

Susan Batson, attrice, regista, produttrice e insegnante, è definita fra l'altro "The Oscar coach". Allieva di Joseph Papp e Harold Clurman, vincitrice di NY Drama Critics Award, LA Drama Critics Award e Obie, è un membro dell'Actors Studio. Nicole Kidman, Tom Cruise e Juliette Binoche sono alcuni degli attori che ha aiutato nella loro carriera.

«L'industria nel suo assetto attuale ha pochissimo tempo da dedicare al lavoratore, in particolare l'industria cinematografica. Non c'è tempo per le prove, non c'è tempo per una preparazione vera e propria con il regista, così gli attori più responsabili chiedono aiuto a un coach», dice Susan Batson. Per questo con il suo libro – sulle orme di Lee Strasberg e di Uta Hagen, dei quali è stata allieva – si propone di indicare agli attori come prepararsi e quali chiavi utilizzare per creare la vita di un personaggio, pienamente umana, di straordinaria grandezza espressiva e all'insegna della parola d'ordine "verità". Batson, "scienziata dello spirito", conduce infatti ad aprirsi alle proprie "forze" interiori, a impossessarsene e farne arte. La propria intimità – e tutto ciò che essa contiene: desiderio, urgenza, passione, sogno, lacerazione, perdita e quant'altro – è connessa con l'universalità della natura umana. E per questo, secondo il metodo della coach americana, l'intimità, incarnandosi nelle tre dimensioni di "Persona pubblica", "Bisogno" ed "Errore tragico" (*Public Persona*, *Need* e *Tragic Flaw*), viene resa lo strumento attivo che innesca il processo con cui ogni attore può trasformarsi in un personaggio magnifico. Nessuno più della Batson riesce a descrivere l'importanza del lavorare sulla propria intimità per dare universalità ai personaggi creati. Una metodologia utile non solo agli attori, ma anche a narratori o drammaturghi. Ha scritto una sua allieva: «È un'artista straordinaria, il mentore e l'ispiratrice di tutto ciò che cerco di realizzare e portare avanti oggi. Non perché pensi e dica quello che mi diceva lei, ma perché la sua energia è stata in grado di mettere in moto ogni mia risorsa creativa e umana con una forza e una determinazione inimmaginabili. Con lei impari che la posta in gioco, come attore, è un'altra da quella che eri abituato a rincorrere, non riesci nemmeno più a essere compiaciuto di te o a cercare di compiacere, ti togli praticamente di mezzo. Hai la responsabilità di rendere completamente riconoscibile e universale ciò che il personaggio sta vivendo e così specifico da cancellare qualsiasi tuo sotterfugio o truccetto recitativo».

ISBN 978-88-7527-266-1



9 788875 272661



€19,00

SUSAN BATSON

L'ARTE DI FORMARSI COME ATTORI E DI COSTRUIRE PERSONAGGI

prefazione di Nicole Kidman



Libro
della più
famosa
Oscar
coach

Dino Audino Editore

© 2014 Dino Audino
srl unipersonale
via di Monte Brianzo, 91
00186 Roma
www.audinoeditore.it

Titolo originale
Truth, Personas, Needs, and Flaws
in the Art of Building Actors and Creating Characters
© 2006 Susan Batson
Published by Rugged Land, LLC.

Cura redazionale
Chiara Palmisciano

Si ringrazia per la collaborazione
Giorgina Cantalini

Stampa: Pubblimax – via Leopoldo Ruspoli 101, Roma
Progetto grafico: Duccio Boscoli
Logo di copertina: Pablo Echaurren
Finito di stampare aprile 2014

È vietata la riproduzione, anche parziale, di questo libro,
effettuata con qualsiasi mezzo compresa la fotocopia,
anche ad uso interno o didattico, non autorizzata dall'editore.

Indice

Prefazione	p. 7
Prologo	9
PARTE PRIMA – IL BISOGNO, LA PERSONA PUBBLICA E L'ERRORE TRAGICO	11
Capitolo primo	
Il cerchio	12
Capitolo secondo	
Il volto	16
Capitolo terzo	
La Persona pubblica	18
Capitolo quarto	
Il Bisogno	20
Capitolo quinto	
L'Errore tragico	22
PARTE SECONDA – L'ATTORE	27
Capitolo sesto	
Lo strumento	28
Capitolo settimo	
Il gioco del bambino	35
Capitolo ottavo	
Il Viaggio del Bisogno	38
Capitolo nono	
La Memoria sensoriale	49
Capitolo decimo	
La Personalizzazione	55
Capitolo undicesimo	
La Condizione sensoriale	61
Capitolo dodicesimo	
La Quarta parete	64
Capitolo tredicesimo	
Oggetti: persi e ritrovati	71
Capitolo quattordicesimo	
Il Momento privato	74

PARTE TERZA — IL PERSONAGGIO	79
Capitolo quindicesimo	80
La storia del personaggio	
Capitolo sedicesimo	87
Il Momento privato del personaggio	
Capitolo diciassettesimo	92
La Telefonata del personaggio	
Capitolo diciottesimo	96
Il Lavoro dell'animale	
Capitolo diciannovesimo	101
Il Luogo della sconfitta	
Capitolo ventesimo	106
L'Intervista del personaggio	111
PARTE QUARTA — LA SCENEGGIATURA	
Capitolo ventunesimo	112
Le classiche C	
Capitolo ventiduesimo	120
L'analisi della sceneggiatura	
Capitolo ventitreesimo	125
I punti di vista	137
PARTE QUINTA — LA VITA	
Capitolo ventiquattresimo	138
Sull'improvvisazione	
Capitolo venticinquesimo	141
Il mondo reale	
Capitolo ventiseiesimo	145
Polvere d'oro	
Capitolo ventisettesimo	151
Esercizi salvavita per attori	172
Bibliografia	173
Filmografia	175
Ringraziamenti	

Ai miei due più grandi insegnanti.
Ruth Batson, mia madre, che mi ha insegnato che il fine della vita è migliorare
la condizione umana.
Carl Ford, mio figlio, che continua a insegnarmi l'amore incondizionato,
il coraggio, l'autostima e il potere dei sogni.
La loro irrefrenabile dedizione alla verità e alla libertà mi motiva ogni giorno.

Prefazione

di Nicole Kidman

La vita di un attore, come la vita di ogni artista, è una strada molto, molto lunga. Ma un attore non la percorre in solitudine. La recitazione è collaborativa. È sempre un lavoro di gruppo. E se si è fortunati sulla strada si può incontrare una persona con cui la collaborazione diventa talmente ricca e vitale che spontaneamente ci si mette al passo. Per me Susan Batson è quella persona.

Questo libro si chiama *Truth*, e il titolo descrive precisamente l'anima del lavoro che ho fatto insieme a Susan. Non posso modellare i personaggi senza conoscerne la verità, devo sentirla. Susan mi ha aiutato a trovare la verità in me stessa e a usare la purezza, l'intimità e l'onestà che rendono il mio lavoro autentico. Mi ha aiutato a nutrire e proteggere la verità dentro di me e dentro i personaggi che ho interpretato. Ciò che ho imparato da Susan è a tenere viva la verità, indipendentemente da quale essa sia. C'è un incredibile mistero nella recitazione. Quel mistero per me è irresistibile. Ogni attore prova sensazioni diverse verso questa materia, ma personalmente mi sento un canale. Quando reciti sei come una nave, c'è qualcosa fuori da te che lavora attraverso di te. Non conta chi sei. Non conta il tuo ego. Recitare basandosi sulla verità significa essere aperti e disponibili a offrire i propri segreti più oscuri e profondi e dire: «Eccoli». Significa creare, trasformare e cambiare. Tutto ciò che ci circonda e che proviamo può finire durante il lavoro, proprio perché è *vero*.

Ho incontrato Susan per la prima volta a New York, proprio una settimana prima delle riprese di *Peacemaker*. Abbiamo lavorato duramente per due anni a Londra su *Eyes Wide Shut* e poi su tutti i film che ho fatto da allora, ovunque ci abbiano portate. Il lavoro di un attore non finisce dopo un progetto in particolare, e il viaggio che io e Susan abbiamo intrapreso negli ultimi dodici anni non si è mai concentrato su un unico obiettivo. Nella recitazione c'è molto di più del semplice successo creativo. È molto più intensa e profonda di così. Ed è così che deve essere. Ce l'ho nel sangue, la sento pulsare dentro di me. So che anche Susan ce l'ha nel sangue. Ho l'impressione di aver vissuto con lei tutta la vita.

Nel lavoro che abbiamo fatto insieme, Susan ha conosciuto tutti i miei stati d'animo e le mie diverse identità. Mi ha conosciuto come una figlia,

una madre, una sorella e una moglie. Susan ha accesso alla mia enciclopedia di emozioni più di chiunque altro nella mia vita. Conosciamo delle parole che hanno letteralmente il potere di scatenare delle sensazioni in me e nei personaggi che interpreto. E solo una guida, una persona meravigliosa, intuitiva e intelligente, può far sì che accada. Susan combina un'incredibile intelligenza a una potente vita emotiva. È intuitiva e intelligente e queste due qualità sono ben bilanciate. Cerco di mantenere questo stesso equilibrio nella mia vita e nel mio lavoro.

Tutti noi abbiamo un guscio che ci protegge. Alcune delle cose che accadono nella vita ci incoraggiano a rompere quel guscio, altre ci spingono a ricostruirlo. Questo è vero specialmente per quanto riguarda il percorso artistico, a volte demoralizzante e a volte straordinario, che ho fatto insieme a Susan. L'esperienza con Susan mi ha insegnato a lavorare sul mio guscio. Con il suo aiuto sono diventata molto più sicura di me come attrice, e la sua amicizia mi ha resa più sicura di me come donna. Qualsiasi cosa accada, io non crollo. Susan non mi abbandona.

Una grande insegnante può rendere tutto possibile. Molti degli attori che ho ammirato, idealizzato, e con cui in poche circostanze fortunate ho avuto l'occasione di lavorare, erano stati formati e ispirati da insegnanti che avevano mostrato loro tutte le possibilità della loro arte. Tra gli attori, Lee Strasberg, Sanford Meisner e Jeff Corey sono altrettanto leggendari quanto i loro allievi Marilyn Monroe, Robert Duvall e Jack Nicholson. Sono sicura che Susan Batson entrerà nella storia come una degli insegnanti leggendari. Spero solo che il mio lavoro possa contribuire a renderla tale.

Susan firma le sue lettere con la frase "Sempre nell'Arte". Io e Susan saremo fianco a fianco per il resto della mia carriera. Saremo "sempre nell'arte" insieme e sarò sempre riconoscente per averla incontrata. E ora, con questo libro, la incontrerete anche voi.

Prologo

Il fuoco della verità non brucia e l'acqua non lo annega.
Alexander Dumas, *Il conte di Monte Cristo*

Il cammino verso la verità guidato dalla minuziosa analisi dei fatti è la strada degli scienziati.

È una strada difficile e ingrata e non è la strada dei poeti.

Questi apprendono la verità dal potere: la verità che apprendono non può essere definita se non con il potere più grande, e non c'è potere più grande.

John Mansfield, *Shakespeare and the Spiritual Life*

IN MACCHINA

Vivo nell'Upper West Side di Manhattan. Ogni giorno un autista che si chiama Segundo mi viene a prendere e mi porta al Black Nexxus, lo studio di recitazione in cui lavoro con mio figlio nel quartiere dei teatri. Visto che sono sempre rinchiusa in casa a leggere le sceneggiature o rintanata a lavorare nello studio, adoro passare attraverso il centro della città. Non vedo l'ora di girare per la West Side Highway e lasciare per un tratto la città da una parte. Anche se di solito sono al telefono per la maggior parte del tragitto, mi soffermo a guardare l'acqua fuori dal finestrino dell'auto e penso che là fuori c'è un universo di persone e di idee da esplorare, profondo e in costante movimento.

Pochi palazzi prima di girare per la 44ª Strada c'è un tabellone che pubblicizza uno «Spettacolo dal vivo di ragazze nude su due palchi». E questo mi catapultava di nuovo nella realtà. Alcuni degli attori con cui lavoro ballano in questo club o in altri simili a New York o in New Jersey. Per me fa parte della quotidianità controllare i tipi di scelta che fanno gli attori per vivere.

Segundo mi accompagna all'ingresso del mio studio. Dopo pochi passi raggiungo la porta, entro nell'ufficio e controllo il programma del giorno con il mio staff. Tutti quelli che lavorano con me sono attori. Alcuni di loro barattano il loro lavoro nell'ufficio con il tempo in cui lavoriamo insieme durante le lezioni. Non mi sono mai pentita di questo tipo di accordo. Si impegnano quanto me – non solo per fare bella figura, ma per

arrivare a lavoro preparati. Questo è ciò in cui credo. Questo è ciò che intendo per lavoro.

E questo vale anche per la mia lezione di oggi. È aperta a chiunque – indipendentemente dall'esperienza – chiunque entri qui con il desiderio di lavorare e l'impulso di creare qualcosa è il benvenuto. Una lezione aperta come questa mi aiuta a determinare a quale livello siano gli attori e come possiamo aiutarli qui al Nexxus. Gli attori hanno anche l'opportunità di capire chi sono e qual è il mio metodo. Capiscono se il mio studio è il posto giusto per loro. Questo si è dimostrato essere anche il modo migliore per liberarsi degli imbroglioni che non vogliono fare il loro lavoro! Quando entro nello studio, entro nel mondo in cui sono stata da quando avevo otto anni, e nell'unico mondo in cui mi sia mai sentita a mio agio. Amo condividere una forma di recitazione così impegnativa e miracolosa. È questo lo spirito con cui dobbiamo metterci a lavoro.

Parte prima

IL BISOGNO, LA PERSONA PUBBLICA E L'ERRORE TRAGICO

Capitolo primo

IL CERCHIO

La nostra personalità sociale è una creazione del pensiero altrui.
Marcel Proust

LA CLASSE

Accendo un lettore CD e Curtis Mayfield canta. «Gente, preparatevi, c'è un treno in arrivo», inizio a parlare con la musica di sottofondo:

Vi chiedo di mettervi al centro del cerchio, uno alla volta, e di muovervi a ritmo di musica. Potete esprimervi nel modo che preferite. Chi rimane fuori dal cerchio deve seguire la persona al centro. Abbandonatevi all'immaginazione degli altri, alla loro sensualità, al loro senso del ritmo e alla loro esperienza emotiva, al loro personaggio! Aprite voi stessi alla percezione che hanno di loro stessi! Ecco, un nuovo personaggio sta entrando nel cerchio!
Non avete bisogno di bagagli, dovete solo salire a bordo.

Drew Winslett

Drew non vede l'ora di entrare nel cerchio. Una volta al centro si toglie il maglione come una spogliarellista. È una ragazza impulsiva, senza freni, e potenzialmente ha un grande talento.
Sente che il resto della classe si sta riscaldando e invita tutti a muoversi con lei. Gli attori sui bordi del cerchio osservano, si muovono e danno il 100%. Drew trova stimolante questa attenzione su di sé.
Ma pur sembrando sicura di sé, ciò che sta facendo questa ragazza in realtà è compiacere gli altri, agire in base alle reazioni degli altri più che in base ai suoi istinti. L'unica voce interiore che sta ascoltando è quella che dubita di se stessa e che la spinge ad andare sempre più oltre fino a raggiungere il limite del rispetto per la propria persona.

Tutto ciò che vi serve è la fiducia nel sentire il rombo dei motori.
Non avete bisogno di un biglietto, dovete solo ringraziare il Signore.

Un nuovo personaggio si dirige verso il centro. Apritevi a lui!

Eastwood De Wayne

Prima di raggiungere il centro del cerchio, quest'uomo sicuro di sé e di bell'aspetto fa un passo di disco-dance e fissa tutti nella stanza. Rido sotto i baffi e sono felice che si stia divertendo. Ma una volta al centro, la coscienza ridimensiona il suo corpo e gli comunica cosa in realtà determina le sue azioni. Si trasforma in un pezzo di legno. Intorno al cerchio si irrigidiscono tutti come lui, forzandolo ad affrontare faccia a faccia un'immagine speculare della sua vulnerabilità.

Viene alla luce tutta la debolezza e l'ansia che questo ragazzo si è esercitato a nascondere. La paura nascosta che sta facendo trasparire lo porta a indossare una faccia da duro, ma probabilmente è stata proprio quella che lo ha portato al mio corso. Perché so che dall'altro lato della paura c'è il coraggio di creare.

C'è qualcosa di straordinariamente fragile nell'autocoscienza, come nel rossore sulla guancia di un ragazzo forte. Mentre osservo gli sforzi di Eastwood per rimanere rigido, spero che riesca a vedere il poeta che è in lui.

La fede è la chiave, aprite le porte e salite a bordo.

C'è una speranza per tutti tra quelli che hanno amato di più.

Un altro personaggio!

Sean Dean

Riflessivo, tenebroso, malinconico – quando era intorno al cerchio si muoveva appena. Non si faceva coinvolgere, non riusciva ad aprirsi al personaggio e alla personalità degli altri. Ma quando è chiamato al centro, Sean serra i pugni, contorce il viso e si piega sulle ginocchia. Le lacrime gli rigano le guance e si accascia sul pavimento. La sua profondità emotiva è intensa. Ma deve imparare che recitare non vuol dire essere emotivi ma AGIRE. Deve imparare cosa fa di un personaggio un essere umano che pensa e cammina, non l'istrione di se stesso. La sua potente vita emotiva è un dono di natura. Se usato bene, questo dono può fare di lui un grande attore.

Non c'è posto per i peccatori senza speranza che ferirebbero tutta l'umanità per salvare se stessi.

Avanti un altro! Al centro!

Angelina La Monroe

Bella, prosperosa, trasuda sesso appena entra nel cerchio. Ma i suoi occhi raccontano tutta un'altra storia rispetto al suo corpo. Quello sguardo, che brucia sotto le palpebre pesanti, dice che questa bellezza cerca approvazione. Nasconde questo desiderio dietro l'ambizione. E quell'ambizione è ciò che l'ha resa la top model che è oggi. Il suo desiderio di approvazione mi commuove. Angelina sa che fa girare la testa a tutti, ma non penso che sappia che può fare una cosa che pochissimi attori sono in grado di fare – toccare le persone nel profondo.

Abbiate pietà per coloro le cui possibilità crescono meno, perché non esiste un posto in cui nascondersi dal trono del regno.

Coraggio, preparatevi!

Peter Von Sellers

Come tutti gli altri si dirige verso il centro del cerchio. Peter aveva mimato i movimenti degli altri con un'accuratezza sconvolgente. Solo, al centro, fonde i movimenti di coloro che ci sono stati prima di lui. Peter è un imitatore naturale e sa esattamente quali sono gli elementi strani e distintivi di una persona da usare in una caricatura. Ha anche la sfrontatezza di imitare me e non posso fare a meno di scoppiare a ridere. Ma mi chiedo se l'imitatore voglia essere visto da noi. Per rendere vivo un personaggio, deve scoprire, rivelare e usare chi è davvero.

Gente, preparatevi, c'è un treno in arrivo. Non avete bisogno di bagagli, dovete solo salire a bordo.

Ecco che arriva un nuovo personaggio!

Brigitte Berry

Magra, inespressiva, con i vestiti sudati, appena parte la musica Brigitte inizia a muoversi sapientemente ed energicamente. La ragazza è irrefrenabile nel cerchio. I suoi movimenti sono così decisi e aggraziati che è impossibile seguirla per coloro che le stanno attorno. Ballerina, atleta o esperta di arti marziali, qualunque cosa sia, ha il controllo, la disciplina e si muove senza sosta. Le ore infinite passate alla sbarra o in palestra stanno dando i loro frutti.

L'impegno di Brigitte e le capacità del suo corpo sono ammirevoli. Ma i suoi movimenti sono senz'anima. Mi chiedo se ci sia un vulcano di emozioni che aspetta di eruttare sotto la sua perfetta e controllata forma esteriore.

Tutto ciò che vi serve è la fiducia nel sentire il rombo dei motori. Non vi serve un biglietto, dovete solo ringraziare il Signore.

Un altro! Concentratevi!

Harrison Costner

Un uomo alto con la barba bianca del Middle West, potrebbe essere un cowboy o un Kennedy. Harrison sembra intimidito dalle persone come Dean, che piangevano quando arrivava il loro turno. Una volta nel cerchio segue le mie istruzioni, e si apre abbastanza da far emergere la sua sensualità e il suo senso dell'umorismo, ma niente di più.

Fuori dal cerchio è scioccato dall'ostentazione dell'emotività. Nel cerchio si chiude con cura nell'ammirazione di se stesso. E questi sono due segnali d'allarme. Riesco a cogliere dei barlumi di una psiche complessa e guizzi di rabbia e di dolore sotto la sua facciata impeccabile. Il mio compito sarà far sciogliere questo "ragazzo" e lasciare che esprima la sua vera personalità.

L'ILLUMINAZIONE

Curtis canta, gli attori si muovono dentro e fuori dal cerchio, e io ho un'illuminazione, una sensazione, una chiara intuizione su ogni membro della mia classe. Cerco di penetrare in ogni persona, nell'energia della personalità e nelle sensazioni che derivano da ogni esperienza di vita individuale che arriva dal centro del cerchio. Sono affascinata dal modo in cui gli attori si difendono. E la forza e la verità che vogliono mostrare mi incoraggia.

Ventiquattro ore al giorno, sette giorni a settimana, ci muoviamo e parliamo da dentro un personaggio. È un personaggio che abbiamo sviluppato inconsciamente durante la nostra vita. La modella, il cameriere, lo scrittore, il carpentiere, il procuratore, il chirurgo plastico, la casalinga, l'impiegato ecc... tutti noi abbiamo un comportamento che definisce il personaggio che abbiamo creato per noi stessi dall'infanzia all'età adulta. Quando sono nel cerchio, tutti gli attori mostrano i punti deboli dei loro personaggi. Mi mostrano anche quanto sono desiderosi di abbandonare il loro personaggio e indossare i panni di un altro. L'abilità di appropriarsi dell'essenza di un altro personaggio è parte integrante della recitazione. Recitare è un'arte, una forma d'arte disciplinata che utilizza tutto ciò che rende un artista unico, a partire dal DNA. Quando scoprite il piacere di usare tutto ciò che c'è in voi di buono, cattivo, brutto e maligno per creare un personaggio, vuol dire che siete diventati esperti di quest'arte. Quanto più è grande il desiderio di condividere gli eventi e le sensazioni che vi hanno reso ciò che siete, tanto più sarete degli artisti migliori.

La recitazione non è una terapia. È un'illuminazione personale ma non è una terapia. Infatti uno psicologo vieterebbe molte delle cose che io incoraggio gli attori a fare. Uno psicologo vi chiederebbe di cambiare, controllare o modificare il vostro comportamento. Io invece vi dico di USARLO! Recitare richiede di esaltare i lati della vostra personalità più selvaggi, peccaminosi e dolorosi. Usate l'immaginazione per mettere a nudo e trasmettere con quest'arte ciò che è già in voi stessi.

Applicarsi con passione ogni giorno all'arte della recitazione è una responsabilità infinita. Se non riuscite ad assumervi questa responsabilità, se il vostro desiderio, coraggio, forza e volontà artistica non sono all'altezza, tornate a casa! Non state intraprendendo la forma d'arte giusta, e di sicuro il mio metodo non fa per voi.

I personaggi immaginari all'inizio delle loro storie non riescono a vivere completamente, tanto più gli attori che entrano in classe. Sono le vecchie ferite, le paure profonde, le speranze, le azioni e le circostanze della nostra vita che rivelano chi siamo. Gli attori esplorano tutto questo, in loro stessi e nei personaggi che interpretano. L'esplorazione di un attore mira alla sostanza di ciò che ci rende ciò che siamo.

Ogni personaggio ha tre dimensioni di base: la Persona pubblica, il Bisogno e l'Errore tragico. Ogni persona ha le tre stesse dimensioni. Per recitare davvero, per portare la vita in uno script, dovete identificare e esplorare queste tre dimensioni dentro voi stessi.

Capitolo secondo

IL VOLTO

*E il fasto, i banchetti e la baldoria,
con la maschera e le antiche parate,
sono le visioni che appaiono in sogno ai giovani poeti,
nei giorni d'estate sulla riva di un ruscello inquieto.*

John Milton, *L'Allegro*

LA STORIA

La recitazione risale all'età della pietra. Quando i membri delle tribù di cacciatori e raccoglitori si mettevano in cerchio intorno al fuoco e raccontavano le storie delle loro battaglie e delle loro conquiste quotidiane, non erano altro che i primi attori. Il tempo è passato, la civiltà si è evoluta e il cerchio è cresciuto. Il fuoco è sparito ma la forma è rimasta. Quel cerchio è diventato un grande semicerchio di gradinate di pietra scavate sul fianco di una collina: il teatro greco classico.

Gli attori sono depositari di una grande tradizione. Siamo artigiani e creiamo la vita con le parole. Questa tradizione è nata all'età della pietra ed è rinata nell'antica Grecia. Noi attori siamo i figli di Tespi di Icaro, l'attore che ha trasformato il nostro rituale secolare in un'arte moderna.

LA MASCHERA

Nel V secolo a.C. i greci sono stati un punto di svolta per la narrazione. Da quel momento in poi, i loro rituali comunicativi si sono divisi in due generi distinti. Nel primo c'erano i poeti epici, gli aedi, che si spostavano di città in città per intrattenere il pubblico con la recitazione di lunghi poemî storici che avevano imparato a memoria. I poeti epici raccontavano le loro storie in terza persona. Non davano una voce agli eroi delle loro storie e non gli permettevano di esprimersi con il volto, si limitavano a descrivere le avventure dei loro eroi e a giudicare il loro destino.

Il secondo genere era il ditirambo, un poema epico recitato in teatro ogni primavera durante le feste dionisiache. Era in parte una cerimonia sacra, in parte una festa esuberante e in parte un rituale "magico", e combinava l'aspetto primitivo con quello formale. I cinquanta attori che vi prendevano parte usavano contemporaneamente voce e corpo per raccontare la

storia in gruppo, non individualmente. Questo "coro" rappresentava il volere degli dei o un singolo personaggio soggetto ai loro capricci. L'intero coro, composto da attori anonimi, danzava e cantava all'unisono nel ruolo degli dei e dei mortali dietro maschere identiche.

Nella ricerca di un modo più intimo di comunicare con il pubblico rispetto a questi rituali, un poeta e un attore chiamato Tespi ha combinato insieme i seguenti due generi: dai poeti epici ha preso la responsabilità individuale di raccontare la storia; dai cori dionisiaci ha preso la voce in prima persona, la maschera e il movimento. Per un'antica festa religiosa persa nella memoria dei tempi, infatti, Tespi si dipinse il volto con un pigmento bianco per distinguersi dal resto del coro, andò al centro del palcoscenico e interagì in prima persona direttamente con il coro.

Fu così che Tespi fuse la presentazione individuale del poema epico con la personificazione del gruppo del coro del ditirambo. Usando il viso e la voce di una singola persona, Tespi coinvolse il suo pubblico in modo più diretto di qualsiasi rappresentazione di un poeta epico che raccontava a memoria una storia e, quando uscì dal gruppo, divenne più reale per il suo pubblico della simbolica identità del coro. Tespi era diventato un *personaggio*. E il suo desiderio di dare vita alla sua individualità sotto una maschera dipinta lo ha identificato come il primo *attore*. È il leggendario innovatore a cui è attribuita la creazione del dramma moderno.

Prendendo spunto dal trucco bianco, i seguaci tespiiani, come erano chiamati i primi attori, hanno iniziato a creare maschere per trasformarsi nei personaggi richiesti da questa nuova forma di comunicazione. La maschera di un attore greco era definita "persona". La *persona* permetteva al pubblico di entrare nella testa e nel cuore del personaggio grazie alle espressioni modellate su di essa. E quanto più questa nuova forma di teatro cresceva, tanto più le maschere crescevano per varietà e complessità.

Così, anche se maschere e altre convenzioni teatrali sono andate e venute, il termine "persona" è rimasto. Il discepolo di Freud, Carl Jung, ha preso in prestito la parola greca che definiva la maschera dell'attore per definire le maschere della personalità indossate dagli esseri umani durante la loro vita. La *persona* di Jung è il volto che mostriamo alla società e che copre la nostra essenza. Jung credeva che ognuno di noi crea e mantiene una *persona*, una maschera che rappresenta il volto che vogliamo mostrare al mondo.

È sulle nostre facce, nel modo in cui parliamo, nel modo in cui ci muoviamo. Voi avete una *persona*, i vostri genitori hanno una *persona*, i vostri fratelli, sorelle, vicini, e anche il commesso della videoteca hanno una *persona*. Abbiamo tutti un volto che mostriamo in pubblico e che copre ciò che siamo nel privato. La stessa cosa vale per i personaggi immaginari. I pensieri più intimi di un personaggio, le emozioni e i sogni, si celano sotto la superficie della maschera che indossa: la sua Persona pubblica.

La Persona pubblica di un personaggio, come la *persona* di Jung e la maschera di Tespi, è lo strato superficiale dell'identità che il personaggio mostra al resto del mondo nel corso della storia. Per un personaggio, la Persona pubblica è solo la prima dimensione.

Capitolo terzo

LA PERSONA PUBBLICA

*Per essere completi dobbiamo tentare, con un lungo processo,
di scoprire la nostra verità personale, una verità che può causare dolore
prima di darci una nuova sfera di libertà.*
Alice Miller, *Il dramma del bambino dotato e la ricerca del vero sé*

IL GANGSTER

Anche se l'infanzia di un personaggio non viene mai mostrata e non se ne parla in nessun dialogo, il personaggio adulto deriva dalle esperienze dell'infanzia. Un personaggio non nasce quando appare sullo schermo così come una persona non nasce la prima volta che le stringiamo la mano. Sia che ne siamo coscienti o meno, gli ostacoli personali, le sofferenze e le questioni irrisolte che sperimentiamo nell'infanzia rimangono con noi per il resto della nostra vita. Questo dolore, questo conflitto irrisolto e questo desiderio irrealizzato, inconsciamente ci spinge a fare le cose che facciamo e a fare le scelte che facciamo. Creiamo una Persona pubblica per nascondere queste vulnerabilità e debolezze e tutto ciò che rappresentano. Per un personaggio immaginario è la stessa cosa.

In *Pulp Fiction*, Vincent Vega vaga per Los Angeles con il suo compagno Jules scaricando la pistola su chiunque gli ordinasse il boss. Vincent è l'uomo perfetto per questo lavoro perché non empatizza con le persone che sventuratamente finiscono nel suo mirino. Per Vincent è facile colpire le persone se a livello emotivo non sperimenta il loro dolore.

Ma dopo che i due killer attraversano una pioggia di proiettili e rimangono illesi, Jules inizia a provare più di quello che dovrebbe. Mentre si susseguono le coincidenze di *Pulp Fiction*, Jules (e il pubblico) inizia a sperimentare ciò che lui e Vincent hanno inflitto alle loro vittime. Jules empatizza e cresce, mentre Vincent non lo fa.

La Persona pubblica di Vincent è quella del "killer", una pistola a noleggino senza coscienza. Ma l'insistenza di questo ragazzo a parlare senza sosta di banalità e a prendere droghe per intorpidire la coscienza vuol dire che ha qualcosa da nascondere. La sua Persona pubblica ("il killer") è solo una copertura per celare una profonda vulnerabilità. È solo lo strato superficiale del personaggio di Vincent.

Come il potente Mago di Oz, la Persona pubblica di Vincent dice: «Non prestate attenzione all'uomo dietro la tenda». E come per il Mago di Oz c'è un uomo più piccolo, un bambino, che lavora dietro la Persona pubblica di ogni personaggio. C'è una forza costantemente pulsante, nascosta e insistente che deriva dall'infanzia e che la Persona pubblica di Vincent si ostina a coprire: il Bisogno. Il Bisogno di Vincent è "stare al sicuro".

La Persona pubblica ci permette di nascondere al resto del mondo la forza intima del Bisogno dell'infanzia. Senza la Persona pubblica saremmo indifesi rispetto a un mondo che richiede un'apparenza di salute mentale e stabilità dall'infanzia in poi. Immaginate Vincent che in *Pulp Fiction* chiede a tutti quelli che incontra di farlo sentire al sicuro. Assurdo? Ovvio. È il Bisogno che motiva Vincent nella vita e nella storia di *Pulp Fiction*, anche se lui non ne è cosciente. La sua Persona pubblica "il killer" deriva dal suo bisogno insoddisfatto "stare al sicuro" come una cicatrice da una ferita.

Una buona recitazione si muove dietro la maschera della Persona pubblica. Rivela e comunica l'intimità che vive sotto la superficie, il Bisogno. Anche se non lo sa, tutto il pubblico ha una propria Persona pubblica e un Bisogno nascosto. Si possono percepire entrambe queste forze in un personaggio anche se non le mostra. Per rendere un personaggio multidimensionale, l'attore deve conoscere il Bisogno che ha reso necessaria la copertura della Persona pubblica.

Capitolo quarto

IL BISOGNO

I nostri sogni sono fatti di desideri e di bisogni inappagati.
Sidney Poitier

«DOMANI È UN ALTRO GIORNO»

Tanto tempo fa, in un mitico Sud dell'anteguerra, viveva la figlia viziata di un ricco proprietario terriero e il suo nome era Rossella O'Hara. Ma l'essere viziata era solo l'inizio, perché nel corso di *Via col vento* complotta, mente e inganna tutti coloro che fanno l'errore di prendersi cura di lei. Rossella è l'eroina del film più famoso che sia mai stato prodotto a Hollywood. Questa donna è la "cara amica" che vuole distruggere il matrimonio di sua cugina, la figlia che riconosce la generosità e i sacrifici del padre solo dopo che ha perso le facoltà mentali e la madre capace di amare i suoi figli solo dopo la morte.

Ma c'è un Bisogno insoddisfatto in Rossella che rende i suoi complotti e le sue manipolazioni necessari, comprensibili e attraenti. La maschera di Rossella di civetta manipolatrice – la sua Persona pubblica – copre un desiderio semplice e potente.

Questo desiderio è il Bisogno. Il Bisogno di Rossella scava così a fondo dentro di lei che se non ci fosse la Persona pubblica a coprirlo sarebbe indifesa. La sua Persona pubblica è un meccanismo di difesa. È una personalità che si è formata per permetterle di sopravvivere in un mondo in cui il suo Bisogno più profondo rimane inappagato. Il Bisogno di Rossella è "essere protetta". Usa la sua bellezza per attirare le attenzioni protettive degli uomini. Rhett Butler, infatti, si accorge che c'è un Bisogno profondo sotto l'apparenza civettuola e dice: «Dovresti essere baciata e baciata spesso, da qualcuno che sa come si fa». Lui sa che Rossella si sentirebbe al sicuro solo tra le braccia di una persona pazza di lei come lei lo è di se stessa.

Ogni scelta di Rossella e ogni complotto che ordisce in *Via col vento*, l'ossessione per Ashley, il matrimonio, la partenza e il ritorno a Tara, la maternità, è un tentativo di appagare quel Bisogno ("essere protetta"). Il suo Bisogno è la sola e semplice forza primaria che rende la sua Persona pubblica ("atteggiarsi a reginetta del Sud") necessaria. Il Bisogno di Rossella

accompagna il suo personaggio attraverso il libro di Margaret Mitchell e il film di David O. Selznick. Vivien Leigh – che a ventisei anni era già un'attrice estremamente esperta – mostra senza timore la dimensione più profonda del personaggio di Rossella, il Bisogno sotto la superficie della vivace Persona pubblica di Rossella.

Il Bisogno insoddisfatto è la verità universale nascosta in tutti i personaggi. Nella crudeltà arrogante c'è il Bisogno insoddisfatto di "essere qualcuno" (Alonzo Harris – *Training Day* – Denzel Washington). Alla base dell'anarchia ribelle c'è il Bisogno insoddisfatto di "essere accettato" (Lisa – *Ragazze interrotte* – Angelina Jolie).

Il Bisogno determina la Persona pubblica di un personaggio, non ciò che lo circonda. Visto che i personaggi non sono più consapevoli delle persone del loro Bisogno primario, il modo per scoprire il Bisogno di un personaggio è analizzare la sua Persona pubblica. Basta semplicemente prendere in considerazione la Persona pubblica e pensare quale potrebbe essere il suo opposto. Quale Bisogno creerebbe questa Persona pubblica? Cosa sta nascondendo la Persona pubblica?

Howard – *The Aviator* – Leonardo di Caprio

Bisogno: "creare"

Persona pubblica: "non avere limiti"

Leticia – *Monster's Ball* – Halle Berry

Bisogno: "essere amata"

Persona pubblica: "allontanare tutti"

Bob – *Lost in Translation* – Bill Murray

Bisogno: "essere puro e onesto"

Persona pubblica: "essere un imbroglione"

L'equilibrio tra Bisogno e Persona pubblica è molto delicato. Il Bisogno è inarrestabile e accompagna il personaggio lungo la storia. Quando il Bisogno supera la Persona pubblica, quando il Bisogno inappagato non può più essere ignorato e va in contrasto con la Persona pubblica, si rivela la terza dimensione del personaggio: l'Errore tragico.

Bisogno / Persona pubblica / Errore tragico
Conflitto / Crisi / Climax

Capitolo quinto

L'ERRORE TRAGICO

*Quando una donna indiana tesse una coperta, lascia sempre una crepa nella
tessitura della coperta per lasciare libera l'anima.*
Martha Graham

IL CAMALEONTE

Frank Abagnale Jr. è un ragazzo brillante, carismatico e benestante. È il pupillo di suo padre che è un imprenditore ed è l'amore di sua madre, una bellissima sposa di guerra francese. Ma nel primo atto di *Prova a prendermi* Frank Jr. scopre una terribile verità. Suo padre è indagato dall'agenzia delle entrate. Sua madre lo tradisce. Frank Jr. idolatra il padre ed è tormentato dalla sua disonestà. Venera sua madre ed è tormentato allo stesso modo dalla sua infedeltà.

Il padre di Frank Jr. non è un pilastro della comunità, è un truffatore, e sua madre non è un trofeo di guerra, è una moglie infedele. Quando Frank Jr. capisce che la sua famiglia vive nella menzogna non è più sicuro di chi è davvero. Il Bisogno di Frank è "trovare la sua identità".

Frank impersona così bene il supplente di un insegnante che in poco tempo c'è chi crede sia un avvocato, un pilota di aerei e un dottore, tra le tante altre occupazioni. La sua Persona pubblica è "essere chiunque". Ma Frank non è il pupillo di suo padre, non è il ragazzo che ama sua madre, non è un avvocato, un dottore e nessuno di quelli che finge di essere. Falsifica il denaro così come fa con le sue identità. Questo è l'Errore tragico di Frank.

Con l'FBI alle costole, il padre morto e sua madre risposata, Frank si trova nel bel mezzo del suo Errore tragico. Il suo Bisogno ("trovare la sua identità") è ostacolato dalla sua Persona pubblica ("essere chiunque"). Il risultato dell'Errore tragico ("essere un bugiardo patologico") allontana più che mai Frank dall'appagamento del suo Bisogno. L'Errore tragico di Frank lo catapulta nel climax di *Prova a prendermi*.

LA VITTIMA

All'inizio di *Monster*, Aileen Wuornos racconta di essere cresciuta in un inferno di miseria. Sfruttata, brutalizzata e ostracizzata sin dall'infanzia, il

L'Errore tragico

suo Bisogno inappagato è "sentirsi integrata". La maschera che nasconde questo Bisogno è quella del fuorilegge, del predatore. La sua Persona pubblica è "distruggere".

Quando Aileen resta incantata da Selby, inizia a cambiare. Seduce Selby con dolcezza e si elegge a sua protettrice. Ma l'omicidio di Aileen schiaccia il suo Bisogno ("sentirsi integrata") sempre di più contro la sua Persona pubblica ("distruggere"). L'Errore tragico di Aileen la trasforma in una vittima. È una spietata pluriomicida, ma con il suo Errore tragico che prende il comando diventa la vittima dei capricci di Selby e anche del sistema giudiziario.

IL SOLITARIO

La vita di Travis Bickle in *Taxi Driver* è l'incubo di un solitario metropolitano, anonimo, invisibile e ingenuo o, con le parole di Travis, «uno che ha un'attenzione morbosa per se stesso». Ma quando si imbatte in un'impiegata dello staff elettorale puritana e in una giovane prostituta, il suo Bisogno inconscio "essere notato" inizia a superare la sua Persona pubblica "essere invisibile".

Betsy, l'impiegata dell'ufficio elettorale, vede Travis per ciò che è, "una contraddizione vivente", e non vuole conoscerlo. Iris, la giovane prostituta, lo accetta per ciò che è e si offre a lui come se fosse un protettore, un approfittatore o il resto della feccia che Travis odia.

Il Bisogno di Travis ("essere notato") da una parte, e la sua Persona pubblica ("essere invisibile") dall'altra, sono in contrasto. Mano a mano che le scelte di Travis mettono il Bisogno e la Persona pubblica in forte opposizione, il climax di *Taxi Driver* diventa un'esplosione di violenza. In questi momenti così violenti, Travis si considera invincibile, un eroico salvatore, che protegge Betsy e salva Iris. Quella violenza, con la sua psicotica grandiosità, è l'Errore tragico di Travis.

IL PUNTO DI EBOLLIZIONE

Come tutte le storie, *Prova a prendermi*, *Monster* e *Taxi Driver*, muovono i loro protagonisti dal conflitto alla crisi e poi al climax. La forza che sprona Frank, Aileen e Travis in queste circostanze, la forza che sprona ogni personaggio in ogni storia, è il Bisogno. Quando le circostanze di una storia diventano più serrate, le scelte dei personaggi diventano più limitate e il loro Bisogno continua a essere inappagato, il Bisogno non ha modo di essere soddisfatto. Il Bisogno preme ma è ostacolato dalla Persona pubblica del personaggio. Il Bisogno è schiacciato sotto la Persona pubblica che sta andando in pezzi sotto il peso dell'Errore tragico. In questi momenti di tensione l'Errore tragico rappresenta il pericolo più grande per il personaggio. L'Errore tragico però ha anche in sé il più grande potenziale di redenzione se si allevia la pressione di quel carico.

In *Prova a prendermi* Frank al culmine della storia fa una scelta. Può continuare a scappare e a essere chiunque o restare fermo, guardarsi

dentro e ammettere a se stesso chi è realmente: un impostore come suo padre e un traditore come sua madre. Frank sceglie di collaborare con l'FBI e scontare la sua pena. Anche se non è stato piacevole, ha fatto un passo verso il soddisfacimento del suo Bisogno "trovare la sua identità". Ora sa di essere un criminale trasformato dall'FBI in un informatore e non più un pilota di aerei o James Bond. Frank combatte l'Errore tragico e vince.

Alla fine di *Monster*, Aileen si è rassegnata al suo destino. «L'amore vince su tutto. Non tutto il male viene per nuocere. La fede muove le montagne. L'amore trova sempre una strada. C'è una ragione per ogni cosa. Finché c'è vita c'è speranza. Qualcosa devono pur dirti». Con il cuore spezzato dopo il tradimento di Selby, Aileen aspetta, ancora sola e ostracizzata, per l'ultimo abuso legale: l'esecuzione. Aileen muore da vittima. Il suo Errore tragico ha vinto.

Una serie di ritagli di giornale e una lettera di ringraziamento dal padre di Iris ci raccontano che Travis è sopravvissuto al climax di *Taxi Driver*. È sulla strada giusta per superare il suo Bisogno, è un eroe per i giornali e per la famiglia di Iris. E, quando nella scena finale di *Taxi Driver* la incontra, respinge Betsy. In parte indossa ancora la sua maschera da solitario. Vede ancora se stesso come un perdente al margine oltre che come un grande salvatore. Travis rimane intrappolato nel suo Errore tragico.

L'Errore tragico di Travis Bickle scoppia con violenza più di una volta in *Taxi Driver*. Aileen Wuornos abusa delle sue vittime ed è lei stessa vittima di abusi nel corso della storia di *Monster*, fino alla camera a gas. Il travestimento di Frank Abagnale supera la ricerca dell'eccitazione infantile molto prima del climax di *Prova a prendermi*. L'Errore tragico è sempre visibile nelle scelte di un personaggio. È evidente sia che si presenti nel climax di una storia sia che risulti ovvio dall'inizio. Le circostanze della storia conducono il personaggio dal conflitto alla crisi ed è proprio la crisi a rivelare chi è realmente una persona. Soccombono all'Errore tragico o lo superano? Lo stesso vale per la maggior parte degli esseri umani.

Per i drammaturghi greci, che hanno coniato il termine, l'Errore tragico (o *hamartia*) era una parte innata dell'identità di un personaggio. Dal nobile martirio di Antigone, all'orgoglio eroico di Achille, all'ambizione egoista e autodistruttiva di Agamennone, l'Errore tragico di un personaggio greco fa parte del personaggio sin dall'inizio, è il centro del conflitto della storia e ciò che si nasconde dietro la redenzione o la distruzione del personaggio nel climax della storia.

Edipo – *Edipo Re*

Bisogno: "essere figlio"

Persona pubblica: "essere re"

Errore tragico: "continuare un ciclo di abusi incestuosi"

Il concetto base di Errore tragico è rimasto lo stesso per tutta la storia dello spettacolo. L'eroe mitico o l'uomo qualunque, qualsiasi personag-

gio con un Bisogno e con una Persona pubblica che cela il Bisogno, ha un Errore tragico che contrasta questo Bisogno e una Persona pubblica che lo nasconde.

Howard – *The Aviator*

Bisogno: "creare"

Persona pubblica: "non avere limiti"

Errore tragico: "diventare pazzo"

Leticia – *Monster's Ball*

Bisogno: "essere amata"

Persona pubblica: "essere scontrosa, allontanare tutti"

Errore tragico: "essere una vittima"

Bob – *Lost in Translation*

Bisogno: "essere puro e onesto"

Persona pubblica: "essere un imbroglione"

Errore tragico: "odiare se stesso"

Vivian – *Pretty Woman*

Bisogno: "essere speciale"

Persona pubblica: "vendersi agli altri"

Errore tragico: "svalutarsi"

Alonzo – *Training Day*

Bisogno: "essere qualcuno"

Persona pubblica: "essere un porco"

Errore tragico: "terrorizzare"

Mentre interpreta un personaggio per un dramma classico, uno spettacolo teatrale contemporaneo, un film o la televisione, un attore deve essere consapevole che ogni essere umano, come ogni personaggio, ha un Bisogno. Ma dall'inizio dei tempi l'uomo ha sempre disprezzato il concetto di Bisogno. Quindi mentre cresciamo copriamo il Bisogno con la Persona pubblica che mostra al mondo il nostro volto senza il Bisogno. Nonostante la copertura, il Bisogno continua a cercare di essere appagato. Il Bisogno resta inevitabilmente bloccato perché, anche se è nascosto, è troppo forte per essere contenuto dalla Persona pubblica.

La relazione tra Bisogno e Persona pubblica è costruttiva. È ciò che definisce le nostre personalità. Anche se è un processo inconscio, la formazione della Persona pubblica per coprire il nostro Bisogno è un processo creativo. L'Errore tragico è il potenziale distruttivo latente che sussiste nella relazione tra il nostro Bisogno e la nostra Persona pubblica. Se siamo inconsapevoli dell'ostruzionismo che crea l'Errore tragico, ci auto accechiamo e siamo condannati a vagare per le strade come Edipo.

GLI STRUMENTI

Usando Bisogno, Persona pubblica ed Errore tragico, un attore può aiutare qualsiasi personaggio a raggiungere qualsiasi tipo di pubblico, indi-

pendentemente dalla lingua, dall'epoca, dal tema o dallo stile. L'attore che gestisce queste tre dimensioni del personaggio è in grado di far emergere la vita dalla sceneggiatura. Ma per rendere un personaggio vivo in tutte e tre le dimensioni, voi – in quanto attori – dovete analizzare queste tre dimensioni in voi stessi.

Per la maggior parte delle persone è più facile mentire sul proprio Bisogno che ammettere consciamente la sua esistenza. Possiamo sfuggire dall'ostruzionismo distruttivo dell'Errore tragico ammettendo l'esistenza del nostro Bisogno. Ma non è facile permettere al Bisogno di emergere e di assumersi la responsabilità di una lotta quotidiana. Chiunque desideri vivere in modo libero e onesto dovrebbe accettare la sfida e prendere in considerazione Bisogni, Persone pubbliche ed Errori tragici.

Svelando il vostro Bisogno, la Persona pubblica e l'Errore tragico sarete in grado di prendere tutto ciò che siete come esseri umani e darlo ai personaggi. Se siete abbastanza coraggiosi da superare la paura che deriva dall'esplorazione introspettiva, acquisirete gli strumenti creativi indispensabili per costruire un personaggio. Attraverso questo processo di scoperta, troverete anche nuovi modi di creare il vostro personaggio e di identificare e conservare il vostro equilibrio morale.

Parte seconda

L'ATTORE

Capitolo sesto

LO STRUMENTO

*L'attore è allo stesso tempo l'artista e lo strumento della sua arte.
È il mezzo espressivo di se stesso.
Vera Mowry Roberts, Nature of Theatre*

TRASMETTERE ELETTRICITÀ

Dal 1947 Eva Marie Saint ha dato un contributo indimenticabile ai film di Elia Kazan, Alfred Hitchcock, Otto Preminger, John Frankenheimer, Vincente Minnelli, Wim Wenders e Bryan Singer. Quando le è stato chiesto se era stato difficile adattarsi alle esigenze di registi così determinati, la Saint ha risposto: «All'Actors Studio Lee Strasberg ci ha insegnato che noi in quanto attori siamo gli strumenti e il regista è il nostro direttore d'orchestra». Nel mio lavoro ho fatto molti provini e selezionato attori con background diversi, diversi fisicamente e con ogni tipo di esperienza. Penso che tutte le caratteristiche di un attore siano il suo strumento. Prendere in considerazione lo strumento di un attore mi aiuta a capire e ad apprezzare il suo potenziale, indipendentemente dalla sua esperienza. E quando un attore fa un passo indietro, guarda dentro di sé e rivede i punti di forza e le mancanze del suo strumento, è più preparato ad affrontare le responsabilità del suo mestiere.

