

Giulia D'Amico

LA FORMAZIONE DELL'ATTORE



Una finestra sul fare, insegnare ed essere del
Teatro de los Andes

ZONA

Giulia D'Amico segue da una decina d'anni il lavoro del Teatro de los Andes, gruppo teatrale boliviano di fama mondiale.

Il libro raccoglie il corpus di esercizi che compongono l'allenamento del Teatro de los Andes, fornendo una visione d'insieme della sua attività pedagogica. Tecnica, disciplina, vocazione, relazione maestro-allievo: il libro affronta una serie di temi "ricorrenti" nella formazione di un attore, correlandoli alla poetica e all'estetica del gruppo. I fondatori, gli attori, gli spettacoli, le tournées, i progetti, i laboratori: la pedagogia del Teatro de los Andes emerge da un'indagine sulla prassi del gruppo, che rintraccia, là dove possibile, il modo in cui essa si è andata stratificando nel corso degli anni.

Interviste, testimonianze e stralci di diario arricchiscono la pubblicazione, per trasmettere al lettore quel fermento creativo che si respira nei laboratori di recitazione del Teatro de los Andes.

**© 2017 Editrice ZONA snc
edizione elettronica riservata**

**È VIETATA
qualsiasi riproduzione
o condivisione di questo file
parziale o totale
senza autorizzazione
della casa editrice**

La formazione dell'attore

Una finestra sul fare, insegnare ed essere del Teatro de los Andes

di Giulia D'Amico

ISBN 978-88-6438-565-5

© 2017 Editrice ZONA snc

Corso Buenos Aires 144/4, 16033 Lavagna (Ge)

Telefono: 338.7676020

Email: info@editricezona.it

Web site: www.editricezona.it - www.zonacontemporanea.it

Progetto grafico: Serafina - serafina.serafina@alice.it

Stampa: Digital Team - Fano (PU)

Finito di stampare nel mese di gennaio 2017

Giulia D'Amico

LA FORMAZIONE DELL'ATTORE

Una finestra sul fare, insegnare ed essere
del Teatro de los Andes

ZONA

*a César Brie,
a Giampaolo Nalli
e a chiunque viva per il teatro*

Indice

Prefazione. Dal diario di lavoro alla scrittura della condivisione di Renata M. Molinari	9
L'incontro, di Giulia D'Amico	15
Introduzione. Tra eventi e riflessioni: genesi di una pedagogia teatrale	23
Capitolo I. Il lavoro dell'attore su se stesso	39
Allenamento fisico	46
Riscaldamento	46
I principi: segreti nascosti negli esercizi	47
Le parole, ossia i singoli esercizi	49
Esercizi sullo sguardo	49
Esercizi sulla camminata	51
Esercizi propedeutici	55
Esercizi sul gesto e l'azione	60
Esercizi sull'energia	62
La battaglia	69
Acrobatica	74
Esercizi ludici: relazione, ascolto, attenzione e coordinazione motoria	74
Le frasi, ossia gli esercizi di composizione	77
Esercizi propedeutici	78
La partitura	78
Improvvisazioni a carattere compositivo	81
Allenamento vocale	87
I principi: la chiave per aprire i misteri della voce	90
Esercizi di riscaldamento	90
Esercizi respiratori	93
Esercizi di dizione	97
Esercizi di vocalizzazione	98
Esercizi di proiezione vocale	103
Risonatori	104
Esercizi sul testo	111
Allenamento musicale	117
Esercizi ritmico-vocali	117
Il canto	119
Gli armonici	120
Suonare uno strumento	122

Capitolo II. Il lavoro dell'attore sulla Scena	125
Esercizi d'apertura	132
Esercizi propedeutici all'improvvisazione	134
Improvvisazioni	138
Creazione d'immagini	146
Racconto personale	150
Montaggio	153
Frammenti di diario: dalla creazione al montaggio	156
Laboratorio: pensare la Scena. Improvvisazione e costruzione d'immagini come possibilità drammaturgica nella costruzione di uno spettacolo	156
Capitolo III. Alla ricerca di una pedagogia teatrale verso l'auto-costruzione dell'attore	167
Principi etici	167
La pratica del silenzio	168
Osservare e imitare	168
Lo sbaglio non è mai punito	168
Stabilire una relazione di scambio e di fiducia	169
Non tutti gli esercizi sono validi per tutti	169
Non esporre l'allievo	170
Spronare l'allievo a superarsi	170
Diritto alla ricerca	171
Ascoltare la Scena	171
Non innamorarsi	172
Vocazione e disciplina	172
Vocazione pedagogica: cosa implica farsi carico della formazione attoriale di una persona?	173
Interviste e interventi	177
Stralci d'interviste: l'esperienza di un gruppo d'allievi	179
Interviste agli attori del Teatro de los Andes: percorsi diversi che s'incrociano in un unico cammino	187
Perché... e così dopo vent'anni siamo rimasti in quattro! di Giampaolo Nalli	195
Il Teatro de los Andes e la nuova cartografia del teatro latino-americano, di Jorge Dubatti	199
Da lì... dagli estremi... direttamente al centro, di Pepe Bablé	203
Note	205
Bibliografia	221

Prefazione

Dal diario di lavoro alla scrittura della condivisione

di Renata M. Molinari

Sappiamo tutti quanta importanza abbiano i diari di lavoro nella cultura teatrale: gran parte del sapere scenico – quello affidato ai suoi artefici e non a storici, cronisti o teorici dello spettacolo – è racchiuso in pagine diaristiche. Diari di lavoro, appunto, lettere, taccuini, racconti di visioni. Nel moltiplicarsi – nel riprodursi – delle memorie i documenti e i materiali possono aiutare a delineare un sistema, se non proprio un metodo di lavoro, ma possono anche farsi letteratura, invenzione, racconto, tanto da dare vita a un vero e proprio genere letterario.

Al di là degli esiti formali delle diverse “prove di genere”, questo tipo di diaristica mette sempre in evidenza la condizione principe che vede svilupparsi il pensiero teatrale: quella della pratica scenica e dei problemi che di volta in volta i suoi artefici sono chiamati a risolvere. È come se il teatro ammettesse che la riflessione su di sé non può che passare attraverso il materiale grezzo del lavoro, lavoro i cui principi e strumenti si presentano per lo più come transitori nel tempo e nelle geografie della rappresentazione, fuori dalle cupole delle accademie e dalle maniere delle botteghe.

In questa prospettiva l’attore – o il personaggio che dà voce all’attore – si pone come il soggetto per eccellenza della riflessione teatrale.

Il tempo – la “circostanza data” – della pratica scenica, della sua osservazione, definizione e sistematizzazione è stato per decenni quello delle prove; un tempo dilatato che contempla le diverse articolazioni dell’allenamento teatrale, e che può coincidere e scandire le tappe di una pedagogia e autopedagogia diffusa, legata alla poetica e alle condizioni di vita e di lavoro di gruppi diversi. Queste pratiche e queste attività pedagogiche sono ramificate e sgorgano da maestri spesso nascosti, quasi mai identificati con un “metodo” trasmissibile, semmai con un sistema organico di principi di lavoro, appunto, ed esercizi la cui pratica rimanda più spesso a un sistema di valori che a un manuale di pose e attitudini sceniche. In questo sistema, poetica scenica e disciplina di lavoro fanno tutt’uno, in un processo produttivo che sempre più si identifica – e si realizza – attraverso le diverse fasi

del percorso pedagogico e la disciplina che lo caratterizza, sia essa seminariale o di laboratorio, o semplicemente inscritta nel training che scandisce le giornate di lavoro.

Possiamo dire che il diario è un valore aggiunto nella pedagogia teatrale: l'azione della scrittura mette il suo autore, quasi suo malgrado, nelle condizioni dell'attore che fissa gli strumenti del suo artigianato, se non i principi della sua arte. Tenere un diario, nel tempo delle prove e della pedagogia diffusa, aiuta a prendere coscienza del lavoro, dei suoi processi, dei materiali e delle tecniche utilizzati e progressivamente elaborati. Ma soprattutto, nominare quello che si fa consente di acquisire un vocabolario d'uso efficace, capace di organizzarsi in una lingua teatrale propria e condivisa.

Attraverso questa lingua possiamo capire e rafforzare l'identità del lavoro e di chi lo fa. È un lavoro paziente e umile: annotare gli esercizi, capirne i principi e la dinamica; nominare le trasformazioni espressive attraverso la relazione spaziale e il movimento fisico. Guardare, fissare nella pagina quello che si vede, senza correre al commento, o peggio, al giudizio: vedere quello che accade e saperlo dire, perché altri possano vedere, perché altrove – in un altro luogo, in un altro tempo – sia possibile ripercorrere il lavoro fatto, capirlo, leggerlo: saperlo accogliere in uno sguardo plurale.

In questi delicati processi in cui si intrecciano intimità della ricerca, trasmissione di competenze e disciplina di lavoro, nel passaggio dal materiale grezzo alla lingua della Scena, dall'impressione soggettiva alla scrittura della condivisione, l'accento si sposta in maniera sempre più decisa sulla relazione: di chi è lo sguardo che si posa sul lavoro, come interferisce con il lavoro, come ne è condizionato? Come si comunicano i principi della composizione scenica fra i diversi soggetti che concorrono al suo definirsi? Che rapporto c'è fra la costruzione di uno spettacolo, le motivazioni personali e artistiche di chi lo fa e gli strumenti necessari a dar loro forma?

Le domande potrebbero moltiplicarsi: un tratto immediatamente evidente in questa complessa trama di relazioni è la ripetizione; catturare il tempo della esplorazione, le voci in simultanea, alla ricerca del principio motore della pratica teatrale e dei suoi soggetti. Si tratta di mettere il lettore – noi che leggiamo quello che abbiamo visto – nella condizione percettiva della sala teatrale. La ripetizione è un modo per assecondare il ritmo della composizione, per consegnarla anche a chi la fa nel rispetto del suo fare e del suo silenzio.

Il primo titolo del [di questo] libro, suggerito dagli stessi attori era: *Il silenzio dell'attore*. Credo che fosse una scelta 'empatica' e significativa. L'attore, nel corso degli allenamenti è silente, non svela ciò che fa. Gli attori però sentivano l'esigenza di condividere fra di loro questo bagaglio comune, di rompere quel silenzio, fin troppo lungo, di diventare autori in un certo senso di ciò che ormai facevano da anni. Di guardare all'eredità ricevuta, di appropriarsene, di capire come si trasformava nelle loro mani, di decidere come continuare a costruire, in che direzione.

