

La staffetta delle arti.

Un gorilla in un negozio di antiquariato

Sergej Obruchov

◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 205-218 ◇

CHE cos'è, alla fine, il cinema? È meglio del teatro, o peggio? Se è migliore, che bisogno c'è del teatro? Se è peggio, come lo si può salvare? O, forse, non c'è bisogno di salvarlo, si salverà da solo, se davvero è migliore.

Questo tipo di discussioni, a metà tra il teorico e il professionale, sono iniziate negli anni Dieci e continuano fino ai giorni nostri, assumendo varie forme e modalità.

Le persone non si mettono a discutere nella sala del cinema. Li piangono, se il film è commovente. Ridono, se è divertente. Si preoccupano, se non sanno come andrà a finire. Si rallegrano, se finisce bene.

Le dispute, al contrario, avvengono sulle pagine delle riviste letterarie, talvolta anche dei quotidiani, in occasione delle discussioni nei club dell'intelligenza artistica, sulle spiagge dei sanatori (dopotutto bisogna pur parlare di qualcosa, mentre si prende il sole!). Oppure, semplicemente, durante una cena a casa di amici. In questi casi le discussioni si fanno particolarmente accese.

“Ha visto *L'isola nuda*? Un film straordinario. Non una sola parola, eppure che potenza!”

“Se nessuno parla, allora preferisco *Il lago dei cigni*. Maksimova nel ruolo di Odette è semplicemente incredibile!”

“Non si possono paragonare le due cose”.

“Certo che non si possono paragonare. Il teatro è un giorno di festa. Il cinema è un giorno qualunque. Quando si va a teatro, ci si veste, ci si pettina, ci si fa belli — ci si prepara quasi una settimana prima in vista della felicità che si prospetta. I biglietti per il cinema, invece, si comprano il giorno stesso: si sta seduti per due ore come incatenati, non serve nemmeno togliersi il cappotto. Che festa è mai questa!”

“E allora perché le persone che vogliono andare a questa festa del teatro non sono poi così tante?”

“E questa adesso da dove viene?”

“Come da dove? E allora perché è stata istituita la giornata internazionale del teatro?”

“Perché?”

“Per suscitare interesse. In molti teatri europei in questo giorno gli attori recitano persino gratuitamente, pur di aumentare il numero dei potenziali spettatori. Se bisogna ampliare la cerchia, vuol dire che questa si è ristretta”. “Forse in Occidente si sarà anche ristretta, ma da noi è sempre pieno”.

“Non direi sempre. Una volta, in un teatro della capitale, ho ascoltato un'opera, e c'erano più attori sul palco che spettatori in sala. Eppure cantavano bene, e l'orchestra era magnifica”.

“Probabilmente è stato solo un caso. Peraltro, non tutti vanno all'opera”.

“Anche con il dramma a teatro non è sempre tutto rose e fiori. Anche se c'è il pienone”.

“Se c'è il pienone, allora va tutto bene”.

“Non è proprio così. Sono stato invitato a vedere un nuovo spettacolo in provincia. Si tratta di una grande città. Ci sono fabbriche, industrie e scuole. Trecentocinquanta mila abitanti. L'unico teatro della provincia. Un palco meraviglioso, una sala enorme da oltre mille posti a sedere. Tutto esaurito. Ne ero felice. Poi mi hanno spiegato che i biglietti erano stati acquistati dai comitati delle fabbriche e regalati ai dipendenti. E se a questo si aggiunge che il teatro riceve sovvenzioni, ne consegue che a pagare i biglietti non è stato chi ci è andato, ma chi se ne sta a casa o al cinema”.

“Significa che lo spettacolo che ha visto era scadente, o quel teatro era pessimo. Ecco che, invece, per *I dieci giorni che sconvolsero il mondo* al tea-

tro Taganka è praticamente impossibile acquistare i biglietti. Lo stesso vale per il teatro Sovremennik”.

È facile suddividere i contestatori, nonostante la natura categorica delle loro affermazioni, in tre gruppi principali.

Il primo gruppo può essere definito quello degli inguaribili amanti del teatro. Costoro sostengono fermamente che il teatro sia un'arte infinitamente più elevata, raffinata, nobile e culturale del cinema, che è meccanico, morto, privo di anima, e così via.

Il secondo gruppo è convinto che il teatro sia ormai giunto alla fine, che sia un arcaismo e che solo il cinema abbia il diritto di essere definito un grande spettacolo culturale contemporaneo.

Il terzo gruppo, probabilmente il più numeroso, ritiene che la disputa sia insensata in quanto ognuno ha già le proprie occupazioni e nessuno mangerà nessuno. La gente andrà a vedere film di qualità, così come andrà a vedere spettacoli teatrali di qualità.

Esiste poi un quarto gruppo, indiscutibilmente più numeroso dei tre precedenti messi insieme.

Sto parlando di spettatori che non discutono, ma guardano. Eppure, alla fine dei conti, sarà soltanto la loro voce a porre fine alla disputa. E per poterla sentire e capire, è necessario innanzitutto comprendere da chi, concretamente, fosse composta quella famiglia dell'arte dello spettacolo, all'interno della quale, all'inizio del XX secolo, nacque inaspettatamente un figlio diverso da tutti gli altri, che crebbe con una tale rapidità da destare inizialmente stupore e poi timore nei suoi famigliari, proprio come potrebbe spaventare un gorilla in un negozio di antiquariato. Dio mio, avrebbe infranto i lampadari veneziani, frantumato le statue d'avorio, strappato i ricami di perline, rovinato la credenza di legno di betulla della Carelia e di mogano! Guardate che gesti! Che movimenti del corpo! Che pose! È davvero vergognoso! Un oltraggio!

E chi era dunque questa numerosa famiglia, che si era riunita intorno alla culla di questo *enfant terrible*?

Se parliamo dell'arte dello spettacolo in generale, indipendentemente dalle funzioni che svolgono le sue singole tipologie, possiamo ritenere che gli spettacoli più diffusi, fino agli inizi del XX secolo,

fossero quelli organizzati dalle diverse religioni.

Certo, le sensazioni religiose non sono affatto le stesse di quelle estetiche, e la fede in Dio è ben diversa dalla fede nell'immagine artistica; tuttavia, la religione ha sempre fatto uso di mezzi artistici per esercitare la propria influenza e ha sempre parlato la lingua delle associazioni artistiche, capaci di evocare emozioni ben precise.

Non intendo assolutamente equiparare la liturgia con uno spettacolo del Teatro d'Arte di Mosca, né paragonare le danze attorno a un idolo di legno con il *Lago dei cigni*, ma la mobilitazione dei mezzi artistici – musicali, vocali, plastici e drammaturgico-verbali – è una caratteristica comune a tutti i rituali religiosi, qualsiasi sia la religione a cui appartengono. E il fatto che, fino a mezzo secolo fa, gli spettacoli religiosi fossero i più diffusi e i più partecipati non si riferisce soltanto ai paesi non civilizzati, alle aree rurali o alle città prive di teatri e circhi. No, persino nelle capitali dei grandi Stati gli spettacoli religiosi erano al primo posto sia in termini di numero di spettacoli e di affluenza di pubblico, sia per impatto ideologico.

