

GAETANO OLIVA

L'improvvisazione e la drammaturgia dell'attore

Improvvisazione

«Improvvisazione» è una delle parole chiave che caratterizzano l'orizzonte teatrale del XX secolo. L'opera di rinnovamento, centrata sulla figura e sulla formazione dell'attore-persona, si fonda sulla ricerca di un sistema pedagogico che comprende tra i suoi strumenti metodologici più utili proprio l'improvvisazione, vista come importantissimo mezzo per penetrare situazioni umane e teatrali, per poi utilizzarne le azioni - sorte dalla spontaneità dell'allievo - sotto un attento controllo, in fase di rappresentazione.

Stanislavskij e Vachtangov ponevano questa tecnica tra gli esercizi fondamentali del lavoro che l'attore era chiamato a compiere su se stesso: sostenevano che servisse, durante le esercitazioni, come materiale espressivo ed emotivo da accumulare nel bagaglio di esperienze personali che avrebbe arricchito ogni allievo. Senza tralasciare il valore formativo dello studio del movimento corporeo, Copeau la considerava una componente primaria del processo creativo, dal momento che essa contribuiva a sviluppare nell'attore possibilità espressive verbali e non-verbali, oltre alla capacità di reagire agli imprevisti. Nemmeno il poliedrico artista francese, però, riuscì a superare la costante contraddizione tra precisione e spontaneità, istintività e controllo, poli opposti presenti nella riflessione di altri uomini di teatro, come Brook o Grotowski. Quest'ultimo considera l'improvvisazione, se realizzata attraverso la spontaneità del movimento, come punto di partenza e come mezzo per introdurre un elemento imprevedibilmente nuovo negli esercizi, costituiti invece dallo studio profondo e dall'indagine meticolosa di dettagli conosciuti e controllati, tratti dalla scomposizione delle azioni umane. Un principio, questo, che comunque non nega la necessità di confrontarsi con il singolo esercizio (anche se già noto) ogni volta che lo si compia, con l'attenzione e lo stupore della «prima volta».

Il concetto di improvvisazione è stato teorizzato ed utilizzato soprattutto in seguito agli studi compiuti su un genere teatrale diffuso nel Cinquecento: la *Commedia dell'Improvviso* o *Commedia dell'Arte*. Si trattava di un modo di recitare adatto ad attori professionisti che dovevano saper cantare, danzare, fare acrobazie ed improvvisare battute su un canovaccio tradizionale, nel quale erano elencati il susseguirsi delle scene ed il tema dei dialoghi. L'improvvisazione costituiva il momento spettacolare di tale forma rappresentativa ed aveva la grande capacità di suscitare un forte coinvolgimento negli spettatori, i quali assistevano ad un evento sempre nuovo, in cui si percepiva la partecipazione autentica e sentita degli attori, che agivano sulla scena compiendo ogni volta come per la prima volta una determinata azione. Quest'ultimo è l'aspetto della *Commedia dell'Arte* che ha destato grande interesse nei registi-pedagoghi e negli altri maestri attualmente operanti. Uno di essi, Peter Brook, vede proprio nella ripetitività che caratterizza il teatro come forma artistico - spettacolare, il limite del teatro stesso, in cui l'esercitazione quotidiana legata alle prove crea una sorta di meccanicità e di automatismo che è causa di una evidente non-vita del Fattore -personaggio sulla scena.

Per rimediare a questa condizione, il regista introduce l'improvvisazione negli incontri formativi come esercizio e, a volte, nelle rappresentazioni come spunto; se correttamente usata, essa diventa la strada attraverso cui l'allievo sperimenta se stesso in situazioni che, pur essendo separate dalla realtà, in quanto «il teatro è il luogo dei possibili», nel loro evolversi gli permettono di provare veri sentimenti e sincere emozioni, quindi di conoscere se stesso e di vivere autentici incontri con l'altro, un altro reale, come un partner o il pubblico, o fittizio, come il personaggio. Ciò che si intende per improvvisazione quindi non consiste nel rinnovamento della forma artistica della *Commedia dell'Improvviso*, ma in un modo vivo di insegnare la teoria e la pratica della

recitazione drammatica e di favorire lo sviluppo della personalità di ogni attore-allievo. Contrariamente all'insegnamento teatrale corrente, basato in gran parte sulla *mimesi* (l'allievo imita il maestro e gli allievi più anziani, rischiando di cadere nell'artificiosità e nella convenzionalità), l'improvvisazione obbliga l'allievo a scoprire i propri mezzi espressivi.