Così Giulia D'Amico mi ha parlato di questo diario-libro. Mi piace usare le sue parole per entrare nel segreto di questa relazione vitale fra un gruppo di attori al lavoro e lo sguardo di chi condivide la loro giornata e il loro impegno – anche i loro orari – senza essere attore.

Già, perché la singolarità di questo diario di lavoro centrato sul percorso dell'attore, sulla sua formazione, è che lo sguardo che ci guida non è quello di un attore, e nemmeno di un regista, ma quello di un drammaturgo...

E allora, in maniera sorprendente – e ricca – questo libro, se interrogato a dovere, con attenzione al movimento di chi scrive, può dirci qualcosa anche sulla specificità dello sguardo drammaturgico, o meglio, sulla specificità della presenza del dramaturg nel lavoro teatrale. Allora, "l'esigenza di tradurre in parole una prassi 'fisica'", ci apre alla domanda su quali siano le caratteristiche e le condizioni di una scrittura che fa dell'osservazione non il racconto di ciò che è stato, ma la traccia di ciò che può comporsi. C'è un rapporto sguardo-penna che interroga sulla natura del gesto di chi scrive. Possiamo sempre annotare ciò che abbiamo visto, ma l'attitudine e il peso espressivo cambiano, quando la scrittura prende confidenza col lavoro fisico del teatro e diventa a sua volta elemento della composizione scenica. Si tratta di osservare mentre si scrive, osservare *attraverso* la scrittura, proprio come all'attore si chiede di pensare attraverso l'azione fisica: il diario del dramaturg non diventa più documento sul lavoro, ma lavoro sulla scrittura.

Condizione perché ciò avvenga è il rispetto oltre che del tempo della ricerca, come abbiamo visto prima, della intimità che caratterizza il rapporto di formazione e creazione. Ci sono parole e gesti che agiscono nel lavoro, ne determinano la qualità e la direzione – lo sviluppo – ma non sono tracciabili in un resoconto lineare: non si può trasformare in documento la relazione fra persone impegnate (in tutti i sensi) nella stessa impresa. Ma l'urgenza di documentare, di trasmettere anche attraverso il materiale, l'esercizio, le regole compositive, le norme che disciplinano il lavoro comune,

tutto questo è parte costitutiva di una pratica, di una poetica, e del movimento etico che le sostiene: e allora bisogna cercare la forma propria di questa possibile trasmissione.

Il passaggio da diario personale a libro, come accade per il lavoro di Giulia D'Amico, comporta un processo di decostruzione dell'esperienza personale – e del suo sviluppo temporale – e una ricomposizione che nella forma del racconto, attento ai particolari di una pratica, aiuti a trasmettere il sapere: saper fare e sapere ascoltare le motivazioni che guidano nel territorio della Scena. Si tratta di condurre il lettore a individuare nel percorso di formazione dell'attore (di *questo* attore) elementi o moduli ricorrenti, circostanze e condizioni di lavoro che aiutino a riconoscersi in una pratica o ad attrezzarsi per un approccio personale alla stessa. Tutto senza cedere alla tentazione di classificare in maniera sistematica ciò che sistematico non è, né può essere, e senza pretendere di fare teoria, non perché questo non sia possibile, ma perché non è fra le priorità del percorso osservato.

L'autrice ripercorre diverse fasi di lavoro del – col – Teatro de los Andes: laboratori, seminari, percorsi formativi, creazione scenica; a volte il racconto-documento deve aprirsi necessariamente alla storia del gruppo, per dare conto degli intrecci fra la vita materiale del teatro, le sue stagioni e la pratica di lavoro, e – soprattutto nel caso del lavoro pedagogico – per esplicitare i contributi fondamentali, storici e di relazione, collettivi o individuali alla costruzione del bagaglio “tecnico” di questa visione del teatro.

L'allenamento dell'attore e gli esercizi attraverso i quali si fissa la pratica scenica costituiscono il perno della sua ricostruzione.

Dal training si passa agli esercizi sulla Scena e per la costruzione scenica: improvvisazioni, creazione di immagini, racconto, montaggio.

Come detto prima, non c'è una trattazione sistematica del corpus delle tecniche. È una decisione che l'autrice ha preso in accordo con il gruppo, vuoi “per non delimitare una prassi che è in continua evoluzione”, vuoi per rispettare la realtà che vede ogni attore affrontare il training “in maniera personale, autonoma, libera”. Gli unici e veri “principi” che Giulia D'Amico ritiene di potere rintracciare nel Teatro de los Andes sono quelli che regolano la relazione maestro-allievo e la disciplina di lavoro. “Ma sono principi pedagogici di tipo *etico* e non strettamente teatrali”, aggiunge, e con questa precisazione ci riconduce al nucleo della sua relazione con il teatro che sceglie di raccontarci.

All'inizio è un incontro: come accade per ogni fase del lavoro che Giulia D'Amico documenta, così è stato per lei. Ha incontrato il Teatro de Los Andes quando era ancora allieva del corso di Drammaturgia alla Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi. Due laboratori: *Anton Cechov: Zio Vanja - Indagine pedagogica su come aggirare le trappole del Naturalismo* a cura di César Brie, nel 2004, e *Pensare la Scena* a cura degli attori del Teatro de Los Andes, nel 2005.

Coi laboratori nascono i primi diari, con una accentuata attenzione alla pedagogia, in primo luogo perché la pratica alla quale si applicano è una pratica pedagogica e poi, ma non è di secondaria importanza, perché la circostanza della loro genesi e progressive riscritture è all'interno del percorso di formazione dell'autrice, prima alla Paolo Grassi e poi con la tesi di laurea al DAMS di Bologna. Queste circostanze sono significative, perché documentano il lavoro progressivo di riscrittura verso il libro che oggi viene presentato a partire da pagine personali, quasi private, scritte giorno per giorno. Dice l'autrice a proposito dei primi diari:

Scrivo ciò che vedo, la riflessione personale è limitata, emergono più che altro le mie difficoltà ad entrare nel linguaggio dell'attore. Riporto e descrivo in maniera dettagliata il lavoro di creazione, le indicazioni attoriali di César, l'approccio al testo di Cechov.

Il materiale raccolto in questi primi resoconti è tanto, troppo; la scrittura non sembra sollevarsi da una dimensione privata, eppure c'è la consapevolezza che quel materiale è importante, da qui il bisogno di incanalarlo, ridurlo, riscriverlo: da qui il bisogno del libro. Quando questo bisogno si incontra con quello degli attori del Teatro de Los Andes ecco che questo libro prende corpo. Continua l'autrice:

La mia esigenza personale si è incontrata con l'esigenza ancor più profonda degli stessi attori di dare un nome alla propria prassi, nel momento in cui il maestro e fondatore del Teatro de Los Andes se n'era andato. In un certo senso il lavoro che ho fatto è stato quello di dare voce al punto di vista degli attori, di rintracciare le coordinate della loro pratica, operare una sintesi, individuare i nuclei centrali. Il problema iniziale che sentivo nell'approccio alla scrittura, punto di vista personale VS punto di vista oggettivo, ormai si era sciolto. Il punto di vista era diventato collettivo.

Si è passati dall'incontro alla condivisione: la pedagogia che all'inizio di questo lungo percorso era nell'esperienza documentata, e anche nella condizione della "diarista", piano piano sembra essere restituita ai protagonisti dell'esperienza testimoniata.

Poco dopo essere arrivata in Bolivia (per la seconda volta), ho raccontato tutto questo iter... laboratori, diari, tesi, all'amministratore e cofondatore del gruppo (Giampaolo Nalli), che ha visto nel libro una occasione per gli attori di pensare e riflettere sulla propria identità. Un modo per mettere ordine nel passato, per interrogarsi sul futuro, per dominare con maggiore consapevolezza il presente del proprio fare ed insegnare teatro.

Non è un caso, credo, che la ricerca e stesura del libro sia avvenuta contestualmente alla creazione della prima produzione del gruppo senza César Brie. Produzione che tocca il tema della perdita e della ricerca della propria identità (lo spettacolo si chiama appunto: *Hamlet, de Los Andes*).

Nell'incontro fra Giulia D'Amico e il Teatro de Los Andes, così come è testimoniato nella scrittura del libro, il racconto di una formazione d'attore in realtà si rivela essere – poter essere – una riflessione teatrale, *attraverso le cose e le azioni*, sull'identità di chi vive a vario titolo il Paese di teatro. È in gioco, come abbiamo visto, in primo luogo l'identità dell'attore, ma è in gioco anche l'identità "teatrale" di chi scrive, della sua scrittura. E forse, tornando alla caratteristica di pedagogia diffusa che impronta questo lavoro, forse ora ci sono i presupposti perché questa attitudine si applichi anche al lettore.

È una considerazione che vale anche come un auspicio: l'identità di questo racconto teatrale, fra Italia e Bolivia (e quest'arco non va mai dimenticato, nella lettura), è anche un richiamo alle sorgenti forse naive e certo native del teatro. Un bisogno di semplicità diretta che risponda alle aspettative e alle esigenze di chi incontra il teatro e cerca strumenti per capirlo e farlo proprio.

L'incontro di Giulia D'Amico

*A volte capita di incontrare una persona che è importante
saper riconoscere, perché non solo sarà la tua guida, ma ti sedurrà.
Con sedurre intendo la spinta che ti fa deviare dal sentiero
che conosci e che sei abituato a seguire.
Devi avere fiducia e andare a caccia
di questi incontri e lasciarti sedurre¹.*
Eugenio Barba

Il mio incontro con il Teatro de los Andes fu casuale. Conobbi uno dei suoi fondatori, César Brie², il 18 Novembre 2002 presso la Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano, in occasione di una sua conferenza. Non avevo mai sentito parlare di Brie e del Teatro de los Andes. Erano i miei primi mesi di scuola e sapevo molto poco di teatro. Brie ci raccontò la sua vita: dell'esilio in Italia, degli anni in Danimarca, di come nacque il Teatro de los Andes e ci mostrò un filmato a riguardo³. Rimasi esterrefatta. Qualche sera dopo andai a vedere due suoi monologhi, *Solo gli ingenui muoiono d'amore* e *il Mare in Tasca*, in scena al CRT⁴. Non avevo mai visto un teatro del genere. Mi sentii completamente disarmata e pensai che se il teatro dovesse essere in un qualche modo, allora doveva essere quello.

