

smo e rispetta i tempi lunghi della maturazione, anche a costo di sacrificare parte delle esigenze artistiche.

Sul piano culturale si è rivelata particolarmente importante e stimolante la fase prodeutica all'azione teatrale vera e propria, cioè quella della scelta del testo e quindi del lavoro drammaturgico *sul* testo. Fin qui la scelta della pièce è per lo più avvenuta collettivamente attraverso un dibattito aperto a tutto il gruppo a partire da una «rosa» di una decina di testi dati preventivamente in lettura. È infatti a partire da un confronto critico sull'attualità del tema, sul valore della scrittura, sull'interesse per l'autore oltre che sulla fattibilità scenotecnica della pièce, che il GTLB ha successivamente orientato le sue scelte su testi di Brecht, Schwarz, Buzzati, Wesker, Nestroy (unico autore non contemporaneo), Sartre e quest'anno Achille Campanile. Alla scelta segue l'elaborazione del concetto drammaturgico (cioè interpretativo, di «lettura») che fungerà da punto di riferimento per tutti i gruppi coinvolti a vario titolo nell'allestimento; si tratta del frutto di un lavoro critico condotto su un tipo particolare di testo come quello teatrale, in cui la parola diventa gesto, il segno interpuntivo intonazione di voce, l'increspatura stilistica scelta interpretativa, il dialogo movimento, la didascalia luce e suono, obbligando a un rapporto con la scrittura più problematico e anche più vivo e concreto rispetto all'approccio puramente letterario. Da questo momento in poi il Gruppo si divide per interessi e competenze in sottogruppi con compiti precisi: il gruppo degli attori e dei registi, quello degli scenografi e dei costumisti, quello dei tecnici, quello di ricerca che prepara il programma di sala, il manifesto, i comunicati stampa, ecc., all'insegna di un'attività interdisciplinare ricca e articolata che spazia dalla drammaturgia alla progettazione di spazi scenici, dalla musica alla pittura, dalla letteratura all'elettronica, e attiva una molteplicità di interessi che ha avuto conseguenze immediate nella formazione di un pubblico teatrale di giovani attento, sensibile e competente e a più lungo termine ha addirittura influenzato le scelte professionali di qualcuno.

Sul piano artistico l'esperienza ha agito nel senso di un rigore e di una professionalità sempre maggiori, anche grazie al confronto con il pubblico esterno, con la critica della stampa e alla cavalleresca rivalità con i gruppi teatrali sorti nel frattempo in altre sedi (Locarno e Lugano in particolare), stuzzicata da iniziative come la *Ribalta teatrale per giovani* promossa dalla Sezione culturale Migros Ticino. Le crescenti esigenze di qualità hanno col tempo indotto il GTLB a dotarsi di mezzi tecnici sempre più sofisticati per la sonorizzazione e le luci, con un investimento finanziario non indifferente ma molto gratificante sul piano della resa drammaturgica.

Nuove prospettive

Nel 1988 il GTLB ha voltato pagina grazie a due importanti novità: la disponibilità di uno

spazio tutto per sé e il contributo finanziario di uno sponsor privato. Lo spazio è stato ricavato da due locali del seminterrato che ospitavano un vecchio centro audiovisivo e che, abbattuto un muro, il GTLB si è impegnato a trasformare in un piccolo ma funzionale «théâtre de poche» con scena, quinte e sipario, nonché tutte le attrezzature tecniche necessarie a un'attività con esigenze professionali.

Lo sponsor privato (un istituto bancario) ha permesso al GTLB di pensare in grande e di articolare meglio la propria attività, in particolare affiancando alla ormai tradizionale produzione annuale interna la proposta di un vero e proprio «cartellone» di spettacoli serali interpretati da professionisti; sono così nate delle brevi rassegne a tema come «POKER: 4 modi di stare in scena» (autunno '88) e «Musica in Scena» (autunno '89) con artisti di valore provenienti da tutta Europa, che hanno offerto ulteriori e qualificanti occasioni di incontro e confronto a studenti, docenti e al pubblico della Regione, accorso numeroso alla già famosa «Cantina del Liceo».

Nello stesso tempo il GTLB ha promosso una serie di animazioni nella pausa di mezzogiorno: incontri con personalità della cultura ticinese, concerti di studenti e lezioni particolari di docenti dell'Istituto, nell'ambito di un progetto di intervento socio-cultu-

rale che stimoli la partecipazione attiva, la creatività, il moltiplicarsi degli interessi e la socializzazione.

C'è un ma...

Tutto ciò richiede naturalmente ai docenti responsabili un impegno e una disponibilità notevoli, che va molto oltre le 2 ore di sgravo concesse sin dal 1987 dal Consiglio di Stato all'animatore del gruppo. Certo, si è trattato di un primo riconoscimento della funzione sociale e del valore culturale di un'attività che nel frattempo si è perfezionata, consolidata e arricchita, manifestando una vivacità e una potenzialità che ora necessitano di un sostegno senza riserve, pena la perdita di un'esperienza preziosa e vivificante.

