

Dmitrij Trubočkin

La biomeccanica nella didattica teatrale del GITIS di Mosca. A colloquio con Nikolaj Karpov*

La biomeccanica teatrale di Vsevolod Mejerchol'd si presenta come una materia decisamente unica nel teatro di oggi, per l'interesse che suscita e il tipo di reazioni, molto diverse tra loro, che solleva. Molti vedono in essa il fulcro del sentire teatrale di Mejerchol'd, il simbolo di un teatro convenzionale e forse anche di più: il mistero dei suoi spettacoli. Non molto tempo fa, a Mosca, ho visto il manifesto di una giovane compagnia teatrale, nel quale era stato incluso, oltre al consueto annuncio dell'evento, un ringraziamento a «coloro senza i quali questo spettacolo non sarebbe stato». La prima frase-esclamazione era: «grazie a Vs. Mejerchol'd per la biomeccanica!». In questa frase singolare erano racchiusi sia un suggerimento per lo spettatore, riguardo alla tradizione a cui faceva riferimento quella compagnia, sia un'allusione al fatto che proprio qui, in questo spettacolo, lo spettatore poteva vedere la biomeccanica di Mejerchol'd in azione.



1. Esercizio di biomeccanica. Colpo di pugnale.

Per altri, invece, la biomeccanica è soprattutto una metodologia di training dell'attore. In questo caso accade che, spesso, essa venga troppo sbrigativamente messa in contrapposizione al metodo Stanislavskij, limitando quest'ultimo a un manuale obsoleto di 'teatro del mestiere' ed esaltando viceversa la biomeccanica come sussidio didattico indispensabile per un 'teatro della rappresentazione'. (Occorre sottolineare che gli estimatori del metodo Stanislavskij, viceversa, trovano in esso – e a ragione – riferimenti anche per il 'teatro della rappresentazione' e finanche per il teatro delle maschere). Alcuni storici del teatro, infine, vedono nella biomeccanica un punto di contatto fra la tradizione

Occidentale e quella Orientale, fra la storia e la contemporaneità.

Gli esercizi di biomeccanica entrano a far parte delle lezioni presso lo studio di Mejerchol'd a San Pietroburgo, intorno agli anni dieci del Novecento. Quelle lezioni erano intese da Mejerchol'd come

* Ringrazio cordialmente il signor Andrea della Lena Guidiccioni per l'aiuto inestimabile che mi ha fornito per la traduzione di questo articolo in italiano.

un'assimilazione delle tradizioni teatrali, al fine di educare l'attore del futuro. C'era la 'classe antica', la 'classe di Commedia dell'Arte', in cui si trovano le prime tracce degli esercizi che verranno codificati in seguito, esercizi a proposito dei quali Mejerchol'd coniò uno dei termini chiave della biomeccanica: 'otkaz' (rifiuto).¹ C'erano poi lezioni in cui si usavano elementi del teatro orientale, quale si presentava allora agli istruttori e agli scenografi (è sufficiente dare un'occhiata agli schizzi dei costumi di scena degli attori-studenti per notare quanto erano dipendenti dai motivi dei costumi orientali: in sostanza erano diversi aspetti del kimono con cintura). È proprio in questi anni, e precisamente nei corsi di regia teatrale tenuti a S. Pietroburgo fra il 1918 e il 1919, che Mejerchol'd, utilizzando una terminologia messa a punto nello studio delle diverse tradizioni teatrali, individua quattro elementi su cui fondare una pedagogia della recitazione, elementi nei quali è evidente il collegamento con la Commedia dell'Arte:

la tecnica per la padronanza del proscenio;
 la improvvisazione;
 la pantomima
 la tecnica per il controllo della maschera.²

Le idee di base delle lezioni e delle esercitazioni tenute nei corsi di regia teatrale conservarono la loro attualità anche due anni dopo, quando Mejerchol'd fonda a Mosca i Laboratori Nazionali di regia (1921) che ben presto furono rinominati Laboratori Nazionali di teatro e nel 1922 entrarono nel corpo dell'Istituto Nazionale di arte teatrale (oggi Accademia Russa di arte teatrale - GITIS). Proprio nei Laboratori a Mosca la biomeccanica si manifestò come disciplina teatrale, o come insieme di esercizi per gli attori. E proprio nei Laboratori fu realizzato *Il magnifico*

¹ La storia della nascita di questo termine viene raccontata in questo modo. Lo scenografo e storico del teatro V. N. Solov'ëv, impiegato nei corsi (in particolare nella classe di Commedia dell'Arte), aveva trovato in alcuni vecchi libri, un riferimento al 'passo della beccaccia' (in latino: podus beccarius), che probabilmente era utilizzato, chissà quando, dagli attori della Commedia dell'Arte. Gli attori si esercitavano, mimando il passo dell'uccello, ondeggiando, sollevando energicamente una gamba e a ogni passo facevano un caratteristico movimento della testa, come beccando qualcosa o cercando mangime sotto i piedi. Prima di farlo, però, piegavano la testa, il collo e le spalle all'indietro. Proprio questo movimento all'indietro della testa, venne definito per primo da Mejerchol'd 'otkaz'. Fra i documenti del suo Studio si trova ben più che una menzione «del passo della beccaccia»: V. N. Solov'ëv lo definisce un «movimento basilare, necessario per ciascun personaggio della commedia italiana». Cfr.: *Mejerchol'd i drugie. Dokumenty i materialy (Mejerchol'd e altri. Documenti e Materiali)* in *Mejerchol'dovskij sbornik (Raccolta Mejerchol'd)*, Mosca, O.G.I., 2000, vol.2, p. 365 e nota 1 p. 366). Cfr. anche: V. A. Ščerbakov, *Podražanie Šampol'onu (Imitazione di Champollion)*, in *Ot slov k telu. Sbornik statej k 60-letiju Jurija Civ'jana (Dalla parola al corpo. Raccolta di articoli per i 60 anni di J.Civ'jan)*, Mosca, N. L. O., 2010, pp. 396-397.