A distanza di due anni ebbi la possibilità di partecipare gratuitamente a un suo seminario⁵, in quanto il corso di scrittura drammaturgica⁶ che frequentavo alla Paolo Grassi prevedeva uno stage di almeno due settimane. Durante questa prima esperienza ho redatto un diario: giorno per giorno trascrivevo a grandi linee gli esercizi dell'allenamento attoriale, annotando le indicazioni di lavoro e quelle che erano le mie impressioni. Sentivo l'esigenza d'averne una testimonianza del lavoro svolto, ma soprattutto d'incontrare una modalità personale per riflettere sui linguaggi del teatro. Era la prima volta che frequentavo un laboratorio intensivo di recitazione. Fino a quel momento la mia formazione teatrale riguardava unicamente il campo della drammaturgia, tant'è che non mi trovavo particolarmente interessata agli esercizi della tecnica attoriale di per sé. Ciò che catturava la mia attenzione era piuttosto il processo creativo a cui un attore è chiamato a partire da un tema, quell'attore *poeta* tanto professato dal Teatro de los Andes.

Alla Paolo Grassi mi era stato insegnato a scrivere un testo teatrale a tavolino, servendomi della forza immaginativa del pensiero, “ragionando per azioni”⁷; la relazione con la Scena arrivava solo in un secondo momento, quello dell’allestimento, quando ormai la stesura del testo era stata ultimata. Con il Teatro de los Andes scoprii l’esistenza di un teatro fondato su una prassi creativa in cui non esisteva una netta divisione fra testo e Scena. Scoprii la forza di una drammaturgia fatta di corpi in movimento, una drammaturgia dello spazio e degli oggetti. Una drammaturgia in cui la parola non regna sovrana, bensì costituisce uno dei tanti elementi del processo creativo di uno spettacolo.

Negli anni successivi alla Paolo Grassi cercai di seguire il lavoro del gruppo il più possibile, andando a vedere le opere che presentavano in Italia e frequentando seminari e laboratori⁸ che il regista e gli attori tenevano in occasione delle tournée. Sentivo la necessità d’intraprendere un percorso attoriale per scoprire come si racconta una storia attraverso il linguaggio espressivo del corpo. Così iniziai a calarmi all’interno dell’allenamento con maggiore interesse e dedizione, esplorando prima di tutto le mie capacità fisiche e scontrandomi con i miei limiti. Incoraggiata da Fernando Marchiori⁹ (che lesse i miei primi appunti) continuai a portare avanti la pratica dei diari, cercando di descrivere gli esercizi in maniera precisa e dettagliata. Di fatto l’annotazione diventava sempre più difficoltosa: avevo l’impressione di non riuscire a spiegare a parole un lavoro prettamente fisico. I laboratori duravano sempre dai tre giorni alle due settimane e spesso mi lasciavano con dubbi o con una generica sensazione d’incompletezza e inadeguatezza alla quale non sapevo dare un nome. Mi interrogavo se effettivamente avessi capito il tipo di lavoro che mi veniva proposto. Fondamentale in tal senso fu l’incontro con l’attrice Maria Teresa Dal Pero¹⁰, il cui rigore e attenzione alla pedagogia mi spinsero a non fermarmi di fronte alle difficoltà, bensì a interrogarmi sulla complessità della formazione attoriale. L’elaborazione dei diari, da semplice annotazione, si andò trasformando in una pratica verso l’autocoscienza, per capire, assimilare e metabolizzare la serie d’esercizi appresi in pochi giorni, per dare loro un significato che andasse oltre la mera “esecuzione” delle indicazioni di lavoro.

Nel 2007 ebbi infine l’opportunità di trascorrere un periodo di nove mesi presso la sede del Teatro de los Andes per partecipare ai laboratori sull’*Odiséa*¹¹. A differenza delle precedenti attività formative, che erano scollegate fra loro a livello tematico, questi laboratori avevano un tema in comune: l’*Odissea* di Omero, opera che il Teatro de los Andes aveva scelto

d'explorare in previsione della sua messa in scena. I laboratori volevano quindi essere una modalità preparatoria al lavoro, un'occasione per indagare tematiche e chiavi di lettura. Al termine della prima sessione dei laboratori mi fu offerta la possibilità di rimanere ospite come allieva¹² per continuare il mio percorso di formazione su base giornaliera e continuativa, sotto la guida dell'attrice Alice Guimaraes¹³ e la supervisione di Brie. Man mano che passavano i mesi, investendo tempo ed energie nella pratica dell'allenamento, mi ritrovavo a interrogarmi a lungo sulla mia vocazione teatrale, presa dal dubbio di voler diventare attrice o meno. A questo proposito riporto uno stralcio di diario che segnò il momento in cui feci una scelta:

Mi era già capitato d'avere questo dubbio, avrei voluto fare entrambe le cose. [...] Ora no. Ho deciso che non parteciperò al montaggio come attrice, m'interessa di più rimanere fuori a guardare, cercare di capire il processo del montaggio. [...] Quando si recita si è troppo presi dalla Scena. [...] Recitando non coglierei il lavoro nell'insieme. Non sento questa scelta come una rinuncia. Alcuni miei compagni non capiscono, pensano che io mi sia tirata indietro. Non importa. Mi faccio carico di scattare le fotografie e di prendere appunti. [...] Prenderò nota di tutto, per poi fare alla fine una scaletta del montaggio da appendere in teatro, in modo che tutti la possano consultare¹⁴.

Ormai i dubbi s'erano dissipati: il motivo per cui avevo intrapreso quel percorso di formazione (e ciò che mi muoveva alla scrittura dei diari) proveniva dall'esigenza di avere una maggiore consapevolezza delle regole teatrali dall'interno, nonché d'acquisire degli strumenti di creazione da apportare alla mia ricerca artistica come drammaturga.

Alla fine dei laboratori chiesi a César di poter partecipare allo spettacolo come assistente alla regia e mi offrii di continuare la stesura dei diari per documentare il lavoro. Purtroppo però, in seguito ad alcuni problemi di salute, fui costretta a rientrare in Italia e la creazione dell'*Odiséa* ebbe luogo senza di me.

Benché l'esperienza col Teatro de los Andes si stesse allontanando sempre più col trascorrere dei mesi, la sua poetica, disciplina ed etica continuavano a essere un faro-guida in ogni mia attività. Iniziai a dedicarmi alla regia di un nuovo testo teatrale¹⁵, abbandonando la scrittura a tavolino a favore di un lavoro incentrato sulla pratica delle improvvisazioni a stretto contatto con un attore¹⁶. Continuai inoltre gli studi presso il DAMS Teatro di Bolo-

gna e, intraprendendo un approccio più critico e teorico al teatro, iniziai a sentire il desiderio d'impegnarmi in una vera e propria ricerca sulla formazione dell'attore nel Teatro de los Andes.

All'ultimo anno d'università ripresi in mano i diari e andai a ricevimento dal professor Marco De Marinis¹⁷. Gli mostrai le quattrocentocinquanta pagine di materiale¹⁸ che avevo raccolto e il professore mi consigliò d'utilizzare questa documentazione per scrivere la mia tesi di laurea, come una prima tappa per formalizzare un discorso oggettivo sull'argomento. Ripercorrendo le fonti, mettendo ordine a informazioni sparse e alle interviste che avevo fatto ai membri del gruppo, si andò delineando di fronte ai miei occhi una visione d'insieme del lavoro attoriale che mi permise di rintracciare i *principi* che lo sostengono.

In quel periodo venni a sapere che il Teatro de los Andes stava attraversando una forte crisi interna (per questioni personali, ma anche di gestione) che portò alle dimissioni del direttore e regista, César Brie.

Un anno e mezzo dopo la laurea, nel 2011, l'amministratore del Teatro de los Andes, Giampaolo Nalli¹⁹, m'invitò a tornare in Bolivia per iniziare una collaborazione artistica col gruppo come assistente alla regia. La prima impressione che ebbi al mio arrivo fu di trovarmi di fronte a un teatro molto cambiato. Erano rimasti solo il nucleo degli attori²⁰ (costituito da Lucas Achirico²¹, Gonzalo Callejas²² e Alice Guimaraes) e Giampaolo Nalli. La proprietà era stata divisa in due, un muro separava i territori. Brie aveva messo in vendita la sua metà, dato che aveva deciso di continuare la propria carriera²³ in Italia; mentre i componenti del gruppo non vivevano più nella sede del teatro, se non nei periodi di lavoro più intenso. Eppure dopo qualche mese, partecipando alla messa in scena di *Hamlet, de los Andes*²⁴, mi resi conto che le trasformazioni del gruppo non avevano cambiato la sua essenza. I membri della compagnia stavano proseguendo il proprio lavoro con la stessa etica, dedizione e disciplina che contraddistingue il Teatro de los Andes sin dalla sua nascita; a fianco del lavoro artistico continuavano a portare avanti le attività formative e laboratoriali, mantenendo vivi gli insegnamenti di Brie, sviluppando inoltre una ricerca pedagogica personale a partire da una serie d'esperienze teatrali intraprese con alcune comunità *campesinas* (contadine).

La pubblicazione di questo libro nasce dall'incontro fra lo studio che ho intrapreso in questi anni e la volontà di Giampaolo Nalli di fornire agli attori del Teatro de los Andes un tempo e un luogo di riflessione sulla propria

pratica teatrale e pedagogica, in un momento particolarmente cruciale per la vita del gruppo. Con tale scopo nasce la scelta di coinvolgere gli attori nella fase di ricerca, attraverso interviste e questionari, sia per avere un loro contributo nella raccolta di materiale, sia come modalità per interrogarsi sul percorso artistico che hanno intrapreso in questi anni a livello collettivo e personale. Nella fase d'indagine sono stati coinvolti anche alcuni ex attori²⁵ e allievi²⁶, il cui apporto è stato fondamentale per capire in che modo si è andato costruendo l'allenamento nel corso degli anni, fornendo così una visione stratificata che non sarebbe emersa guardando unicamente al “prodotto finito” dei laboratori.

