Applicazione del “Metodo Stanislavskij”

A cura di Gerardo Notari

Obiettivo:

Introdurre l’attore filodrammatico all’applicazione di un metodo di studio che produca una recitazione di livello professionistico.

Procedimento:

1. Studio delle schede.
2. Discussione ed approfondimento degli argomenti.
3. Applicazione.

Parte Prima

Il metodo per attuare i sentimenti

SCHEDE FORMATIVE DI RECITAZIONE

Scheda 1: *Arrivare alla sincerità di passione, verosimiglianza di sensazioni in circostanze date: l'intreccio della commedia, fatti, avvenimenti, epoca e posto dell'azione, condizioni di vita e interpretazione personale dell'attore.*

L'attore ha un compito preciso: trasmettere emozioni allo spettatore. Per rendere possibile questo compito è indispensabile che quelle emozioni, quei sentimenti che devono arrivare in platea siano sentite e vissute dall'attore stesso. Non bisogna mai dimenticare che in scena si recita il falso ma per far si che sia credibile occorre renderlo vivo con la sincerità delle passioni e la verosimiglianza delle sensazioni.

Naturalmente il testo che si porta in scena è già fissato dall'autore nelle sue linee guida e quindi ha delle circostanze immaginate in precedenza e, di conseguenza, imposte all'attore perché le interpreti: queste le chiameremo *"circostanze date"*; esse non sono altro che l'intreccio della commedia, i fatti, gli avvenimenti, l'epoca, il posto e l'azione, le condizioni di vita dei personaggi, la loro educazione e condizione sociale, le loro aspirazioni, i loro affanni. Tutti fattori che fanno parte della vita reale di ognuno di noi.

Ma *"circostanze date"* sono anche l'interpretazione personale di attori e registi e tutto quello che viene aggiunto all'opera, come la messa in scena, l'allestimento, i costumi, le luci, l'arredamento, i suoni ecc.. Di tutto questo l'attore deve tener conto nel suo processo creativo.

Il primo passo per arrivare alla sincerità dei sentimenti è creare quello che Stanislavskji chiama *"il magico se"*.

La prima domanda che l'attore deve porsi è la seguente: "Come mi comporterei se fossi al posto del personaggio in quella determinata situazione?" Una riflessione attenta genera subito delle risposte coerenti con la vita reale e produce delle sensazioni che bisogna afferrare, rendere proprie e vivere nell'intimo. Pian piano l'attore sarà trasportato in quel mondo irreale costruito dall'autore e dal regista ma, prendendo coscienza delle sensazioni e dei sentimenti vissuti, l'immaginario diventerà realtà da vivere sulla scena.

Il "se" e le "circostanze date" sono delle ipotesi, una finzione: il "se" comincia l'azione, le "circostanze date" la sviluppano, l'una è il completamento dell'altra.

In pratica l'attore deve immaginare a modo suo le "circostanze date" prendendole dalla commedia, dalle indicazioni del regista o dalla propria fantasia. Tutto questo costituisce il presupposto della vita del personaggio. Bisogna credere che quella vita esista nella realtà e abituarvisi fino a farla propria e, quindi, viverla in prima persona. Se questo processo riesce le passioni, i sentimenti e le emozioni del personaggio verranno da sole e saranno veritiere nell'animo dell'attore: porgerle allo spettatore non sarà una fatica.

Scheda 2: *Creare, con una fantasia forte e vivace, tutte le circostanze che non sono scritte nel testo (movimenti, abitudini del personaggio) per definire le sfumature dei suoi pensieri, dei sentimenti, degli impulsi e delle azioni.*

L'autore di una commedia non dice tutto quello che un attore deve sapere; non da un quadro completo della vita dei personaggi, non cita l'antefatto della vicenda che narra e quello che accadrà dopo la fine, non fa menzione di tutto quello che si fa dietro le quinte, non indica le azioni dei protagonisti e i loro movimenti. Ci sono al massimo delle didascalie molto brevi o vaghe indicazioni sul carattere dei singoli.

Tutto questo non è certamente sufficiente a delineare l'immagine esteriore del personaggio, le sue maniere, il modo di camminare e le sue abitudini così come non basterà imparare a memoria le battute, eseguire in scena le indicazioni del regista o curarsi delle didascalie fissate nel testo per animare quello che è scritto sul copione.

Per creare il carattere del personaggio, definire i suoi pensieri, i sentimenti e gli impulsi delle azioni l'attore deve approfondire e completare le indicazioni suddette lavorando con la propria fantasia. Solo così egli può vivere pienamente la vita interiore del personaggio ed agire nel modo voluto dall'autore, dal regista e dal suo stesso sentimento. Appare quindi indispensabile avere un'immaginazione forte e vivace pronta a cogliere ogni spunto atto a rendere palese tutto quello che il testo non dice; in questo lavoro i migliori alleati sono i "se" e le "circostanze date".

Vi sono attori che non possiedono una fertile fantasia o quella della quale sono dotati è priva di iniziativa: in questi casi bisogna afferrare i suggerimenti che arrivano da altri e svilupparli autonomamente. E' sicuramente più difficile lavorare ma si arriva comunque alla meta. Guai ad afferrare solo la parte esteriore di ciò che viene suggerito: si arriverebbe ad una recitazione di maniera che non trasmette nulla allo spettatore.

Di converso, non bisogna mai cadere nell'errore di forzare la fantasia: essa va guidata con l'attività. Se si pensa ad un'azione occorre figurarsi di attuarla ed in base a questo provare delle sensazioni che siano veritiere. L'immaginazione deve risvegliare prima l'attività interna e poi quella esterna. In altre parole è necessario che l'immaginazione sia attiva e non passiva.

Per esercitare l'immaginazione attiva si può ricorrere a degli esperimenti (uno di questi Stanislavskji lo chiama il gioco del "se invece"): si creano, cioè, delle situazioni immaginarie e si valutano le conseguenze; in seguito si proverà a variare qualche aspetto della situazione precedente e le conclusioni saranno diverse così come saranno diverse le sensazioni che si proveranno nell'uno o nell'altro caso.

Scheda 3: *Scorrere con la memoria il film della propria vita per cercare episodi, sensazioni e circostanze simili alla vita del personaggio per trasferirle nella recitazione.*

Ognuno di noi ha vissuto, durante la sua vita, vari tipi di esperienze, è stato testimone di eventi, protagonista di gioie e dispiaceri, tutte cose che hanno provocato delle reazioni emotive, hanno originato sensazioni a volte piacevoli, altre un po' meno, alcune addirittura scioccanti: questo complesso di sentimenti è presente nel nostro subcosciente anche se noi non ce ne accorgiamo. In quelli che si chiamano "cassetti della memoria" vi sono immagazzinati miriadi di dati.

A volte le vicende che portiamo in scena sono paragonabili, in tutto o in parte, a quegli episodi della nostra vita vissuta, direttamente o indirettamente. Il modo migliore per attuare quella che Stanislavskji chiama "reviviscenza" è fare appello a sentimenti ed emozioni già vissute per farle rivivere nel personaggio e adattarle alle circostanze della commedia che si va a rappresentare.

Non è necessario che le situazioni vissute realmente e quelle raccontate nell'opera che si va a rappresentare siano perfettamente identiche, è sufficiente che l'attore ricostruisca e riviva nel personaggio sensazioni autentiche e stati d'animo, ricavati dalla propria memoria, che si adattino alla vicenda.

Questa ricostruzione altro non è che il mezzo rispetto ad un fine: il fine è la creazione di un personaggio realmente vivente.

L'attore, nell'approccio al personaggio, ne studi prima la personalità per comprenderne gli stati d'animo che ispirano la sua azione ed, in seguito, scorra con la memoria il film della propria vita per cercare sensazioni ed emozioni analoghe a quelle del personaggio per trasferirle in esso e dargli vita ed anima.

In pratica l'attore innesterà sulla vita del personaggio creata dall'autore sue esperienze personali analoghe che renderanno la vita creata dal poeta vissuta e reale. Quando questo processo si rende possibile si ottiene un contributo enorme per il raggiungimento della vera personificazione del ruolo.

Scheda 4: *Vivere la vita del personaggio nelle sue tappe essenziali per delineare una linea d'azione.*

La vita del personaggio è, per Stanislavskji, di fondamentale importanza tanto che l'attore la deve ricostruire nella sua totalità per meglio comprendere tutte le sfaccettature della sua personalità.

Il personaggio deve essere dotato di una vita interna, di un bagaglio di sensazioni, pensieri e idee; in altre parole si deve riempire il vuoto lasciato nel testo dall'autore tanto da avere una linea d'azione continua e coerente nella vita del personaggio stesso.

Bisogna ricostruire il suo passato e, di pari passo, creargli un futuro per arrivare a reazioni emotive logiche nel rappresentare la sua vicenda in palcoscenico ed in questo si ci deve aiutare con la fantasia.

Le soluzioni sono molteplici così come sono numerosi i presupposti che le originano. E' indispensabile tener presente che il personaggio vive una vita extra-scenica che non può non essere tenuta in considerazione.

Ricercare le cause che provocano questa o quella reazione darà lo spunto all'attore per dare vera vita al personaggio arricchendone la vita interiore; si tratta, in pratica, di creare quella parte del *sottotesto* che attiene alla sua psicologia.

Nel ripercorrere i momenti salienti della vita di un personaggio ci si può aiutare fissando delle immagini con la propria fantasia, immaginando, cioè, dei fatti ai quali abbiamo assistito realmente.

