

La vocazione biomeccanica nel teatro del Novecento

Excursus storico

Franco Perrelli

ABSTRACT The Biomechanical Vocation in Twentieth-Century Theatre.
A Brief Historical Excursus

The essay puts forward a theoretical proposal, that interpenetrates philosophical theories and theatrical practices in a multifaceted aesthetic vision, from Aristotle to Meyerhold and Barba, going through Descartes, Diderot, Kleist, Craig and the Futurists. Thus, it tries to offer some snapshots of how the organic/mechanical, body/spirit, man/machine dialectics – cornerstones of the history of Western thought – inhabit and condition the ideas of theatre and the actor throughout the ages.

KEYWORDS Biomechanics, modern theatre, aesthetics in theatre.

Il Novecento è stato largamente il secolo teatrale della biomeccanica, il cui primo principio, per Mejerchol'd, era «il corpo, la macchina, l'attore, il meccanico»¹. Il rimbombo futurista è indubbiamente forte in questa fulminea e fin troppo essenziale definizione, ma il processo genetico e, se si vuole, storico-filosofico alle spalle molto più lungo e per nulla superficiale a partire dalla riflessione sul binomio corpo-macchina.

Infatti, il pensiero aristotelico e medievale aveva concepito l'uomo nella sua unità di anima e corpo ovvero di materia e forma, ma, con Cartesio, l'armonica simbiosi si era spezzata: la distinzione fra *res cogitans* e *res extensa* portava il filosofo a collocare l'anima nel cervello, ma a considerare il corpo una macchina, i cui organi sono regolati «come il movimento di un orologio [che] deriva dalla forza, dalla posizione e dalla figura dei suoi contrappesi e delle sue ruote»². Così leggiamo, nel *Discorso sul metodo* (1637), dove tuttavia Cartesio – che già viveva in un'epoca nella quale si fabbricavano «*automi* o macchine semoventi» (che non poco lo affascinarono) –³ si fermerà a un passo dal meccanicismo integrale, che, escludendo l'essere umano dotato di un distintivo linguaggio, vorrà infine attribuire esclusivamente agli animali.

1. V.E. Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico*, a cura di F. Malcovati, Ubulibri, Milano 1993, pp. 76 ss.

2. Cartesio, *Opere*, I, a cura di E. Garin, Laterza, Bari 1967, p. 164.

3. Ivi, p. 168.

Nonostante le cautele di Cartesio, la breccia si era aperta, e con le sue contraddizioni si confronta Julien Offroy de La Mettrie in vari scritti, ma, con maggiore radicalità, nell'*Uomo macchina* del 1741. La filosofia di de La Mettrie – pur poco sistematica e persino con occasionali concessioni ad Aristotele – disintegra, almeno in quest'opera, ogni precario dualismo di anima e corpo a favore del secondo elemento, attingendo il concetto di «uomo macchina» e singolarmente appoggiandosi, per metafore, in fondo a quello stesso Cartesio che aveva affermato che «il corpo di un uomo vivo differisce da quello di un morto, come un orologio o un altro automa (ossia una macchina che si muove da sé) quand'è montato» differiscono da un orologio o una macchina rotti⁴. Per de La Mettrie, appunto, «il corpo umano è un orologio, ma immenso e costruito con tanto artificio e abilità che, se la ruota che serve a segnare i secondi si ferma, quella dei minuti continua a girare e a compiere il suo giro; come continua a girare la ruota dei quarti d'ora e così pure le altre, anche quando le prime, arrugginite o guaste per qualche motivo, hanno fermato il loro corso»⁵. Alla fine di questa traiettoria speculativa, resta insomma solo la *res extensa*, intesa soprattutto come *energia*.

È in fondo ancora su questa lata spinta materialistica che anche Diderot arriva a concepire l'anima di un'importante attrice come avvolta da un «grande manichino» e, in assoluto, a definire il *comédien* «un altro burattino meraviglioso di cui il poeta tiene il filo e a cui indica, in ciascuna riga, la vera forma che deve assumere»⁶. In seguito, nel 1893, in ambito naturalista, Antoine riprenderà la definizione di attori come «dei manichini, delle marionette più o meno perfezionate a seconda del loro talento, e che l'autore veste e agita a suo piacimento»; l'attore, insomma, viene reificato in «una tastiera, uno strumento meravigliosamente accordato, che l'autore suonerà a suo piacimento»⁷.

