

IL RACCONTO

Recitare il racconto

Premessa: recitare il racconto. Si può identificare questo modo di recitare con il modello brechtiano che viene definito “teoria di straniamento”. Nel racconto infatti non si deve immedesimarsi completamente in un personaggio; il lavoro consiste nell’entrare ed uscire continuamente da esso. L’intento principale è quello di far rivivere l’esperienza, porgerla direttamente al pubblico. Questa è l’intenzione del raccontare, che ha una valenza educativa molto grande; infatti l’atto del narrare pone l’attore in una posizione particolare rispetto ad un qualsiasi testo, che deve essere letto, interiorizzato e offerto allo spettatore con tanta intensità e volontà comunicativa da coinvolgerne interamente l’attenzione. Si pensi alla relazione pedagogica che si crea mentre avviene la narrazione di una storia, a quello che accade ad esempio nei racconti dei nonni: essi adoperano, senza averne coscienza, una tecnica di questo tipo, che non suscita immedesimazione né da parte di chi racconta né da parte di chi ascolta; l’intento comunicativo si realizza comunque, lasciando la forte sensazione che l’esperienza narrata sia stata realmente vissuta attraverso le immagini che ognuno ha creato dentro di sé, sulla base di ciò che ha ascoltato. A seconda poi del contenuto del “testo”, ad esempio una fiaba piuttosto che un messaggio politico, la valenza pedagogica sta nello stimolare la fantasia e nel proporre una morale nel primo caso, oppure, nel secondo caso, nel suscitare domande o una presa di posizione.

Oggi è importante recuperare questo valore comunicativo, che si è perso nel corso degli ultimi decenni. Nei teatri attuali il recitare per raccontare è stato dimenticato. Tornare al racconto non significa andare a recuperare qualcosa per fare rivivere il vecchio, ma significa recuperarlo per poi superarlo, come diceva Grotowski. Si prende il racconto, lo si fa proprio, ci si rende conto del suo valore per poi metterlo in una condizione completamente nuova. Ciò che si recupera è la formula, la tecnica deve essere adattata al periodo in cui si sta vivendo. Allora il racconto può diventare racconto-danza o un racconto-video o altro ancora.

Il rimando precedente alla teoria di straniamento di Brecht è illuminante per ciò che riguarda il rapporto con il pubblico; il modo di porsi in scena dell’attore presuppone un contatto diretto con lo spettatore. Il racconto obbliga a porre l’attenzione verso chi ne è il destinatario, invita ad andare verso il pubblico, che assume un’importanza determinante; come dice Peter Brook: “Ogni comunicazione presenta due aspetti: il contenuto e la relazione, tali che il secondo ingloba il primo.” La verifica della riuscita dell’attore-narratore nel compito comunicativo sta proprio nella reazione del pubblico: se quest’ultimo ha compreso l’esperienza che gli è stata proposta, allora si è creata una relazione efficace, l’attore ha realizzato il suo intento, grazie anche alla sua capacità di relazionarsi positivamente con gli altri ed all’averne coscienza.

Tecniche

Durante la narrazione chi ascolta deve costruire delle immagini di ciò che gli viene raccontato, per cui l’attore deve lavorare sul tempo-ritmo che deve essere sempre molto lento. La noiosità che può nascere da un’estrema lentezza deve essere evitata ricorrendo alla coloritura delle parole, che permette di spezzare una pausa troppo accentuata; in realtà tale tecnica consiste nell’introdurre o sottolineare altre pause all’interno delle parole. Interrompere le frasi separando parole legate logicamente tra di loro non serve; è necessario però lasciare aperto il finale della parola in modo da creare un attimo di sospensione e di attesa. Tuttavia se l’attenzione viene concentrata solo sul modo di pronunciare le parole avviene uno sbilanciamento dell’attore su se stesso; tale ripiegamento fa venire meno l’intento iniziale che consiste nel ritenere il pubblico centro di tutto il lavoro, per cui non si realizzerà il fine del raccontare stesso.