Le immagini, così costruite, si imprimono in maniera più robusta nella memoria visiva per riapparire di nuovo nelle nostre rappresentazioni provocando le reazioni emotive dovute. L'importante è che queste scene immaginarie che creiamo con la fantasia siano coerenti e conformi alla commedia.

Tutto quello che inventa l'immaginazione deve essere giustificato e fissato punto per punto; le domande che ci rivolgiamo " chi, quando, dove, perché" ci devono aiutare a fissare un quadro preciso della vita immaginaria che stiamo costruendo. Fantasticare genericamente senza un tema preciso è inconcludente.

E' necessario che tutta la vita organica dell'attore-uomo si metta in fermento a contatto con la finzione.

Per attuare tutto questo si deve ricorrere alla domanda: "Che cosa farei se la mia invenzione diventasse realtà?"

Naturalmente ne scaturirà un'azione sia psichica che fisica la quale, come in una reazione a catena, provocherà altre situazioni immaginarie che, a loro volta, non potranno

che essere coerenti con una vita reale, seppur immaginaria, in quanto creata dai sentimenti originari reali dell'attore-uomo.

Scheda 5: *Creare un centro d'attenzione sulla scena e disinteressarsi del pubblico.*

Uno degli ostacoli che l'attore deve superare è l'attenzione verso il pubblico: a volte diventa persino terrore.

Se proviamo ad esaminare il nostro lavoro, durante le prove, ci accorgiamo che gli unici ostacoli possono derivare dalla mancata memorizzazione del testo o dall'affiatamento con i compagni di scena ancora da cementare o, a volte, dalla difficoltà a comprendere i suggerimenti del regista; in tutti questi casi non abbiamo timore di essere guardati da qualcuno estraneo all'ambiente e il nostro comportamento riesce quasi ad essere naturale pur se gravato dai problemi legati all'interpretazione di un determinato ruolo.

Se all'improvviso qualcuno abbattesse la parete che è di fronte a noi e degli estranei cominciassero a guardarci ci sentiremmo come spiati, in difficoltà, con i nervi estremamente tesi, sentiremmo come violato ogni senso di intimità.

Questo è l'effetto che può avere il boccascena quando recitiamo sul palcoscenico davanti al pubblico.

Fino a quando siamo stati solo in presenza dei nostri compagni, del regista, magari con una scena già pronta la nostra attenzione era attratta dalle cose che ci circondavano e che non ci procuravano fastidio ma non appena ci siamo trovati di fronte al pubblico non abbiamo fatto altro che essere attratti negativamente da esso.

E' un ostacolo non da poco e l'attore deve ricercare e mettere in pratica ogni espediente affinché questo non accada.

Si deve ricercare sempre un oggetto su cui concentrare l'attenzione solo che quell'oggetto deve essere sulla scena e non in platea: più è affascinante l'oggetto, più tiene occupata l'attenzione dell'attore.

Bisogna imparare a fermare l'attenzione sulla scena con esercizi sistematici; ognuno può crearsi una tecnica personale che l'aiuti ad interessarsi ad un determinato oggetto in modo tale che, incontrandolo sulla scena, ne calamiti l'attenzione. In pratica è necessario saper guardare e vedere in scena.

Tutti noi siamo capaci di camminare, parlare fare qualsiasi cosa ma, arrivati sul palcoscenico, non ne siamo più in grado in quanto ci sentiamo osservati e questo falsa il nostro comportamento e le nostre azioni, anche le più semplici. Tutto si deforma.

Se impariamo a disinteressarci del buco nero del boccascena, cercando qualche punto d'attenzione in palcoscenico, riacquisteremo la nostra naturalezza tutto a vantaggio della recitazione.

E se fosse indispensabile, per esigenze di copione, volgere lo sguardo verso la platea, cerchiamo qualche punto al di sopra o al lato degli spettatori in maniera da non esserne distratti.

Scheda 6: D*ividere la commedia in "sezioni" e "compiti": analizzare il testo e dividerlo in sezioni e, ad ogni sezione – grande o piccola – assegnare un compito.*

Il testo di una commedia non si può affrontare in un blocco solo: per essere bene analizzato e studiato è necessario dividerlo in grosse parti che chiameremo *"sezioni"* le quali corrispondono ai punti salienti, alle grandi linee dell'opera.

In un primo tempo questa divisione la si può fare anche in "piccole sezioni" ma è solo una misura temporanea: le piccole sezioni non possono restare a lungo smembrate, quanto prima bisognerà riunirle in "grosse sezioni" legate tra loro coerentemente in maniera da avere un quadro più chiaro di tutta la vicenda e per non perdere di vista il contenuto dell'opera.

Il processo di divisione è indispensabile in quanto ogni sezione presenta delle caratteristiche diverse: l'atmosfera; lo stato d'animo, la cultura, l'atteggiamento dei personaggi durante una specifica azione, l'ambientazione ecc..

Bisogna dividere la commedia in sezioni non solo per analizzare e studiare l'opera dettagliatamente ma anche per un'altra importante ragione: in ogni sezione è contenuto un compito creativo e quindi, per rendere organiche le sezioni e svilupparne adeguatamente il contenuto, si assegni, ad ognuna, un *"compito"* il quale, se ben individuato, può creare da solo una sezione.

Così come è stato detto per le sezioni anche i compiti devono derivare logicamente e coerentemente l'uno dall'altro.

Secondo Stanislavskij i compiti sono paragonabili a dei segnali luminosi che indicano la rotta ed impediscono di perdersi; essi sono le tappe base che guidano l'attore durante lo spettacolo e quindi, per la buona riuscita dello stesso, è opportuno affrontare in modo produttivo e funzionale il compito e l'azione correlata.

Tra i compiti scenici è bene individuare quelli necessari e rafforzarli.

Primi tra tutti i compiti che si riferiscono alla commedia e che coinvolgono i compagni di scena e non il pubblico; poi vi sono i compiti dell'attore-uomo, quelli creativi che aiutano a comunicare la vita spirituale di una parte allo spettatore. I compiti devono essere ben delineati e mai approssimativi, precisi e connessi all'essenza dell'opera che si rappresenta.

Molte volte si cade nell'errore di attuare dei compiti teatralistici che nulla hanno a che vedere con l'arte ma sono dettati solo dal "mestiere": questi sono sempre da evitare in quanto sono meccanici e fini a se stessi e nulla aggiungono alla qualità della recitazione anzi, il più delle volte, risultano addirittura dannosi.

Scegliendo il compito di una sezione è bene non fare distinzione tra compito *“fisico”* e *“psicologico”*: molte volte un’azione fisica giusta e coerente origina il compito spirituale conseguente ed aiuta a generare lo stato d’animo psicologico vero dell’attore-uomo.

Ma come fare per ricavare i compiti dalle sezioni?

Basta inventare per ogni sezione un titolo corrispondente che meglio ne caratterizzi il contenuto; in altre parole bisogna individuare il contenuto delle sezioni ed assegnargli un titolo.

Compiuto questo primo passo si procede con l’individuazione del compito legato ad ogni sezione e, anche questa volta, si da una definizione del compito stesso.

La differenza tra il titolo che identifica la sezione e quello da assegnare al compito sta nel fatto che, mentre per la sezione possiamo usare un sostantivo, per il compito è opportuno servirsi di un verbo in quanto meglio specifica l’azione da compiere.

Scheda 7: ***Creare il "vero" in scena attraverso la verità dei sentimenti.***

Nella vita reale sentire e credere il vero vengono spontanei: ogni nostra azione è giustificata automaticamente dai sentimenti e, quindi, non abbiamo bisogno di provocarla artificialmente. Il vero è dentro di noi e ci crediamo.

Quando si recita si porta in scena il "non vero" e per creare il vero e crederci bisogna prepararlo; crearlo, cioè, con l'immaginazione, con l'invenzione artistica e poi trasportarlo sul palcoscenico.

Per risvegliare in se stessi l'autentica verità e trasportarla in scena occorre *"trasferirsi"* in una vita immaginaria: nella vita normale è vero ciò che esiste e che l'uomo sa con certezza; in scena è vero ciò che non esiste realmente ma che può succedere.

Si può obbiettare che in scena tutto è falso a cominciare dalla tragedia per finire agli oggetti che si usano (ad esempio un coltello con il quale si compie un delitto). Ma non importa se il coltello sia finto è indispensabile che sia sincero il sentimento che ispira l'azione dell'attore; il comportamento dell'attore-uomo deve essere lo stesso che adotterebbe se la circostanza della tragedia ed il coltello fossero veri.

In scena tutto deve essere convincente, sia per l'attore che per i suoi compagni e gli spettatori. Tutto deve ispirare la convinzione che possono esistere, nella vita normale, sentimenti analoghi a quelli che vive l'attore in scena.

Il "vero" a teatro è quello che crediamo sia sinceramente dentro di noi e dei nostri compagni. Quello che rappresentiamo non potrà mai essere vero se non ci crediamo e non possiamo crederci se non è vero. Una cosa non può stare senza l'altra.

A volte sarebbe utile imparare dai bambini il senso del vero: essi credono con molta semplicità che quello che creano è autentico.

Qualunque cosa gli capiti tra le mani li fa felici, basta che dicano "se fossi" e la loro finzione diventa realtà. Prendiamo ad esempio una bambina che gioca con la sua bambola: il suo istinto materno fa si che non sia importante che tra le mani abbia un fantoccio o una creatura vera, di conseguenza sia il suo comportamento che i suoi sentimenti sono identici a quelli di una vera madre.

