

# Verso un festival che rispetta la sua natura “nazionale”

Cari Amici,

è naturalmente il festival nazionale Maschera d'Oro il primo argomento di questo nuovo numero di *fitainforma*, che alla ventunesima edizione del concorso, promosso dalla nostra federazione regionale, dedica alcune pagine ricche di immagini e di notizie. In particolare, va sottolineato come quest'anno la selezione abbia fatto emergere, tra le quasi settanta compagnie iscrittesi alla kermesse, sette formazioni provenienti davvero da ogni parte d'Italia, e appena due gruppi già transitati per il palcoscenico del festival. Quello che si terrà dal 7 febbraio al 28 marzo si preannuncia insomma un appuntamento di alta qualità e di notevole interesse per i tanti appassionati che ogni anno affollano il Teatro San Marco di Vicenza, sede del concorso, oltre che una splendida occasione di accostarsi al mondo del teatro anche per chi solitamente non lo frequenta, visto che il calendario - predisposto dal prof. Luigi Lunari sulla base di una preselezione effettuata da una commissione di tecnici - offre l'opportunità di assistere a spettacoli molto vari, dai classici partenopei al dramma contemporaneo, dalla commedia dell'arte al grande teatro politico e sociale, fino al musical.

È poi con soddisfazione che presentiamo la terza monografia della serie “Educare al Teatro”, pensata per affrontare diversi argomenti in una forma quanto più possibile semplice e divulgativa: uno strumento, quello che proponiamo, che ci auguriamo possa rivelarsi utile sia per gli addetti ai lavori, sia per il pubblico, che attraverso queste pagine potrà comprendere più e meglio quanto avviene sul palcoscenico e dietro le quinte. In questo numero della nostra rivista ospitiamo dunque la seconda parte dell'approfondimento dedicato al “mestiere dell'attore”, ossia agli stili di recitazione e alle tecniche di allenamento degli interpreti, soffermandoci in particolare sui due grandi maestri in questo campo: Konstantin Stanislavskij e Jerzy Grotowski.

Per quanto riguarda l'attività della nostra Federazione, nelle pagine che seguono troverete alcune notizie di interesse, sia relative ad eventi recenti sia a programmi in cantiere.

Circa il Comitato Regionale, nella sua nuova composizione - così come emersa dall'ultimo rinnovo cariche - esso è subito entrato in piena attività e tra i suoi primi atti ha provveduto a varare il nuovo Regolamento di Fita Veneto, documento di particolare importanza per l'operatività della Federazione. Lo stesso Comitato sta anche predisponendo quanto necessario per realizzare il nuovo “Vademecum”, strumento prezioso che conterrà tutte le notizie utili all'attività quotidiana delle compagnie, dai riferimenti normativi a quelli tecnici e amministrativi, oltre a numerose informazioni di carattere generale.

**Vi segnalo inoltre un importante risultato ottenuto dalla Fita. Come saprete, la Siae - Società Italiana Autori ed Editori non consente più a quanti organizzano eventi e rassegne di espletare le necessarie pratiche negli uffici Siae di competenza per la sede legale della propria compagnia, perché è obbligatorio rivolgersi alla sede Siae di competenza per la località nella quale l'evento si svolge: un onere non indifferente, questo, soprattutto per chi organizza più eventi. Immediata è stata dunque la protesta della nostra Federazione. La Siae ha allora consentito che - in via assolutamente eccezionale - le compagnie organizzatrici aderenti alla Fita possano fare richiesta per ottenere una deroga a tale procedura, continuando così a rivolgersi agli uffici Siae più vicini alla propria sede legale (ulteriori chiarimenti possono essere richiesti alla Segreteria Regionale di Fita Veneto).**

Con questa buona notizia chiudiamo un 2008 denso di avvenimenti, con l'augurio a tutti di un Natale sereno e di un nuovo anno ricco di stimoli e soddisfazioni.

# L'editoriale

*scriveteci a [fitaveneto@fitaveneto.org](mailto:fitaveneto@fitaveneto.org)*

# Maschera d'Oro 2009: ecco i sette finalisti

**Cartellone molto ricco, vario e all'insegna della qualità, con testi di grande spessore e spazio anche al divertimento. Solo due gruppi hanno già affrontato la kermesse di scena tra febbraio e marzo**

XXXI Edizione

La "Maschera d'Oro", in questa attesa ventunesima edizione, ribadisce forte e chiaro il suo essere un festival nazionale, portando al Teatro San Marco di Vicenza compagnie provenienti da Messina, Pistoia, Treviso, Imperia, Genova, Varese e Torino. E si propone una volta di più come vero appuntamento per appassionati, con grandi testi, autori importanti e ottime compagnie, da non perdere sia per gli intenditori e gli habitués della platea, sia per chi voglia accostarsi nel migliore dei modi alla magia del palcoscenico. Il cartellone - nato da una prima selezione tra sessantasei spettacoli e definito dal prof. Luigi Lunari, drammaturgo ed esperto di teatro - spazia dalla commedia dell'arte al grande teatro del Novecento, concedendosi anche una piacevole incursione nella migliore commedia musicale. Questi i titoli, elencati seguendo l'ordine alfabetico delle compagnie: "La fortuna con la effe maiuscola" di Eduardo De Filippo e Armando Curcio, Compagnia del San Carlino - Saltrio (Varese); "L'opera da tre soldi" di Bertolt Brecht, G.A.D. Città di Pistoia; "Alleluya, brava gente!" di Garinei & Giovannini, Gli Amici di Jachy di Genova; "Le muse orfane" di Michel Marc Bouchard, I Cattivi di Cuore di Imperia; "Coppia aperta, quasi spalancata" di Dario Fo e Franca Rame, La Zammara di Torregrotta (Messina); "Il ratto di Arianna" da un canovaccio, Teatro d'Arte Spresiano di Spresiano (Treviso); "Il lutto si addice a Elettra" di Eugene O'Neill, Teatro degli Strilloni di Lombardone (Torino).

Il festival si svolgerà dal 7 febbraio al 21 marzo. Poi, giurie al lavoro per la scelta dei vincitori, il cui nome sarà reso noto sabato 28 marzo nel corso di una serata che vedrà anche l'esibizione del cantautore vicentino Luca Bassanese, protagonista di un estratto dallo spettacolo di teatro-canzone "L'Italia dimenticata", scritto per lui da Andrea Nao e diretto dallo stesso Nao e da Stefano Florio: il viaggio di un musicista alla ricerca delle proprie radici, sulle note dei brani più celebri di Domenico Modugno.

Il festival è come sempre organizzato da Fita Veneto, in collaborazione tra gli altri con Regione del Veneto, Comune e Provincia di Vicenza, Il Giornale di Vicenza e Associazione Artigiani della Provincia di Vicenza, che da anni affianca alla kermesse il suo Premio Faber Teatro: ai vincitori della "Maschera" esso consente l'allestimento di uno spettacolo, per una serata speciale, sullo storico palcoscenico del Teatro Olimpico di Vicenza, gioiello di Andrea Palladio.



*Il Teatro Olimpico di Vicenza, opera di Andrea Palladio: grazie al Premio Faber, su questo palcoscenico potranno esibirsi per una sera i vincitori del festival*

Compagnia del S. Carlino (Varese)



*Il teatro di Eduardo, qui coautore con Armando Curcio di una commedia ambientata tra la povera gente che deve combattere per sopravvivere. Ma la fortuna talvolta arriva...*

## La fortuna con la effe maiuscola

Gli Amici di Jachy (Genova)



*Il brio di Garinei & Giovannini per narrare le divertenti vicende di due truffatori intorno al Mille, quando tutto sembra presagire la fine del mondo. Loro sapranno approfittarne.*

## Alleluja, brava gente!

La Zammara (Messina)



*L'abusato tema della libertà sessuale e della "coppia aperta" diventa il motivo ispiratore di questa celebre, dissacrante commedia di Dario Fo e Franca Rame: per ridere di noi e riflettere.*

## Coppia aperta, quasi spalancata

Teatro degli Strilloni (Torino)



*Un capitolo fondamentale del teatro del Novecento: una saga familiare che riprende i temi classici della tragedia greca attualizzandoli e dando loro un respiro universale*

## Il lutto si addice a Elettra

G.A.D. Città di Pistoia (Pistoia)



*Tra le più celebri opere di Bertolt Brecht, fondamentale per comprendere il suo modo di intendere il teatro: una vicenda grottesca narrata sfondando la "quarta parete".*

## L'opera da tre soldi

I Cattivi di Cuore (Imperia)



*Tre sorelle e un fratello si riuniscono. La loro madre se ne è andata e ciascuno ne indaga i motivi: è l'occasione per ripercorrere il passato, riletto in maniera diversa da ognuno.*

## Le muse orfane

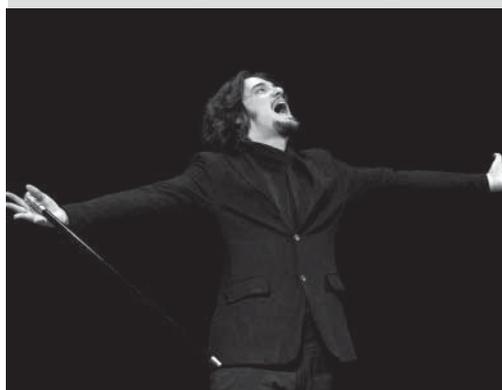
Teatro d'Arte Spresiano (Treviso)



*Colorato e divertente, scoppiettante e travolgente, un canovaccio della commedia dell'arte prende vita per portarci sulle onde alla ricerca della giovane rapita dal terribile turco...*

## Il ratto di Arianna

La serata delle premiazioni: ospite Luca Bassanese



*Il cantautore Luca Bassanese sarà il protagonista de "L'Italia dimenticata", spettacolo di Andrea Nao e Stefano Florio, ospite della serata conclusiva del festival, sabato 28 marzo*



## La fortuna con la effe maiuscola: quando la sorte bussava alla porta

Giovanni Ruoppolo vive una vita di miseria e di stenti con la moglie Cristina e il figlio adottivo Enricuccio, un bambinone che ama realizzare piccole figure con la carta. Ma ecco che un giorno giunge una notizia straordinaria, che potrebbe definitivamente risolvere i problemi economici della famiglia. Naturalmente, però, le cose non sono mai così facili per chi è sempre costretto ad arrabattarsi per campare, ma...

### La compagnia

È il repertorio di Eduardo De Filippo il punto di riferimento di questo gruppo, relativamente giovane di formazione (è nato nel 2005) ma costituito da attori di esperienza. Dopo aver messo in scena alcuni lavori del patrimonio partenopeo, il San Carlino si è dunque dedicato interamente alle opere di Eduardo, riscuotendo notevole successo. Il gruppo è molto impegnato anche nel sociale.



## Il teatro di Bertolt Brecht: ecco L'opera da tre soldi

“L'opera da tre soldi” racconta le vicende del criminale Macheath (Mackie Messer, o Mack the Knife). L'uomo sposa Polly Peachum, il cui padre, capo dei mendicanti di Londra e contrario alle nozze, cerca di far arrestare e impiccare lo sgradito genero. Ma Tiger Brown, capo della polizia, è amico di vecchia data di Macheath. Peachum riesce però nel suo intento, ma un messaggero a cavallo giungerà in tempo per dare la grazia al condannato.

### La compagnia

Fondato nel 1970 dal dott. Fabrizio Rafanelli sulle ceneri di storiche filodrammatiche, in pochi anni il gruppo pistoiese è cresciuto. Negli Anni '80 la guida passa a Franco Checchi e la formazione si distingue in numerose e importanti manifestazioni. Una quarantina le produzioni allestite fino a oggi, con una scelta di testi di grande spessore cui si aggiunge questo recente allestimento brechtiano.



## Con Alleluja, brava gente! il Medioevo è tutto da ridere

Ademar è il figlio di una prostituta siciliana, ma si finge principe orientale. Ezzelino è un frate romano che ha lasciato il saio e si spaccia per grande guaritore. Insieme girano la penisola truffando e ingannando gli allocchi. L'avvicinarsi dell'anno Mille, nel quale il mondo dovrebbe finire, porta un calo nei loro affari e i due si dividono. Si ritrovano però in un paesino, dove unequivoco trasforma Ademar nel salvatore che tutti aspettavano...

### La compagnia

I componenti del gruppo genovese Gli Amici di Jachy si sono riuniti nel 1994, provenendo da diverse e significative esperienze artistiche. Grazie all'assistenza dell'insegnante di recitazione Modestina Caputo, nel '96 hanno debuttato ne “La famiglia Antrobus” di Thornton Wilder. Dopo alcuni anni, il passaggio al musical: una scelta confermata da questo ottimo allestimento, giunto in finale.



## Le muse orfane: quattro fratelli ripercorrono la loro vita

Di Michel Marc Bouchard. Tre sorelle e un fratello sono stati abbandonati in tenera età dalla madre. Catherine è rimasta nel paese e si è presa cura morbosamente di Isabelle, da tutti considerata una ritardata. Martine, omosessuale, se ne è andata e si è arruolata. Luc, eternamente impegnato nella stesura di un epistolario immaginario della madre, ha girato il mondo. La madre annuncia il suo ritorno e i quattro si ritrovano. Inizia il confronto.

### La compagnia

Attiva dalla fine degli Anni Ottanta, la compagnia ligure de I Cattivi di Cuore è cresciuta col tempo, arrivando a costituirsi ufficialmente nel 1995. Ricco il carnet di allestimenti proposto dal gruppo, che spazia da riletture di Shakespeare a testi di Ionesco, da Neil Simon ad Alan Ayckbourn. Il lavoro in finale è una produzione del 2007. Attualmente sono di scena anche con “Le relazioni pericolose” di Hampton.



## Coppia aperta quasi spalancata per Dario Fo e Franca Rame

Una delle grandi coppie del teatro e della cultura alle prese con un argomento tanto complesso quanto spesso banalizzato e frainteso. La "coppia aperta", tema fattosi particolarmente rilevante sul finire degli Anni Sessanta, rimane sempre di attualità, grazie all'analisi dissacrante, pungente e ironica di Dario Fo e Franca Rame, autori di un testo che non perde mai la sua capacità di farci sorridere e riflettere: di noi e su di noi, naturalmente.

### La compagnia

Nata nel 1981, la compagnia La Zammara affonda le proprie radici nel grande repertorio del teatro partenopeo e di quello siciliano. Tra i lavori messi in scena in questi anni, infatti, accanto a testi di Scarpetta e di Plauto, a farla da padroni sono gli allestimenti di opere di Pirandello e Verga. Si distacca però da questo percorso la fortunata produzione di questa commedia di Dario Fo e Franca Rame.



## La commedia dell'arte narra il ratto della bella Arianna

Una giovane e la sua domestica sono rapite da un feroce turco e dal suo aiutante, succube dei modi tirannici del padrone. Alla ricerca delle sventurate partono l'innamorato di Arianna, il padre di lei Pantalone e Arlecchino, il servitore invaghito a sua volta della piacente servetta. Dopo un'avventurosa traversata, i nostri giungono nel palazzo del Turco e con uno stratagemma riescono ad avere la meglio. E c'è anche un pizzico di magia...

### La compagnia

Nei suoi trent'anni di intensa e fortunata esperienza sul palcoscenico, il Gruppo Teatro d'Arte Spresiano ha proposto diversi allestimenti, ma cimentandosi in particolare con i testi del teatro veneto classico (il suo "Augellin Belverde" di Carlo Gozzi è stato finalista alcuni anni fa), con la commedia dell'arte e con testi scelti per riscoprire e diffondere il patrimonio culturale della terra veneta.



## Il lutto si addice a Elettra: O'Neill grande voce del Novecento

I temi sono quelli portanti del grande teatro greco antico, quelli che hanno ispirato opere come "Edipo re" oppure "Elettra", alla quale in particolare questo lavoro guarda. Tempi e luoghi sono modernizzati, portandoci in una famiglia benestante durante la guerra di secessione americana. Storie di gelosie e vendette, amore morboso e inganni: ci sono tutti gli ingredienti per una saga tra le più intense e significative del teatro contemporaneo.

### La compagnia

I fondatori della compagnia torinese Teatro degli Strilioni collaborano ininterrottamente dal 1994. Davvero notevole il loro repertorio, che si mette in luce per lo spessore delle opere e degli autori prescelti, da Jean Cocteau a Oscar Wilde, da Ibsen a Tennessee Williams, dai classici Molière e Goldoni a Neil Simon ed Ayckbourn, fino ad Arthur Miller e a questo intenso e poco frequentato O'Neill.

# Spettacoli in finale



# Buon compleanno TOPOLINO attore della nostra fantasia

**Risale al 1928 il suo primo  
cartone animato con sonoro**

**N**on è un attore, siamo tutti d'accordo, nonostante nella sua carriera ne abbia vestito più di qualche volta i panni. Ma con il mondo dello spettacolo ha molto, moltissimo a che vedere, visto che da ottant'anni tondi tondi ne è uno dei protagonisti più celebri e acclamati. Stiamo parlando di Mickey Mouse (il nostro Topolino), figlio prediletto di quel genio del

fumetto e dell'animazione che è stato Walt Disney (1901 - 1966).

