

Chi c'era e chi non c'era: e se partecipare facesse la differenza?

L'editoriale

Cari Amici,

a poche settimane dal rinnovo delle cariche all'interno della nostra Federazione, permettemi prima di tutto di esprimere un sentito ringraziamento a quanti hanno partecipato alle votazioni regionali e provinciali, dimostrando concretamente il proprio interessamento: chi c'era e ha votato ha contribuito a disegnare il volto di Fita Veneto a tutti i livelli e ha espresso, attraverso quel voto, la propria opinione circa la strada da seguire nel prossimo futuro.

A chi non c'era, invece, ricordiamo una volta di più l'importanza della partecipazione. Questo perché al di là delle parole, degli inviti, dei richiami costanti e troppe volte inascoltati ad andare al di là dell'immagine di una Federazione come "prestatrice di servizi", ora più che mai la Fita è e vuole essere un "principio", una scelta, un punto di riferimento per tutti noi che abbiamo in comune una passione.

Ecco allora l'importanza vitale, per una Federazione come la nostra, di diventare luogo di idee, di proposte, di confronto; di assorbire quanto più possibile, da chi ne fa parte, stimoli e voglia di fare, di esserci, di partecipare. La porta delle segreterie provinciali e regionale è sempre aperta. I numeri di telefono, le e-mail sono sempre a disposizione di chi voglia informarsi, proporre, dare il proprio contributo per il miglioramento di tutti. E i rappresentanti, quelli che tutti noi abbiamo scelto in quest'ultima votazione, sono lì apposta per questo.

È appunto in questo senso - come ho ricordato nella relazione presentata all'Assemblea - che va letta la proposta di fare di Fita Veneto una sorta di "associazione di categoria", in cui la partecipazione fa davvero la differenza: i servizi di base, insomma, ci sono per tutti; ma chi c'è, chi si informa, chi partecipa può sfruttare quel "valore aggiunto" di proposte, occasioni, opportunità che via via viene messo a disposizione.

Intanto il lavoro continua. Alcune rassegne autunnali hanno preso il via, altre seguiranno, sia pure tra le ben note difficoltà con le quali quotidianamente ci confrontiamo. Notevole impegno sarà riservato poi alla formazione: alcuni corsi sono già stati programmati, altri lo saranno e l'augurio è che - a differenza di quanto purtroppo già avvenuto in passato - la partecipazione non manchi, vista la "sete" di formazione che viene più volte ribadita durante i nostri incontri...

Sul fronte dell'informazione, in questo numero ospitiamo la seconda monografia della collana "Educare al Teatro" e a breve sarà anche a disposizione il prezioso vademecum contenente i riferimenti giuridici e legali relativi alla nostra attività, oltre a utili indicazioni per trovare gli elementi indispensabili a un allestimento: dalle scene ai costumi (parrucche, abiti, calzature, accessori), dall'impianto audio a quello d'illuminazione a quant'altro.

Nelle prossime settimane sarà inoltre in distribuzione il nuovo Fitainscena, che di anno in anno si conferma importante strumento di consultazione e promozione per le nostre compagnie.

Infine, segnaliamo con soddisfazione il successo di questa 21ª edizione della Maschera d'Oro pronta a salpare: una settantina le adesioni ricevute, provenienti da ogni parte d'Italia e caratterizzate, come sempre, da una grande varietà di autori e di generi.

scriveteci a fitaveneto@fitaveneto.org

Fita Veneto ha scelto i suoi rappresentanti

Nuova conferma per Aldo Zordan alla presidenza regionale - Nel Direttivo restano Zenato e Polato ed entra anche Stefano Vittadello - Tutti gli eletti nelle diverse cariche

Elezioni 2008

Convinta conferma alla presidenza regionale per Aldo Zordan, chiamato nuovamente alla guida di Fita Veneto per il mandato appena iniziato, che si concluderà nel 2012. E conferme anche per Emilio Zenato e Giuliano Polato, rispettivamente vicepresidente e segretario regionale della federazione, il

cui direttivo è completato ora da Stefano Vittadello, 32 anni, della provincia di Venezia. Tutto fatto anche a livello provinciale, con la scelta dei relativi rappresentanti, tra numerose conferme e alcune novità (alla pagina accanto l'elenco di tutti gli eletti con le rispettive cariche).

Accanto all'importanza di individuare chi materialmente dovrà portare avanti le attese delle compagnie, sostenerne l'azione e lo sviluppo, colloquiare con le amministrazioni e le realtà che attorno al mondo del teatro amatoriale gravitano, quello del rinnovo cariche è sempre un momento particolarmente importante, per un'associazione, perché consente di elaborare un bilancio su quanto compiuto e di riflettere per individuare i progetti e gli obiettivi da perseguire per il futuro. Tutto questo è emerso dalla relazione del presidente Zordan, che come guida "uscente" di Fita Veneto ha ricordato i punti salienti del cammino compiuto in questi ultimi quattro anni, ma

anche gli obiettivi in fase di perfezionamento e quelli sui quali invece è necessario insistere con ancora maggiore determinazione.

Un discorso, il suo, che ha ripercorso anche le complesse vicende "politiche" della federazione, e in particolare i rapporti - spesso vivacamente dialettici - con il livello nazionale. Non poteva quindi mancare un rapido ma attento richiamo agli eventi immediatamente precedenti al congresso di Viterbo, che hanno visto il Veneto ottenere importanti modifiche allo statuto federativo, tali da garantire soprattutto una più giusta rispondenza tra reale consistenza e rappresentatività, un più fattivo coinvolgimento delle strutture territoriali e un più efficace coordinamento tra

tutti i livelli federativi.

Sul versante operativo, accanto ai numerosi risultati ottenuti durante il mandato appena concluso (tra i quali il costante rinnovo dell'importante convenzione con la Regione del Veneto e il miglioramento degli strumenti editoriali e di informazione, dalla rivista trimestrale all'ottimo sito internet), un capitolo è stato volutamente dedicato a un progetto necessariamente - ma momentaneamente, ha insistito il presidente Zordan - sospeso: quello della Scuola di Teatro, sul quale si tornerà a lavorare quanto prima.

Ecco quindi il testo completo della relazione del presidente Zordan e, a seguire, un'intervista dedicata ai programmi.

I rappresentanti Fita Veneto ►

Cariche 2008 - 2012

Comitato Regionale Veneto

Presidente	Aldo Zordan
Vice Presidente	Emilio Zenato
Segretario/Tesoriere	Giuliano Polato
Consigliere	Stefano Vittadello
Revisori dei conti	Luisa Netto Roberto De Giuli Enrico Ventura



Comitato Provinciale Verona

Presidente	Donato De Silvestri
Vice Presidente	Giorgio Avanzini
Segretario/Tesoriere	Michele Schenato
Consiglieri	Laura Dal Bianco Lucia Peretti Ruina
Revisori dei conti	Andrea Castelletti Giorgio Bergamini

Comitato Provinciale Padova

Presidente	Virgilio Mattiello
Vice Presidente	Andrea Nao
Segretario/Tesoriere	Armando Marcolongo
Consiglieri	Valerio Tracanzan Giovanna Rollo
Revisori dei conti	Norberto Riccioni Tiziana Grillo

Comitato Provinciale Vicenza

Presidente	Andrea Rigon
Vice Presidente	Nadia Scorzin
Segretario/Tesoriere	Valerio Dalla Pozza
Consiglieri	Giampiero Pozza Giovanni Clemente
Revisori dei conti	Gastone Dalla Via Francesco Castellan Caterina Borghesan

Comitato Provinciale Rovigo

Presidente	Mauro Dalla Villa
Vice Presidente	Velida Fontan
Segretario/Tesoriere	Elena Colombo
Consigliere	Babila Belluco
Revisori dei conti	Pietro Merlo Mauro Descrovi Mila Marangoni

Comitato Provinciale Treviso

Presidente	Alberto Moscatelli
Vice Presidente	Martino Pani
Segretario	Sabrina De Benetti
Tesoriere	Lorenzo Zamboni
Consiglieri	Vaina Cervi Meri Moro
Revisori dei conti	Elena Bidoli Sonia Messulam

Comitato Provinciale Venezia

Presidente	Gianfranco Sportelli
Vice Presidente	Gianni Visentin
Segretario/Tesoriere	Bruno P. Spolaore
Consiglieri	Domenico Puleo Narciso Gusso
Revisori dei conti	Aronnecarlo Ghilardi Paolo Zaniol Federico Pellizzon

Ecco il testo della relazione che Aldo Zordan ha presentato durante la recente assemblea per il rinnovo delle cariche

La relazione

Grazie per essere intervenuti a questo appuntamento.

Un incontro che si ripete ogni quattro anni per vivere insieme uno degli atti più importanti della nostra vita federativa. Un'occasione per verificare il passato, ma soprattutto per effettuare un confronto tra le nostre esperienze e raccogliere proposte utili ad avviare nuove stimolanti occasioni per il futuro, che dovranno coinvolgere in primo luogo chi avrà la responsabilità di condurre la nostra Federazione per i prossimi quattro anni.

Quello che si potrà aprire oggi sarà un dibattito, mi auguro, prezioso per costruire sempre più e sempre meglio una "immagine FITA" davvero aderente ai tempi che viviamo sia sul piano artistico che su quello organizzativo.

Si tratta di una sfida eccitante e ambiziosa, inserita in un contesto sempre in continuo cambiamento e con esigenze che via via si modificano.

La nostra storia

Nella Nostra storia abbiamo vissuto situazioni diverse.

I primi anni hanno visto un periodo caratterizzato da una vita federativa chiusa, gestita dal potere di pochi. Poi l'attenzione si è concentrata sulla ricerca dei risultati numerici, e ancora sull'annosa interpretazione del "che cos'è" e "che cosa mi dà" la FITA. Il passaggio successivo ha visto la Federazione impegnarsi sul rapporto interno del "ruolo" e sul colloquiare all'esterno con i soggetti pubblici, che cominciavano ad accorgersi

di noi in maniera concreta e continuativa.

Negli anni più recenti abbiamo dibattuto nuovamente al nostro interno per rivedere la situazione esistente e ricercare nuove opportunità, nuovi strumenti, anche normativi e statutari, che rendessero la federazione più agile, più funzionale, più concretamente vicina alle esigenze dei soci.

Le modifiche statutarie effettuate nel 2000 e più recentemente in occasione dell'ultimo Congresso di Viterbo hanno determinato cambiamenti radicali, spostando l'asse "politico" verso un maggiore interesse e una più forte responsabilità da parte delle compagnie, sia direttamente sia attraverso il Consiglio Federale, espressione delle realtà regionali. Con queste modifiche si è cominciato ad affrontare in maniera strutturale il problema dei servizi che dovrebbero essere offerti ai soci, ma su questo tema tornerò più avanti perché sono convinto che proprio questa sarà la vera sfida del futuro.

Il congresso di Viterbo

Il richiamo all'ultimo Congresso Nazionale di Viterbo, mi obbliga ad una indispensabile parentesi. Ancora una volta il Veneto si è dimostrato protagonista attivo ed efficace, proponendo e partecipando all'approvazione di modifiche statutarie rilevanti. Come noto, il nostro è stato un approccio congressuale alquanto movimentato e non privo di polemiche. Tutti voi ricorderete le riu-

nioni provinciali convocate per consultare direttamente i soci, per discutere insieme l'atteggiamento da tenere nei confronti della Fita nel suo complesso in vista dell'importante appuntamento federativo nazionale.

Qui, nel segnalare la buona partecipazione e il grande senso di responsabilità dimostrato dalle compagnie, pur nella diversità di opinioni (il che è comunque sempre un segnale di salute e vitalità per una realtà associativa), non posso non sottolineare il dispiacere per la superficialità con cui alcuni dirigenti - sottolineo: non veneti - hanno criticato tale iniziativa di consultazione, reputandola incomprensibile, dimenticando che il confronto è alla base della democrazia e che il migliorare è un dovere verso noi stessi e verso le compagnie associate. Molti di questi dirigenti hanno considerato l'azione volutamente provocatoria del Veneto come un'azione separatista, fermandosi alla superficialità dei fatti e non entrando nello spirito dei contenuti, che erano invece esclusivamente orientati alla crescita e al miglioramento. Ricordo velocemente le istanze proposte dal Veneto per creare una FITA che non sia solo di quantità ma realmente di qualità, per dare vita a una Federazione più efficace, rappresentativa e concretamente vicina alle compagnie.

Le nostre istanze: tutte approvate

Queste dunque le nostre richieste: Esercitare un con-

trollo rigoroso e rigido delle norme federative da parte di tutte le strutture (centrali e periferiche, lasciando da parte ogni permissivismo lassista e di comodo). Potenziare tutte le strutture periferiche, sia regionali che provinciali, dando loro maggiori risorse per permettere la capillarità ed i contatti con le compagnie ed il territorio. Dare voce alla rappresentatività nelle decisioni politiche della Federazione, rivedendo il voto all'interno del Consiglio Federale in senso proporzionale alla consistenza numerica della Regione. Dare responsabilità alle compagnie nelle votazioni assembleari, usando anche il diritto di delega in numero libero, purché con firma autenticata. Creare momenti organizzati e periodici per l'informazione e la formazione dei Quadri. Ricercare maggiore visibilità e rappresentatività con le Istituzioni pubbliche e private, al fine di una più consona considerazione e per ottenere adeguate entrate che consentano azioni e progetti di ampio respiro. Offrire alle compagnie una maggior gamma di servizi, sia artistici che tecnico-burocratici, eseguiti in forma continua e professionale. Queste le nostre istanze. Per quanto riguarda il congresso, ci sono stati - lo sapete - momenti di tensione, ma ancora una volta le proposte del Veneto, grazie anche al sostegno di volenterosi amici di altre regioni, sono state giudicate positivamente, ritenute interessanti ed utili per la crescita del nostro

movimento.

Tutte le nostre istanze sono state approvate ed ora credo di poter affermare che siamo sulla strada giusta per poter contare su una federazione più vicina alle compagnie, nella quale davvero rappresentanza potrà avere la giusta importanza e nella quale le strutture periferiche - grazie all'applicazione di regole - certe potranno esprimersi come sintesi di un'ampia azione di progettualità e di sviluppo, frutto di idee, competenza, concretezza e reale collaborazione.

La partecipazione: luci e ombre

Non posso qui però non dire che tali importanti risultati sono stati ottenuti più grazie ad un'azione di sensibilizzazione dei vertici veneti nei confronti delle altre regioni che dai rappresentanti delle nostre compagnie.

La partecipazione veneta al Congresso è stata a dir poco imbarazzante ed ancora di più lo è stata la risposta alla richiesta di appoggiare le nostre istanze con un semplice sollecito via e-mail. Solo 72 compagnie su 236 hanno risposto all'appello e appena 37 hanno partecipato al Congresso. Ancora più imbarazzante è stato poi constatare che solo 123 deleghe sono state consegnate.

Certo, sono il primo a rendermene conto: a tutti noi piacerebbe parlare solo di cose tecniche, di "fare teatro" e molti considerano l'ambito amministrativo-burocratico come qualcosa che non li riguarda. Permettetemi allora ricordare che se molte cose si

riescono a realizzare è grazie all'impegno di persone che sacrificano il loro essere attori, registi, tecnici per dedicare tempo ed energie a far sì che questo movimento continui, cresca e sia sempre più apprezzato. Queste persone sono qui, siamo noi; oggi chi sta al di qua del tavolo, domani qualcuno al di là. Per questo dico impegniamoci, diventiamo protagonisti della vita federativa, portiamo il nostro contributo di idee, di proposte, di suggerimenti, rendiamo vivo con la nostra fattiva presenza questo essere Federazione.

La partecipazione, il confronto ed anche la contrapposizione, se civile, non ci devono far paura, purché siano animati da spirito costruttivo.

Quello che dobbiamo temere è l'apatia, il disinteresse, in quanto sinonimi di sterilità e mancanza di idee.

La Fita nel Veneto: un punto di riferimento

Quando nel Veneto si parla di teatro amatoriale si parla di FITA, contiamo oggi più di 230 compagnie con una capillarità che non ha uguali. Produciamo quasi 200 allestimenti ogni anno, abbiamo un repertorio di 7/800 testi e di questi quasi la metà di autori veneti; rappresentiamo più di 350 autori e portiamo a teatro più di un milione di spettatori.