Lo strumento di ogni attore possiede queste sei qualità in diverse misure e proporzioni:

- 1) fisicità;
- 2) intelligenza;
- 3) immaginazione;
- 4) emozione;
- 5) facoltà sensoriali;
- 6) empatia.

Tutti gli attori che ho conosciuto, per consultazioni private o sullo schermo, hanno uno strumento che comprende diverse combinazioni di queste sei qualità. La maggior parte degli attori si concentrano su alcune qualità piuttosto che su altre, mentre pochissimi geni in questo mestiere hanno strumenti che le fanno esplodere tutte e sei in eguale quantità.

FISICITÀ

Ogni attore ha una natura fisica unica. Ma un attore con un talento da vera star fonde con naturalezza la propria fisicità al personaggio. Questo non vuol dire che bisogna essere un Adone. Le pornostar guadagnano con il loro corpo ma questo non fa di loro delle attrici. Le vere personalità, gli attori come John Wayne (che al college era un campione di football) o Arnold Schwarzenegger (che era un culturista professionista), hanno un'andatura riconoscibile e un modo di muoversi carismatico che portano con sé in ogni ruolo, niente di più. Un attore di questo tipo usa il suo corpo per arricchire una storia più che per raccontarla.

Il potere della fisicità di una star trascende l'età. Warren Beatty e Jack Nicholson sono nati lo stesso anno. Sono entrambi attori incredibili e star cinematografiche mature con più di quattro decenni di esperienza. Beatty è favoloso, ma il suo strumento fisico non comunica con la stessa qualità selvaggia e senza tempo di Jack Nicholson. Con il passare degli anni, Beatty ha abbandonato le scene e non lavora più come attore. Mentre Nicholson non ha neanche rallentato il ritmo. Il suo girovita si è allargato e i capelli si sono diradati, ma lo strumento di Nicholson è rimasto fisicamente vitale. La sua fisicità gli permette di continuare a creare personaggi con la stessa intensità vulcanica che lo ha reso famoso negli anni Settanta.

Anche lo strumento di Christopher Walken ha una fisicità senza tempo: ha conservato le movenze aggraziate imparate da ballerino; quell'agilità acquisita con tanta fatica rappresenta il carattere distintivo dei suoi personaggi. La fisicità del suo strumento vivacizza tutte le sue interpretazioni. La recitazione è trasformazione, e bisogna usare l'arte della recitazione per tirare fuori un personaggio da un attore. La trasformazione della personalità di un attore è come un cambio di costume. I grandi attori si trasformano in ogni modo possibile. Lon Chaney era un attore molto popolare nella Hollywood del 1920. Chaney, "l'uomo dai mille volti", ha faticato molto per modificare il suo aspetto per personaggi come Quasimodo in *Il gobbo di Notre Dame*. Il suo impegno per trasformarsi nei ruoli che ha interpretato è stato così intenso che le cinghie, gli uncini e le cinture che ha utilizzato per piegarsi hanno danneggiato permanentemente la sua colonna vertebrale.

Chaney aveva un'insaziabile desiderio di creare usando ogni sfaccettatura della sua fisicità. Era figlio di genitori sordomuti e ha passato tutta la sua infanzia a comunicare con la sua famiglia solo attraverso i gesti e i movimenti del corpo. L'enfasi di Chaney sulla fisicità e l'abilità del suo corpo a trasformarsi e a comunicare sono nate dalla necessità.

Robert De Niro è ingrassato trenta chili per interpretare il declino di Jake LaMotta nella seconda metà di *Toro scatenato*. La trasformazione gli ha permesso di abbattere tutte le barriere esistenti tra lui e il suo personaggio e lo ha aiutato a comprimere quasi trent'anni della vita di LaMotta in poco più di due ore.

De Niro è uno degli attori più famosi della sua generazione e il suo famoso aumento di peso è diventato il punto di riferimento dell'impegno e della trasformazione per ogni attore vivente. Ma la fisicità è solo una delle qualità dello strumento dell'attore.

Nel tentativo estenuante di replicare la trasformazione di De Niro, penso che alcuni attori si concentrino troppo sull'esteriorità dei loro personaggi a scapito dell'interiorità.

INTELLIGENZA

Sarah Bernhardt è una delle attrici teatrali più famose del diciannovesimo secolo. Per le donne dell'epoca l'aspetto era fondamentale. Le "vere" donne del diciannovesimo secolo controllavano il portamento, avevano una postura perfetta e movimenti aggraziati e misurati. E questo è ciò che Sarah Bernhardt dava al suo pubblico.

La femminilità composta della Bernhardt nascondeva una donna che s'identificava fortemente con l'ambizione e la vocazione al successo caratteristiche dell'epoca vittoriana, dominata dal sesso maschile. «Non preferisco i ruoli maschili», diceva rispondendo alle domande sulla rappresentazione di Amleto, «ma i cervelli maschili». Prima che la sua carriera decolasse, si manteneva da sola come cortigiana. Una volta raggiunta la popolarità, divenne un'imprenditrice: gestiva personalmente un teatro e controllava il repertorio di opere teatrali che commissionava lei stessa.

La Bernhardt si occupava della sua carriera con un'intelligenza spietata. Impiegava il suo genio per autopromuoversi. Ma la responsabilità dell'attore moderno consiste nell'applicare la propria intelligenza al personaggio. Dovete usare il cervello per fare scelte brillanti, precise e sincere, in accordo con il personaggio, le circostanze e la storia. Il vostro strumento deve avere la flessibilità di saltare da una possibilità a un'altra e fare alla fine delle scelte efficaci.

In *Ocean's Eleven*, il personaggio di Brad Pitt, Rusty Ryan, non smette mai di mangiare. Scena dopo scena, e dopo ogni svolta della storia, Ryan continua a divorare interi buffet e cocktail di scampi. Anche se non so quale fosse la reale intenzione di Pitt (non era nella sceneggiatura), mostrare l'appetito compulsivo di Ryan è stata una scelta brillante. Il fatto che mangiasse era un comportamento molto umano, realistico, basato sul bisogno, che andava in contrasto con la facciata super elegante di Ryan. In questo modo ha aggiunto profondità al personaggio e uno strato di realismo psicologico alla storia.

In *Il braccio violento della legge*, la compagna di "Papà" Doyle lo scopre a letto con una donna rimorchiata in un bar. Pur essendo attorcigliato tra le coperte, Doyle indossa lo stesso cappotto logoro che porta per tutta la durata del film. Questa scelta dice che per questo personaggio il lavoro è tutto. Non si prende mai una pausa, neanche a letto con una donna. "Papà" Doyle, per come lo ha plasmato Gene Hackman, porta la strada con sé ovunque vada. È un'altra grande scelta di un attore brillante.

Per il film *The Contender*, Jeff Bridges sapeva che doveva dare al suo personaggio un calore umano inusuale. Il presidente Evans doveva avere la maturità affidabile e familiare che richiedeva la storia, che era una favola moderna. Così – invece di imitare John Fitzgerald Kennedy, Harry Truman o Abraham Lincoln – Bridges ha scelto di avvicinare questa figura alla casa, ha basato il personaggio del presidente Evans, il suo modo di comportarsi e di parlare, sulla persona che rispettava di più nella propria famiglia: il padre Lloyd Bridges. La scelta è stata brillante. Con le proprie forze ha realizzato la fantasia del film della Casa Bianca come il solo posto in America in cui vince l'onestà.

IMMAGINAZIONE

Nel saggio *The Quality Most Needed*, la leggendaria attrice di Broadway Loretta Taylor scrive: «Bellezza, personalità e magnetismo non sono importanti per una star quanto la facoltà creativa dell'immaginazione». Lo strumento di un attore si basa sulla fisicità ed è controllato dall'intelletto, ma crea attraverso l'immaginazione, che è il vostro paio d'ali. Un'immaginazione potente, attiva e costantemente in azione trasforma l'autenticità della vostra esperienza e ciò che accade al vostro personaggio in arte.

Nella sua biografia *The Good, the Bad, and Me: In My Anecdote*, Eli Wallach descrive la sua prima esperienza di recitazione in un film, in *Baby Doll* di Elia Kazan. In una scena chiave il personaggio di Wallach doveva esplodere di rabbia alla vista di una sgranatrice di cotone del Mississippi in fiamme. La macchina da presa era fissa su di lui. All'inizio Wallach si tirò indietro. Dov'era la realtà emotiva di questa scena? Era un ragazzo ebreo in un quartiere italiano di Brooklyn. «Tutte le sgranatrici del Mississippi potrebbero bruciare», ricorda di aver pensato, «e non m'importerebbe».

Mentre la scena veniva allestita, Wallach cercava un modo per provare le emozioni necessarie. «Mi sono girato verso la macchina da presa e ho pensato: "E se invece un amico mi bruciasse la casa con mia moglie e i miei figli all'interno?" A quel punto mi sono girato lentamente e avevo gli occhi pieni di lacrime e di odio».

Chiedersi "E se invece?" è il modo più semplice per accedere all'immaginazione. «Chiedersi "E se invece?"», dice Stella Adler, «aziona il motore». La recitazione richiede fede. «Dovete solo credere di essere la persona che state interpretando e che ciò che sta accadendo sta accadendo a voi», sosteneva Humphrey Bogart. L'immaginazione di un attore, se si basa su un sistema incrollabile di convinzione, può trionfare su quasi tutto. «Quando questa convinzione diventa profonda sicurezza», ha detto una volta Muhammad Ali, «le cose iniziano ad accadere».

Ho lavorato con Ray Allen dei Milwaukee Bucks (poi Seattle SuperSonics) sul film di Spike Lee *He Got Game*. Denzel Washington è molte cose ma non cinque volte campione dell'NBA come Ray Allen. Giocava a basket al St. John ma negli anni Settanta. Si tiene in forma ma ha vent'anni più di Ray.

Durante le riprese del gioco padre-figlio uno contro uno tra il personaggio di Denzel Washington, Jake Shuttlesworth, e il personaggio di Ray, Jesus Shuttlesworth, ho assistito a un miracolo. Quando la macchina da presa si è mossa, Denzel ha piazzato il suo primo tiro nel bel mezzo del canestro. Ha fatto lo stesso con il secondo, il terzo e il quarto tiro. Nella scena era previsto che Jesus dovesse battere Jake, ma Denzel si era preparato psicologicamente così tanto e credeva così fortemente nell'abilità del suo personaggio che aveva battuto Ray. Spike Lee è stato costretto a urlare: «Buona!».

«Non credo di doverti insegnare io a giocare a questo dannato gioco», ho detto a Ray.

«Denzel sa giocare, Susan», ha risposto Ray.

«No, Ray», gli ho detto, «è solo un attore maledettamente bravo!».

Denzel ci credeva. Denzel Washington, guidato dalla pura convinzione, era inarrestabile. Nei panni di Jake Shuttlesworth, Denzel, combinando l'abilità alla volontà sconfinata, ha raggiunto il massimo risultato. Scommetto che se avesse sfidato Ray uno contro uno come Denzel Washington sarebbe stato battuto in un batter d'occhio.

EMOZIONE

John Wayne ha costruito bene la sua immagine. A differenza di Clark Gable, Jimmy Stewart e molti dei protagonisti maschili della sua epoca, non si è arruolato per la Seconda guerra mondiale. Al contrario, è rimasto a Hollywood, dove ha perfezionato la sua Persona pubblica di super patriota nei film di guerra invece che nel conflitto reale. Quando un ruolo si adattava alla sua personalità come in *Sentieri selvaggi* e *Un uomo tranquillo* di John Ford o in *Il fiume rosso* di Howard Hawks, Wayne mostrava vulnerabilità. Nella parte di Rooster Cogburn in *Il Grinta*, Wayne doveva portare una benda per tutta la durata del film. Era un modo personale per l'attore di sostenere quella vulnerabilità per due ore. Wayne ha vinto l'Oscar grazie alla benda oltre che alla sua personalità.

Lo strumento di un attore deve creare vulnerabilità ed emozioni che provengono dall'interno. Per interpretare Cathy Whitaker in *Lontano dal paradiso*, Julianne Moore ha dovuto scavare sotto la superficie della Persona pubblica di moglie di periferia e cercare la vulnerabilità del Bisogno di Cathy di «essere amata». Le lacrime della Moore dopo aver detto: «Li non ci sarà nessuno che ci conosce», mentre implora Raymond Deagan, rivela la sua vulnerabilità. L'abilità dello strumento della Moore nel tradurre quella sensazione diceva tutto. Diceva molto più di quanto avrebbero mai fatto una montagna di suppliche e spiegazioni.

I profani pensano che un attore legga una sceneggiatura, catturi una sensazione e... abbia una reazione emotiva. Ma recitare non significa avere reazioni emotive — recitare significa FARE. L'attore non esprime emozioni, non trasmette l'emotività che corrisponde a ciò che è descritto nel testo. Ciò che fa un attore è mostrare l'autenticità di una sensazione.

L'attore non si chiede come si fa a piangere a comando. Al contrario, mentre si prepara, si chiede: «Com'è la sensazione di perdita? Come e quando ho provato questa sensazione prima d'ora?». Per lo strumento di un attore, l'emozione è la capacità di creare attivamente le sensazioni per poi lasciarle andare. Si richiama attivamente una sensazione e poi si lascia andare. A volte sono le lacrime, il riso o un gemito di dolore — può essere qualunque cosa che derivi da una sensazione intima.

L'attore deve sapere che gli è concesso esprimersi attraverso il suo personaggio. Molti attori brillanti, con una buona fisicità e una grande immaginazione, si trattengono e non accettano di esprimersi in modo attivo e lasciarsi andare. Non si sentono abbastanza sicuri per farlo. Russell Crowe non ha difficoltà a lasciarsi andare. Infatti sa, come tutti i grandi attori, che il pubblico si aspetta da lui che si lasci andare. «Voglio farli piangere davvero», ha detto in un'intervista, «e fargli venire la pelle d'oca». In *Insider*, il Jeffrey Wigand di Crowe siede da solo in una camera d'albergo. Il suo matrimonio è finito, la famiglia è in rovina, e Wigand è «svuotato, ferito e solo». Lo strumento di Crowe mostra il dolore del personaggio con chiarezza assoluta. Wigand non dice una parola, ma la sensazione straziante della perdita personale emerge dallo strumento di Russell Crowe.

FACOLTÀ SENSORIALI

L'album di Ray Charles *Modern Sounds in Country and Western Music* ha cambiato la musica popolare. Un uomo di colore che realizza un LP famoso in tutta la nazione non si era mai sentito nel 1962. Ma Ray Charles ha aggiunto qualcosa di nuovo alla musica country di The Everly Brothers e Hank Williams. Ray Charles ha aggiunto se stesso. «Quando eseguo una canzone», ha detto una volta Ray sulle cover, «devo essere bravo a darle il mio sapore». Ray era bravo ad aggiungere uno strato di sudore e rabbia ai toni tirati a lucido di Nashville.

Nella nostra vita quotidiana filtriamo naturalmente la maggior parte degli odori, dei gusti, dei colori e dei suoni che minacciano di travolgerci. Gli attori non possono permettersi questo lusso. Il mondo fisico attorno a noi è ciò che dà al nostro lavoro lo stesso effetto realistico della musica di Ray Charles. Connettersi con il mondo sensoriale di un personaggio dà a un attore un vantaggio incredibile nel raggiungimento di una recitazione autentica.

Nella parte di DJay in *Hustle & Flow*, Terrence Howard si abbandona alle sensazioni fisiche con assoluta facilità. La sua attività a Memphis trasmette al suo personaggio il caldo e l'umidità di luglio in Tennessee. DJay ha in sé il realismo e l'odore delle strade perché lo strumento di Howard era aperto alla verità del mondo sensoriale attorno a lui. Lo strumento di un grande attore non percepisce solo questi dettagli, ma conserva le sensazioni fisiche, le richiama e le libera, in base alle necessità della sceneggiatura.

EMPATIA

La fisicità, l'intelligenza, l'immaginazione, l'emozione e le facoltà sensoriali sono elementi indispensabili dello strumento di un attore. Ma l'empatia – una mente generosa che evita di giudicare – è vitale per l'arte di un attore. È un privilegio stare nella stessa pelle del personaggio. Non importa quanto gli altri personaggi della storia e il punto di vista narrativo della sceneggiatura minimizzino il vostro ruolo, voi non potete permettervi di giudicare o sminuire il vostro personaggio. Anche se state interpretando qualcuno che nella vita reale evitereste o attacchereste, dovete sospendere il giudizio e lasciare che il vostro strumento dia vita al vostro ruolo. Holly Hunter dice: «Mi sento sempre l'avvocato del mio personaggio. Sono lì apposta per proteggerlo». L'attore deve riconoscere la sua responsabilità verso la persona da interpretare. L'empatia del vostro strumento deve essere intima, precisa e disponibile in ogni momento. Nulla può impedirvi di conservare un contatto compassionevole con il vostro personaggio.

Uno strumento con un'empatia realmente forte supera il giudizio. Gli attori del cinema muto come Charlie Chaplin e Buster Keaton lo avevano capito. Emanavano empatia. I loro strumenti erano così empatici che riuscivano a comunicare la storia in modo più fluente e autentico di molti attori contemporanei che possono usare la voce. La maggior parte degli attori comici moderni derivano da un background del cabaret e dalla commedia degli sketch. Possono anche comprendere chi stanno interpretando abbastanza bene da non giudicarlo, possono avere le caratteristiche fisiche per interpretare il personaggio ed essere in grado di liberare l'emozione ed evocare il mondo sensoriale intorno al loro personaggio, ma se non riescono a entrare in contatto con lui, il pubblico non ha nulla a cui aggrapparsi.

Sul set di *Manuale d'infedeltà per uomini sposati*, Chris Rock ha detto spesso: «Questo lo conosco», a proposito del suo personaggio. Chris, insieme al suo co-sceneggiatore Louis C.K., ha creato il personaggio di Richard Cooper su misura per lui, e quando ha girato il film, Chris ha accettato ed è entrato in contatto con il Richard Cooper che era in lui.

Richard Pryor impersonava il dono dell'empatia. Essendo un comico di cabaret, aveva un'intelligenza imbattibile. Ed essendo un attore, la sua fisicità, l'intelligenza, l'immaginazione, l'emozione e le facoltà sensoriali erano tutte sopra la media. Indipendentemente dai personaggi che interpretava, Richard Pryor conservava sempre una scintilla di umanità nei loro confronti. Pryor in origine era stato assunto per un solo giorno in *La signora del blues*. Ma il suo strumento era così perfettamente accordato che i produttori del film hanno inserito Pryor in altre scene. Il suo personaggio abbracciava l'intero film. Non gli è mai stato dato un nome vero e proprio ma il "Piano Man" di Pryor dominava ogni scena in cui appariva. Non perché era il più chiassoso o il più divertente o perché aveva più battute degli altri, ma perché nel cast di *La signora del blues* lo strumento di Pryor era il più empatico di tutti.

Capitolo settimo

IL GIOCO DEL BAMBINO

Il lupo abiterà con l'agnello e il leopardo giacerà col capretto; il vitello, il giovane leone e il bestiame ingrassato staranno insieme; e un bambino li guiderà.

Isaiah 11:6

VUO O FALSO

A prescindere dal percorso individuale, dall'istruzione o dal background, l'attore ha la responsabilità di dire la verità. Ogni grande talento lo riconosce. James Cagney, per esempio, sosteneva che ci fosse un'unica regola che ogni attore doveva seguire per ogni personaggio che interpretava: «Credi sempre a ciò che dici», disse una volta, «cerca l'obiettivo, guarda l'altro negli occhi e di la verità».

«Il segreto dell'arte», scrive l'attore russo rivoluzionario, insegnante e regista Konstantin Stanislavskij, «è che trasforma la finzione in una meravigliosa verità artistica». Stanislavskij ha capito che gli attori fanno vivere i personaggi usando la verità della loro esperienza. La verità dell'attore è la verità dell'emozione sincera. Alcuni attori riescono a trovare un'emozione sincera in modo intuitivo. Ma per quelli che non riescono a lavorare spontaneamente con un alto livello di sensibilità e libertà creativa, Stanislavskij ha elaborato delle idee per aiutarli.

Ho studiato con alcuni degli insegnanti più importanti della storia del teatro. Molti di questi insegnanti – Lee Strasberg, Uta Hagen, Harold Clurman, e Herbert Berghof – erano profondamente influenzati dalle idee e dalle scoperte di Stanislavskij, ma, pur condividendo la fedeltà verso di lui, le idee e i metodi di questi grandi insegnanti erano piuttosto diversi. Non insegnavano recitazione allo stesso modo. Non usavano neanche le stesse parole e gli stessi termini per spiegare e descrivere l'arte a cui avevano dedicato la loro vita. Una delle poche cose che avevano in comune era che secondo loro un attore doveva creare, non imitare. L'attore deve dire la verità.

I nomi di questi pionieri sono diventati sinonimi di "metodi di recitazione", un asso pigliatutto per tutti i discendenti ideologici di Konstantin Stanislavskij. Ma racchiudere Strasberg, Hagen, Berghof, e Clurman (senza dimenticare Stella Adler e Sanford Meisner, due altri punti di riferimento

della recitazione contemporanea con cui però non ho studiato) sotto un singolo "metodo" sarebbe molto scorretto. Chiunque abbia studiato con loro vi direbbe lo stesso.

IL BAMBINO INTERIORE

Il mio primo provino è stato al Boston Children's Theatre. Avevo otto anni e non sapevo di essere a un provino. Mia madre ha detto: «Queste sono le uniche persone che possono aiutarti». Pensavo mi avesse portato in un ospedale psichiatrico. Adele Thane, che dirigeva il BCT, mi ha solo detto che mi sanguinava un dito. Io ho scelto un dito a caso – perdeva sangue a fiotti – e ho reagito. Anche se il mio dito non stava sanguinando davvero, mi si spezzava il cuore all'idea di essere abbandonata da mia madre. Sono stata così convincente che Adele mi ha chiesto di unirmi al gruppo. Il modo in cui i bambini s'identificano con i personaggi e cedono alle emozioni e alle leggi del mondo che creano racchiude l'onestà e la passione che gli attori adulti cercano con fatica di raggiungere. Rapiti dal loro mondo immaginario, i bambini si trasformano in personaggi senza sforzo, e lo fanno giocando.

LONTANO DAL PASSATO

Un'altra cosa su cui concordavano tutti gli insegnanti e i registi con cui ho lavorato è che un attore deve scoprire e immaginare ogni aspetto della psiche del personaggio. Mi aspetto lo stesso da ogni attore con cui lavoro. L'attore deve conoscere ogni aspetto della storia del personaggio e ogni dettaglio della sua vita psichica.

Herbert Berghof diceva: «Dovete sapere anche quando il vostro personaggio va in bagno». Non importa quanto possa sembrare irrilevante o superficiale, dobbiamo scovare ogni dettaglio del nostro ruolo, a prescindere dal fatto che sia citato nella sceneggiatura o meno.

La frase di Herbert mi fa pensare. Se un attore deve sapere se un personaggio va in bagno, si lava i denti, si gratta o russa, il momento migliore per iniziare a cercarne i dettagli fisici ed emotivi non è forse l'età in cui è più spontaneo?

«Il bambino è il padre dell'uomo», ha scritto William Wordsworth. Chi siamo oggi deriva da chi eravamo da bambini. È una semplice verità, contemplata in tutte le culture da migliaia di anni. L'iconografia buddista celebra Siddhartha, il bambino d'oro. Le immagini della nascita di Cristo e della sua infanzia ricorrono nella crocifissione e nella resurrezione di Cristo nella teologia e nell'arte cristiana.

Carl Jung ha scritto del "Fanciullo Divino" – un simbolo archetipico del potere dell'innocenza, della speranza e della promessa. Il teologo e filosofo Emmet Fox ha descritto il "Fanciullo Miracoloso" – l'incarnazione dell'energia creativa che fa parte di ognuno di noi.

Il fanciullo che vive nella nostra psiche è vivo, energetico e creativo. Anche se non accettiamo l'idea e odiamo ammetterlo e metterlo in pratica, ogni

azione creativa prende avvio dal nostro bambino interiore. Nel suo libro «Il dramma del bambino dotato e la ricerca del vero sé», Alice Miller, una psicologa tedesca, spiega che il bambino interiore è il custode del nostro Bisogno emotivo inappagato.

Il libro della Miller spiega come le ingiustizie dell'infanzia sepolte nel tempo non sono state affatto dimenticate. Scrive: «Ognuno ha una stanza interiore, più o meno celata, che nasconde anche a se stesso, in cui si trovano i materiali di scena del proprio dramma infantile». Anche se si nasconde dietro la maschera della Persona pubblica, il Bisogno inappagato ci segue nell'età adulta e continua a definire la nostra personalità. Siamo condizionati dal quel Bisogno infantile inappagato per tutta la nostra vita. Nonostante il titolo, «Il dramma del bambino dotato e la ricerca del vero sé» non è un libro sul processo creativo. Non fa riferimento neanche una volta alla recitazione. Eppure le osservazioni della Miller confermano che l'ingrediente di base nella creazione dei personaggi è il Bisogno. Quando l'ho letto la prima volta, il libro della Miller è stato una rivelazione. È stata una lettura indispensabile per tutti gli attori con cui ho lavorato.

Un attore è l'anello di congiunzione tra la verità degli eventi che coinvolgono un personaggio – il chi, il cosa, il dove, il perché e il quando che sono descritti nella sceneggiatura – e la verità dell'esperienza personale dell'attore. E la componente più sincera e indispensabile dell'esperienza personale di un attore è il Bisogno emotivo inappagato.

Per superare la Persona pubblica e raggiungere il Bisogno, un attore deve essere in grado di rimuovere lo strato superficiale dell'adulto che nasconde il bambino interiore. Deve riconoscere che quel bambino rappresenta la verità, l'immaginazione e l'ispirazione che è alla base dell'arte. Il ragazzo o la ragazza che vive dentro ognuno di noi è anche la nostra parte più vulnerabile. Da adulti passiamo tutto il nostro tempo a inventare e sostenere una Persona pubblica che nasconde la vulnerabilità che il nostro bambino interiore rappresenta. Liberarci di quella protezione, affidare il bambino interiore al personaggio e mostrarlo al pubblico può essere terrificante. Ma in questa operazione sta la differenza tra un buon attore e un pessimo attore.

Quando un attore s'impegna a comunicare la verità, mostra le speranze e la terrificante vulnerabilità del bambino interiore. Il bambino interiore è il fulcro della forza creativa di un attore perché è anche il fulcro della sua debolezza. Truman Capote diceva che gli attori erano come i bambini. Gli attori possono anche essere bambini, ma a prescindere dal fatto che abbiate cinque o cinquanta anni, per recitare in modo autentico dovete entrare in contatto con il vostro bambino interiore.

L'idea e gli esercizi che seguono sono il primo passo per il successo. Come tutte le imprese difficili, anche questa richiede esercizio, esercizio, esercizio. Ma vedrete dei risultati positivi solo se riuscirete a far emergere il bambino interiore che è in voi e a creare con tutto l'impegno e lo spirito goliardico di un bambino.

Capitolo ottavo

IL VIAGGIO DEL BISOGNO

Il viaggio più lungo di una persona è il viaggio che fa dentro di sé.
Dag Hammarskjöld

PAPER MOON

Nel 1972, il regista Peter Bogdanovich ha coinvolto l'attore Ryan O'Neal in un film chiamato *Paper Moon*. La storia, ambientata nel 1930, era quella di un truffatore di nome Moses Pray che si ricongiunge, non per sua volontà, a Addie, la figlia che non aveva mai conosciuto. Bogdanovich voleva che Tatum, la figlia di sette anni di Ryan, interpretasse la parte di Addie nel film. Tatum non aveva mai recitato prima, ma nonostante l'ansia del padre e la sua, ha accettato di partecipare al film.

Per non complicare le cose per la piccola Tatum, Bogdanovich ha girato *Paper Moon* in ordine cronologico. La prima scena, in cui veniva presentata Addie mentre assisteva al funerale semi deserto della madre, è stata la prima a essere girata. I pochi partecipanti al funerale includevano Moses, che non aveva ancora rivelato a Addie di essere suo padre.

Alla fine della celebrazione, il sacerdote offre un bicchiere d'acqua alla ragazzina che in teoria è rimasta orfana. Il lupo solitario Moses accetta con riluttanza di attraversare lo stato con Addie per portarla dalla zia. Quando Addie lo viene a sapere, prende dal sacerdote il bicchiere colmo d'acqua e lo scaraventa sul terreno arido del Kansas. È un gesto piccolo ma deciso di sfida e di rifiuto verso l'aiuto non richiesto del sacerdote. Il rifiuto di Addie prefigura perfettamente la complicità che instaurerà a breve con suo padre nelle azioni criminali.

Era un'improvvisazione.

Tatum O'Neal a soli sette anni, per la prima volta davanti a una troupe e appena capace di leggere la sceneggiatura, ha creato un momento che ha dato vita al suo personaggio e ha fatto progredire la storia. «Ero molto concentrata e tranquilla», ricorda nella sua biografia *A Paper Life*. «Capivo quella ragazzina. Mi identificavo con l'innocenza ferita di Addie, con la sua diffidenza inoppugnabile, e soprattutto con la sua capacità di recuperare. Per prima cosa sapevo cosa avrei dovuto fare per farla sopravvivere». A sette anni, Tatum era così vicina per età alla formazione del suo

Bisogno che non è stato difficile raggiungere il fondo di quel Bisogno. Tatum inconsciamente ha fatto tesoro della sua esperienza e si è immersa nel suo personaggio.

UN RICONOSCIMENTO

Tutti possono riconoscere un Bisogno emotivo dietro la Persona pubblica che si presenta al mondo e il comportamento conflittuale che ne risulta quando il Bisogno e la Persona pubblica entrano in conflitto nell'Errore tragico. Un attore deve fare molto di più che essere consapevole di queste cose. Un attore deve esplorare il Bisogno, deve conoscere quanti più dettagli possibile sulla nascita di un Bisogno, sulla vita, e rendere vivo il personaggio che interpreta.

Ciò che a Tatum O'Neal è venuto spontaneo per la sua età è una prerogativa dell'attore maturo. Gli anni possono cementare così tanto la maschera della Persona pubblica che bisogna fare molta fatica per scovare il materiale personale che Tatum aveva in mano naturalmente.

Per agevolare questa ricerca, ho elaborato un processo chiamato "Viaggio del Bisogno". È la strada che l'attore e io percorriamo alla ricerca del suo Bisogno. Insieme identifichiamo gli impulsi e i parallelismi utili per un attore nella creazione del personaggio.

Il Viaggio del Bisogno abitua l'attore a rivelarsi e a lavorare con quel materiale prezioso, che è il materiale creativo che Tatum O'Neal padroneggiava già a sette anni. Questo dona all'attore la libertà e la sicurezza che lei poteva raggiungere unicamente basando il suo lavoro sulla sua verità.

UN SOGNO RINVIATO

Per comprendere il Viaggio del Bisogno è necessaria una dimostrazione. Condurrò un attore attraverso il suo viaggio e mi fermerò per descrivere cosa abbiamo imparato lungo il tragitto. Per chiarire ciò che scoprirà l'attore, userò un personaggio immaginario nella parte dell'attore. Intraprenderò questo viaggio al fianco di Walter Lee Younger di *A Raisin in the Sun* di Lorraine Hansberry. Walter Lee Younger è uno dei più grandi personaggi del teatro americano. Nel corso dei tre atti di *Raisin* diventa reale come una persona qualunque che incontriamo per strada o durante la nostra vita.

Walter, nero, sui trent'anni, vive ancora a casa dei suoi e a malapena riesce a sbarcare il lunario per se stesso e per la sua famiglia facendo l'autista nella Chicago del 1950. La sua vita è una battaglia quotidiana frustrante e umiliante. Sogna una vita migliore per sé e per la sua famiglia. La famiglia di Walter – sua moglie Ruth, suo figlio Travis, sua sorella Beneatha e sua madre Lena – sono stipati nel piccolo appartamento in cui Walter è cresciuto. Le speranze di una vita migliore risiedono nella cospicua polizza assicurativa lasciata del padre defunto. Lena ha destinato i soldi agli studi di Beneatha e a una casa dove gli Younger possono vi-

vere e crescere. Ma il sogno di Walter è diventare un imprenditore e vorrebbe il denaro per investirlo in un negozio di liquori.

Non è necessario aver letto il dramma o averlo visto in scena per seguire il percorso di Walter durante il viaggio. Vi basta sapere che i dettagli biografici e il materiale con cui io e l'attore Walter lavoreremo sono reali. Se Walter Lee entrasse nel mio studio, sarebbe dotato di tutto il necessario per le scoperte e le esplorazioni che deve fare un attore. Insieme intraprenderemo il Viaggio del Bisogno così come ho fatto con centinaia di attori in carne e ossa.

I fatti e i dettagli che Walter Lee Younger rende noti in questo viaggio fanno parte del dramma. Queste informazioni sono vere per lo spazio di tempo in cui si sviluppa il dramma e per il mondo che ha creato la Hansberry. Ciò che segue NON è una sceneggiatura. Ci sono dei frammenti di dialogo che fanno parte del dramma ma è principalmente una mia creazione basata sulla storia di Lorraine Hansberry. Fate finta che sia la trascrizione di una conversazione, di ciò che accadrebbe se Walter Lee, l'attore, venisse nel mio studio per imparare a recitare.

Susan: «Il lavoro che faremo si basa sul Bisogno. Cosa ne pensi del Bisogno, Walter?».

Walter: «Soldi, tanti soldi. I soldi dei bianchi. Abbastanza denaro da non dover più dire "Sì signore, no signore..."».

Susan: «Capisco cosa intendi. Molti di noi hanno bisogno di soldi. Diciamo che è un bisogno circostanziale».

Walter: «Che altro tipo di bisogno c'è?».

Susan: «Ci sono i bisogni che derivano dall'infanzia. Quelli che sono nati quando avevi, che ne so, cinque anni, e sono perdurati nel tempo. Quei bisogni che ancora ti guidano».

Walter: «Non stai ascoltando. Da quando avevo cinque anni avevo bisogno di soldi – era il mio bisogno, quello di mio padre, quello di mia madre...».

Susan: «Assolutamente. Ma sono più interessata alle forze dentro di te che ti spingono nel corso della tua vita».

Walter: «Non sono sicuro di aver capito. Intendi qualcosa che provavo?».

Susan: «Sì. Qualcosa di cui avevi bisogno...?».

Walter: «Avevo bisogno di... rispetto. Come mio padre. Si aveva bisogno di essere qualcuno, come Rockefeller. Non volevo essere bianco, ma volevo, anzi avevo bisogno, di quel tipo di rispetto. Per esempio, quando ero molto piccolo, pensavo che mio padre meritasse rispetto e che non lo avrebbe avuto se continuava a comportarsi in quel modo».

Susan: «Quindi hai bisogno di rispetto, "di essere rispettato"?».

Walter: «Sì, di essere qualcuno...».

Step I – Il Luogo del Bisogno inappagato

Dopo aver stabilito il Bisogno infantile, l'attore lo esplora ricordando e descrivendo un'esperienza, un'epoca e un luogo che associa al Bisogno.

Susan: «Walter, ricordi un'occasione in cui ti sei sentito come l'ultimo uomo della terra?».

Walter: «Maledizione, mi sento così ogni giorno, appena indosso l'uniforme da autista».

Susan: «Pensa a un'occasione particolare».

Walter: «Sì, avevo sei anni».

Susan: «Che periodo dell'anno era? Estate, inverno, autunno?».

Walter: «Inverno. In inverno ho sempre un aspetto miserabile – maglioni con le toppe, roba del genere».

Susan: «In che momento della giornata ti trovavi?».

Walter: «Subito dopo la scuola».

Susan: «Ricordi cosa indossavi?».

Walter: «Sì, perché non avevo molti vestiti. Pantaloni marroni – di pessima qualità, mi pizzicavano – un maglione marrone, come ho detto, rattoppato, cucito bene ma rattoppato e una camicia bianca molto piccola che lavavo ogni sera e mia madre stirava ogni mattina. Anche questa era molto consumata...».

Susan: «Dove ti trovavi? Eri al chiuso o all'aperto?».

Walter: «Nell'appartamento. Lo stesso maledetto appartamento dove vivo ancora oggi».

Susan: «Faceva caldo o freddo?».

Walter: «Faceva freddo! Faceva sempre freddo in inverno. Anche adesso!».

Susan: «Ricordi dei suoni particolari? Degli odori?».

Walter: «Che odore si sentiva? Si sentiva odore di... verdure, verdure cotte. Mia madre stava facendo la zuppa».

Mi interessa sapere dove è avvenuto il fatto, com'era il posto, e quanti più dettagli possibile l'attore ricordi nella descrizione dell'esperienza emotiva che ha vissuto nel Luogo del Bisogno inappagato. Colori, suoni, musica, i vestiti che indossava – ognuna di queste cose può trasformarsi in un interruttore che scatena delle sensazioni in un attore. Ciò che faremo in questo step è un esercizio di Memoria sensoriale. (Affronteremo la Memoria sensoriale più approfonditamente nel prossimo capitolo.)

Susan: «C'era qualcosa quel giorno nell'appartamento che non dimenticherai mai? La luce? I suoni? Un mobile?».

Walter: «Il tappeto. I colori brillanti – le tonalità di rosso e marrone. A quei tempi sembrava di valore. Non c'erano punti consumati da coprire, non come adesso. Penso che l'avesse regalato a mia madre una delle donne per cui lavorava».

Susan: «Ottimo! Di cosa avevi Bisogno quel giorno?».

Walter: «Di rispetto! La maestra ci aveva chiesto di pensare quale grande americano avremmo voluto essere e io ho detto Rockefeller. Tutta la classe è scoppiata a ridere, anche la maestra. Poi ha detto: "Sii realistico, Walter. Puoi essere come Joe Louis, Jackie Robinson, e scegli Rockefeller? Mai al mondo". Ho cercato di spiegare perché volevo

essere Rockefeller, ma tutti continuavano a ridere e sono scappato via dall'aula. Sono corso a casa e ho detto a mamma cosa era successo. E ha riso anche lei».

Step II – Persone a cui rivolgersi per soddisfare il Bisogno

Dal Luogo del Bisogno inappagato, spostiamo l'attenzione su una persona che era presente o che l'attore associa a questo Bisogno. Ancora una volta, cerchiamo di far emergere delle sensazioni dai dettagli che ricorda.

Susan: «Qual è la caratteristica fisica più importante di tua madre?».

Walter: «Il modo in cui guarda la gente, il modo in cui guarda me. I suoi occhi».

Susan: «La qualità umana più importante?».

Walter: «Qualità umana?».

Susan: «Ciò che emana quando entra in una stanza».

Walter: «La sua fede in Dio. Penso che abbia più fede il lui che in me».

Susan: «Rideva di te?».

Walter: «Sì. E io morivo. Mi sgretolavo e morivo».

Susan: «C'era qualcosa che volevi fare o che volevi dire e non hai fatto?».

Walter: «Posso essere tutto ciò che voglio essere! Posso farlo! Un giorno sarò un uomo importante. Realizzerò i miei sogni!».

(Walter si copre il viso e inizia a piangere)

Walter: «Va male – questo mondo va male – un uomo ha dei sogni e non può... non può...».

Susan: «Non può cosa?».

Walter: «Non può neanche avvicinarsi, o raccontarli a qualcuno perché ridono di lui...».

Susan: «Cosa avevi Bisogno che facesse tua madre?».

Walter: «Che mi rispettasse! Avevo Bisogno che mi rispettasse, non che ridesse».

Susan: «Sei andato da lei perché volevi rispetto. Pensavi che avesse appagato il tuo Bisogno, giusto?».

Walter: «Esatto».

Susan: «C'è qualcosa che ha detto a questo proposito? Qualcosa che non dimenticherai mai?».

Walter: «Ecco cosa dice: "Non voglio aggiungerlo al mio conto". Ogni volta che cerco di parlarle dei miei sogni e di dividerli con lei mi dice: "Non voglio aggiungerlo al mio conto". È un conto che ha aperto con Dio, qualcosa del genere».

Susan: «C'è qualcosa che avresti voluto dirle ma che non le hai mai detto? Immagina che sia qui davanti a te, e parlale...».

Walter: «Mamma, credi in me, abbi fede in me! Ora sono io il capo famiglia! Mi prenderò cura di te meglio di come ha fatto papà. Mi prenderò cura di tutti quando mi metterò in proprio».

Step III – Responsabilità nel mancato appagamento del Bisogno

Nel terzo step si chiede all'attore di esaminare il suo comportamento e identificare ciò che fa (o che non riesce a fare) che gli impedisce di appagare il suo Bisogno. Visualizzando gli ostacoli personali e i conflitti presenti nella sua vita, l'attore è in grado di identificare i tratti caratteriali di un personaggio.

Susan: «Perché non gliel'hai detto?».

Walter: «Mi avrebbe considerato uno stupido o avrebbe riso di me. Non bastava il fatto di non essere rispettato a scuola o nel quartiere? Doveva essere così anche a casa mia? Avrebbe dovuto sapere, anzi dovrebbe sapere che è di questo che un uomo ha bisogno. Anche un bambino. Diceva sempre che per la gente gli Younger erano "orgogliosi". Perché non lasciava che fossi orgoglioso anch'io?».

Susan: «Non gliel'hai mai detto?».

Walter: «Avrebbe dovuto saperlo! Dovrebbe saperlo!».

Anche se è ambizioso, brillante e in gamba, Walter Lee Younger dice di non essere in grado di soddisfare il suo Bisogno di "essere rispettato". Ma si aspetta che le persone da cui desidera averlo riconoscano facilmente il suo Bisogno. È responsabile del fatto che il suo Bisogno non sia soddisfatto perché non comunica, perché non dice ciò che pensa in modo tale che chi lo ama possa comprenderlo. Come la maggior parte delle persone (e dei personaggi), il suo Bisogno inappagato inconsciamente è supportato da lui stesso.

Step IV – L'Errore tragico

Ogni vita si dibatte nella costante tensione tra la Persona pubblica e il Bisogno che copre. E ognuno ha almeno un Errore tragico che emerge quando entrambi si bloccano. Nel quarto step scopriremo cos'è questo blocco.

Susan: «Cosa succede quando non riesci a superare questo Bisogno di "essere rispettato"? Cosa avviene quando non puoi né soddisfarlo né ignorarlo? Il momento in cui il tuo Bisogno si blocca, io lo chiamo Errore tragico».

Walter: «Sul tragico sono d'accordo. Ma cosa intendi per errore?».

Susan: «Uno sbaglio, una scelta sbagliata...».

Walter: «Ho capito: il whiskey! Parlo con la bottiglia. Bazzico il Green Hat, mi sento euforico, straparlarlo e sto bene... fino alla mattina seguente».

Susan: «Quindi sei un alcolista?».

Walter: «No, non sono un alcolista! Non ho abbastanza denaro... non sono come quei fannulloni che passano la giornata, il pomeriggio e la notte nel bar!».

Susan: «Quindi qual è il tuo errore? Perché ti ubriachi e perdi tempo al Green Hat?».

Walter: «Perché non dovrei farlo? Non lo faresti anche tu se fossi stata calpestata e derisa per tutta la tua vita?».

Susan: «Sei una vittima?».

Walter: «Cavolo sì, sono una vittima. Come mio padre, quella santa di mia madre, mia moglie...».

Susan: «Forse c'è un Errore tragico...».

Walter: «Qual è?».

Susan: «Essere una vittima. Sentirsi indifesi e intrappolati in una società razzista».

Walter: «Mmmh...».

Ha più di trent'anni ed è sposato, ma Walter Lee vive ancora nella casa paterna dove deprime sua moglie, bisticcia con sua madre e si prende gioco di sua sorella che tenta di scoprire e migliorare se stessa. Walter è pigro sul lavoro, passa le sue serate al bar del posto e non è utile a nessuno. La Persona pubblica di Walter è "essere un bravo ragazzo" – accomodante e invisibile – assecondando l'idea razzista dell'uomo di colore. Questa Persona pubblica non riesce a celare il suo potente Bisogno "essere rispettato". È quasi costantemente vittima dell'Errore tragico. L'Errore tragico di Walter è il fatto che si senta una vittima. Accusa le forze esterne per una vita che si è costruito da solo. Le opportunità perdute e le ambizioni sfumate non sono colpa degli altri. Walter si è abbandonato alla società razzista che manda in frantumi il suo spirito e per la quale la sua Persona pubblica non è altro che "essere un bravo ragazzo".

Step V – Il bambino

Il bambino che non è riuscito ad appagare il suo Bisogno continua a vivere sotto la superficie anche del comportamento adulto più complesso. Per stabilire un equilibrio sano tra il bambino interiore e l'attore adulto, sfido l'attore a immaginare il suo bambino interiore.

Susan: «Ok, riesci a vedere un bambino di cinque anni davanti a te?».

Walter: «Mio figlio Travis? Ha più di cinque anni...».

Susan: «No, intendo te stesso a quell'età. Il bambino che è dentro di te. Riesci a vederti come un bambino di cinque anni?».

Walter: «Oh, sì, ci riesco. Lo vedo, riesco a vedere lui, a vedere me».

Susan: «Cosa ti salta all'occhio?».

Walter: «È carino, davvero carino! No, aspetta, ha molti sogni, sì, è un grande sognatore...».

Incoraggio l'attore a immaginare il bambino interiore nella sua forza artistica, non nelle sue debolezze, e a fare una promessa a quel bambino.

Susan: «Cosa diresti a quel bambino?».

Walter: «Cosa intendi?».

Susan: «Quale promessa gli faresti? Gli prometteresti di farlo stare al sicuro, di renderlo felice?».

Walter: «Gli prometterei di realizzare i suoi sogni, che lo aiuterei a rendere i suoi sogni reali».

Walter Lee promette al bambino che è in lui di proteggere i suoi sogni infantili. La promessa è una semplice presa di coscienza che aiuta l'attore a ricordare che la vulnerabilità del suo bambino interiore può essere utilizzata a vantaggio della creatività più che mostrata come una sorta di terapia.

Step VI – Personalizzazione del Bisogno appagato

Se c'è una persona associata al Bisogno inappagato, c'è anche una persona che incarna il Bisogno appagato, anche solo per un istante.

Susan: «Walter, c'è stata una volta in cui qualcuno ha soddisfatto il tuo Bisogno?».

Walter: «Soddisfatto? Vuoi dire se ho avuto rispetto da qualcuno?».

Susan: «Sì. Ricordi di aver mai provato una sensazione del genere? Quando qualcuno ti ha fatto sentire rispettato? Anche solo per un momento?».

Walter: «Beh, lo stesso giorno che i bambini a scuola hanno riso di me e mia madre mi ha preso in giro. Più tardi, mentre mia madre dormiva, mio padre è tornato a casa. Gli ho raccontato la storia. Era ubriaco, ma mi ha dato un dollaro e mi ha detto di metterlo da parte, perché così quando sarei diventato grande sarei stato Rockefeller».

Susan: «Un dollaro?».

Walter: «Sì, un dollaro d'argento. Mio padre mi ha compreso per un minuto. Per un minuto mi ha visto nel futuro come qualcuno che meritava rispetto».

Walter Lee mette in relazione i sentimenti e il ricordo della caratteristica fisica più importante di quella persona, la qualità umana, una parola o una frase che ha detto, e la associa con i limiti che quella persona aveva nel soddisfare il Bisogno.

Susan: «Qual è la caratteristica fisica più importante di tuo padre?».

Walter: «Le sue mani. Erano forti quando ero piccolo. Potenti. Ma questo era prima che il mio fratellino morisse e l'alcol prendesse il sopravvento. Dopo questi episodi non hanno più smesso di tremare».

Susan: «La qualità umana più importante?».

Walter: «Mmmh... la sofferenza. Da quando lo conosco è sofferente».

Susan: «C'è qualcosa che ha detto o fatto che non dimenticherai mai?».

Walter: «L'unica cosa che Dio ha dato ai neri sono i loro sogni e i figli che li realizzeranno».

Susan: «C'è qualcosa che vorresti avergli detto prima che morisse?».

Walter: «Sì, ho sempre desiderato avere il coraggio di abbracciarlo forte fino a farlo piangere o ridere».

Susan: «Il tuo Bisogno di essere rispettato è ancora vivo in te?».

Walter: «Mi fa diventare pazzo... Ho pensato di derubare mia madre e

spettacolare, ma la Persona pubblica che mostrava nel cerchio rivela chiaramente un Bisogno inappagato. I suoi movimenti erano senz'anima. Sarebbe interessante chiederle qual è secondo lei il suo Bisogno.

«Non ho nessun Bisogno», dice.

«Nessuno?», chiedo.

«No, ho imparato a non avere Bisogno di nulla», risponde gentilmente. Scavo un po' più a fondo. «Sul serio? Proprio di nulla?».

«Ottengo ciò che voglio. Quelle altre cose come...».

«Come cosa?».

«Amore, comprensione, cose del genere. La vita è già abbastanza difficile. Non mi importa di queste cose. Devo pensare a me».

«Vuoi essere una grande attrice?», chiedo.

«Certo, per questo sono qui. Ma cosa ha a che fare questo con il Bisogno?».

Non riesce a capire. «Ok, cosa ci vuole per essere grandi attori?», chiedo ingenuamente.

«Una serie di qualità. Sono sveglia e ottengo ciò che voglio. Sì, sono determinata». Torna a sedersi e accavalla le gambe.

«Hai ciò che ci vuole per essere una star, questo è certo», le dico. «Ma non so se hai ciò che ci vuole per essere un'attrice. Un'attrice oltre alla determinazione deve avere l'ispirazione».

«Bisogno, ispirazione, sono dei presupposti troppo artistici per me».

«Cos'hai contro l'arte?», le chiedo. «Non è per questo che siamo qui?».

«Io sono qui per lavorare», dice. «Solo e soltanto per questo. Ascolta, sono cresciuta con l'asma. Ogni giorno della mia vita mi sono svegliata sperando di riuscire a respirare. Respirare – senza ansimare, senza panico, senza annaspate alla ricerca dell'inalatore o della medicina, senza vedere mia madre piangere. Non aveva nessuno che la aiutasse, né un uomo, né un'assicurazione. Era lei ad avere un Bisogno. Aveva Bisogno che non fossi malata, ok? Indovina? Non potevo permettermi di avere un Bisogno. Volevo solo respirare. Ero molto pratica, a dire il vero. Vivevo giorno per giorno, momento per momento. Volevo solo respirare. Ed è tutto ciò di cui ho Bisogno ora...», dice con gli occhi pieni di lacrime.

