

Il lavoro dell'attore su se stesso. Una riflessione a partire da Konstantin Sergeevič Stanislavskij

Claudio Vicentini



Narrare i gruppi

Etnografia dell'interazione quotidiana

Prospettive cliniche e sociali, vol. 11, n° 1, Maggio 2016

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. Una riflessione a partire da Konstantin Sergeevič Stanislavskij

Autore

Claudio Vicentini

Ente di appartenenza

Professore Emerito di Storia del Teatro, Università degli Studi di Napoli l'Orientale.

To cite this article:

Vicentini C., (2016), Il lavoro dell'attore su se stesso. *Una riflessione a partire da Konstantin Sergeevič Stanislavskij*, in *Narrare i Gruppi*, vol. 11, n° 1, Maggio 2016, pp. 73-77 - 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.

note

Il lavoro dell'attore su se stesso. Una riflessione a partire da Konstantin Sergeevič Stanislavskij¹

Claudio Vicentini

Ma l'insegnamento di Stanislavskij è ancora attuale e realmente efficace? Sembrerebbe di sì. L'insospettabile Strehler, nella sua entusiastica prefazione al "Lavoro dell'attore sul personaggio", proclama di provare per il regista russo un autentico "amore", che "non è amore da poco". E diversi mostri sacri della recitazione, attivi oggi sulle scene, continuano a vantare la loro provenienza da scuole esplicitamente devote al metodo stanislavskiano. Eppure non è un mistero che Stanislavskij, come regista, raggiunse i suoi risultati rimasti esemplari misurandosi con la drammaturgia caratteristica della fine dell'ottocento e del primissimo novecento (soprattutto Cechov), e che già intorno al 1905, confrontandosi con i testi delle nuove avanguardie artistiche, incontrò gravi difficoltà da cui non riuscì mai ad emergere con piena soddisfazione, mentre nei decenni successivi il suo profondo interesse per la sperimentazione registica più avanzata restò sempre segnato da un'insuperabile diffidenza.

È un fatto che l'impostazione stessa della riflessione stanislavskiana affonda le sue radici nella cultura teatrale dell'ottocento, e in particolare nel dibattito che per tutto il secolo contrappose gli "emozionalisti" agli "antiemozionalisti".

Per i primi, che avevano tra i propri esponenti attori celeberrimi come Henry Irving, era necessario che l'interprete provasse effettivamente, mentre recitava, le emozioni interiori del personaggio, che doveva cogliere ed evocare in sé affidandosi soprattutto all' "istinto" o all' "intuizione".

Per i secondi, invece, la recitazione doveva essere eseguita a freddo, ricorrendo a una tecnica consapevole, razionale e lungamente studiata. La partecipazione emotiva poteva se mai essere utilizzata solo nella fase di preparazione ma poi, sulla scena, l'attore doveva scrupolosamente evitarla per non turbare il lucido controllo tecnico della sua prestazione.

Proprio sulla confluenza di queste due posizioni Stanislavskij costruisce le sue argomentazioni teoriche. Il vantaggio della recitazione antiemozionalista (che

¹ Questo lavoro è già apparso su "L'Indice", 1989, n. 2.

egli chiama “rappresentativa” individuandone il campione in Coquelin, il celebre creatore del personaggio di Cyrano de Bergerac) è quello di sottrarre il lavoro dell'attore all'inaffidabilità dell'ispirazione e dell'intuizione immediata, aprendo così la via all'elaborazione di una tecnica che può essere insegnata, trasmessa e perfezionata. Il suo limite è l'incapacità di coinvolgere autenticamente lo spettatore che resta “più meravigliato che commosso”.

Al contrario, la recitazione emozionalista (o “d'istinto”) colpisce il pubblico nella profondità della sua anima e rende il personaggio, sulla scena, in modo assolutamente autentico e convincente. Ma si realizza appunto e solo in particolari momenti di grazia, quando nasce l'ispirazione, e l'attore non possiede alcuno strumento per controllarla e padroneggiarla.

Il compito che si propone Stanislavskij è allora chiaro: giungere a una forma di recitazione che associ alla profondità e all'efficacia della recitazione d'istinto, l'affidabilità e il controllo propri della recitazione rappresentativa. È un obiettivo che può essere però raggiunto solo in parte perché, come Stanislavskij non si stanca di ripetere, i processi che stimolano l'ispirazione dell'attore, consentendogli di evocare spontaneamente in sé ed esprimere sulla scena contenuti spirituali adeguati al personaggio, sfuggono alla coscienza. Si tratta perciò di elaborare tecniche ed esercizi (il “metodo”, appunto, di Stanislavskij) che favoriscano la nascita di questo stato di grazia, innescando la reazione di meccanismi psicologici segreti, che restano sepolti nel mistero dell'inconscio.