Anche l'attore in scena farà bene ad interessarsi solo di quello a cui può credere e questo lo aiuterà a sviluppare veri sentimenti oltre ad aiutarlo anche a dimenticarsi che c'è un pubblico che lo guarda.

Il rovescio della medaglia è rappresentato dal rischio dell'esagerazione nel cercare e rappresentare il vero. Forzare il vero per amore del vero è la cosa più falsa che ci sia. Il vero a teatro è necessario fino a che gli si può credere con sincerità fino a quando, cioè, aiuta l'attore ed i suoi compagni di scena a risolvere i compiti creativi.

Così com'è giusto avere il senso del vero è altrettanto giusto avere il senso del falso al fine di evitarlo.

Troppa gente di teatro cerca il teatrale, il convenzionale ed il falso e, per di più, per ragioni opposte: qualcuno perché vuole qualcosa di inusuale, di raffinato, qualche cosa che non trova nella vita; altri per ragioni opposte in quanto amano il naturalismo puro senza additivi che lo possano contaminare.

Gli uni e gli altri finiscono per esagerare: da una parte si arriva a rasentare il brutto, dall'altra la semplicità esasperata provoca l'insipienza. Tutto ciò origina il falso.

Il falso in scena deve essere come un campanello d'allarme per segnalare all'attore ciò che non deve fare; la sua attenzione, quindi, deve essere ininterrotta.

Può capitare, infatti, che nell'eccitazione della recitazione, l'attore sia portato a mettere nelle azioni più sentimento di quanto la scena non provochi in lui oppure un senso esasperato del vero provochi una recitazione estremamente essenziale: in questi casi la protesta del senso del vero è il freno migliore.

L'attenzione continua nella recitazione consente, infatti, di carpire immediatamente questi momenti e rende possibile evitare da una parte l'enfasi che porta inevitabilmente al mestiere e non all'arte e, dall'altra, pone al riparo l'attore da una recitazione scialba e timorosa.

E' bene tener presente che l'attore, mentre recita, non è in grado di giudicare: lo spettatore lo farà a posteriori, alla fine dello spettacolo; chi giudica in tempo reale è il compagno di scena. Se l'attore riesce a coinvolgerlo con sentimenti veri ed autentici lo legherà a sé ed avrà raggiunto il suo scopo creativo e non solo: vivrà il vero anche il compagno.

Scheda 8: *Supplire alla mancanza di sentimenti personali con altri mezzi che creino il "vero".*

Come si è detto finora è auspicabile che la verità e la convinzione autentica dell'azione vengano da sé. Purtroppo non sempre questo capita ed allora bisogna cercare il vero e crearlo con altri mezzi.

Non certamente con la ricerca di sensazioni interiori dell'attore-uomo; quelle sono troppo complesse e molto spesso sfuggono al nostro controllo.

La cosa più semplice è creare la verità con l'aiuto di compiti ed azioni fisiche: queste sono più facili da guidare e, lasciando una traccia ben visibile, si fissano con facilità. E' bene, quindi, avvicinare una parte con il loro aiuto.

Supponiamo, ad esempio, di dover contare del denaro o di scrivere un biglietto ad un'amica. Naturalmente non abbiamo a disposizione né i biglietti di banca né la carta da lettera e la penna per cui dobbiamo aiutarci con la fantasia.

Nel primo caso cominceremo con l'aprire il portafogli, ne sfileremo alcune banconote e cominceremo a contarle appoggiandole su un tavolo; con l'aiuto della fantasia dovremo compiere diverse azioni fisiche: mettere la mano in tasca o nella borsetta e tirare fuori il portafogli, contare con cura il denaro ed appoggiarlo su un tavolo che non esiste.

Nel secondo caso dovremo immaginare di essere seduti allo scrittoio, prendere carta, busta e penna dai relativi cassetti, cominciare a scrivere qualche frase avendo cura di "scrivere", con la fantasia, parole vere e non facendo finta di scarabocchiare, infine piegare con cura il foglio e imbustarlo.

Se la sequenza delle azioni fisiche sarà logica e coerente con i *"se"* e le *"circostanze date"* noi avremo compiuto un'azione completa e fisicamente giustificata e questa non potrà che produrre delle sensazioni vere.

Come si può notare il fine da raggiungere non è creare delle azioni fisiche in se stesse ma produrre un mezzo che provochi dentro di noi il vero ed a crederci.

Molte volte basta che l'attore senta un po' di vero nella sua azione, la creda per un istante reale e di colpo gli si aprono gli occhi. Si immedesima nella parte e crede vera tutta la commedia: un istante di verità può compiere il miracolo di far vivere realmente una finzione.

Anche gli imprevisti aiutano a creare il vero: ad esempio una sedia che si rovescia o un oggetto che ci cade dalle mani.

Per ripristinare la situazione precedente saremo costretti a compiere azioni fisiche che riporteranno la sedia a posto o l'oggetto tra le nostre mani e questo dovrà essere considerato non un ostacolo alla recitazione o un elemento di disturbo ma un "intermezzo" di verità, una piccola parentesi vera e transitoria della linea d'azione della commedia.

Se l'attore riesce ad impadronirsi della tecnica di creare il vero anche attraverso le azioni fisiche, grandi o piccole, avrà raggiunto un buon risultato in quanto la loro verità è evidente e tangibile. Esse sono l'espressione del nostro corpo e questa è la metà della vita della nostra parte.

Si ricordi che nella vita normale si compiono le azioni più svariate per abitudine ormai meccanica e queste non sono imposte; esse fanno parte del modo di agire normale e coerente con la vita che viviamo.

In scena è diverso: lì non eseguiamo azioni per necessità organica ma perché ce le hanno imposte l'autore o il regista.

E allora bisogna sostituire la meccanicità quotidiana della vita reale con un controllo cosciente, logico e coerente delle azioni che siamo chiamati ad eseguire sul palcoscenico.

La perseveranza in questo comportamento farà si che anche recitando vivremo delle azioni fisiche vere rivivendo perfettamente la parte.

Scheda 9: *Sentire il "vero" in scena produce il risultato di vivere la vicenda che si rappresenta e non di recitarla.*

Abbiamo visto che il compiere delle azioni fisiche logiche e coerenti produce il risultato di creare il vero.

Ma c'è un risultato che va oltre: ogni verità cerca e produce, logicamente e coerentemente, altre verità.

Se ci si incammina su un percorso di verità scenica e si sente il vero non ci si può discostare da questa via; si creeranno delle verità una dietro l'altra fino a suscitare il desiderio di non accontentarsi più di recitare solo per il gusto di farlo ma si cercherà sempre l'autenticità dei sentimenti.

Questo porta ad una riflessione: se recitando una scena si compiono azioni fisiche assolutamente normali, come accade nella vita di tutti i giorni, e queste portano alla verità dei sentimenti anche nelle scene successive, non sorge il sospetto che il risultato sia dovuto a ciò che abbiamo provato in precedenza? In altre parole il successo di sentire *"il vero"* non dipende da i *"magici se"* e dalle *"circostanze date"*?

La conclusione, quindi, sta nella necessità di mettere in moto l'immaginazione anche quando sembra addormentata. Una volta risvegliata non si farà più fatica né ad inventare le finzioni né a riviverle e crederle vere e si crederà non solo con l'intelligenza ma anche con le sensazioni della natura fisica. Le fantasie avranno un senso concreto e non astratto.

Il fatto fondamentale in tutto ciò è che nei momenti in cui si vive il vero non siamo più sul palcoscenico ma nei luoghi in cui si svolge la vicenda, non si recita ma si vive: questo stato di grazia Stanislavskij lo chiama l' *"Io sono"*.

La logica e la coerenza delle azioni fisiche producono il vero, il vero origina la convinzione ed entrambe creano l' *"Io sono"* che vuol dire io esisto, vivo, sento e penso esattamente come il personaggio.

L' *"Io sono"* è la verità scenica assoluta.

Ma c'è un altro aspetto da mettere in luce: ogni piccola verità ne provoca una maggiore, questa una più grande e così via. L'importante è instradarsi in piccole azioni fisiche e sentirle vere; questo farà sì che non ci si accontenterà della singola azione ma si andrà a ricercare il particolare, il dettaglio che renderà la recitazione sempre più naturale e più vera penetrando in tal modo nella psicologia del personaggio dandogli così vera vita e vera anima.

In scena bisogna creare verità, creare l‘ “Io sono” e le rievocazioni saranno autentiche e non teatrali: per il sentimento questo è il richiamo più forte.

Si ricordi, però, che non tutto quello che di vero ci viene dalla vita è buono per il teatro. La verità che portiamo in palcoscenico non deve essere truccata ma sfrondata di tutti quei particolari superflui che distolgono l’attenzione dal tema principale.

Se, ad esempio, si rappresenta la scena di un delitto non è necessario soffermarsi su dettagli inutili: allo spettatore interessa che ci sia un morto ammazzato non che la sua fine sia accompagnata da manifestazioni fisiologiche.

Se questo avvenisse, il fatto principale - la morte - passerebbe in secondo piano ed avrebbero risalto particolari che allontanano lo spettatore dal fine del dramma: suscitare commozione.

Scheda 10: *L'attore deve portare in scena il proprio "io"; rinunciarci ucciderebbe il personaggio.*

Uno dei principi fondamentali del "sistema Stanislavskij" è: usare il subcosciente attraverso il cosciente.

L'ispirazione che all'attore arriva dal subcosciente è senza dubbio la più affascinante, il tipo di creazione ideale, ma non sempre questo si verifica. Allora bisogna ricorrere a ricordi coscienti in quanto attraverso questi si arriva all'ispirazione.