Attraverso queste pagine sarà possibile farsi un'idea della *forma* di lavorare del Teatro de los Andes, nonché del tipo di percorso che viene proposto agli allievi²⁷. Benché il lettore si trovi di fronte a una descrizione dettagliata degli esercizi teatrali, il libro non intende proporsi come una guida sul “come diventare attori”, ma si prefigge d'analizzare i diversi aspetti di una specifica pratica teatrale per toccare problematiche di carattere generale che riguardano ogni tipo di formazione attoriale. Questioni come la relazione maestro-allievo, l'approccio al personaggio teatrale, così come la relazione col pubblico sono elementi costanti nella formazione di un attore a prescindere da scuole, forme estetiche e periodi storici. Speriamo quindi che queste pagine possano costituire uno spunto di riflessione sull'importanza della pedagogia teatrale, senza la quale non ci sarebbe nessun teatro; da essa infatti dipende la trasmissione dei saperi, il rinnovamento generazionale e l'emersione di nuovi linguaggi. Pertanto ci auguriamo di poter generare nelle istituzioni culturali a livello nazionale e internazionale un maggiore interesse nello sviluppo del teatro boliviano, nonché stimolare il dibattito sulla pedagogia teatrale che recentemente sta iniziando a farsi strada nel sistema teatrale del Paese.

*Imparando ad ascoltare riesci a udire
ciò che non può essere pronunciato.
Solo così puoi crescere.
Nessuno cresce grazie ai libri. I libri si devono superare.*
Osho

La pratica deve basarsi su una teoria solida.
Leonardo da Vinci

Introduzione. Tra eventi e riflessioni: genesi di una pedagogia teatrale

Prima di addentrarci nel vivo di questo libro, crediamo che sia importante, specialmente per chi non conosce da vicino il lavoro del Teatro de los Andes, fornire alcune informazioni su questo gruppo che ha marcato un segno nel panorama teatrale boliviano degli ultimi vent'anni. Senza voler cadere in una ricostruzione storica della sua attività, ci preme piuttosto porre l'accento su alcuni eventi, riflessioni e decisioni che riguardano il nucleo d'artisti che hanno contribuito a creare quello che è oggi il Teatro de los Andes. Gruppo che grazie ai propri spettacoli²⁸ ha acquisito fama internazionale e che attraverso l'impegno in progetti a carattere pedagogico è diventato un vero e proprio punto di riferimento per le nuove generazioni all'interno del Paese.

Il Teatro de los Andes, senza dubbio, ha giocato un ruolo davvero rilevante nel costruire un nuovo modo di pensare e di fare teatro in Bolivia, [...] si potrebbe dire che continua a essere un punto di riferimento, che continuerà a fare innamorare i giovani, invitandoli a fare teatro, ma soprattutto invitandoli a fare buon teatro²⁹.

Karmen Saavedra³⁰

È possibile parlare di risorgimento del teatro boliviano grazie alla sua azione. La sua proposta e qualità hanno permesso alla Bolivia di avere un volto teatrale a livello internazionale³¹.

Diego Aramburo³²

Quando César Brie, Naira González³³ e Giampaolo Nalli fondarono, nell'agosto 1991, il teatro-*granja*³⁴ al di là del fiume di Yotala (un paesino sulle Ande boliviane³⁵), il nucleo degli attori non esisteva ancora: esisteva solo la sede da ristrutturare e in parte da costruire. L'antica proprietà comprendeva due ettari e mezzo di terreno, una casa abbandonata e una cappella dedicata alla Madonna di Lourdes.

Dall'Italia e dalla Spagna arrivarono gli attori Maria Teresa Dal Pero, Filippo Plancher ed Emilio Martínez che, avendo già partecipato ad alcuni laboratori di Brie in Europa, erano pronti a unirsi al progetto. I boliviani Gonzalo Callejas e Lucas Achirico, alle primissime armi, si unirono al gruppo qualche mese dopo, in seguito ai primi laboratori di recitazione organiz-

zati a livello locale. La scelta di mettere insieme un teatro interetnico non fu casuale: era ben chiaro, infatti, quanto le diversità culturali fossero un valore aggiunto, una ricchezza che avrebbe alimentato la ricerca teatrale e musicale del gruppo, volta a creare un ponte fra le tecniche del teatro occidentale e le tradizioni andine.

La ristrutturazione della sede era ancora in corso, quando il nascente Teatro de los Andes iniziò a creare il suo primo spettacolo, *Colón*.

Ricorda Dal Pero:

I primi giorni al teatro erano particolari nel senso che il teatro non esisteva come lo conosciamo ora. All'inizio vivevamo vicino al cimitero di Sucre e andavamo a Yotala a ricostruire la proprietà che era assolutamente abbandonata. C'era una squadra di otto operai più noi: andavamo a lavorare, a pulire le tegole, a fare le canalette per le luci, a tirare giù i muri, a tirarne su degli altri. [...] Era molto duro, però quando sei giovane non ti pesa. Era un'avventura, era parte del sogno. Questo è stato il primissimo periodo, poi abbiamo iniziato ad alternare i lavori di ristrutturazione con la preparazione dello spettacolo³⁶.

Furono mesi d'intenso lavoro e sacrifici: "Pativamo la fame, si mangiava bietola tutti i giorni, l'unica verdura che all'epoca si produceva nell'orto"³⁷. Grazie ai sacrifici, alla determinazione e al duro lavoro di tutti i componenti del gruppo, quando la ristrutturazione venne sospesa per mancanza di soldi, la costruzione del teatro, della biblioteca, della cucina, del pozzo, dei bagni e di alcune camere da letto, era già stata terminata.

All'epoca non esisteva ancora una metodologia precisa di lavoro: l'identità della compagnia s'andava costituendo giorno per giorno a partire da quel bagaglio d'esperienze che ognuno portava con sé. Chiari però erano gli obiettivi che il progetto si prefiggeva: riuscire a creare un gruppo teatrale professionale indipendente, un gruppo che non fosse soggetto all'appoggio economico delle istituzioni, in grado di autosostenersi attraverso il proprio lavoro e che riuscisse a fare dell'attività teatrale un vero e proprio mestiere a cui dedicarsi totalmente. La volontà d'avviare un processo di professionalizzazione era un obiettivo quasi utopico guardando il panorama teatrale boliviano dell'epoca: un panorama, va detto, piuttosto ristretto e frammentato, caratterizzato principalmente da compagnie amatoriali. L'esempio di gruppi come Nuevos Horizontes³⁸, Teatro Kollasuyo³⁹ e Teatro Runa⁴⁰ (che operarono in Bolivia fra gli anni '60 e '80) furono delle

esperienze significative, ma rimasero delle realtà isolate, strettamente legate alla personalità e impegno dei rispettivi fondatori. L'assenza di centri di formazione costringeva le compagnie emergenti a formarsi da autodidatte e il più delle volte il loro lavoro rimaneva pressoché inosservato. Dobbiamo inoltre evidenziare che in quel periodo non esisteva alcun tipo di dibattito sulle problematiche del teatro nazionale, né tanto meno una critica in grado di stimolare ed "indirizzare" i nuovi gruppi. I giornalisti si occupavano semplicemente di segnalare gli eventi teatrali e spesso chiedevano alle compagnie stesse di fornir loro una breve recensione da pubblicare⁴¹. L'unico genere teatrale in grado di richiamare una certa affluenza di pubblico⁴² (tutt'oggi abbastanza popolare) era il *Teatro Costumbrista* con i suoi spettacoli d'intrattenimento, che però non rientravano nei canoni di una ricerca artistica propriamente detta. Per il resto, il teatro in Bolivia era praticamente ignorato. Il gruppo aveva riscontrato un certo disinteresse da parte del pubblico, quando nel 1991 aveva effettuato una piccola tournée e per poco non dovette sospendere una rappresentazione al Teatro Municipal di La Paz per mancanza di spettatori. Il progetto Teatro de los Andes iniziava dunque con la consapevolezza che per sopravvivere era necessario riuscire a crearsi "un nuovo pubblico"⁴³, andare in cerca di platee giorno per giorno, presentandosi nelle piazze, scuole, campi da calcio, fino a raggiungere le *comunidades* e *pueblos* dove il teatro non era ancora arrivato.

La creazione del primo spettacolo fu una corsa contro il tempo, le risorse economiche erano limitate: se lo spettacolo avesse funzionato il gruppo sarebbe sopravvissuto, altrimenti tutto sarebbe crollato sul nascere. Bisognava farsi carico della formazione dei membri più giovani, sfruttare ogni momento della giornata, strutturare il lavoro in maniera tale da intraprendere un percorso di crescita artistica collettiva. Per esempio, Naira González (responsabile dell'allenamento vocal-musicale) era solita prendere Lucas da parte per farlo esercitare al di fuori delle prove: "Il lavoro doveva essere molto intenso, perché gli altri compagni avevano già fatto teatro"⁴⁴.

Nel giro di alcuni mesi, quella che era una prima routine d'esercizi s'andò articolando in un vero e proprio allenamento attoriale, una pratica quotidiana a cui dedicarsi con disciplina, rigore e dedizione. Una pratica che si è andata definendo e modificando nel corso degli anni, a seconda delle esigenze artistiche a livello collettivo e dei singoli attori e che tutt'oggi è in continua evoluzione.

I primi anni il training fisico era piuttosto essenziale: a giorni alterni s'intercambiava la disciplina dell'acrobatica con esercizi di natura teatrale

(per es: *Prese e lanci, Samurai, Apro e chiudo, Azione e reazione...*) che confluivano poi in una macro improvvisazione individuale detta *Fluido* (tutti esercizi di cui tratteremo nel primo capitolo). Si trattava di una pratica incentrata sulla ricerca personale di ognuno: la maggior parte degli esercizi, infatti, non prevedevano una relazione diretta fra i compagni, tant'è che alle volte poteva capitare che alcuni attori entrassero in una specie di *trance*. Come ricorda Callejas, si trattava di un allenamento piuttosto basilare, la cui semplicità era però sinonimo di solidità:

Avevamo esercizi piuttosto concreti che eseguivamo moltissimo, per ore e questo ci permetteva di approfondirli, d'arrivare quasi al limite degli esercizi, affinché uscissero fuori delle cose più interessanti. Io sinceramente non possedevo molta consapevolezza di cosa significasse tutto ciò in quel periodo. Molte volte entravo in una specie di trance ed era molto bello, non sentivo nemmeno dolore o affaticamento, potevo stare due, tre ore... anche facendo acrobatica, senza i materassi per terra. Chiaramente c'era una prima parte dell'allenamento molto tecnica alla quale seguiva una seconda parte di improvvisazione, che chiamavamo *Fluido*, in cui realmente si volava con l'immaginazione e con gli esercizi. Sul momento non te ne rendi conto, te ne rendi conto solo dopo molti anni d'averlo vissuto. Capisci quanto sia stato importante aver fatto tutto questo. Non c'erano altri segreti se non questo. I primi anni... gli esercizi erano piuttosto semplici, se mi è concesso dire così, ma li abbiamo davvero approfonditi, li abbiamo lavorati fino in fondo⁴⁵.