Alla base di tutte le tecniche e gli esercizi via via studiati e sperimentati da Stanislavskij sta un'operazione fondamentale. L'attore, utilizzando le risorse della propria intelligenza, della propria immaginazione e del proprio patrimonio emotivo deve individuare e raffigurarsi nel modo più preciso e vivace possibile le circostanze particolari in cui il personaggio della commedia si trova ad agire (luogo, tempo, situazione, eventi, rapporti con gli altri personaggi, caratteristiche della loro personalità, esperienze passate, aspirazioni, desideri, e via dicendo). Queste circostanze, ovviamente, sono in buona parte indicate dal testo della commedia, ma ciò non è sufficiente. L'attore deve procedere oltre, e definire, in modo assolutamente rigoroso e conseguente i minimi dettagli impliciti negli elementi della vicenda narrata dall'autore (ad esempio il “passato” dei personaggi, cosa fanno quando non sono in scena, i particolari del loro aspetto e del loro abito, l'arredamento, l'ambiente). Poi, proprio come fa il bambino quando si immerge nei suoi giochi, l'attore si cala in queste circostanze, chiedendosi che cosa farebbe (e non cosa proverebbe o sentirebbe) se lui personalmente, si trovasse nella situazione del personaggio, cominciando ad immaginare la propria azione e quindi ad agire.

A questo punto, secondo Stanislavskij, si innesca un doppio processo. L'esattezza e la precisione delle azioni eseguite e la loro assoluta coerenza con la situazione immaginata solleciteranno l'emergere nell'attore dei contenuti interiori appropriati, e questi, a loro volta, produrranno spontaneamente le espressioni e i gesti fisici adeguati. E il personaggio sarà compiutamente realizzato sulla scena.

Tutto il “metodo” stanislavskiano, nelle sue infinite modifiche e varianti consiste così nella messa a punto di una miriade di tecniche ed esercizi utili per giungere ad eseguire nel modo più completo e perfetto questa operazione.

In un simile processo, però, il testo dell'opera assume una funzione particolarissima. Non costituisce innanzitutto - come apparirebbe a prima vista - la serie di battute dette dai personaggi, che gli attori devono a loro volta pronunciare, ma è piuttosto un “sistema di circostanze e situazioni” che gli attori individuano e sviluppano, per poi calarsi in essi ed agire. Sarebbe perciò pericolosissimo iniziare le prove di una commedia recitando le battute del testo, che non possono essere un punto di partenza, ma solo d'arrivo.

L'attore immergendosi nelle circostanze indicate dall'opera e cominciando ad immaginare la propria azione, e poi ad agire spontaneamente, inizierà invece prima a recitare a soggetto, e quindi perfezionerà a poco a poco i suoi movimenti e le sue espressioni, fino a “ritrovare”, se l'operazione è stata condotta felicemente, le parole messe dall'autore in bocca al personaggio, che gli affioreranno naturalmente sulle labbra. Il testo dell'opera svolge così due funzioni diverse: quella iniziale di testo-canovaccio che definisce circostanze e situazioni, e quella finale di testo-battuta, che fissa l'espressione verbale d'arrivo dell'attore. E come punto d'arrivo resta quanto meno problematico, perché nulla garantisce che l'attore ritrovi effettivamente le parole dell'autore, o addirittura non ne trovi, da sé, di migliori.

Si aprono così possibilità inedite di lavoro: tra cui quella di cominciare a provare una commedia senza averla ancora letta (ma conoscendone soltanto la storia), e addirittura di “recitare un'opera mai scritta”. Spiega infatti nel “Lavoro dell'attore su se stesso” l'insegnante agli allievi: “Facciamo la prova. Ho inventato un'opera, vi racconterò la trama per episodi e voi la reciterete. Mi anoterò le trovate migliori delle vostre improvvisazioni. Così unendo i nostri sforzi scriveremo e reciteremo un'opera che non è ancora stata scritta”.

In questa maniera l'insegnamento di Stanislavskij viene a coincidere in forma davvero sorprendente con alcune delle più avanzate sperimentazioni teatrali novecentesche, liquidando nello stesso tempo in modo irreversibile la posizione convenzionale del regista come interprete, mediatore e garante della rappresentazione scenica di un testo. Resta però, proprio nel cuore dell'impostazione stanislavskiana, un preciso limite che la chiude nell'ambito della cultura teatrale tardo ottocentesca. Ed è la convinzione che l'attore, calandosi in un sistema di circostanze minuziosamente individuate e iniziando spontaneamente ad agire come lui stesso agirebbe in quella particolare situazione, possa rendere adeguatamente il personaggio. Perché questo accada è infatti necessario non solo presupporre, come Stanislavskij fa, una dinamica psicologica naturale, comune ad ogni essere umano, ma anche rinunciare a tutte quelle opere teatrali che non offrono personaggi rigorosamente costruiti secondo il modello dell'uomo reale. Si comprende allora perché Stanislavskij potesse trovarsi perfettamente a suo agio all'interno della drammaturgia d'impronta naturalista (o comunque ricon-

ducibile a parametri realistici), scontrandosi invece con mille difficoltà nel maneggio di tutti gli altri generi di testi, e come, di conseguenza, il suo insegnamento possa essere utilizzato dalla sperimentazione novecentesca solo in modo estremamente problematico e parziale, e comunque slegato dall'impostazione di fondo che gli conferiva una precisa coerenza e unitarietà.