Il tempo del generoso volontariato e dell'entusiasmo pionieristico si sta esaurendo (lo verifico su di me...); ora è giunto quello del riconoscimento politico, senza il quale è preclusa ogni possibilità di un'azione continua ed efficace, di qualità, dinamica e veramente educativa: una scuola autenticamente nuova la si costruisce più su esperienze e scelte di questo tipo che su leggi che, coll'ingombro partitico e fiscale che si trascinano, rischiano di mortificare preziosissimi slanci di dedizione e disponibilità.

Renato Reichlin

Esperienza teatrale al Liceo

Le fondamenta del lavoro, che lo scorso anno ha condotto il «Laboratorio Giovani per il Teatro Classico» del Liceo Cantonale di Locarno a portare in scena l'«Aulularia» di T. Maccio Plauto, sono condensabili in alcune scelte di prospettiva in parte intrinseche al programma con cui il «Laboratorio» stesso aveva preso avvio due anni orsono, in parte legate al testo.

Teatro d'autore

Le allieve (per un significativo arrovosciamiento di quanto accadeva nel mondo antico, pare che oggi recitare sia principalmente virtù femminile) che avevano aderito al «Laboratorio» si trovavano per la prima volta confrontate con un testo d'autore. A dispetto delle apparenze questa scelta non era inevitabile: si potevano seguire anche altre strade. Per esempio una rassegna di personaggi della commedia plautina, illustrati attraverso estratti di opere diverse, oppure una versione abbreviata di un'opera, o altro ancora (mélange di scene plautine con scene, per es., di Molière ispirate alla commedia antica).

Andare all'attacco di un testo d'autore nella sua interezza (per quanto mutilo nel finale) definiva almeno due precise linee del nostro lavoro: 1) rispettare il più possibile la struttura dell'opera, evitando di spezzare parti o di introdurre modifiche consistenti; 2) ricer-

care sotto la crosta ghiacciata del testo teatrale scritto le scintille che consentono di concretare l'azione comica. Naturalmente questa scelta comportava qualche rischio: impostando con questi connotati un'esperienza teatrale dilettantesca sarebbe o non sarebbe rimasto intatto l'aspetto ludico, di divertimento creativo che questo genere di attività deve mantenere? La ricerca del rigore, della fedeltà al testo non conduce alla noia?

A lavoro compiuto rispondo oggi con un categorico no. Dal gennaio 1988 al giugno dello stesso anno un piccolo gruppo di allieve, corroborato da un solo allievo, aveva intensamente lavorato alla prima parte dell'«Aulularia» senza alcuna prospettiva concreta di recitazione, e col solo intento di verificare la funzionalità delle ipotesi generali su cui avevamo fondato la messa in scena (p. es. mosse ispirate alla commedia dell'arte, una cura particolare nel ritmo dei gesti e delle battute, lasciare il meno possibile al caso o all'ispirazione del momento). In luogo di generare noia, quest'attività, che si divideva in sedute di lettura e prove di movimento nelle palestre del Liceo, con continui scambi di parti e di ruoli, induceva, all'apertura del nuovo anno scolastico, alla ricerca di nuove adesioni per poter condurre a compimento il lavoro. Aggiungo qui che, con non minor stupore, ho visto affrontati con

grinta imprevedibile, per quest'epoca in cui il ruolo della memoria nell'apprendimento è ridimensionato fino all'eccesso, i problemi di memorizzazione delle parti.

Fin qui, in generale, i criteri collegati con l'impostazione dell'attività del «Laboratorio». Se passiamo alle prospettive collegate specificamente col montaggio dell'«Aulularia» vi sono due discorsi distinti da affrontare. Il primo di essi riguarda la realizzazione delle scene, il secondo il montaggio in senso specifico.

Le scene

Per la realizzazione delle scene (bozzetti dei costumi e tele per la localizzazione della casa di Euclione, col focolare nel fondo, e del Tempio di Fides) ci si è affidati a una studentessa del corso di scenografia dell'Accademia di Brera, Ilaria Carmignani, coadiuvata da altri due compagni di studi. Diverse motivazioni convergevano su questa scelta: gli studenti di Brera hanno interesse a fare esperienze scenografiche prima di giungere alla fine del corso, inoltre attraverso i loro docenti è sempre possibile raggiungere professionisti di straordinaria disponibilità quanto a consigli sui materiali (il nostro è stato il sig. Michele Peroni, di Gallarate), dai quali gli studenti stessi dell'Accademia hanno molto da imparare. Il rapporto con Brera implicava un parzialissimo contatto col mondo del professionismo. Purtroppo non è stato possibile approfondire l'esperienza in questa direzione: ma credo che avvicinare il mondo del teatro professionale, anche precocemente, sia salutare per i dilettanti, perché capiscano da subito che dilettantismo e professionalità sono universi completamente divergenti.

