

# Sceničeskij obraz i rol' nel 'Sistema' di Stanislavskij

Erica Faccioli

## Introduzione

**I**l Convegno Internazionale «Parola Scena» mi ha spinto a tornare su un argomento che ritengo avere un intenso significato di carattere storico per la scena e l'arte attorica russo-sovietica. All'*obraz*, lemma incipit di questa ricerca, avevo in passato dedicato un breve saggio incompleto (Faccioli, 2012: 86-96), la cui completezza non potrà comunque trovarsi in quest'analisi, essendo per ora un volo in solitaria, anche un po' azzardato, nell'universo che coniuga l'ambito della traduzione e gli studi teatrali. Gli studi teatrologici in Italia hanno da sempre assegnato al teatro russo-sovietico una posizione privilegiata che uomini, vicende e pure semplici aneddoti meritano quando sono straordinari e in grado di cambiare ed evolvere la storia del teatro mondiale<sup>1</sup>. Una cospicua bibliografia dedica la sua attenzione a Kostantin Stanislavskij, alla sua esistenza, ai suoi scritti, libri e pensieri, ai suoi allievi e a tutto ciò che ha contribuito a creare insieme la 'leggenda' e il relativo altrettanto leggendario 'sistema' in Occidente<sup>2</sup>. A volte i miti si cristallizzano in una narrazione che prende le sembianze di un esercizio narcisistico e diventa un racconto tramandato a generazioni di studenti universitari avidi di storia e teoria del teatro. Così nessuno più cerca le fonti racchiuse nel segreto significato delle parole, su cui invece questo Convegno, svolto dal 5 al 7 febbraio 2020 presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Università di Bologna, ci ha invitati a tornare.

## Ripartire dalle origini: le parole

Il termine *obraz* ci porta nella complessità di declinazioni di significati e di visioni del mondo. Significati e visioni che ruotano tutti intorno all'immagine e all'immaginazione. Sappiamo che nella traduzione italiana la parola *obraz* trova queste versioni: 1) immagine, aspetto (nel senso comune del termine); 2) in riferimento all'arte teatrale: tipo, personaggio (ci dice l'autorevole dizionario Kovalev, ma proprio su questo punto saremo costretti a tornare con forza); 3) modo, maniera (*obraz žizni* - modo di vivere); ma questo termine trova nei suoi significati un confine con lo spirituale: 4) apparizione (*svetlij obraz matery* - apparizione luminosa della madre) (Kovalev, 2005: 543). Non dimentichiamo infine l'espressione *starinnij obraz*: antica icona, e sappiamo quanto l'icona sia un'immagine che si manifesta, una trascendenza che si inverte nell'immanenza (ricordiamo la tradizione dell'icona acheropita di derivazione greco-bizantina, cui la chiesa ortodossa riserva un particolare culto). Dobbiamo abbandonare tuttavia l'ambito più generico, portatore peraltro di declinazioni nelle sfere psicologiche e filosofiche, e concentrarci sul termine *obraz* quale categoria estetica. Come rivelato nel mio precedente saggio:

Il termine *obraz* viene definito come una «specifičeskaja kategorija iskusstvo – voploščenie v konkretno-čuvstvennoj forme predstavlenij chudožnika o dejstvitel'nosti», ovvero «specifica categoria dell'arte, realizzazione nella forma sensoriale-concreta dell'idea dell'artista del reale» (Faccioli, 2012: 90-91).

Maggiore attenzione si dovrà porre al termine quand'esso si trova in ambito teatrale, specialmente nelle due fondamentali versioni di *sceničeskij obraz* (immagine scenica), e *obraz-charakter* (immagine-carattere) creato dall'attore (si noti ancora la scelta del termine *charakter* e non *personaž*). Riporto direttamente quanto scritto nel mio saggio (Faccioli, 2012: 91-93), per impostare un contesto che mi permetterà di approfondire l'analisi dei termini nel 'sistema' di Stanislavskij:

[...]

