

# IL MOVIMENTO, LA CREAZIONE DEL PERSONAGGIO NELLA REGIA D'OPERA PER IL CANTANTE LIRICO: IL METODO-RICERCA SCHINASI/LEON

MOVEMENT AND ACTING APPLIED  
TO THE THE OPERA SINGER CHARACTER:  
AN OPERA PRODUCTION STAGING, THE SCHINASI/ LEON RESEARCH

**Sarah SCHINASI**

## Resumen

Sperimento dal 2012 nell'ambito di produzioni d'opera internazionali e in collaborazione con istituzioni educative di post grado, un metodo di ricerca con Milca Leon: la creazione di nuovi esercizi basati sul Laban/Bartenieff per la connessione tra movimento e regia per il cantante d'Opera.

## Palabras clave

Educazione, Canto lirico, Formazione, Laban/Bartenieff, Opera

## Abstract

Since 2012 I experiment in an international opera production environment and in collaboration with post-grade programmes a Research with Milca Leon: Application of Laban/Bartenieff movement principles in creating and staging the operatic character.

## Keywords

Education, Laban/Bartenieff, Opera, Opera Singing, Training,

**Sarah SCHINASI.** Sarah Schinasi è una regista italiana. Ha diretto e collaborato in produzioni per teatri come The Metropolitan Opera, La Fenice, La Scala, NCPA Beijing, Israeli Opera.). Si interessa di educazione e innovazione. Si è Diplomata in Piano, laureata in Drammaturgia. Dal 2014 imparte workshops al Vocal Institute-Juilliard School e alla Israeli Opera, lavora su tecniche di recitazione e movimento per allievi di post-grado e cantanti lirici di traiettoria internazionale. Ha diretto Don Carlo con M°Zubin Mehta per l'80° Maggio Musicale. Sarah collabora con Milca Leon.

Recepción: 12/VII/2017

Revisión: 05/VIII/2017

Aceptación: 29/VIII/2017

Publicación: 30/IX/2017

# IL MOVIMENTO, LA CREAZIONE DEL PERSONAGGIO NELLA REGIA D'OPERA PER IL CANTANTE LIRICO: IL METODO-RICERCA SCHINASI/LEON

MOVEMENT AND ACTING APPLIED  
TO THE THE OPERA SINGER CHARACTER: AN OPERA  
PRODUCTION STAGING, THE SCHINASI/ LEON RESEARCH

## 1. LA NASCITA DI UNA RICERCA

**H**o osservato con grande attenzione l'artista lirico e la relazione laboriosa tra processo creativo registico e il canto nei miei 21 anni di carriera nel mondo dell'opera internazionale, a partire dai miei primi anni di assistente alla regia all'Opera di Nizza. L'arte del canto e la recitazione nella regia d'opera sono due arti diverse ma legate che convivono intrinsecamente in una evoluzione comune.

Il Movimento e la danza come tale, mi sono sempre interessati ed è alla Royal Central School of Speech and Drama, una delle più importanti scuole di recitazione e teatro in Inghilterra e prestigiosa istituzione accademica teatrale, che ho incontrato la mia insegnante di Movimento, Milca Leon. Già da allora ho capito che il movimento nella costruzione di un personaggio era fondamentale. In questo tipo di classi si imparava a camminare in scena, a cadere, ad avere una relazione con lo spazio come ingrediente essenziale della scena.



*Imagen 1. Sarah Schinasi Portrait*

Dopo cinque anni di attività all'Opera di Nizza, incontrai a Tel Aviv la regista israeliana Rina Yerushalmi. Fu fondamentale per il mio interesse sia per il movimento che la recitazione avere questo contatto. La Signora Yerushalmi era invitata ad impartire un workshop a Londra dove si sviluppava la relazione tra movimento e regia nella tragedia

greca e mi invitò ad assisterla. Partecipavano attori dell'English National Theater, (la compagnia nazionale di teatro inglese), nella sede dello storico Old Vic Theatre, era Settembre dell'anno 2000. Mi ricordo anche gli attori, di primissimo livello, rimasero particolarmente colpiti da questa forma di regia così diversa. La relazione tra drammaturgia e movimento era intensa, le *scéances* di lavoro iniziavano con un riscaldamento molto profondo, basato su vari metodi tra i quali il metodo Feldenkrais<sup>1</sup>, che conobbi in quell'occasione.

Ero già pratica di Tecnica Alexander<sup>2</sup> poiché il Conservatorio Superiore "P. Mascagni" a Livorno, con una visione molto innovativa per quegli anni, aveva inserito per noi pianisti come programma di studio un corso di diversi anni. Prende il nome dal suo fondatore Matthias Alexander, che la creò alla fine del 19.° secolo e' considerato come il precursore di altri metodi per il movimento del corpo come il Feldenkrais.

Ho collaborato per moltissimi anni con il regista Gian Carlo Del Monaco come sua assistente, regista di revival e regista associata. Questa collaborazione mi ha formato e arricchito in modo esponenziale a comprendere la complessità nella tecnica del canto, la recitazione per creare un personaggio in relazione al tipo di persona, voce e alla differenza di repertorio. Una sera in una recita dell'opera Falstaff di Verdi ('97), un artista con una già ben avviata carriera, mi comunicò che non sarebbe riuscito ad entrare in scena. In camerino gli feci eseguire degli esercizi basici di Alexander/Feldenkrais di respirazione e rilassamento muscolare.