Sorrido e le offro un fazzoletto. «Hai ragione», le dico. «È vero che sei qui per lavorare. "Respirare" è il tuo bisogno».

«Sì», dice mentre si soffia il naso.

Capitolo nono

LA MEMORIA SENSORIALE

Imparate da un insieme di incredibili eventi passati – da tutte le esperienze che avete vissuto in tutti i modi possibili.

Bob Dylan

Se volete capire qualcosa, osservate la sua nascita e la sua crescita.

Aristotele

LA RIVOLUZIONE

Recitare nel XIX secolo ha poco a che vedere con creare un personaggio. I tespiani del passato si mettevano in posa e recitavano versi in modo cerimonioso. Il pubblico si limitava ad ammirare l'abilità dell'attore nel declamare formalmente un dialogo e nel muoversi lungo il palcoscenico con una precisione meccanica. Ma all'inizio del XX secolo, la tecnologia ha iniziato a far emergere la recitazione dall'oscurità. Prima con le lampade a gas, poi con la luce elettrica e alla fine i riflettori del cinema hanno messo in luce la rigidità e l'esagerazione del teatro del XIX secolo.

Allo stesso tempo, i drammaturghi come Henrik Ibsen, August Strindberg e Anton Čechov hanno cercato di ricreare la scrittura drammatica, riscrivendola in modo più moderno e psicologicamente più realistico. Questi nuovi scrittori sentivano la necessità di mantenere il ritmo creativo con quello che una volta hanno definito «la nostra epoca inquieta, logorante, agitata, incerta e senza pace».

Il pubblico era pronto ad assistere a storie di persone in carne e ossa che condividevano i loro sogni, le loro paure e i loro sentimenti. Le storie raccontate avevano lo scopo di mostrare la vita interiore delle persone, non solo la loro esteriorità. E questa responsabilità ricadeva sull'attore.

«Senza declamazioni! Senza teatralità! Senza manierismo!», ha scritto Ibsen a un membro della compagnia frustrato dalla complessità di uno dei personaggi creati dal drammaturgo. «Comportati in modo tale da sembrare credibile e naturale. Osserva la vita attorno a te e porta in scena un essere umano reale».

Per far procedere la rappresentazione, la recitazione deve muoversi verso l'interiorità. Una tespiana visionaria, che si chiamava Eleonora Duse, ha indicato il cammino verso il futuro e questo cammino portava verso l'interiorità. È stata la prima attrice realistica del mondo. Dopo la Duse l'arte della recitazione non è stata più la stessa.

LA MISTICA

Eleonora Duse è nata nel 1858 in una famiglia italiana di teatranti. Pur essendo cresciuta nel teatro del diciannovesimo secolo, legato alla tradizione, la Duse si è allontanata dal trucco pesante, dalla pantomima e dalle espressioni vocali scandite che aveva imparato da piccola. Ha spazzato via il vecchio stile di recitazione duro e antiquato che separava l'attore dal personaggio.

«La sua tecnica è la quintessenza della verità pura e viva», ha scritto il drammaturgo italiano Luigi Pirandello. Dalle eroine classiche a quelle shakespeariane, alle parti più moderne scritte espressamente per lei, la Duse «ha vissuto i suoi ruoli con un'autenticità tale da abbattere la distanza tra l'anima dell'eroina che interpretava e la parte più profonda della sua stessa anima», ha detto una collega che la venerava.

La Duse credeva che ci fosse un'anima comune che ogni personaggio condivideva con ogni membro del pubblico. Non si considerava un oggetto scenico in carne e ossa ma un canale per portare l'umanità in tutti i presenti. «Tra tutti gli attori», proclamava un giornale milanese, «la Duse è l'unica in grado di dare a un personaggio una natura umana e simbolica allo stesso tempo».

Il pubblico e la critica rimanevano senza parole dinanzi all'impegno incrollabile e all'abilità della Duse. «Le sfumature delle sue emozioni sono evidenti anche quando dà le spalle al pubblico», ha scritto un giornalista. «La sua arte è parte di lei, del suo spirito», diceva il *New York Times* quando la Duse ha debuttato a Broadway.

Il genio di Eleonora Duse l'ha resa una superstar. Charlie Chaplin l'ha definita «La più grande artista che abbia mai visto». Henrik Ibsen si è ispirato a lei per dare un nome alla sua eroina in *Casa di bambola*. Nel 1923, due anni prima della sua morte che è avvenuta a sessantasei anni, è stata la prima donna a comparire sulla copertina del *Times*.

Ma il genio della Duse ha anche generato delle polemiche. Il suo repertorio includeva le parti che avevano reso famosa la carismatica attrice francese Sarah Bernhardt. Così, non appena la fama della Duse iniziò a eclissare la Bernhardt, le due attrici divennero rivali. I frequentatori dei teatri si accapigliavano per le strade di Londra e di Parigi su quale fosse l'artista o lo stile recitativo migliore. In tutta Europa la critica e il pubblico si chiedevano se ciò che faceva la Duse potesse essere definito «recitazione».

Ma nella prospera comunità teatrale della Mosca pre-comunista, la profondità e il realismo di Eleonora Duse sono diventati un punto di riferi-

mento per la nuova generazione di scrittori e attori russi. Anton Čechov sosteneva di poter comprendere ogni parola delle sue performance pur non conoscendo l'italiano. Dopo aver visto la Duse per la prima volta, una studentessa di recitazione russa, che si chiamava Alisa Koonen, ha detto ciò che pensavano tutti i suoi colleghi: «Se non riuscirò a recitare come lei, lascerò il teatro». Uno dei colleghi della Koonen era rimasto anche più impressionato, il suo nome era Konstantin Stanislavskij.

STANISLAVSKIJ

Quando ha notato per la prima volta Eleonora Duse, Stanislavskij stava organizzando una nuova compagnia teatrale, la *Moscow Art Theater*. Questa nuova compagnia doveva comprendere tutto ciò che Stanislavskij aveva imparato negli anni che aveva passato a recitare, a dirigere e a insegnare in Russia. Il naturalismo di Eleonora Duse rappresentava una sfida per Stanislavskij. Riteneva che il realismo spontaneo che la Duse portava sul palcoscenico dovesse essere l'obiettivo di ogni attore. Se la nuova scienza della psicologia poteva definire e quantificare il comportamento umano, non si poteva anche stillare e codificare il dono della recitazione che la Duse possedeva per natura?

Ma come faceva la Duse a vivere in modo talmente miracoloso in ogni istante nella realtà di un palcoscenico? Lei stessa aveva qualche segreto. Diceva che la sua responsabilità stava nel «vivere la sua arte, non nel commentarla». Come molti visionari, la Duse credeva che il suo fine ultimo fosse la volontà di Dio. La sua amica e biografa Eva Le Gallienne ha scritto che la Duse era «una mistica» che «cercava, serviva e adorava Lui per e attraverso il suo lavoro». L'arte e la spiritualità convivevano in lei. La Duse resisteva a ogni tentativo di demistificare il suo approccio. Come tutti i maghi, rifiutava di rivelare i suoi segreti.

Sebbene abbia dato pochi indizi espliciti riguardo al processo o al sistema che stava dietro la sua capacità fenomenale, di tanto in tanto la Duse si confidava con amici e giovani attori che la ammiravano. «Costruisco tutto il personaggio nella mia mente», ha rivelato in una lettera. Il mio metodo, ha detto la Duse, era «usare tutto ciò che nella mia memoria fa vibrare la mia anima» per «raggiungere il cuore più segreto delle cose».

Nello stesso periodo, uno psicologo francese, che si chiamava Théodule Ribot, ha suggerito che l'ammissione della Duse poteva funzionare come strategia. Nel libro *La Psychologie des sentiments*, Ribot osservava che gli esseri umani conservavano le emozioni e le sensazioni fisiche insieme agli eventi che avevano scatenato queste sensazioni. La memoria e la coscienza, ha detto Ribot, sono una complessa melodia di emozioni, sensazioni ed eventi del passato che cambiano in continuazione e sono la controparte di ciò che sperimentiamo nel presente. Ribot ha coniato il termine «memoria affettiva» per descrivere come il nostro cervello rivisiti e ricrei le vecchie ferite, le paure, le gioie e le passioni ogni volta che viviamo degli eventi simili nel presente.

Quando *La Psychologie des sentiments* è stato tradotto in russo intorno al 1890, Stanislavskij si è convinto del fatto che gli attori potessero imbrigliare la tendenza naturale della mente di costruire ponti tra le emozioni del passato e del presente. Un attore, teorizzava Stanislavskij, usa la sua memoria per richiamare consciamente ciò che accade nella sceneggiatura: le parole del dialogo, quando muoversi e quando parlare. Allora perché un attore non potrebbe richiamare e utilizzare le sue stesse sensazioni? «Il tempo è uno splendido filtro per le sensazioni che ricordiamo», scriveva Stanislavskij nel suo testo rivoluzionario *Il lavoro dell'attore su se stesso*. «Non solo purifica, ma tramuta anche i ricordi realistici e dolorosi in poesia». Stanislavskij ha fatto della memoria concettuale la pietra miliare del suo nuovo Moscow Art Theater e del Metodo di recitazione Stanislavskij. Sia che siano basati sul Metodo Stanislavskij o meno, tutti i «metodi» di recitazione si basano sulla comunicazione dell'esperienza di un personaggio in modo quanto più realistico possibile – non con l'imitazione. Pochi fortunati, come la Duse, riescono a farlo spontaneamente. Per tutti gli altri esistono tecniche ed esercizi che aiutano a connettere la verità dell'attore – le sue esperienze, i ricordi, l'immaginazione e le sensazioni – con la «verità» del personaggio.

DUE GIGANTI

Molti dei principi tramandati da Stanislavskij sono stati modificati, adattati, e cambiati per tre generazioni, e ora sono identificati con un variegato insieme di definizioni. «Memoria affettiva», «Memoria emotiva», «Memoria analitica» sono i diversi termini per descrivere la Memoria sensoriale – ovvero il processo in cui l'attore usa la sua esperienza per stimolare in un personaggio emozioni realistiche e sincere.

Ispirandosi alle idee di Stanislavskij, Cheryl Crawford, Lee Strasberg, Harold Clurman e Elia Kazan hanno fondato il Group Theatre a New York City nel 1931; e proprio mentre lavoravano al Group Theatre, Lee Strasberg e Stella Adler, due famosi insegnanti di recitazione americani, hanno sviluppato il loro approccio personale verso gli attori e la recitazione. Strasberg, un accademico di talento diventato attore, si basava sull'esame scientifico ed empirico della psicologia e dell'arte della recitazione di Stanislavskij. Anche se Strasberg non aveva mai incontrato Stanislavskij di persona né studiato con lui, era profondamente convinto del fatto che la recitazione realistica fosse connessa alla storia personale di un attore. Così, dopo lo scioglimento del gruppo, Strasberg dedicò la sua vita a sostenere l'esplorazione dell'interiorità che aveva recepito dagli insegnamenti di Stanislavskij.

Nel tentativo di distinguere le sue idee da quelle dei suoi insegnanti e colleghi, Strasberg ha iniziato descrivendo il suo approccio come «il mio metodo di recitazione». Da qui, la parola «metodo» è diventata un classico. Negli anni in cui Strasberg ha lavorato per suo conto, prima all'Actors Studio e poi allo Strasberg Institute, ogni programma, processo o persona che

incoraggiava gli attori a usare la propria esperienza in funzione del personaggio è stato erroneamente etichettato come «metodo di recitazione». Stella Adler invece non appoggiava la concentrazione intensa di Strasberg sulla storia personale. Era convinta che l'esperienza di un attore fosse una questione personale. Mettere la vita emotiva di un attore al centro del processo creativo era un'intrusione nella privacy dell'artista che la Adler considerava un potenziale rischio psicologico per l'attore.

Come la Duse, Stella Adler è cresciuta in teatro e ha passato tutta la sua vita sul palcoscenico. Agli inizi della carriera da attrice, non aveva nessun sistema o insieme di principi che la guidava. Mentre Strasberg era un brillante teorico e organizzatore, la Adler era prima di tutto un'attrice.

La Adler inoltre aveva lavorato personalmente con Stanislavskij. Nelle settimane in cui si era trovata fianco a fianco con lui, aveva scoperto che il maestro russo aveva un approccio flessibile e giocoso alla materia. Stanislavskij credeva che l'ultima soluzione a ogni sfida creativa fosse l'unica che funzionasse.

Stanislavskij, ha scritto la Adler anni dopo la sua esperienza a Parigi, «ha chiarito che un attore deve avere un'enorme immaginazione e non deve limitarla con l'auto-critica». Così, quando la Adler ha iniziato a insegnare sosteneva che l'immaginazione di un attore, non le sue esperienze passate, fosse la chiave per creare dei personaggi realistici da una sceneggiatura. Strasberg, allo stesso tempo, dava grande importanza prima di tutto al bagaglio di esperienze ed emozioni reali. Per decenni i due giganti del Metodo di recitazione si sono battuti l'uno a favore della Memoria sensoriale e l'altra dell'uso dell'immaginazione.

Ma oggi entrambe le loro teorie sono dibattute. La verità della vita personale dell'attore – ciò che ha visto, i suoni, le sensazioni, i pensieri e i sogni che porta dentro di sé – è ciò che nutre la memoria e attiva l'immaginazione. Sarebbe uno spreco delle risorse personali di un attore se l'energia e l'autenticità della propria vita non venisse utilizzata. E non sarebbe arte se l'attore non innalzasse questa esperienza con l'immaginazione. La Memoria sensoriale completa l'immaginazione, non è un'alternativa alla stessa. L'immaginazione deve avere fatti ed esperienze di cui nutrirsi. La Memoria sensoriale può fornire questi ingredienti.

Il mio approccio fa propria la teoria della Memoria sensoriale di Strasberg. All'Actors Studio Strasberg iniziava con una serie di esercizi di rilassamento. Poi faceva molte domande all'attore per sapere di più sul suo passato. Era un processo lungo ma riusciva a ottenere informazioni utili per molti attori.

L'Actors Studio era (ed è ancora) un «laboratorio teatrale», non una scuola. Gli attori come me erano «membri della compagnia», non studenti. Ci riunivamo in «sessioni» non in classi in cui ricevevamo istruzioni e annotazioni da «moderatori», non da insegnanti. Era un porto sicuro in cui potevamo esplorare una forma d'arte, non per avere un'esperienza nel mondo dello spettacolo e il diploma da attori. Ma un

set cinematografico non è un laboratorio di recitazione. Una troupe di ottantacinque persone non può aspettare che l'attore esplori la sua Memoria sensoriale.

Perciò ho illustrato il processo della Memoria sensoriale in undici step che un attore può percorrere autonomamente. Si tratta di domande pratiche che hanno lo scopo di creare connessioni tra le circostanze di una sceneggiatura e gli strumenti potenti dell'esperienza. Avete già assistito al funzionamento della Memoria sensoriale nel Viaggio del Bisogno dell'"attore" Walter Lee.

◆ Gli step della Memoria sensoriale

Per iniziare, l'attore torna indietro nel tempo e ricorda un evento che gli richiama delle sensazioni simili a quelle della sceneggiatura. A quel punto l'attore deve rispondere a queste domande:

- 1) Quanto tempo fa è successo?
- 2) Che periodo dell'anno era?
- 3) Quale momento della giornata?
- 4) Cosa stavo indossando?
- 5) Di cosa avevo Bisogno in quel momento?
- 6) Dove mi trovavo? All'interno, all'esterno, qual era la temperatura, gli odori, i suoni?
- 7) Cosa non dimenticherò mai di quel luogo?
- 8) C'era una persona importante accanto a me?
 - La sua caratteristica fisica più importante?
 - La sua qualità umana più importante?
 - C'è qualcosa che questa persona ha detto o fatto che non dimenticherò mai?
 - C'è qualcosa che avrei voluto dirle ma non l'ho fatto?
- 9) C'era un comportamento che ripetevi di continuo?
- 10) C'era qualcosa che avrei voluto dire o fare e che non ho fatto? Ora me ne rendo conto.
- 11) Allora perché non l'ho fatto o non l'ho detto?

Per essere chiari – l'obiettivo della Memoria sensoriale è scatenare delle emozioni – le reazioni istintive che generano emozioni – non solo l'idea o l'espressione dell'emozione. Se vedete dall'esterno come dovrebbe essere un'emozione, non sarete realistici. Se invece l'emozione è forte e sincera, un attore la comunicherà spontaneamente. Le sensazioni prima di tutto. Il resto viene dopo.

La Memoria sensoriale non è un questionario o un manuale. È una linea guida che l'attore usa per prepararsi e generare idee e scelte. Quando un attore sa con certezza di condividere un'esperienza personale con un personaggio, gli eventi emotivi della vita dell'attore acquistano un nuovo potere e un nuovo valore. La Memoria sensoriale permette agli eventi della vita dell'attore di guidare il suo lavoro.

Capitolo decimo

LA PERSONALIZZAZIONE

*Ho appena visto un viso
Non dimenticherò mai il momento e il luogo
In cui ci siamo incontrati.*

John Lennon e Paul McCartney, *I've Just Seen a Face*

KISMET

Penso che il modo in cui gli attori e i personaggi si incontrano derivi da una serie di coincidenze fortunate. È strano che i film più famosi contengano dei parallelismi chiari tra le circostanze del personaggio e la vita degli attori.

Quando Charlize Theron ha interpretato Aileen Wuornos, in *Monster*, ha fatto un lavoro incredibile. Per il ruolo la Theron si è trasformata fisicamente e neanche per un secondo ha giudicato o si è allontanata dal suo personaggio. In ogni scena ha dato tutta se stessa senza risparmiarne neanche una piccola parte.

La Theron sapeva che quel ruolo le apparteneva, che c'era qualcosa dentro di lei che poteva rendere Aileen vera e autentica. Quando era piccola, Charlize Theron ha visto sua madre uccidere suo padre per difendersi. Non conosco Charlize Theron, ma ho visto il film. La sua verità personale era lì sullo schermo.

La madre di Denzel Washington a quattordici anni l'ha mandato a una scuola militare. Pensava che il figlio non avrebbe fatto nulla di buono e che una scuola militare avrebbe almeno evitato che diventasse un delinquente. In *Glory*, Denzel interpretava Trip, un soldato nero che deve provare il suo valore sul campo di battaglia. Quando Washington ha fatto il provino per *Glory*, era come se si fosse esercitato per tutta la sua vita. Sapeva tutto ciò che c'era da sapere sulla storia militare dopo gli anni passati a scuola. Washington ha portato così tanto della sua personalità nel ruolo di Trip che per lui è stata una svolta dal punto di vista lavorativo.

Nel film *Cinque pezzi facili*, il climax coincide con la scena strappalacrime in cui il personaggio di Jack Nicholson, Bobby Dupea, tenta di riconciliarsi con suo padre. Dopo che Bobby era stato allontanato e

abbandonato dalla sua famiglia, suo padre aveva avuto un ictus. All'inizio della scena, il figlio prodigo Bobby porta il padre in stato apparentemente comatoso su una collina al tramonto. Chiede al padre se sta bene, poi cerca delle parole che siano colme di significato per entrambi.

«Non so se ti è mai interessato sapere qualcosa di me, della mia vita», inizia Bobby, «la maggior parte delle cose che ho fatto non si avvicinano minimamente a uno stile di vita che approveresti. Mi sposto spesso. Non perché sono alla ricerca di qualcosa a dire il vero, ma per allontanarmi dalle cose che mi farebbero male se restassi. Un nuovo inizio, capisci cosa intendo?». Bobby scruta il volto inespressivo di suo padre e continua: «Sto cercando di immaginare la tua metà di questa conversazione. La mia sensazione è che se avessi potuto parlare, questa conversazione non ci sarebbe stata».

Sulla scia della sua apparizione in *Easy Rider*, avvenuta l'anno prima, il ruolo di Jack Nicholson in *Cinque pezzi facili* e in questa scena in particolare lo ha reso una celebrità. Anche se il film è stato scritto da Carole Eastman, in realtà è stato Nicholson a scrivere il monologo padre-figlio di *Cinque pezzi facili*. Quando il *Times* gli ha chiesto se in quella scena si fosse ispirato al suo padre adottivo, Nicholson ha detto semplicemente: «La risposta è ovviamente sì». L'infanzia senza padre di Jack Nicholson e l'allontanamento di Bobby Dupea dalla sua famiglia è il parallelismo tragico alla base di una delle scene chiave del cinema americano e ha fatto decollare la carriera di uno dei più grandi attori americani.

ANSIA DA SEPARAZIONE

Quando Laurence Olivier ha ricevuto un'offerta dal produttore hollywoodiano Samuel Goldwyn per interpretare Heathcliff in un adattamento cinematografico di *Cime tempestose* di Emily Bronte ha fatto i salti di gioia per questa opportunità. Il regista, il produttore, gli sceneggiatori e la fonte letteraria erano di prima qualità. *La voce nella tempesta* sarebbe stato un grande film, l'occasione perfetta per Olivier per debuttare nel mondo cinematografico.

Nel 1938, quando sono iniziate le riprese, Olivier era un nome conosciuto in Inghilterra, ma negli Stati Uniti era ancora semi sconosciuto. La verità è che cinque anni prima avrebbe dovuto interpretare il co-protagonista di Greta Garbo in *La regina Cristina*. Ma sfortunatamente Olivier durante la prima settimana di riprese era stato licenziato e sostituito dall'amante della Garbo, John Gilbert.

In *La voce nella tempesta*, Olivier mise in Heathcliff tutta la frenesia e la fisicità che aveva usato nella sua interpretazione di Amleto che aveva avuto un grande successo in Inghilterra. Ma dopo aver visto le prime riprese, Goldwyn definì la performance di Olivier "teatrale", "scadente" e quel che è peggio "neanche per un attimo vera".

Il regista William Wyler non era affatto soddisfatto. Molto critico, ma anche molto poco incline a dare suggerimenti, Wyler girava tante volte la

stessa scena. Il suo unico appunto a Olivier tra una scena e l'altra era «Falla meglio!». Orgoglioso e frustrato, Olivier inveì contro il regista dicendo: «Questo piccolo mezzo anemico non riesce a catturare la vera recitazione!». Si pentì subito di ciò che aveva detto quando Wyler e la sua troupe hollywoodiana scoppiarono a ridere.

Olivier e la sua co-protagonista Merle Oberon si odiavano sin dall'inizio. Dovevano interpretare due degli amanti più famosi della letteratura del diciannovesimo secolo, ma discutevano e litigavano sul set tutto il tempo. La Oberon accusava Olivier di offenderla durante le scene romantiche. E Olivier scansava il viso della Oberon come un "principiante".

Poche settimane dopo l'inizio delle riprese, *La voce nella tempesta* era sull'orlo del disastro. All'età di trent'anni la carriera di Olivier non poteva sostenere un secondo fallimento di quel calibro. Se avesse voluto lavorare ancora a Hollywood, avrebbe dovuto interpretare Heathcliff in modo realistico, come voleva Goldwyn. Ma come poteva convincere il pubblico che l'amore che provava per Cathy era immortale e imperituro se odiava la sua co-protagonista ed era lo zimbello dei suoi collaboratori? La risposta era dentro di lui.

Nei mesi precedenti al contratto con Goldwyn, i giornali inglesi avevano mormorato di una storia con una giovane attrice che si chiamava Vivien Leigh. Nonostante fossero entrambi sposati, erano innamorati perdutamente. La Leigh aveva anche abbandonato la figlia per poter stare con Olivier.

Olivier aveva lasciato l'Inghilterra per girare il film mentre Vivien compiva venticinque anni. Le scriveva una lettera d'amore al giorno per ricordarle l'ardore e la passione che provavano. Soffriva molto per la loro separazione e temeva segretamente che in sua assenza la Leigh avrebbe potuto soccombere alla pressione pubblica e tornare da suo marito e da suo figlio. Separato per la prima volta da un amore "puro, travolgente, incontenibile e passionale", Olivier si sentiva solo, vuoto e come diceva lui «cieco per la sofferenza».

L'agonia di Olivier per la separazione e l'ansia dell'impegno erano gli stessi di Heathcliff. Olivier desiderava ardentemente l'amore di Vivien nonostante fossero separati dalla distanza e dallo scandalo. Il personaggio di Heathcliff desiderava disperatamente Cathy, nonostante il suo matrimonio e la differenza di classe si frapponesse tra loro. Per salvare la sua carriera, Olivier li ha riuniti in un unico personaggio. L'uomo che negli anni seguenti avrebbe abbandonato i "metodi di recitazione" tradizionali aveva costruito Heathcliff basandosi sulla sua interiorità.

«Io e Merle ci siamo insultati tutto il tempo, ci odiavamo davvero», ricordava. «Ero più innamorato che mai di Vivien e non riuscivo a pensare ad altro. Wyler all'improvviso ci ha fatto fare una scena romantica che è andata benissimo». Oliver è entrato di forza nel personaggio. In tutte le scene con Cathy che sono venute dopo, Oliver ha infuso in Heathcliff la sofferenza e la frustrazione che provava nella vita reale.

A metà del film, Heathcliff diventa un uomo e si riunisce con la sua amata. Ma questo idillio dura solo per un momento. Ciò che traspare dal volto di Olivier quando dice "Cathy" e prende la forma dell'uomo che Cathy ha sposato in segreto è veramente sentito. I *sentimenti* che prova per Vivien – il desiderio e il dolore inconsolabile della separazione che l'uomo Olivier conosceva sin troppo bene – sono vividi e inequivocabilmente veri.

Anche se è stata una lezione complicata, Olivier ha fatto tesoro di ciò che ha imparato. «*La voce nella tempesta*», ha detto anni dopo, «mi ha insegnato a essere autentico». Questo dimostra un concetto chiave della recitazione chiamato "personalizzazione". Usando la Personalizzazione un attore fa consapevolmente ciò che Laurence Olivier ha fatto intuitivamente.

QUALCOSA DI PERSONALE

Non dovete separarvi dall'amore della vostra vita per sentirvi persi sul set. A seconda del film o del budget la realtà del cinema può costringere anche l'attore più valido a lavorare nelle condizioni più difficili che si possano immaginare.

Immaginate che una sceneggiatura richieda al personaggio di avere uno scambio intenso ed emotivamente straziante con un altro personaggio. Il regista decide di girare la scena con entrambi gli attori presenti nell'inquadratura e poi separatamente usando lo stesso dialogo.

La scena insieme va bene. Avete fatto i compiti a casa. Siete connessi con la sceneggiatura, con il personaggio, con voi stessi e con l'altro attore. Ora è la volta della scena separati. L'altro attore, che ha vinto un Oscar, la fa per primo. La macchina da presa riprende dalle vostre spalle. La vostra faccia non si vede ma esprime ciò che dovrebbe. Il co-protagonista fa tre scene diverse di fila, solide e complesse.

Soddisfatto, il regista punta la macchina da presa su di voi. È il vostro turno. Il co-protagonista intanto ha finito il suo lavoro e vi dice: «Scusa, tesoro», facendo l'occhiolino, «ho dato tutto me stesso in queste tre scene. Niente di personale».

Un macchinista sistema le luci e un assistente mette una croce di nastro adesivo colorato all'altezza degli occhi del vostro co-protagonista. Questo sarà il vostro partner in questa scena. Dovete sentirvi molto sicuri di voi stessi, e immaginare di avere davanti uno dei più grandi attori viventi.

Anche se avete fatto poche prove o non avete stabilito una connessione reale con l'attore con cui state lavorando (se è una macchina da presa o un punto su uno schermo blu), usando la Personalizzazione potete essere realistici. Ci sono persone nella vostra vita che vi suscitano forti emozioni. La Personalizzazione fa sì che queste sensazioni abbiano il sopravvento sulle distrazioni della vita reale sul set e rendano autentiche le emozioni e le circostanze del personaggio.

Quando una Personalizzazione è forte, anche una macchina da presa può avere una presenza emotiva. Come la Memoria sensoriale, la Personalizzazione permette all'attore di creare un parallelismo tra le esperienze personali e le circostanze del personaggio.

♦ Iniziate l'esercizio della Personalizzazione prendendo in esame una persona della vostra vita che associate a un Bisogno inappagato. Sforzatevi di ricordare:

- 1) la caratteristica fisica più importante di questa persona;
- 2) la qualità umana più importante di questa persona;
- 3) c'è qualcosa che questa persona ha detto o fatto che non dimenticherò mai?
- 4) c'è qualcosa che ho sempre voluto dire o fare a questa persona che non ho mai detto o fatto?

Nel punto 1 le caratteristiche fisiche devono essere chiare e semplici. *Occhi, bocca, mani, capelli* – dovrebbero venirvi in mente facilmente. Il punto 2 vi chiede cosa trasmette questa persona – *calore, paura, ansia, amore* – di che sentimento si tratta? Il 3 chiede cosa avevate Bisogno che facesse questa persona. Dalla risposta emergerà un sentimento autentico. Ciò che state cercando è un sentimento che potete utilizzare nella pratica, non solo da esplorare o rifletterci su. Un Bisogno porta con sé quel tipo di energia. Nel punto 4 pensate a qualcosa di concreto ed efficace che vorreste aver detto al soggetto della vostra Personalizzazione. Non dovetevi dirlo davvero. Solo il fatto di sapere che c'è qualcosa che avreste voluto dire vi aiuterà a raggiungere l'obiettivo.

♦ Chiedetevi quali sensazioni vi suscita la persona che avete scelto. Immaginatela in una stanza di fronte a voi e rivolgetevi a lei direttamente completando la frase: «Penso che tu sia...» e elencate quante più sensazioni possibile. Usando suo padre come Personalizzazione, Walter Lee potrebbe dire: «Penso che tu sia indifeso, penso che tu non mi voglia bene, penso che tu mi spaventi, penso che tu sia ubriaco, penso che tu sia il mio futuro» ecc. Se Oliver avesse fatto un vero e proprio esercizio di Personalizzazione con Vivien Leigh avrebbe potuto dire: «Sei tutto ciò che desidero, sei una persona di cui mi fido, sei una persona che ho paura di perdere», e così via.

♦ Chiedetevi di cosa avevate Bisogno da questa persona. Ditelo ad alta voce completando la frase: «Ho Bisogno...». Per esempio, Walter Lee potrebbe dire: «Ho Bisogno che ti accorga di me, ho Bisogno che mi rispetti, ho Bisogno che mi ami, ho Bisogno che tu creda nei miei sogni». Olivier potrebbe dire: «Ho Bisogno che mi ami quanto ti amo io, ho Bisogno di sentire che non mi lascerai mai, ho Bisogno che non ti prenda gioco di me, ho Bisogno di sapere che staremo sempre insieme».

del lavoro dell'attore consiste nel rispettare e mantenere la realtà fisica – la Condizione sensoriale – della scena, senza preoccuparsi di dove o come sarà girata la scena.

L'attore usa la sua arte per tradurre il mondo fisico della sceneggiatura al suo pubblico. Traducete le esperienze fisiche del personaggio – i cinque sensi del personaggio messi in gioco nella scena – attraverso il vostro corpo. George Burns aveva lavorato nell'operetta, in TV e in radio in tutti gli Stati Uniti per più di mezzo secolo. Burns per decenni ha esplorato ed esaminato se stesso, con un lavoro costante e diversificato. Non doveva tradurre nulla a livello conscio. La sua comprensione ed espressione della Condizione sensoriale fisica richiesta dalla sceneggiatura faceva parte della sua natura. Non importava quanto fosse potenzialmente imbarazzante. Al contrario, la sensazione di vergogna che ha comunicato Burns ha fatto funzionare quel momento ancora meglio.

L'impegno verso il mondo fisico di una sceneggiatura per alcuni attori è difficile da sostenere. Molti interpreti, per le ragioni più svariate, sono troppo inibiti per credere nell'ambiente che descrive la sceneggiatura. Per questi attori le circostanze descritte che comprendono caldo, freddo, stanchezza, sete, e così via diventano concetti astratti invece che Condizioni sensoriali semplici e ordinarie come sono nella vita reale. Questi attori non riescono a usare il proprio corpo per tradurre queste circostanze fisiche con la stessa spontaneità con cui le vivono nella vita di ogni giorno. Strasberg ha risolto questo blocco con tecniche di rilassamento ed esercizi sensoriali. Pensava che, quando un attore faceva resistenza al mondo sensoriale di una sceneggiatura, doveva rilassarsi fisicamente. Ma a mio parere, quando un attore non riesce ad esprimere la Condizione sensoriale del suo personaggio non gli serve rilassarsi, perché non può percepire gli elementi sensoriali della vita se non è nel suo corpo.

Non c'è rilassamento che riesca a mettervi in contatto con voi stessi in quanto esseri in carne e ossa e sensuali. Non esistono esercizi di respirazione in grado di aprirvi al mondo delle sensazioni che inconsciamente avete allontanato per tutto il tempo. Come ha detto Eleonora Duse, è una questione di «sensualità che si evolve in spiritualità». L'esperienza vivida e reale di un attore lo aiuta ad avere una fede incrollabile nel mondo fisico del personaggio. Un attore che riesce ad abitare comodamente nel proprio corpo, sarà aperto a tutte le sensazioni possibili.

IN GENERALE

Da una cultura all'altra, da una nazionalità all'altra, l'esperienza umana – la base delle sensazioni, dei pensieri e delle convinzioni – rimane la stessa. Non importa quale sia l'epoca o la società in questione, condividiamo tutti la stessa essenza di umanità e la riconosciamo negli altri.

Un attore che mette in gioco la sua esperienza personale per un personaggio partecipa a questa comunanza di sensazioni. Quando un attore usa la Memoria sensoriale, la Personalizzazione e la Condizione sensoriale

per se stesso e per il suo personaggio, riesce a comunicare la verità a chiunque lo guardi. Non conta il genere, lo stile o l'epoca – la verità trascende il linguaggio.

L'arte della recitazione comprende un lavoro emotivo e sensoriale, ma l'arte della recitazione sta nelle scelte che fate con i materiali grezzi che avete raccolto. L'attore deve essere specifico. Citando mia madre: «Le generalizzazioni fanno crescere il bigottismo». L'attore che crea un parallelismo onesto e accurato tra la sua vita e quella del personaggio usando la Memoria sensoriale, la Personalizzazione e la Condizione sensoriale non fa generalizzazioni, non «mette in scena un sentimento» – rabbia, tristezza, senso di colpa –, non «finge» di essere ubriaco, stanco, di avere caldo o freddo. La Memoria sensoriale, la Personalizzazione e la Condizione sensoriale obbligano un attore ad applicare le sensazioni reali e specifiche che prova alle circostanze del personaggio e alla storia stessa. Per farlo deve scavare a fondo. Questi principi vi obbligano a portare la vostra esperienza sotto i riflettori, molto più di come farebbe una persona comune. Non ci sono mezze misure in questo lavoro. La recitazione realistica richiede che mettiate voi stessi in primo piano.

Le ultime parole su queste idee e su questa tecnica sono quelle di Stanislavskij: «Create il vostro metodo personale. Non dovete dipendere passivamente da me. Dovete usare ciò che funziona per voi! E continuate a rompere le tradizioni, vi prego!».

Capitolo dodicesimo

LA QUARTA PARETE

«Per favore, esercitatevi a tenere gli occhi al livello della balconata, così posso vederli».

Obbligando a recitare guardando verso il pubblico si perde completamente il senso di intimità e di realtà.

Uta Hagen, *Rispetto per la recitazione*

IL PALCOSCENICO E LO SCHERMO

Alcuni esperti sostengono che ci sia una differenza tra la recitazione teatrale e quella cinematografica. Elia Kazan, uno dei più grandi registi teatrali e cinematografici del ventesimo secolo, sosteneva che il palcoscenico e lo schermo richiedessero delle abilità differenti agli attori. «Molti attori importanti rinunciano alla finzione, alle pose e all'ostentazione delle emozioni sul palcoscenico», ha scritto nella sua autobiografia *A Life*. «È difficile se non addirittura impossibile abbandonare tutto ciò che è finto davanti alla macchina da presa».

Secondo me non c'è alcuna differenza. Non importa se l'attore ha l'obiettivo della macchina da presa a un palmo dal naso o ha di fronte un teatro con migliaia di spettatori – la verità è sempre la verità. Non conta il mezzo – il lavoro dell'attore consiste nel comunicare la storia in modo realistico.

“GUARDA-DENTRO-DI-ME”

La verità che l'attore condivide con il personaggio è la verità dell'intimità. Raggiungiamo l'intimità quando siamo aperti e privi di difese. L'intimità richiede l'apertura. Nell'intimità non esiste l'astuzia, né l'imbarazzo. Non si pensa alle conseguenze se ci si lascia andare ai sentimenti spontaneamente, attivamente e realmente.

L'intimità senza difese permette alle sensazioni dell'attore di lavorare per il suo personaggio. È quella intimità che cattura l'interesse degli spettatori e crea empatia. «Se volete davvero essere degli attori che soddisfano se stessi e il pubblico», ha detto una volta Jack Lemmon, «dovete essere vulnerabili. Dovete raggiungere un livello tale di abilità emotiva e intellettuale, da riuscire a presentarvi al pubblico completamente nudi dal punto di vista emotivo». Immaginatelo come un “guarda-dentro-di-me” – l'arte

della recitazione chiede all'attore di aprirsi e mostrare la verità di sensazioni genuine attraverso il suo personaggio.

L'intimità può esistere soltanto se c'è un senso di sicurezza. Nasce dalla familiarità e dalla fiducia, cose che scarseggiano sul palcoscenico o sul set. È molto difficile aprirsi completamente davanti ad uno sconosciuto, ad un teatro pieno di volti non familiari, o davanti all'obiettivo impassibile della macchina da presa nel bel mezzo di un set zeppo di luci e tecnici. Al Pacino e Christopher Walken difendevano fortemente la loro intimità. Erano convinti che la linea dello sguardo dovesse essere chiara allo spettatore. La linea dello sguardo è il punto focale con cui l'attore si connette all'area intorno all'obiettivo della macchina da presa. L'attore deve tollerare i macchinisti, i tecnici del suono e della fotografia e gli spettatori allo stesso tempo, quindi queste distrazioni possono spezzare la connessione intima tra macchina da presa e personaggio.

Il palcoscenico e gli occhi degli spettatori che giudicano oltre le luci della ribalta hanno terrorizzato gli attori per secoli. L'obiettivo impietoso della telecamera intimidisce e inibisce. Così la macchina da presa e il pubblico si sono trasformati in tappezzeria nella mente di centinaia di attori.

UNA STRENUA DIFESA

Come fa un attore a conciliare gli elementi apparentemente inconciliabili dell'intimità e della verità con la necessità di essere visto e sentito?

Stanislavskij diceva che un attore aveva una doppia responsabilità. Identificava quello che definiva il “cerchio dell'attenzione” come l'ambiente in cui si muove il personaggio. Quando l'attore usa il “cerchio dell'attenzione”, rimane nel mezzo tra il mondo del personaggio e il mondo dello spettatore.

Lee Strasberg aveva un'idea simile. All'Actors Studio ci dicevano che c'era un “anello sensoriale” che circondava l'attore e il personaggio. Se un attore raggiungeva lo spettatore Strasberg gli diceva di rimanere all'interno dell'“anello sensoriale” – il limite fisico in cui la realtà del personaggio incontra la realtà del palcoscenico.

Uta Hagen, l'insegnante visionaria e co-fondatrice dell'HB Studio, ha portato questi concetti un passo più avanti. Insegnava ai suoi studenti a usare la Quarta parete. La Quarta parete è il luogo in cui finisce la scena e inizia la realtà del pubblico. In teatro, è il limite del palcoscenico. Nei set cinematografici, invece, è il luogo in cui l'obiettivo della macchina da presa, le attrezzature e i membri della troupe distruggono la realtà della storia.

La Hagen ci incoraggiava a usare la nostra immaginazione per colmare il vuoto al limite del palcoscenico o del set cinematografico. Il nostro compito era definire lo spazio che divide la fine della realtà della storia e l'inizio di quella dello spettatore. La Hagen ci stimolava a immaginare la parete, il soffitto o il paesaggio che in realtà mancava, e se necessario a sostituirlo con immagini di oggetti, luoghi o persone della nostra vita che riuscivamo a ricordare nei minimi particolari.

Ho portato la Quarta parete di Uta Hagen a un livello successivo. Mettendo in pratica questo concetto mi sono accorta che la forza della Quarta parete era nella *sensazione*, non nella memoria o nei dettagli delle immagini che ha scelto l'attore. Ci sono persone, luoghi e oggetti così vividi nella nostra memoria che per richiamare le sensazioni che suscitavano basta parlarne. "È come se fosse di nuovo con me in questa stanza", "È come se fossi lì, lo ricordo benissimo", "Riesco a sentirlo nella mia mano" – anche se sono pensieri stereotipati, raramente sono espressi apertamente. Abbiamo tutti l'abilità di far sì che una parte dell'attenzione del presente sia influenzata dai ricordi passati.

La chiave della Quarta parete, secondo me, è il potere seduttivo della memoria. Se scelgo una persona o un posto che mi suscita forti emozioni, la sensazione di quella persona, di quella cosa o di quel posto mi dà il potere necessario per la Quarta parete. Se la persona, l'oggetto o il posto che ho selezionato porta con sé un Bisogno, avrà una realtà e un magnetismo che aiuta a concentrarsi sulla Quarta parete. Non mi faccio immobilizzare dall'oggetto o dalla persona. Non cerco ossessivamente di immaginare un luogo. Lascio che il mio corpo sia attraversato da un flusso di emozioni – di sensazioni che vogliono accompagnare in ogni momento ciò che si trova nella Quarta parete.

LA PARETE

Per spiegarlo, faccio un esercizio che esplora le sensazioni e la seduzione della Quarta parete. Solo per l'esercizio, chiedo ai miei attori di pensare a una persona, a un oggetto e a un luogo che gli suscita forti emozioni. La persona deve essere qualcuno che fa parte della vostra vita e che è collegato a un Bisogno inappagato. Basandosi sul suo Viaggio del Bisogno, l'attore Walter Lee ha usato suo padre. L'oggetto dovrebbe essere qualcosa che porta con sé la stessa sensazione di Bisogno. Un regalo di quella persona, qualcosa che avete condiviso, un giocattolo, una lettera, un capo di abbigliamento – per esempio il dollaro che il padre ha dato a Walter Lee. Come la persona e l'oggetto, il luogo deve suscitare dentro di voi le stesse sensazioni. A Walter Lee ho suggerito di utilizzare la stanza dell'appartamento della sua famiglia dove di solito si sedeva suo padre.

Nell'esercizio della Quarta parete, ho scelto una parte della stanza che sarà il limite del palcoscenico o il luogo in cui si trovano le luci e la macchina da presa. Come attori vi chiedo di visualizzare questa parte – la Quarta parete. Poi vi chiedo di indicare e descrivere i tre elementi – la persona, l'oggetto e il luogo – uno per uno. Iniziando con la persona, vi farò le stesse domande che abbiamo usato per esplorare la Memoria sensoriale e la Personalizzazione. Cosa avete Bisogno che faccia questa persona? Cosa provate per lei? Cosa indossa? Quali colori, suoni o odori associati a questa persona? Mentre descrivete la sensazione fisica che vi suscita questa persona e le emozioni che provate per lei, vi chiedo di concentrarvi sulle sensazioni e sui dettagli della Quarta parete che si trova di fronte a voi.

Poi vi chiedo di esplorare la sensazione dell'oggetto scelto. Qual è la connessione tra l'oggetto e la persona al centro della vostra Quarta parete? Com'è l'oggetto? Caldo? Freddo? Quando l'avete visto l'ultima volta? Mentre rispondete a queste domande, la sensazione di quell'oggetto e il Bisogno che porta con sé emergerà con le risposte. Vi chiedo di concentrare le sensazioni sul lato destro della Quarta parete, accanto alla persona.

A questo punto possiamo lavorare con il luogo. Dove si trova? Quali sono i suoi dettagli? I colori? I suoni? È scuro o luminoso? Caldo? Freddo? Ricordate i suoni e gli odori di quel posto? Qual è il legame tra la persona al centro della Quarta parete e l'oggetto sulla destra? Faccio queste domande affinché l'attore abbia abbastanza sensazioni di questo posto da riuscire a immaginarlo sulla sinistra della Quarta parete. Ancora una volta è una questione di seduzione. Riuscite a ricordare l'oggetto, il Bisogno associato con esso e abbastanza sensazioni da catturarvi completamente? Il luogo, come la persona è l'oggetto, deve sedurvi e farvi vivere sensazioni reali.

Nel vecchio film di cappa e spada *Scaramouche*, un istruttore di scherma spiega al suo allievo come tenere in mano un fioretto. «Pensa alla spada come a un uccello», dice, «se la stringi troppo forte, la soffochi. Se la stringi troppo piano, vola via». La sensazione della Quarta parete deve essere trattata allo stesso modo. Nell'esercizio della Quarta parete, non dovete cercare di immaginare persone, oggetti e luoghi come se fossero tra voi e il pubblico. Non dovete neanche cercare di catalogare ogni sensazione, riflessione e dettaglio su questi tre elementi e su come sono in relazione con il Bisogno inappagato. L'esercizio serve ad aiutarvi ad acquisire un *gusto sensoriale* delle reazioni fisiche ed emotive che vi suscitano questi tre elementi. Con la pratica, quello che ora è solo il gusto delle sensazioni dovrebbe diventare abbastanza potente da sedurvi e farvi superare l'istinto che nasconde la vostra interiorità e vi impedisce di raggiungere e soddisfare gli spettatori. All'inizio alcuni attori possono scoraggiarsi. Pensano erroneamente che devono usare tutta la loro energia per visualizzare precisamente i tre elementi davanti agli occhi. Ma nella Quarta parete anche una piccola sensazione arriva lontano. Se vi affidate completamente agli elementi della Quarta parete tanto da percepire delle sensazioni da essi, queste sensazioni rimarranno vive e sempre disponibili dentro di voi come sensazioni del vostro corpo.

La sensazione e la seduzione si distinguono per forza e grandezza a seconda delle scelte dell'attore. Walter Lee è soggetto ad una seduzione maggiore dalla sensazione della stanza di suo padre che dal dollaro che gli ha dato. O nella pratica potrebbe essere il contrario. La gioia della recitazione sta nella gioia di creare e interpretare una parte. Un attore è sempre libero di combinare i fatti con l'immaginazione. Ciò che è importante è usare l'esercizio della Quarta parete per esplorare sensazioni, seduzioni e diversi gradi di intimità che emergono dalla vostra esperienza e vengono messi in pratica dall'immaginazione.

LA TELEFONATA

Per continuare a esplorare la Quarta parete, chiedo all'attore di improvvisare una telefonata alla persona che usava per l'esercizio. Senza dubbio ci sono parole che l'attore vorrebbe far ascoltare a quella persona, sia che sia viva o morta.

La Telefonata richiede che l'attore comunichi completamente la sensazione che gli trasmette la persona sulla Quarta parete. Durante la Telefonata, l'attore sperimenta cosa significhi parlare con l'immediatezza del Bisogno. È un test che rivela l'abilità di un attore a *calarsi* nella sua interiorità. La Telefonata richiede anche che l'attore usi l'immaginazione per esprimere sinceramente ciò che non direbbe nella vita reale.

Di solito, quando le persone parlano al telefono, involontariamente calano la testa e premono il telefono sul viso. Se la sensazione che riceve dalla Quarta parete è abbastanza seducente, l'attore tiene la testa alta e il viso in evidenza durante la Telefonata e rimane concentrato sulla chiamata invece che sul pubblico. La Telefonata e la Quarta parete ricordano all'attore che è sua responsabilità essere visto e ascoltato ma allo stesso tempo essere aperto alla sua interiorità.

Visto che Walter Lee ha usato suo padre come persona nell'esercizio della Quarta parete, gli ho chiesto di usare suo padre come destinatario della telefonata.

Walter: «Papà... sei tu? Sì? Sto bene, papà... no, non è vero. Ho bisogno di te. Sì perché non faccio mai una cosa giusta, Papà... sto facendo del male a tante persone. Non voglio farlo, ma lo faccio».

Walter si cala all'istante nel suo Bisogno e dal Bisogno all'Errore tragico.

Walter: «Me lo avevi detto: "L'unica cosa che Dio ha dato ai neri sono i sogni e dei figli per realizzarli". Beh, io ho dei sogni, sono tuo figlio e sto cercando di farli avverare. Ma mamma non vuole che li abbia. Non vuole che i miei sogni pesino sul suo registro contabile, una sorta di lista che sta conservando per il giorno del giudizio».

L'interiorità di Walter è evidente. Le sensazioni che gli suscitano suo padre e sua madre cambiano la sua voce, la sua espressione e la sua postura.

Walter: «Papà! È difficile, è troppo difficile. Mi spinge a imbrogliare, mentire, rubare e uccidere. Ho una famiglia e ho un bimbo bellissimo! Ma viviamo in un buco! Condividiamo ancora il bagno con gli inquinati del piano».

Le parole di Walter, ancora connesse con il suo Bisogno, trasmettono delle sensazioni molto forti.

Walter: «Mi hai dato tu quella casa. Che uomo eri? Anche tu avevi una famiglia. Ma bevevi troppo, stavi con troppe donne e gestivi la casa come un dittatore. Poi ti sei arreso, papà. Ti sei arreso quando è morta la piccola Claudie. Da quel giorno sei diventato l'ombra di te stesso. A cosa ci

ha portato tutto questo? Mamma continua a pulire i bagni dei bianchi e io a portarli a spasso. Sognava di darci una casa, e di farci vivere in un luogo confortevole, ma non capisce il sogno di un uomo! Sono un misero figlio di puttana perché ho un sogno. La mia famiglia mi odia!».

Il suo dolore è reale e lui non lo sta evitando. La sensazione di suo padre nella Quarta parete rende più specifico il suo abbandono all'emotività.

