancio della pietra"<sup>70</sup>.

Erast Garin era tra quelli che della prima generazione si ricordavano gli études e, quando le pubblicazioni sul lavoro di Mejerchol'd divennero di nuovo possibili, ne lasciò la descrizione di due, "Tiro con l'arco" e "Attacco col pugnale"<sup>71</sup>.

Presenti al Centenario dalla nascita di Mejerchol'd nel 1974 ci furono allievi come Alexander Fevral'sky, Alexander Gladkov, Igor Ilinskij, Nicolaj Okhlopkov, Erast Garin e Valentin Pluchek. Ilinskij ripeté il monologo di Bruno in *Le cocù magnifique*. Negli anni cinquanta, Pluchek ha ridato vita alle maggiori commedie di Majakovskij in collaborazione con Sergei Yutkevich ed è diventato direttore del Teatro di Satira. Al centenario del 1974, Pluchek era ancora capace di mostrare études di biomeccanica, definendo la biomeccanica "un sistema di allenamento dell'apparato psico-fisico dell'attore"<sup>72</sup>.

All'estero il revival cominciò con lo scambio delle esperienze e la comparazione degli appunti. Nel 1974 Marjorie Hoover pubblicò le traduzioni dei programmi e dei corsi di studio, e Mel Gordon una ricostruzione scritta di 13 esercizi o études di biomeccanica, "derivata dai resoconti pubblicati, e non, di partecipanti e osservatori del Laboratorio di recitazione di Mejerchol'd"<sup>73 74</sup>.

Stanislavskij aveva adottato un étude, "Tiro con l'arco", nell'insegnamento del suo Studio<sup>75</sup>. Ripensando al passato, Alexander Fevral'skij rivendica il fatto che una comparazione tra la biomeccanica di Mejerchol'd e il metodo di Stanislavskij troverebbe molti punti in comune<sup>76</sup> (cfr. p. 72). Nelle sue memorie, pubblicate nel 1962, Ilinskij crede che la biomeccanica non fù mai pienamente codificata o spiegata da Mejerchol'd<sup>77</sup>. E dichiara ancora che "C'è una congiunzione tra la biomeccanica di Mejerchol'd e l'azione fisica di Stanislavskij"<sup>78 79</sup>. Il russo Rudnitsky, allievo di Mejerchol'd, è più scettico. Stanislavskij

<sup>68</sup> Igor Ilinskij, "Molozhe molodykh", in *Vechernyaia Moskva*, 9 febbraio 1934. Cit. in E.Brown, *Meyerhold...*, cit., p.176-177.

<sup>69</sup> Cit. in P.Schmidt, *Meyerhold...*, cit., p.41.

<sup>70</sup> A.Van Gyseghem, *Theatre in Soviet Russia*, Londra, 1943, p.39-40, in M.Hoover, *Meyerhold...*, cit., p.315

<sup>71</sup> In P.Schmidt, *Meyerhold...*, cit., pp.38-39.

<sup>72</sup> V.Pluchek, "V sentyabre 1929 goda", in: *Teatr*, n°2, Febbraio 1974, p.50. Cit. in R.Leach, *Vsevolod Meyerhold, Directors in Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p.53.

<sup>73</sup> M.Gordon, *Meyerhold's...*, cit., pp.73-88. Ristampato in P.B.Zarrilli, *Acting (Re)Considered. Theories and Practices*, London e New York, Routledge, 1995, pp.85-107.

<sup>74</sup> In America, Alma Law ha rimesso fedelmente in scena il più biomeccanico degli spettacoli mejerchol'diani, *Le cocù magnifique*.

<sup>75</sup> M.Hoover, *Meyerhold...*, cit., p.103.

<sup>76</sup> A.Fevral'skij, "Stanislavskii i Meierkho'd", in *Tarusskie stranitsy*, Kaluga, 1961, p.291. Cit. in K.Rudnitsky, *Meyerhold...*, cit., p.296.

<sup>77</sup> Cit. in R.Leach, *Vsevolod...*, cit., p.52.