Esattamente ottant'anni fa, il 18 novembre del 1928, al Colony Theatre di New York Mickey Mouse divertiva per la prima volta il pubblico nel cortometraggio "Steamboat Willie", il primo cartone animato con sonoro sincronizzato. Buffo, sottile e in bianco e nero, assieme alla sua eterna fidanzata Minnie (compie 80 anni anche lei!), lo si vedeva fischiettare al timone di un vaporetto e alle prese con un gatto non proprio socievole, destinato con il tempo a trasformarsi in Gambadilegno, il suo nemico numero 1 (altro celebre ottantenne). "Steamboat Willie", in realtà, era stato anticipato da un altro cortometraggio, dal titolo "Plane Crazy", che però era senza sonoro (gli sarà aggiunto in un secondo tempo): una differenza fondamentale in quegli anni, tanto da convincere Disney a preferirgli l'altro per il debutto della sua creatura. Ispirato alla

trasvolata oceanica di Charles Lindbergh, avvenuta nel '27, "Plane Crazy" vede Topolino in veste di aviatore. Dopo essersi costruito da solo un aeroplano, vi carica la fidanzata Minnie e durante il volo cerca di strapparle un bacio. Ma Minnie non ne vuol sapere e si lancia con il paracadute. Nella foga del momento Topolino perde il controllo dell'aeroplano e si lancia, pure lui, con il paracadute.

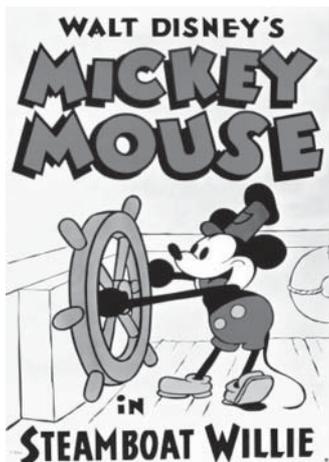
La "mitologia" di questo straordinario personaggio racconta che il primo nome lui destinato era stato Mortimer Mouse, ma Lilly, moglie di Walt Disney, ebbe la buona idea di cambiarglielo in Mickey.

In merito al suo aspetto, si dice invece che Disney lo abbia immaginato durante un viaggio in treno da New York a Los Angeles. L'idea di base sarebbe stata quella del coniglio Oswald - altra creazione

di Disney e del suo collega Ub Iwerks - ma al posto delle lunghe orecchie di quello avrebbe avuto in dotazione due belle orecchie tonde e una sottile codina.

Un'altra curiosità: fino al 1947 la voce inglese di Topolino nei cartoni animati è stata quella dello stesso Walt Disney.

*Accanto al titolo, Topolino in una moderna versione tridimensionale ma con i calzoncini degli esordi. Qui sotto, Walt Disney. A sinistra, Minnie e Gambadilegno. Sotto, la locandina del primo cartone di Mickey Mouse*



# Un ricordo di Gino Bramieri, molto più che “barzellettiere”

**Nato nel giugno del 1928 avrebbe compiuto ottant'anni, ma è scomparso nel '96: la sua classe in un mondo dello spettacolo diverso dall'attuale, nel quale si sapeva far ridere senza volgarità**

**A**vrebbe compiuto 80 anni il 21 giugno di quest'anno. Ma le estati per lui si sono fermate presto, nel 1996, pochi giorni prima del suo 68° compleanno. Un ricordo di Gino Bramieri, sul finire di questo 2008, è senz'altro doveroso, per salutare con un ennesimo applauso l'attore e l'uomo di spettacolo che nel corso della sua carriera ha saputo regalare tante risate a generazioni di italiani.

Dalla radio alla tv, dal cinema al teatro il suo nome è tra quelli dei grandi dello spettacolo brillante italiano, insieme ai quali ha scritto pagine indimenticabili: una bella lezione - che ogni tanto sarebbe il caso di andare a rivedere - di come e di quanto si poteva far divertire senza bisogno di insulsaggini e volgarità. Il suo debutto in teatro risale alla fine del 1943 in piazza a Rovellasca, in provincia di Como. Agli inizi della carriera ha affiancato personaggi di spicco della scena di quegli anni, come Macario, Ugo Tognazzi, Gilberto Govi, Totò, Walter Chiari e Wanda Osiris. Nel 1956, però, la svolta, grazie all'incontro con Gari- nei e Giovannini. Da allora,

Bramieri è diventato un protagonista tra i protagonisti. Corrado, Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, Peppino De Filippo, Aldo Fabrizi, Ave Ninchi, Nino Taranto, Raimondo Vianello e Sandra Mondaini, Raffaele Pisu e Marisa Del Frate (ne “L'amico del giaguaro”): sono tanti gli attori che con lui hanno diviso il palcoscenico, oltre agli studi televisivi e ai set cinematografici (oltre trenta i film interpretati). Importantissima anche la lunga collaborazione con Terzoli e Vaime.

Alla radio ha fatto divertire con la celebre trasmissione “Batto quattro” (il suo personaggio “il Carugati” nasce proprio qui). Numerosi i suoi lavori per la Rai: da “Il signore ha suonato?” del 1966 a “E noi qui” del '71, da “Hai visto mai” del '73 a “Punto e basta” del 1975, fino alla storica serie - andata in onda tra il 1982 e il 1988 - “G.B. show”. Accanto a lui uno stuolo di showgirl di prima grandezza, come Loretta Goggi, Sylvie Vartan, Lola Falana. Ha partecipato anche al Festival di Sanremo, nel 1962, con la canzone “Lui andava a cavallo”.

Straordinaria la sua bravura



*Qui accanto con Marisa Del Frate e Raffaele Pisu; sotto è con Sandra Mondaini e Raimondo Vianello*



nel raccontare barzellette, che grazie alla sua abilità recitativa e alla straordinaria mimica divenivano vere e proprie esibizioni teatrali. Le barzellette da lui lanciate sono state tra l'altro raccolte in volumi. Tra questi “50 chili fa”, legato al notevole dimagrimento ottenuto agli inizi degli anni '70, che lo portò anche ad aprirsi nuove strade artistiche.

Le sue ultime serie televisive sono state “Nonno Felice”, e “Norma e Felice” (con Franca Valeri), andate in scena sulle reti Mediaset tra il 1992 e il 1996. Il suo ultimo lavoro teatrale è stato invece “Riuscire a farvi ridere”, per la stagione 1995-1996.

# Anniversari

# In scena per la Duse

## Concluso il concorso regionale lei dedicato

Si è concluso in questi giorni (ma dopo la stampa di questo numero di "fitainforma") "Sull'onda di Eleonora Duse: attrici divinamente donne", concorso regionale per attrici amatoriali e professioniste promosso, nel 150° anniversario della nascita della grande interprete, dall'associazione vicentina Theama Teatro, in collaborazione tra gli altri con Regione del Veneto, Comune di Vicenza e Fita Veneto. La vincitrice è stata scelta nel corso di una speciale serata svoltasi al Teatro San Marco di Vicenza, alla presenza del pubblico e di una giuria di esperti: presieduto dallo scrittore, drammaturgo, regista e docente universitario Giancarlo Marinelli, il

collegio giudicante era formato dall'assessore regionale all'Istruzione, Formazione e Lavoro Elena Donazzan, dal caposervizio Spettacoli de Il Giornale di Vicenza Cesare Galla, dal consulente artistico del Teatro Comunale di Thiene Silvano Guarda, dal drammaturgo e storico del teatro Luigi Lunari, dal docente dell'Università di Padova Giorgio Pullini, dal direttore organizzativo di Teatri s.p.a. Federico Pupo, dal saggista Remo Schiavo e dalla giornalista Maurizia Veladiano; giurato ospite è stata l'attrice Anna Valle.

Delle sessantasette attrici iscritte, solo ventidue hanno raggiunto le semifinali e dieci di loro - cinque provenienti dal mondo professionistico

e cinque da quello amatoriale - hanno avuto accesso alla finalissima, contenendosi alla pari la vittoria. Queste le attrici amatoriali giunte alla semifinale, svoltasi ai primi di dicembre al Teatro Duse di Asolo: Martina Rigon, Maria Sole Rusconi, Francesca Rubin, Laura Benassù, Erika Magnabosco, Elisabetta Mazzullo, Barbara Chinaglia, Valentina Ferrara, Valentina De Marchi, Gilberta Zanforlin e Alessandra Baccan. Le undici attrici professioniste si sono invece esibite sul palcoscenico dello Spazio Bixio a Vicenza: si è trattato di Susanna Brunelli, Bruna Bressan, Laura Tagliabue, Giovanna Digito, Sabrina Carletti, Rossella

Terragnoli, Beatrice Niero, Alessandra Niero, Elisa Rampon, Sara Tamburello e Jessica Ugatti. A tutte è stato richiesto di presentare un brano tratto dal repertorio della Duse e un altro scelto nella drammaturgia di autori veneti, anche se in lingua italiana.

A corollario del concorso si è svolto anche un interessante dibattito sulla figura, il significato e l'eredità culturale della grande attrice, tenuto dal prof. Remo Schiavo.



## Interessante convegno ad Asolo, promosso dal gruppo Soraimar

# Quali culture, quali identità

Una giornata dedicata alla cultura e all'identità dei popoli, quella promossa nelle scorse settimane, al Teatro Duse di Asolo, dall'associazione Soraimar, realtà ideata e presieduta da Gianluigi Secco, noto ai più come componente del duo Belumat.

La salvaguardia delle tradizioni e lo stimolo all'interscambio sono tra gli obiettivi primari di questa associazio-

ne, che ad Asolo ha voluto riunire in un apposito "incontro di idee e impressioni sul tema" operatori che, ai più diversi livelli, rivestono un ruolo in questo ambito. Aperto dal saluto del sindaco di Asolo, Daniele Ferrazza, e dallo stesso presidente Secco, il convegno è proseguito con una riflessione sul significato della "cultura" e il suo rapporto con le politiche e i poteri proposta dall'umani-

sta Francesco Piero Franchi e dall'antropologo Cesare Poppi. L'orizzonte veneto è stato poi esplorato dai rappresentanti della Regione Angelo Tabaro (Cultura) e Marco Caccin (Istruzione), nonché dagli assessori Franco Manzato (Identità) e Oscar De Bona (Politiche migratorie) e da Marzio Favero, assessore alla Cultura della Provincia di Treviso. Esperienze particolari sono state

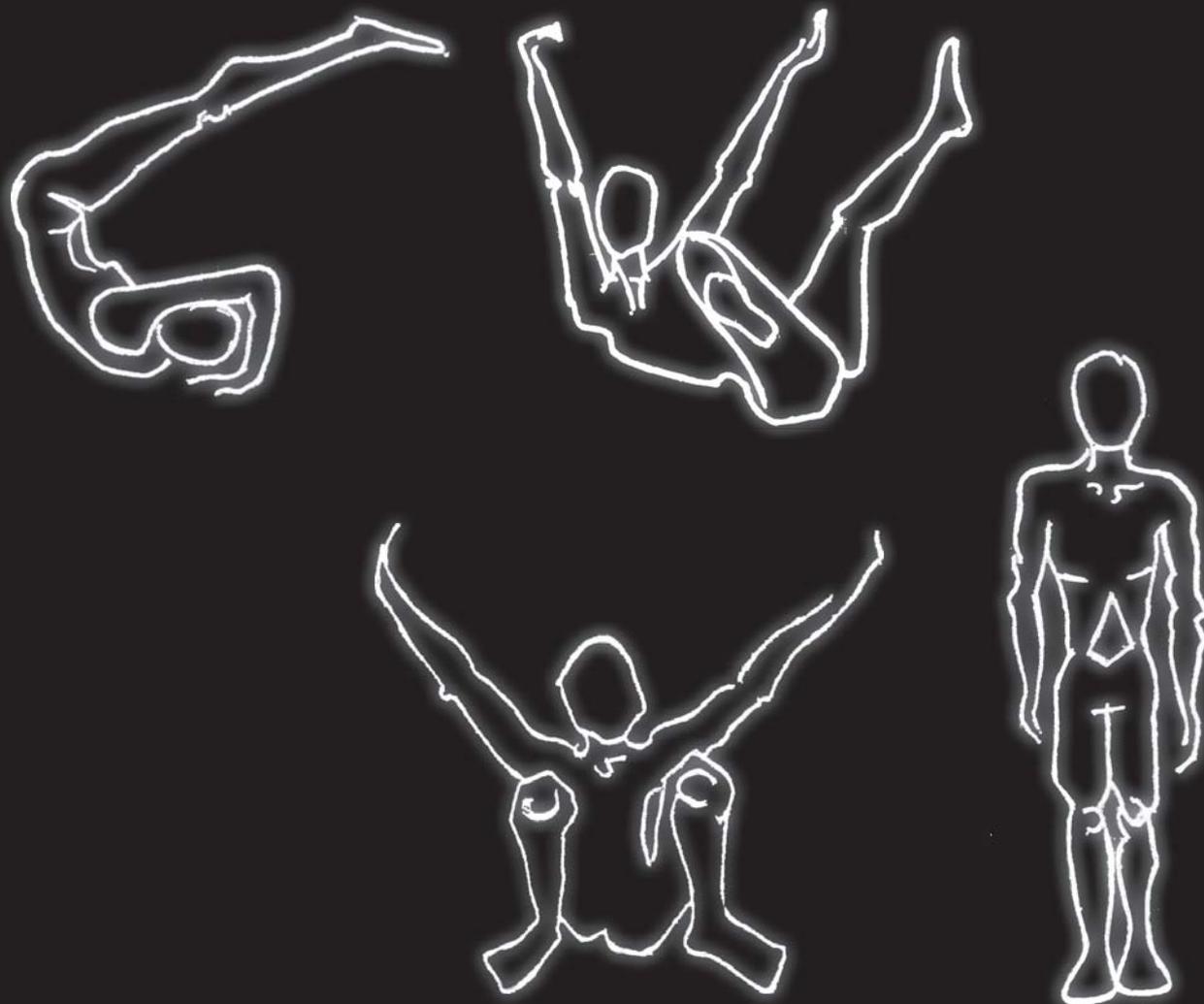
riportate da José Jerundino Itaquí (Brasile) e da Fabio Scropetta (Istria). La parola di alcune organizzazioni attive sul territorio è stata poi portata da Federico Rossi (Colonos, Udine), Fernando Tomasello (Pro Loco), Paolo Vidotto (Venetnia, gruppi folkloristici) e dal presidente di Fita Veneto, Aldo Zordan, che ha illustrato l'importante ruolo culturale delle compagnie amatoriali.



in collaborazione con

FONDAZIONE  
*Cariverona*

Per le attività istituzionali



# Recitare: lo stile e le tecniche

SECONDA PARTE

# Attori si diventa? Un metodo può aiutare

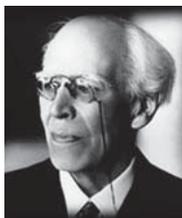
## SECONDA PARTE

Nella prima parte di questo nostro viaggio nel “recitare”, siamo partiti dall’antica Grecia - dove gli attori godevano di grande considerazione sociale -, abbiamo incontrato Denis Diderot e il suo celebre “Paradosso sull’attore” e dopo di lui Antonin Artaud, autore e attore di teatro e di cinema che espresse, ai primi del Novecento, posizioni molto interessanti in materia, pur non lasciando un vero e proprio metodo, come faranno invece, tra gli altri, Konstantin Stanislavskij e Jerzy Grotowski. Abbiamo anche analizzato alcuni passaggi di opere nelle quali l’autore indicava, attraverso diversi personaggi, il suo modo di intendere l’arte della recitazione: ecco allora Carlo Goldoni e il suo “Teatro Comico” e Shakespeare che affida ad Amleto una vera e propria lezione su quel che si deve o non si deve fare su un palcoscenico. In questa seconda e ultima parte arriveremo invece a parlare diffusamente dei due maestri già ricordati. Inoltre, ci soffermeremo su metodi importanti come quello di Bertolt Brecht e su scuole di grande fama come quelle di Lee Strasberg e di Stella Adler.

Abbiamo visto come il “teatro della crudeltà” teorizzato da Antonin Artaud (1896 - 1948) sia rimasto essenzialmente sulla carta, nonostante i tentativi di realizzazione da parte del suo autore. Ma abbiamo anche visto come alcune sue posizioni siano state riprese in seguito da altri teorici della scena e in particolare da Jerzy Grotowski, sostenitore del “teatro povero”. Liberato dalle sovrastrutture inutili, riportato al gesto e all’essenzialità della “parola primitiva”, questo teatro troverà infatti più di qualche collegamento con quanto sostenuto da Grotowski, messo in pratica nel suo Teatro Laboratorio e codificato in un vero e proprio metodo.

### **Konstantin Stanislavskij: il maestro dei maestri**

Ma facciamo un passo indietro, ora, e torniamo ai primi del Novecento, quando sulla scena fa la sua comparsa Konstantin Stanislavskij (1863 - 1938). Quello da lui elaborato è sicuramente il più celebre tra i metodi di recitazione, tale da influenzare - più o meno direttamente (e



fedelmente) - anche altre scuole di pensiero in materia, prima fra tutte il celebre Actor’s Studio, oltre ad essere la fonte di ispirazione di molti altri metodi, da quello di Stella Adler a quello del suo “pupillo” Mikail Cechov, o ancora a quello di Sanford Meisner.