Un'improvvisazione si realizza quando uno o più individui possono dare luogo ad un'azione, verbale o non-verbale che sia partendo da un tema stabilito e ampliandolo liberamente in relazione a ciò che man mano accade, senza risentire del limite imposto da un copione definito a priori. Lavorare sull'improvvisazione consiste nell'allenarsi per essere pronti all'imprevisto, sempre disponibili e reattive, improvvisare significa agire spontaneamente secondo la propria fantasia, mantenendosi però all'interno di alcune condizioni date e rimanendo coscienti di ciò che si sta compiendo: infatti, anche se le azioni, i gesti e le parole dell'allievo non sono determinate da un testo stabilito, devono essere comunque frutto di un pensiero costante e di una vigile attenzione a tutto ciò che è presente sulla scena, dai movimenti alle parole degli altri o, se chi recita è solo in quel momento, dagli aspetti dell'ambiente alle caratteristiche della situazione in cui si trova ad agire.

Un esercizio di improvvisazione può essere affrontato, soprattutto all'inizio del percorso in un laboratorio, con l'utilizzo e la messa in gioco del solo linguaggio non-verbale, in quanto è stato riscontrato come l'improvvisazione verbale sia più difficoltosa per l'allievo inesperto, che possiede una ridotta capacità di dominare il pensiero e di tradurlo in parole in un tempo breve ed è ancora limitato da forti inibizioni nel rivelarsi agli altri.

Perché si possa sperimentare questo prezioso strumento che educa la spontaneità dell'attore-persona, portandolo ad agire in piena libertà, è indispensabile che, nel laboratorio, sussista un clima di sicurezza e di fiducia nel gruppo, al cui interno ciascun membro possa far circolare la sua energia inducendo l'insieme a manifestarsi pienamente. Il maestro si preoccuperà di creare un'atmosfera adatta, quasi Indica, in cui l'allievo, come individuo singolo, sia messo in grado di scoprire se stesso e le sue peculiarità in relazione agli altri, e abbia occasione di provarsi liberamente, cosciente dei rischi che potrà correre e dei fatti inattesi che potranno accadere.

L'improvvisazione favorisce lo sviluppo dell'identità in tutti i suoi aspetti trasformando un'esperienza di vita, sia tratta da un testo sia suscitata da un'idea, in esperienza personale. Una volta che avrà interiorizzato questo modo di procedere - il cui scopo è essenzialmente educativo in quanto stimola l'introspezione ed è fonte di meditazione sui propri problemi -, l'allievo incontrerà minori difficoltà nel dover agire, pur trovandosi in un ambiente sconosciuto, ed avrà meno paura di affrontare relazioni e situazioni diverse da quelle abituali, non solo in teatro, ma anche nella quotidianità, dal momento che avrà scoperto alcune caratteristiche ignote della sua personalità ed i propri mezzi espressivi.

Attraverso l'improvvisazione - come accennato in precedenza - oltre a stabilire un contatto con se stesso, l'individuo entra in relazione con altri allievi-attori che formano il gruppo e con il pubblico. Tale tecnica infatti serve a costituire una memoria comune al gruppo stesso, memoria che rende assai rapidamente omogeneo l'insieme; gli esercizi servono da esperienza, da vissuto comune, favorendo il passaggio dall'«io» al «noi» senza sacrificare nessuno dei due termini, attraverso un percorso parallelo da cui nasce la creatività collettiva.

Ad un livello superiore, per progredire nel saper improvvisare, il gruppo di allievi-attori si rivolge ad un pubblico che molto spesso, a sua volta, costituisce un'unità caratterizzata da aspetti, interessi, sentimenti comuni e condivisi. Di fronte a simili aggregati, costituiti ad esempio da bambini, malati, detenuti o compaesani, gli attori devono essere disponibili, aperti e coscienti di un fatto: la loro azione non consiste nel radunare individui, ma nel rendere vitale e reattiva una omogeneità già esistente, andandole incontro attraverso un'improvvisazione appropriata; per riuscire in questo intento, l'allievo deve dunque acuire la propria sensibilità ed accrescere la consapevolezza di sé.