² V. E. Mejerchol'd, *Lekcii 1918-1919 (Lezioni 1918-1919)*, Mosca, O.G.I., 2000, p.126-127.

cornuto, il primo spettacolo, dove, sia nella scena che nell'azione teatrale, erano dimostrati i risultati del training biomeccanico.

A presentare a Mejerchol'd il termine 'biomeccanica' fu a Pietroburgo un certo dottor V. K. Petrov, un medico ortopedico del quale si hanno poche notizie.³ Probabilmente, questo dottore era un sostenitore delle teorie che si stavano sviluppando in quegli anni riguardo ai meccanismi di movimento del corpo umano. La biomeccanica comincia a determinarsi, come disciplina scientifica a sé stante, infatti, in relazione all'interesse verso il rendimento del movimento nello sport e nello sforzo fisico. Evidentemente, Mejerchol'd, propenso a utilizzare i risultati della scienza, si interessò alle lezioni del dott. Petrov e decise di inserire la biomeccanica nel suo sistema di preparazione dell'attore: all'inizio essa figurò nei Corsi di regia (1918-1919); in seguito, ebbe in Russia un notevole seguito, come particolare disciplina pratica, legata alla medicina sportiva e all'ortopedia, in particolare nelle ricerche di Nikolaj Bernstein.

Come risultato, Mejerchol'd e i suoi seguaci cominciarono a chiamare biomeccanica tutto il sistema di training legato al movimento espressivo. È possibile che questo termine non sia particolarmente azzeccato perché si presta ad equivoci – anche se è ovviamente convenzionale (come è convenzionale d'altronde anche il termine di Stanislavskij 'immedesimazione') – ma tuttavia, Mejerchol'd non lo abbandonò negli anni a venire usandolo per organizzare assieme tutti gli elementi più importanti del suo lavoro artistico.

Evidentemente l'introduzione del termine 'biomeccanica' portò nuove sfumature ideologiche nel training ed aggiunse qualcosa di radicalmente nuovo nella comprensione del movimento scenico, a confronto con ciò di cui Mejerchol'd si occupava nel suo studio sulla via Borodinskaja a San Pietroburgo. Al posto dei significati mistico-simbolici, associati all'attore dalle maschere grottesche della Commedia dell'Arte, passate attraverso la stilizzazione artistica di Callot, la parola 'biomeccanica' consentì a Mejerchol'd di creare un collegamento con la scienza moderna, con la chiarezza e la razionalità del bio-processo di training e allo stesso modo con un tipo di approccio produttivo alla materia (come accadeva nei centri di istruzione per i lavoratori, nelle caserme militari o nelle sezioni sportive). D'altra parte, è possibile considerare la biomeccanica come lo stadio successivo, nella conoscenza del movimento scenico, di un processo iniziato negli anni precedenti sulla base di un'assidua attività pedagogica. Grazie alla Commedia dell'Arte, Mejerchol'd era giunto alla comprensione della straordinaria forza del movimento espressivo. Nella tappa seguente egli cercò, attraverso la biomeccanica, di fissare questa espressività nelle regole generali del movimento di un corpo vivo e di portarla al massimo

³ Cfr. V. A. Ščerbakov, *Podražanie Šampol'onu (Imitazione di Champollion)*, cit., p.391.

'rendimento' sulla scena, cioè, in sostanza, alla massima espressività con la minima perdita di energia.

Nelle sue lezioni Mejerchol'd non di rado esponeva principi basilari della biomeccanica, utilizzando un linguaggio scientifico. Eccone un esempio:

Ogni condizione psicologica è provocata da determinati processi fisiologici. Trovata la giusta soluzione della propria condizione fisica, l'attore giunge a quello stato in cui in lui si manifesta una 'eccitabilità' che si riflette sugli spettatori, che vengono coinvolti nell'esecuzione dell'attore (quello che prima chiamavamo 'presa'), e che è composta dall'essenza della sua esecuzione. [...] Con questo sistema di 'genesì del sentire' l'attore possiede sempre un fondamento che è un presupposto fisico.⁴

Con 'presupposti fisici' si intendevano i movimenti degli esercizi di biomeccanica. Mejerchol'd affermò che qualunque persona fisicamente 'a posto' (avente un buon occhio e un buon apparato vestibolare), superato un corso di biomeccanica, potesse diventare un ottimo attore. A condizione che questa persona avesse una «predisposizione naturale alla eccitabilità riflessa».

L'insegnamento della biomeccanica nei laboratori di Mejerchol'd consisteva nel chiarimento delle norme teoriche e nell'esecuzione ripetuta (fino alla perfezione) di speciali esercizi. Alla fine gli studenti, lavorando sull'acrobatica, imparavano a controllare ogni parte del proprio corpo nella maniera più espressiva e consapevole. Allo stesso tempo, attraverso gli esercizi, si modellavano le future situazioni sceniche e l'attore otteneva così una preparazione al movimento e alla messa in scena, tale da soddisfare qualsiasi indicazione del regista.

Ogni esercizio di biomeccanica era simile a un piccolo spettacolo. Oggi, quando si rivedono questi esercizi nei pochi documenti d'epoca, stupisce la ricercata complessità del disegno, l'eccessiva forzatura del dettaglio, una espressività molto più alta rispetto alla vita, diverse velocità, diversi ritmi: quegli esercizi dovevano avvalersi di un



2. Esercizio di biomeccanica. Colpo sul naso.

temperamento d'attore esplosivo e fluido. Il loro obiettivo era l'espressività, qualcosa di profondamente diverso dall'imitazione. Ma proprio per questa ragione le azioni espressive, nell'addestramento biomeccanico, richiedono molto più dispendio di tempo ed energia rispetto

⁴ V. E. Mejerchol'd, *Actër buduščego i biomechanika* (L'attore del futuro e la biomeccanica), in «Ermitage», n. 6, 1922, p. 42.

alla vita reale e così diventa necessario che l'attore impari ad economizzare lo sforzo ('efficienza del movimento'). C'è, infatti, nel lavoro proposto da Mejerchol'd, una notevole complessità che deriva dall'attenzione analitica verso le diverse fasi del movimento, così da dividere il movimento stesso in quante più sezioni possibile e porre l'accento su ognuna di esse (includendo anche lo sguardo: visione d'insieme, trascinarsi dell'attenzione sugli oggetti in movimento, ecc.). Proprio da ciò deriva la difficoltà nell'interpretare anche la più semplice azione, come il 'lancio di una pietra'.