Se il manichino, com'è stato scritto, è «figura parentale» della marionetta⁸, già sul fronte romantico, Heinrich von Kleist, nel saggio *Sul teatro di marionette* (1810), aveva ipotizzato un meccanico che costruisca una marionetta danzante, la quale «non farebbe mai movimenti *affettati*», che, nei comuni ballerini, si manifestano «quando l'anima (*vis motrix*) si trovi in qualche altro punto che nel centro di gravità del movimento». Ora, però, l'ambizione sarebbe addirittura il superamento di questa gravità ovvero la visione di fantocci emancipati dalla «pigrizia della materia, di questa di tutte le proprietà avversa alla danza»; d'altro canto, «nella misura in cui nel mondo organico la riflessione si fa più debole e oscura, la grazia vi compare sempre più raggiante e imperiosa», ed è una grazia che può avvicinarci, tramite

4. Ivi, II, p. 403.

5. J.O. de la Mettrie, *L'Homme machine*, Frédéric Henry, Paris 1865, pp. 140-1.

6. D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, a cura di V. Sperotto-A. Tagliapietra, Inschibboleth, Roma 2022, pp. 80, 119.

7. A. Antoine, *Il Théâtre-Libre e altri scritti*, a cura di M.G. Porcelli, Dino Audino Editore, Roma 2021, p. 91.

8. S. Sinisi, *Cambi di scena*, Bulzoni, Roma 1995, p. 13.

un'estrema «innocenza», a una conoscenza del divino⁹. Già qui si può immaginare un'anticipazione della purezza dell'*Über-Marionette* craighiana, che «non comperterà con la vita – ma piuttosto andrà oltre»¹⁰, e certo Kleist sarà ben presente sia al maestro inglese sia in Russia agli esponenti della biomeccanica.

Se il naturalismo, da un lato, perseguirà una posizione puramente materialista, affermando, con Zola, che il dramma moderno «deve individualizzare, spingersi all'analisi sperimentale e allo studio anatomico di ogni essere», tuttavia, non volendo rinnegare completamente una filiazione dal classicismo, si riproporrà pure, da un altro, di «ritrovare l'elevatezza della concezione e restituire all'analisi psicologica e fisiologica dei personaggi il loro ruolo sovrano»¹¹.

L'abbinamento della fisiologia alla psicologia scientifica, alla fine dell'Ottocento, condiziona, a vari livelli, la drammaturgia, ma anche le teorie e il lavoro dell'attore: uno psicologo come Théodule-Armand Ribot, che teorizza «*la multiplicité du moi*», diventa pertanto un riferimento di Strindberg o di Pirandello come di Stanislavskij. Si manifestava in tal modo un ulteriore sgretolamento della razionalità cartesiana e questa crisi veniva ad associarsi a quella del dramma (che metteva ora in discussione «la nozione di vivente intesa come “illusione della vita”, secondo le norme aristoteliche di logica e verosimiglianza»)¹² e, più essenzialmente, all'alienazione del corpo o, meglio, a un suo divorzio sociale dallo spirito. Jean Starobinski ha, infatti, evocato – segnatamente già nell'espressione dell'arte di Honoré Daumier – la sensibile percezione, in questa fase, sia del «borghese curvo sui suoi conti» sia dell'«operaio legato, quasi accoppiato alla sua macchina spietata», cui fa da controcanto Nietzsche, che invoca un riscatto del corpo, legandolo alla «celebrazione della danza»¹³.

È percependo questa diffusa alienazione dei corpi e in particolare l'*umano troppo umano* di quello attoriale, che Edward Gordon Craig tradurrà, nel 1908, la sollecitazione nicciana da *Über-Mensch* danzante in *Über-Marionette*, in merito alla quale non è possibile affermare se sia effettivamente una creatura rinnovata o un emblematico oggetto animato. Certo l'*Über-Marionette* si pone come una metafora ambiguamente feconda e, secondo Lorenzo Mango: «Come Nietzsche utilizza l'espressione *Übermensch* per indicare il superamento dell'umano, così Craig usa *Übermarionette* per sostenere il superamento della marionetta. In entrambi i casi superamento o meglio oltrepassamento significa da un lato ritorno all'origine, al fondamento, dall'altro andare oltre i limiti del soggettivismo e del particolarismo»¹⁴. Nello specifico della declinazione craighiana, ciò induce soprattutto a un ritorno alla ritualità, ma anche a una purezza rinvenibile solo in un regno della morte, in-

9. Rilke-Baudelaire-Kleist, *Bambole*, a cura di L. Traverso, Passigli, Firenze 1992, pp. 77 ss.

10. E.G. Craig, *Il mio teatro*, a cura di F. Marotti, Feltrinelli, Milano 1980², p. 51.

11. É. Zola, *Nos auteurs dramatiques*, G. Charpentier et C^{ie}, Paris 1881, pp. 35, 40.