L'energia bloccata dalla tensione e dallo stress iniziò a circolare di nuovo, l'ossigenazione si fece più profonda e riuscimmo ad andare avanti con lo spettacolo. Mi chiedevo come si potesse sviluppare una tecnica che potesse aiutare l'artista in una recitazione eccellente focalizzata all'interpretazione vocale e al repertorio musicale. Più tardi capii che la profonda osservazione di un professionista in produzione è l'esempio migliore per cui si possa in seguito preparare uno studio da sviluppare per la formazione accademica che sia veramente efficace ed utile ad affrontare le prove che si presenteranno nel campo professionale.

Nel 2012 grazie alla collaborazione con la professoressa Milca Leon, (Università di Haifa), abbiamo iniziato a sperimentare un lavoro di base sulla recitazione con una sperimentazione basata sul Laban/Bartenieff, da provare su cantanti professionisti parallelamente al lavoro musicale e sul testo. Il corpo nel Laban/Bartenieff è considerato come un sistema unico dove è necessario sviluppare un dominio dal centro del corpo verso tutte le estremità e utile per saper canalizzare e centellinare l'energia sul fiato nel caso specifico dei cantanti e sull'espressività della maschera e del corpo. Irmgard Bartenieff era un'allieva di Rudolf Laban emigrata negli Stati Uniti alla fine degli anni '30. Il metodo dei Bartenieff Fundamentals è "*l'approccio all'allenamento basico del corpo basato su una serie di modelli di movimento specifici e esercizi sviluppati da Bartenieff nel suo lavoro di terapia fisica e terapia per la danza*". (Newlove & Dalby, 2004)

## IL MOVIMENTO, LA CREAZIONE DEL PERSONAGGIO

**Sarah SCHINASI**

Il primo esperimento concepito da me e Milca, si è svolto in Israele con ex alunni della Rubin Acadademy di Jerusalem nel 2012, dopo aver sperimentato con successo i primi esercizi, li ho eseguiti in produzione nel gennaio del 2013 al Teatro Campoamor a Oviedo e in seguito con Shirit Lee Weiss direttrice dell'Opera Studio della Israeli Opera nel luglio 2013.

Dopo le prime sessioni e le riflessioni che sono seguite, ho condiviso i risultati con il direttore dell'Opera Departement del Vocal Institute di Juilliard School a New York, il famoso regista newyorkese Stephen Wadsworth<sup>3</sup>, librettista di Leonard Bernstein e alla direzione della prestigiosa scuola di canto di New York. Il Maestro Wadsworth ha osservato i primi risultati ottenuti in Israele su queste ricerche. Nel 2014 mi ha invitato per un primo workshop. Abbiamo in seguito continuato la collaborazione con il Vocal Departement su recitazione e l'utilizzo di questa metodologia *in progress* Schinasi/Leon, basata su nozioni di Laban/Bartenieff. Sono grata al Maestro Wadsworth per l'appoggio e sostegno che mi ha dimostrato<sup>4</sup>: "Ha il carisma e l'intelligenza, e crede con passione nell'importanza di una preparazione accademica più sofisticata di quella che attualmente è a portata di mano dei cantanti emergenti in Europa, (non che in America, sia ampiamente a disposizione, attenzione...)".

Il warm up/riscaldamento, releasing/breathing rilassamento e respirazione sono gli esercizi basici con cui inizio una prova in una produzione basata sul Laban Bartenieff Analisis Movement. Questo metodo e linguaggio descrive, visualizza

e interpreta la qualità di ogni movimento umano. Basato originalmente dal lavoro di Rudolf Laban sviluppato poi da Lisa Ullman e Irmgard Bartenieff viene usato dagli attori, dai musicisti.

E' bene chiarire o evidenziare che l'artista lirico ha delle necessità molto diverse da quelle degli attori e dei ballerini. Ho dunque inventato una serie di esperimenti per creare concretamente una metodologia che avvicini la creazione del suono, la costruzione del personaggio, il lavoro sulla drammaturgia e sulla forza testo e della parola attraverso il movimento. Ho riscontrato nel lavoro fatto risultati eccellenti. Gli artisti mi hanno dimostrato grande interesse per l'arricchimento e il risultato raggiunto nel processo creativo, sia con grandi professionisti che con giovani artisti appena diplomati in fine di MA, come nel caso degli allievi del Vocal institute o del Lindemann programme del MET.

Procedere nelle ricerche sia che nella sperimentazione di una nuova metodologia più avanzata è diventato una necessità. Questo anche grazie all'incoraggiamento di grandi artisti, ospiti regolari del Metropolitan Opera, al Teatro alla Scala, al ROH, che hanno trovato interessante il risultato nel processo creativo, oltre che dei risultati con giovani artisti.

La longevità e cura della voce per l'artista sono legati a molti fattori e il processo completo di ogni produzione rappresenta un impegno diverso. L'artista lirico si trova spesso tra due grandi fuochi quello della regia e quello della direzione musicale, e necessita una grande con-

centrazione. Gli esercizi di connessione corporeamente sono utili non solo a una ricerca di calma interiore, ma a una consapevolezza maggiore di quello che succede intorno e a un'apertura verso la creazione di un'ambiente armonioso.

L'esperienza di regista in produzioni importanti aiuta a determinare con chiarezza quali sono le maggiori difficoltà sceniche. Solo grazie al lavoro in campo professionale si possono focalizzare le difficoltà che in ambito accademico non sono presenti, ma in scena o in produzione sono costanti, alle quali i giovani studenti devono essere preparati. Prezioso è lo scambio con i colleghi così come è stato recentemente nella produzione di Don Carlo per l'apertura del 80° Maggio Musicale Fiorentino a Firenze.