Nella prima decade del Teatro de los Andes, la struttura dell'allenamento fisico così proposta da Brie rimase pressoché invariata. La scelta di una pratica pedagogica basata sulla reiterazione degli esercizi non fu certo dettata da una "mancanza di fantasia", ma anzi dalla volontà di trasmettere agli attori la necessità di una precisione minuziosa, quasi maniacale, qualità fondamentali per intraprendere un lavoro di auto-formazione. Col trascorrere degli anni il regista stimolò gli attori a proporre nuovi esercizi e tecniche che avrebbero voluto sperimentare:

A un certo punto mi chiese di costruire una sequenza di riscaldamento in cui ci fossero molti stiramenti e che fosse fattibile per tutti. [...] Io sono snodata per natura e a lui interessava questo fatto, lo vedeva come un dono. Un dono a cui io non avevo dato importanza. [...] Oppure, la *Danza del vento*. Io avevo lavorato un

mese intensivo con Iben⁴⁶ e avevo appreso questa danza (che lui non faceva). Allora decisi di trasmetterla agli altri per lavorare sulla qualità della leggerezza e della disinvoltura, per non stare sempre “tesi” in Scena, con questa cosa del dimostrare che sono forte. Perché in qualche modo l’allenamento ti porta a una struttura fisica molto forte, no? L’acrobatica, se vuoi, ti dà leggerezza, però con la *Danza del vento* c’era una leggerezza non solo fisica, ma anche a un altro livello. Un gioco di leggerezza d’altro tipo⁴⁷.

Non tutti gli esercizi proposti dagli attori venivano poi approvati da Brie e inseriti nell’allenamento collettivo, ma per lo più c’era una certa apertura e malleabilità nell’adattare la proposta formativa generale per rispondere e soddisfare le esigenze individuali. Per esempio, quando veniva inserito un nuovo elemento all’interno del gruppo, per un certo periodo il training veniva messo a servizio dell’ultimo arrivato, specie se non possedeva una solida esperienza teatrale alle spalle.

Nei primi anni la ricerca vocale del gruppo prevedeva un allenamento canoro e musicale, mentre il lavoro sul testo si concentrava sulla pratica dell’esercizio dei *Risonatori* (di cui parleremo nel secondo capitolo). Vediamo quindi che non esisteva la prassi della lettura a tavolino, né tanto meno un’indagine preliminare sul sottotesto. Rispetto alla ricerca canora e musicale, questo primo periodo fu senz’altro uno dei più fruttiferi, dato che tutti gli attori del gruppo possedevano una predisposizione al canto e suonavano almeno uno strumento. Naira González condusse un’intensa ricerca sui diversi timbri vocali a partire dallo studio di canzoni tradizionali provenienti da tutto il mondo, che successivamente si concretizzò nella seconda produzione del gruppo, *Cancionero del mundo*. Più che di uno spettacolo teatrale si trattava di un concerto, “Era un lavoro molto formale”⁴⁸ – così lo ricorda Achirico – “ma al di là di questo per me è stato un periodo molto ricco poter cominciare così, conoscendo diverse forme, cercando fin dove potevo arrivare con la voce”⁴⁹.

Quando Naira González lasciò il Teatro de los Andes, il gruppo continuò a portare avanti la ricerca musicale, dando vita a un nuovo spettacolo dal tono comico e brillante *Desde Lejos*. Il training vocal-musicale fu preso in mano da Maria Teresa Dal Pero e da Filippo Plancher (successivamente anche da Lucas Achirico, che compose la maggior parte delle musiche per gli spettacoli). Vennero così inclusi nuovi esercizi che l’attrice italiana aveva appreso presso il Teatro Koreja⁵⁰: dei giochi vocali diretti all’espressività, alla creatività e all’interpretazione e delle improvvisazioni con indicazioni

molto concrete, prestabilite. Esercizi che alle volte venivano rielaborati e adattati alle esigenze specifiche del gruppo su proposta dello stesso Plancher. Di fondamentale importanza si rivelò inoltre l'introduzione del tema del sottotesto che fino a quel momento era rimasto in secondo piano.

Così come il training fisico e vocale si è andato sviluppando nel corso degli anni, anche la modalità di creazione ha vissuto le sue fasi evolutive, rispecchiando da un lato le necessità artistiche del gruppo e dall'altro quelle che erano le caratteristiche ed esigenze specifiche degli spettacoli. In questa pubblicazione non esamineremo nel dettaglio i diversi processi creativi che accompagnarono le ventidue produzioni del Teatro de los Andes sino a oggi. Per avere un quadro complessivo della pratica teatrale, nonché della formazione attoriale nel Teatro de los Andes, analizzeremo gli strumenti creativi che vennero adottati per la produzione di materiale scenico e di tutti quegli elementi che contribuiscono a dare vita a questo mistero che è l'arte scenica.

Già con *Colón* si delineò un processo di creazione collettiva, grazie all'impulso di Brie che stimolava gli attori a non essere semplici esecutori, bensì ideatori della Scena. Gli attori erano chiamati a costruire le proprie scene e personaggi, a proporre musiche, vestiti e oggetti, ispirandosi direttamente alle immagini di *Colombo*, il celebre fumetto di Altan⁵¹. Già dagli esordi della compagnia, fu adottato il sistema della *Creazione d'immagini*, per guidare gli attori nella produzione di materiale scenico, che contrassegnò l'intera produzione del Teatro de los Andes. Attraverso questo metodo di lavoro (del quale parleremo in maniera approfondita nel secondo capitolo) il gruppo elaborò una drammaturgia propria, il cui fulcro creatore è l'attore. Una drammaturgia che nasce dalla composizione dei diversi linguaggi scenici, in cui l'elemento visuale (la composizione dello spazio, l'immagine teatrale...) assume un valore centrale nella costruzione del racconto. Di conseguenza, lo spazio, la concezione dello spazio, in che modo viene trasformato dagli attori che lo abitano, ha sempre costituito l'elemento di partenza per iniziare a creare sulla Scena. Vediamo così che durante le prove di *Ubu en Bolivia* (periodo in cui non esisteva ancora un sistema definito d'improvvisazione) César Brie era solito dare agli attori delle indicazioni ritmico-spaziali come punto di riferimento per fare delle proposte sceniche in relazione al testo, così come ricorda una delle attrici:

Fu molto interessante [...] ci dava dei compiti molto precisi [...] che erano come la base del nostro lavoro. Non so, doveva succedere che Ubu tradisse il re, però doveva essere una scena veloce che lavorava le diagonali. Oppure... Veniamo da un andamento lento, che bisogna mantenere lento e che lo spazio si svolga circolarmente. [...] Lui scriveva la scena e noi la facevamo. Quindi fra i quattro ci mettevamo d'accordo, [...] improvvisavamo, ci dirigevamo, poi gliela mostravamo. Se a lui piaceva lavorava su quello che avevamo proposto e se no introduceva altre cose, altri elementi⁵².

Una svolta importante nell'allenamento creativo fu l'introduzione di un esercizio d'improvvisazione, proposto da Maria Teresa Dal Pero, che l'attrice aveva praticato a lungo con Koreja:

Non era solo la voglia di rifare le cose che avevo fatto prima di venire in Bolivia, se non introdurre un elemento che mi stava mancando. [...] Non lo dico screditando quello che si era fatto fino a quel momento, sicuramente per me era stato fondamentale, avevamo approfondito un sacco di cose, scoprii dei mondi incredibili. Però mi mancava la relazione, mi mancava l'essere in relazione con gli altri. [...] Fino a quel momento l'allenamento era concentrato su se stessi⁵³.

L'esercizio interessò moltissimo al gruppo, proprio perché permetteva d'affinare capacità d'ascolto e di relazione (fondamentali per imparare a improvvisare), ma l'aspetto che più di tutti catturò la sua attenzione fu lo schema dell'esercizio nello spazio, in cui si vedeva una modalità per costruire la Scena attraverso il movimento. La struttura dell'improvvisazione venne adottata per la prima volta nella fase di creazione de *Las abarcas del tiempo* e insieme alla *Creazione d'immagini* divenne la base sulla quale si fondarono gran parte delle produzioni del gruppo sino a oggi.

La mancanza di scuole di recitazione⁵⁴ sul territorio nazionale e la volontà del Teatro de los Andes di non rimanere una struttura chiusa in se stessa, hanno contribuito alla scelta di dedicarsi ad attività formative esterne agli allenamenti del gruppo, programmando – un paio di volte l'anno – dei laboratori di recitazione stanziali, che alle volte coincidevano con la genesi di una nuova produzione. In questo caso, il laboratorio costituiva una oppor-

tunità per iniziare a esplorare chiavi di lettura, personaggi e oggetti inerenti al tema del futuro spettacolo, nonché un'occasione per individuare nuove persone da inserire all'interno del gruppo.

