

Nikolaj Foregger¹

MANIFESTI TEATRALI (1917-1926)²

La questione della forma nel teatro³

1) Gli apologisti del teatro non hanno dedicato la dovuta attenzione al significato dell'arco scenico, il buco che rivela e nasconde tutte le meraviglie. Persino a sipario alzato qui rimane una sorta di velo invisibile che continua a separare lo

¹ Nikolaj Michajlovič Foregger (pseud. del Barone von Grejffenturn) (1892-1939), regista, coreografo, scenografo e costumista. Uomo erudito, egli apparteneva alla pleiade dei giovani di cultura accademica che finirono per portare un contributo di grande innovazione all'arte del teatro. Dapprima collaboratore della rivista "Teatr i Iskusstvo", iniziò la sua carriera teatrale come costumista al cabaret "Krivoe Zerkalo" (lo Specchio Deformante), con lo pseudonimo di Frakas, e poi come responsabile del settore letterario del teatro Kamernyj durante la breve permanenza di questo teatro a Pietrogrado, nel 1917. Il culto della pantomima e della plastica espressiva che imperava all'epoca nel teatro di Tairov, esercitarono un'enorme influenza su di lui; da quel momento la questione del movimento scenico diventò centrale per il futuro ideatore delle "danze delle macchine". Trasferitosi a Mosca insieme al Kamernyj nel 1918, Foregger organizzò nel suo appartamento moscovita un teatrino con 40 posti, che chiamò cabaret "Četyre Maski" (Quattro Maschere), dove presentò spettacoli a metà tra teatro di strada e *balagan* in una sala chiusa, spesso accompagnati da dimostrazioni di lavoro zeppe di citazioni colte e di riflessioni teatrologiche. Il cabaret non ebbe vita lunga; presto Foregger iniziò ad insegnare movimento scenico al Proletkul't e, contemporaneamente, organizzò presso la Casa della Stampa il teatro "Moskovskij Balagan" (il Baraccone Moscovita), successivamente ribattezzato "Karnaval Komediantov" (il Carnevale dei Comedianti), dove mise in scena, insieme ad ex e futuri attori di Mejerchol'd, spettacoli ispirati alle favole di Krylov e gli *Intermezzi* di Cervantes, nello spirito della commedia circense allora alla moda. Nel 1918-1919 si recò a Voronež da dove partì per il fronte con un *agitpoezd* (un treno d'agitazione politica). Negli anni Venti, nell'ambito dei GVYTM (Laboratori Teatrali Superiori di Stato di Mejerchol'd), Foregger creò il proprio, indipendente, "Mastfor" (Atelier Foregger) dove allestì, tra gli altri, *I gemelli* di Plauto e le *Danze delle macchine*; spettacoli in cui acrobazia e danza intendevano rappresentare i processi produttivi della contemporaneità. Si trattava di una ricerca a metà tra le acrobatiche *performance* del teatro medievale russo e il music-hall americano sovietizzato, che generò spettacoli-parodia di grande successo. Successivamente Foregger introdusse l'uso della maschera, ispirata alle tematiche più scottanti dell'attualità politica; ne fu un esempio importante nel 1922 la commedia *Buoni rapporti con i cavalli*, cui collaborarono come scenografi e assistenti alla regia i giovani Sergej Jutkevič e Sergej Ejzenštejn. Le parti danzate della commedia ebbero un tale successo da far decidere a Foregger di dedicarsi al repertorio coreografico, creando da lì a poco le sue famose "danze delle macchine". Nel 1923 un incendio distrusse la sede del teatro ed andarono perse tutte le scenografie e parte dei costumi. Il teatro fece una breve *tournée* ma il suo destino era ormai segnato. Passato definitivamente alla coreografia, Foregger tra il 1924 e il 1927 lavorò a Mosca e a Leningrado, poi fra il 1929 e il 1939 fu regista nei teatri d'opera e balletto di Char'kov, Kiev e Kujbyšev.

² *Teatral'nye manifesty*, si tratta di una serie di otto articoli (dei 15 complessivamente noti dell'autore), alcuni resi pubblici, altri rimasti segreti, scritti da Foregger tra il 1917 ed il 1926. In essi si può leggere l'evoluzione di Foregger dall'inizio della sua attività teatrale come collaboratore della rivista "Teatr i Iskusstvo" fino alla sua attività coreografica. La maggior parte di essi corrisponde al periodo di massimo splendore del Mastfor, quando il regista lavorava fianco a fianco con Mejerchol'd. Ora in "Mnemozina", vyp. 1, Mosca 1996, pp. 45-78 (le note sono in parte a cura di Vadim Ščerbakov).

³ *Voprosy formy v teatre*, in "Teatr i Iskusstvo", n. 40, 1917, pp. 690-691.

spettatore dall'attore. La nostra concezione del teatro dipende in gran parte da questo velo, e finché la sua esistenza sarà legata a quella del teatro, tutti i sogni sulla fusione di spettatore e attore, su "l'azione corale" saranno utopie letterarie, mentre la forza del teatro continuerà a risiedere in quella contrapposizione.

2) I confini di tale divisione e la sua estinzione non ci sono noti. Non è nelle nostre forze né "far girare all'indietro la ruota della storia" (Veselovskij⁴), né accelerare la sua rotazione. A noi non resta altro che adeguarci alla realtà, sapendo di dover mirare alla contrapposizione e non alla fusione (che è impossibile).

3) Quando i filosofi del teatro avranno voglia di scoprire il legame tra l'attore e lo spettatore, allora troveranno ispirazione nel detto di Eraclito di Efeso⁵ sulla via in salita o in discesa, sul mare che porta in cielo le sue limpide emanazioni, e sul sole, barca sbilenca, con la chiglia rivolta verso il mare, che alimenta il suo fuoco con le scintille delle onde agitate dal mare e manda i raggi del proprio fuoco alle acque marine.

4) Quindi, lo sguardo dello spettatore stabilisce la divisione e dà coscienza di tale unità. La nostra percezione dell'attore, innanzitutto visiva, ubbidisce alle regole generali della percezione plastica, perciò è appropriato ricordare la legge di Hildebrandt⁶, ovvero la legge del "conto a ritroso". I nostri occhi scoprono l'oggetto a partire dal punto più vicino a loro, e solo dopo allargano la loro attenzione sui dettagli che si trovano in profondità, come se li contassero a ritroso.

5) Il "velo invisibile" ci indica il confine dal quale questo "conto" deve cominciare, il sipario calato dà all'occhio dello spettatore la possibilità di adeguarsi al confine prestabilito; perciò è preferibile e più piacevole un sipario la cui superficie sia fondata sull'espressione pittorica, senza *trompe l'oeil* e senza le bizzarrie della prospettiva, che richiedono uno sforzo eccessivo all'immaginazione plastica. Un attore che possieda una forza sufficiente per far concentrare su di sé l'attenzione dello spettatore, lo distrarrà dall'eterno "*memento*"⁷ dell'arco scenico; la vista si concentra definitivamente sull'azione e crea una prima possibilità di "consonanza degli opposti" (Eraclito).

6) Il proscenio acquista un significato normativo molto importante. Il computo, che comincia dall'arco scenico, stabilisce una certa distanza che viene assorbita dall'attenzione dello spettatore prima della percezione dell'azione. Qualsiasi spostamento fuori riga, segnalato dal computo, cambia il grado dell'attenzione. L'uscita dal proscenio avvicina il confine della percezione, fa concentrare l'attenzione, aumenta l'intensità dell'azione esercitata sullo spettatore; il significato dell'attore cresce proporzionalmente. Da qui si capisce l'attrazione inconscia degli attori italiani per il proscenio, e il rapporto tra l'importanza dei personaggi e la distanza che li separa dallo spettatore.

⁴ A. N. Veselovskij (1838-1906), critico letterario.

⁵ Eraclito di Efeso (fine VI-inizio V secolo a.C.), filosofo dialettico della scuola ionica, autore di un trattato *Le Muse della Natura*, in cui diceva essere principio di tutte le cose il *fuoco* (non il fuoco comune ma un fuoco puro e sottile) ed essere l'universo il prodotto di due opposte tendenze, la *concordia* e la *discordia*.

⁶ Si tratta della legge formulata dallo scultore e teorico tedesco Adolf von Hildebrandt (1847-1921) nel libro *Le questioni della forma nelle arti figurative* (1893).

⁷ In latino nel testo.

7) È incomprendibile e non è teatrale il desiderio di alcuni operatori teatrali di far passare gli attori lungo la platea. Tale percorso, che comincia di solito dietro lo spettatore, obbliga quest'ultimo a girarsi, a cambiare la posizione degli occhi a seconda del movimento e, infine, quando appare l'attore in scena, lo obbliga a ricercare per un certo tempo la precedente relazione nella percezione plastica. Questo, più che una seria ed efficace azione teatrale, sembra un trucco che tronca il contatto sul nascere, elimina la forza dell'attenzione visiva, e bisogna sperare che presto sia abbandonato dalla pratica teatrale.

II

1) L'importanza dell'arco scenico come punto di passaggio delle percezioni teatrali, ha suggerito alla saggezza dei vecchi architetti la suddivisione del palcoscenico in piani, e la creazione delle quinte (ad archi): a) le misure del calcolo prospettico e delle costruzioni plastiche, e b) le misure della planimetria e della costruzione dell'allestimento teatrale. L'azione teatrale si articola subito su due dimensioni: quella dello spazio e quella del tempo. Da qui nasce la convivenza, strettamente consolidata, tra composizione planimetrica e architettura.

2) La composizione planimetrica si costruisce sul piano orizzontale, ed ha lo scopo di influenzare lo spettatore tramite combinazioni di complesse figure geometriche. Tali sono le *mise-en-scène*⁸ della Commedia dell'Arte, la giostra francese del XVII secolo e le danze complesse del corpo di ballo. Riferendosi agli esempi delle arti affini, il realizzatore si rifà alla planimetria di giardini, piazze e ville. Questi modelli dalle misure fisse ci obbligano imperativamente a ricordare il grande "Primo motore"⁹ che da sempre infiamma il teatro.