Tecnica dell'improvvisazione e creatività

Il lavoro di drammatizzazione, sia nella fase di preparazione del momento spettacolare, in cui si tratta di scoprire la soluzione più adeguata rispetto a quanto si intende comunicare, sia nella fase di realizzazione, si svolge secondo la formula aperta della tecnica precedentemente descritta.

Esistono tipi di improvvisazione che hanno una valenza relativa in ambito prettamente teatrale, come le diffuse rappresentazioni di alcune «scenette» tratte dalla vita quotidiana quale, ad esempio, l'attesa alla fermata del bus. L'obiettivo dell'improvvisazione proposta e collaudata dalla drammatizzazione è quello di catturare dalla vita di ogni giorno la spontaneità delle reazioni che seguono a una situazione inaspettata, utilizzandola successivamente in condizioni controllate, allo scopo di cogliere l'essenza dei problemi in esame. Questo metodo si pone di conseguenza come un fatto esistenziale, come esigenza di penetrazione, comprensione e mediazione della realtà: dal momento che favorisce nell'allievo-attore un'apertura nei confronti di se stesso e degli altri, esso costituisce per quest'ultimo un'occasione di esprimersi, di emergere. È opportuno ricordare però che l'espressione personale non è teatro, in quanto la soggettività degli attori non costituisce, se non in rari e particolari ambiti, il tema di un dramma. Quindi l'improvvisazione è solo un altro mezzo, anche se estremamente importante, per accordare lo strumento, il gruppo, durante la preparazione di uno spettacolo, nel quale viene rappresentato un tema specifico, oggettivo. La sua considerazione segue due percorsi paralleli: il primo giudica l'improvvisazione insostituibile volendo eliminare ogni fissità nella realizzazione di uno spettacolo; il secondo riporta alla tradizione, ribatte che le prove stesse dello spettacolo producono qualcosa di stabile, rifiutando l'accidentale e il mutevole.

In realtà non esiste una tecnica stabilita, ossia un insieme di mezzi accumulati; ciò che avvicina all'improvvisazione sono gli ostacoli che l'attore incontra nel suo mestiere e che deve eliminare per riuscire a proseguire nel suo lavoro, eseguendo incessantemente convenzionali esercizi elementari, il cui scopo non è l'amplificazione delle capacità fisiche, ma piuttosto l'annullamento del corpo, cioè l'eliminazione delle sue resistenze al fine di realizzare immediatamente i propri impulsi psichici. Infatti si riscontra che più l'attore è maturo, più trova resistenze, più sa, più deve allenarsi. Le indicazioni tecniche, da qualunque fonte siano ricevute, devono essere riscoperte dal singolo o dal gruppo che intende esprimere un determinato concetto, in modo che venga continuamente rinnovato l'equilibrio fra inventiva e coerenza espressiva, fra creatività libera, spontanea, e ricerca esatta.

Non essendoci formule precise o regole empiriche relative all'improvvisazione, le strade per affrontarla e per utilizzarla sono molteplici. Se può essere utile trovare un aiuto tra gli espedienti teatrali, è però necessario non appoggiarsi alle caratteristiche del linguaggio scenico come unica occasione per studiare un testo, dove i personaggi e il loro ruolo sono ben definiti e devono essere reinterpretati secondo moduli e modelli precisi. Anche se è lecito accettare spunti offerti dalla tecnica teatrale, bisogna puntare sul significato funzionale della tecnica stessa. Nell'ambito costituito dalla preparazione di uno spettacolo, l'improvvisazione serve ad esplorare il «fuori-scena» di un'opera. L'attore va verso il personaggio, lo inserisce in una situazione Indica per scoprire, attraverso l'azione teatrale, i segreti di un'identità che il testo non svela; egli, infatti, riesce a restare libero nel contesto di una forma continuamente adattata nel tentativo di trovare l'equilibrio che risponda all'esigenza di rappresentare l'essenza indicata dal testo senza distruggere le linee d'azione suggerite dall'improvvisazione e viceversa.

