

# fitoinforma



ANNO XXIII - N. 2  
giugno/luglio 2009

PROSPERITÀ  
f.i.a.  
veneto

**Attualità**  
**RIFLESSIONI**  
**SU TEATRO**  
**E TERRITORIO**

**Speciale**  
**I GRANDI**  
**ARTISTI**  
**DEL MIMO**

## La nascita della regia

All'interno la quinta monografia staccabile della collana "Educare al Teatro"

giugno/luglio 2009

tra gli argomenti di questo numero:

# SOMMARI

## 1 Editoriale

Alcune riflessioni di Aldo Zordan.

## 2 Attualità

Riflessioni sulla situazione del teatro amatoriale nella nostra regione e non solo, con particolare attenzione al rapporto con le istituzioni.

## 5 Il mimo

Dall'antica Grecia al teatro romano fino al grande successo del XX secolo, sul palcoscenico e davanti a una cinepresa.

## I-XVI INSERTO - LA NASCITA DELLA REGIA

Nuovo appuntamento monografico con la collana "Educare al Teatro". In questo numero parliamo dello straordinario cambiamento apportato al teatro dall'introduzione di questa figura. Opinioni di esperti a confronto per comprendere origini e sviluppi di un ruolo che ha assunto sempre più una connotazione artistica e creativa.

## 25 Dieci anni fa la scomparsa di Ernesto Calindri

## 26 Pirandello e la difesa del teatro

## 28 Giocare al teatro... sotto l'ombrellone

## 30 Dalle compagnie e dal territorio

*In copertina: Una foto di Marcel Marceau, uno dei più grandi e famosi mimi moderni*



giunta  
regionale

*Direzione e redazione*  
Contrà S. Gaetano 14  
36100 VICENZA  
tel. e fax 0444 324907  
fitaveneto@fitaveneto.org  
www.fitaveneto.org

*Segreteria*  
Cristina Cavriani  
Giuliano Dai Zotti  
Roberta Fanchin  
Maria Pia Lenzi

**fitainforma**

*Direttore responsabile*  
ANDREA MASON

*Responsabile editoriale*  
ALDO ZORDAN

*Stampa*  
Tipografia Dal Maso Lino srl  
Marostica

Bimestrale  
del Comitato Regionale Veneto  
della Federazione Italiana  
Teatro Amatori  
ANNO XXIII  
giugno/luglio 2009

Stampato in 4.000 copie  
e inviato ai soci Fita Veneto  
Registrazione Tribunale  
di Vicenza n. 570  
del 13 novembre 1987

*Comitato di Redazione*  
Alessandra Agosti  
Giuliano Polato  
Stefano Rossi  
Stefano Vittadello  
Emilio Zenato

Poste Italiane s.p.a.  
Spedizione in Abbonamento  
Postale D.L. 353/2003  
(conv. in L. 27/02/2004 n° 46)  
art. 1, comma 2, DCB Vicenza

# Vergogna

Non ci sono parole. Non più. Dopo tutto quello che si è detto e che si è fatto, dopo tutte le battaglie portate avanti per avere più voce in capitolo a livello nazionale, per veder rappresentate le compagnie venete secondo la loro effettiva forza... eccoci qui, tornati dall'assemblea nazionale di Viterbo con un pugno di mosche. E perché? Perché le compagnie venete, quelle per le quali siamo andati all'appuntamento decisi a portare finalmente a casa i risultati concreti che - almeno così pareva - tutti volevamo, sono state assenti, distratte, passive. Attenzione: nessuno pretendeva una presenza fisica a Viterbo; tutto quello che era stato chiesto era di trasmettere via fax alla segreteria la propria delega, così da consentire ai rappresentanti veneti a Viterbo di far pesare a sufficienza le proprie richieste su temi strategici: in particolare, sulle linee programmatiche e di gestione della Federazione nazionale, sul bilancio preventivo e sulla ratifica dell'approvazione del criterio proporzionale di voto in seno al Consiglio Federale. Ebbene: delle 243 compagnie aderenti a Fita Veneto, solo 137 hanno inviato la delega. Bastava un semplice fax, che avrebbe richiesto quanto? Due minuti? Uno?

Forse anche meno.

Ma adesso basta. Tutte le parole dette, tutti i tentativi di coinvolgimento, di collaborazione, di dialogo evidentemente non sono serviti a niente. Sono rimasti lettera morta. Al di là di tutte le buone intenzioni espresse a parole, la verità è che in tanti, in troppi, non hanno nemmeno avuto la buona volontà di prendere una penna e di compilare il modulo di delega loro inviato, che ci avrebbe consentito di avere più voce in capitolo. Se ne sono semplicemente infischiate. Non è così che si crea una Federazione. Non è così che la si mantiene viva e la si fa crescere.

Da sempre sostengo che il patrimonio della Federazione sono i soci - è bene ricordarlo anche ad alcuni rappresentanti - ma questi stessi soci devono rendersi conto che non si può più coltivare solo il proprio orticello. Lamentarsi e protestare è giusto e sacrosanto se le cose non funzionano: ma lavarsene le mani e rimanere passivi nel momento in cui c'è da lavorare insieme per migliorare, scambiarsi idee e proposte è assolutamente sbagliato. Sono finiti i tempi del "cosa mi dà la Federazione?". Siamo un'entità unica e riceveremo in proporzione a quanto saremo disposti a dare.

Ripeto: il tempo della protesta sterile è finito. I rappresentanti veneti non accetteranno più di portare avanti istanze "a parole" di tutti - mettendo a disposizione della Federazione tutto il proprio impegno e la propria energia - per poi "nei fatti" voltarsi indietro, a un passo dal traguardo, e ritrovarsi totalmente, inesorabilmente soli. Proprio alla resa dei conti, poi, come in questo caso, quando avremmo ottenuto finalmente - penso in particolare al cambiamento del sistema di votazione - un

I NUMERI DELLA VERGOGNA		
<i>Province</i>	<i>Comp. iscritte</i>	<i>Deleghe</i>
Belluno	3	0
Padova	35	20
Rovigo	17	16
Treviso	36	33
Venezia	42	19
Vicenza	57	34
Verona	53	15
TOTALE	243	137

NON CI CONSOLI GUARDARE IN CASA D'ALTRI		
<i>Regione</i>	<i>Comp. iscritte</i>	<i>Deleghe</i>
Abruzzo	4	0 (giustificate)
Basilicata	3	0
Calabria	17	6
Campania	54	8
Emilia	43	32
Friuli	58	9
Lazio	80	33
Liguria	86	35
Lombardia	104	3
Marche	80	38
Molise	6	1
Piemonte	49	13
Puglia	81	30
Sardegna	9	6
Sicilia	111	51
Toscana	82	5
Umbria	5	0
Veneto	243	135
TOTALE	1.111	405

significativo atto di democrazia e invece abbiamo ottenuto solo la dimostrazione concreta del menefreghismo con il quale è vissuta la Federazione. E pensare che questa istanza non è passata per soli 17 voti: su 394 voti validi, i favorevoli sono stati 188, i contrari 171 e 35 gli astenuti.

È vero, non siamo stati i soli a ritrovarci in questa deludente situazione (in questa stessa pagina riportiamo il riepilogo delle deleghe). Ma questo non consola e non giustifica nessuno. Pensiamo alla nostra situazione: siamo noi ad aver perso un treno importante; gli altri, se vorranno, faranno i conti in casa propria.

# L'Osservatorio regionale sullo Spettacolo (che verrà)



**Rientra nel «Patto» pensato dal Ministero ma finanziato per solo due dei tre anni previsti: la Regione ha però deciso di proseguire nella sua realizzazione e ha raccolto i dati richiesti. Ce ne parla la dott. Maria Teresa De Gregorio**

**T**ra gli argomenti trattati nel corso della terza edizione de Le Giornate dello Spettacolo del Veneto, svoltasi nelle scorse settimane al Teatro Comunale di Vicenza, particolare interesse ha suscitato l'Osservatorio sullo Spettacolo in via di costituzione da parte della Regione del Veneto (a illustrare la situazione è stata la dott. Anna Babudri, dirigente del Servizio Spettacolo della Regione). Ma di che cosa si tratta e quali riflessi potrà avere sul nostro mondo del teatro e su quello amatoriale in particolare?

*Un momento delle "Giornate" di scena a Vicenza: la seconda da sinistra è la dott. Babudri, la quarta la dott. De Gregorio*

Lo abbiamo chiesto a Maria Teresa De Gregorio (*nella foto*), dirigente dell'Unità di Progetto Attività Culturali e Spettacolo della Regione del Veneto. «Come Regione - spiega la dott. De Gregorio - abbiamo aderito a un programma interregionale finanziato con un intervento ministeriale straordinario inserito in quello che a livello nazionale era il "Patto per lo spettacolo". Purtroppo, il finanziamento doveva essere distribuito in tre tranches annuali, ma dopo la seconda si è interrotto. La nostra Regione ha comunque deciso di andare avanti con questo progetto dell'Osservatorio

sullo Spettacolo e attualmente ci stiamo lavorando. Il progetto - continua la dirigente della Regione - prevede tre aree di azione: una che si occupa dell'area Nord del Paese, una relativa al Centro-Sud e una per il Sud. A coordinare la zona settentrionale della quale anche il Veneto fa parte è la Regione Piemonte con il progetto denominato Fitzcarraldo». Da un punto di vista operativo, quali passi sono stati compiuti e quali seguiranno? «Il punto di partenza - spiega ancora la dott. De Gregorio - è stato quello di individuare una griglia comune sulla quale attuare - a livello di singola regione - l'indispensabile raccolta iniziale di dati. Sulla base di questa griglia, ogni Regione realizzerà il proprio Osservatorio: chi ne ha già uno avviato dovrà quindi adeguarlo al "sistema comune" che è stato individuato; chi ancora non ce l'ha, come nel nostro caso, lo costruirà secondo queste indicazioni. Il fatto di agire secondo una linea comune è un elemento indispensabile in questo progetto, perché uno dei suoi obiettivi principali è quello

di poter creare una rete nazionale, creando un sistema di interscambio tra le varie realtà. È quindi necessario utilizzare le stesse modalità». Ma in tutto questo che spazio e che ruolo avrà il mondo amatoriale? La dott. De Gregorio non ha dubbi: «Il mondo amatoriale da noi è una realtà assolutamente importate e come tale avrà lo spazio che gli spetta. Nella raccolta dei dati, che è stato il primo passo compiuto fin qui, ci siamo basati - come previsto - sui dati Siae. Inoltre, con la Fita in particolare esiste da lungo tempo un rapporto consolidato».

A questo punto, conclusa la prima fase di raccolta dati, non resta che attendere la costituzione vera e propria dell'Osservatorio e la sua attivazione. È possibile avere un'idea sui tempi? «Nel concreto - afferma la dott. De Gregorio - non possiamo ancora dire di preciso come sarà l'Osservatorio né come sarà gestito. L'importante è che il progetto in generale sia partito e che nel corso di quest'anno - nonostante la mancanza del finanziamento ministeriale e le difficoltà



## I numeri della Fita nel Veneto *(dati al 30/09/2008)*

Province	Gruppi Artistici	Soci iscritti
PADOVA	38	504
ROVIGO	17	285
TREVISO	37	490
VENEZIA	43	670
VERONA	46	706
VICENZA	57	783
BELLUNO (GRUPPI AGGREGATI)	3	24
<b>TOTALE</b>	<b>241</b>	<b>3.642</b>



economiche di cui tutti siamo consapevoli - sia stato mantenuto e portato avanti. Il nostro programma ora è quello di arrivare a un'ulteriore definizione di questo strumento nel corso di quest'anno per poi giungere, nel 2010, alla sua concreta costituzione. Naturalmente - sottolinea la dirigente della Regione - non si può dimenticare che il prossimo anno si svolgeranno le elezioni regionali, ma siamo certi che progettualità di questo tipo verranno portate avanti. D'altra parte si tratta di uno strumento che si rivelerà senz'altro molto utile e che oltretutto è inserito in una rete nazionale. La sua utilità principale starà nel fatto di consentire una conoscenza diretta, approfondita e trasparente della realtà dello spettacolo nel Veneto: un punto di partenza fondamentale, sia per l'ente pubblico che per gli operatori, per poter programmare al meglio le politiche culturali nel territorio, anche in considerazione delle richieste da esso provenienti e integrando eventuali sacche oggi deboli».

## L'esperienza di Trento

**Anche in questa realtà l'amatoriale è molto attivo**

*Il progetto per la costituzione di un Osservatorio per le attività culturali riguarda anche la Provincia autonoma di Trento e prevede, al suo interno, un apposito spazio dedicato allo spettacolo dal vivo. Ne abbiamo parlato con il dott. Claudio Martinelli, sostituto dirigente del settore Cultura della Provincia trentina, tra i partecipanti all'incontro che*



*allo strumento Osservatorio è stata dedicata durante le Giornate dello Spettacolo Veneto di scena a Vicenza.*

*Nemmeno a Trento l'Osservatorio è già avviato, ma se ne prevede la costituzione ufficiale entro la fine di quest'anno. «Avevamo già a disposizione - spiega il dott. Martinelli - i dati relativi alla nostra realtà teatrale, sia per quanto riguarda il mondo professionistico sia per quello amatoriale, in particolare grazie alla collaborazione con l'associazione di rappresentanza Cofas - Compagnie Filo Associate trentine. Ora però l'Osservatorio ci consentirà di avere un flusso di informazioni di base ma anche una loro elaborazione sistematica, cosa che ancora mancava. Il nostro obiettivo è quello di produrre ogni anno un rapporto sulle attività culturali realizzate nel nostro territorio». Che cosa si attendono dall'Osservatorio? «Contiamo che divenga un utile testo base, un punto di riferimento per la conoscenza delle attività nel territorio e per la loro programmazione, oltre a permettere ricerche specifiche per singoli ambiti».*

# Territorio

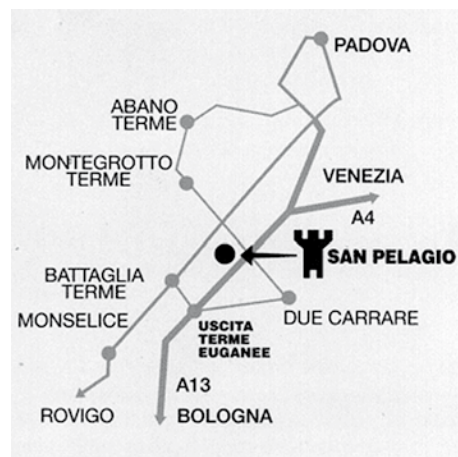
# Si terrà nel Padovano il congresso regionale 2009

**L'appuntamento della Federazione veneta è fissato per domenica 20 settembre a S. Pelagio, nel complesso che ospita pure il Museo del Volo**

Si terrà al Castello di San Pelagio, in provincia di Padova, il congresso annuale di Fita Veneto. L'appuntamento è fissato per domenica 20 settembre con inizio alle ore 9 e verterà su un tema ancora in via di definizione (si stanno valutando i suggerimenti pervenuti dalle compagnie). Le iscrizioni dovranno pervenire alla Segreteria Regionale entro il 15 settembre, attraverso il modulo che sarà inviato quanto prima. La partecipazione all'appuntamento è naturalmente libera, mentre per chi deciderà di fermarsi a pranzo il contributo da versare sarà di 20 euro a persona (con integrazione da parte di Fita Veneto). Il castello, che ospita anche il Museo del Volo, si trova a Due Carrare, a 13 Km a sud di Padova in direzione Bologna (uscita autostradale di Terme Euganee della A13 Padova - Bologna). I



lavori, durante i quali avverrà anche la consegna della nuova edizione di "Fitainscena", si concluderanno intorno alle 13. Nel pomeriggio si potranno visitare il parco e il museo.



*Nella foto, uno scorcio del Castello. Qui sopra, la cartina per raggiungerlo*

# Federazione

## TESSERAMENTO FITA - IMPORTANTE

In merito al tesseramento, si sottolinea che le quote associative rimangono invariate. Si ricorda poi che al 31 dicembre scade la copertura sia come socio che come assicurazione. Quest'anno i moduli saranno inviati con largo anticipo, entro metà ottobre, e le iscrizioni dovranno essere presentate entro il 31 dicembre per non perdere le coperture citate. Chi consegnerà i moduli entro tale data, al 1° gennaio sarà a tutti gli effetti socio e assicurato. A chi si iscriverà dopo il 31 dicembre sarà invece richiesto un contributo a parziale risarcimento del maggior onere che le segreterie provinciali e regionale dovranno sostenere.



# Senza parole

**Dall'antica Grecia a oggi, passando attraverso uno straordinario successo nel XX secolo, un'arte piena di suggestione e di mistero**

Dici mimo e pensi Marcel Marceau. O Jacques Lecoq. O il maestro di entrambi - come di tanti altri artisti - Etienne Decroux. E in effetti nel XX secolo, grazie a questi straordinari talenti, il mimo ha conosciuto un periodo di autentico fulgore, riportando in auge ed espandendo quest'arte che, in realtà, affonda le proprie radici nei tempi più remoti.

