

Maestri d'attore e le Scuole teatrali italiane nell'Ottocento

L'Ottocento teatrale fu in Italia un secolo di grandissimo fermento. I maestri d'attore nelle loro riflessioni e nel loro insegnamento si confrontarono con i Grandi Attori della scena, per osservarli, per studiarli, per capirne i segreti. La nascente pedagogia fu un fenomeno molto importante perché iniziò a mutare la concezione stessa dell'attore, le sue abitudini, il suo stesso modo di approcciarsi al lavoro. L'attore progettato dai maestri italiani possiede già un doppio livello: la consapevolezza dei propri mezzi espressivi (vocali, gestuali, fisionomici e sentimentali) e lo studio di un *carattere* che si avvicina sempre di più al *personaggio* senza ancora però possederne la concezione psicologicamente moderna.

Il grande attore italiano segnò il passaggio dalla consuetudine tecnica della recitazione tradizionale all'impegno della persona, nel suo senso più ampio.

L'arte dell'attore

Manuali e Scuole di recitazione:

La nascita della pedagogia teatrale

Durante tutto l'Ottocento si moltiplicò la stesura sia di trattati, per così dire teorico-filosofici sulla declamazione, sia di manuali, prontuari, più tecnici e pratici, scritti da attori e insegnanti di teatro per i loro allievi.

Francesco Salfi (1759–1832):

il progetto della Scuola teatrale

Della Declamazione, 1878

Antonio Morrocchesi (1768–1838):

Alla ricerca di una didattica

Lezioni di declamazione e d'arte teatrale, 1832.

Attori e maestri d'attore

Francesco Augusto Bon (1788–1858)

Principi d'arte drammatica rappresentativa, 1857.

Alamanno Morelli (1812–1893)

Manuale dell'artista drammatico, 1877.

Note sull'arte rappresentativa, 1862.

Luigi Rasi (1852–1918)

Il suo magistero pedagogico iniziò nel 1882 a Firenze, dove diresse la scuola pubblica di recitazione, la *Regia Scuola drammatica di recitazione di Firenze* fino al 1918. Nello studio del Rasi è racchiuso e riordinato il *sapere* di un preciso momento storico. Rasi è l'anello di congiunzione fra la pedagogia italiana dell'Ottocento e quella europea del primo Novecento riguardo l'educazione dell'attore. *L'arte del comico*, 1890–1923.



EdArtEs
Percorsi
d'Arte



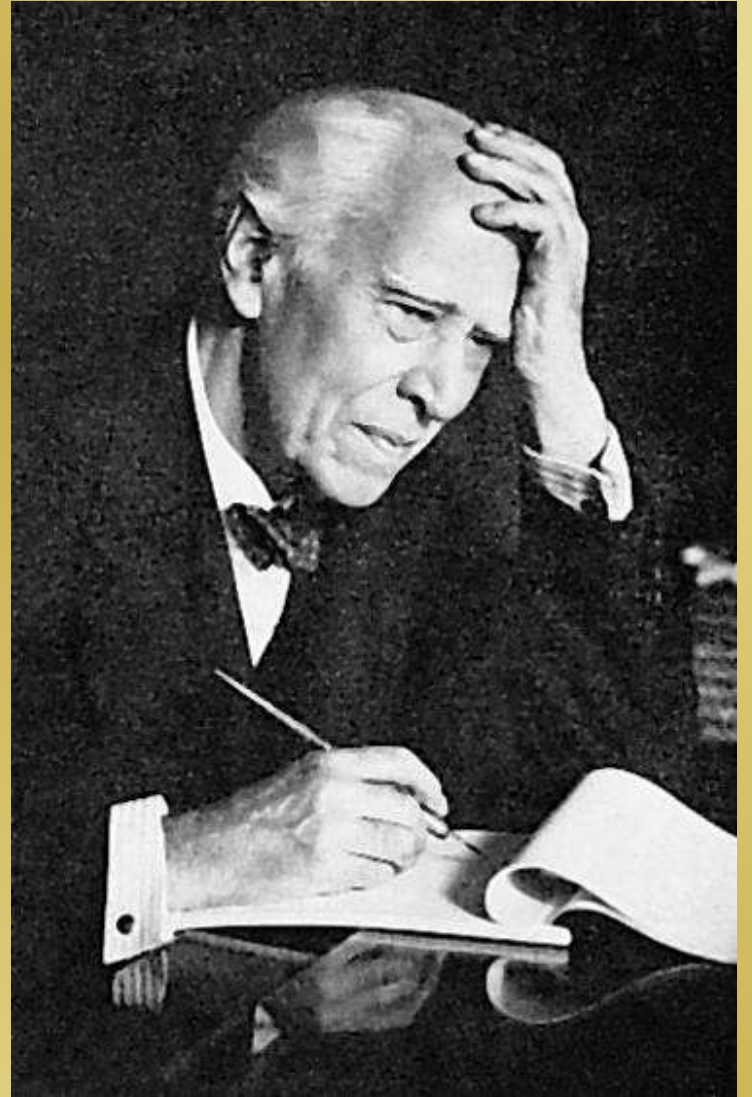
Konstantin Stanislavskij (1863–1938)

