

## **TU/IO**

### **Pratiche del fatto scenico. La recitazione dal corpo alla parola**

***Il laboratorio si pone l'obiettivo di trasmettere pratiche e saperi legati all'Arte della Recitazione da un punto di vista squisitamente attoriale - ovvero non (ancora) stilistico o formale - attraverso un approccio analitico e multidisciplinare. Si propone quindi una ricerca minutamente artigianale, che desidera ampliare e destrutturare il percorso canonico di una compagnia teatrale dalla scelta del testo fino ad approdare alla fase che precede la messa in scena. Gli strumenti saranno quelli del corpo e dell'azione verbale nello spazio: si partirà dall'attivazione e sensibilizzazione delle capacità cinetiche e somatiche del performer fino all'analisi attiva della struttura drammaturgica attraverso studi e improvvisazioni. In questo caso il lavoro di interpretazione sarà basato sui testi - già editi - di drammaturgia contemporanea "When the rain stops falling" e "Cose che so essere vere" dell'autore/sceneggiatore australiano pluripremiato Andrew Bovell.***

**Introduzione** Sono un attore di teatro, non un pedagogo puro. Il mio approccio all'insegnamento si articola quindi a partire da una pratica costante alla ricerca dell'efficacia e della necessità, per nutrire e adattarsi alle diverse poetiche e sensibilità con cui collaboro. Una pratica che racchiude, naturalmente, la summa pragmatica dei vari metodi che negli anni ho studiato e sperimentato nel mio percorso attoriale e di formatore. In questo senso il panorama critico di riferimento per il mio lavoro pedagogico rimane il contributo programmatico che la scuola russa post-stanislavskiana ci ha lasciato, ovvero "l'analisi attiva del testo attraverso il lavoro sulle azioni fisiche." (*L'analisi della pièce e del ruolo mediante l'azione* di Maria Knebel - Ubulibri Edizioni; *La tecnica dell'attore - To the actor on the Technique of acting* di Michail Čechov - Dino Audino Editore; *Stanislavskij alle prove, Gli ultimi anni* di Vasilij Toporkov - Ubulibri edizioni; *Different Every Night* di Mike Alfreds - Nick Hern Books editions).

Come guida esterna, negli anni, ho sviluppato un'attitudine formativa ludico - maieutica: ovvero di osservazione e stimolo all'azione scenica. La guida teatrale, infatti, non ha il compito di trasferire genericamente pillole metodologiche, ma deve cercare implacabilmente di porre domande che - a partire dai dati "oggettivi" di un testo - riescano a elaborare chiavi di lettura soggettive, faticose, mutevoli, che solo la pratica scenica può esplorare, smentire o confermare. Durante il tempo condiviso in sala, ancor prima dell'agire, il gruppo e il singolo, attraverso vari esercizi e giochi, deve mettere a sospendere, momentaneamente, le idee preconfezionate sul testo, sui temi che questo propone, sul linguaggio che innesca e dedicarsi innanzitutto all'esperienza fisiologica dello Stare nel Gioco (*The actor and the target* e *The actor and the space* di Declan Donnellan - Nick Hern Books editions). L'obiettivo primario di questo lavoro non è quindi, in definitiva, l'insegnamento di uno stile recitativo a priori, ma l'organica rivelazione di un principio fondante che anticipa e include tutto quello che riguarda lo stare in scena: ovvero l'allenamento a un'attitudine attiva della presenza, attraverso un'indagine personale, fisica, somatica e sensoriale della struttura testuale. Gli eventi nascosti sotto il testo devono essere così non solo com-presi, ma restituiti di fatto in accadimenti scenici organizzati consapevolmente all'interno di un proprio "progetto scenico". Fondamentale a

questo proposito è una prima analisi del testo a “tavolino” che poi dovrà essere tradotta in tempo reale nello spazio fisico di lavoro. Un’analisi che, in un continuo scambio critico tra la guida esterna e chi agisce, deve ricercare eventi e circostanze testuali per farsi mappatura fisico/vettoriale sempre più specifica. Questo allenamento pone l’attore/attrice in una prima fase di esplorazione del personaggio in cui le coordinate degli eventi/accadimenti, lo spazio, il tempo e le circostanze della scena/testo, offrono una chiara e condivisa struttura apparentemente fissa, ma necessaria alla creazione e alla vivificazione degli elementi in scena (*Active Analysis - Drama and Theatre studies*, by Maria Knebel - Routledge Edition 2021). In questo percorso di studio l’imprevisto e l’errore sono utili e fecondi compagni di viaggio, capaci di farci riconoscere le im-posture e i cliché relazionali che, di fatto, depotenziano le capacità creative del/la performer. Si aggira in questo modo il pericolo di soluzioni rappresentative immediate, di precoci approcci mimetici e di adesione a una prima deterministica idea di personaggio.