È facile, anche per chi non possiede una diretta esperienza della tecnica scenica, saggiare l'improvvisazione su un breve racconto, su una poesia che presenti uno svolgimento narrativo e un'ambientazione adeguata, su un personaggio che si offra alla riproduzione visivo - mimica. Non è facile, invece, applicandola nella scuola, mantenere tutta la profondità di significato che le appartiene. Il rischio che spesso si corre è quello di defraudare l'improvvisazione di molti

contenuti, di declassarla a semplice finzione meccanica e vuota, privandola del carattere esistenziale e vitale che racchiude.

L'attore

Parlando di improvvisazione e per introdurre il concetto di drammaturgia dell'attore, è necessario considerare brevemente ma da vicino questa figura del palcoscenico, che ha giocato un ruolo importante anche all'interno del rinnovamento del teatro del Novecento.

Può essere significativo citare un aneddoto: un giorno Stanislavskij impose ai propri allievi di sollevare un pianoforte e a loro, bloccati in quella condizione, chiese di moltiplicare 39 x 7. Essi trovarono difficile concentrarsi e rispondere con un pianoforte sopra la testa: «Immaginiamoci - concluse allora il Maestro del *Teatro d'Arte* - quanto sia difficile il lavoro creativo dell'attore», quell'attore, il «magnifico animale», che per Deleuze «opera la distruzione del dominio della lingua sulla parola, l'attore-autore, attore-regista, la macchina attoriale».

Sono state studiate molte definizioni per identificare questo protagonista indiscusso della scena e, poiché è ormai stata superata da tempo l'epoca dei ruoli predefiniti, delle distinzioni categoriche, tutto si fa più confuso. Si è sempre pensato, in fatto di creatività teatrale, che il predominio naturale dovesse essere riconosciuto all'autore, ma recentemente anche questa teoria è stata rifiutata. Il problema, quindi, non è più distinguere tra drammaturgia e interpretazione, quanto capire fino a che punto l'influenza creativa dell'una possa toccare e modificare quella dell'altra, quanto e come i rispettivi linguaggi siano legati tra loro. Del resto, se oggi ci si imbatte con una certa frequenza nella figura del regista-autore, appare sempre più chiaramente che gli attori non sono solo interpreti: sono capaci, recitando, di scrivere sulla scena. Infatti solo loro sperimentano il contatto diretto con il pubblico e hanno la possibilità di creare le condizioni perché il teatro viva, perché la drammaturgia si faccia realtà. È dunque relativamente semplice trovare le ragioni per confermare la formula secondo cui chi recita è contemporaneamente autore e quindi essenza, vita del teatro stesso.

La questione è di estrema attualità. Dai modi di fare e di pensare delle ultime generazioni emergono tendenze diverse, ma pare diffusa la voglia di cimentarsi sulla scena, di incontrare il pubblico, di interpretare se stessi e la propria ricerca, magari rischiando un po', vista l'endemica mancanza nelle giovani leve di quella che una volta si chiamava «tecnica». Insomma: nonostante tutto, l'attore resiste, *cyber-punk*, corpo mutante, destrutturato, provocatorio, eppure sempre «attore». Per affrontare una riflessione sul teatro occorre ancora partire da quanti stanno sulla scena: come tessere uniche e problematiche di un mosaico, hanno composto l'entità astratta «teatro» e sulla propria pelle, in bilico fra tradimento e tradizione, hanno vissuto contraddizioni e incertezze, ricerche e scoperte. Gli attori sono responsabili nei confronti del testo, degli altri attori e, soprattutto, degli spettatori, come ricorda Peter Brook:

Il teatro esiste soltanto nel preciso momento in cui due mondi - quello degli attori e quello degli spettatori - si incontrano: una società in miniatura, un microcosmo che si ricostruisce ogni sera all'interno di uno spazio. E ruolo del teatro è di trasmettere a questo microcosmo il gusto fuggevole e bruciante di un altro mondo, in cui quello della quotidianità si integra e si trasforma.

Questo è il compito del teatro e, in primo luogo, dell'attore. Ciò che importa è coltivare l'attività della mente in modo da ottenere un'azione che abbia senso e significato.