Dobbiamo allora dare merito ai nostri gruppi artistici se l'attività teatrale veneta è così importante e dobbiamo pure dare loro merito per il fondamentale ruolo che esercitano nella salvaguardia

e nella trasmissione del ricco patrimonio culturale veneto. In questo contesto, il Comitato Regionale Fita si è mosso, in questi quattro anni di mandato, con iniziative e proposte tese a dare credibilità e visibilità al movimento nel suo complesso, ed in sede consuntiva ritengo si possa affermare che il bilancio è stato positivo.

Sicuramente sono stati quattro anni che hanno visto un consolidamento dei risultati raggiunti, ma nei quali non sono mancati anche nuovi ed importanti progetti.

Si è riscontrata una notevole crescita delle già numerose compagnie aderenti, passate dalle 194 del 2004 alle 237 attuali.

Altri importanti risultati in questi quattro anni

Possiamo vantarci di essere l'unico Comitato Regionale ad avere una segreteria a disposizione dei soci e non solo, aperta tutti i giorni.

Abbiamo organizzato direttamente tramite i Comitati Provinciali e sostenuto, magari con piccoli ma significativi contributi, più di 40 rassegne all'anno, con una media superiore ai 250 appuntamenti.

Ma non ci siamo limitati a questo. Abbiamo ripreso la pubblicazione di Fitainforma (sospeso per le note difficoltà postali-economiche) in una "forma" grafica più accattivante ma soprattutto con una nuova "sostanza", trasformandola da semplice bollettino a rivista dal taglio giornalistico, con servizi,

Rinnovo cariche

inchieste, approfondimenti e proprio di recente arricchito anche da un nuovo inserto, rivolto tanto agli addetti ai lavori quanto al pubblico, che nelle nostre intenzioni verrà a formare una collana di monografie dedicate al teatro.

Rimanendo nell'editoria, ricordo la pubblicazione di *Fitainscena*, volume che rappresenta con estrema sintesi ed efficacia la vitalità delle nostre compagnie e nel quale si può trovare la millenaria storia del teatro che quotidianamente coltiviamo come consapevoli eredi.

Nel corso del quadriennio ci siamo inoltre impegnati nella pubblicazione di un saggio critico elaborato dalla professoressa Annita Lavezzo e dedicato a Carlo Goldoni e Paolo Ferrari, dal titolo "Goldoni e le sue 16 commedie nuove. Il capolavoro di Paolo Ferrari.": un testo molto accurato e come tale contributo significativo agli studi goldoniani.

Sempre nell'ottica di promuovere il teatro in generale anche attraverso il volano dell'editoria e dell'informazione abbiamo rimodernato e ampliato la videobiblioteca, rendendo attiva anche una apposita sala di consultazione per audiovisivi, con mega schermo e sistema audio, che ricordo essere a disposizione delle compagnie.

Ancora in merito allo strategico settore dell'informazione abbiamo continuato a supportate e migliorare il sito internet, che recentemente ha superato i 100.000 visitatori, confermandosi straordinaria vetrina per le compagnie e utile strumento di consultazione per

quanti operano nel settore teatrale.

Credendo fortemente che la nostra è una scommessa fatta sul futuro, abbiamo continuato ad impegnarci in iniziative di teatro e scuola come in occasione del "Teatro dalla Scuola" o il concorso letterario legato al Festival Nazionale Maschera d'Oro.

Il Festival nazionale "Maschera d'Oro"

Riguardo a quest'ultimo permettetemi di fare una sottolineatura a parte, tanto è importante. Quest'anno abbiamo festeggiato la 20^a edizione di questo fiore all'occhiello della nostra Federazione, una vetrina di spicco per far conoscere il meglio della produzione nazionale del nostro settore, impreziosita dall'onore per i vincitori di calcare le scene del più bel teatro del mondo - "il teatro Olimpico" di Vicenza - grazie al premio "Faber" realizzato in collaborazione con l'Associazione Artigiani vicentina.

Si tratta di una manifestazione che quest'anno ha ricevuto anche un prestigioso segno di stima, la targa d'argento, del Presidente della Repubblica.

Nella motivazione si legge: "La manifestazione, attraverso il linguaggio della cultura, sottolinea il Vostro impegno a favore della promozione e della valorizzazione del teatro come strumento e luogo di un maturo e sereno confronto civile.

Studi, incontri territoriali e congressuali

Non sono poi mancati progetti più territoriali, riguardanti la formazione sia at-

torale che tecnica, iniziative legate ad eventi o ricorrenze in collaborazione con altre realtà del settore - come il concorso "Eleonora Duse" - e altri momenti di interesse generale come la pubblicazione della storia della Fita Veneto o la già ricordata pubblicazione, attualmente in corso, dei quaderni per "educare al teatro".

Interessanti e costruttivi sono stati anche gli annuali incontri congressuali, nei quali competenti relatori ci hanno portato il loro contributo su importanti temi come: promozione, repertorio e autori.

Un cruccio però è rimasto: non aver potuto dar vita alla scuola di teatro, un progetto bloccato prima da impedimenti burocratici, poi da difficoltà gestionali; tutto questo ha fatto sì che la scuola tanto attesa non si sia realizzata... Ma, la speranza non è tramontata e - a dire il vero - proprio in questi giorni si sono aperte nuove possibilità... Chissà!

Ho ricordato a memoria gli eventi e i risultati principali di questi ultimi quattro anni; senza trionfalismi, ma citandoli come è giusto, convinto che la nostra sia una presenza importante e convinto che, malgrado le innumerevoli difficoltà burocratiche, economiche e normative, la Fita rimanga la realtà teatrale di riferimento nel Veneto.

Qualcuno malignamente ha commentato che questo stato di grazia che vive il nostro movimento nel Veneto corrisponde a una "ubriacatura" che prima o poi finirà perché, come detto, la realtà è piena di difficoltà e incertezze.

Il momento di operare scelte importanti

Ecco allora che dobbiamo vivere questo momento con responsabilità, gestendolo con realismo e competenza. Per far questo bisogna saper operare delle scelte, a volte anche impopolari, ma che siano coerenti nel servire l'interesse generale della Federazione.

Il Congresso - lo ripeto - è dunque un momento importante nel quale tutti sono chiamati a dare il proprio contributo per un interesse comune.

Dobbiamo rafforzare la nostra identità, dobbiamo essere immediatamente riconoscibili, dobbiamo fare in modo che ogni posizione conquistata sia di beneficio a tutti, dobbiamo confrontarci, collaborare, condividere, dobbiamo fare delle nostre esperienze bene comune: sono finiti i tempi degli orticelli privati, oggi dobbiamo insistere sull'immagine Fita, come garanzia di serietà, esperienza, qualità.

Da qui parte la strada che dobbiamo seguire per una continua crescita in campo teatrale, insistendo consapevolmente sulla necessità di una adeguata preparazione artistica e tecnica: non sono più accettabili le approssimazioni, dobbiamo svecchiare i gruppi da impostazioni superate, dobbiamo modernizzare le nostre realtà sia sul piano artistico che su quello strutturale ed organizzativo.

Nel contempo dobbiamo essere aperti e disponibili verso le nuove compagnie: un fenomeno questo - e dobbiamo esserne lieti - in continua crescita, anche perché si tratta di gruppi

prevalentemente formati da giovani, che si affacciano alla ribalta con esigenze sempre crescenti.

A questi, e non solo a questi, dobbiamo dare la nostra presenza qualificata, la nostra esperienza che deriva da una consolidata attività e da una potenzialità intellettuale e materiale libera da qualsiasi strumentalizzazione di potere. Bisogna condividere soprattutto due cose: la prima è che la crescita passa attraverso la formazione; la seconda è che bisogna avere una struttura sempre più organizzata e partecipata.

Dobbiamo far sì che si rafforzino il ruolo dei quadri periferici, ai quali dobbiamo chiedere uno sforzo ancora maggiore per rappresentare le esigenze delle compagnie. Un ruolo più forte e pregnante, il loro, che non deve essere considerato - fraintendendo - come occasione di maggior potere, ma come strumento per dare più ampio spazio ed espressione a una progettualità rivolta alle compagnie e al territorio.

Contemporaneamente bisogna incrementare la partecipazione delle compagnie, dar loro voce: far sì che non si limitino a dire "non funziona" senza farsi dire "cosa" non funziona; far loro capire che sono la Fita, che sono loro "il capitale" della Federazione ed è su di loro che bisogna investire.

Dobbiamo diventare associazione di categoria

Non possono esserci nel futuro della Federazione feudi impenetrabili o regni intoccabili. Ripeto: dobbiamo investire nelle compagnie, lavorare in sinergia, creare un serio confronto fra di

esse, dobbiamo superare il limite del campanilismo, dell'immobilismo, della passività; dobbiamo attivarci per un maggiore dialogo, per creare più opportunità concrete, per dare maggiori e più utili informazioni, per dare migliori servizi, per difendere sempre di più i loro interessi. In tre parole dobbiamo trasformarci in "associazione di categoria". Per raggiungere tutto questo, non c'è dubbio, è necessaria una organizzazione interna in cui la segreteria divenga il fulcro, in cui i Comitati provinciali abbiano il polso del territorio, conoscano profondamente l'ambiente che li circonda per potersi relazionare da un lato con le compagnie e dall'altro con le Amministrazioni locali pubbliche e private.

Reagire alle difficoltà

Certo, i tempi sono sempre più difficili, non nascondiamocelo: da un lato sono aumentate le aspettative di una società sempre più esigente artisticamente e da un punto di vista organizzativo, dall'altro i nostri principali interlocutori - le Amministrazioni comunali e provinciali - hanno sempre meno disponibilità economiche e se a questo aggiungiamo l'ottusa visione di qualche amministratore che reputa la cultura un fatto puramente effimero il quadro è completo.

A questo bisogna aggiungere che non siamo i soli che operano in questo settore e molte volte ci dobbiamo confrontare con una concorrenza che giudicare sleale è dir poco.

Ecco quindi che dobbiamo essere noi a capire, ad essere

pronti per gestire, proporre, dare risposte concretamente valide artisticamente e professionalmente realizzabili. Ovviamente, questo non deve essere rivolto solo all'obiettivo-spettacolo, perché dobbiamo proporci come realtà in continuo aggiornamento, conscia dei propri limiti ma anche della grande potenzialità che può esprimere. Ci professiamo gente di teatro, ci qualificiamo operatori culturali: dobbiamo quindi essere consapevoli della realtà culturale e teatrale entro la quale operiamo e per farlo dobbiamo continuare nella diffusione, nella presenza fisica della Federazione nel territorio sia a livello artistico che organizzativo, una presenza che deve essere altamente qualificata.

Dire Fita deve diventare sinonimo di qualità

A qualunque livello, dall'amministrazione locale alla scuola, al pubblico nel suo complesso, dire "Fita" deve divenire sinonimo di grande realtà in campo teatrale, garanzia di alto livello artistico e culturale, certezza di affidabilità e risultati. Dobbiamo proporci come un sistema, come un vero e proprio "marchio": al di sopra delle singole compagnie, dei singoli nomi, ma nel contempo in grado di dare a quelle compagnie, a quei nomi, un eccezionale valore aggiunto.

Essere rappresentanti: un impegno significativo

Già oggi con le elezioni del Comitato Regionale e nelle due settimane che seguiranno con le elezioni Provinciali, possiamo dare voce a questi

intendimenti. È un passaggio di grande responsabilità quello di scegliere chi ci rappresenterà per i prossimi quattro anni, un momento importante perché non si tratta di assegnare cariche semplicemente onorifiche ma incarichi che comportano molti oneri e responsabilità, che abbisognano di persone capaci, disponibili, competenti, con voglia di fare, che si prestino con dedizione ed impegno al ruolo al quale saranno chiamate. Solo così la Fita potrà continuare ad essere protagonista e tener fede all'amato slogan di "un impegno culturale per un servizio civile".

Prima di chiudere permettetemi rivolgere un pensiero riconoscente a chi non è più con noi, anche quest'anno abbiamo avuto delle perdite importanti, amici e colleghi di palcoscenico che si sono impegnati con amore e dedizione in favore del nostro movimento, persone che riunisco in un solo commosso ricordo.

Un grazie alla Regione

Infine, voglio esprimere un particolare ringraziamento alla Regione Veneto che anche in questi quattro anni ci ha sostenuto, dimostrando di comprendere e appoggiare gli sforzi che quotidianamente compiamo, sia come gruppo che come singole compagnie. Un grazie poi ai componenti il Comitato regionale ed in particolare ai Presidenti provinciali: il loro contributo, pur nelle diverse realtà e situazioni, è stato importante per una gestione equilibrata della Federazione.

Aldo Zordan

Presidente Fita Veneto

«Dobbiamo diventare come un'associazione di categoria»

Presidente Zordan, nella sua relazione di fronte all'assemblea lei ha proposto di lavorare per fare di Fita Veneto una sorta di "associazione di categoria". Che cosa significa concretamente?

- La situazione è questa: negli

anni siamo riusciti a costruire una struttura di supporto alle compagnie molto ben organizzata; unici in Italia, abbiamo una segreteria regionale a disposizione degli iscritti tutti i giorni della settimana e attraverso essa e le sedi provinciali forniamo tutti i servizi pratici necessari all'attività quotidiana dei gruppi. L'obiettivo, ora, è quello di fare sempre più e sempre meglio agendo, proprio come un'associazione di categoria, sia sul versante dei servizi che su quello della rappresentatività a tutti i livelli. Per fare questo, però, occorre prima di tutto una diretta collaborazione con il territorio e con le compagnie, comprendendo ancora di più le loro esigenze, intensificando il contatto con le amministrazioni locali e ricercando un costante dialogo tra compagnie e rappresentanti provinciali e regionali: se non ci si parla non si possono conoscere le singole realtà e di conseguenza non si può intervenire con le giuste soluzioni.

Un dialogo che spesso è mancato...

- Sì, assolutamente. Troppe volte, in questi anni, partecipando a riunioni a tutti i livelli, ho sentito chiedere cose che in realtà ci sono o sono state proposte o sono state fatte, ma evidentemente non si è saputo. Qual è il problema, allora? Mancata comunicazione; da qualche

parte, tra chi propone e chi può essere interessato alla proposta, il filo si interrompe: bisogna capire dove e riallacciare il contatto. E il dialogo deve avvenire in due direzioni. Da un lato, le compagnie non si limitino a dire "non si fa", "non funziona": parlino, propongano, dicano ai loro rappresentanti provinciali che cosa non va, perché e diano delle alternative; e poi si informino, "usino" le segreterie provinciali e quella regionale, che sono lì apposta per dare e ricevere informazioni. Dall'altro lato, i rappresentanti provinciali dovranno impegnarsi sempre più a tenere stretti rapporti con i presidenti di compagnia che, a loro volta, dovranno coinvolgere i propri aderenti. Insomma, partecipare è prima di tutto dialogo: e allora parliamo, facciamoci sentire.

E stiamo ad ascoltare.

Quello alla partecipazione è un richiamo costante, ma che in realtà è rimasto spesso inascoltato.

- È proprio questo il problema. Ma non possiamo e non dobbiamo più permettercelo. È anche in questo senso che stiamo pensando di agire come un'associazione di categoria: in questo tipo di realtà, infatti, i servizi minimi sono garantiti a tutti, ma chi fa un passo in più ottiene anche di più; vale a dire che l'associazione crea l'opportunità ma chi è presente,

chi partecipa, chi si informa è in grado di sfruttarla, gli altri no.

Nel corso del dibattito che ha preceduto il rinnovo cariche, lei ha accennato anche all'idea di lavorare in modo sempre più attivo sul territorio. Come potrebbe realizzarsi?

- Sappiamo bene quanto le amministrazioni locali siano in difficoltà quando si tratta di organizzare un evento teatrale. La nostra federazione potrebbe risolvere loro il problema, proponendo dei pacchetti adatti alle loro esigenze: una sorta di "tutto compreso" con il marchio Fita, sinonimo di qualità e affidabilità. Ma ecco tornare il discorso della partecipazione: per attuare un progetto del genere, occorre conoscere molto bene le singole realtà locali e nessuno meglio delle compagnie attive nel territorio può farlo, oltre tutto pensando che la cosa andrebbe a loro vantaggio. Parliamo soprattutto di centri piccoli e medi: è qui che le amministrazioni, tranne alcuni casi, sono in maggiore difficoltà e le compagnie attive in quelle aree spesso si lamentano della mancanza di ascolto e di spazi; in queste situazioni, invece, poter dare agli organizzatori un pacchetto pronto e "su misura" sarebbe un problema risolto e una concreta possibilità per le compagnie.