Il gesto, d'altra parte, è da sempre forma di comunicazione tra gli animali, uomini compresi, prima ancora della "parola". Ma per quel che ci è dato sapere la sua origine come forma d'arte risale all'antica Grecia: o meglio, Magna Grecia, visto che il primo nome d'autore ad esso associato è quello di Sofrone di Siracusa, che fin dal V secolo a.C. aveva iniziato a

"tradurre" scenette prese dal vero in scenette fatte di gesti e dialoghi: da questo loro essere "imitazioni del vero" deriverebbe il nome ad esse assegnato, forse dallo stesso Sofrone, ossia "mimo", dal greco *mimos*, imitazione. Il realismo proprio dell'arte ellenistica diede ampio spazio e successo al mimo, come dimostra l'esistenza di vere e proprie compagnie viaggianti specializzate in questo tipo di spettacolo, composte da attori chiamati *aytokàbdaloi*, cioè *improvvisatori*. Da notare, tra l'altro, che in queste rappresentazioni gli attori recitavano senza la maschera (esaltando quindi la mimica facciale e del corpo), e che i ruoli femminili potevano essere rivestiti anche da donne. I mimi, inoltre, non indossavano calzature rialzate come facevano invece gli attori

del teatro cosiddetto serio, e per questo erano chiamati *planipedes*.

Va ricordato che il *mimo* non era necessariamente destinato alla rappresentazione, dal momento che si trattava di una composizione scritta e come tale genere letterario puro e semplice. La prima citazione di questo tipo di composizione si trova in Aristotele, che la paragona ai *Dialoghi* socratici. Un altro filosofo, Platone, introdusse invece il mimo ad Atene. Pian piano il mimo cominciò a trattare anche temi non solo popolari, ma più colti. Come struttura, nell'antichità esso era composto in lingua dorica e in "prosa ritmica", ossia con una metrica ben costruita, elaborata in un'alternanza di sillabe lunghe e brevi; più tardi iniziò ad essere scritto

in versi. Come abbiamo già detto, esso continuò ad avere successo anche in età ellenistica, allorché fu diviso in *ilarodia* - allegro ma abbastanza castigato - e *magodia*, decisamente scurrile.

Quanto alla lingua, si potevano distinguere due tipi di mimo: quello dorico, parlato, e quello ionico (diffuso anche nelle colonie della Magna Grecia), cantato e detto *mimodia*.

A questo repertorio si avvicinarono anche i romani, utilizzando quello dialogato (ma probabilmente comunque arricchito di canti e danze) solitamente come intermezzo (*embolium*) di altre rappresentazioni. In queste scenette, la caratterizzazione dei personaggi era molto forte e la "trama" era un sem-

plice pretesto per buffonerie spesso licenziose.

Va però ricordata anche l'attività a Roma dei cosiddetti *ludiones*, artisti provenienti dall'Etruria specializzati in performance fatte di gesti e danze, accompagnate dal flauto.

Dignità letteraria il mimo ottenne nell'età di Cesare, grazie all'opera del romano Decimo Laborio e di Publio Siro, un liberto proveniente dalla Siria: il mimo prese gradualmente il posto dell'*atellana* come farsa con la quale si concludevano i ludi.

Il mimo continuò ad avere successo anche durante i primi secoli dell'impero, ma pian piano venne sostituito dalla *pantomima*, termine con il quale si indicava un'azione teatrale esclusivamente gestuale, quasi una danza, che "raccontava una storia", dal greco *pantomimos* che significa *riproduzione imitativa di un tutto*. A introdurre questi spettacoli a Roma sembra siano stati, durante l'impero di Ottaviano, Pilade di Antiochia e Batillo d'Alessandria (specializzato in pantomime comiche). La pantomima riprendeva i modi del mimo, ma in essa il gesto aveva la preminenza sulla parola, tanto che essa, alla fine, scomparve totalmente.

All'epoca, la pantomima somigliava molto a una danza nella quale l'attore, il volto coperto da una maschera, recitava tutte le parti. Nella sua performance egli normalmente era solo, ma poteva anche essere affiancato da un altro attore in funzione di "spalla". Inoltre, era accompagnato da un coro e da un'orchestra.

Con la progressiva fortuna di

questo genere, i due termini - mimo e pantomima - pian piano persero le loro connotazioni peculiari e ancora oggi si parla solitamente di mimo intendendo quello che un tempo sarebbe stata una pantomima.

Nata dunque in epoca greca e sviluppatasi in età romana, questa forma di spettacolo attraversò i secoli del Medio-Evo rimanendo viva sotto la cenere grazie all'opera degli artisti di strada. In piena epoca barocca ritroviamo diverse rappresentazioni "senza parole", che possono senza dubbio essere considerate pronipoti degli spettacoli antichi. Ma occorre attendere i primi decenni del Novecento perché il mimo rinasca pienamente a nuova vita, conoscendo una straordinaria vitalità grazie alla scuola francese, in particolare quella di Etienne Decroux, dalla quale uscirono tra gli altri Marcel Marceau, Jean-Louis Barrault e Jacques Lecoq, a loro volta maestri di una nuova, vivace generazione di mimi moderni. Non va dimenticato, comunque, il contributo dato dalla pantomima circense diffusa tra l'Otto e il Novecento, strettamente collegata all'acrobazia ma comunque caratterizzata da una storia da raccontare: dalla rappresentazione di battaglie a storie dal sapore orientale, fino alle vere e proprie clownerie.

Se il mimo moderno ha un padre, questi è **Etienne Decroux** (1898 - 1991). L'attore parigino mosse i suoi primi passi nella scuola del Vieux-Colombier, sotto la guida di Jacques Copeau, iniziando la propria attività di placoscenico con un



Etienne Decroux

gruppo dell'estrema sinistra anarchica. Fu allievo anche di Charles Dullin e lavorò per Antonin Artaud e Louis Jouvet a teatro e per Marcel Carné e Jacques Prévert nel cinema. Nella scuola di mimo da lui fondata si formarono i più grandi mimi del XX secolo, da Jacques Lecoq a Jean-Louis Barrault e Marcel Marceau.

Ma in che cosa consiste il grande merito artistico di Decroux? A lui si deve il fatto di aver dato una nuova dimensione al mimo, che con lui diviene "astratto", ossia slegato dalle convenzioni gestuali. Nel suo trattato *Il mimo corporale drammatico*, Decroux spiega il suo concetto di mimo, concretizzato in un sistema ben preciso di movimenti e tecniche di apprendimento. In un certo senso, egli dà al mimo un nuovo alfabeto attraverso il quale costruire parole, frasi, storie. Nel suo mimo, il viso e le mani, con la loro espressività gestuale, non sono più il fulcro dell'azione, che viene invece articolata in tutto il corpo, con il tronco come cardine, e nel suo rapporto con lo spazio circostante. Non a caso il suo mimo si chiama *mimo corporeo* o *corporale*. Il suo



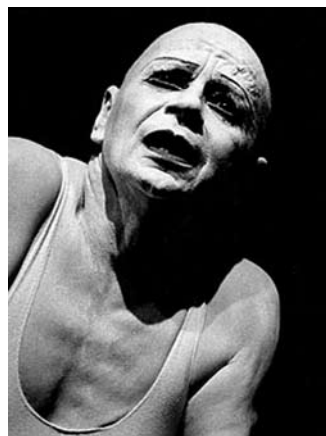
Jacques Lecoq  
con una maschera neutra

primo spettacolo di mimo risale al 1931 e si intitola *La vie primitive*. Nella sua intensa attività formativa, da ricordare che Decroux fu anche docente al Piccolo Teatro di Milano, voluto da Giorgio Strehler, e all'Actor's Studio di New York, diretto da Lee Strasberg.

Tra i suoi allievi, un posto di primo piano spetta a **Jean-Louis Barrault** (1910-1994), che fu anche un profondo teorizzatore e critico di quest'arte. In particolare, a lui si deve l'opera *Il problema del gesto*, del 1956, nella quale arriva a dichiarare l'impossibilità di giungere a un ideale mimico come ipotizzato da Decroux: il rischio, vista la precisa e rigorosa codificazione operata dal maestro, era infatti che ci si fossilizzasse in una semplice imitazione del modello voluto da Decroux oppure che, volendo tradurre in azioni l'ideale di astrazione da lui sostenuta, si arrivasse a rendere la rappresentazione incomprensibile per il pubblico.

È a questa osservazione che si allaccia l'attività artistica di un altro allievo di Decroux, **Marcel Marceau** (1923 - 2007). I due si incontrarono a Parigi nel 1946, e Marceau





Da sinistra, Marcel Marceau e Lindsey Kemp.

In basso, ancora Marcel Marceau in compagnia di Michael Jackson, il cantante e ballerino da poco scomparso che riprese, personalizzandolo, il suo passo "moonwalk"



si appassionò a quest'arte e all'opera di alcuni attori cinematografici dell'epoca che vi si rifacevano, come Buster Keaton, i fratelli Marx

e Charlie Chaplin. Nel '47 creò Bip, il suo personaggio più celebre, che richiamava il vagabondo di Chaplin, e che lo avrebbe poi accompagnato per tutta la sua carriera. Nel 1949 fondò la sua compagnia di mimo e dagli anni Cinquanta iniziò un'intensa attività teatrale



Jean-Louis Barrault

in giro per il mondo, partecipando anche - negli Stati Uniti - a diverse pellicole, come *First Class* (vi interpreta diciassette personaggi), *Paganini*, *Shanks*, *Barbarella* e *Silent Movie*, noto in Italia come *L'ultima follia di Mel Brooks*. E forse non tutti sanno che il *moonwalk*, il passo di danza reso celebre da Michael Jackson, la star del pop recentemente scomparsa, deve molto all'analogo passo inventato proprio da Marceau.

Quello teorizzato da Marcel Marceau è un mimo *soggettivo*, nelquale lo spettatore deve potersi immedesimare. Nella sua idea didattica, inoltre, il mimo non è trattato come un *genere* a se stante, quanto piuttosto come uno *strumento*, capace - secondo Marceau - di stimolare la creatività dell'attore e di richiamare i principi ancestrali della rappresentazione, attraversando i secoli.

Un approfondimento a parte merita, infine, **Jacques Lecoq**. Francese, nato nel 1921 e scomparso nel '99, a lui si devono una notevole diffusione dello studio del mimo e della *Commedia dell'Arte*, importanti saggi sul teatro fisico e il recupero della ma-

Quando il cinema era muto, molti attori diedero alle loro performance la forza offerta dalla tecnica del mimo. Tra questi, da ricordare senz'altro Buster Keaton. Nato nel 1895 come Joseph Frank Keaton VI (in una famiglia di artisti del vaudeville) e scomparso nel 1966, maestro del *burlesque*, artefice di un'ironia surreale e forse fin troppo moderna per i



Buster Keaton

suoi tempi, la sua faccia da clown triste è una vera e propria icona del cinema muto. Il nome "Buster" (scavezzacollo) gli fu dato dall'illusionista Harry Houdini, con il quale i suoi genitori lavoravano spesso. Dopo gli anni del successo all'epoca del cinema senza parole, la sua buona stella tramontò, come per molti altri divi, quando si passò al sonoro. Furono anni molto duri, di alcoolismo e

continua ►

continua ►

schera. Dopo i primi passi mossi nel mondo dello sport, Lecoq si avvicinò al teatro grazie alla conoscenza con Jean-Marie Conty, responsabile per l'educazione fisica in Francia, amico di Antonin Artaud. Per otto anni, dal 1948, visse e lavorò in Italia, entrando in contatto con Amleto Sartori, con il quale portò avanti un intenso lavoro per la riscoperta delle maschere. Da qui nacque

anche la cosiddetta *maschera neutra*. Il suo lavoro interessò Giorgio Strehler e Paolo Grassi, che lo chiamarono per partecipare alla costituzione della Scuola del Piccolo di Milano: un'esperienza di grande rilevanza per Lecoq, durante la quale egli maturò un altro campo di interesse, ossia quello del coro e della tragedia greca. Collaborò anche con Franco Parenti, Dario Fo, Luciano Berio,

Anna Magnani. Tornato in Francia, vi diffuse l'uso della maschera e si dedicò al solo insegnamento.

Da questi personaggi chiave discendono le più diverse esperienze artistiche di questi anni, dall'attività performativa di Yves Lebreton agli spettacoli di gruppi come i Mummenschantz, i Momix, Lindsey Kemp e i più recenti Katakò, nei quali l'antica

arte del mimo assume nuove declinazioni grazie alle possibilità offerte dalla moderna illuminotecnica e dalla tecnologie multimediali. Molto diffuse sono infine oggi le cosiddette *statute viventi*, che richiedono specifiche tecniche di concentrazione e allenamento fisico e mentale.

## I grandi "mimi" del cinema muto

solitudine. Partecipò ancora a qualche pellicola e ad alcune sceneggiature. Lo si vede anche nella parte dell'uomo che cancella se stesso nel corto *Film*, del 1966, l'unico del drammaturgo teatrale Samuel Beckett. Collaborò anche, per alcune tournée, con il Circo Medrano e fece un cameo (una sola battuta: "Thank you") nel film *Due marine e un generale*, del 1965, con Franco Franchi e Ciccio Ingrassia.

Un altro testimone dell'arte mimica sul grande schermo fu Charlie Chaplin, ideatore del personaggio di Charlot. Con il suo bastoncino di canna e la bombetta, i baffetti e la buffa andatura, quella di Charlot è un'immagine simbolo di un'epoca, della quale Chaplin seppe raccontare splendori e miserie, grandezze e contraddizioni, dando voce - senza parole - agli ultimi e agli emarginati; non a caso, anche per queste sue posizioni, fu

accusato di simpatie per la sinistra durante i duri anni della "caccia alle streghe" (rosse) condotta dal senatore McCarthy e che anche a Hollywood finì col mietere vittime eccellenti.

Tra gli altri figli del mimo vale poi la pena di ricordare i fratelli Marx e in particolare Harpo (1888 - 1964). In realtà, all'inizio della sua attività artistica Harpo parlava e persino cantava (con i fratelli Chico e Groucho



aveva fondato i The Three Nightingales), ma decise di... tacere per sempre dopo aver letto una critica che dichiarava: «Adolph Marx (*il suo vero nome, poi cambiato in segno di disprezzo verso Hitler ndr*) ha mostrato una brillante pantomima rovinata solo dai momenti in cui parlava». Notevoli i collegamenti con il mondo dei clown, a partire dall'uso di una parrucca, rosa nei primi tempi, poi rossa.

*Sopra, Charlie Chaplin nei panni del suo personaggio più celebre. Qui a sinistra, i fratelli Marx: Harpo è al centro, fra Groucho (a sinistra) e Chico (a destra)*





## DOCUMENTI

in collaborazione con

FONDAZIONE  
*Cariverona*

Per le attività istituzionali



# La nascita della regia

# Dopo millenni di teatro improvvisamente...

Quando, dove e come nacque la figura del regista? E soprattutto: perché mai, dopo oltre due millenni senza che se ne sentisse l'esigenza, improvvisamente apparve sulla scena questa figura, destinata a cambiare radicalmente il modo e il senso stesso del fare teatro?

Gli studiosi, anche a questo riguardo, hanno pareri diversi tra loro e noi cercheremo, in queste pagine, di illustrarne una sintesi quanto più possibile utile e chiarificatrice. Ma i più accreditati sono tutti d'accordo sul fatto che la nascita della regia teatrale così come oggi la intendiamo si collochi tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento. Qualche discussione anima invece ancora la paternità originaria di questa figura così innovativa, essendo alcuni propensi ad assegnarla all'onnipresente Stanislavskij, altri ai Meininger, altri ancora discutendo sul ruolo assunto dagli autori nella messinscena.

Gli argomenti non mancano davvero e nemmeno gli spunti di riflessione.

E forse ha ragione Mirella Schino, una delle studiose che abbiamo preso in considerazione per questa monografia, quando afferma che probabilmente in materia di regia è più corretto pensare a un "cespuglio" pieno di rami piuttosto che a un unico "tronco" ben delineato: tali e tanti sono stati gli input che hanno portato alla nascita di questa figura e tali e tante ne sono state le diramazioni.

Prima di tutto, chiariamoci bene le idee. Il protagonista del nostro approfondimento è il regista in senso moderno e, di conseguenza, il "teatro di regia". Niente a che vedere né con un Eschilo o un Sofocle che, da autori, "impostavano" i loro spettacoli nei teatri dell'antichità. E nemmeno, percorrendo a lunghi passi i secoli, con i capocomici delle compagnie di comici dell'arte, che davano le poche indicazioni necessarie agli attori-improvvisatori di quel particolare genere teatrale. Il regista e il teatro di regia sono altra cosa. Per dirla con Silvio D'Amico, figura storica del teatro italiano, critico e teorico, la figura del regista «consiste nel capire il testo, estrarne la sostanza teatrale e, dalle

pagine del copione, tradurla in quella materia della scena; e, a tal fine, sapere intonare e manovrare - anzitutto - gli attori, poi le scene e i costumi e le luci e, infine, se occorre, i macchinari e le musiche e le danze». Quindi: azione sul testo, interpretazione dello stesso, concretizzazione dell'idea e armonizzazione delle parti. Per noi, oggi, tutto questo è assolutamente "normale", tanto che anormale - anzi, impensabile e persino impossibile - sarebbe immaginare uno spettacolo teatrale senza l'intervento di un regista. Ma la situazione nella quale si sviluppò, in Europa e in Russia, la figura del regista era ben diversa e il passaggio dal "vecchio" al "nuovo" teatro fu tutt'altro che semplice e diretto.

