


Il lavoro dell'attore su se stesso, Konstantin Stanislavskij, (a cura di) Gerardo Guerrieri. Prefazione di Fausto Malcovati, Laterza, Milano, 2008

Ferdinando Taviani (recensione)

	<h2>Narrare i gruppi</h2> <p><i>Etnografia dell'interazione quotidiana</i> <i>Prospettive cliniche e sociali</i>, vol. 11, n° 1, Maggio 2016</p>	ISSN: 2281-8960
-----------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------

Rivista semestrale pubblicata on-line dal 2006 - website: www.narrareigruppi.it

Titolo completo dell'articolo
Il lavoro dell'attore su se stesso , Konstantin Stanislavskij, (a cura di) Gerardo Guerrieri. Prefazione di Fausto Malcovati, Laterza, Milano, 2008

Autore	Ente di appartenenza
Ferdinando Taviani	<i>Professore Emerito - Università degli Studi dell'Aquila</i>

To cite this article:
Taviani F. , (2016), <i>Il lavoro dell'attore su se stesso</i> , Konstantin Stanislavskij, (a cura di) Gerardo Guerrieri. Prefazione di Fausto Malcovati, Laterza, Milano, 2008, in <i>Narrare i Gruppi</i> , vol. 11, n° 1, Maggio 2016, pp. 79-82 - website: www.narrareigruppi.it

Questo articolo può essere utilizzato per la ricerca, l'insegnamento e lo studio privato. Qualsiasi riproduzione sostanziale o sistematica, o la distribuzione a pagamento, in qualsiasi forma, è espressamente vietata.
L'editore non è responsabile per qualsiasi perdita, pretese, procedure, richiesta di costi o danni derivante da qualsiasi causa, direttamente o indirettamente in relazione all'uso di questo materiale.

recensione

Il lavoro dell'attore su se stesso, Konstantin Stanislavskij¹, (a cura di) Gerardo Guerrieri. Prefazione di Fausto Malcovati, Laterza, Milano, 2008, pp. 600, € 28,90.

Stanislavskij progettò qualcosa di abnorme per le nostre tradizioni culturali: un ampio ciclo di opere dedicate alla formazione dell'attore, tema che era oggetto, tutt'al più, di trattatelli e manualetti pratici e pareva indegno d'assorbire un'intera vita di ricerche. Nella sua visione "eccessiva", attore significava esperienza dell'azione, analisi e ricomposizione dei processi che caratterizzano la vita personale e sociale. Voleva dire una dilatazione della coscienza dell'artista prima ancora che un'arte per lo spettacolo. Preferiva l'attore freddo, ma analiticamente veritiero a quello ardente e passionale operante all'ingrosso. Scopriva che la condizione base per il realizzarsi della vita scenica non era il sentimento, il discernimento intellettuale o il trasporto emotivo, ma la precisione d'una partitura di cui l'attore doveva conoscere e saper ripercorrere tutti i dettagli, fossero essi di tipo fisico o mentale. C'è da chiedersi come tutto questo abbia potuto esser banalizzato e confuso nella semplicistica e diffusa immagine d'un metodo per l'"immedesimazione" nel personaggio, e come mai Stanislavskij possa esser identificato con la sola stagione del realismo. Certo ebbe il suo stile, sia come regista che come attore, ma oltre a ciò fu l'iniziatore della scienza del teatro in Occidente.

Scienza del teatro è quasi come dire etica del teatro. Non solo: un bel giorno ci si accorgerà (forse) che ci sono libri di teatro che superano le frontiere della scena e offrono buoni contributi in campi lontani. I libri di Stanislavskij sulla formazione dell'attore appartengono a questa categoria; pur non esulando esplicitamente dal proprio territorio, essi esplorano infatti una regione quasi disabitata del sapere: il funzionante della "mente" che presiede ai processi di composizione. Riguardano non l'opera, ma il lavoro per l'opera. Sono i territori tradizionalmente presidiati dal talento personale, dall'istinto, dall'ispirazione, ma possono essere indagati scientificamente purché si intenda il senso d'una scienza empirica e operativa, che fa ricerca sul campo, che non si coagula in schemi e paradigmi, che anche quando sembra spiegare e definire il perché dell'esperienza in realtà si limita ad indicare le vie multiformi per raggiungerla.

¹ Questo lavoro è già apparso su *Indice*, 1989, n°2.

Stanislavskij portò a termine due soltanto delle sette opere progettate per il ciclo sull'attore e sulla composizione teatrale: il volume introduttivo e autobiografico "La mia vita nell'arte" e l'opera in due tomi "Il lavoro dell'attore su se stesso". Dell'opera seguente "Il lavoro dell'attore su se stesso", rimangono nuclei diversi, scritti in un arco di tempo che va dal 1916 al 1937. Nel '57, questi nuclei ancora non amalgamati vennero raccolti, introdotti, annotati e pubblicati a cura di G. Kristi e V. Prokof'ev come questo volume della "Raccolta di opere di Stanislavskij in otto volumi" edita a Mosca fra il 1954 ed il '61 (ne esiste una versione integrale in tedesco, pubblicata nella D.D.R.). Il libro edito da Laterza riproduce la scelta (ma non gli apparati storico-critici) di Kristi e Prokof'ev. Nella pagina che apre la sua introduzione, Fausto Malcovati, dà notizia d'una nuova edizione sovietica delle opere di Stanislavskij, che sarà pronta "nei prossimi anni" e che dovrebbe ripristinare alcuni brani "manomessi in parte dai curatori della prima edizione, troppo ligi ai plumbei schemi imposti dal periodo immediatamente post-staliniano". Ma poiché non ci dice di che tipo di manomissioni si tratti, e quale sia, approssimativamente, la loro consistenza, ci lascia con i dubbi. In genere, mancano troppe notizie in quest'edizione italiana.