<sup>78</sup> Cit. in K.Rudnitsky, *Meyerhold...*, cit., p.296.

applicava il suo “metodo delle azioni fisiche” al lavoro sul personaggio di attori d’esperienza, piuttosto che al lavoro iniziale dell’attore su sé stesso. Egli spiega: Mejerchol’d allenava “non qualsiasi attore, e certamente non attori della ‘scuola dell’esperienza emozionale’ (...), la biomeccanica allenava ed educava attori di tipo speciale, i cui movimenti scenici somigliavano a quelli degli antichi giocolieri, commedianti di farse: muscolosi, elastici, flessibili, aggraziati, musicali”.<sup>80</sup>

Nikolai Kustov, insegnante di biomeccanica di Mejerchol’d 1928-38, ridiede vita agli études a Mosca negli anni settanta. Essendo ancora vietato, allora, menzionare la parola biomeccanica, cominciò ad insegnarli il meno possibile. All’inizio con un nome differente e solo a classi di amatori che forse nemmeno avevano conosciuto la loro reale origine. Nel 1972 Kustov invito anche cinque giovani attori al Teatro di Satira perchè imparassero la biomeccanica segretamente. Avvolto in una nuvola di fumo, li osservava dalla sua sedia, mentre loro erano immersi negli esigenti esercizi fisici del suo passato. Solo due di loro resistettero, Alexei Levinski e Gennadi Bogdanov. Fino al momento della sua morte nel 1976, Kustov insegno loro i cinque études che considerava il nocciolo della biomeccanica -Due études a solo, e tre con partner: “Lancio della pietra”, “Tiro con l’arco”, “Schiaffo in faccia”, “Assalto col pugnale”, e “Salto sul petto”.

Oggi gli allievi di Kustov, Alexei Levinski e Gennadi Bogdanov, insegnano biomeccanica in Russia così come all’estero. Levinski è anche regista teatrale, e Bogdanov tiene un corso di biomeccanica all’Istituto Statale di Arte Teatrale di Mosca (GITIS).

Loro distinguono gli esercizi dagli études. Gli esercizi preparano l’attore agli études. Levinskij considera un “ciclo d’azione” in questo modo: “Hop - *i* - *ras* - *dva*!”, che significa: “Hop - *e* - uno - due!”. Hop significa *pronti?*, *i* indica l’*otkaz*, e *ras* significa *una volta* (oppure *ora*) come pure *uno*<sup>81</sup>. Come spiega Levinskij, la transizione da *i* a *ras* è il punto cruciale e la cruciale liberazione dell’energia. E’ una transizione repentina dal *no* al *si*. Non si conta mai il *tre*. Se qualcuno desiderasse cercarlo, gli suggerisco di guardare al riverbero nel tempo e nello spazio del movimento in questo ritmo. Come ho già suggerito, questo ritmo contato, o modulo d’energia, corrisponde strettamente al metro del *dàctylos* che ha dato nome al *Dactyl* e forse anche al suo modello di contrappunto (cfr. pp. 55-56). L’accentuazione metrica è inversamente proporzionale all’espressività plastica dell’esecuzione. L’apparentemente insignificante *otkaz* crea uno stato di massima tensione accentato metricamente. In contrappunto, libera immediatamente un’azione plastica (*possyl* calcolato come *ras*) che è metricamente senza accento, ma molto più espressivo. Questa espressività alla fine si riverbera nel punto conclusivo (il *točka* calcolato come *dva*) ugualmente non accentato, che comprime, così come conclude, l’azione, come l’esatto opposto del *otkaz* iniziale.

