

Introduzione

di Harold Clurman

Esistono teorie della recitazione, ma non attori teorici. «Gli artisti», ha scritto André Malraux, «dicono quello che vorrebbero fare e fanno quello che possono». Ogni attore recita secondo la propria disposizione e il proprio talento e lo spettatore reagisce secondo il suo gusto e la sua formazione culturale. Gli attori e il pubblico di nazioni diverse variano per gusti e bisogni, elementi che influenzano la formazione di stili particolari.

La recitazione “fredda” di John Philip Kemble era molto ammirata nell’Inghilterra del XVIII secolo, mentre all’inizio del XIX secolo divenne di moda la recitazione “calda” (tempestosamente emotiva) di Edmund Kean. Oggi la recitazione inglese è distante, nel complesso, da quella precedente alla Prima guerra mondiale; ciò che in un’epoca si loda come eccellente, in un’altra può essere considerato scadente. Solo il nostro piacere di recitare rimane costante.

Storicamente, la teoria più famosa sulla recitazione è quella esposta da Diderot nel suo *Paradosso sull’attore*¹. In parole povere, la sua tesi è che l’emozione genuina provata dall’attore durante l’esecuzione della sua arte impedisca la verità estetica e l’efficacia. Questa proposizione, così come è stata sviluppata da Diderot, appare convincente – e sembra dipendere da cosa noi intendiamo per “emozione genuina” *sulla scena* – ma presa alla lettera è contraddetta dalla nostra esperienza di spettatori e dalla testimonianza della maggior parte degli attori. Questo è vero, se non altro, perché non esiste una recitazione completamente “tecnica”, così come non esiste una recitazione completamente “emotiva”, che a rigore porterebbe alla pazzia: Otello potrebbe davvero strangolare Desdemona! La recitazione migliore è quella che, in ogni tempo, si realizza grazie all’equilibrio di calcolo e sentimento.

¹ Denis Diderot, *Paradosso sull’attore*, Dino Audino editore, Roma 2021. [NdT]

Alla questione sono stati dedicati molti volumi e gli insegnanti di recitazione continuano a occuparsene animatamente (a volte in modo eccessivo). E sebbene il dibattito non sia del tutto inutile, non esiste una soluzione esatta (ovvero scientifica). Ci sono solo esempi di recitazione che ci piacciono, che non apprezziamo o che ci risultano indifferenti e appartengono a ogni tipo di scuola, stile e tradizione. Raramente sono di un unico tipo, prodotti al di là delle nostre preferenze personali che, in fin dei conti, rispecchiano le esigenze della nostra natura individuale e il nostro “metabolismo” artistico.

Ciò che mi piace particolarmente di *Consigli per attori* di Robert Lewis è che il testo non è “teorico”. Qualsiasi manuale o libro di testo sulla recitazione, per essere utile agli studenti, non può e non deve essere teorico. La recitazione è una questione di azione, di comportamento pratico. Solamente sul palcoscenico o nelle lezioni pratiche il principiante può diventare abile nel mestiere. E Robert Lewis ne è pienamente consapevole: tutti i libri (tranne quelli di critica) che pretendono di insegnare la recitazione ai principianti sono, che lo vogliano o no, fuorvianti. Al massimo possono servire come promemoria o guida per chi sta già lavorando con gli attori in classe o in uno spettacolo. Questo vale sia per i testi “classici” di Stanislavskij – come *Il lavoro dell'attore su se stesso*² – sia per tutti gli altri. È indispensabile citare Stanislavskij, perché il presente libro, come praticamente tutti gli altri del canone teatrale contemporaneo (soprattutto americano), prende ispirazione da questo grande maestro russo.

Non ha senso chiedersi se il libro di Lewis sia “a favore o a sfavore del Metodo”, “a favore della tecnica” o “a favore delle emozioni”, questi termini sono solo futili etichette, perché il cosiddetto “Sistema Stanislavskij” – per lui come per i suoi eredi – è un approccio alla recitazione in continua evoluzione e varia in base all’insegnante o al regista. Non esiste UN SOLO MODO GIUSTO DI RECITARE.

Inoltre, è di estrema importanza ricordare che il Sistema Stanislavskij è una *tecnica*, non una verità assoluta, una teoria o uno stile: è una tecnica che gli attori di tutto il mondo utilizzano in modi diversi (addirittura all’interno del Teatro d’Arte di Mosca c’erano differenze e divisioni). E i risultati non devono essere giudicati in base al successo o al fallimento di quelle compagnie che rivendicano Stanislavskij come loro mentore.

² Konstantin Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Laterza, Roma-Bari 2008. [NDT]

Ci sono, è vero, altre tecniche, pensiamo a quelle di Brecht e Grotowski; tuttavia, la maggior parte di queste tecniche si ricollega a Stanislavskij. Grotowski ha scritto: «Mi sono formato con Stanislavskij: i suoi studi tenaci, il rinnovamento sistematico dei metodi di osservazione, il rapporto dialettico da lui stabilito nei confronti della sua prima produzione hanno fatto di lui il mio ideale personale. Stanislavskij ha impostato tutti i problemi metodologici»³.

Stanislavskij non ha “inventato” il suo sistema. Si tratta piuttosto dell’elaborazione di ciò che ha concluso osservando i migliori attori dell’epoca e del passato, nessuno dei quali lo aveva mai sentito nominare. Soprattutto, va ripetuto all’infinito, Stanislavskij, pur ritenendosi un realista, non ha mai mirato esclusivamente alla recitazione realistica. Il suo insegnamento riguarda ogni tipo di recitazione: «tragedia, commedia, storia, pastorale, commedia pastorale...»; insomma, in parole povere, dall’opera al burlesque.

Lewis ammette il suo eclettismo: non rivendica alcuna priorità nella scelta dei suoi strumenti pedagogici. Insieme ai commenti, il suo libro è composto da una serie di esercizi che ha testato per un lungo periodo con una miriade di studenti e che hanno prodotto risultati inequivocabilmente validi. Ha scelto il suo “miele” ovunque lo abbia trovato buono! Lo offre a noi con lo stesso spirito. «Prego, si accomodi», dice.

L’invito è un indizio del suo stato d’animo. Il suo linguaggio è diretto, familiare, sagace e costantemente umoristico. La sua caratteristica principale è il buon senso, maturato in tanti anni di attività come attore, regista e insegnante in diversi teatri. Il contatto con il palcoscenico in tutte le sue fasi gli ha insegnato la tolleranza e la modestia di fronte agli elementi ideali, pratici e istituzionali che costituiscono il teatro vivo come arte e professione nel nostro tempo e nel nostro luogo.

³ Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970, pp. 82-83. [NdT]