

II

15 gennaio, l'una di notte: mi hanno detto che Jerzy Grotowski è morto.

Ancora non ho scritto a Pontedera. Cosa aspetto, l'ora del dolore?

Devo ammetterlo, io sento poco, troppo poco, e ancor meno so, ma cosa allora e chi sono io, residuo di me stesso? E su chi, e su cosa, sono così poco informato? Sull'uomo di nome Jerzy Grotowski, sull'ultimo degli illuminati.

Me lo rappresento come l'apostolo Paolo, penetrante nel parlare, dotato nel pensare, leggendario nella vita... e peraltro: perché scrivo in questo stile giornalistico di un uomo che mi ero scelto come padre?

Tutto il mio affetto per Grotowski è filiale: anzi era, e sarà. Dopo essermi entusiasmato degli ideali del teatro in gioventù, nella mia età adulta non ho mai nutrito in maniera più forte una predisposizione per qualcuno, un'inclinazione amorevole, sentito una necessità filiale, fanciullesca, di essergli accanto, magari anche per poco tempo, magari anche solo per gettargli un'occhiata, di non coprirmi di vergogna davanti a lui e aspettavo sempre che mi chiamasse un'altra volta.

Nel giorno della circoncisione del Signore, nel giorno di Santo Vasilij il Grande, il quattordici gennaio, primo per il calendario ortodosso, a Pontedera è morto l'ultimo dei grandi, il teatro comincia daccapo.

Anatolij Vasil'ev



ALESSIO BERGAMO
QUALCHE INFORMAZIONE SU QUESTO LIBRO (E SUL SUO AUTORE)

Anatolij Aleksandrovič Vasil'ev ha cominciato ad essere noto in Italia verso la fine dello scorso decennio, quando ha mostrato sulle nostre scene due spettacoli (*Cerseau* di Viktor Slavkin e *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello) recitati dalla compagnia del teatro che dirige: la "Scuola d'Arte Drammatica" di Mosca. I *Sei personaggi* in particolare hanno colpito il pubblico italiano non solo per alcuni tratti stilistici inconsueti (quali la ripetizione continua di alcune scene, lo scambio di ruoli tra gli attori, la confusione tra spettatori, attori e personaggi), ma soprattutto per la qualità della presenza scenica degli attori, al tempo stesso giocosa e drammatica, autenticamente tragica ma a momenti anche comica, e per l'emozionalità, per l'afflato improvvisativo, per la vita che vi si avvertiva.

Dopo questi due spettacoli, Vasil'ev ha cominciato a frequentare con una certa assiduità il teatro italiano, anche se, almeno fino al '96 quando la "Scuola d'Arte Drammatica" ha mostrato l'*Anfitrione* di Molière, non ha più presentato in Italia spettacoli definitivamente (o quasi definitivamente) fissati in una forma. La presenza di Vasil'ev e del suo teatro in Italia, in questi anni, è consistita prevalentemente nella partecipazione a conferenze teoriche sul teatro, in un'intensa attività pedagogica e in progetti laboratoriali (inserisco nel novero di questi progetti, con una lieve forzatura, anche i due successivi importanti lavori su Pirandello - *Questa sera si recita a soggetto* e *Ciascuno a suo modo* - nei quali il non essere finiti, il non essere messi in forma, l'essere eseguiti in improvvisazione da parte degli attori era un tratto voluto, dettato da scelte interpretative di quei drammi).

Ma, per inciso, che l'elaborazione teorica, l'attività pedagogica e la produzione teatrale sono tre aspetti della pratica teatrale che, nell'attività di Vasil'ev, non si presentano mai slegati l'uno dall'altro, al contrario, appaiono come saldamente intrecciati

Durante questi dieci anni, dunque, Vasil'ev ha avuto molti e intensi contatti con la realtà teatrale italiana. Più di altri maestri di livello internazionale come il suo. E tuttavia, nonostante molti operatori (attori, registi, critici, studiosi) e semplici spettatori abbiano avuto l'occasione di confrontarsi con il suo pensiero teatrale, la sua presenza e quella della sua scuola nel nostro paese danno la sensazione di essere più marginali, più estranee al corpo vivente del teatro italiano di quanto sarebbe lecito attendersi dopo tanti scambi. Ciò è dovuto a diverse ragioni: alcune di tipo politico-organizzativo e storico-personale, che non prenderemo in esame in questa sede. Altre invece pertengono ad un ambito storico-culturale; e cioè alla differenza e alla lontananza del pensiero teatrale di Vasil'ev (e, in fin dei conti, della tradizione da cui proviene) rispetto alla maniera di pensare il teatro in Italia. Questo libro e questo saggio si propongono di rendere un po' più solido e facilmente percorribile il ponte che li collega e che per ora è fatto per lo più di esperienze personali e comunicazioni orali².

La scuola da cui proviene Vasil'ev

Nel 1968 Anatolij Vasil'ev ha superato la selezione per entrare alla facoltà di regia del GITIS (l'Istituto Statale di Arte Teatrale), ed ha cominciato a frequentare il corso diretto da due eminenti personalità del teatro russo di allora: Marija Osipovna Knebel' e Andrej Alekseevič Popov.

Regista, ma soprattutto pedagoga e teorica, Marija Knebel' è stata una figura di primaria importanza per la storia del teatro sovietico. Allieva di Michail Čechov, successivamente membro del Secondo Studio del MChAT, e poi attrice e regista in quello stesso teatro, faceva parte della cosiddetta "seconda generazione" del Teatro d'Arte, quella entrata nel teatro pochi anni dopo la rivoluzione, alla quale appartenevano anche attori come Chmel'ev, Gribov, Stanjcin, Olga Androvskaja, Kedrov, ecc. Lì ha recitato in vari ruoli, anche di una certa rilevanza (ad esempio:

tra loro; chiunque abbia avuto la fortuna di lavorare con lui sa quanto sia difficile capire dove finisca un aspetto del lavoro e cominci l'altro. Il fatto stesso, ad esempio, che Vasil'ev abbia dato al teatro da lui fondato e diretto il nome di "Scuola d'Arte Drammatica" è una prova evidente dell'intreccio tra attività produttiva e attività pedagogica.

² A questo scopo può risultare sicuramente utile consultare anche la letteratura indicata nella bibliografia alla fine di questo volume.

Charlotte nel *Giardino dei ciliegi* e Karpuchina nel *Sogno dello zietto* di Dostoevskij), e ha assistito Nemirovič-Dančenko in diverse messe in scena. Ha cominciato la sua carriera pedagogica nel 1935, quando è stata chiamata da Stanislavskij ad insegnare "parola artistica"³ nell'ultimo degli "Studi" aperti dal maestro russo: lo "Studio opero-drammatico" (*Operno-dramaticheskaja studija* 1935-1938). Marija Knebel' vi ha insegnato fino a quando, alla morte di Stanislavskij, lo Studio ha chiuso i battenti. In questo Studio, Stanislavskij sperimentava un nuovo metodo di lavoro sul ruolo, il cosiddetto "Metodo dell'analisi attiva". Di questo metodo, che successivamente ha anche recepito diversi aspetti dell'insegnamento teorico di Nemirovič-Dančenko, Marija Knebel', insieme al regista Aleksej Dmitrievič Popov⁴, è stata la portabandiera: lo ha propagandato e diffuso per tutta la sua vita, trasmettendolo ai suoi allievi e scrivendone in ininterrottissime opere teoriche⁵. A questo metodo si deve in buona parte la rinascita del teatro sovietico all'epoca del disgeolo, e alcuni dei più grandi nomi del teatro russo del dopoguerra (come Efros, Efremov, Tovstonogov) sono legati proprio a questa scuola.

L'altro insegnante di Anatolij Vasil'ev, Andrej Alekseevič Popov, figlio di Aleksej Dmitrievič e anche lui appassionato fautore del metodo dell'analisi attiva, è stato per molti anni regista principale del teatro dell'Armata Rossa a Mosca, ma era soprattutto un ottimo attore (il lettore italiano probabi-

³ *Chudožestvennoe slovo*. Impossibile tradurlo in maniera adeguata ed accettabile. Si tratta di una materia che studia come affrontare la pronuncia del testo letterario in teatro; ma non ha nulla a che fare con la dizione, che è un'altra materia. Di fatto, ad esempio, per raggiungere l'obiettivo di leggere bene, da una tribuna, un racconto di Čechov (*Čampagne*), la Knebel' lavorerà per diversi mesi con gli allievi sulla scena, applicando la nuova metodologia di prove elaborata da Stanislavskij in quello Studio. Sull'esperienza di insegnamento della "parola artistica" allo Studio opero-drammatico, la Knebel' ha scritto il primo dei suoi trattati teorici: Knebel' M.O., *Slovo v tvorčestve aktera*, cit.

⁴ Su Aleksej Dmitrievič Popov, cfr. nota 10 al capitolo *Re Lear*.

⁵ Ovviamente, purtroppo, nessuna di queste opere è stata tradotta e pubblicata in Italia dove, a quanto mi consta, non si sa neanche cosa sia il "metodo dell'analisi attiva". Fornisco una breve bibliografia russa contenente i libri di M. Knebel' e una monografia su di lei. Knebel' M.O., *Michail Čechov ob akterskom iskusstve*, in Čechov M., *Literaturnoe nasledie*, 2 voll., Moska, Iskustvo, 1986, vol. II, pp. 5-33; Knebel' M., *Škola režissury Nemirovič-Dančenko*, Moska, Iskustvo, 1956; Knebel' M., *Slovo v tvorčestve aktera*, Moska, Iskustvo, 1954; Knebel' M.O., *O tom, čto mne kazetsja osobenno važnymi*, Moska, Iskustvo, 1971; Knebel' M.O., *O dejstvennom analize pesy i roli*, Moska, Iskustvo, 1959; Knebel' M.O., *Poezija pedagogiki*, Moska, VTO, 1976; Knebel' M.O., *Vsja žizn'*, Moska, VTO, 1967; Vladimirova Z., *Marija Osipovna Knebel'*, Moska, Iskustvo, 1991.

mente lo potrà ricordare nel suo ultimo ruolo cinematografico, quello di Zachar, servitore fedele del pigro Oblomov, nel film *Oblomov* di Nikita Mikhalkov). Sia Vasil'ev che gli altri allievi di Andrej Popov parlano di lui come di un pedagogo di eccezionali doti umane e professionali⁶.

È il caso di spendere ora qualche parola per illustrare i principi base e gli scopi originari del "metodo dell'analisi attiva" (o anche "metodo dell'analisi dell'azione")⁷, il cui insegnamento era al centro del corso di regia seguito da Vasil'ev.

Marija Knebel⁸, in un suo testo divulgativo su questo metodo di lavoro, indica tre cause (o meglio, tre scopi) che hanno spinto Stanislavskij a concepirlo.

Il primo scopo del metodo dell'analisi dell'azione era quello di *attivizzare l'attore*.

In un'estetica che prevede una presenza importante dell'io dell'attore nel processo di costruzione del ruolo, e quindi dello spettacolo nel suo complesso, l'attore che aspetta l'imbeccata del regista per decidere cosa fare, l'attore che non propone, è un controsenso. Solo un attore attivo nel processo creativo, che collabora alla ricerca sul suo personaggio, che fornisce un suo apporto personale, impegnando la propria fantasia e la propria creatività nella costruzione del ruolo, può dare vita a un personaggio unico e originale, perché intriso della sua individualità, della sua unicità personale e artistica.

Il sogno di arrivare a formare un attore cosciente è il filo rosso che attraversa tutta la vita di Stanislavskij: il sogno dell'attore-creatore, capace di dare senso da solo, autonomamente, alla pièce e alla propria presenza in scena, capace di agire vivamente nelle circostanze date.

Konstantin Sergeevič dichiarò guerra alla passività dell'attore, in tutte le sue manifestazioni: durante il lavoro sul ruolo, all'interno dell'attività complessiva

⁶ Dopo la sua morte, è uscito un libro che raccoglie alcuni suoi scritti e diverse testimonianze di allievi e colleghi. Cfr. Popov A. e AA.VV., *Andrej Popov*, Moskva, STD, 1989.

⁷ L'espressione *metod dejstvujemo analiza* è traducibile anche come "metodo dell'analisi dell'azione", laddove alla parola "azione" si attribuiscono due funzioni: la prima, di strumento dell'analisi (è mediante l'azione che si analizza il testo); la seconda, di perno attorno al quale ruota tutta la ricerca analitica di attori e regista (ciò che si ricerca durante il processo di prove sono quei presupposti – il conflitto, il percorso trasversale, l'io nelle circostanze date, la composizione, ecc. – che permettono l'insorgere naturale sulla scena di un'azione corretta).

dell'*ensemble* teatrale, durante la costruzione dello spettacolo e durante la sua esecuzione⁸.