In base alla tecnica vocale di ogni artista, al repertorio, alla lettura musicale che la regia non dovrebbe mai dimenticare, gli ingredienti da sviluppare sono molti e di grande spessore. Per portare al massimo il potenziale di un artista con un controllo a livello muscolare e psicologico seguendo i dettagli registici drammaturgici e musicali, ho sezionato il lavoro in tappe diverse. La pratica del testo e della parola sono diventati basilari, nella sperimentazione del movimento nel corpo.

In produzione le situazioni sono diverse e la crescita della tensione varia. Un ritmo completamente diverso da quello accademico di formazione. Appoggio completamente la scelta di includere nei programmi di grado e post grado un lavoro sul movimento e la regia che sia completo. Credo che preparare i giovani cantanti ad affron-

tare almeno i primi grandi scogli della carriera e a saper stare fisicamente in scena partendo dal semplice modo di camminare sul palco, come ad esempio preparare il corpo alla posizione neutra dell'attore, sia molto utile. Correggendo o alleggerendo l'equilibrio del peso nel corpo erroneamente distribuito per difetti posturali/fisici si raggiunge una corretta posizione e un bilancio molto utile anche all' "appoggio" del canto.

### **2. LABAN E L'OPERA: LO SVILUPPO E LA CREAZIONE DEL METODO SCHINASI/LEON**

Nel 2005 la Fondazione dell' Università de Alcalá de Henares decise di organizzare un Master di Interpretazione Scenica per Cantanti d' Opera. La prima edizione era diretta da G. C. Del Monaco e io partecipavo come sua assistente. Le audizioni per i candidati si svolsero al Teatro Real di Madrid. Alcuni giovani artisti provenivano dalla Scuola Superiore Reina Sofia di Canto, altri lavoravano come artisti del coro o in musical. Riunimmo un gruppo di voci molto interessanti preparammo una serie di scene da Rigoletto, La Bohème e Pagliacci.

Mi entusiasmava questa esperienza: essere testimone di un processo di apprendimento e contribuire alla formazione di giovani professionisti era differente dal processo di costruzione di una produzione d'opera con grandi professionisti. Il Master aveva tre trimestri, potei seguirne due perché dovevo partire a Strasburgo per Les Boreades, ma lavorammo con grande energia e intensità l'inverno e la primavera. La vicinanza al Maestro

## IL MOVIMENTO, LA CREAZIONE DEL PERSONAGGIO

**Sarah SCHINASI**

Del Monaco con la sua tecnica di regia unica per la sua esperienza e il contatto diretto con il lavoro di Felsestein, mi aveva reso molto sensibile alla problematica della recitazione per il cantante.

L'esperienza di Alcalá mi fece riflettere più profondamente sulla complessità dell'aspetto musicale e sulla concezione della recitazione scenica; l'artista deve affrontare differenti sforzi, la creazione del suono, la comprensione profonda del testo che sovente non è nella lingua madre, la creazione del personaggio, il fraseggio, la pronuncia, il movimento e l'ascolto. Quanto lavoro per una sola persona: il cantante.

Riflettei alla delicatezza nella comunicazione con cui si trasmettono istruzioni chiare per poter ottenere una recitazione fluida e naturale e dare così la possibilità di scegliere tra molteplici registri cercando di non dimenticare la complessità su cui si basa fisicamente la tecnica del canto. L'esperienza fu molto pratica per gli studenti, con un lavoro a grande scala ma anche con sottili indicazioni, tecniche ingegnose, come l'insegnamento della visione periferica scenica, mezzi tecnici molto utili in produzione. Mi interessava molto questo processo.

Nel 2012 mi trovavo in Israele per il montaggio della produzione di Carmen/Del Monaco, per il Festival Internazionale di Masada dell'Opera di Israele. Incontrai dopo diversi anni la mia insegnante di movimento della Royal Central School of Speech and Drama, Milca Leon. Decidemmo allora di mettere insieme la mia esperienza di regista d'opera e la sua grande esperienza

nell'insegnamento del Movimento e Laban/Bartenieff: organizzammo un workshop con ex alunni della Rubin Academy di Gerusalemme in Israele con l'aiuto della regista israeliana Shirit Lee Weiss. Mi interessava verificare se alcune delle mie teorie riguardanti la regia e l'insegnamento dell'interpretazione nel canto potessero avere un fondamento reale nel contesto professionale del mondo operistico.

Nel workshop diretto agli alunni diplomati dell'Accademia Rubin si decise di provare un lavoro basato sulla drammaturgia e con un lavoro base di Laban/Bartenieff di cui avevo qualche nozione sia grazie ai miei corsi alla Central School a Londra che con il lavoro personale con Milca Leon. La novità del lavoro si basava su diversi livelli di approccio alla costruzione del personaggio sulla *drammaturgia in primis*. Respirazione tridimensionale tipica del Laban/Bartenieff, la connessione mente-corpo, un rilassamento muscolare e mentale, e l'aggiunta specifica sul lavoro drammaturgico nella costruzione del personaggio e la connessione con il testo in connubio con le qualità del movimento.

Grazie al lavoro con Stephen Wadsworth, al quale devo infinita gratitudine per aver creduto immediatamente in questo progetto, alle discussioni con gli allievi del MA e del Lindemann Programme e con Eve Shapiro nel 2016, (specificatamente su linguaggio shakespeariano e opera), ho capito che la direzione iniziata con Milca era la corretta e decisi come avrei proceduto. I cantanti hanno una grande sfida davanti a se nella creazione drammatica di un personaggio.