A dominare la scena erano infatti, sul finire dell'Ottocento, i cosiddetti "grandi attori", veri e propri tiranni della prosa, che facevano il bello e il cattivo tempo sul palcoscenico e dietro le quinte. Tutto ruotava attorno a loro e su di loro era impostata ogni parte dello spettacolo, dalla recitazione al movimento sulla scena, dalla scenografia a quant'altro, senza nessuna attenzione né per l'allestimento nel suo complesso da un punto di vista tecnico né tanto

meno per la resa d'insieme dello spettacolo. Il protagonista assoluto era l'attore: il grande attore. Il primo a fare le spese di questa tirannide attoriale - e con le conseguenze più pesanti - era il testo, che veniva plasmato a piacimento dal mattatore di turno.

## Il regista? Un figlio del capitalismo

Questa situazione si protrasse da secoli, ma qualcosa, sul finire dell'Ottocento, cominciava a muoversi. Numerosi i fattori da considerare: il malumore degli autori, che cominciarono a intervenire in maniera più decisa negli allestimenti nel tentativo di non veder massacrate le proprie opere; la nascita delle avanguardie in vari ambiti culturali, tra i quali il teatro; ma anche il cambiamento del teatro come attività economica, come sottolinea con particolare insistenza, tra gli altri, Roberto Alonge, nel suo studio *Il teatro dei registi* (Biblioteca Universale, Ed. Laterza, 2006). Secondo Alonge, l'esigenza di questa figura nasce «nel punto esatto in cui s'impone e fiorisce la fabbrica capitalista. L'avvento della regia esprimerebbe cioè le forme e la struttura della matura società borghese.



Silvio D'Amico, critico e teorico del teatro, fondatore dell'Accademia d'Arte Drammatica

## Boccaccini: “Il talento? È condizione necessaria ma non sufficiente”

Nel suo testo *La regia teatrale. Dalla pagina alla scena*, che citiamo in altre parti di questa monografia, Claudio Boccaccini dichiara che a suo parere non si può *insegnare ad essere registi*, perché quello del regista non è un semplice mestiere tecnico. Come

quello dello scrittore, per intenderci. In questi casi, scrive l'attore e regista, «il talento è condizione necessaria ma non sufficiente (...). Non credo al sacro fuoco (...) credo piuttosto a un desiderio interiore che con il passar del tempo si trasforma in un'esigenza

profonda, fino a divenire una necessità. A quel punto può avvenire la scelta, una scelta che deve tener conto delle mille implicazioni che essa comporta (...) perché il mestiere del regista non ti abbandona mai, ogni cosa che ti capiterà di vivere (...) verrà sempre vissuta come

fosse possibile materiale per una messa in scena». E significativamente Boccaccini riporta, in proposito, una frase di Dino Risi: «Come faccio a spiegare a mia moglie che quando mi affaccio alla finestra per vedere il panorama in realtà io sto lavorando?».

La rivoluzione industriale è proprio questo: il salto da una tipologia lavorativa artigianale, basata sulle capacità individuali del singolo, a una tipologia appunto industriale, fondata sulla qualità del lavoro collettivo, sull'armonizzazione di un team. Il teatro del regista sta al teatro dell'attore come la fabbrica sta alla bottega di mestiere».

Il mondo sta cambiando. Il lavoro passa sempre più da una dimensione artigianale a una dimensione industriale, le macchine si sostituiscono alle sole braccia, i grandi numeri per il consumo di massa prendono il sopravvento sul pezzo unico per il consumo ristretto a un'élite. E il teatro, secondo Alonge, si avvia a seguire la stessa

strada. Nasce così una sorta di *teatro-fabbrica*: «Agli attori - scrive lo studioso - si chiede un buon livello professionale ma nessun reale contributo al progetto della messinscena, che è delegato interamente al regista, unico profilo dirigenziale, garante dell'assemblaggio del lavoro dei vari attori, ma anche del montaggio delle diverse prestazioni. (...) E c'è di più. Il regista punta a realizzare un suo proprio progetto di spettacolo, ma pretende poi che questo progetto sia replicato ogni sera, identico a se stesso. Siamo ancora a una caratteristica di fondo dell'universo capitalistico: la tecnica e la scienza al servizio della capacità di riproduzione, la ripetitività quale condizione della con-

figurazione industriale».

Il processo è dunque iniziato: il regista sale, l'attore scende. Ma naturalmente, come abbiamo già detto, non sarà un processo né breve né facile. La resistenza da parte degli attori sarà notevole, come si potrà vedere soprattutto in Italia, dove infatti il teatro di regia si affermerà assai più tardi che nel resto d'Europa.

### L'origine: i pareri degli studiosi sono discordi

Ma chi è il padre della regia? Dove, quando e per intervento di chi si mise in moto quel processo che avrebbe portato a un cambiamento tanto radicale? Non possiamo dire che esista una data certa che sancisca la nascita della regia, né se ne può in-

dividuare un unico padre.

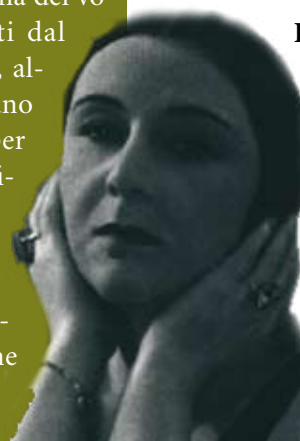
Il già citato Roberto Alonge, ad esempio, si dichiara in disaccordo con quanti indicano come nucleo originario della moderna regia l'esperienza dei Meininger, intorno al 1870, seguita da quelle di André Anoine, di Stanilavskij e degli altri, ai quali tutti, comunque, spetta un ruolo certamente molto significativo nella definizione di questo nuovo ruolo nel mondo del teatro. Le perplessità di Alonge nascono soprattutto dal fatto che a suo parere risulta poco probabile che un cambiamento tanto epocale sia nato non nel cuore della realtà teatrale di allora - ossia Parigi - ma in un piccolo ducato della Germania, che non brillava certo per la propria cultura e attività in materia. Già altri, comunque, avevano messo in evidenza questa incongruenza.

### Curiosità: il primo che usò il termine in Italia fu...

... Enrico Rocca, critico teatrale attivo in particolare negli anni Venti e Trenta del Novecento. Pare sia stato lui il primo a utilizzare questo termine in una sua recensione di uno spettacolo di Tatiana Pavlova (*Il Lavoro Fascista*, 31 dicembre 1931).

La sua intuizione non suscitò però particolare attenzione, mentre fondamentale fu l'intervento del prof. Bruno Migliorini che nel 1932 propose, attraverso la rivista *Sipario*, l'introduzione nel lessico italiano delle parole *regia* e *regista*. Tornando alla Pavlova, secondo molti ella fu la prima prima regista del nostro teatro. Scelta da Silvio D'Amico, l'attrice insegnò regia per tre anni all'Accademia d'Arte Drammatica

di Roma, nel 1935/1936, primo anno accademico della scuola. Prima dei vocaboli introdotti dal prof. Migliorini, altre proposte erano state avanzate per indicare questa figura nascente: dal *metteurs-en-scène* di matrice francese al *corago* di derivazione greca, ad altre ancora.



### I livrets scénique: come allestire uno spettacolo

Nel 1938, ad esempio, lo aveva fatto Marie-Antoinette Allevy in uno studio

continua ►

intitolato *La mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*. La studiosa, ricorda Alonge, aveva richiamato l'attenzione «su quei *livrets scénique* o *livrets de mise en scène* pubblicati regolarmente a Parigi a partire dagli anni intorno al 1830, ad uso della provincia», gli stessi sui quali lo studioso punta decisamente per dimostrare come la regia possa da un lato essere nata molto probabilmente proprio nella “capitale” del teatro dell'epoca, Parigi; dall'altro come essa si sia formata gradualmente, partendo da motivazioni di stampo prevalentemente economico, di amministrazione degli spettacoli teatrali. Quei *libretti* erano infatti nati per consentire agli spettacoli andati in scena Parigi di essere rappresentati - senza eccessivi stravolgimenti - anche nella provincia, tenendo pure in considerazione il diverso livello di dotazioni tecniche che i teatri dei paesi e delle piccole città francesi certamente avevano rispetto ai grandi palcoscenici della capitale. Con una precisazione, che Alonge puntualmente sottolinea: «Il problema non è la creatività o l'arte; il problema è guadagnare soldi nel modo più sicuro e tranquillo, copiando, duplicando. Nei *livrets* troviamo tutto quello che serve: l'elenco dei personaggi e degli attori corrispondenti; che razza di costumi; quali scenografie ci vogliono, atto per atto; quali mobili. Ma anche la disposizione degli attori sulla scena, con la prescrizione precisa delle loro entrate, delle loro uscite, dove devono andare, dove devono fermarsi».

Per capire come non ci si

## Quando i «livrets» divennero supplementi

Particolarmente interessante è «una presa di posizione redazionale», in un articolo intitolato *Gravures et mises en scène de La Revue du Théâtre*, risalente al 1835: «Le messinscene - scrivono i redattori della rivista - così dettagliate quali noi le offriamo, sono

trovi ancora di fronte a un “teatro di regia”, può essere utile citare a questo punto un episodio ascritto da Claudio Boccaccini a Giorgio Strehler, non si sa se vero - come precisa lo stesso Boccaccini - ma certamente verosimile. Scrive dunque Boccaccini: «Un attore (molto noto per altro) ebbe la malaugurata idea di interrompere una prova per chiedere al Maestro da quale lato dovesse entrare in scena. Strehler - che era noto per i suoi scatti d'ira, farciti da geniale turpiloquio, spesso per motivi futilissimi -, dopo essersi alzato in piedi, pare abbia afferrato la propria sedia di metallo e l'abbia scagliata con tutta la forza sul palcoscenico, nell'intento chiaro di colpire l'attore. La mira per fortuna non fu delle migliori e l'incauto ‘disturbatore’ evitò, sì, la sedata in faccia, ma non la furente risposta del Maestro. Che dopo il lancio ebbe a urlare - tutto rosso in viso - la storica frase: ‘Che cazzo mi stai chiedendo, idiota?! Io non faccio mica il vigile urbano!’ (...). Quindi il regista, per lo meno a dar

la cosa del mondo più utile per i direttori e gli artisti; e la più inutile, per non dire fastidiosa, per la gente di mondo. Per conseguenza, a partire dal prossimo numero, e per due volte al mese, pubblicheremo, sotto forma di supplemento, quattro pagine a stampa, corpo piccolo e a due colonne, per offrire tutte le messinscene della quindicina. Raggiungeremo in questo modo due finalità: risparmieremo alla gente

fedele alle urla del Maestro Giorgio, non è colui che decide da che parte entrano ed escono gli attori. E non è nemmeno colui che disturba gli attori mentre stanno recitando, come ebbe a dirmi scherzosamente (chissà quanto poi...) un anziano attore durante la pausa di una prova».

### Nascono nuove figure di «responsabili»

Le preoccupazioni per le quali nascono i *livrets* non sono dunque affatto di natura artistica, ma puramente economica. Quel che si voleva era rendere lo spettacolo un prodotto seriale, e quindi vendibile su larga scala: all'epoca, scrive Alonge, «uno spettacolo non è un unicum, non è l'espressione di una creazione personale, ma è un prodotto, che può e deve essere riproposto in teatri diversi, in maniera il più possibile somigliante alla versione originaria che ha verificato il gradimento del pubblico. La funzione del *livrets de mise en scène* è di garantire l'omogeneità del prodotto, e dunque l'omogeneità del successo

l'inconveniente di avere, nella raccolta ad essa destinata, delle parti estranee; e troveremo il modo di essere più rapidamente e più completamente utili agli artisti».



Rivista francese di teatro del 1898. Ce n'erano molte

commerciale».

Circa la datazione di questi libretti, la Allevy indica il 1827-28 come anno della loro apparizione, ma Alonge la sposta indietro nel tempo, riferendo di un articolo apparso sul *Courrier des Spectacles* del 20 maggio 1818 che riguardava *Chateau de Paluzzi*, realizzazione del Teatro dell'Ambigu-Comique. Vi era scritto: «Segnaliamo quest'opera ai signori direttori di provincia come una fortunata speculazione; già numerose città fremeranno di spavento e di orrore al *Chateau de Paluzzi*, e noi crediamo di servire i loro interessi, dando qualche indicazione. Questa *pièce* non esige alcuna spesa né di scenografie né di costumi, i balletti possono essere soppressi, e la musica non è assolutamente necessaria se non nelle ultime scene del secondo atto».

È in questo ambiente teatrale che cominciano a farsi strada alcune nuove figure professionali, indispensabili soprattutto per coordinare i lavori nelle “riproduzioni seriali” in provincia degli spettacoli: occorre insomma, per dirla con Alonge, «un professionista della mediazione, in grado di tradurre in una sintesi spettacolare le istruzioni fornite dai giornali e dalle riviste specializzate. Il termine usato in Francia per designare questo nuovo profilo lavorativo, *régisseur*, ci riporta etimologicamente a *roi* (*re*), e *régir* vale *fare azione da re*, cioè reggere, dirigere. Il sostantivo *régie* è vocabolo secentesco del diritto amministrativo, e connota il modo di gestione di un'intrapresa pubblica (naturalmente *régia*, in epoca monarchica). Il *régisseur* è colui che amministra, che gestisce. La funzione di comando è trasparente, ma, applicata al teatro, allude originariamente a un ambito di dominio materiale, pratico».

### Vari tipi di *régisseur* per varie mansioni

Intorno al 1820 la lettura di vari periodici mette in luce l'esistenza di diversi tipi di *régisseurs*, che si occupano di mansioni diverse, che spaziano dall'amministrazione vera e propria dello spettacolo al repertorio, dal servizio generale per l'allestimento al *détail*. Tra le figure più curiose, da se-

## «Inviatemi, subito, un individuo dotato di un vestito nero e di una spina dorsale di caucciù: ho bisogno di un *régisseur*».

Da un articolo intitolato “*Le Régisseur de Théâtre en Province*”

gnalare il *régisseur chargé des annonces*, che aveva l'incarico di dare agli spettatori comunicazioni di servizio, come la sostituzione di un attore o un improvviso cambio di programma. Quello che unisce tutte queste figure è comunque - va ribadito - il fatto che non vi è nulla, in esse, di artistico, avendo semplicemente una connotazione pratica, professionale.

Da tutte queste si stacca in qualche modo, però, il *second régisseur, instituteur des chœurs* (maestro dei cori) presente nel teatro d'opera che accanto a mansioni “materiali” può anche coordinare i ‘cori’, cioè i cantanti. Al di sopra di lui c'è un *régisseur on chef*, responsabile in capo.

In questo scenario, la formula *mise en scène* sta a indicare esclusivamente l'insieme delle operazioni strumentali

necessarie allo spettacolo.

### Il *régisseur* di provincia: che brutto mestiere...

In un articolo intitolato *Le Régisseur de Théâtre en Province* - riportato da Alonge - si legge che «il destino del *régisseur* (di provincia) è il peggiore di tutti. Peggio del direttore di teatro di provincia, che passa di fallimento in fallimento; peggio degli attori più scalcinati; ma peggio anche del macchinista e del suggeritore: ‘È lui che è incaricato di assegnare le parti agli attori (...). È ancora a lui che tocca la messinscena, è lui che si sprema il cervello ogni giorno per redigere un cartellone che accontenti gli abbonati (cosa non realizzabile, a memoria di *régisseur*); è lui che presiede alle prove, che ordina i costumi nuovi e le scenografie nuove. Durante la rappresentazione, sta dietro le quinte, il copione

della pièce alla mano; dà agli attori il segnale di entrare e la frase di attacco’. (...) Ma non meno strepitosa - commenta Alonge - è l'epigrafe posta in testa all'articolo: ‘Il direttore (di provincia) scrisse allora al suo corrispondente di Parigi: ‘Inviatemi, subito, un individuo dotato di un vestito nero e di una spina dorsale di caucciù: ho bisogno di un *régisseur*’».

### Sul finire dell'Ottocento qualche piccolo segnale

Il teatro è un'industria e come tale va trattata, anche nella scelta dei suoi addetti. Ma è pur vero che un po' di considerazione in più il *régisseur* comincia a ottenerla. Nel 1885, ad esempio, il critico teatrale Francisque Sarcey scriveva: «Ciò che oggi manca, e manca di più in più, è il *régisseur*. Sappiatelo, senza *régisseur*, niente attore. L'attore (salvo eccezioni, questo è sempre sottinteso) è una macchina la cui molla è il *régisseur*. Il *régisseur* è l'anima di un teatro. È ovvio che il direttore svolge spesso la funzione di *régisseur*; assumo la parola di *régisseur* nella sua accezione più larga: designa il *metteur en scène*, quale che sia il suo titolo ufficiale. (...) Gli attori, oggi soprattutto che il mestiere è così poco conosciuto, hanno bisogno di essere incessantemente consigliati, sostenuti, diretti,

### Curiosità

Ma quanto guadagnava un “*régisseur*”? Nel 1837-38, su base annua, portava a casa 2.400 franchi, più o meno quanto guadagnava un attore di basso livello. Decisamente poco, dunque, specie se si considera che un attore chiamato a interpretare parti di rilievo arrivava a intasare qualcosa come 4.500 franchi. Le cose andavano meglio a un direttore di teatro, che poteva arrivare a entrate annue pari a 6.000 franchi.



sorvegliati e, soprattutto, e prima di tutto, comandati. Non ci sono più direttori né *régisseurs*».