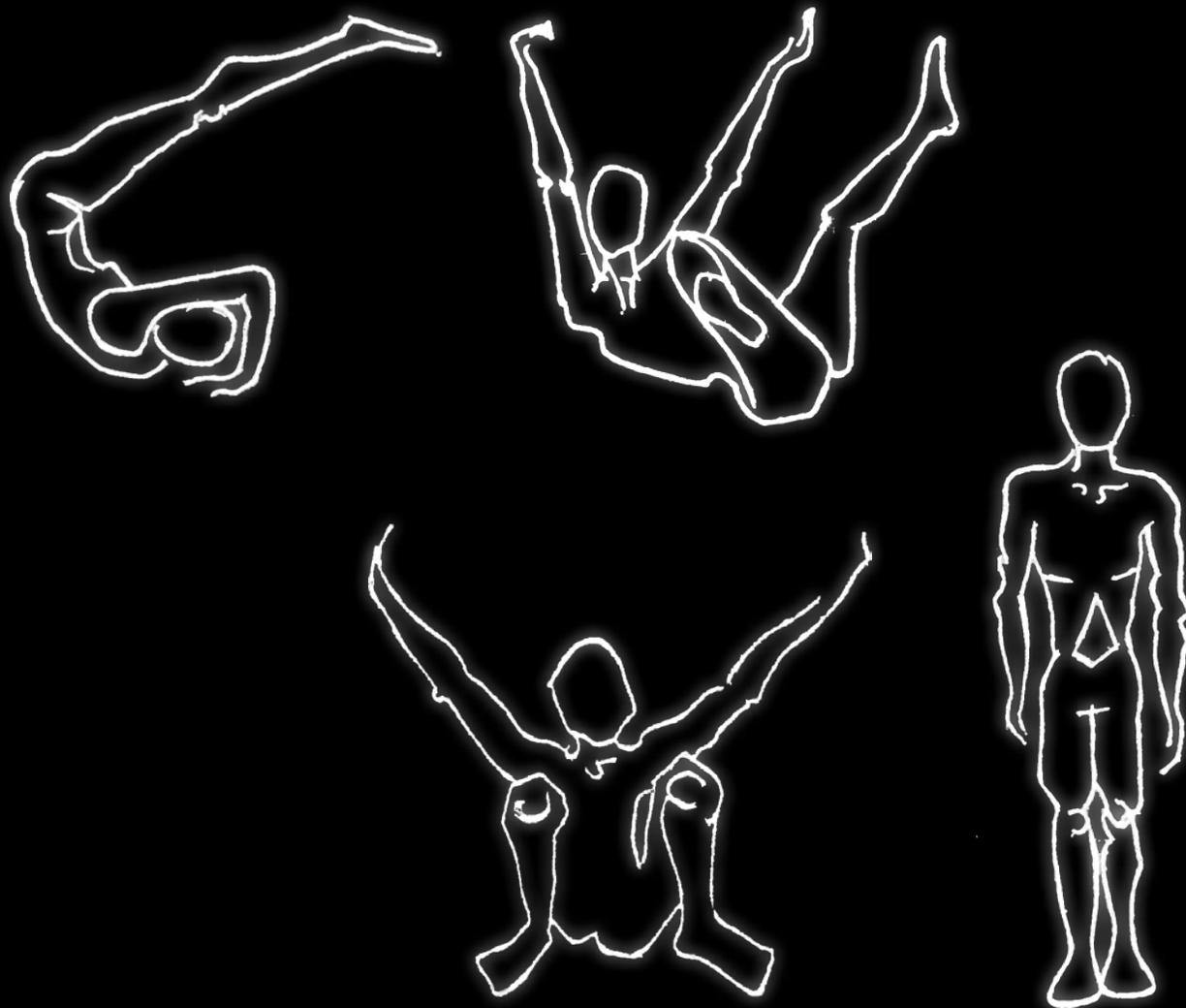


DOCUMENTI

in collaborazione con

FONDAZIONE
Cariverona

Per le attività istituzionali



Recitare: lo stile e le tecniche

PRIMA PARTE



Essere attore fra istinto e mestiere

PRIMA PARTE

Iniziamo in queste pagine una approfondita riflessione sul mestiere dell'attore, andando a scoprire da un lato il ruolo che la realtà delle diverse epoche e la relativa drammaturgia gli hanno affidato, dall'altro soffermandoci su alcuni specifici metodi di allenamento e su alcune tecniche di recitazione che, soprattutto a partire dai primi del Novecento, hanno avuto diversa fortuna, in parte arrivando fino ai nostri giorni. In questa puntata ci soffermeremo in particolare su quell'importante premessa alla riflessione sulla figura dell'attore che ci viene da Denis Diderot e dal suo celebre "Paradosso sull'attore", per poi incontrare Antonin Artaud, autore e attore di teatro e di cinema che ai primi del Novecento espresse una sua filosofia al riguardo, in netta antitesi con il modo di fare teatro all'epoca: una presa di posizione, la sua, che se dal punto di vista pratico non portò concreti successi lanciò comunque stimoli colti, tra gli altri, da Jerzy Grotowski per il suo "teatro povero". Di lui, di Stanislavskij, Strasberg, Stella Adler, Chechov, Mejerchol'd, Barba e molti altri parleremo nella prossima puntata.

A CIASCUNO LA SUA RECITAZIONE

È un argomento particolarmente complesso quello che affrontiamo in questa seconda monografia della collana "Educare al Teatro". Come si diventa attori e che cosa comporta questo ruolo, tanto in senso assoluto quanto relativamente alle diverse epoche e ai diversi generi teatrali in cui tale ruolo si è realizzato?

Fin dall'antichità, il porsi di fronte a un pubblico per "interpretare" un testo o per proporre una performance di vario genere ha sempre richiesto da un lato una serie di doti naturali - o almeno così sarebbe auspicabile - ma anche un bagaglio di dotazioni tecniche tali da consentire la migliore resa di quanto proposto. Nel volgere dei secoli e nell'evolversi dell'evento spettacolare, si sono succeduti vari stili recitativi, da quelli più aulici a quelli più "naturali", accompagnati anche da apposite tecniche di pre-

parazione e di espressione. A tutto questo si sono affiancate riflessioni più ampie sul teatro in generale - il suo ruolo, le sue forme - e sul senso dell'essere attore e in particolare sul grado di "partecipazione" dell'attore a quanto gli veniva chiesto di rappresentare: ci si è domandati, insomma, quanto l'attore ci debba mettere del proprio essere (attore-creatore) e quanto egli debba invece limitarsi ad essere un semplice strumento nella mani dell'autore o del regista. Il discorso non è da poco, non lo è mai stato e mai - finché esisterà il teatro - lo sarà. Non è un caso, infatti, se su questi argomenti si sono concentrati grandi pensatori e teorici, da Aristotele a Denis Diderot, ad Antonin Artaud, solo per fare i nomi più celebri e senza contare quanto ogni regista, di più o meno alta levatura, ha espresso in materia.

A.A.



Il teatro greco di Siracusa



La rappresentazione del teatro comico e di quello tragico in un antico mosaico



Due maschere del periodo della cosiddetta "commedia nuova"



Un mosaico risalente all'età romana: al centro, una maschera teatrale

L'attore e il teatro nel mondo greco e romano
Riferendoci naturalmente al solo teatro occidentale (che è l'obiettivo naturale dei nostri approfondimenti) facciamo allora un passo indietro e sediamoci su un gradone di un teatro greco qualche secolo prima di Cristo. Sulla scena - se siamo fortunati - vedremo le vicende di Edipo scritte da un tragediografo molto in voga: un certo Sofocle... Che cosa vediamo? Gli attori sono tutti uomini, anche quelli che ricoprono parti femminili e si tratta di persone molto importanti nella società dell'epoca che - non dimentichiamolo - considera il teatro un vero e proprio rito collettivo di grande rilevanza (vi è addirittura un Arconte apposito, una sorta di mini-



Attore del teatro greco antico: lui e i suoi colleghi erano tenuti in grande considerazione

stro del teatro). Chi fa l'attore, dunque, è addirittura esentato dal prestare servizio militare e in tempi di guerra (molto spesso, quindi, vista l'epoca) gode di una speciale immunità simile a quella diplomatica dei nostri giorni. Anche gli autori considerano molto rilevante il ruolo degli attori, ai quali è affidato il compito di far arrivare al pubblico, nel migliore dei modi, l'opera composta per l'occasione.

Un bravo attore, insomma, già allora faceva la differenza. Certamente, da un punto di vista tecnico le cose erano molto diverse da quelle cui siamo abituati oggi: gli interpreti indossavano grandi maschere, dotate anche di un sistema di amplificazione per poter far arrivare il suono fino alle più alte gradinate dei teatri che all'epoca erano tutti all'aperto (la presenza della maschera nelle rappresentazioni teatrali, sia comiche che tragiche, era giunta direttamente dall'ambito religioso). La dotazione dell'attore era completata da costumi imbottiti (per uniformare il resto del corpo dell'attore alla notevole grandezza delle maschere), da un cappello molto alto (l'onkos) e da

calzari-trampoli per alzarne la figura (i kothornoi). Una simile presentazione non potrebbe non far sorridere noi moderni; ma non mancò anche qualche nostro illustre antenato piuttosto scettico al riguardo: il poeta Luciano, ad esempio, definì l'attore così bardato uno spettacolo grottesco e sconcertante. Già nell'antichità, comunque, dovevano esistere vere e proprie scuole di recitazione. Gli attori inoltre erano organizzati in sindacati di categoria e i loro compensi si alzavano di pari passo con il loro ruolo sul palcoscenico: dai minimi del coro ai massimi del protagonista.

Il Cristianesimo: morte e resurrezione del teatro

Dal teatro greco a quello romano, come noto, molte cose cambiarono, sia nel tipo di spettacoli proposti sia - di conseguenza - nello stile recitativo degli attori. Con l'avvento del cristianesimo poi il teatro entrò in quella fase di "purgatorio" dalla quale uscì solo qualche secolo più tardi e - ironia della sorte - proprio per merito dello stesso Cristianesimo, che utilizzò la recitazione e alcuni elementi dell'arte scenica per rappresentare

Misteri e scene della vita di Cristo (si veda il numero 1 della nostra collana). Da semplici quadri proposti all'interno dei luoghi di culto, questi allestimenti si fecero via via più complessi, uscendo all'esterno delle chiese e arrivando a richiedere, in alcuni casi, anche l'intervento di veri professionisti.

Tornato alla luce del sole, il teatro riuscì pian piano a riconquistare il proprio ruolo pubblico, trovando in parte la via delle piazze e in parte quella delle corti; e trasformandosi di conseguenza.

Nei carrozzoni che giravano per l'Italia e per l'Europa, la scuola di teatro era quella del mestiere, del guardare, dell'osservare, del carpire i segreti di questa o di quella maschera della commedia dell'arte, del suo modo di muoversi, di gesticolare, di parlare. Talvolta il mestiere passava di padre in figlio, come nel caso dei Riccoboni, specializzati nel "Lelio", l'amante corrisposto, tanto da fare di quel nome il cognome della propria famiglia, giunta fino ai giorni nostri.

Tra il pubblico e l'attore

esisteva, nella commedia dell'arte, una sorta di linguaggio condiviso, di codice cifrato conosciuto da entrambi, che consentiva allo spettatore di riconoscere immediatamente, fin dal costume e dalle prime movenze dell'attore, il "tipo" rappresentato sulla scena: fosse l'arcigno Pantalone (destinato a imborghesirsi con Carlo Goldoni, riformatore del teatro) o lo smargiasso Capitan Fracassa, il furbo Scapino o l'ironico Pulcinella.

Gli attori della commedia dell'arte sapevano che cosa dovevano fare e come lo dovevano fare: esistevano dei veri e propri manuali contenenti tutte le indicazioni necessarie a rappresentare un certo personaggio, una sorta di formulario dei frizzi e dei lazzi, delle movenze e delle intonazioni adatte a ogni "tipo".

Una lezione di recitazione col maestro Carlo Goldoni
Il passaggio dalla commedia dell'arte al "nuovo" teatro non fu, come noto, indolore. Il grande innovatore in questo senso fu naturalmente Carlo Goldoni, che a questo suo progetto di riforma della scena dedicò



addirittura una commedia di "teatro nel teatro" ante litteram: "Il teatro comico", nella quale un gruppo di attori si trova alle prese con la richiesta di allestire uno spettacolo secondo nuove regole. Goldoni chiarisce il suo intento nella nota "L'autore a chi legge" che sempre

aprirebbe i copioni: "Questa - scriveva dunque il veneziano -, ch'io intitolò Il Teatro Comico, piuttosto che una Commedia, prefazione può dirsi alle mie Commedie". In essa, Goldoni auto-cita il grande risultato del quale si era reso protagonista: l'aver pubblicato per sedici com-

Qui accanto, commedianti italiani rappresentati dal pittore Antoine Watteau

Sotto, ancora una celebre rappresentazione della commedia dell'arte, con due attori giusti in azione

medie nuove in un anno, ricordandone addirittura tutti i titoli. L'importanza di quest'opera sta certamente nel fatto che in essa l'autore esprime una sorta di "manifesto" del proprio progetto teatrale. Durante una delle prime scene, ad esempio, la primadonna Placida afferma: "Il mondo è annoiato di veder sempre le cose istesse, di sentir sempre le parole medesime, e gli uditori sanno cosa deve dir l'Arlecchino, prima ch'egli apra la bocca". Di diverso avviso, nella scena quarta del primo atto, il veneziano Tonino, strettamente legato ai modi della commedia dell'arte: "Caro sior Orazio, buttemo le burle da banda, e parlemo sul sodo. Le commedie de carattere le ha butà sottosora el nostro mistier. Un povero commediante, che ha fatto el so studio secondo l'arte, e che ha fatto l'uso de dir all'improvviso ben o mal quel che vien, trovandose in necessità de studiar, e de dover dir el premedità, se el gh'ha reputazion, bisogna, che el ghe pensa, bisogna, che el se sfadiga a studiar, e che el trema sempre ogni volta, che se fa una nova commedia, dubitando, o de no saverla quanto basta, o de no sostegnir el carattere come xè necessario". Alle preoccupazioni di Toni-



Carlo Goldoni

«Il mondo è annoiato di veder sempre le cose istesse, di sentir sempre le parole medesime, e gli uditori sanno cosa deve dire l'Arlecchino, prima ch'egli apra la bocca».

Da "Il Teatro Comico" di Carlo Goldoni



«Badate bene di battere le ultime sillabe, che s'intendano. Recitate piuttosto adagio, ma non troppo, e nelle parti di forza, caricate la voce, e accelerate più del solito le parole. Guardatevi sopra tutto dalla cantilena».

Da "Il Teatro Comico" di Carlo Goldoni

no risponde però Orazio, capo della compagnia di comici: "Siamo d'accordo, che questa nuova maniera di recitare esige maggior fatica, e maggior attenzione; ma quanto maggior riputazione ai comici acquista? Ditemi di grazia, con tutte le commedie dell'arte, avreste mai riscosso l'applauso, che avete avuto nell'Uomo Prudente, nell'Avvocato, nei Due gemelli, e in tante altre, nelle quali il poeta si è compiaciuto di preeleggere il Pantalone?"

La discussione in materia si fa serrata in questo scambio di battute tra Orazio ed Eugenio, secondo amoroso della compagnia, nella scena decima del secondo atto. Dice Eugenio: "Dunque s'hanno da abolire intieramente le commedie all'improvviso?". Gli risponde Orazio: "Intieramente no; anzi va bene, che gl'Italiani

si mantengano in possesso di far quello, che non hanno avuto coraggio di far le altre nazioni. I Francesi sogliono dire, che i comici italiani sono temerari, arrischiandosi a parlare in pubblico all'improvviso; ma questa, che può dirsi temerità nei comici ignoranti è una bella virtù ne' comici virtuosi; e ci sono tuttavia de' personaggi eccellenti, che ad onor dell'Italia, e a gloria dell'arte nostra, portano in trionfo con merito e con applauso l'ammirabile prerogativa di parlare a soggetto, con non minor eleganza di quello che potesse fare un poeta scrivendo". E a proposito della commistione tra antico e moderno chiede ancora Eugenio: "Dalle nostre commedie di carattere non si potrebbero levar le maschere?". E Orazio spiega: "Guai a noi, se facessimo una tal novità: non è ancor tempo

di farla. In tutte le cose non è da mettersi di fronte contro all'universale. Una volta il popolo andava alla commedia solamente per ridere, e non voleva vedere altro che le maschere in iscena, e se le parti serie avevano un dialogo un poco lungo, s'annoiavano immediatamente; ora si vanno avvezzando a sentir volentieri le parti serie, e godono le parole, e si compiacciono degl'accidenti, e gustano la morale, e ridono dei sali, e dei frizzi, cavati dal serio medesimo, ma vedono volentieri anco le maschere, e non bisogna levarle del tutto, anzi convien cercare di bene allogarle, e di sostenerle con merito nel loro carattere ridicolo anco a fronte del serio più lepido, e più grazioso".