Forse è esageratamente ossequiente alla superstizione secondo cui un libro è tanto più leggibile anche da un non specialista quanto più è impreciso. Stanislavskij si inventò una terminologia e quando lo si legge in traduzione si sente la mancanza di qualche indicazione sul campo semantico delle parole-chiave originali. Così, data l'indole del volume (e ho finito con le lamentele) sarebbe importante qualche cenno all'ultimo esperimento di Stanislavskij condotto fino a poco prima della morte (avvenuta più di mezzo secolo fa, nel '38), quando lavorò sul "Tartufo" di Molière ponendosi in una situazione di ricerca ancora una volta nuova (ne riferisce V.O. Toporkov in un libro edito in Unione Sovietica nel 1950 e tradotto nel 1979 per l'ed. Theatre Arts Books di New York: Stanislavskij in Rehearsals).

Malgrado la speditezza un po' eccessiva dell'edizione, "Il lavoro dell'attore sul personaggio" curato da Malcovati resta un libro prezioso, per certi versi ancor più prezioso de "Il lavoro dell'attore su se stesso". Ha ragione il curatore quando dice (p. XII) che questi materiali per un libro ancora da fare, proprio perché non rifiuti da Stanislavskij in un'opera unitaria, costituiscono "un emozionante cammino attraverso il suo metodo". Viene allora da pensare che "metodo", a sua volta, etimologicamente vuol dire "cammino che va oltre". Stanislavskij stesso pensò il ciclo sulla formazione dell'attore come un cammino attraverso un "metodo" nel senso di cammino alla frontiera: l'indagine scientifica sul teatro si esprime, infatti, attraverso la biografia dei teatranti. Anche questo era andare controcorrente: nell'Ottocento e nei primi decenni del Novecento, se gli artisti di teatro scrivevano tenevano rigidamente separate le pagine autobiografiche da quelle sul mestiere.

Aperto dall'autobiografia dell'autore, il ciclo stanislavskijano prosegue con opere teoriche in forma di romanzo-diario. I primi materiali de "Il lavoro dell'attore sul personaggio", dedicati all'interpretazione di "Che disgrazia l'ingegno" di

Griboedov, scritti fra il '16 e il '20, sono ancora in forma saggistica; gli altri, sull'“Otello” e su “L'ispettore generale”, fra il '30 e il '37, hanno già la forma diaristico-romanzesca de “Il lavoro dell'attore su se stesso”: Stanislavskij si sdoppia nella figura d'un allievo che ripiomba continuamente nella constatazione della propria impotenza e in quella del maestro Torcov, carico d'esperienza, ma incapace di fermarsi a ciò che già conosce. Uno scritto del '23, pubblicato in appendice, si intitola “Storia d'una messinscena”. Romanzo pedagogico e svela il pressappochismo della normale produzione teatrale con un impianto narrativo non molto diverso da quello con cui Bulgakov, una quindicina d'anni più tardi prenderà invece in giro il rigore di Stanislavskij con il “Romanzo teatrale”.

Se la si legge con poca perspicacia, alla luce di un'aneddotica effervescente, l'opera di Stanislavskij può persino apparire un “guazzabuglio” (Luciano Lucignani, in “la Repubblica”, 5/1/'89): d'altra parte, questa banalizzazione è solo la faccia superficiale di un'incomprensione più profonda, che identifica il contributo di Stanislavskij con il complesso delle sue “ricette”, con le regole e gli esercizi che continuamente creava e disfaceva. Il metodo vivo di Stanislavskij si trasforma così, ad opera di cattivi allievi, troppo devoti e fedeli, in un metodismo teatrale. Il mutare dei punti di partenza (il “metodo delle azioni fisiche” che soppianta i punti di partenza basati sull'interiorità), il succedersi delle diverse “fasi” e dei diversi esperimenti, l'oscillazione terminologica e il mutare delle metafore, mi pare esprimano sotto la loro incessante varietà un atteggiamento empirico fondato su alcuni pochi principi solidi e di validità obiettiva che forse potrebbero essere ricondotti ai seguenti: necessità d'una partitura; costruzione d'un procedimento che non parta dalle domande sul “senso” (dell'opera, del personaggio), ma dai dettagli, lasciando che il “senso” si costruisca da sé o emerga come una scoperta dal lavoro; capacità dell'attore ad intessere reti di motivazioni e significati che (come ha spiegato Franco Ruffini) non hanno il compito d'essere decodificati dagli spettatori, ma servono a dargli organicità e credibilità sulla scena.