All'inizio del XX secolo, quando mi ritrovai per la prima volta davanti allo schermo di un cinematografo assieme ad altri moscoviti, giovani e anziani, tutti ugualmente stupiti dall'immagine del treno in movimento, Mosca contava ottocentomila abitanti.

Nel centro della città si trovavano due teatri d'opera, due circhi, un teatro d'operetta, cinque teatri d'arte drammatica, quattordici varietà, trecentocinquanta chiese, contando soltanto le cattedrali, i monasteri e le chiese parrocchiali; contandole tutte, il numero saliva a seicento. Era raro trovare qualcuno che non fosse mai stato in chiesa, mentre erano centinaia di migliaia le persone che non erano mai state all'opera o che non avevano mai assistito a uno spettacolo nei teatri come il Malyj, il Chudožestvennyj, il Nezlobin o il Korš, se ne contavano a centinaia di migliaia. E gli spettacoli religiosi, che la Chiesa organizzava per loro, erano spesso di straordinaria magnificenza. Sia per la struttura drammaturgica, sia per l'armonia delle messe in scena, la cui regia era affidata alla tradizione secolare. Sia per l'allestimento artistico, al quale avevano contribuito, accanto a mi-

gliaia di anonimi iconografi, Dionisij, Rublev, Simon Ušakov, Nesterov, Polenov e Vrubel'. Sia per l'accompagnamento musicale, i cui autori erano nuovamente sia quelli della tradizione, sia compositori come Čajkovskij, Bortnjanskij, Grečaninov.

Tutto questo vale per Mosca, per la Russia, per l'ortodossia. Tuttavia, anche gli spettacoli religiosi cattolici erano stati creati da una tradizione altrettanto, se non addirittura più antica, e alla cui progettazione, plastica e musicale, avevano preso parte Raffaello, Leonardo, El Greco, Bach e Händel. E molti degli interpreti di questi spettacoli religiosi che, per usare la terminologia teatrale, dovremmo annoverare all'interno del dramma musicale, erano di altissimo livello. Nemmeno gli angeli avrebbero potuto cantare meglio, in maniera più pura e limpida, del coro sinodale dei ragazzi nella cattedrale di Cristo Salvatore a Mosca.

Ma la questione, alla fine, non riguarda tanto la qualità degli interpreti, quanto la portata dello spettacolo religioso.

Ricordo una notte nevosa nella periferia di Mosca e le file di luci che dal villaggio si diramavano per raggiungere le campagne vicine e lontane. Era molto difficile riuscire a portare a casa la fiammella del cero pasquale dopo la lunga veglia del Giovedì Santo e usarla per accendere la lampada nell'angolo dedicato alle icone dell'izba. Nessuno di coloro che portavano queste fiammelle di cera aveva mai sentito parlare di *Faust* o di *Aida*, né aveva mai visto *Il giardino dei ciliegi* o *I violini d'autunno*, eppure quelle fiammelle si diffondevano in tutti i villaggi e i borghi, in ogni strada delle città russe. Decine di milioni di luci.

Tuttavia, la liturgia cristiana rappresenta solo una piccola parte di tutti gli spettacoli religiosi che si sono svolti e che ancora si svolgono in tutto il mondo. Sono molto diversi tra loro. Talvolta questi spettacoli si basano sull'arte coreografica delle danze rituali; altre volte, si tratta di teatri religiosi di maschere, ombre e burattini; altre ancora, per questo tipo di spettacoli vengono mobilitati animali, che svolgono il ruolo di vittime o di rappresentanti del divino. Le trame e le forme di questi spettacoli provengono ugualmente da tradizioni secolari, sono ugualmen-

te rivolte a una cerchia molto ampia di spettatori, e provocano un impatto emotivo molto forte.

Ho visto relativamente pochi spettacoli religiosi non cristiani — spettacoli musulmani, buddisti. Il loro contenuto narrativo non sempre mi era chiaro. Non erano rivolti a me, non erano destinati a me, eppure alcuni di essi non solo erano interessanti, ma a volte magnifici nella forma e coinvolgenti per la loro carica emotiva.

A Madras un indiano mi raccontò che, non lontano dalla città, su una roccia, si erge una cappella, dove, da cent'anni ormai, ogni mattina giunge in volo da Benares un'aquila bianca per ricevere dalle mani di un monaco il cibo sacro. Naturalmente, la mattina seguente mi diressi subito alla cappella. La roccia su cui sorgeva si rivelò molto ripida e alta. Alla sommità conducevano gradini scolpiti nella roccia. Un numero infinito di lastre di pietra arroventate dal sole, su cui si doveva camminare scalzi. Altrimenti si sarebbe profanata la sacralità della montagna.

Tra i piedi olivastri, abituati a tutto, i miei piedi russi sembravano le zampe bianche di un uccello.

Sulla sommità della roccia, presso la piccola cappella, era già radunata una folla di credenti. Un giovane accolito faceva allontanare i presenti per lasciare spazio all'aquila. Dalla cappella uscì un monaco seminudo con un ombrello nero. In mano teneva una coppa d'oro. Si fermò e iniziò a scrutare il cielo. Tutti i fedeli alzarono il capo con devozione. Anch'io mi misi a fissare l'azzurro infinito. Davvero si sarebbe compiuto un miracolo e dal cielo sarebbe scesa un'aquila bianca? E il miracolo si compì. Un'aquila. Proprio sopra la testa. Un puntino bianco nel profondo del cielo. Si avvicinava, girando in cerchio, facendosi sempre più grande. Si vedeva già la sagoma di un uccello, come una figura ritagliata nella carta. I fedeli avevano giunto le mani e seguivano il volo dell'aquila. Lentamente, descrivevano cerchi con i loro corpi. L'aquila si posò su una pietra. Quasi accanto a me. Un avvoltoio capovaccaio. Ripiegò le ali. Barcollando goffamente sulle sue zampe gialle, si diresse verso il monaco. Questi prese dalla coppa d'oro con un cucchiaino ugualmente d'oro il riso sacro e lo versò sul palmo della sua mano. L'aquila senza troppa avidità beccò il riso direttamente dal

palmo della mano, spalancò le ali e volò via nel cielo.

In cosa si distingueva, dunque, questo spettacolo da quel diffuso numero circense nel quale una colomba, dall'alto del tendone del circo, scende per posarsi direttamente sulla mano del domatore? Apparentemente ben poco, solo nel metodo con cui era stato indotto un riflesso condizionato nel piccolo aquilotto. Ma nel significato la differenza è immensa. Al circo, gli spettatori provano meraviglia per l'arte del domatore. Qui, invece, sono colpiti dalla vicinanza di un messaggero divino. Dio esiste. È reale. È vicino.

La colomba del circo è semplicemente una colomba. Non rappresenta nulla. È priva di significato simbolico. L'aquila bianca discesa dal cielo è, prima di tutto, un simbolo. Un'allegoria resa concreta. E la forza dell'impatto emotivo e, quindi, il grado di persuasione ideologica che questo spettacolo esercita su coloro ai quali è rivolto — ovvero sul gruppo di fedeli — non è paragonabile a nessuna rappresentazione teatrale o circense.