La collaborazione con Brera, oltre alla soluzione di alcuni problemi di trasparenza e di altri effetti di luce (il fuoco), ha consentito anche di acquisire tutta una serie di nozioni

sul trattamento dei materiali (documentate fotograficamente), ma soprattutto ha garantito allo spazio entro cui si svolgeva la rappresentazione un'armonia e un'organizzazione dei colori determinanti per una buona riuscita.

Il montaggio dei gesti

Quanto al montaggio in senso stretto vi sarebbe una vera e propria marea di cose da dire. La scelta di realizzare la messa in scena con esplicito riferimento alla commedia dell'arte, per sperimentare dal vivo gli aspetti di convenzionalità dei personaggi plautini, obbligava anche a un minimo di disciplina nella tecnica delle posture e dei movimenti. È stato necessario far provare alla troupe nell'insieme i movimenti dei diversi personaggi: il passo della serva anziana, il passo del vecchio, il passo del servo (di tipo arlecchinesco), il passo della matrona petulante, cercando di approfondirne nella discussione il significato. Voleva questo essere uno dei momenti più formativi del montaggio, destinato non solo alla preparazione dello spettacolo, ma anche a fornire una chiave di lettura, una prospettiva critica per la fruizione dello spettacolo teatrale nel senso più generale.

Qui sta uno dei problemi centrali, per me, del teatro dilettantesco e del suo significato didattico, che esiste nel momento in cui l'esperienza della recitazione coincide con una presa di coscienza critica dei mezzi che servono a realizzarla. A tale obiettivo si può giungere per molte strade.

La nostra è stata quella di cercare di applicare il principio per cui in scena nulla accade di ciò che viene percepito dal pubblico, e ciò che viene percepito è solo ciò che viene mostrato nella finzione mimetica dagli attori. È facile spiegare questo partendo da Plauto: se accadesse anche solo parzialmente tutte le bastonate che condisono l'«Aulu-

laria»... Ma, anche se questi argomenti divertono e persuadono, occorre poi ovviamente al fatto che essi conducano a rifiutare l'idea che l'attore si lasci «portare» dal personaggio, ne «viva» le reazioni.

Appunto nelle scene di aggressione la risposta a questi problemi ha assunto un'evidenza palmare: certe sequenze sono state montate in modo che il gesto della vittima «dominasse» e regolasse quello dell'aggressore. Materialmente avveniva che il braccio che stratonava la persona dell'antagonista era in realtà privo di qualsiasi energia, e il suo movimento veniva provocato dai movimenti di chi «subiva» l'aggressione. Un esempio per tutti.

Nella scena centrale Pitodico, schiavo di Megadoro, ha un diverbio con Congrione, cuoco incline al furto, e deve giustificare il fatto di averlo assegnato al padrone più povero, Euclione, proprio considerando che in questo modo non avrà nulla da rubare. Pitodico si «scalda» nell'immaginare le conseguenze di un furto in una casa ove ci sia qualcosa da rubare e ove siano passati dei cuochi, e dice più o meno così: «Se il sparisce qualcosa potrebbero dire: sono stati i cuochi! Pigliateli! Legateli! Bastonateli! Chiudeteli nel sotterraneo della cisterna!». I suoi imperativi sono altrettanti segnali per Congrione, che in corrispondenza di ciascuno di essi si rannicchia sempre più su se stesso, mentre da sopra Pitodico accompagna ogni emissione con un gesto minaccioso del braccio (fig. 1-2). Quando Congrione è tutto rannicchiato su se stesso proteggendosi la testa, Pitodico è letteralmente piegato in due e indica il sottosuolo col braccio destro puntato verso il basso e quello sinistro elevato verso l'alto (fig. 4). Il raggiungimento di questa posizione è complesso, e avviene, almeno per Congrione, solo sulla base di «segnali» sonori: tra l'altro la maschera impedisce a Congrione di vedere i movimenti di Pitodico, e la mancanza di contatto visivo è funzionale alla sua reazione, perché accentua il senso di paura. Poi Pitodico si raddrizza, afferra per la collottola Congrione e lo riporta in posizione eretta. Lascio immaginare al lettore che cosa successe la prima volta che quest'ultima mossa venne provata sulla base dell'indicazione: «Pitodico rialza Congrione»... Il problema non si ripeté: fu chiaro che non Pitodico rialzava Congrione, ma quando Congrione sentiva il «segnale» della mano di Pitodico che si posava sulla collottola doveva rialzarsi in piedi con un balzo ben disegnato, mentre Pitodico doveva lasciare che il proprio braccio venisse totalmente mosso da Congrione.