Dunque l'*obraz* riguarda il dramma e *tout court* il teatro: esso trova due forme di specificazione, di cui una relativa alla scena: *Sceničeskij obraz* (Immagine scenica), l'altra all'attore: *Charakter e obraz aktëra* (Carattere scenico e immagine dell'attore). Il periodo sovietico, che ha visto un'evoluzione straordinaria dell'arte della scena e delle tecniche attoriche, ha sviluppato teoresi artistico-teatrali dove il concetto di *obraz* trova piena significazione e articolazione. L'Enciclopedia teatrale redatta negli anni Sessanta, la «prima pubblicazione scientifica dell'arte teatrale in lingua russa», estende due voci in merito. La voce dedicata all'*obraz* rimanda a *Sceničeskij obraz* che, a sua volta, comprende due categorie: 1) l'*obraz* di tutto lo spettacolo; 2) l'*obraz* creato dall'attore (*Teatral'naja Enciklopedija* 1965: 118).

Vale la pena di prendere in considerazione l'estensione delle voci enciclopediche, a partire da *Sceničeskij obraz*, premettendo che, a differenza di quanto fatto finora, nelle traduzioni, per comodità e uniformità discorsiva, utilizzerò per *obraz* la traduzione "immagine".

### Immagine scenica

In senso ampio come categoria estetica, l'immagine è la specifica forma di raffigurazione<sup>3</sup> della vita ottenuta attraverso i mezzi dell'arte teatrale. In senso più ristretto, con immagine scenica si fa riferimento al concreto contenuto figurativo della vita scenica, riprodotta dal drammaturgo, dal regista, dagli attori, dagli scenografi<sup>4</sup>, i caratteri, i personaggi raffigurati. Come ogni immagine artistica, l'immagine scenica si caratterizza per la concretezza e l'immediata comprensibilità, attraverso un influsso diretto sulla sensibilità dell'uomo. Nell'immagine scenica è contenuta la natura della scena, la manifestazione dei tratti essenziali e delle leggi, su cui posano i suoi fondamenti. In sintesi l'immagine scenica della creazione realistica è la tipizzazione. Attraverso la tipizzazione di un certo personaggio, di una scena, etc., si ottiene il modello di una serie di fisionomie, di un certo genere di scene. In una stessa situazione è rappresentata una moltitudine di condizioni simili; in una individualità concreta si sommano molti caratteri

umani. Allo stesso tempo la riproduzione artistica tipicizzata della vita pretende la personalizzazione, che preserva l'artista dallo schematismo, dalla didattica. Nell'immagine scenica, si legano indissolubilmente l'oggettivo e il soggettivo, i fenomeni della vita stessa, i caratteri, i conflitti, le circostanze, il mondo interiore dell'uomo, tutto ciò che esiste indipendentemente dall'artista, dalle emozioni (del vivere), dalle sue stesse riflessioni, dai suoi rapporti con la rappresentazione figurativa, in particolare delle sue concezioni. Nel concetto di immagine scenica rientrano: 1) l'immagine di tutto lo spettacolo, l'integrità artistica-ideale che l'interazione di tutti i suoi componenti (recitazione, scelte figurative, la musica, etc.) determina attraverso le intenzioni del regista e della sua realizzazione. Il regista allestitore ha la funzione di sintetizzare le forze espressive di tutte le parti dello spettacolo, conducendole verso l'obiettivo dell'immagine artistica dello spettacolo (cfr. Teatro, Arte teatrale); 2) l'immagine-carattere, opera dell'attore (cfr. Carattere scenico, Arte dell'attore) (*Teatral'naja Enciklopedija*, 1964: IV, 118).