La conseguenza di queste considerazioni sarebbe stata una nuova pratica di prove. Regista e attori, dopo una brevissima analisi del testo drammaturgico (che Stanislavskij chiamava "indagine con l'intelletto"), avrebbero dovuto raggiungere un accordo sul cosa fare in scena. Dopo di che gli attori sarebbero andati subito a provare la scena in improvvisazione (sia testuale che fisica), cercando di seguire la linea di azioni su cui si erano accordati e, al tempo stesso, imponendosi il massimo rispetto della propria organicità ed essendo pronti, a questo fine, a seguire gli impulsi che la propria intuizione d'attore avrebbe dato loro durante l'improvvisazione (questo tipo di scena improvvisata viene chiamato, in russo, *etjud*; per questo il metodo "dell'analisi dell'azione" è stato definito anche "metodo degli *etjud*"). Dopo aver fatto l'*etjud*, tornati a tavolino, attori e regista avrebbero dovuto analizzare i risultati dell'esperimento confrontando il risultato di quanto fatto in improvvisazione con l'accordo che l'aveva preceduta, rivedere in base a questo confronto l'analisi del testo, precisare l'accordo d'azione (o cambiarlo radicalmente nel caso l'esperienza dell'*etjud* avesse indicato la presenza di gravi errori di analisi) e poi tornare sulla scena per fare un nuovo *etjud* più preciso e articolato del primo. Avrebbero proseguito così fino ad avere ben chiaro il testo drammatico (e cioè quello costituito dalle azioni) nascosto nel testo drammaturgico (e cioè quello costituito dalle parole scritte dall'autore).

Un'altra ragione che ha spinto Stanislavskij ad elaborare questo metodo è stata la presa di coscienza dell'*inscindibile legame tra azioni fisiche e esistenza psichica*.

Durante gli ultimi anni, Stanislavskij aveva rivisto le sue posizioni sulla pratica delle prove a tavolino: si era convinto del fatto che l'analisi del testo a tavolino introducesse una separazione tra vita psichica e vita fisica che aveva la conseguenza di suscitare un senso di disorientamento e di impaccio nell'attore al momento di andare in scena⁹. La pratica del-

⁸ Knebel M.O., *O dejstvujemoj analize p'sy i roli*, cit., p. 6.

⁹ Un esempio evidente del mutato orientamento di Stanislavskij in questo senso è quello offerto dall'accostamento dei capitoli sulle prove di *Che disgrazia l'ingegno* di Gribodov e de *Il revisore* di Gogol, contenuti nel suo libro *Il lavoro dell'attore sul ruolo* (in italiano tradotto *Il lavoro dell'attore sul personaggio*). Nel primo (del 1916-1920) occu-

l'analisi attiva, che veniva condotta in prima persona dall'attore e che coinvolgeva da subito e tutto intero il suo apparato psicofisico, doveva servire a superare questo dualismo. Con l'*etjudy* l'attore sarebbe arrivato a conoscere la linea d'azione del personaggio direttamente col proprio strumento, e cioè col proprio apparato di attore.

La terza ragione che la Knebel¹⁰ apporta per spiegare l'invenzione del metodo degli *etjudy* è relativa al rapporto tra attore e testo letterario.

Stanislavskij aveva notato che il testo letterario imparato a memoria prima del tempo, prima cioè che l'attore sia divenuto conscio dell'azione a cui esso è connesso, comportava l'accumularsi di *clichés* verbali che rendevano la parola scenica "morta", non attiva, statica.

Stanislavskij era spinto dal desiderio di avere sulla scena un testo vivo, una parola attiva, dall'aspirazione a rendere la pronuncia del testo frutto "di un'azione verbale produttiva e finalizzata"¹¹. Perché questo avvenisse, bisognava fare in modo che l'attore sentisse la necessità di esprimersi proprio attraverso quel testo letterario, e quindi che la sua partitura di azioni, il corso dei suoi pensieri, le sue sensazioni fisiche fossero tali da spingerlo a pronunciare proprio il testo dell'attore. Si trattava, insomma, di "causare" nell'attore la pronuncia del testo dell'attore. Cominciare il lavoro a partire dall'apprendimento mnemonico del testo, invece, avrebbe comportato, almeno nella prima fase del lavoro, una sua perdita di funzionalità drammatica, e quindi di senso. Per un buon tratto del periodo di prove, l'attore lo avrebbe inevitabilmente pronunciato in maniera meccanica e, quando finalmente fosse arrivato a comprenderne la necessità, avrebbe scoperto che la maniera in cui, nel frattempo, si era abituato a pronunciarlo era piena di stereotipi d'attore, di *clichés* dai quali, a quel punto, avrebbe fatto gran fatica a liberarsi.

Stanislavskij arrivò alla conclusione che il pericolo principale che grava sull'originalità dell'azione dell'attore in scena è racchiuso proprio nell'approccio diretto al testo dell'attore.

Si convinse che l'attore avrebbe potuto ottenere una *parola viva* solo come risultato di un grande lavoro preparatorio, che lo avrebbe portato a sentire come

pa molte pagine il lavoro di ricostruzione della vita del personaggio, lavoro condotto con l'immaginazione e che non prevede alcuna attività scenica. Nel secondo (del 1936-1937) il lavoro sul testo comincia immediatamente con l'andata in scena. Cfr. Stanislavskij K.S., *Sobranie sočinenij*, cit., vol. IV.

¹⁰ Knebel M.O., *O dejstvuemom analize p'esy i roli*, cit., p. 17.

indispensabili le parole dell'attore per esprimere i pensieri del suo personaggio. La memorizzazione meccanica del testo, invece, avrebbe portato al risultato che, come diceva Konstantin Sergeevič, il testo si sarebbe "adagiato sul muscolo della lingua", vale a dire si sarebbe ridotto a un *cliché*, sarebbe diventato morto.

Stanislavskij cominciò a proporre agli attori di studiare il corso dei pensieri della figura agente in maniera tanto precisa da poterli esprimere con parole proprie; infatti, se sappiamo precisamente di cosa sta per parlare il personaggio, noi, non conoscendo il testo, possiamo esprimere il pensiero dell'attore anche con parole nostre.

Orientandoci liberamente nel corso dei pensieri della figura agente, non saremo schiavi del testo e arriveremo a lui solo nel momento in cui esso ci sarà effettivamente necessario ad esprimere pensieri che a questo punto abbiamo già ben compreso. E ci innamoreremo con conoscenza di causa di quel testo, visto che saremo in grado di capire quanto le parole dell'attore siano le più esatte e le migliori per esprimere quei pensieri che abbiamo compreso nel corso del processo di "analisi attiva"¹¹.

Insomma, il metodo degli *etjudy* vedeva l'acquisizione del testo letterario come un processo. Un processo nel quale l'attore, spiritualmente e fisicamente attivo, presente con tutto se stesso, doveva condurre in prima persona la ricerca sull'azione e sul personaggio, guidata, ma non sostituito, dal regista. Questa ricerca doveva essere finalizzata a rendere pienamente giustificato il testo letterario dell'attore (cioè strutturato in una linea di azione, dotato di un monologo interiore, di un secondo piano e di un sottotesto, pronunciato nel contesto delle circostanze fisiche e di atmosfera necessarie alla sua esistenza nel dramma, ecc.) e comportava un'acquisizione graduale e spontanea del testo letterario da parte dell'attore. Durante il processo, l'attore elaborava il ruolo in maniera vieppiù dettagliata, così che la gradualità di acquisizione del testo letterario finiva in realtà per coincidere col processo di appropriazione dell'immagine artistica, e cioè col processo di costruzione del ruolo stesso. Il metodo tendeva quindi a far sì che la pronuncia del testo letterario di un ruolo avvenisse nel momento in cui veniva raggiunto l'"io sono"¹² dell'attore in quel suo-

¹¹ Ivi, pp. 16-7.

¹² "Io sono" è un termine di lessico stanislavskiano che indica il sentimento artistico dell'attore che crede a ciò che fa; che vive, e non rappresenta, sulla scena. Si tratta, insomma, della condizione che permette la presenza "organica" dell'attore nel ruolo. Proprio il testo dell'attore è possibile solo percorrendo la strada di una graduale unione

lo, e cioè nel momento in cui quelle parole fossero diventate parole vive.

I brani della Knebel' che abbiamo citato sono estremamente semplici, elementari quasi; ciò è dovuto al fatto che sono estratti da un testo che ha finalità divulgative. Anche la mia esposizione di questo metodo è semplificante rispetto alla vera complessità della materia. Ma in realtà il metodo degli *études* è estremamente difficile da gestire. Per riuscire a guidare un processo così graduale e basato sull'iniziativa dell'attore e sulla sua spontaneità creativa, è necessario che il regista sappia analizzare il processo di lavoro e il comportamento scenico degli attori nelle più sottili sfumature e che sia capace di proporre loro sempre nuovi e nuovi approcci al materiale, che li stimolino a trovare e a percorrere la linea di azioni corretta. Per riuscire a fare quest'operazione, si esige dal regista inventività, sensibilità umana e artistica, capacità di penetrazione sia rispetto alle persone che al testo letterario e, soprattutto, un'approfondita e vasta conoscenza degli elementi del "sistema Stanislavskij", nonché di nozioni sull'organicità e sull'arte dell'attore scoperte nell'ambito di altre tradizioni teatrali e la capacità di combinare tutte queste conoscenze tra loro.

Da questa breve esposizione del metodo dell'analisi dell'azione, si possono tuttavia evincere dei dati relativi ad alcuni principi fondamentali della tradizione stanislavskiana che ispiravano la scuola in cui si è formato Vasil'ev.

L'oggetto d'attenzione principale in questo metodo è l'attore. Tutti gli sforzi sono tesi a renderlo attivo, cosciente, coinvolto. A renderlo coautore e a farlo protagonista del processo di creazione dello spettacolo e del ruolo. Il ruolo è frutto, appunto, di un processo creativo condotto in prima persona e non dell'acquisizione e dell'esecuzione di un'invenzione altrui.

Questo processo è basato sulla sincerità, sull'organicità e sulla spontaneità dell'esistenza scenica degli attori nelle scene improvvisate; il regista è obbligato a tener conto delle indicazioni che la natura creativa degli attori fornisce durante le improvvisazioni e, se è il caso, deve essere pronto a correggere l'analisi in base a queste indicazioni; quindi la linea

di vite tra l'attore e l'immagine artistica, è possibile solo portandosi nella condizione di "sono". Knebel M., *Slovo...*, cit., p. 24.

di azione si definisce in un'operazione che coinvolge personalmente tutti gli attori e il regista. Si tratta di un metodo che per funzionare esige che i rapporti tra gli attori e tra gli attori e il regista si configurino come rapporti di *ensemble*¹³. L'*ensemble* assume su di sé due funzioni: luogo di espressione della personalità e luogo di espressione del collettivo. Da una parte l'*ensemble* è un luogo protetto in cui ci si può esporre liberamente, esprimersi in improvvisazione senza autocensurarsi e senza sentirsi sotto giudizio. Dall'altra, viste le modalità del processo di prove, una creazione spettacolare prodotta adottando questo metodo si configurerà come una creazione collettiva.

Inoltre è evidente la centralità che assume in questo metodo – come d'altronde in tutto il lungo cammino della ricerca di Stanislavskij – il problema dell'organicità dell'attore, e in particolare dell'organicità per ciò che riguarda la pronuncia del testo letterario.

Il testo letterario in teatro è ammissibile solo se cessa di essere tale e diventa testo drammatico e cioè se, al posto della pronuncia della parola (magari dotata di qualche intonazione che vorrebbe essere d'effetto), si ha un'azione della parola, se la parola è in movimento, se ha quindi una causa, un fine e una direzione concreti, se è indispensabile ad ottenere proprio quel fine, se è generata proprio da quella causa e se è indirizzata proprio verso quella direzione; insomma se è una parola vera, reale, viva¹⁴.

La funzione del regista si allarga rispetto a quella di allestitore e anche di ideatore dello spettacolo. Egli infatti diventa prioritariamente la guida di un processo. Assume una posizione che ha molto dell'osserva-

¹³ Il gruppo teatrale si configura come *ensemble* quando tiene conto, nella sua attività, di una serie di principi etici e creativi tesi a garantire la partecipazione massima, e massimamente corrispondente alle caratteristiche artistiche personali, di ognuno dei suoi membri alla creazione spettacolare. Una compagnia non costituisce automaticamente un *ensemble*. Ad esempio, l'immagine (familiare al nostro teatro) di una compagnia di attori che non si conoscono, scritturati per la produzione di un solo titolo, in cui c'è una netta distinzione nel trattamento economico e lavorativo tra i primi attori e tutti gli altri, in cui durante il lavoro di prove sono attivi solo coloro che sono impegnati nella prova, dove, dopo la prima, il regista scompare e lo spettacolo non si prova più, dove alla fine della *tournee* è previsto che la compagnia si scioglia, dove esistono ruoli in cui l'attore è facilmente sostituibile, ecc., è l'immagine del contrario esatto di ciò che dovrebbe essere un *ensemble* teatrale.

¹⁴ Anche se ovvio, è bene ripetere che questa esigenza viene sollevata nella tradizione stanislavskiana non solo nei confronti delle parole, ma anche nei confronti di ogni altro tipo di mezzo espressivo.

tore, dell'analista. Una posizione in cui i suggerimenti dati all'attore sono destinati più a stimolare e ad indirizzare la sua creatività che a precisare la sua esecuzione. Una funzione che ha molto del Maestro, del pedagogo¹⁵.

È evidente, infine, la diversità dei valori predominanti in questa scuola rispetto a quelli che caratterizzano la pratica teatrale italiana diffusa; delle prerogative del regista nell'allestimento formale dello spettacolo (e quindi della sua pulizia esteriore, della piacevolezza e del rigore stilistico e 'critico' della sua forma, ecc.), nei testi della Knebel¹⁶ da cui sono estratte le citazioni riportate sopra, non si fa parola, anche se si tratta di prerogative indubitabilmente esistenti e che né Marija Knebel¹⁷ né altri esponenti della sua scuola si sognavano di negare¹⁸. Ciò è indicativo del fatto che a questa parte del lavoro del regista non viene attribuito un valore autonomo capace di prescindere da quelle problematiche che vanno affrontate col "metodo" vero e proprio. In questa scuola, quindi, l'allestimento formale di uno spettacolo o è un aspetto che dipende interamente dai risultati raggiunti durante le prove col metodo dell'analisi attiva, o è un aspetto che esula dal metodo e che (probabilmente) ha a che fare solo con la tecnica, col gusto, col mestiere.