Il lavoro dell'attore

Nel teatro l'attore deve allenarsi seguendo discipline severe e molto precise, deve esercitarsi per diventare il riflesso di un uomo unico, anche se per brevi periodi soltanto. Pur avvicinandosi in qualche particolare alla strada intrapresa dall'allievo di una dottrina esoterica, il lavoro dell'attore è in sostanza diverso, e di questo egli stesso deve essere chiaramente consapevole. Chi recita deve prima di tutto lavorare sul proprio corpo, affinché diventi aperto, affidabile e coerente in tutte

le sue reazioni; poi sviluppare le sue emozioni. Deve raggiungere la conoscenza ed in seguito la capacità di comprensione: allora la sua mente entrerà in gioco nella maniera più vigile, fino ad apprezzare il valore di ciò che sta facendo. Essere un buon attore significa aver sviluppato in sé la capacità di percepire, apprezzare ed esprimere un ampio spettro di emozioni, dalle più basse alle più elevate.

Nel corso di questo secolo si sono affermate scuole diverse: quella di Mejerchord, che raccomandava con grandissima enfasi lo sviluppo del fisico e che, tramite Grotowski, ha influito sull'interesse odierno per il corpo, il suo linguaggio e il suo sviluppo;

quella di Brecht, che poneva l'accento sulla necessità che l'attore non fosse più il puro folle protagonista dell'Ottocento, ma un uomo del suo tempo, in grado di ragionare e di pensare; altre scuole, da quella di Stanislavskij all'*Actor's Studio*, hanno dato molta importanza alla partecipazione emotiva dell'attore. È chiaro che non vi è contraddizione, anzi, tutti gli aspetti evidenziati sono integrabili: la convinzione che li attraversa è che l'attore debba smettere di attirare l'attenzione su di sé, di «ammiccare», di «caricare il proprio personaggio», di «giocare sugli effetti», abbandonando l'idea di essere sulla scena come se fosse in vetrina e convincendosi di essere il servitore di un'immagine che sarà sempre più grande di lui. Qualsiasi ruolo reciti, egli deve comprendere che il personaggio è più forte di lui: ad esempio, se interpreta un geloso, la gelosia di costui va oltre la sua; se interpreta il ruolo di un violento, deve riconoscere che questa forza ha una carica più esplosiva della sua; se recita il ruolo di un uomo sensibile e riflessivo, deve riconoscere che la finezza di sentimenti di quell'uomo va oltre la sua capacità quotidiana di essere intelligente e sensibile con sua moglie o con i suoi amici. E non importa che abbia un ruolo in una commedia moderna o in una tragedia greca: in ogni caso deve aprirsi a una gamma di sentimenti più ampi e più intensi di quelli che trova in se stesso, nel suo privato; deve mettersi al servizio della personificazione di un'immagine umana che è più grande di quanto creda di sapere, e ad essa deve offrire le proprie facoltà, ben sviluppate e allenate.

Questo è il motivo per cui un attore deve tenersi in continuo allenamento, proprio come un musicista deve esercitare le proprie mani, orecchie e cervello ogni giorno, e come un danzatore deve allenare il proprio corpo. L'attore, però, è chiamato a mettere in gioco una parte più grande di sé, ed è proprio questo che fa della recitazione l'arte suprema: l'attore supremo, per imitare l'uomo supremo, dovrebbe avere a propria disposizione tutte quelle facoltà che possono appartenere ad un essere umano. E, cosciente del limite stabilito dall'impossibilità che ciò si verifichi, sperimenterà che nel momento in cui riconoscerà sinceramente la grandezza del suo compito, l'ispirazione e l'energia utili alla sua realizzazione non potranno mancare.

zio della personificazione di un'immagine umana che è più grande di quanto creda di sapere, e ad essa deve offrire le proprie facoltà, ben sviluppate e allenate.

Nel teatro del Novecento si è verificata una rivoluzione dell'invisibile, come è accaduto, del resto, in molti altri campi; in questo però le strutture invisibili non erano solo qualcosa da scoprire per comprenderne il funzionamento, ma qualcosa da ricreare sulla scena per dare alla finzione del teatro una efficace qualità di vita.