### Carattere scenico

Tipo<sup>5</sup> scenico (immagine, individualità) creato dall'attore che recita nello spettacolo. Dal carattere comune, il carattere scenico si distingue per le proprie qualità estetiche. In esso tutti gli elementi delle caratteristiche interiori ed esteriori sono subordinate all'idea artistica, formano una rigorosa unità. Lo sviluppo del carattere scenico si verifica attraverso l'idea totale del ruolo, l'idea generale dello spettacolo. Creando il carattere scenico, l'attore non può non considerare l'orientamento artistico che appartiene alla pièce (realistico, romantico, etc.), il suo genere specifico (commedia, dramma psicologico, tragedia), i metodi, i principi e lo stile dell'autore (Shakespeare, Čechov, etc.) Dentro questo o un altro sistema teatrale (teatro popolare di piazza, farsa, commedia dell'arte italiana, diverse tipologie di teatro occidentale, classicismo, romanticismo, il realismo e le sue diverse tappe), prende corpo la tendenza all'elaborazione di un sistema metodologico del carattere scenico. La creazione del carattere scenico è il massimo compito dell'arte attorica. Essa si realizza nel corso dello spettacolo come risultato della partecipazione dell'attore all'azione drammatica, nell'esecuzione dei compiti scenici. In teatro, dove la vita si rivela per mezzo delle azioni, dei conflitti e la formazione dei caratteri delle persone, delle loro concezioni del mondo, dove i processi sociali sono interpretati nelle figurazioni dell'uomo, nelle loro coscienze, nelle psicologie, il carattere scenico rappresenta la chiave fondamentale per la comprensione della vita, delle sue leggi, delle sue contraddizioni e relazioni (*Teatral'naja Enciklopedija*, 1967: V, 578-579).

Nella creazione della tecnica per l'attore Stanislavskij ha inteso l'immagine scenica, l'*obraz* scenico, come fine ultimo del lavoro attorico e non, come siamo soliti pensare, il raggiungimento di una semplicistica immedesimazione col personaggio (attraverso la psicotecnica, certo fondamentale, ma da considerarsi una tappa del percorso). Afferma V.A. Sazonova, studiosa che alla tecnica stanislavskijana ha dedicato diverse ricerche: «La creazione di un'immagine scenica attraverso l'incarnazione creativa organica di un attore è la fase finale del processo creativo della recitazione» (Sazonova s.d.: 1)<sup>6</sup>. Una fase fondamentale del lavoro dell'attore è rappresentata dall'analisi e dall'elaborazione del ruolo. Il libro di Stanislavskij *Rabota aktëra nad rol'ju*, dedicato interamente a questo, è purtroppo noto in Italia col titolo *Il lavoro dell'attore sul personaggio*: quest'ultimo termine è usato con grande agilità per tradurre lemmi russi di natura estetica e tecnico-attoriale che non solo nel lessico, ma anche nella pratica teatrale russa hanno una maggiore specificità rispetto alla genericità che si addice al nostro vocabolario di riferimento<sup>7</sup>. A riprova, l'Enciclopedia teatrale sovietica propone sottili distinzioni tra *personaž* e *rol'* (Faccioli, 2012: 95):

### Personaggio

(dal fran. *personnage*<sup>8</sup>, dal latino *persona*<sup>9</sup> individuo, persona) – personaggio della pièce, del romanzo, dello scenario e di altre opere artistiche. (*Teatral'naja Enciklopedija* 1964: IV, 321).

### Ruolo

(dal fr. *rôle*<sup>10</sup>) 1) immagine letteraria, creata dal drammaturgo o dallo scenarista nella pièce (o cinescenario) e corrispondente all'immagine scenica (o cinematografica), impersonificata dall'attore nello spettacolo (o nel film). I ruoli possono essere tragici, drammatici, tragicomici, etc. Si differenziano anche in primo (il più importante, centrale, principale) e secondo ruolo (secondario), ruolo di uscita, ruolo senza parole o con un minimo testo (2-3 frasi), ruolo episodico, ruolo in uno degli episodi dello spettacolo (per es. il principe Tugouchovskij in *Che disgrazia l'ingegno*, Trubač in *Egor Bulyčov e gli altri*, etc.) Nel teatro musicale il ruolo corrisponde alla parte.  
2) Insieme del testo dell'azione di una persona nella pièce. (*Ibidem*: 638).

Se il personaggio è un'entità puramente letteraria, il ruolo, nella sua seconda accezione, viene inteso come insieme dell'azione di una persona nella *pièce*, comprendendo così movente e giustificazione che la animano. Non è dunque un caso che sia stato utilizzato questo termine nel volume di Stanislavskij, in cui è chiaramente racchiusa una chiave del processo di creazione dell'immagine scenica. A supporto di questo abbiamo l'analisi e le affermazioni di G.V. Kristi e Vl.N. Prokof'eva, curatori della versione originale di *Rabota aktëra nad rol'ju*, che nell'introduzione asseriscono:

Secondo l'idea di Stanislavskij, il libro *Il lavoro dell'attore sul ruolo* doveva completare il ciclo delle sue opere principali sul 'sistema'; i due volumi precedenti preparano l'attore a una corretta comprensione dell'arte teatrale e indicano i modi per padroneggiare le abilità sceniche, mentre il quarto volume parla del processo creativo stesso di realizzazione di uno spettacolo e del ruolo per il quale il 'sistema' esiste. Per creare un'immagine vivente tipica sul palco, non è sufficiente che un attore conosca solo le leggi della sua arte, non è sufficiente avere un'attenzione stabile, immaginazione, senso di verità, memoria emotiva, oltre a una voce espressiva, plasticità, senso del ritmo e tutti gli altri elementi della tecnica artistica interiore ed esteriore. Deve essere in grado di utilizzare queste leggi sul palcoscenico stesso, conoscere i metodi pratici per coinvolgere tutti gli elementi della natura creativa dell'artista nel processo di creazione di un ruolo, cioè possedere un certo metodo di lavoro scenico (Stanislavskij 1957: 3)<sup>11</sup>.

Come appare evidente, il concetto di ruolo e immagine scenica sono profondamente legati. È l'azione complessiva del personaggio a essere l'oggetto del lavoro attorico della tecnica stanislavskijana, poiché attraverso essa regista e attore lavorano sulle giustificazioni interiori promotrici dell'azione del personaggio:

Alla prima prova, gli attori leggono i ruoli dai quaderni e il suggeritore tace. Il regista si siede sul palco e dirige gli attori: "Cosa ci faccio qui?" - chiede l'attore. "Ti siediti sul divano", risponde il regista. "Cosa sto facendo?" - chiede un altro. "Ti preoccupi, tormentati le mani e cammina", comanda il regista. "Non posso sedermi?" - incalza l'attore. "Come puoi sederti quando sei preoccupato?", chiede il regista. Così, riescono a tracciare il primo e il secondo atto. Il giorno successivo, cioè alla seconda prova, continuano lo stesso lavoro con il terzo e il quarto atto. La terza, e talvolta la quarta prova, è dedicata alla ripetizione di tutto ciò che è stato fatto; gli attori camminano sul palco, memorizzano le

istruzioni del regista e, a mezzo tono, cioè sottovoce, leggono il ruolo da un taccuino, gesticolando con forza per l'autoeccitazione (Stanislavskij 1957: 6)<sup>12</sup>.

## Ruolo e immagine scenica

Racchiudendo in sé la funzione e il peso di un personaggio nella situazione generale del dramma, il ruolo catalizza tutto l'interesse di Stanislavskij per la realizzazione di una immagine scenica organica e vivente:

La piena immedesimazione e la vita organica nell'immagine sono l'apice dell'agire secondo il sistema di Stanislavskij. Si deve 'sentire sé stessi in un ruolo', poi 'il ruolo in sé stessi', cioè fondersi con esso per trovare tutti i suoi movimenti, i suoi vezzi, le consuetudini, combinarli con le sue abitudini, con le caratteristiche psicologiche - quindi l'immagine appare organicamente (Sazonova s.d.: 2)<sup>13</sup>.

Una buona parte del lavoro dell'attore è senza dubbio dedicata al risveglio emozionale, ottenuto dallo sviluppo di immagini interiori ed esteriori durante l'approccio al ruolo. L'immaginazione occupa un posto di rilievo nel sistema stanislavskijano:

Il lavoro sulla creazione di un'immagine scenica comprende, come elemento obbligatorio, la creazione di una biografia del ruolo, la definizione della 'grana' del ruolo. Un approccio formale a questa fase dei compiti è inaccettabile. Creare passato, presente e futuro nella biografia richiede creatività, immaginazione attiva e fantasia, non un secco elenco di fatti dalla biografia. Non è la quantità che conta, ma la qualità delle fasi fantasticate della vita dell'eroe. [...] Il seme del ruolo è la scorza che crea l'unicità dell'immagine e aiuta il processo di immedesimazione (*ibidem*: 4)<sup>14</sup>.