12. M. Chénétier-Alev et al., *L'Éviction du vivant. Maeterlinck, Jarry, Craig, Albert-Birot, Novarina, Minyana, Kantor...*, in «Études théâtrales», 38-39, 2007, p. 42.

13. J. Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Boringhieri, Torino 1984, pp. 90-1.

14. L. Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Titivillus, Corazzano 2015, pp. 282 ss.

teso soprattutto come una sorta di trasfigurazione ieratica che si oppone al vitalismo naturalistico. Ciò, probabilmente – come interpreta Paola Degli Esposti –, fa intravedere «un performer vivente prodotto dalla fusione di un essere umano morto a tutte le imperfezioni [...] e l'essenza metafisica della marionetta»¹⁵.

Anche il Simbolismo, da una diversa angolazione, cercava il distacco da ogni concezione di natura ancora sostanzialmente *cartesiana* o giusto riferibile all'«io delle passioni o della ragion pura», incapace di confrontarsi con l'invisibile¹⁶. Maurice Maeterlinck, su questa linea, punterà a un avvicinamento alla «densità mistica dell'opera d'arte»¹⁷. Del resto, ormai, si riconoscono «nell'uomo regioni più feconde, profonde e interessanti di quelle della ragione e dell'intelligenza...», afferma ancora quest'autore, arrivando persino a distillare un Ibsen spettrale, presentato come «il vecchio maestro che serba più d'un segreto»¹⁸, con una figurazione che ritorna, tra l'altro, nelle interpretazioni sovente da sonnambulo del drammaturgo norvegese offerte da Aurélien Lugné-Poe.

Maeterlinck, per parte sua, scriverà dei *Petites drames pour marionettes*, convinto, in un saggio del 1890, che l'attore che fa la sua comparsa al centro del simbolo induca «immediatamente nel soggetto passivo del poema uno straordinario processo di polarizzazione», in conseguenza del quale «l'accidente annienta il simbolo» e per evitare ciò servirebbe appunto *un théâtre d'Androïdes*¹⁹. È vero che Maeterlinck avrà presto dei dubbi che la crisi del dramma possa risolversi in virtù dell'impiego di *androidi*²⁰; comunque, lo scrittore belga è verosimilmente annoverato fra gli antecedenti di Craig, anche se, nell'immediato, la sua concezione del teatro si salda paradossalmente con quella antisublime di Alfred Jarry, nel quale è soprattutto l'attore che si fa marionetta. William Butler Yeats, che, alla fine del 1896, assiste alla burrascosa rappresentazione dell'*Ubu roi* del simbolista Théâtre dell'Œuvre, vede gli attori «come bambole, giocattoli, marionette», che «saltano tutti come ranocchie di legno», e applaude, schierandosi con il pubblico che sostiene l'avanguardia contestata, ma si rende pure conto che una nuova «oggettività» sta pervadendo l'arte e conclude, turbato: «Dopo di noi, il Dio Selvaggio»²¹.

Nel 1934, nel *Trattato dei manichini*, anche Bruno Schulz darà evidenza sia allo sforzo di «creare una seconda volta l'uomo, a immagine e somiglianza di un manichino», sia alla pregnanza di questa «oggettività» della materia: «Il demiurgo [...] non ebbe il monopolio della creazione; la creazione è un privilegio di tutti gli spiriti. La materia è dotata di una fecondità senza fine, di un'inesauribile forza vitale e al tempo stesso di un seducente potere di tentazione che ci spinge a creare». La

15. P. Degli Esposti, *La Über-marionette e le sue ombre*, Edizioni di Pagina, Bari 2018, p. 128.

16. M. Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, Georges Crès et C^{ie}, Paris 1921 (n. ed.), p. 140.

17. Cfr. P. Gorceix, *Maurice Maeterlinck. Le Symbolisme de la différence*, Eurédit, Saint-Pierre-du-Mont Cedex 2000, p. 50.

18. Maeterlinck, *Le Trésor des humbles* cit., pp. 168, 172.

19. M. Maeterlinck, *Un Théâtre d'Androïdes*, a cura di É. Capiou-Laureys, in «Annales de la Fondation Maeterlinck», XXIII, 1977, p. 32.