Il Giovedì Santo e l'aquila bianca mi sono serviti soltanto come esempi di diverse forme di spettacolo religioso. Di esempi simili se ne possono fare a migliaia. Nel corso dell'intera storia dell'umanità, nel mondo intero, in tutti i paesi, presso tutti i popoli, il tipo di spettacolo più diffuso e più efficace è stato lo spettacolo religioso.

Questa situazione si è mantenuta anche negli anni Dieci del Novecento, negli anni dell'affermazione del cinematografo.

Come si posero i rappresentanti delle diverse confessioni religiose di fronte alla nascita del cinema? Allo stesso modo in cui avevano accolto qualsiasi altro tipo e genere di spettacolo laico: come qualcosa di negativo.

E proprio perché la Chiesa ha sempre preso le distanze da ogni forma di spettacolo non ecclesiastico, non ha celebrato la nascita di un'altra, nuova forma di spettacolo.

Eppure, di fatto, si è verificato un evento decisamente straordinario. Nel giro di qualche decennio il cinema è diventato lo spettacolo più diffuso e più popolare in tutti i paesi del mondo. Per la prima volta, uno spettacolo laico aveva superato quello religioso.

Persino a Roma, nel centro del cattolicesimo, nel-

la città in cui si svolgono gli spettacoli religiosi più grandiosi, esistono persone — e ce sono molte — che non frequentano mai le funzioni liturgiche, ma non vi è un solo romano, fatta eccezione per i neonati, che non sia mai stato al cinema.

Contate il numero di celebrazioni religiose che avvengono ogni giorno in centri come Madrid, Gerusalemme, Baghdad, La Mecca e, infine, anche Madras, confrontate questo dato con il numero di proiezioni cinematografiche nelle stesse città e comprenderete quale salto straordinario abbia compiuto l'arte dello spettacolo laico negli ultimi cinquant'anni. E non serve nemmeno parlare di città come New York, Chicago, Manchester o Lione.

Tra le città menzionate, ho volutamente ommesso quelle del nostro paese, poiché il divario quantitativo tra gli spettacoli ecclesiastici e quelli cinematografici è evidente a chiunque.

Il culto religioso è lo strumento principale per l'organizzazione delle credenze religiose. Senza le funzioni liturgiche, qualunque sia la loro forma, qualsiasi religione perde ogni forza. Un pastore ha bisogno di un pascolo. Altrimenti come potrebbe raggruppare insieme coloro che intende guidare?

Il cinema è diventato il concorrente più pericoloso delle funzioni religiose. Persino i film di contenuto religioso non hanno cambiato questa situazione.

Dal punto di vista di molti rappresentanti della Chiesa, questa nuova arte dello spettacolo, l'arte cinematografica, sembra realmente un gorilla capace di profanare i luoghi sacri, distruggere gli altari e sottrarre i fedeli a Cristo, Maometto, Buddha o Geova.

E dal punto di vista dei rappresentanti di quei tipi e generi delle arti laiche dello spettacolo che si sono consolidati all'inizio del XX secolo? Perché questo gigante appena nato si è rivelato o è sembrato loro così pericoloso? E in che cosa consiste questa pericolosità? Nella scomparsa di questi generi? Nel loro cambiamento?

È possibile ritenere che questi generi siano effettivamente stabili e, per così dire, definitivi? Tutti gli spettacoli dell'epoca pre-cinematografica — senza contare quelli religiosi — apparivano, all'inizio del nostro secolo, suddivisi in maniera più o meno di-

stinta in ciò che comunemente si definisce teatro, ciò che noi chiamiamo varietà (*revue* o *vaudeville* in Europa), ciò che si intende con il termine ‘circo’ e, infine, in spettacoli di massa festivi (carnevaleschi, in maschera o sportivi). A parte si trovano gli spettacoli di marionette, che talvolta assumono la forma di un teatro, altre volte accompagnano gli spettacoli di varietà e altre ancora partecipano agli spettacoli carnevaleschi.

Il teatro, nel significato comune del termine, si divide in dramma, opera, operetta e balletto. Tra questi, il teatro d’arte drammatica è considerato il fratello maggiore, probabilmente per grado di diffusione. Se, invece, parliamo di anzianità in termini di esistenza, occorre tenere conto del fatto che la forma in cui il teatro ci appare agli inizi del XX secolo è talmente diversa dalle sue antecedenti da rendere difficile far risalire il suo inizio a prima del XVII-XVIII secolo. E anche in tal caso sarebbe una grande forzatura.

Immaginate di trovarvi seduti in una valle tra le montagne, su una panca di pietra in un immenso anfiteatro, circondati da migliaia di spettatori. Davanti a voi un coro che canta e alcuni attori indossano delle maschere di legno sulla testa, come copricapi. Si sta svolgendo una gara tra drammaturghi e gli attori declamano ritmicamente il testo della tragedia attraverso maschere che amplificano la loro voce. Questo è il teatro dei tempi di Eschilo.

Ora immaginate di trovarvi in una piazza cittadina. Su un palco di legno, gli attori indossano costumi variopinti. Testo improvvisato, linguaggio triviale, caratterizzazioni volutamente banali in un intreccio confuso e fiabesco. Questa è la commedia dell’arte.

E ora immaginatevi nella platea del Teatro d’Arte di Mosca, di fronte a un palcoscenico chiuso, una sorta di scatola scenica. Un intreccio psicologico. Sul palco ci sono persone che, esteriormente, non si differenziano dagli spettatori. Potrebbero scambiarsi di posto. Si sta tenendo la prima del *Gabbiano*.

Cosa accomuna queste tre forme? Forse solo il fatto che in tutti e tre i casi ci sono spettatori, ma questa è una caratteristica di ogni forma di arte dello spettacolo.

Non si può pensare che sia possibile fermare il processo di trasformazione delle forme in un qual-

siasi tipo di arte. Ogni individuo sulla terra si trova all’interno di questo processo e, spesso proprio per questo motivo, non lo nota.

Non si può pensare che l’arte teatrale conserverà per sempre la forma che aveva assunto tra la fine del XIX e l’inizio del XX secolo e la cui espressione migliore è rappresentata dalle messe in scena del Teatro d’Arte. È altamente possibile che l’evoluzione futura del teatro drammatico possa sfociare in qualcosa di talmente innovativo da rendere impossibile rintracciarvi anche il minimo accenno al *Gabbiano*. Già adesso si osservano alcune mutazioni, e il cinema spesso ne è il colpevole o, perlomeno, il complice.

Il 1600 è considerato l’anno di nascita dell’opera. Da allora, questa forma d’arte ha cambiato più volte forma e funzione. Le prime declamazioni musicali e recitative sono lontane dal virtuosismo della coloratura dei castrati quanto l’equilibrio vocale dell’opera napoletana del XVIII secolo dalle opere di Musorgskij. L’opera ha mantenuto una sorprendente costanza solo nel conflitto tra recitativo e aria, tra la narrazione drammatica e il puro virtuosismo vocale.