Walter: «Non morirò come te, papà! Non morirò da fannullone nella vergogna, nel dolore, con il soffitto che crolla e circondato da topi e scarafaggi. Cosa deve fare un uomo? Tradire e picchiare la moglie? Ignorare suo figlio? Bere fino a che non si regge più in piedi? Odiare sua madre e sua sorella? È questo che fa un uomo, papà? Mi hai lasciato un marchio, il marchio del sognatore! Non sai che essere un sognatore è pericoloso? Non sai che puoi perdere il rispetto per te stesso, e che è spaventoso e deprimente?».

Walter chiama in causa ripetutamente il suo Errore tragico.

Walter: «Sono impazzito perché non mi hai insegnato a stare al mondo e a fare le cose. Ma non è così, papà – secondo me avevi molto da dare, moltissimo – solo che finiva tutto nella bottiglia. Papà, dimmi che non finirà così, che mio figlio non finirà così».

Il timore che l'eredità di suo padre passi a suo figlio lo fa esplodere.

Walter: «Dammi un segno che i sogni diventeranno realtà – e che non importa se sei un nero in America. Dimmi che piscerò nel mio bagno e che mia madre e mia moglie puliranno solo le loro case, non quelle dei bianchi! Toglimi di dosso la maledizione del sognatore! Toglimela per farmi diventare un uomo e vivere la mia vita! Ti prego, papà, ti prego... dacci qualcosa che non sia dolore, la sofferenza, l'alcol e il bigottismo... Dacci una nuova eredità! Se lo farai, ricorderò solo le cose buone, papà. Lo farò. Tutte le cose speciali che hai fatto, non il fatto che hai mentito, bevuto e spezzato il cuore di mamma. Te lo prometto, papà...».

La Telefonata di Walter Lee era profondamente legata alle sue dimensioni: Bisogno, Persona pubblica ed Errore tragico. Implora il padre per una sorta di riconoscimento, di rispetto, e allo stesso tempo si sminuisce. La Persona pubblica del "bravo ragazzo" cede alla rabbia e alla frustrazione per l'ineadeguatezza a realizzare i propri sogni. L'Errore tragico lo rende debole e incapace di scendere a patti con un uomo che non è stato in grado di aiutare Walter a raggiungere i suoi sogni nella vita come lui ha fatto nella morte. Ciò che dice l'attore nella telefonata è molto personale. Così personale che molti attori si rifiutano di fare questo esercizio. Inevitabilmente ci saranno quelli che diranno: «Riaggancerebbero», o «Non parlerei mai con mio padre (o madre, sorellastra, ex-marito) in quel modo», o «Non ascolterebbero, non ascoltano mai», e troveranno milioni di altre scuse. Opporsi alla telefonata equivale a opporsi alla gioia dell'immaginazione. Final-

mente potete dire tutto ciò che avete sempre voluto dire e avevate bisogno di dire, senza nessun rischio. Concedendovi di mostrare i vostri veri sentimenti, proverete il piacere dell'immaginazione.

Ricordate l'imitatore comico Peter Von Sellers? Durante le prime settimane di lezione, ho scoperto che Peter era naturalmente dotato ed era in grado di andare molto oltre la mera imitazione. Non temeva il suo Viaggio del Bisogno. Non vedevo l'ora di vedere cosa avrebbe fatto con la Telefonata della Quarta parete.

Quando è iniziato l'esercizio della telefonata di Peter, era seduto e teneva i piedi sul tavolo. Anche se eravamo a New York ed era gennaio, si è messo dei pantaloncini per fare l'esercizio. Prima di prendere il telefono, Peter ha succhiato lentamente una banana. Nella classe non rideva nessuno – a dire il vero avevamo paura persino di muoverci.

Alla fine Peter prende il telefono.

«Pronto, papà? Sì... indovina? No, non ho trovato lavoro come attore...»

Dai, indovina! No! Allora, ti ricordi quando dicevi sempre frocio di qua, frocio di là?»

Si ferma per mangiare la banana.

«Sì, è così. Papà... indovina? Sono omosessuale! Omo-sessuale. No, papà, non ho problemi con Dio. Prega per te. Dio forse avrà dei dubbi sull'omosessualità – ma non accetta la bruttezza, e tu sei un brutto bigotto».

Dall'espressione di Peter è chiaro che il padre ha riagganciato. Peter lo richiama.

«Non farlo più! Sì, ti sto dicendo cosa fare. Lo faccio perché ti sto chiamando da un mondo in cui sono libero di esplorare tutte le possibilità. Posso anche dirti che ti voglio bene. Sì, papà, ti voglio bene. Non voglio perderti».

Peter inizia a piangere. Nello studio si sentono le lacrime. Sorride mentre piange.

«Va bene così. Ho pianto senza che mi colpissi o mi chiamassi frocio. Papà? No, papà non piangere, sono qui. Parliamo. È tutto ok, ma il senso di colpa non ci serve a niente. Non dispiacerti per me, posso farcela, grazie a Dio. Sì, grazie a Dio, ma tu, cosa farai tu papà? Devi superarlo, convincertene in qualche modo, altrimenti non cambierai mai e rimarrai sempre un brutto bigotto! Ti odio e ti voglio bene, voglio ucciderti e voglio salvarti. Posso interpretare Stanley o Blanche! Più di tutto, ti voglio bene papà. E non voglio perderti ora che finalmente so chi sono. Papà, mi sono innamorato. Sono innamorato e non voglio perdere neanche lui!».

Peter piange di nuovo quando lui riattacca. Il suo toccante e sincero esercizio emotivo è finito.»

Capitolo tredicesimo

OGGETTI: PERSI E RITROVATI

Rallegratevi, perché ho trovato la pecora che era smarrita.

Luca 15:6

NELLA SCATOLA

Forrest Gump ha avuto un enorme successo al botteghino. Nel 1994 ha vinto l'Oscar come miglior film, miglior attore protagonista e migliore regia, ma io ricordo solo una cosa: una scatola di cioccolatini. Tutto il resto in *Forrest Gump* fa da contorno.

C'era qualcosa nel modo in cui Forrest teneva in mano la scatola, qualcosa nel modo in cui la cullava sulle ginocchia e teneva le sue mani sul coperchio, che era molto più eloquente di qualsiasi cosa dicesse. La vita può anche essere come una scatola di cioccolatini, ma nelle mani di Tom Hanks, la scatola di Forrest era molto più che una metafora. La scatola di cioccolatini era il Bisogno.

Forrest coccola e protegge quella scatola di cioccolatini perché è un ricordo della sua infanzia. La madre di Forrest lo proteggeva con pazienza. Gli ha insegnato a vivere superando il limite dei supporti ortopedici che aveva alle gambe e dell'intelligenza inferiore alla media. «Non sono un uomo intelligente», ha detto in seguito a Jenny, l'amore della sua vita che non lo ha mai corrisposto, «Ma so cos'è l'amore». Sa cos'è l'amore perché gliel'ha insegnato sua madre.

Penso che la scatola di cioccolatini di Forrest contenga qualcosa di ugualmente forte per il personaggio di Forrest e per l'attore Tom Hanks. Nelle scene con la scatola, filtra qualcosa dell'infanzia dello stesso Hanks. Consciamente o inconsciamente, Hanks ha dotato quella scatola del suo Bisogno: «essere protetto».

Non ho mai incontrato Tom Hanks e non ho mai lavorato con lui. Non so come si è preparato a questa parte, ma so che non dimenticherò mai quella scatola. Non la dimenticherò mai perché era dotata di un Bisogno. I grandi attori danno vita agli oggetti di scena così come fanno con i personaggi. Del film *L'ammutinamento del Caine* ciò che vi è rimasto più impresso non è forse Humphrey Bogart che davanti ai giudici maneggia ossessivamente delle biglie d'acciaio? Pensate al modo in cui Jon Voight

fa ondeggiare la sua giacca con le frange in *Un uomo da marciapiede* o a Robert De Niro che in *Taxi Driver* punta la pistola contro lo specchio. Winona Ryder e Jessica Lange maneggiano i diari dei loro personaggi come fossero parte di loro stesse in *Ragazze interrotte* e *Frances*. Nelle mani dell'attore, gli oggetti portano con sé un Bisogno proprio come il suo personaggio.

CHI CERCA TROVA

Per imparare come dotare un oggetto di energia e della necessità di un Bisogno, faccio fare agli attori un esercizio chiamato "Oggetti smarriti". Chiedo all'attore di scegliere un oggetto. Dovrebbe essere qualcosa che se andasse smarrita dovrebbe essere cercata in tutta fretta. Poi gli chiedo di costruire una semplice situazione intorno all'oggetto smarrito.

Bisogna pagare l'affitto ma manca il libretto degli assegni. Un parente è all'ospedale malato ma non si trovano le chiavi della macchina. L'aereo parte tra un'ora, dove sono i biglietti? Qualunque sia la situazione, deve essere abbastanza semplice e convincente da giustificare una ricerca dell'oggetto di almeno cinque minuti.

Ma al di là delle circostanze pratiche della sua ricerca, l'attore deve dotare l'oggetto smarrito legato a un Bisogno. Deve usare il materiale personale, ciò che è emerso dal suo Viaggio del Bisogno, per portare il Bisogno nella sua ricerca. L'attore si concentra su questo Bisogno, e sul fatto che ritrovare questo oggetto servirà a soddisfarlo.

A un libretto degli assegni potrebbe essere attribuito il Bisogno "stare al sicuro". Le chiavi della macchina hanno il Bisogno "essere liberi". L'arco della storia di questo esercizio - sapere quale oggetto è stato smarrito, perché è di vitale importanza ritrovarlo e il Bisogno che avete scelto di attribuirgli - è importante. Ma l'oggetto dell'esercizio non è funzionale solo a raccontare la storia.

Quando Oggetti smarriti è fatto bene, l'attore crea spontaneamente un comportamento realistico quando la situazione si delinea. E non si tratta di un comportamento generico in una situazione ipotetica, ma del reale comportamento di una persona che ha perso qualcosa e reagisce alla ricerca con il Bisogno.

Molti degli attori con cui ho lavorato negli anni hanno usato il denaro come oggetto di Oggetti smarriti. L'attore Walter Lee, per esempio, potrebbe scegliere di cercare dove sua madre ha nascosto l'assegno dell'assicurazione, che Walter vorrebbe destinare al suo negozio di liquori.

Chiederei a Walter di prendere un pezzo di carta che rappresenta l'assegno e di nascondere nell'appartamento della sua famiglia allestito nello studio. Dal momento in cui inizia l'esercizio, ha cinque minuti per cercare l'assegno come se l'avesse perso. Walter dovrebbe concentrarsi sull'assegno smarrito e attribuirgli il Bisogno "essere rispettato". Deve credere, in quei cinque minuti, che fino a che non trova quell'oggetto il suo Bisogno non sarà appagato.

Ciò che rende reale la ricerca di Walter, invece che far passare cinque minuti e poi tirare fuori miracolosamente l'assegno dal cassetto della scrivania della madre in cui l'aveva nascosto, è il Bisogno. Se l'assegno non salterà fuori, non avrà nessuna possibilità di essere rispettato. È una sensazione emotiva che conosce sin troppo bene, e la sua immaginazione la trasforma in una presa di coscienza.

Quando un attore come Walter si concentra sulla situazione e porta con sé nell'esercizio una forte sensazione del suo Bisogno, accade una cosa interessante. Mentre fa la sua ricerca, il suo comportamento inizia a rispecchiare tutti gli step del Viaggio del Bisogno.

In un primo momento, Walter si accorge di non avere l'assegno. Si cala nel Bisogno, sentendo che il rispetto che cerca lo stimola alla ricerca mentre si chiede dove sua madre possa aver nascosto l'assegno. Quando Walter inizia a cercarlo, ciò che lo circonda cresce a dismisura davanti ai suoi occhi. Quella che un attimo prima era una stanza come tante, ora ha una dimensione emotiva e il peso del Luogo del Bisogno inappagato.

Poi subentra la negazione. Cercare nei posti sbagliati, inciampare, capovolgere e rovesciare tutto, fa parte del mancato appagamento del Bisogno di Walter. Maledice sua madre per aver nascosto l'assegno e suo padre per essere stato il primo a iniziare tutto.

Poi la sua ricerca assume un tono più disperato. Walter scivola nell'Errore tragico e per un momento si sente impotente. Si mette le mani nei capelli per il disgusto, si sente oppresso e incapace, forse si chiede chi o cosa sta cospirando contro di lui e incolpa tutti, compreso se stesso, per la situazione in cui si trova.

Il comportamento autodistruttivo di Walter diventa più infantile. L'unico posto in cui può rifugiarsi è il bambino che è dentro di lui. Concentrandosi su questo bambino, Walter riesce a trovare il modo di entrare in contatto con se stesso. Potrebbe ricordare le parole di una persona che in passato ha appagato il suo Bisogno. Ritrovato il rispetto per se stesso, Walter trova l'assegno, apparentemente per caso. Una volta trovato l'oggetto, il suo Bisogno "essere rispettato" è stato appagato.

Capitolo quattordicesimo

IL MOMENTO PRIVATO

*Nella solitudine e nel silenzio poniamo rimedio a quella crudele
castità che siamo obbligati a ostentare in pubblico.*

Marchese de Sade

ONE MAN SHOW

Tutti i personaggi principali di *American Beauty* hanno almeno una scena in cui sono soli o credono di essere soli. Lester Burnham lotta con la sua autostima mentre si guarda allo specchio. La moglie di Lester, Carolyn, prima dell'arrivo dei clienti ripete ansiosamente il suo mantra "venderò questa casa". La figlia di Lester e Carolyn, Jane, cerca nello specchio della sua camera un'identità con cui vivere. Ognuna di queste scene rivela chiaramente qualcosa di profondamente privato e personale sul personaggio che la interpreta.

Gli attori che interpretano questi ruoli si sono preparati meticolosamente e hanno provato le loro parti a lungo. Interpretano i loro ruoli davanti a decine di tecnici. Anche durante le scene in cui sono apparentemente soli, i personaggi Lester, Carolyn e Jane sembrano comportarsi spontaneamente, come se fossero davvero soli. Hanno dei comportamenti talmente privati che lo spettatore si sente quasi un voyeur. Quella che Kevin Spacey, Annette Bening e Thora Birch hanno raggiunto in questi momenti di *American Beauty* è ciò che Stanislavskij chiamava "solitudine pubblica".

SOLITUDINE PUBBLICA

Stanislavskij sosteneva che, nelle interpretazioni più realistiche, l'attore crea l'illusione che il suo personaggio sia solo e inosservato. È solo in pubblico. Lee Strasberg era particolarmente ispirato dal concetto di Stanislavskij della solitudine pubblica, al punto che ha immaginato un esercizio per preparare e far abituare l'attore a vivere un momento privato in pubblico. Strasberg chiamava questa invenzione "Momento privato".

L'esercizio di Strasberg per prepararsi al Momento privato è relativamente semplice. Ogni attore identifica e sceglie un'attività della vita reale che non farebbe mai se sapesse di essere osservato. Usa l'immaginazione per ricordare i dettagli e ricreare nello studio il luogo privato in cui fa questa

attività. A questo punto procede con l'attività immaginando di essere in questo luogo.

L'attore di Strasberg deve ballare da solo, parlare da solo e cantare a squarciagola in modo terribilmente stonato come farebbe nel salotto di casa sua. Nell'area sensoriale del bagno del nostro appartamento ci guarderemmo i denti o ci staccheremmo le sopracciglia. Pregheremmo, piangeremmo o rideremmo senza contegno se ci fosse una stanza in cui nessuno potrebbe vederci e sentirci. Mostrandoci in questa veste abbiamo imparato a spogliarci delle inibizioni e dalla consapevolezza che ci impedisce di mostrare il nostro privato (la realtà intima) in pubblico (sul palcoscenico o di fronte alla telecamera).

Secondo me, il Momento privato è il più importante contributo di Lee Strasberg alla recitazione ed è anche l'esercizio più controverso. Proprio perché l'attore rivela la sua privacy nello studio, in cui è osservato da altri, il Momento privato viene scambiato per una performance. I migliori Momenti privati, quelli in cui l'attore raggiunge la solitudine pubblica, mettono a disagio lo spettatore. Considerato come una performance, un Momento privato sembra un'ostentazione auto indulgente e insipida – un insieme di informazioni troppo personali per essere assorbite da un completo estraneo.

Ma il Momento privato non è mai una performance, è un esercizio. Strasberg lo ha creato per rinforzare le abilità dell'attore, non per raccontare una storia o per comunicare qualcosa a qualcuno. Un Momento privato è imbarazzante da vedere. Questo è il punto. L'attore che non raggiunge questo obiettivo non ha rivelato la vera privacy.

I critici di Strasberg dicevano che il Momento privato era potenzialmente pericoloso. Molta gente lo considerava uno psicodramma senza controllo e senza criterio che poteva abbattere la personalità fragile di un artista come un castello di carte. Questo era completamente falso. Strasberg studiava con attenzione i suoi attori e diceva che questo era un lavoro di esplorazione, non di auto interrogazione, di esibizionismo o di ammissione di qualunque cosa.

Quando sono venuta a conoscenza per la prima volta del Momento privato, ho capito subito che era un metodo sicuro e che l'avrei messo in pratica per anni.

DIETRO LE PORTE CHIUSE

Quando ero una ragazzina, di nascosto nel bagno dei miei genitori facevo un gioco. Guardandomi allo specchio, mi trasformavo in una cantante di blues sexy. Non ero affascinata dalla casa discografica Motown come mia sorella e altri coetanei. Invece di fingere di essere Diana Ross, facevo Ella Fitzgerald, Dinah Washington o Billie Holiday.

Ero anche convinta, con la fede assoluta tipica dei bambini, che dietro di me ci fosse una band. Erano tutti ragazzi che conoscevo e che incontravo regolarmente nel mio quartiere. Fingevo che fossero i musicisti della mia

band. Provavamo per ore e ore. Era il mio gruppo. Io ero il capo e davo il ritmo. Loro erano attentissimi. Ogni volta che schioccano le dita, immaginavo i ragazzi della band che mi seguivano a tempo. Ero sicura che guardassero ogni mio movimento.

Sarei rimasta mortificata se qualcuno mi avesse vista durante la mia routine canterina. Stavo sola per essere sicura che nessuno mi vedesse mentre parlavo con persone inesistenti e cantavo con uno spazzolino per microfono.

Il gioco della cantante sexy era il modo in cui da piccola mettevo in pratica ciò che sapevo sugli uomini. A quell'epoca non sapevo cosa volesse dire essere sexy. Anche se mia madre era molto aperta sul sesso e sulla biologia, non comunicavamo realmente sui sentimenti e sui comportamenti che stavano dietro ad api e uccelli. Nei momenti in cui ero sola nel bagno, cercavo di sconfiggere le mie paure. Avevo bisogno che mia madre mi aiutasse a capire e ad affrontare il rapporto uomo-donna. Avevo paura e avevo bisogno della sua guida.

Quando cresciamo diventiamo più sicuri di noi. Ma continuano a esserci dei momenti nelle nostre vite in cui preferiamo stare soli. Se ci vedessero in uno di questi momenti, sveleremmo molto di più sul nostro vero essere di quanto accadrebbe se sapessimo di essere osservati. Il nostro comportamento in queste situazioni è privato perché non ci sono filtri. Non c'è una maschera o una Persona pubblica tra il nostro Bisogno e il lavoro.

C'era qualcosa di geniale nell'invenzione di Strasberg. Un attore che fa l'esercizio sul Momento privato ottiene un buon risultato se riesce a calarsi nel Bisogno. Quando un Momento privato funziona davvero, quando l'attore riesce a raggiungere la solitudine pubblica di Stanislavskij, è calato nel Bisogno e sperimenta realmente l'energia del Bisogno al punto che è impossibile che il pubblico invada la sua privacy.

Sono andata a una scuola di buone maniere. Ho recitato nel teatro per ragazzi. E quando sono arrivata all'Actors Studio avevo fatto un sacco di musical. Il Momento privato mi ha insegnato che queste cose erano espressione della mia Persona pubblica, non del mio Bisogno. Mi davano sicurezza, ma non mi davano necessariamente la verità. Se volevo esistere davvero nella realtà intima del Bisogno di un personaggio dovevo essere in grado di esplorare e mostrare il mio Bisogno da sola.

IL MOMENTO PRIVATO PERSONALE

È importante ricordare che la maggior parte del lavoro più brillante di Strasberg è stato fatto nel periodo in cui Lenny Bruce era in carcere per aver detto barzellette spinte. Tenendo conto della mentalità da caccia alle streghe dell'epoca, Strasberg si è rifugiato nella natura realmente privata del suo esercizio Momento privato. A volte permetteva agli attori di assumere dei comportamenti che fossero tanto abituali quanto personali. Ho rielaborato la brillante scoperta che fa fatto Strasberg pensando al Bisogno. L'ho chiamata "Momento privato personale".

Il Bisogno nasce dall'intimità dell'attore. Poiché questa intimità si raggiunge nel Momento privato personale, chiedo all'attore di usare il comportamento più intimo che riesce a immaginare. A parte masturbarsi e andare in bagno è tutto ben accetto.

Nel Momento privato personale ho visto i Bisogni espressi apertamente, con gli attori che si baciavano nello specchio del bagno o che suonavano una chitarra immaginaria nel letto fingendo di essere in uno stadio. Ci sono stati attori che si vestivano da donna. Ho visto attori che parlavano con Dio e ascoltavano le sue risposte. Ho visto gli abissi della solitudine e le urla di sconforto di un attore che guardava la foto di famiglia in un album. Ognuna di queste attività serve per liberare gli attori dalle inibizioni, dalla coscienza di sé, e farli calare nel Bisogno.

Chiedo anche agli attori di mostrare il loro Momento privato personale davanti a tutta la classe. Questo mette davvero alla prova la loro abilità di creare e mantenere la sensazione del luogo in cui eseguono le loro attività private. Devono alzare la Quarta parete e percepire l'ambiente come reale. La sfida per l'attore è cercare di non recitare. È un'impresa estremamente difficile per l'attore che deve trovare spontaneamente la privacy mentre è sotto gli occhi di un "pubblico".

Chiedo all'attore di preparare tre attività private per il Momento privato personale. Se l'attore non riesce a raggiungere la solitudine pubblica e a calarsi nel suo Bisogno nella prima attività privata passa alla seconda. Una delle tre attività dovrebbe fargli raggiungere la privacy e calarlo nel Bisogno.

L'"attore" Walter Lee potrebbe avere qualche difficoltà con le tre attività private. Walter ha passato tutta la sua vita nello stesso appartamento affollato. Non è cresciuto fantasticando nel bagno come ho fatto io, perché la sua famiglia condivideva il bagno con tutti gli inquilini del piano.

Ma ci devono essere dei momenti in cui non c'era nessuno in casa. Quando sua madre era in chiesa, sua moglie a lavoro e sua sorella e suo figlio a scuola, Walter probabilmente ha la possibilità di vivere un momento di privacy. Forse avrebbe una conversazione con un impresario fittizio, immaginandolo come un suo simile, oppure parlerebbe del suo futuro radioso con un immaginario John D. Rockefeller.

Se questo non bastasse a far entrare Walter in contatto con il suo Bisogno "essere rispettato" e nella solitudine privata, dovrebbe provare qualcosa'altro. Forse Walter potrebbe far fare a un giornalista il giro degli ultimi negozi di liquori della sua famosa catena. Onestamente, credo che dovrebbe andare davvero a fondo per calarsi nel suo Bisogno.

Ho cresciuto mio figlio Carl in un bilocale nell'Upper West Side. Pur non essendo un palazzo degli anni '50 a Sud di Chicago, nel nostro appartamento non c'era molta privacy.

A volte dalle scale arrivava il suono di una partita di basket. Sentivo i giocatori, la palla che rimbalzava, la folla che urlava dagli spalti, i lanci e non ci facevo caso. Poi una volta sono scesa nella tromba delle scale e

ho scoperto Carl che metteva in scena tutta la partita. Ho pensato che, dopo aver visto la TV, mio figlio stesse riproducendo i rumori della folla e facendo gli stessi movimenti di Michael Jordan che lanciava il pallone nel canestro. Stimolato dalla sua immaginazione infantile, stava ricreando tutto il gioco.

Ciò che suggerirei a Walter Lee è un'attività privata realmente potente. Walter era un bambino negli anni '30. Deve aver seguito pugili come Joe Louis, il Michael Jordan dell'epoca. Immagino che in un Momento privato personale Walter riprodurrebbe uno degli incontri di Joe Louis, proprio come mio figlio giocava a basket come Michael Jordan.

Nel suo Momento privato personale, Walter Lee riprodurrebbe il famoso incontro di Joe Louis contro il pugile tedesco Max Schmeling. La propaganda nazista ha promosso la sconfitta di Louis per mano di Schmeling nel 1936 come il trionfo ariano sull'inferiore nero americano. Nel secondo incontro contro Schmeling, Louis combatteva per il suo paese. È diventato il campione nero dell'America dei bianchi.

Se Walter Lee mettesse in scena la sconfitta di Schmeling, userebbe la stessa combinazione di pugni di Louis. E si ricorderebbe di non stare sulla sinistra come aveva fatto Louis quando aveva perso nel '36. Ma ricorderebbe tra le acclamazioni anche gli insulti dei fan razzisti che hanno perseguitato Joe Louis per tutta la sua carriera. Se Walter Lee raggiungesse il suo Bisogno naturale "essere rispettato" proverebbe i sentimenti contrastanti che si celavano dietro la vittoria di Louis su Schmeling.

Parliamo di Angelina La Monroe del nostro cerchio. Appena inizia il suo Momento privato personale rimane nuda davanti alla classe. Dal modo in cui i suoi occhi sono fissi su un punto dritto davanti a lei, è chiaro che si trova dietro uno specchio immaginario all'interno della sua Quarta parete. Ha un rasoio nella mano sinistra. La classe rimane a bocca aperta quando lo mette sulla coscia nuda. Stavo quasi per interrompere l'esercizio, quando mi sono accorta che la lama del rasoio era ricoperta con cura con il nastro adesivo. Angelina passa il rasoio ripetutamente sulla coscia. Ad ogni passata scende più in profondità nella sua intimità. Per lei quella sensazione è reale, e anche noi riusciamo a percepirla. Sta usando l'automutilazione per comunicare ciò che non riesce a dire con le parole. Mentre si rade, sempre più in profondità, emerge la sua infanzia, il Momento privato diventa insopportabile da guardare e interrompo l'esercizio. Sono felice di non aver scoperto quali altre fossero le sue attività private. La sua prima scelta ha funzionato alla perfezione. Sono soddisfatta dell'autenticità del lavoro di Angelina, è stato tormentato come ci si aspettava.

Parte terza

IL PERSONAGGIO

Capitolo quindicesimo

LA STORIA DEL PERSONAGGIO

A dire il vero non esiste nessuna storia, solo una biografia.
Ralph Waldo Emerson

MANCANZE DI GIUDIZIO

«Gli attori hanno una responsabilità verso le persone che interpretano», diceva Phillip Seymour Hoffman. «Dovete amare chi interpretate». Questo amore è assoluto e incondizionato. E l'amore incondizionato non lascia spazio per il giudizio.

Secondo Denzel Washington, Alonzo Harris, l'eroe machiavellico che ha interpretato in *Training Day*, è «un ladro arrogante, un bugiardo, un assassino e un egocentrico», e anche «un malato, un uomo malato senza cuore». Ma queste parole, usate per descrivere Harris durante un'intervista, per Washington sono parole d'amore. Non c'è un momento in *Training Day* in cui Denzel Washington giudichi Alonzo Harris. Prova compassione per quello che lui stesso definisce: «Harris l'uomo, non Harris il poliziotto». In ogni parola e in ogni gesto, Washington ha messo Alonzo Harris in una posizione in cui è l'ambiente a corromperlo. «Ci vuole un lupo per catturare un lupo», dice Harris al suo compagno alle prime armi. «Devi osservare le strade, devi odorarle, devi assaporare le strade».

Dopo l'uscita di *Training Day*, Denzel ha vinto un Oscar e la stampa si chiedeva come avesse fatto a interpretare un cattivo. Ma Denzel ha attribuito a Harris la stessa umanità e serietà di tutti gli eroi giusti anche se imperfetti che aveva interpretato fino a *Training Day*. La virtù di Harris è perversa e i suoi difetti fanno parte di lui.

A SANGUE FREDDO

Phillip Seymour Hoffman ha creato la sua rappresentazione da Oscar di Truman Capote in *A sangue freddo* dopo aver fatto una montagna di ricerche. Hoffman, che si è sempre preparato meticolosamente per i suoi ruoli, ha passato mesi a divorare gli scritti di Capote e a incontrare alcuni dei suoi amici e dei suoi colleghi per condividere i loro ricordi sulla sua vita e sul suo lavoro; ha studiato il documentario del 1966 dei fratelli May-

sles *A Visit with Truman Capote*, il filmato delle letture di Capote a New York e le svariate apparizioni in TV e al cinema.

Hoffman ha anche perso venti chili per assomigliare di più allo scrittore, che già di per sé non era un compito difficile. Ma i dettagli superficiali di uno degli scrittori più famosi degli anni Sessanta e Settanta potevano aiutarlo solo fino a un certo punto. Infatti, Phillip Seymour Hoffman ha confessato che Truman Capote era molto di più che una sfida sul piano tecnico. Ha combattuto con quel ruolo per gran parte delle riprese. Pur avendo lavorato con amici e attori meravigliosi, Hoffman ha detto che la produzione di Capote è stata una delle più difficili della sua vita.

Phillip Seymour Hoffman era un padre, sosteneva la sua compagnia teatrale e supportava cause politiche. Per la parte ha cambiato completamente rotta. Truman Capote era promiscuo, un manipolatore sconsiderato ed estremamente autodistruttivo. È morto a cinquantanove anni per una complicanza al fegato causata da quella che il medico legale ha definito «intossicazione multipla da droghe».

Per dare vita a Truman Capote e renderlo reale, Phillip Seymour Hoffman ha esaminato e rivisitato i lati più oscuri della sua personalità. L'ambizione sfrenata, l'identità sessuale e la dipendenza sono quel genere di cose che le persone non ama affrontare. Nel corso delle riprese, Hoffman è stato in grado di abbattere la sua resistenza. «Non si trattava solo di finzione», ha detto Hoffman in un'intervista, «non si trattava di imitazione, si trattava di creare un personaggio». Creare per Hoffman voleva dire, come ha detto lui stesso, «mettere da parte se stesso» per Truman. Alla fine è esattamente ciò che ha fatto.

Hoffman ha eseguito una performance che ha catturato la Persona pubblica di un gay dichiarato in un'epoca intollerante. Ha preso a cuore il suo profondo Bisogno «essere accettato» e l'odio atroce per se stesso che era l'Errore tragico che ha messo Capote su un cammino di autodistruzione che lo ha portato alla tomba prematuramente. Mettendo a nudo la sua anima, Hoffman ha dato un'anima al personaggio di Truman.

LA LEZIONE DELLA STORIA

Da questo momento in poi dovete essere consapevoli di quale risorsa creativa di vitale importanza sia l'esperienza personale dell'attore. Il Bisogno, la Persona pubblica e l'Errore tragico sono la base e il fondamento della vita drammatica di un personaggio immaginario e il fondamento della vita dell'attore. Queste tre forze definiscono i personaggi di una sceneggiatura perché sono le stesse forze che governano il comportamento umano nella vita reale.

Tutti i personaggi sono plasmati dalle circostanze della sceneggiatura. Molte di queste circostanze nascono molto prima che la storia inizi. Ogni personaggio nella storia di una sceneggiatura ha una vita e una storia alle sue spalle. Lo spettatore non deve assistere ai momenti

chiave della storia del personaggio. Il pubblico non deve conoscere gli eventi che stanno dietro il Bisogno, la Persona pubblica e l'Errore tragico di un personaggio. Ma l'attore che interpreta il personaggio deve conoscerli.

Che si tratti di un personaggio basato su una persona reale con una biografia rintracciabile o no, è compito di ogni attore conoscere la storia del suo personaggio, così come Phillip Seymour Hoffman conosceva la biografia di Truman Capote. Non fa differenza se l'attore deve recitare in una puntata di *Law & Order* e ha una battuta di una sola riga o deve recitare in uno *one-man show* nella parte di Abraham Lincoln. Cercare, stabilire e mantenere dei parallelismi tra il mondo interiore dell'attore e del personaggio richiede che l'attore sappia tutto ciò che c'è da sapere sul personaggio.

Alla fine il lavoro di un attore è comunicare una storia. Ma il lavoro sul personaggio non deve basarsi su questo. Per comprendere meglio la dinamica che unisce la storia di un personaggio a quella di un attore, prenderemo in esame i personaggi fuori dal mondo della sceneggiatura. Nei prossimi capitoli ci concentreremo su come distinguere la verità dell'attore dalla verità del personaggio.

Per fare questo useremo una personalità storica, non un personaggio immaginario. Questo non vuol dire Truman Capote di *A sangue freddo* o Tina Turner di *What's Love Got to Do with It*. Nessuno dei due film era un documentario. Entrambi i personaggi erano basati su persone reali e sono stati scritti sulla base di ricerche accurate. Ma gli scrittori hanno reinventato Truman e Tina come personaggi delle loro storie. Questi personaggi sono stati interpretati da Hoffman e Angela Bassett che si sono ispirati alle loro relative sceneggiature, non agli eventi reali della vita di Truman e Tina.

Per capire meglio il ruolo della ricerca e il processo tramite cui un attore entra in contatto con il suo ruolo, analizzeremo i personaggi estratti da una storia. Useremo persone reali conosciute per la storia della loro vita. Questi "personaggi" reali saranno gli strumenti che useremo per esercitarci in vista dei personaggi immaginari. Siamo a metà strada tra la sezione precedente che si focalizzava sull'attore e la prossima che si occuperà della sceneggiatura.

Gli storici e i biografi tendono a rivedere e rivalutare le personalità e le vite dei personaggi storici. Attualmente le opinioni sulla personalità di Abraham Lincoln derivano dallo storico Joshua Wolf Shenk e dal romanziere Gore Vidal che enfatizzano la natura depressiva di Lincoln e da Doris Kearns Goodwin e David Donald che ritraggono Lincoln come un giudice della natura umana, acuto e sensibile. L'autore Clarence Arthur Tripp sostiene che il matrimonio di Lincoln fosse una copertura e che il sedicesimo presidente fosse segretamente omosessuale.

Per un attore che deve interpretare il personaggio di Abraham Lincoln tutte queste interpretazioni possono essere importanti. Dipende dagli

istinti dell'attore. Nel corso di questa ricerca, l'attore deve scavare a fondo nella vita e nei fatti dei suoi personaggi così come ha scavato dentro se stesso durante il Viaggio del Bisogno. Se vi documentate in modo approfondito su Lincoln, Michael Jackson, Joséphine Baker, Margaret Bourke-White, Kurt Cobain, Donald Trump o Maria Antonietta, le relazioni personali diventeranno chiare. Una volta che avete collezionato abbastanza elementi, la creazione ha inizio.

"SI PUÒ FARE"

L'attore non può giudicare gli eroi e i cattivi della storia più di quanto potrebbe fare con il personaggio di una sceneggiatura, con il vicino della porta accanto, una sorella o un fratello. Sì, Adolf Hitler era un mostro, ha commesso crimini spaventosi, abominevoli e inconcepibili, ma nello studio sul personaggio di Hitler sarebbe disonesto non tenere in considerazione gli abusi fisici costanti e l'assenza totale di amore materno che hanno caratterizzato la sua infanzia. La Persona pubblica del Führer, protettore e salvatore della Germania, che Hitler mostrava realmente, riflette quanto profondo e incolmabile sia stato il suo Bisogno "essere protetto". Non c'è modo di attenuare o banalizzare il suo mostruoso Errore tragico - il comportamento sociopatico.

Che si facciano buone azioni o cattive azioni, tutti hanno un Bisogno emotivo, una Persona pubblica che lo nasconde e un Errore tragico che emerge quando Bisogno e Persona pubblica vanno in contrasto. Indipendentemente da quanto bene facciamo, da quanto siamo gentili, o da quanto sembriamo incorruttibili, ognuno di noi ha dentro di sé questi tre aspetti del personaggio.

Rosa Parks è diventata famosa per aver negato a un uomo bianco un posto riservato ai bianchi su un autobus a Montgomery nel 1955. Il suo atto di sfida e l'arresto che ne è seguito ha risvegliato l'interesse del mondo sul movimento per i diritti civili degli americani. Da qui è nato il boicottaggio del sistema dei trasporti di Montgomery da parte degli autisti afroamericani, ed è stato questo boicottaggio che ha reso noto per la prima volta il nome di Martin Luther King Jr. e ha portato all'abrogazione delle leggi razziali in Alabama.

La storia della cucitrice modesta e timorata di Dio che non ha ceduto alle leggi razziali dell'Alabama è diventata una leggenda. Nel 1989, quando sono state trasmesse le immagini di una protesta a Piazza Tiananmen contro un carro armato dell'esercito cinese, Nelson Mandela lo ha dichiarato "Movimento Rosa Parks".

La storia popolare ricorda Rosa Parks come una martire religiosa. I suoi contemporanei la definiscono così: «C'era una strana passione religiosa in Rosa». Il membro del Congresso per l'Uguaglianza Razziale, James Farmer, diceva: «Aveva attorno una luce cristiana che le donava una maestosità unica». Quando Rosa Parks è morta nel 2005, il membro del congresso del Michigan, John Conyers ha descritto così i ventitré anni in

cui Rosa ha lavorato per lui: «La trattavo con deferenza perché era così tranquilla, così serafica – era una persona molto speciale».

Ma Rosa Parks era una persona in carne e ossa. La sua vita è stata lunga ma segnata da dolori e sofferenze. È nata a Tuskegee in Alabama. Ma quando suo padre, che faceva il carpentiere, ha abbandonato la madre di Rosa, Leona Edwards McCauley, e i suoi due figlioletti, Leona si trasferì in una baracca con la sua famiglia a Pine Level, sempre in Alabama.

Durante la sua infanzia Rosa era troppo gracile per la sua età ed era vittima di raffreddori e tonsilliti. Mentre sua madre insegnava in una scuola di un'altra città, si prendevano cura di lei i nonni. Nonostante l'età, la costituzione e la sua fragilità, Rosa lavorava nei campi di cotone con gli altri figli dei mezzadri e badava al suo fratellino Sylvester.

Nella sua autobiografia *Rosa Parks: My Story* racconta due dei suoi ricordi d'infanzia. Il primo riguardava un premio che le aveva dato suo padre per essersi comportata bene. Come molti bambini cresciuti dai nonni, si comportava da adulta anche se era una bambina. Il secondo ricordo che cita riguarda lei che cerca di addormentarsi mentre suo nonno è seduto accanto a lei su una sedia a dondolo con un fucile da caccia in grembo nel caso in cui il KKK avesse attaccato la casa. Non sorprende che abbia sempre sofferto di insonnia.

Rosa badava al suo fratellino quando erano piccoli, poi alla nonna malata, al marito alcolizzato Raymond Parks, e alla madre Leona quando si è ammalata. Rosa ha passato tutta la sua vita a prendersi cura degli altri. L'immagine di una santa, che deriva dalla sua storia e dai ricordi di coloro che l'hanno conosciuta, è la sua Persona pubblica – una santa che si prende cura di chi ha bisogno.

Essendo cresciuta in fretta e senza un padre, ed essendosi fatta carico dei problemi degli altri per tutta la sua vita, il Bisogno che la Persona pubblica di Rosa celava era «avere qualcuno che si prenda cura di me». Uno dei brani delle Sacre scritture preferiti da Rosa era il Salmo 27:

Nel momento del Bisogno

Mi nasconderà nella sua tenda;

Mi nasconderà nel segreto del suo tabernacolo;

Mi metterà al sicuro su una roccia.

La sua devozione alla chiesa, il senso di fede e di appartenenza che le dava, era un unguento per il suo Bisogno.

Lo stereotipo completamente falso, che la stampa bianca aveva diffuso all'epoca del boicottaggio, vedeva Rosa Parks come una piccola cucitrice di colore che aveva cambiato involontariamente la storia americana perché era troppo pigra per cedere il suo posto su un bus. All'epoca del suo arresto nel 1955, Rosa era attiva da dodici anni nel movimento per i diritti civili in Alabama come segretaria del presidente del NAACP Edgar Nixon. Era un membro dell'Associazione degli Elettori ed era stata un'attivista di

spicco a favore dei ragazzi di Scottsboro e delle altre vittime delle ingiustizie delle leggi razziali.

Ma il lavoro di Rosa per i diritti civili è sempre rimasto dietro le quinte. Ha organizzato riunioni, preso appunti e fatto telefonate. Non ha mai partecipato direttamente alle rivolte civili. L'Errore tragico di Rosa Parks, che derivava dal contrasto tra il suo Bisogno «avere qualcuno che si prenda cura di me» e la sua Persona pubblica, che si prendeva cura dei bisogni, era il risentimento. Il fatto che sia caduta così di rado in questo errore nel corso della sua vita rimane un mistero.

Ma nel caso del bus fatale, il suo risentimento è entrato nella storia. Quando Rosa Parks salì su quel bus nel dicembre 1955, era stanca ed esausta. La resistenza passiva ha incontrato l'aggressività passiva quando ha rivisto lo stesso autista che dodici anni prima l'aveva mandata via da un bus di Montgomery. Era stanca, questo è certo. Ma quando si è resa conto che l'autista bianco che la stava minacciando era lo stesso, si è impuntata.

Per assorbire il personaggio di Rosa Parks, un'attrice dovrebbe sapere tutte queste cose, se non di più. Con in pugno il Bisogno di Rosa, la Persona pubblica e l'Errore tragico, dovrebbe iniziare a scoprire e a delineare gli eventi importanti, i dettagli fisici e le persone che hanno fatto parte della vita di Rosa. Dovrebbe leggere non solo le memorie di Rosa ma anche la sua biografia scritta da Douglas Brinkley, le memorie di Virginia Durr, un'attivista contro le leggi razziali che descrive la sua amicizia con la Parks e molti altri.

Rosa Parks è nata nell'Alabama razzista di Jim Crow. A sei anni, ricorda Rosa nella sua autobiografia, «ero abbastanza grande da capire che non eravamo liberi. Il Ku Klux Klan opprimeva la comunità di colore, bruciava chiese, picchiava e uccideva la gente».

Non appena ha imparato a leggere, ha divorato tutti i libri che ha trovato. Come molti neri dell'epoca, Rosa ha letto *Up From Slavery* e i libri di Booker T. Washington che stimolavano la presa di coscienza e spronavano ad aiutare se stessi. La lettura e la realtà di ogni giorno in cui doveva sopravvivere in una comunità razzista hanno sviluppato in lei una sorta di pragmatismo. «Non mi piace formulare un'idea se non ho alcuna prova di ciò che penso», ha scritto anni dopo.

Rosa andava a messa regolarmente. Leggeva la Bibbia voracemente, sottolineava, prendeva appunti e imparava alcuni passaggi a memoria. «Dio è tutto per me», diceva. Fondata da schiavi liberi, la Chiesa Africana Metodista Episcopale «con il ritmo della sua musica in cui si sentiva l'eco dell'Africa», ha scritto Rosa, «era molto eccitante quando ero giovane».

I dettagli sensoriali della vita di Rosa – il fatto che da piccola aveva difficoltà a ingoiare o la borsite cronica che ha compromesso la sua carriera da cucitrice – devono essere esplorati. Il gusto del prosciutto salato, la verdura e il pesce gatto fritto della sua infanzia e l'orgoglio e il piacere che ricordava, «Sentivo l'odore del bacon che friggeva, del caffè in infusione

e sapevo che i bianchi stavano preparando queste cose al posto mio», quando era ospite dell'Highlander Folk School pochi mesi prima del boicottaggio, sono allo stesso modo di vitale importanza.

L'attrice che interpreta Rosa Parks dovrebbe ascoltare la musica gospel che lei adorava, leggere le scritture che lei divorava e consultare quanti più giornali e riviste come avrebbe fatto Rosa Parks da lettrice vorace quale era.

In breve, dovrebbe scoprire ogni dettaglio esistente della vita di questa donna e ogni possibile rapporto. Se dovete interpretare Rosa Parks, non dovete lasciare nulla non svelato, né in voi stessi né nel personaggio. Per ogni persona importante della vita di Rosa dovete creare una Personalizzazione. Per ogni evento di cui venite a conoscenza, dovete cercare una sensazione simile nella vostra esperienza.

Vale lo stesso per qualunque personaggio, che faccia parte di una sceneggiatura o meno. Potrebbe sembrare un lavoro enorme e così è. Ma così come il lavoro interiore che un attore fa su se stesso porta i suoi frutti, i dettagli e quelle che possono sembrare delle banalità nella storia sono materiali potenti per creare un personaggio. Come scrive il guru delle storie Robert McKee (che non a caso ha iniziato la sua carriera come attore) nel suo libro *Story*: «Costruiamo le biografie dei personaggi pianificandoci degli eventi da cui raccoglieremo sempre dei frutti».

Capitolo sedicesimo

IL MOMENTO PRIVATO DEL PERSONAGGIO

Abbiamo almeno il settantacinque per cento in comune con ogni personaggio che interpretiamo, che sia Hitler o Peter Pan. Pur volendo, non possiamo evitarlo.

Jack Nicholson

VITE PRIVATE

Il Momento privato personale è uno strumento straordinario che aiuta l'attore a entrare in contatto con il suo mondo interiore. L'attore che ha imparato a raggiungere la solitudine pubblica attraverso questo momento, ha fatto un enorme passo avanti nel raggiungimento dell'intimità che serve per creare un personaggio. Ma il Momento privato personale non è solo un modo in cui l'attore può esplorare la sua intimità, può anche essere usato per esplorare l'intimità del suo personaggio.

Le scene di *American Beauty* in cui Lester, Carolyn e Jane Burnham si rivelano, i momenti di *Un uomo da marciapiede* e *Taxi Driver* in cui Joe Buck e Travis Bickle parlano a loro stessi nello specchio, colgono questi personaggi nel loro Momento privato. In queste scene questi personaggi sono indisturbati e rivelano un grado di intimità che è quasi imbarazzante. Per un attore che deve entrare in un personaggio con questo grado di intimità, consiglio l'esplorazione attraverso il Momento privato del personaggio per mezzo del quale l'attore può fondere la sua interiorità con quella del personaggio.

Il Momento privato del personaggio richiede all'attore di filtrare la sua interiorità con i fatti e la storia che conosce del personaggio. Per iniziare, l'attore sceglie un posto in cui, in base alle ricerche, il personaggio sarebbe veramente in intimità. Ancora una volta l'attore deve basarsi su fatti. Non deve solo decidere che posto è e dove si trova, ma anche cosa c'è dentro e quali sono i dettagli sensoriali. Fa caldo? Fa freddo? Com'è la luce? Che odore ha? Che suoni si sentono?

A questo punto, per infondere nel personaggio la sua interiorità, l'attore sceglie tre attività private. Come nel Momento privato personale, queste attività devono riguardare un comportamento che l'attore conosce bene, ma che non mostrerebbe mai in pubblico.

Il Momento privato del personaggio contiene:

- le circostanze del personaggio – i fatti che definiscono la scena del Momento privato;
- l'intimità dell'attore – tre attività private che l'attore non farebbe mai in pubblico.

Nel Momento privato del personaggio, l'attore mette insieme la vita del personaggio e la *sensazione* dell'attore – l'esperienza intima della realtà fisica ed emotiva – usando l'immaginazione. Grazie all'immaginazione, l'attore combina la verità della sua intimità con l'intimità del personaggio. Quando un Momento privato del personaggio è fatto bene, l'attore raggiunge subito la conoscenza e l'esperienza della vita interiore del personaggio. Si apre anche alle rivelazioni personali e alle epifanie del personaggio che possono essere usate come scelte nel corso della performance.

Ho visto il Momento privato del personaggio fare miracoli in questo senso. Appena l'attore trova una corrispondenza tra se stesso e il suo ruolo, il giudizio scompare e le interpretazioni sembrano frammenti di vita reale.

ROSA PARKS: IL MOMENTO PRIVATO DEL PERSONAGGIO

Dalle ricerche è emerso che Rosa Parks era talmente religiosa che non avrebbe mai danzato fuori dalla chiesa. Era sposata con un bell'uomo. Lui beveva e lei no. Non ha mai avuto figli. La sua Persona pubblica in pratica non contempla la sessualità.

Forse esplorava la sua sensualità in privato? Un'attrice che interpreta Rosa Parks potrebbe fare qualcosa di simile a me che da piccola facevo la cantante in bagno, quando mi sentivo una cantante sexy in una band tutta al maschile. Sarebbe un'attività personale forte – con Rosa che segretamente faceva la vamp e scatenava la sua sensualità nel suo Momento privato.

Rosa aveva la pelle chiara. In base alle mie ricerche ho scoperto che il suo bisnonno era bianco – uno schiavo mezzo scozzese mezzo irlandese. Nella sua famiglia si diceva che il nonno di suo padre era un soldato Yankee bianco. Si sarà chiesta in privato cosa avrebbe voluto dire essere bianca? Avrà scimmiettato le pose dei bianchi allo specchio? Non ho mai rinnegato le mie origini, ma come molti afroamericani a volte mi sono chiesta come sarebbe stata la mia vita se non fossi nata di colore. Per un'attrice che esplora Rosa Parks, fingere di essere bianca potrebbe essere una buona attività personale.

Rosa Parks ha passato tutta la vita a prendersi cura degli altri. Ha protetto con coraggio il suo fratellino, ha badato a sua nonna quando si è ammalata e poi a sua madre. Ha tollerato che il marito fosse un alcolizzato. Come poteva non covare rabbia e frustrazione per essere una donna di grandi risorse e intelligenza confinata al ruolo di badante?

Io ero una madre single. Ho cresciuto mio figlio senza l'aiuto di un asilo nido o del governo. Gli ho dato un tetto sotto cui stare, l'ho vestito e nutrito e dargli la migliore educazione possibile non è stato facile. Non mi sono mai lamentata ma nei momenti di difficoltà sono caduta nell'auto-commiserazione e nel risentimento. A un'attrice con una vicenda simile probabilmente verrebbe facile liberare questa rabbia e dividerla con Rosa.