Alla base del suo metodo sta la convinzione che l’attore debba costruire il personaggio partendo da se stesso, attraverso una ricerca psicologica profonda, tale da condurre alla “riviviscenza”: in questo modo l’attore “diventa” il personaggio.

Per arrivare a tutto questo, però, l’istinto non basta. Stanislavskij è infatti convinto che solo una ferrea disciplina e un costante allenamento permettano all’attore di mantenere in maniera costante, una replica dopo l’altra, il possesso del personaggio creato, senza che dopo il picco positivo dato dalla prima, forte comunione psicologica con esso si passi a una progressiva perdita dell’emozione e della resa (ne parleremo più avanti, illustrando le tesi sostenute nell’opera “Il lavoro dell’attore su se stesso”). Stanislavskij ha lasciato diversi testi sul suo metodo, ma la sua intenzione di dar vita a un “corpus teorico”

ben formulato non si è mai realizzata. Ecco allora che i suoi scritti - e in particolare “Il lavoro dell’attore su se stesso”, pubblicato nel 1938, e “Il lavoro dell’attore sul personaggio”, uscito postumo nel 1957 - sono da considerarsi piuttosto una raccolta di appunti e di riflessioni e, di conseguenza, quasi uno studio “in progress”, nel quale lo stesso autore parte talvolta da principi che poi si trova a superare o si dirige verso obiettivi che vengono invece sostituiti da altri.

Nell’introduzione a “Il lavoro dell’attore su se stesso”, al riguardo Stanislavskij scrive tra l’altro: “Il presente volume, come del resto quelli che seguiranno, non ha nessuna pretesa di scientificità. Hanno soltanto uno scopo pratico. Rappresentano soltanto un tentativo di trasmettere quello che ho imparato dalla mia lunga esperienza di attore, regista e pedagogo”.

La decisione di creare un sistema per il teatro si era fatta strada in lui mentre lavorava come attore, come spiega nello scritto “La mia vita nell’arte”: in particolare, nel 1906, durante uno spettacolo, si accorge di recitare in maniera meccanica e da qui inizia a riflettere sulle basi della recitazione.

In forma di diario, “Il lavoro



Stanislavskij, a sinistra in questa foto, in compagnia del drammaturgo Bernard Show



## Konstantin Alekseev, in arte Stanislavskij

Konstantin Sergeevic Alekseev, che prese il nome d'arte di Stanislavskij, nacque nel 1863 a Mosca, dove morì nel 1938. Discendente di un'agiata famiglia di industriali, ebbe fin da piccolo un'educazione musicale e teatrale. Attore e regista, iniziò molto presto la sua ricerca sull'essere attore. Può essere considerato un riformatore della cultura teatrale russa. Con il drammaturgo Vladimir Nemirovic-Dancenko fondò nel 1898 il Teatro d'Arte di Mosca. Tra i suoi scritti, "Il lavoro dell'attore su se stesso" del 1938 e "Il lavoro dell'attore sul personaggio", pubblicato postumo nel 1957. Nel 1926 fu anche pubblicata una sua autobiografia, tradotta in varie lingue, preziosa per comprendere la realtà teatrale russa dell'epoca.

dell'attore su se stesso" è immaginato da Stanislavskij come scritto dall'allievo (Konstantin Nazvanov, detto Kostja) di un'accademia teatrale (diretta da Arkadij Nikolaevic Torcov) ed è diviso in una parte nella quale si spiega come operare con i sentimenti e in una seconda nella quale si illustra la creazione di un personaggio. Riprendendo un concetto di Goethe (l'opera d'arte nasce dalla natura), Stanislavskij è dunque convinto che il personaggio nasca dalla natura dell'attore, tema al quale dedica particolare attenzione: "Uno dei problemi più pressanti emersi dal 'sistema', - scrive nella sua introduzione - è consistito nel risvegliare naturalmente dal suo inconscio la creatività della natura organica. E di questo si parla nell'ultima parte del libro, nel capitolo XVI. È un capitolo al quale occorre rivolgere un'attenzione particolare, poiché rappresenta l'essenza stessa della creatività e di tutto il 'sistema' (...). Il mio scopo è aiutarvi a creare un uomo vivo da voi stessi. Il materiale

per crearlo dovete prenderlo da voi stessi, dalle vostre memorie emotive, dalle esperienze da voi vissute nella realtà, dai vostri desideri e impulsi, da elementi interni analoghi alle emozioni, ai desideri e ai vari elementi del personaggio che impersonate (...). Tutto il segreto, la via alla creazione, è in voi stessi: e tutto quello che io, regista, posso fare, è riportarvi a voi stessi. Ogni uomo può vedere e rispecchiare nella sua arte il mondo che lo circonda così come glielo consente la coscienza che vive dentro di lui".

Un profondo lavoro psicologico, dunque, quello proposto da Stanislavskij. Ma non disgiunto - anzi - da un accurato allenamento fisico: "Sapete che il lavoro creativo deve cominciare sempre con il rilassamento dei muscoli. Perciò mettetevi comodi e riposatevi come se foste a casa vostra. (...) Dovete liberarvi almeno del 95 per cento di tensione, non esagero. La tensione di un attore in scena centinaia di persone raggiunge proporzioni

iperboliche. E il peggio è che nasce inavvertitamente. Coraggio, eliminatene quanto più potete. In scena dovete sentirvi ancora più disinvolti che nel vostro appartamento. Dovete sentirvi più a vostro agio che nella vita normale, perché essere soli in scena, non è semplice come a casa. È 'solitudine in pubblico".

In estrema sintesi, possiamo dire che alla base dell'interpretazione stanno, secondo Stanislavskij, due momenti. Uno è quello della "personificazione", che inizia con il rilassamento muscolare e continua con l'espressività fisica, lo studio della voce, la coerenza delle azioni esteriori. L'altro è quello della "riviviscenza", che inizia con l'immaginazione, continua con la divisione del testo in sezioni (anche per agevolare la memorizzazione), passa attraverso l'eliminazione dei cliché e l'identificazione del tempo-ritmo: esso è fondamentale, perché per Stanislavskij ciò che non è rivissuto non è vivo; ma deve anche

continua a pagina VI ►

# L'Actor's Studio



**L**e radici dell'Actor's Studio, considerato ancora oggi la più importante "fabbrica di grandi attori" esistente al mondo, sono da ricercare nel Group Theatre, associazione teatrale che aveva come obiettivo primario non tanto l'allestimento di spettacoli quanto la formazione di un gruppo di attori in grado di dar vita a qualsiasi personaggio con il più alto grado di "verità". Lee Strasberg, destinato a divenire il vero uomo-simbolo dell'Actor's Studio, era stato appunto tra i fondatori del Group Theatre, attorno al quale gravitavano attori e registi come Elia Kazan e Stella Adler. Dopo la chiusura di questa associazione, nel 1947 a New York veniva fondato l'Actor's Studio: non fu, si badi bene, Strasberg a fondarlo ma ne fu direttore e anima dal 1951 fino alla morte, nel 1982; a fondarlo furono invece

Elia Kazan, Robert Lewis e Cheryl Crawford. E fu dall'Actor's Studio che uscirono molti dei nomi di più alto rilievo del cinema e del teatro americani, da Marlon Brando a James Dean, da Paul Newman a Robert De Niro (che fu però anche allievo di Stella Adler) e Al Pacino. Persino divi di prima grandezza, già affermati a Broadway e a Hollywood, chiedevano di partecipare ai seminari dell'Actor's Studio: tra i nomi più illustri, quelli di Marilyn Monroe, Michael Caine e Rock Hudson. Non tutti però furono estimatori di questa celebre scuola; in un'intervista, ad esempio, Spencer Tracy affermò: "Questi ragazzi di oggi mi dicono che dovrei provare questo nuovo metodo: ma sono troppo anziano, troppo stanco e troppo bravo per interes-

sarmene".

Alla base del "metodo Strasberg", adottato all'Actor's Studio, stava il "metodo Stanislavskij": ecco quindi la ricerca della verità nell'interpretazione (da elaborare nella propria interiorità, attraverso il recupero delle passate esperienze personali) subentrare alla recitazione impostata propria del teatro ottocentesco. Sono due gli strumenti che Strasberg utilizza maggiormente: l'improvvisazione e il cosiddetto esercizio di memoria affettiva, ossia la rielaborazione psicologica di un avvenimento passato per ricostruire i sentimenti che vi sono connessi.

Politicamente parlando, il Group Theatre prima e l'Actor's Studio poi mostrarono una certa simpatia per la sinistra. Una

spaccatura si ebbe così, all'interno della scuola, quando nel 1950 Elia Kazan decise di ammettere davanti al senatore McCarthy la sua appartenenza al partito comunista negli Anni Trenta, rivelando anche il nome di alcuni suoi compagni di partito, attori che da quel momento furono completamente emarginati. Non a caso nel 1953 Arthur Miller, un tempo intimo amico di Kazan, scrisse il dramma "Il crogiuolo" - feroce satira del maccartismo, equiparato alla caccia alle streghe dei secoli passati - mentre nel '54 Kazan rispose con "Fronte del porto", nel quale cercò di giustificare la propria scelta come "necessità" resa tale dallo stato dei fatti.

Ma l'Actor's Studio non risentì più di tanto di questi dissapori. Le richieste erano tanto numerose da far decidere l'apertura, nel 1967, di una "filiale" nella costa ovest.



**«Questi ragazzi di oggi mi dicono che dovrei provare questo nuovo metodo: ma sono troppo anziano, troppo stanco e troppo bravo per interessarmene».**

*Spencer Tracy*

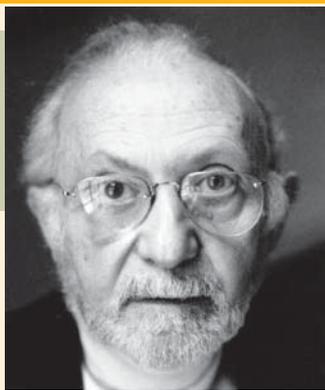
*In alto, Marilyn Monroe*

## Lee Strasberg Il maestro delle stelle...

Lee Strasberg era nato in quella che oggi è l'Ucraina, nell'allora Impero Austro-Ungarico, nel 1901. Nel 1908 aveva seguito la famiglia a New York. Strasberg arrivò tardi al teatro, dopo aver fatto molti altri lavori ed aver solo sfiorato la scena sia come attore che come spettatore. Tutto cambiò, però, quando iniziò ad assistere agli spettacoli del Broadway Theatre, dove applaudì tra gli altri Eleonora Duse. Fu allora che cominciò a comprendere come la bravura di un attore stesse nella sua capacità di rendere vero il personaggio che interpretava e come tale capacità non fosse frutto tanto (o soltanto) di un talento innato quanto di una dura, seria preparazione.

Questa nuova consapevolezza portò Strasberg ad avvicinarsi con maggiore interesse al teatro. Ma la svolta definitiva nella sua vita avvenne nel 1923, quando il giovane assistette ad alcuni spettacoli del Teatro d'Arte di Mosca, all'epoca in tournée negli Usa. Nel 1924 Strasberg si iscrisse alla Clare Tree Major School of the Theatre, nella quale apprese le basi della recitazione, ma dalla quale si allontanò poco dopo, non riconoscendosi nello stile interpretativo enfatico e "falso" proposto dall'istituto. Si iscrisse così al Laboratory Theatre, fondato da due ex allievi di Stanislavskij: Richard Boleslavskij e Maria Uspenskaja.

Accanto allo studio della recitazione, in Strasberg co-



minciò a crescere in quegli anni l'interesse per la teoria della recitazione. Studiando il metodo Stanislavskij, ma anche opere del passato come il "Paradosso sull'attore" di Denis Diderot, egli si convinse sempre più che l'unico strumento per riuscire a portare sulla scena la "verità" fosse l'allenamento, condotto attraverso il rispetto di ben precise regole e una ferrea disciplina.

Nel 1931 fondò - con Harold Clurman e Cheryl Crawford - il Group Theatre, basato appunto sul metodo Stanislavskij, e vi rimase fino al 1935, quando si allontanò per contrasti artistici. Nel 1951, e fino alla morte giunta nel 1982, fu direttore artistico dell'Actor's Studio.

Una curiosità: se lo si vuole vedere in azione come attore si può guardare "Il Padrino parte II" di Francis Ford Coppola, dove interpreta (convinto dal suo allievo Al Pacino) il ruolo del gangster Hyman Roth.

Marlon Brando



## ... e Stella Adler, l'attrice regina dello Studio of Acting

Lo Stella Adler's Studio of Acting è spesso indicato come l'antagonista dell'Actor's Studio. La sua fondatrice - Stella Adler, appunto - vi insegnava il cosiddetto metodo della "physical action".

In realtà, la radice delle due scuole è comune, basandosi sul metodo Stanislavskij; quella che cambia è l'interpretazione e quindi la messa in pratica di quel metodo: secondo Strasberg il personaggio si doveva creare partendo dalla memoria emotiva personale (sense memory) mentre secondo la Adler si doveva partire dal testo e dal personaggio, lasciandosi andare alle emozioni da essi suscitate, che poi avrebbero preso forma attraverso le azioni fisiche dell'interprete (physical



actions). La Adler, insomma, doveva evidentemente ritenere che il metodo di Lee Strasberg in qualche modo portasse a un'infedeltà al testo, dal momento che l'attore si basava su di sé (e non su quanto era scritto) per costruire un personaggio. Ella proponeva invece un'attenta analisi del testo, dal quale (solo) l'attore doveva trarre tutte le informazioni necessarie a costruire il personaggio.

## Divo per due

Robert De Niro è stato appassionato allievo sia dell'Actor's Studio di Strasberg, sia della scuola di Stella Adler. In un'intervista, di lei disse: "La stimo molto perché mi ha influenzato in modo positivo. Non diceva di usare le proprie patologie o cose così: diceva che bisognava partire dal



personaggio. Si esamina il personaggio e poi si scopre. Il contrario di dire: 'Io sono così e io farei così'. Si parte dal personaggio. Poi non si deve tradire il testo, il copione. Ho visto fare solo da lei una analisi strutturale del testo. L'analisi strutturale del copione è un'ottima scuola".

essere in linea con quello della personificazione.

### **Che cos'è il tempo-ritmo?**

Nella vita di tutti i giorni, dice Stanislavskij, noi abbiamo un tempo-ritmo del quale non ci rendiamo conto: come una sorta di metronomo interiore che ci fa muovere e agire secondo una precisa scansione. L'attore deve dunque "sentire" questo metronomo, averne la precisa percezione per applicarlo, con risultati estremamente positivi, alla propria arte.

### **Mente e corpo**

Mente e corpo devono dunque tendere a un traguardo comune.

Cominciamo dalla mente: "Lasciate libero sfogo alla creazione subcosciente! Eliminate ciò che l'ostacola e rafforzate ciò che la favorisce. È qui che ha origine il problema fondamentale della psicotecnica: portare l'attore a una condizione creativa che consenta il prodursi del processo creativo subcosciente". E attenzione,

non si tratta per Stanislavskij di un processo destinato solo agli attori già avanti nella preparazione: "Contro l'opinione di molti maestri, - scrive infatti - io sostengo che i principianti come voi devono essere messi di fronte al subcosciente fin dai primi passi sul palcoscenico. Bisogna portarlo alla superficie, fin da quando lavorate sugli elementi e sulla sensibilità scenica riflessa interiore, in ogni prova ed esercitazione".

Ed ecco un passaggio importante per comprendere come le emozioni possano essere controllate, così da non spegnersi dopo una sola manifestazione: "E bene sarebbe possedere una tecnica capace di farci rivivere, quando vogliamo, rievocazioni già riuscite con successo. Ma i sentimenti non si possono inchiodare. Sfuggono tra le dita, come l'acqua. Perciò, volere o non volere, dobbiamo cercare un mezzo concreto per agire su di essi e stabilizzarli. Sceglietene uno qualsiasi. Il più facile e il più accessibile: l'azione fisica, le

piccole verità, brevi momenti di fede. (...) Come vedete il sistema di avvicinare il sentimento con la verità e la convinzione delle azioni fisiche, con l'«Io sono», serve non solo a creare una parte, ma anche a ravvivarne una già creata. È la nostra fortuna. Senza questi metodi l'ispirazione dell'attore sarebbe condannata a splendere una sola volta, e poi spegnersi per sempre".

A questa conclusione Stanislavskij porta il lettore dopo avergli presentato un passaggio particolarmente avvincente della sua opera, quello nel quale "l'allievo" scrive nel proprio diario quanto avvenuto nel corso di una lezione: "La lezione di oggi - si legge - mi ha aperto gli occhi. Ho visto coi miei occhi come la psicotecnica cosciente determina la creazione subcosciente. È stato vedendo Vera recitare la scena del bambino abbandonato. Quella che ha recitato tempo fa, così bene, Marija. C'è una ragione per cui Vera preferisce le scene con bambini, come quella delle

fasce di Brand. Ha perso un bimbo da poco. La scena di oggi è stata toccante: lacrime vere le inondavano il viso, ed era tanta la sua tenerezza materna, che anche per noi il pezzo di legno, avvolto in un tovagliolo, è diventato una creatura viva. E quando è arrivata la scena della morte abbiamo dovuto interromperla, perché era tale l'intensità della sua rievocazione che abbiamo avuto paura per lei. Eravamo tutti sconvolti (...). Ma di che 'richiami', di che linee, sezioni, problemi, di quali azioni fisiche volete parlare, quando si è di fronte alla vita vera?