E' risaputo che l'attore non sceglie ricordi a caso o i primi che gli capitano ma i più belli, i più cari ed appassionanti; ricordi di sensazioni vissute.

Accade spesso che la vita immaginaria di ognuno di noi è più bella di quella reale; e allora perché non portarla in palcoscenico visto che è quanto di meglio abbiamo?

Non c'è miglior terreno per l'ispirazione. Potranno essere diversi l'ambiente, la forma della commedia, la vicenda ma le sensazioni dell'attore devono essere sempre quelle che prova come uomo.

Qualcuno potrebbe obiettare che non è possibile portare in scena sempre i propri sentimenti qualunque sia il ruolo da interpretare ma il non farlo sarebbe impossibile: l'attore ha una sola anima e non può prenderne in prestito una per ogni personaggio, non saprebbe dove trovarla visto che è il personaggio stesso creato dall'autore che aspetta che gli si dia un'anima.

Non è possibile prendere in prestito sentimenti da un altro uomo; i nostri sentimenti appartengono solo a noi stessi. Si può intuire una parte, capire un'azione, agire come il personaggio; questo consentirà all'attore di rievocare esperienze analoghe a quelle del personaggio stesso ma saranno comunque sentimenti suoi e non quelli del personaggio creato dall'autore.

Bisogna agire sempre con la doppia personalità di uomo-attore e non rinunciare mai al proprio "io". Se questo accadesse l'attore si perderebbe e, di conseguenza, smetterebbe di rivivere la parte e comincerebbe a recitare in maniera enfatica.

Così facendo si uccide il personaggio e lo si priva dello spirito umano che è il solo che da vita ad una parte inerte.

L'attore è chiamato, di volta in volta, ad interpretare personaggi diversi e qualche volta persino contrapposti: il buono o il cattivo.

Ma egli non è, realmente, né l'uno né l'altro ma è possibile che abbia in se il germe di alcune qualità del primo e di alcuni difetti del secondo.

L'arte e la tecnica dell'attore devono essere indirizzate a ricercare questi elementi nel proprio animo, a svilupparli ed applicarli alla parte che si interpreta.

Per meglio spiegare questo concetto Stanislavskij ricorre ad un esempio: così come la musica ha sette note ma le melodie che si possono comporre attraverso la loro combinazione sono infinite, allo stesso modo gli elementi dell'animo umano - sentimenti, emozioni, umori, stati d'animo - opportunamente ricercati, stimolati ed amalgamati nelle loro innumerevoli sfumature, sono in grado di sviluppare miriadi di sensazioni fornendo all'interprete il materiale necessario alla creazione scenica di ogni tipo.

Scheda 11: *Il ruolo e l'importanza dell'allestimento scenico in funzione dei sentimenti.*

Nella vita quotidiana l'ambiente che ci circonda influenza i nostri sentimenti.

Il nostro umore varia a seconda del tempo, della temperatura, dello scenario che si presenta alla nostra vista, dei suoni che percepiamo e, di conseguenza, l'insieme di questi fattori ispira sentimenti diversi.

In scena capita la stessa cosa solo che boschi, mari, nuvole o palazzi non esistono realmente ma sono dipinti sui fondali e sulle quinte così come sono rappresentativi di un particolare ambiente gli allestimenti degli interni.

Tutto l'allestimento esteriore assume un'importanza fondamentale per l'attore: qualunque messinscena, in mano a un buon regista, non è volgare contraffazione ma creazione artistica.

Essa deve essere legata ai protagonisti ed alle vicende della commedia; solo così potrà essere guida per l'attore indirizzando la sua attenzione verso la vita del personaggio e funzionando da stimolo per i sentimenti.

Volendo fare degli esempi si può suggerire ad un regista di creare l'atmosfera di una chiesa se la scena prevede la recitazione di una preghiera o di allestire una scena di segregazione se l'interprete recita la parte di un condannato; l'attore sarà nelle condizioni ideali per ricercare dentro di sé il giusto sentimento da rappresentare.

A questo punto appare evidente che un ambiente esteriore non conforme alla vicenda che si rappresenta, brutto o, peggio ancora, volgare provocherà l'effetto opposto: la scelta sbagliata del regista, dello scenografo, dei tecnici condurrà inevitabilmente l'attore fuori strada spingendo la sua recitazione nella direzione opposta a quella dovuta.

E' altrettanto scontato che l'attore deve imparare a guardare e ad immedesimarsi con quello che lo circonda in scena. Solo se ne sarà capace potrà approfittare di tutti gli stimoli creativi contenuti nella messinscena esteriore.

Pensare che i particolari dell'allestimento scenico servano unicamente ad impressionare il pubblico è un grosso errore: essi sono concepiti quasi esclusivamente per aiutare l'attore, per consentirgli di concentrare l'attenzione sulla scena e non fuori di essa.

L'ambientazione deve mettere l'attore in uno stato d'animo coerente con la commedia e formare un'atmosfera favorevole alla creazione artistica.

Regia, messinscena, scenografia, luci e suoni sono gli stimoli esterni più efficaci del nostro sentimento.

Molti attori sono incapaci di “vedere” in scena e qualunque sia la scenografia e l’allestimento in generale, non prestano la benché minima attenzione agli elementi che li circondano. Il risultato di un simile comportamento è una recitazione di mestiere priva di vita.

Scheda 12: *In scena è necessario creare un "contatto" con lo spettatore ma per farlo bisogna avere qualche sentimento da trasmettere.*

Quando si è in scena si può guardare e vedere oppure si può guardare e non vedere nulla; in altre parole si può guardare in scena e vedere o sentire tutto quello che si fa, oppure sentire ed interessarsi solo di quello che fanno gli spettatori o, ancora, pensare e vedere quello che si fa fuori dal teatro. Infine è possibile vedere ed assorbire tutto quello che accade in scena o non assorbire nulla.

In pratica esiste un modo di guardare vero ed uno esteriore, formale, quello che viene chiamato *"lo sguardo vuoto"*. Questo è il peggior modo di stare in scena: gli occhi sono lo specchio dell'anima ed uno sguardo vuoto è sinonimo di assenza di sentimenti.

Lo sguardo dell'attore, in scena, deve riflettere il contenuto della sua creazione artistica che, fusa con lo spirito, viene trasmesso dall'uomo-attore a tutti gli altri interpreti che sono in scena.

Ma si sa che l'attore è un uomo con tutti i suoi difetti e i suoi pensieri e, se li porta in scena, il risultato è una recitazione meccanica e priva di vita.

La linea della comunicazione con gli altri, sul palcoscenico, è interrotta da deviazioni che nulla hanno a che fare con la vita del personaggio.

La natura del teatro, interamente basata sul contatto degli attori tra loro e con il proprio io, richiede un processo continuo di comunicazione altrimenti lo spettatore viene privato delle emozioni e della percezione dei sentimenti che è venuto a cercare.

Nella vita di ogni giorno è facile comunicare i nostri sentimenti, i nostri pensieri in quanto ci viene naturale: proviamo delle sensazioni originate da determinate situazioni e, nel contatto con chi ci circonda, ci viene facile comunicarle. A teatro no; qui ci vengono imposte dall'autore, dal regista dai tecnici ecc. e quindi, in origine, sono estranee a noi.

E' senza dubbio più facile recitare con forme convenzionali esteriori e false che rivivere intensamente le passioni del personaggio. Ma che cosa offriremmo allo spettatore? Quale contatto stabiliremmo tra noi e i compagni di scena e, di conseguenza ,con chi ci guarda dalla platea?

Non sarà sufficiente esibire un'ottima dizione, una mimica eccezionale, pose, movimenti, intonazione e temperamento per creare un contatto con il pubblico se queste qualità non sono supportate da una comunicazione di sentimenti veri ed autentici.

SCHEDE FORMATIVE DI RECITAZIONE

Molti credono che i movimenti esteriori e visibili del nostro corpo siano la manifestazione della nostra attività mentre resta invisibile l'azione interiore; nulla di più sbagliato. Per creare la vita spirituale del personaggio ogni azione interiore è preziosa ed indispensabile.

Il contatto interiore rappresenta l'azione più dinamica per trasmettere il frutto della creazione artistica.

Quando siamo in scena bisogna preoccuparsi di stabilire un contatto con il proprio compagno per trasmettergli i nostri sentimenti personali analoghi a quelli del personaggio; il resto, ciò che produce la fusione dell'attore con la parte e che crea la nuova figura dell'attore-personaggio, viene da sé, in maniera del tutto naturale.

Allo spettatore non sfuggirà questo processo di comunicazione e si impadronirà dei sentimenti che hanno preso vita sulla scena attraverso l'azione degli attori.

Scheda 13: *In scena la creazione ha bisogno di una linea ininterrotta che raggruppi tutte le azioni dell'uomo-attore e per tutta la durata della commedia.*

Durante le nostre giornate compiamo tanti atti che, messi insieme, compongono la nostra linea di condotta quotidiana.

Sono azioni concatenate tra loro ed unite dalla logica, dalla volontà e dagli scopi che ci siamo prefissi; se qualcuna di queste azioni viene interrotta, per un motivo qualsiasi, la linea d'azione della giornata, che avevamo programmata, viene spezzata e non sempre si riesce a recuperarla.

In scena avviene la stessa cosa.

Quando si inizia il lavoro di una nuova commedia, dopo la prima lettura e l'assegnazione dei ruoli, c'è chi comincia a riflettere sulla sua parte, chi inizia a recitarla alla sua maniera oppure c'è chi comincia ad analizzare il testo. In altre parole ognuno degli attori tenta di farsi un'idea del personaggio cercando di penetrare nel profondo della sua personalità, per carpirne i risvolti, al fine di rappresentarlo al meglio.