3) La composizione architettonica si costruisce sul piano verticale e dipende dalle leggi generali della costruzione plastica. Tale è la composizione dei frontoni, pomposa benedizione degli amanti.

Nei lavori teatrali hanno un particolare significato le composizioni sceniche simmetriche o asimmetriche. In presenza di simmetria lo sviluppo dell'azione è libero, quieto e privo di azioni accentuate. L'asimmetria invece genera gioia o ansia, unisce o distrugge, essa vince sul piano dell'interesse.

Nella costruzione asimmetrica, i personaggi trasmettono una parte del proprio interesse ed espressività alla composizione centrale che li unisce. Questa composizione assomiglia al basamento in pietra di un arco, esso sostiene e circonda, da qui la sua importanza in un dato posto e in un dato momento.

4) Sarebbe sbagliato identificare la composizione teatrale con quella analoga delle arti plastiche affini. Infatti una serie di oggetti, disposti nello spazio indipendentemente dal tempo, crea la composizione architettonica e planimetrica, mentre nel teatro solo l'attore può tracciarla nel tempo e nello spazio.

La composizione architettonica della scultura stabilisce tra lo spettatore e l'opera d'arte solo una relazione e solo una possibilità di calcolo; il teatro possiede un numero infinito di possibilità in un unico oggetto, che modifica instancabilmente il proprio piano prospettico e le forme della sua composizione.

⁸ In francese nel testo.

⁹ In italiano nel testo.

La composizione ha sempre una relazione con tracce del percorso precedentemente stabilite. Le figure nella metopa e nel frontone sono differenti, come sono differenti un quadrato ed un triangolo. La costruzione deve iniziare dalle misure più semplici e costanti, per diventare essa stessa precisa e diversificata. Anche questa esigenza di indicare le misure rende indispensabili i punti di orientamento.

Melodia, posa, gesto¹⁰

I

A partire dal momento in cui l'uomo avverte il battito del suo cuore, che lo accompagnerà nel tempo verso la morte, egli sa cos'è il ritmo.

Egli impara a conoscere tutti i ritmi delle passioni, della quiete, della gioia e del terrore. Scopre il ritmo del mare, poiché tutto ciò che è grande cela in sé un ritmo; e, adornato con nastri vistosi, come di schiuma marina, imitando il cammino delle onde, nasce il teatro.

Le arti fedeli al tempo hanno sempre un ritmo alla loro base.

Nelle arti spaziali l'architettura sostituisce il ritmo.

Il teatro dipende sia dal ritmo che dall'architettura. Sulla base severa del ritmo nascono e si sviluppano fiori meravigliosi, ovvero la melodia.

Il ritmo, in sostanza, è unico; mentre diverse sono la melodia della poesia, della prosa, della musica e della plastica teatrale.

La melodia, così evidente nella musica e nella poesia, si sente di meno nella prosa. Nel primo caso essa si rivela da sola, mentre nel secondo deve essere scoperta. La melodia della plastica teatrale varia tanto quanto variano i tipi di azione teatrale: ora è vicina alla musica (nella danza), ora alla poesia (nella pantomima), ora alla prosa (nel dramma).

La melodia plastica si rivela allo sguardo, essa può essere udita tramite la vista.

Si tratta di una successione di movimenti logici, messi in ordine e legati da un unico effetto ottico, che provoca nello spettatore il sentimento dell'opera d'arte.

Sviluppandosi sulla base di un unico ritmo, la melodia musicale e plastica non devono, e non possono coincidere.

È estranea al teatro l'intenzione di trasformare l'attore in un apparato di trasmissione della melodia musicale, ma d'altra parte non si può dimenticare l'unità

¹⁰ *Melodija, poza, žest*, in "Teatr i Iskusstvo", n. 4-5, 1918, pp. 58-59. L'articolo costituisce un frammento di una lunga discussione sul problema del ritmo nell'arte in genere e nel teatro in particolare, avviata dal principe Sergej Volkonskij, illustre propugnatore degli insegnamenti di Delsarte e Jaques-Dalcroze in Russia negli anni 1911-1915. Il presente articolo dimostra l'attenzione profonda con cui Foregger (ma non fu il solo) s'interessò agli scritti di Volkonskij. Negli anni in cui operò Volkonskij nacque quella che Michail Jampol'skij ha definito una "nuova antropologia dell'attore", che costituì il crogiolo in cui si formarono e crebbero le importanti teorie sul movimento scenico (poi passate al cinema) di Ferdinandov, Foregger, Radlov, ecc. (sull'argomento cfr. Ornella Calvarese, *Volkonskij e la bioritmica dell'attore in Russia: ritratto di un precursore*, Tesi di Dottorato in Storia del Teatro Moderno e Contemporaneo XI ciclo, Università di Salerno 2001).

del ritmo che li lega.

Il violino e il ballerino sono due strumenti accordati tra loro. Il *pas de deux*, in realtà consiste sempre in un trio. Le vie e le chiavi di questa complessa orchestrazione si possono trovare soltanto attraverso un metodo empirico, cercando e sbagliando.

Tuttavia, non è lontano il tempo in cui i registi utilizzeranno partiture plastiche.

L'azione della melodia plastica è determinata da: a) la sua costruzione nel tempo, cioè la sua manifestazione sulla base di un ritmo preciso; b) la costruzione armonica oppure il passaggio concordato dei gesti e delle pose da una forma all'altra, in modo tale che la danza sulla pellicola cinematografica sembri un fregio ornamentale. "*Toute mélodie est une série d'attitudes*" scrive Jean d'Udine¹¹. E infine, c) la costruzione in base alla forza e alla direzione del gesto, legati ai sentimenti che la melodia plastica deve provocare. La melodia, nel suo sviluppo dinamico, fa vedere più globalmente il ritmo contenuto in tutta la *pièce*, il ritmo delle passioni che il dramma deve esprimere.

Ne deriva una strana tensione della melodia che ora cresce ora diminuisce, quasi pulsasse insieme al cuore del demone del dramma; e quanto più forte esso ci colpisce, tanto più significativa sarà stata l'unione del pulsare della melodia con quello del cuore. La melodia può per un attimo cessare, ma la sua pausa plastica non significherà un'esclusione dall'azione, piuttosto la sua concentrazione che, a tratti, si avvicina al *pathos*.

II

La melodia nasce dalla posa. Il giorno in cui l'uomo, furioso ed entusiasta della vita e della forza del suo corpo, ha sollevato verso il sole un sasso insanguinato, non è meno importante del giorno in cui Syrinx¹², rinchiusa nel giunco, ha

¹¹ Jean D'Udine, *L'art et le geste*, F. Alcon, Paris 1910 (tr. russa di Volkonskij del 1911). Le teorie sinestetiche di Jean D'Udine – allievo fedele di Jaques-Dalcroze e direttore del Conservatorio di Parigi –, entrarono a far parte integrante della nuova antropologia dell'attore, ed ebbero una notevole risonanza negli ambienti dell'avanguardia artistica in quanto rappresentavano un interessante tentativo di fondare l'estetica su una teoria del movimento. D'Udine, teorico ben noto anche alla generazione dei biomeccanici, era un acceso fautore delle teorie plastico-musicali; partendo dagli studi effettuati da Félix Le Dantec e dallo studio approfondito delle partiture di Gluck aveva finito per concludere che "*toute musique est de la danse [...], toute mélodie est une série d'attitudes*". L'idea fondamentale di D'Udine consisteva nel fare originare organicamente la musica da una *image motrice* più o meno percepita dal compositore, e nel paragonare l'uomo ad una dinamo (questa era una delle prime apparizioni del macchinismo in estetica) per mezzo della quale si trasmette un'energia impulsiva tramite principi ritmico-sinestetici. L'arte per lui era la forma espressiva della gravitazione universale e, come tutti i fenomeni dell'universo, rientrava nell'ambito della meccanica. Così come la termodinamica trasforma tutti i tipi di energia in energia cinetica, allo stesso modo l'estetica di D'Udine riconduceva tutte le manifestazioni spirituali dell'uomo al ritmo fondamentale del movimento e al suo mezzo d'espressione: il gesto. Secondo il filosofo francese l'emozione umana si manifesta nel movimento esteriore e quest'ultimo, attraverso un meccanismo d'induzione, provoca nell'uomo che lo compie un'emozione, "*à chaque émotion, de quelque ordre que se soit, correspond une attitude, un mouvement corporel, et un seul, et c'est par l'intermédiaire de ce mouvement que s'opère la traduction synesthésique extrêmement complexe dont s'accompagne toute création artistique*" (p. 63).

¹² Mito della Grecia antica sull'origine della musica dai sospiri della ninfa Syrinx che Artemide

sospirato.

Il gesto ieratico aveva il suono del flauto canoro e della fistola a sette canne. Riusciamo ad udire l'inno delle ragazze raffigurate nel Fregio del Partenone, senza bisogno delle bocche spalancate degli angeli di Luca della Robbia.

La posa è una qualsiasi posizione equilibrata del corpo, sicuro della sua forza e innamorato della sua vitalità; essa è definita dai rapporti tra le membra del corpo, mentre nel dare forma agli orientamenti verticali e orizzontali, si sottomette alle leggi generali della composizione. Alla posa faranno fede i principi delle costruzioni plastiche a noi noti quali l'equilibrio, la contrapposizione, la sezione aurea, la disposizione delle figure in un qualche schema geometrico, triangolo, cilindro, ecc.

La leggerezza e la stabilità della posa dipendono anzitutto dall'equilibrio. La leggerezza così incantevole dell'acrobata non è altro che la scoperta eccellente di un equilibrio in ogni posizione del corpo.