D'altro canto, in *Rabota aktëra nad rol'ju* già emerge quell'attenzione ai compiti preludio della fase dedicata alle azioni fisiche da parte del regista negli anni Trenta. Tutto il percorso di Stanislavskij, la sperimentazione, le prove, il complessivo lavoro pedagogico, lo hanno condotto alla logica delle azioni fisiche, ben rappresentata nelle prove di *Otello*, cui dedica un capitolo nel libro. La ricerca si orienta dunque verso la logica concatenazione delle azioni e sfocia nella composizione di una partitura fisica che, se negli anni Venti costituiva un punto di appoggio alle condizioni emotive, adesso assume un ruolo primario. Non si tratta di azioni meccaniche, ma volitive e giustificate

interiormente, perfettamente utili alla creazione di un terreno fertile per lo sviluppo emotivo della parte scenica. Le azioni fisiche costituiscono quel collante che unisce interiorità ed esteriorità e l'attore attraverso esse ritrova l'unione della dualità. Si tratta di "azioni organiche radicate interiormente":

Quindi, usando il termine 'azione fisica', Stanislavskij non intendeva un'azione meccanica, cioè un semplice movimento muscolare, ma intendeva un'azione organica, radicata, internamente giustificata e intenzionale, che è impraticabile senza la partecipazione della mente, della volontà, del sentimento e di tutti gli elementi di benessere creativo attore. [...] Lo spostamento dell'enfasi dalle questioni dell'esperienza all'azione fisica come punto di partenza della creatività non significava affatto per Stanislavskij una sottovalutazione delle caratteristiche psicologiche di un'immagine o un rifiuto dei principi dell'arte dell'esperienza. Al contrario, considerava tale percorso il più affidabile per penetrare nell'essenza interiore del ruolo e suscitare esperienze autentiche nell'attore (Stanislavskij 1957: 36 e 379)<sup>15</sup>.

Il fatto che l'attore non parta da una lettura a tavolino del dramma, ma dalle azioni fisiche durante le prove, lo mette in un ruolo assolutamente attivo di creatore. Egli non è più un passivo lettore che cerca di captare le emozioni del personaggio sulla carta, ma è obbligato a misurarsi sensorialmente con lo spazio, mentre cerca la logica delle azioni. Nonostante nel saggio *Otello* si riscontrino momenti contraddittori, in cui ancora si chiede agli attori di approcciarsi al ruolo secondo l'analisi delle emozioni e partendo dal testo, esso segna un passaggio e una estensione notevole del sistema, quando Stanislavskij tentò faticosamente di coniugare le sue sperimentazioni. Nella preparazione di *Otello* possiamo trovare tutte le fasi del lavoro dell'attore che conducono alla creazione dell'immagine scenica. Stanislavskij giunge così a un nuovo approdo: la reviviscenza intesa come lo scavare nel proprio vissuto interiore è un modo troppo inaffidabile di affrontare la parte; al contrario una partitura di azioni fisiche, logiche e giustificate, può essere la chiave di volta per esercitare nell'attore uno stimolo di carattere emotivo e spirituale:

Continuando nei nostri tentativi di pervenire a un approccio interiore, intuitivo, diretto con l'opera e con il personaggio, veniamo a incontrare un metodo



nuovo, fuori dal comune, che intendo sottoporre alla vostra attenzione. Esso è basato sulla simbiosi di quello interiore e di quello esteriore e ci permette di giungere alla percezione del personaggio con l'ausilio della vita fisica del nostro corpo [...].

Abbiamo posto come fondamento di questo tipo di approccio con il personaggio proprio *la vita fisica* in quanto essa può fungere da accumulatore per il sentimento artistico: un'emozione interiore, così come la reviviscenza, sono simili all'elettricità. Una volta nello spazio, esse si disperdono, scomparendo: ma se invece riempiamo la vita fisica con il sentimento, così come un accumulatore viene caricato con l'elettricità, ecco che allora le emozioni, le reviviscenze assumono la forma di un'azione fisica, materiale, perfettamente percepibile, che accumula, raccoglie il sentimento, strettamente collegato alla vita fisica, fissando le instabili fugaci reviviscenze dell'attore e le sue emozioni creative (Stanislavskij 2018: 121 e 135).