Sarah SCHINASI



*Imagen 2. El Maestro Stephen Wadsworth y Sarah durante la preparacion del trabajo para la clases de los jóvenes artistas del MA y del Lindemann Programme del Met en la oficina del Vocal Institute de Julliard School en New York en Febrero 2016.*

Per creare e mantenere un personaggio vivo, come fanno gli attori, c'è bisogno di un lavoro di grande fisicità. I cantanti devono seguire contemporaneamente le direttive del maestro d'orchestra e del regista. La voce è una estensione del corpo e per averne il controllo è necessario un dominio totale sia dell'uso del corpo che della muscolatura. Questo sforzo e concentrazione necessitano un allenamento particolare. Oggi giorno l'interprete lirico si trova a dover affrontare anche un mercato professionale dove la competizione visuale con gli attori di cinema o teatro è diventata evidente.

Ho unito vari elementi di ricerca, Tecnica Alexander, Feldenkrais e Laban/Bartenieff insieme alla mia esperienza registica, unito le tecniche per liberare il corpo dalle tensioni con la collaborazione di Milca Leon. L'artista può con una maggiore coscienza interna capire e incontrare i punti dove le tensioni muscolari si agglomerano in momenti specifici della recitazione e della produzione vocale e considerare la possibilità di sbloccarle se questo non interferisce con una spinta specifica su una nota particolare. Sviluppo la connessione tra corpo e mente, in seguito costruisco tecnicamente la parte drammaturgica teatrale sul testo e un in un secondo tempo la parte musicale.

Per la comprensione dell'utilità e lo sviluppo di questa ricerca focalizzata alla creazione di un nuovo metodo per la creazione e la comunicatività più estesa e profonda, è stato fondamentale ascoltare le risposte di coloro che hanno provato i primi esperimenti. Abbiamo riscontrato risultati positivi immediatamente nelle prime sessioni, sia con gli alunni della Rubin Academy, con Shirit Lee Weiss all'Opera di Israele e successivamente con Stephen Wadsworth nel Postgraduate Course del Vocal Institute<sup>5</sup> (vedi testimonianze di Onay Kose e Takaoshi Onishi nell'Appendix).

Lo studio di questo metodo innovativo si concentra nella creazione di un Sistema che intensifica il lavoro personale grazie a esercizi specifici inventati da me e da Milca Leon, diretti alla risoluzione di problematiche connesse sia alla creazione del personaggio, quanto alla creazione del suono e alla forza del testo. Dal punto di vista

## IL MOVIMENTO, LA CREAZIONE DEL PERSONAGGIO

**Sarah SCHINASI**

Accademico non conosco né in Spagna né in Italia, e neppure in altre parti d'Europa un lavoro basato sul Laban/Bartenieff e la recitazione per cantanti d'opera. La novità di questa ricerca e al metodo che ne seguirà, è che è estesa alla forza drammaturgica scenica e musicale connessa al movimento sulla parola. La rilevanza della ricerca è basata su come risolvere problematiche sceniche concrete, poichè i tempi di creazione di produzione si fanno sempre più brevi e intensi.

Durante la mia esperienza ho raccolto condiviso e discusso largamente la problematica del canto relativo alla recitazione. L'artista lirico è mentalmente concentrato con una priorità nella creazione/proiezione del suono e mano a mano che la produzione cresce le problematiche relative all'unione della regia con l'orchestra innescano meccanismi che in prova non sono presenti e lontani dalla realtà accademica. La memorizzazione del testo connesso a uno sviluppo multisensoriale e olistico offre più calma interna per seguire sia le direttive del maestro d'orchestra e essere credibile nella recitazione e nel rispetto della regia richiesta.

### 3. SPERIMENTAZIONE IN PALCOSCENICO

Nel Gennaio 2013 dirigevo a Oviedo al Teatro Campoamor il revival della produzione di Don Carlo (produzione originale di G. C. Del Monaco coproduzione Teatro Maestranza de Sevilla, Teatro Campoamor Oviedo, Abao-Bilbao, Festival de Tenerife). Nel cast due grandi star della lirica spagnola Ahinoa Arteta e Juan Jesus Rodriguez che sono stati i primi in produzione a sperimen-

tare gli esercizi di riscaldamento e connessione mente-corpo Laban/Bartenieff, per il tempo che avevamo disponibile a Oviedo.

A Luglio del 2013 Shirit Lee Weiss ha provato e sperimentato una nuova serie di esercizi. Nel 2015 dirigendo la versione francese di Don Car-



*Imagen 3. Sarah Schinasi y Ahinoa Arteta en Madrid en Septiembre 2016 para su interpretación de canciones sefardies en la exposición "Daniel Schinasi el retorno de un sefardi". Ahinoa ha interpretado Elisabetta Di Valois al Teatro Campoamor de Oviedo en Enero 2013.*



*Imagen 4. El barítono español Juan Jesus Rodriguez y Sarah en un ensayo del "Don Carlos" en Bilbao en Septiembre 2015.*



## IL MOVIMENTO, LA CREAZIONE DEL PERSONAGGIO

Sarah SCHINASI

los di Verdi/Del Monaco al teatro Euskalduna di Bilbao ho avuto la possibilità di mettere in pratica altri esercizi con la mezzo soprano italiana Daniela Barcellona e la soprano spagnola Ana Nebot e di nuovo con il baritono Juan Jesus Rodriguez e andare un po' più in profondità grazie alla presenza e alla disponibilità degli artisti<sup>6</sup>. Ogni sessione di prova iniziava con esercizi di riscaldamento e respirazione tridimensionale. Ana Nebot e Daniela Barcellona hanno lavorato sulla drammaturgia nel movimento e sul testo del personaggio, movimento e stile in connessione con regia, testo e stile storico della produzione. Il movimento ha giovato sia sul carattere drammaturgico che musicale della scena "del velo" per la Principessa di Eboli e Tebaldo per il lavoro sulla fisicità maschile, interpretati da Daniela e Ana<sup>7</sup>.