Contrariamente al fatto che alcuni movimenti negli études possono rammentare alcuni sports come il golf, il tennis o la boxe, Levinskij dichiara che Kustov non mise mai in relazione la biomeccanica agli sports. Tuttavia Kustov ha sempre messo in evidenza l’importanza di tenere sempre le spalle leggermente curvate mentre si fanno gli études, e Levinskij suggerisce che questo può essere stato adottato dall’atteggiamento del boxeur. Ma, come dice scherzando, tanto per cominciare, lo stesso Mejerchol’d era per la verità ampiamente alto, secco e curvo. Bogdanov e Levinskij definiscono lo scopo della biomeccanica come l’inizio di un processo di apprendimento. Il primo passo è imparare il modello seguendo l’insegnante. Il secondo passo è sviluppare una versione personale dell’étude, ma senza cambiarlo. Il terzo passo è usare nella

<sup>79</sup> Cfr. pp. 3, 65, 70, 98, ma ritengo che questa congiunzione avvenga soprattutto nel ritmo: -L’esplosione “acrobatica”, e poi l’assorbimento in una dinamica più contenuta nello spazio, più composta nella forma, ma non per questo meno vitale. L’acrobazia diventa pulsazione interiore, “tempo musicale che (...) regola il battito armonico” della passione- F.Ruffini, *Teatro...*, cit., p.154.

<sup>80</sup> In K.Rudnitsky, *Meyerhold...*, cit., pp.296-304.

<sup>81</sup> Dato che in russo *ras*, nella conta, ha senso di uno, qui ha sicuramente solo questo significato.

preparazione di uno spettacolo i principi in esso implicati. Tutti i principi di cui come attori hanno bisogno sono codificati nei cinque études biomeccanici che sono diventati di loro retaggio personale. Non è necessario usare altri sistemi recitativi di supporto, e loro sono sempre in grado di vedere se un attore che recita li conosce o meno. Dichiarano anche che fare gli études ha un profondo significato personale per loro.

Avendo osservato Levinskij e Bogdanov eseguire lo stesso étude, appare ovvio che entrambi hanno lasciato un marchio personale nell'esecuzione. L'introverso e lirico clown Levinskij non è l'estroverso e atletico Bogdanov. Eppure le loro esecuzioni personali appartengono chiaramente allo stesso mondo di *design* biomeccanico. Realizzano così ciò per cui erano destinati: un'unione diversificata di forze (cfr. pp. 39, 93) In ciò si fondono le tecniche del ballerino, dell'acrobata e dello sportivo. Stabiliscono una struttura artistica da cui appare non solo il lavoro e l'aspetto fisico, ma anche la personalità dell'attore che li esegue (cfr. pp. 3, 74, 94). -<sup>82</sup>

### II parte

## RECENTI SVILUPPI DELLA BIOMECCANICA DI MEJERCHOL'D PRESSO LA FACOLTA' DI MOVIMENTO SCENICO DEL GITIS DI MOSCA (ISTITUTO STATALE D'ARTE TEATRALE)

(...)

[Taglio da p. 107 a p. 123, *n.d.a.*]

### *POSSYL*

- In coppia. Salire in piedi su una sedia e farsi spingere dolcemente dal partner. Cadendo morbidamente controllare l'intero processo e tutti i muscoli, soprattutto quelli delle gambe. Sviluppare liberamente la spinta fino a mettere il *točka*.

- In coppia. Uno, fermo, riceve il partner che gli viene incontro, stabilisce il contatto e cadendo morbidamente (*tormoz*) insieme a lui, sviluppa la sua spinta e la sua azione. In questa specie di lotta egli rappresenta il materiale ( $A_2$ ) e l'altro colui che lo trasforma ( $A_1$ ). Non è solo passivo, deve opporre una certa resistenza e anche seguire e sviluppare la spinta, e ogni volta può essere in modo diverso (cfr. p. 75). Bisogna ascoltarsi molto e collaborare, senza rifiutare i momenti difficili anzi cercando di accoglierli e svilupparli. Anche il movimento più semplice deve avere all'interno una difficoltà da superare (cfr. pp. 38-39). Fare questo esercizio e subito dopo fare un'azione molto semplice con la stessa energia, per esempio andare incontro al partner fermo e fargli una carezza. Fare la stessa cosa provando ad arrivare al pianto. Provare, questa volta, ad andare incontro al partner con una tale sensazione di gioia e d'amore nei suoi confronti che non si riesce a contenere, e, per non voler ammettere a se stessi quest'impossibilità, si arriva a fargli, affettuosamente, un dispetto, non una carezza ma una cosa contraria, un pizzicotto, per esempio. Il partner può accettare il gioco rincarando la dose e reagendo con una specie di lotta d'amore o rincorsa affettuosa. Lo sviluppo di questa insolita dinamica amorosa deve essere interrotto dal primo partner chiedendo la pace. *Točka*. Si provi ad immaginare uno sviluppo inconsueto ma possibile di una scena d'incontro tra Giulietta e Romeo di Shakespeare.