L'offerta formativa dei laboratori ricalca la prassi teatrale del Teatro de los Andes, ma non v'è la pretesa di formare un attore in pochi giorni di lavoro⁵⁵, bensì di presentare all'allievo una serie d'esercizi che gli permetta di iniziare a familiarizzare con i principi che regolano la Scena. Per evitare fraintendimenti, come spesso accade nei workshop di recitazione (che vengono vissuti come un feticcio per la formazione attoriale), il gruppo ha sempre avvertito i partecipanti che i laboratori, per quanto costituiscano un momento di crescita e di studio, in realtà "da un punto di vista pedagogico sono un inganno, [...] non è possibile formare un attore in qualche settimana di lavoro, si tratta d'un percorso che richiede anni e anni di dedizione"⁵⁶. Così gli allievi vengono invitati a chiedersi il perché sentano la necessità d'imparare nuove tecniche, cosa cerchino a livello artistico e in che modo possano lavorare ai propri limiti e potenzialità. In questo senso, in due settimane di lavoro, è possibile fornire all'allievo degli strumenti che gli siano utili (e non nocivi) nonché indirizzarlo verso un percorso che verosimilmente potrà portare avanti anche da solo. Ricordiamo a questo proposito le parole di Iben Nagel Rasmussen⁵⁷:

Se lavori tre giorni, una settimana, con delle persone, e poi te ne vai, hai messo un seme, ma lo abbandoni a se stesso. Si potrebbe dire che in pochi giorni è possibile dare alcune "armi" a dei gruppi, a delle persone che sono minacciate, per cui sopravvivere è difficile. Da questo punto di vista è utile indicare agli altri gli indizi di una strada che poi potranno proseguire da soli, ma che comunque già li mette un po' più al riparo⁵⁸.

Il Teatro de los Andes in pochi anni è diventato un punto di riferimento a livello nazionale, nonostante non abbia mai avuto la pretesa di farsi Scuola ed è per questo che i componenti del gruppo s'interrogano spesso sulla responsabilità che il proprio fare teatro ha sulle nuove generazioni. Il gruppo sente di dover dare un contributo attivo al proliferare di nuovi talenti e realtà artistiche all'interno del Paese, allo stesso tempo, essendo un collettivo indipendente⁵⁹, è consapevole di non possedere le risorse economiche per farsi carico della formazione dell'ingente numero di allievi che ogni anno bussano⁶⁰ alle porte del Teatro de los Andes.

Un primo progetto pedagogico, di diversa natura, fu la creazione di una piccola biblioteca, in cui vennero messi a disposizione degli attori e degli allievi alcune centinaia di libri. Un secondo progetto fu la creazione di una rivista trimestrale inter-disciplinare, *El tonto del pueblo*, pubblicata nell'agosto 1995, a quattro anni dalla fondazione del teatro. La rivista (ideata da Brie) si prefiggeva di diffondere a livello nazionale studi e teorie teatrali, traduzioni di saggi e interviste, in un Paese come la Bolivia in cui si pubblicava pressoché nulla di teatro.

Nel 1998 il gruppo decise di cimentarsi per la prima volta in un'attività didattica articolata della durata di un anno: *Escuela Internacional del Teatro de los Andes*, per la quale furono selezionati diciotto giovani allievi⁶¹. Il progetto, a carattere residenziale, prevedeva dalle otto alle nove ore giornaliere di lavoro e, parallelamente a un training fisico e vocal-musicale, contemplava un allenamento di tipo creativo, volto alla realizzazione di uno spettacolo⁶².

Quando il Teatro de los Andes si dedica ad attività formative, anche di breve durata, propone sempre di finalizzare il lavoro con la creazione di un montaggio. Sarebbe un grosso equivoco pensare che la formazione di un attore termini con la pratica del training e pedagogicamente è molto importante che l'alunno abbia la possibilità di sperimentare su di sé il confronto diretto con la Scena. Il tipo di percorso promosso dal Teatro de los Andes è chiaramente strettamente legato all'estetica e alla poetica del gruppo, ma gli esercizi proposti nascondono al proprio interno dei *principi* a carattere generale in grado di sviluppare la creatività della persona, senza necessariamente legarla a una forma.

Nel periodo della Escuela, César Brie e gli attori che guidavano gli allenamenti si misurarono con il significato di farsi carico, in maniera continuativa, della formazione del gruppo di alunni (alcuni dei quali furono invitati a entrare nel Teatro de los Andes⁶³). Il progetto si rivelò un'occasione ideale per interrogarsi sulla pratica dell'allenamento in profondità e per sperimentare una metodologia pedagogica basata su un rapporto reale di trasmissione nel fare, consapevoli del fatto che le discipline teatrali non possono essere tramandate intellettualmente.

Il percorso che il Teatro de los Andes proponeva dava a ciascun alunno la possibilità di sperimentare su di sé il confronto diretto con una pratica attoriale, senza necessariamente guidarlo passo per passo, ma lasciandolo

libero di calarsi nell'allenamento secondo le proprie possibilità e secondo i propri tempi di apprendimento. Tale proposta formativa, strettamente legata alla poetica ed estetica del Teatro de los Andes, non ha mai avuto la pretesa d'imporsi come metodo universale. In varie circostanze, Brie, toccando una problematica a carattere generale che riguarda il ruolo dell'insegnamento nell'arte, ha dichiarato di "fare fatica a trasmettere una metodologia" in quanto ha dei forti dubbi "che quella metodologia sia giusta per tutti". Esiste effettivamente una metodologia per formare un artista? Si può insegnare a creare? In un'intervista con Maria Teresa Dal Pero (che all'epoca era responsabile del training, con la collaborazione di Gonzalo Callejas e Lucas Achirico⁶⁴) sono emerse le difficoltà che tale compito implicava. Significava scontrarsi con gli ostacoli in cui gli stessi allievi potevano imbattersi, rendersi conto che una pratica attoriale non necessariamente era valida per tutti, che alle volte era necessario adattare la proposta formativa alle esigenze del singolo. Significava mettere in discussione il proprio lavoro, essere in grado di trasformare o inventare un esercizio per guidare i singoli allievi laddove non riuscivano. Richiedeva prima di tutto una grandissima capacità d'ascolto da parte di chi insegnava, per cercare di capire come funziona l'altra persona.

Questa esperienza pedagogica costituì una tappa fondamentale nello sviluppo dell'allenamento del Teatro de los Andes. Il confronto con questo gruppo d'allievi fece emergere certi fraintendimenti rispetto al training e le lacune in tale offerta formativa. Alcuni alunni, sentendosi quasi intrappolati da una eccessiva formalizzazione, espressero una certa resistenza verso la tecnica, ponendola in netta contrapposizione alla spontaneità. Altri invece percepivano la mancanza d'interazione o di un elemento ludico e altri ancora non si erano sentiti sufficientemente guidati nel training vocal-musicale come ricorda Alice Guimaraes (che in seguito all'esperienza della Escuela entrò a far parte del gruppo):

Sinceramente i primi anni in cui ero qui l'allenamento vocale mi servì molto poco. Io dominavo già i *Risonatori*, che costituivano ciò a cui si lavorava principalmente in quel periodo. Il lavoro musicale, che era ciò che a me mancava, [...] si riduceva al solo cantare, senza fare un lavoro di tecnica specifica. Quindi cosa accadeva? [...] Chi sapeva già cantare, cantava e migliorava, quelli che invece non erano in grado, come nel mio caso, che avevamo bisogno di un lavoro previo, non riuscivamo a fare quasi niente [...] e ciò accadeva anche con il lavoro dei *Risonatori* a chi non lo cono-

sceva. [...] A me non sembrava per niente didattico come si lavorava in quel periodo. [...] È la mia critica rispetto a come si faceva l'allenamento. [...] Quando io arrivai al Teatro de los Andes l'allenamento tecnico (fisico e vocale) era la parte meno interessante, era ciò che mi attirava meno l'attenzione. Come dire? Per me, che già praticavo l'allenamento da tempo, risultava poco creativo. [...] Al lato di questo c'era un altro tipo d'allenamento, quello delle azioni, delle immagini, delle improvvisazioni... lì fu un'altra cosa. Questo sì, fu tutto un mondo nuovo per me. Era tutto una scoperta e davvero molto bella⁶⁵.

Le problematiche che abbiamo evidenziato furono affrontate nel corso del tempo cercando di sistematizzare e articolare maggiormente gli esercizi. Fondamentale per avviare questo processo evolutivo fu la scelta d'aprirsi e confrontarsi con altre esperienze artistiche e in primis l'attingere al bagaglio di conoscenze pregresse dei nuovi componenti del Teatro de los Andes. Alice Guimaraes (con un'esperienza pluriennale di studio sul training) venne affiancata a Maria Teresa Dal Pero nella guida dell'allenamento fisico, proponendo l'introduzione d'esercizi nuovi e apportando alcune varianti a esercizi ormai consolidati:

Dato che io possiedo una formazione accademica, ho sempre cercato di elaborare i processi nella maniera più didattica possibile, [...] per esempio: mentre gli alunni eseguono gli esercizi, do indicazioni precise, cerco di stabilire un equilibrio fra la ricerca personale e l'indirizzamento specifico, in modo che le persone possano trovare più velocemente una esecuzione efficace⁶⁶.

Il concedersi dei periodi di "libertà" per fare esperienze formative al di fuori del Teatro de los Andes, invitare delle persone esterne per condurre dei workshop intensivi in base alle necessità specifiche degli attori, rappresentarono altre tappe fondamentali nello sviluppo della pedagogia e della pratica teatrale del gruppo.

Il problema della tecnica è che dipende da come la usi. [...] Ci dev'essere una pratica costante da un lato e dall'altra devi continuamente alimentarla. Per questo secondo me sono buone delle incursioni con altre persone. [...] Incorporare altri sistemi, altri cammini, altre tecniche, per alimentare le conoscenze che uno ha già, così le puoi complementare e non fossilizzarti: il problema è la fossilizzazione⁶⁷.

Attori ed ex-attori hanno dato molta rilevanza alle esperienze formative con professionisti esterni al gruppo, ricordandole come delle importanti tappe di crescita e riflessione. Attraverso il confronto con estetiche teatrali e concezioni dell'attore differenti, i componenti del Teatro de los Andes ebbero la possibilità di guardare il proprio lavoro sotto una luce completamente diversa e di scoprire nuovi cammini all'interno di una stessa prassi. Per esempio, Lucas Achirico ha sviluppato un proprio metodo d'insegnamento a partire dai saperi derivanti dal lavoro svolto insieme a González, Brie e Dal Pero e dall'incontro con due maestre di canto (l'argentina Lili Rossi e l'iraniana Nasrin Pourhosseini) conosciute nel corso di una tournée:

Entrambe avevano un lavoro per persone che non necessariamente volevano diventare cantanti. [...] Era molto interessante, [...] se vuoi lavorare sulla voce in forma naturale, non impostata. [...] Questi incontri sono stati fondamentali per me al momento d'insegnare⁶⁸.