Si è lavorato sulle differenti qualità di movimento inerenti al carattere del personaggio in seguito uniti al testo e alla musica. Inizio aprile 2017 con la direzione musicale del M<sup>o</sup> Zubin Mehta iniziavo la regia di Don Carlo (produzione originale G. C. Del Monaco), per l'apertura dell'80° Maggio Musicale Fiorentino a Firenze. L'ultimo del Maestro Mehta come direttore da 32 anni di questa istituzione, un evento storico. Per le prime settimane di prove ho concepito diversi riscaldamenti di intensità leggeri/medi/profondi secondo le possibilità del planning giornaliero, e un insieme di esercizi da utilizzare in produzione. Sono particolarmente riconoscente per la collaborazione su questa produzione alla soprano americana Julianna Di Giacomo, e il baritono lucchese Massimo Cavalletti e al Coro del Maggio Musicale e al Maestro Lorenzo Fratini.

La loro presenza fin dall'inizio delle prove ci ha dato la possibilità di elaborare con più profondità gli esercizi di riscaldamento e scioglimento muscolare. Abbiamo rispettivamente lavorato con Julianna alla creazione fisica e drammaturgica di Isabella di Valois. Julianna debuttava il ruolo, ho concentrato il warm up sulla respirazione tridimensionale ed esercizi al suolo. Si è lavorato sulla postura, la verticalità del corpo, le qualità del movimento per la creazione della andatura di Elisabetta nei differenti momenti della successione drammatica contemporaneamente alla creazione drammaturgica. Sia la parte drammaturgica che musicale ne hanno trovato un giovamento e un arricchimento di raffinato livello. Julianna Di Giacomo ha raggiunto un altissimo livello nella creazione globale di questo personaggio regale con un *background* molto chiaro ed espressivo scenicamente. A causa della diretta televisiva e mondiale nei cinema, la tensione e lo stress



*Imagen 5. El Maestro Zubin Mehta y Sarah Schinasi al final de una tarde de un ensayo de Don Carlo en la Opera de Florencia para la abertura del 80° Maggio Musicale Fiorentino en Mayo 2017.*

## IL MOVIMENTO, LA CREAZIONE DEL PERSONAGGIO

### Sarah SCHINASI

erano per tutti superiore a quella già provocata dal prestigioso e storico evento.

Sono riconoscente per la disponibilità dimostrata da Massimo Cavalletti, artista di solida carriera internazionale. Il suo personaggio di Rodrigo già ben costruito nel suo repertorio è unico nel palcoscenico mondiale. Massimo Cavalletti ha dimostrato apertura mentale nello sperimentare gli esercizi Schinasi/Leon. Si è discusso animatamente riguardo al rapporto canto-regia. Grazie a questi scambi ho capito che il lavoro da fare è ancora più profondo di quello che pensavo.

Con Massimo Cavalletti abbiamo lavorato la respirazione tridimensionale, gli esercizi al suolo per la distensione dell'articolazione dell'asse e il piano centrale del corpo. Per quanto mi riguarda questa collaborazione ha reso un Marchese di Posa/ Cavalletti in eleganza e in stile fedele all'uomo della corte spagnola del XVI°, con la forza dell'uomo di stato e di guerra e la luce dell'eroe schilleriano di Verdi. Entrambi Julianna Di Giacomo e Massimo Cavalletti hanno dato una performance eccezionale che il pubblico ha potuto apprezzare nella ritrasmissione live world wide. Personalmente mi hanno dato una enorme soddisfazione.

Sergio Escobar tenore spagnolo presente anche lui fin dall'inizio delle prove ha sperimentato la tridimensionalità di un Don Carlo ben rafforzato nel suo corpo e con un lavoro sulla regia di grande responsabilità e concentrazione con un eccellente risultato anche in uno degli spettacoli dove ha dovuto in maniera urgente sostituire un



*Imagen 6. El Maestro Zubin Mehta, la Soprano americana Julianna Di Giacomo que interpreta Elisabetta di Valois, el barítono italiano Massimo Cavalletti que interpreta Rodrigo, Sarah Schinasi directora, Carlo Centolavigna el escenografo, en los saludos de la última función de Don Carlo el 14 de Mayo 2017.*

collega dopo molti giorni in assenza di prove. Ha confermato che la tecnica registica rafforzata tra testo e movimento aiuta la memorizzazione del ruolo nel corpo con grande chiarezza e rispetto per lo stile della produzione. Devo menzionare gli altri artisti, artisti di altissimo livello che si sono prestati al warm up e lavoro sulla fisicità dei personaggi e sul testo oltre che esercizi di interazione: Ekaterina Gubanova, Simona di Capua, Saverio Fiore, Enrico Cossutta, Dimitri Bieloselski, Oleg Tschibulko. Hanno sperimentato dei warm up più leggeri a causa della mancanza di tempo, ma sempre utili per la creazione dell'atmosfera alla costruzione della scena e al raggiungimento di una visione del personaggio chiara.