Esercizi

Un esercizio utile per imparare a raccontare nel modo più appropriato è quello di leggere poche parole tra sé e, solo dopo aver alzato gli occhi dal testo, dirle al pubblico: questo perché si crea un intervallo di tempo che permette all'attore di capire ciò che sta per dire e di pensare a come dirlo. Fare delle coloriture sulle voci di testa è molto difficile, per cui, per creare un'atmosfera, conviene portare il racconto su dei toni più bassi; questa operazione offre la possibilità di allungare maggiormente le parole.

Un'altra tecnica utile è quella di ripetere le parole anche più volte con dei toni e dei ritmi diversi: serve per creare uno spazio di tempo in cui lo spettatore focalizza nel particolare un'immagine di ciò che l'attore sta dicendo. Si possono costruire con questi elementi diverse sensazioni.

Esercizio: prendere un racconto e cominciare a raccontarlo velocemente, poi sempre più lento e provare a registrarsi. Nel riascoltarsi cercare di capire quante e quali immagini vengono suscitate dalla narrazione.

Narrare con il corpo

Un racconto, oltre che con la voce, può essere narrato con il corpo. Il lavoro che deve essere fatto parte sempre, come nel caso del linguaggio verbale, dalla volontà dell'attore di raccontare.

Se si sceglie di lavorare con il modello recitativo dell'immedesimazione, il punto di partenza consiste nell'individuare il sentimento che sta alla base del personaggio, nel trovare il gesto psicologico relativo, e creare delle evoluzioni di movimenti che rappresentino la condizione sentimentale stessa. La serie di movimenti in successione dinamica con un particolare ritmo non è altro che una danza.

Se invece si vuole raccontare, il movimento diventa descrittivo, diventa pantomima. Esiste una pantomima sia statica sia dinamica. Non si parte più dal gesto psicologico, ma dal gesto rappresentativo, quello che Brecht chiamava gesto scenico. E' la rappresentazione di un movimento con il corpo che deve essere molto preciso. Il movimento che viene creato deve essere strettamente legato a ciò che viene raccontato dal testo; in una prima fase esso deve caratterizzare il personaggio in questione, non solo esternamente; in seguito lo deve far vivere. La creatività dell'attore si gioca nei gesti che fanno muovere il personaggio, precedentemente descritto, da una situazione ad un'altra, e non si riduce alla pura pantomima, che segue fedelmente il testo. Nel momento in cui l'attore ha dato l'immagine esteriore del personaggio si preoccupa di farlo agire, non mantenendo più le fattezze ottenute in precedenza. Tutto il movimento deve descrivere il passaggio tra le diverse situazioni in un modo particolare e stabilito, così che risulti facile per lo spettatore comprendere il senso di ciò che gli viene narrato con il corpo. Spesso la narrazione attraverso il corpo non viene affidata ad un solo attore; gli attori-ballerini devono creare insieme con i loro movimenti l'atmosfera giusta in modo coerente. Un elemento che aiuta questa creazione è la scenografia, che in tali situazioni diventa indispensabile. Tutto il movimento deve essere costruito intorno a degli elementi scenografici, cosa che nella danza moderna o contemporanea, le quali lavorano quasi esclusivamente sulla condizione sentimentale, non avviene.

Il procedimento narrativo fino ad ora esposto può essere sintetizzato nel seguente schema, in cui verranno evidenziati alcuni punti fondamentali, cercando di creare un parallelismo tra il racconto narrato con il corpo (movimento) e quello narrato con le parole.

MOVIMENTO

1) soggetto descritto
da movimento mimico

Nel caso in cui il nostro soggetto sia un uomo anziano, attraverso la danza moderna si possono esprimere i suoi sentimenti, non si riesce a descrivere l'uomo come appare; quest'ultimo risultato lo si ottiene solo con un mimo. La differenza fondamentale tra la danza e il mimo consiste nel tempo-ritmo; i mimi hanno un tempo-ritmo legato al testo e si muovono secondo alcuni clichet di cui esiste un repertorio stabilito.