- Ecco come fanno a creare la natura e il subcosciente! - esclama Torcov entusiasta - (...) ma tanto intuito e sensibilità non sono di tutti i giorni. Possono anche non venire e allora...

- No, no, verranno sempre! - interrompe Vera che ha sentito i nostri discorsi, e quasi temendo che l'ispirazione l'abbandonasse si precipita a ripetere la scena. Arkadij Nikolaevic che non vuole abusi dei suoi nervi ancora

## **Esercitarsi con Stanislavskij**

Nonostante i dubbi espressi dallo stesso Stanislavskij circa il fatto che quello da lui proposto fosse un vero e proprio metodo, indubbiamente del metodo i suoi insegnamenti hanno tutte le caratteristiche: compresa la stesura di regole ed esercizi ben precisi. Ne proponiamo qui di seguito alcuni, tratti sempre da "Il lavoro dell'attore su se stesso". Dall'appendice "Allenamento e addestramento", in-

contriamo alcuni "Esempi generali di esercizi sulla memoria di azioni fisiche", ossia su azioni che normalmente compiamo senza renderci conto ma che, sul palcoscenico, dobbiamo riuscire a ricreare facendone nostra l'essenza: per esempio, lucido il pavimento.

Ci sono poi "Studi sull'attenzione": per esempio, osservo un oggetto e lo descrivo; mostro agli studenti un gruppo di oggetti, poi, dopo

aver chiesto loro di chiudere gli occhi, domando di descrivermi l'ordine in cui tali oggetti si trovano.

Altri esercizi riguardano l'udito: per esempio, ascolto soltanto quello che si sente in una data stanza, oppure ascolto soltanto quello che si sente dietro una porta o una parete; o ancora, due persone leggono contemporaneamente ad alta voce, alcuni ascoltano una delle due, altri l'altra. Alcuni esercizi sul tatto: approfondire al tatto la conoscenza di un

oggetto; distinguere al tatto due oggetti e confrontarli. Sul gusto: definire il gusto che si ha in bocca; ricordare il gusto del limone o di altri sapori. Sull'olfatto: cogliere l'odore della stanza, o cogliere l'odore di un determinato oggetto e cercare di capire se è dappertutto uguale.

Altri esercizi richiedono poi l'uso di più facoltà: per esempio, concentrare l'attenzione su un determinato pensiero, oppure andare più a fondo in un ricordo (esempi: l'odore del mare,

giovani e non allenati cerca invano di fermarla. Ma poco dopo è costretta a farlo lei stessa, perché la scena non le riesce più.

-Beh, che fai ora? - le chiede Torcov - Che farai quando dovrai ripetere lo stesso spettacolo per tante sere consecutive? Gran successo la prima sera e poi fiasco...

- Ma no ! Basta che senta e reciterò - protesta Vera.

- Basta che senta e reciterò! - ripete ridendo Torcov - È come dire 'quando saprò nuotare comincerò a fare i bagni'".

La psicotecnica ha dunque la funzione, per Stanislavskij, di stimolare il processo creativo subcosciente: in pratica, l'attore si concentra sul problema principale e lascia che il subconscio si occupi di quelli minori. Niente recitazione d'istinto, che è incostante e incerta. L'attore deve, in un certo senso, imparare tutto di nuovo, proprio come se fosse un bambino che fa i suoi primi passi nella vita.

A questo punto, occorre l'immaginazione, basata

sulle proprie esperienze (memoria emotiva). L'attore deve chiedersi: "Che cosa farei se fossi in questa situazione?" e calare la risposta nelle circostanze date dall'azione che egli deve compiere. Fondamentale in tutto questo è appunto la "memoria emotiva", che può essere stimolata attraverso i cinque sensi, ma anche da oggetti animati, azioni fisiche, logica e altro.

Veniamo al corpo, ora. "A teatro - scrive Stanislavskij - l'attore è esposto allo sguardo di migliaia di spettatori fisso su di lui. Il suo corpo deve perciò essere bello, forte, con movimenti plastici armonici. La ginnastica che fate ogni giorno, prima di iniziare le lezioni, ha appunto lo scopo di correggere ed educare il vostro apparato esterno di personificazione".

Per quanto riguarda l'aspetto fisico del recitare, Stanislavskij insiste sull'importanza di perfezionare il corpo sotto tutti gli aspetti: il fisico dell'attore deve essere sano, robusto e in buona forma, così da divenire una sorta

di strumento affidabili nelle mani dell'attore. Grande importanza viene data all'andatura, al modo di camminare inscena, che deve essere quanto più possibile naturale, senza oscillazioni. Altro grande capitolo di interesse, la voce: perfetto controllo dell'apparato respiratorio e dizione perfetta sono assolutamente indispensabili. Fondamentale è poi l'intonazione, ossia l'alternanza di crescendo e calando nel discorso, tale da evitare appiattimenti e da tenere desta l'attenzione del pubblico.

### Il testo e il pubblico

Nella sua indagine sull'interpretazione, Stanislavskij segue dunque tre principi di base, come spiega egli stesso: "Ci sono tre idee fondamentali che rappresentano i punti fermi della nostra arte e ai quali dobbiamo continuamente far riferimento: (...) l'arte dell'attore drammatico è l'arte dell'azione interiore ed esteriore; la seconda riprende la massima di Puskin: 'La verità delle passioni, la verosimiglianza

dei sentimenti nelle circostanze date'; la terza mette in evidenza che 'La creazione inconscia della natura passa attraverso la psicotecnica cosciente dell'attore'".

Quanto però a considerare questi suoi studi un vero e proprio metodo, Stanislavskij non è d'accordo: "È diventata una consuetudine definire con il termine 'sistema Stanislavskij' quello che abbiamo fino ad oggi studiato. È uno sbaglio. La forza di questo sistema sta tutta nel fatto che non l'ha pensato e non l'ha inventato nessuno, ma appartiene alla nostra natura organica, sia spirituale che fisica. Noi siamo nati con questa attitudine alla creazione, abbiamo questo sistema dentro di noi".

Può essere interessante, per approfondire alcuni passaggi del "metodo Stanislavskij" per quanto riguarda "il lavoro dell'attore su se stesso" analizzare alcuni brani dell'introduzione di Gerardo Guerrieri all'edizione curata da Laterza - Biblioteca

*continua* ►

l'odore di un'alba estiva, i rumori di un traghetto); oppure, uno specchio: ripetere i movimenti del partner, la sua mimica, eccetera.

Anche la fantasia può essere stimolata. Per esempio: l'insegnante di turno dice alcune parole che ciascuno collega in un insieme armonico, completandole con la fantasia; oppure vengono dati alcuni oggetti, con i quali bisogna creare con la fantasia una serie di situazioni e fatti ad essi inerenti. Stanislavskij propone poi

specifici esercizi, per esempio sul silenzio. Quello tra due persone: due persone stanno davanti a un chiosco di giornali, A guarda B e si sforza di ricordare dove l'ha già incontrato; oppure A deve dire a B una cosa molto spiacevole e non riesce a farlo; B si accorge che qualcosa non va in A ma non si decide a parlare per primo. E quello tra più persone: per esempio, nella sala d'attesa di un dentista o di un medico.

Altri esercizi ancora riguardano più direttamente il

corpo, come gli studi sul rilassamento dei muscoli: tendere lentamente il corpo, per esempio dai talloni alle ginocchia, poi rilassarsi. O quelli sui movimenti: camminare, molleggiandosi sulle gambe. Quanto alle azioni fisiche, Stanislavskij propone vari esercizi. Ad esempio, per le azioni fisiche senza motivazione, suggerisce: state seduti, entrate dalla porta, salutate tutti, vi fermate, camminate (e via dicendo). Tra quelle con motivazione, alcuni esempi: azioni fina-

lizzate a uno scopo: stare seduti: a) per riposarvi, b) per nascondervi...

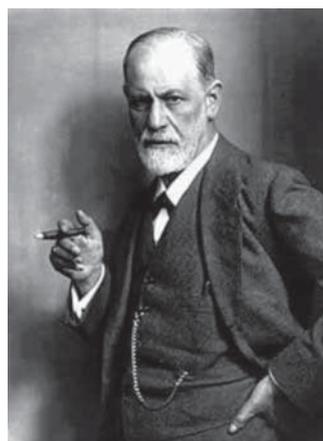
Ci sono poi azioni in rapporto a un oggetto (esempio: una camicia e diverse situazioni) e azioni e situazioni con un solo obiettivo (per esempio, aspetto: cosa significa aspettare una moglie, un amico, un figlio?). Sul tempo-ritmo, un esempio: mettere in moto il metronomo e svestirsi con tempi e ritmi diversi: veloce del metronomo e interiore altrettanto veloce.

## Il teatro epico di Brecht: il pubblico diventa giudice

In che cosa il teatro ideato da Bertold Brecht (detto "epico") si differenzia da quello tradizionale? Il principale elemento di distinzione sta sicuramente nel fatto che Brecht si proponeva di ottenere nel pubblico un atteggiamento sufficientemente distaccato da mantenersi critico, capace cioè di giudicare i personaggi e gli eventi che vedeva sulla scena. Gli attori dovevano dunque riuscire a proporre una recitazione altrettanto distaccata, di non-identificazione nel personaggio, del quale dovevano invece mettere in risalto gli aspetti storico-sociali del carattere e delle azioni. Per ottenere questo "straniamento" nello spettatore, questa non-immedesimazione, Brecht ricorreva anche a varie "distrazioni", come didascalie da far declamare agli attori, che spesso dovevano recitare in terza persona, o cartelli, cori, canzoni: il tutto per mantenere sveglia la coscienza critica del pubblico.



Universale. Ad esempio, può sorgere il dubbio che il personaggio portato in scena da un attore che segua tale metodo non sia tanto rispettoso del testo originale quanto influenzato dall'*io profondo dell'attore*. Così scrive al riguardo Guerrieri: "Stanislavskij ha sempre proclamato un grande rispetto per l'autore. Il lavoro sul personaggio deve avere come risultato la più fedele, anzi vivente, impersonazione del testo (non c'è dubbio che Craig si riferisse anche a lui quando tuonava: Non impersonate!). (...) Il fatto è che Stanislavskij, subito dopo aver dichiarato la sua reverenza per il testo, aggiunge che non si può farlo così com'è. Non si può passare direttamente dalla parola scritta alla parola detta: questo sarebbe una declamazione e non un'imprecazione. Inoltre, l'attore davanti a un testo si trova di fronte a parole 'morte' da far rivivere". D'altra parte, così scriveva Stanislavskij: "Il testo verbale di un'opera drammatica, tanto più è geniale, tanto più appare l'espressione di sentimenti e pensieri dello scrittore e degli eroi del suo dramma. Sotto ogni parola del testo si nasconde un sentimento e un pensiero che l'hanno originata e la giustificano.



## Sigmund Freud

*Nato a Pribor, in Austria, nel 1856 e morto a Londra nel 1939, Sigmund Freud è stato neurologo, psicoanalista e filosofo. È considerato il padre della psicoanalisi. Secondo la sua teoria, il comportamento individuale e relazionale degli esseri umani è governato dall'inconscio. Alla base dei processi interpretativi della psicoanalisi egli poneva l'impulso sessuale. Molto rilevanti anche i suoi studi sulle relazioni tra medico e paziente.*

Le parole in sé sono vuote come noci senza gheriglio, sono concetti senza contenuto, inutili anzi nocive". Riprende quindi Guerrieri: "Dunque perché l'attore possa digerire e vivificare questo ammasso di segni cartacei, deve trasformarlo: se la parola è il risultato di un processo, l'attore deve rifare questo processo per proprio conto, risalire dalle parole ai pensieri e ai sentimenti che l'hanno originate: rifare quindi, da un punto di vista organico, il periplo dell'autore".

Un altro passaggio sottolineato da Guerrieri è il rapporto con il pubblico: "Il testo che Stanislavskij intendeva dedicare al pubblico è sfortunatamente rimasto allo stato di frammenti, e certe interpretazioni hanno accreditato l'idea che tale rapporto per Stanislavskij non esista: fautore del verismo e della 'quarta parete', Stanislavskij

avrebbe insegnato all'attore a non tener conto dello spettatore. Al contrario, il peso del pubblico nello spettacolo è così determinante per Stanislavskij che esso rischia, secondo lui, di far tracollare i piatti della bilancia teatrale dalla parte della platea. (...) Stanislavskij insegna come prima cosa all'attore a non essere succube del pubblico. (...) Ma (...) il pubblico è il polo ricevente della comunicazione teatrale (...). Per questo l'*io credo* del pubblico è il test fondamentale del 'Lavoro dell'attore'. Di qui si può dire che nasca tutto il sistema; sull'immedesimazione con lo spettatore Stanislavskij fonda la legittimità del famoso 'Io non ci credo!' di regista col quale interrompe spesso le prove".

### Il rapporto con Brecht

Il metodo di Stanislavskij era considerato utile da Bertold Brecht, che però criticava decisamente l'immedesimazione dell'attore nel personaggio da esso richiesta. L'attore, secondo Brecht, doveva essere capace di mantenersi distaccato dal personaggio e di giudicarlo (metodo dello straniamento). Ovvio quindi che Brecht non potesse condividere la pratica della "giustificazione" (al con-

**«Quello che importa è una verità socialmente utile: che se ne fa il pubblico di una verità bella ma inutile?».**

*Bertold Brecht*

trario, l'attore deve mettere in luce i difetti del personaggio e delle situazioni) e nemmeno quella della linea d'azione ininterrotta (anzi, fatti e personaggi doveva essere continuamente interrotti dal giudizio e dalla critica). Anche il criterio della verità veniva osteggiata dal tedesco: "Quello che importa - scriveva - è una verità socialmente utile: che se ne fa il pubblico di una verità bella ma inutile?"

E non è finita. Brecht non approvava nemmeno le teorie psicanalitiche di Freud. Di conseguenza non poteva certo approvare un metodo, come quello di Stanislavskij, così attento alla ricerca psicologica. E nemmeno apprezzava - come altri - la terminologia utilizzata da Stanislavskij, che gli sembrava da un lato troppo artificiale e complessa e dall'altro troppo legata alla psicanalisi. Sull'argomento lo stesso Stanislavskij scrive però in una lettera ad Aleksej Ivanovic Angarov della Ceka: "(*Tale terminologia*) non è inventata da me, bensì presa dalla pratica, dal linguaggio degli allievi e principianti. Essi stessi nel corso del lavoro hanno trovato le definizioni delle loro sensazioni artistiche. La loro terminologia è valida in quanto comprensibile a tutti coloro che si avvicinano all'arte".

In merito al "confronto" tra il metodo di Brecht e quello di Stanislavskij, Guerrieri sottolinea però che "il sistema Stanislavskij non è in opposizione al metodo brechtiano, ma vi è contenuto: esso corrisponde, letteralmente, alla sua fase centrale. Brecht ha aggiun-



to al sistema una presa di coscienza e un feedback ideologico: ha chiesto all'attore di non rappresentargli soltanto il personaggio; ma anche un suo punto di vista critico. Ha introdotto nella recitazione dell'attore l'esigenza di un giudizio di valore sul personaggio". Da cosa viene dedotto tutto ciò? Dal fatto che - sottolinea Guerrieri - "la costruzione del personaggio secondo Brecht comporta almeno tre fasi: A. la prima avviene durante la lettura e nei primi giorni di prova e consiste nel cercare di conoscere bene il personaggio senza assimilarlo o perdersi dentro, ma cercando di individuarne le contraddizioni. B. La seconda fase è quella dell'immedesimazione: la ricerca della verità di un personaggio in senso oggettivo. In altre parole, voi gli lasciate la sua volizione, gli permettete di fare quello che vuole, come vuole. Lasciate che il personaggio reagisca liberamente agli altri personaggi, al suo ambiente, alla sua trama. Tutto questo in modo semplice e naturale. Dopo una lunga ed elaborata raccolta di dati e di elementi, voi vi tuffate nel personaggio: acquisite la sua forma defini-

**«I personaggi, sembra dire Stanislavskij, devono agire esattamente come gli uomini che ci stanno intorno e di cui conosciamo l'attimo 'presente' in cui si incrociano con noi - ma il loro 'passato' va faticosamente analizzato - e il futuro è una somma di dati di cui nessuno va trascurato ».**

*Giorgio Strehler*

tiva, diventate tutt'uno con esso; C. c'è poi la terza fase: nella quale voi tentate di vedere il personaggio dal di fuori, dal punto di vista della società. E a questo punto, voi dovete cercare di ricordare sia la diffidenza che l'ammirazione che avete provato nei riguardi del personaggio durante la prima fase".