Nella ricerca dell'equilibrio, il posto più importante è occupato dalla giusta relazione tra la testa e la pianta del piede che regge su di sé l'intero peso del corpo. Questa relazione è già stata sottolineata dai teorici del passato (Leon Battista Alberti¹³).

L'equilibrio non presuppone una rigidità dei movimenti; più complessa è la posa, più l'equilibrio è sorprendente.

La visione di Santa Teresa del Bernini è più equilibrata della Nicandra di Naxos¹⁴.

L'equilibrio scenico è uno degli interrogativi più complessi della ginnastica teatrale.

Gli attori sanno che anche la più semplice andatura "naturale" o l'arresto sulla scena si ottengono grazie ad una lunga pratica.

La responsabilità plastica dell'attore si vede chiaramente nella posa. La posa abbraccia tutto, dalla posizione del corpo, dalla curvatura del dito alla direzione dello sguardo; nella posa non deve esservi niente di superfluo, la punta delle dita, a volte, parla più di un volto molto espressivo. Il passaggio da una posa all'altra crea il gesto.

Ogni apparizione dell'attore sulla scena comincia dalla posa. La posa è quasi un trampolino dal quale prende il volo la melodia plastica.

La posa precede il gesto, il gesto è un'animazione della posa. La posa è una forma congelata. Da essa lo spirito estrae il gesto. La posa è statica mentre il gesto è attivo. Il gesto è una posa nel tempo, la posa è un gesto nello spazio.

Entrambi però sono di pari importanza nella melodia plastica, anche se nell'azione teatrale, in un modo o nell'altro, la loro relazione cambia.

Nella danza, il gesto, che è un elemento di unione per una serie di pose in mutamento, assume un ruolo quasi ausiliario. Il gesto nel dramma è un amplificatore della parola. "Il gesto anticipa la parola", scriveva l'abate Lang¹⁵. Il gesto guida la melodia, la posa la sfuma, nell'alternanza di gesti e pose inizia l'azione

aveva trasformato in giunco per liberarla dall'assidua corte di Pan. Quest'ultimo col giunco si era costruito un flauto, il primo strumento musicale dell'umanità.

¹³ Nel suo trattato *Della statua* (1435).

¹⁴ Si tratta di una piramide.

¹⁵ Francis Lang (1654-1725), autore di *Riflessione sulla recitazione scenica* (prima edizione 1727).

scenica.

La posa è determinata dalle regole della Plastica e del Teatro, il gesto invece, dal Teatro e dalla Plastica; l'inversione delle fonti in questo caso è estremamente importante.

Per studiare la posa l'attore deve rivolgersi a materiali iconografici, da essi egli ricaverà sia i principi che la ricchezza; la ripetizione scrupolosa delle pose preziose accumulate nei secoli creerà quel "*renaissance of Greek Ideal*"¹⁶ sognato da miss Iots¹⁷.

Il gesto è guidato dalle leggi che costituiscono complessivamente il patrimonio del Teatro (la direzione, i movimenti, la consequenzialità), e soltanto esse possono insegnare all'attore come infondere nel gesto la vera vita.

La strada¹⁸

Si è discusso e si è smesso. Ancora ieri si facevano dibattiti, si organizzava, ci s'infiammava fino a gridare a squarciagola imprecando e, improvvisamente, correndo dietro ad altre faccende, ci si è dimenticati di qualcosa.

Parlo del teatro di propaganda o, più precisamente, del:

RÉCLAME-AGIT-TEATRO

Non credo si possa ancora mettere in dubbio la necessità di una funzione utilitaristica dell'arte.

È equivoco *chi divide il "basso" da "l'elevato" e considera pittore solo colui che dipinge "volti sacri"*. Intere epoche sono trascorse all'insegna dei compiti utilitaristici dell'arte.

Che cos'è la nostra pittura sacra russa se non "agit-propaganda" pittorica della chiesa ortodossa? La storia del manifesto dovrebbe incominciare dalla storia del mondo. Il serpente con la mela in bocca e la foglia di fico sono il risultato della conoscenza del bene e del male, nient'altro che buoni trucchi pubblicitari adoperati fino ad oggi.

La pubblicità di un lupanare, del vangelo, dei mobili Luigi XIV, del dado Maggy e del Pomgol¹⁹ è il risultato di commesse diverse di un'unica ditta.

Sono esempi di convenienza e di economia. Un manifesto-ritratto (un'incisione) di Lombart (XVII secolo) raffigura Giacomo II²⁰. Da quando egli non è più

¹⁶ In inglese nel testo.

¹⁷ Non è chiaro il riferimento.

¹⁸ *Uličnoe*, in "Zrelišča", n. 1, 1922, p. 7. Si tratta di uno dei più celebri manifesti di Foregger intorno al tema dell'azione efficace da esercitare sullo spettatore. Il tema stava particolarmente a cuore agli operatori teatri all'inizio degli anni Venti. Mejerchol'd ed Eizenštejn, Vachtangov e Tairov, riferendovisi in termini diversi si occupavano sostanzialmente della stessa cosa.

¹⁹ Komissija Pomošči Golodajuščim (Commissione di Sostegno agli Affamati), operante tra il 1921 e il 1922 sotto la direzione di Kalinin nell'ambito degli aiuti umanitari.

²⁰ Giacomo II Stuart (1633-1701), re d'Inghilterra detronizzato durante la "Gloriosa rivoluzione" del 1688-1689.

di moda, la sua fisionomia è stata cancellata ed è stata incisa la faccia di Cromwell²¹. Oggi nei circoli traspare frequentemente, tra le lettere dei manifesti, la testa pelata e bianca di qualche Romanov, orgoglioso delle sue belle cosce.

In fin dei conti, la differenza tra la litania della Beatissima Maria Vergine e il valzer-boston "Lebona", dedicato alla cipria con lo stesso nome, è soltanto nel tipo di merce che viene pubblicizzata.

Al posto di una serie di aggettivi come "agit", "propagandistica", "religiosa", ecc., incominciamo a definire Pubblicitaria la funzione utilitaristica dell'arte, orientata a magnificare e popolarizzare la merce di qualunque genere (oggetto, persona, azione), a prescindere dal posto occupato nell'attuale gerarchia delle "idee elevate e degli spregevoli dettagli". Con lo sviluppo del mercato e dei consumatori, cresce anche "l'arte della pubblicità". La popolarità e la richiesta di merce è proporzionale alla sua pubblicità; come ad esempio la diffusione della croce, marchio mercificato del cristianesimo.

Con il cambiamento delle dimensioni cambia anche il ruolo dell'influenza pubblicitaria; al posto di luoghi precisi (il tempio che pubblicizza Dio, il palazzo che pubblicizza lo zar), la pubblicità moderna usa tutti i luoghi di assembramento e movimento della massa, cioè la strada, la stazione, il teatro, ecc.

L'ARTE CONTEMPORANEA DELLA PUBBLICITÀ È ANZITUTTO STRADALE

Oggi il valore del manifesto e della parola (parole accentuate, slogan, opuscoli) nella pubblicità è indubbio. Da noi, e anche in Europa, è stata elaborata un'intera serie di metodi e di sistemi per attrarre l'attenzione tramite la luce, i colori e l'argomento. Il nostro teatro, però, quasi non ha un posto nella pubblicità, anche se le sue possibilità sono molto significative. Forse questo dipende dai recenti insuccessi delle messinscene per bambini, dove si trattano i temi del "danno del fumo", della "utilità del lavoro", dei "mali dell'ubriachezza" o dell'"amore per mamma e papà", chiamate, chissà perché, "messinscene di propaganda" e "satire rivoluzionarie".

Alla base della messinscena pubblicitaria deve esserci un TRUCCO, e non una morale dozzinale. Solo i nostri "*uomini-sandwich*" in questo "teatro" suscitano pietà per sé e nessun interesse per i manifesti.

Il réclame-teatro è un'industria, una fabbrica che esegue gli ordini in modo preciso e veloce. Bisogna supporre che presto ci sarà bisogno di un

UFFICIO DEL RÉCLAME-TEATRO.

Che al posto di un ciarliero gruppo promotore disponga di un ufficio accurato, invece del "fuoco" abbia un preciso listino prezzi – con il costo dell'attore, dell'autore, della musica, ecc. –, distribuiti sulla base della durata e della varietà della rifinitura e con diritto agli sconti. L'esperienza dell'America e della Germa-

²¹ Oliver Cromwell (1599-1658), leader della rivoluzione inglese del XVII secolo, fece condannare a morte il re Carlo I Stuart e perciò tornò in auge durante la "Gloriosa Rivoluzione".

nia offre un ricco materiale per la costruzione di una base precisa ed affidabile per iniziare i lavori.

IL RÉCLAME-TEATRO

proporrà sia il suo *metodo di recitazione* dell'attore, sia la sua struttura, sia la *classificazione delle messinscene*, sia **una scorta aziendale di parti e di elementi dello spettacolo**, insomma, tutto ciò che sarà incluso nell'introduzione al "primo listino-prezzi del Réclame-Teatro". **FACCIAMOGLI IL POSTO.**

L'arte d'avanguardia e il music-hall²²

1) Nell'evoluzione generale della cultura vi sono alcuni avamposti, non vera e propria avanguardia, leggeri, veloci ad apparire e rapidi a morire, tanto da non lasciare all'apparenza alcuna traccia dietro di sé.

Sono le arti che si rivolgono soltanto alla nostra percezione superficiale, sensoriali in senso lato, e che non richiedono uno sforzo del pensiero per essere comprese.

Esse, con colpi leggeri ma costanti, aprono brecce nelle vecchie fondamenta e nelle norme consolidate, preparando il terreno per il consolidamento delle masse, salde e definitive, che danno generalmente forma ad un'epoca.