20. Chénétier-Alev et al., *L'Éviction du vivant* cit., p. 42.

21. W.B. Yeats, *Autobiografie*, Adelphi, Milano 1965, p. 80.

materia e, segnatamente, il suo «basso costo, la mediocrità», la sua «volgarità», attendono la creazione; la materia è pronta a obbedirle, né «esiste la materia morta», essendo la morte «solo un'apparenza dietro cui si celano ignote forme di vita». Tuttavia, la creazione stessa può suscitare il dramma d'una «materia prigioniera, della materia oppressa, che non sa chi è», che si rispecchia quindi nella «tristezza terribile di tutti i *golem* buffoni, di tutti i fantocci tragicamente assorti nelle loro ridicole smorfie»²², aprendo la strada a un nuovo grottesco «teatro della morte», di cui si farà a pieno titolo interprete Tadeusz Kantor.

Se Hermann Broch ha individuato nell'«esaltazione produttivistica e tecnicistica» ottocentesca un ulteriore segnale della crisi di razionalità di quel secolo²³, Brunella Eruli ha definito «modernolatra» il tema novecentesco della macchina, che si connette alla marionetta, la quale «presta il suo linguaggio» a un «nuovo tipo di attore, forma plastica disincarnata, tra la vita e la morte», andando a declinarsi comunque sul versante «vitalistico», per gli espressionisti (che tendenzialmente temono la fagocitazione dell'uomo-marionetta da parte della macchina onnipotente), e su quello «ludico» per i futuristi (che aspirano, per contro, a un uomo-macchinizzato)²⁴.

Nell'*Uomo moltiplicato e il Regno della Macchina*, Marinetti invita, infatti, a «preparare l'imminente e inevitabile identificazione dell'essere umano col motore, facilitando e perfezionando uno scambio incessante d'intuizione, di ritmo, d'istinto e di disciplina metallica, assolutamente ignorato dalla maggioranza e soltanto indovinato dagli spiriti più lucidi»; vagamente nicciana la conseguenza: «Il tipo non umano e meccanico costruito per una velocità onnipotente sarà naturalmente crudele, onnisciente e combattivo»²⁵.

Nel manifesto della *Danza futurista* del 1917, Marinetti recepisce il potente rinnovamento della danza europea in parallelo alla pittura: «Vi sono molti punti di contatto tra l'arte di Isadora Duncan e l'impressionismo pittorico, come pure tra l'arte del Nijnsky e le costruzioni di forme e di volumi di Cézanne. Così, naturalmente, sotto l'influenza delle ricerche cubiste e in particolar modo di Picasso, si creò una danza di volumi geometrizzati e indipendenti quasi dalla musica. La danza diventò un'arte autonoma, equivalente della musica. La danza non subiva più la musica, la rimpiazzava»²⁶.

La danza s'impone senz'altro quasi come una misura del nuovo spettacolo novecentesco e, per Wasilij Kandinskij, nello *Spirituale nell'arte* del 1909 – dopo Nietzsche e dopo Maeterlinck –, nella ricostituzione ascendente e interiorizzata dei moderni statuti estetici, è «necessario creare la nuova danza, la danza del futuro» essenzialmente regolata dal «significato *interiore* del movimento»; allontanando

22. B. Schulz, *Le botteghe color cannella*, Einaudi, Torino 1981, pp. 28, 30, 32-3.

23. H. Broch, *Poesia e conoscenza*, Lerici Editori, Milano 1994, pp. 336-7.

24. B. Eruli, *L'attore disincarnato. Marionetta e avanguardie*, in «Móin-Móin», I/5, 2008, pp. 30, 32.

25. (L. De Maria, a cura di), *Marinetti e il futurismo*, Mondadori, Milano 1977³, pp. 39-40.

26. Cfr. G. Taddeo, *Danze futuriste. Testi e pretesti*, Kinetès Edizioni, Benevento 2023, p. 41.

facili bellurie e frusti processi naturalistici, sorgerà da essa «un'inaspettata energia e una forza viva». La danza confluirà nella «*composizione scenica*, primo frutto dell'*arte monumentale*», costituita dalla triade combinata-contrapposta dei movimenti musicale, pittorico e coreografico²⁷. Di contro, nel suo manifesto, Marinetti trae la conseguenza che «[b]isogna superare le possibilità muscolari, e tendere nella danza a quell'ideale corpo moltiplicato dal motore che noi abbiamo sognato da molto tempo». Quindi: «Bisogna imitare con i gesti i movimenti delle macchine; fare una corte assidua ai volanti, alle ruote, agli stantuffi; preparare così la fusione dell'uomo con la macchina, giungere al metallismo della danza futurista»²⁸.