In questo caso la ricerca si fonde con le congetture. Siamo nel territorio dell'immaginazione come tutto ciò che accade in questo esercizio, anche se deriva dall'intimità. Non stiamo mettendo in scena uno spettacolo, ma esplorando un personaggio.

IL LUOGO

La casa di Rosa Parks – un piccolo appartamento a Cleveland, nella contea di Montgomery in Alabama. È un sabato pomeriggio all'inizio del 1956. Il famoso boicottaggio del bus di Montgomery è accaduto solo pochi mesi prima. Raymond Parks sta lavorando nella sua bottega di barbiere e la madre di Rosa, Leona McCauley sta pulendo la chiesa per la messa della domenica. Rosa ha perso il lavoro dopo l'arresto. Sopravviveva con il lavoro di sarta che riusciva a fare tra i comizi (per cui non accettava denaro) e le attività organizzative.

L'attrice che sta esplorando Rosa finisce di pulire il palcoscenico scarsamente arredato che rappresenta il suo appartamento e mette giù lo straccio con orgoglio.

Rosa Parks viveva con sua madre e suo marito in un piccolo appartamento a Cleveland, nella contea di Montgomery. Dovevano essere rari i momenti in cui rimaneva sola. L'attrice ha esplorato la Persona pubblica della santa/badante felice di fare le faccende di casa.

Rosa passa davanti a un grande specchio che usano i clienti. Strofinava il braccio destro indolenzito mentre si specchia.

Rosa ha sofferto per tutta la vita di borsite, una dolorosa infiammazione dei tessuti dovuta a uno stress continuativo. L'attrice si è preparata usando la Memoria sensoriale di un dolore simile e della paura che il peso della malattia diventi intollerabile.

Rosa Parks si ferma e si guarda allo specchio. A voce bassa dice: «Specchio, specchio delle mie brame, chi è la più bella del reame?». Rosa si avvicina allo specchio, si toglie gli occhiali, si tira indietro i capelli e li raccoglie dietro la nuca. Stringe gli occhi fino a farli diventare quasi a mandorla e sorride.

Il fratello di Rosa, Sylvester, era chiamato "Giallo" perché aveva gli occhi a mandorla. È chiaro che l'attrice abbia usato come Personalizzazione il fratello o un'altra persona a lei vicina per il fratello di Rosa.

Osserva nello specchio la sua carnagione chiara e si guarda le braccia e ripensa al suo bisnonno che molta gente scambiava per bianco. Inizia a piangere – non perché desiderasse essere bianca, ma per la difesa di suo nonno, delle origini e dell'identità della gente di colore.

Il nonno dalla pelle chiara di Rosa Parks, Sylvester Edwards, aveva una grande influenza su di lei. Era un uomo con un'enorme dignità che andava fiero delle sue origini africane. Lei era anche ispirata da Walter White, l'afroamericano meticcio dai capelli biondi e dagli occhi azzurri, che aveva fondato la NAACP a Atlanta nel 1916. L'attrice ha personalizzato in modo efficace i parenti e i cari più anziani. Ha anche usato un'esperienza di bigottismo o discriminazione.

Rosa va verso la scrivania e tira fuori un fazzoletto dal cassetto. Si soffia il naso poi si avvicina alla radio e la accende. Sintonizza la radio e si mette ad ascoltare un episodio di *Amos and Andy*. Poi passa velocemente a uno spettacolo di jazz. Il tono puro, caldo e dolce di Ella Fitzgerald riempie l'aria. Rosa si guarda intorno per accertarsi di non essere vista da nessuno. Il suo corpo martoriato dalla borsite si rilassa in un ritmo ondeggiante e rassicurante. Non conosce i passi, ma sa come farsi sedurre dalla musica. I suoi movimenti sono sempre più sensuali e i fianchi iniziano a muoversi a tempo.

Il suo corpo è libero, il movimento sensuale allenta le sue inibizioni. Ride. Ha scoperto il suo lato sensuale.

L'amica di Rosa, Virginia Durr, da poco tempo le aveva fatto conoscere la musica di Ella. Rosa non aveva mai ballato, ma la sua chiesa, la Chiesa Africana Metodista Episcopale, incoraggiava i fedeli a muoversi a ritmo con la musica gospel e con gli inni durante le funzioni religiose. Credo che la musica di Ella Fitzgerald abbia un fascino sensuale. L'attrice ha usato la Memoria sensoriale per ballare con abbandono sensuale. La sua risata deriva da una sensazione di gioia, non da un tentativo di ridere meccanicamente. È molto reale.

Con il corpo e lo spirito vivi e liberi, canta con Ella, senza far caso alle lacrime che le scendono lungo le guance.

All'improvviso esclama: «Grazie Dio, grazie Gesù!». Poi inizia a cantilenare: «La mia mente è libera». Corre verso la radio e la spegne. Prende un cuscino dal divano e vi fa sprofondare la testa. Poi prende un cuscino e lo sbatte contro il bracciolo del divano.

Rosa ha passato la sua vita con la responsabilità di badare a chi le stava intorno. L'attrice è passata dall'Errore tragico di Rosa della rabbia al suo Bisogno "avere qualcuno che si prenda cura di me".

«Sono bella, sono intelligente, sono viva! Perché non posso essere libera? Mamma mia! È troppo! Non sono forte! Non lo sono! Non più! Voglio qualcuno che si prenda cura di me! Mamma mia!».

Il corpo sofferente di Rosa si abbandona sul divano, si arrotola i capelli e piagnucola come una bambina.

Fermo l'esercizio. A questo punto continuare a guardare sarebbe quasi voyeuristico. L'intimità dell'attore e l'intimità del personaggio sono una cosa sola. L'obiettivo dell'esercizio è stato raggiunto.

Capitolo diciassettesimo

LA TELEFONATA DEL PERSONAGGIO

L'espressione personale deve passare attraverso la comunicazione per raggiungere il suo obiettivo.

Pearl S. Buck

CIAO, SONO IO

Abbiamo visto come una telefonata improvvisata possa aiutare l'attore a comunicare il Bisogno nascosto sotto la maschera della Persona pubblica. Dal momento che qualsiasi personaggio che l'attore interpreta è definito da un Bisogno, da una Persona pubblica e da un Errore tragico, ci sarà sempre qualcuno da cui il personaggio andrebbe per soddisfare il suo Bisogno. E c'è una telefonata che l'attore può improvvisare nei panni di quel personaggio che può dargli un senso intimo del Bisogno del personaggio.

Con la Telefonata del personaggio, l'attore entra in contatto con il Bisogno del personaggio. Come nella sua telefonata, l'esperienza personale dell'attore e il suo Bisogno daranno vita a emozioni autentiche. Usando la sua immaginazione, l'attore trasforma la sua verità personale in arte. L'attore esamina la biografia del personaggio e identifica una persona a cui il personaggio si rivolge per soddisfare il suo Bisogno. Poi attraverso una ricerca accurata l'attore familiarizza con la relazione che il personaggio ha con quella persona.

Con il Viaggio del Bisogno l'attore conosce il nome e il viso della persona alla quale si è rivolto ripetutamente per soddisfare il suo Bisogno, senza riuscirci. Sa qual è il momento e la sensazione di quell'esperienza. Da questa telefonata ricorda anche di aver parlato con quella persona, di averla resa viva e di averla ascoltata. Nell'esercizio della Telefonata del personaggio utilizzerà una scorta di conoscenze e di ricordi per far fare la stessa cosa al personaggio.

Nel corso delle mie ricerche sulla vita di Rosa Parks ho scoperto che suo padre ha abbandonato lei, sua madre e suo fratello quando Rosa aveva tre anni. Nella sua infanzia l'ha visto solo un'altra volta, a cinque anni, quando è andato a Pine Level per stare qualche giorno con Leona, Sylvester che aveva tre anni, e la piccola Rosa. Non l'ha più visto e non ha

parlato con lui fino a che non è diventata grande e si è sposata. Il Bisogno di Rosa "avere qualcuno che si prenda cura di me/essere protetta", è profondamente legato all'abbandono di suo padre. Come sarebbe una telefonata tra Rosa Parks e James McCauley? Cosa direbbe Rosa a un uomo che ha voltato le spalle a una moglie amorevole e premurosa e ai suoi due figlioletti?

Una performance tridimensionale richiede un modo di pensare tridimensionale. Nellesercizio della Telefonata del personaggio la vostra immaginazione deve portarvi ovunque si trovino i sentimenti reali della vostra vita e della biografia del personaggio. Il gioco è bello se suscita delle emozioni. Come ha detto Johnny Depp in un'intervista: «Essere un attore è come essere un pirata».

Se penso a Rosa Parks e James McCauley mi viene in mente un'altra donna famosa che è stata abbandonata da suo padre. Nel certificato di nascita di Marilyn Monroe compare il nome Norma Jeane Mortenson, perché il secondo marito di sua madre si chiamava Edward Mortenson. Ma Edward Mortenson aveva abbandonato Marilyn e sua madre prima della sua nascita. La madre di Marilyn, Gladis, le aveva sempre detto che il suo vero padre si chiamava Stanley Gifford. Gladis e Gifford avevano avuto una storia nel periodo in cui era stata concepita Marilyn e quando era piccola sua madre le aveva mostrato una foto di Gifford e le aveva detto: «Questo è tuo padre».

Marilyn nel corso della sua vita aveva provato a contattarlo ma lui si era rifiutato di parlare con lei. In *After the Fall* il drammaturgo Arthur Miller, uno degli ex mariti di Marilyn, ha messo in scena una Telefonata tra Marilyn Monroe e Stanley Gifford. Ricordo chiaramente Barbara Loden che interpretava "Maggie", l'alter ego di Marilyn in *After the Fall*. La sua performance è stata sincera e devastante.

Anche mio padre è morto quando ero piccola. Ho provato spesso sentimenti di abbandono a causa della sua morte prematura. Scegliendo di mettere in scena la Telefonata di Rosa a quarantadue anni, l'età che aveva nel 1955, penserei alle cose che a quell'età avrei detto a mio padre. Userei anche una Personalizzazione per mio padre, cercando di ricordare le sue caratteristiche fisiche più importanti, le qualità umane, qualcosa che direbbe o farebbe, fino a far emergere una sensazione che potrei usare per il padre di Rosa.

ROSA PARKS: LA TELEFONATA DEL PERSONAGGIO

È la primavera del 1956. Le condizioni di salute della madre di Rosa sono precarie e Rosa deve portarla in ospedale. Rosa e suo marito Raymond sono entrambi disoccupati, a causa dei datori di lavoro bianchi che non vogliono essere coinvolti nel suo boicottaggio. Per la prima volta nella sua vita Rosa ha dei debiti. Raymond non fa altro che bere. Rosa ha paura del futuro e si sente molto sola.

Sapendo questo, con la verità della sua esperienza, con l'immaginazione

e la creatività in piena attività, l'attrice che interpreta Rosa entra nel set che rappresenta l'appartamento di Rosa. È l'ora di dare libero sfogo alle licenze poetiche. La donna, sola, parla al telefono.

Rosa: «Buongiorno... potrei parlare con James McCauley? Ah, lei è James McCauley... Bene, grazie, e lei come sta signor McCauley? Non posso farlo, so che è mio padre, ma non la riconosco come papà, quindi non posso chiamarla così. Mamma non sta bene. Infatti è in ospedale. Lo farò... Sylvester? Ora vive a Detroit. Non può stare al sud perché qui non potrebbe indossare la sua uniforme da reduce di guerra a causa del colore della sua pelle. È sposato con tre figli».

L'attrice dovrebbe preparare una Personalizzazione come quella che ho descritto per mio padre.

Rosa: «Perché si preoccupa? Voglio dire, non si è mai preoccupato di noi. Perché mi chiede di mia madre e di mio fratello? Perché non hai preso in mano un telefono o una penna per scriverci? Perché...? Non osi riagganciare. Continuerò a chiamarla».

Si percepisce la sensazione dell'Errore tragico di Rosa.

Rosa: «Oh, ha sentito. Mi ha vista sui giornali e in tv. Sì, sono un membro dell'NAACP. So che non le interessano le mie idee politiche e che non le interessa nulla di me. Ma lascia che le dica che ho fatto il suo lavoro per anni. Ho badato a Sylvester, alla nonna, a mamma, a tutti. Non ho neanche avuto il tempo di finire il liceo che ero già una donna sposata! E sono la figlia di un'insegnante! È stato mio marito a incoraggiarmi a finire la scuola, non mio padre! Ha qualche idea, signore, di ciò che ha fatto per sua moglie, per i suoi figli? Se ne è mai preoccupato? So che lei è un uomo molto molto malvagio, in lei c'è pochissimo bene».

Questo mostra chiaramente le ricerche fatte dall'attrice. Dopo una vita da topo da biblioteca e da studentessa modello, Rosa ha finito il liceo solo dopo il suo matrimonio. Si percepisce distintamente l'Errore tragico di Rosa dall'indignazione e dalla rabbia crescente che manifesta nella telefonata.

Rosa: «No, l'ho chiamata per chiederle di aiutarmi. Mamma è debole, malata e io ho bisogno di aiuto. Ho bisogno di soldi, e di pace. Io credo in Dio. Senza di lui, non so dove sarei a quest'ora. Ma perché non può fare il padre? Abbiamo bisogno di lei. È tutto sempre più difficile per mamma e per i nonni... Che cosa orribile da dire! Dovrei "amare i miei nemici e far del bene a chi mi odia..." Sì, dovrei porgere l'altra guancia. Sto cercando di farlo in questo momento... HO BISOGNO DI TE – HO BISOGNO DI UNA FAMIGLIA – HO BISOGNO DI UN PADRE CHE SI OCCUPI DI ME – VORREI CHE TORNASSI E METTESSI TUTTO A POSTO... Mio marito? Oh Dio, non sia così cattivo. Non si sta comportando molto bene... Sì, è stato molto chiaro – non

si preoccupi. Non la chiamerò più. Ma se lei vuole chiamarmi, sarò disposta a parlarle, ma prometto che non la chiamerò mai più, signor James McCauley».

L'attrice sta vivendo il Bisogno di Rosa "avere qualcuno che si occupi di me".

Rosa attacca il telefono.

Rosa: «Alzo gli occhi verso i monti: da dove mi verrà l'aiuto? Il mio aiuto viene dal Signore, che ha fatto cielo e terra. Non lascerà vacillare il tuo piede, non si addormenterà il tuo custode. Non si addormenterà, non prenderà sonno, il custode d'Israele. Il Signore è il tuo custode, il Signore è come ombra che ti copre, e sta alla tua destra. Di giorno non ti colpirà il sole, né la luna di notte. Il Signore ti proteggerà da ogni male, egli proteggerà la tua vita. Il Signore veglierà su di te, quando esci e quando entri, da ora e per sempre».

Rosa cita spesso il Salmo 121. L'attrice, ancora calata nel Bisogno, ha espresso il Bisogno di Rosa per l'ultima volta.

L'esercizio è finito. Non mi interessa sapere quale Personalizzazione stesse usando l'attrice, o a quale materiale personale si sia ispirata per prepararsi alla telefonata. È ovvio dal modo in cui ha trasmesso la sensazione del Bisogno di Rosa e l'Errore tragico e dal modo in cui ha usato gli eventi della vita di Rosa che l'attrice ha fatto il lavoro che le è stato assegnato.

Capitolo diciottesimo

IL LAVORO DELL'ANIMALE

*Un attore è davvero bravo se vi ricorda un animale -
se cade come un gatto, mente come un cane, si muove come una volpe.*
François Truffaut

PARLATE AGLI ANIMALI

Quando è uscito *Un uomo da marciapiede* nel 1969, il *New York Times* descriveva così la performance di Dustin Hoffman nella parte di "Sozzo" Rizzo: «Con i suoi capelli arruffati, le orecchie sporgenti e i suoi passetti, Hoffman sembra un topo sornione e sconfitto». Dieci anni dopo, lo stesso critico ha fatto la stessa osservazione su Robert De Niro che interpretava Jake LaMotta in *Toro scatenato*. «Non c'è una sola sequenza del film», secondo il *Times*, «in cui non si è comportato come un animale».

I tratti in comune tra i personaggi di Hoffman e De Niro e gli animali a cui sono stati paragonati erano intenzionali. Entrambi gli attori si sono preparati meticolosamente per i loro ruoli avendo quegli animali in testa. Dall'alba dei tempi gli esseri umani imitano gli animali, li sfidano e li considerano spiriti guida. E il Lavoro dell'animale viene utilizzato nella recitazione dai tempi di Stanislavskij. Non è necessario che un personaggio si chiami Sozzo o che sia paragonato a un toro nel titolo del film per rendere il comportamento animale uno strumento appropriato per un attore.

L'attore usa il Lavoro dell'animale per rendere un personaggio ancora più vivo e realistico. Questo lavoro vi libera dai limiti che vi impongono il vostro comportamento e i vostri movimenti consueti; vi dà l'opportunità di creare un comportamento completamente nuovo con cui definire e caratterizzare il vostro personaggio.

Quando riuscite a fare vostro il comportamento di un animale, non è detto che il pubblico se ne accorga. Il Lavoro dell'animale crea una realtà fisica tangibile sotto la superficie delle parole e dei movimenti del personaggio, che pur essendo presente rimane quasi indefinita. Il pubblico non vi toglierà gli occhi di dosso. Pensate alla fisicità, al magnetismo che caratterizza le seguenti performance. Ognuna di queste è stata preparata pensando a questi animali.

Marlon Brando	Vito Corleone	<i>Il Padrino</i>	Bulldog colpito alla gola
Al Pacino	Sonny Wortzik	<i>Quel pomeriggio di un giorno da cani</i>	Bastardino
Robert De Niro	Max Cady	<i>Cape Fear</i>	Serpente
Tom Cruise	Frank T.J. Mackey	<i>Magnolia</i>	Volpe
Juliette Binoche	Rose	<i>Jet Lag</i>	Gatto

Ci sono ancora molti attori che pensano che per costruire un personaggio basti un po' di trucco o un cambio di costume. La popolarità del Lavoro dell'animale è sfumata nel corso del tempo. Le attrici sono talmente sotto pressione per apparire più belle possibile ed essere attraenti in modo convenzionale che raramente includono questo lavoro per la realizzazione dei personaggi. I registi che non hanno familiarità con la recitazione spesso non sanno come gestirlo. «Cos'è?», chiederebbero. «Non mi piace», «Bisogna essere così aggressivi?». Sono più a loro agio con una superficie innocua che con un personaggio così profondo e autentico. Questo è un peccato perché, se fatto con criterio, il Lavoro dell'animale è una difesa molto potente contro la recitazione e i cliché convenzionali. È così che nasce un Sozzo Rizzo.

Ma ci sono persone che fanno questo lavoro per tutta la loro vita. Forse non se ne rendono conto ma sono già animali. Il modo in cui si muovono e in cui tentano di adattarsi alle movenze delle persone intorno a loro, dimostra che non si stanno opponendo al metodo dell'animale.

L'ISPIRAZIONE

La maggior parte delle persone ha un animale a cui assomiglia o con cui si identifica per alcuni aspetti. Se percepisco una sensazione animale forte quando insegno il Lavoro dell'animale a un attore, glielo comunico. A volte il segno zodiacale di un attore suggerisce un animale. In questo lavoro, per il personaggio, l'attore cerca dentro di sé un animale che lo metta in relazione con la sua parte. Per Rosa Parks, la statura piccola, la dignità composta e il tono della sua voce (che si può ascoltare nei documentari come *Eyes on the Prize*) ricordano un gatto. Rosa sembra un gatto. Molta gente si identifica con i gatti, con la loro indipendenza, quindi è probabile che un attore che sta esplorando il personaggio di Rosa Parks attraverso il Lavoro dell'animale riesca a creare questa connessione.

Questo lavoro inizia con questa ricerca. Quali sono, si chiede l'attore, i tratti inconfutabili del mio aspetto, del mio comportamento e delle mie movenze animali? Il passo pesante dell'elefante, i riflessi del gufo, lo scatto

rapido del ghepardo – queste sono verità pure e semplici. Gli zoo, i negozi di animali, Discovery Channel e Animal Planet danno la possibilità di osservare il comportamento e i movimenti degli animali. Nella preparazione del lavoro dovete osservare tutto il materiale che riuscite a trovare. Quanto più approfondita sarà la vostra ricerca, tanto più specifiche saranno le vostre scelte e tanto più efficace sarà il lavoro. Siete dei serpenti? Allora dovete decidere in base alle vostre ricerche quale tipo di serpente siete. Il serpente a sonagli, il cobra e il boa costrittore si comportano tutti in modo diverso. L'attore filtra tutto questo grazie al suo istinto e fa delle scelte. Per Max Cady in *Cape Fear*, immagino che Robert De Niro abbia scelto un cobra. Il modo in cui De Niro fa muovere il corpo di Cady ricorda le movenze di un cobra. Quando Cady attacca e morde selvaggiamente Lori, il personaggio di Ileana Douglas, le cade addosso invece di assalirla. A differenza dei serpenti a sonagli, i cobra usano la gravità quando mordono invece di stritolare la preda. Per mettere alla base del personaggio di Rosa il comportamento di un gatto, il primo passo è studiare i movimenti caratteristici del gatto, le sue espressioni e i rumori che produce. Una volta terminata la ricerca e definiti questi dettagli, inizia il lavoro sulla fisicità.

GIOCARE

Interpretare l'animale, muoversi come lui, cercare di riprodurre i movimenti distintivi e il suo comportamento, permette all'attore di scoprire ed esplorare la vita fisica dell'animale. I movimenti fluidi e furtivi del serpente, le zampate pesanti e oscillanti del leone e gli scatti del cavallo fanno parte della natura degli animali. Attraverso il gioco, potete entrare in contatto con la reale natura fisica dell'animale – come si muove e come vive.

Un'attrice che esplora il personaggio di Rosa/gatto, dovrebbe cadere su quattro zampe, rotolare sul pavimento, annusare l'aria, stiracchiarsi e fare tutto ciò che serve per riprodurre il comportamento di un gatto. Attraverso il gioco, prova la sensazione fisica del pelo e della coda, delle orecchie, degli occhi, il passo felpato, la colonna vertebrale articolata e l'equilibrio perfetto, nel suo corpo e nei suoi movimenti.

AGGIUNGERE I SUONI

Quando questa sensazione fisica diventa più forte, potete sperimentare i suoni che produce l'animale. De Niro ha incorporato in Max Cady un leggero sibilo e un movimento della lingua che ricorda il sibilo del serpente. Per Rosa Parks un'attrice dovrebbe sperimentare i suoni caratteristici che emette un gatto. Un gatto domestico produce molti più suoni che semplici sibili e miagolii. I gatti hanno un vasto vocabolario di fusa e miagolii per attirare l'attenzione e comunicare ciò di cui hanno bisogno. L'attrice che esplora Rosa, deve scoprire queste cose in se stessa mentre fa il gatto.

INSCENARE IL COMPORTAMENTO DI UN ANIMALE

Quando il suono e il movimento fluiscono spontaneamente, l'attore mette in scena il comportamento specifico di un animale. Il gatto si stiracchia, si pulisce, gioca, dorme e mangia tramite il corpo dell'attrice. Quando viene provocato, il gatto si gira per sembrare più grande. Marca il territorio con il muso e con le zampe. Un'attrice che sta studiando il gatto deve fare tutte queste cose.

METTERE IN PIEDI L'ANIMALE

Il nome latino di uno dei primi antenati dell'essere umano è *Homo Erectus* – "uomo che sta in piedi". Siamo le uniche creature sulla terra a stare sempre dritti su sue piedi. Per umanizzare l'animale, una volta compreso il suo comportamento specifico, l'attore deve metterlo in piedi. Nel Lavoro dell'animale, dovete usare la vostra colonna vertebrale per provare le sensazioni di queste caratteristiche. Un leone adulto può superare i due metri di lunghezza. E da queste dimensioni deriva un tremendo potere. Per fondere un leone con un personaggio, dovete usare la vostra immaginazione per portare la sensazione di quella coda e di quella lunghezza in una posizione eretta.

I gatti sono incredibilmente agili e hanno un equilibrio straordinario. L'attrice che umanizza un gatto per Rosa Parks deve trovare la stessa agilità e la stessa grazia nella sua colonna vertebrale. Una delle sensazioni più forti che può servire all'attrice per fare il Lavoro dell'animale è la coda. Usando l'immaginazione, l'attrice deve cercare la sensazione che provoca la coda e incorporarla nella sua postura. L'attrice deve rimanere aggrappata a quella sensazione quando umanizza l'animale. I gatti comunicano il loro stato d'animo con la coda. Rosa Parks, quindi, dovrebbe mostrare degli impercettibili cambiamenti di postura e di equilibrio in base allo stato emotivo.

In *Cape Fear*, Robert De Niro mette insieme la minacciosità del cobra e la postura pronta a colpire nella camminata di Max Cady. De Niro tiene anche le braccia e le gambe strette contro il corpo. Cady di solito sta molto vicino ai personaggi che minacciava e, mentre lascia la prigione all'inizio del film, fa uno scatto verso la telecamera simile a quello che fanno i serpenti.

I gatti sono digitigradi perché camminano essenzialmente sui polpastrelli. Così il gatto umanizzato in Rosa Parks avrebbe un passo leggero e felpato. Dopo aver fatto ricerche approfondite sulla vita di Rosa Parks, l'attrice che la impersona dovrebbe inserire la borsite cronica nell'esplorazione del gatto. Per un mammifero di piccole dimensioni come un gatto, la malattia è una debolezza e la debolezza è potenzialmente letale. Sperimentare la paura e la rabbia feroce di un gatto ferito ispirerebbe l'Errore tragico di Rosa.

Le zampe anteriori e posteriori del gatto hanno un'agilità sorprendente.

Possono colpire e afferrare qualsiasi cosa con le zampe. Con queste i gatti riescono anche a maneggiare gli oggetti. Rosa Parks era una cucitrice esperta e lavorava sempre con le mani. La fisicità di Rosa sta nella zampa prensile del gatto.

Stando in piedi e muovendosi come un essere umano, l'attore incarna l'animale nelle sue espressioni facciali. Max Cady ha molte delle fattezze del serpente nel volto. Sotto i suoi capelli impomatati, gli occhi di Cady sono immobili e impassibili come quelli di un serpente. De Niro tiene la bocca di Cady in una posizione fissa, e non fa nessun movimento con le labbra. Cady all'apparenza è inespressivo come un rettile. Quando ride, la mascella di Cady si spalanca come fa il serpente quando mangia.

La bocca e la faccia di un gatto non sono espressive come negli umani, ma le ricerche sui video in cui compare Rosa Parks rivelano che non aveva espressioni facciali molto definite. Cercare l'espressività di un gatto nel volto misurato di Rosa rende più intenso il legame tra animale, attore e personaggio. La vostra ricerca vi rivela che i gatti come i serpenti e pochi altri animali hanno l'organo di Jacobson, un bulbo di nervi sensibili che si trova dietro ai denti e intensifica l'olfatto del gatto. Interpretando Rosa Parks potete esplorare delle sensazioni basate su un'esteriorità tranquilla e un'interiorità sensibile e attenta.

Molti dei contemporanei di Rosa Parks raccontano del suo tono di voce pacato. In *Eyes on the Prize* e nei notiziari di archivio si percepisce che Rosa aveva un lieve accento dell'Alabama. Tendeva a scivolare sulle vocali come se stesse facendo le fusa e concludeva le frasi come se fossero delle domande. Mentre parlava faceva anche dei leggeri sibili quando pronunciava la s. L'attrice che la interpreta dovrebbe sforzarsi di imitare un gatto che fa le fusa e il modo in cui la lingua del gatto riesce a produrre questi suoni, nel modo di parlare unico che aveva Rosa.

Alla fine, l'attrice fonde il comportamento del gatto con quello di Rosa. Nella parte di Rosa, l'attrice si siede con le braccia incrociate, usando la stessa delicatezza con cui il gatto appoggia le zampe una sull'altra. Muove gli occhi vispi e sta all'erta come un gatto mentre mantiene un'espressione neutrale. Cammina senza far rumore sui polpastrelli delle zampe, imitando l'agilità del gatto. Le mani delicate e abili da cucitrice, rallentate dai dolori della borsite, ricordano le zampe di un gatto. Mangia e beve senza sporcare, facendo il cibo in piccoli pezzi e sorseggiando piano come fanno i gatti.

Ciò che deriva da questo esperimento è un personaggio che ha dalla sua parte molteplici verità. La prima riguarda la vita di Rosa Parks: il suo Bisogno, la Persona pubblica, l'Errore tragico, gli eventi e le circostanze che l'hanno plasmata. La seconda riguarda la vita dell'attore: ciò che porta della sua vita personale ed emotiva nel personaggio di Rosa. La terza è la verità dell'immaginazione: ciò che crea l'immaginazione da uno studio attento e dall'attuazione del Lavoro dell'animale sul personaggio.

Capitolo diciannovesimo

IL LUOGO DELLA SCONFITTA

Solo chi soffre, perde, resiste alle avversità e affronta molte sconfitte conosce davvero la vita.

Anais Nin

"UN INGANNO, UN INGANNO"

I set teatrali e cinematografici richiedono un attore con una fede incrollabile. Il pubblico si accorge immediatamente se un attore non è a suo agio nell'ambiente del suo personaggio. Se un attore non crede in ciò che sta accadendo al suo personaggio, perché dovrebbe crederci il pubblico? Se il pubblico avverte che il personaggio della storia a cui sta assistendo non si trova davvero dove la storia dice che si trovi, lo spettacolo è finito.

Gli esseri umani si giudicano l'uno con l'altro con il metro della disonestà. Un attore che non ha un senso definitivo e assoluto del posto che occupa il suo personaggio dà l'impressione di essere un bugiardo. Questi attori sono goffi, ingessati nel movimento e mostrano tutti i segni di chi non appartiene al luogo in cui si trova. E queste sono chiare indicazioni che l'attore sa solo dove lui si trova, non dove si trova il personaggio in base a ciò che dice la sceneggiatura. Il linguaggio involontario del corpo dell'attore fa parte del comportamento del personaggio.

I provini sono un test molto impegnativo per il senso di appartenenza al luogo del personaggio. L'attore entra in una stanza sterile, si siede e cerca di catturare l'attenzione di un'assistente del casting che legge la sceneggiatura con un tono uniforme. Non c'è nulla nella stanza che l'attore può usare per calarsi in quel luogo davanti alla telecamera e al primo tentativo. L'attore deve portare il luogo con sé.

Gli agenti del casting e i registi non vogliono vedere un attore che recita meglio di come farebbe chiunque. Vogliono vedere la vita, non il lavoro. Sta a voi creare un personaggio con il corpo, non con la testa. Se portate la sensazione di un luogo a un provino, potete riempire un luogo sterile e limitante con la vita del vostro personaggio.

WATERLOO

Abbiamo tutti dei luoghi nel nostro passato che a distanza di anni conservano un significato particolare. Ci sono luoghi che portano con sé delle sensazioni – l'odore, l'aspetto, la luce e i suoni – e le conservano negli anni. I luoghi in cui abbiamo vissuto delusioni, sconfitte, tragedie e momenti di infelicità sono quelli che dobbiamo richiamare alla mente con le emozioni forti e la memoria tattile. Un Luogo della sconfitta – il campo dove avete perso una partita, la terrazza, l'auto, il ristorante o il divano su cui è finita una relazione, l'ospedale dove si è spenta una vita, l'ufficio del vostro capo – suscita delle sensazioni precise grazie al bagaglio emotivo che porta con sé.

Per esplorare i tratti in comune tra un attore e un personaggio, io uso l'esercizio del Luogo della sconfitta. In questo esercizio dovete improvvisare uno scenario che combina la sensazione che suscita un luogo in cui il personaggio ha subito una delusione, un'umiliazione o una perdita con la sensazione del Luogo della sconfitta del vostro passato.

Per Rosa Parks la vostra ricerca potrebbe portarvi in molte direzioni. L'abbandono da parte del padre, l'alcolismo del marito e la sua infanzia suggeriscono dei luoghi in cui Rosa ha vissuto delle profonde sconfitte. L'incidente che suggerirei per il Luogo della sconfitta di Rosa Parks è avvenuto su un bus a Montgomery, in Alabama, venti anni prima del famoso rifiuto della Parks di cedere il suo posto, nel 1955, a cui è seguito l'arresto.

Dal 1896, quando la Corte Suprema degli Stati Uniti ha approvato una legge in Louisiana che prevedeva dei posti separati per i bianchi sui treni, il trasporto pubblico e tutti i servizi pubblici in Alabama sono diventati riservati esclusivamente ai bianchi. Quando Rosa Parks è salita su un bus a Montgomery in un pomeriggio del novembre 1943, la legge di Jim Crow era ancora in vigore.

I dieci sedili di tutti i bus di Montgomery erano riservati esclusivamente ai bianchi. I dieci sul fondo erano riservati ai "negri" sempre se i bianchi non volevano sedersi lì. Tra queste due sezioni ben definite c'erano sedici sedili su cui l'autista aveva pieno potere. Gli autisti dei bus di Montgomery erano tutti bianchi con la pistola e con gli stessi poteri della polizia secondo la politica aziendale della compagnia dei bus e secondo la legge della città.

Alcuni autisti facevano pagare ai passeggeri di colore il biglietto davanti al bus, poi li facevano uscire e rientrare dalla porta sul retro. Questo, ovviamente, se l'autista non decideva di accelerare e andare via, cosa che accadeva spesso. Quel giorno del novembre 1943, il bus su cui era salita Rosa era pieno di passeggeri di colore. Era salita dalla parte anteriore del bus, aveva pagato il biglietto e si era diretta verso i bianchi che stavano davanti.

L'autista, un uomo sprezzante e minaccioso di nome James Blake, ha insistito perché Rosa uscisse e rientrasse dal retro del bus. Lei si era rifiutata e si sedette su uno dei sedili vuoti al centro del bus. In seguito alle obiezioni di Rosa, Blake la prese per una manica del cappotto e la strattoneò fuori dal bus. Fu un'orribile umiliazione. Per i successivi dodici anni ha evitato di avvicinarsi ai bus di Cleveland Avenue per evitare quell'autista.

Per individuare ed esplorare il Luogo della sconfitta, dovete sapere tutto ciò che potete sulla vita di Rosa Parks in quell'epoca. Inoltre dovete studiare la storia del razzismo americano in quegli anni, dalla persecuzione degli Scottsboro boys negli anni '30 alla desegregazione delle basi americane attuata da Franklin Roosevelt negli anni '40.

L'esercizio del Luogo della sconfitta richiede anche all'attore di scegliere un incidente personale equivalente, in modo da avere una verità personale da ancorare alla verità del personaggio. Io, per esempio, non conosco la discriminazione spietata che ha vissuto Rosa Parks in Alabama, ma come afroamericana ho subito il bigottismo. I miei antenati sono stati strappati alla loro terra, comprati e venduti come muli, frustati, violentati e linciati. Arrendersi a questa verità può aiutare me e qualsiasi attore a eseguire l'esercizio del Luogo della sconfitta con un solido parallelismo. Nei primi anni '70, Harold Clurman mi ha offerto di fare la sostituta per la parte di Eve, la protagonista di un nuovo spettacolo teatrale che si chiamava *The Creation of the World and Other Business*. Lo spettacolo era prodotto da Robert Whitehead, che al tempo era uno dei più grandi produttori di Broadway, ed era stato scritto da Arthur Miller, autore di *Morte di un commesso viaggiatore* e *Il crogiuolo*. Quando lo spettacolo ha debuttato in città, l'altra attrice si è ritirata e io ho avuto la parte. Le recensioni a Boston sono state sensazionali e quando siamo andati in scena al Kennedy Center di Washington D.C. abbiamo avuto un grande successo. Dopo D.C. eravamo pronti per Broadway. Era l'occasione della mia vita. Durante le prove e gli spettacoli di Boston la moglie di Robert Whitehead, l'attrice Zoë Caldwell, ha lavorato con noi dietro le quinte. Zoë era un membro della troupe e una veterana di Broadway. Io non avevo mai avuto una parte così importante e Zoë è stata molto gentile con me. Mi ha fatto dei piccoli regali e dato dei consigli e ha vissuto con me il trionfo di Boston e le anteprime a D.C.

Dopo pochi giorni dall'ingaggio per il Kennedy Center, Robert Whitehead e Arthur Miller sono venuti a trovarmi in camerino. «Susan», disse Whitehead, «a Zoë piacerebbe fare la parte di Eve. Abbiamo deciso che lei sarà l'attrice principale e tu la sostituta. Non è meraviglioso?».

Ero scioccata. Avevo dato io origine alla parte scritta da Miller. È vero che avevo iniziato come sostituta, ma nessuno al di fuori della produzione sapeva che le recensioni erano state meravigliose. E ora sarei stata sostituita con la moglie del produttore? Mi sentivo offesa, sentivo che la mia dignità era stata tradita, ero arrabbiata, delusa e impotente. Associao que-

sti sentimenti a quel piccolo camerino e al corridoio che portava dietro le quinte del Kennedy Center. Quelle sensazioni oggi sono forti come allora. Quello è il mio Luogo della sconfitta.

Potete anche applicare il Lavoro dell'animale all'esercizio del Luogo della sconfitta. Gli animali sono abituati a sopportare i cambiamenti nel loro ambiente per sopravvivere. Avendo umanizzato la naturale sensibilità fisica dell'animale, dovrete essere in grado di vedere, percepire, annusare e ascoltare le sensazioni del Luogo della sconfitta con la stessa sensibilità dell'animale. Usare l'animale aiuta a trasformare un ambiente neutrale in un luogo specifico e realmente esistente.

◆ Esercizio del Luogo della sconfitta

- Il Luogo della Sconfitta del personaggio:
Rosa Parks, un bus di Montgomery in Alabama nel 1943;
- Il Luogo della Sconfitta dell'attore:
dietro le quinte del Kennedy Center;
- L'animale umanizzato del personaggio:
Rosa Parks, un gatto domestico.

Come il Momento privato del personaggio, questo esercizio è un'esplorazione, non una performance. Lo scopo dell'esercizio del Luogo della sconfitta è sperimentare la sensazione di un luogo, non raccontare una storia. La scena è vuota fatta eccezione per un qualche mobile o oggetto di scena essenziale. A Rosa Parks serve solo una sedia per rappresentare il sedile del bus.

Un attore deve impersonare James Blake, l'autista del bus. Io per esempio sceglierei Arthur Miller più che Robert Whitehead per James Blake. Whitehead era istruito e tranquillo. Jane Alexander una volta l'ha definito «uno degli uomini più affascinanti che abbia mai visto». Ma in base alle ricerche James Blake era un uomo rude e minaccioso. Arthur Miller calzava a pennello per la parte. La caratteristica fisica principale di Miller era l'altezza. La sua qualità umana principale era un'intelligenza che aveva una punta di scaltrezza. Ha detto una cosa che non dimenticherò mai quando mi sono ribellata alla decisione che lui e Whitehead avevano preso per me: «Non sapevo che fossi nevrotica». Tra questi dettagli di Personalizzazione c'è sicuramente qualcosa che suscita una sensazione.

Un'attrice che fa l'esercizio del Luogo della sconfitta di Rosa Parks dovrebbe aggiungere altri dettagli personali del suo Luogo della sconfitta. Per esempio, il backstage del Kennedy Center aveva pareti e tappezzeria grigi. Era molto silenzioso. Il camerino era illuminato dallo specchio del trucco e spoglio a parte una cartolina di Gauguin che il mio assistente aveva attaccato alla parete. Miller e Whitehead si sono avvicinati arrivando da due direzioni diverse, come iene furtive, e mi hanno accompagnata nel camerino prima di darmi la notizia. Anche se Miller e Whitehead stavano uno davanti e uno dietro di me nel camerino, riuscivo a vederli entrambi

grazie all'enorme specchio per il trucco che occupava una parete di quella stanza minuscola.

Quando James Blake ha spinto Rosa Parks fuori dal bus, Rosa ha volutamente fatto cadere la borsa e si è seduta su un sedile riservato ai bianchi per raccogliarla. Blake, un uomo alto e tarchiato, si è messo in piedi davanti a Rosa e ha gridato: «Fuori dal mio bus». Rosa ha alzato la testa e ha intimato a Blake di non picchiarla. In questa occasione anche alcuni dei passeggeri di colore le hanno chiesto di uscire e rientrare dal retro per proseguire la corsa. Rosa era umiliata e furiosa per i modi rudi di Blake ed era incredula perché nessuno sul bus era andato in suo aiuto.

Posizionerei il Luogo della sconfitta di Rosa Parks in quel momento. Un'attrice che improvvisa questo luogo dovrebbe usare tutte le sensazioni possibili del suo Luogo della sconfitta e richiamarle con l'immaginazione. Il bello di questo esercizio è che l'attrice che interpreta Rosa Parks seduta su quel bus in quel giorno di novembre del 1943 può vendicarsi dell'umiliazione e dire tutto ciò che non ha detto o potuto dire nel suo Luogo della sconfitta.

Io cercherei questa sensazione nel pavimento del bus e nella tappezzeria grigia del Kennedy Center che ricordo così bene. Farei apparire per magia la stessa luce dello specchio per il trucco. James Blake che incombe su di me avrebbe l'aspetto della figura imponente e sprezzante di Arthur Miller. I passeggeri impazienti sarebbero un bus pieno di Robert Whitehead.

Rosa (Urla seduta sul sedile): «No! No! Non può farmi questo! Sono un essere umano! Non ha il diritto di giocare con me e con la mia vita in questo modo! Perché fa questo? Perché voi glielo lasciate fare? Non credete in Dio? E nella vita? *Audemus jura nostra defendere!*».

L'attrice rimane aggrappata al momento del Luogo della sconfitta. Le sue Personalizzazioni sono efficaci. Durante il suo breve accesso di rabbia, il luogo – l'interno del bus affollato – prende vita per un momento e improvvisamente si illumina. La sua idea di usare il motto dello stato dell'Alabama «Osiamo difendere i nostri diritti» è stata di forte ispirazione. La sua rabbia ha prodotto un soffio forte come quello che fanno i gatti quando si sentono minacciati, poi ha arretrato per reagire all'attacco aggressivo dell'autista. Se riuscisse a portare tutti questi dettagli e questa vita in un provino farebbe un'impressione che difficilmente si dimenticherebbe.

Capitolo ventesimo

L'INTERVISTA DEL PERSONAGGIO

Voglio vivere ogni momento completamente e intensamente. Anche quando sto facendo un'intervista o parlando con la gente, è l'unica cosa che mi interessa.
Omar Sharif

LA SEDIA BOLLENTE

Come tutti gli altri artisti, gli attori affrontano una serie infinita di decisioni, scelte e domande in ogni momento del loro lavoro. Un lavoro di gruppo creativo mette davvero alla prova l'impegno, la preparazione e la bravura di un artista. L'intuizione e l'immaginazione ci aiutano a superare molti ostacoli nella nostra vita creativa ma a volte dobbiamo semplicemente rispondere a chi ci rivolge delle domande e dirgli ciò che vuole sapere. La recitazione può comportare una serie quotidiana di domande. La creazione di un personaggio vi espone a una quantità stupefacente di domande. La base solida di fatti e la biografia su cui costruite un personaggio può dissolversi nel nulla se non siete opportunamente preparati. Se non avete lavorato sulla biografia il personaggio sarà mancato in partenza. Se non usate la vostra verità per dare vita al personaggio, la vostra performance non sarà viva e non andrà oltre i meri fatti. Se siete davvero "nel personaggio", nulla di ciò che accade attorno a voi (una luce rotta, una battuta dimenticata, un'improvvisazione inaspettata) dovrebbe turbarvi o separarvi dal vostro personaggio se siete preparati. Per mettere alla prova l'unione tra attore-personaggio, faccio l'intervista del personaggio. Quando arriva a fare l'intervista, l'attore ha già eseguito molti esercizi che lo hanno aiutato a costruire il personaggio. L'intervista serve per testare l'efficacia del Lavoro dell'animale, del Momento privato del personaggio, della Telefonata del personaggio e del Luogo della sconfitta. L'intervista del personaggio mette alla prova la conoscenza che avete del vostro personaggio e stabilisce quanto siete coinvolti nel vostro ruolo. Questo esercizio è essenzialmente una serie di improvvisazioni. L'attore si siede e gli altri attori presenti gli pongono delle domande. L'esercizio è simile a un processo, all'inquisizione, alla corte marziale, al domanda e risposta, a una conferenza stampa e a un dibattito. Le domande devono mettere alla prova la conoscenza che un attore ha del suo personaggio.

L'attrice che interpreta Rosa Parks dovrebbe rivedere tutta la preparazione che ha fatto fino a questo punto per creare il personaggio:

- la Persona pubblica ("una santa che si prende cura di tutti"), il Bisogno ("qualcuno che si prenda cura di me"), l'Errore tragico ("rabbia");
- l'animale umanizzato in Rosa Parks: un gatto domestico;
- gli eventi che hanno caratterizzato quel momento storico: la musica gospel dell'epoca, i giornali che parlavano del boicottaggio di Montgomery, i video che è riuscita a procurarsi e così via.

Inoltre, deve trovare una Personalizzazione per ogni persona importante della vita di Rosa. Ecco un elenco parziale delle sue personalizzazioni: la madre di Rosa, Leona McCauley; il padre di Rosa, James McCauley; il marito di Rosa, Raymond Parks; suo fratello, Sylvester McCauley; un amico di Rosa, E.D. Nixon; un altro mentore, Virginia Durr; un amico d'infanzia, Johnny Mae Carr; l'insegnante di Rosa, Alice L. White; l'autista, James Blake; un altro mentore, Septima Clarke; gli agenti che l'hanno arrestata, F.B. Day e D.W. Mixon.

L'intervista del personaggio sarà un interrogatorio di routine fatto a Rosa. I poliziotti che l'hanno arrestata il 1 dicembre 1955, F.B. Day e D.W. Mixon, e altri poliziotti bianchi curiosi le fanno delle domande mentre la registrano al municipio di Montgomery prima di portarla al carcere di North Ripley Street.

ROSA PARKS: L'INTERVISTA DEL PERSONAGGIO

Day: «Si scrive Rosa P - A - R - K - S?».

Rosa: «Sì, signore».

Day: «Qual è la sua data di nascita?».

Rosa: «4 febbraio 1913».

Day: «Luogo di nascita?».

Rosa: «Tuskegee, Alabama».

Day: «Nome del padre?».

Rosa: «Perché...?».

L'attrice esita e cerca di calarsi nelle sensazioni che ha provato con la Personalizzazione di suo padre.

Day: «Nome del padre?».

Rosa: «James McCuley. Ma non capisco...».

Day: «Nome della madre?».

Rosa: «Oh, la mia povera mamma... Leona Edwards McCauley. Sta male. Quando posso farle una Telefonata per dirle che sto bene?».

La Persona pubblica di Rosa - la crocerossina - la superficie.

Day: «So che alcuni membri della sua famiglia si fanno passare per bianchi».

[Rosa non dice nulla]

C'è una pausa. La sensazione che prova è di rabbia e vergogna per il Momento privato del personaggio.

Day: «So che suo nonno McCauley era il nero più bianco che sia mai esistito...».

Rosa: «Nonostante questo ha sempre tenuto una doppietta a portata di mano. Era sicuro che un giorno avrebbe avuto l'occasione di far saltare un cervello come il suo».

Una scelta interessante – l'attore comprende l'aggressività passiva di Rosa e il senso dell'umorismo provocatorio che aveva ereditato da suo nonno.

Day: «Sposata?».

Rosa: «Sì, e vorrei chiamare mio marito».

Day: «Nome?».

Rosa: «Il nome di mio marito? Raymond Parks. Posso chiamarlo?».

Day: «Istruzione?».

Rosa: «Scuola superiore. Ho preso il diploma nel 1933».

Day: «Nel 1933? Sarà la diplomata più vecchia di Montgomery».

[Ridono tutti]

Rosa: «È stata una cosa che mi ha incoraggiato a fare mio marito».

Si avverte il Bisogno di Rosa "avere qualcuno che si prenda cura di me".

Day: «Agente Mixon, ha qualcosa da chiedere a... lei?».

Mixon: «Sì, grazie. Perché diavolo si è rifiutata di alzarsi e cedere il suo posto a un bianco?».

Rosa: «Perché ci date degli ordini?».

Ottima ricerca – è una citazione diretta dall'autobiografia di Rosa.

Mixon: «La legge è la legge. Sa cos'è la legge, vero?».

Rosa: «Pagare un biglietto e doversi alzare dopo pochi metri è troppo...».

Il Bisogno.

Mixon: «Perché non si è alzata?».

Rosa [dopo un attimo di silenzio]: «Potrei avere per favore un bicchiere...».

Day: «No!».

Rosa: «... di acqua...».

Il Bisogno.

Un altro agente: «No, non ci sono fontane per neri da queste parti. Ha figli?».

Rosa [con gli occhi pieni di lacrime]: «No, non ho figli».

Day: «Suo marito è alcolizzato?».

Rosa resta in silenzio. L'attrice è passata dalla tristezza per il suo Bisogno inappagato alla rabbia per il suo Errore tragico.

Un altro agente: «So che ha una relazione con quel membro del congresso di New York».

Rosa: «Adam Clayton Powell?».

Adam Clayton Powell era un uomo molto affascinante.

Agente: «Esatto, negra dalla pelle bianca...».

[Rosa lo fulmina con lo sguardo]

Rosa si perde nel silenzio ostile del suo Errore tragico.

Agente: «È un bel pezzo di ragazzo, no?».

Rosa, come farebbe chiunque, non può negare le qualità di Powell.

Un altro agente: «Non ha ancora ammesso di aver violato la legge, ma può essere certa che la Corte Suprema non la cambierà come ha fatto lo scorso anno con quella legge».

Rosa: «Brown contro il Ministero dell'Istruzione. Che grande vittoria. Il Giudice Warren della Corte Suprema è stato chiaro riguardo alla dottrina razzista di Plessey: "L'istruzione separata è intrinsecamente irregolare..."».

[Rosa ride sotto i baffi]

L'attrice sfoga le sue sensazioni nella risata.

Agente: «Dannazione che c'è da ridere?».

Rosa: «Lei non capirebbe. Devo stare seduta qui tutta la sera?».