Sia stato per motivi prettamente amministrativi, di buona gestione dell'industria-teatro, o sia stato per qualche prima attenzione artistica nei confronti dello spettacolo, il risultato è comunque che sul finire dell'Ottocento in Europa si comincia a sentire l'esigenza di una mano unica che muova l'allestimento, sul versante tecnico come su quello degli interpreti. Una considerazione, questa, da prendere con le dovute cautele, come sottolinea lo stesso Alonge: «Certo - scrive lo studioso - la regia nel suo significato più maturo non è riconducibile ai semplici *livrets scénique*; per dispiegarsi compiutamente deve incontrarsi con coefficienti diversi, a comin-

Goethe

## «L'attore è quello che durante un funerale vorrebbe essere il morto ».

Andrea Camilleri

ciare da una lettura del testo che lo ripensa e lo interpreta. Nella pratica commerciale dei *livrets scénique* il testo è unico, e anche lo spettacolo è unico; si tratta solo di replicarlo, nei termini più possibilmente fedeli al modello della première (i *livrets* sono lì per questo). Nella pratica non commerciale ma artistica della regia, intesa nel senso moderno, il testo è unico ma gli spettacoli sono molti, perché molte sono le interpretazioni possibili (e il regista è lì per questo). Qui, indubbiamente, è la vera novità di Antoine (e, almeno in parte, anche già dei Meiningen). Ma gli elementi di continuità fra le due metà della mela non vanno negati».

### Scendono in campo gli autori...

Restiamo ancora in compagnia di Alonge e poniamoci la sua stessa domanda: e se il primo regista fosse l'autore? Lo studioso non concorda con quanti affermano che prima del "teatro dei registi" ci sia stato il "teatro degli attori". Secondo lui un ruolo chiave spetta semmai agli autori: «Autori - afferma - che sono anche attori, e in qualche modo anche registi (ma questo solo in senso molto metaforico). Eschilo e Sofocle aprono la storia del teatro tragico e, al tempo stesso, coordinano la messinscena di loro testi, funzionano cioè, assai grossolanamente, da registi. (...) Nella vicenda millenaria della nostra tradizione teatrale - continua lo studioso - è indubbio che

i profili dell'autore e dell'attore si separano, nonostante qualche sovrapposizione estremamente illustre (Shakespeare o Molière). Con la Commedia dell'Arte, fra metà Cinquecento e metà Settecento, si impone una pratica teatrale (italiana, ma con grande capacità di influenzare i tragitti europei battuti dai nostri comici dell'arte) che contrappone radicalmente gli autori e gli attori. Gli attori della Commedia dell'Arte si scrivono essi stessi i testi di cui hanno bisogno, sotto forma di canovacci. È ben vero che la riforma goldoniana elimina le insubordinazioni attoriche più vistose della commedia all'improvviso, ma non riesce certo ad annullare il protagonismo attorico, il fatto cioè che l'attore si senta il centro dell'evento





spettacolare, in diritto di tutto sottomettere al proprio narcisismo. Il cosiddetto *grande attore* dell'Ottocento italiano sbalordisce le platee di tutto il mondo con la sua eccezionale carica energetica (...) ma è un interprete che non esita minimamente a tagliare, ridurre, massacrare il testo». E proprio da questo “massacro” partirebbe, secondo Alonge, la rivolta degli autori. In sostanza, afferma Alonge, finché le compagnie mettevano in scena classici di Shakespeare o di Molière, non c'era nessuno che potesse alzarsi e dire: No! Questo non è quello che ho scritto! La “rivolta” sarebbe quindi stata capitanata da autori viventi, come Goethe o Schiller o ancora prima come Voltaire o Beaumarchais. D'altra parte era consuetudine - per esempio alla Comédie-Française - che nel caso di allestimenti di testi di autori contemporanei fosse l'autore stesso a occuparsi dello spettacolo, leggendo e spiegando il testo agli attori, che anzi era egli stesso a scegliere: un diritto, questo, che viene tra l'altro citato già in un numero del 1818 del *Courrier des Spectacles*. E in quello stesso articolo viene posto l'accento su una questione destinata ad attraversare la storia, tanto che ancora oggi essa non può dirsi risolta: ci si trovava all'epoca - ricorda Alonge - in una situazione un po' confusa, «in cui - scriveva il redattore - i ruoli si intrecciano e si confondono. Sicché, importerebbe introdurre qualche distinzione netta: gli attori facciano gli attori (scrive il redattore dell'intervento). Non si può essere attore e *régisseur* al

tempo stesso. Sembra banale, ma quasi cent'anni dopo, Antoine sarà ancora lì, a battere su questo punto. Non si può nemmeno essere attore e *régisseur*. Cosa sia veramente il *régisseur* a questa data precoce (1818) è abbastanza chiaro: qualcosa che assomiglia a un direttore amministrativo dei nostri teatri di oggi, o diciamo a un manager, a una sorta di sovrintendente».

Da questo diritto di scelta del cast (sancito anche da una sentenza della Corte di Parigi del 26 luglio 1831) e dal tipo di intervento che all'autore veniva richiesto nell'allestimento (leggere e spiegare il testo agli attori e quindi impostarne la recitazione) Alonge fa discendere la sua conclusione: «(...) è solo il prologo di un'azione complessiva che tende a fare dell'autore il vero regista. Perlomeno il regista dei testi che egli stesso ha scritto».

Quel che è certo è che ci si trovava in una situazione molto fluida e complessa. Soprattutto non c'era e non ci sarà ancora per un pezzo una netta separazione dei



ruoli, in particolare tra regista e direttore di teatro.

#### Entriamo nel vivo: i Meininger di Georg II

Il duca Georg II di Sassonia-Meiningen (1826-1914) si era sempre interessato di arte, musica, storia e soprattutto di teatro. Gira tutta l'Europa per assistere ai migliori spettacoli della sua epoca. Ed è un critico implacabile. In particolare, non sopporta che testi di grandi autori come Shakespeare siano tagliati e distorti (il “massacro” di cui abbiamo già parlato). Siccome il teatro che vede non gli va a genio, nel 1866 decide di dar vita a una sua compagnia: una settantina di attori che si chiameranno “Meininger”, ossia “quelli di Meiningen”. Georg II pensa a tutto, dalle scene ai costumi, ma affida la regia a Ludwig Chornegk (1837 - 1891), suo stretto collaboratore. Mettono in scena con grande successo - fanno tournée in tutta Europa - soprattutto classici, ma si cimentano anche con qualche contemporaneo, come Ibsen. Fanno diverse tournée in Europa.

L'autoritarismo di Georg II nei confronti dei suoi attori diventa una leggenda, tanto più significativa in un periodo nel quale ancora forte era lo strapotere dei “grandi attori”, che si ostinavano a fare il bello e il cattivo tem-

continua ►

## Con Adolphe Montigny i primi passi verso il “vero”

Adolphe Montigny ha anticipato molti elementi che si ritroveranno poi, in maniera strutturata, in André Antoine. Fa cambiare agli attori il modo di recitare, di porsi sul palcoscenico. Cambia i movimenti, dà al palco una profondità che non aveva mai avuto. Montigny sovverte le regole, come spiegano tra gli altri Franco Perrelli e Roberto Alonge, che scrive: «Ha (...) partecipato alla pulsione registica della scuola romantica francese che, per prima, innova, introducendo il gusto di un vero e di una naturalezza che trasformano la scena consegnata dalla tradizione classica (una scena sostanzialmente vuota, in cui gli attori stanno immobili alla ribalta, rivolti al pubblico, declamando, e non già parlando fra di loro). La documentazione archivistica e quella iconografica di questa stagione romantica mostrano interpreti che si muovono tra frammenti di mobilia autentica (...). Persino a recitare lontano dalla ribalta, a bassa voce o con la schiena girata al pubblico. (...) Montigny (*fa*) le veci dell'autore assente, morto o vivo che sia». Non è ancora regia, ma le somiglia.

**«Finita la serata tremila cervelli sono stati riempiti dalle vostre idee. Non è, questa, un'invenzione meravigliosa?».**

*Alfred Viktor de Vigny, autore teatrale*



Georg II di Sassonia-Meiningen

po. C'è però da dire che gli attori di Georg II non sono professionisti, non devono difendere con le unghie la propria immagine di mattatori; e possono persino accettare di vedersi affidate parti importanti solo a rotazione: una cosa inaccettabile per chi viveva di teatro.

Ma dietro questa rotazione si cela un elemento importante dell'esperienza dei Meininger, che segnerà profondamente buona parte del teatro dell'epoca e successivo: non ci sono comparse di quart'ordine sul palcoscenico; anche la parte a prima vista più insignificante è affidata ad attori di buon livello e il risultato - che accenderà l'entusiasmo di molti "padri della regia" europei e russi - è un "insieme" armonico, con scene di massa straordinarie. Per la prima volta l'insieme conta più del singolo.

Ne parla anche Antoine (che nel 1887 ha fondato il Théâtre Libre), grande ammiratore dei Meininger: «Non crediate con ciò che forzano la nota e che l'attenzione sia distolta dai protagonisti; no, il quadro resta completo e, da qualunque parte si posi lo sguardo, l'occhio cade sempre su un dettaglio della situazione o del carattere. In certi

istanti è di una potenza incomparabile»

Una grande attenzione è posta dal duca alla "veridicità storica" degli allestimenti, con una cura che influenzerà tra gli altri Stanislavskij. In una lettera al direttore di teatro Paul Lindau, Georg II scrive ad esempio: «Un condottiero lanzicheneco non può assumere la stessa posizione a piedi uniti di un galante abate dell'epoca dei codini o di un luogotenente in un salotto moderno».

In un altro passo spiega come va indossato correttamente l'elmo: «La maniera corrente di portare l'elmo sulla parte posteriore della testa, sulla nuca, è un vezzo da tenore che nuoce a una buona rappresentazione teatrale. I nostri cari signori attori che si esibiscono nelle parti di 'amorosi' in costume, temono forse di mettere in disordine i loro riccioli portando l'elmo come si deve. Ma a noi questo non importa affatto».

Un altro capitolo importante dell'azione di Georg II riguarda poi la scenografia: nel suo teatro viene introdotta una tridimensionalità che

ritroveremo perfezionata in personalità successive di grande spessore come Adolphe Appia, Gordon Craig, Vsevolod Emilevic Mejerchol'd.

### **Appia: il palcoscenico come sistema complesso**

Particolarmente colpito dal teatro di massa dei Meininger fu Adolphe Appia, che lavorò sul teatro come "opera d'arte vivente". Al riguardo Mirella Schino spiega come Appia sostenesse che «per creare vita, per non limitarsi a rispecchiare semplicemente in scena un frammento della natura, è necessario trattare l'intero spazio scenico, con tutto quello che comprende, come una cellula unitaria da manipolare. (...) Ma per creare una simile cellula e farla agire è necessario servirsi di strumenti efficaci e di principi. Sono appunto questi principi che Appia individuò nelle sue opere». I suoi scritti più importanti si collocano tra il 1895 e il 1921: *La mise en scène du drame Wagnérien*, *Die Musik und die Inszenierung* e *L'Oeuvre d'art vivant*. Secondo Appia, commenta

la studiosa, «sul palcoscenico si deve creare un "sistema complesso" proprio come avviene nella natura, ma non deve essere una copia di quello della natura. (...) La vera svolta operata dalla regia è nella scoperta di come si possa lavorare a partire dagli strati profondi - sulla base di strumenti di manipolazione sotterranea come spazio, tempo, percezione, azione, corpi umani - e non solo a partire dalla superficie, da ciò che vedono gli occhi. Il cuore del pensiero di Appia sta nel guardare al palcoscenico come a un luogo che va riempito sulla base di energie che non vengono dalla volontà di un singolo individuo, ma da elementi trasversali indipendenti dai caratteri o dalla volontà del singolo».

Dove sta la grandezza di Appia, così come quella di Craig, di Fuchs, di Mejerchol'd? Il passo avanti da loro compiuto, scrive ancora la Schino, «fu certamente un passaggio di stile, dal naturalismo al simbolismo, da un teatro realista a un teatro libero da legami con la verosimiglianza. (...) Con Appia e con Craig, con Mejerchol'd e con gli altri 'formalisti' (...) arrivò però una precisazione: il teatro non doveva rispecchiare la realtà. Doveva essere quintessenza della vita».

Per quanto riguarda Stanislavskij, anch'egli assistette a spettacoli dei Meininger e in alcuni scritti riporta le sue impressioni: in particolare, a colpirlo è l'interpretazione che gli attori - guidati dal regista - danno del testo. Un approfondito lavoro sul testo, quindi, è stato il passo in più compiuto da quella

### **Curiosità**

*Il buio in sala? Merito di Richard Wagner. Il grande musicista fu infatti anche un importante innovatore in campo teatrale, con una serie di intuizioni che, da lui applicate al teatro musicale, ebbero poi conseguenze anche nella prosa e nello spettacolo in generale. Tra queste, un sapiente uso dell'illuminotecnica, che permise il raggiungimento di una suggestione prima mai ottenuta a simili livelli. Il buio in sala, in particolare, doveva consentire la massima resa al "golfo mistico", ossia al luogo (la buca dell'orchestra) dal quale la musica doveva fluire nella sala.*

figura che ormai possiamo considerare, a tutti gli effetti, regista, ora passato dal semplice allestimento materiale di un testo alla sua interpretazione.

Naturalmente, non tutti esaltarono il lavoro dei Meiningen da un punto di vista artistico: alcuni, come Mejerchol'd (fortemente critico nei confronti del realismo: una scelta che gli costerà anche la vita, nell'Unione Sovietica stalinista che non amava certo le sperimentazioni e gli spiriti troppo innovatori), li bollarono come portatori di uno sterile teatro-museo; ma tutti riconobbero loro il merito di aver introdotto nel teatro quella disciplina che fino a quel momento non esisteva.

#### Zola e Antoine: il teatro mette in scena la vita

Tornando al naturalismo, quando si parla delle innovazioni apportate nella realtà teatrale della sua epoca da André Antoine (Limoges 31 gennaio 1858 - Le Pouliguen 19 ottobre 1943) non si può non partire dal pensiero di Emile Zola, del quale il regista fu estimatore e allievo.

Zola, in estrema sintesi, era sconcertato dalle conseguenze dello strapotere degli attori sulla scena: tutto ciò, unito alla condivisa opinione dell'epoca che il teatro dovesse essere quanto più possibile lontano dalla vita vera, aveva condotto la prosa a una situazione che il filosofo naturalista considerava aberrante. In una serie di articoli pubblicati sul *Bien Public* e sul *Voltaire* e poi riuniti nel 1881 nel saggio *Naturalisme au theatre*, Zola indica la strada del

rinnovamento che Antoine applicherà qualche anno più tardi al suo teatro, non a caso denominato Théâtre Libre. *Libero*, infatti, doveva essere il teatro secondo Zola: da stereotipi, dalla ricerca del successo sicuro. Un obiettivo, questo, che cartamente Antoine non farà nulla per raggiungere, proponendo testi non commerciali, di autori come Tolsoj, Turgenev, Ibsen, Strindberg e l'italiano Verga, oltre naturalmente ai naturalisti francesi, come lo



«Vieille renommée», messinscena di André Antoine su testo di Alfred Athys. Nell'immagine, la rappresentazione dello spettacolo al Théâtre Antoine il 3 aprile 1906

**«L'ideale assoluto dell'attore deve essere di diventare una tastiera, uno strumento meravigliosamente accordato, che l'autore suonerà a suo gradimento».**

André Antoine

stesso Zola e i fratelli Congourt.

La sua è una metodica marcia contro il dilagante "teatro d'attore", lavorando sull'insieme e in difesa del testo, che diviene la base del lavoro registico di Antoine. Il naturalismo impone inoltre ben precise scelte tecniche, come l'abbandono delle scenografie limitate a teli dipinti, assolutamente inverosimili, non credibili. La scena deve così essere costruita e non più dipinta. O meglio, per dirla con Alonge: «L'attore non recita più davanti alla scenografia bensì dentro la scenografia».

Tutto comincia a cambiare, dunque. Come, lo spiega lo stesso Antoine: «I movimenti propriamente detti di messinscena saranno modificati: l'attore non uscirà più costantemente dal quadro dove si muove per atteggiarsi davanti al pubblico; si aggirerà tra i mobili, tra gli accessori, e il suo gioco sce-

nico si arricchirà di queste mille sfumature e di questi mille particolari diventati indispensabili per fissare e comporre logicamente un personaggio. Sparendo il movimento propriamente meccanico, gli effetti di voce, i gesti empirici e ridondanti - con la semplificazione e il ritorno alla realtà dell'azione teatrale - l'attore sarà ricondotto ai gesti naturali e sostituirà con un lavoro di composizione gli effetti tratti unicamente dalla voce; le espressioni si appoggeranno su degli accessori familiari e reali, e una matita capovolta, una tazza rovesciata, saranno altrettanto significative, di un effetto altrettanto intenso sullo spirito dello spettatore, delle esagerazioni grandiloquenti del teatro romantico».