Accanto all'interesse per le riflessioni che in essa si ritrovano in materia di "riforma", il Teatro Comico è prezioso

anche per assistere - direttamente dall'epoca - ad una sorta di lezione di recitazione, impartita da Orazio alla cantatrice Eleonora, che vuole darsi al teatro: "Per una principiante siete passabile; la voce non è ferma, ma questa si fa coll'uso del recitare. Badate bene di battere le ultime sillabe, che s'intendano. Recitate piuttosto adagio, ma non troppo, e nelle parti di forza, caricate la voce, e accelerate più del solito le parole. Guardatevi sopra tutto dalla cantilena, e dalla declamazione, ma recitate naturalmente, come se parlaste, mentre essendo la commedia una imitazione della natura, si deve fare tutto quello, che è verisimile. Circa al gesto, anche questo deve essere naturale. Movete le mani secondo il senso della parola. Gestite per lo

continua ►



«Quando un personaggio fa scena con voi, badategli, e non vi distraete cogl'occhi e colla mente; e non guardate qua e là per le scene, o per i palchetti».

Da "Il Teatro Comico" di Carlo Goldoni

più colla dritta, e poche volte colla sinistra, e avvertite di non moverle tutte due in una volta, se non quando un impeto di collera, una sorpresa, una esclamazione lo richiedesse; servendovi di regola, che principiando il periodo con una mano, mai non si finisce coll'altra, ma con quella con cui si principia, terminare ancora si deve. D'un'altra cosa molto osservabile, ma da pochi intesa voglio avvertirvi. Quando un personaggio fa scena con voi, badategli, e non vi distraete cogl'occhi e colla mente; e non guardate qua e là per le scene, o per i palchetti, mentre da ciò ne nascono tre pessimi effetti. Il primo, che l'udienza si sdegna, e crede, o ignorante, o vano il personaggio distratto. Secondo, si commette una mala creanza verso il personaggio con cui si deve far scena; e per ultimo, quando non si bada al filo del ragionamento, arriva inaspettata la parola del suggeritore, e si recita con sgarbo, e senza naturalezza; tutte cose che tendono a rovinar il mestiere, e a precipitare le commedie. (...) Quando siete in libertà; e che non recitate, andate agli altri teatri. Osservate come recitano i buoni comici, mentre questo è un mestiere, che s'impara più colla pratica, che colle regole. (...) Un altro avvertimento voglio darvi, e poi andiamo,

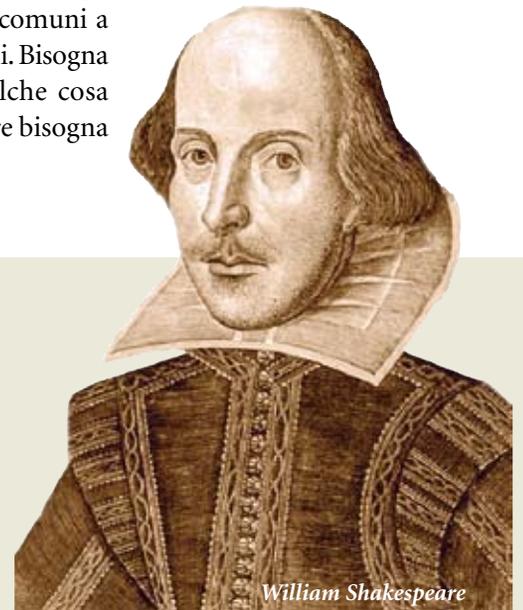
«Circa al gesto, anche questo deve essere naturale. Movete le mani secondo il senso della parola. Gestite per lo più colla dritta, e poche volte colla sinistra, e avvertite di non moverle tutte due in una volta, se non quando un impeto di collera, una sorpresa, una esclamazione lo richiedesse».

Da "Il Teatro Comico" di Carlo Goldoni

e lasciamo, che i comici provino il resto della commedia, che s'ha da fare. Signora Eleonora, siate amica di tutti, e non date confidenza a nessuno. Se sentite dir male dei compagni, procurate di metter bene. Se vi riportano qualche cosa, che sia contro di voi, non credete, e non badate loro. Circa alle parti, prendete quello, che vi si dà; non crediate che sia la parte lunga quella che fa onore al comico, ma la parte buona. Siate diligente, venite presto al teatro, procurate di dar nel genio a tutti, e se qualcheduno vi vede malvolentieri, dissimulate; mentre l'adulazione è vizio, ma una savia dissimulazione è sempre stata virtù". Ma Orazio ha il consiglio giusto anche per Alrechino: "Anco nelle piccole scene si distingue l'uomo di garbo. Le cose quando sono fatte, quando sono dette con grazia, compariscono il doppio, e quanto le scene sono più brevi, tanto più piacciono. L'Arlecchino deve parlar

poco, ma a tempo. Deve dire la sua botta frizzante, e non stiracchiata. Stroppiar qualche parola naturalmente, ma non stroppiarle tutte, e guardarsi da quelle stroppiature, che sono comuni a tutti i secondi zanni. Bisogna crear sempre qualche cosa del suo, e per creare bisogna studiare".

di Rosenkrantz e Guildenstern, e subito arruolati dal principe di Danimarca per mettere in scena quanto necessario a dare il via al



William Shakespeare

E Shakespeare propone Amleto come maestro

In tutt'altro ambito un'analoga "lezione di recitazione" l'aveva già impartita Amleto, nell'omonima tragedia di William Shakespeare, rivolgendosi ai commedianti giunti ad Elsinor al seguito

suo piano di vendetta contro la madre e lo zio, colpevoli dell'assassinio di suo padre. Così si esprime dunque il principe nella seconda scena del terzo atto: "Proferite, ve ne prego, il discorso come io lo proferii con voi, con lingua scorrevole; se doveste

LA LINEA DEL TEMPO



Commedia dell'arte
dal XV secolo



Shakespeare
1500-1600
teatro elisabettiano



Goldoni
1707-1793



declamarlo con enfasi, come fanno tutti i vostri colleghi, allora preferirei averlo affidato al banditore della città. E non tagliate troppo l'aria colla mano, ma sia gentile il vostro gesto, perché anche nel più grand'impeto, nella furia e, direi, nel turbine della passione, dovete avere una temperanza che ne rintuzzi l'asprezza. Oh, nulla m'indispette di più l'anima quanto il vedere un atleta in parrucca che straccia una passione a brani, che la fa propria in cenci, e introna gli orecchi degli spettatori, ai quali, per la maggior parte, non arrivano che le assurde pantomime e il baccano. Farei frustare questi Termaganti (*divinità dei saraceni,*

rale, perché tutto quello che va al di là di esso ci distoglie dall'intento dell'arte del palcoscenico che fu sempre, ed è tuttavia, quello di riflettere la natura come in uno specchio, di mostrare alla virtù le sue vere sembianze, al vizio la sua immagine, conservando ad ogni secolo, ad ogni tempo la loro forma e la loro impronta. Ora chi esagera o non colorisce abbastanza, sebbene possa far ridere lo stolto, non potrà che far rammaricare il saggio, la censura del quale, e si tratti pure di un solo, deve per voi pesar più che gli applausi di tutto un teatro. Vi sono certi commedianti che ho veduto recitare, e inteso celebrare con lodi alte, per

officine della natura, tanto imitavano male l'uomo! (...) Educatevi interamente: e coloro che recitano fra voi le parti del buffone non dicano più di quello che fu scritto per loro; ve ne sono che per provocare le risa di certi stupidi spettatori si danno a ridere nel momento in cui la scena richiede la massima attenzione; è indegna cosa, che mostra una ben deplorabile ambizione in colui che vi ricorre. Andate a prepararvi". Misura nel gesto e nell'intonazione, dunque; e grande resa drammatica senza cadere nell'eccesso. È questa la lezione di Amleto, attraverso la quale si scorge - ovviamente - l'idea in materia di Shakespeare.

sulla scena, però, è interessante notare come anche lo studio della recitazione come vera e propria disciplina si sia fortemente evoluto, arrivando a dar vita a scuole e metodi poi largamente diffusisi in Europa e nel mondo. In queste pagine affronteremo nel dettaglio alcuni capitoli importanti di questa evoluzione, partendo da Denis Diderot, tra i più illustri pensatori dell'Illuminismo, per arrivare fino alle esperienze più recenti e significative in materia.

Da lui riflessioni, studi e testi teatrali

Denis Diderot è un nome importante nel campo del teatro, essendo egli considerato uno dei padri del "dramma borghese", opera teatrale che mette sulla scena personaggi della borghesia e non più della nobiltà, descrivendone la vita di tutti i giorni, i rapporti familiari e sociali. Nato in un terreno reso fertile dalle esperienze di autori-innovatori come Shakespeare prima e Goldoni poi, il dramma borghese ebbe il suo massimo sviluppo tra la fine del Settecento e dell'Ottocento. Diderot, in questo ambito, si segnalò soprattutto con lavori come "Il figlio naturale" del 1757 e "Il padre di famiglia"

«E non tagliate troppo l'aria colla mano, ma sia gentile il vostro gesto, perché anche nel più grand'impeto, nella furia e, direi, nel turbine della passione, dovete avere una temperanza che ne rintuzzi l'asprezza.».

Da "Amleto" di William Shakespeare

indr) ampollosi, che vincono in furia anche Erode! Ve ne prego, evitate ciò. (...) Né siate eccessivamente freddo, e il senno vi guidi; conformate l'azione alla parola, la parola all'azione; e abbiate la speciale avvertenza di non varcar mai i limiti del natu-

non dire sacrileghe, i quali non avevano né l'accento, né il portamento da cristiano, da pagano, o da uomo, e che si enfiavano e muggivano in modo così orribile, che io li ho presi per simulacri umani sbozzati grossolanamente da qualche villano artefice nelle

Nel secolo dei lumi l'attore-filosofo Diderot
Sull'arte del recitare, dunque, in varie epoche molto si è detto e molto si è scritto, e ogni epoca ha superato per certi versi quella precedente. Accanto ai cambiamenti stilistici riflessi direttamente

continua ►

Diderot
1713 - 1784



Stanislauskij
1863 - 1938



Artaud
1896 - 1948



Brecht
1898 - 1956



Strasberg
1901 - 1982



Grotovskij
1933 - 1999



dell'anno successivo. Il suo obiettivo era quello di parlare al pubblico della sua epoca presentando fatti di quella stessa epoca, staccandosi quindi dalla tradizione classica. D'altra parte, fra Diderot e il teatro esisteva un legame profondo: basti pensare che durante gli studi egli aveva seguito con grande passione le lezioni di teatro e se ne era invaghito al punto da ipotizzare per sé un futuro da attore. Poi aveva preso strade diverse, ma aveva scritto comunque diversi testi. In varie sue opere e in particolare ne "Il paradosso sull'attore" non manca di dare precise indicazioni anche sulla recitazione. In particolare, egli era contrario alla staticità, alle declamazioni impostate e rigide, consigliando una misurata partecipazione fisica a quanto espresso con la voce. Ammiratore del teatro greco, di Molière e di Shakespeare, insisteva per una recitazione quanto più possibile naturale, ossia "ispirata alla natura": attraverso di essa, infatti, si sarebbe perseguito quel miglioramento in senso lato



Un ritratto di Denis Diderot (1713 - 1784), filosofo, scrittore ed enciclopedista. È considerato l'esponente più significativo dell'illuminismo francese. Di famiglia borghese e cattolica, studiò al collegio gesuita Louis-le-Grand, dove si avvicinò tra l'altro al teatro, tanto da pensare di intraprendere la carriera d'attore. Laureatosi "magister artium" nel 1732 all'Università di Parigi, intraprese diverse attività tra le quali quelle di scrivano pubblico e di precettore. Frequentando i "salotti bene" entrò in contatto con le idee illuministiche. Fu in relazione, tra alti e bassi, con Jean-Jacques Rousseau. Ebbe molteplici interessi, decisamente "enciclopedici". All'Enciclopedia lavorò infatti per circa quindici anni. Molti dei suoi scritti rimasero inediti fin dopo la sua morte: è il caso, tra gli altri, del "Paradosso sull'attore"

della società che era uno dei traguardi ai quali egli (come molti altri pensatori dell'epoca) aspirava. Tra le sue opere più interessanti in questo senso, da ricordare anche "Colloqui con il figlio naturale" e "Discorso sulla poesia drammatica".

"Il Paradosso sull'attore"

Un testo di riferimento

Un'attenzione a parte vogliamo però qui riservare a "Il

paradosso dell'attore", opera alla cui stesura Diderot si dedicò dal 1769 al 1784, ma pubblicata solo nel 1830. La forma è quella del dialogo tra due interlocutori, indicati semplicemente con questa definizione e distinti tra primo e secondo: è opinione di taluni studiosi, tra l'altro, che dietro al "primo interlocutore" si nasconda proprio Diderot, visti i diversi riferimenti biografici presenti nelle sue affermazioni. I due prendono spunto dall'opera di un autore che il primo interlocutore dichiara essere amico del secondo. In un'edizione curata da Paolo Alatri e pubblicata dagli Editori Riuniti nella collana Universale Idee, lo stesso Alatri si sofferma, nella ricca introduzione all'opera, su alcuni punti salienti relativi alla riflessione di Diderot. "Il Paradoxe sur le comédien - spiega il curatore - riguarda: 1) la riforma del teatro; 2) la creazione

drammatica; 3) la psicologia dell'attore; 4) l'arte della recitazione; 5) il problema generale dell'estetica. (...) Più precisamente ancora, Diderot articola la sua tesi relativa alla psicologia dell'attore in sette argomenti: 1) l'emozione non si ripete a comando; è impossibile sentire sempre con la stessa intensità; gli attori che recitano commossi sono disuguali; 2) necessità dello studio e della riflessione per inserire l'espressione dell'attore in un sistema generale, stabilito, e per trasfigurazione il "fantasma omerico", ingrandimento poetico e modello; 3) l'emozione si forma in una rappresentazione artistica attraverso un processo che non è paragonabile con quello che è determinato da un avvenimento naturale; 4) l'attore nel pieno possesso dei suoi mezzi è l'attore maturo, e non quello giovane, per quanto pieno di fuoco; 5) le constatazioni di fatto

Illuminismo

Questo movimento culturale e filosofico si diffuse in Europa, e in particolare in Francia, dall'inizio del XVIII secolo fino alla Rivoluzione francese. In questo periodo si ebbero forti cambiamenti culturali, religiosi, sociali e politici: una diffusione di idee laiche e antimonarchiche portò da un lato a una forte critica nei confronti delle autorità religiose e a moti rivoluzionari di varia entità, tra cui la Rivoluzione Francese e quella Americana. Libertà, uguaglianza e fraternità furono principi che si unirono al predominio della scienza e del pensiero razionale. L'illuminismo pose anche le basi per il liberismo e il capitalismo.

sul controllo degli attori mostrano o la necessità del sangue freddo o la sostanziale mancanza di emozione; 6) la recitazione si perfeziona con le prove e le repliche, cioè con la padronanza della parte e proprio quando l'originario ardore è superato; 7) l'emozione paralizza; c'è l'impossibilità psichica a fare due cose insieme, ad essere commossi conservando il proprio senso critico. Osservate la natura (cioè, diremmo oggi, restate aderenti alla realtà): è questo l'essenziale della tesi di Diderot".

I ripetuti riferimenti alla natura madre e maestra che incontriamo in Diderot non può non riportarci al clima culturale nel quale l'autore era immerso. Il nome che subito viene alla mente è quello di Jean-Jacques Rousseau, con il quale Diderot dichiara di concordare anche in materia di teatro; o almeno - afferma Alatri - per quanto riguarda la "diagnosi", dal momento che "riconosce che il teatro, così com'è, è soltanto un divertimento frivolo in grado di produrre piccole impressioni destinate a dissolversi al termine dello spettacolo; che lo spettatore lascia i suoi vizi all'entrata della sala per riprenderli all'uscita (...). Ma è nella prognosi che Diderot si di-

stacca da Rousseau: questi vuole abolire il teatro, quello vuole riformarlo".