#### **L'etica dell'attore**

Secondo Stanislavskij l'arte richiede etica e disciplina: richiede ordine, non può vivere nel disordine. Allo stesso modo, l'attore deve essere responsabile, sulla scena e fuori dalla scena. Deve inoltre avere una vita piena e stimolante, che lo aiuti a mantenere la mente e il corpo attivi.

#### **Il lavoro dell'attore sul personaggio**

Questo secondo lavoro di Stanislavskij può essere considerato una continuazione e un approfondimento del precedente "Il lavoro dell'attore su se stesso".

La stessa editrice Laterza - Biblioteca Universale l'ha pubblicato affidandolo alle cure di Fausto Malcovati e completandolo con una prefazione di Giorgio Strehler: "Qui si va ben lontani

- scriveva il regista - da carismatiche 'teorie'. Qui si parla di lavoro quotidiano, di faticose scoperte giornaliere, di riflessioni strettamente collegate con la prassi del palcoscenico... Non 'messaggi', ma 'nozioni'. A lui anche il compito di proporre una sintesi del metodo: "Quattro 'regole' scientificamente inoppugnabili: impatto con il personaggio; analisi, creazione e animazione delle circostanze esteriori; creazione e animazione delle circostanze interiori. Quattro regole valide per ogni tipo di opera teatrale". Da regista a regista, Strehler afferma: "(*Stanislavskij interagisce con i personaggi*) creando di continuo una sorta di dibattito dialettico con ciascuno di essi, chiedendo loro: 'Chi sei? Di dove vieni? Perché agisci così e non in altro modo? Come? Dove? Quanto cambierebbe la vicenda che ti coinvolge, se operassi in modo diverso?'".

"Stanislavskij - continua Strehler - (come farà più tardi Brecht, ma anche come faranno Copeau o Jovet!) non dà niente per 'già conosciuto'. Due più due non fa quattro, finché non è

esaurientemente dimostrato e risolto in termini di totale convinzione. L'impatto con il personaggio (regola numero uno) sfocia nell'analisi (regola numero due) - ma siamo appena a metà del cammino. (...) E qui la parola si comincia a staccare dalla pagina, il 'disegno' deve diventare 'corpo umano', il libro si fa palcoscenico". E prosegue: "I personaggi, sembra dire Stanislavskij, devono agire esattamente come gli uomini che ci stanno intorno e di cui conosciamo l'attimo 'presente' in cui si incrociano con noi - ma il loro 'passato' va faticosamente analizzato - e il futuro è una somma di dati di cui nessuno va trascurato".

### I due attori di Stanislavskij

Stanislavskij indica due diversi tipi di attore: gli attori "della vista", che visivamente riescono a ricostruire ambienti e personaggi, e gli attori "dell'udito", che vengono invece stimolati dal livello fonico e musicale.

Ne "Il lavoro dell'attore sul personaggio" Stanislavskij torna su alcuni passaggi già trattati negli scritti precedenti, talvolta definendoli in maniera più precisa. Ecco allora la sua sintesi riguardo al metodo proposto: "Il lavoro sul personaggio si compone di quattro fasi importanti: conoscenza, riviviscenza, personificazione e forza comunicativa".

Per quanto riguarda in particolare la conoscenza, secondo Stanislavskij essa è "paragonabile al primo incontro tra futuri innamorati": un "inizio" molto importante, "in quanto le prime impressioni sono vivaci, gli

## Il metodo di Michael Cechov

Considerato tra i più brillanti studenti di Stanislavskij, Mikail (poi Michael) Cechov (1891 - 1955) era nipote del drammaturgo Anton. Fuggito nel 1920 negli Stati Uniti, portò avanti il suo insegnamen-

to, basato su un approccio psico-fisico al personaggio, costruito attraverso un lavoro sugli impulsi, sull'immaginazione e sulle azioni e la gestualità scaturite dall'intimo e portate all'esterno.

stimoli più acuti: assumono un ruolo fondamentale nel processo, giungono all'improvviso, sono immediati e molto spesso lasciano la loro impronta su tutto il successivo lavoro dell'attore".

### I compiti e l'allenamento

C'è un'espressione usata da Stanislavskij, che vale la pena chiarire: i compiti. "I compiti devono appartenere infatti non solo all'attore, ma devono avere qualche analogia con il personaggio che l'attore ha scelto o che gli è stato assegnato. Egli quindi deve collocarsi al posto del personaggio per poter in base alla propria esperienza conoscere la sua vita almeno nella sua immaginazione artistica. A tale scopo è necessario ricreare mentalmente quelle condizioni interiori ed esteriori della vita del personaggio e cioè, usando l'espressione di Puskin, le 'circostanze date' della vita spirituale del dramma e del personaggio. Una volta al centro di queste circostanze un attore, con i propri sentimenti e l'esperienza individuale, perviene alla conoscenza di quelle che sono le aspirazioni di un determinato personaggio, e conosce, per usare nuovamente la nota espressione di Puskin,

la 'verità delle passioni' dalla quale verrà poi originata la vita spirituale e umana del personaggio. Solo allora inizia la vera riviviscenza del personaggio".

Dal compito l'attore deve poi passare al "supercompito". Andiamo per gradi. Il primo passo, giunti a questo punto, è la cosiddetta "riviviscenza" (ossia l'azione interiore), per la quale si può utilizzare la tecnica delle azioni senza oggetti: "In ogni azione fisica - spiega Stanislavskij -, se non è solo meccanica, ma alimentata dall'interiorità, è racchiusa l'azione interiore, la riviviscenza. Così hanno origine i due piani della vita del personaggio, quello interiore e quello esteriore, agganciati fra loro e accomunati dal fine comune. (...) Ecco, io recito da molti anni, nondimeno ogni giorno compreso oggi, ripeto per 10-20 minuti questi esercizi (*appunto azioni senza oggetti*) nelle più disparate circostanze, in prima persona, sulla base della mia esperienza. Altrimenti, chissà quanto ci avrei impiegato per comprendere le parti costruttive di ogni azione fisica della scena di Chestakov! Se l'attore si allena con tenacia, impara a riprodurre quasi tutte le

azioni umane secondo logica. Ma deve impegnarsi in un lavoro quotidiano, come possono essere i vocalizzi per il cantante e gli esercizi alla sbarra per il ballerino. Grazie a questi esercizi sistematici, posso recitare senza prove qualsiasi personaggio". Solo a queste condizioni si può raggiungere l'obiettivo finale: "Insomma, bisogna arrivare a un punto tale da avere verso il personaggio un atteggiamento non astratto, come nei confronti di una terza persona, ma concreto, come verso se stessi, verso la propria vita. Quando questa sensazione di se stessi nel personaggio e del personaggio in se stessi si fonde con una corretta disposizione scenica, allora si può affrontare con fermezza lo studio dell'opera e la ricerca del suo supercompito. (...) Il mio obiettivo è di indurvi a forgiare ex novo una persona viva, il cui materiale spirituale ha origine da voi stessi, dai vostri ricordi, emozioni, desideri, aspirazioni (...). Quando siete in palcoscenico ed eseguite delle azioni fisiche, pensate soltanto a come comunicare il più chiaramente possibile il vostro messaggio. Sforzatevi di indurre il partner a pensare, sentire, vedere ciò di cui parlate. Che vi riesca o no, è un altro paio di maniche. L'importante è che lo vogliate fermamente e crediate nella possibilità del vostro successo".

Qui è interessante aprire una parentesi in merito alla comunicazione. Per Stanislavskij la comunicazione si esprime in più modi, ma in particolare nel contatto con se stessi (soggetto e oggetto

interiori tendono a sovrapporsi) e nel contatto fra più attori, all'apparenza più facile ma nel quale si rischia il "vizio di mestiere": il non ascoltarsi, cioè; io parlo, il mio partner parla ma non ci ascoltiamo davvero e questo non sfugge al pubblico, perché sente che il filo che dovrebbe unire il nostro dialogo è spezzato.

### La regia

Stanislavskij parla anche in prima persona del proprio metodo: "La novità del mio metodo consiste nell'estrarre dall'anima dell'attore-creatore quel vivo materiale affine al personaggio".

Anzi, nel considerare la propria teoria si spinge oltre con alcune affermazioni che ci permettono di comprendere la sua idea di regia: "Per valutare meglio i miei consigli confrontate il mio metodo con quello adottato dalla maggior parte degli attori di tutti i teatri del mondo. Di solito avviene che il regista studia la parte per conto proprio e va alla prima prova con un piano bell'e pronto. Molti non studiano neanche e confidano nella propria esperienza. Sappiamo bene come questi registi 'esperti' creino la linea del personaggio di botto, usufruendo di espedienti fissi. Altri registi, più seri, di indirizzo letterario, dopo un lungo e minuzioso lavoro nella calma del loro studio, definiscono una linea razionale del personaggio veritiera, ma priva di fascino, inutile all'attore-creatore. Infine ci sono registi di eccezionale talento che mostrano agli attori come bisogna interpretare il personaggio. Più è

## Il metodo di Sanford Meisner

Tra gli attori che gravitarono attorno al Group Theatre di Strasberg e soci ci fu anche Sanford Meisner, apprezzato formatore. Il suo è il cosiddetto "metodo della repetition", basato sul rapporto e sull'azione

verbale tra interpreti. Un esercizio consiste ad esempio nel dire "tu mangi" a un proprio partner di scena, che a sua volta dice "io mangio" e si continua finché la parola diventa convinzione e quindi azione.

geniale il loro esempio, più è potente l'impressione prodotta sull'attore e più questi è succube del regista e tenta di emularlo. Incapace di dimenticare l'impressione ricevuta, è destinato a imitare inadeguatamente il modello. Dopo l'esempio del regista, l'attore rimane privo della propria libertà d'opinione sul personaggio. È auspicabile che gli artisti geniali siano indulgenti verso chi è loro inferiore per talento e vi si adegui. (...) Che ogni attore sia solo quel che è in grado di dare e non persegua l'irraggiungibile. Un dignitoso originale è meglio della copia scadente di un quadro eccelso. Per quanto riguarda i registi, si potrebbe consigliare loro di non imporre mai nulla agli attori, di non tentarli con modelli inarrivabili, ma di allettarli e indurli a carpire la tecnica necessaria per l'esecuzione di semplici azioni fisiche. Bisogna saper stuzzicare nell'artista l'appetito per il personaggio. Per evitare ogni pericolo, consiglio agli attori di aggrapparsi tenacemente alla ciambella di salvataggio delle azioni fisiche che conduce immancabilmente alla linea spirituale del personaggio".

D'altra parte, il tema del

regista sta particolarmente a cuore a Stanislavskij, che in un'appendice a "Il lavoro dell'attore sul personaggio" afferma: "Ci sono registi che usano gli attori per far bella mostra di sé per esporre 'i nuovi principi', 'le nuove leggi della creazione' e persino 'nuove forme d'arte' da loro inventate. Registri di tal fatta fanno dell'attore una pedina da spostare da una posizione all'altra, senza dare alcuna giustificazione interiore alle azioni che lo costringono a eseguire sulla scena".

Ma ce n'è anche per i drammaturghi: "Molte volte i drammaturghi sfruttano l'attore come mero portavoce delle proprie opere".

### L'approccio al personaggio

Ma ecco lo schema di lavoro redatto da Stanislavskij per l'approccio a un personaggio:

"1. Racconto (generico, non troppo particolareggiato) dell'intreccio.  
2. Recitare l'intreccio in base alle azioni fisiche. Esempio: entrare in una camera. Prima di entrarvi precisare da dove si proviene, dove si va e perché. (...) Si scelgono delle azioni della commedia: se non bastano, se ne inventano altre nello spirito dell'opera (che farei "se" io, adesso,

oggi, qui, mi trovassi in circostanze analoghe a quelle del personaggio?).

3. Esercitazioni sul passato, sul futuro (il presente nella scena stessa): da dove provengo, dove vado, che è successo fra un'apparizione in scena e l'altra.

4. Racconto (più particolareggiato) delle azioni fisiche e della trama della commedia (...).

5. Si definisce temporaneamente un supercompito abbozzato, approssimativo.

6. Sulla base del materiale ricevuto, tracciare un'azione trasversale temporanea e approssimativa. Interrogarsi continuamente: che farei "se" mi trovassi nella situazione data?

7. Dividere l'azione nelle sezioni fisiche più grandi (senza le quali l'opera non ci sarebbe).

8. Eseguire le azioni fisiche così abbozzate sulla base della domanda: che cosa farei "se" io...

9. Se la sezione sfugge all'esecuzione, dividerla temporaneamente in sezioni medie e, se necessario, piccole e piccolissime. Studio della natura delle azioni fisiche.

Osservare rigorosamente la logica delle sezioni grandi e delle loro parti costitutive; le azioni grandi vengono eseguite per ora senza oggetti.  
10. Formare una linea logica consequenziale di azioni fisiche, prenderne nota e rafforzarla nella pratica (ripassarla molte volte, fissarla solidamente, liberandola di tutto il superfluo, via il 95%), condurla alla verità e alla convinzione. (...)

11. La logica, la consequen-

## Il metodo di Vsevolod Mejerchol'd

La sua biomeccanica è un sistema di allenamento dell'attore in funzione della recitazione. Si basa sul principio che "l'attore è il meccanico e il corpo la macchina su cui deve lavorare". Tre le fasi: intenzione (percezione intellett-

tuale del compito); esecuzione fisica (realizzazione dell'idea dell'attore); reazione psichica (emersione della vita emozionale dell'attore). L'attore deve ridurre al minimo il processo cosciente (dalle teorie di Pavlov).

zialità, la verità e la convinzione si rafforzano in base al principio del "qui, oggi, ora".

12. I suddetti elementi formano insieme la condizione denominata 'io sono'.

13. Dove c'è l'io sono, c'è la natura ed il suo inconscio.

14. Finora si è recitato con parole proprie. Segue adesso la propria lettura del testo. Gli allievi o attori si appropriano di singole parole o frasi del testo dell'autore che sembrano loro necessarie o che li hanno colpiti. Le annotano e includono nel testo del personaggio che hanno creato da soli. Dopo qualche tempo seguono ulteriori letture del testo con nuove inclusioni. A poco a poco, in principio per frasi spezzate, poi per interi periodi, il personaggio acquisisce completamente le parole dell'autore.

15. Si impara il testo, lo si fissa, ma non lo si ripete ad alta voce, perché non si instaurino stereotipi verbali. Anche la messinscena non va rigidamente fissata per evitare premature costrizioni esteriori. (...) Durante tale lavoro si continua a raccontare sempre più particolarmente il contenuto dell'opera. Gradualmente la linea delle azioni fisiche si arricchisce di circostanze

psicologiche sempre più definite palesando il super-compito.

16. Continuare a recitare la commedia secondo le linee stabilite. Le parole vanno pronunciate solo mentalmente, ma sostituite ad alta voce con le intonazioni corrispondenti (ta-ta-ti-ra).

17. Rafforzare la linea interiore del personaggio subordinando a essa il testo parlato affinché questo non sia profferito macchinalmente. Continuare a recitare la commedia per intonazioni e contemporaneamente continuare a lavorare alla linea interiore del sottotesto. (...)

18. Dopo che questa linea si è rafforzata recitare a tavolino il testo dell'autore, seduti sulle mani per evitare ogni gesticolazione, sforzandosi di trasmettere ai propri interlocutori con la massima esattezza le linee elaborate, le azioni, i particolari e tutta la partitura.

19. Lo stesso a tavolino con le mani e il corpo liberi, con alcuni movimenti.

20. Lo stesso sul palcoscenico con messinscena improvvisata.

21. Elaborazione e definizione della scenografia (con quattro pareti per evitare che gli attori recitino verso il pubblico). Ognuno degli attori propone un suo sche-

ma scenografico secondo le proprie esigenze. Dalle varie proposte si definisce lo schema definitivo.

22. Elaborazione e abbozzo della messinscena. Si dispone la scenografia secondo lo schema fissato e si introduce l'attore. Gli si chiede dove farebbe una dichiarazione d'amore, un incontro a quattr'occhi, dove si confiderebbe con qualcuno (...). Che gli attori si muovano sulla scena compiendo tutte le azioni fisiche necessarie alla commedia (...).

23. Prova di validità delle varie proposte per la messinscena, eliminando ora l'una ora l'altra delle quattro pareti.

24. Discussione a tavolino sulla linea letteraria, sociale, politica, artistica e così via. Nota. Caratterizzazione. Tutte le tappe percorse hanno contribuito a formare la caratterizzazione interna. A questo punto dovrebbe apparire da sé la caratterizzazione esterna. Come regolarci nel caso essa non dovesse apparire? Ripetiamo quanto già fatto, ma accompagnandolo con lo zoppicare di una gamba, un balbettio, (...). Se la caratterizzazione esterna non compare da sé, bisogna innestarla dall'esterno come un ramo di limone si innesta in un pompelmo".

### Jerzy Grotowski e il teatro povero

E veniamo a Jerzy Grotowski. La sua esperienza e il suo insegnamento sono tappe obbligate quando si vogliono analizzare i metodi di preparazione dell'attore e le tecniche di recitazione.

Con quello di Stanislavskij (nelle sue varie derivazioni),

quello di Grotowski è certamente il metodo oggi più conosciuto e utilizzato.