Tale è l'ostentata eleganza, che crea il costume e l'aspetto di una persona (in primo luogo il *dandysmo*, che determina e rivaluta i principi di una morale decorativa e un metodo di pensiero quotidiano. Ricordiamo Wilde e Byron, e con loro una mandria di delusi ed esteti). Tali sono le arti applicate che, tra quelle figurative, rivelano il quotidiano, i bisogni e le consuetudini, mostrando tutti i segni esteriori dello stile di questa o quell'epoca, tale la musica da ballo e d'intrattenimento pubblico, e infine, nell'ambito teatrale, tali sono il varietà, il baraccone e il music-hall.

Tralascero il circo, perché il suo compito è dimostrare le abilità e il potenziale sportivo del corpo umano, includendo nel gruppo gli eccentrici, i *clown* e tutti coloro che creano il meccanismo definitivo dello spettacolo, invece di una nuda dimostrazione.

2) Sono loro i soldati di prima linea, ecco perché, assetati di nuovi valori li studiano con cura, certi che soltanto in essi è possibile trovare i tratti dello stile dell'epoca moderna. Non per niente i francesi, che più degli altri sono alla ricerca del senso preciso delle parole e delle definizioni, distinguono solo l'arte

²² *Avangardnoe Iskusstvo i mjuzik-choll*, in "Ermitaž", n. 6, 1922, pp. 5-6, n. 7, p. 6. In questo manifesto Foregger trova per la prima volta il termine adatto a definire il teatro anti-psicologico che ha in mente. Il *balagan*, il circo, il trucco, il montaggio delle attrazioni, l'eccentrismo e lo chaplinismo vengono qui riuniti da Foregger sotto il marchio unico del music-hall che effettivamente riesce a tenere insieme generi completamente distanti inserendoli in un unico programma. Foregger era un maestro nell'organizzare i passaggi da un genere all'altro. Esiste una traduzione francese del presente manifesto di Béatrice Picon-Vallin, *L'Art d'avant-garde et le music-hall* in AA. VV., *Du cirque au théâtre* (a cura di Claudine Amiard-Chevrel), L'Age d'Homme, Lausanne 1983, pp. 229-234.

progressista, d'avanguardia da quella arretrata, e non contrappongono come noi l'arte nuova e vecchia, di destra e di sinistra.

Quando le onde potenti dell'arte già rispecchiano la modernità consolidata, queste arti "minori", che sembravano schiuma sulla superficie delle onde, volano avanti, trasportando insieme ai loro schizzi l'aroma e il sapore delle nuove acque che dovranno bagnare il mondo. Nell'ambito dell'arte teatrale questo ruolo è occupato dal music-hall. (Usiamo il termine americano nel senso lato del termine per riunire tutti i tipi d'arte sopra citati).

Il circo ha mostrato all'attore il significato del corpo come strumento flessibile, ubbidiente ed espressivo, gli ha insegnato dei metodi per superare il materiale. Il music-hall invece gli insegnerà un metodo creativo, un approccio al lavoro e alle caratteristiche dei personaggi del teatro contemporaneo, un modo per dare a loro una forma precisa e un ritmo all'azione scenica.

3) Gli anni di lotta ci hanno insegnato a valutare chiaramente le possibilità e a calcolare realmente le forze.

La filosofia, l'etica, il diritto e persino le scienze esatte rivalutano gli assiomi del passato e si affrettano a costruire nuovi contrafforti.

Gli scienziati più celebri della Germania hanno rifiutato di eseguire l'ordine urgente della ditta Brockhaus ed Efron, per via del totale stravolgimento, della revisione di tutti i termini e i concetti di un'enciclopedia che, solo 8 anni prima, riassumeva tutte le acquisizioni dell'intelligenza e della cultura.

L'uomo diventa padrone del mondo e non più alieno; sottomette la forza del mondo alla propria volontà dominando con determinazione il caos di energie inesplorate.

Le città sono i centri di sviluppo del pensiero e della volontà umani, e le maglie sempre più salde della rete con cui l'uomo avvolge la terra oscura.

Le città con la precisione delle linee e la chiarezza dei suoni, uccidono la sete atavica d'immaginazione e di sogni.

Madre-natura a volte aveva pietà ed aiutava coloro che le ubbidivano.

La metropoli è una guida irruenta, spietata con se stessa e inesorabile con gli altri, che innalza i forti e distrugge i deboli.

In città bisogna essere attenti e precisi per non perire nel flusso delle macchine. In essa non si distingue l'automobile che s'incestra in una casa, dalla casa che le crolla addosso, né il numero delle zampe di un cavallo in corsa, perché ad ogni tentativo di teorizzazione astratta, una concretissima automobile, rompendo le costole al sognatore, confermerà la forza delle ruote e la solidità della casa, mentre il cinema spiegherà che il cavallo ha sempre e solo quattro zampe.

4) L'arte ha capito la realtà e la materialità di ciò che ci circonda. Essa studia i materiali e le strutture degli oggetti, creando valori costruiti secondo delle leggi. Essa rifiuta i localismi e le minuzie e diventa internazionale.

Questa non è un'invenzione dei teorici, ma la precisa comprensione delle esigenze dell'epoca. Le riviste europee hanno dimostrato chiaramente che, nonostante gli anni d'isolamento e la diversità delle condizioni, le vie dell'arte di Europa e Russia hanno avuto una direzione ed una velocità comuni.

Perciò, la condanna dell'americanismo non va a segno, e neppure la condanna dei sistemi pubblicitari o della meccanizzazione dell'azione nei lavori dei mae-

stri contemporanei in quanto elementi propri soltanto all'arte dei paesi capitalisti e apparentemente estranei alla Russia moderna. È decisamente ora di capire che è finito l'amalgama di arti nazionali e di arti di classe, c'è solo una via comune, internazionale, dell'arte.

È certo che le masse, includendo il *one-step* in una serie di danze da *club*, alternando i ritmi del *tip-tap* con *častuski*²³ come la "*Lamcadrica*" e la "*Jabločko*" dei primi giorni della Rivoluzione, probabilmente ignoravano che i passi delle loro danze sarebbero stati alla base di tutte le danze moderne d'Europa e d'America, e che il ritmo sincopato delle loro canzoni era vicino al Negro e all'Americano, mentre la laconicità telegrafica delle frasi e l'eccentricismo delle loro costruzioni erano propri non solo delle *častuski*, ma anche delle canzonette europee e alla pubblicità americana.

5) Durante l'intera storia del teatro, il music-hall, sotto nomi diversi, ha manifestato e confermato la natura spettacolare dell'arte teatrale.

Solo la sete di teatro come divertimento e riposo, ha consentito alle compagnie nomadi di maghi, buffoni e prostitute, di trasportare l'eredità del mondo antico attraverso i tempi oscuri della decadenza romana e del primo Medioevo; essa ha costruito la catena eternamente viva che collega le rappresentazioni dei ciarlatani ai divertimenti del baraccone, i *divertissements* regali alle bizzarrie dei teatri di strada, le *Volkshall*²⁴ dell'epoca della grande Rivoluzione francese ai nostri *café-concert* e al nostro varietà.

La sete di teatro esaltava – persino sulle stele funerarie del mondo antico, come quella di un certo Sempronio Nicostrato – l'unione mostruosa di tutti i tipi di divertimento, dal suono del *sitar* alle case di appuntamento.

Essa ha infiammato d'entusiasmo l'ambasciatore russo alla corte di Luigi XIV, durante l'esibizione di un volteggiatore arabo che seguiva uno spettacolo di Molière. Essa incitava a comporre i cartelloni delle numerose "*baraques*"²⁵ che promettevano di riunire in un unico spettacolo una pantomima, un vitello a due teste, un esaltante combattimento di spade, una straordinaria ballerina zingara, dei cani addestrati, l'uomo più piccolo del mondo ed il cetriolo più grande. Infine, ai giorni nostri, ad essa è dovuta la comparsa di film che instancabilmente alternano milioni di avventure e di assurdità, del music-hall, che mescola al suono dei calici e all'urto delle stoviglie il canto di Šaljapin, l'elefante-matematico, le gambe di Anna Pavlova e le meraviglie del "Re dell'elettricità".

6) Bisogna finalmente comprendere la verità, ripetuta durante gli ultimi decenni, secondo la quale il teatro è prima di tutto spettacolo, un'arte plasticocinetica che adopera la letteratura soltanto nella misura in cui essa svolge un ruolo accessorio. È ora di ricordare che a teatro molto spesso hanno lavorato persone che non sapevano né leggere né scrivere, ma tra loro non vi era nemmeno un cieco.

²³ Le *častuski* erano stornelli popolari d'origine contadina, dal tema lirico o comico, rimati, composti di numerose strofe di due o quattro versi, su una melodia ripetitiva.

²⁴ Il termine tedesco *Volkshall* (o inglese *Vauxhall*) è stato trascritto in russo *Vokzal*, cioè "Stazione", nel XVII secolo, in Inghilterra, indicava un palcoscenico a cielo aperto o in una sala da concerto, dove si presentavano programmi di varietà di vario genere.

²⁵ Gli antenati francesi del *balagan* (il baraccone) russo.

Il teatro contemporaneo, sviluppando nello spettatore una passività sempre più cosciente, si sbarazza gradualmente delle stratificazioni di tipo morale, filosofico o altro, estranee alla sua natura, per farsi luogo di riposo e di divertimento, rendendo essenziali compiti fino allora accessori.

Possiamo apprezzare molto Shakespeare, posato sul ripiano della libreria, amare Molière, come il più vivo ed autentico autore del XVII secolo, entusiasmarci per Gogol, ma tutti questi grandi maestri del passato, così come ce li propongono le opere complete, non servono alla modernità. Concisione e precisione del linguaggio, codice, parole precise e concrete, velocità, diversità e acutezza delle sensazioni, azione portata a livelli esagerati di inverosimiglianza, realismo illogico nella trattazione dei personaggi: questi sono i requisiti che la modernità esige dall'arte teatrale.