“AGO E FILO”

- Percorrere liberamente lo spazio tra e sopra le pedane, fare attenzione allo spazio e al rapporto con gli ostacoli, alla fine del percorso mettere il *točka*. Ora, a coppie, uno dietro l'altro, effettuare il percorso libero. Il primo non deve essere mai d'intralcio nè deve perdere l'attenzione verso il partner. Arrivati alla fine mettere il *točka*. Con le 9 velocità, e con cambi continui, immaginare di essere uno l'ago e l'altro il filo. Utilizzare tutto lo spazio, muoversi tutti come tanti fili che operano una tessitura. Il tessuto che va realizzato non deve essere una stoffa liscia ma un ricamo con continui cambi di direzione, di velocità e di pedana. L'ago può diventare filo girandosi di 180°, anche il partner allora si girerà subito e passerà a condurre l'azione come ago. Ora l'ago deve, dopo una frase/movimento, mettere un *točka* in maniera chiara e precisa, arrivandoci quindi con un buon *tormoz*. In questo caso il *tormoz* è come un *otkaz*, perchè prepara il partner a frenare anch'egli e ad assumere la stessa posizione finale dell'ago. Prima di cominciare una nuova frase, l'ago deve fare un chiaro *otkaz* per far capire al filo la nuova direzione, velocità e movimento. Si può anche provocare il partner cambiando questi spesso e velocemente ma tutto deve essere sempre molto chiaro e preciso per il partner. Ora continuare con la musica, per esempio quella della "Pink panther", ed immaginare di essere dei detectives che si muovono tra molti pericoli. Immaginare per esempio di camminare su un pavimento di coltelli, ma bisogna sentirli non con i piedi ma con tutto il corpo. Fare frasi brevi, con *točka* precisi. Stop della musica, fissare la posizione.

- Le donne formano un gruppo e gli uomini un altro, ogni gruppo ha un ago che lo conduce avanzando, retrocedendo o muovendosi di lato e usando tutto lo spazio. Quando ruota di 90° o di 180° e mette il *točka* diventa filo e l'ago diventa il partner che a quel punto, nel gruppo, viene a trovarsi davanti. Mantenere il gruppo compatto e fissare la posizione ogni volta che s'interrompe la musica.

### “LA LOTTA”

- In coppia, di fronte, uno un po' distante dall'altro. Al comando dell'insegnante, *otkaz* e correre l'uno incontro all'altro come missili. Entrare in contatto col *tormoz* e sviluppare una lotta fino al *točka* dell'insegnante. Fissare la posizione, poi *otkaz*, rifiuto morbido del contrasto e del contatto col partner e tornare velocemente alla posizione iniziale. Ripetere più volte senza perdere l'equilibrio nella lotta, e svilupparla anche per terra. L'otkaz, il rifiuto della lotta, è già la preparazione per la prossima azione. Ora, infatti, alternare incontri di lotta con incontri d'amore. Questi si sviluppano sempre attraverso il contatto e il rapporto dei 2 corpi, una specie di "lotta d'amore". Quando si fissa la posizione, dopo il *točka*, bisogna eliminare la tensione superflua, separarsi preparandosi già per la nuova azione d'incontro e tornare quindi alle posizioni iniziali, in maniera non quotidiana. Questo è un gioco per sentire le reazioni del proprio corpo e di quello del partner. L'amore non è l'amore per il partner ma per la vita in assoluto, che si esprime con un movimento attento, di scoperta, in ascolto del proprio corpo e di quello dell'altro, un contatto semplice, pulito, inizialmente leggero, per poi cominciare a giocare. Ogni movimento deve aprire nuove possibilità espressive. Nessuno è passivo, entrambi agiscono attivamente, l'uno è il senso dell'altro (cfr. p. 123). Ora, nella "lotta d'amore", uno dei due, a turno, tiene gli occhi chiusi. La responsabilità del partner aumenta. Non sviluppare solo il movimento delle braccia. Ora tenere entrambi gli occhi chiusi. Durante il gioco riaprire gli occhi e continuare a rimanere concentrati sui movimenti piccoli, le sensazioni sottili. Il Movimento deve tendere ad essere quasi senza contatto, ognuno assumendo le proprie posizioni ma rimanendo sempre in contatto e in ascolto.