"Bibbia" della sua teoria e pratica sul teatro è "Per un teatro povero", testo che chiarisce



la posizione dell'autore sul teatro e indica una serie di esperienze pratiche da mettere in atto per che ne voglia seguire l'insegnamento.

A firmare l'introduzione al testo nell'edizione curata da Bulzoni è Peter Brook, regista celebre e a sua volta considerato un "maestro" nel campo della recitazione. "Grotowski è straordinario - scrive Brook -. Perché? Per quanto io ne sappia, nessun altro al mondo, dopo Stanislavskij, ha condotto una ricerca così approfondita e completa sulle caratteristiche, la fenomenologia e il significato della recitazione, sulla natura e la scienza dei processi mentali, fisici ed emotivi a essa connessi. Egli ha dato al suo teatro il nome di laboratorio; e in effetti lo è; è un centro di ricerca. È forse l'unico teatro d'avanguardia in cui la povertà non costituisce un ostacolo, in cui la penuria di denaro non giustifica l'uso di mezzi così inadeguati da pregiudicare automaticamente gli esperimenti. Nel teatro di Grotowski, come in ogni vero laboratorio, gli esperimenti sono validi sul piano scientifico poiché le condizioni fondamentali sono rispettate".

I collegamenti con Stanislavskij sono notevoli: "Mi sono formato alla scuola



di Stanislavskij - spiega lo stesso Grotowski -; i suoi studi tenaci, il rinnovamento sistematico dei metodi di osservazione, e il rapporto dialettico da lui stabilito nei confronti della sua prima produzione hanno fatto di lui il mio ideale personale". Pur riconoscendo tali meriti al predecessore, però, Grotowski avverte: "Stanislavskij ha impostato tutti i problemi metodologici. Tuttavia, le soluzioni a cui siamo giunti differiscono dalle sue - talvolta sono addirittura opposte".

Non è solo a Stanislavskij, inoltre, che Grotowski ha guardato per costruire le basi del suo metodo; anzi, in esso si ritrovano elementi di numerose tecniche e di stili diversi, come spiega egli stesso: "Ho avuto modo di studiare tutti i principali metodi europei ed extraeuropei per l'allenamento dell'attore. Fondamentali per gli scopi da me perseguiti sono stati: gli esercizi ritmici di Dullin (*Charles, 1885-1949*), gli studi i Delsarte sulle reazioni estroverse e introverse (*Francois, 1811-1871*), l'opera di Stanislavskij sulle 'azioni fisiche', l'allenamento biomeccanico di Mejerchol'd (*Vsevolod, 1874-1940*), le sintesi di Vachtangov (*Evgeni, 1883-1992*). Sono state

*Qui sopra, alcune "maschere" proposte da attori diretti da Grotowski, create utilizzando esclusivamente i muscoli facciali.*

*Qui accanto, una scena tratta da "Akropolis", lavoro firmato da Grotowski: la marcia verso il lavoro per la costruzione dell'Acropoli della nostra epoca: un campo di sterminio (Foto Teatro Laboratorio)*

anche molto stimolanti per me le tecniche d'allenamento del teatro orientale".

Quando si parla di metodo, nel caso di Grotowski, bisogna però chiarire bene che cosa si intende. È lo stesso maestro a specificare le sue intenzioni: "Non intendiamo dotare l'attore di un repertorio preordinato di ricette sceniche o fornirgli un bagaglio di trucchi del mestiere. Il nostro non è un metodo deduttivo che tende ad aumentare il savoir-faire scenico. Da noi tutto è concentrato sulla 'maturazione' dell'attore che è espressa da una tensione verso l'assoluto, da una denudazione completa, dall'estrinsecazione degli strati più intimi del proprio essere e tutto questo senza la benché minima traccia di egotismo o di auto-compiacimento. L'attore fa dono totale di sé. Questa è la tecnica della trance e dell'integrazione delle energie psichiche e fisi-



che dell'attore che, emergendo dagli strati più intimi del suo essere e del suo istinto, scaturiscono in una specie di 'transluminazione'. Un concetto che Grotowski chiarisce ulteriormente in questo passaggio: "Nel nostro teatro formare un attore non vuol dire insegnargli qualcosa; noi cerchiamo di eliminare le resistenze del suo organismo al suddetto processo psichico. Il risultato è l'annullamento dell'intervallo di tempo fra gli impulsi interiori e le reazioni esteriori in modo tale che l'impulso sia già una reazione esterna. (...) la nostra perciò è una 'via negativa' - non una somma di perizie tecniche, ma la rimozione di blocchi psichici". Un lavoro impegnativo, dunque, quello che si richiede all'attore. Ma straordinariamente stimolante: "Vi è qualcosa di incomparabilmente intimo e fruttuoso nel lavoro che svolgo con l'attore che mi

è affidato. Egli deve essere attento, confidente e libero, poiché il nostro lavoro consiste nell'esplorazione delle sue possibilità estreme".

È dunque un processo di progressiva sottrazione quello che Grotowski propone all'attore: "Eliminando gradualmente tutto ciò che si dimostrava superfluo - spiega l'autore - scoprimmo che il teatro può esistere senza cerone, senza costumi e scenografie decorative, senza una zona separata di rappresentazione (il palcoscenico), senza effetti sonori e di luci, ecc. Non può invece esistere senza un rapporto diretto e palpabile, una comunione di vita fra l'attore e lo spettatore. Questa concezione (...) si oppone alla concezione del teatro come sintesi di discipline creative disparate - letteratura, scultura, pittura (...). Questo teatro 'sintetico' è il teatro con-

temporaneo, che definiremo subito il 'teatro ricco', ricco di difetti. (...) Per quanto il teatro possa estendere e sfruttare le proprie risorse meccaniche esso rimarrà pur sempre inferiore sul piano tecnologico al cinema e alla televisione. Propongo perciò la povertà in teatro. Noi facciamo a meno dell'impianto palcoscenico-sala: una diversa sistemazione degli attori e spettatori viene ideata per ogni nuovo spettacolo".

Per fare teatro, insomma, secondo Grotowski gli unici elementi veramente fondamentali e irrinunciabili sono due: l'attore e lo spettatore. E all'attore non intende insegnare tecniche fini a se stesse, tali da divenire abilità "commerciabili". È in questo atteggiamento nei confronti della propria attività, infatti, che Grotowski distingue due tipi di attore: l'attore - santo e l'attore - cortigiana. Una distinzione che così Grotowski illustra, in un'intervista riportata dal suo discepolo e continuatore Eugenio Barba: "La differenza tra l'attore-cortigiana e l'attore-santo è la stessa che corre fra il savoir-faire della cortigiana e l'atteggiamento di dedizione e accettazione che scaturisce dal vero amore, cioè il dono di sé. Nel primo caso prevale l'esistenza del corpo; nel secondo, esso quasi non esiste ed è fondamentale invece eliminare qualsiasi intralcio per essere pronti a superare tutte le barriere immaginabili. La tecnica dell'attore-santo è una tecnica induttiva, una tecnica di eliminazione, mentre la tecnica dell'attore-cortigiana è una tecnica deduttiva, una somma di perizie sceniche".

La tecnica è importante, comunque; ma per un fine più alto della semplice perizia in sé. Dice Grotowski: "L'attore deve essere in grado di risolvere tutti i problemi del suo corpo che gli è possibile intendere. Deve sapere come dirigere l'aria verso quelle parti del corpo che possono creare un suono e amplificarlo per mezzo di una specie di risonatore".

Nemmeno il personaggio in sé è il fine del lavoro compiuto dall'attore: "È fondamentale - spiega l'autore - utilizzare il personaggio come un trampolino, uno strumento che serva per studiare ciò che è nascosto dietro alla nostra maschera di ogni giorno - l'essenza più intima della nostra personalità - per offrirla in sacrificio, palesandola".

È un lavoro profondo quello che Grotowski richiede all'attore. E impegnativo. Durante la già citata intervista, Barba solleva un dubbio: "Questo processo di analisi porta a una specie di disintegrazione dei meccanismi che regolano la vita psichica: non pensa che vi sia il pericolo, per l'attore, di eccedere in questa evoluzione, a scapito della sua salute mentale?". "No - risponde l'autore - No, a meno che egli si dedichi al suo lavoro solo all'uno per cento: ciò che è psichicamente doloroso e che rompe l'equilibrio mentale è il lavoro svolto con scarso impegno, superficialmente. Se ci impegniamo parzialmente in questo processo di analisi e di messa a nudo - il che può generare ricchi effetti estetici - cioè se conserviamo la nostra maschera menzognera, finiamo con

l'assistere a un conflitto fra la nostra maschera e noi stessi. Ma se questo processo viene portato a termine fino ai suoi estremi limiti, possiamo con piena consapevolezza rimettere la nostra maschera di tutti i giorni, sapendo esattamente a cosa serve e che cosa nasconde(...). Essa porta pure allo scarico dei complessi proprio come in un trattamento psicanalitico. (...) Lo stesso vale per lo spettatore. Se questi accetta l'invito dell'attore e segue, in una certa misura, il suo esempio, agendo allo stesso modo, lascerà il teatro in uno stato di accresciuta armonia spirituale; se invece egli lotta per conservare intatta, a tutti i costi, la sua maschera menzognera, alla fine dello spettacolo sarà in uno stato di ancora maggiore confusione. Sono convinto che nel complesso, anche nel secondo caso, lo spettacolo rappresenti una forma di psicoterapia sociale, mentre per l'attore può costituire una terapia solo se egli si è dato al suo compito con un impegno totale".

In tutto questo, che ruolo riveste il regista? "Il regista può aiutare l'attore in questa complessa e lacerante evoluzione solo a patto che sia cordialmente ed emozionalmente aperto verso l'attore come questi lo è verso di lui. (...) Nel genere di lavoro derivante da tale rapporto di fiducia, le parole, durante le prove, sono rese persino superflue: lavorando ci si intende con un suono appena accennato o addirittura con un silenzio. (...) La condizione del regista esige un certo savoir-faire tattico, soprattutto nell'arte di go-

vernare. In genere, questo tipo di potere demoralizza: esso comporta la necessità di imparare a manipolare la gente: richiede una propensione per la diplomazia, un talento freddo ed inumano per cavarsela con gli intrighi. Queste caratteristiche seguono il regista come un'ombra, persino nel teatro povero. Quello che nell'attore possiamo chiamare la componente masochista è la variante negativa di ciò che è creativo nel regista sotto forma di componente sadica. Anche qui come altrove le tenebre sono inseparabili dalla luce".

Per concludere, ecco come Grotowski sintetizza il suo "metodo": "Le condizioni essenziali dell'arte della recitazione e che secondo noi devono diventare oggetto di ricerche sistematiche sono le seguenti: a) Stimolare un processo di auto-penetrazione che si spinga fino al subconscio, incanalando tuttavia questo stimolo per il conseguimento della reazione voluta; 2) Essere in grado di esprimere distintamente questo processo, disciplinarlo e convertirlo in segni. In parole povere questo equivale a costruire una partitura le cui note rappresentino minuscoli elementi di contatto, reazioni agli stimoli del mondo esterno; quel che definiamo 'dare e ricevere'. c) Eliminare dal processo creativo le resistenze e gli ostacoli derivanti dal proprio organismo sia dal punto di vista fisico che da quello psichico (poiché le due parti formano un'entità inscindibile)".

## Colloquio a ruota libera con Roberto Cuppone

# «Attori, siate più attivi»

**A**ttore, regista, autore teatrale, docente universitario. Roberto Cuppone è l'interlocutore perfetto per comprendere meglio se e come un attore "amatoriale" può trarre benefici dall'avvicinarsi a un metodo. Il termine amatoriale posto tra virgolette non è casuale: Cuppone è infatti convinto che non si debba pensare di essere attori amatoriali o professionisti, ma attori punto e basta. Così come non si debba pensare di fare teatro a un livello o a un altro, ma impegnarsi a fare teatro. Punto e basta. E non è un'osservazione da poco, a volerla accogliere con tutta la sua carica di stimoli e riflessioni per chiunque voglia davvero dedicare il proprio tempo totalmente o parzialmente al teatro. Altrettanto stimolanti sono alcuni concetti che emergono durante la nostra conversazione con lui in merito all'impiego di un metodo nel "mestiere dell'attore". Istinto o metodo - gli chiediamo - per essere attori? "In entrambi i casi - premette Cuppone - si tratta di termini che meriterebbero di essere discussi. Così, se per istinto intendiamo qualcosa che subiamo nonostante noi stessi, come fanno gli animali, allora non ci siamo: lo scopo del teatro non è renderci più animali di quanto

già non siamo. Se invece, attraverso la riscoperta della nostra animalità, riusciamo a renderci più uomini, il processo si fa interessante. L'istinto, insomma, non deve essere un elemento da liberare semplicemente; dev'essererci anch'esso, ma da solo non basta".

Da approfondire è poi il concetto di "metodo". Cuppone richiama la posizione di Jerzy Grotowski, sostenitore di un "teatro povero", ossia liberato da tutte le inutili sovrastrutture, nel quale l'attore possa emergere nella sua essenza: "Grotowski - ricorda Cuppone - non intendeva fornire un sistema di apprendimento, un insieme di abilità da 'mettere in banca' e tirare fuori all'occorrenza, perché ciò sarebbe stata una mercificazione e basta; al contrario, quello di Grotowski era un metodo negativo, che agiva per sottrazione, per ridurre le resistenze dell'attore ed estrarne il nucleo. Questo per dire che non esiste un metodo buono per tutti e comunque un metodo non deve essere assunto come un 'dover essere'. Le etichette non contano. Quello che conta davvero è capire perché e per chi si recita e, una volta stabilito questo, conta essere coerenti e sinceri con se stessi".

Pensare di avvicinarsi a un metodo, insomma, può

senz'altro portare a buoni risultati se a monte si è compiuta un'onestà analisi dentro se stessi: "Altrimenti si rischia di perdersi tra i metodi come ci si perde tra i prodotti di un supermercato se non si sa che cosa si sta cercando", avverte Cuppone. Il primo passo da compiere è dunque una "assunzione di responsabilità, un atto di onestà verso se stessi".

Questa presa di coscienza dell'attore fa parte, nel pensiero di Cuppone, di una visione del teatro che supera i consueti "giochi di ruolo": "Occorre uscire dalla consuetudine dell'autore che scrive, del regista che sceglie il testo, dell'attore che si limita a ubbidire supinamente. Proviamo a liberarci dal testo imposto dall'alto. L'attore dovrebbe arrivare a non chiedersi solo come fare il testo scelto da altri, ma che cosa farebbe se fosse lui a scegliere. Non sto parlando di utopistiche autogestioni dal sapore sessantottino. Intendo invece che un attore attivo, partecipe delle scelte, consapevole delle proprie potenzialità potrebbe essere un elemento essenziale per creare un meccanismo più ricco di stimoli e vitalità, apportatore di nuove idee, di proposte. Ed è l'intero processo creativo che andrebbe rivisto in questo senso. A tale ri-

guardo, il teatro amatoriale non dovrebbe cercare solo di rincorrere il teatro professionistico, ma sfruttare quelli che sono i suoi spazi di libertà e nei quali sta la sua forza: dovrebbe lavorare sui processi di scelta, studiare di più, cercare al di là del solito, condividere; e scrivere di più, inventare, ricordandosi di adattare il testo alle corde degli attori. Basta con gli attori costretti a parlare in italiano anche se per loro non è naturale. Basta con i registi che decidono a tavolino cosa fare e poi lo spingono a martellate dentro agli attori. Basta con il testo-feticcio, considerato intoccabile: un testo vive quando lo si plasma, quando lo si tratta con la giusta dose di ironia e di irriverenza, senza paura. Il testo è uno strumento. Non un dover essere".





COLLANA

*in collaborazione con*

**FONDAZIONE**  
*Cariverona*

Per le attività istituzionali

- 1 I LUOGHI DEL TEATRO**
- 2 RECITARE: LO STILE E LE TECNICHE. Prima parte**
- 3 RECITARE: LO STILE E LE TECNICHE. Seconda parte**

Testo e grafica di  
**Alessandra Agosti**

Con un'intervista a **Roberto Cuppone**

*Dicembre 2008*



# Teatro dalla Scuola 2008: ex aequo tra Vicenza e Padova

**Vincono e convincono una rilettura de “La dodicesima notte” di William Shakespeare e un testo originale, opera di Livio Pacella**

Si è conclusa con un ex aequo, al Teatro San Marco di Vicenza, l'edizione 2008 di “Teatro dalla Scuola” la storica rassegna-concorso di teatro riservata ai laboratori degli istituti scolastici superiori del Veneto. La giuria ha infatti assegnato la vittoria a quattro mani per la migliore realizzazione al Liceo “Fermi” di Padova, di scena con una rilettura de “La dodicesima notte” di William Shakespeare, e all'Istituto Tecnico “Piovene” di Vicenza, che ha proposto l'originale lavoro di Livio Pacella “Nelle streghe, nelle sirene”. I due lavori, si legge nella motivazione della giuria, si sono segnalati “per scelta dei contenuti, lessico teatrale, regia, dizione e interpretazione collettiva e individuale”. Nello specifico, quello del “Fermi” ha spiccato “per la disincantata, dissacrante, intelligente rilettura” dell'opera shakespeariana;

quello del Piovene “per la riuscita trasposizione scenica di un testo altamente lirico, accompagnata da una controllata gestualità”.