Agente: «Silenzio!».

Rosa: «Ho i piedi gonfi, mi tremano le spalle, ho la borsite. Vi prego, potreste fare ciò che dovete e farmi chiamare mio marito?».

Il Bisogno.

Agente Roth: «Cosa fa suo marito per vivere?».

Rosa: «Lavora alla barberia della base dell'aeronautica Maxwell».

Roth: «Conosce il nome dell'autista a cui si è rifiutata di obbedire?».

Rosa: «Sì. È la seconda volta che lo incontro».

Roth: «Come si chiama?».

Rosa: «James F. Blake – la prima volta che ho avuto una discussione con lui è stato nel 1943».

Qui l'attrice ha sbagliato. Anche se Rosa ha riconosciuto l'autista di venti anni prima, non ha scoperto il suo nome fino al processo, alcuni giorni dopo l'arresto.

Day: «Quale legge ha infranto?».

Rosa: «La legge stupida e crudele di Jim Crow...».

Day: «Risponda alla domanda!».

Rosa [in lacrime]: «Ho violato l'ordinanza municipale della segregazione. Bisogna smetterla e mi è sembrata l'occasione giusta per smettere di obbedire agli ordini e capire quali sono i miei diritti, se ne ho».

Il Bisogno.

L'attrice è molto coinvolta.

Agente: «Lei non è altro che un cittadino di seconda categoria. Perché come sa i bianchi non le danno il diritto di pensarla diversamente».

Rosa: «Questa storia è andata avanti troppo a lungo. Mia madre sta male, e mio marito... La prego non gli faccia del male; non c'entra nulla con questa storia... nulla... mi dice sempre che un giorno o l'altro sarò linciata...».

Agente Bart: «Signora Parks, mi dica, come donna di colore si vergogna di non avere figli?».

Rosa si sforza di mantenere un certo contegno e di rimanere fedele alla sua Persona pubblica.

Rosa [dopo un respiro profondo]: «Ho molti nipoti. Sono i figli di mio fratello, vivono a Detroit. Ma sto a contatto con molti bambini quando vado in chiesa e quando lavoro per la NAACP. Il mio popolo ha un grande orgoglio. Dovete fare ancora molta strada per uccidere il nostro orgoglio... è abbastanza per voi?».

Agente: «Suo padre è vivo o morto?».

Rosa: «Mio padre è... vivo...».

Rosa inizia a piangere anche se cerca di trattenere le lacrime.

Fermo l'intervista. L'attrice che interpreta Rosa ha fatto un buon lavoro. Ha dimostrato di averne acquisito la biografia. Anche se ha sbagliato qualche dettaglio, ha compensato questo errore trasmettendo una forte sensazione del Bisogno e della Persona pubblica di Rosa. Avrei voluto che avesse dato uno spazio maggiore all'Errore tragico di Rosa. L'attrice ha espresso l'Errore tragico di Rosa, la rabbia, solo nei silenzi e nelle pause. Deve ancora trovare una voce per l'Errore tragico del suo personaggio. Eastwood De Wayne, l'ungherese sicuro di sé e ammaliatore, che nel cerchio non era riuscito a sciogliersi, ha fatto enormi passi avanti dal pezzo di legno che era il primo giorno di lezione. Per la sua Intervista del personaggio, Eastwood si è messo i pantaloni bianchi e una camicia hawaiana. Si è seduto al piano e ha suonato un pezzo di Chopin che ha trasformato in *I Go to Rio*. È diventato letteralmente Peter Allen, *The Boy from Oz*, e per i seguenti quindici minuti Eastwood ha risposto alle domande sulla vita di Allen, sul suo matrimonio con Liza Minnelli e sul suo lavoro con un perfetto accento australiano. Si è scoperto che Eastwood nascondeva la sua vulnerabilità dietro la sua Persona pubblica. Egli inoltre è un grande talento musicale. Ha accompagnato le risposte briose di Allen con un'esplosione di note al piano. È venuto fuori che il musical è stato il suo primo amore e che aveva tenuto nascosta la sua abilità musicale dalle elementari in poi perché pensava che fosse poco mascolina. Quanto è triste un mondo in cui un bambino nega un talento che gli ha dato Dio per paura di essere giudicato?

Parte quarta

LA SCENEGGIATURA

Capitolo ventunesimo

LE CLASSICHE C

Ogni momento è d'oro per chi ha la capacità di riconoscerlo.
Henry Miller

IL TEMPO DELLA STORIA

Gli esseri umani sono guidati, tormentati e redenti dalle stesse situazioni, scelte e sensazioni che guidano i personaggi che popolano le storie. Queste verità che stanno alla base dell'esperienza umana hanno dato forma e definito tutte le storie in tutte le epoche. L'amore, il dolore, la gioia e la paura che proviamo e riconosciamo negli altri e ciò che dà vita all'arte drammatica. «Il pubblico non vuole vedere te», ha detto Julianne Moore, «vuole vedere se stesso». È sempre stato così dall'alba dei tempi e così sarà sempre. Essenzialmente, è la capacità di riportare gli aspetti condivisi da tutta l'umanità a rendere la storia sempre attuale, indipendentemente dalla lingua o dal contesto sociale in cui è ambientata.

L'arte dell'attore è l'arte di creare e interpretare il comportamento umano attraverso una storia. Per farlo in modo efficace, l'attore deve conoscere la dimensione di una storia. Un attore che non comprende la struttura e la forma della storia non ha speranze di comunicare per mezzo del suo personaggio. Diventa una decorazione – un oggetto di scena umano. Non è più utile di un pittore di ritratti che non conosce la prospettiva e la teoria del colore.

«Una storia», ha detto una volta scherzando Jean-Luc Godard, «deve avere un inizio, un centro, e una fine, ma non necessariamente in quest'ordine». Per il film funziona proprio così. La realtà pratica della produzione cinematografica non permette ad un attore di girare in ordine, inizio, centro e fine. La location, la disponibilità del cast e le altre necessità della produzione frammentano la linearità della cronologia durante le riprese. La cronologia viene ricostituita e affinata in seguito, quando l'attore è già impegnato su un altro lavoro. Per rispettare le esigenze della produzione è possibile che un attore giri un giorno la morte del suo personaggio e il giorno seguente il suo matrimonio.

Se non siete attaccati solidamente all'arco della sceneggiatura, perderete la verità della storia nel caos del calendario delle riprese. Dovete cono-

scere la vostra sceneggiatura talmente bene che la verità del vostro personaggio deve sopravvivere intatta ai ritmi della produzione.

DALLE CIRCOSTANZE ALLA CONCLUSIONE

Qualunque storia è composta dalle classiche cinque C:

- 1) circostanze;
- 2) conflitto;
- 3) crisi;
- 4) climax;
- 5) conclusione.

Che si tratti di una narrazione tradizionale come *Via col vento* o *Morte di un commesso viaggiatore*, di un film con un plot multilineare come *Magnolia*, *Crash* o *Nashville*, o di uno pseudo-documentario che sembra privo di plot come *Keane*, o di un musical come *Dreamgirls*, le cinque C sono sempre presenti. Sono gli elementi che caratterizzano la vita drammatica del personaggio e della progressione di una storia. Un attore che desidera fare un lavoro realistico deve usare questi tre elementi per posizionare correttamente un personaggio in qualsiasi punto della storia.

Circostanze

Le circostanze (o la situazione di partenza) sono i fatti. Cosa sono i fatti nel mondo della storia?

Casablanca

- È scoppiata da poco la Seconda guerra mondiale.
- Il Marocco è diventato un porto sicuro per chi fugge dalla persecuzione nazista.
- Un espatriato americano apre un nightclub lì.
- L'americano deve tenere al sicuro dei documenti rubati.
- Il grande amore della sua vita arriva in Marocco.
- Il suo nuovo marito lotta per la libertà ed è ricercato dalla Gestapo.
- Lei deve prendere i documenti e scappare dai nazisti con suo marito.
- L'americano e il suo amore perduto sono ancora innamorati.

Hustle & Flow

- Un protettore di Memphis, vissuto senza padre, è insoddisfatto della sua vita.
- Mette insieme una squadra per registrare un disco hip-hop.
- Deve utilizzare tutta l'esperienza che ha accumulato vivendo per strada per portare a termine la missione e far conoscere il suo disco.

Il sesto senso

- Dopo aver ricevuto la visita di un ex-paziente malato di mente, uno psichiatra infantile di Philadelphia si interroga su come questa esperienza lo abbia cambiato.

- Inizia a lavorare con un ragazzo disturbato che crede di vedere gli spiriti dei morti.
- Il ragazzo possiede davvero quel dono.
- Lo psichiatra scopre di essere morto – vittima dell'incontro fatale con il suo ex-paziente.

Le circostanze di queste storie non sono delle supposizioni o delle opinioni, sono fatti puri e semplici. Non importa quanto una storia sia eccitante o emozionante, un fatto è sempre un fatto. Questi fatti – le circostanze della storia – sono l'ancora dell'attore.

Conflitto

Il conflitto è l'energia che fa avanzare una storia. Senza conflitto, non accade nulla, non ci sono domande da fare, non c'è rischio, crescita o cambiamento. L'attore deve fiutare il conflitto come un segugio. Dovete comprenderlo e renderlo reale per voi e per il vostro personaggio. Il conflitto è la linfa vitale del dramma, «la musica della storia», come ha detto Robert McKee.

Ci vogliono due forze per provocare il conflitto. Da un lato c'è la forza del protagonista, il quale avanza nel corso della storia. Ma senza oppositori non c'è conflitto. L'antagonista è l'oppositore, un personaggio o una forza che blocca l'avanzamento del protagonista.

Le variazioni di stile nella storia e le intenzioni degli sceneggiatori a volte rendono il conflitto tra protagonista e antagonista difficilmente comprensibile all'attore contemporaneo. In ogni scena il protagonista può essere qualsiasi personaggio o elemento che fa avanzare la storia. L'antagonista invece può essere qualsiasi personaggio o elemento di conflitto che blocca i momenti di avanzamento. Ovunque ci sia un conflitto, c'è una forza incarnata dal protagonista che favorisce l'avanzamento della storia e un'antagonista che cerca di bloccare questo processo.

L'attore deve comprendere la relazione del suo personaggio con il conflitto protagonista/antagonista. Anche se avete solo un ruolo secondario, una sola battuta o una sola inquadratura, dovete sapere da che parte state. Un attore che non sa se sta dalla parte del protagonista o dell'antagonista non può raccontare la storia.

Il vostro personaggio sta dalla parte dell'antagonista nella fazione razzista in *Crash*, o dalla parte del protagonista con coloro che cercano di vivere le loro vite al di là degli stereotipi che creano gli antagonisti? Siete dalla parte del protagonista e dell'amore, della famiglia e della responsabilità in *Magnolia*, o da quella dell'antagonista, chiuso in se stesso nel suo esilio emotivo?

Che siate il protagonista o l'antagonista, il conflitto deriva da una doppia tensione. I *conflitti interiori* sono le forze interne al personaggio, riguardano la sua natura e spesso la conoscenza di se stessi e della propria identità (ad esempio "Chi sono?") in film come *Fight Club* e *The Bourne Identity*.

I *conflitti circostanziali* riguardano le questioni interpersonali (ad esempio l'amore non ricambiato), come in *Susanna!* e *Se mi lasci ti cancello*, o le minacce e i rischi fisici nei viaggi eroici, come *Deep Impact* e *L'ultimo samurai*.

La maggior parte dei personaggi ha a che fare con entrambi i livelli di conflitto. In *Requiem for a Dream*, Harry Goldfarb affronta un conflitto interiore – il suo desiderio autodistruttivo di fuga nell'oblio indotto dalle droghe – mentre affronta i conflitti circostanziali tra lui e sua madre, vittima dei suoi furti, la sua fidanzata che non è in grado di proteggere, i gangster che lo hanno catturato e i poliziotti che lo vogliono mettere in prigione.

Le circostanze obbligano il protagonista ad affrontare un conflitto. Mano a mano che la storia va avanti e le azioni del protagonista hanno più o meno successo, il conflitto diventa più profondo e intenso. Il protagonista spinge in una direzione e l'antagonista in quella opposta fino a che protagonista e antagonista non raggiungono il punto di crisi.

Crisi

Quando la storia arriva al suo punto di crisi, non si può più tornare indietro. Sam, Annie e Jonah arrivano all'Empire State Building in *Insonnia d'amore*. Rick Blaine si procura le lettere di transito per prendere l'aereo e incontrare Ilsa in *Casablanca*. «Ora è tutto chiaro», dice Travis Bickle in *Taxi Driver* quando si prepara a uccidere un senatore americano. «Tutta la mia vita è sempre andata in un'unica direzione. Non ho mai avuto scelta». Ma Travis, come tutti i protagonisti, ha una scelta, e nel punto di crisi deve fare la scelta più importante della storia.

Climax

Nel climax scopriamo la scelta del protagonista. Travis uccide un protettore e altri piccoli criminali, non un candidato politico. Sam decide di aspettare con Jonah in cima all'Empire State Building, va via, torna a prendere lo zaino di Jonah e incontra Annie. Rick Blaine spara a un maggiore della Gestapo e mette Ilsa e suo marito sull'aereo che li renderà liberi. Il climax è l'espressione del conflitto e della crisi. È il momento in cui le azioni che un protagonista ha compiuto per appagare il suo Bisogno hanno successo o no.

Conclusione

Alla fine, nell'epilogo, vediamo i risultati del climax. La conclusione indica cosa è cambiato per il protagonista e per il suo mondo. È qui che veniamo a sapere cosa il personaggio ha perso o guadagnato dopo aver superato il climax della storia. Michael Corleone di *Il Padrino* consola la sorella dopo aver ordinato l'omicidio del marito. Poi lascia alle spalle sua moglie e ogni speranza di avere una famiglia normale al di fuori della Mafia. Rick e Louis decidono di entrare nelle fila della Resistenza francese in *Casablanca*.

In *Traffic*, ci sono tre conclusioni. Il poliziotto messicano Javier Rodriguez assiste a una partita di baseball nel campo nuovo di zecca che è stato il prezzo che ha pagato per la cooperazione con la DEA americana. Rodriguez alla fine ha fatto qualcosa per il bene della comunità per cui lavora. Il poliziotto americano Montel Gordon rivela che la discussione apparentemente inutile con Helena Ayala era uno stratagemma per mettere una cimice in casa sua per sorvegliarla. Robert Wakefield va all'incontro dell'NA di sua figlia Caroline ed entra in contatto con lei come non era mai accaduto prima.

Una storia inizia con i personaggi e i fatti del loro mondo. Si muove nella direzione del conflitto. Raggiunge la crisi, il picco del climax, quando viene alla luce tutto ciò che hanno tenuto nascosto e prosegue verso la conclusione quando ciò che è accaduto ha cambiato queste persone e il loro mondo.

Pensate al sesso. Le circostanze vi fanno incontrare, il conflitto vi fa stare insieme – flirtare e dichiarare i vostri sentimenti. Il punto di crisi arriva quando venite al sodo e il climax è, beh, devo proprio dirlo? La conclusione indica cosa è cambiato. Una sigaretta? Un sonno profondo l'uno nelle braccia dell'altro? Una festa? Una separazione? Un altro giro? Ogni climax ha una conseguenza diversa.

OTELLO DI WILLIAM SHAKESPEARE

Circostanze

All'inizio della tragedia di Shakespeare, Otello il moro, un possente soldato nordafricano al servizio del re di Venezia, fugge con Desdemona, la bella figlia bianca di Barbantio, un senatore veneziano potente e razzista. Uno dei luogotenenti di Otello, un consigliere fidato di nome Iago, si è segretamente schierato contro Otello, quando il più virtuoso Cassio ottiene una promozione al posto suo. Iago insieme a Rodrigo, uno sprezzante pretendente di Desdemona, progetta di distruggere Otello. Iago incarica Rodrigo di informare il senatore del matrimonio proibito di sua figlia e di infiammarlo il più possibile.

Conflitto

Il conflitto tra l'antagonista Iago e il protagonista Otello riguarda inganno e manipolazione. Il protagonista Otello pensa erroneamente che Iago sia un uomo di fiducia. Otello è a capo della squadra del protagonista ed è alla ricerca della verità.

L'antagonista Iago è guidato dalla gelosia e dal desiderio di assoggettare il moro. Iago crede che una volta distrutto Otello si approprierà della sua anima. Iago è a capo della squadra antagonista e bugia dopo bugia cerca di ostacolare, far crollare e assoggettare Otello.

Crisi

Il punto di crisi arriva quando Iago nasconde tra la roba di Cassio un fazzoletto che Otello ha dato a Desdemona. Iago insinua nella mente di

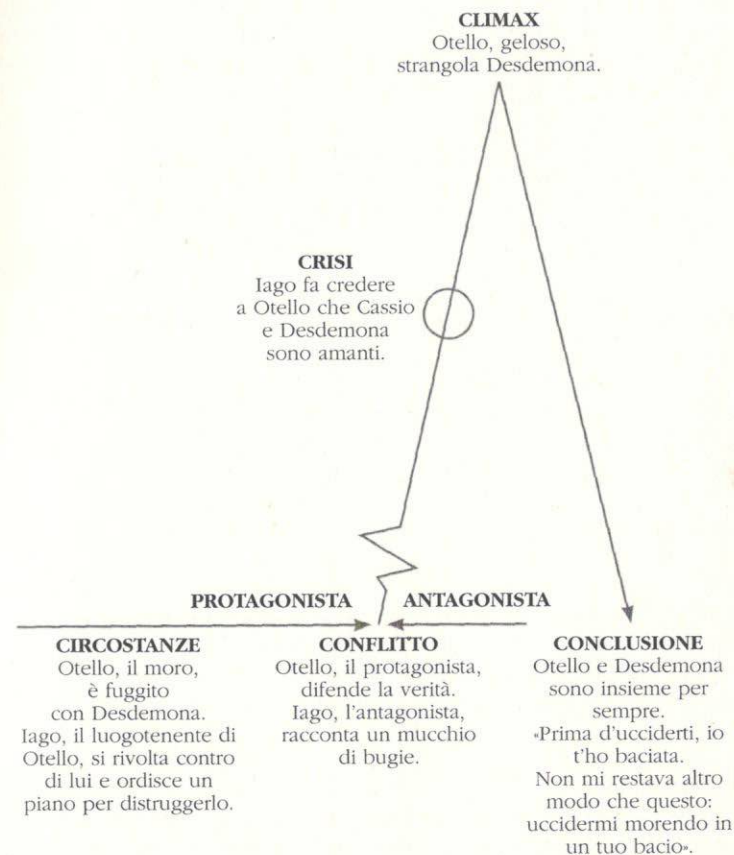
Otello il pensiero che Cassio e Desdemona abbiano una relazione. I sospetti di Otello su Desdemona arrivano a un confronto diretto. Iago prosegue nel suo intento spingendo Otello a manipolare una conversazione che ascolta e che crede essere di Cassio e Desdemona. (Ma non è così.)

Climax

Il dramma raggiunge il climax quando Otello strangola Desdemona, che muore di una "morte innocente".

Conclusione

Nella conclusione, Cassio e la moglie di Iago, Emelia, rivelano tutto ciò che Iago ha fatto a Otello. Otello uccide Iago e poi si pugnala. Ferito mortalmente, Otello cade sul corpo senza vita di Desdemona. «Prima d'ucciderti, io t'ho baciata. Non mi restava altro modo che questo: uccidermi morendo in un tuo bacio».



I SEGRETI DI BROKEBACK MOUNTAIN

DI E. ANNIE PROULX, LARRY MCMURTRY E DIANA OSSANA

Circostanze

Primi anni '60, Ennis, che lavora in un ranch, e Jack, un esuberante cowboy di rodeo, allevano pecore nella lontana riserva naturale di Wyoming. Jack ha avuto esperienze omosessuali in passato. Le privazioni a cui sono soggetti i due uomini li avvicinano sempre di più, fino a che una notte si ubriacano e finiscono insieme in una tenda sotto la luna piena. Jack fa il primo passo ed Ennis perde il controllo. Ennis dice che «non si ripeterà più», ma i due uomini diventano amanti.

Conflitto

I segreti di Brokeback Mountain ha molti conflitti che emergono nel ventennio della storia. Jack e Ennis rappresentano un unico protagonista in cui convergono due uomini e che si scontra nel conflitto circostanziale con la forza antagonista della natura – un orso famelico, l'acqua gelida, la luna piena. Mentre la storia va avanti, il doppio protagonista si scontra anche con la forza antagonista di una società intollerante, delle loro mogli, e di tutti coloro a cui devono tenere nascosto il loro amore. Con il passare degli anni, Jack affronta il suo conflitto interiore che contrappone la forza positiva del suo amore per Ennis e il desiderio verso gli altri uomini. Ennis invece convive con un conflitto interiore che gli impedisce di impegnarsi con Jack e con tutte le persone della sua vita. «Se non puoi risolverlo», dice a Jack, «devi sopportarlo».

Crisi

Ennis ignora le sue responsabilità familiari per incontrarsi con Jack. La moglie di Ennis divorzia da lui. Jack si mette con un altro uomo. Ennis si lascia sfuggire una relazione con un'altra donna che lo ama. In uno dei loro incontri Jack e Ennis, quasi quarantenni, parlano del futuro che non vivranno mai insieme. «Non c'è mai abbastanza tempo», dice Jack. Pressato da Jack, Ennis rivela quanto gli sia costata la sua incapacità a impegnarsi con le persone. «Non sono niente, non sono da nessuna parte», dice. Si separano ancora una volta.

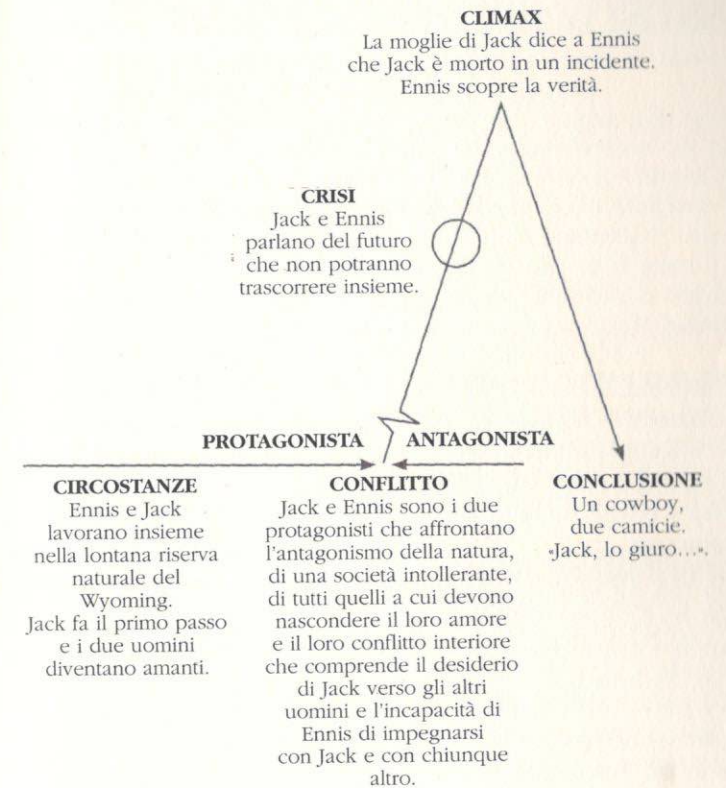
Climax

Alcuni mesi dopo il loro incontro, la cartolina che Ennis ha inviato a Jack per incontrarlo torna indietro con il timbro «deceduto». Chiama la moglie di Jack. Lei gli dice che suo marito è rimasto ucciso in un incidente ma Ennis sa che Jack è rimasto ucciso in seguito a un linciaggio di un gruppo di omofobi.

Conclusione

Nella casa dei genitori di Jack, Ennis trova una sua camicia e una camicia di Jack, che Jack ha appeso segretamente insieme. Ennis prende le ca-

micie e le conserva nel suo furgone accanto a una foto di Brokeback Mountain, un luogo che non dimenticherà mai e dove non tornerà mai più. Venendo a conoscenza dei suoi sentimenti alla fine consacra le camicie con le parole «Jack, lo giuro...».



Capitolo ventiduesimo

L'ANALISI DELLA SCENEGGIATURA

*Le parole possono mostrare la saggezza di un uomo,
ma le azioni mostrano il suo pensiero.*
Benjamin Franklin

Se fosse tutto nella sceneggiatura, perché fare un film?
Nicholas Ray

«COME HAI FATTO A IMPARARE TUTTE QUESTE BATTUTE?»

La recitazione è sempre stata un mistero per i profani. Dall'esterno, imparare i dialoghi di un'intera sceneggiatura sembra un'impresa erculeo. I profani pensano che il lavoro dell'attore consista nella memorizzazione di un'intera sceneggiatura, insieme a una serie di gesti, movimenti ed espressioni emotive.

L'attore ha il compito di raccontare la storia attraverso un comportamento umano. La vostra relazione con il testo – il dialogo e le indicazioni di scena contenute nelle didascalie – in realtà è molto semplice. Dovete comprendere a pieno le parole dello scrittore. Non dovete imparare il testo. Il testo è dentro di voi. Non serve memorizzarlo. Per acquisire il testo basta creare un legame con lo scrittore. Dovete immergervi nell'energia emotiva, psicologica e fisica che veicolano le parole dello scrittore – che è l'origine, l'azione del testo.

Sin da quando facevo teatro da bambina, ho capito che imparare un dialogo non voleva dire imparare le parole sulla pagina ma far entrare nella mia anima le parole dello scrittore. Dormivo con il copione sotto il cuscino, lo portavo ovunque, scrivevo e riscrivevo le parole su un quaderno – facevo tutto ciò che era necessario per far fluire quelle parole dentro di me e guidare la mia immaginazione.

Ma quando dovevo subentrare in *The Creation of the World and Other Business*, dovevo imparare tutto il copione in pochi giorni. La prima era a Boston nel fine settimana e io ero pietrificata. Non avevo abbastanza tempo per usare i miei vecchi trucchi. Ma il regista dello spettacolo, Harold Clurman, un veterano della scena e uno dei più grandi registi, critici

e insegnanti di tutti i tempi, ha avuto pietà di me. Con mia grande sorpresa mi ha detto: «Ti insegnerò a non memorizzare». Clurman mi ha insegnato ad analizzare la sceneggiatura in modo tale che le parole del drammaturgo fossero così chiare e le mie responsabilità verso il personaggio così precise che non avrei avuto alcun motivo di memorizzare. Usando il sistema di Harold Clurman, ho imparato le azioni dietro al testo, non le battute. Conoscere le azioni rende il testo parte integrante dell'esperienza del personaggio, non una litania di frasi senza senso e di domande che l'attore ripete meccanicamente.

Analizzando la sceneggiatura, ho esaminato ogni parola con la stessa intensità e con la stessa varietà di livelli con cui esamino un personaggio. Scomponendo il testo metodicamente in azioni, l'attore riesce ad assorbire il completo significato delle parole dello scrittore. Il sistema di Clurman mi ha permesso di stabilire e mantenere una relazione unica, forte e incrollabile con il testo. Anche se il testo è stato scritto cento anni prima della mia nascita, l'analisi della sceneggiatura mi ha messo in un rapporto di collaborazione più stretto di quanto potessi immaginare.

L'attore che sa usare questo sistema è padrone del testo. La vostra memoria avrà un forte stimolo dal lavoro preparatorio che avete fatto. Entrerete in connessione con la sceneggiatura usando la vostra esperienza emotiva e sensoriale. Quando l'analisi è minuziosa, dettagliata e completa, l'attore impara la sceneggiatura senza memorizzarla. Imparate l'azione e le battute arriveranno di conseguenza.

L'analisi della sceneggiatura ha la funzione di far comprendere la continuità della storia in modo tale che anche il mescolamento più crudele delle scene non riuscirebbe a intaccarla. Se farete bene questo lavoro, imparerete le battute. Se vi applicherete nell'analisi, saprete sempre in che punto della storia vi trovate. Non dovete fare gli studenti modello che si imbottiscono di nozioni, al contrario, dovete essere degli artisti che usano le loro capacità e la loro immaginazione per collaborare nella trasformazione di «ciò che non è niente più che inchiostro in comportamento», come ha detto Robert Duvall in un'intervista.

BEAT BY BEAT

Il fulcro della sceneggiatura è il beat¹. Ogni beat è un singolo pensiero drammatico – un momento. Un beat è compiuto quando completa un

¹ Il beat è l'unità narrativa più piccola di un testo drammaturgico e può indicare, a seconda dei casi, sia un segmento dell'azione raccontata, cioè una delimitazione di essa tra due punti, sia un momento clou, e quindi un punto solo, al suo interno. Per Susan Batson vale il primo significato: il beat è strutturalmente paragonabile alla battuta annotata lungo il rigo musicale da due stanghette ed è lo strumento a disposizione dell'autore per portare avanti l'azione di una scena. (Ndr)

pensiero drammatico, non quando lo inizia. Identificare un beat richiede una lettura del testo fino a che un pensiero drammatico non diventa un momento completo. Il beat successivo è il momento seguente, e così via. Ogni beat parte dalla fine del pensiero drammatico precedente.

Per quanto possa essere silenziosa la Persona pubblica, tutti i personaggi sono costantemente in azione e lavorano per soddisfare il loro Bisogno. Hattie in *Accordi e disaccordi* e Grande capo Bromden in *Qualcuno volò sul nido del cuculo* restano quasi completamente in silenzio per tutta la durata dei film. Eppure sono entrambi dei personaggi molto attivi, e fanno di tutto per soddisfare i loro rispettivi Bisogni. Il Bisogno di Hattie è "essere amata" mentre il Bisogno di Grande capo Bromden è "essere libero". Entrambi comunicano questi Bisogni al pubblico attraverso le loro scelte, con le *azioni*.

Nessuno si limita a usare le parole. C'è sempre un'azione dietro le parole che pronuncia un personaggio. Sentire, ascoltare e reagire alle parole di un altro personaggio presuppone sempre un'azione alla base. I personaggi non si accendono e spengono come robot quando un altro personaggio parla o si muove. Lo fanno solo i pessimi attori.

Il mezzo attraverso cui un attore trasmette le parole dello scrittore al pubblico è l'azione. Indipendentemente da chi sta parlando, ogni personaggio fa un'azione corrispondente ad ogni beat. E per ognuna di queste azioni c'è un verbo che la descrive – "accusare", "supplicare", "flirtare", "ignorare", "fare la pace", "sminuire", "elogiare", "sedurre", "condannare", "rassicurare".

I personaggi non appagano i loro Bisogni, non plasmano la loro Persona pubblica, non rimangono intrappolati nei loro Errori tragici con complesse intellettualizzazioni. Non importa quanto sia alto il tono di un dialogo o quanto sia eccitante, ci sono sempre azioni semplici e dirette che l'attore usa per entrare in contatto con gli altri personaggi. Quanto più semplici sono i verbi che descrivono queste azioni, tanto più potente è il dramma.

Ci sono cinque categorie che possono essere usate per descrivere ogni beat. Lo scrittore ha cinque strumenti a sua disposizione:

- 1) spiegazione;
- 2) affermazione del personaggio;
- 3) affermazione del Bisogno;
- 4) affermazione del conflitto;
- 5) azione.

Quando l'attore analizza il testo, assegna ognuno di questi cinque strumenti ad ogni beat della sceneggiatura. Ogni beat ha uno strumento corrispondente – spiegazione, azione, affermazione del conflitto e così via. Lo strumento assegnato ad ogni beat è lo stesso per ogni personaggio nella scena. Questi strumenti non si ripetono mai. Non ci sono mai due affermazioni del conflitto o due battute di azione in una riga. Se due bat-

tute nella stessa riga sembrano richiamare la stessa categoria, vuol dire che c'è qualcosa di sbagliato nel testo o nella comprensione che l'attore ha del testo.

Spiegazione

La spiegazione è un fatto. Diretto, puro e semplice: «Luca, sono tuo padre», «Iceberg a dritta!», «Non sono un comunista», «Houston, abbiamo un problema». Un beat di spiegazione è l'affermazione di un fatto. Un beat di spiegazione implica sempre la stessa azione: "dire la verità".

Nel tentativo di concentrare tutte le energie e il significato che possono in ogni parola del testo, molti attori dimenticano che l'azione nella spiegazione è semplicemente "dire la verità". Nella parte di Eve in *The Creation of the World and Other Business*, secondo la sceneggiatura avrei dovuto dire: «Questo è mio figlio Caino, e questo è mio figlio Abele», accanto ai due attori che interpretavano Caino e Abele. Entrambi gli attori erano bianchi. Uno era più vecchio di me, l'altro (che era biondo) aveva la mia stessa età.

Ho deciso che l'unico modo in cui potevo rendere credibile la battuta fosse mostrare la delusione di Eve verso i suoi figli e l'astio che c'era tra i due. Quando ho detto il nome di Caino, ho immaginato di parlare con la profonda delusione che avevo personalizzato. Sono andata alle prove, abbiamo fatto la scena, e quando dovevo pronunciare questa battuta, l'ho fatto con le lacrime e l'angoscia che mi suscitava.

Clurman è esploso! «Cosa ti ho detto di fare in un beat di spiegazione?», mi ha chiesto. «Affermare i fatti, affermare i fatti, affermare i fatti!». In ogni performance da allora in poi ho seguito le sue indicazioni. Dovevo stare lì e dire semplicemente: «Questo è mio figlio Caino, e questo è mio figlio Abele», secondo la verità pura e semplice che era nel testo. E ogni sera senza alcun dubbio il pubblico avrebbe esclamato "ohhhhhh" all'unisono. Senza ridere, fare spallucce o sguardi perplessi – ogni sera ci credevano senza ombra di dubbio.

Se non avessi pronunciato la battuta come un fatto, se non avessi fatto sì che il fatto fosse chiaro, il pubblico avrebbe guardato me e i due ragazzi che interpretavano i miei figli e sarebbe stato in preda alla confusione. Affermando i fatti ho raccontato la storia.

Affermazione del personaggio

L'affermazione del personaggio funziona come un aggettivo. Il drammaturgo usa l'affermazione del personaggio per descrivere una persona, un luogo o una cosa. Le sceneggiature dei film solitamente contengono meno affermazioni del personaggio degli spettacoli teatrali, perché i film sono intrinsecamente più visuali. L'affermazione del personaggio non spiega, ma descrive, perciò bisogna usare le azioni che caratterizzano la personalità. «Affascinare», «adulare», «flirtare», «mettersi in mostra», «girare intorno a una questione», «scherzare», «entusiasarsi» – questi sono al-

cuni esempi di azioni che trasmettono il significato dell'affermazione del personaggio.

Affermazione del Bisogno

Queste battute sono legate alla vita interiore, emotiva e psicologica del personaggio. Le battute che riguardano il Bisogno possono riferirsi direttamente al Bisogno inappagato che copre la Persona pubblica del personaggio o un altro Bisogno emotivo e psicologico presente in una scena. L'azione che accompagna un'affermazione del Bisogno deve sempre "rivelare" o "mostrare" uno stato emotivo, un desiderio, una volontà o un'ossessione. "Rivelare una debolezza", "mostrare una ferita", "confessare un sentimento", questi sono i verbi che suggerisce l'affermazione del Bisogno.

Quando uno scrittore usa una pausa, questa è un'altra affermazione del Bisogno. In una pausa, l'attore si cala nel Bisogno del personaggio per poi liberarsene un momento dopo. Le pause sono dei piccoli Momenti privati personali.

Affermazione del conflitto

Le affermazioni del conflitto, come il conflitto stesso, sono sia interne al personaggio che circostanziali, cioè tra personaggi di fazioni contrastanti. Le affermazioni del conflitto richiedono verbi di competizione e di confronto per le loro azioni - "combattere", "bloccare", "obbligare", "provocare", "attaccare", "sconfiggere", "pretendere", "accusare" - azioni che implicano un'energia aggressiva e combattiva.

Azione

I beat di azione sono quelli che fanno avanzare la storia. "Entrare", "uscire", "rispondere a una telefonata", "fare una domanda" - ciascun beat che riguarda la storia è una beat di azione. Spesso le battute di azione sono tra parentesi tra le parole del personaggio, didascalie o descrizioni presenti nel testo. Quando un beat di azione è presente nel testo, l'azione deve semplicemente "essere eseguita così com'è", dovete fare ciò che dice il testo. Il beat avrà un verbo forte di azione come "spingere", "provocare", "sedurre", "fuggire da", "fare pressione su".

Capitolo ventitreesimo

I PUNTI DI VISTA

Le parole significano di più di ciò che è scritto su un foglio. Serve la voce umana per infondergli le sfumature di un significato più profondo.

Maya Angelou

UNO SGUARDO PIÙ ATTENTO

Questa scena è a pagina novantuno della versione pubblicata della sceneggiatura di *American Beauty*, scritta da Alan Ball e vincitrice di un Oscar. È una scena breve ma importante, che precede il climax della storia. Identificherò e segnerò le battute nella scena, poi le analizzerò per ciascun personaggio, così come farei se lavorassi con gli attori impegnati in queste parti.

Nel corso della scena, farò dei segni sulla sceneggiatura, alla fine di ogni beat, e ogni segno sarà numerato.

INTERNO. BURNHAM HOUSE - SALOTTO - CONTINUAZIONE

SOGGETTIVA di Lester: mentre ci MUOVIAMO LENTAMENTE dietro l'angolo, compare Angela accanto allo STEREO, ha in mano un CD. Sta piangendo, ha il viso gonfio e i capelli arruffati. Ci guarda con apprensione... poi fa un sorriso un po' insolente.

ANGELA

Spero non le dispiaccia se ho acceso lo stereo.

Lester si appoggia alla parete e beve un sorso di birra.

LESTER

Niente affatto. /1

(di seguito)

Brutta nottata? /2

ANGELA

Non proprio brutta, solo... strana.

LESTER

(sorride)

Credimi, non potrebbe essere più strana della mia.

Lei sorride /3 Rimangono in silenzio; l'atmosfera è carica di tensione.

ANGELA
Jane e io abbiamo litigato.
(dopo una beat)
Per causa sua.

Cerca di essere seducente mentre lo dice ma non ci riesce.
Lester alza le sopracciglia.

ANGELA (CONTINUA)
È arrabbiata con me perché ho detto che la trovo sexy. /4
Lester sorride. Lei lo trova sexy.

LESTER
(le offre una birra)
Vuoi un sorso?

Fa cenno di no con la testa. Lester le avvicina la bottiglia
alla bocca e beve in modo maldestro. Le asciuga delicatamente
il mento con la mano.

LESTER (CONTINUA)
Allora... me lo dici?
Che cosa vuoi?

ANGELA
Non lo so.

LESTER
Tu non lo sai?

La sua faccia è molto vicina alla sua. Lei è sconcertata, sta
accadendo troppo in fretta...

ANGELA
Tu cosa vuoi? /5

LESTER
Stai scherzando? Io voglio te.
Ti ho voluta dal primo momento che ti ho incontrata.
Eri la cosa più bella che avessi mai visto.

Angela fa un respiro profondo poco prima che Lester le baci
la guancia, la fronte, le palpebre, il collo...

ANGELA
Non mi trovi una qualunque?

LESTER
Non lo saresti neanche se ci provassi.

ANGELA
Grazie. /6
(da lontano)

Per me non c'è niente di peggio che essere una qualunque... /7

E Lester la bacia sulle labbra. /8

Useremo lo schema seguente per elencare e organizzare le battute in base
ai numeri. Andando avanti nella scena, beat dopo beat, scriveremo il nu-
mero di ogni beat nella colonna "Beat". Numerare le battute facilita il la-
voro dell'attore. Aiuta anche me quando lavoro sul set con un attore. Se
c'è una differenza nell'interpretazione, si fa confusione o ci sono delle

difficoltà, riesco subito a capire di quale beat si tratta e chiarire tutto anche
se sono al telefono.

La seconda colonna è quella in cui l'attore mette in relazione il beat con
i cinque strumenti del drammaturgo. La terza colonna è denominata
"Azione". In questa colonna bisogna scrivere il verbo che descrive meglio
l'azione del personaggio durante il beat.

L'analisi della sceneggiatura e la divisione in parti potrebbe sembrare inu-
tile e incompleta se l'attore non arricchisse le parole dello scrittore con la
sua verità. La quarta colonna è dedicata al "Materiale personale". Qui elen-
cherete le vostre sensazioni, le Personalizzazioni, e gli stimoli della Me-
moria sensoriale che si abbinano a ogni beat.

Analisi della sceneggiatura

Titolo:

Personaggio:

Beat	Descrizione	Azione	Materiale personale

IL PUNTO DI VISTA DI ANGELA

Nella scena precedente, Angela Hayes, un'adolescente con il Bisogno "essere adorata", a un livello puro e innocente che fa da sfondo a una Persona pubblica di seduttrice cinica, ha appena avuto una discussione con Jane, la figlia di Lester Burnham e il suo ragazzo Ricky. Lester è segretamente attratto da Angela e lei non fa nulla per scoraggiarlo, suscitando il disgusto di Jane. Le parole di Jane sono pungenti e precise. Colpiscono dritto al cuore la Persona pubblica di Angela.

Quando inizia la scena, Lester trova Angela che ha acceso lo stereo e cerca di riproporre il suo atteggiamento manipolatore da lolita. Il primo beat, il primo pensiero drammatico completo della scena, finisce con Lester che sorseggia la sua birra e dice a Angela: «Niente affatto».

INTERNO. BURNHAM HOUSE - SALOTTO - CONTINUAZIONE

SOGGETTIVA di Lester: mentre ci MUOVIAMO LENTAMENTE dietro l'angolo, compare Angela accanto allo STEREO, ha in mano un CD. Sta piangendo, ha il viso gonfio e i capelli arruffati. Ci guarda con apprensione... poi fa un sorriso un po' insolente.

ANGELA

Spero non le dispiaccia se ho acceso lo stereo.

Lester si appoggia alla parete e beve un sorso di birra.

LESTER

Niente affatto. /1

Questa è un'affermazione del personaggio per Angela. L'azione dietro il beat è "fare la parte della brava ragazza".

Il numero del beat e l'ultima parola o le ultime due vanno nella prima colonna, "affermazione del personaggio" va nella seconda colonna e "fare la parte della brava ragazza" va nella terza. La quarta colonna riguarda il materiale personale - una Personalizzazione, la Memoria sensoriale, un'esperienza, un luogo che dà all'attore la sensazione dell'azione "fare la parte della brava ragazza". Una Personalizzazione di un uomo attraente ma più anziano o una cotta simile potrebbe essere una buona base per l'attore che interpreta Angela.

Analisi della sceneggiatura

Titolo: *American Beauty*

Personaggio: Angela

Beat	Descrizione	Azione	Materiale personale
1. «...niente affatto».	Affermazione del personaggio	Fare la parte della brava ragazza	

Lester chiede a Angela: «Brutta nottata?» e questo è un momento concluso, un pensiero drammaturgico completo che diventa un secondo beat. Dà a Angela un'opportunità, arricchisce la narrazione e fa andare avanti la storia. Il secondo beat è l'azione.

Angela sta dando delle attenzioni a Lester per farlo cadere nella sua trappola. L'azione allora sarebbe "essere accolta nel calore delle sue braccia/attirare la sua attenzione". Il materiale personale dell'attore deve suscitare lo stesso tipo di calore accogliente.

LESTER

Niente affatto. /1

(di seguito)

Brutta nottata? /2

ANGELA

Non proprio brutta, solo... strana.

LESTER

(sorride)

Credimi, non potrebbe essere più strana della mia.

Lei sorride /3 Rimangono in silenzio; l'atmosfera è carica di tensione.

Il terzo beat termina con il sorriso di Angela. Questa è un'altra affermazione del personaggio. Ha avuto una brutta nottata ma sceglie di definirla "strana" per il bene di Lester. Gli sta dicendo cosa secondo lei la renderebbe attraente ai suoi occhi, cosa crede che lui si voglia sentir dire. È attenta a ciò che dice, anche se non ha idea di ciò di cui lui sta parlando. L'azione dietro il sorriso di Angela è "parlargli dolcemente". Il materiale personale potrebbe essere un'altra Personalizzazione, forse la stessa del primo beat.

Beat	Descrizione	Azione	Materiale personale
2. «Brutta nottata?».	Azione	Ricevere il suo calore/attirare l'attenzione	
3. «Lei sorride».	Affermazione del personaggio	Parlargli dolcemente	

Angela descrive la discussione che ha appena avuto con Jane, la figlia di Lester. Il quarto beat finisce con: «Ho detto che la trovo sexy». Angela ha detto proprio così ed è vero che Jane si è arrabbiata con lei. È un fatto - un beat di spiegazione - e come accade con tutte le battute di spiegazione, l'azione corrispondente è "dire la verità". Il materiale personale

deve provenire da un momento storico, da un luogo o da una persona nella vita dell'attore che porta con sé il Bisogno "dire la verità".

ANGELA
Jane e io abbiamo litigato.
(dopo una beat)
Per causa sua.

Cerca di essere seducente mentre lo dice ma non ci riesce.
Lester alza le sopracciglia.

ANGELA (CONTINUA)
È arrabbiata con me perché ho detto che la trovo sexy. /4

Beat	Descrizione	Azione	Materiale personale
4. «...la trovo sexy».	Spiegazione	Dire la verità	

Il pensiero drammatico completo che segue riguarda Lester che offre a Angela un sorso di birra, le asciuga il mento in modo seducente, le chiede cosa vuole e si avvicina a lei. Il momento termina con Angela che chiede a Lester: «Lei cosa vuole?».

La domanda fa andare avanti la scena. Il quinto beat è un altro beat di azione. Ciò di cui stanno parlando sta venendo in superficie. Questo beat di azione porta la scena al livello drammatico successivo. Sta accadendo più in fretta di quanto Angela avrebbe immaginato. L'azione associata a queste parole "fare una domanda" è semplice, chiara ed efficace.

LESTER
(le offre una birra)
Vuoi un sorso?

Fa cenno di no con la testa. Lester le avvicina la bottiglia alla bocca e beve in modo maldestro. Le asciuga delicatamente il mento con la mano.

LESTER (CONTINUA)
Allora... me lo dici? Che cosa vuoi?

ANGELA
Non lo so.

LESTER
Tu non lo sai?

La sua faccia è molto vicina alla sua. Lei è sconcertata, sta accadendo troppo in fretta...

ANGELA
Tu cosa vuoi? /5

Beat	Descrizione	Azione	Materiale personale
5. «Lei cosa vuole?».	Azione	Fare una domanda	

Il beat successivo termina con Angela che dice «Grazie». Ancora ferita dalle parole di Ricky che l'ha definita "una qualunque", vuole disperatamente sentire cosa ne pensa Lester, così disperatamente da ignorare il suo crescente imbarazzo. Il numero sei è un beat di Bisogno. Sta rivelando il suo Bisogno di "essere adorata".

LESTER
Stai scherzando? Io voglio te.
Ti ha voluta dal primo momento che ti ho incontrata.
Eri la cosa più bella che avessi mai visto.

Angela fa un respiro profondo poco prima che Lester le baci la guancia, la fronte, le palpebre, il collo...

ANGELA
Non mi trovi una qualunque?

LESTER
Non lo saresti neanche se ci provassi.

ANGELA
Grazie. /6
(da lontano)
Per me non c'è niente di peggio
che essere una qualunque... /7

«Per me non c'è niente di peggio che essere una qualunque» è il settimo beat. È un beat di conflitto, un momento che rivela molto su Angela, il suo Bisogno, la sua Persona pubblica e il suo Errore tragico. Il conflitto interiore di Angela coinvolge il suo Bisogno innocente "essere adorata" e la sua Persona pubblica di gattina sexy. Angela vuole essere speciale, e accetta qualsiasi tipo di attenzione. L'Errore tragico è in atto - si svende, si butta via. Si sente una qualunque ed è disposta a fare qualsiasi cosa per non sentirsi così. Il suo conflitto circostanziale riguarda Lester, lei è l'antagonista del protagonista. La sua azione è "nascondere il fatto di essere una qualunque".

E Lester la bacia sulle labbra. /8

Alla fine della scena Lester la bacia sulle labbra. A differenza del bacio che Lester le dà sulla guancia, questo bacio è un pensiero drammatico completo. L'ottavo beat è di Azione e la scena finisce qui. Entrambi i personaggi sono soggetti a una serie di complicazioni. Anche se Angela si è concessa, sta vendendo il suo corpo in cambio dell'adorazione di cui ha bisogno. È un beat solido e attivo: "ottenere da lui ciò che vuole".

Beat	Descrizione	Azione	Materiale personale
6. «Grazie».	Bisogno	Rivelare il Bisogno di essere adorata	
7. «...essere una qualunque».	Conflitto	Nascondere il fatto di essere una qualunque	
8. «Sulle labbra».	Azione	Ottenere da lui ciò che vuole	

IL PUNTO DI VISTA DI LESTER

Nel corso di *American Beauty* ci sono molte sequenze che descrivono meticolosamente le fantasie e i sogni di Lester Burnham. Fantastica di stare con una teenager, ma ciò che vediamo non sono schiene sudate e corpi che si accoppiano. Lester sogna di Angela tra petali di rosa e luci soffuse. Così si esprime il Bisogno di Lester. Il Bisogno di Lester è "conoscere la bellezza". La spinta del protagonista è verso la ricerca di questa bellezza. La Persona pubblica di Lester è quella dell'uomo medio di mentalità ristretta. È il capo inflessibile di una famiglia che non funziona ed è ossessionato dalla giovinezza nel bel mezzo della crisi di mezza età.

Quando il Bisogno di purezza di Lester ha la meglio sulla Persona pubblica di "mister uomo medio", si ritrova impotente. Mandando all'aria il lavoro, non riesce a soddisfare sua moglie, è incapace di tenere unita la famiglia e non riesce a controllare il suo desiderio edonistico e a placare il suo vicino violento e morboso. Questa impotenza è l'Errore tragico di Lester.

Nel momento che precede il primo beat della scena, Lester ha rifiutato le avances del padre di Ricky. All'inizio della scena, Lester dice ad Angela che non ci sono problemi per dove si trova e per ciò che sta facendo. Nel primo beat Lester fa un'affermazione del personaggio. Si sta scaricando da ogni responsabilità e sta scegliendo "di fare la parte di Mister Figo". Il materiale personale dell'attore potrebbe essere la Personalizzazione di qualcuno che è sessualmente eccitante.