**Il training** La prima fase del lavoro si focalizza su un training fisico, vocale e sensoriale. Una serie di esercizi metodici e sistematici che indagano tutta la parte *pre-espressiva* del lavoro testuale: stare - vedere - relazionarsi (con sé, con l’altro, con lo spazio, col tempo, con gli oggetti, con chi osserva) - per poi agire. Attraverso l’esperienza di varie dinamiche organiche di movimento si vuole sensibilizzare il sistema corpo/mente (una scalata di esercizi suggeriti dall’Alexander Technique, elementi di Feldenkrais, contact improvisation, Biomeccanica, View Points, giochi di relazione) per stimolare un approccio esperienziale e ludico al lavoro, che possa tradursi in un serbatoio di scoperte legate ai sensi e alle immagini che questi veicolano. Questa graduale esplorazione puramente fisica ha come obiettivo di rendere il performer consapevole e ricettivo in ascolto del proprio strumento nello spazio e nel tempo presente. Attraverso una sequenza guidata e ordinata di impulsi congrui, il fine ultimo è di creare un kit di esercizi utili per raggiungere un’agilità espressiva e una più consapevole capacità creativa da utilizzare poi all’interno di un’improvvisazione drammaturgica.

**Analisi Attiva della struttura testo** Si inizia individuando le azioni e gli eventi che il testo suggerisce, ovvero le coordinate “cosa/dove/perché/come/a chi” includendo rigorosamente lo spazio e il tempo presente - principio di realtà - della persona che agisce. Il susseguirsi logico e strutturato di queste azioni forma il “progetto” autorale del/la performer, che almeno sulla carta, è riconducibile alle intenzioni del personaggio indagato. Si cercherà così attraverso brevi improvvisazioni, in un continuo scambio di proposte tra l’occhio esterno e colui/colei che agisce, di ricostruire analogicamente la mappa interiore (consapevole o inconsapevole) che alimenta e guida l’arco narrativo di quella funzione/testo. La ricerca della vitalità di una scena passa quindi dallo scandaglio delle possibili azioni fisiche dei diversi personaggi di cui è composta in reazione a circostanze e frangenti della scena. Queste azioni potrebbero definirsi analiticamente in una serie di verbi transitivi attivi, che di fatto forniscono, concretamente, la direzione all’agire dell’attore/ attrice in quel momento. Il lavoro di analisi del personaggio sarà quindi dedotto a posteriori come naturale conseguenza di questo percorso sulle azioni e sulle re-azioni individuate. L’intento è ripensare la relazione materica tra l’attore e il “personaggio”

come un sistema non gerarchico, ma orizzontale, dinamico, aperto, tra due complessità, che contaminandosi costantemente nel lavoro, si alimentano a vicenda. In sostanza si tratta di un approccio strutturale dove si chiede all'attore/attrice di riconoscere i segni testuali e tradurli nel qui e ora dell'accadimento scenico, scomporre, testare e ricomporre le dinamiche di un personaggio per mantenere un'attitudine attiva/creativa e non meramente esecutiva.