Il metodo Stanislavskij si basa sullo studio psicologico e psicofisico del personaggio e sulla ricerca delle affinità tra il mondo interiore del personaggio e quello dell'attore. L'azione fisica deve corrispondere esattamente al disegno psicologico del ruolo. L'attore cerca il carattere dell'azione scenica proveniente dalle circostanze date delle pièce, richiamando i suoi ricordi emozionali.

L'attore nell'immedesimazione comincia a vivere la vita del suo personaggio passando da un'azione all'altra. L'idea portante di questo metodo è il concetto dell'unicità della vita fisica e psichica dell'uomo. La condizione creativa non può essere sempre voluta (processo interiore psichico); la si può tuttavia stimolare attraverso il lavoro sulla **memoria emotiva** e ricorrendo all'esercizio fisico.

“Voce e corpo devono comunicare con precisione, immediatezza ed estrema esattezza, sensazioni interne, sottilissime e quasi inafferrabili.”

“Che cosa vuol dire recitare *nel modo giusto*? Vuol dire pensare, volere, desiderare, esistere sul palcoscenico, nelle condizioni di vita di un personaggio e all'unisono con il personaggio, regolarmente, logicamente, coerentemente e umanamente. L'attore deve sentire veramente quello che immagina.”



Il Teatro dell'Arte

EdArtEs
Percorsi
d'Arte



Vsevolod E. Mejerchol'd (1874–1940)

Distaccatosi dal Teatro dell'Arte di Stanislavskij e Dančenko, Mejerchol'd concentra la sua ricerca sulla biomeccanica del corpo nel campo dell'azione teatrale.



Il Teatr RSFSR



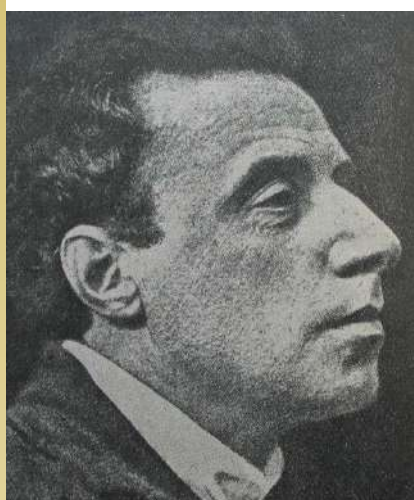
“La legge fondamentale della biomeccanica è molto semplice:
tutto il corpo è

partecipe di ogni movimento. Il resto non è che

elaborazione, esercizio, studio.”
“Allora io non capivo che Stanislavskij aveva ragione. A distanza di una vita, e malgrado i diversi itinerari artistici, riconosco che il problema da risolvere affinché le parole diventino «il risultato del nostro pensiero» è lo stesso di Stanislavskij: «pronunciare e non leggere le parole» stesse. Cioè agire realmente, in scena.”

“Il compito della recitazione dell'attore è la realizzazione di un determinato intento, quindi si esige da lui l'economia di mezzi espressivi, tale da assicurare la precisione dei movimenti che contribuiscono alla più rapida realizzazione dell'intento.