Chiedere a Angela se fosse stata una brutta nottata, nel secondo beat, è una beat di azione e fa andare avanti la storia. La sua azione è "fingere interesse". Nel terzo beat, l'ammissione di Lester di quanto fosse stata strana la sua nottata termina con il sorriso di Angela. Nell'affermazione del personaggio, lui sta cercando "di essere uno di loro".

INTERNO. BURNHAM HOUSE - SALOTTO - CONTINUAZIONE

SOGGETTIVA di Lester: mentre ci MUOVIAMO LENTAMENTE die-

I punti di vista

tro l'angolo, compare Angela accanto allo STEREO, ha in mano un CD. Sta piangendo, ha il viso gonfio e i capelli arruffati. Ci guarda con apprensione... poi fa un sorriso un po' insolente.

ANGELA

Spero non le dispiaccia se ho acceso lo stereo.

Lester si appoggia alla parete e beve un sorso di birra.

LESTER

Niente affatto. /1

(di seguito)

Brutta nottata? /2

ANGELA

Non proprio brutta, solo... strana.

LESTER

(sorride)

Credimi, non potrebbe essere più strana della mia.

Lei sorride /3 Rimangono in silenzio; l'atmosfera è carica di tensione.

ANGELA

Jane e io abbiamo litigato.

(dopo una beat)

Per causa sua.

Cerca di essere seducente mentre lo dice ma non ci riesce. Lester alza le sopracciglia.

ANGELA (CONTINUA)

È arrabbiata con me perché ho detto che la trovo sexy. /4

Analisi della sceneggiatura

Titolo: *American Beauty*

Personaggio: Lester

Beat	Descrizione	Azione	Materiale personale
1. «...niente affatto».	Affermazione del personaggio	Fare la parte di "Mister Figo"	
2. «Brutta nottata?».	Azione	Fingere interesse	
3. «Lei sorride».	Affermazione del personaggio	Essere uno di loro	
4. «...la trovo sexy».	Spiegazione	Venire a conoscenza dei fatti	

Lester è il destinatario della spiegazione del quarto beat. Dal momento che Lester sta ascoltando qualcosa che è realmente accaduto, la sua azione è "venire a conoscenza dei fatti". Nel quinto beat, Lester ha fatto un passo avanti e la storia con lui. Ciò che fa in questo beat di azione è "sedurre". L'attore potrebbe voler esplorare una sensazione completa di eccitazione e desiderio. Il beat successivo, che termina con Angela che dice «Grazie» per Lester è il beat del Bisogno. Il fatto che la desidera è alla luce del sole, e la sua azione nel sesto beat è "mostrare il suo desiderio".

ANGELA
Non lo so.

LESTER
Tu non lo sai?

La sua faccia è molto vicina alla sua. Lei è sconcertata, sta accadendo troppo in fretta...

ANGELA
Tu cosa vuoi? /5

LESTER
Stai scherzando? Io voglio te.
Ti ha voluta dal primo momento che ti ho incontrata.
Eri la cosa più bella che avessi mai visto.

Angela fa un respiro profondo poco prima che Lester le baci la guancia, la fronte, le palpebre, il collo...

ANGELA
Non mi trovi una qualunque?

LESTER
Non lo saresti neanche se ci provassi.

ANGELA
Grazie. /6

Beat	Descrizione	Azione	Materiale personale
5. «Lei cosa vuole?».	Azione	Sedurre	
6. «Grazie».	Bisogno	Mostrare il suo desiderio	

Il beat successivo è complesso. Dal momento che il Bisogno di Lester è "conoscere la bellezza" e cercare l'amore con una purezza romantica, lasciarsi andare alla sensualità artefatta e disonesta di Angela rappresenta un'Affermazione del conflitto. Lester si rende conto che ciò che potrebbe accadere con Angela gli ricorda la perfezione della luce soffusa e dei pe-

tali di rosa delle sue fantasie. Ma la perfezione che cerca Lester non è una scappatella con un'adolescente spaventata, i cui sentimenti sono stati profondamente feriti. Lui la venera, ma a causa del suo Errore tragico Lester rimane impotente di fronte al suo desiderio carnale. Il desiderio del protagonista si blocca. Arrendendosi alle sue avance, Angela incarna l'antagonista della scena. Nel conflitto interiore di Lester, la sua azione è "farla sua".

ANGELA
Grazie. /6
(da lontano)

Per me non c'è niente di peggio che essere una qualunque... /7

E Lester la bacia sulle labbra. /8

Alle fine, il loro bacio nell'ottavo beat rappresenta un'azione per Lester, così come era per Angela. Entrambi stanno portando avanti la storia verso il climax. L'azione di Lester dovrebbe essere "divorarla".

Analisi della sceneggiatura

Titolo: *American Beauty*

Personaggio: Angela

Beat	Descrizione	Azione	Materiale personale
7. «...essere una qualunque».	Conflitto	Farla sua	
8. «sulle labbra».	Azione	Divorarla	

UN'ARMA SEGRETA

Alcuni degli attori che si rivolgono a me preferiscono che il regista non sappia esattamente che tipo di preparazione hanno fatto per la parte. Purtroppo, molti scrittori-registi sono molto diffidenti verso quella che considerano come l'invasione di un insegnante di recitazione nel loro territorio. Il potere dell'analisi della sceneggiatura sta nella scoperta di se stesso che fa l'attore e nelle idee che fa nascere l'analisi. Il suo obiettivo è creare idee e scelte, non prevaricare gli altri. Ciò che imparate nell'analisi della sceneggiatura riguarda soltanto voi. Non deve mai essere condiviso con il regista, lo scrittore o con gli altri attori. La regola fondamentale dell'analisi della sceneggiatura è non discutere MAI una scelta del regista o mettere in discussione una sua modifica della sceneggiatura in modo tale da renderla più congeniale alla vostra preparazione.

La forza di questo sistema consiste nella connessione emotiva e nella familiarità con il testo che riuscite ad ottenere facendo questo tipo di lavoro. Anche se non siete sicuri della vostra analisi, se avete fatto tutto il lavoro, conoscerete il testo sempre meglio e in modo più intimo di come potreste mai fare con la memorizzazione meccanica.

L'analisi obbliga l'attore a pensare e a immaginare. Genera idee e possibilità. Queste possibilità sono l'arma che contrasta l'ansia delle prove, le riprese che non seguono l'ordine temporale delle scene e i cambiamenti dell'ultimo minuto. Siate flessibili e fantasiosi. Fate l'analisi solo per sapere che avete delle scelte, poi, come dice Clurman, "bruciatela".

Parte quinta

LA VITA

Capitolo ventiquattresimo

SULL'IMPROVVISAZIONE

Improvvisavo, resa folle dalla musica. Anche i miei denti e i miei occhi bruciavano di febbre. Ogni volta che saltavo mi sembrava di toccare il cielo e quando toccavo la terra mi sembrava che fosse soltanto mia.
Joséphine Baker

A TEMPO DI SWING

L'attore deve «avere una sensibilità, un ritmo, un senso del tempo e della melodia», dice Laurence Fishburne. «I professionisti sono avvertiti», ha scritto nell'introduzione della sua opera *Riff Raff*, «Don't fuck around! Come correct come to get down. A "riff" is a "riff". So swing!». La buona recitazione va a tempo di swing. «La maggior parte dei musicisti cercano la verità», secondo la leggenda del sassofono John Coltrane. La recitazione appassionata e visionaria raggiunge gli stessi obiettivi della grande musica. Dice la verità. Il pezzo più famoso di Coltrane è la sua cover di *My Favorite Things* da *The Sound of Music*. Partendo dal testo della melodia, Coltrane ha trasformato *My Favorite Things* in una creazione organica, viva e completamente personale. Non si è limitato a suonare la canzone, gli ha dato vita. La recitazione deve avere la stessa carica febbrile, pericolosa, istintiva e orgasmica dell'assolo di Coltrane. Un attore, come un musicista, deve mettere tutto se stesso, la sua preparazione e la sua tecnica nel pezzo che interpreta. Gli attori recitano con il testo, come se fosse un ritornello, secondo il tempo e il ritmo della scena. Tentano e fanno qualsiasi cosa che li possa avvicinare alla verità del personaggio e poi comunicano quella verità al pubblico. Tutto procede, come dice Coltrane, «fino a che è viva la comunicazione».

LIBERA IMPROVVISAZIONE

C'è un vecchio pregiudizio secondo cui i film dell'attore, regista e scrittore anticonvenzionale John Cassavetes, *Una moglie*, *Mariti*, *Volti* e *La sera della prima*, sono stati improvvisati liberamente sul posto. La verità è che ogni momento imperfetto e inequivocabilmente vero nei film di Cassavetes era stato scritto nei minimi dettagli. Il suo cast era incorag-

giato a improvvisare sullo schermo e durante le prove, ma sempre all'interno dei confini della scena così come era stata scritta nella sceneggiatura. Doveva esserci una melodia o una progressione di suoni pari a quella che esegue il musicista. L'attore deve avere un testo di base e concordare ciò che deve accadere in scena prima di improvvisare.

Nell'improvvisazione, l'attore supera i limiti delle parole dello scrittore. Usa la sua conoscenza del personaggio e la familiarità con il testo come trampolino di lancio. L'improvvisazione è un viaggio fuori dai territori mappati nel testo. Nel corso di questo viaggio, l'immaginazione dell'attore può mettere in gioco tutto ciò che ha dentro e fuori di sé. Improvvisare può dare vita a fatti che incrementano la conoscenza che l'attore ha del personaggio. Può generare sensazioni nell'attore che, pur non essendo citate nel testo, immergono il personaggio nelle circostanze della sceneggiatura meglio di quanto un attore riesca a fare con il testo soltanto.

L'improvvisazione strutturata è uno strumento che permette di sbirciare nel mondo del personaggio. L'attore usa l'improvvisazione per raggiungere gli angoli di quel mondo che il testo non riesce a illuminare. Ciò che emerge dall'improvvisazione sono degli indizi e degli spunti potenziali che favoriscono una comprensione più profonda dei fatti e dei conflitti che devono ancora accadere nella sceneggiatura. Anche se questi indizi e questi spunti non dicono nulla sul vostro personaggio, possono dire qualcosa su voi stessi che vi può avvicinare alla storia. L'improvvisazione può unirvi al vostro personaggio in modo tale che nessuno vi possa separare.

Dopo aver scomposto il testo in battute, e aver assegnato un'azione ad ogni beat, lasciate un attimo da parte la sceneggiatura. Con la conoscenza della scena e dei personaggi che avete acquisito, usate le vostre parole e i vostri gesti per comunicare la sensazione della scena. Dite come vi sentite in base alle circostanze del personaggio di cui siete venuti a conoscenza dal testo. Siate sinceri e aperti e per un po' abbandonate le parole del testo e lasciatevi andare alle sensazioni. Una volta tornati alla sceneggiatura, avrete vissuto come il vostro personaggio, e ora potete usare questa libertà e questa vita per approfondire il significato e le sensazioni che trasmettono le parole dello scrittore.

Gli attori bravi a improvvisare riescono a viaggiare milioni di chilometri lontano dalla sceneggiatura e poi, come Coltrane, tornate alla melodia originaria del testo. Gli attori che fanno fatica a improvvisare si limitano a restare fedeli al testo e stanno a galla sostituendo una parola qui e una lì senza staccarsi dalla pagina. Quelli che non sanno improvvisare invece ripetono di continuo le frasi del testo.

La vera differenza sta nella forma mentale dell'attore. Un buon improvvisatore vuole esplorare il suo personaggio e il suo mondo. Cerca i frammenti di verità che si celano dietro le parole dell'autore e che può portare con sé nella scena.

Gli attori che non si lasciano andare all'improvvisazione di solito non

hanno fiducia nella propria immaginazione. Non si sentono sicuri senza le mappe che indicano ciò che i personaggi devono dire. Un pessimo improvvisatore infatti si spaventa facilmente, non riesce ad andare oltre il testo e si blocca.

Capitolo venticinquesimo

IL MONDO REALE

*Nella lunga storia dell'umanità (e anche del mondo animale),
hanno avuto la meglio coloro che hanno imparato a collaborare
e a improvvisare meglio degli altri.*

Charles Darwin

IL RISPETTO

Registi come Sidney Lumet e Francis Ford Coppola hanno un rispetto estremo per il ruolo dell'attore nel plasmare la propria visione. Lumet prevede e programma tre settimane di prove retribuite con i protagonisti del film. Affitta una sala prove, calcola le dimensioni dei vari set e analizza la sceneggiatura riga per riga e passo dopo passo con i suoi attori. È disposto ad ascoltare tutte le idee e a considerare ogni possibilità. Coppola riunisce il cast in un modello del set del film. Porta gli oggetti di scena e l'arredamento che sarà usato sul set vero e proprio. Coppola lavora personalmente con i membri del cast e gli concede un grande spazio. Come Lumet, incoraggia gli attori a esplorare la sceneggiatura. Coppola improvvisa scene che non si trovano nel copione e che si riferiscono alle biografie che i suoi attori hanno creato per i personaggi. Questo dà al cast la sensazione di condividere i ricordi dei loro personaggi. Coppola ha studiato teatro a Hofstra prima di entrare alla UCLA. Lumet è figlio di un attore e ha iniziato a fare film dopo aver fondato la sua compagnia teatrale. Questi artisti collaborano direttamente e generosamente con i loro attori perché comprendono il lavoro dell'attore e quanto si mette in gioco. Chiedono aiuto ai loro attori per ridefinire la loro stessa regia. Sidney Lumet e Coppola sono gli ultimi di questa categoria. Un numero sempre crescente di registi di cinema e teatro sono interessati esclusivamente all'aspetto commerciale, alla scrittura e alla fotografia. Per un regista che viene dai video musicali, o per un cineasta autodidatta, ciò che fa l'attore – la sua preparazione e il suo metodo – di solito è un mistero.

IL MINIMO SINDACALE

«Il casting è il novanta per cento di un film». Questa verità lapalissiana è stata affermata sin da quando esistono i registi cinematografici. Visto che

i costi di produzione continuano a salire alle stelle, questa percentuale adesso si aggira attorno al cento per cento. Anche il contratto a basso budget Screen Actors Guild stabilisce che gli attori debbano essere pagati per ogni giorno di prove. Ma sia che si tratti di un film da 100 milioni di dollari o di uno da 1.2 milioni, i produttori continuano a non pagare le prove. I produttori teatrali sono soggetti alla stessa pressione economica di quelli cinematografici e per le prove non pagano niente di più del minimo sindacale.

Stanley Kubrick era famoso per girare cinquanta o sessanta volte ogni scena. «Quando devo girare una scena molto lunga è inevitabile perché gli attori non sanno le battute, o almeno non le sanno abbastanza bene», ha detto una volta in un'intervista. Kubrick considerava ogni ciak una prova. E si aspettava che i suoi attori fossero preparati a mostrargli in ogni ciak un aspetto diverso dei loro personaggi. Un attore responsabile dovrebbe affrontare ogni ruolo che accetta come se fosse un film di Kubrick. Ogni attore dovrebbe arrivare sul set con quante più domande e idee possibile. La vostra preparazione – la ricerca, gli esercizi, la stessa analisi della sceneggiatura – è utile alla visione del regista.

IL PROVINO

In un provino, gli agenti del casting e i registi vogliono ciò che vuole il pubblico – vita, magia, creazione – in una parola: verità. Se riuscite ad attirare la loro attenzione, vi daranno l'occasione di attirare l'attenzione del pubblico. Vogliono vedere qualcosa. Dategli qualcosa e vi daranno qualcosa in cambio. L'attore deve affrontare il casting sapendo che darà un contributo indispensabile al progetto. Dovete «accendere la scintilla che giace in ogni essere umano e non aspetta altro che la trasformazione», come ha detto una volta Edward G. Robinson. Dovete desiderare fortemente di dare questo contributo. Dovete essere sicuri che sarete capaci di recitare in modo tale da «portare lo spettatore nello spazio sconfinato della natura umana e lasciarlo lì», per usare le parole di Tilda Swinton. La vostra preparazione deve darvi sicurezza e rendere possibile questo tipo di contributo.

Un attore che ha identificato ed esplorato il Bisogno, la Persona pubblica e l'Errore tragico del personaggio, che ha stabilito i parallelismi tra la Memoria sensoriale e la Personalizzazione, che ha esplorato il Luogo della sconfitta, il Lavoro dell'animale, e il Momento privato del personaggio, e che ha analizzato attentamente la sceneggiatura, durante il provino farà un lavoro strepitoso. L'attore che avrà messo in gioco tutta la sua anima e tutta la sua preparazione avrà maggiori possibilità di fare accadere «qualcos'altro».

La maggior parte degli attori non hanno molto tempo per prepararsi per un provino. Ma anche se avete meno di un'ora in cui prepararvi, dovete portare la magia dentro di voi. Cercate semplicemente una verità che volete raccontare. La verità che riuscirete a portare nella sceneggiatura vi

porterà al suo interno. Dovete sapere cosa c'è di vero nel testo dal vostro punto di vista e se sapete questo avrete il provino in pugno.

LE PROVE

In molti film e nella maggior parte degli spettacoli teatrali, per la lettura l'attore ha uno o due giorni, durante i quali l'intero cast si siede attorno a un tavolo e legge il copione. Quella che in origine era una prova introduttiva è diventata l'unica prova prima che l'attore arrivi sul set. Per questo è importante approfittare al massimo di questa lettura.

Quando Sam Peckinpah nel 1968 si stava preparando per girare il suo western rivoluzionario *Il mucchio selvaggio*, erano molti anni che non faceva un film. Il casting non era stato facile. Molti attori avevano avuto difficoltà con la sceneggiatura. Quando alla fine ha messo insieme il cast per la prima lettura, Peckinpah temeva che la sua combinazione di attori non avrebbe preso corpo e non sarebbe riuscita a dare vita alla sceneggiatura. «C'era anche la troupe», ricordava l'attore Bo Hopkins. «Era ben organizzata». Come molti registi ansiosi del presente e del passato, Peckinpah ha preso parte alla lettura per essere sicuro di aver scelto gli attori giusti. Peckinpah si è seduto a capotavola, ha presentato la troupe agli attori e ha detto al cast di rilassarsi e di leggere la sceneggiatura in modo informale. Hanno fatto tutti un respiro profondo e hanno aperto la sceneggiatura a pagina uno.

Quando è iniziata la lettura, Peckinpah ha detto che c'era qualcosa che non funzionava. O'Brien, un attore brillante, scelto per la sua versatilità per interpretare Sykes, un vecchio cercatore mezzo pazzo, leggeva la sceneggiatura come se fosse un elenco telefonico. O'Brien, ricordava Hopkins, «si limitava a leggere la sua parte, senza espressività, come se fosse un mormorio indistinto». Peckinpah, temendo di dover rifare il cast, ha fermato la lettura e ha detto a O'Brien: «Eddie, cosa hai intenzione di fare?».

«Oh, vuoi dire, come ho intenzione di fare il personaggio?», ha risposto O'Brien. «Vuoi vederlo adesso?».

«Vorrei vederne almeno un po'», ha detto Peckinpah per metterlo alla prova. Quando è iniziata di nuovo la lettura, Edmond O'Brien è balzato in piedi e si è messo a ballare intorno alla stanza, schiamazzando come avrebbe fatto Sykes. Sam Peckinpah, risollevato, ha riso e ha detto: «Ok, io ci sono e ci sei anche tu».

I registi spesso chiedono agli attori di non «recitare» durante la lettura. Ma ciò che intendono è che vogliono vedere e sentire il personaggio, non l'attore. Un attore deve arrivare alla lettura preparato a fare un'unica cosa: conversazione. Il vostro personaggio deve essere in grado di conversare con gli altri personaggi utilizzando le parole del testo. Questo è ciò che i registi intendono con «non recitare», «leggere il copione in modo piatto», e tutti gli altri cliché fuorvianti che vengono detti agli attori attorno al tavolo. Dovete ascoltare e parlare come farebbe il vostro personaggio. Coin-

volgete gli altri nella conversazione. Questo è tutto ciò che deve fare un attore durante la lettura: *fare conversazione*.

Quando è il momento di alzarsi in piedi e bloccare la scena – per capire come un attore deve muoversi rispetto alla telecamera durante la scena – un regista comprensivo con gli attori li lascerà liberi di provare i movimenti, per trovare la strada migliore per interpretare la scena e il tono più adatto per non farli bloccare. Ma è molto probabile che il regista abbia già segnato tutto su un foglio, in un breve storyboard. In questo caso il regista si aspetta che gli attori si soffermino su determinate battute, usino gli oggetti di scena e lavorino alla velocità e nell'ordine previsto.

In entrambi i casi, il compito di prendere nota delle battute, del timing e dei movimenti ricade sull'attore. Ed è un compito ingrato. Durante le prove bisogna prendere carta e penna e segnare ogni posizione e ogni movimento, oltre a seguire le indicazioni di scena e il dialogo. In qualunque direzione si muova il personaggio, durante quali battute si muove, cosa prende e cosa posa, cosa porta con sé e cosa tiene in mano, deve essere tutto annotato rapidamente e nel minimo dettaglio sulla sceneggiatura.

Poi, una volta finite le prove, inizia il lavoro vero. In privato, fuori dal set, l'attore deve dare un senso ad ogni movimento, ad ogni gesto e ad ogni minimo dettaglio del personaggio. Dovete avere un motivo e una risposta per ogni cosa che il personaggio fa in una scena. Dovete far sì che ogni cosa che accade al vostro personaggio, i movimenti, le difficoltà e tutto ciò che fa sembri vero ai vostri occhi e a quelli del vostro pubblico. Il regista non sta lì per dare lezioni di recitazione e l'attore non sta lì per dare indicazioni sulla regia. Lo scrittore probabilmente non è neanche lì. Recitare nel mondo reale richiede, oltre alla vostra preparazione, che prima di arrivare sul set abbiate passato del tempo nella mente del personaggio, dello scrittore e del regista, ponendovi delle domande e dandovi delle risposte per chiarire e dare un senso alla vostra parte.

C'è una ragione e una giustificazione per tutto ciò che fate in quanto attori. Ma l'unico posto sicuro in cui un attore può trovare delle risposte è dentro se stesso. Dovete entrare in un bar e pronunciare le vostre battute con un bicchiere in mano? Perché? Se avete fatto le ricerche, l'esplorazione personale e del personaggio e l'analisi della sceneggiatura saprete qual è la risposta. Se è necessario, potete rispondere alla domanda in più di cinquanta modi diversi. Vogliono sapere perché vi state fermando in un punto o ad una riga in particolare? Fornite una spiegazione. E se non riuscite a trovare niente di più profondo la vostra giustificazione è che siete arrivati al provino talmente preparati che vi hanno assunto. Ora il lavoro è vostro. Sarete pagati per questo. «Colpitemi nel segno, guardate le persone negli occhi e dite la verità».

Capitolo ventiseiesimo

POLVERE D'ORO

*Recitare è come pelare una cipolla.
Dovete rimuovere ogni strato per rivelare quello successivo.*
Juliette Binoche

Una volta a settimana seguivo un corso che si chiamava Polvere d'oro in cui gli attori esperti si riunivano in un laboratorio per studiare i personaggi in gruppo. Negli ultimi anni, una delle partecipanti a questi laboratori è stata Juliette Binoche. Ho conosciuto per la prima volta questa grande artista quando si stava preparando per *Betrayal* di Harold Pinter, che nel 2000 è andato in scena a Broadway. Abbiamo lavorato insieme molte volte e siamo diventate molto amiche. La Binoche è figlia di un'insegnante di recitazione. Ha vinto un Oscar e ha un'intelligenza e una dedizione al lavoro fuori dal comune. Juliette Binoche è la persona più qualificata per parlare del mio metodo, della responsabilità dell'attore e della recitazione come forma d'arte.

BINOCHÉ SU BATSON

Bisogno-Persona pubblica-Errore tragico

Bisogno, Persona pubblica ed Errore tragico sono l'ABC del lavoro dell'attore. Sono come le scale per i pianisti, *les escalades*, come diciamo in francese. Sono dei meravigliosi strumenti per usare i pensieri e i sentimenti e dare vita a un personaggio anche quando sembra impossibile. Bisogno, Persona pubblica ed Errore tragico vi permettono di diventare il personaggio e di raccontare la storia. Conoscerli e saperli usare è la base per un personaggio e il minimo che un attore possa fare.

Quando ho fatto il film *Rendez-vous*, uno dei miei primi ruoli importanti, avevo vent'anni. Prima di allora creavo intuitivamente dei parallelismi tra la mia vita e quella del personaggio. Creavo il personaggio usando ciò che avevo dentro di me, perché non sapevo cos'altro fare. Si potrebbe dire che ero l'insegnante di recitazione di me stessa. Nei film che faccio adesso i temi che affronto sono spesso molto complessi. Nelle mie scelte di recitazione devo riflettere su questi temi. I personaggi sono diventati più difficili e più impegnativi. Devo trovare un modo per non perdere e non

ferire me stessa mentre lavoro. Ho scoperto che quanto più vado avanti nella mia carriera cinematografica, tanto più devo usare le tre dimensioni di Bisogno, Persona pubblica ed Errore tragico.

Affronto questi ruoli sapendo di avere una base solida. Come fa il gatto. Un gatto può saltare da un palazzo alto cinque piani e cadere sulle sue zampe perché ha un equilibrio interiore. Il sistema di Bisogno, Persona pubblica ed Errore tragico è il mio equilibrio. Allo stesso tempo mi dà una base per affrontare lavori sempre nuovi. Anche se con Susan ho preso in esame queste tre dimensioni per ogni ruolo, non mi è mai sembrato di ripetere lo stesso tipo di lavoro.

Necessario in ogni caso

La preparazione che facciamo mi permette di lavorare in film realizzati con stili molto diversi. Commedie, film politici, thriller – ognuno richiede un modo diverso di lavorare. Per esempio abbiamo fatto il Lavoro dell'animale più per alcuni film e meno per altri. Di solito nel migliore dei casi abbiamo due settimane per prepararci. Quando lavoriamo, parliamo di tutto. Visto che c'è il problema del tempo il nostro lavoro è molto denso. È concentrato, ridiamo e piangiamo insieme. Abbiamo imparato molto sulla vita con il lavoro che abbiamo fatto insieme.

Una volta terminato il lavoro, quando mi sento preparata, ho compreso a pieno la mia parte e questo aiuta la dinamica complessiva del film. Quando sono sul set, tutta la preparazione che abbiamo fatto mi spinge a fare di più. Mi sento responsabile per il film così come si sente il regista.

Nel lavoro che abbiamo fatto per *In My Country*, io e Susan ci siamo immerse nell'apartheid. È stata un'esperienza talmente orribile che anche fisicamente faticavo a sopportarla. Ancora oggi non sopporto neanche l'idea di parlarne. Ma in quanto attrice, ho fatto delle scelte difficili per prendere parte al progetto. Voglio creare e spero di cambiare le cose. Credo nella trasformazione, nella vita, e nel potere dell'arte di cambiare la coscienza delle persone. Se non avete vissuto la guerra come ha fatto Amira, il mio personaggio in *Complicità e sospetti*, il minimo che potete fare è imparare tutto ciò che potete sulla guerra e cercare di esplorare le ferite che la guerra provoca dentro di voi. Ovviamente potete fermarvi e fare un passo indietro per proteggervi un po', ma siete responsabili del personaggio e della storia. Non è masochismo. Bisogna sapere queste cose terribili per dare tutto alla storia.

In *Gli amanti del Pont-Neuf*, in cui interpretavo una donna che viveva per strada, sono andata per le strade di Parigi. Dovevo sperimentare cosa voleva dire non avere un tetto, non avere nulla ed essere completamente sola per dare tutta me stessa al film. C'è una consapevolezza che viene da queste sensazioni e da queste esperienze. È chiaro che potete parlare con la gente e farvelo bastare, ma l'esperienza vera e propria rende tutto più reale.

Fate ricerche, ma personalizzatele

I film che faccio contengono sempre qualcosa che è profondamente radicato in me. Parte del metodo consiste nella scoperta del perché ho bisogno di questa storia in particolare. All'inizio potrei non saperlo e quindi il film diventa un viaggio per scoprire qual è questa connessione. Per esempio, Amira in *Complicità e sospetti* è una rifugiata – una madre sola che attraversa i Balcani con suo figlio. Nella nazione in cui si stabilisce diventa sarta. Il caso ha voluto che mia nonna, da parte di mia madre, fosse una rifugiata polacca durante la Seconda guerra mondiale. Mia nonna è arrivata in Francia da sola con due bambini, e come Amira era una sarta.

Mi sono sentita molto vicina ad Amira. Ho un figlio ed è quasi un'adolescente, come il figlio di Amira, quindi vivevo già quel tipo di relazione. C'erano molte cose in quel film che mi riportavano alle mie origini polacche – radici da immigrata. C'era molto su cui lavorare. Quel tipo di connessione, quella verità, vi può aiutare a lavorare in modo talmente specifico da far diventare la storia universale. Quanto più specifici e personali siete nel vostro lavoro, tante più persone lo capiranno.

Il lavoro

Le cose che avete imparato devono essere applicate al vostro personaggio. Vi siete buttati a capofitto nella lettura e nella ricerca, avete imparato molte cose, guardato video, incontrato persone e viaggiato. Avete lavorato sull'animale, sull'Errore tragico e sul Momento privato. Ma alla fine dovete dimenticare tutto. Come dice Susan: «Dovete bruciare la sceneggiatura e volare». È chiaro che non dobbiamo realmente bruciare la sceneggiatura, ma c'è qualcosa della preparazione che dovete dimenticare per fare un lavoro migliore. Quello a cui penso è bruciare qualcosa dentro di voi.

Il trucco è acquisire dati senza saperlo. Il miracolo accade quando vi dimenticate di voi stessi. L'ego vola via. Il lavoro non deve essere percepito come lavoro. Se siete troppo consapevoli dell'azione, dei vostri movimenti, di ciò che pensano le persone e delle loro percezioni, è tutto vano. Il lavoro diventa consapevole e perde il suo potere come forma d'arte. Parte della mia preparazione per il film *Mary* consisteva nell'immergermi nel Vangelo di Maria Maddalena. Qui Maria parla dell'anima che attraversa diversi livelli di umanità. Mentre lo leggevo ho pensato: «Wow, descrive proprio la recitazione». Quando recitate, passate attraverso diversi livelli. Dovete collegare tutto per entrare completamente nel lavoro e nella forma d'arte. Per le persone è difficile da capire. E forse è meglio che le persone non lo capiscano. Non potete capirlo mentre lo fate, perché questo lavoro è come una sensazione – una presa di coscienza. Per questa ragione la recitazione è così affascinante: perché simboleggia tutti questi tipi di trasformazione.

L'analisi della sceneggiatura

So come si analizza una sceneggiatura, ma di solito lo fa Susan al posto mio. Riesce a individuare le diverse battute – azione, spiegazione, affermazione del conflitto, affermazione del Bisogno e affermazione del personaggio. Quando lavoro con Susan, sviluppiamo il nostro punto di vista su tutto il film. C'è un inizio, un centro e una fine. In alcuni film potrebbe non essere così chiaro, perché sono tutti diversi, ma riesco sempre ad avere una visione complessiva dell'intero film. A volte riesco ad averla anche quando non ce l'ha neanche il regista, ed è una cosa che mi fa molto male, perché non posso imporre la mia idea su quella del regista. Posso solo pregare che ce l'abbia anche lui.

Il corso

Non posso lavorare da sola. Lavorare in una classe e vedere gli altri attori che lavorano mi aiuta. Avere l'occasione di incontrare altre persone mi fa crescere e frequentare un corso mi aiuta sempre molto. Mi riporta al punto di partenza e secondo me e da lì che dovremmo iniziare tutti. Mi ricorda che siamo tutti lavoratori. Non credo di essere un'attrice particolarmente talentuosa, ma di aver lavorato molto. Ho raggiunto il mio talento e la mia esperienza solo lavorando. La sensibilità e l'esperienza che ho sviluppato mi hanno resa aperta a tutto, e questo è uno dei miei strumenti.

Ricordo che Al Pacino un anno al Golden Globe ha ringraziato i suoi insegnanti, e lo capisco. I vostri insegnanti sono gli unici testimoni del vostro lavoro interiore. Susan è sempre stata molto esigente e non si accontenta mai "della merda". È stato un corso meraviglioso. Tutti durante il corso cercano di essere rispettosi e di dire ciò che pensano, ma poi interviene Susan e dice: «No, no, no! No, è una merda!». Questo ci ricarica.

Affrontare il lavoro

A volte durante la prima settimana di riprese i registi possono avere delle perplessità sulla preparazione che abbiamo fatto. Ma poi ci rinunciano. Se ne fanno una ragione perché amano il loro lavoro. Non sanno da dove viene, ma sanno che ciò che stanno vedendo è qualcosa che non hanno mai visto prima.

La prima settimana di lavoro con John Boorman per *In My Country* avrei voluto girare le scene una seconda o una terza volta perché pensavo di poter fare di meglio, ma lui voleva girare una sola volta, rimanere dietro la macchina da presa e andare avanti. Ero molto tecnica. Pensavo: «Non posso farlo così. Non c'è cuore. Non importa, non sono brava come pensavo che sarei stata in questo film. Sarò brava nel prossimo...». Poi ci siamo seduti attorno a un tavolo e abbiamo parlato. Gli ho detto: «John, non posso lavorare con te. Non ho spazio creativo». Lui ha reagito meravigliosamente. È cambiato completamente. E da quel momento in poi era lui stesso che mi chiedeva di girare le scene una seconda volta.

Mi ha colto completamente di sorpresa. Me lo chiedeva, perché sapeva che avrei potuto fare meglio. Alla fine delle riprese si è complimentato con me e mi ha ringraziato per avergli insegnato qualcosa sulla recitazione. È stato bellissimo vedere un regista che a settant'anni cambiava idea.

In *A Few Days in September*, che era in francese e in inglese, Susan aveva paura che avrei avuto difficoltà recitando in francese. Recitare in francese e in inglese è molto diverso. Nel francese c'è qualcosa che non riesce ad emergere dalle parole. Il francese è una lingua molto strana. Le parole sono chiare e limpide come il ghiaccio. È bellissima ma penso che ci siano delle sfumature emotive che a volte non emergono. Prima di iniziare le riprese, sono andata a bere qualcosa con il regista e gli ho chiesto se c'era qualcosa di cui aveva paura. Era il suo primo film e disse che aveva paura di non avere abbastanza esperienza. Mi ha chiesto di cosa avevo paura io. Mi spaventava lavorare con un regista alla prima esperienza? Ho detto: «No, per niente. Temo di non apparire abbastanza spontanea in francese». Mi spaventava molto perché il francese era la lingua della mia infanzia, quella in cui avevo studiato, era tutto per me, ma non ero sicura di riuscire a recitare in francese e in inglese.

Un consiglio ai giovani attori

Il mio consiglio è di non essere mai tiepidi. Siate gelidi o bollenti, ma non restate mai nel mezzo. Però, per riuscire a sopportare queste temperature, dovete cercare una neutralità dentro voi stessi. Ciò di cui avete bisogno è un orecchio sensibile, un occhio penetrante e l'abilità di percepire tutto ciò che vi circonda. Tutta la vita è movimento, tutta l'arte è movimento. Le nostre cellule si muovono tutto il tempo. Dovete adattarvi tutto il tempo a ciò che accade nella vostra vita. Questo implica una trasformazione. Credo che se c'è una ragione per cui siamo qui è perché dobbiamo imparare qualcosa e lasciare che questo qualcosa ci trasformi.

La verità

La verità è un punto infinitamente piccolo, quasi impercettibile, che si trova dentro di voi. È il luogo della creazione. Per una donna, è il suo sesso. C'è qualcosa in quel punto più nascosto di una donna che è il centro della creazione. La verità, per me, si raggiunge quando si arriva in questo piccolo punto. Questo è ciò che intendo con neutralità. È da qui che nasce la verità. Quel piccolo punto equivale a niente, e niente equivale a tutto. Attorno a noi tutto è in mutamento, a causa del tempo e della società in cui viviamo. Ma c'è qualcosa dentro di noi, se guardiamo attentamente, che rimane intatto – questa cosa piccola e infinitesimale. Dovete concedervi di non sapere, di non essere forti e di non aver ragione, perché solo così potete essere spontanei di fronte alla macchina da presa. Se siete così sicuri di voi stessi da pensare di sapere tutto non riuscirete a raggiungere la verità. Quando mi stavo preparando per *In My*

Country, ho detto: «Non capisco di cosa sia responsabile il mio personaggio, non ha fatto nulla di male, non ha ucciso nessun uomo di colore e apparentemente non ha fatto nulla di male».

Susan era furiosa. Mi ha detto: «In quanto essere umano, in quanto artista, sei responsabile di tutto!». E poco a poco verrà da sé. Credo di averlo capito con l'improvvisazione. Ora so la verità. Ogni essere umano deve essere responsabile.

Fine

Prima di incontrare Susan mi sentivo molto sola come attrice. Avevo già fatto molti film e mi sentivo sola perché nessuno riusciva a mettermi in discussione. I registi tentavano di parlarmi dei miei personaggi ma qualsiasi cosa dicessero riguardava loro, non il mio lavoro. Ero nella terra di nessuno della verità.

Ho parlato con il regista Michael Haneke, un regista che riusciva a mettermi in discussione, e gli ho detto: «Mi piacerebbe essere libera di lavorare bene e di lavorare male. Ho bisogno di una relazione creativa in cui ci sia onestà riguardo al mio lavoro. Mi serve davvero qualcuno con cui parlare, con cui posso essere me stessa – qualcuno che non cerchi solo di rendermi felice».

E lui mi ha risposto: «Allora devi incontrare Susan Batson. È l'unica che mi viene in mente. È un genio». E Michael, mio Dio, se era lui a definire qualcuno un genio... Sono corsa a New York pochi mesi dopo che mi era stata offerta una parte in *Betrayal*. Non vedevo davvero l'ora di conoscere Susan.

Da allora abbiamo lavorato così tanto insieme che per me ora rappresenta un punto di riferimento. Questo è molto importante perché questo lavoro richiede un grande impegno personale. Ciò che viene richiesto può spaventare. Bisogna scavare a fondo dentro di sé ed è molto importante avere delle persone di cui fidarsi e che conoscono in lavoro, perché queste persone diventano un punto di riferimento. A volte per concentrarmi ricordo dei dettagli su cui ho lavorato con Susan e delle cose che ho scritto mentre lavoravamo insieme.

La recitazione non vi dà alcuna sicurezza. È bellissima da vedere ma non vi dà la sicurezza di cui avreste bisogno in quanto artisti. Io so che Susan è sempre là e che posso contattarla, lei è come un cristallo. Va oltre le parole, è una sorta di telepatia. Quando mettete un cristallo da qualche parte, sapete che sarà sempre lì. Potete affidargli i vostri pensieri e sentirvi più forti. Per me Susan è questo cristallo. È un'amica, una sorella e una madre.

Capitolo ventisettesimo

ESERCIZI SALVAVITA PER ATTORI

La fine è l'inizio ed è molto più avanti.

Ralph Ellison

Come sei arrivata a Canergie Hall? Con l'esercizio.

Jane Wagner

RECITARE IN MODO RESPONSABILE

Gli attori dell'antica Grecia erano dei grandi artisti e sono stati di fondamentale importanza nella fondazione della civiltà occidentale come gli scrittori, gli architetti e i filosofi del loro tempo. Lo splendore della filosofia greca continua a essere tramandato nei libri. La bellezza dell'arte greca e l'architettura sono sopravvissuti alle rovine dei templi. Ma gli spettacoli che hanno dato vita alla recitazione sono scomparsi per sempre, come i loro protagonisti.

Nel corso dei secoli, lo status della recitazione come "arte primaria" è stato offuscato. L'arte della recitazione è diventata talmente sofisticata negli ultimi due secoli da assomigliare alla realtà. I grandi attori rendono i personaggi talmente vivi da essere confusi loro stessi con i personaggi. La buona recitazione sembra facile così tutti i profani credono che possa farla chiunque. «Perché ogni uomo, donna e bambino è in grado di recitare, più o meno». La stella del palcoscenico e dello schermo Dame Sybil Thorndike una volta ha osservato: «Credo che sia l'arte in cui è più difficile raggiungere la perfezione». Il lavoro e la disciplina che servono per la creazione di un personaggio non si vedono dietro l'applicazione esperta di quest'arte. La vera ragione per cui la recitazione sia scivolata in fondo alla classifica delle forme d'arte primarie sono gli attori. La maggioranza degli attori non si assume le proprie responsabilità verso quest'arte. Gli attori irresponsabili si limitano ad abbellire la storia invece di scavare nei loro personaggi per raccontare la storia. Usano le loro personalità piuttosto che crearne di nuove con i loro strumenti. Memorizzano il dialogo piuttosto che creare il comportamento umano. Non fanno prove e non si preparano per timore di non apparire reali davanti alla macchina da presa.

C'è una sola parola per definire questi attori: "dilettanti". Nel suo signifi-

cato originale, "dilettanti" vuol dire "qualcuno che fa qualcosa per diletto". Questi attori amano il clamore che esiste attorno alla recitazione e il denaro che riescono a guadagnare, ma sono poco più che appassionati. Non importa quanto successo riescono ad avere, rimangono dei dilettanti. La passione per la recitazione è chiaramente una componente importante, ma è solo l'inizio. La vera intensità della passione per quest'arte si misura con l'impegno. E l'impegno si misura solo con il lavoro. Il coraggio dell'impegno porta gli attori nella mia classe. Qui potete creare ciò che avete dentro di voi. Potete mostrare senza paura la verità del Bisogno primordiale che vi guida, la Persona pubblica che nasconde quel Bisogno, e l'Errore tragico che divampa quando Bisogno e Persona pubblica entrano in conflitto. Nella mia classe, avete studiato dei personaggi come Rosa Parks e Lester Burnham e non come delle creazioni di inchiostro, ma come esseri umani reali, vivi e definiti dalle loro reciproche verità. Nella recitazione, arte e verità sono la stessa cosa. Quando recitate in modo realistico - attribuendo al personaggio la verità della vostra umanità - state creando la vita dalla verità. L'arte è dentro di voi - l'artista. Dentro di voi c'è tutta la verità necessaria delle sensazioni che rendono un personaggio vivo e vibrante. Questa verità vi renderà liberi. La verità vi dà la libertà di creare. Quando create con la verità, rimanete, come dico di solito, "sempre nell'arte". Ma sostenere la verità e proteggere la libertà di un attore di creare sono una lotta quotidiana. I compromessi e le delusioni possono scalfire il personaggio di un attore fino a che i suoi strumenti non perdono forza. Voi, in quanto attori, avete la responsabilità di preservare i vostri strumenti e il vostro potere così come fanno gli artisti e gli atleti - con la pratica.

LA COLLINA

Walter Payton, il running back dei Chicago Bears, aveva una passione senza eguali per il suo lavoro nella NFL. Payton aveva un'abilità incredibile nel portare la palla in avanti, intorno e attraverso la difesa della squadra avversaria. La sua arte sul campo era impareggiabile e il suo impegno fuori e dentro il campo lasciava a bocca aperta. La preparazione di Payton, il suo allenamento giornaliero anche fuori stagione, era più duro di quello che faceva ogni estate sul campo dei Bears. Payton ogni giorno scalava la collina vicino casa sua alla periferia di Chicago. "La collina" era talmente ripida e la sua scalata talmente intensa che nessuno dei suoi compagni di squadra riusciva ad allenarsi con lui per più di due giorni di fila. Quando saliva sulla collina, Walter Payton simulava lo sforzo fisico feroce che doveva mettere in campo nella NFL. L'altezza massacrante della collina era tale che un campo di football di 100 metri era niente a confronto. La collina di Payton non aveva pietà come la difesa avversaria. Era tremenda come una partita a dieci gradi sotto zero a Green Bay, nel Wisconsin. Un attore che aspira a diventare il migliore deve impegnarsi con la stessa intensità di Walter Payton. Come gli altri professionisti, dovete dedicare al vostro lavoro tutti i giorni dell'anno. Dovete mantenere viva la forza fisica,

l'intelligenza, l'emozione, l'immaginazione, le facoltà sensoriali e l'empatia. Ho creato una serie di esercizi per affinare gli strumenti dell'attore. Potete usare i cinquanta esercizi salvavita che seguono per mantenere il legame tra voi, un personaggio e un testo. Ogni esercizio salvavita contiene un breve testo o una situazione definita da semplici circostanze. Il testo è seguito da un esercizio di Flessibilità emotiva. L'esercizio di Flessibilità emotiva combina la Memoria sensoriale, la Personalizzazione, e la Condizione sensoriale specifica per ogni simulazione. Usate la Memoria sensoriale e la Personalizzazione per cercare dei parallelismi tra voi e il personaggio nel testo. Le Condizioni sensoriali fornite vi stimolano ad usare la vostra immaginazione per raggiungere la verità fisica della storia. In ogni combinazione avete quindici minuti per analizzare le battute del testo e prepararvi a comunicare il significato delle parole della storia. Le parole non devono essere necessariamente quelle scritte, a condizione che comunichiate il loro significato.

Calatevi nel Bisogno del personaggio. Riconoscete la Persona pubblica e cercate l'Errore tragico nel monologo. Le circostanze sono indicate di seguito. Il conflitto, il punto di crisi, il climax e la conclusione sono presenti. Osservate il testo e guardate dentro voi stessi e comunicate le cinque C tramite le parole. Analizzate, esplorate, scegliete e fate. Gli esercizi salvavita per attori sono le vostre scale, e il vostro esercizio quotidiano. Gli esercizi salvavita per attori sono la vostra collina.

ESERCIZI SALVAVITA PER ATTORI

◆ Esercizio 1

Jerry e Jules sono in una caffetteria.

Jules ha appena chiesto a Jerry: «Che succede?».

Jerry: «Sto facendo delle commissioni per uno psicopatico che neanche mi paga, non posso fare domande al mio mentore che mi aggredisce e correggimi se sbaglio, ma non sei stata proprio tu a mandarmi nell'ufficio del capo per farmi subire questa tortura psicologica non verbale? Perché non sapeva cosa diavolo stessi facendo nel suo ufficio. Non aveva nulla da consegnarmi. Hai fatto un gesto perverso, malato e da vera incompetente - quindi penso che tu sappia esattamente cosa succede. È FINITA!!!».

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale del momento in cui siete stati trattati ingiustamente.

Personalizzazione di qualcuno che vi ha tradito.

Condizione sensoriale: un sapore amaro in bocca.

◆ Esercizio 2

Dana, una sopravvissuta a un incidente ferroviario, sta davanti alle telecamere del telegiornale con la testa tra le mani e cerca di dare un senso a ciò che è appena accaduto.

Dana: «Sono corsa dietro e ho sbattuto la testa... Le persone volavano, i sedili volavano. La maggior parte delle persone della prima carrozza sono

rimaste uccise. L'autista ha tirato il freno ed è corso verso l'ultima carrozza urlando: "A terra! A terra!". I bambini urlavano e piangevano... Io non mi siedo mai nella prima o nell'ultima carrozza. Credo che sia questione di fortuna. Prenderò di nuovo il treno, credo. Dicono che ci sono stati ottantatré morti. Che disastro».

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale del momento in cui avete provato un senso di deviazione.

Personalizzazione di qualcuno di cui vi fidate per confidargli le cose.

Condizione sensoriale: un forte dolore dietro la testa.

◆ **Esercizio 3**

Jay è un senzatetto e vive a New York.

Qualcuno gli ha appena lanciato settantacinque centesimi.

Jay si piega, raccoglie le monete e le rilancia al mittente.

Jay: «Che diavolo pensi di fare? La carità? Pensi che perché dormo per strada puoi lanciarmi delle monete e andare via sentendoti una persona caritatevole? Sono qui per ricordarvi, anche se vi fa male, che le strade sono lastricate di avidità! La regola d'oro è un concetto antiquato in cui la religiosità non c'entra niente!».

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale del momento in cui vi siete sentiti profondamente acidi e cinici.

Personalizzazione di qualcuno che vi ha sminuito.

Condizione sensoriale: vi sentite sporchi e puzzolenti.

◆ **Esercizio 4**

Terry è un'attrice e sta girando uno spot televisivo.

Terry prende in mano una bottiglia di liquore Godiva davanti alla telecamera.

Il regista le dice di dire le sue battute in modo seducente.

Ma durante in dialogo Terry tenta di trattenere uno starnuto.

Alla fine del discorso, Terry non resiste più e starnutisce violentemente.

Terry: «Il liquore Godiva nasce sotto il vischio – chiedi al tuo folletto di rendere le tue feste davvero deliziose. Fatti regalare un liquore originale Godiva, semplice e peccaminoso, o un cremoso Godiva al cioccolato bianco o un ricco Godiva al cappuccino. Lasciatvi ispirare!».

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale del momento in cui vi siete sentiti davvero sexy.

Personalizzazione di qualcuno che vi attrae.

Condizione sensoriale: prurito e voglia di starnutire.

◆ **Esercizio 5**

Amleto è tornato a casa dopo aver studiato all'estero per prendere parte al funerale di suo padre.

Amleto scopre che sua madre e suo zio hanno una relazione.

Nel momento prima che il dialogo abbia inizio, la madre di Amleto e suo zio gli hanno ordinato di tornare ai suoi studi.

Amleto aspetta che siano troppo lontani per sentirlo e si sfoga.

Amleto: «Ah se questa carne troppo, troppo solida / Si potesse sciogliere, e risolvere in rugiada. / Ah se l'Eterno non avesse fissato / La sua legge contro il suicidio. / Dio, Dio!».

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale del momento in cui vi siete sentiti traditi.

Personalizzazione di qualcuno che vi ha traditi.

Condizione sensoriale: forte disgusto e repulsione.

◆ **Esercizio 6**

Jakie siede in salotto con un amico e stanno bevendo qualcosa insieme.