2) storia

Sia la danza sia il racconto a parole hanno come fine quello di narrare una storia che ha un inizio ed una fine che contengono alcuni avvenimenti precisi in ordine cronologico.

3) personaggi, ruolo

Il mimo differisce dalla danza moderna in quanto quest'ultima non ha dei personaggi. Ciò significa che in un gruppo che narra un racconto con il corpo ciascun elemento avrà un ruolo: questa è una caratteristica del teatro-danza. Tale ruolo ogni attore lo cercherà nella propria storia personale. Ad esempio, nel caso dell'uomo anziano citato in precedenza, un attore cercherà nella sua memoria la sua idea di vecchiaia; tale idea farà da stimolo per il movimento.

4) scenografia

La scenografia, intesa come ambientazione scenografica, è strettamente necessaria per dare maggior significato e chiarezza a ciò che si vuole raccontare, soprattutto per linguaggio non-verbale.

La coreografia

Il modo di unire armoniosamente tutte le parti che concorrono alla realizzazione di una narrazione è stabilito dalla coreografia. Tale coreografia si realizza per fasi: partendo dal testo, si trova l'elemento fondamentale, il filo conduttore che ricorre in tutta la storia. La coreografia non è altro che la regia applicata ad un racconto recitato o danzato. Il coreografo non suddivide la rappresentazione in atti, ma in quadri, ciascuno dei quali fornisce una visione d'insieme a quella parte della rappresentazione. I personaggi agiscono in una ambientazione ben definita; successivamente, terminata una serie di azioni, viene cambiata l'ambientazione: così si crea un nuovo quadro. La coreografia consiste nel connettere armonicamente i quadri e le situazioni descritte nella narrazione.

E' importante ricordare che nel teatro-danza le storie raccontate hanno un significato preciso, il quale può avere una matrice sociale, politica, culturale.

RACCONTO

1) soggetto descritto
da parole

2) storia

3) personaggi, ruolo

4) scenografia

Teatro: Il Racconto

Un buon modo per fare teatro con dei ragazzi soprattutto nella fascia di età pre-scolare, può nascere dalla lettura (o dalla narrazione orale) di una storia.

La forma del racconto è quella che forse meglio si presta in questo senso, in quanto la sua brevità consente di cogliere con immediatezza le reazioni di chi ascolta.

Infatti, in seguito alla lettura, le immagini determinatesi nella mente dei ragazzi sono molto significative della direzione che può assumere il lavoro di elaborazione teatrale che eventualmente ci si proponga di affrontare.

Non è importante ricostruire la consequenzialità del racconto quanto, invece, raccogliere le sensazioni, le impressioni, i pensieri e, nel caso, lo stato emotivo che la sua lettura (o il suo ascolto) ha suscitato d'acchito in coloro cui essa è stata proposta.

Questo materiale potrà anche risultare frammentario, indistinto e disordinato rispetto all'organicità della storia narrata, ma rappresenta comunque la traccia indiscussa e preziosa delle immagini che il primo impatto con l'intreccio ha provocato, quasi acceso d'incanto, nell'immaginazione dell'uditorio. L'attenzione di chi ascolta o legge una vicenda esposta in forma narrativa, infatti, funziona trasformando mentalmente le parole del racconto in autentiche trasposizioni visive, in vere e proprie raffigurazioni mentali in cui si sopperisce con l'immaginazione a tutto ciò che le parole non dicono o, perlomeno, non rivelano in forma diretta.

Così, è immediato per chi ascolta (o legge) una storia farsi una idea, per esempio, non solo delle caratteristiche fisiche dei personaggi che vi agiscono o della conformazione dei luoghi in cui si svolgono i fatti, ma anche di particolari apparentemente meno significanti come, ad esempio, le tonalità cromatiche suggerite dall'ambiente in cui si svolge la vicenda o lo stesso contesto sonoro che essa suggerisce, e così via. Queste immagini mentali costituiscono le prime estensioni fantastiche della storia di cui si è venuti a conoscenza e sono in grado di offrire indicazioni estremamente importanti ai fini del processo di costruzione di una comunicazione teatrale. Esse suggeriscono infatti la collocazione nello spazio, la dimensione del tempo, la tipologia della luce, le gradazioni dei colori, la tonalità delle voci, la presenza di suoni e tutte le altre notizie che possano servire ad individuare ciò che, in genere, si definisce l'"atmosfera narrativa", ovvero una sorta di "sottotesto" della vicenda che si è presa in esame. È in questa dimensione, nascosta e come sospesa tra le righe, in questa sorta di realtà "parallela" che attraversa le parole arricchendole di ulteriori significati, in questo libero territorio dell'immaginazione che vanno cercate le prime idee per lo spettacolo con i ragazzi.