Come già visto per i Meiningen, anche gli attori di Antoine non sono professionisti: un fattore importante per collocare nella giusta dimen-

sione l'esperienza di questo regista. E altrettanto importante è un passaggio tratto da una lettera che lo stesso Antoine scrive a Charles Le Bargy, noto attore della Comédie-Française che gli aveva - incautamente - chiesto di aiutarlo a sostenere alcune sue richieste presso un autore, Francois de Curel, del quale interpretava un personaggio. Antoine si scaglia letteralmente contro di lui, utilizzando tra l'altro immagini che non possono non portare alla mente le future posizioni al riguardo di Gordon Craig (l'attore come super-marionetta). Scrive dunque Antoine: «Io vorrei - e queste riflessioni non hanno altro scopo - tentare di convincerla che gli attori non conoscono mai niente delle pièces che devono recitare. Il loro mestiere è semplicemente di recitarle, di interpretare il meglio

possibile dei personaggi la cui concezione sfugge loro; essi sono in realtà dei manichini, delle marionette più o meno perfezionate, a seconda del loro talento, che l'autore abbiglia e agita a suo piacere. (...) L'ideale assoluto dell'attore deve essere di diventare una tastiera, uno strumento (instrument) meravigliosamente accordato, che l'autore suonerà a suo gradimento. È sufficiente che una educazione tecnica puramente materiale abbia sciolto fisicamente il suo corpo, il suo volto, la sua voce e che una educazione intellettuale conveniente l'abbia messo in condizione di comprendere semplicemente ciò che l'autore lo incarica di esprimere. Se gli è chiesto di essere triste o allegro, egli deve, per essere un buon attore nel senso esatto del termine, esprimere al livello più alto la tristezza o l'allegria, senza valutare perché questi sentimenti gli sono chiesti. Questo, è affare dell'autore, che sa ciò che fa e che resta il solo responsabile davanti allo spettatore».

Non si parla di regista, dunque, ma di autore, al cui servizio si muove dunque quel regista che è però ancora un concetto astratto quando Antoine scrive questa lettera al vetriolo a Le Bargy. Poi le cose, cambieranno, lo sappiamo. tanto da arrivare non solo a una *regia*

*interpretativa* (come interpretazione, cioè, di un testo che resta comunque alla base della rappresentazione) ma ad una *regia critica*, che svincola il regista da qualsiasi confine. Questo nuovo approccio porterà poi alla cosiddetta *scrittura scenica*, introdotta da Roger Planchon e poi arrivata a diverse estremizzazioni: in esso si perfezionerebbe dunque il superamento tanto del "teatro d'attore", quanto del "teatro d'autore", quanto, paradossalmente, dello stesso "teatro di regia" (per saperne di più, *La scrittura scenica*, Giuseppe Bartolucci, Lerici, Roma, 1968).

#### La strada è ancora lunga Ma arriva Stanislavskij

Quando si parla dei "grandi attori" di fine Ottocento si tende a farlo in maniera fortemente negativa. Ma occorre segnalare importanti eccezioni, che anzi ebbero un ruolo chiave nella nascita della regia e nello sviluppo della cultura teatrale in genere. Basti citare Eleonora Duse, coraggiosa musa di tanti artisti della nuova generazione, da Boito a D'Annunzio, ma anche sperimentatrice altrettanto coraggiosa delle nuove correnti registiche (Craig). E ancora Ernesto Rossi o Tommaso Salvini. Quest'ultimo, in particolare, ebbe una grande influenza su quello

che da molti è considerato il vero padre della regia: Konstantin Alekseev, in arte Stanislavskij (1863 - 1938), che ne era rimasto affascinato dopo averlo visto recitare *Otello* a Mosca nel 1891.

Attingendo in parte da questa esperienza, in parte dall'ammirazione per il teatro dei Meiningen (li aveva applauditi durante la tournée del 1890), Stanislavskij sul finire dell'Ottocento stava dunque elaborando la propria idea di *nuovo* teatro quando incontrò, nel 1897, l'insegnante di teatro e regista Vladimir Nemirovic-Dancenko. Dopo una lunga conversazione, posero le basi per quello che sarebbe stato il grande Teatro d'Arte di Mosca, fondato l'anno successivo. In esso trovarono spazio gli attori non professionisti seguiti da Stanislavskij e gli allievi della scuola di Dancenko.

#### Un nuovo modo di essere attore

Furono molti i cambiamenti introdotti da Stanislavskij e Nemirovic-Dancenko nel mondo stesso di intendere il teatro e l'attore. Cambiamenti che andarono dalle grandi teorie alla pratica quotidiana, ma che ebbero uguale importanza prima di tutto nel innalzare la figura dell'attore, culturalmente e socialmente. Ricreare l'attore, reinventarlo. Questo è il primo obiettivo del Teatro

d'Arte di Mosca.

Si lavora a tutto campo: dalla disciplina sul palcoscenico e fuori da esso allo stile della recitazione, che viene liberata dai *cliches* di stampo ottocentesco, fino alla ricerca di una credibilità nuova per quanto avviene sulla scena. Proprio questa ricerca di *veridicità* porterà a registrare il Teatro d'Arte di Mosca alla voce "teatro naturalista": e in effetti così sarà, per un primo periodo; ma poi anche Stanislavskij si discosterà da questo filone, andando oltre il *realismo esteriore* per approdare a un *realismo interiore*.

Sul "realismo esteriore" Stanislavskij farà autocritica: in sostanza, dirà, il teatro dell'epoca sceglieva la *linea storico-di costume* (sua l'espressione) perché non sapeva affrontare una messinscena se non *dall'esterno*. «Non conoscendo altre vie - scriverà al riguardo - gli attori affrontavano subito l'immagine esteriore. In questa ricerca ci mettevamo addosso ogni specie di costume, calzature, imbottiture, ci incollavamo nasi, barbe, baffi, indossavamo parrucche, cappelli, nella speranza di afferrare il sembiante, la voce, di sentire fisicamente il corpo del personaggio da rappresentare. Facevamo assegnamento sul puro caso, sulla fortuna, e una quantità di prove passava nella ricer-

## LA LINEA DEL TEMPO

Il teatro dei  
Grandi Attori



Antoine  
1858 - 1943



Appia  
1862 - 1928

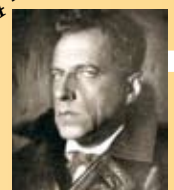
Craig  
1872 - 1966

I Meiningen  
1870 - 1890

Stanislavskij  
1863 - 1938



Mejerchol'd  
1874 - 1940



ca di queste cose. Tuttavia non tutto il male viene per nuocere: anche qui c'era di buono il fatto che gli artisti imparavano a impadronirsi della caratterizzazione esterna del personaggio; e questo è un lato importante della capacità creatrice dell'attore».

Per passare dal realismo esteriore a quello interiore, però, mancava ancora un ingrediente: Cechov.

### L'incontro con Cechov: una nuova drammaturgia per un teatro nuovo

Per compiere il passo successivo, occorre dunque attendere l'incontro fra Teatro d'Arte di Mosca e drammaturgia di Cechov. Qual è la differenza rispetto al passato? Sostanzialmente sta nel fatto che in Cechov non succede niente di particolare: l'attenzione si sposta quindi dal fatto all'atmosfera. Stanislavskij si impegna appunto a creare quest'atmosfera, agendo soprattutto sui suoni (abbaiare di cani, voci lontane, rintocchi di campane). A tale proposito, lo stesso Stanislavskij raccontava un divertente aneddoto, riportato da Alonge: «Un giorno Cechov disse forte a qualcuno, in modo che il regista sentisse: 'Scriverò un nuovo dramma, che incomincerà così: 'Che meraviglia, che silenzio! Non si odono né uccelli, né

cani, né cuculi, né civette, né usignoli, né orologi, né campanelli e nemmeno un grillo canterino'».

Stanislavskij la chiamava *la linea dell'intuizione e del sentimento*: era il primo passo dall'esteriorità all'interiorità. Cambia il modo di recitare e l'attenzione del regista si sposta dal testo all'attore. Cambia anche l'atteggiamento del regista, che supera la posizione dispotica dei Meininger: «La missione profonda del regista - scrive Alonge - non è più quella di sovrapporsi all'attore - ridotto a manichino - ma di secondarlo, di aiutarlo ad esprimersi, perché l'essenziale è nelle mani degli attori, e non già in quelle dei *metteurs en scène*. La lezione di Cechov, per Stanislavskij, è proprio questa: non è possibile recitare il personaggio cechoviano dall'esterno; occorre ricrearne la vita interiore, a partire dal testo, ovviamente, ma in qualche modo anche autonomamente dal testo».

Nel 1898 il Teatro d'Arte mette in scena *Il gabbiano* di Cechov: per il Teatro è il primo grande successo e secondo molti studiosi sarebbe la vera e propria data di nascita della regia. Di questa messinscena, così scrive Mirella Schino: «Tra gli attori e lo spazio che li circonda non c'è più una differenza strutturale. È una novità

elementare, ma di notevole portata. Protagonisti dello spettacolo non sono solo i singoli attori - per quanto grande sia l'attenzione che Stanislavskij dedica alla loro opera in un altro strato del lavoro - ma anche qualcosa che trascende le loro presenze in scena. (...) Stanislavskij (...) è anche l'inventore dello spettacolo come una presenza compatta all'interno della quale gli attori si muovevano come cellule di un essere vivo. La scena non era più un semplice luogo, si era mutata in organismo».

Tra gli esempi di lavori di Stanislavskij portati da Alonge e da Mirella Schino ricordiamo *Il giardino dei ciliegi* (l'ultima opera di Cechov) e *Otello*, messo in scena nel 1896, ma rimasto come un pensiero fisso per tutta la vita: egli desiderava infatti rimetterlo scena (davvero molto moderna la sua eterna insoddisfazione di regista...), apportandovi migliorie nate dalle esperienze successive; riuscirà però solo, fra il 1929 e il 1930, a dirigere a distanza il regista incaricato, Sudokov, mentre si trovava a Nizza, malato di cuore. Le lettere tra i due sono una miniera di informazioni. Stanislavski cura anche il minimo dettaglio: per esempio - ricorda Alonge - «quando Iago stappa una bottiglia e offre da bere a Cassio, per ubriacarlo e

far scoppiare la rissa, preliminarmente butta via la superficie di olio che ricopre il livello del vino, 'come si fa d'abitudine con il Chianti in Italia', annota Stanislavskij». Straordinario è il lavoro che Stanislavskij compie sul *sottotesto*, sull'analisi dei personaggi: nelle sue note si ritrovano così le riflessioni che egli compie, a ruota libera, sui vari protagonisti, da Desdemona al Moro; attraverso queste riflessioni egli stabilisce non solo la *forma* del singolo, ma anche la *relazione* esistente tra i vari personaggi.

Molto importante fu poi l'*Hamlet* messo in scena nel 1912 al Teatro di Mosca a quattro mani con Gordon Craig. A differenza di Stanislavskij, l'inglese è decisamente anti-naturalista, e sta ideando un sistema di scenografie basato sui cosiddetti *screens*, grandi rettangoli mobili. È lui, inoltre, a proporre l'idea dell'attore come *super-maionetta*. Il lavoro a più mani non è facile: Craig è insofferente alla vita a Mosca e lascia operare, in sua vece, un altro regista del Teatro d'Arte, Leopold Antonovic Sulerzickij (detto Suler); inoltre non c'è accordo di fondo tra lui e Stanislavskij, che avevano una visione molto diversa del testo e dei personaggi shakespeariani.

continua ►

Piscator  
1893 - 1966



Artaud  
1896 - 1948



Brecht  
1898 - 1956



Living Theatre  
1947



Grotowski Teatro  
Laboratorio 1959



Barba  
Odin Teatret 1964





*Applicazione della bio-meccanica di Mejerchol'd*

*Hamlet* non piacque a Craig, che arrivò a dire: «Hanno preso i miei *screens* ma hanno tolto allo spettacolo la mia anima».

### Mejerchol'd: la tragedia di un artista coraggioso

Nel 1905 Stanislavskij apre il suo Teatro-Studio e a dirigerlo chiama Vsevolod Emilevic Mejerchol'd (1874 - 1940), tra i suoi allievi preferiti. La visione registica dei due non coincide e le discussioni non mancano: in particolare, Mejerchol'd non condivide quello che ritiene essere un naturalismo eccessivo nello stile del maestro. Contro questa visione, nel suo testo *Sul teatro* del 1913, Mejerchol'd propone un *teatro della convenzione*, perché - spiega Alonge - "assume - come convenzione - il presupposto secondo cui lo spettatore non dimentica mai, nemmeno per un attimo, di avere dinanzi a sé un attore che recita; né l'attore di avere davanti a sé una sala di spettatori. Lo

spettacolo non deve illudere lo spettatore di essere di fronte alla realtà vera, ma deve, al contrario, sollecitare lo spettatore a completare creativamente con la propria immaginazione i semplici accenni cui la messinscena si limita».

Liberato dalla scenografia e da qualsiasi altro "eccesso naturalistico", l'attore lavora sempre più su se stesso. Mejerchol'd insiste su materie come ginnastica, acrobazia, improvvisazione, tecniche della Commedia dell'Arte e del teatro giapponese.

Mentre cresce la sua sperimentazione, cresce anche il coinvolgimento con la politica dell'Unione Sovietica. Nel 1921, così scrive: «Compagni, è indispensabile uscire da quelle scatolette che sono i palcoscenici e organizzare invece spettacoli di massa. Occorre trasferire la propria attività, specialmente al sud, all'aria aperta. E non soltanto nelle giornate festive di maggio e di

ottobre. Il nostro compito più immediato è il lavoro nelle campagne, insieme con l'organizzazione di *izbe-sale* di lettura» (da *La rivoluzione teatrale*).

C'è una forte spinta in avanti nel suo pensiero teatrale, che arriva ad attingere - con una vicinanza solo apparentemente stridente - al "modello Taylor" dell'industria americana. D'altra parte, Mejerchol'd considera l'arte come lavoro, non come riposo o passatempo; come tale, deve quindi modernizzarsi per stare al passo con i tempi e fare grande l'Unione Sovietica.

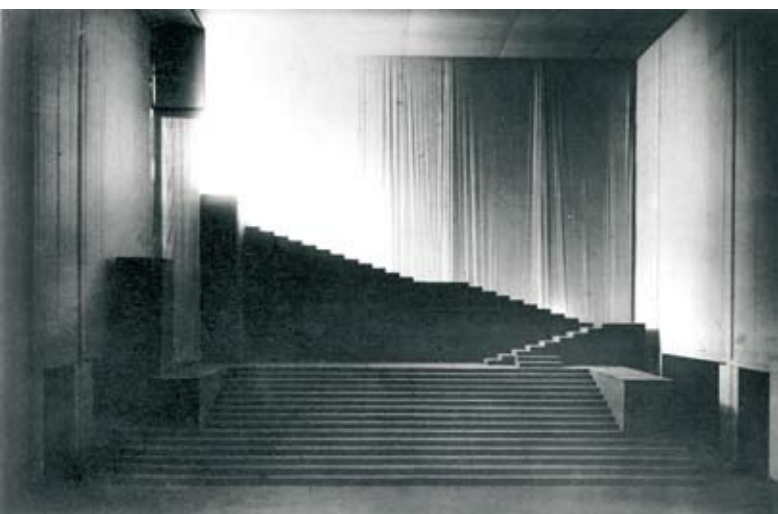
Ma è proprio qui che inizia a crearsi quella crepa tra Mejerchol'd e il regime sovietico che diventerà il baratro nel quale il regista si perderà, freddato da un plotone d'esecuzione dopo anni di dolori, torture e umiliazioni. L'idea di Mejerchol'd era infatti *rivoluzionaria*, mentre il regime sovietico in quegli anni stava diventando *reazionario*, impegnato nel recupero di un teatro-teatro, lontano anni luce dal teatro-sperimentazione desiderato dal regista. Il regime preferiva insomma la *controllabile* proposta teatrale di Stanislavskij a quella *sperimentale* (e quindi potenzialmente rischiosa) di Mejerchol'd. Il regista non si ferma e porta avanti la sua idea, concretizzandola anche attraverso una disciplina di sua invenzione, la *biomeccanica*, che tratta il corpo dell'attore esattamente come una macchina, da conoscere e mantenere in perfette con-

### L'Italia arriva tardi all'appuntamento

In campo registico, l'Italia non è stata certo una pioniera, complice certamente la forte presenza dei cosiddetti "grandi attori". Una tappa fondamentale fu, nel 1935, la nascita dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica da parte di Silvio D'Amico, che diede alla categoria una preparazione e una disciplina. Tra le figure da ricordare c'è naturalmente Giorgio Strehler (1921 - 1997): la sua regia critica è stata di riferimento a generazioni di registi e attori.

dizioni. Rovesciando l'impostazione di Stanislavskij, abbandona l'impostazione psicologica del personaggio e punta su un apprendistato della fisicità: c'è qualcosa che ricorda lo *straniamento* che sarà proprio di Brecht e che allontana dal teatro di parola e dall'introspezione psicologica. Ma un concetto come quello dello *straniamento* non poteva certo accordarsi con il desiderio di controllo totale proprio del regime sovietico.