Nella maggior parte dei casi le battute del copione vengono assimilate solo in parte dall'intelletto, assorbite parzialmente dai sentimenti o producono pochi slanci di volontà creativa. Il più delle volte l'essenza interiore di una parte viene assimilata solo dopo un lungo lavoro di studio e di analisi del personaggio.

Tutte queste manifestazioni, se fossero riportate su un grafico, evidenzierebbero una linea discontinua, a tratti interrotta; ma via via che si approfondisce la conoscenza della commedia e se ne penetra lo scopo fondamentale, le interruzioni spariscono e la linea diventa continua.

In arte ogni manifestazione necessita di una linea ininterrotta e nell'arte teatrale si può cominciare a parlare di creazione solo quando la vita psichica del personaggio viene composta nella sua interezza dall'uomo-attore.

Purtroppo sul palcoscenico non abbiamo bisogno di una sola linea conduttrice ma di molteplici: quella dell'immaginazione, quella dell'attenzione, quella degli oggetti, quella della logica e della coerenza, quella delle sezioni e dei compiti oltre a quella, fondamentale, del senso del vero e della convinzione.

Se una sola di queste linee conduttrici si interrompe viene meno la continuità della linea d'azione della commedia e, quindi, viene meno la creazione artistica.

Se si interrompe la linea d'azione della commedia muore anche il personaggio e con lui l'intero spettacolo.

In qualche caso la linea d'azione viene recuperata e viene ridata nuova vita al personaggio stesso ma questo alternarsi di morte e risurrezione non sono cose normali: una parte esige una vita continua ed una linea d'azione ininterrotta.

In concreto la perdita dell'orientamento nella recitazione con il conseguente smarrimento della linea d'azione può avvenire in tante maniere: disattenzione momentanea nei confronti dei compagni di scena, distrazione dello sguardo verso la platea, pensieri che volano addirittura fuori dal teatro ecc. ma la più comune si verifica quando si esce di scena, per una pausa della propria parte, per poi rientrarvi dopo qualche tempo.

In questo intervallo tra le quinte l'attore deve mantenere alta la concentrazione e non interrompere la vita fisica e psichica del personaggio che interpreta.

Scheda 14: *La sensibilità scenica interiore produce una giusta recitazione.*

Nella vita normale ogni stato d'animo viene spontaneamente in conseguenza delle circostanze, delle situazioni, degli umori, degli interlocutori con i quali ci rapportiamo e così via.

In scena, invece, avviene il contrario.

Il solo fatto di trovarci al cospetto del pubblico genera in noi delle reazioni artificiose, una sensibilità riflessa sbagliata e di mestiere. Raramente si forma uno stato d'animo naturale identico a quello di una persona normale.

In questi casi ci viene in soccorso la psicotecnica la quale, creando la giusta sensibilità, aiuta l'attore ad adottare dei comportamenti normali consentendogli di superare l'attrazione della platea.

Qual'è allora la strada che porta a questo risultato?

Prima dello spettacolo l'attore si trucca, indossa il costume di scena, cura nei minimi dettagli l'aspetto esteriore che lo dovrà avvicinare il più possibile al personaggio.

Ma molti prestano tanta attenzione solo al corpo e non all'anima.

Perché non si "veste" e si "trucca" anche l'anima? E' forse meno importante?

Assolutamente no! Preparare l'anima alla stessa stregua del corpo è di importanza fondamentale e, forse, anche di più. Rappresenta la preparazione spirituale della parte e, per far questo, è necessario che si arrivi in teatro almeno tre ore prima dello spettacolo e ci si prepari spiritualmente ad uscire in pubblico.

Così come il musicista accorda il proprio strumento prima dell'esibizione o l'atleta riscalda i suoi muscoli prima della gara anche l'attore deve preparare il proprio fisico e la propria psiche alla prova che lo attende deve, cioè, mettere in moto tutti gli elementi ed i richiami interiori che servono alla creazione.

Si comincia dal rilassamento dei muscoli per poi passare a scegliere un centro d'attenzione del proprio corpo, ad una azione fisica qualsiasi dando ad essa una giustificazione aiutandosi con la fantasia. Portare un'azione a sentirla vera con l'aiuto dei *"se"* e delle *"circostanze date"*.

Se si riesce a concentrare l'attenzione su uno solo degli elementi della creazione (il compito, il "se", la finzione, il, senso del vero ecc.) ed a metterlo in moto, tutti gli altri verranno da se in maniera naturale.

E' senz'altro più semplice attivare questo processo che non agire con elementi falsi che creerebbero solo recitazione enfatica ed artefatta, senza sentire e credere il vero.

Così come in nostro corpo, per agire, ha bisogno delle braccia, delle gambe e dell'azione contemporanea di tutti gli organi, anche la natura creativa dell'attore necessita di tutti gli elementi per produrre frutti.

Un'azione falsa e sbagliata è fine a sé stessa e non serve alla creazione artistica e, quindi, è indispensabile il senso del vero e, con esso, la convinzione che sia vero ma, anche queste, non bastano da sole: sono necessari tutti gli altri elementi come gli oggetti dell'attenzione, le finzioni dell'immaginazione, le sezioni, i compiti e così di seguito.

Quello che madre natura ha unito non possiamo dividerlo; le sue condizioni non si possono violare ma bisogna conoscerle studiarle e coltivarle.

Scheda 15: *Il tema principale (o "Super-compito") e la linea d'azione.*

Tutto quello che succede in un dramma, i compiti grandi e piccoli, le intenzioni creative, se coerenti con la parte, contribuiscono alla realizzazione del problema principale o "super-compito" della commedia.

Tutto quello che si fa in uno spettacolo, dall'allestimento scenico alle luci, dall'adattamento del testo alle musiche, è talmente legato al problema principale che ogni dettaglio, se non collegato ad esso, diventa superfluo e, il più delle volte, nocivo distraendo l'attenzione dalla sostanza della commedia.

L'aspirazione al problema principale deve durare per tutta la commedia tenendo presente la sua origine ed il suo genere. Essa, così come le arterie nutrono tutto il corpo umano, attraversa tutto l'organismo dell'attore e del personaggio e gli da vita per tutta l'opera.

Quello di cui l'attore ha bisogno è un problema principale emotivo che ecciti la sua fantasia, ed ancor più, i suoi sentimenti; ha bisogno, inoltre, di un problema principale di volontà che trascini tutto il suo essere e, non ultimo, ha bisogno di un problema principale che provochi l'attenzione creativa e che soddisfi il senso del vero.

Fatte queste premesse, appare logico che il problema principale di cui si ha bisogno deve essere analogo a quello dell'autore sia per non snaturare il senso del dramma sia per provocare una risposta viva, vera ed immediata nell'animo dell'attore.

Ogni interprete ha una risposta diversa a questa esigenza in quanto infinite sono le sfumature presenti nell'animo umano; quello che conta è che l'attore non smarrisca la propria individualità sentimentale nel contatto con la parte e, allo stesso tempo, non si allontani dal disegno dell'autore.

Ecco che individuare il problema principale di una commedia e dargli un nome giusto diventa fondamentale; da esso dipende l'orientamento verso un'interpretazione piuttosto che un'altra.

Questo è uno dei cardini del "Sistema Stanislavskij" e rappresenta il momento che dà un indirizzo ed un significato a tutto il lavoro; il legame indissolubile del problema principale con la commedia è un fatto organico ed è indispensabile che penetri subito nell'animo dell'attore.

L'attore, durante tutta la recitazione, non deve mai allontanarsi dal problema principale, se questo accadesse si spezzerebbe la vita stessa della parte: l'anima si svuoterebbe rimanendo senza vita.

SCHEDE FORMATIVE DI RECITAZIONE

Le singole sezioni in cui viene scomposto il testo *(cfr. scheda 6)*, pur nella differenziazione dei compiti che sono chiamate ad assolvere, devono necessariamente tendere ad essere coerenti con il problema principale; solo così si creerà una linea d'azione uniforme tendente all'assolvimento del "super-compito".

Ogni divagazione dalla linea d'azione della commedia, oltre a rappresentare un'azione di disturbo, fastidiosa ed inutile, crea dei pezzi staccati di vario indirizzo, che nulla hanno a che fare con l'aspirazione al problema principale.

Parte Seconda

Il metodo per creare i personaggi

Scheda 16: *L'apparato fisico e la tecnica fisica esterna.*

Nel "Sistema Stanislavskij" l'apparato fisico e la tecnica fisica esterna hanno una funzione delicatissima: devono rendere visibile la vita interiore creativa dell'attore.

L'apparato fisico della personificazione deve essere continuamente allenato in modo da poter rispondere alle sollecitazioni del sentimento assolvendo, così, al compito assegnatogli dalla natura.

Il lavoro che l'attore è chiamato a svolgere consiste nel coltivare la voce ed il corpo secondo i princìpi della natura stessa: il delicato lavoro dell'uomo-attore non può essere portato a termine utilizzando un corpo grezzo.

Per ogni vero artista è necessario che il movimento e l'azione nascano e si sviluppino interiormente; è la sola via che può portare ad incarnare la vita spirituale di una parte, solamente la sensazione interiore del movimento ci permette di sentirla e di viverla.

L'attore deve cercare di utilizzare l'atteggiamento ed il gesto per manifestare la parte che rivive interiormente. In questo modo il gesto non sarà solo tale ma rappresenterà l'espressione visiva dei sentimenti traducendosi in azione autentica e funzionale.