Uno dei periodi più proficui rispetto al training fu il '99, quando il Teatro de los Andes si dedicò alla produzione de *La Illiada*, spettacolo che più di tutti richiese un intenso lavoro di preparazione. In questa occasione, venne invitato l'artista sucrense Bernardo Rosado Ramos per impartire delle lezioni di danza boliviana, che diedero al gruppo l'impulso a intraprendere una ricerca per teatralizzare e trasformare in azione l'uso di passi e coreografie. Il lavoro si rivelò proficuo e puntuale:

Prima imparavamo a ballarle così come sono (e le danze boliviane sono piuttosto elaborate) e poi facevamo tutto un lavoro di trasformazione per poterle utilizzare nello spettacolo. Fu un processo molto interessante, perché giustamente ciò che caratterizza le varie danze tradizionali boliviane non è semplicemente il loro aspetto spettacolare e di bellezza, ma la qualità dell'energia che ognuna di esse possiede e che la differenzia dalle altre. Alcune danze sono assolutamente guerriere, altre hanno un carattere di seduzione, altre ancora sono molto allegre e leggere. Il fatto di doversi appropriare di tutto ciò, di dover cercare di estrapolare da ognuna la loro essenza, di trasformarle in azioni per lo spettacolo, fu decisivo in quel periodo⁶⁹.

La ricerca influenzò anche il training fisico, entrando a far parte dell'improvvisazione del *Fluido* (vedi p. 83) in cui ogni attore poteva utilizzare i passi delle danze boliviane in maniera personale, inserendole all'interno delle proprie partiture fisiche.

Nello stesso periodo, Bernardo Rosado Ramos guidò gli attori nell'allenamento vocale, proponendo per la prima volta lo studio del solfeggio e della teoria musicale, aprendo così il lavoro musicale del gruppo a una preparazione più attenta e accurata. Studio che in seguito ispirò Achirico a inventarsi un esercizio di solfeggio ludico, ancor oggi molto utilizzato nei laboratori di recitazione.

A dieci anni dalla sua fondazione, il Teatro de los Andes attraversò una forte crisi interna che in periodi ravvicinati portò all'uscita di vari attori: in tempi diversi s'allontanarono Cristian Mercado, Freddy Chipana, Soledad Ardaya e qualche anno più tardi Maria Teresa Dal Pero. La crisi esplose dopo *La Iliada*, l'opera che ebbe maggior successo a livello internazionale, come constata l'amministratore Giampaolo Nalli:

È stato un grande spettacolo, che però ha avuto anche la capacità di evidenziare i problemi. Era molto duro per gli attori⁷⁰.

Sicuramente la violenza della rappresentazione e la tournée dai ritmi incalzanti furono cause di disagio per gli attori, ma non furono le motivazioni per cui alcuni di loro scelsero di lasciare il progetto.

Fino a quel momento, tutte le tournée del Teatro de los Andes erano state molto dure. Alle volte si facevano tournée di nove mesi con quattro spettacoli diversi contemporaneamente⁷¹.

La crisi riguardava piuttosto la difficoltà di conciliare esigenze artistiche e personali con le linee generali del Teatro de los Andes:

Quando una persona sceglie di lasciare un progetto come questo è perché vuole sperimentarsi in cose diverse, perché vuole vivere in maniera differente o perché ha accumulato sentimenti d'inadeguatezza verso il lavoro o verso le relazioni all'interno del gruppo⁷².

Non era la prima volta che il Teatro de los Andes si trovava ad affrontare l'abbandono del progetto da parte di alcuni attori: la prima persona a prendere la propria strada fu Naira González nell'ottobre del '93, seguita da Emilio Martínez (gennaio 1994) e da Filippo Plancher (maggio 1997). Il Teatro de los Andes ha quindi attraversato diverse crisi interne le cui ripercussioni fino a ora non hanno mai pregiudicato la qualità degli spettacoli dal punto di vista artistico, nonostante lo stesso regista avesse iniziato ad allontanarsi progressivamente dalla sala prove:

César già lavorava meno attorialmente e si era allontanato dall'allenamento. [...] È un processo naturale in un momento di crisi del gruppo, un momento forte in cui ci stavamo smembrando, e lui iniziava a non esigere da te come prima, a non guidarti nella sala prove⁷³.

Negli anni della crisi, il Teatro de los Andes produsse sette nuovi spettacoli, che come afferma Giampaolo Nalli: “Non è male per un gruppo in crisi”⁷⁴. Dopo il “colossal” de *La Ilíada*, gli attori sentivano l'esigenza di lavorare a produzioni più agili in termini di sforzi produttivi e che trattassero delle tematiche meno epiche e più vicine alla propria realtà. *Frágil* fu il primo spettacolo a nascere da una proposta di un'attrice⁷⁵ e non da una necessità esclusivamente del regista. Nonostante il clima difficile sotto il quale venne concepito, *Frágil* ebbe il merito di dare al gruppo la possibilità di sperimentare linguaggi scenici nuovi. Inoltre, grazie all'apporto di Daniel Aguirre (alunno della Escuela, da poco entrato nel gruppo), vennero introdotti nuovi esercizi basati sull'interazione con la musica e sulla relazione fra gli attori.

Come sottolinea Ardaya:

Fu un allenamento meno codificato e di maggiore sperimentazione. Abbiamo iniziato a provare cose nuove, a giocare molto di più, entrando maggiormente in relazione fisica fra noi⁷⁶.

Dalla seconda decade del Teatro de los Andes fino a oggi, il training del gruppo subì alcune modifiche, in parte dettate da necessità artistiche diverse. La mancanza di tempo fu decisamente uno dei fattori principali che determinò alcuni cambiamenti. In particolare la ricerca musicale e strumentale del gruppo era stata pressoché abbandonata, come constata Achirico:

Non l'abbiamo approfondita. All'inizio, nella prima fase del gruppo, tutti suonavano degli strumenti musicali. Creammo svariate composizioni, molte musiche erano nate durante le improvvisazioni che facevamo. [...] Ma avremmo avuto bisogno di più tempo. [...] Spesso non c'erano le condizioni per poter fare un lavoro di questo tipo⁷⁷.

La frequenza delle tournée impediva inoltre una certa regolarità negli allenamenti, relegandoli a una dimensione più personale che collettiva. L'attività laboratoriale assunse dunque un ruolo sempre più importante all'interno del Teatro de los Andes, fornendo agli attori un tempo in cui potersi dedicare in maniera intensa e continuativa alla pratica del training. La presenza degli allievi rappresenta un valore aggiunto per gli attori del gruppo, che guidando gli allenamenti hanno la possibilità di sperimentare nuove modalità d'insegnamento:

Quando insegni provi a dare certe indicazioni e ti rendi conto che non sono valide per tutti: certe indicazioni funzionano solo con alcune persone, altre che in supposizione funzionano magari vanno riformulate per essere comprese. Per me i laboratori sono un esercizio. Perché non si ripetono. C'è una pedagogia generale, ma tutti i dettagli vanno cambiando, si muovono in accordo alle nostre necessità e a quelle degli allievi. [...] Alle volte riesco a capire alcune difficoltà che ho anche io, o che ho avuto in passato, o a rendermi conto di certe cose che mi serviranno, alle quali vorrei lavorare⁷⁸.

Come abbiamo accennato, l'ultima attività formativa di lunga durata risale ai laboratori del 2007, nati per selezionare nuovi attori in occasione della produzione dell'*Odiséa*⁷⁹. In quell'occasione alcuni allievi⁸⁰ furono invitati a partecipare alla creazione dello spettacolo, a vivere presso la sede del gruppo e a prendere parte alla vita e al mantenimento del teatro sia a livello artistico che organizzativo. In questo caso farsi carico della formazione attoriale di una persona nasce da una scelta artistica dell'intero Teatro de los Andes, il che implica un risvolto di diversa portata in termini di responsabilità. C'è quindi uno scarto innegabile fra chi partecipa a un laboratorio di recitazione per qualche settimana e un allievo permanente al quale viene data la possibilità d'entrare nella pratica dell'allenamento in maniera approfondita e d'intraprendere un vero e proprio cammino di crescita artistica e personale.

La formazione attoriale è una questione molto complessa, perciò ne parleremo sia cercando d'analizzare l'approccio pedagogico ed etico del Teatro de los Andes, sia guardando da vicino la serie d'esercizi che vengono proposti durante l'allenamento e la fase di creazione. Un discorso sulla pedagogia teatrale non può esaurirsi nella descrizione di una metodologia, in quanto l'apprendimento non dipende esclusivamente dalla proposta formativa, ma anche dal tipo di lavoro che la persona intraprende su di sé. Per raccontare il "mistero" della formazione attoriale attraverso il vissuto reale di un gruppo di persone, abbiamo scelto d'inserire nell'appendice del libro la testimonianza degli attori e di alcuni allievi. "Mistero" che però rimarrà pur sempre tale, come sottolinea Maria Teresa Dal Pero in un'intervista:

Quella zona di mistero c'è e non la si può prescindere, per fortuna. Il teatro è così, per cui perché non dovrebbe esserlo anche la preparazione per il teatro?⁸¹

Il segreto dell'attore non solo è inevitabile, ma soprattutto è qualcosa che non si può trasmettere: per quanto si possa spiegare un esercizio teatrale "non per quello sarà meno misterioso"⁸². Se un maestro cercherà di raccontare ai propri allievi in che maniera sia riuscito, nella propria esperienza, a fare ponte fra l'esercizio e la Scena, di fatto chi sta imparando si ritroverà in ogni caso ad affrontare la medesima difficoltà a seconda dei propri tempi che evidentemente non sono quelli di chi sta insegnando, né quelli degli altri compagni.

La concezione di come formare un attore elaborata dal Teatro de los Andes si basa sull'approccio didattico costruttivista⁸³ che intende la conoscenza come una costruzione di significato soggettiva. L'apprendimento è il risultato della relazione che ogni persona è in grado d'instaurare con la realtà e di conseguenza non può avvenire secondo delle procedure fisse, meccaniche e standardizzate. Quando Alice Guimaraes dichiara ai propri allievi che "niente può essere insegnato, perché ognuno costruisce da sé il bagaglio del proprio sapere"⁸⁴ ridefinisce il proprio ruolo d'insegnante, riconoscendo l'illusorietà di un rapporto diretto e causale tra l'insegnamento e l'apprendimento. Il compito dell'insegnante si riduce quindi nel guidare l'allievo, offrendogli una serie di stimoli e indicandogli dei possibili cammini, senza però influenzarlo direttamente, ma lasciandogli il tempo e lo spazio di cui ha bisogno per potersi costruire e organizzare da solo l'insieme del proprio sapere.