Tra i lavori più significativi di Mejerchol'd vanno ricordati *Balagancik*, *La baracca dei saltimbanchi* e *Il revisore* di Gogol', allestito nel 1926, nel quale il regista fuse tutte le più recenti ricerche in campo registico, dando grande spazio alla musica, al movimento e alla cura dei dettagli. Mirella Schino, al riguardo, riporta il lavoro compiuto da Mejerchol'd sulle dita: «Le mani dei funzionari, guantate di bianco,



*Allestimento di Adolphe Appia Istituto di ginnastica ritmica Emile Jaques-Dalcroze, a Hellerau*

## L'influenza della danza e dei suoi innovatori

Sono numerosi i personaggi che, in maniera diversa, hanno partecipato alla nascita della regia o hanno avuto influenza su di essa. Tra questi, Isadora Duncan e Nizinskij.

La scelta della Duncan di trasferirsi in Russia dopo la Rivoluzione aveva suscitato clamore in Europa. Quello che la attirava, al di sopra della politica, era certamente l'idea di poter lavorare in un ambiente "vergine", nel quale creare liberamente e costruire una scuola per la sua danza. In Russia, inoltre, si sposa nel 1922 con il poeta



Esenin, che ha diciassette anni meno di lei. Nel '24 lascia però la Russia, ma la sua scuola rimane, affidata alle cure di una sua allieva, alla quale ha lasciato anche il proprio cognome: Irma Duncan. Il destino che attende lei e il marito, lasciato prima di abbandonare la Russia, è tragico: Esenin si uccide nel 1925, ad appena trent'anni; lei ne ha 49 quan-

do, nel 1927, a Nizza muore per un banale incidente, strangolata da una sciarpa, che si impiglia nella ruota della sua auto scoperta.

Importante anche l'influenza di Nizinskij che muore nel 1950, molti anni dopo Djagilev, scomparso nel 1929. Dal 1919 Nizinskij è dichiarato schizofrenico, venendo anche internato a più riprese. Accanto a lui c'è sempre la giovane moglie, Romola, che tenta di curarlo in vari modi (lo porta persino a Lourdes) e soprattutto di tenerlo fuori dalle cliniche.

le loro dita divaricate o riunite si muovevano tutte insieme per aria e sulla ringhiera della balaustina, con il movimento intrecciato, complesso e sincrono della lunga fila di zampe di un millepiedi».

### Da Piscator a Brecht: il teatro politico

C'è una notevole vicinanza tra la Russia dei Soviet e la Germania della Lega di Spartaco e così tra Mejerchol'd e Brecht. È in questa atmosfera che si sviluppa il *teatro politico* o - nel senso aristotelico di *non drammatico* - il *teatro epico*.

In Germania il primo nome importante del teatro politico è quello di Erwin Piscator (1893 - 1966). È lui il primo a usare materiale vario per gli spettacoli: documenti, fotografie, interviste, didascalie. È profondamente influenzato da alcune esperienze sovietiche, come il teatro del Proletkult e le

Bluse Blu.

Ricordando anche le esperienze di Gropius e Max Reinhardt, è però con Brecht che il teatro si allontana esplicitamente dall'introspezione psicologica. «Io sono per il teatro epico! - scriveva Brecht nel 1926 - La regia deve elaborare i fatti sostanziali nel modo più sobrio e obiettivo. Il senso di un lavoro, oggi giorno, viene il più delle volte obliterato proprio perché l'attore recita insinuandosi nel cuore dello spettatore. I personaggi vengono fatti accettare a forza di lusinghe, e quindi falsati. Contrariamente alla consuetudine finora seguita, dovrebbero invece venir presentati allo spettatore in modo freddo, obiettivo, classico. Perché non sono oggetto di immedesimazione, ma devono essere capiti». Brecht non conosceva ancora, all'epoca il "sistema Stanislavskij", e non è quindi direttamente

a lui che si rivolge, quanto a un certo modo di fare teatro. «Se l'interprete riesce a conservare un margine di distacco rispetto al proprio personaggio - scrive Alonge - allora potrà straniare (o estraniare) lo spettatore, rendendolo cioè estraneo rispetto alla rappresentazione». È lo straniamento di Brecht (in tedesco *Verfremdung*).

Mejerchol'd, Piscator e Brecht sono attivi nello stesso periodo e quindi l'uno non ha influenzato gli altri. A influenzarli è stato piuttosto il clima politico e culturale che si respirava, caratterizzato soprattutto da uno scontro diretto con il sistema borghese.

### Il Living Theatre di Malina e Beck

Dopo la prima, straordinaria stagione della nascita della regia, secondo alcuni stu-

## La Russia ai primi del '900 tra inferno e paradiso

*Nel 1917 in Russia era scoppiata la rivoluzione, che aveva portato con sé nove milioni di morti, vinti dalla fame o dal freddo.*

*Quanto l'arte teatrale fosse considerata, comunque, si rileva anche dai numerosi invii al fronte, nel 1919, di compagnie teatrali. Il critico Victor Školovskij fu testimone oculare di quel terribile periodo e definì la situazione russa "da primordi della civiltà". Eppure, il grande teatro sovietico nasceva in quegli anni e in quella miseria, così come grande sviluppo avevano la poesia, la musica, la danza, tanto da richiamare artisti e osservatori da ogni parte d'Europa. "I circoli filodrammatici - scrive ancora Školovskij - si riproducono come infusori, nessuno sa che cosa farsene. Né la mancanza di combustibile, né quella di generi alimentari, né l'Intesa riescono ad arrestare la loro moltiplicazione. Invano gli atterriti dirigenti scorrazzano, proponendo i mezzi più svariati per sostituirli: i circoli sono incrollabili. - E se vi abolissero? - è stato loro chiesto. - Allestiremmo dei vaudeville clandestini!". Il "paradiso sovietico", come lo definisce Mirella Schino, avrà però una fine progressiva: "Un giro di vite ogni cinque anni", dice, a partire dal 1924 con la morte di Lenin e la salita al potere di Stalin, fino al periodo del grande terrore, tra il 1937 e il '38.*

continua ►

diosi - come riporta Mirella Schino - si entrò in una sorta di routine: «Non è del tutto giusto - commenta però la studiosa - parlare di routine: i registi della metà del Novecento scoprirono piuttosto che con il cucchiaino si poteva mangiare la minestra, e non solo svuotare il mare. Anche se naturalmente svuotare il mare con un cucchiaino aveva provocato, nelle opere del periodo della nascita della regia, molte conseguenze significative».

Una delle grandi battaglie portate avanti dal “nuovo teatro” del Novecento fu quello di superare il rischio di mercificazione dello spettacolo indotto dalla società dei consumi. La ricerca di un recupero della sacralità del momento teatrale, dell'incontro tra attore e spettatore, è al centro dell'attività del Living Theatre, fondato a New York nel 1947 per iniziativa di Judith Malina, allieva di Piscator, e di suo marito Julian Beck, che proveniva invece dalla New York School. Sono loro, nel 1958, a curare la traduzione in inglese de *Il teatro e il suo doppio* di Antonin Artaud. La sua opera, nel periodo della nascita della regia, era stata molto significativa: «Egli - aveva scritto Copeau alla morte

#### Il Living Theater in “Frankenstein”



di Artaud - ci ha riportato ai grandi ed eterni principi. Ora siamo in possesso di un principio scenico, siamo in pace. Possiamo lavorare sul dramma, sull'autore, invece di lambiccarci eternamente il cervello su formule scenografiche più o meno originali, su nuovi sistemi. Tutto ciò che è stato fatto dopo di lui ha avuto origine da lui, ed è stato, col passare del tempo, più o meno deformato».

Fedeli al suo insegnamento, dunque, i fondatori del Living cercavano di realizzare uno spettacolo che colpisse nel profondo, che non potesse lasciare indifferenti: così come il *teatro della crudeltà* teorizzato appunto da Artaud. Il loro primo spettacolo è *The Brig* di Kenneth H. Brown, del 1963, che racconta le violenze in una prigione per marines: gli attori, in scena, si scambiano colpi veri, tanto che devono alternarsi nei ruoli per non subire danni fisici. Quello che volevano ottenere i registi era l'*azione imitativa riflessa*: «Quando viene sferrato il primo pugno nella prigione ancora buia prima dell'alba e il prigioniero freme di dolore e abbandona vacillando il suo attenti superbamente rigido, la contrazione del suo corpo si ripete dentro il corpo dello spettatore. Cioè, se abbiamo successo, vi è una contrazione reale, fisica, misurabile nel corpo dello spettatore» (da *Il lavoro del Living Theatre / materiali 1952-1969*. Ubulibri, 2000; traduzione di Franco Quadri). L'esperienza del Living Theatre arriva anche in Europa e in Italia nel luglio di quel 1968 che segna uno spar-

## Judith Malina tra il Living e Hollywood

Certamente buona parte degli spettatori del film *La famiglia Addams* del 1991 con - tra gli altri - Angelica Huston e Roul Julia non si rendono conto di avere di fronte, nel ruolo della Nonna, uno dei pilastri del teatro moderno. Del cast fa parte infatti Judith Malina, l'artista che nel 1947 fondò il Living Theater con il marito Julian Beck. Con il cinema, d'altra parte, la Malina ha avuto più di qualche incontro. Il suo nome compare infatti nei cast di *Amore, Amore* del '66, di *Quel pomeriggio di un giorno da cani* di Sidney Lumet del 1975, di *China Girl* di Abel Ferrara, di *Radio Days* di Woody Allen e di *Il segreto del mio successo* di Herbert Ross tutti del



La Malina, anche come Nonna

1987, e ancora di *Risvegli* del 1990 di Penny Marshall e di *Verso il paradiso* di Nancy Savoca del 1993. Compare anche nel documentario di Adalberto Baldoni, del 2006, *Il Sessantotto. L'utopia della realtà*.

tiacque fondamentale nella cultura del '900. Al Festival di Avignone il Living porta *Paradise Now*, che mostra in pieno la rottura della barriera tra palcoscenico e platea. Lo spettacolo fa scandalo: «Era il periodo della liberazione sessuale - ricorda la Malina - ed erano molte le persone nel gruppo disposte a fare realmente l'amore con gli spettatori. Alcuni di noi l'hanno fatto, altri no» (da *Conversazioni con Judith Malina. L'arte, l'anarchia, il Living Theatre*, trad. it. Elèuthera, Milano 1995, di C. Valenti). Lo stesso spettacolo è rappresentato a Milano nel novembre del 1969, e Roberto De Monticelli ne scrisse: «Vedo anche

i giovani del pubblico che, aderendo all'invito iniziale degli attori, s'erano denudati e, rimasti in slip, sedevano con loro in cerchio sulla pista, la loro partecipazione limitandosi (ma che potevano fare?) alla solidarietà del nudo. Ricordo, del pubblico, un ragazza un po' grassotta, che pure aveva aderito all'invito e stava lì, in mutandine e reggipetto bianchi, castissima e patetica, addirittura casalinga, con le sue ciccine fuori, e l'aria, a quel punto, di non saper che fare». De Monticelli coglie però i risvolti politici dell'esibizione: «È un piccolo patetico, innocuo comizio anarchico, con esortazioni alla rivoluzione non violenta. Ora, in



questo momento di grande tensione e di lotte popolari (non dimentichiamo che si era nel 1969, quando ai moti studenteschi del '68 si era unita la lotta operaia, ndr), in un Paese dove esistono un partito comunista che raccoglie oltre otto milioni di voti e una contestazione, studentesca e no, che elabora su ben altre basi i motivi del proprio rifiuto ed è all'attacco su una quantità di fronti, il nebbioso misticismo orientaleggiante di questi americani è una prova di candore: d'un candore che disarmi» (Da *Le mille notti del critico. Trentacinque anni di teatro vissuti e raccontati da uno spettatore di professione*, Bulzoni, Roma 1997, vol. II).

L'esperienza del Living va comunque oltre il teatro: è una società che si muove in una società che sta cambiando; per dirla con Peter Brook: «Una trentina di persone, tra uomini e donne, vivono e lavorano insieme, fanno l'amore, mettono al mondo figli, recitano, inventano testi drammatici, praticano esercizi fisici e spirituali, condividono e discutono tutto ciò che incontrano sul loro cammino. Prima di tutto sono una comunità; ma lo sono soltanto perché insieme hanno una funzione speciale che dà significato alla vita in comune: recitare» (da *Lo spazio vuoto* del 1968).

### Jerzy Grotowski e il Teatro Laboratorio

Un altro personaggio importante per comprendere la nascita e lo sviluppo della regia è Jerzy Grotowski (1933 - 1999) che nel 1959 fonda il Teatro Laborato-

rio. A lui si deve, secondo Nando Tavian, «la scossa più energica al teatro del secondo Novecento». La sua proposta parte dal confronto con il cinema e la Tv, contro i quali, considera Grotowski, il teatro non può vincere sul fronte tecnico. Il teatro deve insomma ammettere i suoi limiti, accettarsi come *teatro povero* e ritrovare in questa sua *specificità* la pro-

materiale il regista poi interviene, sistemando, perfezionando, montando. Le sue rappresentazioni sono senza una trama apparente, ricche di enigmaticità. Un concetto che Barba spiega così: «Con gli anni mi piace far crescere un tipo di spettacolo in cui, all'inizio, né io né gli attori riusciamo a immaginare la storia che stiamo raccontando. Dobbiamo scoprire



**«Mi piace far crescere un tipo di spettacolo in cui, all'inizio, né io né gli attori riusciamo a immaginare la storia che stiamo raccontando».**

*Eugenio Barba*

pria forza. Il teatro ha infatti qualcosa che né il cinema né la televisione hanno: una presenza viva, in carne e ossa, della quale lo spettatore può sentire il respiro, l'energia diretta, non mediata da uno schermo. Come già nel Living e come in Brook o in Barba, il testo conta relativamente: quel che conta è l'incontro in tutte le sue sfaccettature: tra regista e attore, tra attore e spettatore. E come per Stanislavkij ciò che per lui conta più ancora dello spettacolo in sé è la sua preparazione: sono le prove più dell'andare in scena; il lavoro con gli attori più ancora dell'applauso del pubblico.

### Eugenio Barba e l'Odin Teatret

Nel '64, dopo aver operato per due anni nel Teatro Laboratorio di Grotowski, l'italiano Eugenio Barba fonda in Danimarca l'Odin Teatret. Alla base del suo metodo registico, lunghissime prove, durante le quali gli attori improvvisano: su tutto questo

non solo *come* raccontarla, ma anche che *cosa* stiamo raccontando. Solo lo spettacolo a cui daremo vita ci può in parte svelare che cosa volevamo dire. (...) Quando l'autore ha scritto un testo, ha costruito una sfinge. Lui non conosce l'enigma della sfinge. È compito del regista e degli attori risolverlo. Nel momento in cui lo fanno, creano una nuova sfinge di cui non sanno decifrare l'enigma, ciò spetta ad altri - appunto agli spettatori (...). Non si insisterà mai abbastanza sull'importanza dello spettatore. È lui che alla fine decide il senso di ciò che gli viene mostrato».



*Dall'alto in basso, alcune performances dell'Odin Teatret, fondato nel 1964 dall'italiano Eugenio Barba, già allievo di Jerzy Grotowski*





COLLANA

# DOCUMENTI

in collaborazione con



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**
- 4 LA COMMEDIA DELL'ARTE**
- 5 LA NASCITA DELLA REGIA**

Testo e grafica di  
**Alessandra Agosti**

Giugno 2009

# Ernesto Calindri

## Il gentiluomo del teatro

**D**i Ernesto Calindri c'è una bella foto nella sede di Fita Veneto: l'attore è in piedi, sorridente, e stringe tra le mani una targa ricordo, consegnatagli al termine di un seminario di teatro tenuto per gli iscritti alla federazione veneta.

È stato, Ernesto Calindri, un ottimo attore e un maestro di teatro per molti (in particolare all'Accademia di Filodrammatici di Milano). È quindi doveroso ricordarlo in queste pagine a dieci anni esatti dalla morte, avvenuta all'invidiabile età di novant'anni (compleanno festeggiato in scena, mentre recitava ne *Il borghese gentiluomo* di Molière), il 9 giugno del 1999.

Nato a Certaldo, in provincia di Firenze, il 5 febbraio 1909 ha dedicato tutta la vita alla recitazione, in particolare sul palcoscenico, ma anche con numerose apparizioni cinematografiche e televisive. Una notevole notorietà ottiene anche grazie alla pubblicità, in particolare quella di un noto digestivo, ai tempi del mitico Carosello e quella di un altro liquore nel quale lui e Franco Volpi vestono i panni di due personaggi ottocenteschi che commentano ogni evento con il tormentone ante litteram "Dura minga" (non dura, in dialetto milnese): piccoli "peccati" perdonatogli per la



Un celebre spot del Carosello, che vedeva impegnati, da sinistra, Ernesto Calindri, Camillo Milli e Franco Volpi

classe e la naturale simpatia con le quali la interpretava. Accanto agli sceneggiati tv ai quali partecipa, da ricordare anche i film, come *Totòtruffa '62* al fianco del grande Totò, nel quale impersona il Commissario Malvasia.