La vita fisica del personaggio, sensoriale e materica, è la strada migliore che conduce alla realizzazione dell'*obraz* scenico: s'invera del resto sulla scena come immagine che si manifesta, non tramite l'immersione e l'assorbimento dell'attore nelle emozioni di un "personaggio di carta" (*personadž*), ma come risultante dell'effetto dell'incontro tra attore e ruolo, come potenziamento. Lo sviluppo di immagini attraverso le azioni, la maturazione di una immagine scenica frutto del lavoro esteriore e interiore dell'attore, danno vita ad un altro da sé rispetto a quest'ultimo: è il "diventare diversi rimanendo se stessi"<sup>16</sup>.

Se uno dei fattori determinanti per Stanislavskij era l'organicità<sup>17</sup>, intesa come processo biologico, questo non poteva che trovare il suo fondamento nel corpo, in quella vita fisica di cui parlava verso gli anni Trenta e che solo un attore alla ricerca delle azioni determinate da un ruolo poteva realizzare pienamente.

## Bibliografia

- Alsina, Carlos Maria, *Azioni fisiche e generi teatrali*, Dino Audino, Roma 2021.
- Alsina, Carlos Maria, *Il metodo delle azioni fisiche*, Dino Audino, Roma 2015.
- Autant-Mathieu, Marie-Christine, *La Ligne des actions physiques, Les entraînements et les répétitions de Stanislavski*, Éditions l'Entretemps, Montpellier 2008.
- Bellingeri, Edo, *Stanislavskij prova Otello*, Artemide, Roma 2005.

- Benedetti, Jean, *Stanislavskij la vita e l'arte. La biografia critica definitiva*, pref. di Franco Ruffini, 2 voll., Dino Audino, Roma 2007.
- Dizionario russo-italiano Italiano-russo*, Ed. Vladimir Kovalev, Zanichelli, Bologna 2005.
- Faccioli, Erica, *Lobraz e le sue declinazioni nel teatro russo-sovietico*, in *Sentieri interrotti/Holzwege. Miscellanea di studi interdisciplinari*, Eds. Gavrilovich Donatella – Imposti Elina Gabriella, UniversItalia, Roma 2012: 86-96.
- Gavrilovich, Donatella, *Nel segno del colore e del corpo. Il regista-scenografo Aleksandr Golovin. Sperimentazione e riforma nella scena russa dal 1878 al 1917*, UniversItalia, Roma 2011;
- Gavrilovich, Donatella, *Vera Komissarževskaja. Una donna "senza compromesso". Vita e opere dell'attrice russa dal 1889 al 1906*, UniversItalia, Roma 2014.
- Gavrilovich, Donatella, Vsevolod Mejerchol'd, *Le autobiografie inedite*, UniversItalia, Roma 2012.
- Lenzi, Massimo, "Pedagogia dell'azione teatrale in Russia: lineamenti di una teoria della prassi", in Karpov, Nikolaj, *Lezioni di movimento scenico*, Titivillus, Corazzano (Pisa), 2007.
- Lenzi, Massimo, *La natura della convenzione. Per una storia del teatro drammatico russo del Novecento*, Testo&Immagine, Torino 2004.
- Malcovati, Fausto, *Stanislavskij: vita opere, metodo*, Laterza, Roma-Bari 1994.
- Pagani, Maria Pia, *Sguardi sul teatro dell'antica Russia*, Sinestesie ebook, 2021.
- Ruffini, Franco, *Stanislavskij: dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, Laterza, Roma-Bari 2003.
- Stanislavskij, Konstantin, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, ed. Gerardo Guerrieri, pref. Fausto Malcovati, Laterza, Roma-Bari, 2014.
- Stanislavskij, Konstantin, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, ed. Fausto Malcovati, pref. Giorgio Strehler, Laterza, Roma-Bari, 2014.
- Stanislavskij, Konstantin, *L'attore creativo. Conversazioni al Teatro Bol'soj, 1918-1922; Etica*
- Stanislavskij, Konstantin, *La mia vita nell'arte*, Einaudi, Torino, 1963.
- Stanislavskij, Kostantin, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, Ed. Fausto Malcovati, Laterza, Roma-Bari 2018.
- Stanislavskij, *Otello. Note di regia. L'ultimo copione*, Ed. Fausto Malcovati, Dino Audino, Roma 2016.