Bibliografia

Testi citati

Eugenio Barba, *Al di là delle isole galleggianti*, Milano, Italia, ubulibri, 1985.

Eugenio Barba, Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Lecce, Italia, Argo, 1998.

Fernando Marchiori (a cura di), *César Brie e il Teatro de los Andes*, Milano, Italia, ubulibri, 2003.

Iben Nagel Rasmussen, *Il cavallo cieco. Dialoghi con Eugenio Barba e altri scritti*, edizione a cura di Mirella Schino e Ferdinando Taviani, Roma, Italia, Bulzoni Editore, 2006.

Gilberto Martinez, *La voz en movimiento*, Medellin, Colombia, Editor Revista Teatro, 1999.

Peter Brook, *La porta aperta*, Torino, Einaudi, 2005.

Yoshi Oida, *L'attore fluttuante*, Roma, Italia, Editori Riuniti, 1993.

Joachim-Ernst Berendt, *Il terzo orecchio, Guida all'ascolto dell'armonia universale*, Como, Italia, RED, 1999.

José Luis Valenzuela, *Antropología teatral y acciones físicas, Notas para un entrenamiento del actor*, Buenos Aires, Argentina, Instituto Nacional del Teatro, 2000.

Tesi di Laurea

Anna Galli, *César Brie, Per un teatro necessario*, Università degli studi di Milano, Italia, anno accademico 2003-2004.

Beatriz Herrera Larios, *Teatro, música y voz para el mundo a través de Maria Teresa Dal Pero*, Universidad de las Américas Puebla, Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades, 2006.

Eduardo Calla, *Comunicación y ciudadanía: El imaginario urbano juvenil paceño desde la asistencia a obras teatrales del Teatro de los Andes*, Universidad Católica Boliviana "San Pablo", La Paz, Bolivia, 2005.

Fabiana Galiussi, *Dal gesto alla parola: implicazioni glottodidattiche del sistema dei neuroni a specchio*, Università Ca' Foscari di Venezia, Italia, anno accademico 2008-2009.

Federica Rigliani, *Il Teatro de los Andes*, Università degli Studi dell'Aquila, Italia, anno accademico 1998-1999.

Gilberto Icle, *Por sobre o demônio da ignorância. A improvisação como construção de conhecimento no trabalho do ator*, Universidad Federal de Rio Grande do Sul Faculdade de Educação, Porto Alegre, Brasile, 1999.

Giulia D'Amico, *La formazione dell'attore nel Teatro de los Andes*, Università degli Studi di Bologna, Italia, anno accademico 2008-2009.

Lisa Gucciarelli, *Teatro e territorio: una mediazione antropologica del Teatro del Montevaso*, Università degli Studi di Firenze, Italia, anno accademico 2004-2005.

Riferimenti bibliografici

Augusto Boal, *Juegos para actores y no actores*, Barcelona, Spagna, Artes Escenicas, 2002.

Eugenio Barba, *Teatro, Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Italia, ubulibri, 1996.

Gianfranco Caliendo, *Voci di dentro, viaggio nell'universo della voce della tecnica vocale moderna*, Torino, Italia, Giancarlo Zedde, 2004.

Franco Ruffini (a cura di), *La scuola degli attori, Rapporti della prima sessione dell'ISTA*, Milano, Italia, Ponte alle Grazie editore, 1981.

Franco Ruffini, *Teatro e boxe*, Bologna, Italia, il Mulino, 1994.

Ferdinando Taviani (a cura di), *Il libro dell'Odin Teatret*, Milano, Italia, Feltrinelli, 1975.

Fernando Duque Mesa, Fernando Penuela Ortiz, Jorge Prada Prada, *Investigación y praxis teatral en Colombia*, Santafé de Bogotá, Colombia, Istituto Colombiano de Cultura-Col cultura, 1993.

Gaetano Oliva, *Educazione alla teatralità e formazione, Dai fondamenti del movimento creativo alla form-a-zione*, Milano, Italia, LED, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2005.

M. Jiménez Quesada, *La voz*, Madrid, Spagna, Editorial "Prensa Española", 1969.

Gonzalo Arcilla Ramírez, *La imagen teatral en la Caldelaria, Lógica y génesis de su proceso de trabajo*, Santafé de Bogotá, Colombia, Edizione Teatro la Caldelaria, 1992.

Tânia Baraúna, Tomás Motos Teruel, *Da Freire a Boal*, Ciudad Real, Spagna, Ñaque editora, 2009.

Tony D'Urso, Eugenio Barba, *Viaggi con Odin Teatret*, Brindisi, Italia, Editrice Alfeo, 1990.

Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Italia, Bulzoni Editore, 1970.

Federico Taviani (a cura di), *Sull'attore. Grotowski Posdomani. Teatro e Storia numero 20-21, annuale 1998-1999*. Bologna, Italia, Il Mulino, 2000.

Julia Varley, *Piedras de agua*, Buenos Aires, Argentina, Istituto Nacional del Teatro, 2010.

Fonti inedite

Alice Guimaraes (a cura di), *Informe AOS*, Teatro de los Andes, Yotala, Sucre, Bolivia, 2010.

Giulia D'Amico, *Incontrando César Brie e il Teatro de los Andes, Una finestra sul lavoro della compagnia attraverso i suoi laboratori*, Scuola Civica d'Arte Drammatica "Paolo Grassi", Milano, Italia, 2003.

Giulia D'Amico, *Teatro de los Andes, Esperienza di una condivisione teatrale*, Yotala, Sucre, Bolivia, 2007.

Sitografia

Federica Rigliani, In viaggio col teatro sulle Ande, Rivista Anarchica, <http://www.anarca-bolo.ch/a-rivista/376/144.htm>.

Franco Fussi, La voce nel naso, La voce artistica, <http://www.voceartistica.it/home.php?Lang=it&Item=Voce+naso#>.

Franco Fussi, Sara Jane Ghiotti, Il canto tra terminologia e didattica, La voce artistica, <http://www.voceartistica.it/home.php?Lang=it&Item=ghiotti>

Stefano Serri, Ho visto Omero cantare, S.O.S teatro, <http://sosteatro.blogspot.com/search/label/Cesar%20Brie>.

Stefano Serri, Un vaso comunicante tra l'intimo e l'universale, S.O.S teatro, <http://sosteatro.blogspot.com/search/label/Cesar%20Brie>.

Videografia

Giancarlo Gentilucci, *Dalle Ande agli Appennini*, video, prod. Associazione Arti e Spettacolo, Regione Abruzzo, L'Aquila, Italia, 2000.

Reinhard Manz, Matthias Rebstock, Daniel Ott, *Hacienda del Teatro*, video, prod. Point de vue, Doc, Svizzera, 2003.

Paola Valdez S., *El ojo del alma*, programma televisivo, prod. Gobierno Municipal de La Paz, La Paz, Bolivia, 2010.

Teatro de los Andes, *Taller en la Comunidad El Carmen*, riprese del laboratorio di recitazione realizzato presso la Comunidad El Carmen, Chiquitania, Departamento de Santa Cruz, Bolivia, 2004.

Il libro è dedicato a César Brie, a Giampaolo Nalli e a chiunque viva per il teatro. Alle centinaia di studenti che hanno partecipato ai laboratori di recitazione del Teatro de los Andes, in Bolivia e nel mondo. Ai quei registi e insegnanti che si dedicano con passione e responsabilità alla trasmissione del sapere teatrale alle nuove generazioni.

Un ringraziamento a Diego Aramburo, Renato Gabrielli, Maria Maderna, Renata Molinari e Marco De Marinis per i loro consigli e per avermi stimolato e appoggiato nel portare avanti questa ricerca.

Un sentito grazie a Lucas Achirico, Daniel Aguirre, Soledad Ardaya, Eduardo Calla, Gonzalo Callejas, Freddy Chipana, Maria Teresa Dal Pero, Alice Guimaraes, Karen May Lisondra, Cristian Mercado, Giampaolo Nalli, Paola Oña, Tanja Watoro, Ulisés Palacio, Julián Ramaciotti e Viola Vento per il loro prezioso contributo nella raccolta di materiale.

Si ringrazia Stefania Fadda per la correzione di bozze finale del testo.

Un ringraziamento speciale a Adriana Di Salvo, Maria Teresa Dal Pero, Nichi D'Amico, Arianna Grueff, Alice Guimaraes e Viola Vento per aver letto e riletto ogni capitolo di questo libro.

www.editricezona.it
info@editricezona.it



GIULIA D'AMICO

(Palermo, 1983)

Si forma come drammaturga presso la Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano e successivamente al DAMS Teatro di Bologna. Dal 2005 segue il lavoro del Teatro de Los Andes, frequenta alcuni suoi seminari in Italia e ne documenta la pratica pedagogica attraverso un diario di lavoro.

Nel 2007 in Bolivia, presso la sede del Teatro, partecipa ai laboratori preparatori dello spettacolo *Odiséa* e prosegue nella stesura dei propri diari. Nel 2011-2012 partecipa alla creazione di *Hamlet, de los Andes* come assistente alla regia e alla drammaturgia.

Foto di copertina Radoslaw Pazameta dallo spettacolo *En un sol amarillo. Memorias de un temblor* (*Dentro un sole giallo. Memorie di un terremoto*)

Non esiste esercizio, regola o pratica pedagogica che sia valida per tutti.

Non bisogna farsi ingannare dalla pratica pedagogica altamente strutturata del Teatro de los Andes. A prima vista si sarebbe tentati di definirla un metodo, ma in realtà si tratta di una forma d'insegnare. In questi termini la definiscono gli stessi componenti del gruppo. Il termine *forma* è indice di qualcosa di malleabile, che cambia a seconda delle mani di chi lo manipola.

La formazione attoriale è un percorso strettamente personale, legato alle caratteristiche fisiche e vocali della persona e alle sue potenzialità espressive, per questo il Teatro de los Andes cerca d'adattare la propria proposta formativa alle esigenze specifiche degli allievi.

(Giulia D'Amico)

Euro 18,00

ISBN 978 88 6438 565 5