¹⁵ A questo proposito, appare opportuno riportare un passo di Nemirovič-Dančenko che la Knebel cita spesso nei suoi libri.

"Il regista è una creatura con tre volti:

1) regista-interprete ed esecutore. È colui che mostra come va recitata una cosa: sicché lo si potrebbe chiamare anche regista-attore o regista-pedagogo;
2) regista-specchio, che deve riflettere le qualità individuali dell'attore, e
3) regista-organizzatore del complesso dello spettacolo.

Il pubblico conosce solo il terzo volto, perché è l'unico che si vede: nelle disposizioni fisiche degli attori sulla scena, nell'idea che sta alla base delle soluzioni scenografiche, nei suoni, nelle luci, nell'organizzazione delle scene di massa, ecc. Il regista-interprete e il regista-specchio, invece, non si vedono, perché sono annegati nell'attore, scomparsi in lui. Una delle mie posizioni teoriche preferite, che ho ripetuto spesso, è che *il regista deve estinguersi nell'attore* (...) Indipendentemente da quanto possa essere profonda e piena di contenuti la parte svolta dal regista nella costruzione del ruolo, è necessario che nel risultato, nella creazione artistica dell'attore, non ne rimanga visibile neanche la traccia. La ricompensa più alta, per un regista che la pensa così, sarà quando lo stesso attore avrà talmente fatto suo ciò che egli gli ha suggerito, da averne dimenticato la provenienza". Nemirovič-Dančenko V.I., *Iz prošogo*, Moskva, Academia, 1936 («Чуждожественная Литература», 1938), p. 128.

¹⁶ Va detto che, in genere, questi sono aspetti di cui Marija Knebel parla molto poco nei suoi libri. È raro che una sua descrizione di uno spettacolo si limiti all'aspetto esteriore e non tocchi il gioco dell'attore e la strutturazione interiore di questo gioco.

Se è vero che questi sono i caratteri fondamentali della scuola in cui si è formato Vasil'ev, va anche aggiunto che nei suoi successivi ventisei anni di attività teatrale non ha mai smesso di sperimentare ed elaborare, arrivando spesso a conclusioni che, in termini pratici e teorici, sono molto distanti dalle basi lasciate dai suoi maestri. È necessario tuttavia sottolineare che, anche negli sviluppi più radicalmente innovativi e lontani dal teatro che quelle basi fondavano, pure nella difficoltà a rintracciare parentele tra gli spettacoli attuali di Vasil'ev e quelli dei maestri storici del metodo dell'analisi attiva (A.D. Popov, Marija Knebel¹⁷, A. Efros, G. Tovstonogov, O. Efremov), sempre nel lavoro di Vasil'ev sono rintracciabili alcuni capisaldi della tradizione da cui proviene.

Ad esempio, il perno del lavoro di Vasil'ev rimane l'attore. La visione estetica idealista e le conseguenze rigorose che Vasil'ev ne ha tratto e che segnano oggi il suo teatro, di fatto, non eludono la presenza dell'uomo sulla scena, non ne sminuiscono la centralità ma al contrario esigono da lui un salto di qualità sia nella sua tecnica teatrale che, soprattutto, nella sua vita artistica e spirituale; ché, dovendo essere cosciente di quello che fa sulla scena, deve essere anche capace di vedere ed elaborare il significato concettuale e spirituale degli eventi che capitano ai personaggi e delle parole che questi pronunciano.

Inoltre, anche prendendo in esame un lavoro distante dalla pratica degli *etjudy*, come quello che si svolge oggi nel teatro di Vasil'ev sulla tecnica verbale¹⁷, risulterebbe comunque chiaro che esso non è finalizzato ad una significazione del contenuto della parola, ma è finalizzato a permettere che questa parola sia attiva, ovvero che sulla scena si svolga un'azione verbale. La determinazione di quale sia l'essenza del teatro, quindi, non è cambiata per Vasil'ev insieme al mutare della collocazione del dramma¹⁸ e dello stile teatrale che ne è conseguito: questa

¹⁷ Si tratta di un lavoro che prevede uno studio particolare sull'emissione della parola, che viene elaborata sillaba per sillaba. Non solo: quest'emissione deve essere parallela all'esecuzione di movimenti fisici (tratti da arti marziali orientali) assolutamente indipendenti dalla linea verbale e rigidamente prefissati. Un lavoro che esclude quindi l'improvvisazione testuale e fisica, e che si pone il problema dell'organicità in termini radicalmente diversi da come se lo poneva la scuola del metodo dell'analisi attiva.

¹⁸ Di ciò si tratterà più avanti. Va anticipato, comunque, che Vasil'ev, a partire dagli anni Novanta, ha cominciato a cercare il conflitto drammatico non più nei rapporti tra gli uomini, ma nei rapporti tra le idee. Di questo parla il brano di Vasil'ev che contrappone i «rapporti umani» (il cui contenuto è la psicologia), alle parole, al «testo» (il cui contenuto sono i concetti). «Cos'è il dramma, sulla scena? Dove, in cosa (nel senso di: in che luogo)

essenza, per lui come per Stanislavskij e per Marija Knebel', rimane il processo e non il segno, la vita e non la forma, la conoscenza e non la nozione, l'azione e non l'atto.

Storia, struttura e contenuto di A un unico lettore

Questo libro è stato scritto in maniera asistematica. Infatti, contiene diciotto pezzi, tra articoli, interviste, discorsi e appunti che sono stati scritti, rilasciati, pronunciati e presi nell'arco di tempo che va dal 1976 al 1998¹⁹. Tutto questo materiale è stato disposto nel libro in ordine cronologico; ordine inevitabilmente approssimativo, visto il carattere disomogeneo del materiale. Il primo capitolo è un estratto dal libro di Marija Knebel' *Poesia dell'attività pedagogica* del 1976; il secondo è un'intervista rilasciata da Vasil'ev nel 1981 e così via fino all'appendice, formata da quattro brevi pezzi scritti a partire dalla metà degli anni Novanta (un breve discorso letto in occasione del centenario del primo incontro tra Ne-mirovič-Dančenko e Stanislavskij, un'autobiografia e un epilogo in due parti).

Questi dati parlano di un aspetto particolare di *A un unico lettore*. E cioè del fatto che il libro si è come costruito da solo, in corso d'opera, che non è stato steso in base a un piano ma che è stato composto, aggregato; e che è stata questa operazione a crearne il piano, la struttura, e quindi a determinarne il tema principale. Operazione, peraltro, niente affatto semplice. Il libro, infatti, ha già cambiato molte volte il suo indi-

si svolge? Nell'ambito dei rapporti (psicologici) umani o nel testo stesso? La questione è essenziale e divide in termini di sostanza le pratiche (e le teorie) del teatro; perché appena noi trasformiamo le parole in rapporti umani, allora ciò che v e d i a m o sulla scena sono, prima di tutto e soprattutto, dei rapporti umani, e dietro questi rapporti un testo. Se sulla scena, invece, incarniamo la natura del dramma nel testo, ovviamente vedremo il testo. Il dialogo come rapporto tra parole animate, come parola incarnata, ovvero come ricerca su alcune incarnazioni! (...) Ciò che noi chiamiamo natura (ovvero oggetto) del teatro - l'azione, o l'energia - può collocarsi ed esistere o nella psiche, o nella parola. Il dramma [quando è collocato nelle parole] cessa di occuparsi della vita degli uomini per occuparsi della vita delle idee". Cfr. il capitolo *Lo schiavo di Memorie*, p. 384.

¹⁹ Alcuni di questi saggi sono già stati pubblicati. Cinque anche in Italia. Ma, di questi cin- que, due sono stati pubblicati in traduzioni scorrette e qui sono stati interamente rita- dotti, di altri due sono stati pubblicati solo estratti ed il quinto, infine, un discorso tenu- to da Vasil'ev nel 1990, è stato pubblicato in una versione dello stenogramma non rivista dall'autore (e basata su una traduzione anch'essa tutt'altro che impeccabile).

ce, la sua conformazione: si sono aggiunti nuovi capitoli, alcuni sono stati cancellati, altri che erano stati programmati non sono mai stati scritti. E ancora adesso, mentre scrivo quelle che dovrebbero essere le ultime righe di questa avventura durata otto anni (il contratto tra Vasil'ev, Marotti e Bulzoni è stato firmato nel '91), non è detto che non si verifichino altri mutamenti sostanziali nell'indice del libro, o all'interno di qualcuno dei capitoli.

La necessità di dare un ordine cronologico all'indice del libro è stata imposta dal carattere stesso del materiale che lo compone. Infatti, si tratta per lo più di riflessioni sul presente, chiaramente databili, che prendono l'abbrivio dai problemi lavorativi e teorici che in quel dato momento l'autore stava affrontando; molte, ad esempio, sono nel libro le pagine composte da brani estratti dal diario personale dell'autore. Ciò permette di connettere le enunciazioni di teoria teatrale alla realtà pratica sulle quali si è basata la riflessione che le ha prodotte, e quindi di renderle più comprensibili. Si tratta, insomma, di tappe di un cammi- no nel corso del quale Vasil'ev sottopone a critica e a rielaborazione co- stanti le sue conoscenze e le sue acquisizioni teoriche. Cosicché l'ordi- ne cronologico, per anodino che possa essere, ci aiuta a seguire questo cammino e ci agevola nel collocare le riflessioni dell'autore in un per- corso storico che è e personale e nazionale, russo.

I capitoli trattano ciascuno un argomento diverso: il primo, dei rap- porti tra quelle che Vasil'ev definisce "struttura chiusa" (tipica del tea- tro) e "struttura aperta" (tipica del cinema). Il secondo, del rapporto tra spazio scenico e spettacolo. Il terzo è sul lavoro del regista, in particola- re ciò che riguarda i rapporti con gli attori. Il quarto è dedicato ad An- drej Popov. Il quinto a *Cerceanu*, e così via. Così che ogni capitolo ha una sua specificità.

D'altra parte, è anche vero il contrario. E cioè che diversi temi attra- versano tutto il libro e tutti, o quasi, i capitoli. Così che troveremo spes- so, e in capitoli scritti in epoche assai diverse, brani dedicati alla centra- lità dell'attore, all'importanza della sua iniziativa creativa durante le pro- ve, al concetto di processo, all'attività pedagogica e alla scuola di M. Kne- bel' e A. Popov, alle loro posizioni etiche, al pensiero artistico del "secolo d'argento"²⁰, al rapporto tra sala e teatro nella tradizione russa, ecc.

²⁰ Viene chiamato "secolo d'argento", o anche "età dell'argento", il periodo dei primi venti anni del XX secolo in Russia.

Se, però, si dovesse indicare una linea che li attraversa tutti, se si dovesse dire quale sia il "percorso trasversale" del libro, io mi sentirei di dire che questa è l'avventura speculativa della formulazione di una teoria del "teatro ludico" (e la parallela avventura reale di una (ri)scoperta del teatro ludico che vi si indovina tra le righe).

Che cos'è il teatro ludico e in che consiste la sua teoria?

A questa domanda si potrebbe rispondere molto per esteso; ma si cercherà al contrario di farlo in maniera massimamente sintetica e quindi di semplificante. Diciamo quindi che la struttura ludica è un modo di organizzare l'esistenza scenica dell'attore che ha l'effetto di liberarlo dall'impegno di cercare una mimesi col personaggio e che gli permette, al tempo stesso, di non assumere un atteggiamento didattico (o illustrativo o parodistico) e di essere invece libero, organico e improvvisativo nel proprio ruolo. O anche, potremmo dire, che la struttura ludica è un modo di essere del dramma che esige dall'attore una ristrutturazione della propria maniera di esistere sulla scena. In questa nuova 'maniera di esistere', l'uomo-attore deve eliminare dal suo rapporto col ruolo ogni aspetto comparativo con l'uomo-personaggio. Il personaggio, in una struttura ludica, viene concepito non come un uomo ma come un'essenza ideale della quale l'attore deve farsi veicolo incarnato. Perché questo avvenga, il gioco scenico dell'attore deve rispettare una determinata strutturazione del ruolo che prevede alcune differenze cardinali rispetto alla strutturazione di un ruolo nel teatro psicologico. Vasil'ev dà del teatro ludico una definizione ancor più concisa:

Nel 1990, forse due anni prima, ho cominciato a studiare il teatro come categoria astratta, a studiare l'azione sui trattati filosofici di Platone. Il risultato è che ho definitivamente separato il personaggio dalla persona e con ciò ho suddiviso la natura del teatro in due tipologie. Era una cosa che sapevo anche prima: il teatro ha due strade, due strutture: una psicologica e l'altra ludica. Quando il personaggio è separato dall'uomo, è proprio l'uomo in quanto tale che finisce come per non esserci più, il mio "io" è come finisce per diventare strumento del personaggio. Quanto più l'"io" è trasparente, tanto più è forte ciò che rappresenta. Si verifica come un atto del pensiero, un processo determinato dalla volontà: il distanziamento del personaggio da se stessi. Ne risulta la trasformazione dell'idea non solo in un'immagine artistica dell'idea stessa, ma anche in un corpo²¹.