Ci sono stati periodi nella storia dell’opera in cui essa ha occupato il primo posto tra le arti teatrali, ma alla fine del XIX secolo il teatro d’arte drammatica ha riconquistato le posizioni perse, l’opera ha fatto un passo indietro e, probabilmente, per lo spavento ha reagito cercando di imitare il teatro d’arte drammatica nella scelta di intrecci legati alla vita quotidiana, nel passaggio dai versi alla prosa e nell’imitazione da parte della struttura musicale e vocale di quella del linguaggio parlato.

L’operetta è nata a metà del XVII secolo.

A metà del XIX secolo, ai tempi di Offenbach e Johann Strauss, aveva raggiunto la popolarità mondiale, ma già all’inizio del XX secolo Kálmán riuscì a canonizzarne le trame e i ruoli a tal punto che oggi l’operetta lotta con tutte le sue forze — e non sempre con successo — per trovare una via d’uscita da questi schemi; talvolta si avvicina all’opera comica, altre alla farsa, al *revue* o al cosiddetto *musical*, un dramma musicale con contenuti più o meno seri, talvolta tragici, talvolta filosofici.

Tra questi *musical* ho visto, in America, spetta-

coli splendidamente allestiti e magistralmente interpretati: *West Side Story* (un'interpretazione di *Romeo e Giulietta*), *Il violinista sul tetto* (tratto da *La storia di Tewje il Lattivendolo* di Sholom-Alejchem), *My Fair Lady* (basato su *Pigmalione* di George Bernard Shaw). La struttura drammaturgica, le caratteristiche di genere e i tratti dei personaggi di questi *musical* si distaccano tutti profondamente da quelli de *La contessa Mariza* o *La principessa della Czarda*, ovvero da ciò che rappresentava l'operetta all'epoca della nascita del cinema.

Jean-Georges Noverre è considerato il padre del balletto moderno. Fu lui, alla fine del XVIII secolo, a creare le prime coreografie con intreccio strutturato invece dei semplici *divertissement* di danza, dichiarando che fosse possibile 'danzare' qualsiasi tragedia di Shakespeare.

Nemmeno un secolo dopo, il balletto classico in Occidente entrava in declino, mentre in Russia Marius Petipa creava spettacoli brillanti, ma diametralmente opposti rispetto a quelli di Noverre, composti da una successione ininterrotta di *divertissement*, tenuti a malapena insieme da un filo narrativo. I riformatori del balletto, da Noverre a Didelot, fino a Petipa, Djagilev, Fokin e Golejzovskij, accumularono in modo sorprendente un incredibile numero di contraddizioni all'interno di quest'arte.

Gli 'esperti del balletto' riescono a non accorgersi in queste contraddizioni delle rughe della vecchiaia. Eppure, in un unico spettacolo coesistono simultaneamente movimenti puramente tecnici, privi di qualsiasi significato espressivo e che già Noverre aveva definito "piroette che non dicono nulla", movimenti espressivi di pantomima, un linguaggio codificato dei gesti, danze popolari o da salotto stilizzate, che non legano in nessun modo con i passi sulle punte dei classici *pas de deux*.

Queste contraddizioni si riflettono persino nei costumi. Una protagonista può camminare sul palco trascinando un lungo strascico in broccato, mentre un'altra, vestita con un leggero tutù in mussola, corre sulle punte. Per far capire quanto questo sia assurdo si potrebbe azzardare questo paragone: è come se lo zar Fedor Ivanovič entrasse in scena indossando la corona imperiale, mentre Boris Godunov si

presentasse in costume da bagno.

Sono consapevole di correre il rischio di essere accusato di non capire nulla dell' 'affascinante convenzionalità del balletto', o di aver fatto dello spirito per amore di una battuta arguta.

Ebbene, io comprendo e rispetto ogni convenzionalità nell'arte, poiché la convenzione è il suo stesso linguaggio, ma un'opera d'arte deve possedere un'unica convenzione, non molteplici. Solo allora diventa un tutt'uno. Nel cosiddetto balletto classico dei primi del Novecento, invece, la mescolanza meccanica di convenzioni, che altro non è che una catena di atavismi, e il fatto che ci siamo abituati a questo non cambia la questione di fondo.

Non so quale direzione prenderà l'evoluzione del balletto. Forse si muoverà verso la tragedia pantomimica di Noverre, ovvero nella direzione in cui è andato Prokof'ev quando ha composto *Romeo e Giulietta*, oppure verso i *divertissement* di danza di Igor Moiseev; in ogni caso, il balletto moderno non potrà restare a lungo legato a *Il lago dei cigni*, per quanto splendida sia la musica di Čajkovskij.

E il fatto che *Giselle* sia stato restaurato seguendo gli esatti movimenti del suo primo coreografo è sicuramente interessante di per sé, ma non può essere in alcun modo considerato un passo avanti.

Il circo che conosciamo oggi, è risaputo, non ha nulla a che vedere con il circo dell'antica Roma e se vi è una somiglianza, questa è soltanto nel nome e nella forma circolare dell'arena. La genealogia del nostro circo è molto più breve: è nato come spettacolo di volteggio equestre. Fu il cavallo a definire la forma rotonda dell'arena, mentre la lunghezza della frusta ne determinò il diametro. I suoi 'fratelli maggiori', di norma, trattano il circo con sufficienza, ma ciò non ha impedito a quest'ultimo di raggiungere, nella metà del XIX secolo, una posizione sociale di grande rilievo; a San Pietroburgo fu costruito appositamente un sontuoso edificio che, in seguito, fu trasformato in teatro d'opera. Abbastanza rapidamente il circo assimilò elementi della fiera e del varietà itinerante, e i cavalli smisero di esserne il centro imprescindibile. Il circo è passato attraverso diverse forme evolutive: unendosi al teatro, ha dato vita a spettacoli grandiosi sia all'interno dell'arena,

sia sul palco meccanizzato a essa adiacente; mettendo in fila tre arene, si è espanso fino a raggiungere le dimensioni di uno stadio. Oggi, rispetto agli anni del suo massimo splendore, il circo è diventato molto più modesto e ha iniziato da tempo a trasferire i numeri nati al suo interno al varietà. Si è creato una sorta di circolo: dal varietà itinerante e dalla fiera al circo e dal circo al varietà contemporaneo.

Il teatro delle marionette degli anni Dieci stava, per così dire, cambiando pelle. Le forme tradizionali dei teatri di marionette fieristici e ambulanti morivano in modo sorprendentemente uniforme, portando con sé i loro celebri protagonisti. Il burattino tradizionale russo Petruška era quasi del tutto scomparso, così come il francese Polichinelle, l'italiano Pulcinella e l'inglese Punch. I beniamini di ieri, amati dal popolo — ribelli, sfrontati, provocatori e litigiosi — erano diventati, come vecchi abiti dismessi dai genitori, strumenti di intrattenimento per bambini, con risultati alquanto discutibili in termini di educazione morale.

I teatri di marionette di Cina, India e Indonesia, fossilizzatisi nella splendida tradizione del feudalesimo, sono sopravvissuti per inerzia, ma il terreno che li nutriva andava sgretolandosi sotto i loro piedi, insieme a tutti gli sconvolgimenti sociali che avevano distrutto il sistema feudale, la sua mentalità e l'arte a esso legata.

