

## Introduzione

L'importanza di Stanislavskij (1863-1938) per quanto riguarda il lavoro tecnico dell'attore è fuori discussione. Il contributo del maestro russo al teatro contemporaneo è fondamentale. È stato lui il primo a fornire agli attori delle basi oggettive, offrendogli così la possibilità di utilizzare strumenti tecnici concreti anziché affidarsi esclusivamente all'imprevedibilità dell'ispirazione.

Stanislavskij ci ha lasciato in eredità alcuni principi fondamentali, anche se non li ha mai strutturati in un sistema. Nel suo pensiero possiamo distinguere due fasi, che hanno dato vita a due diverse proposte di metodo:

- il metodo della memoria emotiva o della sensorialità (noto anche come “il Sistema”);
- il metodo delle azioni fisiche elementari, elaborato fra il 1928 e il 1938, nell'ultima fase della sua vita.

Tra le due proposte c'è una differenza copernicana.

Il primo metodo si basa su un percorso interiore che deve essere realizzato dall'attore richiamando il proprio passato attraverso il recupero di immagini sensoriali.

Secondo questo metodo, l'attore deve “pescare” le emozioni nel suo passato personale, per portarle poi nel qui e ora della rappresentazione teatrale. Il suo oggetto di lavoro si radica perciò nel vissuto individuale, o nell'immaginazione di situazioni analoghe a quelle che dovrà poi vivere sul palcoscenico. L'attore, dunque, attraverso un percorso interiore, deve riuscire a ricreare dentro di sé un determinato stato d'animo che, in un secondo momento, lo porterà ad agire. In altre parole: la prima cosa da fare è emozionarsi (ricordando o immaginando), e solo dopo si potrà passare a eseguire le azioni fisiche e a pronunciare le parole scritte dal drammaturgo.

È evidente che per realizzare questa operazione è necessario un momento di introspezione che consenta di tornare al passato o di immaginare le circostanze richieste dal testo. Questo momento isola inevitabilmente l'attore dagli antagonismi presenti sulla scena e lo mette in una condizione di tensione tra due mondi: quello del proprio passato personale e quello del palcoscenico, con le sue regole. L'attore, dunque, si trova scisso tra due diverse realtà.

Il *metodo della memoria emotiva* ha permesso di compiere un grande passo avanti nel percorso verso un teatro fatto di emozioni autentiche, in opposizione alla teatralità falsa, descrittiva e retorica in uso all'epoca di Stanislavskij.

Nonostante gli attori si trovassero isolati nel proprio mondo interiore e interagissero solo dopo essere arrivati a una verità interiore e personale, questo primo metodo è stato molto efficace per lavorare a opere riconducibili ai generi del naturalismo e del realismo, che costituivano l'avanguardia dell'epoca. Risultava però difficile la sua applicazione ad altri generi teatrali, come la farsa, la commedia, il grottesco ecc.

I discepoli più amati da Stanislavskij (Vachtangov e Mejerchol'd in particolare) hanno spesso chiesto al maestro delucidazioni sull'applicazione del Sistema a generi teatrali più estroversi. Questa attitudine critica, insieme ai fatti dell'epoca (la Rivoluzione d'ottobre e la sua eco in tutti gli ambiti), ha portato Stanislavskij a mettere in discussione, con grande onestà intellettuale, il Sistema che lo aveva reso famoso.

È nato così il *metodo delle azioni fisiche elementari*, che capovolge il metodo precedente e modifica radicalmente la pratica di lavoro dell'attore e i suoi strumenti.

Anche in questo caso Stanislavskij non ha lasciato una descrizione metodologica sistematica, ma solo alcuni brevi articoli e un capitolo rivelatore del libro *Il lavoro dell'attore sul personaggio* (Laterza, 1993), dove si racconta la costruzione di una scena del *Revisore* di Gogol'.

Pedagoghi, registi e attori hanno approfondito quest'ultima tappa del pensiero di Stanislavskij apportando diverse proposte per sviluppare un metodo nuovo e rivoluzionario. Naturalmente, non tutte le letture coincidono. In generale, si è cercato di conciliare i procedimenti tecnici propri dei due metodi, e molti ricercatori considerano il metodo delle azioni fisiche come il prosieguo di quello della memoria emotiva.

Mi permetto di dissentire. Per quanto mi riguarda, entrambi i procedimenti possono essere applicati separatamente a seconda della scena da costruire (una scena che si svolge in solitudine è ben diversa da una in cui è l'interazione a prevalere), ma non sono conciliabili, soprattutto quando si tratta di scene fra due o più personaggi.

Come lavorava il “primo” Stanislavskij? Ben note sono le prime riunioni del maestro con gli attori (le celebri analisi a tavolino), quando il gruppo di lavoro si dedicava ad analizzare il testo ponendosi domande sul passato dei personaggi, sull'epoca storica in cui era ambientata l'opera e sui costumi del tempo. Durante questa lettura iniziale era necessario individuare tre linee:

- quella delle immagini, da utilizzare per costruire il personaggio;
- quella del pensiero, che univa la logica interna del personaggio durante tutta l'opera;
- quella delle azioni fisiche, da realizzare e da pianificare a tavolino.

In conseguenza dell'applicazione di queste tre linee, elaborate durante la lettura, quando gli attori salivano sul palcoscenico e iniziavano a recitare sarebbe dovuta apparire una quarta linea: quella delle *emozioni*. Questo metodo, però, presentava un problema: spesso non era chiaro da quale linea iniziare. Esisteva un'eccessiva simultaneità nel procedimento, e molte volte ciò che era stato programmato nella lettura a tavolino non corrispondeva alla verità di quanto accadeva sul palcoscenico. Le azioni fisiche erano poco spontanee e si limitavano a riproporre in modo schematico ciò che era stato pianificato. Di conseguenza, rimaneva poco spazio per sperimentare momenti creativi, ossia imprevisti.

Tra il 1928 e il 1938 Stanislavskij cambia radicalmente il suo procedimento costruttivo e posticipa l'analisi a tavolino: non si parte più dalla domanda su “come sono” i personaggi, non si stabiliscono più linee di azioni predeterminate né immagini di riferimento pescate nel passato dell'attore, nate dalla sua immaginazione o frutto di riflessioni astratte.

Il maestro stabilisce con chiarezza che la linea dalla quale bisogna iniziare per costruire la scena è quella delle azioni fisiche. Queste, però, non devono essere programmate, ma vanno scoperte sul palcoscenico. Stanislavskij chiama questo procedimento, che non richiede di conoscere il testo a memoria prima di iniziare ad agire, “improvvisazione”.

### *Azioni fisiche e generi teatrali*

Stabilisce, dunque, una proposta metodologica totalmente diversa rispetto alla precedente. Questa tecnica verrà variamente sviluppata negli anni successivi alla morte del maestro russo e la sua applicazione si rivelerà efficace per diversi generi teatrali, senza rimanere limitata al realismo.

In questo libro si rifletterà dunque su come il metodo delle azioni fisiche permetta di costruire diverse varianti del realismo e di altri generi teatrali, come il dramma poetico e la commedia.