- Tre incontri liberi, l'insegnante dà solo il comando del *točka*.

E' molto difficile passare da un polo all'altro ma bisogna sempre mantenere la dinamicità, l'energia. Nel caso della "lotta d'amore" l'energia è come qualcosa che splende, un irradamento (cfr. p. 137) che coinvolge il partner e quindi cresce con l'incontro. Nel caso della lotta, invece, l'energia cresce per l'incontro, aumenta per distruggere l'ostacolo, l'avversario.

- Ripetere il gioco con i comandi dell'insegnante e utilizzando anche le pedane. Ricordare che la separazione, il rifiuto, *l'otkaz*, è la preparazione per l'azione successiva, o meglio è lo sviluppo della propria scena. La preparazione, *otkaz*, è più importante dell'incontro, *possyl* (cfr. pp. 85, 104, 116). Stop, fissare e ricordare precisamente le proprie posizioni, passare l'attenzione in ogni parte del corpo, sul vostro rapporto col partner, con le pedane e lo spazio, perchè ora cala il sipario e domani si deve riprendere dalla stessa identica posizione di oggi. Sciogliere le posizioni e andare al muro. Domani è già arrivato! Riprendere esattamente la posizione finale. E' importante non solo assumere la stessa forma, ma anche ricordare la sensazione che si aveva al momento del *točka*. Ripetere in otto tempi, dati dall'insegnante. Ognuno ha il suo percorso, ma all'ottavo tempo tutti devono aver fissato la posizione. Ripetere calcolando ognuno per conto suo gli otto tempi.

### “LA CATENA”

- “Con le mani”. Occupare liberamente lo spazio e prendersi per mano. In qualche punto di questa catena nasce un impulso, e il movimento si propaga muovendo la catena nello spazio. Non bisogna anticipare il movimento ma aspettare l'impulso, sentirlo realmente con tutto il corpo, senza illustrarlo (cfr. p. 168), e trasmetterlo al partner vicino. Qualcuno può mettere anche il *točka* ad un impulso, ne nascerà un altro, o altri, e si propagheranno. Ogni gesto deve essere prezioso, ogni posizione un capolavoro (cfr. p. 150). *Točka*.

- “Coi bastoni”. In coppia con due bastoni, ognuno tiene l'estremità di un bastone con il palmo di una mano e quella dell'altro con il palmo dell'altra. Uno conduce cominciando con movimenti molto semplici preceduti sempre dall'*otkaz* e l'altro segue aprendosi agli impulsi dell'altro. Guidare con attenzione il partner considerando che ci possono essere degli ostacoli. Usare i piedi in modo attivo, sentire il movimento attraverso di essi. *Točka*, cambiare ruolo. Esplorare tutte le possibilità di azione senza distruggere le regole del movimento (*liberta' nelle regole*); è possibile anche fare capriole. Formare delle frasi lasciando al partner la possibilità di prendere l'iniziativa dopo una frase. Può anche trasformarsi in una lotta in cui ognuno non deve solo contrastare ma anche sentire e sviluppare gli impulsi dell'altro. Fare lo stesso con la musica. Ascoltando, capire quando è il momento della lotta e quando quello dell'amore. Ora, facendo lo stesso esercizio, formare con i bastoni gruppi di 4, poi di 10, infine dividersi in 2 soli grandi gruppi e poi formarne uno solo. Ricevere l'impulso con il corpo e non con gli occhi, si deve essere economi del movimento, non disperderlo nello spazio, non mostrarlo esternamente ma occuparsi solo di sentirlo dentro e reagire (cfr. nota 41 a p. 33). Il lavoro dei piedi deve essere molto sottile e raffinato come il lavoro di un gioielliere. Il bastone deve essere molto morbido, immaginare che nel bastone ci sia un movimento simile ad un'onda.