Anche il Coro del Maggio Musicale Fiorentino ha iniziato le prove con esercizi di respirazione tri-

## IL MOVIMENTO, LA CREAZIONE DEL PERSONAGGIO

Sarah SCHINASI

dimensionale, scioglimento della parte centrale del busto e respirazione in movimento, contatto con il suolo, per preparare la scena del secondo atto dell'Auto da Fe. In seguito, al lavoro fisico si è unita la preparazione registica della scena in ambito storico drammaturgico e musicale. Dopo aver riflettuto sulle tempistiche del montaggio di uno spettacolo dove non è possibile realizzare un warm up di 50 mn, ho scelto alcuni esercizi tra quelli che ritenevo fossero più funzionali per l'artista lirico. In produzione non c'è mai troppo tempo per fare un riscaldamento totale come avviene in un'Opera Studio o in programma di post grado.

Le prime due settimane di Giugno 2017 sono stata invitata da Shirit Lee Weiss a Tel Aviv. Ho offerto il primo workshop alle giovani artiste the Meitar-Studio della Israeli Opera. Shirit Lee Weiss mi ha invitata ad assistere alle prove del montaggio della produzione di Suor Angelica per



*Imagen 7. Shirit Lee Weiss Directora del Meitar Opera Studio de la Israeli Opera Junio 2017 Tel Aviv durante el workshop ofrecido por Sarah a la clase de graduación.*

condividere le riflessioni sulla fisicità delle artiste, in relazione alle sue scelte registiche.

Il workshop che ho offerto si è svolto durante una settimana molto intensa composta da 3 ore di classi di movimento d'insieme la mattina e in seguito di sessioni private di un'ora per ogni artista ogni giorno nel pomeriggio. La struttura a Tel Aviv della programmazione delle lezioni è molto simile a quella del Vocal Institute. Le classi della mattina sono pure classi comuni di warm up e lavoro con Stephen per poi sviluppare un lavoro più personale con ognuno dei giovani artisti specificatamente al repertorio studiato in quel momento.

Abbiamo lavorato nelle classi d'insieme su alcune nozioni basilari per gli attori. Per il riscaldamento ad esempio si sono utilizzati esercizi basici che a livello neurologico calmano la vibrazione interna e rilassano a un livello profondo aprendo la respirazione. Abbiamo individuato le posture erranee, insegnate in tenera età o non corrette e disegnato un programma perché queste problematiche con il tempo possano scomparire totalmente.

Ho deciso di iniziare le sedute a volte al suolo a volte in piedi, alternate tra la respirazione tridimensionale e gli esercizi al suolo. Importante è costatare l'energia con la quale gli artisti entrano nella sala prove, se energetici, se stanchi o con umore variabile. Le sedute di movimento si sviluppano in un riscaldamento di circa 50 minuti per un controllo della respirazione e la creazione di una calma interiore migliore. Le ore successive sono dedicate al lavoro di sperimentazione sulla divi-

# IL MOVIMENTO, LA CREAZIONE DEL PERSONAGGIO

**Sarah SCHINASI**

sione delle qualità dei movimenti e all'interazione del lavoro azione-reazione. In seguito si passa alla parte di drammaturgia e regia.

Sono seguite classi di *personal coaching* dove si è lavorato in dettaglio arie e scene sulla base del lavoro sperimentato nelle sedute comuni. Un insieme di riscaldamento, sperimentazione di esercizi sul movimento e testo, esplorazione del movimento e controllo dello spazio, passaggio dalla drammaturgia al testo, alla regia e alla musica. Pongo qui sotto un diagramma di semiologia che spiega l'idea del processo a grandi linee.

Definitivamente la comprensione del testo si è evoluta a un livello più profondo grazie al lavoro fisico e in seguito all'aggiunta della musica.

Abbiamo lavorato arie da Lucia di Lammermoor, Nozze di Figaro, La Giconda, Così fan Tutte, Rigoletto, Clemenza di Tito, Suor Angelica. In un tempo relativamente breve ho notato un assorbimento nel corpo di una drammaturgia molto chiara e profonda, con indubbio giovamento per le giovani artiste che hanno spontaneamente, anche all'interno di altre classi, iniziato le sedute di lavoro con il *warm up* che ho loro insegnato.

## 4. CONCLUSIONE

Questa ricerca formativa sviluppata sia in ambito accademico che professionale necessiterebbe di essere approfondita con tempi di lavoro più lunghi. Continuerò con la ricerca in ambito accademico sia in collaborazione con la Israeli

### ENCODER CODIFICADOR



\*Code: When the performer gesture symbolize emotion such as love, anger, hate. The singer has a very significant role in the code as through his body expressivity, he makes the code more significant and integrated.  
**Código: Cualquier gesto de un artista que simboliza una emoción como, amor, rabia, odio. El cantante tiene un rol determinante en un código a través de su expresividad física y rende el código mas significativo y completo.**

Imagen 8. Opera as Communication: Basado en el diagrama de semiología de Guiraud 1975.

## IL MOVIMENTO, LA CREAZIONE DEL PERSONAGGIO

Sarah SCHINASI

Opera e il Vocal Institute, cercando di disegnare un programma accademico di un anno per il perfezionamento dei giovani artisti. L'esperienza fatta dai professionisti e dagli studenti di post grado che l'hanno sperimentata mi spinge a continuare nella ricerca e auspicherei una collaborazione più lunga o costante come condiviso con alcune istituzioni superiori a Madrid la Escuela Reina Sofia e il Conservatorio Superiore di Canto di San Bernardo.