Nonostante l'approccio scientifico e razionale che il termine biomeccanica sembra portare con sé, alcuni insegnanti contemporanei (ad esempio Aleksej Levinskij) lo mettono in relazione con un training di tipo orientale. «Fai quello che dico, ripeti con me» sembrano indicare agli allievi. Ragionando in questo modo l'atto di prendere coscienza di ciò che si fa diventa, di fatto, una cosa secondaria e la comprensione del senso del movimento arriva attraverso la ripetizione. Questi insegnanti tendono a far ripetere agli attori gli esercizi di biomeccanica di Mejerchol'd così come sono stati trasmessi dalla tradizione. Quattro di questi esercizi sono registrati su pellicola (probabilmente nel 1928) e fanno tuttora parte del programma del training biomeccanico classico: 'il tiro con l'arco', 'il lancio della pietra', 'lo schiaffo', 'il colpo di pugnale'.

Un simile approccio ha i suoi sostenitori, tuttavia non sembra corrispondere pienamente all'impostazione di Mejerchol'd che preferiva far lavorare l'attore sulla progettazione consapevole dell'azione scenica e, fondamentalmente, non abolì mai il metodo dell'improvvisazione. Mejerchol'd dava a ciascuno dei partecipanti ai laboratori il compito di scrivere in un quaderno i propri esercizi di biomeccanica (parte di questi appunti si sono conservati). Tale compito sarebbe stato superfluo se Mejerchol'd avesse proposto la semplice e dogmatica ripetizione del movimento: al contrario grazie a questi appunti, era possibile raggiungere un rapporto consapevole fra l'attore e ciò che faceva. Gli stessi esercizi registrati nei film, per quanto eseguiti dai migliori allievi della biomeccanica, non è detto che siano stati l'unico modello di riferimento. Non abbiamo, infatti, alcuna testimonianza riguardo al fatto che gli altri allievi dei laboratori di biomeccanica dovessero ripetere fedelmente e pedissequamente quello che facevano quegli esecutori o anche lo stesso istruttore. Una testimonianza di questo modo di procedere ce la fornisce uno dei primi allievi di Mejerchol'd, Nikolaj Kustov, che, nel suo laboratorio di biomeccanica, secondo quanto riporta Aleksej Levinskij, non mostrava mai gli esercizi di persona, limitandosi a spiegarli in una maniera molto dettagliata, così da non condizionare la rielaborazione individuale. La consapevolezza del recitare era, d'altronde, un elemento importante del teatro di Mejerchol'd, ed è in quest'ottica che va collocata la biomeccanica.

È nota la sua formula: l'arte di recitare per un attore è «l'organizzazione del proprio materiale». L'attore dovrebbe sapere che cosa fa sulla scena e anche come e perché, e per questo deve avere una conoscenza concreta delle possibilità espressive del proprio corpo: la biomeccanica è il percorso per questa conoscenza.

Essendo l'arte del recitare, arte delle forme plastiche nello spazio, l'attore deve imparare la meccanica del proprio corpo. Questo è necessario dato che ogni manifestazione di forza (in quel senso anche in un organismo vivo) è soggetta alle leggi della meccanica (e l'arte delle forme plastiche dell'attore nello spazio della scena è certamente una manifestazione delle forze dell'organismo umano).⁵

Per questo le fonti dirette riguardo alla biomeccanica di Mejerchol'd come sistema di insegnamento teatrale sono piuttosto scarse. Si tratta, come ho detto, di frammenti conservatisi in un cinegiornale, che ci consegna solo quattro esercizi; di alcune serie di vecchie fotografie; di articoli, ricordi e riflessioni di partecipanti ai training di Mejerchol'd; di pubblicazioni disorganiche di documenti dell'archivio di Mejerchol'd e del suo teatro. Per questo, per coloro che si occupano di teatro, la fonte principale per conoscere concretamente e praticamente la biomeccanica, rimane a tutt'oggi la tradizione orale, attraverso la quale ci sono giunte le conoscenze e le competenze pratiche dei primi allievi di Mejerchol'd.

A Mosca questa conoscenza contemporanea della biomeccanica arrivò grazie a due persone: Zosima Zlobin e Nikolaj Kustov. Zlobin insegnava allo Ščukin, Istituto teatrale, all'Istituto di cinematografia, e si occupava degli attori del Teatro Sulla Taganka sotto la direzione di J. P. Ljubimov. Il suo patrimonio di conoscenze non venne però trasmesso oltre, nella didattica teatrale. Al contrario, le classi di Nikolaj Kustov dettero ottimi frutti nell'educazione della successiva generazione di insegnanti.⁶ Negli anni '70 egli tenne un laboratorio al Teatro della Satira sotto la direzione di V. Pluček (anch'egli allievo di Mejerchol'd) da cui sono usciti gli attuali insegnanti di biomeccanica, Aleksej Levinskij, Gennadij Bogdanov e Nikolaj Karpov.

⁵ V. E. Mejerchol'd, *Actër buduščego i biomechanika (L'attore del futuro e la biomeccanica)*, in «Ermitage», cit., p. 43.