Il premio per il migliore allestimento è invece andato al Liceo “Fogazzaro” di Vicenza, di scena con lo spettacolo “Bianco come il latte”, tratto da autori vari e diretto da Ketty Grunchi: “Sul solco di una consolidata tradizione fatta di attento studio e approfondimento di tematiche contemporanee - si legge nella motivazione - il Liceo Fogazzaro ha saputo creare delicate suggestioni e intense emozioni attraverso efficaci movimenti corali, musiche fascinosi, luci ben curate e costumi appropriati”.

Premiate anche le interpretazioni collettive e individuali.

Come gruppo sono stati premiati il Liceo “Marconi” di Conegliano - che “in una trasposizione immaginifica e corale de ‘Il Maestro e Margherita’ ha ancora una volta dimostrato sicurezza nella gestualità e nella dizione, con numerosi spunti interpretativi di notevole livello” - e il Liceo “Tito Livio” di Padova, che “affrontando un ‘teatro

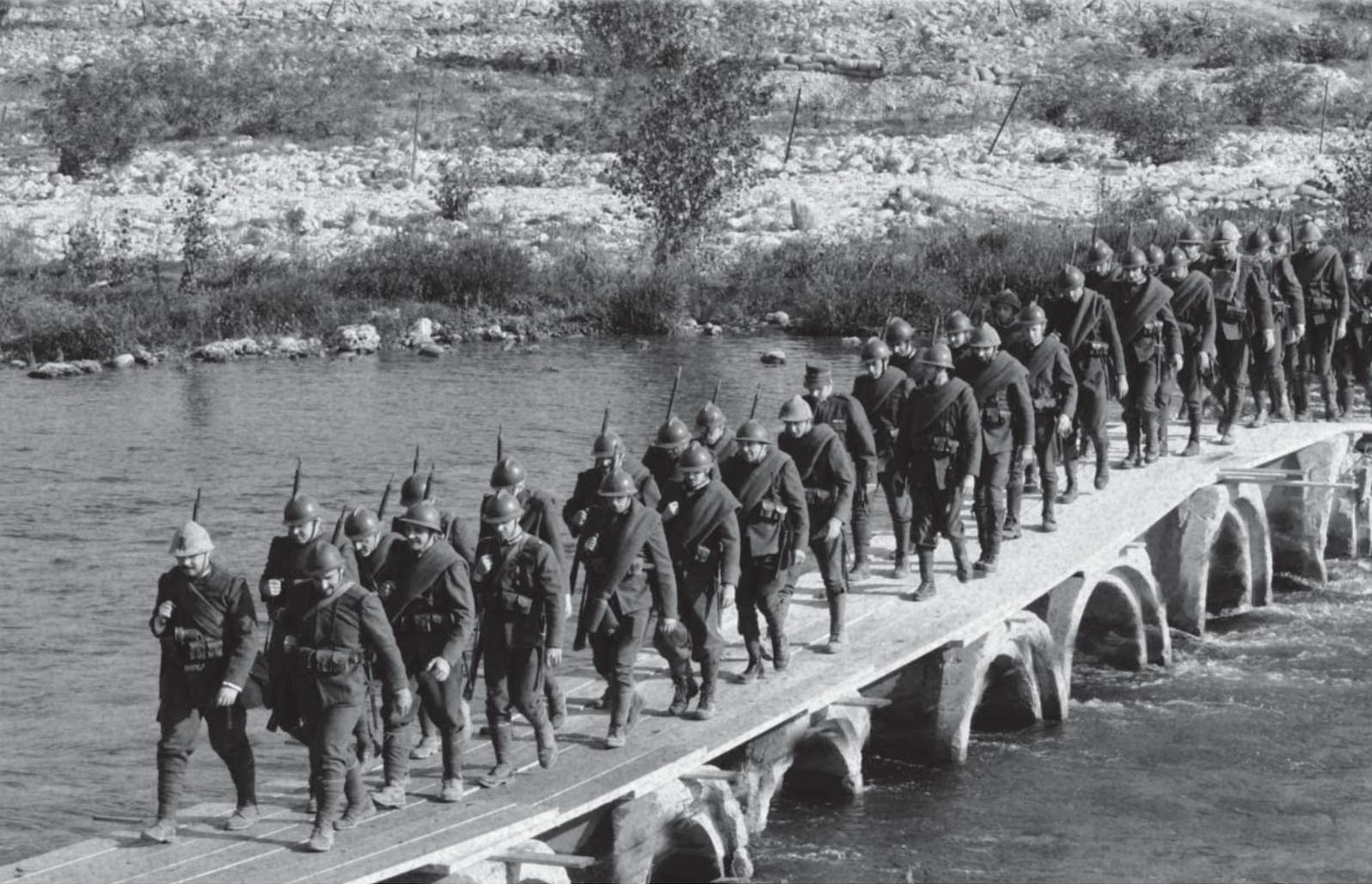
Quanto infine alle interpretazioni individuali, “per la vivacità, la partecipazione, la padronanza dei personaggi e le innegabili doti naturali”, il premio è andato a Giorgia Mazzucato del “Fermi” di Padova nel doppio ruolo di Viola e Cesario de “La dodicesima notte” di Shakespeare, e a Marcello Pecorari del Liceo “Montanari” di Verona

## Premi pure al migliore allestimento e alle interpretazioni collettive e individuali

di parola’, ormai desueto nei numerosi laboratori scolastici visitati, ha dato una convincente prova di coraggio, presentando ‘L'ultima recita di Sara’ di Giovanni Raboni; i giovani attori padovani, con una dizione corretta, un'interpretazione efficace e buona padronanza scenica si sono meritati il consenso della giuria”.

per la sua interpretazione di Zi Dima ne “La Giarra” di Pirandello, “per resa scenica efficace, per composta comicità, per aderenza convinta a un personaggio fortemente caratterizzato”.

La giuria era composta da Giuliana Barbaro, Maria Antonia Bianciardi, Leonilde Grigoletto, Silvano Moscolin e Mariano Santin.



# In prima linea con Fita Treviso

■ di **Paolo Colombatti**  
foto *Daniele Gobbo*

## Una giornata particolare: attori di varie compagnie trevigiane alla rievocazione storica della battaglia del Piave

**I**l rumore delle esplosioni fa vibrare la terra, il comandante grida di stare giù, di ripararsi. Poi arriva l'ordine di uscire dalla trincea per l'assalto al nemico. Si salta fuori, sei in campo aperto, in mezzo a tanti uomini, soldati come te che corrono e urlano tra il fumo delle granate sul greto del Piave. Doveva essere stato proprio così in quell'ottobre di novanta anni fa.

Oggi c'è l'emozione e la paura di trovarsi in uno scenario di guerra realistico mescolata alla pietà per chi nel 1918 ha combattuto davvero a pochi chilometri da dove ci trovia-

mo adesso, a Nervesa della Battaglia, nel Trevigiano.

Il 25 ottobre scorso qui ha avuto luogo un'imponente rievocazione storica della battaglia del Piave, decisiva per le sorti della Prima Guerra mondiale.

La Provincia di Treviso ha voluto in questo modo ricordare la fine della grande guerra, organizzando un evento al quale hanno preso parte oltre 250 figuranti, decine dei quali appartenenti alla Fita Veneto, coordinati dalle Sentinelle del Lagazuoi, gruppo di rievocazione storica della Prima Guerra mondiale.

Assieme a noi comparse provenienti da quasi tutti i paesi che in quegli anni si fronteggiavano sui campi di battaglia di tutta Europa: Inghilterra, Germania, Slovenia e Repubblica Ceca mescolati agli studenti di un istituto superiore trevigiano.

E per rendere tutto il più realistico possibile la battaglia è stata ricostruita dal colonnello Lorenzo Cadeddu, responsabile del centro studi storici "Piero Pieri" di Vittorio Veneto: un esperto che ha curato tutti i particolari ricreando trincee e reticolati, predisponendo anche l'allestimento di tende da campo.

Alcuni collezionisti hanno prestato i cannoni, le mitragliatrici e i mortai che, caricati a salve, hanno sparato centinaia di colpi. Tra i sassi gli esplosivi che simulavano l'arrivo delle granate mentre alcuni figuranti, armati di fucili e pistole facevano fuoco, ovviamente a salve, verso i nemici.

Molte le compagnie Fita presenti, tutte della provincia di Treviso, chiamate a raccolta dal presidente provinciale Alberto Moscatelli.

Gli attori coinvolti hanno preso molto sul serio il loro compito fin dalle prime ore del mattino, quando hanno

dovuto indossare le divise. Una vera fatica far restare aderenti alle caviglie le fasce gambiere di panno che continuavano a scendere. Inevitabili perciò i rimproveri da parte dei “comandanti” per le divise non perfettamente in ordine; una prova in più dell'estrema serietà con cui si è svolta la giornata.

E nonostante i 90 anni passati, le condizioni del tutto diverse, la pace che in Europa, tolta la brutta parentesi della guerra in Jugoslavia, dura da 65 anni, immedesimarsi nei panni di un soldato è stato facile; lo scenario attorno a noi, le divise curate nei minimi particolari dai sarti di Cinecittà (provenivano dai costumi usati nel film “La Grande Guerra” di Mario Monicelli) e le note del Coro “Giulio Bedeschi” che facevano da colonna sonora, hanno fatto sì che tutti si calassero molto presto nella parte.

Dopo essere stati divisi in squadre siamo entrati nelle trincee e seduti fianco a fianco abbiamo atteso l'inizio della battaglia. Le prime potenti esplosioni ci hanno fatto sobbalzare il cuore da quanto erano realistiche, e il pensiero è subito andato a chi ha partecipato alla terribile mattanza che è stata quella guerra. Le quasi 15.000 persone che seguivano la rievocazione dagli argini dietro a noi accompagnavano con grida l'arrivo delle granate mentre alcuni aerei d'epoca sorvolavano il fiume impegnandosi a simulare una battaglia aerea.

Noi, pronti ai nostri posti, attendevamo l'ordine di uscire allo scoperto, senza poter vedere cosa accadeva

al di là della nostra postazione. Mettere la testa allo scoperto era impossibile, il rischio era quello di venire colpiti dai sassi sollevati dalle esplosioni, controllate ma estremamente vicine ai sacchi di sabbia che difendevano le buche. Poi improvviso l'ordine: “Fuori!” Il grido percorre la lunga serpentina scavata per proteggere le postazioni e velocemente seguiamo il compagno avanti a noi verso il campo aperto. Una corsa e giù! In mezzo ai reticolati di filo spinato e al fumo. Di nuovo in piedi e di nuovo a terra, avanti a tappe verso la trincea nemica prima dell'assalto finale al grido di: Savoia!

Un'esperienza forse più simile a quella di un set cinematografico che al palco di un teatro. Coinvolgente e formativa per chi vi ha partecipato. Per la Fita Veneto l'atteso inizio di una collaborazione con la Provincia di Treviso e la possibilità di far conoscere la propria attività, anche grazie alla Rai che ha intervistato il presidente provinciale Moscatelli per un servizio andato in onda nel Settimanale del Tgr Veneto dedicato alla Grande Guerra. Per tutti, un'occasione di riflessione.

Novanta anni fa i popoli di questa parte del mondo hanno combattuto una guerra sanguinosissima, ora vivono in pace e all'interno della stessa comunità: l'Unione Europea.

Altrove invece la guerra è l'unico presente, l'unica realtà.

Rappresentazioni come questa forse possono fare sperare che la guerra non sia un destino inevitabile.



*In queste pagine, alcune immagini che raccontano la rievocazione storica della battaglia del Piave che ha avuto come protagonisti attori in forza in varie compagnie del Trevigiano. Qui sopra un gruppo di loro in compagnia del presidente di Fita Treviso Alberto Moscatelli*

# Formazione a Treviso

Prosegue a gennaio l'intensa attività di formazione teatrale promossa da Fita Treviso. Dal 20 gennaio all'1 febbraio, tre giornate con Matteo Tarasco dedicate al "Teatro dei sentimenti", comprendendone i modi di espressione. Tra gennaio e marzo (date in via di definizione), si terrà poi il seminario con Francesca Gallo dal titolo "La musica popolare: suono in maschera", con la sperimentazione di vari repertori, dal sacro al profano, di grande utilità per conoscere e utilizzare al meglio lo strumento-voce. Sempre alla voce sarà poi dedicato il seminario di Laura Pierantoni "Phoné", in programma dal 20 al 22 febbraio. "La maschera e il suo gioco" sarà invece il titolo degli incontri con Matteo

Destro, in programma - la sera dalle 19.30 alle 22 - per otto giornate tra febbraio e marzo: lo studio verterà sul mimo e sulla maschera, approfondendo varie espressioni e diversi movimenti. Laura Pierantoni tornerà ad aprile con "Dentro Phoné", tre lezioni che approfondiranno quanto affrontato nel precedente seminario. La commedia dell'arte sarà invece al centro del ciclo di sette incontri con Pino Costalunga, in programma dall'8 aprile al 10 maggio: obiettivo del corso sarà quello di aiutare l'attore a trovare l'energia, la forza comunicativa necessaria per recitare con la maschera, spaziando dalla pantomima all'improvvisazione. Nove incontri, dal 6 al 28 maggio, avranno poi

come "guida" Daniela Mattiuzzo, chiamata a indagare il teatro d'attore: un'opera d'arte - questo il punto di partenza - è la perfetta sintesi di naturalezza, forma, bellezza, completezza, come diceva Vitruvio; così l'attore deve arrivare a questi traguardi, in modo da utilizzare se stesso come uno strumento ben accordato. Di taglio tecnico sarà invece la tre giorni di studio sull'illuminotecnica con Pietro Sperduti, in programma dal 5 al 7 giugno per un totale di venti ore. Infine, l'approccio al testo: venti ore di lavoro distribuite in tre giorni, sempre dal 5 al 7 giugno, ancora sotto la guida di Matteo Tarasco.

Gli incontri si terranno al Teatro Comunale di Treviso. Info alla Fita provinciale.

## Per Teatro Insieme 2009 ricca edizione

Sei spettacoli in cartellone per l'edizione 2009 di Teatro Insieme, di scena al Centro Sociale Dina Orsi di Parè di Conegliano, in provincia di Treviso. Gli spettacoli si terranno tutti il sabato sera e la domenica pomeriggio. A gennaio: "La Bottega del Caffè" di Goldoni, Amici del Teatro di Roncade (10 e 11); "El moroso de la nona" di Gallina, Tarvisium Teatro (17 e 18); "Tre vite in affitto", pantomima con gli Oberon (24 e 25); "Mai spunciar a terza età" di Bortolozz, Asolo Teatro (31 e 1 febbraio); a febbraio: "Caligola" di Camus, Stabile del Leonardo (7 e 8); "Il ratto di Arianna" da un canovaccio di commedia dell'arte, Teatro d'Arte Spresiano (14 e 15).

## La Ringhiera di Vicenza nello studio del suo autore, Emilio Tadini

# La Tempesta conquista Milano

Un'emozione di quelle che non si dimenticano. Lo è stata, per la compagnia La Ringhiera di Vicenza, la possibilità di mettere in scena "La tempesta" di Emilio Tadini proprio nello studio del pittore e drammaturgo milanese, su invito di uno dei figli dell'artista, Francesco. Il pubblico dello "Spazio Tadini", rinomato punto d'incontro per gli appassionati delle più diverse espressioni artistiche, ha accolto con

grande interesse e attenzione la messinscena firmata dai vicentini, appositamente adattata per l'occasione. Tra gli spettatori - ulteriore motivo di emozione - la moglie di Tadini. Al termine, pieno successo, tanto più gratificante per il regista-attore Riccardo Perraro e gli altri interpreti in quanto decretato anche da persone che avevano già assistito alla storica prima di questo testo.

F.I.



# La Fita di Vicenza a congresso: discussione a tutto campo

## Roberto Cuppone sottile “provocatore” di un’ampia riflessione

Si è tenuto nelle scorse settimane a Noventa Vicentina il congresso della Fita provinciale di Vicenza. Alla presenza dei rappresentanti di numerose associazioni artistiche, la splendida Sala Paradiso dello storico Municipio di Noventa ha fatto da cornice a un acceso dibattito sul tema “Fare teatro”, volutamente ampio e “senza limiti” per consentire agli intervenuti una riflessione altrettanto aperta e a tutto campo. Particolarmente felice si è rivelata la scelta, quale “provocatore”, del prof. Roberto Cuppone, egli stesso protagonista a tutto campo della realtà teatrale, in quanto attore professionista, regista, autore e docente universitario. Attraverso la sua guida, tanto vivace nella forma quanto ricca e stimolante nei contenuti, i partecipanti all’incontro hanno avuto prima di tutto l’occasione di riflettere sul perché si fa teatro: “Non teatro amatoriale o teatro professionale - ha insistito Cuppone - ma teatro e basta. Guai a pensare che il fare teatro amatoriale sia una giustificazione a fare ‘cosine’ anziché a mettersi in gioco al cento per cento”.