Sono grata a coloro che con profonda soddisfazione hanno sperimentato i diversi metodi applicati e gli esercizi creati in rapporto con Laban Bartenieff e il metodo Schinasi/ Leon sia in produzione che accademicamente. Laban lavorò a una suddivisione molto precisa di qualità nel movimento e la divisione dei piani e livelli sul quale il corpo umano ha la capacità di muoversi.



*Imagen 9. Milca Leon y Sarah Schinasi en un sesión de Laban Bartenieff en Tel Aviv Junio 2017.*

Anche una classificazione di scale per il movimento del corpo esattamente come la classificazione di una scala tonale.

Ognuno di queste qualità necessita a livello neurologico un tempo di assorbimento per essere compreso e controllato dal corpo. Gli attori necessitano un senso di movimento e di sforzo muscolare molto specifico come i ballerini o gli atleti, ma per i cantanti di opera lirica la cosa è più complessa. L'azione nella voce, attraverso la psicologia e l'emozione è molto più delicata. C'è una connessione intrinseca tra l'esperienza emotiva fisica e mentale e quella musicale.

Mentre l'attore sperimenta questi esercizi di Laban sperimenta un viaggio tra pensiero e emozioni che ogni movimento crea. L'analisi Laban/ Bartenieff per gli artisti lirici, come sperimentato è molto chiara e pratica, immediatamente applicabile alla costruzione del personaggio e al processo creativo durante le prove, aiutando l'artista a sviluppare e raffinare la sua comprensione del corpo, della voce e della mente in azione. Avendo controllo sul movimento e sul testo i cantanti, possono fare una scelta molto cosciente che influenzerà organicamente la qualità delle scene ad ogni livello di prova e in spettacolo.

Confido che questa tematica sia in futuro presa in seria considerazione nel mondo accademico a livello della formazione e educazione. Per il mondo dell'opera lirica cercherò, di sviluppare un sistema e processo di lavoro specifico esclusivamente per i cantanti. Le testimonianze della libertà e successo nell'essere in grado di espri-



## IL MOVIMENTO, LA CREAZIONE DEL PERSONAGGIO

**Sarah SCHINASI**

mere con chiarezza è stata fondamentale nel dare fiducia ai vari allievi che hanno partecipato ai workshops, anche a chi aveva una relazione molto conflittuale e difficile con la propria fisicità<sup>8</sup>.

Questo percorso sarà portato avanti da me sia in produzione che in ambiente professionale e accademico, grata alle istituzioni che lo hanno accettato anche in fase iniziale come il Vocal Institute di Juilliard e l'Opera di Israele per proseguire insieme, e creare un futuro in Europa e in Spagna nuovo per questa materia. La Spagna liderava all'inizio del XIX secolo nella sua Institucion Libre, l'insegnamento del canto e della musica, vista la mia collaborazione con tanti istituzioni liriche di questo paese, iniziare un nuovo cammino per l'apprendimento professionale dell'opera lirica da qui sarebbe per me di grande interesse.

Laban e il teatro. Fuori dall'ambiente della danza e anche nel teatro il nome di Laban non è conosciuto. Laban, nato a Bratislava nel 1879, fu un uomo di grande carisma che cambiò il corso della danza e rivoluzionò l'attitudine rispetto al movimento umano. Contro il volere della sua famiglia originaria che lo preferiva ufficiale nella scuola militare imperiale, Laban che aveva sempre osservato viaggiando con il padre, un maresciallo-generale dell'impero austro-ungarico, le danze popolari dell'impero Austro-Ungaro e quelle di sala nella corte a Vienna era interessato al movimento. Decise con grande delusione del padre di lasciare i suoi studi militari per studiare l'arte trasferendosi a Parigi dove iniziò gli studi di architettura.

Con lo stile da *bohémien* e la sua folgorante bellezza attirava molte ammiratrici che non disdegnava. Dopo aver sperimentato diverse forme di espressione dal teatro, alla danza, al mimo, decise di dedicarsi alla danza specificatamente. Era un maestro nato, rientrando in Germania aprì una scuola e una scuola estiva in Svizzera. Allo scoppio della prima guerra mondiale decise di rimanere in Svizzera mentre i suoi allievi dovettero tornare nelle rispettive patrie. Nell'arco di un anno alcuni discepoli che avevano lavorato insieme nelle classi di Laban, si erano uccisi gli uni con altri affrontandosi nei rispettivi campi tedesco e francese. Rientrò a Stoccarda dove fondò un'altra scuola.

Come tutti i buoni insegnanti Laban non smise mai di imparare diventando un abile ballerino, coreografo, attore, pittore e designer e anche compositore. Era aperto all'*avan-garde* in contatto con i Dadaisti. Credeva fermamente nel movimento e la danza per tutti. La danza era la sua vita e la sua famiglia chiunque lo ascoltasse e volesse danzare. Mentre insegnava e sperimentava, si impegnò nel suo più grande progetto che sarebbe diventato la notazione della danza. Occupò diversi posti di responsabilità in teatri e teatri d'opera. Aveva una grande abilità in muovere grandi masse e nel 1930 fu nominato Direttore del Movimento e maestro di Ballo all'Opera di Stato di Berlino. Dovette prendere la nazionalità tedesca cosa che rimpiange amaramente. I nazisti avevano ormai il potere nel mondo artistico, ma Laban non accettò di aderire al partito.