⁶ Nikolaj Kustov è noto in occidente per la serie di 24 fotografie nelle quali era stata fissata la sua esecuzione dell'esercizio di biomeccanica 'tiro con l'arco'. Questi scatti furono realizzati nel 1930 nella città di Soči dal corrispondente del giornale «Pravda». Le fotografie non piacquero a Mejerchol'd (le definì addirittura 'pornografia'), e proprio esse sono a tutt'oggi un'importante testimonianza visiva di questo esercizio di biomeccanica. Le 24 fotografie di questa serie furono donate da Kustov a Lee Strasberg e furono pubblicate negli USA da «The Drama Review» (vol. 17, 1973). Cfr. la pubblicazione di queste fotografie nel confronto con gli scatti di A. Levinskij, che esegue lo stesso esercizio: Cfr. V. A. Ščerbakov, *Podražanie Champollionu (Imitazione di Champollion)*, cit., pp. 409-418.

Se un progetto di pedagogia teatrale esiste solo nella forma di una tradizione pratica trasmessa oralmente, che è possibile fare propria solo grazie alle lezioni con un maestro, ci si può raffrontare con esso in due modi: in maniera museale o con la ricerca. L'atteggiamento museale porta alla conservazione e alla ripetizione di ciò che era un tempo sperimentale e innovativo; la ricerca invece porta ad adattare quell'eredità alle odierne esigenze del teatro. Iniziando l'apprendimento della biomeccanica, insegnanti e partecipanti ai training devono, evidentemente, decidere autonomamente come intendono interpretare le finalità della biomeccanica, i limiti del suo impiego e il suo complessivo potenziale didattico.

Dal mio punto di vista, la biomeccanica oggi non può non essere un processo di ricerca, poiché, al contrario di Stanislavskij o di Michail Čechov, Mejerchol'd non ha lasciato istruzioni chiare per applicare il suo metodo. Per questo motivo il concetto di 'metodo Mejerchol'd' (in analogia con il 'metodo Stanislavskij'), nel teatro di oggi, non ha senso. Poco tempo fa discutevo con l'attore e insegnante pietroburghese del Teatro della Commedia Akimov, Andrej Tolšin, il quale aveva imparato la biomeccanica presso l'accademia teatrale con Ljudmila Česnokova, allieva di Irina Mejerchol'd, figlia del maestro. L'obiettivo del nostro breve incontro era capire come lui e le persone del suo gruppo intendevano obiettivi e significati della biomeccanica.

La visione della biomeccanica, formulata da A. Tolšin, divide oggi una buona parte degli addetti ai lavori in Russia. Riassumendo il colloquio ecco le sue tesi:

1. Mejerchol'd usava i suoi principi di studio per lo sviluppo della biomeccanica nella misura in cui essi erano necessari a lui come regista per la messa in scena di determinati spettacoli; ma la biomeccanica stessa non era intesa come ricetta per la realizzazione degli spettacoli, poiché in essa non ci sono indicazioni per il lavoro con il testo;
2. la biomeccanica si rese necessaria a Mejerchol'd per modificare l'attore del suo tempo, per trasformare la sua essenza psicofisica;
3. oggi nella biomeccanica non ci sono elementi obbligatori, essa è solo uno dei vari metodi di training, consegnatoci dalla storia;
4. Mejerchol'd non si preoccupò di plasmare un impianto didattico analogo a quello di Stanislavskij (ed è per questo, almeno in parte, che i veri insegnanti di biomeccanica sono difficili da trovare).

A sostegno di queste sue idee A. Tolšin, porta come esempio *l'Arlecchino servitore di due padroni*, il famoso spettacolo di Giorgio Strehler (la cui prima

è del 1946). Ricordava Tolšin nella nostra conversazione, riportando quanto notato dallo stesso Strehler, che a quel tempo i metodi di recitazione della Commedia dell'Arte erano andati completamente perduti, e dovevano essere ricostruiti. Il risultato suscitò un grande entusiasmo, ma anche qualche critica: non era vera Commedia dell'Arte così come la conosciamo dalla tradizione storica, si diceva, cioè non era improvvisazione con una serie di 'lazzi'. Il regista e lo scenografo avevano preso i disegni di Callot e altre fonti visive e su questa base avevano ricostruito alcune modalità di movimento, legando ad esse un training ed elaborando una rigorosa regia moderna. Avevano realizzato, così, qualcosa di diverso ma non di completamente opposto all'essenza della Commedia dell'Arte, ottenendo una Commedia dell'Arte riletta alla luce della stilizzazione del XX secolo, una delle tante possibili stilizzazioni. Arrivasse un altro regista dicendo: «vorrei realizzare la Commedia dell'Arte, sulla base degli scenari conservati» (come quelli di Flaminio Scala, ad es.), ecco che avremmo un risultato completamente diverso. Così, concludeva Tolšin, anche la biomeccanica di Mejerchol'd è un insieme di metodi e immagini, fatte per il teatro concreto, per spettacoli concreti e non un'astratta idea assoluta.

In questo ragionamento c'è un fondo di verità. È però altrettanto, se non più vero che Mejerchol'd, in fondo, cercava con la biomeccanica un certo significato universale e aveva pensato di farne un nuovo, complessivo sistema di educazione dell'attore. Dopotutto egli intendeva i suoi Corsi di regia a San Pietroburgo e in seguito i Laboratori nazionali di regia a Mosca, come passi nel percorso di creazione dell'Istituto di Teatro, che è diventato poi il GITIS. Ma il principio universale della biomeccanica, che riguarderebbe tutti gli attori, lo si evince a fatica dalle immagini dei filmanti che ci sono giunti: i movimenti biomeccanici che vi sono documentati sono troppo bizzarri per poter essere applicati a qualunque attore e a qualunque tipo di teatro: sembra che in essi ci sia più un che di particolare che di universale. D'altra parte, anche rivolgendosi alla biomeccanica non come a un dogma (o come a un training di tipo orientale), ma come a una materia di ricerca in continuo sviluppo, è possibile tentare di formulare un qualche principio universale.

Io ritengo che uno dei principi universali della biomeccanica sia stato brillantemente formulato e tradotto nella pratica didattica da Nikolaj Karpov, titolare della cattedra di plastica scenica presso l'Accademia Russa di arte teatrale (GITIS). Questo principio è la suddivisione del movimento in frasi e l'assimilazione di ciascuna di esse come singolo enunciato espressivo. Intendendola in questo modo, la biomeccanica può essere applicata anche a un'efficace assimilazione del testo.