### Frammenti dall' *étude* “LANCIO DELLA PIETRA”:

- “Preparazione alla corsa”. Attenzione, *otkaz* e saltare, con le braccia lungo i fianchi e le mani aperte, verso l'alto. Atterrare ruotando di 90°, scaricando il peso, col *tormoz*, su entrambe le gambe poggiate sui piedi paralleli, sinistro avanti e destro dietro, e ridistendersi eretti. *Otkaz* e

ruotare il tronco verso sinistra piegandosi in avanti e scaricando il peso sulla gamba sin. piegata, mentre la dx., anch'essa piegata, poggia sulla punta del piede. Per avere una posizione ottimale per la corsa, bisogna piegare il braccio sin. circa a 90° dietro la schiena e quello dx. sempre a 90° in avanti verso il ginocchio sin., rimanere con le spalle e il petto aperti, mantenere le mani aperte, alzare leggermente e curvare la parte lombo-sacrale della schiena, *točka*.

- “Corsa”. Ultimata la preparazione alla corsa, *otkaz* e spinta in avanti per correre rimanendo nella posizione aereodinamica. Alzare molto le ginocchia verso la posizione raccolta del busto, mantenendo l'apertura delle spalle e equilibrare la spinta delle gambe con l'azione ampia delle braccia, piegate sempre a 90° e con le mani aperte.

- “Salto della pietra e raccolta”. Dopo il *Dactyl*, “preparazione alla corsa” e “corsa”. Immaginare una pietra in un punto preciso davanti a noi. Correrli incontro, saltarlo e atterrare col *tormoz* nella posizione finale della preparazione alla corsa, girando la testa per guardare, oltre la spalla destra, la pietra oltrepassata. *Otkaz* e rotazione del corpo all'indietro fino a poggiare, col *tormoz*, la mano dx. sulla pietra. In questa posizione il corpo poggia sulla mano destra, che sostiene la parte maggiore del peso, sulla gamba dx., piegata sotto il bacino e la gamba sin. distesa di lato, dato che i piedi sono rimasti nel punto d'arrivo precedente. Il braccio sin. è sollevato e piegato a 90°. *Otkaz* e ritorno alla posizione di “preparazione alla corsa” con il braccio dx. che pende davanti, ruotato di 180° e con la pietra in mano. *Točka*.

(...)

[taglio da p. 130 a p. 246, *n.d.a.*]

## INDICE



<b>STORIA INSEGNAMENTO E PRATICA DELLA BIOMECCANICA DI MEJERCHOL'D</b>	5
<b>1.I primi teatri studio</b>	6
• Storia	
• Antropologia dell'attore	8
• Drammaturgia dell'attore	10
• L'oggetto	12
• La riviviscenza è diversa dall'arte	12
• Musica e ritmo	13
• Gli études	15
<b>2. Prima dell'apertura dello Studio di Mosca (1917-1921)</b>	17
<b>3. Supporti scientifici alla biomeccanica</b>	19
• La ginnastica espressiva di Bode attraverso lo studio sui movimenti espressivi di Tret'jakov e Ejzestejn	19
• La psicologia oggettiva di James, la riflessologia di Pavlov e la ginnastica industriale di Taylor	45
<b>4. Lo Studio di Mosca</b>	49
• Gli études	52
- <i>Dactyl</i>	55
- Descrizione degli études	56
- <i>Otkaz</i>	60
- "Schiaffo"	61
- "Colpo di pugnale"	61
- "Tiro con l'arco"	61
- "Attacco col pugnale"	66
• <i>Racursy</i> e psicologia oggettiva	68
• Lo specchio e la formula dell'attore doppio	72
• Movimento scenico	76
• Musica e ritmica. Una nuova cultura del movimento	77
• Teatro, danza e prerecitazione	82
• Dagli études alla recitazione. L'emploi	87
• Rapporti con lo spazio	89
• L'improvvisazione	92
• Il montaggio. Lotta gioiosa contro il materiale	93
• La III realtà del teatro tra vita e finzione. Il grottesco e il realismo musicale	96
<b>5. La biomeccanica dopo Mejerchol'd</b>	100
<i>Il Parte</i>	
<b>RECENTI SVILUPPI DELLA BIOMECCANICA DI MEJERCHOL'D PRESSO LA FACOLTA' DI MOVIMENTO SCENICO DEL GITIS DI MOSCA</b>	107
<b>1. Allenamento psicofisico: Sviluppo della biomeccanica di Mejerchol'd</b>	109
• Riscaldamento	109
• Reattività	110