Accanto a queste affermazioni importanti per comprendere il ruolo che Diderot affidava al teatro, nel Paradosso si comprendono anche le posizioni dell'autore in merito ad aspetti più tecnici del recitare, come sottolinea Alatri: "Diderot - sottolinea infatti il curatore di questa edizione - pensava che alle doti naturali e istintive l'attore dovesse aggiungere, per diventare veramente perfetto, una disciplina, una padronanza dei propri mezzi, un autocontrollo, che si acquistano soltanto a prezzo di grande e continuo studio, di riflessione, di osservazioni a freddo su come si comporta la natura umana".

Ma che cosa ne pensano loro... gli attori?

Prima di addentrarci dunque direttamente nel testo dell'autore francese, può essere interessante riportare, così come fa Alatri nel suo studio, le affermazioni di alcuni attori e registi in merito al "recitare". In un'intervista rilasciata alla "Rivista di Psicologia", per esempio, **Mariangela Melato**, afferma di potersi esprimere "senza sentire" quando recita una commedia, "ma la tragedia

- aggiunge - non può essere interpretata in modo conveniente se non è vissuta"; e continua dichiarando che "carattere indispensabile dell'artista è lo sdoppiamento, che è sempre in atto. Durante lo spettacolo l'artista è due: sé e il personaggio, e si controlla anche nei momenti di acme; mai può né deve abbandonarsi: la verità non è l'arte, l'arte per essere vera non deve dimenticare l'estetica e l'insieme. L'arte è misura". Anche un'altra grande interprete della scena italiana, **Anna Proclemer**, in un'analoga intervista dichiara l'importanza di tenere separate arte e vita, e ne spiega il motivo: "La vita della scena ha forme troppo diverse da quelle reali per poter essere eguale". Alla "misura" richiama anche **Ruggero Ruggeri**: "L'attore non deve provare l'emozione che rappresenta; (deve) sentirla fino a un certo punto".

In una sua edizione del Paradosso, Marc Blanquet riporta il parere di altri artisti

in merito al recitare. **Sarah Bernhardt**, ad esempio, così si sarebbe espressa circa l'importanza, per l'attore, di catturare il pubblico calandosi completamente nella parte: "Se la collera o la pietà del suo personaggio non gonfia il suo cuore al punto da farlo scoppiare, l'attore non saprà mai far dimenticare allo spettatore di avere di fronte a sé un eroe immaginario, che si muove in un quadro fittizio, illuminato da un 'chiaro di luna' o da un 'sole' entrambi strettamente elettrici".

Riferendosi direttamente a Diderot, **Beatrix Dussane**, dal canto suo, ebbe ad affermare che "l'attore non è quella 'testa di ferro' di cui sogna Diderot, ma piuttosto una testa di stoppa che rapidamente s'infiamma e altrettanto rapidamente si spegne, sempre emotiva, come la pellicola fotografica è sempre sensibile. Un attore, un vero attore, fin dalla prima

continua ►

«Carattere indispensabile dell'artista è lo sdoppiamento, che è sempre in atto. Durante lo spettacolo l'artista è due: sé e il personaggio, e si controlla anche nei momenti di acme».

Mariangela Melato



lettura di un copione - soprattutto a una prima lettura - si commuove, né più né meno di chiunque altro, alle disgrazie di un personaggio, ma la sua emozione tende ben presto a esprimersi. Intendo la sua emozione, e non quella del personaggio di cui legge le parole. Istantaneamente prenderà un'apparenza fisica a somiglianza dell'eroe, delinea i gesti, si metterà a vivere 'una seconda vita'. L'attore è l'essere in cui l'emozione suscitata da un testo si trasforma di colpo in atti. (...) Pirandello, il quale ha vissuto con quegli attori allo stato puro che sono gli attori italiani, lo ha mirabilmente espresso in 'Questa sera si recita a soggetto'. L'attore non recita veramente bene se non finisce col credere che ciò che si rappresenta sia davvero accaduto".

Molto interessante, sullo stesso argomento, l'intervento di **Jacques Copeau** riportato da Blanquet: "Contestare all'attore la sensibilità in ragione della sua presenza di spirito, significa rifiutarla a qualunque artista che osserva le leggi della sua arte e non permetterà mai al tumulto delle emozioni di paralizzare la sua anima. L'artista regna col cuore tranquillo sul disordine del suo atelier e dei suoi materiali. Più l'emozione lo pervade e lo solleva, più il suo cervello diventa freddo". Certo, aggiunge: "Vi è una misura della sincerità, come vi è una misura della tecnica", quindi l'attore deve sapersi "servire della sua emozione".

Anche **Pierre Renoir** interviene sull'argomento, presentando il suo concetto

di "mestiere": "Lungi da me l'idea di negare l'esistenza del mestiere né la sua utilità. Ma il mestiere dell'attore è anch'esso sensibilità. Intendiamoci bene, tuttavia, sul significato di questo termine. La sensibilità non è, come credono troppi giovani attori, la facoltà di piangere vere lacrime. La sensibilità, per l'attore, è la duplice facoltà di provare numerose sensazioni e di tradurle, di farle provare, di renderle sensibili agli altri. Il fatto che l'attore rispetti una regia non dimostra che egli, al momento della rappresentazione, non sia sensibile. La verità è che a quel momento l'attore è al tempo stesso cosciente e incosciente. Ed è questo il solo, il vero, l'inesplicabile 'paradosso dell'attore', quella sorta di sdoppiamento che l'autore del 'Paradosso sull'attore' non ha sospettato".

Diversa la domanda posta ad alcuni attori, invece, da Germaine Lot: recitate con la testa o con il cuore? E che pensate dell'affermazione di Diderot "È l'assoluta mancanza di sensibilità che prepara gli attori sublimi?" A questi interrogativi **Noel Coward** ebbe a rispondere: "La più pericolosa teoria avanzata ai nostri giorni



Ruggero Ruggeri in Enrico IV

è che un attore dovrebbe sentire quel che recita otto volte la settimana. Questo è del tutto assurdo. Recitare non è un modo di essere: recitare è recitare; è comunicare l'impressione di certi sentimenti. Se i sentimenti sono reali, è assai probabile che un attore perda la capacità di recitare e l'attenzione del pubblico, perché se un attore perde se stesso perde assai probabilmente anche gli spettatori". Ancora più diretta e sferzante la risposta di **Jean Paul Belmondo**: "Non ho mai letto il 'Paradosso' e me ne rallegro, perché credo che altrimenti non sarei mai diventato attore. Con che recito? Con l'istinto".

La massima naturalezza dal massimo artificio

Ma addentriamoci ora nel testo di Diderot. Che cos'è il "paradosso" al quale si fa riferimento nel testo? È chiarito in questa frase: "È l'estrema sensibilità che fa gli attori mediocri; è la sensibilità mediocre che fa l'infinita schiera dei cattivi attori; ed è l'assoluta mancanza di sensibilità che prepara gli attori sublimi".

Circa il suo attore-ideale, l'autore mostra di avere le idee chiare: "Esigo che l'attore abbia molto raziocinio;



Noel Coward

voglio che quest'uomo sia uno spettatore freddo e tranquillo; di conseguenza richiedo da lui penetrazione e punta sensibilità, la capacità di imitare tutto, o, ciò che in fondo è lo stesso, un'eguale disposizione per ogni sorta di caratteri e di parti".

La mancanza di sensibilità come ingrediente essenziale del buon attore è un tema molto approfondito da Diderot, che in un altro passaggio del Paradosso esprime un concetto che ritroveremo tra l'altro in Stanislavskij ("Il lavoro dell'attore su se stesso" e "Il lavoro dell'attore sul personaggio"). Dichiara infatti Diderot: "Se l'attore fosse sensibile, gli sarebbe veramente possibile interpretare due volte di seguito la medesima parte con lo stesso calore e lo stesso successo? Pieno di slancio alla prima rappresentazione, diventerebbe fiacco e freddo come il marmo alla terza replica. Mentre invece, se sarà imitatore attento, un fedele discepolo della natura, la prima volta che si presenterà sulla scena nelle vesti di Augusto, di Cinna, di Orosmane, di Agamennone, di Maometto, copiando rigorosamente se stesso o i propri studi e osservando di continuo le nostre sensazioni, riuscirà, invece d'indebolirla, a rafforzare la sua recitazione con le nuove riflessioni che avrà raccolto; si esalterà o si modererà, e sarete via via più soddisfatto di lui. Se è se stesso quando recita, come farà a smettere di esserlo? Se vuole smettere di essere se stesso, come farà a cogliere il punto esatto in cui porsi e arrestarsi? (...) Ciò che mi conferma nella

mia opinione è la mancanza di uniformità negli attori che recitano d'istinto”.

Che cos'è, dunque, che fa di un attore un buon attore? “L'attore - afferma Diderot - si è ascoltato a lungo (...) tutta la sua maestria consiste non nel sentire, come voi credete, ma nel rappresentare così scrupolosamente i segni esteriori del sentimento al punto da trarvi in inganno”.

Importante: la capacità di ingannare il pubblico

L'inganno va in scena, insomma. Nulla a che vedere con il “vero”. Lo spiega ancor più nel dettaglio, portando anche un interessante (e divertente) esempio: “Che cos'è dunque il vero sulla scena? È la conformità delle azioni, dei discorsi, dell'aspetto, della voce, del movimento, del gesto, a un modello ideale immaginato dal poeta, e spesso esagerato dall'attore. Ed ecco il miracolo: questo modello non influenza soltanto il tono, modifica perfino l'andatura, il portamento. Ecco perché l'attore per la strada o sulla scena incarna due personaggi così diversi che si stenta a riconoscerli. La prima volta che vidi la Clarion (*Claire Leris detta Hippolyte Leris de La Tude, 17203 - 1803; attrice molto stimata da Diderot, che alcune pagine prima di questo passaggio la porta come esempio di perfetta recitazione*) a casa sua, mi venne spontaneo esclamare: ‘Ah, signorina, vi credevo molto più alta!’”.

Sulla scena, crederci ma senza mai esagerare

Un eccesso di partecipazio-

ne nei confronti di quanto realizzato sulla scena sarebbe insomma, per Diderot, altamente controproducente. Anche in questo caso, porta un esempio concreto: “Un attore s'infiama di passione per un'attrice; un dramma li mette per combinazione in scena in un momento di gelosia. La scena ci guadagnerà se l'attore è mediocre; ci perderà se è un vero attore; allora il grande attore diviene se stesso e non è più il modello ideale e sublime di un geloso che egli si è costruito”.

Meglio allora, per l'attore, tenersi il più possibile lontano dalle proprie passioni quando è sulla scena ed evitare ogni “personalizzazione”: “Un metodo sicuro per recitare male, banalmente, è quello d'interpretare il proprio tipo. Se voi siete un tartufo, un avaro, un misantropo, li reciterete bene, ma non farete nulla di ciò che il poeta ha inteso fare; perché, lui, ha creato il Tartufo, l'Avaro e il Misantropo”. Insomma: “Gli attori fanno impressione sul pubblico non quando sono furenti, ma quando simulano perfettamente il furore”.

L'attore insensibile è il migliore sul palco

Il fatto di sentirsi definire insensibili, quando non addirittura immorali, non avrebbe certamente fatto un gran piacere alla categoria. Diderot, allora, preferisce chiarire il concetto: “Il mio scopo non è calunniare una professione che amo e che stimo, quella dell'attore. (...) Se (*un attore*) fosse dotato di quella squisita sensibilità che viene considerata come

la qualità principale della sua professione, bersagliato al pari di noi e colpito da una serie infinita di disgrazie (...) quanto tempo gli resterebbe da consacrare al nostro divertimento? Pochissimo. (...) Eppure non accade spesso che i dolori della vita, inevitabili così per loro come per noi, ma molto più pregiudizievole al libero esercizio delle loro funzioni, impediscano loro di assolverle. In società, quando non fanno i buffoni, li trovo cortesi, caustici e freddi, un po' esibizionisti, dissipati e dissipatori, interessati, più divertiti dei nostri difetti che colpiti dai nostri mali; sempre imperturbabili di fronte a un caso penoso o al racconto di un triste avvenimento; isolati, vagabondi, agli ordini dei potenti; scarsa moralità, niente amici, quasi nessuno di quei santi e dolci legami che ci accomunano nelle pene e nei piaceri a un altro essere, che a sua volta condivide i nostri. Ho visto spesso un attore ridere fuori di scena, ma non mi ricordo di averne visto uno piangere. Di quella sensibilità che si attribuiscono e che viene loro attribuita, che uso fanno? La lasciano forse sulla scena, quando ne escono, per riprenderla quando vi rientrano? Che cos'è che li spinge a calzare il socco o il coturno? La mancanza di educazione, la miseria e il libertinaggio. Per loro il teatro è un rifugio, mai una scelta. Mai nessuno si è fatto attore per amore della virtù, per desiderio di essere utile alla società e di servire il proprio paese o la propria famiglia,

continua ►

Saper recitare? Morderti la lingua se devi piangere

Di recitazione si parla, si discute. Si chiacchiera, anche. E naturalmente lo si fa nelle sedi più diverse: internet compreso. Ecco allora che cosa ci è capitato di leggere di recente in un sito dedicato alle chiacchiere tra “navigatori” della “rete”. Giusto per sorridere un po'; ma anche, a dire il vero, per capire quali sono la considerazione e la conoscenza in materia soprattutto tra i giovani.

La domanda era la seguente: “Come si fa a recitare? Dovrò farlo in un film di un'amica...”. Varie le risposte, dalle più sarcastiche (“Chiedilo ai politici”) alle più lapidarie (“Sii naturale”). Ma ecco quella più votata dagli utilizzatori del sito, chiamati a dare il proprio giudizio al riguardo; per dovere di cronaca specifichiamo che il testo era scritto in “messaggese”, ossia in quel miscuglio di sigle e abbreviazioni che i ragazzi utilizzano per gli sms, e che per bontà d'animo traduciamo: le regole per saper recitare sono dunque “seguire il copione ma non troppo; cercare d'immedesimarsi nel personaggio il più possibile; morderti la lingua se devi piangere; lasciare perdere quello che provi per la persona con cui stai recitando e vivere nei panni del personaggio; non cercare d'essere quello che non sei ma essere solo te stesso”.

per uno di quegli onesti motivi che potrebbero spingere uno spirito retto, un cuore ardente, un animo sensibile verso una così bella professione". E non dimentichiamo che davvero Diderot amava il teatro: "Anch'io, da giovane, esitavo tra l'università e il teatro" scrive qualche riga più avanti.

Non ci sono buoni attori? La colpa è dei genitori

Ma l'autore va oltre e propone anche una riflessione sociale, sulla difficoltà di vedere sui palcoscenici interpreti di alto livello: "(...) Se si vedono così pochi grandi attori - dichiara infatti - la colpa è dei genitori che non destinano i loro figli alla carriera del teatro; infatti nessuno vi viene preparato con un'educazione che cominci fin dalla giovinezza; e una compagnia di attori non è - come dovrebbe essere presso un popolo che alla funzione di parlare a uomini riuniti per essere istruiti, divertiti, educati, annettesse l'importanza, gli onori, le ricompense che essa merita - una corporazione formata, come qualsiasi altra comunità, da individui tratti da tutte le famiglie della società e spinti al teatro, come lo potrebbero essere verso la carriera militare o forense o ecclesiastica, da una scelta o da una vocazione e con il consenso dei loro tutori naturali". In difesa della categoria dichiara anche: "Gli attori sono scomunicati. Quello stesso pubblico che non può fare a meno di loro, li disprezza. Sono come schiavi sempre tenuti a bada dalla sferza di un altro schiavo. Credete possibile che i

segni di un così prolungato asservimento restino privi di effetto, e che, sotto il peso dell'ignominia, un animo sia tanto saldo da mantenersi all'altezza di Corneille? Quello stesso dispotismo che viene esercitato su di loro, essi lo esercitano a loro volta sugli autori; e non so chi tra i due sia più vile, l'attore insolente o l'autore che lo tollera".

Attraverso l'Ottocento fino al Novecento

Abbiamo dunque ben compreso la posizione di Diderot in materia di teatro, recitazione e attori. La sua è senza dubbio la riflessione più approfondita e ampia che, sull'argomento, sia stata compiuta prima della notevole analisi estetica che attraverserà l'Ottocento e il Novecento.

Entriamo dunque nell'Ottocento, stagione di straordinario fermento culturale anche in materia di teatro. Il passaggio dal pensiero illuminista a quello romantico lascia le sue tracce anche sui palcoscenici. Il teatro cambia, nella scrittura come nella recitazione, così come nella struttura: basti pensare all'interessante esperienza di Richard Wagner e del suo Festspielhaus a Bayreuth. Gradualmente, nel passaggio al nuovo secolo, studi e sperimentazioni si moltiplicano.