Ma davvero noi, seguendo l'esempio dei più illustri rappresentanti di ogni categoria e calibro, possiamo stigmatizzare quel ramo del teatro che da tempo ha incarnato le tante esigenze della modernità, con appellativi come "bettola", arte sporca e meschina, frutto borghese-capitalista-imperialista-decadente della putrefazione di un'Europa al tramonto, puro "mestiere", che commette peccati contro la Fede, la Speranza, la Carità e la loro madre, la Sofia?

7) Il music-hall svolge con chiarezza e tenacia il suo compito: abituare le masse ai nuovi ritmi, alle immagini, alle parole, alle nuove consuetudini percettive e ai nuovi sistemi di pensiero. Parlo, ovviamente, di un music-hall ideale, come ve n'è pochi al mondo, e non dei miseri spettacolini musicali di Mosca, dove le ventesime edizioni di Vertinskij, Sokolovskij, Kremer²⁶ e compagni, mai spolverate dal 1914, guadagnano di suocere, cocaina e profumi, dove baritoni consumati in logori frac cantano i nontiscordardimé, le vergini e i ruscelli, dove ballerini con lo sguardo di brenna fanno girare la macina giorno dopo giorno, da un palcoscenico all'altro, trascinando un immutabile tango o adagio.

Nonostante le insegne, non si tratta affatto di music-hall, ma di ristoranti con manifesti d'attori a nolo da consumare sul posto o da asporto, una retrovia ottusamente soddisfatta di sé.

8) Il music-hall non riconosce antenati, dimentica con gioia il passato, cambiando continuamente i nomi che glielo ricordano e, mentre le altre arti sono ancora arenate nei dintorni di un eclettico estetismo e nei sospiri di lode ai padri, esso considera l'epoca, i compagni e la strada intrapresa i migliori e gli unici.

Il music-hall è concentrato sulla vita odierna, trova in ogni nuovo giorno qualcosa degna di stupore.

Il cinematografo e il music-hall sono destinati ad insegnare molto al teatro moderno.

Il music-hall, già molto prima del futurismo, loda la bellezza della città e delle macchine, da esse impara, rivelando l'urgenza della meccanizzazione, dell'ordine e della precisione nell'azione scenica. Prima di Bergson il music-hall scopre la natura del comico a teatro nell'arte di Deburau, dei fratelli Tamon Li e di Charlie Chaplin, il genio dei nostri giorni, confermando il significato dell'eccentrismo, del

²⁶ Si tratta del cantante A. N. Vertinskij, dell'autore di monologhi satirici N. P. Smirnov-Sokol'skij e della cantante I. Ja. Kremer.

nonsenso, della meccanica dell'assurdo e del realismo illogico nella commedia del futuro.

Il music-hall per primo ha capito l'enorme significato dei grattacieli, la gioia dell'accelerazione della vita, ha trovato la musica nello sbuffare dei motori e la poesia nella pubblicità e nel cinema. Esso per primo, invece dei gesti rammolliti del valzer e della polca, ha indicato la plasticità della nostra camminata e la bellezza delle coppie avvinghiate.

Il music-hall ha obbligato la musica a rispondere con la sincope ai colpi delle leve, agli spari delle mitragliatrici e al chiasso dei motocicli, esso ha creato il *cakewalk*, il *ragtime*, lo *shimmy*, da esso hanno attinto molto sia Debussy (*cakewalk*), sia Stravinskij (*ragtime*) e un intero gruppo di musicisti francesi (Satie, Auric, Milhaud, ecc.).

Il music-hall si entusiasma del rumore delle strade e infrange la tranquillità dei quintetti con la "*Jazz-Band*", adoperando tamburi, battole e clacson.

Il music-hall è instancabile, oggi ha messo a tacere il pianoforte e domani lo distruggerà. Forse in esso riecheggiano i primi suoni dell'accordo non temperato.

9) Il music-hall è il pioniere che si lancia in avanti senza riflettere, senza teorizzare se abbia più possibilità di sbagliare o di vincere.

I suoi successi sono inaspettati, sta sempre nell'alternarsi di impressioni mutevoli, dove la geniale casualità si accende dopo una serie di triviali sciocchezze. Esso fa divertire, dà riposo alla mente, qui nasce il realismo illogico; il music-hall è l'arte più materiale e sensoriale di tutte, che coinvolge nella sua sfera d'influenza tutte e cinque i sensi dell'uomo.

Non si può prevedere il cammino successivo della cultura, è difficile indovinare se si rafforzerà questa crescente voglia di espressività, di concisione e di varietà dell'azione teatrale. È evidente che in tutti gli anni di distruzione dei valori del passato e di rafforzamento dei fondamenti della nuova cultura, il music-hall continuerà a dare riposo e divertimento, intrecciando ai *calembour* del buffone dei messaggi e delle indicazioni.

Réclame-training e Divert-Teatro²⁷

Frammenti

1. "Alti ideali e devota attenzione per l'eredità del passato": dietro questa frase si celano tutti coloro che sognano di conservare un *boudoir* nella casa in rovina.

È un desiderio vano.

È mai possibile aggrapparsi al quotidiano, alla verità del passato quando si modificano completamente le dimensioni del mondo con misura mai sentite prima, quando Riemann, Lobačevskij e Einstein privano di una base verità assolute come il "tempo" e lo "spazio"?

2. È cambiato tutto, dalla fisica alla dichiarazione d'amore. Le parole e i con-

²⁷ *Reklam-trenir i Divert-teatr*, in "Zrelišča", n. 3, 1922, pp. 8-9.

cetti assumono un nuovo significato e valore, quelli precedenti, invece, svolgono la funzione delle icone di Kuropatinskij²⁸ nel periodo della guerra col Giappone: tante speranze e poca utilità.

Gli iconolatri sono tuttora convinti della loro virtuosità, la vita li spazza via, ma loro, con la disinvoltura di ospiti decorativi, continuano a rimpinzare i cervelli di tutti gli "onesti e degni" bipedi in possesso del libretto di lavoro e del passaporto.

3. Eppure l'iconolatra va avanti, indisturbato, solido e senza pensieri: così ogni dio rimane al suo posto, mentre dal nuovo viene soltanto offesa e confusione.

4. A dire il vero le offese, per chi non è pratico, sono tante.

Ieri ti davano con sarcasmo "dell'operaio o del contadino" (come a dire: scusate tanto se esistiamo); oggi è il turno del "potere agli operai e ai contadini"; ieri ti davano della "macchina" ed era un insulto, oggi invece è presa come una lode e fa piacere; ieri scrivevano nei giornali "spettacolo di strada" ed equivaleva ad una schifezza, oggi è diventato "arte di strada".

5. *Signori miei*, mostrate le testoline da dietro l'iconostasi e provate a chiamare ogni cosa con il suo nome. Al liceo avete studiato Boileau che diceva: "Chiamo gatto il gatto" mentre voi, il vostro gatto lo chiamate tigre, e quello degli altri infusorio, ma con questo non ingannerete comunque nessuno.

Per il vicino permaloso di destra, l'arte della Pubblicità è un'invenzione grossolana e priva di idee della Russia selvaggia; per il vicino di sinistra è una "menzogna tipica dell'ideologia borghese", eppure il teatro della Pubblicità esiste e in esso i 3/4 sono costituiti dal teatro moderno.

6. Il teatro svolge funzioni precise, oltre le quali la sua esistenza è inutile. I suoi compiti sono concreti, aldilà dei *cliché* di "nobili", "pornografici", "belli", "sinceri", ecc., perché in ogni compito concreto è importante il risultato.

Alcuni esempi: Octave Mirabeau fa notare nel suo *Viaggio in automobile* che il caffè-concerto (spregevole e pornografico) contribuisce alla crescita della popolazione tedesca, al contrario, le discordie familiari dell'*Edipo re* possono spingere molti a non sposarsi.

L'arte del teatro trova posto e significato nella vita, ma non si risolve in essa.

La teatralizzazione assomiglia alla bontà cristiana usata contro il prossimo e non per l'autoflagellazione.

Ogni produzione ha bisogno di un consumatore. I diari più segreti si scrivono in previsione di un lettore.

7. Tutte le classificazioni esistenti delle opere teatrali hanno perso significato, sia nella forma (opera, balletto, dramma, ecc.), sia nel contenuto (tragedia, commedia, ecc.) a causa del fondersi dei generi teatrali fondamentali in combinazioni tra loro. È più sensata una suddivisione secondo i loro compiti principali.

Questi sono tre: 1) Pubblicità, 2) Allenamento, 3) Divertimento.

8. Nel primo gruppo entrano tutte le opere che hanno come obiettivo il raggiungimento di un risultato immediato e concreto: l'interesse per il prodotto, la sua conoscenza, il possesso, ecc.

²⁸ Durante la guerra contro il Giappone al corpo d'armata guidato dal generale Kuropatkin, Nicola II e l'imperatrice, in visita al fronte, portarono delle immagini sacre allo scopo di rafforzarne lo spirito ortodosso.

9. Nel secondo gruppo entrano le opere che intendono educare, allenare e innestare queste o quelle concezioni del mondo, dell'etica, dell'estetica, ecc., usando sia mezzi positivi (il teatro eroico), sia negativi (commedia, *bouffonade*), i cui risultati non sono immediatamente visibili.

10. Infine, nel terzo gruppo entrano opere con compiti di natura diversa. Purtroppo l'attesa – ancor oggi diffusa – di un ideale nell'opera d'arte e dello sviluppo in essa di un qualche pensiero o sentimento in grado di "contagiare" lo spettatore, ha determinato un atteggiamento scettico verso questo gruppo, considerato un fenomeno difettoso, oppure la negazione del Divert-Teatro come arte. Fino ad oggi non ne sono stati definiti con sufficiente pienezza e chiarezza né la storia, né il ruolo, né l'utilità per l'arte moderna. Questo gruppo appartiene alla categoria delle opere che agiscono sulla fisiologia senza coinvolgere i centri del pensiero. Tali sono le marce militari che facilitano l'andatura, o i colori delle pareti e l'illuminazione che provocano differenti reazioni psicofisiche. L'utilità di queste inutilità diventa tanto più evidente man mano che si fa chiara l'influenza del suono, della luce e della forma sull'organismo umano e sulla sua attività.