²¹ Cfr. capitolo *Lo schiavo di Menone*, p. 388.

Dei meccanismi di strutturazione del ruolo nel teatro ludico, parla con più competenza e autorità nel libro lo stesso Vasil'ev (e comunque anche nel prosieguo di questo scritto verranno forniti altri dati a questo proposito). Per il momento, invece, sembrerebbe necessario fornire al lettore gli strumenti per rintracciare nel libro questa "avventura speculativa" che lo attraversa, e cioè indicargli alcuni dei motivi principali che ne costituiscono la "fabula" (ma ovviamente impoverendola, visto che è proprio l'intreccio di questi con altri motivi e digressioni pertinenti ad altre sfere tematiche a determinare la pregnanza e la ricchezza di questa avventura).

E dunque, una delle spinte più forti alla ricerca nella direzione di un teatro ludico è stata per Vasil'ev quella del rifiuto del realismo psicologico in teatro e, contestualmente, della ricerca di una qualità della presenza scenica dell'uomo segnata dalla luminosità, dalla giocosità, dall'aristocrazia²², dall'ironia e non dalla satira o dalla parodia, dalla tragedia e non dallo strazio dell'anima.

Tanto questa ricerca quanto questo rifiuto erano maturati in circostanze storico-culturali particolari, che avevano dato carattere di urgenza alla necessità di rivedere la configurazione tradizionale del conflitto drammatico nel teatro sovietico.

Nel capitolo dedicato a *Cerceau*, Vasil'ev scrive:

Il teatro degli anni Sessanta utilizzava delle azioni che tendevano all'incontro, delle azioni in forza delle quali i personaggi andavano l'uno verso l'altro, si aggredivano, si attaccavano, l'uno cercava di cambiare l'altro.

Ma nella vita diventava sempre più raro osservare casi simili; nella comunicazione con se stessi, col prossimo, col mondo circostante. L'uomo, di fatto, era cambiato.

Era come se nel mondo ci fosse stata una forte delusione nei confronti di quel tipo di azione, di questa vita all'attacco. Il disgelo si era trasformato in disillusione.

Passarono ancora altri anni e la gente cominciò come a muoversi all'indietro, a retrocedere; ovviamente sto parlando da un punto di vista energetico²³.

²² Una frase che Vasil'ev ripete più di una volta nei primi capitoli del libro, relativi ai suoi primi spettacoli che rimanevano ancora in un ambito realistico, è: "bisogna ricoprire il costume con l'aristocrazia".

²³ Cfr. capitolo *Ho quarant'anni, ma sono d'aspetto giovanile*, pp. 274-75.

Nelle nuove condizioni della realtà, nella nuova sensibilità sociale che escludeva un tipo di azione dei personaggi diretta all'incontro (ovvero allo scontro), direzione che a sua volta presupponeva la capacità di operare una divisione di principio, etica tra i personaggi, lo psicologo-smo rischiava di portare il dramma ad un vicolo cieco; in un mondo senza forti spinte in avanti della società e dell'uomo (il mondo dell'epoca della stagnazione... o del riflusso), considerare i rapporti tra i personaggi eminentemente dal punto di vista psicologico favoriva un'analisi dei moventi dell'azione del personaggio basata sulle sue contraddizioni interiori, sul ripiegamento del personaggio su se stesso; una tipologia di circostanza data che, in un sistema di recitazione basato sulla riviviscenza, portava facilmente l'attore a compiacersi delle sofferenze interiori e a quello che Vasil'ev usa definire "teatro patologico".

Il pericolo della patologia Vasil'ev lo avvertiva chiaramente nell'ap-proccio dei registi sovietici alle pièce della cosiddetta Drammaturgia della nuova onda, un interessante movimento sviluppatosi in Russia tra la metà degli anni Settanta e la metà degli anni Ottanta. Un approccio che spesso e volentieri trasformava in *černuchy*²⁴ o psicodrammi pièce che invece erano piene di giochi intellettuali, di gusto dell'assurdo, caratterizzate da una strutturazione inedita e dell'azione e dei rapporti tra personaggi, segnate dalla presenza forte del caso nello sviluppo della trama.

La sua frequentazione con questa drammaturgia e questi drammaturchi (prima i rapporti con lo studio di A. Arbuzov²⁵, poi il lavoro con Slavkin su *La figlia adulta di un giovane* e su *Cerceau*, e infine il lavoro su *Caccia all'anatra* di A. Vampilov al GIK, Istituto Statale di Cinematografia) lo aveva invece convinto della necessità di elaborare nuovi strumenti per affrontare quelle pièce e realizzare scenicamente le qualità che erano loro proprie. Voleva vedere in questi drammi un uomo

²⁴ *Černucha* è una parola intraducibile derivata dall'aggettivo *černyj* e cioè, nero. Si tratta di spettacoli (o film, o libri) in cui traspare un particolare compiacimento per l'atmosfera patologica, disperata, sporca, cattiva, nera - appunto - che li segna.

²⁵ Aleksej Arbuzov, drammaturgo sovietico le cui prime pièce sono state messe in scena già negli anni Quaranta. Negli anni Settanta fondò uno Studio per giovani drammaturchi. Da questo Studio (chiamato anche Studio della via Mytnaja, dal nome della via dove era situato) uscì quasi tutta la "nuova onda" della drammaturgia sovietica, e cioè Petruševskaja, M. Rozovskij, O. Kučinskij, V. Slavkin, O. Remez, ecc. Presso lo Studio la drammaturgia avrebbe anche dovuto aprirsi un Teatro-Studio. Vasil'ev fu chiamato a lavorarvi, ma l'esperienza si interruppe prima di arrivare al pubblico.

non complessato, non nevrotico, non sdoppiato, non in conflitto con se stesso, ma al contrario un uomo intero, capace perciò di rapportarsi alla realtà circostante liberamente, autorevolmente, creativamente.

Uno dei primi problemi che Vasil'ev ha dovuto porsi per raggiungere il suo obiettivo è stato come superare lo sdoppiamento interiore del personaggio sulla scena. Il primo passo è stato quello di separare i piani conflittuali nella disposizione interiore del personaggio. L'attore li avrebbe vissuti contemporaneamente, separatamente e non conflittualmente (e cioè, ad esempio, mi è simpatico e mi è antipatico), invece di connetterli tra loro (e cioè, mi è antipatico ma mi comporro come se mi fosse simpatico, o viceversa). Si trattava di un duplice piano di esistenza del personaggio, che ovviamente non escludeva un conflitto con l'esterno ma che lo privava dello sdoppiamento, del conflitto interiore; conflitto che invece era fortemente presente nell'altra variante, in cui una parte dell'anima ("ciò che sento") si contrapponeva ad un'altra ("ciò che debbo, o che ho deciso, ecc."). È stato un passo importante per Vasil'ev. Vi si affermava la possibilità dell'attore di giocare contemporaneamente su piani separati (disposti uno più in superficie e l'altro più in profondità) e di farli coesistere in *connessione libera*, non inter-dipendente. Nello spettacolo *La figlia adulta di un giovane*, Vasil'ev attribuiva a questi piani valenze contenutistiche e stilistiche differenti. Il piano profondo era quello della psicologia, dei rapporti sofferti e segreti con gli altri personaggi, della piena riviscenza della vita del personaggio da parte dell'uomo che lo interpreta, qui si svolgeva la storia che riportava i protagonisti al passato, ad una ferita apertasi vent'anni prima con la quale era finalmente venuto il momento di fare i conti; quello superiore, invece, era un piano ludico, in cui il personaggio era simile all'attore, in cui il secondo giocava sulla scena quasi allo scoperto, quasi spoglio dai panni del personaggio, in cui la sua esistenza scenica, elegante e giocosa, era punteggiata da danze, canzoni, motti di spirito²⁶.

²⁶ È importante, per intendere pienamente questa definizione, ricordare che "ludico" è un aggettivo proveniente dal sostantivo "gioco" (*ludus* in latino). Ora, in russo, come in quasi tutte le lingue europee che non siano l'italiano, per designare cosa fa l'attore quando va in scena, si usa il verbo "giocare" e non "recitare". Nel testo originale, quindi, il concetto di ludicità è connesso direttamente anche al lavoro dell'attore. Comunque, in russo, per teatro ludico (*igrivoj teatr*) si intende un teatro in cui gli attori non mascherano sulla scena, spacciandosi per personaggi, il loro essere attori (e quindi il music hall, il cabaret, ecc.).

La *connessione libera* è un principio che ha avuto molta importanza non solo nello sviluppo del pensiero teorico di Vasil'ev ma anche nella sua pratica spettacolare. Egli infatti l'ha utilizzato oltre che per organizzare l'esistenza scenica dell'attore, anche per decidere i criteri di uso dello spazio, per comporre la partitura sonora dello spettacolo, ecc.

Inoltre, il principio della duplicità dei piani di esistenza si è rivelato essere la premessa teorica indispensabile per poter realizzare uno stile teatrale polifonico che Vasil'ev cercava per la messa in scena di *Cerceanu* (e che in seguito ha adottato, evolvendolo continuamente, in quasi tutti gli spettacoli successivi).

Alla base di questa ricerca c'era in Vasil'ev, probabilmente, la voglia di riflettere con un'arte polifonica una concezione della vita più adeguata alla realtà contemporanea e alla sua sensibilità di uomo della seconda metà del XX secolo rispetto a quanto non lo fosse l'idea sistematica, newtoniana della società sovietica e del mondo che aveva caratterizzato ancora buona parte del teatro russo del disgelò. C'era il desiderio di un dramma in cui i personaggi si passassero accanto, o al massimo si incrociassero, di un dramma che riflettesse il moto caotico che, a suo dire, era tipico dei rapporti dell'uomo contemporaneo con il mondo che lo circondava.²⁷

Certo, la polifonia dei suoi spettacoli è stata ottenuta anche con mezzi puramente organizzativi, registici²⁸ ma, sin dal lavoro su *Cerceanu*, Vasil'ev ha puntato a far sì che la sensazione della polifonia dello spettacolo insorgesse soprattutto in forza del gioco degli attori. In *Cerceanu*, questo scopo veniva perseguito dando una diversa collocazione alla linea d'azione e una diversa conformazione al conflitto. E cioè la linea

²⁷ "L'eroe si è trovato ad essere una particella del multiforme, enorme, ricco fluire della realtà. Ha una massa di movimenti e di interessi. Ma non c'è azione trasversale. C'è solo moto browniano". Cfr. capitolo *Lo spazio chiuso della realtà*, p. 52. Di questo tipo di movimento dei personaggi nella letteratura, e in particolare nel *Dottor Živago* di Pasternak, facendo un interessante raffronto con le scoperte della fisica del XX sec., parla Giacomo Debenedetti. Cfr. Debenedetti G., *Il personaggio uomo*, Milano, Il Saggiatore, 1970.

²⁸ Un esempio di ciò può essere la soluzione – particolarmente frequentata negli spettacoli pirandelliani e ne *I demoni*, ma adottata anche negli ultimissimi spettacoli – di montare la stessa scena più volte nello stesso spettacolo e di farla interpretare da artisti diversi. Questa soluzione, in particolare per Pirandello, fondeva solide ragioni di analisi del testo che la giustificavano. Su quest'argomento, cfr. Bergamo A., *Testo scenico e testo letterario nel lavoro e nelle teatralizzazioni di Anatolij Vasil'ev*, tesi del VII ciclo del dottorato in Storia Teoria e Tecnica del Teatro e dello Spettacolo, Roma 1996, coordinatore del corso prof. F. Marotti.

d'azione era stata collocata quasi esclusivamente sul piano ludico; i personaggi non erano spinti nella vicenda, né erano guidati dal desiderio di cambiare direttamente i rapporti personali instauratisi tra di loro, ma dal desiderio di cambiare ognuno il proprio rapporto con determinate categorie del vivere sociale (e solo in forza di ciò cambiare i rapporti tra loro). Il conflitto che li legava, conseguentemente, era relativo soltanto alle loro posizioni rispetto a queste categorie; i rapporti personali sulla scena si liberavano così (almeno parzialmente) dal peso degli intrecci psicologici e acquisivano una leggerezza e una relatività che conferiva alle scene che si svolgevano tra i personaggi l'aspetto di incontri passeggeri, di incroci. Ogni personaggio viveva di una sua storia e questa storia si connetteva liberamente, ma senza intrecciarsi, senza agganciarsi, con le storie degli altri personaggi.

Inoltre, la nuova collocazione del conflitto rendeva l'azione scenica più aerea, più poetica, i rapporti tra personaggi meno "appiccicosi" (secondo un'espressione di Vasil'ev), meno personali, liberava un ampio spazio per il gioco improvvisativo, per scherzi su materie non direttamente connesse alla vicenda delle persone, per intermezzi inerenti il tema ma non la trama.²⁹

L'acquisizione teorica fatta all'epoca di *La figlia adulta*, relativa alla duplicità e alla connessione libera dei piani stilistici e della disposizione interiore del personaggio, aveva vissuto in quest'occasione uno sviluppo. Se lì i due piani erano equipollenti per importanza ed erano entrambi relativi ai rapporti tra le persone che vivevano quella vicenda, in *Cerceanu*, debuttato cinque intensi anni di lavoro dopo *La figlia adulta di un giovane*, un piano cambiava di collocazione, e quindi di contenuto; il piano ludico infatti non era più inerente ai rapporti personali tra i personaggi, ma legava quei personaggi, quegli uomini a delle idee, a delle categorie. Anche questa soluzione, però, non sarebbe stata sufficiente a garantire una presenza scenica dell'attore integralmente non psicologica, non sdoppiata. Di questo problema Vasil'ev si rendeva conto nell'ambito del lavoro pedagogico che svolgeva all'interno della "Scuola d'Arte drammatica"³⁰, dedicato negli anni immediatamente suc-

²⁹ All'allargamento di quello spazio improvvisativo e all'educazione degli attori alla sua gestione sono dedicati diversi capitoli del libro; in particolare modo quelli connessi al lavoro su Pirandello. Cfr. capitoli: 63, *Testo letterario e improvvisazione* e *Il teatro naturale*.