• Reattività, immaginazione, adattamento	112
• Equilibrio e reattività	112
• Coordinamento ed equilibrio (riscaldamento)	112
• Adattamento (libertà nelle regole)	113
• <i>Otkaz, possyl, tormoz, točka</i>	114
• <i>Otkaz</i>	115
• <i>Tormoz</i>	116
• Adattamento, <i>otkaz, tormoz</i> e reattività	117
• Coordinamento, attenzione e abilità	117
• <i>Tormoz</i> , adattamento (libertà nelle regole)	119
• <i>Točka</i>	120
• Coordinamento	121
• <i>Possyl</i>	123
• “Ago e filo”	124
• “La lotta”	125
• “La catena”	127
<u>Etudes</u> , partiture ed esercizi	128
• “ <i>Dactyl</i> ”	128
• Frammenti dall’ <i>étude</i> “Lancio della pietra”	130
• “Lo schiaffo”	131
• “La sedata”	132
• “Tango”	132
<b>2. Altri allenamenti psicofisici:</b>	
<b>introduzione al metodo di M. Cechov</b>	135
• Riscaldamento	135
• Irradiazione	137
• Espirazione attiva e riserva	143
• La pausa	145
• Associazioni d’idee e atmosfere	146
• Movimenti fluidi o plasmati	149
• Il corpo immaginario	151
• Movimenti leggeri	154
• Entrare nel corpo del personaggio	155
• Il centro immaginario	156
• Azione con la sfumatura	157
• Il gesto psicologico	160
<b>3. Introduzione al sistema di K. Stanislavskij</b>	165
• I compito: Racconto	167
• II compito: Memoria delle azioni psicofisiche	167
• III compito: Memoria delle azioni fisiche	168
• IV compito: Varianti di sviluppo	173
• V compito: Osservazione	175
• VI compito: Novità	176
• VII compito: Incontro/Addio	181
• VIII compito: Pedagogo	182
• IX compito: Circo	183

• X compito: Autopedagogo	184
<b>4. Introduzione all'allenamento della voce</b>	185
• I serie di esercizi	185
• Respirazione paradossale	187
• II serie	188
• III serie	191
• Importante	193
• IV serie	195
• “La molla”	196
• “Il treno”	198
• V serie	198
• Serie d'esercizi per problemi particolari	200
• Importante	205
• Compito: Poesia con azioni	207
• VI serie	209
• Plasticità dei suoni	211
• VII serie	213
• VIII serie	217
• IX serie	220
<b>Conclusione</b>	224
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	226
<b><u>I. Bibliografia su Mejerchol'd</u></b>	226
<b>1. Testi teorici di Mejerchol'd in russo</b>	226
• Studi	226
• Interviste e articoli	226
<b>2. Traduzioni di testi teorici di Mejerchol'd</b>	227
<b>3. Pubblicazioni realizzate da Mejerchol'd o dalle edizioni del suo Teatro</b>	228
• Studi	228
• Riviste e programmi	229
<b>4. Testi critici su Mejerchol'd</b>	229
• Studi	229
• Articoli	233
• Cataloghi	241
<b><u>II. Bibliografia generale</u></b>	242
<b>Studi</b>	242
<b>Articoli</b>	245