Di primo piano il suo impegno nel teatro. Figlio d'arthenon ha ancora vent'anni quando debutta, nel 1928, e si fa apprezzare per la perfetta dizione e la naturale eleganza della sua figura slanciata. Renato Simoni, nel 1937, lo vuole a Venezia come Florindo ne *Il bugiardo* di Carlo Goldoni ed è con questo spettacolo che la sua carriera teatrale ha ufficialmente inizio. Due anni più tardi, nel 1939, sposa Roberta Mari, anch'ella attrice.

Nel frattempo, prima ancora della chiamata di Simoni, Calindri aveva mosso i primi passi nel mondo del cinema: nel 1935 era infatti entrato nel cast de *La sposa dei re*, pellicola diretta da Duilio Coletti; pochi anni più tardi, nel 1943, lo si vedrà anche

in *I bambini ci guardano* di Vittorio De Sica.

Con quella sua figura e quell'aria impeccabile da gentleman, Calindri è l'interprete ideale della commedia leggera del dopoguerra. Lavora tra gli altri con Laura Adani, Tino Carraro e un ancor giovane Vittorio Gassman. Nel 1945 è diretto da Luchino Visconti in lavori Schiller, Achard e Cocteau. Cinque anni più tardi fonda la sua prima compagnia, con compagni di palcoscenico come Lauretta Masiero, Valeria Valeri, Lia Zoppelli, Alberto Lionello e Franco Volpi.

Sul piccolo schermo arriva invece più avanti, nel 1958, con un ruolo ne *La spada di Damocle*, commedia diretta da Vittorio Cottafavi e tratta da un testo per il teatro di Alfredo Testoni. Oltre a partecipare a vari sceneggiati, veste anche i panni del presentatore con *Il signore delle 21*, nel 1962, lo stesso anno del già ricordato *Totòtruffa '62*.

# Anniversari

# Il teatro sarà sempre meglio d'un film. Parola di Pirandello

**Un interessante articolo del '29, nel quale il drammaturgo spiega i motivi della sua affermazione: la realtà vince sulla riproduzione**

Il rapporto fra teatro e cinema è sempre stato, dalla nascita di quest'ultimo, molto contrastato. Prima che il cinema nascesse, d'altra parte, il teatro in tutte le sue forme la faceva da padrone nei gusti del pubblico. Ma quando le prime pellicole cominciarono a girare per il mondo con tutto il bello e il grande che le produzioni potevano permettersi e senza le difficoltà logistiche che una compagnia di attori portava con sé - senza parlare dell'aspetto economico - quello che era prevedibile accadesse puntualmente accadde: nel volgere di pochi anni le sale teatrali si trasformarono in sale cinematografiche, spesso sacrificando alla dea cinepresa anche splendide strutture; andò un po' meglio là dove qualche lungimirante gestore (parrocchie in primis) riuscì a fondere le due funzioni della sala: e ne beneficiamo ancora oggi in tanti teatri parrocchiali.

Sulla storica diatriba fra teatro e cinema - che Jerzy Grotowski, ad esempio, risolse con il suo "teatro povero" ammettendo l'inferiorità tecnica del teatro e facendolo crescere in ciò che aveva di unico: l'attore in carne e ossa - si confrontarono in molti e fra questi Luigi Pirandello, tra l'altro in un intervento sul *Corriere della Sera* del

16 giugno 1929, intitolato *Se il film parlante abolirà il teatro*.

È molto interessante riscoprire oggi, a ottant'anni esatti da quella pubblicazione, l'occhio con il quale un drammaturgo del calibro di Pirandello guardava a quella che all'epoca era una novità assoluta. «Chi mi ha sentito parlare delle esperienze dei miei molti viaggi - scriveva l'autore - sa con quale ammirazione io parlai dell'America e con quanta simpatia degli Americani. Ciò che sopra tutto in America mi interessa è la nascita di nuove forme di vita. La vita, premuta da necessità naturali e sociali, vi cerca e vi trova queste nuove forme. Vederle nascere è un'incomparabile gioia per lo spirito. In Europa la vita seguitano a farla i morti, schiacciando quella dei vivi col peso della storia, delle tradizioni e dei costumi. Il consistere delle vecchie forme ostacola, impedisce, arresta ogni movimento vitale. In America - commentava di contro Pirandello - la vita è dei vivi. Senonché la vita, che da un canto ha bisogno di muoversi sempre, ha pure dall'altro canto bisogno di consistere in qualche forma. Sono due necessità che, essendo opposte tra loro, non le consentono né un perpetuo movimento né un'eterna

consistenza. Pensate che se la vita si movesse sempre non consisterebbe mai; e che, se consistesse per sempre, non si muoverebbe più».

Secondo Pirandello, dunque, l'Europa non sapeva rinnovarsi mentre l'America non sapeva fissare in forme certe e solide la propria energia vitale. «La vita - continuava infatti il drammaturgo - in Europa soffre del troppo consistere delle sue vecchie forme; e forse in America soffre del troppo muoversi senza forme durevoli e consistenti. Sicché a un signore americano, che con me si vantava: "Noi non abbiamo un passato; siamo tutti lanciati verso l'avvenire", io potei subito rispondere: "Si vede, caro signore, che avete tutti una gran fretta di farvi un passato"».

In Pirandello si ritrova a questo punto un grande rispetto del passato finché rimane vitale, finché non si fossilizza in uno sterile autocompiacimento: «Le forme, finché restano vive, cioè finché dura in esse il movimento vitale, sono una conquista dello spirito. Abatterle, vive, per il gusto di sostituir loro altre forme nuove, è un delitto, è sopprimere un'espressione dello spirito. Certe forme originarie e quasi naturali, con cui lo spirito si esprime, non sono sopprimibili,

perché la vita stessa ormai naturalmente si esprime con esse; e dunque non è possibile che invecchino mai e che siano sostituite, senza uccidere la vita in una sua naturale espressione».

Ed eccoci al passaggio fondamentale: «Una di queste forme - scrive Pirandello - è il teatro». E continua: «Il mio amico Jevrejnof\*, autore di una commedia che anche gli Americani hanno molto applaudito, arriva fino a dire e a dimostrare in un suo libro che tutto il mondo è teatro e che non solo tutti gli uomini recitano nella parte che essi stessi si sono assegnata nella vita o che gli altri hanno loro assegnata, ma che anche tutti gli animali recitano, e anche le piante e, insomma, tutta la natura». A proposito: non vi ricorda nulla?

«Forse si può non arrivare fino a tanto - continua Pirandello -. Ma che il teatro, prima d'essere una forma tradizionale della letteratura, sia un'espressione naturale della vita non è, in alcun modo, da mettere in dubbio. Ebbene, in questi giorni di grande infatuazione universale per il film parlante, io ho sentito dire quest'eresia: che il film parlante abolirà il teatro; che tra due o tre anni il teatro non ci sarà più; tutti i teatri, così di prosa come di musica, saranno chiusi



perchè tutto sarà cinematografica, film parlante o film sonoro. Una cosa simile detta da un Americano, con quel piglio ch'è naturale agli Americani, d'allegra arroganza, anche quando paia (come è) un'eresia, s'ascolta simpaticamente perchè genuino è negli Americani l'orgoglio dell'enormità. Ha quest'orgoglio la grazia particolare dell'elefante, a cui gli occhietti ridono mentre dimena scherzosamente la proboscide, che guai se vi coglie. Ma ripetuta, come l'ho sentita ripetere io, da un Europeo, una cosa così enorme e bestiale perde ogni grazia genuina e diventa stupida e goffa. Gli occhietti diabolicamente arguti dell'elefante non ridono più: avete davanti due occhi velati dalla stanchezza, a cui l'enormità non dà il brillio dell'orgoglio, ma la dilatazione dello spavento; e quello scherzo potente e minaccioso della proboscide si muta nel ridicolo dimenio d'una coda di somaro che si vuol cacciare le mosche, vale a dire i fastidi e le preoccupazioni d'un nuovo travaglio».

Non usa mezzi termini, dunque, Pirandello, nel condannare la posizione di un Europeo - che dovrebbe essere forte della sua tradizione culturale e artistica - che sostenga la possibilità, per il

teatro, di essere rapidamente soppiantato: «Perché veramente - continua - sono preoccupatissimi e spaventati di questo diavolo di invenzione della macchina che parla i signori mercanti dell'industria cinematografica europea, e, come vecchi pesci che troppo a lungo hanno agitato le pinne e la coda nell'acqua stagna di una silenziosa palude, si lasciano prendere all'amo, rimasti come sono senza difesa tutti quanti a bocca aperta». A temere lo strapotere della cinematografia "parlante" a stelle e strisce erano dunque i magnati dell'industria europea, rimasti indietro sul varsante delle nuove tecnologie.

Quanto al teatro, continua Pirandello, «così di prosa come di musica, può star tranquillo e sicuro che non sarà abolito, per questa semplicissima ragione: che non è lui, il teatro, che vuol diventare cinematografia, ma è lei, la cinematografia, che vuol diventare teatro; e la massima vittoria a cui potrà aspirare, mettendosi così più che mai sulla via del teatro, sarà quella di diventarne una copia fotografica e meccanica, più o meno cattiva, la quale naturalmente, come ogni copia, farà sempre nascere il desiderio dell'originale. L'errore fondamentale della cinematografia - continua il drammaturgo - è stato quello di mettersi, fin dal primo principio, su una falsa strada, su una strada a lei impropria, quella della letteratura (narrazione o dramma). Su questa strada si è trovata per forza in una doppia impossibilità, e cioè: nell'impossibilità di farne a meno; nell'impossibilità di sostituire la parola. E con

questo doppio danno: un danno per sé, di non trovare una sua propria espressione libera dalla parola (espressa o sottintesa); un danno per la letteratura, la quale, ridotta a sola visione, viene per forza ad aver diminuiti tutti i suoi valori spirituali, che, per essere espressi totalmente, hanno bisogno di quel più complesso mezzo espressivo che è loro proprio, cioè la parola».

E l'avvento del cinema sonoro? Pirandello commenta: «Ora, dare meccanicamente la parola alla cinematografia non rappresenta mica un rimedio al suo errore fondamentale, perché anziché sanare il male lo aggrava, sprofondando la cinematografia più che mai nella letteratura. Con la parola impressa meccanicamente nel film, la cinematografia, che è muta espressione di immagini e linguaggio di apparenze, viene a distruggere irreparabilmente se stessa per diventare appunto una copia fotografata e meccanica del teatro: una copia per forza cattiva, perché ogni illusione di realtà sarà perduta per le seguenti ragioni: perché la voce è di un corpo vivo che la emette, e nel film non ci sono i corpi degli attori come a teatro, ma le loro immagini fotografate in movimento; perché le immagini non parlano: si vedono soltanto; se parlano, la voce viva è in contrasto insanabile con la loro qualità di ombre e turba come una cosa innaturale che scopre e denuncia il meccanismo; perché le immagini nel film si vedono muovere nei luoghi che il film rappresenta: una casa, un piroscalo, un bosco, una montagna, una vallata, una

via, fuori perciò sempre, naturalmente, dalla sala dove il film si è proiettato; mentre la voce suona sempre dentro la sala presente, con un effetto, anche per questo, sgradevolissimo d'irrealtà, a cui s'è voluto portare un rimedio anche qui peggiore del male mettendo ogni volta, e una alla volta, in primo piano le immagini che parlano, con questo bel risultato: che il quadro scenico è perduto; la successione delle immagini parlanti sullo schermo stanca gli occhi e toglie alla scena dialogata ogni efficacia; e infine la constatazione chiarissima che le labbra di quelle grandi immagini in primo piano si muovono a vuoto perché la voce non esce dalla loro bocca, ma viene fuori grottescamente dalla macchina, voce di macchina e non umana, sguaiato borbottamento da ventriloqui, accompagnato da quel ronzio e friggio insopportabile dei grammofoni».

Nemmeno il progresso tecnico insomma, secondo Luigi Pirandello, avrebbe superato questo insanabile handicap del cinema: «Quando il progresso tecnico sarà riuscito a eliminare questo friggio e a ottenere la perfetta riproduzione della voce umana - concludeva infatti - il male principale non sarà in alcun modo riparato, per l'ovvia ragione che le immagini resteranno immagini e le immagini non possono parlare».

\* *Nikolaj Nikolaevic Jevrejnov* (1879-1953), *drammaturgo e teorico russo emigrato a Parigi nel '22. Sua La gaia morte, del 1909, rappresentata nel 1925 anche al Teatro d'Arte di Roma, diretto da Pirandello.*

# Giocare al teatro...

L'idea ha fatto centro lo scorso dicembre, quando abbiamo proposto un super-quiz dedicato al teatro che ha messo a dura prova le conoscenze e la memoria dei nostri lettori. Oggi, nel pieno di questa calda estate, vogliamo fare il bis con una nuova tornata di "domandine" e "domandone", tra quesiti facili facili e altri che faranno tremare i polsi anche ai più esperti conoscitori della storia del teatro. Mettetevi comodi, allora. E buon divertimento!



- In quale genere teatrale eccelleva l'attrice Isabella Andreini?  
*Favola pastorale - Commedia dell'Arte - Vaudeville*
- Chi ideò la definizione "teatro dell'assurdo"?  
*Martin Esslin - Bertolt Brecht - Renato Simoni*
- Chi è l'autore de "L'Anconitana"?  
*Plauto - Ruzante - Nicolò Machiavelli*
- Eduardo De Filippo è nato nell'Ottocento o nel Novecento?
- Come si chiama il genietto che compare nell'opera di William Shakespeare "Sogno di una notte di mezza estate"?  
*Ariel - Puck - Clov*
- Quale fu il primo teatro pubblico veneziano a ospitare un'opera lirica?  
*San Luca - San Cassian - Sant'Angelo*
- In quale opera di Luigi Pirandello è presente il personaggio Belcredi?  
*Così è (se vi pare) - Enrico IV - Il piacere dell'onestà*
- Da dove deriva il nome della "atellana", forma comica latina?  
*Da una città - Dalla veste usata dagli attori - Da un tipo di verso*
- Chi è l'autore di "Corruzione al Palazzo di Giustizia"?  
*Diego Fabbri - Ugo Betti - Pier Paolo Pasolini*
- Come si chiamano le due comiche presenti ne "La Locandiera" di Carlo Goldoni?
- Quale tra queste è un'opera di Samuel Beckett?
- L'ultimo nastro di Knapp - L'ultimo nastro di Krapp - L'ultimo nastro di Klapp*
- Stanislavskij era il vero cognome del celebre regista russo?
- Il 17 febbraio 1763, alle dieci di sera, Molière muore nella sua casa dopo essersi sentito male durante la rappresentazione di una sua celebre opera teatrale: quale?  
*L'avaro - Il malato immaginario - Il borghese gentiluomo*
- Chi è l'autore della commedia "La famegia del santolo":  
*Goldoni - Gallina - Gozzi*
- Nekrosius è un celebre:  
*Attore - Regista - Musicista*
- Goldoni propose "Le baruffe chiozzotte" prima o dopo "La casa nova"?
- "Uomo e galantuomo" è una commedia di:  
*Eduardo De Filippo - Peppino De Filippo - Luigi De Filippo*
- Lee Strasberg è stato il fondatore dell'Actor's Studio?
- Dove è nato George Bernard Shaw?
- Da quale commedia di Carlo Goldoni è tratta questa frase?  
«Ve feu maraveggia per questo? Mi gnente affato. Xe deboto sedese mesi, che son maridada; m'alo mai menà in nussin liogo vostro sior padre?».
- Ricordate almeno tre opere di William Shakespeare?
- Per quale autore si parla di tecnica dello straniamento?

# sotto l'ombrellone

23. Da quale opera di William Shakespeare è tratta questa frase: "Chi è quest'uomo coperto di sangue? A giudicare dal suo stato, sembra che potrà darci novelle ben recenti della ribellione".
24. In quale opera di Molière sono presenti i personaggi Crisalo, Filaminta, Armanda ed Enrichetta?
25. Tespi era una musa o un drammaturgo?
26. Jean-Baptiste Racine visse nel '600 o nel '700?
27. Chi fu il teorico del "teatro della crudeltà"?
28. Chi scrisse "La casa di Bernarda Alba"?
29. Quali erano i nomi di battesimo di Garinei e Giovannini?
30. Chi scrisse l'opera "Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri"?  
*Fo - Brancati - Testoni*
31. Da quale opera di Carlo Goldoni è tratta questa frase: "Via, via, non istate più a taroccare. Lasciate che le donne finiscano di fare quel che hanno da fare, e piuttosto v'aiuterò a terminare il baule per mio fratello"?
32. Oskar Kokoshka fu un danzatore, un drammaturgo o un attore?
33. Ben Jonson visse tra '600 e '700, '700 e '800, o '800 e '900?
34. Chi scrisse l'opera "Hedda Gabler" fra Ibsen e Strindberg?
35. Nell'"Otello" di Shakespeare come si chiama la moglie di Jago?
36. Conoscete il titolo di almeno tre tragedie di Eschilo?
37. Da quale opera di Samuel Beckett è tratta la frase: "Una volta ballava la farandola, la tarantella, la carmagnola, la giga, il fandango e perfino la hornpipe. Saltava alto così. Adesso non fa più che questo. Sapete come lo chiama?"?
38. Chi ha scritto l'opera "Affabulazione"?
39. Come era detta la villa nella quale nacque Luigi Pirandello nel 1867 a Girgenti?
40. Chi scrisse "Il Maestro e Margherita"?