Cuppone ha poi insistito sulla necessità, per chi sceglie il teatro amatoriale, di ricordarsi sempre che a spingerlo in questa direzione

è l’amore, mentre qualsiasi altra motivazione deve passare in secondo piano. Si è insomma giunti alla solita ma mai completamente risolta diatriba tra lo scegliere un testo perché ci piace e lo sceglierlo perché potrà assicurarci tante repliche. Una risposta forse non c’è, perché ciascuno - al di là delle filosofie e dei grandi discorsi - sceglie quello che ritiene più soddisfacente per sé. Ma certo può essere importante ricordare alcune sollecitazioni di Cuppone. Avere più fantasia, prima di tutto, non limitarsi al solito teatro, ai soliti testi: “Un tempo - ha ricordato l’esperto - mettere in scena un lavoro voleva dire scriverlo e non, come oggi, andare a spulciare tra i testi già pronti. E non crediate sia poi così difficile: ci sono migliaia e migliaia di canovacci dai quali partire, e la regola da ricordare è comunque sempre quella: è l’azione che fa il teatro, l’entrata, l’uscita e la nuova entrata. Inoltre, ridiamo un’anima alla lingua: quella dei vocabolari è morta, mentre attraverso il teatro si può ridare vita al linguaggio, plasmarlo con neologismi e con un uso stimolante del dialetto, magari riproponendo in vernacolo opere di grandi autori”.

Anche sul versante degli allestimenti Cuppone ha lancia-

to una proposta provocatoria alle reiterate lamentele circa la mancanza di spazi e gli alti costi connessi alla messinscena: “Ricordiamoci che il teatro è l’attore e che la capacità di smuovere l’immaginazione dello spettatore vale più di qualsiasi scenografia, costume e sovrastruttura. Lo diceva anche Jerzy Grotowski, proponendo il suo ‘teatro povero’, libero cioè da tutti gli orpelli dell’allestimento comunemente inteso”. Sempre in merito agli spazi, Cuppone ha invitato a ripensare il “dove” fare teatro: “Certamente per le prove c’è bisogno di un tetto sulla testa. Ma per le proposte teatrali, guardiamo con occhi nuovi i nostri paesi, le nostre città, riscopriamo i luoghi della storia e riportiamoli in vita attraverso le rappresentazioni”.

Numerosi i temi affrontati durante il successivo dibattito e tra questi l’opportunità di “certificare” la qualità degli spettacoli così come già in atto nella provincia di Treviso: una scelta, questa, che dopo un difficile avvio è oggi considerata dalle compagnie non un “limite” ma un “valore aggiunto” alla loro attività.

Aperto da Andrea Rigon, presidente della Fita provinciale vicentina, il congresso si è chiuso con il saluto del sin-



daco di Noventa, prof. Carlo Alberto Formaggio, che ha invitato le compagnie a farsi avanti con le Amministrazioni Comunali dell’Area Berica, sempre attente a offrire alla cittadinanza e alle diverse categorie sociali adeguate proposte culturali. Il sindaco ha tra l’altro ricordato come all’interno del Patto Territoriale del quale Noventa, con altri 23 Comuni, fa parte, si stia realizzando una Fondazione Teatrale che, gravitando attorno al Comunale di Lonigo, ha tra i propri obiettivi l’organizzazione di diverse iniziative in questo campo, dalla promozione di rassegne alla predisposizione di corsi di teatro.

Il congresso di Noventa è stato realizzato grazie alla collaborazione del G.A.D. Amici del Teatro “Dino Marchesin”, storica formazione amatoriale che nel 2009 celebrerà i propri quarant’anni di palcoscenico. I congressisti, accompagnati anche dal presidente di Fita Veneto, Aldo Zordan, hanno infine visitato il restaurato Teatro Modernissimo di Noventa.

# Il gioco del teatro:

Giusto per divertirsi un po', magari aspettando che Babbo Natale venga a fare il suo show scendendo dal nostro cammino... ecco qui caldo caldo un elenco di quesiti sul teatro: un quiz alla Mike Bongiorno in piena regola, con domandine e domandone con le quali trascorrere qualche minuto di relax e divertimento, mettendo alla prova le nostre conoscenze e la nostra memoria. Non si vince nulla, se non il piacere di sapere o di imparare. Ma vi pare poco?

**1** Ne "Il berretto a sonagli" di Pirandello, come si chiama la serva della signora Beatrice?

a. Nena; b. Fana; c. Cana

**2** Il romanzo "La signora delle camelie" di Alessandro Dumas figlio, tra i cavalli di battaglia di attrici come Eleonora Duse e Sarah Bernhardt, ha ispirato anche una celebre opera lirica di Giuseppe Verdi. Quale?

**3** Mettete nella giusta sequenza, per nascita, i seguenti autori: Carlo Goldoni, Shakespeare, Molière, Bertolt Brecht, Samuel Beckett, Giacinto Gallina, Luigi Pirandello, Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Neil Simon.

**4** Agatha Christie ha scritto solo romanzi (alcuni dei quali adattati al teatro) o anche opere teatrali?

**5** Giulia Lazzarini e Lina Volonghi sono state le protagoniste di un celebre dramma scritto da un'au-

trice americana. Qual è il titolo del dramma e chi ne è l'autrice?

**6** Ricordate il titolo di almeno tre opere di Bertolt Brecht?

**7** Chi è l'autore de "La cena delle beffe"?

**8** In quale opera compaiono i personaggi: Alfieri, Eddie, Beatrice, Caterina, Carbone, Marco e Rodolfo?

**9** Chi ha scritto "La visita della vecchia signora"?

**10** Di che nazionalità era Franz Kafka?

**11** Gilberto Govi fu un celebre protagonista del teatro piemontese, ligure o lombardo?

**12** Da quale opera di quale autore è tratta questa frase? "Non l'avete veduta voi stesso sedere alla di lui tavola? Con noi ha praticato mai un atto di simile confidenza? A lui biancheria

distinta. Servito in tavola prima di tutti, Le pietanze glielle fa ella colle sue mani. I servidori vedono tutto, e parlano".

**13** Chi di questi autori non è nato nel Settecento? Molière, Carlo Goldoni, Giacinto Gallina, Edmond Rostand.

**14** Chi ha scritto "Assassinio nella cattedrale"?

**15** Le vicende narrate ne "Il Ventaglio" di Carlo Goldoni si svolgono nel Veneziano, nel Milanese o nel Napoletano?

**16** Qual era il vero nome di Molière?

**17** Chi ha scritto "Rumori fuori scena"?

**18** Chi era costui?



**19** Chi è l'autore de "La marchesa von O"?

**20** Come si chiama il bel giovane del quale si innamora Rossana nel "Cyrano de Bergerac" di Rostand?

**21** Ricordate i nomi di questi tre personaggi dell'Amleto di William Shakespeare: il re di Danimarca, il lord ciambellano, il principe di Norvegia?

**22** Di che nazionalità era Georges Feydeau: francese, olandese o belga?

**23** Da quale opera di quale autore è tratta questa frase? "Per la semplice ragione, fratello mio, che il funzionamento della macchina umana è un mistero, per il momento, di cui gli uomini non capiscono niente; e la natura ci ha messo davanti veli troppo spessi perché si riesca a vederne qualcosa".

**24** In quale opera del Goldoni sono narrate le vicende di Eugenia e Fulgenzio?

**25** Ricordate almeno tre lavori di Anton Chechov?

**26** Shakespeare è vissuto fra il Quattrocento e il Cinquecento, il Cinquecento e il Seicento, il Seicento e il Settecento?

# mettiti alla prova

**27** Chi è l'autore di "Due dozzine di rose scarlatte"?

**28** Quanti sono e come si chiamano i personaggi dell'opera di Samuel Beckett "Aspettando Godot"?

**29** Quante sono le celebri "commedie nuove" del Goldoni?

**30** Qual è il teatro di Roma celebre per le commedie musicali?

**31** Ricordate almeno tre opere di Carlo Gozzi?

**32** Chi è l'autore di "Spirito allegro"?

**33** Qual era il vero nome del Ruzante?

**34** Chi era costui?



**35** Chi ha scritto "Quel sì famoso"?

**36** Come si chiama il "borghese gentiluo-

mo" dell'omonima opera di Molière?

**37** Che professione svolgeva Arnaldo Frac-caroli?

**38** Chi ha scritto "Enrico IV", "Enrico V", "Enrico VI" ed "Enrico VIII"?

**39** Da quale opera di quale autore è tratta la frase che segue: "Un giorno sarai cieco. Come me. Sarai seduto in qualche luogo, un piccolo pieno perduto nel vuoto, per sempre, nel buio. Come me. Un giorno dirai a te stesso, Sono stanco, vado a sedermi, e andrai a sederti. Poi dirai a te stesso, Ho fame, ora mi alzo e mi preparo da mangiare. Ma non ti alzerai e non ti preparerai da mangiare".

**40** L'autore veneziano Carlo Gozzi era nato prima o dopo Carlo Goldoni?

**41** Di che nazionalità è Neil Simon: americano, australiano o inglese?

**42** Intorno a che anno è ambientata la commedia musicale "Alleluja, brava gente!" di Garinei e Giovannini?

**43** Dov'era nato Giorgio Strehler?

**44** Chi è l'autore de "La cantatrice calva"?

**45** Da quale opera di quale autore è tratta la frase? "Ecco: quando non ci rassegnamo, vengono fuori le velleità. Una donna che vuol essere uomo... un vecchio che vuol esser giovane... Nessuno di noi mente o finge! C'è poco da dire; ci siamo fissati tutti in buona fede in un bel concetto di noi stessi".

**46** Quale opera di Eduardo De Filippo ha come protagonista Genaro Jovine?

**47** A ciascuno la sua opera: 1. William Shakespeare, 2. Tennessee Williams, 3. Eugene O'Neill, 4. Noel Coward; A. Breve incontro, B. La dodicesima notte, C. Lo zoo di vetro, D. Il lutto si addice ad Elettra.

**48** Quale commedia di Goldoni è considerata un manifesto della sua idea di teatro riformato?

**49** Di che nazionalità era August Strindberg?

**50** Ne "Il mercante di Venezia" di Shakespeare, come si chiama l'ereditiera innamorata di Bassanio?

LE RISPOSTE  
1. Fana; 2. La Traviata; Skakespeare (1564-1616); Molière (1622-1673); Goldoni (1707-1793); Beaumarchais (1732-1799); Gallina (1852-1897); Pirandello (1867-1936); Brecht (1898-1956); Beckett (1906-1989); Simon (1927); 4. Anche (1989); 5. "Buonanotte mamma" di Marsha Norman; 6. Per esempio: L'opera da tre soldi, L'anima buona di Sezuan, Madre Coraggio e i suoi figli; 7. Sem Benelli; 8. "Uno sguardo dal ponte" di Arthur Miller; 9. Friedrich Dürrenmatt; 10. Ceco; 11. Ligures; 12. "La locandiera" di Carlo Goldoni; 13. Molière, Gallina e Rostand; 14. Thomas Stearns Eliot (1888-1965); 15. Nel Milanes; 16. Jean-Baptiste Poquelin; 17. Michael Frayn; 18. Henrik Ibsen; 19. Heinrich von Kleist (1777-1811); 20. Cristiano; 21. Claudio, Polonio e Fortebraccio; 22. Francese; 23. Da "Il malato immaginario" di Molière; 24. "Gl'innamorati"; 25. Per esempio: Il giardino dei ciliegi, Il gabbiano, Tre sorelle; 26. Tra il Cinquecento e il Settecento; 27. Aldo De Benedetti (1892-1970); 28. Cinque; Estragone, Vladimir, Lucky, Pozzo, Ragazzo; 29. Sedici; 30. Il Sistina; 31. La donna serpente, L'amore delle tre melarance e Laugellin belverde; 32. Noel Coward (1899-1973); 33. Angelo Beolco; 34. Anton Cechov; 35. Enzo Duse (1901-1963); 36. Signor Jourdain; 37. Gior-nalista; 38. Shakespeare; 39. "Finale di partita" di Samuel Beckett; 40. Dopo, nel 1720; 41. Americano; 42. Al Mille; 43. Trieste; 44. Eugène Ionesco (1909-1994); 45. Enrico IV di Pirandello; 46. "Napoli milionaria"; 47. 1-B, 2-C, 3-D, 4-A; 48. "Il teatro comico"; 49. Svedese; 50. Forzia.

# POLTRONISSIMA

**In questa rubrica, segnaliamo alcuni spettacoli che transiteranno per la nostra regione nei prossimi mesi:**



## Toni Servillo e La Trilogia della Villeggiatura

Affronta la celebre trilogia goldoniana - fatta di smanie, avventure e ritorno - l'eclettico Toni Servillo, in questa coproduzione del Piccolo di Milano e di Teatri Uniti della quale cura la regia oltre ad essere tra gli interpreti.



## Lo Stabile del Veneto ne La base de tuto

Come nel lavoro di Celestini, anche in questo di Giacinto Gallina i soldi sono "la base de tuto". Nuova produzione dello Stabile del Veneto con la regia del giovane Stefano Pagin. Tra gli interpreti Stefania Felioli (nella foto).



## Gli appunti di Ascanio Celestini

"Appunti per un film sulla lotta di classe". Da quando la differenza la faceva la cultura fino ai giorni nostri, nei quali la sola differenza (importante) sta nei soldi. Una raccolta di storie, soprattutto nate nel mondo del precariato.



## Mariangela D'Abbraccio "rosa tatuata"

L'attrice si arrischia a tentare il confronto con la grande Anna Magnani in questa commedia di Tennessee Williams. Una vedova di origini italiane, nell'America del dopoguerra, ritrova la felicità tra le braccia di un camionista.

## Pirandello. Teatro

con un saggio di  
Giovanni MACCHIA

BUR. Collezione Radici

(A.A.) Raccoglie dodici drammi dell'autore siciliano il volume "Pirandello. Teatro", edito da BUR - Biblioteca Universale Rizzoli nella collezione Radici ed in vendita al prezzo di 12 euro. Nelle sue 715 pagine, la raccolta riunisce: l'atto unico *Lumie di Sicilia*; *Pensaci, Giacomino!*; *Così (è se vi pare)*; *Il berretto a sonagli*; *Il piacere dell'onestà*; *Il giuoco delle parti*; *Sei personaggi in cerca d'autore*; *Enrico IV*; *Ciascuno a suo modo*; *Come tu mi vuoi*; *Questa sera si recita a soggetto*; *I giganti della montagna*.

Si tratta dunque di un utile strumento di consultazione per chi voglia avere a portata di mano i capolavori del grande maestro siciliano. A rendere ancora più preziosa l'opera, da segnalare il saggio introduttivo firmato da Giovanni Macchia (1912 - 2001), accademico e critico di riconosciuta levatura, esperto in particolare di letteratura italiana e francese. "Tutta l'opera di Pirandello - esordisce lo studioso - corre velocemente verso il teatro, verso la teatralizzazione delle forme. Complessi, difficili, oscuri furono invece i rapporti con il palcoscenico". Certamente forte fu il legame tra la sua attività di scrittore e quella di drammaturgo: "Buona parte del teatro di Pirandello - com-

menta Macchia -, anche in commedie dall'impianto più moderno, ha, com'è noto, il suo punto di partenza nelle novelle, in un genere cioè che, al di fuori di pochi esempi dell'ultimo periodo (...), non ha mostrato segni profondi di rinnovamento. Dal 1898, data dell'atto unico *L'epilogo* che poi ebbe il titolo di *La morsa*, fino al 1935 (l'anno prima della morte) in cui pubblicò *Non si sa come*, commedie, drammi, misteri, da *Liolà a Tutto per bene*, da *La giara a Ma non è una cosa seria*, dal *Signore della nave* all'*Uomo dal fiore in bocca*, dal *Berretto a sonagli* all'*Uomo, la bestia e la virtù*, dal *Così (è se vi pare)* ai *Sei personaggi in cerca d'autore*, da *Come prima meglio di prima* a *Questa sera si recita a soggetto*, hanno il loro annuncio, la loro traccia, la loro preparazione in una novella o in un romanzo. C'è soltanto da illuminare la natura di questo rapporto". Macchia si sofferma poi sui rapporti tra Pirandello e le due correnti alle quali viene naturalmente associato: il naturalismo e il verismo; sottolineando come "essi non furono dei più limpidi e coerenti". Seguono quindi un'attenta e approfondita disamina dei più importanti testi pirandelliani e una riflessione sui temi portanti della sua poetica: il naturalismo, il pradosso, l'azione, le maschere, l'umorismo, i personaggi... Uno stimolo senz'altro significativo per chi voglia comprendere più approfonditamente questa fondamentale figura del teatro del Novecento.

## ERRATA CORRIGE Comitato Provinciale di Rovigo

Nel numero di ottobre la lista dei rappresentanti non è stata pubblicata correttamente. La riproponiamo, scusandoci per l'imprecisione.

**Mauro Dalla Villa**, presidente  
**Elena Colombo**, vicepresidente  
**Velida Fontan**, segretario-tesoriere  
**Babila Belluco**, consigliere.  
Revisori dei conti:

**Pietro Merlo, Mauro Descrovi, Mila Marangoni**