C'è bisogno di movimenti semplici, misurati ed espressivi giustificati dal contenuto interiore; i gesti plateali sono dannosi: servono solo ad attirare l'attenzione ma non trasmettono nulla (Stanislavskij li paragona a fattorini che portano lettere senza curarsi del contenuto).

L'energia motrice del corpo agisce, ovviamente, su tutto l'organismo e, quindi, influisce anche sul movimento delle gambe anche se pochi danno importanza al modo di camminare.

La maniera di camminare, in scena, è diversa da quella della vita normale per due ragioni: la prima è che normalmente l'uomo cammina male e, una volta sul palcoscenico, non riesce ad avere un'andatura conforme alle leggi della natura.

La seconda è direttamente collegata alla prima: l'attore, consapevole dei suoi difetti, quando si muove sul palcoscenico, tende a farlo in maniera speciale, o eccessivamente solenne o pittoresca o altro.

Sarebbe fantastico conoscere tutte le potenzialità dei movimenti che il nostro corpo è in grado di fare: avremmo la possibilità di gestire qualsiasi azione fisica al meglio non limitandoci a quei pochi gesti che spontaneamente e solitamente facciamo ma questo comporterebbe anni di studio e di esercizi per abituare i muscoli alla massima flessibilità.

Scheda 17: *Il ruolo dell'apparato vocale e la dizione.*

Si racconta che una volta chiesero al grande Tommaso Salvini che cosa fosse importante per diventare un grande attore. Rispose: *"Voce, voce e ancora voce".*

Essere *"in voce"* non è importante solo per il cantante ma anche per l'attore il quale deve preoccuparsi che il suono delle sue parole arrivi chiaro ed espressivo fino all'ultima fila, non solo, ma anche lo spettatore dell'ultima fila deve essere in condizione di cogliere tutte le emozioni, con le sue sfumature, ed i sentimenti che la voce dell'attore trasmette.

L'attore deve sapere, altresì, quali sono le parole, le frasi e i pensieri che vanno sottolineati e quali no; questa abilità deve diventare una seconda natura.

Non sfugge a nessuno, infatti, che far cadere l'accento in punto anziché in un altro della frase o addirittura di una stessa parola ne cambia radicalmente il significato. Una parola o una frase hanno molteplici possibilità espressive tanto che, in qualche caso, in una frase si cela tutta la tragedia dell'animo umano.

La parola è la musica del testo. Pronunciare bene le parole in scena è difficile quanto cantare; per questa ragione l'attore farà bene ad esercitare l'apparato vocale affinché sia sempre *"ben accordato"* alla stregua di uno strumento musicale.

Lo spettatore attento viene sempre colpito da una voce ben educata, dalla tecnica e dalla pronuncia perfette accompagnate da un buon senso del ritmo.

Quando l'attore riesce a penetrare nello spirito dei suoni, delle parole e dei pensieri trascina la platea nei profondi segreti dell'opera e della sua anima; se abbellisce col suono della voce quello che sente e vive interiormente gli spettatori sono portati a con l'occhio della mente a vedere le immagini e le scene citate dal testo della commedia.

L'attore dovrebbe sempre essere padrone dei suoi movimenti con i quali sottolinea quello che le parole dicono.

Il gesto che si fonde con la voce è paragonabile ad uno strumento che accompagna un bel canto producendo melodie che si imprimono nell'animo di chi ascolta.

I difetti di pronuncia ed una cattiva dizione, nella vita normale, si possono anche tollerare; in scena hanno un effetto devastante. Come può un attore mangiarsi le parole o frasi che hanno un significato fondamentale per la comprensione della commedia?

Una volta pronunciate le battute non si può tornare indietro per decifrare quello che non si è capito e, a lungo andare, questo innervosisce lo spettatore il quale non è disposto ad ascoltare suoni indecifrabili.

Ne consegue che una buona dizione è una dote indispensabile per l'attore il quale farà bene ad allenare e riscaldare la voce prima di ogni spettacolo, con appropriati esercizi.

Scheda 18: *L'importanza delle parole e del parlare in scena.*

Chi si avvicina all'arte teatrale ha bisogno di imparare a parlare.

La maggior parte della gente parla in modo sciatto e volgare ma non se ne accorge in quanto lo fa abitualmente e non rileva i propri difetti; chiunque si dedichi al teatro ha il dovere di individuare quei difetti e correggerli.

Molto spesso gli attori si limitano a "riferire" appena decentemente il testo della commedia e questo accade principalmente perché nella vita normale parliamo per qualche ragione, diciamo quello che sentiamo e vogliamo e, di conseguenza, l'atto del parlare diventa vero, produttivo e funzionale.

A teatro tutto ciò non accade: si riferisce quello che l'autore ci impone e che, il più delle volte, non corrisponde a quello che diremmo noi.

Alla prima lettura di un dramma tutte le parole ci sembrano importanti ma via via che il lavoro avanza alcune perdono contenuto e significato; non esistono più nel cuore ma vengono solo freddamente pronunciate.

Ed è ancora peggio quando l'attore non ascolta quello che il compagno gli dice in scena o quando gli mangia la battuta a metà di una frase importante o, ancora, quando affida coscientemente alla parola un compito sbagliato.

Il grande Eduardo, in una lezione alla Sapienza in Roma, ebbe a dire: *"Non pronunciate mai una parola se non ne conoscete il significato".*

Le parole che si pronunciano in scena devono sempre essere l'espressione del *"sottotesto"*. Il sottotesto rappresenta la vita spirituale della parte, quella che scorre sotto le parole del testo e che comprende tutte le linee interiori della parte stessa tracciate dai *"se"*, dalle *"circostanze date"*, dagli oggetti dell'attenzione, dalla convinzione del vero ecc..

In scena non ci devono mai essere parole inanimate o senza sentimento; esse non sono necessarie essendo prive di contenuto.

In scena le parole devono eccitare, nell'attore e nei suoi compagni (e attraverso loro nello spettatore), ogni possibile sensibilità ed ogni immagine della fantasia.

E' la dimostrazione che le battute di una parte non valgono in se stesse ma per il loro contenuto, per il loro sottotesto.

Il significato di un dramma è tutto nel sottotesto; senza sottotesto, in scena, le parole non avrebbero ragione di esistere.

Le parole appartengono all'autore, il sottotesto all'attore.

Se così non fosse lo spettatore non avrebbe nessuna ragione per venire a teatro, potrebbe tranquillamente leggere il testo a casa propria.

Solo sulle tavole del palcoscenico è possibile conoscere l'opera in tutta la sua sostanza; solo assistendo allo spettacolo si avverte il vero spirito del dramma che prende vita dal sottotesto e viene comunicato dall'attore.

Per comunicare attraverso le parole l'attore deve essere credibile: prima di pronunciare una battuta egli deve figurarsi nella sua mente le situazioni che descrive con l'aiuto dell'immaginazione e di tutti gli altri elementi della creazione artistica.

Se l'attore riesce a suggestionare il compagno che gli recita accanto finirà per suggestionare se stesso ed ancora di più lo spettatore. Il segreto sta tutto nel penetrate l'intima sostanza di quello che si dice.

Scrive Stanislavskij: *"Ascoltare", nel nostro linguaggio, vuol dire "vedere quello che ci dicono. "Parlare" vuol dire "descrivere le nostre immagini visive" . La parola, per l'attore, non è soltanto insieme di suoni ma è quello che provoca l'immagine. E quando comunicate con la parola, in scena, non parlate tanto agli orecchi quanto agli occhi.*

Parlare significa agire e l'azione ci viene imposta dall'esigenza di inculcare negli altri quello che noi "vediamo" e sentiamo interiormente.

Si è già detto, in queste pagine, che le azioni fisiche possono provocare il sentimento in funzione del movimento; adesso le immagini interiori fanno da richiamo al sentimento in funzione della parola e del parlare.

Scheda 19: *Le pause, l'intonazione e gli accenti: elementi indispensabili per una buona recitazione.*

Come già visto, uno dei compiti della parola, in scena, è creare il contatto con il compagno e, attraverso lui, con lo spettatore.

Per far si che questo tecnicamente accada occorre porgere il testo nella maniera giusta cioè senza farsi scappare le parole a casaccio, senza pensare a quello che si dice o parlando solo in relazione alla quantità di aria che si espira.

Per prima cosa occorre dividere il testo e raggrupparlo in *"battute"* come si fa in musica; è il primo passo per distinguere quali parole hanno attinenza tra loro e capire di quante parti è composta la frase o l'intero pensiero.

Per dividere il discorso in battute occorrono delle sospensioni, vale a dire le "pause logiche". Dalla diversa disposizione di una pausa dipende il senso della frase e, a volte, ne viene addirittura ribaltato il significato.

Prendiamo ad esempio una frase nella quale il diverso posizionamento della pausa provoca due risultati opposti:

"Grazia negata.....deportazione in Siberia" - "Grazia.....negata deportazione in Siberia". Come si vede è bastato disporre diversamente una pausa in una frase per stravolgerne il significato e da qui nasce una prima regola: il testo compreso tra due pause logiche va pronunciato tutto di seguito, senza essere spezzettato.

Nella maggior parte dei casi il testo scritto dall'autore ci guida nella giusta interpretazione mediante la punteggiatura; basta seguirla con attenzione per esprimersi con sufficiente chiarezza, lavorando sull'inflessione della voce.

Dividere il testo in battute rappresenta un processo indispensabile per l'analisi del testo stesso. Se non si penetra l'intimo contenuto delle frasi non si potranno mai pronunciare nel modo giusto trasmettendone, cioè, tutto il sottotesto illustrato.

