

IL PROGRAMMA DEGLI INTERVENTI

Sandra Pietrini (Università di Trento)

Metodi e scuole di recitazione: dall'attore-creatore all'attore-strumento

Dall'interpretazione individuale del personaggio portata avanti dai grandi attori dell'Ottocento alla definizione della figura del regista: quali sono i momenti di svolta della concezione novecentesca del teatro? Da protagonista assoluto della scena, già con il Naturalismo l'attore viene ridotto idealmente a uno strumento al servizio di un testo da rappresentare e dopo pochi decenni si vagheggia addirittura la sua sostituzione con una marionetta. La regia ha distrutto l'attore creativo o ha potenziato le sue capacità?

Anna Sica (Università di Palermo)

Dalla creazione individuale al sistema della reviviscenza

La drammatica-metodo italiano: un primo tentativo, realizzato dai grandi attori dell'Ottocento, di codificare una tradizione recitativa di grande impatto ed efficacia. Da queste basi e da queste esperienze partirà Stanislavskij, il grande regista russo che elaborerà un sistema di recitazione fondato sull'immedesimazione e la memoria emotiva, dando di fatto inizio all'epoca della regia nel Novecento.

Marzia Pieri (Università di Siena)

Le teorie alternative all'immedesimazione

Accanto alla predominanza scenica stanislavskiana i teatri del Novecento registrano una tradizione alternativa di recitazione straniata, artificiale ed epicizzante, che fa capo all'avanguardia costruttivista di Mejerhold, alle esperienze dell'agit-prop e alla poetica di Brecht, ponendo il corpo dell'attore al centro di una scena anti-illusionistica e simbolista dalle antiche radici popolari.

Note sulla recitazione

a cura di Luigi Ottoni

L'attore deve in ogni caso essere un "interprete cosciente e libero" con un bagaglio di attitudini che lo rendano assolutamente disponibile ad ogni indirizzo della regia. L'attore dovrebbe così prendere coscienza del dramma: prima attraverso una conoscenza narrativa, poi strutturale, quindi drammaturgica. Il lavoro dell'attore può cominciare tradizionalmente dalla prima scena fino all'ultima, oppure da qualsiasi altro punto che sembri opportuno, più facile o più intenso. In ogni caso deve porre la sua attenzione e il suo lavoro su scene legate esclusivamente all'immagine del personaggio. Non in tutti i testi le immagini si trovano ad uno stadio immediato e semplice; si tratta allora di ritrovare la consistenza di una creatura umana, il personaggio appunto, e poi andare a "rassomigliarlo" con quelle immagini che sono la vita del personaggio stesso.

Questo lavoro si compie in regime di "totale improvvisazione". Ed è appunto l'improvvisazione la funzione più abituale capace di accompagnare lo spirito e l'esercizio dell'attore nelle situazioni più imprevedute. Essa gli permette di affrontare e conseguire la creazione di un personaggio attraverso un cammino già percorso più volte e mai conosciuto fino in fondo.

Tieste *di Seneca*

In questo dramma i personaggi che dovrebbero vedere non vedono e coloro che non potrebbero vedere, vedono: la sciagurata scena del regno è come un riflesso abbagliante; non appena varcata la soglia del palazzo si spegne la luce degli occhi. Proprio nella scena del *nuntius* ci si accorge che la sua *resis* non è relazione di avvenimenti visti, ma supposti. Racconterà qualcosa che è nella sua testa e non nei suoi occhi. Nessuno ha potuto assistere alla sequenza omicida di Atreo eppure il *nuntius* tutto conosce di quei terribili istanti. Ma, pur tenendo conto della convenzione teatrale che è sovrana rispetto ad ogni logica, direi che la cosa davvero folgorante del suo racconto sia la creazione della discesa dalle stanze del potere alla valle sotterranea che è affollata di spettri, di mostri, di giganti paurosi: una delle intuizioni più geniali della letteratura drammatica di ogni tempo.

Il vero amico *di Carlo Goldoni*

Goldoni scandaglia le rughe più nascoste dell'essere umano ma con una tale leggerezza e un garbo da lasciare sempre l'attore nel dubbio di interpretare un personaggio in maschera o un carattere dalle spiccate motivazioni psicologiche. Il Vero Amico è fondamentalmente una commedia di bassezze che continuamente insidiano l'assunto principale del protagonista: la lealtà ad ogni costo ed il rispetto delle più elementari leggi dell'amicizia. L'amore si introduce come elemento perturbatore a violare la regolarità degli affetti e ad agitare in ogni modo il mondo grigio e polveroso di una borghesia ogni giorno sempre più contaminata dai vizi, dai traffici, dalla canaglieria dei servi. Questa è una commedia amara dove si fa strada con un brivido l'amore al quale tuttavia bisogna credere, magari con qualche esitazione, dopo aver scoperto cosa si nasconde sotto la maschera che Goldoni, seppur bonariamente, toglie ai suoi attori: lo sguardo si perde perplesso tra le pieghe di una società arrogante di mercanti e faccendieri.

Il Matrimonio *di Nikolaj Gogol*

Ciò che più colpisce nel "Matrimonio" è la complessa strumentazione verbale. Gogol inventa una sua prosa assonante, costituita da brevi frasi staccate e da motivi ricorrenti. Ma in nessun'altra sua opera è così esuberante, come in questa, la ricerca di accordi e di concatenazioni musicali. Anche i personaggi sembrano costruiti a segmenti, con un processo di sovrapposizioni gradualmente. Si vanno profilando man mano come una spirale, attraverso un succedersi di avvolgimenti, passaggi, contrattempi, ritorni, improvvise esplosioni di particolari mostruosi. E quindi ogni scena è ripresa con varie angolazioni, corrispondenti ai punti di vista e alle esperienze dei personaggi che l'hanno vissuta. La scrittura del "Matrimonio" è un tessuto di macchie sonore, di iterazioni e cadenze, di effetti acustici, tale da costituire un autentico banco di prova per attori, o aspiranti tali, che vogliano sperimentare fino in fondo tutti i propri mezzi espressivi. **(F. L.)**