Il moderno teatro di marionette dell'Unione Sovietica e dei paesi socialisti, così come molti teatri di marionette dell'Europa occidentale, rappresentano in sostanza un fenomeno completamente nuovo. Non hanno raccolto il testimone dalle mani dei loro predecessori, ma hanno raccolto da terra quello che era stato lasciato cadere.

Ed ecco che, all'interno di tutti i processi evolutivi in corso in ogni forma di arte dello spettacolo laico, il cinematografo si è insinuato come un cuneo d'acciaio nel legno. Estraneo, freddo, sfacciatamente presuntuoso.

È impossibile pensare che il cinematografo non influenzerà l'ulteriore evoluzione delle altre forme di arte dello spettacolo; tuttavia, per poter almeno approssimativamente prevedere queste evoluzioni, è assolutamente necessario stabilire la differenza

fondamentale tra il cinema e il teatro degli inizi del XX secolo in tutte le sue varianti.

Bisogna comprendere quali funzioni del teatro siano sostituibili dal cinema e quali caratteristiche visive del teatro sono assenti nel cinema.

La prima cosa che viene in mente cercando una differenza tra cinema e teatro è la tridimensionalità, la spazialità e la profondità che percepiamo nel teatro, nel circo o nel varietà, rispetto alla bidimensionalità del cinema, dove l'immagine viene riprodotta su uno schermo. Ma vediamo meglio se queste idee sulla bidimensionalità del cinema e la profondità del teatro sono corrette.

Se presteremo attenzione alle nostre stesse percezioni, ci renderemo conto che non è così.

Nel teatro, davanti a noi si trova una certa superficie visiva incorniciata nella cornice del palcoscenico, disposta frontalmente in esso (non prendo in considerazione i posti laterali, scomodi e poco apprezzati dagli spettatori, ritenuti inadatti per la ricezione di questo genere di spettacolo).

Abbiamo perciò frontalità e unicità del punto di vista. Di fatto, non percepiamo quindi lo spazio della scena, ma un'immagine dello spazio sulla scena, simile più a un altorilievo. Gli attori del teatro, di norma, tendono a spostarsi in avanti e non amano rientrare nella profondità della scena, specialmente se questa è orizzontale.

La profondità sulla scena è spesso sostituita dall'altezza. Nella sua forma minima, si manifesta nel sollevamento del pavimento del palcoscenico; nella sua forma massima, nell'utilizzo di scale, balconi, finestre, ovvero proprio quegli elementi caratteristici non solo dell'altorilievo, ma anche dell'arte figurativa dell'artista in generale, dove ciò che è situato più lontano dallo spettatore, per essere visibile, spesso tende a sollevarsi.

Il movimento principale dell'attore sulla scena avviene generalmente o in senso frontale, da una quinta all'altra, o lungo una diagonale poco profonda, che è di nuovo molto simile al movimento dell'altorilievo.

La chiusura frontale del palco da parte della cornice dell'arco scenico determina una subordinazione pienamente naturale e legittima di questa cornice alla composizione delle *mise en scène* e la perce-

zione di un'asse centrale anche quando la *mise en scène* non è simmetrica. Le quinte convenzionali, collocate solitamente ai lati del palco, così come le mantovane convenzionali appese alla graticcia, delimitano lo spazio interno del palco e, chiudendolo su se stesso, sembrano suggerire che, al di fuori di esso, allo spettatore non è concesso vedere nulla. Sopra la scena, di fatto, non esiste un cielo reale; è possibile 'evocarlo', ma non esiste realmente, e il volo di un attore, anche se sospeso a un filo, si trasforma inevitabilmente in un volo oltre l'arco scenico, che più che come elemento della trama viene percepito dal pubblico come un trucco tecnico.

Un altro tipo di spazio è quello del circo. Si tratta di un'arena circondata dal pubblico. La frontalità scompare e, se l'attore si rivolge costantemente in una sola direzione, significa che non sta rispettando le leggi dell'arte circense, e gli spettatori, seduti ai lati o dietro di lui, ne saranno molto irritati. In questo caso, abbiamo a che fare con una scultura rotante. Pur mantenendo un solo punto di vista per ogni spettatore, l'attore avverte migliaia di occhi che lo circondano.

Ma la differenza principale tra lo spazio teatrale e quello circense risiede nel fatto che il palcoscenico del teatro ha la possibilità di creare, attraverso mezzi puramente figurativi, l'illusione di un'estensione maggiore rispetto a quella che effettivamente possiede (grazie alla costruzione prospettica delle scenografie, o ai fondali paesaggistici), mentre l'arena circense viene percepita dallo spettatore esattamente per quello che è nella realtà. Il palcoscenico del teatro è delimitato dalla cornice dall'arco scenico e dal fondale, mentre l'arena del circo è indubbiamente delimitata dalle sue reali dimensioni.

Esaminiamo ora lo spazio che percepiamo sullo schermo cinematografico. Definirlo una superficie piatta sarebbe inesatto. Lo spettatore osserva ciò che accade sullo schermo dalla prospettiva della cinepresa che ha effettuato le riprese.

L'occhio dello spettatore sembra trovarsi all'interno dell'obiettivo di questo apparecchio e si muove insieme a esso. Questo movimento è completamente diverso da quello che compie l'occhio muovendosi lungo la superficie piatta frontale del palcoscenico

teatrale, oltre il quale lo spazio convenzionale della scena è raffigurato come se fosse un altorilievo. Il panorama nel teatro e il panorama nel cinema si differenziano in maniera marcata. Nel teatro, si tratta del movimento degli oggetti davanti allo spettatore, mentre nel cinema è il movimento dello spettatore davanti agli oggetti. Lo spettatore al cinema non rimane mai seduto in un solo posto. Sale insieme alla cinepresa sul tetto e guarda dall'alto verso il basso, poi scende nel seminterrato e guarda dal basso verso l'alto. Vede ora i capelli delle persone, ora le loro caviglie. Si avvicina senza indugio a una persona a pochi centimetri di distanza oppure si allontana per chilometri. Lo spettatore al cinema è in costante movimento all'interno dello spazio che percepisce, e non al di fuori di esso, come accade nel teatro o nel circo.

Se la subordinazione all'arco scenico e la frontalità inducono il regista teatrale a creare composizioni simili alle strutture grafiche di un artista, l'assenza di frontalità e di limiti nello spazio nel cinema consente al regista cinematografico di non subordinare la composizione alla cornice dell'inquadratura poiché, con il movimento dell'obiettivo della cinepresa, essa scompare. Un'eccessiva compiutezza della composizione dell'inquadratura, praticata da alcuni registi, sfocia in una teatralità innaturale per il cinema, a una 'illustrazione', e respinge lo spettatore indietro, nella sala, privandolo della possibilità di vagare insieme alla cinepresa nell'infinito spazio cinematografico, infinito come il mondo, che è una delle caratteristiche principali della sua espressività.