³⁰ Da un punto di vista formale, per il settore pedagogico, la "Scuola d'arte drammatica" è considerata come una sezione del GITIS (che oggi si chiama RATI, sigla che sta per

cessivi alla esperienza di *Cerceanu* alle opere di Dumas e Dostoevskij. Ne faceva risalire la causa alla presenza di un sostrato psicologico, di un conflitto interiore, di uno sdoppiamento nell'attore dovuto al suo tentativo di raggiungere un'identità tra sé e il personaggio, di personificarlo, tentativo innescato dal considerare il personaggio un uomo, un proprio simile.

A questa esigenza di purezza, di estraneità del personaggio alla vita psicologica dell'attore, Vasil'ev avrebbe trovato una risposta durante il lavoro sui *Sei personaggi*. Una risposta probabilmente suggeritagli dall'intenso rapporto col pensiero estetico di Pirandello (Vasil'ev aveva concepito lo spettacolo come la drammatizzazione di un trattato sull'arte del teatro) e dalla frequentazione del pensiero di Michail Čechov.

Le ricerche condotte nel teatro dell'inizio '900, ovviamente, sono legate alle ricerche sul realismo psicologico. Il XIX secolo ha messo gli uomini di fronte al problema dell'uomo in quanto tale. Ha messo in evidenza e separato dal complesso dell'universo l'uomo e il suo "io" e ha cominciato a studiarlo. L'arte del teatro lo ha tentato, inducendolo ad occuparsi dei rapporti psicologici tra gli uomini. È evidente che Stanislavskij abbia rinnegato tutte le precedenti forme di teatro e si sia rivolto solo ad una, l'unica in cui vedeva la rivoluzione e l'evoluzione: il realismo psicologico.

Ma, procedendo per questa strada si può finire per trovarsi all'interno di un labirinto. Perché si cancellano i limiti tra l'"io" umano della vita e l'"io" non umano dell'arte. Doveva venire alla luce un altro artista. Michail Čechov conosceva la *realtà* che permetteva di separare l'"io" dal "se stessi", l'"io" dal "come se fossi io", sapeva come attirare e far arrivare all'artista le immagini artistiche dall'universo in cui vivono. Non appena il centro di attenzione della ricerca artistica dell'attore diventa se stesso, sorge la situazione del labirinto, del vicolo cieco; perché colui che conduce questo tipo di ricerche cessa di dirigere, di gestire l'oggetto della sua ricerca. Egli deve uscire dall'immagine e trovarsi o davanti a lei o dietro di lei. Se invece l'oggetto su cui lavora con la mia immaginazione è "me stesso", e io sono nella condizione di trovarmi all'interno di me stesso, sono impossibilitato a compiere un atto d'arte, perché cesso di dirigere

Rossiskaja Akademija Teatral'nogo Iskusstva), e i diplomi che vengono consegnati a fine corso sono diplomi di quell'accademia. Sulla struttura ibrida del teatro di Vasil'ev (che è al tempo stesso una Scuola, un istituto di formazione e un teatro, un posto in cui si producono ricerca e spettacoli), cfr. Bergamo A., *La "Scuola d'Arte Drammatica" di Vasil'ev*, in «Prove di Drammaturgia», n. 5, Bologna, Università degli studi di Bologna Dams-Cimes, 1997, pp. 9-19 e Picon-Vallin B., *Creare alla russa: la scuola come alter nativa*, in «Il Patalogo», Milano, Ubulibri, n. 17, 1994.

me stesso. Per provocare la vita dell'immagine artistica, la devo o lasciar libera e farla uscire da me, o attirarla a me dallo spazio cosmico. Questo spiega perché, nella teoria e nella pratica di Michail Čechov, compaia l'obbligo all'improvvisazione, e l'ironia, anch'essa come obbligo, poiché non v'è altro mezzo per stabilire una distanza tra il mio "io" e quell'immagine che io ho attratto e la vita della quale ho provocato. M. Čechov, in tal maniera, conferisce universalità al sistema. Ciò che possiamo definire realismo psicologico del mio "io" e che, in fin dei conti, diventa la mia galera, Michail Čechov lo distanzia dal sé, e all'interno di questo gioco di distanziamento colloca il suo teatro; lo colloca nello spazio mondiale del gioco in quanto tale, spazio dal quale proviene l'arte del teatro³¹.

Il principio della separazione tra attore e personaggio (operato nella pratica, in seguito, da Vasil'ev³² e riconosciuto da lui nelle teorizzazioni čechoviane e nell'assioma dell'autonomia dell'esistenza del personaggio, che è alla base della poetica di Pirandello) è stato, in fin dei conti, un altro sviluppo dell'uso del concetto di duplicità dei piani di gioco dell'attore. La duplicità di piani non sarebbe più stata quella tra piano ludico e piano psicologico all'interno del personaggio, ma quella tra piano reale dell'attore e del suo gioco scenico e piano ideale del personaggio. Si tratta del postulato base della teoria del teatro ludico, come si può leggere anche nella citazione tratta da Vasil'ev riportata qualche pagina sopra.

E dunque: in una struttura ludica, l'attore non avrebbe più cercato di immedesimarsi idealmente nelle circostanze date della vita del personaggio.

³¹ Cfr. capitolo *Lo schiavo di Menone* pp. 385-86. Va detto, peraltro, che la compagnia con cui Vasil'ev lavorava su Pirandello era nella quasi totalità costituita da allievi di un corso che Vasil'ev aveva rilevato dopo tre anni di conduzione di Michail Michailovič Butkevich; un pedagogo che, a suo tempo, era stato membro del collegio docente del corso seguito dallo stesso Vasil'ev. Era stato proprio Butkevich, abbandonando la direzione del corso, ad indicare come successore il suo ex allievo. Butkevich era un cecoviano convinto, il lavoro su *Sei personaggi in cerca d'autore* era stato avviato proprio da lui e mi sembra probabile che la scelta di questo titolo sia stata determinata per buona parte proprio dalla somiglianza tra il presupposto dell'esistenza autonoma dei personaggi della trama del dramma di Pirandello e la teoria estetica di derivazione antroposofica di M. Čechov. Il rapporto tra movimento teosofico e Pirandello è esposto in una serie di pubblicazioni (cito alcune delle più importanti: Macchia G., *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981, 4ª ed. 1988, pp. 46-63 e Vicentini C., *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1970, 2ª ed. 1985, pp. 40-53). Alla funzione di anello di congiunzione tra Vasil'ev e il drammaturgo siciliano del pensiero teosofico e della cultura artistica del secolo d'argento russo è dedicata buona parte della mia tesi di dottorato (Bergamo A., *Testo scenico e testo letterario nel lavoro e nelle teorizzazioni di Anatolij Vasil'ev*, cit.).

³² In particolare, a partire dal lavoro condotto sui dialoghi di Platone avviato nel 1989.

gio, di identificarsi con esso, né avrebbe più operato confronti tra quello che succedeva in lui e quello che sarebbe dovuto succedere nel personaggio. Avrebbe tenuto a distanza il personaggio con l'ironia e con la disposizione interiore ludica³³. Avrebbe desunto dall'analisi del testo un

³³ Nota esemplificativa su alcuni dei meccanismi atti ad operare questo distanziamento, e cioè: sul sentimento del finale, sulla "prospettiva inversa" e sulle due funzioni della negazione (come mezzo per ottenere la disposizione interiore ludica e come mezzo per ottenere l'ironia).

Bateson sostiene che il gioco è ciò che si ha quando nelle azioni che si compiono passa la metacomunicazione "questo è un gioco", e cioè quando un qualsiasi atto reale è fatto non "davvero" (Bateson G., *Una teoria del gioco e della fantasia* in Id., *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 1976, pp. 216-35). Si tratta cioè di una situazione che contiene la propria negazione. Questo in teatro avviene naturalmente (tutti sanno che l'attore che interpreta Orello in realtà non uccide l'attrice che interpreta Desdemona)... e al tempo stesso non avviene. Nel senso che nel teatro realista, che è in definitiva la tradizione culturale storicamente comune all'occidente e alla Russia, c'è la pretesa che questo non sia un gioco, almeno nei sentimenti. Il piano ludico, il gioco, viene ridefinito come piano immaginario e convenzionalmente assunto per vero: assistiamo sul palco ad una verità immaginaria, una realtà convenzionale, appunto. Gli attori vivono una vicenda immaginaria e in quest'ambito, che è immaginario, provano dei sentimenti che invece sono reali, veri, presenti e gli spettatori ne sono contagiati e accantonano (magari solo temporaneamente e comunque senza cancellarla completamente) la coscienza di assistere a un gioco, anzi di farne parte. Per disinnescare questo meccanismo, così che gli spettatori possano di nuovo recepire le persone che sono in scena solo come attori (come giocatori), il gioco va reintrodotta all'interno di quella realtà convenzionale così da negarne la verità. Affinché questo avvenga senza che tutto si riduca ad una parodia della recitazione, o ad una parodia del personaggio (o del genere, o dello stile), senza insomma che la compagnia teatrale sia occupata durante tutto lo spettacolo esclusivamente a sfondare la quarta parete, l'attore deve spostare l'oggetto da negare. E cioè non deve negare la verità di ciò che fa, ma deve negare l'irrisolvibile legame di ciò che fa col circostante immaginario; altrimenti detto: l'attore non si deve preoccupare attivamente di negare la realtà convenzionale ma finisce per farlo automaticamente in forza dell'operazione che andiamo ad esporre. Questo risultato si ottiene agendo a partire dal finale, dalla consapevolezza del finale e giocando apertamente col partner sulla base di questa consapevolezza, senza nascondere. Un esempio qualsiasi: se Tosca e Cavaradossi eseguissero a partire dalla conoscenza del finale tragico dell'opera il duetto del terzo atto in cui progettano una luminosa vita futura, il duetto acquisirebbe una forte tinta di humor nero, o di ironica poesia, o di assurdo. Noi recepiremmo chiaramente che le due persone che sono in scena variano, improvvisano, scherzano sul tema del loro futuro: giocano, in una parola. La negazione qui è nel fatto stesso che i due attori, a nome dei personaggi, fanno progetti sul futuro senza far finta di non sapere che quelli dovranno morire fra poco, e cioè sapendo che il futuro di cui parlano non esiste, e quindi ne parlano per gioco; insomma compiono un'azione la cui verità è negata dalla coscienza del finale. Il gioco avviene tra i due, la metacomunicazione di cui parla Bateson passa tra loro, ma il pubblico, anche non comprendendone il meccanismo, ne avverte la presenza. È la disposizione interiore ludica. L'anima degli attori (degli autori del testo scenico) è liberata dalla trama, dalle circostanze che caratterizzano la situazione in cui si trovano i personaggi e acquista una grande libertà. La scena potrà avere sfumature metafisiche, ironiche, potrà funziona-

percorso d'azione e lo avrebbe percorso in quanto attore, giocando a carte scoperte, puntando a raggiungere l'incontro col personaggio, e cioè il momento in cui, in un punto determinato del dramma, il gioco stesso lo avrebbe fatto entrare in contatto con l'immagine del personaggio, ovvero avrebbe evocato e attratto a sé l'immagine fino a suscitare un "incontro". L'"incontro" col personaggio avrebbe trasfigurato l'attore almeno per un momento (o per qualche minuto) trasformandolo³⁴.

Le esigenze artistiche che hanno spinto Vasil'ev a fare ricerche nella direzione dell'elaborazione di una teoria del teatro ludico, però, sono

re come parabola... Ma sarà priva di parodia, visto che l'oggetto della loro negazione e del loro agire non sarà costituito dalla credibilità dei personaggi o dalla verità di ciò che essi stessi, in quanto attori, stanno concretamente facendo sulla scena.

Inoltre questa situazione darà agli attori un sorriso interiore, una luminosità dovuta al sentimento dell'ironia. Questa azione infatti non solo è negata dal finale, ma è anche in negazione rispetto al finale. I due attori cioè, che come abbiamo visto partono dalla coscienza del finale, già per il solo fatto di giocare quell'azione (fare progetti sul futuro) negano una realtà che conoscono benissimo (ovvero che nel finale i loro personaggi mostrano). Questa negazione, se non vuole essere menzogna, può essere solo ironia (ad esempio: chi sentisse affermare che l'entrata in politica di Silvio Berlusconi è stata dovuta ad una premura per il bene comune della nazione caratterizzata da uno spiccato disinteresse personale e da una forte carica idealista, probabilmente tenderebbe a sorridere, prendendo di primo acchito tale affermazione come ironica, e cioè basata sulla patente negazione di una realtà).