Riporto di seguito un colloquio che ho avuto con Nikolaj Karpov, nel quale emergono le sue impostazioni pedagogiche. Questo colloquio mi sembra

uno strumento utile per far conoscere al lettore uno dei rami della biomeccanica che dà frutti ancora oggi.



3. Nikolaj Karpov.

Non si tratta della biomeccanica classica, ma di un suo sviluppo, che, a mio avviso, può essere considerato un moderno principio universale di educazione per un attore che voglia pensare e muoversi in modo interessante.

Nikolaj Karpov: Le leggi della biomeccanica regolano qualsiasi movimento compiuto da un essere vivente. Sono semplicemente le leggi della meccanica a cui si aggiunge l'istante di un organismo vivente, nel quale ovviamente c'è la consapevolezza, il senso dell'obiettivo, la guida e la gestione del nostro processo motorio. Nello sport la biomeccanica si sviluppa in maniera precisa (lo stesso Nikolaj Bernstein se ne occupava): ad esempio è necessario definire la biomeccanica del nuotatore, per arrivare a ottenere il massimo risultato con il minimo dispendio di energia.

Quando Mejerchol'd inventò la sua biomeccanica, egli aveva certamente presente queste questioni; ma cosa ha fatto per la biomeccanica, applicata alla sfera teatrale?

N. K. Se nella biomeccanica applicata al mondo reale, nello sport, o nei movimenti del guidatore d'automobile, si definisce la posizione e il movimento ottimale per ottenere il massimo risultato con il minimo sforzo, nella biomeccanica teatrale è importante non l'obiettivo, ma il processo per ottenerlo. E se per noi è importante il processo, realizzabile attraverso il movimento, allora sulla scena possiamo usare più energia che nella vita reale. Entra in gioco una regola del teatro: esso deve essere espressivo, interessante, originale, inaspettato; per questo si pretendono dall'attore, per la sua azione, sforzi significativamente maggiori che nella vita reale. Questa è una mia deduzione, a cui sono arrivato attraverso la pratica (ma ha a che fare pienamente con Mejerchol'd): sulla scena non servono sforzi effettivi minimi, ma ottimali.

Cosa significa ottimali?

N. K. Può significare estremi, tali da permettere di raggiungere questa meravigliosa e necessaria espressività. Se guardiamo la biomeccanica come materia di una scuola teatrale, e la dividiamo in sezioni, noteremo che esse vanno a confluire nelle materie di studio già stabilite da Stanislavskij e da Mejerchol'd per l'educazione dell'attore: in sostanza, sono sezioni

dell'odierno programma di movimento di scena. Il paradosso sta nel fatto che se chiediamo a qualche insegnante di movimento di scena se si occupa di biomeccanica, egli dirà di no. Questo significa che egli si occupa sì di movimento di scena, un'estensione della biomeccanica, ma non si rende conto di applicarne le leggi. La biomeccanica allora è presente in modo indiretto. Oggi nelle nostre scuole teatrali possiamo dire che ci occupiamo di biomeccanica contemporanea, solo se consapevolmente e di proposito applichiamo le leggi del movimento presenti in natura, le leggi meccaniche e quelle leggi che scoprì nella sua attività Mejerchol'd. Importante: noi le apprendiamo non soltanto come obiettivi pedagogici da imparare a scuola, ma le usiamo anche nei movimenti espressivi sulla scena.

Come si è sviluppata la biomeccanica nella storia?

Dopo che il nome di Mejerchol'd divenne tabù, i suoi allievi, attori e insegnanti, si dispersero in vari teatri. Io stesso presi parte a uno spettacolo allestito da Leonid Viktorevič Varpachovskij, che era stato allievo di Mejerchol'd e collaboratore del suo teatro. Egli mise in scena al Teatro Malyj lo spettacolo *Maskarad* (1962), utilizzando l'esperienza che aveva fatto con Mejerchol'd. Grazie a un lavoro assolutamente pulito, trasparente, preciso, attori come Michail Ivanovič Carev e altri allievi di Mejerchol'd, riempirono la scena con la loro maestria: fu uno spettacolo meraviglioso cui noi futuri studenti prendemmo parte facendo delle azioni coreografiche. *Maskarad* rimase in cartellone per tre anni. Allora non capivamo appieno che era una fortuna averci preso parte, ma già sentivamo che quella esperienza era per noi molto importante.

Così gli allievi di Mejerchol'd si dispersero in vari teatri... Nei ricordi di Erast Garin, di Igor Il'inskij ci sono certi frammenti in cui discutono su quale ruolo avesse avuto la biomeccanica nelle loro vite. Erano briciole, rispetto al resto. Mi raccontavano che Zosima Zlobin insegnava qualcosa all'Istituto di cinematografia, lo diceva Igor Jasulovič, che allora studiava presso di lui. Grazie a Dio, era rimasto Nikolaj Kustov, insegnante e allievo diretto di Mejerchol'd, a occuparsi di biomeccanica. Così dal 1973 al 1975 egli lavorò con il gruppo di attori del Teatro della Satira (anche perché l'allora responsabile artistico del teatro, Valentin Pluček, era stato anch'egli allievo di Mejerchol'd). Kustov si occupava con noi della stessa biomeccanica, che Mejerchol'd aveva insegnato a lui. Aveva un piccolo gruppo di attori. Il leader di questo gruppo era Aleksej Levinskij. Egli lavora ancora oggi presso il Centro Mejerchol'd a Mosca, e prima ha lavorato presso il Teatro Ermolov, e prima ancora aveva un piccolo gruppo di allievi. Levinskij era leader di quel gruppo che studiava con Nikolaj Kustov e con esso fece i suoi primi spettacoli. Lo spettacolo più interessante, in cui i principi della biomeccanica erano assimilati in maniera

artistica e applicati a un interessante progetto di regia, fu *Aspettando Godot*. In questo spettacolo lavorò magnificamente Gennadij Bogdanov, il quale si occupa ancora attivamente di biomeccanica, come insegnante, in tutto il mondo.