Emissione e intonazione

Altro capitolo affascinante del montaggio sono i problemi di emissione e di intonazione, affrontando i quali si apre una porta che introduce direttamente a una prospettiva dalle implicazioni non più soltanto didattiche, ma anche pedagogiche, intendendo con ciò proprio la possibilità di accompagnare l'adolescente nella sperimentazione diretta della complessità dei suoi comporta-

Fig. 1





Fig. 2

menti più semplici. È in gioco infatti la voce con le sue intonazioni: esplorare questo regno può essere un'avventura delle più esaltanti, anche perché produce immediatamente gratificazioni.

Le intonazioni principali impiegate nella lettura, e quindi non spontanee, sono, stando alla mia esperienza, di due tipi: o discendenti, per cui ogni emissione si chiude inevitabilmente scendendo di un tono o di un semitono, o di tipo liturgico, cioè regolate sulla solennità e sul distacco in colore delle letture liturgiche. Entrambi questi comportamenti dipendono dalla mancata consapevolezza del ruolo ricoperto dai fattori musicali nella produzione del significato. Nel primo intervengono fattori meccanici: verso il termine dell'emissione la riserva di fiato è minore, la pressione scende, calano tono e volume (si «spegne» la battuta). Nel secondo è avvertita l'esigenza di reagire al comportamento naturale. È regola generale che il soggetto non abbia coscienza del processo che interviene. Nel caso dell'emissione «cantante» un pianoforte o uno strumento musicale possono aiutare a far comprendere il fenomeno. Nel caso dell'intonazione «liturgica» occorre più pazienza: il termine che ho qui impiegato è puramente convenzionale, e sarebbe temerario ricondurlo senz'altro al vissuto. È comunque indispensabile una ricca esemplificazione che illustri o faccia intuire la diversità espressiva delle differenti intonazioni, per poter giungere a una soluzione adeguata al testo da interpretare.

Intonazione e personaggi, spontaneità e artificio

Queste difficoltà, se affrontate con impegno, conducono alla sperimentazione di almeno due diverse strategie per «entrare» nel personaggio. Qualche esempio. Quando la ragazza che impersonava Antrace, cuoco effeminato, capì che la comicità

del suo personaggio era giocata sul contrasto tra toni di voce esageratamente acuti e lo stile burbero e altamente alcolemico di Pitodico, cominciò a divertirsi costruendo indipendentemente dalle prove e creativamente i suoi falsetti. Naturalmente raggiungere questo risultato non era difficilissimo: la parodia del registro «effeminato» è un ingrediente comico comunissimo. E questa è la prima strategia: una volta individuato il tono, esso viene confrontato con il vissuto e poi ricostruito a partire dal vissuto. Viceversa Eunomia aveva un'intonazione completamente artificiosa, e meno ludicamente godibile: doveva giocare su una continua verticalizzazione delle sue emissioni per dare l'impressione della «ciarliera».

Qualche volta, nelle prove, per dare il tono psicologico del personaggio, era sufficiente qualche «gorgheggio» preventivo, e in queste occasioni proprio un uso artificioso della voce consentiva l'ingresso pieno e convincente nel modo di essere del personaggio. È questo un esempio della seconda strategia. Qui il vissuto aveva uno spazio ristrettissimo, era come un'eco della costruzione artificiosa, pressoché dominante, dei toni.

Un caso particolarissimo, in cui emergeva un vero e proprio conflitto tra la recitazione spontanea, che nasce dal vissuto, e la costruzione di intonazioni è quello della tirata «tragica» di Euclione verso il finale: il personaggio doveva realmente mostrare dolore? Le sue battute dovevano essere realmente tragiche e dolenti?

I giovani hanno una grande esperienza dell'infelicità, una delle poche cose che sanno esprimere con efficacia e precisione. Ma un'interpretazione realistica del dolore di Euclione avrebbe introdotto una nota del tutto estranea all'insieme. Il problema fu risolto cercando di creare un «colore» vocale melodrammatico, si decise di «fare la voce di gola, imitare il tenore leggero fallito». Anche la gestualità seguì questa linea interpretativa (fig. 3).

La semplicità come risultato

Molte cose si possono apprendere dal montaggio di uno spettacolo, ma forse la più stimolante e anche quella che più costantemente accompagna tutte (o quasi) le altre, è che si ha occasione di toccare con mano in modo divertente e gratificante, anche fra gli inevitabili errori, quanto sia complesso cercare di arrivare a risultati esteriormente semplici. Un'esperienza di questo genere contribuisce senza dubbio alla maturazione e all'arricchimento interiore.

Vittore Nason

Fig. 3