Sono disposto ad ammettere che tutte le mie riflessioni sulla planitudine dello spazio scenico e sulla tridimensionalità dello schermo piatto cinematografico possano sembrare poco convincenti. Ma tra qualche anno, il cinema diventerà stereoscopico, ovvero acquisirà una spazialità di fatto. Pertanto, raggiunta la piena padronanza tecnica della riproduzione del suono, del colore, del volume e dello spazio, lo spettacolo cinematografico esteriormente non si differenzierà in nulla dal teatro, mentre per le possibilità di movimento nello spazio sarà infinitamente più ricco.

Ma questo significa forse che la natura della percezione dello spettacolo cinematografico sarà la stes-

sa di quella dello spettacolo teatrale, arricchita da nuove possibilità espressive? Se così fosse, dovremmo giungere alla conclusione che, tra qualche tempo, non esisteranno altri tipi di spettacolo oltre al cinema, e che i teatri, se dovessero sopravvivere, sarebbero soltanto una sorta di laboratorio.

Pertanto, per trovare la linea di demarcazione tra cinema e teatro che ci consenta di affermare la possibilità della loro coesistenza permanente, dobbiamo scavare fino a scoprire ciò che realmente li distingue. Se non l'abbiamo trovato nella differenza dello spazio, forse lo troveremo nelle diverse leggi del tempo che, come lo spazio, sono una delle condizioni fondamentali dell'arte dello spettacolo.

Sia nel cinema, sia nel teatro, possiamo distinguere due tipi di tempo. Uno di questi appartiene alla trama, alla narrazione. Il tempo narrativo raramente coincide con il tempo reale durante il quale si svolge lo spettacolo.

Nell'arco delle due ore di uno spettacolo teatrale o di un film, possono trascorrere un anno, due o persino centinaia di anni in termini di tempo narrativo. Ogni atto, scena o episodio successivo può trasportarci in un periodo completamente diverso, non solo avanzando nel tempo, ma anche tornando indietro. In questo senso, il cinema si distingue dal teatro principalmente per il fatto che i salti temporali nella narrazione cinematografica avvengono più frequentemente e di solito coprono un lasso di tempo molto ampio.

Ma oltre al tempo narrativo, nell'arte del teatro e del cinema esiste un altro tipo di tempo, che caratterizza ogni forma di spettacolo. Si tratta del tempo necessario allo svolgimento dello spettacolo, all'azione puramente fisica. È proprio questo lo strumento principale a disposizione sia del regista, sia dell'attore. È questo tempo, e non il tempo narrativo, a creare il ritmo e il tempo nei suoni e nei movimenti.

Il cinema può disporre dell'organizzazione di questo tempo allo stesso modo del teatro ma, in aggiunta, può fare con questo tempo ciò che al teatro resta precluso. Può dilatare o comprimere questo tempo. Può ridurre il tempo fisico di transizione da una messinscena all'altra attraverso un semplice cambio di inquadratura. Nel teatro, il movimento di un attore

che si sposta dalla stufa alla finestra non può essere ridotto, mentre nel cinema, cambiando l'immagine, questo movimento può essere semplicemente sottinteso. Inoltre, il cinema può, senza necessità di montaggio, dilatare o comprimere il tempo fisico all'interno della stessa inquadratura. Questo effetto si ottiene attraverso la ripresa rallentata o accelerata, da cui ne consegue che tutti i movimenti fisici riprodotti sullo schermo vengono rispettivamente velocizzati o rallentati, acquisendo una forza espressiva totalmente distintiva e inaccessibile al teatro.

Ma non è tutto. Con lo stesso metodo, il cinema può comprimere un tempo fisico della durata di giorni, settimane o mesi, riducendolo a 15-20 minuti. E, viceversa, un'azione che dura mezzo minuto può essere estesa fino a durare un'ora intera. A questo va aggiunto che, grazie a speciali tecniche ottiche, è possibile ridurre o ampliare a piacimento lo spazio fisico e i volumi. Ingrandendo le dimensioni dei batteri fino a diversi metri e dilatando i secondi fino a farli diventare minuti, è possibile svelare eventi drammatici all'interno di una goccia d'acqua o di sangue. Tutte queste possibilità sono da tempo impiegate nella scienza cinematografica, e, naturalmente, ciascuna di esse può diventare — e talvolta lo diventa — uno strumento di puro impatto emotivo all'interno di un film.

Quale conclusione dovremmo trarre, quindi, dopo aver esaminato la differenza nei regimi temporali tra l'arte del teatro e quella del cinema? Una sola: il cinema non solo può riprodurre il regime temporale del teatro, ma possiede anche la capacità di amplificarne la forza espressiva. Avevamo già tratto una conclusione simile in relazione allo spazio. Pertanto, ne deriva che sia nel tempo, sia nello spazio, così come nel suono e nel colore — ovvero sia dal punto di vista uditivo, sia visivo — il cinema può riprodurre non solo tutto ciò di cui il teatro, il circo o il varietà dispongono ampiamente, ma può anche accrescere la loro capacità espressiva.

Ma cos'altro, oltre alla vista e all'udito, partecipa alla ricezione dello spettacolo?

Dove dobbiamo cercare quegli elementi, quelle proprietà peculiari del teatro, del circo o del varietà che il cinema non è in grado di riprodurre?

Scoprire queste caratteristiche è possibile analizzando la reazione immediata degli spettatori dei numeri di varietà o di concerti e la reazione di questi stessi numeri sullo schermo. Esistono diversi film che sono la riduzione cinematografica di concerti, spettacoli di varietà o di circo. Questi film riscuotono un certo successo. Ma paragonare tale successo a quello che quegli stessi attori e quegli stessi numeri di varietà ottengono durante un concerto dal vivo, su un palcoscenico ‘reale’, non è possibile.

La perdita di questo successo non è imputabile agli artisti o ai registi, poiché è tecnicamente possibile riprodurre un’esibizione dal vivo, ma ottenere lo stesso risultato in termini di ricezione da parte dello spettatore è del tutto impossibile.

E questa impossibilità risiede proprio nell’essenza stessa della parola ‘riproduzione’, in quel piccolo prefisso ‘ri’. Il fatto stesso di riprodurre l’opera implica che essa esista, di fatto, in un tempo passato.

Tutto ciò che si vede a teatro, in uno spettacolo di varietà o di circo avviene simultaneamente alla ricezione dello spettatore – accade qui, adesso, ora.

Tutto ciò che si vede sullo schermo è accaduto in precedenza e, pertanto, si svolge in un tempo diverso rispetto all’atto di ricezione dello spettatore.

Questo diventa particolarmente evidente se immaginiamo il tentativo di riprodurre al cinema l’arte di un prestigiatore. Anche se il film fosse a colori, sonoro e tridimensionale, anche se il prestigiatore apparisse davanti agli spettatori esattamente nello stesso modo in cui appare sul palcoscenico di un circo o di un varietà, gli spettatori non proverebbero lo stesso piacere che deriva da un incontro diretto con il prestigiatore. L’essenza stessa di questo piacere risiede nel fatto che lo spettatore è presente fisicamente all’atto, che il trucco avviene davanti ai suoi occhi.