Tra i nomi più importanti, da ricordare quelli di personalità come Craig, Appia, Reinhardt e ancora quelli di Mejerchol'd, Copeau, Stanislavskij e Grotovski, i cui metodi hanno lasciato una traccia molto profonda fino ai giorni nostri.



Antonin Artaud:

il teatro della crudeltà

Sofferamiamoci allora su un'esperienza particolare dei primi del Novecento: quella di Antonin Artaud. Nato a Marsiglia nel 1896 e morto a Ivry-sur-Slone nel 1948, autore, attore di teatro e di cinema, Artaud non ha lasciato un vero e proprio "metodo" per l'attore quanto piuttosto una "filosofia", un pensiero sul modo di intendere il teatro e, di conseguenza, l'essere attori. Nella sua opera "Il teatro e il suo doppio", l'autore parte dalla constatazione di come il teatro della sua epoca sia caduto in basso e ne analizza le cause: "Il teatro partecipa del discredito in cui, una dopo l'altra, cadono tutte le forme d'arte. (...) Si cercherebbe invano nella massa di spettacoli presentati ogni giorno qualcosa di adeguato all'idea che ci si può fare di un teatro assolutamente puro". È questo ciò che egli cerca, ciò a cui egli aspira per ridare al teatro una sua dignità, per sollevarlo dal fango nel quale si dibatte. Teatro puro, per Artaud, significa sostanzialmente teatro capace di spogliarsi

di tutte quelle sovrastrutture che ne soffocano l'essenza (costumi, scenografie, illuminazione e quant'altro) e teatro nel quale la parola detta venga sostituita dalla parola "psichica", originaria. Come scrive Jacques Derrida, studioso dell'opera di Artaud: "Le parole sono il cadavere della parola psichica e occorre ritrovare, col linguaggio stesso della vita, 'la Parola che è prima delle parole'". Questa ricerca di purezza primitiva porta Artaud a indagare in campi fino ad allora poco o nulla considerati dal mondo teatrale occidentale, come il teatro balinese, esempio di cultura orientale: "Lo spettacolo del teatro balinese, fatto di danza, di canto, di pantomima - e pochissimo di teatro psicologico quale lo intendiamo noi in Occidente - riporta il teatro ad un piano di creazione autonoma e pura, in una prospettiva di allucinazione e di sgomento".

Basta con il teatro gentile, falso, che non tocca le coscienze imbellettandosi con giochi di luce e variopinti costumi, Quello che Artaud propone è un "teatro della

«L'attore è un elemento di primaria importanza, in quanto dall'efficacia della sua interpretazione dipende il buon esito dello spettacolo, e allo stesso tempo una sorta di elemento passivo e neutro, in quanto gli viene rigorosamente vietata qualsiasi iniziativa personale.»

Antonin Artaud

crudeltà”: “L'illusione non si fonderà più sulla verosimiglianza o l'inverosimiglianza dell'azione - spiega - ma sulla forza comunicativa e la realtà di tale azione. Ecco dunque dove vogliamo arrivare. Vogliamo arrivare a questo: che ad ogni spettacolo allestito è per noi in gioco una partita grave, e che tutto l'interesse del nostro sforzo sta in questo carattere di gravità. Non ci rivolgiamo allo spirito o ai sensi degli spettatori, ma alla loro stessa esistenza. Alla loro e alla nostra. Giochiamo la nostra vita nello spettacolo che si svolge sulla scena. (...) Lo spettatore che viene da noi sa di venire a sottoporsi a un'operazione vera, dove sono in gioco non solo il suo spirito ma i suoi sensi e la sua carne. Andrà ormai a teatro come va dal chirurgo o dal dentista. Con lo stesso stato d'animo, pensando evidentemente di non morire per questo, ma che è una cosa grave e che non ne uscirà integro (...). Egli deve essere convinto che siamo capaci di farlo gridare”.

Teatro della crudeltà, dunque. E ne chiarisce il senso: “Per quella mania, oggi co-

mune a tutti, di avvilire ogni cosa, quando ho pronunciato la parola 'crudeltà', tutti hanno immediatamente inteso 'sangue'. Ma il 'teatro della crudeltà' vuol significare teatro difficile e crudele anzitutto per me stesso. E, sul piano dello spettacolo, non è questione della crudeltà che possiamo esercitare gli uni sugli altri squartandoci vicendevolmente, segnando le nostre personali anatomie, o, come certi imperatori assiri, spedendoci per posta pacchi di orecchie umane, di nasi o di narici accuratamente tagliati, bensì di quella assai più terribile e necessaria che le cose possono esercitare a nostro danno. Noi non siamo liberi. E il cielo può sempre cadere sulla nostra testa. Insegnarci questo è il primo scopo del teatro”.

Alla ricerca del teatro puro

Via gli orpelli, dunque (concetto che ritroveremo nel “teatro povero” di Grotowski): “Questa necessità in cui ci troviamo di essere il più possibile vivi e liberi, basta a dare un'idea del nostro disprezzo per tutti i mezzi teatrali propriamente detti, per tutto quello che si suole

definire messa in scena, come illuminazione, scene, costumi ecc. È tutto un pittoresco su ordinazione a cui non diamo nessuna importanza (...) Vogliamo ridurre al minimo questo apparato e questa ostentazione visiva e sottometterli all'aspetto di gravità e al carattere d'inquietudine dell'azione”.

Quanto ai temi da trattare, Artaud afferma: “Non si tratta di opprimere il pubblico con preoccupazione cosmiche trascendenti. Che possano esservi chiavi profonde del pensiero e dell'azione in base alle quali leggere tutto lo spettacolo, ciò non riguarda in genere lo spettatore il quale non prova per esse il minimo interesse. Tuttavia è necessario che queste chiavi esistano; e la cosa riguarda noi”.

L'attore e il regista Un altro punto importante è quello della regia e dell'attore, le cui figure in Artaud devono arrivare quasi a fondersi: “Intorno alla regia, intesa non come semplice specchio di rifrazione di un testo sulla scena, ma come punto di partenza di qualsiasi creazione teatrale, si costituirà il linguaggio tipico del teatro. Solo nell'impiego e nel trattamento di questo linguaggio scomparirà l'antico dualismo fra autore e regista, sostituiti da una sorta di creatore unico, cui spetterà la doppia responsabilità dello spettacolo e dell'azione. (...) L'attore è un elemento di primaria importanza, in quanto dall'efficacia della sua interpretazione dipende il buon esito dello spettacolo, e allo stesso tempo una sorta di elemento passivo e

neutro, in quanto gli viene rigorosamente vietata qualsiasi iniziativa personale. È comunque un campo in cui non esistono regole precise; e fra l'attore cui si richiede un semplice singhiozzo e quello che deve pronunciare un discorso impegnandovi le sue personali capacità di persuasione, c'è tutto lo spazio che separa un uomo da uno strumento”.

Ecco allora la sua idea di interpretazione: “Dall'inizio alla fine lo spettacolo sarà cifrato come un linguaggio. Non si perderà così neppure un movimento, perché tutti obbediranno a un ritmo; ed essendo ogni personaggio tipizzato all'estremo, i suoi gesti, la sua fisionomia e il suo costume appariranno come tanti strali di luce”.

Arriva anche a un curioso paragone: “Bisogna ammettere nell'attore l'esistenza di una sorta di muscolatura affettiva corrispondente alla localizzazione fisica dei sentimenti. L'attore è simile a un vero e proprio atleta fisico, ma con questo sorprendente correttivo: all'organismo atletico corrisponde in lui un organismo affettivo, parallelo all'altro, quasi il suo doppio benché non operante sullo stesso piano. L'attore è un atleta del cuore”.

E conclude affermando: “Fra il personaggio che si agita in me quando, attore, mi muovo sulla scena e quello che sono quando mi muovo nella realtà, c'è una differenza di grado, certamente, ma a vantaggio della realtà teatrale. Quando vivo non mi sento vivere. Ma quando recito allora mi sento esistere”.

(Fine prima parte)



Diventare attore: un sogno che richiede

Il segreto? Studiare

■ di Luigi Lunari

L'appuntamento

Cosa occorre per diventare attore? Quali doti deve avere un giovane che si proponga di calcare le scene del palcoscenico, o di offrirsi a una cine- o telecamera?

Qualche decennio fa, circolava la storiella della giovane aspirante attrice che chiedeva a un vecchio teatrante, amico di famiglia, se era vero che bisognava possedere belle curve, equamente distribuite davanti e didietro.

“No,” rispondeva il vecchio amico: “Essere belle non nuoce, ma non basta”.

“E’ vero”, insisteva la giovanetta, “che bisogna essere raccomandati?”.

“No,” rispondeva il vecchio; “Le raccomandazioni servono solo a fare un primo passo, ma non oltre!”

“E’ vero che bisogna essere gentili con il regista, o con il produttore, o con il primattore...?”

“Beh, tutti dovremmo sempre essere gentili...”

“Volevo dire... se è vero che bisogna andare a letto con qualcuno!”

“No” tagliava corto il vecchio, “anche questo può servire al massimo per il primo passo!”

“Ma insomma”, si spazientiva la ragazza: “Che cos’è che bisogna fare?”

“Lavorare!” rispondeva l’al-

tro: “Lavorare, studiare, prepararsi, sudare!”.

Al che - concludeva l’aneddoto - la passione teatrale della giovane aspirante svaniva d’incanto.

La storiella, probabilmente inventata ma tutt’altro che inverosimile, è comunque significativa di un pericolo abbastanza presente nel nostro tempo: il pericolo che esistano vie “facili” al successo (e alla ricchezza)! Pericolo gravissimo per le giovani generazioni, soprattutto per il fatto che la cosa è verissima: nel nostro mondo un colpo di fortuna può risolvere una vita, un po’ di attenzione a crearsi delle “conoscenze” può valere più di un lungo faticare per crearsi una “conoscenza”.

L’esempio che ho sempre fatto parlando con i giovani, ogni volta che mi si presentava l’occasione, è quello dello sport, un mondo che tutti conoscono e per il quale si sa benissimo che le conoscenze, il colpo di fortuna, per non dir altro, non possono supplire ad una seria preparazione: il figlio di Gheddafi - per non fare che un esempio - non è mai riuscito a giocare nel Perugia.

Per il teatro - molto meno selettivo delle squadra di serie A - il problema è assai semplice. Possiamo dire, per

intanto, che il recitare è una professione come le altre, e che tutti - o quasi tutti, diciamo il 96 per cento - possono diventare attori, così come possono diventare barbieri o avvocati. Del residuo, un 3 per cento è formato da coloro che - per caratteristiche fisiche o psicologiche - “non possono assolutamente fare gli attori”, l’1 per cento (ma forse è solo l’uno per milione) è formato da quelli che - per opposte caratteristiche e doni di natura - “non possono far altro che gli attori”. Sono questi i benedetti dal Signore, simili a Mozart e a Maradona, per la presenza di un carisma che i greci antichi giudicavano un dono degli dei, e che noi non sappiamo come definire, anche se tutti sappiamo benissimo di che cosa si tratta.

Per gli altri, per i comuni mortali, la professione è a portata di mano. Chi confida nel colpo di fortuna da “E’ nata una stella”, si può accomodare in sala d’attesa, e lì rimanere verosimilmente per tutta la vita, assieme alle povere diavole del marciapiede che credono in “Pretty Woman”. Per gli altri, la via maestra rimane quella del lavoro, dello studio, della preparazione.

Nella mia lunga esperienza di setaccio per la scelta

una buona dose di realismo, pazienza e serio impegno

e osservare tutto e tutti

di attori per un dato ruolo (i famigerati “provini”), solo una volta mi è capitato di trovarmi di fronte una giovane attrice seriamente “preparata”. Alla domanda di rito: “Che cosa ci fa sentire?”, invece della diffusissima risposta impacciata (“Mah, non so... non ho niente di pronto!”) ha risposto con un brano tragico, un monologhetto comico, una pagina in inglese, una tiritera nel suo dialetto d’origine; poi ha cantato accompagnandosi con la chitarra, ha tirato di fioretto con un compagno convocato ad hoc...

Una seria preparazione comincia dalla scuola di recitazione: dove si impara ad usare con proprietà quell’organo della fonazione che è uno dei principali strumenti dell’attore, e dove si apprende la corretta pronuncia delle parole, cercando di non disimparare, in nome di un’accademica italianità, i sapori e l’eloquenza delle lingue regionali. È dall’alto di questa padronanza che si può controllare il proprio eloquio e il timbro stesso della propria voce: chi ha avuto occasione di sentire Pavarotti imitare Lucio Dalla, sa bene che il reciproco non sarebbe stato possibile: Lucio Dalla tra le corde vocali possedeva “solo” il proprio timbro,

Pavarotti era in grado di riprodurli tutti.

Dopo lo studio di questi fondamentali, vi è l’esperienza acquisibile con l’osservazione. Al giorno d’oggi, basta aprire la TV e nell’arco di un anno ci saranno passati davanti agli occhi tutti i più grandi attori del passato. Un tempo, in una compagnia, i giovani attori volenterosi si mettevano ogni sera in quinta a spiare quel che facevano gli altri per imparare qualcosa. Oppure facevano ricorso a quegli straordinari prontuari di “pose sceniche” - quale i diffusissimi manuali ottocenteschi del Morocchese e di Alamanno Morelli - dove per ogni situazione era indicato il movimento più idoneo, o comunque più comunemente inteso: come “Sorpresa = due passi avanti; Orrore = tre passi indietro”, e dove per significare Amore si consiglia “capo pendente alquanto dal lato del cuore; bocca socchiusa composta a dolce sorriso; sommessa e lunga respirazione, rotta talvolta da improvvisi sospiri”. L’osservazione è un “vizio” che l’aspirante attore (non solo quando aspira, ma per tutta la vita) deve costituirsi al più presto e coltivare per sempre. Osservare vuol dire guardare la gente: nei quadri, dove si impara come un

gentiluomo del Seicento si appoggia al bastone o dispone i piedi, o come un romano antico gestisce il drappeggio della toga, o un giovin signore dell’Ottocento indossa il frack e porta all’occhio la caramella; ma anche e soprattutto in strada, al bar o allo stadio, nei salotti o in chiesa, dove i nostri simili più vicini si prestano come modelli per ogni circostanza. L’invito è a leggere la pagina brechtiana (pubblicata a suo tempo da Fitainforma) in cui un giovane attore, intelligente e osservatore, cerca in un negozio di cappelli il cappello più giusto per il proprio personaggio.

Leggere, guardare, studiare, arricchirsi. Il campo d’azione dell’attore - come per lo scrittore, per lo psicologo, per l’avvocato, per il politico in senso lato - coincide con la vita nella sua totalità, ed è per lui una sfida continua. Poi - dopo la preparazione - vi è la pratica e l’esperienza concreta. Si aprono mille strade tra cui occorre scegliere quella su cui sgomitare e cimentarsi: teatro, cinema, televisione, cabaret (sempre, ahimè, mirato alla televisione!). La tentazione della “scrittura” è forte, ma può portare a due intere stagioni fermi su due o tre battute insignificanti; meglio, forse,

tentare l’esperienza più nutrita di una piccola compagnia amatoriale o giovanile che permetta un pluralità di ruoli. È questione anche di quella “libertà” che si possiede - e sia pur detto in tutto cinismo - con il danaro. Ai giovani attori che chiedono consiglio, la prima domanda che faccio riguarda la situazione economica della famiglia: “Possono, tuo padre e tua madre, mantenerti per qualche anno, per darti il tempo di prepararti e scegliere senza l’urgenza del guadagno?” Il consiglio che finisco col dare - anche in virtù della mia radicata opinione che il professionismo teatrale volga alla fine - è quello di trovarsi un buon lavoro, socialmente utile e redditizio, e dedicare al teatro la parte migliore di sé, “dilettandosi” a farlo in tutta libertà, con libera scelta e nel libero tempo. Poi, se uno proprio insistesse, e davvero volesse “seriamente” intraprendere il lavoro e lo studio che porta al teatro, potrei raccontargli quel che disse a Maria Malibran - uno dei più famosi soprani dell’Ottocento - suo padre, l’altrettanto famoso tenore Manuel Garcia, dopo averla torturata con anni di esercizi e di duro studio: “Ora va, e canta come ti detta il cuore: tu sai il tuo mestiere!”