## IL MOVIMENTO, LA CREAZIONE DEL PERSONAGGIO

Sarah SCHINASI

Per inaugurare i giochi olimpici del 1936, Laban fu ingaggiato per preparare una grande cerimonia in un teatro all'aria aperta. Quando gli alti carichi del partito videro la prova generale dello spettacolo, decisero che un uomo che poteva trascinare un così gran numero di persone poteva essere pericoloso fu messo su arresto domiciliare i suoi libri banditi. Laban riuscì a fuggire in Inghilterra nel 1934 dove il suo allievo Jooss del balletto di Stoccarda lo aveva preceduto con Lisa Ullmann che aveva già rischiato la sua vita portando fuori della documentazione inerente agli scritti di Laban. Era su un treno perquisito dai nazisti e si salvò aggrappandosi a un vagone del treno in corsa. Accolti in Galles da filantropi gallesi, gli Elmhirts, riuscirono a proseguire studi e programmi educativi che attrassero educatori fisici e maestri di ballo.

Laban si spense nel 1958 sicuro che Lisa Ullman e altri allievi avrebbero portato avanti i suoi studi. La filosofia di Laban si basava sulla convinzione che il corpo umano e la mente sono inseparabilmente uniti. Forse il suo più grande conquista fu di provare, al di là di ogni dubbio, che tutti possiamo provare piacere, anche estasi, nella nostra abilità di muoverci.

### APPENDIX

Riporto qualche testimonianza degli ex studenti di Juilliard che hanno sperimentato in diverse occasioni le sessioni del metodo *in progress* Schinasi/Leon.

*"I have been very fortunate to meet great director, Sarah Schinasi, who has got a great understand-*

*ing of how the acting works for opera singers. She used so many methods including extremely beneficial and fast resulting Laban Opera Acting. The results were extremely useful for me. Not only it changed my daily quality of my body usage throughout my opera rehearsals but also it completely changed my success in my auditions which is something we need to constantly face off in early years of our career as an artist. The freedom and success of to be able to express the things I want gave me the confidence. I will have been continuing my work with Sarah throughout my free times during my ongoing career. All the best,"*

**Onay Kose**

Former student MA Opera Studies Department  
Vocal Institute-Juilliard School of Music New  
York. February 2016. Onay is now performing at the Deutsche Opern in Berlin

*"Dear Maestra Schinasi,  
Thank you so much for writing me and for giving a wonderful class this week.  
It was truly an amazing and inspirational experience. My understanding of words wasn't clear enough before, but after I did the exercise, my vision and image of the words became much better and clearer. I will do the same exercise for every other arias!  
My next project is singing the role of Il Conte in Le nozze di Figaro next spring, under Maestro Wadsworth. I hope you'll have a chance to see us!  
Enjoy the rest of the stay in US, and yes I will be stay in touch!  
Mille baci,"*

**Takaoki Onishi**

Takaki Onishi Graduated from the Vocal Institute of Juilliard School in 2015 and he is now in the Chicago Opera Studio

# IL MOVIMENTO, LA CREAZIONE DEL PERSONAGGIO

Sarah SCHINASI

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Adrian, B. (2008). *Actor training the Laban way an integrated approach to voice, speech, and movement*. New York: Allworth Press.

Billingham, L. A. (2005). *The Complete conductor's guide to Laban Movement Theory*. Chicago: GIA Publication.

Hackney, P. (2002). *Making connections Total body intergration throught Bartenieff Fundamentals*. London-New York: Routledge.

Mariategui, S. (2004). *106 reflexiones sobre la voz y el canto*. Madrid: Discoplay.

Newlove, J. (1993). *Laban for Actors and Dancers*. London: NHB Nick Hern Books.

Newlove, J. & Dalby, J. (2004). *Laban for all*. London: NHB Nick Hern Books.

Palma, A. (2010): Ciencias Sociales, Educación Cívica y Música, fecunda encrucijada. En F. Sadio (Coord.), *Lançando pontes para a Interculturalidade* (pp. 207-226). Coímbra: Ed. F. Ramos.

— (2017). El patrimonio musical y sus posibilidades didácticas. En M.<sup>a</sup> E. Cambil y A. Tudela (Coords.), *Educación y patrimonio cultural. Fundamentos, contextos y estrategias didácticas* (pp. 153-175). Madrid: Pirámide.

Panet, B. (2009). *Essential acting. A practical handbook for actors teachers and director*. London-New York: Routledge.

Panet, B. y McHardy, F. (2009). *Essential Acting*. London-New York: Routledge.

Zapor, R. (1995). *Action theater the improvisation of presence*. Berkeley: North Atlantic Books.

## NOTAS

---

1. Il Metodo Feldenkrais è stato descritto come un metodo che unisce lo sviluppo motorio, biochimico, psicologico e arti marziali creato dal Dr. Moshe Feldenkrais (1904-1948). E' usato nella terapia fisica e nei corsi di movimento.

2. La Tecnica Alexander è una pratica di posture che rimuovono tensioni bloccanti.

3. Stephen Wadsworth è un regista teatrale e operistico. Fellow Director of Opera The James S. Marcus Faculty Studies - The Juilliard School.

4. Stephen Wadsworth, Head of Dramatic Studies Lindemann Young Artists Development Program Metropolitan Opera: "She has the carisma the charisma and intelligence, and a passionate belief in the importance of more sophisticated acting training than is currently available for emerging singers in Europe (not that it is widely available in the States, mind you). With the right support she could change the game." (S. Wadsworth March 2016 New York).

5. [https://www.youtube.com/watch?v=9SywF9c6\\_7Q&t=11s](https://www.youtube.com/watch?v=9SywF9c6_7Q&t=11s)

6. <https://www.youtube.com/watch?v=f4VaHXUygT4&t=163s>

7. <https://www.youtube.com/watch?v=xjYiLeDT8vc>

8. <https://www.youtube.com/watch?v=ZOslNTDn7yA>