11. L'insoddisfazione derivante dalle opere teatrali canonizzate, costringe ad aumentare le combinazioni, sia nella forma che nel contenuto. Tale ampiezza di tipi puri è la testimonianza di un periodo transitorio e della necessità di nuove posizioni. Sono indispensabili all'autore, al regista, all'attore e a tutti gli altri, fino all'ultimo dei macchinisti, nuovi metodi di lavoro, nuove vie del pensiero e della percezione, nuove forme espressive e di elaborazione del materiale. Il teatro, come tutto il resto nella nostra epoca, si ricostruisce dalle fondamenta. Bisogna urgentemente archiviare il vecchio e creare spettacoli diversi e una diversa recitazione. In realtà l'archivio impone la quantità, ma è pur sempre meglio portare la propria camicia che la giacca di un altro.

Il testo. Il soggetto. Il trucco²⁹

L'assioma

Le conclusioni sono indiscutibili in quanto tali. Chi è interessato penserà da solo e capirà meglio, chi non lo è, pazienza...

Il nuovo regista inventa e realizza, lo scenografo costruisce, l'attore recita mentre centinaia di altri fanno le smorfie, ululano, leggono alla vecchia maniera o semplicemente chiacchierano sulla scena, perché "tanto basta al *domkom*³⁰", infine

²⁹ P'esa. *Sjužet. Trjuk*, in "Zrelišča", n. 7, 1922, pp. 10-11. L'articolo rimanda il lettore all'inizio degli anni dieci, quando si dibatteva del ruolo del drammaturgo nel teatro. Ma mentre allora Mejerchol'd ancora tentennava tra il considerare drammaturgo il puro impulso creativo del nuovo teatro e lo spingere i giovani autori a creare brevi canovacci per i registi, ora invece, nel 1922, si sviluppava una certa libertà rispetto ai testi drammatici che venivano spesso considerati puri "pretesti" alla creazione dello spettacolo. Tuttavia, in questo periodo si riaccende una discussione sulla necessità di creare una letteratura drammatica per il proletariato, mentre la critica continuava a non vedere di buon occhio la diffusa tendenza a fare a meno del testo nel teatro contemporaneo.

³⁰ *Domašnyj komitet* il comitato di condominio.

? il testo?

– Se esistono le biblioteche teatrali esistono anche le opere teatrali. Di conseguenza nascono

gli spettacoli

– Non è così?

In questo risiede l'insuccesso di una serie di messinscene. Alcuni superano gli altri, gli altri si limitano a spuntare dalle trincee, gli ultimi stanno soltanto a metà della strada che va verso il luogo della battaglia.

È TEMPO DI SOSTITUIRE
LA FRAMMENTARIETÀ DELL'AVANGUARDIA
CON LA SALDA COESIONE DELL'ESERCITO
IN MARCIA NEL PAESE CONQUISTATO

Serve un comando, servono ordini; già si sente:

Biomeccanica.

Precisione, semplicità, convenienza.

Impara dalle macchine! produci! non accademizzare³¹!!

Il nuovo teatro ha imparato a camminare, spesso è stato gettato a terra, eppure è *in piedi*.

“Per imparare a nuotare bisogna.....ecc.”. I deboli annegano, i forti guadagnano la riva.

Si dice che il teatro è meccanismo, lavoro organizzato, coesione di elementi, testura dello spettacolo e via dicendo.

Ecco un esempio: il copione è scritto da Sumbatov, recitato dall'attore Južin, le scenografie tratteggiate secondo le indicazioni del direttore Sumbatov-Južin, ecc.

Il meccanismo è chiaro e l'organizzazione precisa.

– E allora? *Viva il Teatro Malyj?!*

Nient'affatto, *peggio per lui*.

In politica studiamo tutto il valore dei nostri nemici.

Il nuovo teatro ha imparato. C'è lo spettacolo in cui tutto è preciso, dove con mano ferma il regista ha saldato tutti gli elementi. Questo è il primo grido dei vincenti. Questo è

Il magnifico cornuto.

Nella magnificenza strutturale del nuovo spettacolo, nella perfezione della testura, l'opera teatrale neanche si nota.

Il trionfo assoluto del “*come*” sul “*che cosa*”.

Ieri alla domanda “che cos'è il teatro?” o si rispondeva con parole vaghe o si pronunciava un breve “Eh!...”.

³¹ S'intende dire non recitare come nei teatri accademici.

Oggi c'è l'esempio, la scienza, la teatrologia, la matematica del teatro e nascono accusatori.

Servono commentatori, scuole, manuali ed un lavoro quotidiano.

Rimane solo

?

(una domanda)

– Dove sono le opere teatrali?

Risposta: nelle biblioteche teatrali.

Ahimè! i drammaturghi sono incatenati alle regole degli antichi manuali.

Né la nuova ortografia, né il nuovo soggetto, né i pensieri nuovi rinnovano le opere teatrali.

Serve una nuova struttura.

Per altruismo definiamo l'indiscutibile.

Già delineato.

*Ad usu dramaturgiae.*³²

Prima di tutto:

L'autore *nel* teatro scrive per *determinati* attori. Non v'è in genere posto per testi teatrali che possano essere utili a qualcuno.

Esempi per i non convinti

Molière

Shakespeare

Sumatov

Rostand ecc.

È superfluo dimostrare che:

1. Noi siamo *un'epoca* e non degli anni. Siamo un volume e non una pagina della storia.

2. Il cambiamento del sistema, del diritto e dello stile di vita è un cambiamento della cultura.

3. L'epoca porta con sé una nuova concezione del mondo, diversa da quella precedente. L'uomo comprende ed interpreta diversamente eventi, relazioni, ecc.

Non solo: (verificatelo nei corsi di studio adeguati) ogni epoca ha le sue regole di drammaturgia, dove cambiano i soggetti, la struttura e gli eroi. Il tragico di ieri, oggi fa ridere.

Gli esempi: Gros-Guillaume³³ e Molière, Aristofane e Čechov.

Unità del dramma antico e scambio dei posti. La cattura del tempo nel dramma elisabettiano, nel melodramma, ecc.

I dialoghi di Gellert e Schnitzler, ecc.

Il soggetto dei drammi antichi non è utilizzato da Saburov³⁴ per ignoranza.

Lasciamo che riposino sul ripiano di una libreria, legati dal destino e da una

³² In latino nel testo

³³ Robert Guérin, detto Gros-Guillaume. *Farceur* del famoso trio dell'Hôtel de Bourgogne nel XVII secolo.

³⁴ S. F. Saburov (1868-1929) attore ed impresario russo autore di "drammi" e "farse" ispirati alla vita della società che faceva rappresentare nel proprio teatro.

tragica colpa, i personaggi da farsa che scavano nei panni sporchi di famiglia, i santi che biascicano misteri con l'angelo custode nel ruolo di un aeroplano, i buffi dottori di Molière, gli eroi di Shakespeare soporiferi ed incomprensibili nella loro tragicità, gli innumerevoli conti e principi di tutte le nazioni e di tutti i tempi. Le biblioteche teatrali sono fatte per la lettura.

Metterli in scena equivale ad accendere una candela di sego in onore della memoria del nonno, senza accendere la luce.

Meglio niente. Meglio tentativi sfortunati e grossolani, ma propri. Meglio sbagliare.

Dunque ripetiamo che un cambiamento di metodi equivale ad un cambiamento del soggetto + l'idea + l'eroe + la classificazione. Suddividiamo il soggetto in base alla reazione dello spettatore. Questo non è una trama psicologica e nemmeno lo sviluppo nell'azione dell'idea principale. Si tratta invece di *una concatenazione di reali combinazioni e posizioni* che determinano l'inizio e la fine del testo drammatico, e che costituiscono la carcassa dell'azione.

All'opposto del precedente carattere drammatico del soggetto (idea, parola, psicologia), il soggetto moderno è *cinematografico* (materialità, spazio, tempo).

Sono possibili sdoppiamenti e vie parallele, ritorni indietro e fratture (sincopi) del soggetto.

L'inizio e la fine non coincidono con il prologo e l'epilogo.

L'alternanza di atti e scene non deve essere obbligatoriamente legata alla linea psicologica del soggetto e allo sviluppo dell'azione.

LE LEGGI di LESSING e BOILEAU
SONO VANIFICATE DALLE LEGGI
del MONTAGGIO AMERICANO.

L'illogico (ossia il disaccordo tra cause e conseguenze, tra motivi e risultati, ecc.) ed il contrasto acquistano un ruolo considerevole nella costruzione del soggetto.

Il pathos e il lirismo nelle opere teatrali contemporanee potrebbero sembrare volgari, prosaici o deleteri.

Il soggetto è la carcassa dell'azione e non la storia delle "reviviscenze" dell'eroe. Gli eroi possono essere parecchi ed è possibile scambiarli o spostarli.

Inoltre, non soltanto i "personaggi" sviluppano il soggetto, ma anche gli animali in azione, gli oggetti, ecc. Insomma tutti gli "oggetti in azione", animati e non, che si trovano sul palcoscenico.

Ne derivano sia la materialità dei pretesti e dei moventi, sia la tangibilità di tutte le collisioni interne.

Al contrario

IL TRUCCO
è la base della costruzione del testo drammatico
(si prega di non confonderlo con una prodezza).

Il compito dei futuri drammaturghi è di imparare ad inventare i trucchi principali del soggetto, degli atti e delle singole scene.