COLLANA

DOCUMENTI

in collaborazione con



Per le attività istituzionali

1 I LUOGHI DEL TEATRO

2 RECITARE: LO STILE E LE TECNICHE. Prima parte

Testi e grafica di
Alessandra Agosti

Con un intervento di
Luigi Lunari

Ottobre 2008

I 25 anni delle Briciole d'arte Teatro, un amore senza fine

Per la formazione di Rovigo un crescendo di impegno e passione

■ di **Alberto Garbellini**

Nozze d'argento in casa "Briciole d'arte". La compagnia teatrale amatoriale di Canaro (Rovigo) festeggia i 25 anni di matrimonio con il teatro. Un traguardo importante per un gruppo sorto nel 1983 e che da allora continua a portare il proprio repertorio di commedie brillanti nei teatri del Polesine, della bassa padovana e oltre (recentemente sono stati a Zola Predosa, alle porte di Bologna).

L'ultima fatica delle Briciole d'arte: "Il Letto ovale", brillante commedia di Cooney-Chapman, rappresenta il punto di arrivo di un percorso artistico durato 25 anni. La compagnia teatrale canarese, sorta dalla passione per il teatro di un gruppo di amici, si è prima specializzata in commedie in dialetto ferrarese per poi passare a rappresentazioni in lingua mantenendo intatte le caratteristiche del proprio fare teatro: brillante verve recitativa, ritmo sostenuto e battute folgoranti.

I primi successi delle commedie ferraresi (da "Di sù fantasma" a "A spos miè nona", da "Paulin Sganzeza" a "Par J'occh an fa mai l'alba", fino a "Tre gati da patnar" e "At salut Minghina") hanno visto le Briciole puntare su



spontaneità, presenza scenica e copioni sempre azzeccati. Non sono mancati i premi, su tutti i successi ai concorsi di Loreo (con "Par J'occh an fa mai l'alba" nel 1996) e di Voghiera, in provincia di Ferrara (con "At salut Minghina" nel 2007).

La grande svolta è arrivata nel 1999, quando le Briciole d'arte si sono dedicate alle commedie in lingua. La prima scelta è caduta sul vaudeville con "Le pillole d'Ercole", commedia farcita di equivoci, inganni e dialoghi divertenti. Poi sono arrivate "Niente da dichiarare" e "Il letto ovale". Quest'ultima un vero banco di prova, perchè basata su un ritmo che si fa via via sempre più incalzante,

sfondo per le vicende che si sviluppano all'interno di un appartamento londinese popolato da bizzarri personaggi che assicurano colpi di scena, doppi sensi e tante risate.

Il gruppo teatrale è formato da uno zoccolo duro di attori che ne fanno parte fin dalle sue origini, continuamente "rinfrescato" da un ricambio di interpreti che ha fatto salire a quasi cinquanta il numero degli attori che hanno partecipato alle 12 commedie fino ad ora allestite. Nel corso degli anni le Briciole d'arte hanno affinato oltre alla propria recitazione anche la cura per le scenografie, per le luci e per i costumi.

"Siamo un gruppo affiatato", commenta il presidente e

attore Fabrizio De Scrovi, "unito dalla passione per il teatro e dalla voglia di regalare sorrisi e divertimento al pubblico. Un bel biglietto da visita per tutta la comunità di Canaro". Il regista del gruppo, Antonio Dal Ben, spiega che "siamo un esempio di come si possa rimanere fedeli allo spirito del teatro amatoriale non rinunciando mai al massimo impegno e al perfezionamento dei singoli aspetti che costituiscono l'arte del saper stare su un palco".

Nei loro primi 25 anni di attività le Briciole d'arte sono state sempre premiate dal pubblico. Doppiata la boa del quarto di secolo non intendono fermarsi.

Per il Teatro Stabile del Veneto obiettivo Gallina e Simoni

Due nuovi allestimenti curati dai registi Pagin e Michieletto

■ di Giuseppe Barbanti

La valorizzazione del repertorio veneto è una delle finalità che nella programmazione delle sue produzioni il Teatro Stabile del Veneto Carlo Goldoni deve perseguire.

Nell'arco dei suoi sedici anni di vita, se si eccettua l'attenzione ovviamente riservata alle opere del grande commediografo cui è intitolato, gli allestimenti prodotti di testi di altri autori veneti non sono stati, in un primo tempo, numerosi. Si spazia da "La collina di Euridice" di Paolo Puppa a "Se no i xe mati no li volemo" di Gino Rocca nel 1997 sino a "Il re cervo" di Carlo Gozzi nel 1999. Solo a partire dal 2006, anche grazie alla collaborazione con diverse realtà venete, si è però innestato un meccanismo virtuoso che ha portato in pochi anni a realizzare diverse produzioni di autori (non ovviamente Goldoni, che segue un suo percorso autonomo) espressione di una ricchissima tradizione: si è iniziato nel 2006 con "Nina no far la stupida" di Giancapo e Rossato, in collaborazione con Teatri Spa e Arteven, e "Il corvo" di Gozzi, in collaborazione con Pantakin da Venezia e il Comune lagunare, per pro-



Qui sopra, Stefano Pagin che firmerà "La base de tuto". Accanto, Damiano Michieletto che dirigerà "Tramonto"



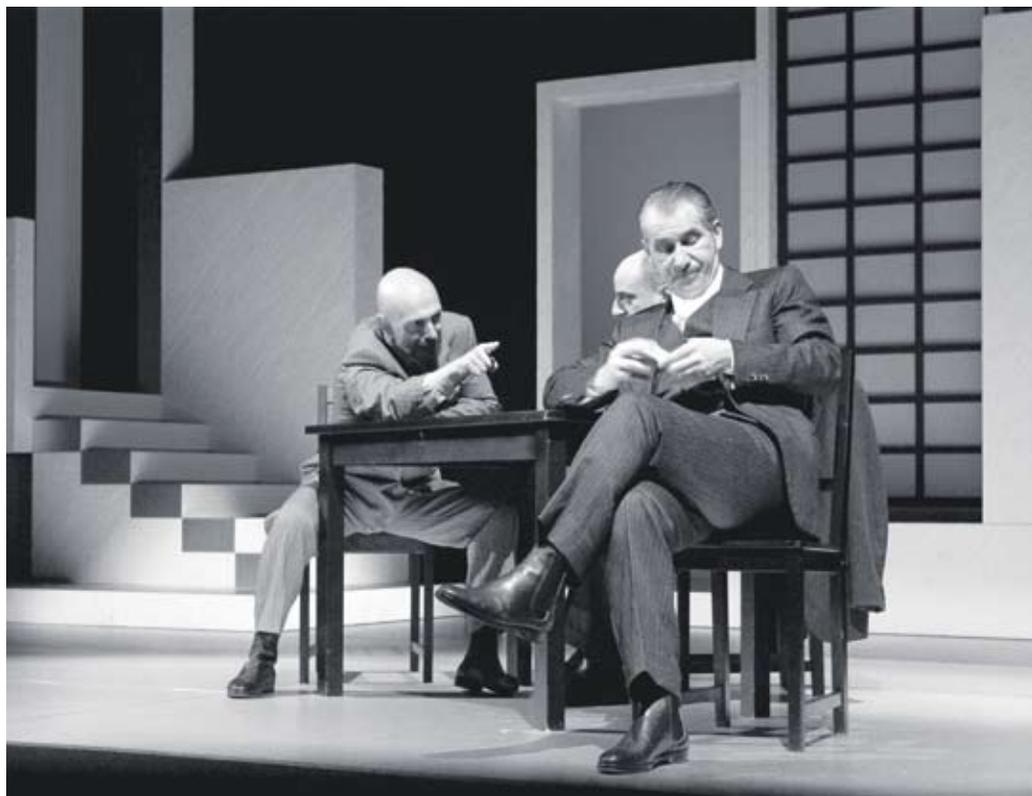
seguire poi con "Sette piani" di Buzzati in collaborazione con la Fondazione Atlantide di Verona e "Quando al paese mezzogiorno sona", ancora frutto della sinergia fra Stabile, Teatri Spa e Arteven, che in un fortunato allestimento ha riportato l'attenzione di addetti ai lavori e pubblico sull'opera di un critico e autore drammatico, Eugenio Ferdinando Palmieri, ingiustamente dimenticato.

Gallina, Simoni e la lunga stagione delle compagnie venete

Sulla scia di quest'ultimo successo, Laura Barbani, presidente del Teatro Stabile del Veneto, ha voluto imprimere una svolta che lasci una traccia nel futuro prossimo dello Stabile. L'operazione di valorizzazione proseguirà, infatti, nei prossimi anni, in

collaborazione con la Teatri Spa per la produzione e con Arteven per la distribuzione, con l'allestimento di due testi - "La base de tuto" (2009) e "Tramonto" (2010) - firmati rispettivamente da Giacinto Gallina e Renato Simoni: una scelta che segna non solo la riscoperta di due grandi autori del teatro veneto dell'Ottocento e del Novecento, ma anche l'indiretto recupero della grande tradizione delle compagnie venete, un secolo di complesse vicende (1870-1970) che appartiene a pieno titolo alla storia del teatro italiano e di cui Gallina e Simoni furono protagonisti: Gallina nella doppia veste di autore e capomico, Simoni in quella di commediografo, critico drammatico nonché, negli anni Trenta del '900, di insostituibile punto di riferimento per tutto il mondo del teatro italiano; fu anche

Prossimamente



Una scena di "Quando al paese mezzogiorno sona"

Gregorio in "Quando al paese mezzogiorno sona" cui si affiancano Stefania Felicioli, Michela Martini, Nicoletta Maragno, Alessio Bobbo, Michele Modesto Casarin, Massimo Somaglino e Silvia Piovan.

Dall'altro lato Damiano Michieletto, poco più che trentenne, premio Abbiati 2008 per la regia lirica per "La gazza ladra" al Rossini Opera Festival, già regista di "Nina no far la stupida" e del sorprendente "Quando al paese mezzogiorno sona" di Palmieri, prime tappe del progetto, si confronterà nella stagione 2009-2010 con la storia di una coppia in crisi, al centro di "Tramonto", che nell'ultimo allestimento professionale del testo ebbe come protagonista poco più di venticinque anni fa Alberto Lionello. L'intenzione è anche di sfruttare queste occasioni così da porre le premesse per la ricostituzione di un gruppo di attori per questo repertorio, sulla falsariga dell'esperienza delle compagnie venete. Ma la sorpresa vera è che "Tramonto" non sarà replicato solo in ambito regionale, ma per questo lavoro in lingua veneta si ipotizza finalmente una circuitazione in ambito nazionale con rappresentazioni nei principali teatri italiani. Si romperà veramente il cerchio per questo repertorio veneto ingiustamente ritenuto minore che non ha, invece, nulla da invidiare alle opere dei grandi autori di teatro del '900?

uno dei primi a fregiarsi, in una realtà ancora fortemente segnata dal capocomicato, del titolo di regista con gli spettacoli della Biennale Teatro nella seconda metà degli anni Trenta del '900.

Il repertorio veneto oggi: aspettative dalle scelte di testi, registi e interpreti

E che la scelta sia meditata e guardi in prospettiva al futuro, lo confermano, oltre ai due testi, anche i curricula dei registi, nell'ordine Stefano Pagin e Damiano Michieletto, nonché l'affermazione di Laura Barbiani che, presentando l'iniziativa, non ha mancato di sottolineare come l'obiettivo di lungo periodo dello Stabile sia quello di dare spazio nelle scelte produttive a testi di autori veneti contemporanei. Per intanto si sperimenta la

sinergia che porta la sensibilità di registi e attori veneti dei nostri giorni a confrontarsi con le opere di grandi drammaturghi di ieri, anche perché si tratta di lavori dotati di forza e vitalità dirompenti, in grado sicuramente non solo di parlare agli spettatori contemporanei, ma anche di emozionarli.

Da un lato Stefano Pagin - nella terna dei Premi Olimpici 2007 per il teatro di ricerca per l'intensa edizione de "La buona madre" di Carlo Goldoni, andata in scena al Festival del Teatro della Biennale 2006 in un tanto stringato (addirittura due attrici alle prese con quattro personaggi) quanto coinvolgente adattamento - curerà la messa in scena a febbraio de "La base de tuto" (1894). Il testo di Gallina, rapidamente accantonato anche dalle compagnie

venete probabilmente perché percorso da un'amara riflessione sulla condizione della società veneziana alla fine dell'Ottocento minata dalla dominante aspirazione ad un benessere da conseguire a costo di qualsiasi compromesso, costituiva il seguito del più noto "Serenissima": da qui il progetto di Pagin di contaminare i due lavori, utilizzandone le diverse peculiarità (pittorresca e bozzettistica "Serenissima", amara e attenta alla psicologia dei personaggi "La base de tuto") nella prospettiva di un adattamento (ma "La base de tuto" sarà proposta integralmente) e di una troppo a lungo attesa rilettura da parte del teatro professionale della produzione galliniana. Di assoluto rilievo la distribuzione guidata da Giancarlo Previati, protagonista indimenticabile di

20 candeline e tanti applausi per la rassegna Lidoteatro

Bel traguardo per la storica manifestazione, amata dal pubblico

Lidoteatro, stagione teatrale storica del teatro amatoriale, taglia quest'anno il prestigioso traguardo delle venti edizioni.

Per la comunità del Lido di Venezia, la manifestazione, ospitata negli austeri spazi dell'ex sede estiva del Casinò Municipale di Venezia, è diventata una realtà culturale certa, ampiamente voluta e desiderata, sostanzialmente condivisa.

Articolata in uno spazio di tempo di 5-6 mesi, dall'ottobre-novembre di un anno al marzo successivo, con undici spettacoli in cartellone, Lidoteatro registra una consolidata adesione di abbonamenti che supera le duecento unità e una partecipazione di spettatori ad ogni spettacolo che va dalle trecentocinquanta alle cinquecento presenze.

Il pubblico è chiamato ad un ruolo di protagonista, determinando con le proprie preferenze, espresse con apposita scheda, il conferimento dell'ambito Trofeo Goldoni, statuetta in bronzo riprodotte, in scala, la statua del monumento di Antonio Dal Zotto, che si accompagna all'assegnazione di altri riconoscimenti quali la Coppa Sergio Cesca, assegnata alla miglior interpretazione, e la Targa Ferdinando Scarpa-Teatro del Ridotto, che ogni



anno viene assegnata, con motivazioni diverse, da parte dei familiari della persona ricordata.

Da sempre, dunque, Lidoteatro si pone come luminosa vetrina del teatro amatoriale nel territorio veneziano, alternando testi in lingua con altri in dialetto, proposta quest'ultima sempre gradita dal pubblico locale, e avvalendosi di compagnie prevalentemente venete, con particolare attenzione a quelle associate alla Fita, e con qualche inserimento di compagnie provenienti da altre regioni. E per i suoi vent'anni, Lidoteatro ha preparato un cartellone che prende il via domenica 9 novembre proprio con una compagnia ospite, il Teatro Nuovo di Scandiano, in provincia di Reggio Emilia, di scena con "La Bella e la Bestia" di Michel Vittoz. Sempre a novembre, domenica 16, appuntamento con



Da sinistra, una scena di "Largaspugna" del Teatroinsieme di Zugliano. Qui accanto la protagonista de "La vedova scaltra" del Teatro dei Pazzi di San Donà di Piave

il Teatroinsieme di Zugliano (Vicenza), impegnato nella sua più recente produzione: "Largaspugna. Ovvero come diventare deputato e trovare l'amore", di Arnaldo Fraccaroli. Il 30 novembre toccherà invece ai Trés Bien di Chioggia (Venezia), in "Destino Superga. Gli uomini che fecero il grande Torino" di Alessandra Lionello. Il 7 dicembre a salire sulla scena saranno poi gli attori della trevigiana Tarvisium nella commedia di Vittorio Barino e Martha Fraccaroli "Le bugie hanno le gambe corte". Dopo la pausa di fine anno, sibirico il 18 gennaio con l'Associazione Antonio Zambon di Spinea (Venezia), che a Lidoteatro proporrà il Gran Galà dell'Operetta, un tuffo tra i lustrini e le piume della "piccola lirica". Sempre a gennaio, il 25 appuntamento con "Il berretto a sonagli", classico di Pirandello messo in scena dalla compagnia

Altinate di Quarto d'Altino (Venezia). A febbraio, due appuntamenti con il teatro di Goldoni: l'8 con La Trappola di Vicenza e "Gli innamorati", il 15 con il Teatro dei Pazzi di S. Donà di Piave (Venezia) ne "La vedova scaltra". L'intenso "Quarantoto, a republica dei mati" arriverà invece a Lidoteatro il 1° marzo, presentato da Gigi Mardegan e Il Satiro di Treviso, mentre il 15 del mese toccherà a La Forcola di Malamocco (Venezia), di scena con "Tutti in campagna" di Giacinto Gallina. La data del 22 marzo, infine, sarà invece dedicata alla consegna dei premi - il 15° Trofeo Goldoni, la sesta Coppa "Sergio Cesca" e la terza Targa "Ferdinando Scarpa Teatro del Ridotto" - nel corso di una serata arricchita da "Le massere", commedia di Carlo Goldoni presentata dalla compagnia El Garanghelo di Venezia.