E quindi: recitando a partire dal finale (utilizzando cioè quella che Vasil'ev definisce "prospettiva inversa"), tenendolo sempre presente (sentimento del finale) e negandolo ludicamente col partner, o col pubblico, l'attore ha la possibilità di relativizzare le circostanze date nelle quali è immerso il personaggio e quindi di distaccarsi dalla sua vita, di creare uno spazio che in definitiva è tra sé e il personaggio, di tenerlo a distanza e, infine, di rimanere massimamente organico e veritiero, pur facendo tutto ciò.

Ovvio che non tutte le drammaturgie si adattano egualmente bene a questa operazione. In particolare, l'opera lirica italiana, così incentrata come è sulle passioni umane e sociali, sul rapporto tra l'uomo e le condizioni in cui è messo dall'intreccio, è una delle meno indicate. «Forse non ha senso definire in "cosa" si trasformi l'attore quando incontra il personaggio. Stanislavskij (che però - a differenza di Vasil'ev - in qualche testo sembra credere nella possibilità di una fusione organica dell'attore con il personaggio lungo tutta la durata dello spettacolo) usava spesso, a questo fine, la parola «artista-ruolo».

«Non appena capirete che la vostra anima è stata contagiata dal ruolo, e che quindi sono spuntati i germogli, separatevi dal poeta. Il poeta lo rincontrerete durante la creazione del ruolo. A quel punto egli gentilmente vi proporrà la forma migliore per riuscire a trasferire il ruolo (il regista invece vi proporrà solo una rivestitura formale). Sarete un artista-ruolo. Né artista, né ruolo, una nuova creatura: un artista-ruolo.

- Non mi piace (quest'unione organica del ruolo con l'artista).

- E la luna, e il cielo, e il temporale, la tempesta vi piacciono? Comunque esistono!" (K.S. Stanislavskij, Libretto di appunti n. 263, fogli 8 e 9, in Id., *Iz zapiski kh knizek*, 2 voll., Moskva, VTO, 1986, vol. II).

molteplici. E sembra qui opportuno indicare almeno un altro importante filone di riflessioni teoriche, ben presente in questo libro, che ha avuto un ruolo rilevante in questo percorso.

Durante il lavoro su *La figlia adulta* e su altre pièce della nuova ondata e poi sul *Re Lear*, Vasil'ev si era trovato a dover risolvere un problema connesso ad alcuni aspetti che, curiosamente, accomunavano questi drammi³⁵. E cioè come riuscire a rendere attivi dei ruoli (quelli dei protagonisti) che si presentavano come assolutamente passivi. Era una questione di fondamentale importanza, visto che un ruolo privo di azione e, quindi, un attore che non agisce sulla scena costituiscono un non senso. Per risolvere il problema, Vasil'ev ha adottato questa soluzione: partendo dall'assunto secondo cui il gioco scenico è un processo esclusivamente basato sulla volontà³⁶, bisognava trasformare questa passività in volontà, ed ecco che la passività rispetto agli eventi sarebbe diventata un atto, una scelta che avrebbe assunto un valore filosofico, di pensiero. Quest'operazione, raccontata qui in termini assai semplificati, ha avuto conseguenze fondamentali, ché così facendo si spostava il territorio dove si svolgeva il dramma (e cioè dove capitavano gli avvenimenti): da quello del rapporto degli uomini tra loro, a quello dei rapporti tra gli uomini e i concetti, da un terreno sociale e/o psicologico ad un terreno spirituale³⁷.

Vasil'ev scrive:

³⁵ Ecco come ne parla nel libro Vasil'ev: "Lear è al centro; il tessuto della tragedia si intreccia intorno a lui; a lui però non succede quasi nulla. Gloucester si ha una storia: viene coinvolto in una congiura, fa questo e quest'altro, gli fanno questo e quest'altro, e così via. Lear, se si esclude la scena iniziale, non fa altro che sopportare, che patire. È difficile trovare un suo atto, una sua iniziativa, non ce ne sono quasi, non fa altro che giocare di risposta... Per il teatro, questo significa la catastrofe. Un ruolo in cui il comportamento non è proiettato in avanti, un ruolo in cui ci sono solo 'reazioni a...', un ruolo con un movimento all'indietro. Nella pièce *Re Lear*, Lear non esiste (...). Peraltro questi sono pensieri sui quali torno da molto tempo; è da questi pensieri che sono nate le riflessioni sul nuovo dramma. Come sfumare la volontà. Come recitare un uomo con una gran quantità di legami, ma senza nessun legame privilegiato. Come recitare un uomo che non dipende da se stesso ma dal caso ecc.". Cfr. capitolo *E da tanto che vorrei mescolare, distruggere e dimenticare tutto ciò che so fare*, pp. 119-20.

³⁶ "Come dice lo stesso Lear: dal nulla nasce solo il nulla. E il gioco è un processo interamente dipendente dalla volontà". Cfr. capitolo sopracitato, p. 120.

³⁷ Vasil'ev a questo proposito scrive: "La ricerca nel ruolo dell'azione, della parte attiva del movimento in avanti significa la cosa seguente: quando avrai trovato cosa fare, allora potrai fare qualcosa sulla scena. Ma la questione "cosa fare?" esige una risposta energetica. E il concetto di volontà è inseparabile da quello di dramma.

Arriviamo ancora ad un'altra conclusione relativa all'avvenimento: innanzitutto l'avvenimento non può essere qualcosa di poco importante nella vita del personaggio. È, al contrario, qualcosa di importante, di molto importante. La domanda immediatamente seguente questa determinazione è: "L'avvenimento riguarda la cosa più importante, la *Weltanschauung* del personaggio?" Decidemmo di sì: l'avvenimento riguarda la *Weltanschauung* del personaggio. E quindi - visto che si tratta di un avvenimento - riguarda i cambiamenti della *Weltanschauung*³⁸.

E dunque, all'inizio degli anni Ottanta, Vasil'ev ha deciso che per lui l'aspetto determinante di un dramma non andava più collocato in un ambito puramente sociale, o relazionale, ma in un ambito di pensiero, filosofico, spirituale. È stata una svolta importante che ha determinato

Se si attribuisce a Lear la caratteristica di non avere volontà, significa che bisogna permettergli di rotolare dove lo dirige la volontà altrui; se otterremo questo, ecco che comparirà un determinato Lear. La parola "comparirà" esige una spiegazione. Il fatto è che è impossibile recitare un comportamento assolutamente passivo, un movimento all'indietro. Non si può recitare il nulla. Come dice lo stesso Lear: dal nulla nasce solo il nulla. E il gioco è un processo interamente dipendente dalla volontà. Se a queste considerazioni aggiungiamo quella che, come genere, questa non è una pièce, non è un dramma, ecc. bensì è una tragedia, ne consegue che appena verrà scoperta la linea attiva nel ruolo di Lear, Lear cambierà immediatamente. E questo aspetto, intrinsecamente e profondamente drammatico, diventerà un aspetto filosofico, di visione del mondo. Puramente filosofico da puramente drammatico". Cfr. capitolo sopracitato, p. 120.

E ancora, da un altro capitolo: "Ma ecco che, anni dopo, durante la serata in cui i vecchi conoscenti si rincontrano, quella storia di tanto tempo ritorna a galla e ne esce una zuffa. Dopo la zuffa, la moglie di Bems, la sua donna, esce con quest'uomo e torna di nuovo la mattina dopo, così come aveva fatto molti anni prima. Nella pièce non si racconta se si sono amati o meno in quella notte. Leggendo la pièce mi sono soffermato su questo episodio. Cosa c'era di particolare? C'era qualcosa; ma non nel momento in cui lei torna, bensì subito dopo, nel momento in cui i due uomini e la donna stanno in cucina e parlano fra loro. Mi sono immaginato questo Bems, che non reagisce assolutamente più a nulla, perché ormai è costretto dai fatti e deve riconoscere questa realtà, questa vita. E convenire col fatto che ora, davanti ai suoi occhi, in cucina, si sta svolgendo proprio questa conversazione. Mi ricordo chiaramente come mi immaginavo i suoi occhi, il suo silenzio. E ciò per me stava a significare che Bems iniziava una nuova vita. Una vita di silenzio, tranquillo consenso. Concretamente è qui l'avvenimento principale della pièce. È espresso in una pausa, solo in una pausa, e in nient'altro. Il momento vissuto da Bems era della massima importanza! Perché ogni quarantenne in Urss doveva rispondere alla domanda su cosa dovesse fare; continuare a protestare, andarsene a fare il dissidente, starsene in galera, o riconoscere il fatto dell'esistenza di un ordine di quel tipo come fatto obiettivo della vita. Io lo riconoscevo come un fatto storico e questo mi rinforzò colossamente, da un punto di vista umano. Lo riconoscevo come un fatto della vita, e questo mi rinforzò come artista. Dal mio spettacolo scomparì l'aggressività - e riuscii a svilupparvi una determinata concezione dell'arte, piuttosto che una determinata concezione della vita sociale". Cfr. capitolo *Testo letterario e improvvisazione*, pp. 357-58.

³⁸ Cfr. capitolo *Al simposio su K.S. Stanislavskij*, p. 370.

tutto il successivo sviluppo della sua ricerca teorica. Gli sviluppi teorici di cui si è scritto a proposito di *Cerceanu* e poi di Pirandello sono per buona parte ascrivibili proprio alla necessità di rendere con la massima nettezza e artisticità possibile il gioco delle posizioni filosofiche di cui i personaggi sono portatori. Questa tensione a fare del contenuto concettuale il cardine dell'evento teatrale ha prodotto un netto salto qualitativo nel processo di elaborazione della teoria del teatro ludico. L'ap-proccio alla struttura drammatica del testo è stato ridisegnato durante il lavoro sui dialoghi di Platone³⁹, il materiale più adatto per capire come esprimere i concetti mediante il gioco scenico. Nel dialogo platonico, infatti, i personaggi praticamente non esistono; le figure che vi agiscono non sono definibili come esseri umani, ma solo come posizioni filosofiche, concetti, idee.

(Va detto per inciso che Vasil'ev non considerava, né considera, diversamente i personaggi di Molière, di Dostoevskij o di Mann, ma con Platone non c'è possibilità di sbagliare; chiunque tentasse di recitare il *Fedone*, ad esempio, con lo scopo di impersonare il carattere – coraggioso, eroico, saggio, onesto, ironico – di Socrate, si accorgerebbe che è impossibile sostenere, rendere attiva, quella massa di testo partendo da tale intenzione).

Si è scritto sopra che nella struttura ludica l'attore cerca l'incontro con il personaggio. Se il personaggio però viene ridefinito come "idea", significa che in quest'ottica il momento dell'incontro per l'attore sarà, tra l'altro, il momento della conoscenza dell'idea, e quindi del contatto con un mondo superiore. Da notare, infine, che questa conoscenza dovrà essere il frutto del processo scenico e quindi non verrà raggiunta solo con l'intelletto; non sarà razionale, ma emozionale, complessiva, raggiunta con tutto l'apparato dell'attore. E non solo, questo momento di conoscenza, di contatto col mondo delle idee, proprio in forza di

³⁹ Ancora una volta è impossibile dilungarsi in questa sede su quali siano questi nuovi criteri di strutturazione del testo, pena l'appesantimento eccessivo di questo testo o la semplificazione colpevole di una metodologia che, pur avendo dei principi di funzionamento relativamente semplici, ha una grande quantità di implicazioni teoriche. Sui criteri di strutturazione di un pezzo drammatico, Vasil'ev scrive qualcosa nel capitolo *Testo letterario e improvvisazione*. A proposito del lavoro su Platone in Italia qualche indicazione è contenuta in Bergamo A., *Dossier Vasil'ev*, in «Prove di Drammaturgia», cit., pp. 7-25; cfr. inoltre il recentissimo *"Ione" e "Memore" di Platone*, trascrizione del progetto "La fabbrica dei registi", Castiglione della Pescaia, 19 novembre - 8 dicembre 1997, a cura di A. Contin e R. Raskina, Livorno, Atelier della Costa Ovest / Armunia, 1999.

questa sua qualità scenica e in quanto vissuto realmente dagli attori (*pereživanie*) alla presenza del pubblico coinvolto nel dramma (*sopereživanie*)⁴⁰, accomunerà in sé, concilierà astanti e attori "trasformati" dall'"incontro", mondo reale e mondo delle idee. In questo orizzonte, insomma, all'azione teatrale viene data una funzione teurgica⁴¹.

Infine, si potrebbe indicare un'altra ragione che ha spinto Vasil'ev sul cammino della creazione di una teoria del teatro ludico, una ragione più semplice da esporre delle due precedenti ma che ha influito in maniera altrettanto determinante: la propensione personale, il gusto di Vasil'ev verso un'arte metafisica, ovvero l'amore per quella tendenza artistica fortemente radicata in Russia che ha il nome di "realismo fantastico".

Sin nei primi spettacoli di Vasil'ev si è manifestata apertamente la tendenza a rompere il tessuto naturalistico della rappresentazione (ma non il realismo dell'esistenza scenica dell'attore). Tendenza evidente sin dal suo spettacolo di diploma, che coglie spunto dal titolo (*Fiabe della vecchia via Arbat*) per trasformare una pièce di costume in una vera e propria favola, con animali parlanti, e così via. Questa tendenza alla lettura antinaturalista della pièce si intensifica sempre più nei suoi spettacoli successivi. Va detto, peraltro, che si tratta di una tendenza ben radicata nella tradizione artistica russa (non solo teatrale, ma anche letteraria).