- Toporkov, Vasilij, *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni: il metodo delle azioni fisiche*, Ed. Fausto Malcovati, CuePress, Imola (Bologna) 2021.
- Vachtangov, Evgenij, *È l'inconscio che crea. La transizione da Stanislavskij all'Avanguardia. Dalla Immedesimazione alla distanza dal ruolo*, Ed. Alessio Bergamo, Dino Audino, Roma 2018.
- Сазонова, Валентина Александровна, *Театральное наследие К.С. Станиславского и современный театр (к 150-летию со дня рождения к.с. станиславского)*, Вестник ТГУ, выпуск 3 (119), 2013: 245-253.
- Сазонова, Валентина Александровна, *Перевоплощение в сценический образ и выразительные средства актёрского искусства* <http://www.tsutmb.ru/nauka/internet-konferencii/6-visheslovatskie-chtenia/sazonova.pdf>.
- Словарь русского языка XI-XVII вв., Академия наук, Институт русского языка, Москва 1987.
- Станиславский, Константин Сергеевич, *Работа актёра над ролью, Искусство*, Москва 1957.
- Театральная энциклопедия*, Eds. Мокульский, Стефан Стефанович и Марков Павел Александрович, Том. I, IV, V, Советская энциклопедия, Москва 1961-1967.

#### Notes

- 1 Se non è possibile elencare tutte le pubblicazioni più recenti sull'argomento, mi sento di segnalare alcuni lavori che hanno dato un arricchimento al panorama degli studi sul teatro russo in Italia: Gavrilovich 2011; 2012; 2014; Bergamo 2018; Pagani 2021.
- 2 Oltre alle celebri edizioni (e riedizioni) italiane dei volumi di Stanislavskij (per intenderci: *La mia vita nell'arte, Il lavoro dell'attore su se stesso, Il lavoro dell'attore sul personaggio, Conversazione con gli artisti del Bol'soj* e i diversi volumi de *Le mie regie*), ricordiamo, tra gli altri, gli studi: Malcovati 1994; Ruffini 2003; Bellingeri 2005; Stanislavskij 2016, ai quali si aggiungono studiosi non italiani: Benedetti 2007; la riedizione di Toporkov 2021 e i recenti lavori di Alsina 2015 e 2021.
- 3 Nel testo originale si fa riferimento a *otraženie*: immagine, raffigurazione, rappresentazione.
- 4 Nel testo originale *chudožnikom kartiny žizni*, ovvero il pittore di quadri di vita.
- 5 Correggo la mia traduzione precedente (Faccioli, 2012: 92): "tipo scenico" e non "personaggio", poiché nell'originale è stato scelto di usare *tip* e non *personaž*.
- 6 «Создание сценического образа через органическое

творческое перевоплощение актёра - конечный этап творческого процесса в актёрском искусстве.» Traduzione mia.

7 Al contrario, particolare attenzione alla traduzione e al significato dei termini russi per la scena è stata da sempre dedicata dallo studioso Massimo Lenzi (si veda l'introduzione al suo libro: Lenzi 2004 e Id., "Pedagogia dell'azione teatrale in Russia: lineamenti di una teoria della prassi", in Karpov 2007).

8 In francese nel testo.

9 In latino nel testo.

10 In francese nel testo.

11 «По замыслу Станиславского книга «Работа актёра над ролью» должна была завершить цикл его основных сочинений по «системе»; предыдущие два тома подготавливают актёра к верному пониманию театрального искусства и указывают пути овладения сценическим мастерством, четвертый же том говорит о самом творческом процессе создания спектакля и роли, ради которого и существует «система». Чтобы создать живой типический образ на сцене, актёру недостаточно только знать законы своего искусства, недостаточно обладать устойчивым вниманием, воображением, чувством правды, эмоциональной памятью, а также выразительным голосом, пластикой, чувством ритма и всеми другими элементами внутренней и внешней артистической техники. Ему необходимо уметь пользоваться этими законами на самой сцене, знать практические приемы вовлечения всех элементов творческой природы артиста в процесс создания роли, -- то есть владеть определенным методом сценической работы.» Traduzione di Erica Faccioli.