**Il Testo** Questo approccio chiede dunque di interrogare il testo non come un sistema chiuso di personaggi psicologici con battute da citare più o meno adeguatamente in scena; o per un suo intrinseco valore letterario, (che comunque possiede), ma di porre l'accento su una caratteristica fondamentale della scrittura drammatica: ovvero quella di essere una struttura che vuole farsi altra struttura - ossia un linguaggio (letterario) che per sua natura deve tradursi in un altro linguaggio (l'azione fisica). Il sistema testuale viene quindi trattato come una mappatura in movimento, aperta, consequenziale, di eventi causali generati dalle circostanze date che opportunamente ostacolano il percorso dei personaggi e li spingono ad attivarsi, ovvero a re-agire. Le parole, dunque, emergono da intenzioni nascoste con obiettivi generati da desideri e conflitti. La capacità o meno di un personaggio di perseguire i propri obiettivi (consapevoli o inconsapevoli) si scontra con le circostanze date e con gli obiettivi di altri personaggi. Questi eventi, nutriti dal conflitto drammatico, permettono lo scorrere dell'azione e quindi dell'arco narrativo. Questa analisi avviene prima in lettura e poi messa in discussione attraverso la pratica scenica. Lo studio di alcune scene permetterà di entrare in relazione intenzionale con le direzioni e gli eventi che sono, di fatto, sottesi alle parole. Quest'operazione restituisce un panorama emotivo complesso riconducibile, direttamente o analogicamente, alla situazione testuale. Il continuo specificarsi di questi studi scenici ci permetterà di dedurre le relazioni e le dinamiche reali che scorrono sotto le parole e concretizzare le azioni principali e le spinte che muovono i personaggi. Si individueranno così, empiricamente, curve, scopi e compiti di una scena. L'obiettivo specifico è di sviluppare tra corpo, voce, sensi e immaginario un rapporto organico, interno, che possa relazionarsi con l'esterno. Si parte sempre da un principio di realtà: creare le condizioni per rendere possibile/ riconoscibile e quindi ripetibile l'accadimento nel tempo presente della performance. Lo scopo finale è valorizzare l'essere-in-scena nella situazione data dalla struttura-testo. Strappare il personaggio dal flusso letterario e tradurlo in una relazione concreta, immerso nella realtà fisica dell'attore che, non nasconde, anzi trae forza dalla complessità della persona.

**Insegnare Teatro oggi** Insegnare oggi un'Arte della presenza e della relazione, come la recitazione - che di fatto si poggia su una tradizione ma che non può esaurirsi in essa - significa anche conoscere gli strumenti formali che i nuovi linguaggi ci forniscono costantemente, i contributi teoretici di materie attigue e complementari in cui si esprimono oggi le nuove "forme". Gli artisti e le artiste del futuro esistono già, hanno già le loro ossessioni e i loro temi. Il compito della pedagogia è semplicemente quello di criticizzare le certezze assolute e sostenere queste nuove visioni offrendo un pensiero dinamico e stratificato che consenta di sviluppare conoscenze e pratiche. Il nostro compito come teatranti, infatti, non è di rappresentare la realtà (questa funzione è svolta molto più efficacemente dal cinema) ma di

tradurla nel qui e ora della vita scenica attraverso un altro codice e altri segni. Creare quindi un'altra realtà, un "organico artificio", appunto. Per ritrovare una verità - e non una verosimiglianza - in questo artificio, come performer bisogna conoscere, allenare e saper sfruttare, in modo consapevole, tutti i propri strumenti espressivi, per perdersi e ritrovarsi oltre la tecnica. È necessario riconoscere o scoprire durante le prove il linguaggio e la cifra recitativa specifica che si vuole adottare per quello specifico testo e in quel dato momento. Gli strumenti di lavoro che continuo a frequentare come insegnante sono dettati quindi da necessità vitali ed elementari: lo sguardo, il respiro, la direzione, il ritmo, lo spazio, il punto di vista, per poi essere tradotti in obiettivi e vettori drammaturgici. Con questa immersione nella pratica codificata della "recitazione" si può cercare con umiltà, leggerezza e attenzione di ripartire dal sistema-corpo per individuare e rendere cosciente il/la performer dei suoi punti di forza ma anche delle sovrastrutture e delle ideologie che lo limitano e attraverso domande propulsive cercare di svelare la complessità del già esistente. Il Teatro è un evento non ripetibile che le attrici e gli attori devono essere in grado ogni sera di far ri-accadere; per questo ci suggerisce urgenze semplici e vitali, partendo da quello che si ha a disposizione: dal corpo, dalla relazione, dalla struttura/testo, da quello che materialmente c'è in scena, e non da ciò che vorremmo che ci fosse. Bisogna in definitiva allenare l'Esserci. In questo percorso quindi nessuno stile o idea a priori è migliore di un'altra: i motori della ricerca sono sempre gli Attori e le Attrici, che di fatto, per il tempo dell'azione scenica, diventano veri e propri co-autori e co-autrici del materiale testuale. Questa è una pratica che non fornisce sicurezze immediate, perché in continuo mutamento, costantemente alla ricerca di una organicità del materiale scenico, di una responsabilità individuale che è per sua natura, figlia del tempo presente. Il verbo che trovo più adatto per descrivere questo percorso è accogliere. Accogliere la realtà a volte contraddittoria del qui e ora della scena, partendo innanzitutto dal Sé. Accogliere l'errore, o una difficoltà, come un'occasione feconda di scoperta, rifacendosi, non ad astratte ideologie spettacolari, ma ad alcune "elementari" regole fisiologiche.

Francesco Villano