Jakie: «Non mangerò fino a che non diventerò famosa. Farò lo sciopero della fame come, come si chiama – Gandhi. Lui è diventato famoso. Ma io non diventerò mai famosa scrivendo un libro. È ridicolo! Sei pazzo! Che diavolo dovrei scrivere? Tutto ciò che conosco è il mondo dello spettacolo. Tutto ciò che conosco è la gente che scopa per avere una parte nei film, si imbottisce di pillole e finisce nei bassifondi. Tutto ciò che conosco riguarda star che invecchiano, puttane promettenti e stalloni a buon mercato. Tutto ciò che conosco riguarda tette, culi e la verità. E nessuno scrive un libro su queste cose».

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale del momento in cui vi siete sentiti falliti.

Personalizzazione di qualcuno rispetto a cui vi sentite inferiori.

Condizione sensoriale: siete storditi dall'alcol.

◆ **Esercizio 7**

Chris sta dando la sua testimonianza in un gruppo di disintossicazione. Chris è deciso a lavorare su di sé per trovare la pace in se stesso e nella sua vita, ma non riesce a liberarsi della sofferenza del passato.

Chris: «Non posso più fare sesso occasionale. Non posso ignorare la responsabilità di proteggermi nell'epoca dell'AIDS. Inoltre sono più consapevole dei miei sentimenti. Sono molto nervoso prima di un appuntamento. Quando mi sento attratto da una persona nuova, mi faccio molte domande. Sono sempre attratto dalle donne eccitanti, ma ciò che mi attrae mi rende anche sospettoso. Ho imparato a non dargli il mio numero di telefono, e sto imparando a fare scelte migliori. A volte mi considero un compagno più che un amante e in questa stanza mi sento amato e compreso da tutti i miei amici».

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale del momento in cui vi siete sentiti vincenti.

Personalizzazione di un amico fidato o di un gruppo di amici fidati.

Condizione sensoriale: desiderio di un drink o di qualcosa che sapete che vi fa male.

◆ **Esercizio 8**

Tommie è nello studio di uno psichiatra.

Questo dottore sta aiutando Tommie a gestire la rabbia.

Anche se lavorano su questo problema da nove mesi, Tommie ha appena avuto uno scoppio di rabbia violento.

Questo è un appuntamento d'emergenza.

Tommie si è tranquillizzato.

Tommie: «Sono andato in palestra – era la mia prima volta! Quando sono entrato ho visto un Corpo-Meraviglioso e mi sono detto: “Io voglio un corpo così”. Così ho deciso di fare tutto ciò che faceva quel Corpo-Meraviglioso. Il Corpo-Meraviglioso si accovacciava, e io mi accovacciavo. Il Corpo-Meraviglioso saltava sul tapis roulant e io saltavo sul tapis roulant. Il Corpo-Meraviglioso alzava i pesi e io sono andato a prenderli. Appena ho preso in mano i miei pesi, il Corpo-Meraviglioso si è avvicinato a me e ha detto: “Perché mi segui e imiti tutto ciò che faccio?”. L'unica risposta che mi è venuta in mente è stata un pugno nello stomaco con il peso che avevo in mano. Il Corpo-Meraviglioso si è piegato dal dolore e si è accasciato a terra. Ho detto: “Ora sei soddisfatto? Ora ho fatto la stessa cosa che facevi tu! Quando sei pronto ricominciamo!”. E ho tirato un calcio al Corpo-Meraviglioso. Beh, dovresti vedere che fanno le persone quando perdono la testa – urlano, strepitano, danno spintoni – roba da pazzi!».

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale del momento in cui avete perso il controllo.

Personalizzazione di qualcuno che vi ha fatto molto arrabbiare.

Condizione sensoriale: essere tranquillizzati.

◆ **Esercizio 9**

Jakie ha paura di volare.

Il volo di Jakie ha delle turbolenze.

Jakie all'inizio si agita, ma poi si tranquillizza subito.

Jakie: «Il Signore è il mio pastore, non manco di nulla». Oh, Dio, non ora, ti prego. Non ha senso. È stato un bellissimo volo fino a ora. Oh Dio... «Alzo gli occhi alle colline, che mi aiuteranno».

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale del momento in cui avete provato molta paura.

Personalizzazione di Dio.

Condizione sensoriale: siete bloccati sul sedile di un aereo.

◆ **Esercizio 10**

Pat è una malata terminale.

L'AIDS ha consumato il suo corpo.

Pat è seduta su una sedia d'ospedale e sta parlando con sua madre.

Pat: «Ho visto delle cose incredibili: la guerra, una mandria di bufali, le forniche operaie. Ridi, coraggio. Capisco che possa suonare melodrammatico, no? Ma c'è di più. Ed è la cosa più importante. Mi hanno fatto visita Dio e Gesù Cristo e loro continuano a sussurrare nel mio orecchio destro: “Non aver paura...”. Ridi, coraggio. È un bel suono». (*Pat ride e piange allo stesso tempo*)

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale del momento in cui avete avuto delle aspettative positive, quando vi aspettavate qualcosa di buono.

Personalizzazione di vostra madre.

Condizione sensoriale: un verme che striscia lungo il vostro corpo e mangia tutta la vostra positività.

◆ **Esercizio 11**

Mary è una famosa rock star nel suo camerino e si sta lamentando con il suo manager per la sistemazione.

Mary: «Val, Val, è una catastrofe! Hai visto cosa hanno fatto prima del nostro arrivo? Non posso credere a questa disgrazia. L'avevi detto prima di prenotare il posto, prima di telefonare per confermare la data qui, che non dovevano esserci M&M verdi nel dannato pacco. Vedi M&M verdi? Dì di sì, Val. Ci sono le M&M verdi in questo dannato camerino. Sono come parassiti! Non ho mai ricevuto un affronto simile! Lascia che ti rispieghi qual è il tuo lavoro. Devi ispezionare ogni dettaglio di ciò che incontriamo nel nostro percorso. Ora porta via di qui questi piccoli mostri o la band non suonerà. Gesù Cristo! Vai via che è meglio. Ora riesco a respirare. Ahhhhh...».

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale del momento in cui avete agito da bambini.

Personalizzazione di qualcuno che vi ha trattati in modo orribile.

Condizione sensoriale: disgusto.

◆ **Esercizio 12**

Shelley ha vinto l'Oscar come miglior attrice.

Shelley ha sepolto suo padre due giorni prima della cerimonia.

La combinazione di gioia e dolore le fa girare la testa.

Shelley sale sul podio senza appunti e improvvisa un discorso di ringraziamento in cui dedica l'Oscar a suo padre.

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale di grande gioia.

Personalizzazione di qualcuno che avete amato molto e che avete perso.

Condizione sensoriale: febbre o svenimento.

◆ **Esercizio 13**

Siete il deejay Baby Diamond, e state cantando sul video di Al Green Let's Stay Together.

Baby Diamond: «Let's stay together, loving you whether, whether, times

are good or bad, happy or sad...". Buona sera, questi erano i toni romantici di LOVE 400 di mezzanotte. Questa notte stellata è solo vostra, e questo è Baby Diamond. Ecco il classico intramontabile *Dedicated to the One I Love*. Se posso, cari ascoltatori, devo parlarvi di una questione che mi è molto cara. Tesoro, ho sbagliato. Sono stato un idiota. Ho ammesso la mia stupidità pubblicamente alla radio e chiedo pubblicamente il tuo perdono. Sei la donna più buona, dolce e gentile sulla faccia della terra. Baby, ti prego torna da me. Sono un idiota ma torna, ti prego. Questo è dedicato alla donna che amo...».

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale del momento in cui avete chiesto scusa pubblicamente.

Personalizzazione di una persona che fareste qualunque cosa per non perdere.

Condizione sensoriale: un cuore spezzato.

◆ **Esercizio 14**

Dana è al telefono con un caro amico.

Dana: «Così durante la seconda seduta Billie ha fatto di tutto per convincermi che mi avrebbe amato fino alla morte. Niente avrebbe cancellato il suo amore! Io mi sono bevuta tutta la storia. Eravamo dal terapeuta e io stavo per bermi fino all'ultima sciocchezza quando il terapeuta ha detto: "Dana, non vedi che a Billie non interessa la tua infelicità? Non è forse così, Billie?". Dopo un po' Billie dice: "Sì!". Allora il terapeuta risponde. Vabbè, il terapeuta è solo un messaggero e non bisogna prendersela con lui. Dice: "Billie non riesce a impegnarsi, non è così Billie?". Ha detto un sì chiaro come il giorno! E così è finita. La nostra relazione è finita in quel momento. Sto soffrendo e sono scioccata! Tutto ciò che ho bevuto da ieri è una tazza di caffè. Così stasera avevo pesato di comprare qualcosa di buono da mangiare e chi ho incontrato? Sì... proprio Billie. Sorrideva, era gentile e aveva un bell'aspetto. Io invece avevo il viso contorto e un tic nervoso agli occhi. E Billie? Niente! Sono certa che Billie sia pazzo! Non c'è altra spiegazione!».

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale del momento in cui avete sofferto per amore.

Personalizzazione di qualcuno che vi ha ferito e di qualcuno che si preoccupa per voi.

Condizione sensoriale: un tic o un movimento che volete nascondere.

◆ **Esercizio 15**

Tommie è una prostituta che si sta vestendo e preparando per uscire dalla camera di un cliente regolare.

Il cliente le ha confessato di provare qualcosa per lei.

Tommie sente le stesse cose per il suo cliente ma non lo ammette.

Tommie: «Ehi, proviamoci un'altra volta. Sono una escort, una parola carina per dire prostituta. Un'imbrogliona. Il mio lavoro è farti credere in

ogni cosa che desideri. Ti ho fatto credere di essere innamorato di me ma io non posso innamorarmi di nessuno. Sono una puttana, lo faccio per denaro. Non voglio stare per strada. Sono stata per strada a quattordici anni e ci sono rimasta fino ai diciotto. Sono stati anni interminabili. Quindi non c'è amore né romanticismo, solo una buona tecnica».

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale del momento in cui avete detto un'enorme bugia.

Personalizzazione di una persona che amate profondamente.

Condizione sensoriale: freddezza.

◆ **Esercizio 16**

Ronnie sta parlando con un giornalista fuori da una casa di cura che è sotto indagini per abuso sui pazienti.

La madre di Ronnie è ricoverata lì.

Ronnie: «Cherosene! Cherosene! Li hanno lavati con il cherosene! Sembra un romanzo di Charles Dickens! Ma siamo nel 2007, come è possibile? Quando sono entrato nella camera di mia madre sentivo la puzza di cherosene! Cherosene! Quando ho chiesto spiegazioni, mi hanno detto che non era vero. No, puzzava proprio di cherosene. Dicevano che serviva per proteggere i pazienti dai pidocchi. Oh Dio, che devo fare? È orribile! Sono l'unico parente vivente di mia madre, ma non posso prendermi cura di lei da solo. Ha l'Alzheimer...». (*Ronnie si volta e va via*)

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale del momento in cui avete assistito a qualcosa di orribile.

Personalizzazione di una madre malata.

Condizione sensoriale: odore di cherosene.

◆ **Esercizio 17**

Tony è un compositore con il blocco dello scrittore.

Ha scritto le prime sedici battute di una canzone.

Tony canta e ricanta queste prime sedici battute (usa i primi quattro versi di una canzone familiare come Happy Birthday) ma non riesce ad andare avanti.

Dopo aver ripetuto il pezzo di canzone molte volte, Tony si siede e guarda il soffitto con lo sguardo perso nel vuoto.

Alla fine, Tomy inizia a cantare e piano piano canta tutta la canzone.

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale del momento in cui vi siete sentiti creativamente bloccati.

Personalizzazione di qualcuno che vi ispira.

Condizione sensoriale: un luogo in cui vi sentite ispirati.

◆ **Esercizio 18**

Cat sta litigando con il compagno si stanca.

Cat: «Sono stanca, sembra che l'universo giri intorno a te! Sembra che io non abbia alcun diritto! Lo chiedo solo perché per come è messo questo

posto non dovrete portare nessuno qui dentro, e poi vengo travisata e mi manchi di rispetto! Distorci tutto ciò che dico. Non penso che sia saggio invitare gente se questo posto cade a pezzi! È troppo da chiedere? Non voglio. Sì, sbaglio, sono pazza, stupida e dittatrice, tutti le milioni di cose che sono! Dimentica tutto. E se lo facessi solo perché lo voglio io? Quante cose devo chiederti di fare solo perché lo voglio io? Quante?». (*Cat esce*)

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale del momento in cui avete lottato per i vostri diritti.
Personalizzazione di una persona che dovete sopportare costantemente.
Condizione sensoriale: un posto in cui vivete/o avete vissuto e che è in disordine.

◆ Esercizio 19

Jakie sta parlando con il suo amante in camera da letto.

Jakie: «Ti capisco! Come potrei non capirti? Siamo nella stessa condizione adesso! Dovrei scattare una fotografia. Sii razionale per favore! Fammi finire la fotografia e ne parliamo con calma, te lo prometto. Ti amo, ma non possiamo stare a letto insieme, solo per una volta, senza avere tua madre nel letto con noi?».

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale del momento in cui avete implorato qualcuno di accettarvi per ciò che siete.
Personalizzazione di qualcuno che amate ma che vi fa diventare matti.
Condizione sensoriale: attacco d'ansia – la sensazione di piccoli insetti che strisciano lungo tutto il corpo. Associate ad ogni insetto qualcosa che vi rende insicuri nella vita.

◆ Esercizio 20

*Dana è un'impreditrice ansiosa e sta parlando al cellulare.
È la primavera del 1999, appena prima del crollo dei prezzi nel mercato di internet.*

Dana: «No, socio meglio di no. È troppo rischioso. Voglio tirarmi indietro. È troppo rischioso. Ascolta, abbiamo fatto un sacco di soldi insieme ma è finita. Il mercato è crollato di quindici punti questa settimana. Quindi, hai la mia benedizione. È la mia fine. Il mercato di internet è troppo incostante. Terrò il blocco di Microsoft e otterrò gli interessi da Yahoo! e dagli altri portali. La bomba della tecnologia sta per esplodere, socio. Va bene, pace».

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale del momento in cui siete stati in preda al panico.
Personalizzazione di qualcuno che vi dà la sensazione di controllare la vostra vita.
Condizione sensoriale: calore soffocante.

◆ Esercizio 21

Jay parla con sé stesso allo specchio mentre si prepara a un appuntamento.

Jay: «Dico che la amo perché la odio? Sono gentile con lei adesso per trattarla male dopo? Mi bacia e mi coccola per mettermi in testa dei dubbi? Se mi tagliassi la gola, mi aiuterebbe? Una volta finita la dimenticherò, mi metterò a caccia e troverò qualcosa di meglio».

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale del momento in cui avete il dubbio di approfittarvi di una situazione.
Personalizzazione di qualcuno da cui volete una totale ammirazione.
Condizione sensoriale: un Momento privato in cui l'attività personale è guardare il vostro corpo allo specchio.

◆ Esercizio 22

Terry sta discutendo con un collega.

Terry: «Un'ultima cosa: sei un comunista, anzi sei un socialista ostinato! Perché non metti in pratica le teorie di Michael Jordan? Perché? E se Mike fosse un capitalista – UN CAPITALISTA! Ci stai facendo crollare a picco con il tuo stupido socialismo! Mike dice: "Sono il migliore, quindi pagatemi come merito!". Sa di essere il numero uno. Non chiedere denaro ad uno come te è la cosa peggiore! È un modello nevrotico che non sopporto più. Pensa come un milionario o me ne vado!».

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale di un momento in cui hai percepito il tuo potere e il tuo valore.
Personalizzazione di qualcuno con cui hai un rapporto economico o di affari.
Condizione sensoriale: un Lavoro dell'animale che prevede un leone.

◆ Esercizio 23

Sam è al telefono con suo padre.

Sam: «Mi sta perseguitando e devo andare via da qui. No, papà. Beh, non sono forte come te allora. Non posso restare. È un inganno, papà! Ho ingannato tutti. Volevo essere amato – ricco e famoso. Ora non sono niente di tutto questo. Non c'è una spiegazione. Mi hanno chiesto di dare le dimissioni. Non c'è un motivo. Ho fatto tutto ciò che mi hanno chiesto di fare. Tutto. Non lo so, papà. Perché non so chi sono. Non era abbastanza essere tuo figlio. Volevo essere qualcosa di più che tuo figlio. Non sono riuscito a provare nulla a me stesso se non quanto mi vergogno. Vergogna e disgusto. (*Il padre di Sam riattacca*) Papà? Papà?».

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale del momento in cui avete odiato chi eravate
Personalizzazione di vostro padre.
Condizione sensoriale: cattivo odore.

◆ Esercizio 24

Chris guarda gli agenti che frugano nella sua borsa all'aeroporto.

Chris: «E non ditemi di calmarmi. Mi calmerò quando smetterete di tormentarmi. Evidentemente rispondo al vostro profilo di trafficante di droga ma, ah ah avete sbagliato. Non mi sono mai drogato in vita mia e sono troppo intelligente per venderla! Allora quando la smettete di trattarmi come uno che risponde al vostro profilo e iniziate a trattarmi da essere umano? E vorrei le mie borse indietro nelle stesse condizioni in cui erano quando le avete prese, erano ordinate! Pulite e ordinate! Se non le troverò così, inizierò a fare io le mie ricerche!».

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale del momento in cui siete stati isolati.

Personalizzazione di qualcuno che non vi rispetta.

Condizione sensoriale: piccoli insetti che camminano lungo il corpo. Associate ad ogni insetto una cosa nella vostra vita che vi fa arrabbiare.

◆ **Esercizio 25**

Val è stata condannata per numerosi crimini.

Val sta dando la sua testimonianza prima dell'esecuzione della sentenza.

Val: «Vostro Onore, questo non giustifica il mio comportamento ma lo spiega. Per anni sono stata stigmatizzata per questa ragione. Avevo sette anni ed era la mattina del Ringraziamento. Mia madre ha detto che doveva comprare le ultime cose. Mio padre si è suicidato il giorno in cui sono nata. Mia madre ha fatto del suo meglio fino a quel Ringraziamento. Quella mattina è uscita e non è più tornata. L'ho aspettata. Non sapevo dove andare e chi chiamare. Alla fine è arrivato il lunedì e sono andata a scuola. Morivo di fame e puzzavo. Ero come un animale. Hanno chiamato le autorità e sono passata sotto la tutela dello stato. Non ho mai saputo più nulla di mia madre. Sì, sono diventata una criminale. Ho rubato, ucciso, falsificato – come dite voi. Mettetemi in carcere, buttate via la chiave o uccidetemi, perché sono una minaccia per la società. Voglio la mia mamma!».

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale del momento in cui avevate bisogno di vostra madre e non era lì.

Personalizzazione di qualcuno che vi ha giudicato.

Condizione sensoriale: il bambino o la bambina dentro di voi. Cosa amate di più del vostro bambino interiore?

◆ **Esercizio 26**

Pat sta cercando di consolare Sam che non si sente bene.

Pat: «Ti faccio dei french toast. Non fare quella faccia, faccio degli ottimi french toast. Che vuoi da me? Non sono un dottore, né uno psicologo, che dovrei fare? Fammi fare i french toast. Sono buoni – scioppo d'acero, un sacco di burro – è un cibo che ti può consolare e aiutare. Non so che altro fare. Ti prego smetti di piangere. Hanno detto al pronto soccorso che guarirai. Cosa vuoi che faccia?».

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale del momento in cui volevate dare una mano ma non sapevate come fare.

Personalizzazione di qualcuno che ha bisogno del vostro aiuto.

Condizione sensoriale: dover andare in bagno.

◆ **Esercizio 27**

Cameron sta parlando in un gruppo di supporto per superare il lutto.

Cameron: «Tutta la mia famiglia è sotto shock. Tentiamo di farci forza l'un l'altro, ma sapete com'è, ognuno ha il suo destino. Non ci sono due persone che hanno lo stesso destino. È completamente personale. Quando Billy mi ha chiamato per prendere in prestito l'auto, ho avvertito che qualcosa sarebbe andato storto. È una macchina appariscente, è una Mercedes. Ci sono state delle rapine a mano armata, quindi ho detto che forse non era una buona idea prendere la mia macchina. Ma voleva fare colpo su questa ragazza – così ho detto di sì. Ma le mie ultime parole sono state: "Billy, sta attento, sta attento per favore". È una Mercedes sportiva, una bella macchina per mettersi in mostra. Appena prima che se ne andasse, ho detto: "È il tuo giorno fortunato, ti noleggio una macchina". Ha riso e ha detto che non sapeva che gli volessi tanto bene ed è corso via... So che qui diciamo che bisogna superare il dolore. Questo è il secondo anniversario della sua morte e sto dicendo le stesse cose che ho detto agli agenti quando mi hanno chiamato dicendo che qualcuno gli aveva sparato mentre stava cambiando una gomma. L'assassino passerà il resto dei suoi giorni in carcere, hanno buttato via la chiave. E io sono all'inferno, e ancora mi chiedo perché gli ho dato le chiavi della macchina. Perché non mi sono gettato davanti alla macchina? Perché non è successo a me? Lasciatemi morire!».

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale di un momento in cui vi siete sentiti molto in colpa.

Personalizzazione di qualcuno che avete perduto.

Condizione sensoriale: un peso sullo stomaco.

◆ **Esercizio 28**

Nick è un attore che sta girando uno spot pubblicitario per un caffè istantaneo.

Quando Nick apre la scatola del caffè, l'odore è disgustoso.

Nick: «Appena aprirete la scatola sentirete il nostro aroma dorato. (Aprere la scatola e sente cattivo odore. Nick nasconde il fastidio con un bel sorriso) Assaporate il nostro aroma dorato e preparatevi ad un'esperienza extrasensoriale».

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale di un momento in cui siete stati obbligati a fare qualcosa che non volevate fare.

Personalizzazione di qualcuno che vi ha messo pressione.

Condizione sensoriale: un odore orribile.

◆ **Esercizio 29**

Bobby ha appena subito un trapianto di mano.

Bobby mostra la nuova mano e parla con i giornalisti in conferenza stampa.

Bobby: «Molto brevemente, non so se riuscite a immaginare cosa significhi vivere in prima persona un trapianto di mano. È terrificante. Sto cercando di accettare questo miracolo della scienza perché voglio una mano, la voglio davvero! Inoltre, vorrei ringraziare questi incredibili dottori – in particolare il dottor Jones, poi lo staff di infermiere dolcissime e gentilissime. E non ho parole per la mia incredibile famiglia. Grazie.»

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale di un momento in cui avete fatto qualcosa di speciale.
Personalizzazione di una persona che vi ha aiutato molto.

Condizione sensoriale: tenere in braccio un bambino appena nato.

◆ **Esercizio 30**

Charlie lavora come musicista in un talk show.

Charlie viene accusato di essere un tipo difficile.

Charlie: «Credo di essere un tipo difficile. Me lo dicono continuamente, quindi ok, sono difficile. Che ci posso fare? Suono la mia musica ogni giorno, 365 giorni all'anno. Non cambierei nulla – e tutto questo mi ha reso ciò che sono oggi – “difficile”. Ehm, devo dire che non sono sceso a compromessi neanche una volta. So che tutte le persone con cui lavoro – anche i tecnici – dicono che sono una palla al piede. Ok, forse è vero – ma so di essere una bella persona. Mi dispiace essere considerato in questo modo. (Piange) Dannazione che azione da smidollato! Come mi è potuto succedere?»

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale di un momento in cui avete fatto una confessione onesta su voi stessi.

Personalizzazione di una persona che vi ha considerati problematici.

Condizione sensoriale: un caldo abbraccio che vi avvolge.

◆ **Esercizio 31**

Sal è al telefono con il suo ragazzo dopo che non si è presentato a un appuntamento.

Sal: «Che è successo ieri sera? Sono passata, ma tu non eri a casa. Ho pensato che fosse finita. Sì, ho detto proprio così. Due giorni fa ho detto che ci saremmo visti ieri sera. Comunque, oggi devo cenare con i miei genitori, è un problema per te? Ma hai appena detto che dovremmo vederci stasera. Oh, credo che sia più importante. Va bene. Tutto ok, tesoro? Non mi sembra che vada tutto bene ultimamente. Certo, capisco. Non voglio farne un caso di stato... non sono sarcastica né sessista. Sì, ok. Ti amo anch'io. (Chiude il telefono) Gesù! C'è qualcosa che non va a Central Parks West!»

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale di un momento in cui qualcuno vi ha mentito.

Personalizzazione di qualcuno che amate.

Condizione sensoriale: vermi viscosi che strisciano lungo il vostro corpo.
Ogni verme rappresenta un dubbio.

◆ **Esercizio 32**

Mentre cerca di riprendersi da una sbornia, Jackie si sforza di parlare al telefono.

Jackie: Sì? Zitto? Non alzare la voce! Cosa? Sai cosa c'è che non va? Sapevi che dopo una sbornia non c'è abbastanza acqua nel corpo per completare il ciclo di Krebs? È la stessa cosa che succede quando moriamo di sete. Quindi sì, morire di sete è come morire dopo una sbornia». (Jackie riattacca il telefono e cade sul pavimento come se fosse morta)

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale di un momento in cui vi siete sentiti morire.

Personalizzazione di qualcuno che vi dà il mal di testa.

Condizione sensoriale: mal di testa e bocca impastata.

◆ **Esercizio 33**

Sammy sta parlando con un impiegato al consolato americano per i passaporti e i visti.

Sammy: «Lei è ossessionato dai dettagli. Lei sta perdendo di vista il problema nell'insieme. Per prima cosa lo shock che mi ha provocato il fatto che quella stronza (bastarda), o persona, se così si può chiamare, fosse già sposata. Sono sicuro che sia stato uno shock più per me che per il governo svizzero. Guardi, mi ha distrutto completamente. Ha preso i miei soldi, 4.000 dollari per l'esattezza. Mi ha mentito e poi il suo precedente marito ha iniziato a chiamare tutti e a fare confusione. Allora, mi può dire che diavolo dovrei fare?»

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale di un momento nella vostra vita in cui siete stati imbrogliati.

Personalizzazione di qualcuno che vi ha rubato qualcosa o usato.

Condizione sensoriale: i nervi a fior di pelle – insetti che vi strisciano lungo il corpo.

◆ **Esercizio 34**

Il capo di Terry le ha offerto di ritirare le accuse per molestia sessuale.

Terry: «Sei colpevole, e no, non intendo ritirare nulla. Voglio che lo confessi, e un po' di soldi – di contanti. Che me ne faccio di duemila? Dammi un milione o non se ne fa niente. È vero, duemila mi farebbero solo sembrare una persona disgustosa come te! Per l'ultima volta, sei colpevole. Il tuo silenzio mi fa capire che vuoi darmi qualche spicciolo e non chiedere scusa per ciò che hai fatto. Quindi puoi tenerti i duemila e avrai notizie dal mio avvocato. Rimarrò a lavorare qui e ogni giorno ti chiederai di cosa l'altro sarò capace. Adios, amigo».

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale di un momento in cui avete lottato per i vostri diritti.
Personalizzazione di qualcuno che vi ha violato.
Condizione sensoriale: Lavoro dell'animale – una volpe.

◆ **Esercizio 35**

Maxie è un'autista ubriaco al banco dei testimoni.

Maxie: «Quando mi è arrivata la chiamata in cui mi dicevano che mio figlio aveva dato fuoco al materasso sono corso fuori dal bar. Ricordo di aver sentito il proprietario che mi diceva di non guidare, che avevo bevuto troppo. Ma non riuscivo a pensare ad altro che a Mikey. Ha solo quattro anni. Ho premuto l'acceleratore e ho urlato! L'altra cosa che ricordo è di essermi svegliato in ospedale e che chiedevo di mio figlio. Mi hanno detto che stava bene e che avevo investito e ucciso due persone. Mio figlio sta bene, io sono all'inferno e due persone sono morte. Giustizia? Non c'è giustizia! Mio figlio ha perso la madre! Quella coppia, così giovane, ha perso la vita! Uccidetemi! Niente ha più senso!».

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale di un momento in cui avete fatto qualcosa di male.
Personalizzazione di qualcuno a cui non volete che accada nulla.
Condizione sensoriale: un gusto cattivo e qualcosa che odiate di voi stessi.

◆ **Esercizio 36**

Pat è al telefono con il suo agente ed è furiosa.

Pat: «A quanto pare hanno bevuto troppo tra lo spettacolo della mattina e quello della sera. Allora, per prima cosa, Richardson è apparso in scena barcollante. Mi sono precipitata ad aiutarlo e mi ha dato uno strattone, è andato sull'estremità del palco, ha rotto la Quarta parete e ha detto al pubblico: "Se pensate che io sia un disastro, non avete visto ancora niente!". Sono andata dietro le quinte per consultarmi con il direttore di scena. Quell'idiota ubriaco mi ha messo le mani addosso, o dovrei dire che mi ha molestato. È gay, ma cosa vuol dire? Mi ha stropicciato i vestiti, mi ha maltrattata. Ho urlato! E Richardson ha riso così forte da cadere giù dal palco, e il pubblico ha fatto una standing ovation!».

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale di un momento in cui siete stati umiliati.
Personalizzazione di una persona a cui chiedete aiuto o un consiglio.
Condizione sensoriale: un odore di alcol nell'alito di qualcuno.

◆ **Esercizio 37**

Lindsay cerca di limitare i danni.

Lindsay: «Allora da quanto tempo va avanti? O stai pensando di non parlarmi mai più? Sai che dico ciò che penso. Non mi trattengo. Sono cresciuta in una società laica. Da dove vengo io le cose si chiamano con il loro nome! E sì, ho detto mille volte che la circoncisione è una pratica cru-

dele e barbarica! Ok, forse non avrei dovuto dirlo prima che il rabbino iniziasse la procedura, ma mi ha turbato. Tua sorella ha detto: "Vuoi far male a mio figlio?". Sì, fa male. Ehi, Ehi, aspetta, dove stai andando?».

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale di un momento in cui eravate sicuri di avere ragione.
Personalizzazione di qualcuno che volete al vostro fianco.
Condizione sensoriale: un dolore lancinante.

◆ **Esercizio 38**

Sal viene intervistata da Sport Illustrated.

Sal: «Assolutamente no. Non incoraggerei mio figlio a giocare a tennis. Assolutamente no! Non è compito mio difendere il tennis. Sì, sembra corretto e rispettabile, ma è un business spietato. Forse potrei sembrare cinico, ma pensavo ingenuamente che il tennis mi avrebbe dato qualcosa. Mi ero sbagliato. È un gioco tra me e loro, non come il calcio in cui hai una squadra intera. Sono stato il più giovane giocatore a vincere la Davis Cup, poi ho vinto Wimbledon, e poi mi sono fatto male e sono uscito dal giro. Mi piace commentare le gare – specialmente Wimbledon – ma non voglio mentirvi dicendo che il mondo del tennis è un mondo idilliaco».

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale di una brutta esperienza capitata mentre facevate qualcosa che amavate.
Personalizzazione di qualcuno che vi ha privato dei vostri sogni.
Condizione sensoriale: cattivo gusto.

◆ **Esercizio 39**

Una coppia sta comprando gli anelli nuziali da Tiffany.

Jakie: «Avevamo detto che non avremmo speso una fortuna per gli anelli. Avevamo detto che avremmo diviso la spesa, speso poco e che saremmo andati da Tiffany solo per dare un'occhiata. Questo non è per niente divertente, per niente. E non farmi shhh! Sai che ho la mentalità newyorkese. Sono una che affitta, non che compra! Non posso fare spese troppo grosse, mi fa andare fuori di testa! Giuro su Dio che sto per...». (*Jakie inizia a piangere e corre via dal negozio*)

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale di un momento in cui vi siete sentiti obbligati a fare qualcosa contro la vostra volontà.
Personalizzazione di qualcuno con cui volete stare per il resto della vostra vita.
Condizione sensoriale: profonda avversione.

◆ **Esercizio 40**

Uno spettatore francese del Tour de France viene intervistato dalla tv americana.

Spettatore: «No, no, tenete la telecamera su di me, perché sono l'unico spet-

tatore francese che tifa per Lance Armstrong. Ha lo stesso spessore di Michael Jordan e Tiger Woods. Nessun altro francese lo direbbe. La maggior parte dei francesi credono che abbia mentito sulla sua malattia. Riuscite a crederlo? Je ne sais pas... Un'ultima cosa: spero di vederlo l'anno prossimo!».

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale di un momento in cui siete stati ispirati da qualcuno.
Personalizzazione di qualcuno a cui volete provare qualcosa.
Condizione sensoriale: sforzarsi per farsi sentire tra la folla e la confusione.

◆ **Esercizio 41**

Sam sta avendo una discussione con la sua ragazza.

Sam: «Non sono cazzate da artista! Mi identifico completamente con le persone anzi è proprio questo il mio talento. Vai a quel paese! Coraggio, alza gli occhi! È il mio talento! Mi identifico a tal punto con le persone che soffro quando me ne separo. Chiamami psicopatico, ma è questo ciò che sento. Non ho una personalità. Entro in contatto con le persone e prendo da loro al punto da essere molte persone e molti artisti allo stesso tempo. Anche in questo momento. È un modo per superare l'alienazione. È il mio biglietto per la realtà. Quindi non accusarmi di dipendere dagli altri. Parliamo di talento, quando parliamo di me! Addio tesoro – è un peccato non riuscire a condividere gli stessi spazi».

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale di una separazione violenta.
Personalizzazione di qualcuno con cui volete essere molto intimi.
Condizione sensoriale: vi sentite ridicoli – come con un uovo in faccia.

◆ **Esercizio 42**

Danny sta ordinando il servizio in camera ad un impiegato che non conosce l'inglese.

Danny: «Servizio in camera? Sì, è la stanza 337. Sì, per favore. Salmone grigliato ma senza salsa. Niente salsa per favore. Comprende? No, niente salsa. No, niente, nada. Sì, niente salsa, sugo, condimento! Nada! Niente sul salmone. Niente sopra! Sì, sì, sì! Sì, caffè americano. Americano, sì. Solo pane integrale. Panini, integrali. Non pane nero. Non pane bianco. No, non bianco, nero. Sì! Sì! Grazie!». (*Danny riattacca il telefono*)

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale di un momento in cui vi siete sentiti completamente incompresi.
Personalizzazione di qualcuno che non vi ascoltava.
Condizione sensoriale: vi sentite stupidi.

◆ **Esercizio 43**

Sisgo, una pop star vestita di pelle, partecipa a un talk show.

Sisgo: «Non è carino, Jay. Io mi tengo lontano dalla negatività. Non con-

divido la violenza contro gli uomini o contro le donne. Credo che sia un modo di dire qualcosa che non è chiara – capisci cosa voglio dire? Se pensi che il mio look non vada bene, dillo e basta. Se è stretto, è stretto. Jay, lo puoi dire se sono fuori moda, ma vestito di pelle lancio un messaggio molto chiaro. Per esempio voglio dire che ho un rapporto molto molto stretto con Dio. Lascio quasi tutto in mano a Dio nella mia vita».

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale di un momento in cui eravate al centro dell'attenzione.
Personalizzazione di qualcuno che dovete convincere di chi siete.
Condizione sensoriale: una cosa positiva che pensate di voi stessi.

◆ **Esercizio 44**

Tony presenta un candidato sul podio di un'enorme congresso politico.

Tony: «Concittadini americani, davanti a voi c'è il figlio di una delle menti politiche più brillanti del mondo. Davanti a voi c'è il figlio dell'uomo che ha perso il suo onore davanti al mondo intero. Davanti a voi c'è il figlio della donna che ama quest'uomo nella buona e nella cattiva sorte. Davanti a voi c'è il figlio che ha imparato a perdonare il padre. Sto davanti a voi in pace con il mio perdono e vi imploro di fare ciò che ho fatto io e di non ostacolare il successo di questo partito per gli errori della debolezza umana, e di non dimenticare le qualità brillanti della mente umana, dell'anima e del cuore. Grazie! Dio vi benedica!».

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale di un momento in cui lottavate per ciò in cui credevate.
Personalizzazione di qualcuno che amavate che è stato diffamato e che avete perdonato.
Condizione sensoriale: luogo – un enorme auditorium.

◆ **Esercizio 45**

Il presidente di una squadra di baseball parla alla squadra negli spogliatoi.

Presidente: «Volete sapere cosa mi soddisfa. Il meglio! Mi soddisfa il meglio! Mi soddisfano i giocatori migliori, la squadra migliore e gli sforzi che fa quella squadra in ogni partita! Il meglio! E questa non è stata la partita migliore che avete giocato! Infatti è stata una merda di partita! Una partita giocata senza cervello. Ora, so che pensate che io sia troppo giovane per sapere di cosa sto parlando. Troppo giovane, troppo tutto! Ma lasciate che vi dica una cosa. Uno, non sapete niente di me e, due, sono quello che vi paga. Sono io che firmo gli assegni. So tutto e so cosa voglio. Io voglio il meglio! Se voi non siete il meglio, l'unica cosa che vedrete è il vostro culo che striscia fuori da questo stadio!».

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale di un momento in cui vi siete sentiti traditi.
Personalizzazione di qualcuno che vi ha deluso.
Condizione sensoriale: Lavoro dell'animale – un leone in gabbia.

◆ **Esercizio 46**

Chris ha accettato di sposare Ronnie.

Chris: «Non riesco a credere che stia per succedere. Sul serio, non sono sicura di essere alla tua altezza. Non so se sarò abbastanza brava per te. Non so se sarò in grado di darti tutto ciò che mi hai dato tu, ma ci proverò, lo desidero davvero. Ci proverò. (Pausa) Dannazione! Questo è il peggior attacco di insicurezza della mia vita! Ti immagini? Mi sento di non essere alla tua altezza! Dannazione, devo essere pazzo!».

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale di un momento in cui avete mostrato insicurezza. Personalizzazione di qualcuno che amate. Condizione sensoriale: l'insicurezza più forte su voi e sul vostro corpo.

◆ **Esercizio 47**

Dana ha appena mostrato il suo capolavoro a un caro amico.

Dana: «Vieni a casa mia e guardi il mio nuovo quadro, poi fai una faccia contrariata e hai anche il coraggio di chiedermi: "Cos'è questo scarabocchio infantile?". Bene, per tua informazione, visto che sei ignorante e infantile, questa è un'opera di una moderna artista nordamericana. È il testamento di una verità ancestrale che risale all'alba dei tempi. È un pezzo da collezione! Non so come tu riesca a guardare questo lavoro e non capire che ha le risposte che stai cercando. Perché ti dico queste cose? E sono anche sicura che non verrò a letto con te, quindi quella è la porta. Non c'è nulla da sistemare e da chiarire. Buonanotte!».

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale di un momento in cui qualcuno vi ha fatto arrabbiare fino a farvi diventare violenti. Personalizzazione di qualcuno che vi attira sessualmente ma che considerate privo di cultura. Condizione sensoriale: la visione di una straordinaria opera d'arte.

◆ **Esercizio 48**

Val e Tony sono in disaccordo sulla dipendenza di Tony.

Val: «Leggi le mie labbra, Tony, non possiamo ripagare una scommessa di 100.000 dollari! Una testa di cavallo nel letto sarà niente paragonato a ciò che ci faranno! Lo so che vuoi tutto e subito – macchine, casa, un sacco di vestiti – e li vuoi adesso! Ma Tony tu hai un problema. Sei una testa baccata! Sei un drogato! Ora, visto che ti amo hai due possibilità, solo due. Uno: esci per sempre dalla mia vita e non tornare mai più. O due: prendi questa busta. Dentro c'è un biglietto aereo per un posto in Arizona, un centro di riabilitazione. C'è anche un assegno per il centro e dei contanti per il viaggio e per l'aeroporto. Allora che fai?».

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale di un momento in cui sapevate di dover lasciar andare un amico.

Personalizzazione di una persona dipendente. Condizione sensoriale: paura.

◆ **Esercizio 49**

Charlie, un reporter, incontra l'avvocato del suo giornale.

Charlie: «Ho ragione? Posso provarlo? No, non c'è bisogno, no? Ho scritto ciò che ho saputo dalla mia fonte. Non ho mai detto il contrario. Che diavolo vuole da me? Non sono io l'avvocato, lei lo è! Se pensava che sarei stato in pericolo, perché ha approvato la storia? Se il giornale cancellasse ogni storia che lei ritiene oltraggiosa, non ci sarebbe un giornale! Ascolti bene: Confermo ciò che ho scritto».

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale di un momento in cui avete lottato per qualcosa in cui credevate. Personalizzazione di qualcuno che vi ha bloccato. Condizione sensoriale: sapore acido.

◆ **Esercizio 50**

Ronnie confessa tutto alla polizia.

Ronnie: «Sono un complice. Dannazione! Era facile. Di giovedì o di venerdì seguivamo due persone che uscivano dalla banca, due damerini. Due di loro vogliono dire un sacco di bigliettoni. Come ho detto, non usiamo pistole, solo coltelli! Quegli altri ladri non eravamo noi, non usiamo pistole, ci basta il coltello. Tutto ciò che facciamo è seguirli in ufficio e quando escono dalla macchina li derubiamo. Il coltello alla gola li spaventa molto. Lasciano cadere il denaro, lo raccogliamo, li teniamo fermi ancora un po' e scappiamo. Non spariamo a nessuno. Non sopporto quel genere di violenza».

Esercizio della Flessibilità emotiva

Memoria sensoriale di un momento in cui avete detto una terribile verità su voi stessi. Personalizzazione di qualcuno che vi ha sempre giudicato. Condizione sensoriale: paura.

LA FINE

Ricordate Sean Dean, l'attore della mia classe che aveva una vita emotiva smisurata? È morto non molto tempo fa. Pensavo che avesse il talento per diventare una leggenda. Piango Sean, Mercedes e tutti gli altri giovani attori che sono morti prima di realizzare i loro sogni. Sono stati uccisi dai proiettili e dai demoni della nostra società. Sarà perché erano giovani, ma mi sembra che siano ancora vivi. Li vedo su un palcoscenico o sullo schermo e negli occhi brillanti di ogni nuovo studente. Forse non riuscirò mai a dimenticare la loro bellezza, i sogni e la passione – la loro ricerca della verità mi ha toccato in un modo troppo profondo da poterla dimenticare.

Bibliografia

- Fishburne Lawrence, *Riff Raff*, Dramatist's Play Service, New York 1997
Hagen Uta, *Rispetto per la recitazione*, Dino Audino Editore, Roma 2006
Hagen Uta, *A Challenge for the Actor*, Scribner, New York 1991
Hansberry Lorraine, *A Raisin in the Sun*, Random House, New York 1995
Kazan Elia, *Elia Kazan: A Life*, Da Capo, New York 1997
La Gallienne Eva, *The Mystic in the Theater. Eleonora Duse*, Arcturus, New York 1973
McKee Robert, *Story. Contenuti, struttura, stile, principi per la sceneggiatura e per l'arte di scrivere storie*, Omero editore, Roma 2010
Miller Alice, *Il dramma del bambino dotato e la ricerca del vero sé*, Bollati Boringhieri, Torino 2008
Olivier Laurence, *Confessions of an Actor*, Orion, New York 1994
Olivier Laurence, *On Acting*, Simon & Schuster, New York 1987
O'Neal Tatum, *A Paper Life*, Harper, New York 2004
Parks Rosa, Jim Haskins, *Rosa Parks: My Story*, Puffin, New York 1999
Parks Rosa, *Quiet Strength*, Zondervan, New York 2000
Sheehy Helen, *Eleonora Duse: A Biography*, Knopf, New York 2003
Stanislavskij Konstantin, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Laterza, Bari 1990
Strasberg Lee, *Il sogno di una passione. Lo sviluppo del metodo*, Ubulibri, Milano 1990
Wallach Eli, *The Good, the Bad, and Me*, Harcourt, New York 2005
Weddle David, *"If They Move...Kill'Em!": the life and Times of Sam Peckinpah*, Grove, New York 1994

Filmografia

Ecco una lista parziale dei film citati o usati come esempi.

- Accordi e disaccordi* di Woody Allen (1999)
American Beauty di Sam Mendes (1999)
Baby Doll di Elia Kazan (1956)
Cape Fear di Martin Scorsese (1991)
Casablanca di Michael Curtiz (1942)
Cinque pezzi facili di Bob Rafelson (1970)
Complicità e sospetti di Anthony Minghella (2006)
Crash di Paul Haggis (2004)
Deep Impact di Mimi Leder (1998)
Easy Rider di Dennis Hopper (1969)
Eyes on the Prize di Henry Hampton (1987)
Eyes Wide Shut di Stanley Kubrick (1999)
Fight Club di David Fincher (1999)
Forrest Gump di Robert Zemeckis (1994)
Frances di Graeme Clifford (1982)
Gli amanti del Pont-Neuf di Leod Carax (1991)
Glory di Edward Zwick (1989)
Going in Style di Martin Brest (1979)
He Got Game di Spike Lee (1998)
Hustle & Flow di Craig Brewer (2005)
I segreti di Brokeback Mountain di Ang Lee (2005)
Il braccio violento della legge di William Friedkin (1971)
Il gobbo di Notre Dame di Wallace Worsley (1923)
Il mucchio selvaggio di Sam Peckinpah (1969)
Il Padrino di Francis Ford Coppola (1972)
Il Padrino - Parte II di Francis Ford Coppola (1974)
Il sesto senso di M. Night Shyamalan (1999)
In My Country di John Boorman (2004)
Insonnia d'amore di Nora Ephron (1993)
Jet Lag di Danièle Thompson (2002)
Keane di Lodge H. Kerrigan (2004)
L'ammutinamento del Caine di Edward Dmytryk (1954)
L'ultimo samurai di Edward Zwick (2003)
La sera della prima di John Cassavetes (1977)

La signora del blues di Sidney J. Furie (1972)
La voce nella tempesta di William Wyler (1939)
Lontano dal paradiso di Todd Haynes (2002)
Lost in Translation di Sofia Coppola (2003)
Magnolia di Paul Thomas Anderson (1999)
Manuale d'infedeltà per uomini sposati di Chris Rock (2007)
Mariti di John Cassavetes (1970)
Mary di Abel Ferrara (2005)
Monster di Patty Jenkins (2003)
Monster's Ball di Marc Forster (2001)
Nashville di Robert Altman (1975)
Ocean's Eleven, di Steven Soderbergh (2001)
Otello di Oliver Parkser (1995)
Otello di Orson Welles (1952)
Paper Moon di Peter Bogdanovich (1973)
Pretty Woman di Garry Marshall (1990)
Prova a prendermi di Steven Spielberg (2002)
Pulp Fiction di Quentin Tarantino (1994)
Qualcuno volò sul nido del cuculo di Milos Forman (1975)
Quel pomeriggio di un giorno da cani di Sidney Lumet (1975)
Ragazze interrotte di James Mangold (1999)
Requiem for a Dream di Darren Aronofsky (2000)
Scaramouche di George Sidney (1952)
Se mi lasci ti cancello di Michel Gondry (2004)
Sentieri selvaggi di John Ford (1956)
Susanna! di Howard Hawks (1938)
Taxi Driver di Martin Scorsese (1976)
The Aviator di Martin Scorsese (2004)
The Bourne Identity di Doug Liman (2002)
The Contender di Rod Lurie (2000)
The Insider di Michael Mann (1999)
Tina - What's Love Got to Do with It di Brian Gibson (1993)
Toro scatenato di Martin Scorsese (1980)
Traffic di Steven Soderbergh (2000)
Training Day di Antoine Fuqua (2001)
Truman Capote - A sangue freddo di Bennett Miller (2005)
Un uomo da marciapiede di John Schlesinger (1969)
Una moglie di John Cassavetes (1974)
Via col vento di Victor Fleming (1939)
Volte di John Cassavetes (1968)

Ringraziamenti

Un ringraziamento speciale va a mia sorella Dorothy Batson Owusu. Quando nel 1990 cominciai a scrivere un libro su un block notes fu lei a batterlo sul suo computer. Mi ha ricordato di quel primo tentativo e mi ha incoraggiato a continuare.

Vorrei poi rendere omaggio a Bruce Bennett, che ho incontrato regolarmente nel pieno del mio Errore tragico, e mi ha insegnato, persuaso e spinto a fidarmi delle abilità e delle intuizioni di cui c'era più bisogno nella creazione di questo libro. È stato proprio il suo impegno tenace verso i dettagli e la storia della recitazione che ha reso *Truth* un'esplorazione di questa forma d'arte di gran lunga migliore di quella che avrei potuto produrre da sola.

Vorrei anche ringraziare il mio editore, Web Stone, che è venuto da me non per il gossip sulle star del cinema ma per ciò che sapevo sulla recitazione.

La mia più grande gratitudine va poi a Nicole Kidman e Juliette Binoche. Il loro contributo ha migliorato questo libro e la loro amicizia e vivacità ha arricchito la mia vita.

Non esisterebbero né il libro né il Black Nexxus Acting Studio senza la lungimiranza e la guida di mio figlio, Carl Ford, e la sincerità, la dedizione, la forza, l'intelligenza e l'enorme gentilezza di Greg Braun. Sono anche grata agli insegnanti del Black Nexxus di New York e Los Angeles - Roberta Wallach, Stuart Birney, Lucille Riven, Wass Stevens, Jimmy Antoine, Corey Parkser, Kirsty Carlos Leon, Portia, Matt Wurd, Jamieson Rimes. Un ringraziamento speciale va a Mary Setrakian per aver dato al Black Nexxus il miglior dipartimento musicale. La mia gratitudine va a tutti gli attori (studenti di recitazione e professionisti) che mi hanno affidato i loro doni più preziosi.

Devo ringraziare inoltre i miei grandi maestri per l'insegnamento che mi hanno dato. Herbert Berghof che mi ha insegnato che la recitazione è una Forma d'Arte Primaria con una responsabilità verso l'umanità. Uta Hagen che è stata un'insegnante severa e mi ha liberato la testa dalle sciocchezze a cui pensavo. Lee Strasberg che mi ha guidato verso quell'intimità che per me è il cuore della recitazione e ha dato la sua benedizione al mio talento. Harold Clurman che ha colto le mie capacità e mi ha dato il dono inestimabile della responsabilità verso il testo. Molte grazie anche ai grandi educatori che mi hanno incoraggiato quando ero una giovane principiante: Elma Lewis, Adele Thane, Leo Nickole, Richard E. Arnold e Paul J. Austin.