L'invisibile che da vita a ciò che lo spettatore vede è la sottopartitura dell'attore: non va intesa come un'impalcatura nascosta, ma come una risonanza, un moto, un livello di organizzazione cellulare sul quale si reggono gli ulteriori livelli di organizzazione, che vanno dall'efficacia della presenza dei singoli attori, all'intreccio delle loro relazioni, dall'organizzazione dello spazio, alle scelte drammaturgiche. L'organica interazione tra i diversi livelli provoca il senso che lo spettacolo assume per lo spettatore.

La sottopartitura, che - come spiegato - è una forma particolare del «sottotesto» stanislavskijano, non consiste necessariamente nelle intenzioni o nei pensieri inespressi di un personaggio, ma può essere costituita da un ritmo, da un canto, da un particolare modo di respirare, da un'azione

che non va eseguita nelle sue dimensioni originarie, ma viene assorbita e miniaturizzata dall'attore, il quale non la mostra, ma si lascia guidare dal suo dinamismo anche nella quasi immobilità.

Azione fisica

Stanislavskij, che sembrò a molti un maestro di interpretazione psicologica, analizzava caratteri ed emozioni con la raffinatezza di un romanziere; il suo scopo era di dedurre dalla fitta rete del sottotesto una serie di punti d'appoggio per la vita delle «azioni fisiche», intendendo con tale espressione una successione di atteggiamenti e movimenti dotati di una loro interiorità.

Se si deve indicare l'azione fisica ad un attore, si suggerisce di riconoscerla per esclusione, distinguendola dal semplice «movimento» o dal semplice «gesto». Un'azione fisica è una piccola azione percettibile, riconoscibile dal fatto che, anche se si compone di un movimento microscopico, quale può essere l'impercettibile tendersi di una mano, cambia l'intera tonicità del corpo. Una vera azione produce un cambiamento delle tensioni in tutto il corpo e, di conseguenza, un cambiamento della percezione dello spettatore. Essa ha origine nel tronco, nella spina dorsale; infatti è nel torso che affondano le radici di ogni impulso dinamico. È questa una delle condizioni irrinunciabili per l'esistenza di una azione organica; tuttavia, se non viene «abitata» da una dimensione interiore, l'azione stessa resta vuota, e l'attore appare prestabilito dalla forma della sua partitura.

Interiorità e interpretazione

Di seguito sono elencati alcuni elementi che contraddistinguono l'esercizio e spiegano la sua efficacia come drammaturgia riservata al lavoro non pubblico degli attori, cioè al lavoro su se stessi:

- Gli esercizi che insegnano a pensare con l'intero corpo-mente sono innanzitutto una finzione pedagogica. Insegnano a compiere un'azione reale, non «realistica».
- Insegnano che la precisione della forma è essenziale in un'azione reale. L'esercizio ha un inizio e una fine, ed il percorso tra questi due punti non è lineare ma ricco di cambi, di salti, di svolte e contrasti.
- La forma dinamica di un esercizio è un *continuum*, costituito da una serie di fasi ben definite, cioè di azioni percettibili, da eseguire sempre secondo la stessa successione. Possono variare solamente lo spessore, l'intensità, l'impeto del singolo tratto.

Ogni fase dell'esercizio impegna l'intero corpo. La transizione da una fase all'altra è un *sats*, cioè un salto di energia. Ogni fase dell'esercizio dilata, raffina o miniaturizza alcuni dinamismi del comportamento quotidiano, che vengono così isolati e montati, sottolineando il gioco delle tensioni, dei contrasti, delle opposizioni, e cioè degli elementi di una drammaticità elementare che trasforma il comportamento quotidiano in quello extra-quotidiano della scena.

Le diverse fasi dell'esercizio fanno sperimentare il proprio corpo come qualcosa di non-unitario, ma che diventa sede di azioni simultanee. Quest'esperienza coincide in un primo tempo con un senso di dolorosa espropriazione della spontaneità individuale. Si trasforma in seguito nella dote basilare dell'attore, nella sua presenza pronta a proiettarsi in direzioni divergenti e capace di calamitare l'attenzione dello spettatore.

