

Prefazione

Ora che abbiamo imparato le note,
per favore dimentichiamole.
(Pablo Casals)

Inizialmente volevo intitolare questo libro *Non si può insegnare a recitare*. Perché, ovviamente, non si può: non più di quanto si possa insegnare a cantare o a ballare. Se un aspirante attore, cantante o ballerino ha le abilità e il talento necessari, *allora* è possibile guidarlo verso il successo. Un buon insegnante può fornire suggerimenti per migliorare l'espressività o correggere alcune debolezze tecniche. Questo è quanto. Ma sono proprio quei suggerimenti e quel consolidamento tecnico a essere fondamentali per il performer. Un buon insegnante non può rendere bravo un interprete non dotato, ma un giovane performer talentuoso commette un grave errore nel pensare che le sue doti naturali lo esentino dalla necessità di studiare la sua arte.

Il pericolo principale delle "lezioni" è dimenticare che il lavoro in classe (questo libro contiene solo un campione di esercizi tratti dalle registrazioni dei miei laboratori) è solo una preparazione per il palcoscenico, non un fine in sé. Come la scala musicale eseguita al pianoforte che si ritrova in una sonata di Mozart, o il passo di danza provato alla sbarra in *Giselle*: dobbiamo capire che anche i nostri esercizi, le spiegazioni, le improvvisazioni e persino le discussioni sul lavoro dei maestri del passato devono essere tradotti prima in una prova generale e poi nelle nostre performance. Ho visto troppi attori, tali solo in classe, che mi hanno fatto venire dei dubbi sullo scrivere questo libro. Il punto è sapere che, quando ci si trova in difficoltà con un ruolo, è possibile fare riferimento alle proprie conoscenze tecniche per risolverle. Altrimenti, è meglio lasciar perdere. Martha Graham diceva: «Lo scopo delle tecniche è liberare lo spirito». Chiunque venga

sorpreso sul palcoscenico a ostentare la propria tecnica invece che valorizzare la scena danneggia qualsiasi seria indagine sui problemi del mestiere dell'attore.

Per aiutare a colmare il divario tra l'esercizio e la performance vera e propria, è una buona idea eseguire ogni esercizio con tutta la dedizione che si riserverebbe (speriamo) a uno spettacolo. Non potete eseguire un semplice esercizio in classe con scarsa concentrazione e poca energia e aspettarvi che, per miracolo, quando andrete in scena nei panni di Otello, la grandezza della parte vi infonderà una forza e una convinzione che non avete avuto durante le prove. Non è così. Un "la" alto è un "la" alto, sia nelle prove di canto sia quando l'opera è in scena.

Un altro pericolo, quando si studia per diventare attore, è la tendenza degli insegnanti a separare, tra gli strumenti a disposizione degli studenti, quelli "interiori" da quelli "esteriori": c'è chi dedica migliaia di ore di lavoro all'allenamento della voce, della parola e del movimento; c'è invece chi preferisce scavare nella nostra psiche, riportando in superficie l'emotività delle nostre vite passate nel tentativo di organizzare i nostri pensieri. Questo ha portato alla nascita di due tipi di attori: quelli che interpretano i classici o che riflettono sui problemi di stile, ma che sembrano essere privi di un senso fondamentale della verità per dare corpo a quei ruoli; e quelli che invece non recitano per più di cinque minuti al di fuori dei loro modelli comportamentali quotidiani. E se lo fanno, allora "portano la parte a loro", deformando così ogni senso della forma, nella misura in cui la forma si riferisce al movimento, alla parola e a un certo "stile" di comportamento. Il povero autore avrebbe dovuto aspettarselo.

Abbiamo dunque la meticolosa interpretazione di un'attrice in *Così va il mondo* che mantiene per tutto il tempo quell'impeccabile postura tipica della Restaurazione e la cui dizione perfetta rende le battute di Congreve comprensibili (se non addirittura significative) fino all'ultima fila della balconata. Eppure, non ci mostra mai la vita interiore del suo personaggio, non svela mai la psiche che dovremmo creder generi quelle meravigliose parole. E abbiamo il giovane attore, altrettanto insoddisfacente per lo spettatore appassionato di teatro, che invece ha analizzato ogni momento della vita emotiva di Amleto e che ha dato un significato imperscrutabile a ogni parola di questo ruolo sfuggente. E, indossati il farsetto e la calzamaglia come se fossero il suo costume e non i suoi vestiti, rende la recitazione così privata che, al di là della seconda fila, nessuno ne è partecipe.

Pertanto, in classe, non dobbiamo mai accontentarci di chiederci cosa stiamo facendo e perché lo stiamo facendo, ma dobbiamo anche chie-

derci come lo stiamo facendo. E se abbiamo trovato il “come”, non dobbiamo dimenticarci del “cosa” e del “perché”. Il talento attoriale moderno dovrebbe avere una linea che va dalla testa al cuore, con i circuiti sempre aperti e ben percorsa in entrambe le direzioni.

Ora, poiché si dice che gli insegnanti si rubino gli esercizi l'un l'altro, lasciatemi confessare questa cosa: ho copiato e copiato, dai tempi del Group Theatre a oggi. E spesso ho visto qualche spia sedersi in ultima fila durante i miei laboratori e scrivere di nascosto su un quadernetto nero, mentre veniva svelata qualche chicca. «Prego, si accomodi», dico sempre, «Come pensa che *io* l'abbia ottenuta?». Perché ciò che conta non sono gli esercizi in sé, ma il modo in cui vengono applicati per l'uso che un attore ne deve fare sul palcoscenico. Chiunque può insegnare le scale e gli arpeggi al pianoforte, ma non tutti sono Rosina Lhévinne.

In ogni caso, gli esercizi non vengono “rubati”, ma solo “copiati” (in questo volume ce n'è uno che ho ripreso in toto da Joe Chaikin); tutti noi ci ispiriamo a quelli che ci sono stati tramandati dai nostri maestri, li modifichiamo e li aggiorniamo togliendo o aggiungendo qualcosa. In *Metodo o follia?*¹ ho associato la bella voce da soprano di Marion Bell – che ho diretto in *Brigadoon* – al metodo di canto di Manuel García (nato a Siviglia, in Spagna, nel 1775). Egli lo insegnò a sua figlia, Pauline Viardot, la quale, nata a Parigi, a sua volta lo insegnò a Félicia Litvinne, giunta in Francia da San Pietroburgo. Quest'ultima insegnò il metodo a Nina Koshetz, originaria di Kiev. Quando la Koshetz ha iniziato a insegnare in America, ha utilizzato il metodo della mia Marion Bell e, a quanto pare, funziona ancora! Quindi prendete quello che potete. Rimane tutto in famiglia.

¹ Robert Lewis, *Metodo o follia?*, Dino Audino editore, Roma 2017. [NdT]