A proposito della moda³⁵

Nel corso dell'estate, l'eccentricismo e l'urbanesimo hanno riportato una vittoria sicura. Dal teatro operaio del Proletkul't (*Il Saggio*)³⁶ al cabaret borghese "Krivoj Jimmy" (*L'avventura*)³⁷, tutti ballano lo *step* e lo *shimmy*, fanno capriole e ammirano costumi che provano lo splendore e la validità dell'anilina tedesca.

Tutti ballano il *foxtrot*, portano pantaloni americani con risvolti, grandi *pince-nez* a molla con la montatura di corno e scarpe da ginnastica, discutono di gratiacieli e di macchine, vanno in massa a vedere film *western* e gialli, conoscono Pearl White³⁸ e Chaplin. Questo è considerato *bon ton*.

Non per niente Alekseev, l'*arbitrator elegantiarum*³⁹ di Mosca, ha inaugurato l'eccentricismo sui suoi palcoscenici. Serate di "danze eccentriche" si alternano con serate di "danze stravaganti", e quest'ultime con serate di "danze americane".

Dunque, l'urbanesimo, l'eccentricismo e il "music-hallismo" hanno vinto. L'inverno darà buoni frutti.

C'è un motivo per gioire?

Mi ricordo che due o tre anni fa, i pessimisti profetizzavano la morte della cultura, l'impoverimento delle forze creative in lotta per una razione giornaliera e per una libbra in più di patate, prevedevano la trasformazione della Russia in una colonia spirituale dell'Europa. Si ricevevano i primi libri, fotografie e appunti da "li", in cui si rispecchiavano tanti nostri pensieri e ricerche, formati e levigati alla maniera europea.

È inutile il brontolio dei pessimisti.

Le "idee volano nell'aria".

Da qui viene voglia di assimilare ed utilizzare al più presto i suoni, i nuovi balli, i nuovi metodi di recitazione, le nuove possibilità di parola da noi scoperti. Da qui nasce l'interesse sia per i dadaisti, sia per gli espressionisti, per le *jazz-band*, per il *foxtrot*...

La stanchezza degli anni di guerra si fa sentire: c'è voglia di riposo e di riso, danno gioia le canzonette, i balli e le avventure incredibili e divertenti.

Da qui nasce l'amore per il *music-hall*, per il divert-teatro e per le commedie americane con risse a iosa, in cui si corre e ci si rotola nella farina e nei colori.

La macchina non è più un nemico, ma un amico ed un aiutante; è bella e bisogna amarla. La lotta per la sopravvivenza e quella sul fronte ci obbligano ad apprezzare il corpo come fosse una macchina, e la sua forza, abilità ed ingegno-

³⁵ *Koe-čto po povodu mody*, in "Zrelišča", n. 55, 1923, pp. 4-6.

³⁶ Si tratta dello spettacolo omonimo di Tret'jakov ispirato alla commedia di Ostrovskij *Anche il più saggio ci casca!* messo in scena da Eizenštejn al Primo Teatro del Proletkul't nel 1923.

³⁷ Si tratta dello spettacolo di Aleksej Grigorevič Alekseev, *Avantjura* che ebbe luogo nel cabaret "Krivoj Jimmy" (Jimmy lo Sbilenco), presso il quale Foregger, non badando alla sua "borghesia" mise in scena diversi numeri di danza.

³⁸ Nome d'arte di Victoria Evans Wright (1889-1938), attrice statunitense. Acrobata e fantastista del circo, divenne celebre interpretando la serie *The perils of Pauline* (1914).

³⁹ In latino nel testo. Aleksej Grigorevič Alekseev (Lifšic) (1887-1974), famoso *conférencier* e direttore del cabaret "Krivoj Jimmy", che amava presentarsi impeccabile ed elegante, atteggiandosi a grande stella del palcoscenico. Il cabaret aveva sede nello stesso seminterrato in cui era stato ospitato precedentemente il cabaret "Letučaja Myš" (il Pipistrello) di Nikita Baliev.

sità.

Da qui ancora l'America, con la sua incredibile tecnica, con le dimensioni e i tempi della città, da qui l'interesse per i drammi d'avventura, dove l'eroe supera tutte le difficoltà, da qui l'appello ad un "Pinkerton Rosso".

Adesso l'Europa è vicina.

La cultura fisica è entrata solidamente nella coscienza di tutti.

La stanchezza è superata.

Tolstoj mi disse una volta di non aver mai visto in nessuna parte d'Europa, una folla così bella fisicamente e così sana come a Mosca.

Cambiamento di vita e mutamento della percezione.

I primi film d'avventura erano, a modo loro, dei propagandisti. Insegnavano come la forza e l'ingegnosità aiutano a vincere nella lotta.

Allo spettatore moderno interessa un'altra questione: per che cosa lotta l'eroe? Apprendendo che egli lotta per la rendita in banca, o per un bacio al chiaro di luna di una *miss* con il naso all'insù, placida come Borisov⁴⁰ sul palcoscenico del varietà, lo spettatore esce dal cinema *insoddisfatto*.

La forma è stata assimilata ed è diventata chiara la sua futilità.

Ma quando il lavoro creativo giunge al termine, e sono stati fissati forme e metodi, allora sulla scena compare la moda.

Il teatro ha i suoi modaioli. Si sa che quando gli stilisti inventano e disegnano abiti, i sarti tagliano modelli e le fabbriche producono stoffe adatte, allora nasce una nuova moda.

Oggi, come dicono i francesi, sono "*en vogue*"⁴¹ l'americanismo, l'eccentricismo ed il giallo. Si può facilmente determinare il "tipo ordinario" dello spettacolo moderno.

Sono necessari copioni più complessi, in diverse decine di quadri. Secondo il tipo di teatro si dà una sfumatura sociale al copione oppure vi s'introduce l'intruccio della farsa con "intermezzi" obbligatori.

Nelle scenografie si mettono alcune costruzioni, qualche paravento vistoso e, immancabilmente, lettere e scritte, marchingegni e scale.

Se il teatro ha i mezzi, si aggiungono congegni ed apparecchiature, si accendono faretto di lusso e si appendono cartelli, si usano i costumi più colorati e più scomodi, con imbottiture sulle carcasse. Per sembrare ancora più "americani", le stoffe sono decorate da righe, quadretti e scacchi.

I personaggi indispensabili: una ragazza nuda *ad libitum*⁴² ma con calze di seta, ragazzi con parrucche rosse e vestiti da *clown*, un investigatore in *chepi*, con una *colt* in mano e con la pipa.

Durante lo spettacolo gli attori si arrampicano affannati sulle scale, sui marchingegni, mostrano doti elementari di acrobatica e non stanno fermi neanche un minuto.

I registi moderni si vantano della quantità d'infortuni riportati dagli attori durante le prove come gli indiani dei loro scalpi.

⁴⁰ Boris Samojlovic Borisov (Gurovic) (1873-1939), leader del teatro Kors, che si esibiva sulle scene eseguendo canzoni di Béranger, autore di *couplet*, barzellettieri ed animatore alla moda.

⁴¹ In francese nel testo.

⁴² In latino nel testo.

La musica risuona e si provoca chiasso con tutti i mezzi. A parte questo, gli attori gridano il testo dello spettacolo, ma oltre la musica, la corsa e i trucchi è impossibile distinguerlo.

Lo spettatore si meraviglia, ride, ma una volta a casa rimane perplesso...

A primavera abbiamo sentito lo slogan:

Indietro verso Ostrovskij!⁴³

In estate: indietro verso l'eccentrismo ed il giallo.

È ora di finirla di indietreggiare, bisogna diventare più seri e andare avanti verso la semplicità, la compostezza e la sostanza.

Il lavoro del regista si sta gradualmente trasformando in un'invenzione di trucchi in "gran quantità e con poca spesa"; l'artista è orgoglioso se per primo usa sull'attore strumenti di tortura mai utilizzati finora. L'attore tenta invano di diventare un acrobata di terza classe.

È ora di riaversi.

Gli anni passati *hanno dato tanto ai lavoratori del teatro, hanno insegnato loro a padroneggiare la forma ed il tempo*, delineato nuovi metodi di recitazione, rivelato grandi opportunità per la pubblicità e il divertimento nel teatro, ma quando tutte queste esperienze acquistano *la forza del canone* e diventano i dieci comandamenti del futuro teatro, allora gli anni passati acquistano un significato piuttosto ... nocivo.

La crescente attenzione per la questione del "come" ha offuscato il significato del "che cosa".

La forma non esprime il contenuto, ma diventa un paravento che ne nasconde l'assenza.

Posto al contenuto!

Finora si è parlato poco di questo, e se si parlava di un contenuto che esprimesse le esigenze della modernità, lo si concepiva in modo molto ingenuo. Sembrava che tutto il segreto consistesse nel fatto che una parte dei personaggi leggeva stampa rossa, e l'altra, bianca; infine, le finanziere si eclissavano davanti ai giacconi di pelle e tutti gridavano urrà!

Il nuovo stile di vita si è già consolidato, la nuova percezione del mondo è già una realtà.

La verità dei rossi e la stupidità dei bianchi sono un *assioma*. Sono già pronte mille nuove domande, imposte dalla vita e dal quotidiano.

Lo spettatore brama risposte alle domande che gli stanno a cuore; servono nuovi e nuovi spettacoli.

In essi troveremo non la fredda retorica, ma tristezza e gioia sempre vive. Bisogna rinunciare alla solita invenzione della forma e dell'adattamento ad essa del testo, non importa se di Shakespeare, di Ostrovskij o di Cechov.

Una forma per un contenuto.

Il suo ruolo è di rivelare, nel modo più chiaro e semplice possibile, il senso dell'opera.

Il "massimo dell'impressione con il minimo dei mezzi", gli insegnamenti "euro-

⁴³ Il famoso slogan lanciato da Lunačarskij.

pei" ed "americani" non sono stati inutili; essi sono stati assimilati. È arrivato il momento di crearne uno proprio, e smettere di camminare attaccandosi, come facevano i nostri nonni, alla coda altrui: ieri francese, oggi americana.