⁴⁰ Il *pereživanie* è il concetto base della teoria teatrale stanislavskiana, che di solito viene tradotto in italiano con "riviscenza". Il *sopereživanie* è la parte che spetta al pubblico della riviscenza; una sorta di riviscenza per simpatia. Riporto qui un testo di Vasil'ev che fornisce una prima spiegazione di questi due termini. "Il teatro della tradizione russa si fonda su due parole: *pereživanie* e *sopereživanie*. Penso che, più in generale, tutto il teatro del mondo si basi su queste due parole. Il che significa che, in teatro, gli attori devono vivere una storia sulla scena; e che gli spettatori, in sala, devono vivere la storia insieme a coloro che stanno in scena". Per spiegazioni più esaurienti sui termini *pereživanie* e *sopereživanie*, cfr. nota 37 del capitolo *È da tanto che vorrei rimascolare distruggere e dimenticare tutto ciò che so fare* e nota 2 del capitolo *Testo letterario e improvvisazione*, e Mollica F., *Del significato di pereživanie*, cit.

⁴¹ "Teurgia: l'arte che si serve di azioni ineffabili, affini a quelle magiche, per realizzare un'unione con la divinità o operare in virtù di questo contatto". s.v. in G. Devoto, G. Oli, *Dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 1990. "Originariamente usato come sinonimo di *stregoneria*, il termine *teurgia* viene associato in ambito teosofico con la potenza magica della Parola pronunciata, sia essa pronunciata dal Creatore o da un mago occultista; ambedue creano in grazia del potere magico della parola/ suono. La teurgia è, in primis e soprattutto, un mezzo di contatto con il super-umano o con il divino". Carlson M., *"No Religion Higher than Truth"*, A History of the Theosophical Movement in Russia, 1875-1922, Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 230.

ria, poetica, musicale, figurativa) dell'epoca precedente l'avvento del realismo socialista. Moltissimi capolavori dell'arte russa sono ascrivibili alla corrente del "realismo fantastico"⁴².

Ora, per Vasil'ev, allievo di Marija Knebel' e Andrej Popov, saldamente collocato nel solco della tradizione stanislavskiana, lo sfondamento del tessuto naturalistico dello spettacolo non avrebbe potuto definirsi tale se avesse riguardato solo il suo aspetto visivo e/o sonoro e non avesse coinvolto anche il gioco dell'attore, e non solo dal punto di vista formale, ma da un punto di vista interiore, dal punto di vista dell'organizzazione del suo apparato, della ristrutturazione della sua organicità. L'elaborazione della teoria del teatro ludico, quindi, è di fatto dovuta anche alla combinazione degli orientamenti stilistici antinaturalistici e metafisici di Vasil'ev con la sua sensibilità teatrale formatasi nell'ambito della tradizione stanislavskiana. A loro volta, questi orientamenti sono strettamente intrecciati in Vasil'ev alla maturazione (all'elaborazione, allo sviluppo) di una *Wel-tanschauung* antimaterialista (idealista, mistica, spiritualista, religiosa... difficile essere esatti in questo campo, che è un campo privato della vita di Vasil'ev e del quale, nei suoi testi, di rado parla direttamente).

Di questo intreccio è chiara testimonianza il capitolo *Lo schiavo di Menone*, vera conclusione del libro e di quella che sopra si è definita "avventura speculativa della formulazione di una teoria del teatro ludico". In quell'articolo, si delineano chiaramente alcuni tratti principali della filosofia del teatro praticato da Vasil'ev. In particolare:

1) Visto che la creazione dell'attore in una struttura ludica è la strada che lo porta all'incontro col personaggio, e cioè con un'idea, visto che in questo incontro l'attore assume la funzione di veicolo trasparente dell'idea, e cioè di ipostasi dell'idea, e visto, infine, che l'idea appartiene a una sfera spirituale sopraumana, si può affermare che il teatro che pratica Vasil'ev è volto alla ricerca, alla conoscenza dello Spirito, del numinoso e alla sua comunicazione (ché quando l'artista sulla scena vive, patisce l'incontro, gli astanti lo vivono per simpatia).

2) Questa ricerca avviene in un teatro che si chiama "Scuola", e cioè la cui funzione prima non è la produzione di spettacoli, ma la creazione

⁴² Tutto Gogol', la maggior parte delle opere di Puškin (un esempio per tutti: *Il cavaliere di bronzo*), molte opere di Lermontov (*Il demone*, ad esempio), il primo Dostoevskij (*Il sosia* ad esempio, ma come definire i dialoghi di Ivan Karamazov col diavolo?), la letteratura simbolista (i romanzi di Belij), tutto Bulgakov...

di un *ensemble* capace di gestire queste materie, *iniziato* a questa visio-
ne dell'arte teatrale. Affinché questa operazione riesca, la Scuola si col-
loca a margine della società, e in termini di pensiero, perché i problemi
sociali sono un tema che non viene trattato nei lavori della Scuola, e di
fatto, perché in forza del suo orientamento rifiuta ogni regolamentazio-
ne basata sull'utilità sociale delle sue funzioni di teatro e Scuola (diverti-
mento, educazione civile, formazione professionale).

Ora, come si è visto, la gran parte di questa ricerca è stata causata da
concrete urgenze artistiche, strettamente connesse al periodo storico in
cui ha operato Vasil'ev e al dibattito artistico che lo ha animato. Eppure,
le conclusioni a cui Vasil'ev arriva, nonostante la totale novità della loro
formulazione e dell'elaborazione teorica che ne è alla base, hanno forti
legami con la tradizione artistica russa del "secolo d'argento". Così forti
che ci si è sentiti di dover scrivere all'inizio di questo *excursus* di una
"avventura reale della (ri)scoperta del teatro ludico". *Riscoperta* per al-
meno due ragioni, la prima è che lo stesso Vasil'ev afferma, in diversi
punti del libro, che il teatro ludico è una tendenza storica, la più antica e
democratica, del teatro mondiale⁴³; la seconda è che i risultati di questa
ricerca sono, appunto, la riscoperta e la riattivazione reale, non museale
o da *revival*, di un filone della cultura russa che si era interrotto. Non
mi dilungherò in confronti storici che potrebbero toccare il teatro della
Torre di Vjačeslav Ivanov, il Primo studio del MChAT, l'esperienza di Mi-
chail Čechov (per altro qui e nel libro ripetutamente citato), quella di
Vachtangov e quella prerivoluzionaria, e perfino diversi aspetti di quella
postrivoluzionaria, di Mejerchol'd, ma è evidente che la ricerca di una
funzione teurgica del teatro, della creazione di una teoria della recitazio-
ne che permetta un'esistenza organica dell'attore in un ambito stilistico
di realismo fantastico, la concezione della comunità teatrale come mona-
stero, il gusto del gioco puro dell'attore in scena, la distanza dal perso-
naggio... insomma, questo e molto altro testimonia di una ritrovata con-
tinuità col teatro dei primi venti-venticinque anni del secolo in Russia.

Ne *La mia vita nell'arte*, Stanislavskij riflettendo sulle sue esperien-
ze di lavoro su pièce simboliste e, più avanti, scrivendo dell'episodio

⁴³ "Il teatro ludico, probabilmente, è il più originario, risale al rito, al gioco. È il più de-
mocratico, il più di contatto, il più improvvisativo". Cfr. capitolo *È da tanto che vorrei
rimascolare, distruggere e dimenticare tutto ciò che so fare*, p. 95.

dello studio del MCHAT diretto da Mejerchol'd sulla via Povarskaja⁴⁴, affronta il problema dei rapporti tra l'arte dell'attore di riviviscenza e il teatro degli "ismi" (e cioè simbolismo, impressionismo, futurismo, ecc.). In quelle pagine lamenta che l'arte dell'attore sia ancora ferma ad uno stadio primitivo del suo sviluppo; secondo Stanislavskij è un'arte che non ha ancora appreso a "disegnare paesaggi reali" e che, conseguentemente, non ha ancora elaborato gli strumenti adatti ad affrontare materie così sottili come i sogni, le fantasie e quindi non è in grado di trasporre nell'arte teatrale le poetiche degli "ismi". Si tratta di materie, afferma ancora Stanislavskij, che possono essere espresse solo dal "sopraccosciente" dell'attore (e cioè da ciò che più tardi, ne *Il lavoro dell'attore*, chiamerà il "subcosciente") e la via d'accesso al "sopraccosciente" è solo una: la massima raffinatezza ed esattezza possibile nella creazione della natura, del costume, della vita umana così come è nella realtà⁴⁵.

Insomma all'inizio del secolo, quando il suo pensiero estetico aveva ancora forti contaminazioni col pensiero idealista, Stanislavskij si poneva il problema di come fare a recitare il fantastico. La sua valutazione sullo stato dell'arte dell'attore di riviviscenza e la premessa teorica per affrontare questo problema (arrivare al fantastico dal reale, dall'identificazione con le circostanze date 'reali' in cui è immerso il personaggio)

⁴⁴ È il caso di far sapere qui al lettore, per puro spirito "ludico", appunto, che il teatro "Scuola d'arte drammatica" è sito anch'esso in via Povarskaja.

⁴⁵ Si tratta in realtà di due brani, e una nota. Il primo brano è relativa nota: "Il simbolismo, l'impressionismo e tutti gli altri «ismi» in arte appartengono al sopraccosciente e cominciano là dove finisce il massimo del naturale. Ma il sopraccosciente esce dalle sue segrete solo quando la vita spirituale e fisica dell'artista sulla scena si sviluppa in maniera naturale, spontanea, normale, conformemente alle leggi della natura stessa". Nota: "C'è una sola strada che porta al profondissimo simbolismo di Ibsen, alle nivee cime dello spirito umano: riuscire a cogliere in maniera autentica e raffinata, sulla scena, la vita umana e il costume quotidiano degli uomini". Il secondo brano: "Il credo del nuovo Stur-dio era che il realismo avesse completato il suo cammino; che fosse necessario raffigurare sulla scena non la vita di per sé, così come si svolge nella realtà, ma così come noi confusamente la avvertiamo nei sogni, nelle fantasie, nelle visioni, nei momenti di slancio che ci innalzano (...) Capivo che io e Mejerchol'd eravamo d'accordo e che cercavamo ciò che altre arti avevano già trovato ma che per il momento non era stato ancora adottato dalla nostra (...) Io non avevo la capacità di realizzare il progetto che mi appassionava, di dargli vita, e mi convinsi che sarebbero state necessarie decine di anni, centinaia forse, un'intera cultura affinché noi, artisti di teatro, fossimo finalmente in grado di percorrere quella stessa strada che le altre arti avevano percorso". Cfr. Stanislavskij K.S., *Sobranie sočinenij*, cit., vol. I, pp. 218-19 e 284.

portavano, però, alla implicita conclusione che, stando così le cose, sarebbe stato necessario accantonare il problema e imparare prima a gestire meglio il realismo naturalistico. In seguito, negli anni Venti e Trenta, Stanislavskij avrebbe limitato le sue ricerche ad un ambito estetico realista e materialista e di fatto avrebbe abbandonando l'obiettivo di trovare una risposta a quel quesito.

Risposta che, invece, in anni seguenti agli esperimenti di via Povarskaja, avrebbero dato, in maniera assai efficace, i suoi allievi E.B. Vachtangov e M.A. Čechov; ma lo avrebbero fatto senza avere la forza teorica e sistematica, né le doti pedagogiche del loro maestro, e quindi senza riuscire a crearsi dietro le spalle una scuola vera e propria. Inoltre, che se vi fossero riusciti, la storia dell'arte di quegli anni in Russia andava in una direzione diversa; e non ci andava in maniera libera, permettendo a chiunque di fare l'arte che voleva. Così, vuoi per ragioni naturali (l'egemonia del pensiero materialista nel XX sec.), vuoi per interventi violenti (l'imposizione forzata e dispotica del realismo socialista in arte e la persecuzione di ogni tendenza antimaterialista nella filosofia estetica), la questione era destinata a scomparire per lungo tempo dal panorama del dibattito teorico russo.

L'elaborazione della teoria del teatro ludico, provocata proprio dal desiderio di dare una risposta alla riproposizione in nuove condizioni e con nuove modalità di quella domanda, si configura quindi come il *recupero alla vita di una tradizione, ottenuto procedendo in avanti*. Dando una risposta efficace a questioni che per buona parte erano rimaste irrisolte, riallaccia alla contemporaneità uno dei fili più vitali e importanti che formavano il tessuto dell'arte teatrale russa di inizio secolo, filo che si era strappato negli anni Venti.

Quali difficoltà comporta la lettura di questo libro e come risolverle

Le difficoltà sono diverse a seconda del livello di lettura che ci si propone. Ovviamente, più si va a fondo, più le difficoltà aumentano. Cionondimeno, alcune difficoltà sono inevitabili anche per chi volesse rimanere ad un livello più superficiale, che peraltro è tranquillamente praticabile e godibile. Si tratta di difficoltà inerenti innanzitutto il lessico professionale usato da Vasil'ev, e poi l'ambiente storico-sociale

e storico-culturale a cui questi scritti spesso rimandano e che, per un lettore italiano, è sostanzialmente sconosciuto. A queste difficoltà si è tentato di ovviare nella maniera più semplice: con delle note. Nonostante tutto, però, le note al testo non possono essere esaustive per tutti gli argomenti e, in particolare per ciò che riguarda le note di carattere storico-culturale e storico-sociale, si limitano a fornire informazioni orientative, aggiungendo, ove possibile, ulteriori indicazioni bibliografiche.