E perché il trucco risulti ancora più sorprendente, il prestigiatore solitamente prende un fazzoletto o una moneta da uno degli spettatori e da esso fa uscire una colomba o un topolino bianco. Nel cinema, invece, potete persino far uscire da quella moneta due locomotive, e tuttavia lo spettatore rimarrà completamente indifferente. Il prestigiatore può essere inserito nella trama del film e mostrare i suoi truc-

chi ai protagonisti del film, ma non può mostrare i suoi trucchi dallo schermo agli spettatori seduti in sala. Nessuna tecnica, nessun teleobiettivo, nessun rallentamento o accelerazione delle riprese, nessuna retroproiezione o combinazione ottica potranno mai aiutare il regista del film a superare questa situazione senza via d’uscita.

Posso facilmente immaginare un’obiezione: “E allora i film di Méliès? Tra questi, infatti, ebbe un incredibile successo un film, in cui si mostravano trucchi, o addirittura accadevano miracoli, come quando la testa di una persona scompariva, poi ne ricresceva una nuova che scompariva a sua volta. Poi la persona senza testa lanciava la sua testa come una palla, questa gli cadeva proprio sul collo e si riattaccava immediatamente...”

Sì, ai tempi di Méliès questo era davvero sorprendente. Tuttavia, ciò che sbalordiva lo spettatore di allora era non tanto l’arte del prestigiatore, quanto il miracolo del cinematografo. Oggi, però, il cinema non è più un miracolo, e per quante teste una persona cambi sullo schermo, non apparirà mai come un trucco da prestigiatore o un miracolo cinematografico.

Esattamente allo stesso modo, al cinema non è possibile riprendere un domatore di tigri. Nell’intreccio narrativo di un film si può fare, nella cronaca anche, ma la base della ricezione emotiva che questo tipo di spettacolo suscita nel circo risiede nel fatto che l’atto di addomesticamento avviene simultaneamente all’atto della ricezione. Lo spettatore partecipa pienamente al ritmo di quell’atto, ne percepisce la tensione e, secondo dopo secondo, attende la possibile morte del domatore, ma non quella, prevista dalla trama, del personaggio del film.

Altrettanto privi di senso sarebbero i tentativi del regista cinematografico di mostrare l’arte di un improvvisatore. Proprio perché Vladimir Chenkin possedeva un talento straordinario per l’improvvisazione – nel senso più ampio di questo termine – ovvero la capacità di entrare in contatto diretto con lo spettatore, le sue storie perdono metà della loro espressività sullo schermo.

Ho volutamente scelto gli esempi più indiscutibili, ma il piacere di essere testimoni di un atto creativo

non si limita ai casi in cui si assiste all'esibizione di un prestigiatore, un domatore o un improvvisatore.

L'interpretazione data da un attore, plasmata dall'unicità di una specifica esibizione, la particolare intonazione data a una frase, la pausa improvvisa di un cantante sono tutti elementi estremamente significativi per la ricezione della sua opera da parte del pubblico.

Lo spettatore, in maniera inconsapevole, ma del tutto corretta, avverte di essere partecipe di quell'atto, di essere un co-creatore, e che quel concerto, in un certo senso, è unico e irripetibile. Ed è indubbiamente vero. L'emozione che l'attore prova in quel preciso momento, il temperamento del suo gesto e quell'impercettibile 'qualcosa' nell'intonazione, che rende improvvisato anche un testo o un movimento già memorizzato, dipendono dalla composizione del pubblico, dal numero degli spettatori, persino da un colpo di tosse casuale nella sala. Questa interdipendenza e co-creatività tra attore e spettatore rappresentano il fulcro su cui si regge l'intero spettacolo.

Dall'esterno, la professione dell'attore sembra molto interessante, forse un po' frivola, ma indubbiamente felice. Così pensano gli ingegneri, i medici, i fabbri, i contabili, gli agronomi. Si sbagliano. È una professione faticosa e straordinariamente infida. Spesso inizia con difficoltà e quasi sempre si conclude amaramente, talvolta in modo tragico. La vecchiaia dell'attore non è la vecchiaia del suo talento, ma la vecchiaia della materia con cui l'attore plasma la sua opera. E questa materia — la voce, le mani, le gambe, il corpo — si consuma e invecchia. Andreste da un medico di sessant'anni? Certo. Guardereste una ballerina di sessant'anni? No. Ascoltereste una madama Butterfly di sessant'anni? No. Del resto, a quell'età non si balla e non si canta più. È davvero spaventoso quando muore una professione.

Perché, allora, amare la professione di attore? Nonostante tutto, io la amo. La amo, pur sapendo che sulla mia testa, quella di attore di teatro e di varietà, pende già da tempo una spada di Damocle. Molto presto non potrò più esibirmi con le mie serate. Non potrò più cantare, né mostrare le mie marionette. Ma sono felice di aver potuto provare la gioia di incon-

trare il pubblico per più di quarant'anni. Momenti straordinari nella loro intensità, ognuno dei quali non si divide in sessanta secondi, ma si frammenta in innumerevoli frazioni di secondo che danno vita alla nostra verità di attore. E la cosa più incredibile, più meravigliosa di questa verità consiste nel dipendere interamente dal pubblico, dagli spettatori di oggi, dalla loro reazione, dal loro respiro, dalle loro risate, dal loro silenzio assoluto, teso come un elastico tirato al massimo.

In questi momenti, io, come ogni attore, sento gli spettatori come co-creatori, e quindi come amici. Questa è una professione di amicizia, di legame con le persone.

Ma le stesse sensazioni le prova anche lo spettatore nei confronti dell'attore se, naturalmente, il contatto co-creativo ha avuto luogo.

Soddisfare lo spettatore nel suo desiderio di essere testimone e complice dell'atto creativo è qualcosa che il cinema non può fare. Non è un caso che gli spettatori dei film vogliano così spesso incontrare di persona gli attori del cinema per ascoltare direttamente dalle loro labbra un monologo o una canzone che hanno amato sullo schermo.

Il piacere derivante dall'essere presenti durante un atto creativo sta nel fatto che si è testimoni della trasformazione di un materiale iniziale in una nuova entità, ovvero si è testimoni di un processo di metamorfosi o, meglio ancora, di trasfigurazione. Nel teatro non è solo una persona a trasformarsi in un'altra (come Moskvina in *Luka*, o Šaljapin in *Mefistofele*); tutto ciò che si trova intorno si trasforma a sua volta, e sul pavimento di legno del palcoscenico si materializzano ora una città, ora una foresta, ora la riva del mare.

Il pubblico del teatro è talmente rapito dal miracolo della trasformazione che spesso applaude non tanto nei momenti significativi della trama, quanto in singoli momenti, per lui estremamente significativi, del processo creativo: alla veridicità profusa da una scena interpretata dall'attore, alla durata della pausa nell'esecuzione di un'aria, alle nuvole che scorrono sul fondale, alle onde del mare che si infrangono, persino alla luce della luna.

Perché, invece, al cinema, il pubblico di norma

applaudivano soltanto in determinati momenti culminanti della trama e non applaudivano né alle nuvole, né al bagliore della luce lunare? (Sto parlando di film con scene naturali, non di animazione.)

Per una ragione molto semplice. In quei momenti sullo schermo non avviene nessuna trasformazione, nessun miracolo. Quelle sono nuvole vere, onde vere, e anche la luna è vera.