Partire da un racconto, infatti, non comporta necessariamente riprodurre con assoluta fedeltà gli eventi sulla scena, rispettandone la successione delle sequenze, il numero dei personaggi o l'articolazione dei fatti. Questo vorrebbe dire fare quello che in genere si chiama "adattamento" o "riduzione", quindi mettere in atto un procedimento di sintesi all'interno del quale la fedeltà ai fatti esposti diviene di fatto un valore inviolabile ed estremamente condizionante. Senonché, accanto a tale ipotesi di lavoro (sicuramente legittima ma probabilmente riduttiva in termini creativi), esiste anche la possibilità di utilizzare il racconto come una sorta di "propulsione immaginativa" che inneschi "altri" circuiti dell'immaginazione e quindi produca altre derivazioni narrative, magari anche del tutto autonome rispetto alla storia da cui si è partiti. È molto importante allora isolare ed astrarre dal contesto della vicenda tutti gli elementi che consentano un inedito e originale rimontaggio dei fatti. Per esempio un'idea, un rapido flash visivo, una sensazione, una particolare emozione ed altre schegge di questa natura che siano state generate dalla lettura. Questo lavoro di raccolta comporta conservare del racconto il nucleo tematico, i personaggi principali, il clima narrativo, senza però essere costretti a riprodurre la consequenzialità delle situazioni e la sequenza dei diversi momenti in cui esso si articola. Dirigere un lavoro di questo tipo per un operatore significa evidentemente procedere all'accumulo di immagini, suggerire analogie di comportamenti, stimolare riflessioni logiche e, talvolta, favorire intuizioni poetiche.

Spesso, occorrerà partecipare in prima persona al gioco dell'immaginazione per smuovere qualche inibizione, per sciogliere qualche riserbo, per fornire qualche esempio. In definitiva, per sentirsi e mostrarsi coinvolti in prima persona con tutto il pro-prio personale bagaglio fantastico nel processo

creativo. Il ruolo dell'adulto, in questo senso, è per molti aspetti assimilabile a quello che in teatro è affidato al regista. All'adulto, infatti, tocca determinare la direzione di ricerca che il lavoro dovrà assumere, a lui spetta indicare le eventuali correzioni di rotta, sempre a lui compete stabilire la successione e la consistenza delle diverse fasi in cui si articola il processo creativo. Diventa un lavoro di indagine. Naturalmente, questo lavoro di indagine non può continuare all'infinito e il compito del regista è generalmente proprio quello di assicurare un limite alla ricerca. Quindi, di costituire una guida ed un punto di riferimento per il lavoro degli attori, di garantirne la scadenza e di deciderne la conclusione. È importante, così, procedere a fissare le improvvisazioni libere che segneranno la prima fase del lavoro in situazioni definitivamente concordate, idee comunemente accettate, battute precise, elementi di un vero e proprio dialogo teatrale.

Fissare un dialogo, decidere lo svolgimento di una scena, stabilire i compiti degli interpreti e determinare in maniera precisa le relazioni tra i personaggi è un passaggio necessario a qualsiasi processo di elaborazione teatrale.

Solo una crescente sicurezza di comportamento sulla scena può portare i ragazzi a recitare con naturalezza, diradando l'ansia di sbagliare o la paura di essere inadeguati alla presunta difficoltà del compito. Certo, questo risultato non può riguardare ovviamente tutti i ragazzi e, comunque, non vale per ognuno di loro nella stessa misura.