12 «На первой репетиции актёры читают роли по тетрадам, а суфлер безмолвствует. Режиссер сидит на авансцене и распоряжается актёрами: «Что я тут делаю?» -- спрашивает артист. «Вы садитесь на софу»,-- отвечает режиссер. «А я что делаю?»-- спрашивает другой. «Вы волнуетесь, ломаете руки и ходите»,-- командует режиссер. «Нельзя ли мне сидеть?» -- пристает актёр. «Как же вы можете сидеть, когда вы волнуетесь»,-- недоумевает режиссер. Так успевают разметить первый и второй акты. Назавтра, то есть на второй репетиции, продолжают ту же работу с третьим и четвертым актами. Третья, а иногда и четвертая репетиция посвящаются повторению всего пройденного; артисты ходят по сцене, заучивают указания режиссера и в полтона, то есть шепотом, читают роль по тетрадке, сильно жестикулируя для самовозбуждения». Traduzione di Erica Faccioli.

13 «Полное перевоплощение и органическая жизнь в образе и есть вершина актёрского искусства по системе Станиславского. Нужно «почувствовать себя в роли», затем «роль в себе», то-есть слиться с ней, чтобы найти все ходы действующего лица, его повадки, привычки, соединить их со своими привычками, психологическими особенностями - тогда образ и возникает органически». Traduzione di Erica Faccioli.

14 «Работа над созданием сценического образа включает в себя как обязательный элемент - создание биографии роли, определение «зерна» роли. Недопустим формальный подход к этому этапу домашней работы. Создание прошлого, настоящего и будущего в биографии требует творческого подхода, активного воображения фантазии, а не сухого перечня фактов из биографии. Важно не количество, а качество нафантазированных этапов жизни героя. [...] Зерно роли есть та изюминка, которая создаёт неповторимость образа и помогает процессу перевоплощения.» Traduzione di Erica Faccioli.

15 «Таким образом, употребляя термин «физическое действие», Станиславский не имел в виду действие механическое, то есть простое мышечное движение, но подразумевал действие органическое, обоснованное, внутренне оправданное и целенаправленное, которое неосуществимо без участия ума, воли, чувства и всех элементов творческого самочувствия актёра [...] Перенос акцента с вопросов переживания на физическое действие как на отправной момент творчества отнюдь не означал для Станиславского недооценку психологической характеристики образа или отказ от принципов искусства переживания. Напротив, подобный путь он считал наиболее надёжным для проникновения во внутреннюю сущность роли и возбуждения подлинных переживаний в актёре.» Traduzione di Erica Faccioli.

16 «Сценический образ - это живой новый характер, результат взаимопроникновения и синтеза характеристики персонажа и личности актёра-творца, его сверхзадачи и сверхзадачи автора и режиссёра. В одном случае, в работе над образом можно обойтись только внутренней характерностью, в другом необходима яркая внешняя характерность. Но условие 'стать другим, оставаясь самим собой' важно в обоих случаях.» (Sazonova s.d.: 6). «L'immagine scenica è un personaggio nuovo e vivo, frutto della compenetrazione e sintesi delle caratteristiche del personaggio e della personalità dell'attore-creatore, del suo super compito e del super compito dell'autore e del regista. In un caso, lavorando su un'immagine, puoi fare solo con la caratteristica interna, nell'altro, è necessaria una caratteristica esterna luminosa. Ma la condizione 'diventare diversi rimanendo se stessi' è importante in entrambi i casi.» Traduzione di Erica Faccioli.

17 «В основу существования актёра на сцене Станиславским было заложено пять принципов: 1) жизненная правда; 2) органичность; 3) действие как возбудитель сценических переживаний и основной материал в творчестве актёра; 4) стремление к сверхзадаче; 5) перевоплощение актёра в образ.» (Sazonova 2013: 247). «Stanislavskij ha stabilito cinque principi di base per l'esistenza dell'attore sulla scena: 1) la verità della vita; 2) l'organicità; 3) l'azione come stimolo dell'immedesimazione scenica e materiale di base del lavoro dell'attore; 4) la lotta per un super compito; 5) la trasformazione dell'attore in immagine.» Traduzione di Erica Faccioli.

\*\*\* Desidero ringraziare Gabriella Elina Imposti per le preziose indicazioni sulla bibliografia russa.