Chi invece vorrà procedere, nel rapporto con questo libro, oltre una semplice lettura, dovrà tener conto di alcune altre sue caratteristiche peculiari.

A un unico lettore è la cronaca di un processo svoltosi nell'arco di quasi venti anni; le concezioni estetiche e le acquisizioni teoriche che Vasil'ev vi descrive non sono mai apprezzabili in una forma definitiva, mai sistemate in maniera organica. Le conclusioni a cui l'autore arriva in un capitolo, e che sono basate in genere su riflessioni relative a quanto sta succedendo nella sua vita artistica nel momento in cui scrive, in quello successivo vengono già riproposte con sviluppi spesso tutt'altro che trascurabili.

Forse, però, questo aspetto non è solo un portato della modalità di stesura del libro. Forse dietro c'è una strategia pedagogica (credo intuitiva) che consiste nel non dire mai tutto insieme ciò che si sa, nel non fornire mai una "tabella degli elementi" e, qualora capitasse di scriverla, non correggerla mai di un manuale di istruzione sul come combinare gli elementi. Ciò aiuta innanzitutto a relativizzare ciò che si sa, a non prenderlo mai come definitivo. Poi evita il rischio – assai reale se si cerca di fare apertamente e dichiaratamente di un'esperienza un sistema – di dogmatizzarsi (e dogmatizzare), di orientarsi sul sistema e perdere in mobilità e soggettività durante la ricerca creativa (aspetti comunque fondamentali in qualsiasi arte, e in particolare nel teatro); e infine perché la comprensione stessa deve essere, e di fatto è, il frutto di un processo personale: tutto ciò che si sa fare in teatro è ciò che si è scoperto in prima persona. La conoscenza degli altri può servire da bussola, ma non da libretto di istruzioni, non sostituire l'apprendimento. Maria Knebel dice che lo slogan del Secondo Studio del Teatro d'Arte era: "insegnare teatro non è possibile, apprenderlo lo è". In quest'ottica, fornire una sistematizzazione può di fatto costituire una beffa e far perdere del tempo.

Il lettore potrà fruire meglio delle conoscenze sul fare teatro contenute in questo libro se adotterà il principio indicato da quello slogan; e cioè se le farà proprie attraverso un confronto attivo di quanto vi è scritto con la propria pratica o con le proprie osservazioni sul teatro e sulla vita. La riflessione su aspetti differenti di questo libro che colpiscono l'attenzione sarà, a mio parere, più fruttuosa di un lavoro di ricomposizione sistematica, di riduzione ad unità delle informazioni che vi sono contenute. Il consiglio per chi volesse "studiare" questo libro, insomma, è quello di rapportarsi a questo lavoro con le stesse modalità con cui l'autore si è rapportato alla sua scrittura: come a un processo, un cammino.

Qualche spunto di riflessione suggerito dal contenuto di questo libro

C'è un tema fondamentale che attraversa tutto il libro e che è necessario sentire e valutare correttamente e in tutta la sua portata, pena la ricezione di tutto l'armamentario teorico del teatro ludico (distanza dal personaggio, laboratorialità del teatro, impostazione idealista, ecc.) e della stessa teoria come qualcosa di razionalistico, schematico, freddo. Questo tema è quello della vita, della vita naturale, umana, sulla scena e del ruolo centrale dell'attore, in quanto persona, nell'arte del teatro.

A seguire, si riportano alcune delle frasi contenute nel libro relative a questo tema. Estrapolarle dal contesto in cui sono inserite implica una loro semplificazione, una loro estremizzazione. Ma il lettore che ha letto il libro potrà ovviare a questa prima impressione ricollocandole nel contesto da cui sono state estratte. E dunque:

Dal momento in cui è sorta questa corrente anomala – il teatro psicologico russo –, in ambito teatrale tutto è diventato più complesso. Da allora raccontare qualcosa dalla scena ha iniziato ad essere insufficiente ed ha cominciato ad essere indispensabile che quel qualcosa effettivamente *sia*, che sulla scena l'uomo non illustri, né narri, ma effettivamente *sia*. E che rifletta l'uomo attuale, vale a dire quello che siede in sala, l'uomo passato, vale a dire quello proposto dall'autore, e l'uomo futuro, e cioè che il dramma tocchi qualche tema filosofico. Fare tutto ciò è risultato molto complesso⁴⁶.

⁴⁶ Cfr. capitolo *Ho quarant'anni, ma sono di aspetto giovanile*, p. 255.

È meglio un teatro privo di talento ma che ha a che fare con la vita che l'inverso. Nonostante ciò possa sembrare strano⁴⁷.

È chiaro che un buon ruolo può essere creato solo da un professionista, e questo non si discute. Ma non sono le qualità professionali di un attore quelle che rendono arte l'arte; questo compito lo assolvono altre sue qualità umane, quelle qualità che poi si riversano sulla platea⁴⁸.

Per quello che riguarda me, io ricordo i miei pedagoghi con grande gratitudine. Ho semplicemente avuto fortuna ad incontrare proprio loro. Uno di loro è stato Andrej Alekseevic Popov (...) è come se da lui fluisca una corrente positiva che ti rinforza, che conferma la tua dignità di persona. L'altro è stato Marija Osipovna Knebel'. Il suo credo pedagogico è questo: non educa un regista, bensì una persona; anzi, più precisamente, una persona di teatro; anzi, ancor più precisamente, una persona d'arte, sviluppa la sua emozionalità, il suo gusto, la sua istruzione, la sua comprensione della vita⁴⁹.

Forse è proprio questo uno dei segreti della creazione artistica: le cose più importanti sorgono dai sentimenti⁵⁰.

Compresi per la prima volta che il teatro è qualcosa di non finito, di libero, di grezzo e che quando è così è vivo⁵¹.

A che pro un teatro che ha a che fare con la finzione?⁵²

Non c'è linea divisoria tra la vita nella vita e la vita sulla scena⁵³.

Il teatro della tradizione russa si fonda su due parole: *perezivanie* e *sopereživanie*⁵⁴. Penso che, più in generale, tutto il teatro del mondo si basi su queste due parole. Il che significa che, in teatro, gli attori devono vivere una storia sulla scena; e che gli spettatori, in sala, devono vivere la storia insieme a coloro che stanno in scena⁵⁵.

⁴⁷ Cfr. capitolo *È da tanto che vorrei rimescolare, distruggere e dimenticare tutto ciò che so fare*, p. 98.

⁴⁸ *Ivi*, p. 103.

⁴⁹ *Ivi*, p. 100.

⁵⁰ *Ivi*, p. 94.

⁵¹ Cfr. capitolo *Ho quarant'anni, ma sono di aspetto giovanile*, p. 217.

⁵² *Ivi*, p. 219.

⁵³ Cfr. capitolo *Il teatro naturale*, p. 380.

⁵⁴ Su questi due termini, cfr. nota 41 a questa stessa postfazione.

⁵⁵ Cfr. capitolo *Testo letterario e improvvisazione*, pp. 347-48.

Sono in grado di fare spettacoli conclusi, ma scelgo l'amatorialità. Perché più è forte il ruolo del regista-allestitore, meno vita naturale c'è.

In questi cinque anni ho chiarito un paradosso molto interessante. La vita dell'artista mentre gioca sulla scena, la sua immediatezza, la sua capacità di improvvisare, hanno un effetto più forte di qualsiasi colpo di regia. Il pubblico è presente al momento della nascita dell'atto. E questo colpisce in maniera più forte di quanto non faccia qualcosa di organizzato, finito. Questo è il paradosso, e la contraddizione del teatro⁵⁶.

Il mondo chiuso del teatro è concentrato tutto in un punto chiamato *attore*, è lì che il teatro risolve la sua esistenza. Tutto, dalla filosofia al tema, dal soggetto al movimento del conflitto, tutto nel teatro è racchiuso in questo punto (...) In teatro tutto è in primo luogo connesso con l'artista e con la sua natura. Ciò che è più complesso e interessante è concepire l'artista come natura. Dopo di che si tratta di eccitare questa natura e costringerla a creare⁵⁷.

Dunque, secondo Vasil'ev, il teatro non è degno di attenzione se non c'è vita vera, reale, compresente a quella degli spettatori, se all'attore non succede qualcosa di reale, di personale; e quindi è importante che ciò che fa sulla scena sia il frutto di una sua creazione. L'obiettivo primo è di ottenere che l'attore viva sulla scena, che nello spettacolo esista un momento (magari anche solo uno) di presente, di verità. E che sia su questa vita, su questo momento di verità che la sala si riunisca alla scena vivendo per simpatia quel momento. Se in uno spettacolo questo non accade, significa che lì c'è *show* e divertimento, c'è produzione e consumo, c'è esposizione e contemplazione, ma non c'è l'atto d'arte teatrale che prevede vita e comunicazione. (Da notare, per inciso, che questa parola è basata sulla stessa radice delle parole: comune, comunità, comunione).

Se questo è l'obiettivo fondamentale, significa che l'elemento più importante dell'arte del teatro è l'attore, e non solo: l'attore in quanto persona d'arte. E di questa centralità, l'iniziatore e l'ideatore dell'imprenderla che si conclude con la messa in scena di uno spettacolo, e cioè il regista, è obbligato a tenere conto. L'attore è centrale in tutto e non c'è elemento dello spettacolo che non vada commisurato (magari anche per contrasto) al suo processo artistico, che non serva a fargli raggiun-

⁵⁶ Cfr. capitolo *Il teatro naturale*, p. 380.

⁵⁷ Cfr. capitolo *Lo spazio dischiuso della realtà*, p. 26.

gere lo scopo di creare sulla scena, di vivere la sua creazione, di comunicare con gli astanti⁵⁸.

Da notare, il lettore lo potrà osservare, che nel corso del libro è evidente come la responsabilità dell'attore e la sua centralità crescano nel teatro di Vasil'ev parallelamente al delinearsi della sua preferenza per le strutture ludiche. E, quindi, parallelamente alla cancellazione dell'obiettivo di personificare il personaggio, a misura che il gioco scoperto dell'attore sostituisce sulla scena il tentativo di mimesi del personaggio, a misura che il contenuto dell'opera si fa più concettuale.

E quanto più alto si fa il tiro dell'operazione performativa (la sua portata concettuale), quanto più intera e meno sdoppiata si fa sulla scena la personalità dell'attore che la gestisce, quanto più si lascia all'attore libertà creativa e lo si considera co-autore nel processo artistico, tanto più esso è costretto a porsi globalmente le questioni di cui vive senza maschera sulla scena. Ciò comporta che per lui fare teatro diventa una ricerca della verità che è nascosta nell'opera d'arte e che si apre alla sua conoscenza (e a quella del pubblico) nel momento dell'incontro, della reviviscenza. In questa prospettiva l'avvenimento teatrale per la sua verità e per i suoi effetti sull'uomo che lo vive non si differenzia in nulla da un avvenimento reale.

⁵⁸ Un teatro basato su questi principi è l'opposto di un teatro in cui quello che capita all'attore può tranquillamente essere realistico ma non è affatto necessario che sia reale, in cui l'idea del regista e le sue esigenze formalizzatrici sono messe sopra a tutto, in cui il rapporto tra scena e sala è regolato dal principio della competizione. Il lettore che frequenta il teatro italiano come attore, regista, drammaturgo o semplice spettatore sa benissimo a quale di questi due tipi di teatro esso sia più simile (nella stragrande maggioranza dei casi).

NOTA BIOGRAFICA

Anatolij Vasil'ev nasce il 4 maggio del 1942 nella provincia di Penza. Alla fine della guerra, la madre si trasferisce a Tula e di lì, dopo qualche anno, a Rostov sul Don dove Vasil'ev finisce la scuola e si iscrive alla facoltà di chimica dell'università. Partecipa all'attività dello studio teatrale dell'università. Dopo la laurea, lavora due anni nella flotta del Pacifico, studiando sulle navi le correnti marine. Tornato a Rostov, invece di proseguire nella carriera universitaria, opta per l'arte; nel 1967 tenta di entrare nel GIK (Istituto Statale di Cinematografia) ma non supera l'esame di ammissione, poi, l'anno successivo, affronta con successo l'esame al GITIS (Istituto Statale di Arte Teatrale) e viene ammesso alla facoltà di regia. Il suo corso è diretto da Marija Osipovna Knebel' e Andrej Alekseevič Popov.

Nel 1973, finito il GITIS, a Vasil'ev viene assegnata una borsa di studio presso il MCHAT (Teatro d'Arte di Mosca), dove fa i suoi primi spettacoli da regista professionista. Il suo spettacolo di esordio è *A solo per orologio con suoneria* dell'autore slovacco contemporaneo O. Zagradnik, messo in scena sotto la supervisione di Oleg Efremov. Lo spettacolo riunisce cinque vecchi attori della cosiddetta "seconda generazione" del MCHAT, e cioè entrati nel Teatro d'Arte all'inizio degli anni Venti con Stanislavskij ancora attivamente alla guida del teatro: O. Androvskaja, M. Janšin, A. Gribov, M. Prudkin, V. Stanjcin. Per diversi di loro *A solo per orologio con suoneria* è l'ultimo spettacolo della carriera.

La collaborazione di Vasil'ev con il Teatro d'Arte prosegue fino al 1976. Qualche mese dopo la fine di quell'esperienza, Vasil'ev entra nello staff del Teatro Stanislavskij di Mosca su invito del suo ex pedagogo Andrej Popov, da poco nominato direttore artistico di quel teatro. L'inten-