L'esercizio insegna a ripetere. Imparare a ripetere non è difficile finché il problema si limita a saper eseguire con sempre maggior precisione una partitura. Diventa più difficile nello stadio successivo: quando occorre continuare a ripetere senza appiattire, scoprendo e motivando nuovi dettagli, nuovi punti di partenza all'interno della partitura nota.

L'esercizio non è un lavoro sul testo, ma su se stessi. Mette alla prova l'attore con una serie di ostacoli. Permette all'individuo di conoscersi attraverso l'incontro con i propri limiti.

L'esercizio insegna a lavorare sul visibile mediante forme ripetibili e vuote, ma inizialmente riempite della concentrazione necessaria per eseguire correttamente la successione di ogni fase.

Quando le si riesce a padroneggiare, o muoiono o sono rinnovate dalla capacità di improvvisazione, cioè di variare l'esecuzione delle diverse fasi variando le immagini (ad esempio: muoversi come un astronauta sulla luna), i ritmi (seguendo una musica) o le catene di associazioni mentali. Dalla partitura dell'esercizio si sviluppa, così, una sottopartitura. Il valore del visibile e dell'invisibile, della partitura e della sottopartitura, genera la possibilità di far dialogare questi elementi, crea uno spazio interiore al disegno dei movimenti e alla sua precisione. Il dialogo fra il visibile e l'invisibile è appunto ciò che l'attore sente come interiorità ed è ciò che lo spettatore scopre come interpretazione.

Complessità dell'emozione

Quando si parla di drammaturgia, si deve pensare al montaggio. Lo spettacolo è un vero e proprio sistema che integra diversi elementi obbedienti ciascuno ad una propria logica, in relazione tra di loro e con l'ambiente esterno.

Parlare di drammaturgia dell'attore vuoi dire innanzitutto sottolineare la capacità di costruire l'equivalente della complessità che caratterizza l'azione nella vita reale. Questa costruzione, che viene percepita come personaggio, deve avere un impatto sensoriale e mentale sullo spettatore: l'obiettivo della drammaturgia dell'attore è la capacità di stimolare reazioni affettive, costituite sia dai sentimenti comunemente intesi, sia da stati d'animo quali la riflessione, la comprensione, il giudizio, che insieme costituiscono l'-emozione».

L'intreccio complesso di reazioni ad uno stimolo che viene racchiuso nel termine «emozione» è caratterizzato dall'attivazione di almeno cinque livelli di organizzazione, che a volte si inibiscono gli uni con gli altri, ma che sono sempre tutti simultaneamente presenti:

- un mutamento soggettivo, che comunemente è chiamato «sentimento»; ad esempio: la paura (in strada un cane si avvicina all'individuo);
- una serie di valutazioni cognitive (considerazione: il cane sembra addomesticato);
- l'affiorare di reazioni autonome non dipendenti dalla volontà (accelerazione del battito cardiaco, del respiro, sudorazione);
- l'impulso a reagire (accelerazione del passo e allontanamento);
- la decisione sul modo di comportarsi (sforzo di camminare tranquillamente).

L'attore deve ricostruire la complessità dell'emozione, non il risultato come sentimento; deve quindi lavorare su tutti i diversi livelli individuati come caratterizzanti un'«emozione», i quali, pur appartenendo al mondo dell'invisibile, sono fisicamente concreti.

Ciascuno di questi livelli, inoltre, è guidato da una sua propria coerenza. La complessità del risultato si raggiunge intrecciando elementi semplici in contrapposizione o in consonanza, ma sempre simultaneamente, e lavorando su elementi fra loro separati (come le diverse parti del corpo), montati livello dopo livello, intrecciati, ripetuti, fino a fondersi in un'unità organica che rivela l'essenza della complessità caratteristica di ogni forma vivente. Tutto questo offre sulla scena infinite possibilità.

L'esercizio insegna proprio il passaggio dal semplice al «molteplice simultaneo»: lo sviluppo di minuscole azioni percettibili, non lineari, disponibili a peripezie, mutamenti, svolte e contrasti attraverso l'interazione di fasi ben definite. In una parola: l'esercizio, ricostruendo artificialmente la complessità, incontra il dramma.

* Liberamente concesso dall'autore- Tratto dal libro **“Laboratorio teatrale”** di Gaetano Oliva - LED 1999