Marinetti ritiene che le possibilità della danza futurista siano infinite e, di fatto, Giacomo Balla, lo stesso anno, realizza a Roma un balletto astratto, volumetrico e di luci cinetiche, di una manciata di minuti e senza danzatori, *Feu d'artifice* di Stravinskij, per una tournée dei Ballets Russes, per i quali Fortunato De Pero progetta in termini burattineschi, ma mediando fra organico e artificiale, *Le Chant du rossignol* (che non andrà comunque in scena)²⁹. Enrico Prampolini invece, in un manifesto del 1924, dichiarerà che «la tecnica teatrale s'orienta verso il dinamismo plastico della vita contemporanea, l'azione», realizzando i principi futuristi del *dinamismo*, della *simultaneità* e dell'«*unità* d'azione tra l'uomo e l'ambiente [...] in una *sintesi scenica vivente* dell'azione teatrale»; nello «*spazio scenico polidimensionale futurista*», l'attore andrà quindi considerato «come un *elemento inutile* all'azione teatrale, e pertanto pericoloso all'avvenire del teatro»: l'attore umano, infatti, deve farsi «*attore-spazio*» e il «*teatro poliespressivo futurista* sarà una centrale ultrapotente di forze astratte in giuoco» e ogni spettacolo «un *rito meccanico* dell'eterna trascendenza della materia»³⁰.

Anche per i dadaisti, la danza diventa un linguaggio nuovo, «basato sull'espressività del corpo», significativamente antitetico proprio a quel linguaggio peculiarmente umano su cui si era arroccato Cartesio, ma, una volta di più, denunciato come una mistificazione³¹. Nell'area dada-surrealista, persino il linguaggio si *marionettizza*, per esempio, nel «polidramma» *Larountala* del 1917-18 di Pierre Albert-Birot, che proporrà, tra l'altro, un attore sui trampoli, dal corpo gigantesco, il cui volto sparisce sotto la maschera. Qui, «l'autore sembrerà praticare l'equivalente del collage in pittura, o del montaggio, seguendo solo gl'imperativi del colore, del ritmo e del suono»³².

Ancora, nell'ambito del Bauhaus, Oskar Schlemmer lancerà invece, dopo lunga elaborazione, nel 1922, il suo *Triadische Ballett*, partendo dai segni estetici ancora futuristi: l'*astrazione* e la *meccanizzazione*, «inarrestabile processo che abbraccia

27. W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, SE, Milano 1989, pp. 32 ss., 83-84.

28. Cfr. Taddeo, *Danze futuriste* cit., pp. 41-42.

29. Cfr. E. Prampolini, *L'atmosfera scenica futurista* (<https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/II/164.pdf>).

30. Sinisi, *Cambi di scena* cit., p. 19.

31. Eruli, *L'attore disincarnato* cit., p. 34.

32. Chénétier-Alev et al., *L'Éviction du vivant* cit., p. 45.

tutti i campi della vita e dell'arte», per cui «tutto ciò che è meccanizzabile viene meccanizzato», aprendo l'orizzonte alla «realizzazione delle fantasie più ardite». Schlemmer ripercorre tutto lo slancio teorico dell'«anelito verso la liberazione dell'uomo dalle sue costrizioni e verso l'esaltazione della sua piena autonomia di movimento» (attraverso Kleist, Hoffmann, Craig, Brjussow) con l'intento di potenziare le capacità motorie, sopprimendo il sentimento, semplificando geometricamente il corpo. L'uomo, infatti, «cerca il proprio riflesso, il superuomo o la forma fantastica», ma, nel teatro della somma astrazione, commisurandosi appunto «con lo spazio astratto ed a misura di esso». Si tratta dunque di rapportarsi alle strutture matematiche della corporeità e cercare «*le possibilità figurative sotto il profilo metafisico*», tramite una riforma del costume sostanzialmente architettonica e marionettistica (che non rifiuta tuttavia l'umano), al fine di costituire «un simbolo valido anche per una fede nuova»³³. Con ciò – come osserva Elena Randi –, viene praticata un'astrazione che «significa trarre fuori dal fenomenico la sua essenza», coniugando «il soggettivo (l'uomo) e l'oggettivo (la figura geometrica), l'inconscio e il conscio»³⁴.