Io andai a queste lezioni e osservai attentamente cosa faceva Nikolaj Kustov. Conoscevo già Bogdanov e Levinskij. In seguito, quando cominciai a tenere la cattedra di movimento scenico presso il GITIS, capii che bisognava riportare la biomeccanica al GITIS dove essa era stata di fatto sospesa, dopo la fine dei corsi di Mejerchol'd. Ho cominciato chiedendo a Levinskij e a Bogdanov di tenere piccole master-class alla facoltà di regia. Essi lo fecero e in seguito, piano piano, inserimmo lezioni di biomeccanica nella Facoltà, prima come insegnamento facoltativo, poi obbligatorio. In alcune occasioni lavorai insieme a Bogdanov: tenevamo laboratori al GITIS e per gli studenti stranieri, in USA, in Italia, e ci arricchimmo reciprocamente fino a che le nostre strade si divisero. Accadde per questa ragione: Bogdanov insegna la biomeccanica classica. Egli propone di sfruttare, e lo fa in maniera scrupolosa e professionale, solo gli studi classici di biomeccanica, dopo un qualche training preparatorio. Per me è molto più interessante lavorare con la biomeccanica da un punto di vista diverso dal solo recupero e dall'applicazione degli studi tradizionali, tentando di svilupparla in una maniera originale, affinché diventi un metodo fecondo e nutriente per il movimento di scena e perché insegni a usare l'esperienza del movimento scenico in contesti spettacolari diversi.

Diciamo che, se lasciamo passare l'esperienza dello studente-attore o del regista attraverso cinque studi classici inventati da Mejerchol'd, questo non significa che otterremo da loro una cultura della plasticità. Sarebbe come dire che se applichiamo dieci esercizi di coordinazione, risolviamo il problema della coordinazione dell'attore ora e per sempre: è assurdo. Penso che se uniamo le varie sezioni che compongono la materia 'movimento di scena' (compresi, ad esempio, la battaglia di scena o il tiro di scherma) con la biomeccanica di Mejerchol'd, otterremo un effetto molto maggiore; ciò è dimostrato dalla pratica. Per questo io cerco di sviluppare una mia personale direzione mentre Bogdanov la sua.

In cosa vede un moderno sviluppo della biomeccanica teatrale?

N. K. Nelle scuole di teatro occorre introdurre i principi di biomeccanica nelle lezioni di movimento scenico in maniera accurata e attenta, poiché se li esponiamo una volta e poi cominciamo a ripeterli tante altre, questo non significa che essi cominceranno necessariamente a funzionare. Nella nostra scuola, tutti gli insegnanti sanno cosa sia la biomeccanica teatrale, ma la applicano alle loro lezioni in modi diversi e in diversa misura. Alcuni proprio non la applicano, non la considerano opportuna. Anche loro

ottengono risultati ottimi e interessanti, ma mi sembra che, senza la conoscenza e l'applicazione dei principi della biomeccanica, l'istruzione sarà meno efficace e meno completa.

Quali sono i principi fondamentali della biomeccanica per gli studenti?

Esiste un programma a parte di biomeccanica teatrale elaborato per i registi. (Per gli attori, invece, si tratta di sottosezioni del programma generale di movimento scenico). È un programma che si basa sul principio della 'frase del movimento', un concetto che ho introdotto io stesso in analogia con la 'frase del testo'. Esiste il fraseggio musicale, il fraseggio dell'enunciato verbale: perché non possiamo guardare al movimento come facciamo con il testo e viceversa? Ecco, grazie a questa tecnica di lavoro è possibile dividere il movimento in frasi. Da questa ipotesi di lavoro ho cominciato a svilupparne altre e ho ottenuto risultati molto interessanti, specie quando questo principio della biomeccanica lo trasporto nel lavoro con la drammaturgia.

Da cosa cominciate?

Lavorando con il movimento a velocità diverse; gradatamente portiamo lo studente (questo avviene abbastanza velocemente) a comprendere che bisogna saper frenare il movimento e muoversi attraverso il freno. Se non capisci cosa significa frenare, non riuscirai mai a raggiungere buone velocità. La natura dell'attore è portata a lavorare con una gamma intermedia di velocità ma questo, a lungo andare, diventa noioso. Mejerchol'd diceva che è necessario far saltare il tempo-ritmo, esprimere contrasti nel tempo-ritmo: come fare? solo attraverso i cambi di velocità. Per questo parliamo di accelerazione e rallentamento. Per questo motivo, all'inizio educiamo gli studenti al principio del frenare, uno dei principi base della biomeccanica, elaborati da Mejerchol'd. Poi, attraverso vari esercizi, essi giungono alla comprensione dell' 'otkaz', il rifiuto: rifiuto come movimento preparatorio e opposto; il rifiuto come movimento inverso, per eseguire il movimento principale in una direzione diversa. È il rifiuto più semplice.

Esiste però anche il rifiuto come processo interiore, che avviene in me quando genero una parola. Ad esempio, a una domanda che preveda come risposta 'sì' o 'no', posso rispondere nel momento stesso in cui la domanda è terminata (dato che la risposta si è formata in me mentre la domanda veniva posta). Se però non riesco a comprendere appieno la domanda, così da poter rispondere subito 'sì' o 'no', allora per forza ci sarà una qualche micro-pausa, durante la quale prenderò una decisione. Allora sarà chiaro che, quando dirò 'sì', io mi dissocio dal 'no'; quando dico 'no', mi dissocio dal 'sì'. Ecco il processo del rifiuto interviene così nel processo di genesi

della parola e del movimento ed è una parte costitutiva della biomeccanica teatrale. Esiste poi il concetto, pure questo elaborato da Mejerchol'd, di 'interpretazione del rifiuto'.

Di cosa si tratta?