Da qui l'esigenza di un lavoro preliminare sul testo: dividerlo in battute, fissando, cioè, gli intervalli delle pause logiche.

Oltre alla *"pausa logica"* abbiamo un altro tipo di pausa: quella *"psicologica".*

La pausa logica arresta meccanicamente le frasi per meglio chiarirne il pensiero. La pausa psicologica, invece, dà vita al pensiero della battuta comunicandone il sottotesto.

Senza la pausa logica si parla scorrettamente senza quella psicologica si parla senza vita.

La pausa psicologica è un silenzio eloquente, si sostituisce la parola con la mimica, lo sguardo, i gesti o movimenti appena percettibili, strumenti, questi, di contatto indispensabili. Spesso con questi mezzi si riesce ad esprimere quello che non riesce con la parola.

Fatto importante è che la pausa psicologica non è soggetta a nessuna legge fonetica mentre tutte le leggi fonetiche sono soggette a lei. Prendiamo ad esempio la “e” congiunzione: essa non ha bisogno di nessuna sospensione ma la pausa psicologica giustifica l’interruzione del discorso.

L’attore può ottenere l’effetto voluto dalle sue frasi con un altro importante mezzo: l’intonazione.

Usare l’intonazione vuol dire pronunciare le parole con molta efficacia e temperamento, ora alzando la voce, ora abbassandola al massimo. Bisogna modulare il suono della voce assecondando il sottotesto, dare degli accenni squillanti o pacati, concilianti o inflessibili, colorendo il suono delle parole a secondo delle situazioni psicologiche sottostanti.

L’intonazione, come la pausa, possiede la forza di penetrazione emotiva delle parole su chi ascolta. Quando si vuol dare forza al discorso si deve disegnare con l’intonazione della voce dei grafici fonetici alti e bassi proprio come si fa con la penna sulla carta.

Anche l’accento ha un’importanza fondamentale nella recitazione di un testo; è come l’indice puntato sulla parola più importante della battuta. Accento sta a significare dare rilevanza ad una data sillaba o ad una data parola affidando ad esse l’espressione di sentimenti di amore o malignità, ammirazione o disprezzo o quant’altro richiesto dal sottotesto.

Spostare l’accento da una parola all’altra ha l’effetto di porre in risalto un’azione piuttosto che un’altra. Per questo, nell’esame preliminare del testo del dramma, l’attore farà bene a fare delle scelte per scegliere su quale aspetto far ricadere l’attenzione dello spettatore ed accentuare, di conseguenza, le giuste parole.

E‘ chiaro che quando si è in presenza di un lungo periodo nel quale vi sono diversi termini ai quali dare risalto sarà necessario stilare una sorta di classifica di importanza delle parole in esso contenuto. Il risultato sarà quello di avere una parola principale ed altre, non meno importanti, da mettere in rilievo, sebbene in minor misura.

E‘ doveroso concludere che tanto le pause quanto l’intonazione e gli accenti devono seguire una logica nella loro applicazione: devono seguire sempre la linea conduttrice e il sottotesto della commedia tendendo al *“supercompito”*.

Scheda 20: *La prospettiva dell'attore e del personaggio.*

Nel momento della creazione l'attore si sdoppia: vive due vite, la propria e quella del personaggio.

Sia l'attore che il personaggio devono avere una propria prospettiva; due linee che camminano parallele per tutta la durata del dramma.

"Prospettiva" è il rapporto armonico e la distribuzione degli elementi nel quadro generale della commedia e del personaggio.

Questo vuol dire che non esiste recitazione, azione, pensiero e sentimento senza una prospettiva corrispondente, senza, cioè, uno scopo (il supercompito).

Durante la recitazione si devono seguire sempre due linee prospettiche: una è dell'attore l'altra è quella del personaggio in quanto il personaggio non conosce il suo futuro mentre l'attore deve sempre tenerlo presente.

La prospettiva del personaggio permetterà all'attore di accettare totalmente quello che sta per succedere.

Entrambe le prospettive sono fondamentali.

Prendiamo quella del personaggio. Se si sta recitando un dramma in cui sono rappresentate diverse condizioni psicologiche di un personaggio e quindi vi sono dei forti contrasti emotivi che si susseguono durante lo svolgimento della vicenda, tanto più luminose dovranno essere le scene di gioia, tanto più buie dovranno essere le scene di dolore.

Le fasi alterne della vicenda vanno interpretate dall'attore in maniera intensa indipendentemente dalla circostanza che il personaggio vive proprio perché, questo, non conosce gli sviluppi del suo futuro e nulla, nell'interpretazione, deve far presagire il cambio totale di situazione che si verificherà negli atti successivi.

Altrettanto fondamentale è la prospettiva dell'attore.

Egli, conoscendo gli sviluppi del dramma, dovrà avere sempre presente quello che succederà per misurare e proporzionare le proprie forze creative interiori e le possibilità espressive esteriori. Guai a sperperare tutto il patrimonio di temperamento e forza espressiva fin dalla prima scena sapendo che vi saranno momenti ben più intensi da rappresentare.

Spendere le proprie forze interiori nei momenti sbagliati danneggia il piano di sviluppo del personaggio, ne fa un guazzabuglio senza senso e senza logica; vengono mescolati disordinatamente sentimenti ed azioni e quello che ne viene fuori risulta incomprensibile.

Se, invece, c'è una distribuzione dei sentimenti e delle azioni secondo la giusta prospettiva della parte, ne risulterà un'architettura ben proporzionata ed una linea armonica.

Tutto questo si adatta, nella stessa misura, al suono della voce, all'intonazione, alla mimica, al movimento. Anche qui l'attore deve calcolare le proprie forze e i propri mezzi espressivi secondo una determinata prospettiva.

La prospettiva ci richiama al concetto di *"azione conduttrice"* .

Logicamente la prospettiva non è l'azione conduttrice ma ne è il primo assistente; essa rappresenta la strada lungo la quale l'azione conduttrice stessa corre durante tutto lo svolgimento del dramma.

Scheda 21: *Il periodo della conoscenza.*

La prima fase del lavoro sul personaggio è quella della "*conoscenza".*

Il lavoro preparatorio ha inizio con il "*primo impatto con il personaggio"*. Questo momento è importantissimo in quanto le prime impressioni sono vivaci ed acute e penetrano liberamente nella profondità dell'animo dell'attore.

Durante questa fase è bene che l'attore si faccia un'idea propria del personaggio cercando di rispondere da solo alle domande che gli vengono spontanee. La sua impressione sarà migliore di quella altrui in quanto sarà libera dai condizionamenti di sentimenti non suoi.

Queste precauzioni sono necessarie affinché l'attore consenta alle proprie percezioni di venire alla luce e di prendere forma in maniera naturale.

Quando nel linguaggio dell'attore conoscere ha raggiunto il significato di percepire egli potrà dare libero sfogo all'intelletto ed al sentimento artistico.

Non bisogna dimenticare, peraltro, che in nessun caso la conoscenza di un'opera si esaurisce alle prime letture. Vi sono opere che hanno il nucleo spirituale nascosto tanto profondamente che non è possibile raggiungerlo e codificarlo in breve tempo.

La seconda tappa del periodo della conoscenza è rappresentata dal "*processo di analisi"* che consente l'apprendimento del tutto mediante l'assimilazione delle singole parti.

Scopo principale dell'analisi conoscitiva del personaggio è preparare le circostanze date dall'opera e, quindi, passare alla verità delle passioni e alla verosimiglianza dei sentimenti. Di conseguenza è indispensabile individuare tutti i brani e tutti i pregi del testo che possono fungere da stimolo all'entusiasmo e all'intuizione dell'attore.

Durante la fase dell'analisi bisogna tener presente diversi fattori:

- l'aspetto esteriore dei fatti, degli avvenimenti e dell'intreccio dell'opera;

- la sfera del quotidiano con tutti i suoi risvolti sociali, storici, nazionali ecc.;

- l'aspetto spirituale e psicologico dal quale derivano logica e consequenzialità del sentimento, caratterizzazione interiore ecc.;

- la sfera delle sensazioni personali dello stesso attore e della sua disposizione creativa.

L'attore deve analizzare a fondo il passato del personaggio quasi come fosse una scomoda eredità da non poter rifiutare e, alla stessa maniera, creargli un futuro.

Il presente privo di passato e futuro non potrebbe esistere in quanto sia il primo che il secondo sono le basi del presente stesso.

Il terzo momento del periodo della conoscenza è rappresentato dalla "*creazione ed animazione delle circostanze esteriori".*

Il materiale inerente le circostanze esteriori della vita del dramma che l'autore mette a disposizione può essere più o meno esteso ma si tratta pur sempre di materia inerte; è solo un elenco di fatti concernenti il passato, il presente o il futuro della vicenda, in altre parole è qualcosa di *"teatrale".*

Per rendere l'arido materiale adatto alla creazione occorre dargli vita trasformando il teatrale in umano con l'ausilio di uno dei più potenti mezzi che di cui l'attore dispone: l'immaginazione artistica.

L'attore deve saper sognare: questa è una delle qualità creative di maggiore rilevanza. Egli, attraverso l'immaginazione, deve essere in grado di creare vita vera da qualunque materiale gli venga sottoposto.

Quarta ed ultima tappa del processo di conoscenza del personaggio è rappresentata dalla "*creazione ed animazione delle circostanze interiori".*

In questa fase il processo conoscitivo si approfondisce, confluendo dal campo esteriore a quello interiore e spirituale culminando nella partecipazione attiva del sentimento creativo dell'attore.