Essenziali nella biomeccanica di Vsevolod Mejerchol'd – che, dopo circa un decennio di gestazione, si precisa nei primi anni Venti – inevitabili riferimenti al futurismo, al costruttivismo, financo, al di fuori delle arti, a Pavlov e al taylorismo, definendosi come partecipazione organica del corpo dell'attore a ogni suo movimento e manifestazione espressiva³⁵, senza banali armonizzazioni fra emozione e gesto. Se Mejerchol'd va a colpire, nel corso del processo del lavoro attoriale, la tradizionale (in fondo, aristotelica anch'essa!) «sincronia tra ritmo vocale e ritmo fisico», per «operare indipendentemente su ognuno di questi livelli», lo farà – come ha spiegato Eugenio Barba – «per poi reintegrarli nella fase finale del risultato»³⁶.

Mejerchol'd è tutt'altro che insensibile alle emozioni sebbene il suo attore domini cerebralmente («il cervello è motore del compito») ³⁷ ritmo e attività motoria fino a investire in una peculiare danza o ritmo scenico, che spezza gli automatismi personali e della quotidianità, gli stati emotivi, provocando effetti cinestetici sullo spettatore. Franco Ruffini ha bene sottolineato l'evidenza all'origine della biomeccanica mejercholdiana ovvero «l'organismo – la marionetta interiore – in vita dietro il corpo in movimento dell'attore», ma anche il suo parallelismo, anzi il *rispecchiamento*, col percorso apparentemente distante di Stanislavskij: «Certo, muscoli e sentimenti per Stanislavskij, corpo e organismo per Mejerchol'd, ancora differenze. Ma basta dire, per l'uno e per l'altro, “ciò che della persona si mostra all'esterno” e “ciò che la rende vivente dall'interno”: basta dire così per riconoscere che al

33. O. Schlemmer *et al.*, *Il teatro del Bauhaus*, Einaudi, Torino 1975, pp. 3 ss.

34. E. Randi, *Il corpo pensato. Teorie della danza nel Novecento*, Dino Audino, Roma 2020, p. 56.

35. V.E. Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale*, a cura di G. Crino, Editori Riuniti, Roma 1962, p. 233.

36. E. Barba, *Mejerchol'd: il grottesco, cioè la biomeccanica*, in E. Barba-N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore*, Edizioni di Pagina, Bari 2011 (n. ed.), p. 242.

37. Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico* cit., p. 109.

centro della loro ricerca ci fu uno stesso problema» ovvero quello immenso e debordante dell'«unità della persona»³⁸. Barba ha sottolineato la traduzione dell'etichetta biomeccanica con «leggi del corpo-in-vita»³⁹, ma ci si può chiedere, a questo punto, se la stessa definizione non valga in fondo anche per la ricerca sulle *azioni fisiche* dell'ultimo Stanislavskij.

Secondo Brunella Eruli: «La tendenza verso l'astrazione formale che prevede la smaterializzazione dell'attore (Bauhaus) e quella che si orienta verso una estetica dell'eterogeneità dei materiali (con il teatro Merz di Schwitters nel 1919) annunciano i due grandi filoni lungo i quali si svilupperanno le esperienze teatrali della seconda metà del XX secolo», facendo affiorare «l'idea di un teatro come scena dove fare l'esperienza dell'assenza, dell'incompleto»⁴⁰. A ben vedere e partendo proprio dalla linea Stanislavskij-Mejerchol'd, dai loro *metodi senza metodo*, si evidenzia, però, una terza distinta e fecondissima tendenza, che s'indirizza verso un teatro nel quale si vuole *fare esperienza della presenza e della completezza*, ed è appunto quella che si aggrega in una tecnica attoriale basata sulle *azioni fisiche* e la *biomeccanica*, ripresa e sviluppata, da angolazioni diverse, metodologiche ed esistenziali (e persino politiche), dagli anni Sessanta e oltre, dal Living Theater, da Jerzy Grotowski e da Eugenio Barba.

38. F. Ruffini, *Mejerchol'd, Biomeccanica, Biomeccaniche*, in «Teatro e Storia», n.s. 37, 2016, pp. 185, 194.

39. Barba, *Mejerchol'd: il grottesco, cioè la biomeccanica* cit., p. 245.

40. Eruli, *L'attore disincarnato* cit., p. 35.