Riflettete sulla differenza tra le vostre sensazioni a teatro e al cinema, e scoprirete delle regolarità estremamente interessanti.

Se sullo schermo una casa va in fiamme, siete convinti di vedere un vero incendio, con fuoco autentico. Tuttavia, se ciò avviene sul palcoscenico di un teatro, dove, come richiesto dalla trama, si inscena un incendio — per esempio nell'opera *Dubrovskij* — vi sembrerà che la casa sia davvero in fiamme, e probabilmente fuggirete dalla sala del teatro.

Avete notato come un personaggio nel film possa bere due o persino tre bottiglie di birra, e voi lo accettate senza alcun dubbio? Ma se un attore sul palcoscenico del teatro porta alla bocca un bicchiere di champagne, immediatamente vi tormenta una domanda: sarà una bevanda gassata o del tè? Questo accade perché lo spettatore a teatro, a livello inconscio, separa l'attore dal personaggio che interpreta e in quel momento lo champagne finisce nello stomaco dell'attore, non del personaggio.

Sullo schermo di un film, sia esso documentario o di finzione, un gatto può camminare quanto vuole senza infrangere le leggi del cinema, ma se il gatto appare sul palcoscenico del teatro, lo spettacolo di fatto si interrompe, gli spettatori osserveranno solo la direzione in cui andrà il gatto, se verso l'orchestra o dietro le quinte. Sullo schermo possono sfilare mandrie di mucche, cavalieri al galoppo, carri armati; tuttavia, se sul palcoscenico del teatro appare un cavallo, si tratta di un espediente, o di un gesto di cattivo gusto, e tutti si chiederanno cosa si metterà a fare. Sullo schermo possono apparire adulti, bambini, e persino neonati, ma se nell'opera *Rusalka* sul palco compare una bambina, l'opera si interrompe, il pubblico si preoccuperà soltanto di sapere quanti anni ha la bambina e di chi sia figlia. Quanto poi a un neonato, la sua presenza sulla

scena è assolutamente inconcepibile.

Perché accade questo? Perché, sullo schermo cinematografico, un gatto, un cavallo o un carro armato si trovano immersi in un contesto fatto di oggetti reali e di un'ambientazione reale e, quindi, non creano alcuna contraddizione con ciò che li circonda; nel teatro, invece, questi elementi si trovano perlopiù in mezzo a oggetti funzionali e a un'ambientazione ricreata, restando però autentici e, quindi, entrando in contrasto con l'ambiente circostante.

Emergono così due confini paralleli, che distinguono le sfere d'azione del cinema naturalistico e del teatro, inteso nel senso più ampio del termine.

Uno di questi confini, quello fondamentale e invalicabile, è dato dalla presenza nel teatro — e dall'assenza nel cinema — della capacità di stabilire un contatto diretto e immediato tra attore e pubblico.

L'altro confine è meno netto, ma altrettanto importante, ed è determinato dalla natura dell'immaginario scenico.

Nel teatro, di norma, l'immagine di uno spettacolo viene creata attraverso una composizione di raffigurazioni: un cielo figurato, una luna figurata, un personaggio raffigurato.

La rappresentazione in una pellicola cinematografica (ancora una volta, generalmente) è data da una somma di realtà assolute: la luna autentica, il cielo autentico, il fuoco autentico e la tipicità estrema del personaggio.

[...]

Come ho già detto, il confine che separa la natura dell'immaginario dello spettacolo nel cinema e nel teatro non è così preciso come quello che caratterizza la presenza o l'assenza di un contatto diretto con l'emozione dello spettatore; ma è proprio lungo questo confine dell'immaginario che avvengono le straordinarie contaminazioni fra teatro e cinema. Ecco perché non bisogna in nessun modo dimenticarlo.

Nessuno di questi confini ha alcuna relazione con la questione della gestione dello spazio nel cinema o nel teatro, né con la composizione del tempo. Perché allora ho dovuto esaminare così a fondo entrambe le questioni? Solo per abbandonarle definitivamente e non tornarci mai più? No, l'ho fatto per poter os-

servare, considerando i rapporti e le interdipendenze tra cinema e teatro, quanti cambiamenti siano intercorsi e continuino a intercorrere in entrambi i tipi di spettacolo. Cambiamenti sia nel metodo di gestione dello spazio, sia nella composizione del tempo.

Essi si esprimevano e si esprimono non solo nell'uso da parte del teatro delle tecniche cinematografiche, o delle tecniche teatrali nel cinema, ma anche nel respingersi a vicenda e nell'adozione di mezzi di espressività scenica che sono impossibili nella pratica del cinema o in quella del teatro.

Questi prestiti e respingimenti non avvengono sempre in modo consapevole, come una sorta di dichiarazione creativa. Emergono organicamente dal semplice fatto della coesistenza tra le due forme di arte dello spettacolo.

Vicine, ma non insieme.

www.esamizdat.it ◇ S. Obrazcov, *La staffetta delle arti. Un gorilla in un negozio di antiquariato*. Traduzione dal russo di Chiara Rampazzo (ed. or.: Idem, *Ėstafeta iskusstvo. Glava vos'maja. Gorilla v antikvarnom magazine*, in "Iskusstvo kino", 1986, 11, pp. 87-111) ◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 205-218.

◇ **S. Obraztsov, *Relay of the Arts. A Gorilla in an Antique Shop*** ◇
Translated by Chiara Rampazzo

Abstract

Italian translation of *Estafeta iskusstv. Glava vos'maia. Gorilla v antikvarnom magazine* by Sergei Obraztsov.

Keywords

Cinema, Theatre, Sergei Obraztsov, Visual Representation, Audience Interaction, Impact.

Author

Sergei Obraztsov (1901-1992) was a Soviet puppeteer, director and artist, considered one of the greatest masters of 20th century puppet theatre. In 1931 he became the director of the Central Puppet Theatre in Moscow. He produced and staged sixty-one plays. One of his most famous productions is *Neobyknovennyi Kontsert* (*The Unusual Concert*, 1946). In addition to this theatre work, Obraztsov was also a prolific writer and educator. He is the author of several books, including *Moia professiia* (*My Profession*, 1950) and *Po stupenkam pamiati* (*On the Steps of Memory*, 1987), which became essential professional manuals for puppeteers worldwide. He also worked in film, earning recognition as the creator of the documentary monologue genre. In addition, he lectured at clubs and universities, ran training programs for puppeteers, and taught at the Moscow Academy of Theatre Arts. From 1976 to 1983, Obraztsov served as president of the Union Internationale de la Marionnette (UNIMA), and in 1984 was named honorary president. He received many prestigious state awards, but the one he cherished most was the Order of the Smile, which he was awarded in Poland in 1974.

Translator

Chiara Rampazzo holds a PhD in Linguistic, Philological and Literary Sciences (2018). She taught as an adjunct professor Russian language at the University of Pisa. Her fields of interests range from the auto-biographical studies to the 20th century Russian literature (Silver Age) and the history of Russian philosophical thought. She investigated the life and works of Georgii Chulkov, mainly focusing on the study of letter writing.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2024) Chiara Rampazzo