Il teatro europeo si trasforma in un giocattolo scintillante e costoso per fannulloni annoiati. Ma è possibile che questo sia anche il nostro ideale?

È tempo di diventare *più seri*.

Lo spettatore aspetta la verità e la chiarezza, è il turno dei lavoratori del teatro.

"Non danza della morte, ma della vita!"⁴⁴

L'esecuzione di una danza richiede un determinato lavoro sul corpo. Se in teatro si sono sollevate discussioni sulla "inutilità" di una scuola e di una tecnica rispetto alla trepidante ed accesa "visceralità", al contrario nella danza il significato di una scuola rigida e di una tecnica elevata è sempre stato un assioma. Il carattere del sistema educativo è sempre determinato dal carattere delle danze dell'epoca in questione. Sarà esatta anche l'affermazione contraria, cioè che il carattere delle danze è determinato da quello del sistema educativo. Spesso capita che le ballerine di talento della scuola plastica perdano la loro leggerezza ed armonia nella danza classica, mentre, al contrario, le ballerine di danza classica ne asciugano ed induriscono la plasticità, non avendo la forza di trasmettere quella flessibilità musicale del corpo, quel "movimento a spirale" della danza plastica con cui essa ci cattura. Non a caso, quell'eccezionale regista che è Michail Fokin, volendo coniugare entrambe le scuole, ha imboccato la via della stilizzazione, cercando con l'aridità del disegno grafico di coprire i difetti della scuola classica.

I primi tentativi di delineare nuove forme di danza, già mostrano l'insufficienza di preparazione delle scuole di danza esistenti. Ammettendo sia la plastica, sia l'esercizio classico, come elementi necessari, al pari dell'acrobazia e dello sport, per il lavoro del ballerino moderno, si è dovuto introdurre nel lavoro formativo un proprio sistema di allenamento fisico-teatrale, chiamato *TEFIZTRENAŽ* (*training fisico-teatrale*). Tenterò di tracciare a grandi linee i presupposti fondamentali di questo sistema.

Primo: il corpo del ballerino è uno strumento guidato dalla volontà dell'interprete; secondo: se consideriamo il corpo del ballerino come una macchina e gli impulsi della volontà come un macchinista, allora potremmo dire che il temperamento è una miscela combustibile per il motore. Questo aspetto rappresenta la componente espressiva ed emozionale della danza. L'allenamento psicofisico del ballerino è stato erroneamente trascurato dalle scuole esistenti, perciò l'espressività emozionale della danza è stata sostituita dal "temperamento": denti digri-gnati, occhi sbarrati, affanno, ecc.

Lo schema degli esercizi di *tefiztrenaž* si costruisce in due direzioni: 1) un lavoro esaustivo sul corpo (muscolatura); 2) allenamento e sviluppo del poten-

⁴⁴ "Ne tanec smerti, a tanec zizni!", in "Rabocij i teatr", n. 4, 1926, pp. 12-13.

ziale psicofisico del ballerino (controllo, impulsi volontari, eccitabilità dei riflessi, ecc.). Entrambi i gruppi non sono isolati. Nel corso del lavoro s'intrecciano strettamente, creando una catena di compiti, dai più primitivi (sollevamento meccanico, attivo e passivo delle braccia) ai più complessi (composizioni di gruppo). Il lavoro formativo secondo il "tefiztrenaz", esige dagli studenti un chiarimento, cosciente e solido, del significato dell'esercizio assegnato. La ripetizione meccanica e pappagallesca è inammissibile.

Il carattere degli esercizi del primo gruppo (lavoro tecnico sul corpo) è definito dalle posizioni seguenti:

1) La danza moderna mostra la ricchezza e la varietà del corpo intero e non il virtuosismo delle singole parti (gambe, braccia, ecc.). I muscoli si allenano gradualmente e sistematicamente: testa, collo, tronco, gambe e braccia (separatamente polsi, avambracci, spalle, ecc.). Una particolare attenzione è dedicata alle scapole, come parte espressiva del disegno emozionale.

2) La costruzione complessa delle parti consiste nella graduale subordinazione dei movimenti di gambe, mani, testa, ecc., secondo la diversità dei disegni.

3) La forza della danza moderna è rappresentata dall'attività, la tensione muscolare, le flessioni, i salti, gli esercizi d'interazione con il peso del *partner*.

4) La precisione e l'esattezza nell'esecuzione del compito assegnato consistono nell'individuazione del carattere (lo stile) del movimento; il disegno di ogni esercizio è effettuato nell'ambito di una testura plastica. Il lavoro si articola su due livelli: esercizio rigido (accentuazione) e morbido (elasticità del corpo), distinti in quattro schemi essenziali di movimento: a) uno basato sulla semplificazione, la squadratura del disegno e la tensione muscolare; b) l'altro su forme circolari e su movimenti curvilinei (rilassamento muscolare); c) il terzo basato sul movimento elicoidale, sull'accentuazione delle curve (distensione muscolare) e d) l'ultimo, basato sul movimento sincopato, sull'angolosità e il manierismo, la deformazione dello schema, la successione di tensione e rilassamento della muscolatura.

Quasi ogni esercizio del primo gruppo contiene già elementi del secondo, garantisce cioè anche un esercizio psicofisico. Il compito della scuola è di individuare e sviluppare una serie di qualità necessarie al ballerino. Nella vita quotidiana una persona non si accorge del proprio corpo, non capta questi o quei muscoli. Inoltre la saggezza popolare sostiene che il corpo si fa sentire soltanto durante la malattia. Il ballerino invece deve sempre sentire la struttura del proprio corpo e rendersi conto di ogni minima contrazione dei muscoli. Pertanto poniamo al primo posto l'allenamento della capacità di controllare i propri movimenti, il lavoro di coordinamento degli esercizi di singole parti del corpo.

Il sistema del *tefiztrenaz* ha un abbeccì di esercizi già abbastanza articolato. In base agli appunti degli studenti del Proletkul't di Mosca, si possono indicare ben 400 esercizi di base, corrispondenti ad altrettanti esercizi effettuati nell'arco di 6 mesi e mai ripetuti in seguito. Nel corso del lavoro è obbligatoria l'alternanza di esercizi sia orientati al carattere che all'elaborazione del materiale...

Questo breve riassunto, quasi un telefonogramma del sistema del "tefiztrenaz", mostra comunque le tappe secondo le quali si svolge il lavoro. Sicuramente non si può pretendere una piena esaustività e perfezione di questo sistema. Il nostro

è un secolo di distruzione e di sperimentazioni; sgombriamo la via per una nuova cultura. Sia come forma di protesta contro le regole del passato, sia come esigenza delle nuove scuole per attori e ballerini, nascono i sistemi della biomeccanica di Mejerchol'd, il "tefiztrenaž" di Forreger e così via.

Il futuro storico dell'arte chiamerà i nostri, anni profetici. Ogni giorno, oralmente o per iscritto, chi ha voglia ci informa di come saranno il teatro, la danza e, in genere, l'arte del futuro. La modestia m'impedisce di andare ad ingrossare le fila dei profeti; non so leggere il futuro e preferisco svolgere semplicemente i miei compiti di oggi. Il lavoro del coreografo moderno ha un carattere più negativo che positivo. Egli distrugge le tradizioni del passato, combatte i gusti e le "bellezze" di ieri, cerca di captare nuovi sentimenti e nuovi temi; solo raramente, sbagliando e cadendo, delinea nuove forme della propria arte.

Sulla scrivania di un uomo d'affari si trova sempre un appunto con scritto: "Da fare oggi"; lo stesso "vademecum"⁴⁵ del coreografo suonerebbe così:

1) Lo studio delle forme della danza moderna; nel "Music-hall" si può trovare la tecnica più precisa e inaspettata. 2) I nobili principi, le fate buone, gli stregoni cattivi e le ninfe scalze forse non sono più convincenti. Sono necessari nuovi temi. 3) La musica fornisce solo un sostegno ritmico alla danza. Chopin e un tamburino sono ugualmente preziosi. Il tentativo di illustrare la musica e l'ammirazione per il compositore sono fuori luogo. La matita del regista ha chiosato Shakespeare e Ostrovskij, è arrivata l'ora di Skrjabin e di Čajkovskij. 4) La vita detta le forme e il tempo dell'azione. Lo Scita imita il cinghiale quando flette le ginocchia ballando, la boiarda nella danza "russa" interpreta un pavone. Oggi sono d'attualità la precisione e l'esattezza delle macchine, le linee rette delle strade, il ritmo del loro movimento. 5) Nella danza moderna sono necessarie la semplicità e l'economia dei mezzi, l'assenza assoluta di forme decorative e di fronzoli. 6) Un operaio davanti alla macchina e un calciatore durante il gioco già nascondono in sé le tracce di una danza. Bisogna imparare ad individuarle.

Ogni nuovo giorno arricchisce questo *vademecum*. Noi abbiamo il diritto di esigere un lavoro rivoluzionario nel campo della danza. Noi vediamo emergere sempre più l'importanza del movimento nel teatro moderno. Il futuro è nelle mani della danza e del cinema. Mentre il cinema corre avanti in modo favoloso, la danza si appisola quieta all'ombra del tutù di una Fata Buona, sistemandosi sotto il capo un corpetto di plastica.

Gli Elleni chiamavano la loro musa della danza Tersicore, ovvero colei "che diverte", noi la chiameremo colei "che entusiasma". La precisione, la forza e l'agilità delle sue opere mostreranno all'umanità, ancora debole, la ricchezza e la bellezza del proprio corpo. Soffocando sotto il giogo della chiesa, la gente nel Medioevo ha creato la "Danza della morte", ma nella costruzione gioiosa del nuovo mondo dovrà trionfare la "Danza della vita".

⁴⁵ In latino nel testo.