1. *Commedia dell'Arte*  
2. *Martin Esslin, critico*  
3. *Ruzante*  
4. *E nato nell'anno 1900*  
5. *Puck, detto anche Robin*  
6. *Buon Diavolo*  
7. *Il San Cassian nel 1637*  
8. *Nell'Emilio IV*  
9. *Dalla città di Atella, la cui popolazione veniva presa a*  
10. *"simbolo" di stupidità e*  
11. *cafomaggine*  
12. *Ugo Betti*  
13. *Ortensia e Deganina*  
14. *L'ultimo maestro di Krapp*  
15. *No. Si chiamava Konstantin Sergeevic Alekscev*  
16. *Il malato immaginario*  
17. *Giacinto Gallina*  
18. *E un celebre regista lituano, nato nel '52*  
19. *Dopo. Per la stagione 1761-62, mentre "La casa*  
20. *nova è della stagione precedente.*  
21. *E un'opera giovanile di Eduardo De Filippo scritta nel 1922*  
22. *No, lo ha diretto.*  
23. *A Dublino*  
24. *Da "I russeggi"*  
25. *Per esempio: "Otello", "Amleto", "Re Lear"*  
26. *Per Bertolt Brecht*  
27. *Dal Macbeth*  
28. *Le donne sapienti*  
29. *Un drammaturgo, figura semileggendaria: si spostava per l'Attica con il carro sul quale montava un palco.*  
30. *Nel '600*  
31. *Antonin Artaud*  
32. *Federico Garcia Lorca*  
33. *Rispettivamente Pietro e Sandro*  
34. *Dario Fo*  
35. *Le smante per la villeggiatura*  
36. *Un drammaturgo austriaco (1886-1980)*  
37. *Visse tra il 1572 e il 1637*  
38. *Henrik Ibsen*  
39. *Emilia*  
40. *La trilogia Orestea (Agamemnone, Coefore, Eumenidi), I Persiani, I Sette contro Tebe...*  
41. *Da "Aspettando Godot"*  
42. *Pier Paolo Pasolini*  
43. *Il Caos*  
44. *Michail Bulgakov*

# Per TeatroTergola premio al miglior attore al 16° Festival “Ave Ninchi” di Trieste

**Ad Armando Marcolongo, che ha reso bene il personaggio di don Alessio**

*Riceviamo dalla compagnia TeatroTergola di Vigonza e volentieri pubblichiamo.*

Il 14 dicembre 2008 arriviamo a Trieste per rappresentare *I Balconi sul Canalazzo*, commedia brillante in dialetto di Alfredo Testoni con la regia di Eleonora Casara, nuova regista della Compagnia TeatroTergola di Vigonza dopo che Bruno Cavinato (regista e fondatore) si è trasferito in Umbria. Siamo carichi e entusiasti di partecipare al 16° Festival Internazionale “Ave Ninchi” riservato a sei compagnie trivenete-istriane selezionate fra decine; il Festival premia con il trofeo “Ave Ninchi”, indimenticata attrice italiana, il miglior attore. Il presidente, Angelo Renier, a fine gennaio ci comunica che il Premio verrà dato al nostro attore che ha impersonato Don Alessio Battistella “prete fluttuante”: Armando Marcolongo uno dei “vecchi” della Compagnia, che è andato in meta lanciato dal corale gioco di squadra che sempre ci ha contraddistinto negli oltre vent’anni di attività nel teatro amatoriale veneto. La Compagnia TeatroTergola di Vigonza nasce alla fine degli anni Ottanta da un gruppo di appassionati guidati dall’esperienza di Bruno Cavinato, già attore nella Compagnia Arlecchino di Padova. La Compagnia, attraverso un percorso sto-



rico-culturale, ripercorre la storia del teatro veneto post-goldoniano e mette in scena opere note e messe però in disparte da alcuni decenni (*Il Congresso dei Nonsoli*, *Nina non far la stupida*, con la quale nel 2000 vince il Premio Regionale del Teatro Veneto; seguono poi *Ostrega che sbrego* e *Fasso l’amor xe vero*); affronta con successo anche Ruzante, alla guida del mai dimenticato maestro Quinto Rolma; matura una ventennale esperienza nell’organizzazione di rassegne teatrali e musicali nel territorio. L’esperienza di alcuni attori, maturata sul campo, li porta anche a collaborazioni in fiction televisive e nel cinema, partecipando a produzioni come *Antonio guerriero di Dio*, *Casanova*, *Il Mercante di Venezia*, *Casino Royal*, per citarne solo alcuni. Negli anni la compagnia ha “gemmato” il Teatro dei Curiosi, che con il cabaret di Strasse&Ossi fa sorridere anche i più “tristi”,

e collabora con TeatroTergola nelle persone di Armando e Chiara. Negli ultimi tre anni la Compagnia è rinata con l’iniezione di tante persone nuove che si sono avvicinate al teatro con l’entusiasmo di sempre e che ora costituiscono il nuovo gruppo dirigente (Angelo Renier, Pierangelo Rossi e Fausto Dengo per citarne alcuni e poi Miriam, Chiara, Monica, Enrico, Caterina e

tutti gli altri sostenuti dalla vivacità esplosiva di Liliana e Maria, le nostre “mamme adottive”).

Il pretino fluttuante arriva in Compagnia nel 1993, riprendendo una strada lasciata in gioventù; di professione fa il medico specialista “sora i polmoni” nell’ASL 15 Alta Padovana, ha due figli e una moglie appassionata di teatro e molto “paziente”. Fa il segretario della FITA di Padova, fedele scudiero di Virgilio Mattiello; ha una vecchia valigia bianca e marrone dove ha messo tutto quello che gli hanno insegnato Bruno, Quinto, Nando, Filippo, Eleonora, Antonio, Gianni, Erica e tutti quelli che con lui hanno condiviso questi anni di passione per il palcoscenico. La meta è fatta: il 29 marzo scorso, a Trieste, siamo andati a prendere la coppa, che non sarà l’ultima.

## Teatro Berico conquista due premi a Il Giogo d’Argento 2009

*Doppia soddisfazione per la Compagnia Teatro Berico di Barbarano Vicentino. Al concorso nazionale “Il Giogo d’Argento” appena conclusosi a Montagnano, in provincia di Arezzo, la formazione diretta da Flavio Mattiello ha infatti conquistato i riconoscimenti per il miglior attore copro-*

*tagonista, andato a Evaristo Toninello, e per la migliore attrice protagonista, ottenuto dalla giovanissima Vittoria De Grandi. A convincere la giuria è stata la loro esibizione nella commedia “Vicini di Casa” di David Conati, nuova produzione del Teatro Berico.*



# Trentesima edizione per “Teatro in Corte”: spettacolo tra le aie e le ville del Vicentino

**Un commosso ricordo al suo ideatore, l'infaticabile avv. Michele Benetazzo**

Si è conclusa nelle scorse settimane, nel Parco di Villa Mocenigo a Lupia di Sandrigo, in provincia di Vicenza, l'edizione 2009 di “Teatro in Corte”. Un'edizione particolarmente importante, questa, perché ha visto celebrati i primi trent'anni di attività della rassegna, divenuta ormai un punto di riferimento di primo piano per il “far teatro” nel Veneto. Ma un'edizione che si ricorderà anche, purtroppo, per la scomparsa dell'avv. Michele Benetazzo, suo ideatore, fondatore e presidente della Pro Loco Sandrigo, promo-

trice dell'evento: una grande perdita per il mondo della cultura vicentino e veneto, che in lui aveva un appassionato cultore e un infaticabile sostenitore.

Una rassegna, questa di “Teatro in Corte”, che ben rappresenta quelli che sono stati alcuni dei principi ispiratori di Benetazzo e che la Pro Loco continuerà a portare avanti. In essa vengono infatti abbinati il recupero di un'antica forma di spettacolo - la recita in corte - e la riscoperta di rustici, casolari e ville disseminati nella campagna vicentina.

«L'iniziativa - spiegano gli organizzatori - ha lo scopo di riproporre un'antica forma di spettacolo in auge nelle nostre contrade tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, abbinandola alla riscoperta di antiche corti e Ville della campagna vicentina, testimonianze di un mondo ricco di operosità e spiritualità che sta ormai scomparendo. Aie, fienili, ville, portici e sottoportici, fanno da sfondo alla rassegna che ogni anno ospita sei compagnie amatoriali a Sandrigo e nei paesi limitrofi». La rassegna propone anche

alcuni premi, che quest'anno sono andati a Paolo Dalfvo della Compagnia Teatrale “Ex Allievi del Toti” come miglior attore del cartellone, a Cristina Todeschini di “Teatroprova” come migliore attrice, alla compagnia Trevisoteatro per il gradimento da parte del pubblico, alla compagnia Teatro Bertha per l'interpretazione collettiva e alla regista Gabriella Loss della compagnia “Teatroinsieme”. La cerimonia di premiazione è stata arricchita da uno spettacolo della compagnia El Vicolo di Favaro Veneto.

## Al “Totola”, Riccardo Perraro è il migliore attore

La Ringhiera di Vicenza festeggia in questo 2009 i suoi primi trent'anni di vita. Particolarmente gradita quindi la conquista da parte dell'attore e regista Riccardo Perraro, al Teatro Camploy di Verona, del premio per il miglior attore protagonista alla decima edizione della rassegna “Giorgio Totola”, importante kermesse del teatro d'autore italiano contemporaneo. Perraro ha convinto la giuria nella parte di Prospero ne “La Tempesta” di Emilio Tadini, intenso dramma scritto dal celebre pittore e drammaturgo milanese, ispirandosi all'omonimo lavoro shakespeariano. La giuria veronese ha dunque premiato l'attore vicentino

«per la potente, spontanea, quasi osmotica identificazione con il personaggio shakespeariano di Prospero ne “La tempesta”, qui rivisitato in chiave moderna e soprattutto attuale, quando diventa necessario ed urgente, seppure alla fine impossibile, tentare di modificare una realtà scomoda e spesso insopportabile attraverso quei voli immaginifici che la natura ci ha misteriosamente invitato ad inseguire». L'allestimento vede anche Cristian Zorzi, Fiorenzo Franceschi, Giovanna Reghellin e Adonis Kpan Ouhi.

Di recente La Ringhiera ha inoltre rappresentato con successo la provincia vicentina al Festival de Théâtre Amateur



des Escholiers ad Annecy, in Francia, nell'ambito del programma di scambi culturali tra il Comune di Vicenza e la città francese gemellata. Al Teatro “Pierre Lamy”, la formazione ha proposto “Lo chiamerò... Pinocchio”.

## La Barcaccia di Verona: tanti auguri per i 40 anni

Importante traguardo per La Barcaccia di Verona. La formazione scaligera, guidata da Roberto Puliero, celebra infatti in questo 2009 i propri quarant'anni di attività. Un bel risultato per la nota formazione, che nel corso della propria storia ha spaziato attraverso le più diverse esperienze teatrali, mettendosi in luce per la qualità degli allestimenti e per la varietà del repertorio. Innumerevoli i riconoscimenti ottenuti, sia come gruppo sia a livello di singoli interpreti.

## POLTRONISSIMA

**In questa rubrica, segnaliamo alcuni spettacoli portati nei teatri da importanti compagnie e artisti italiani:**



### Marco Paolini riflette su Galileo Galilei

Prima nazionale all'Operaestate Festival di scena in queste settimane per *I.t.i.s. Galilei* serie di spunti per quello che sarà il nuovo lavoro di Marco Paolini, dedicato alla figura di Galileo Galilei, letto nel suo essere uomo e scienziato.



### Luca De Filippo e il suo primo Shakespeare

*La dodicesima notte*. È con quest'opera che Luca De Filippo ha deciso di affrontare per la prima volta nella sua carriera il grande teatro di William Shakespeare. Dopo la prima nazionale al 61° Festival Shekespeariano di Verona, girerà l'Italia.



### Una Bisbetica originale, tutta in dialetto

La traduzione de *La Bisbetica Domata* di Shakespeare è firmata da Piermario Vescovo, docente di letteratura teatrale alla Ca' Foscari di Venezia. Sul palco ci saranno tra gli altri Natalino Balasso e Stefania Felicioli. Regia di Paolo Valerio.



### E il Mercante di Venezia... fa le prove

Ancora uno Shakespeare, questa volta nella rilettura curata da Moni Ovadia: *Shylock: il mercante di Venezia in prova*. L'idea è quella di una compagnia di attori che deve mettere in scena il lavoro del bardo in versione musicale.

## GRANDIMOSTRE

**Costumi di Tirelli per il cinema (con tante idee anche per il teatro) da ammirare a Gorizia fino al 6 settembre**



Rimarrà aperta fino al prossimo 6 settembre a Gorizia, a Palazzo Attems Petzensteins, la mostra dal titolo *L'atelier degli Oscar. I costumi della sartoria Tirelli per il grande cinema*. Una mostra certamente interessante per gli appassionati di moda e di cinema, ma anche per chi, nelle compagnie teatrali, si occupa di costumi.

Fondato negli Anni Sessanta da Umberto Tirelli, d'altra parte, questo atelier ha messo la propria firma in calce ad almeno una trentina di film, tutti premiati per i costumi o con l'Oscar o con altri prestigiosi riconoscimenti, oltre che a molte altre pellicole di altissimo livello e grande fama. Innumerevoli

gli interpreti che hanno indossato costumi di Tirelli: da Claudia Cardinale nel *Gattopardo* a Silvana Mangano in *Morte a Venezia*, da Winona Ryder e Michelle Pfeiffer in *L'età dell'innocenza* a Nicole Kidman in *Ritorno a Cold Mountain* o ancora Monica Bellucci in *N - Io e Napoleone* e *I fratelli Grimm e l'incantevole strega*; grandi nomi anche tra gli interpreti maschili, da Donald Sutherland in *Casanova* di Fellini a Helmut Berger in *Ludwig*. Numerosi i registi che si sono affidati a Tirelli, come Visconti, Pasolini, Fellini, Bolognini, Olmi, Zeffirelli, Tornatore, Leone, Scorsese o Gibson e molti altri.

*Nella foto, "Marie Antoinette"*

# i «numeri» della Fita regionale...

- ▶ 1 Comitato regionale
- ▶ 6 Comitati Provinciali
- ▶ 241 Compagnie
- ▶ Oltre 3.460 soci
- ▶ Organizza il Festival Nazionale Maschera d'Oro
- ▶ Partecipa all'organizzazione del Premio Faber Teatro
- ▶ Promuove direttamente o tramite le compagnie associate un centinaio di manifestazioni annue
- ▶ Le compagnie associate effettuano circa 3000 spettacoli annui, molti rivolti al mondo della scuola, alla solidarietà e in luoghi dove solitamente è esclusa l'attività professionistica
- ▶ Coinvolge più di 1 milione di spettatori
- ▶ Organizza il premio letterario "La Scuola e il Teatro"
- ▶ Organizza stages, seminari, incontri, corsi di formazione
- ▶ Pubblica una rivista trimestrale e un volume annuale con il repertorio delle compagnie
- ▶ Svolge un servizio di editoria specifica teatrale
- ▶ Gestisce una biblioteca di testi (anche on line) e una videoteca
- ▶ Naviga in internet:  
[www.fitaveneto.org](http://www.fitaveneto.org)



## **COMITATO REGIONALE VENETO**

Contrà San Gaetano Thiene, 14

36100 Vicenza

Tel. e Fax 0444 324907

[fitaveneto@fitaveneto.org](mailto:fitaveneto@fitaveneto.org)

[www.fitaveneto.org](http://www.fitaveneto.org)

### **Comitato di Padova**

Via Luisari, 10- Loc. Ponte di Brenta

35129 Padova

Tel. e Fax 049 8933109

[fitapadova@libero.it](mailto:fitapadova@libero.it)

### **Comitato di Treviso**

Via Garbizza, 9

31100 Treviso

Tel. e Fax 0422 542317

[info@fitatreviso.org](mailto:info@fitatreviso.org)

### **Comitato di Verona**

c/o sig. Donato De Silvestri

Istituto Comprensivo di Bosco Chiesanuova

Piazza Alpini 5

37021 Bosco Chiesanuova (Vr)

### **Comitato di Rovigo**

Viale Marconi, 5

45100 Rovigo

Tel. e Fax 0425 410207

[fitateatrorovigo@libero.it](mailto:fitateatrorovigo@libero.it)

### **Comitato di Venezia**

Cannaregio, 483/B

30121 Venezia

[fitavenezia@libero.it](mailto:fitavenezia@libero.it)

### **Comitato di Vicenza**

Contrà S. Gaetano, 14 (I piano)

36100 Vicenza

Tel. e Fax 0444 323837

[fitavicenza@libero.it](mailto:fitavicenza@libero.it)