E' ancora in questa fase che l'attore stesso cessa di essere spettatore passivo del proprio sogno artistico ed assurge al ruolo di parte attiva della creazione. In altri termini, è in questo momento che viene creato lo stato chiamato *"Io sono".*

Le circostanze esterne, create in precedenza, iniziano a produrre sentimenti ed emozioni che penetrano nell'animo dell'interprete e questi le fa sue.

L'attore comincia a vivere nella vita della commedia fondendosi con tutte le circostanze date dal poeta.

Ma bisogna dire che questo processo avviene gradualmente, assimilando uno per volta tutti gli elementi della creazione artistica, rendendo, una dopo l'altra, tutte le fasi del sogno episodi di vita interiore reale, autenticamente sentita.

SCHEDE FORMATIVE DI RECITAZIONE

Scheda 22: *Il periodo della reviviscenza*

Il secondo periodo del processo creativo del personaggio è quello della reviviscenza.

Se il periodo della conoscenza ha creato le *"circostanze date"* quello della reviviscenza crea l'immagine interiore, i sentimenti vivi e reali e, quindi, la vita spirituale ed umana della parte. Per questo motivo il periodo della reviviscenza può considerarsi il più importante del processo di creazione.

La reviviscenza è una successione di momenti che comprendono la nascita dei desideri, delle aspirazioni e degli aneliti di creazione che originano le spinte interiori all'azione scenica. Si ricordi che per *"azione scenica"* si intende non una rappresentazione puramente esteriore ma un'azione spirituale.

La vita reale altro non è che una serie continua di desideri nascenti, di brame interiori, di impulsi ad agire.

In scena dobbiamo mettere in moto lo stesso processo per far si che sia originata una corrente di vita interiore che non è altro che la reviviscenza dell'organismo e del personaggio.

Per attivare questa reviviscenza creativa in scena è necessario provocare nel personaggio continui desideri artistici i quali, a loro volta, generano le corrispettive aspirazioni e le spinte interiori che inducono ad agire. Sono queste ultime che rendono attuabile l'azione fisica esteriore ad esse corrispondente.

E' necessario puntualizzare che sia il desiderio che l'aspirazione e l'azione dell'attore sul palcoscenico devono appartenere a sé stesso e non al personaggio che vive solo sulla carta; né tanto meno possono appartenere all'autore o al regista.

Come già detto, non è possibile prendere in prestito sentimenti altrui o sensazioni a noi estranee. Il regista e l'autore possono suggerire all'attore i propri desideri ma questi li deve rielaborare nel proprio animo fino ad appropriarsene.

In che modo si può ricreare sulla scena il complesso di desideri, aspirazioni ed azioni? Non è compito facile in quanto è impossibile imporre tutto questo al nostro animo. L'unica via è rappresentata dalla sollecitazione: solo così si inizia a desiderare e, di conseguenza, ad agire.

Il queste pagine si è già parlato dei *"compiti artistici"* (cfr. scheda 6). Essi devono sollecitare l'intelletto, la volontà ed il sentimento dell'attore.

Il compito è lo stimolo alla creazione e la sua forza motrice; è simile ad un magnete che attira a sé ma deve originare aspirazioni, movimento ed azione.

Il compito provoca l'insorgere di desideri e sospinge verso l'aspirazione creativa la quale, in maniera logica, consente l'azione. E' il cuore di tutto l'insieme e fa pulsare tutto il complesso vitale del personaggio.

Una regola pratica per determinare un compito è la seguente: bisogna indirizzare la propria volontà usando il verbo *io voglio.* In altre parole si ci deve porre la domanda: *"Cosa voglio fare in queste determinate circostanze?"* La risposta logica sarà rappresentata da un'azione da compiere o da una reazione interiore che siano coerenti con il contesto della rappresentazione.

Il punto di contatto tra l'uomo-attore e l'uomo-personaggio nella realizzazione dei compiti creativi, sta nel venire incontro alla nostra natura umana tentando di portare a termine, nella maniera più esatta possibile, sia i compiti fisici che quelli psicologici comuni a tutti gli esseri umani e, quindi, presenti anche nei personaggi teatrali.

Per raggiungere questo scopo, l'attore deve ricreare mentalmente le condizioni interiori ed esteriori del personaggio e, con i propri sentimenti, approdare alla *"verità delle passioni"* dalla quale trae origine la vita spirituale ed umana del personaggio stesso.

Solo allora inizia la vera *reviviscenza del personaggio.*

Scheda 23: *Il periodo della personificazione.*

Il terzo periodo della creazione è quello della personificazione.

Questo periodo può essere paragonato alla nascita di una nuova coscienza e alla crescita della consapevolezza, per l'attore-personaggio, di essere un'entità attiva e vivente.

Ora cominciano a prendere forma i desideri, le aspirazioni, i compiti e si può passare alla loro attuazione.

E' necessario agire non solo a livello interiore ma anche esteriormente con le azioni fisiche e cioè parlando, camminando, spostandosi e intraprendendo tutte quelle azioni che fanno parte della vita normale. In altri termini, è indispensabile fare tutte quelle cose che ci consentono di raggiungere anche i compiti più complessi.

Il *"lavoro"* dell'attore, in questa fase, deve essere quello di ricreare non solo nella sua immaginazione ma anche nella realtà lo stato definito *"io sono".*

Di conseguenza egli non deve considerarsi sulle tavole di un palcoscenico ma nei luoghi, nelle situazioni e nel tempo descritti dall'autore vivendo realmente la sua nuova identità di uomo-personaggio.

Solo a questo punto l'attore inizia ad *"esistere"* nella realtà che lo circonda e che innesta nella vita del personaggio.

Ed il corpo, i gesti, la mimica, la voce, l'espressione dello sguardo devono assecondare il sogno che, grazie alla creazione artistica, è divenuto realtà. Infatti è di fondamentale importanza che la vita spirituale del personaggio si rifletta principalmente negli occhi e nel viso dell'uomo-attore.

Il linguaggio degli occhi e del volto può essere in grado di trasmettere reviviscenze, pensieri e sentimenti in maniera inconfutabile solo se essi, occhi e volto, sono totalmente asserviti al sentimento.

E se gli occhi riescono in maniera più eloquente ad estrinsecare il sentimento, il linguaggio mimico del volto è molto più concreto. Per questi motivi l'attore farà bene a dominare i muscoli del proprio apparato facciale in maniera da evitare che movimenti incontrollati producano effetti disastrosi.

Anche le parole hanno una loro anima: esse esprimono le sensazioni ed il pensiero del personaggio e, come già si è detto, sarebbe un grosso errore dare a tutte la stessa rilevanza.

SCHEDE FORMATIVE DI RECITAZIONE

Sulla scena ogni parola deve essere soppesata come l'oro, deve avere un proprio significato ed una propria funzione. Le parole inutili sono suoni vuoti e vanno eliminate come zavorra.

Bisogna tener presente che se la mimica e la gestualità sono rappresentanti astratti dei sentimenti, la parola li chiarifica in maniera inconfutabile ed è per questo che non va sprecata o, peggio ancora, usata male in quanto può dare un'immagine falsata del sentimento e interrompere la linea conduttrice del dramma.

L'organismo di un personaggio ha anche un aspetto esteriore e cioè il corpo che con il trucco, la voce, l'intonazione, l'andatura ed i movimenti deve rappresentare il personaggio stesso.

E' certamente deleterio se il mezzo fisico dell'attore non raggiunge la piena armonia con il sentimento.

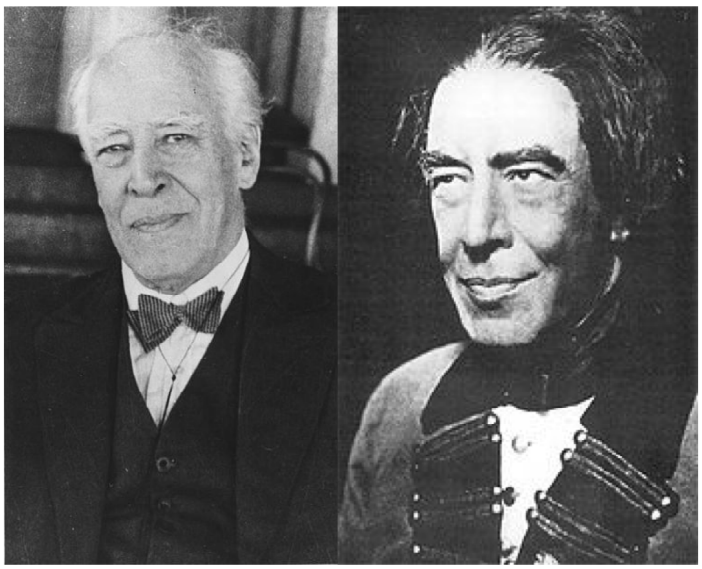
L'immedesimazione nei sentimenti deve avvenire in maniera non solo precisa ma anche in maniera espressiva, plastica ed armoniosa.

Si ricordi, comunque, che la soluzione ottimale si raggiunge se è l'immagine interiore, guidata dal sentimento, a suggerire quella esteriore.

ΘΑΛΕΙΑ·ΚΩΜΩΔΙΑΝ

COMPAGNIA D'ARTE FILODRAMMATICA
"IL SOCCO E LA MASCHERA"

SCHEDE FORMATIVE DI RECITAZIONE



APPLICAZIONE DEL "METODO STANISLAVSKIJ"

a cura di Gerardo Notari
2009