Esso emerge quando il momento di preparazione all'azione principale, diventa non meno interessante (a volte è anche più interessante) dell'azione principale stessa. Grazie all'interpretazione del rifiuto possiamo preparare il testo, dividendo la nostra interpretazione in parti e ricostruendola in frasi.

E che cos'è una frase significativa per l'attore?

È sia movimento che parola: l'importante è come li confrontiamo. Abbiamo così una serie di parole di riferimento: 'tormoženie' (freno), 'otkaz' (rifiuto) e poi 'posyl' (invio, che è in sostanza il movimento principale, che giunge al suo culmine: anche questa è una parola di Mejerchol'd), e alla fine la 'točka' (il punto).

Esiste una POSIZIONE, dalla quale iniziamo il movimento; esiste un RIFIUTO, dal quale iniziamo la frase; esiste uno sviluppo nel movimento principale attraverso l'INVIO; esiste una fine attraverso il FRENO, la POSIZIONE e il PUNTO. Dopo il punto ci può essere una pausa, oppure no. È molto importante capire cosa sia il punto con la pausa e cosa sia la pausa senza punto. Abbiamo due problemi: o l'attore strappa tutte le espressioni del movimento in tanti piccoli pezzettini, tanto da non poterli rimettere insieme, o lavora con una frase tanto lunga che ne perdiamo l'inizio e non riusciamo a elaborarne il messaggio (lo spettatore deve fare in tempo a elaborare il messaggio). Oppure accade il contrario: lo spettatore ha già elaborato tutto e aspetta di avere al più presto qualcos'altro, si trova quindi già oltre l'attore. Tutto dipende da come l'attore ha costruito e elaborato due mezzi espressivi: il movimento e il suono, o, detto altrimenti, l'azione realizzata nel movimento e la parola. La biomeccanica teatrale è un sistema di elaborazione di questo tipo.

Come si realizza nella pratica didattica questo strumento?

N. K. È semplice. C'è un metodo concreto. Si dà al regista il compito di realizzare le prime cinque sequenze, per ottenere una frase significativa attraverso il movimento e la parola. Con 'parola' si intende la struttura di un enunciato grammaticale o due. Poi guardiamo la frase basandoci non più sugli enunciati grammaticali, ma sul suo contenuto. Quando posizioniamo il Punto? Quando abbiamo finito qualcosa e deve iniziare qualcosa di diverso; quando è completata una tappa dell'azione e presto ne

comincerà una nuova. Può darsi che nella nuova tappa io non farò qualcosa di diverso: può darsi che farò la stessa cosa, ma in maniera diversa, nello sviluppo dell'azione. Ma nella prima tappa tutto è finito.

Così, ecco le prime cinque sequenze negli studi del movimento:

Movimento. Punto. Parola.

Parola. Punto. Movimento.

Parola e movimento in contemporanea.

Parola. Movimento (senza Punto).

Movimento. Parola (senza Punto).

Quando sono assimilate queste cinque sequenze, diciamo: bisogna usarle tutte e non una alla volta, da ripetere all'infinito. Quando le proprie sequenze vengono costruite insensatamente in maniera monotona (movimento-parola, movimento-parola ecc.), notiamo che, a furia di essere ripetute, esse non funzionano. Lo si nota già dalla seconda sequenza.

Occorre costruire tali complicate sequenze con ciascuna riga del testo (nella regia)?

N. K. No. Vanno adottate soprattutto durante un lungo monologo del personaggio (in presenza di un altro personaggio o anche solo in presenza dello spettatore). La sequenza va applicata, ed è la cosa più importante, nel momento in cui il personaggio si trova in un culmine emozionale, poiché è proprio qui che, senza la sequenza, il risultato può essere pessimo.

Riguardo all'emozione, ecco quello che penso io (e forse non solo io). Pura, essa appare solo grazie al movimento. Certo anche la parola può essere agghindata con un'emozione forte, può avere una decorazione emozionale, così come il movimento. D'altronde la parola può essere pronunciata anche in modo neutrale e nonostante questo avere un suo significato. Ma anche il movimento può essere neutrale.

Che cosa è un movimento neutrale?

N. K. È una velocità media: mi sono alzato da tavola, ho attraversato una stanza, mi sono seduto sulla sedia. Che informazione se ne ricava? Solo quella che è distribuita nell'ordine dei movimenti. Quale decorazione emozionale? Nessuna. Ecco che il culmine emozionale verrà espresso nel migliore dei modi solo attraverso il movimento: ciò avviene quando il movimento è in atto, mentre il suo senso ancora non lo controlla. Esso raggiunge in seguito il movimento. Quando lo raggiunge, possiamo capire se abbiamo fatto male qualcosa, o anche solo qualcosa che non ci è piaciuto, allora possiamo correggere questa situazione. A quel punto entra in gioco la consapevolezza, che mi conduce oltre.

Il primo esperimento assolutamente classico di biomeccanica fu, come è noto, *Il magnifico cornuto*. Posso parlarne con cognizione di causa, poiché la nostra insegnante di teatro sovietico al GITIS aveva visto questi spettacoli e ce ne parlava in modo tale che era come se vi avessimo assistito anche noi. Sulla base di questi racconti, potrei dire, che invece ne *La Foresta* non c'era biomeccanica pura, ma solo una sua applicazione artistica.

Ho avuto modo di vedere un modo moderno di intendere la biomeccanica nello spettacolo *Il magnifico cornuto* realizzato da Pëtr Fomenko nel teatro di Mosca Satirikon (con Konstantin Rajkin, 1994). Mi ricordo che quando con Gennadij Bogdanov arrivammo a vedere questo spettacolo, Fomenko mi disse: «Qui non vedrete alcuna biomeccanica», e io risposi: «Pëtr Naumovič, non siamo venuti per questo». Ci sedemmo in sala: pura biomeccanica. Il suo talento aveva permesso al regista di finire nella più chiara biomeccanica: questo accadeva indipendentemente dal fatto che lo volesse o no. A volte il regista avverte, «non ho lavorato secondo il metodo Stanislavskij», «non ho lavorato secondo il metodo Mejerchol'd», ma giunge nel suo percorso proprio là, dove lo chiamavano Stanislavskij o Mejerchol'd.