P.G.

Maschera d'Oro 2009: al via la scelta dei finalisti

Una settantina le iscrizioni alla manifestazione, alla 21ª edizione

Le buste - tante, una settantina - sono arrivate tutte alla sede di Fita Veneto. All'interno ci sono documenti, registrazioni, fotocopie; ma anche tanto impegno e tante aspettative, quelle che ogni compagnia riversa, un giorno dopo l'altro, nei propri lavori. Ora la parola passa ai selezionatori per la prima scrematura e infine a Luigi Lunari, drammaturgo, critico teatrale, consulente artistico di Fita Veneto e da anni "anima" del concorso, per la cui finale seleziona quanto di meglio transita, di anno anno, nell'Italia dell'amatoriale di qualità.

Lo scorso anno, per la ventesima edizione della rassegna, per l'elaborazione del cartellone si era proceduto "a chiamata", cercando tra le proposte firmate da compagnie che, nei due decenni di vita del concorso, avevano portato a casa l'ambito trofeo. La vittoria, come ricorderete, era andata a la Barcaccia di Verona per "Ostrega, che sbrego!" di Arnaldo Fraccaroli (nella foto).

Quest'anno, superata la boa dei vent'anni, tutto torna alla normalità.

Immediata e di alto livello, come sempre, la risposta delle compagnie, che da tutta la penisola hanno mandato la propria candidatura per

la nuova - e come sempre combattuta - edizione della kermesse.

Estremamente vario, come d'abitudine, il genere degli spettacoli presentati, che spaziano dalla commedia di tradizione delle varie realtà culturali fino all'alternativo e alla sperimentazione.

Notevole e di ottimo livello anche la galleria degli autori, anch'essa sintomatica della grande vitalità del teatro amatoriale: accanto ai classici senza tempo si trovano infatti molti autori minori di varie letterature regionali, autori stranieri e, ottimo segnale, numerosi autori contemporanei.

Gli occhi, dunque, sono ora puntati sui responsabili delle selezioni, in attesa dell'emozionante annuncio dei finalisti che, tra febbraio e marzo, si confronteranno sul palcoscenico del San Marco di Vicenza.

Anche quest'anno, inoltre, appuntamento con l'abbinato premio Faber Teatro, promosso dall'Associazione Artigiani della provincia di Vicenza: in palio, per la compagnia vincitrice della Maschera d'Oro, la possibilità di allestire per una sera un proprio spettacolo sullo storico palcoscenico del Teatro Olimpico di Vicenza, opera di Andrea Palladio.

F.I.



Addio a Zino Bocuzzi: il teatro di Treviso gli deve molto

Purtroppo a volte accade di dover dare delle brutte notizie: e questa mai mi sarei aspettato di doverla dare. Di recente ci ha lasciati Zino Bocuzzi. In silenzio, senza soffrire... lasciandoci attoniti!

Per chi non lo conosceva dirò solo che è stato il fondatore della Compagnia "Gruppo Amici del Teatro - Roncade". Sì, proprio quella, la Compagnia di cui faccio parte. E proprio con lui, e grazie a lui, ho iniziato la mia avventura nel mondo del teatro amatoriale e della Fita. Poi, come spesso accade nel nostro ambiente, le nostre strade si sono separate e lui, che il teatro lo aveva nel sangue, ha fondato una seconda compagnia a Roncade "Il Carro di Tespi - 2004".

Nell'arco di dieci anni ha portato a Roncade quello che prima non c'era mai stato, se non tantissimi anni prima: una ventata, anzi, direi una "tromba d'aria" di teatro, facendo in modo che questa arte divenisse, sotto ogni aspetto, un fiore all'occhiello ed un vanto per la città, moltiplicandone a dismisura gli appassionati, sia sul palco che in platea. Con la sua coinvolgente voglia di fare, la sua irruente volontà di intraprendere e concludere con successo imprese quasi impossibili, ha in qualche modo "costretto" cittadini e amministratori di Roncade a riservare al teatro un'attenzione privilegiata.

Non so che dire, se non ciao Zino. E grazie, immensamente grazie. Ci mancherai.

Alberto Moscatelli
Presidente Provinciale Fita Treviso

Per “Teatro dalla Scuola” sul palco salgono gli studenti

Nuova edizione per il concorso, nato nel '60 come Invito alla Prosa

Al momento di andare in stampa, non si sa ancora quale, tra gli otto allestimenti in gara, si sarà aggiudicato il trofeo del “Teatro dalla Scuola”, storica manifestazione regionale nata a Vicenza, quarantotto anni fa, come “Invito alla Prosa”. Quel che è certo è che a vincere è stato il teatro, visto che nonostante tutte le distrazioni, gli impegni, le alternative, le novità, tra i banchi di scuola c'è ancora qualcuno - docente e studente - che ha ancora la voglia di dedicare tempo ed energie per allestire un lavoro teatrale.

È con questo spirito che anche quest'anno l'associazione “Città di Vicenza” - affiancata da Fita Veneto, dalla Fondazione Monte di Pietà di Vicenza, dall'Assessorato alla Cultura della Regione del Veneto, dal Comitato Provinciale della Fita e dall'Aics e con la collaborazione della Parrocchia di San Marco e de Il Giornale di Vicenza - ha chiamato a raccolta le scuole superiori del Veneto e, dopo la selezione effettuata lo scorso anno scolastico, ha portato al San Marco di Vicenza una rosa di otto finalisti.

La prima giornata di rassegna ha visto lo spettacolo “Tecnoblues del mattatoio”, allestimento presentato dal Liceo Marconi di Cone-



gliano (Treviso), vincitore dell'edizione 2007 della kermesse. Per la regia di Erio Gobetto, lo spettacolo è tratto principalmente da “Il Maestro e Margherita” di Michail Bulgakov (autore anche del testo proposto con successo lo scorso anno). Subito dopo la performance degli studenti del Marconi, la stessa mattina è toccato ai vicentini dello Scientifico “Lioy”, guidati da Anna Zago nello spettacolo “Scuola per giovani vampiri”, metafora della vita moderna, ispirato al film ‘The Addiction’ di Abel Ferrara.

Molto diversi tra loro i due allestimenti della seconda giornata di concorso. Il primo, presentato dal Liceo psicopedagogico “Montanari” di Verona, si è mosso infatti nel solco della tradizione: per la regia di Lucia Ruina, gli studenti veronesi

hanno messo in scena un adattamento de “La giara” di Luigi Pirandello. Performance alternativa, invece, per il laboratorio dell'Istituto Piovene di Vicenza, condotto da Livio Pacella nel suo “Nelle streghe e nelle sirene”, ricerca sul femminile e sull'adolescenza.

Due gruppi di Padova a confronto nella terza giornata. Si è cominciato con il Liceo “Fermi” ne “La dodicesima notte”, adattamento dell'opera di William Shakespeare curato dagli stessi studenti e diretto da Nadir Basso e Maria Virgillito. “L'ultima recita di Sara” stato è invece il titolo dell'allestimento proposto dal Liceo classico “Tito Livio”, tornato al concorso con un lavoro sulla figura di Alceste riletta, per la regia di Mauro Bertulli, attraverso le opere di Giovanni Raboni (“Alceste o La recita

Uno degli spettacoli proposti nella passata edizione: sul palcoscenico, i ragazzi del Laboratorio teatrale del Liceo Lioy di Vicenza, che ha partecipato anche a queste ultime finali

dell'esilio”) e di Euripide (la tragedia “Alceste”).

Nell'ultima mattinata di concorso si sono confrontati altri due laboratori: quello vicentino del Liceo “Foggazzaro”, condotto da Ketti Grunchi, con “Bianco come il latte”, dedicato alla storia e al significato di questo alimento; e quello dell'Istituto “Riccati - Luzzatti” di Treviso in “www.alice'swonders.it”, con gli studenti autodirettisi nell'allestimento, ispirato a “Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie” di Lewis Carroll.

Conclusa la fase di gara, la parola è passata alla giuria, chiamata ad assegnare i premi per le migliori realizzazioni e per gli interpreti più convincenti. Nel corso della serata di premiazioni, sul palco è salito il laboratorio teatrale dell'Istituto Rossi di Vicenza di scena, fuori concorso, con lo spettacolo “Peter Pan”, libero adattamento dell'opera di James Matthew Barrie, per la regia di Livio Pacella.

E.I.

Treviso: 25 anni di spettacolo da festeggiare

Compie 25 anni la rassegna di prosa promossa dalla Fita di Treviso; e con il Teatro Sociale chiuso per restauri è la splendida cornice del Teatro Eden a ospitare questa edizione tanto particolare. Iniziata nei giorni scorsi, la manifestazione si muove sicura nel solco della letteratura teatrale veneta ma non senza interessanti aperture al nuovo. Accanto a "La locandiera" di Goldoni, messa in scena in apertura

dalla Compagnia Tremilioni (che a sua volta festeggia i vent'anni di palcoscenico), il 20 dicembre sarà un'altra celebre commedia del veneziano a salutare il pubblico: "La Bottega del Caffè" con la Compagnia TeatroRoncade. Il cartellone vede inoltre "L'Odissea di Pantalone" dello Stabilimento Teatrale di Caerano San Marco, la "Madona del Caravajo" di Nina Scapinello con la Compagnia Guido Negri, oltre a



"La Bottega del Caffè" che chiuderà la rassegna il 20 dicembre

"Porta chiusa" di Jean-Paul Sartre e "Diari audace di una famiglia per bene".

Importante la collaborazione di Teatri S.p.A., che ha messo a disposizione gli spazi.

Ma gli impegni di Fita Treviso proseguono. Fino al prossimo marzo saranno infatti organizzate altre tre rassegne a Vittorio Veneto,

Conegliano e Zero Branco. A dicembre, invece, prenderà il via il primo degli otto corsi di formazione in programma e dedicati a voce, canti popolari, commedia dell'arte, il mimo e la maschera, il training e la ricerca d'attore, il teatro delle emozioni, illuminotecnica, testo e messa in scena.

Costumi

Su la maschera!

In materia di costumi e accessori, chi fa teatro sa bene che... non se ne sa mai abbastanza. Il nome giusto, l'artigiano al quale chiedere quello che "non-si-trova-da-nessuna-parte", l'indirizzo cui rivolgersi per dare concretezza alle proprie idee e alla propria creatività sono merci preziose e rare. Conosciamo allora più da vicino un artigiano che da diversi anni realizza oggetti in cuoio, pelle, tessuto, carta o legno, dalle maschere ispirate ai tipi della commedia dell'arte o altro a bisacce e scarselle, farette, cinture e bracciali, stivali e scarpe medievali, il tutto a prezzi inte-

ressanti. L'attività si chiama "Unzipò" ed è aperta a Marciana Alta, affacciata sul bel mare dell'Isola d'Elba.

Può sembrare un po' lontano, è vero: ma è anche vero che con l'avvento di internet le distanze sono ormai un elemento pressoché irrilevante, tanto più che Giuliano, dal suo laboratorio, è in grado di far arrivare quel che si vuole dove si vuole.

Lo stesso Giuliano, poi, insieme a Paola e ad altri amici che collaborano con lui nell'attività, si occupa da tempo di teatro e di rappresentazioni storiche: insomma, si parla la stessa lingua.

F.I.



Il laboratorio Unzipò di Marciana con Giuliano al lavoro per realizzare uno dei suoi oggetti nei più diversi materiali



Maschere. Molte delle creazioni proposte possono rivelarsi utili per il teatro. L'e-mail è gsoldi@tiscali.it

POLTRONISSIMA

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



Glauco Mauri: Il vangelo secondo Pilato

Nuovo impegno per Glauco Mauri, regista e interprete - sul palco con Roberto Sturno - di "Il vangelo secondo Pilato", opera tratta dall'omonimo romanzo di Eric-Emmanuel Schmitt e adattata dallo stesso Mauri.



Enrico IV con Pagliai e la Gassman

Di Pirandello, con i due attori diretti da Paolo Valerio in una nuova produzione del Teatro Stabile di Verona/Teatro Stabile del Veneto. Impersonando l'imperatore, un uomo cade da cavallo, batte la testa e perde la ragione.



Gabriele Lavia nel Macbeth di Shakespeare

Interpretato e diretto dal regista e attore, tra i nomi più brillanti del panorama teatrale italiano. Sul palcoscenico sarà impegnata anche Giovanna Di Rauso, nel ruolo di Lady Macbeth. Grande classico del teatro elisabettiano.



Paolo Poli in un omaggio a Parise

"Sillabari" è il nuovo lavoro di Paolo Poli, ispirato all'omonima raccolta di "piccoli poemi in prosa" dello scrittore e giornalista vicentino Goffredo Parise, che disegna l'Italia degli Anni Cinquanta attraverso vari ritratti.

Goldoni. I capolavori

con un saggio di
Luigi PIRANDELLO

Oscar Mondadori

(A.A.) È stato pubblicato lo scorso anno da Mondadori (Oscar - I Grandi Classici) un volumetto che può rivelarsi utile per quanti desiderino avere a portata di mano una ricca scelta di commedie di Carlo Goldoni. Al ragionevole prezzo di 16 euro, "Carlo Goldoni. I Capolavori" propone nelle sue oltre 1170 pagine dodici titoli: I pettegolezzi delle donne, La locandiera, Il campiello, Gl'innamorati, I rusteghi, La casa nova, La trilogia della villeggiatura (Le smanie, Le avventure e Il ritorno), Le baruffe chiozzotte, Una delle ultime sere di carnevale e Il ventaglio; tutte corredate dalle dediche scritte dal Goldoni e con le note dello stesso "a chi legge". Certo manca qualcosa: per esempio non avrebbe stonato "La bottega del caffè". Ma molto c'è.

Due saggi arricchiscono il volume: un'introduzione di Pietro Gibellini e una postfazione di Luigi Pirandello. Interessante la prima e utile per chiarirsi le idee in merito alla poetica goldoniana, alla sua collocazione nella storia della letteratura teatrale, al significato e alla portata della sua "riforma" così come agli indirizzi della critica in materia nel corso dei secoli. Preziosa la seconda, specie perché scritta da un autore come Pirandello, anch'egli come Goldoni considerato un innovatore.

Con acume e ironia, Pirandello disegna un suo profilo goldoniano. I suoi personaggi, prima di tutto, "tolti proprio di peso dalla vita del suo tempo". Il suo andare controcorrente e contro i gusti stessi del pubblico, che egli quasi "forzò" a crescere, abbandonando i

frizzi e i lazzi della commedia dell'arte: "Si andava a teatro - ricorda Pirandello - proprio per ammirare le arguzie spiattellate, la falsa naturalezza e la falsa spontaneità; e dunque sofisticato perché psicologico, insipido perché soltanto naturale doveva apparire lo stile del Goldoni, che scioglieva col suo dialogo la fissità di quelle battute e scomponeva la rigidità delle maschere disfaccendone a poco a poco la consistenza ed esprimendola - spettacolo nuovo e ignoto - col giuoco di tutti i muscoli affrancati".

Per questo anche a Goldoni toccò "la sorte combattuta dei novatori", continua Pirandello. E nonostante i secoli passati e il successo ottenuto ancora c'è, insiste l'autore, chi gli "nega che possa essere l'espressione d'un mondo creato e insuperabile nel regno eterno dell'arte".

Ma per capire Goldoni, spiega Pirandello, "è necessario riportarci al tempo del Goldoni". Solo così si capirà il suo atteggiamento "bonariamente satirico", dettato da un a "morale assai sveglia" piuttosto che da un desiderio di sovvertimento che non gli era proprio. Solo così si godrà appieno della "schiettezza e trasparenza della sua forma", della "proprietà assoluta dello stile", di quel suo aver portato una "freschissima espressione di vita" sulle "scene mummificate del teatro italiano". Fu il suo teatro nuovo: "Goldoni aveva occhi arguti, occhi vivaci, coi quali vide nuovo e creò nuovo. Chi oggi, novissimo, copia e non crea, cioè porta occhiali, e siano pure all'ultima moda, e pretende con essi guardare nel suo tempo (...), se porta occhiali copierà e farà teatro vecchio. Teatro nuovo e teatro vecchio - conclude Pirandello -. È sempre la stessa questione: d'occhi e di occhiali: lavoro di creazione ed esercizio di copia".