Cosa manca ai nostri attori e ad alcuni nostri registi?

N. K. Costruiscono male le proprie azioni: innanzitutto nel movimento. E non intendo con questo la costruzione complessiva dello spettacolo. Includo in questo anche Anatolij Efros, regista e direttore, nonostante si occupi di movimenti insoliti, acrobatici, tralasciando quelli convenzionali. I suoi attori, comunque, risultano sempre notevoli sul piano della plasticità. Ricordo invece un favoloso spettacolo al Grande Teatro d'Arte Drammatica a Leningrado: *La resistibile ascesa di Arturo Ui* di Brecht (messa in scena dal regista polacco Ervin Akser nel 1962); in quel caso si poteva dire che si trattava di magnifica biomeccanica teatrale. Ed un *Otello* al Teatro Sulla Malaja Bronnaja di Mosca nel 1976, portato in scena da Anatolij Efros, anch'esso interessante da questo punto di vista. Mi sono accorto che quando certi insegnanti talentuosi di linguaggio scenico non fanno solo esercitazioni, ma mettono in scena spettacoli, questo riesce loro anche meglio che ad alcuni semplici registi. Questo è perché sono abituati a lavorare con la parola e hanno una metodologia seria, che applicano anche al movimento. Dopo tutto, quasi sempre, funziona il semplice principio (per gli spettatori, sempre) che è interessante quello che si sente, quando è interessante quello che si vede. Se un regista ha un suo metodo di lavoro con la parola, essa deve completarsi con il lavoro sul movimento e con la messa in scena.

Come cambiano le generazioni degli studenti delle scuole di teatro?

N. K. Gli studenti che affrontano il teatro drammatico cambiano in peggio, dal punto di vista della condizione fisica. Proprio oggi, quando tutto ciò che, al di fuori del teatro, è legato al movimento, si sviluppa al contrario sempre più attivamente. Come il circo, il teatro di strada, la pantomima, qualunque tipo di sport, qualunque tipo di danza (da quella popolare a quella moderna): là c'è sempre uno sviluppo e il livello si alza di continuo. Il teatro drammatico esce sconfitto dal confronto: molti corpi non sono allenati fisicamente, molti attori malati, poco tempo per le lezioni nel sistema disciplinare.

La questione ora è come equipaggiare l'attore, affinché risponda alle richieste non solo del regista ma anche dello spettatore. Lo spettatore vede a quale livello di sviluppo del corpo è giunta una persona, quali siano le possibilità del corpo. E, improvvisamente, andando a teatro, si accorge che non gli interessa guardare! Attrici banali si trascinano fiaccamente da un punto a un altro della scena, passando da uno spettacolo all'altro.

In Europa all'inizio del secolo, quando lavorava Mejerchol'd, gli attori drammatici coraggiosamente rivaleggiavano con gli atleti nella bellezza e nella capacità di controllo del corpo. Brecht scriveva: «ben più che nello sport». Gli attori erano addirittura meglio degli atleti, poiché non si occupavano solo del movimento, ma del movimento espressivo. Poco tempo fa discutevo con un atleta e allenatore di scherma. Gli ho chiesto quanto tempo servisse a un giovane che abbia cominciato ad allenarsi con lui intorno ai 10-12 anni, per arrivare al massimo livello sportivo giovanile. Rispose che servivano quattro anni, allenandosi 3-4 volte alla settimana. Noi, invece, ci occupiamo di scherma di scena 2 volte la settimana nell'arco di un anno, e i nostri studenti devono arrivare al livello più alto per gli adulti, per uscire in scena e tirar di scherma in maniera convincente. Gli attori arrivano da noi non a 10-12 anni, ma a un'età in cui le ginocchia ormai non si piegano. Per questo strutturiamo la nostra metodologia per ottenere il massimo nelle condizioni in cui ci troviamo. E qualcosa otteniamo! Non voglio dire che siamo così bravi, perché questo non avviene sempre come vorremmo, dato che il materiale con cui ci tocca lavorare è sempre più complicato.

Come delineare brevemente l'eredità di Mejerchol'd?

N. K. Innanzi tutto, egli educò una galassia di attori e registi che diedero un forte impulso al nostro teatro. Questa è la cosa più importante. Qui la questione non riguarda soltanto la biomeccanica. La biomeccanica ha il suo ruolo, ma penso che l'insegnamento di Mejerchol'd abbia un significato anche più importante. Tutte le sue ricerche, legate all'educazione

dell'attore, sullo spazio, il tempo-ritmo, i costumi, sono un tutt'uno. Come possiamo analizzare la biomeccanica separata dal lavoro degli attori con i costumi, il trucco e lo spazio? La biomeccanica è la capacità di sfruttare lo spazio con il corpo e riempirlo.

Cosa dà la biomeccanica agli studenti del GITIS di oggi?

N. K. Aiuta il regista a cercare la coerenza dell'esposizione nell'azione e nella parola, cioè in ciò a cui l'attore può non arrivare da solo attraverso l'improvvisazione. Certamente, può anche arrivarci, ma è possibile rafforzare ciò che è nato spontaneamente.

E se non nasce? E se nasce qualcosa che non va bene?

N. K. Grazie a queste lezioni di biomeccanica, gli attori e i registi capiscono che la partitura dello spettacolo, la partitura del movimento deve essere costruita. Se non lo fai, essa si costruisce da sola e non nel modo che ci serve. Attraverso la biomeccanica insegniamo al regista a misurare lo spazio scenico non con i metri, ma con i decimetri. Ecco, vedete, ho voltato la testa di appena 6 millimetri, eppure lo si nota. L'attore sente questi cambiamenti? No. Può obbligarlo a sentire solo il regista. La biomeccanica è un percorso verso questo modo di sentire il corpo.