Qualsiasi stato d'animo psicologico è condizionato da determinati processi fisiologici. Da tutta una serie di stati fisici nascono quei livelli di reattività che poi si colorano di un sentimento.”

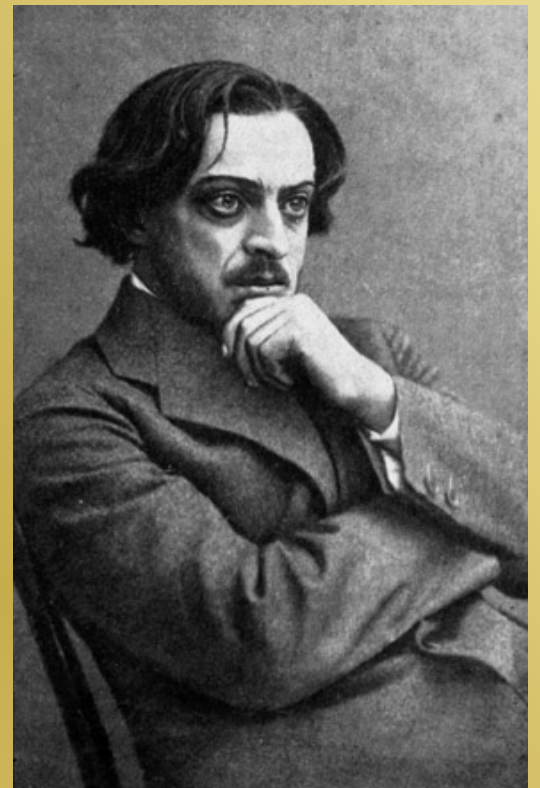


EdArtEs
Percorsi
d'Arte



Evgenij Vachtangov (1883- 1922)

Vachtangov, dopo aver frequentato la scuola drammatica di A. I. Adašev, fu accolto da Stanislavskij, che lo assunse come allievo al Teatro dell'Arte, dove si occupò attivamente dello studio drammatico e studentesco. È lui il vero pedagogo della scuola di Stanislavskij.



“L'educazione dell'attore consiste nell'arricchimento del suo inconscio attraverso l'acquisizione di molteplici capacità: la capacità di essere libero, di essere concentrato, di essere serio, teatrale, artistico, propenso all'azione, espressivo, osservatore, facile adattamento. L'attore dovrebbe essere senza dubbio un improvvisatore. È questo il talento. L'errore delle scuole teatrali è di voler insegnare laddove occorre educare.”

“Gli allievi imparano a rispettare, innanzitutto, la massima:

il buon attore deve cominciare ad essere un uomo buono. Che cosa vuol dire? Il Centro è concepito come luogo di formazione etica prima ancora che di formazione teatrale; una Scuola in cui educare l'uomo e non solo l'attore.”



La gioia della scena

EdArtEs
Percorsi
d'Arte

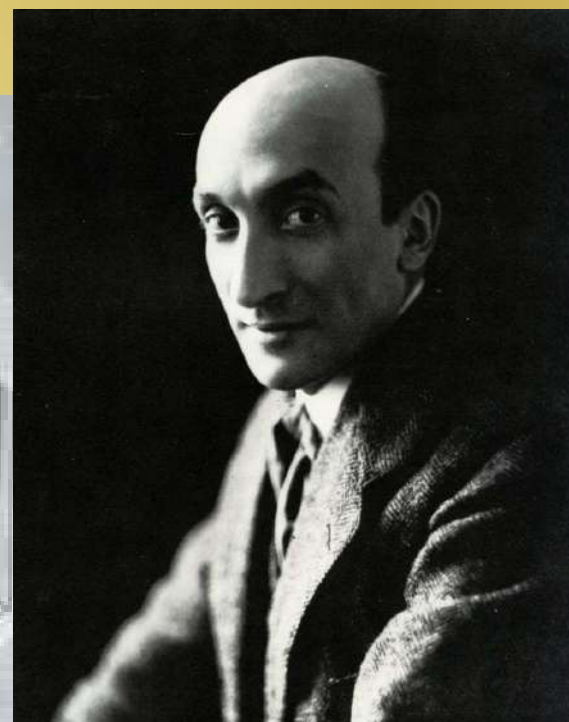
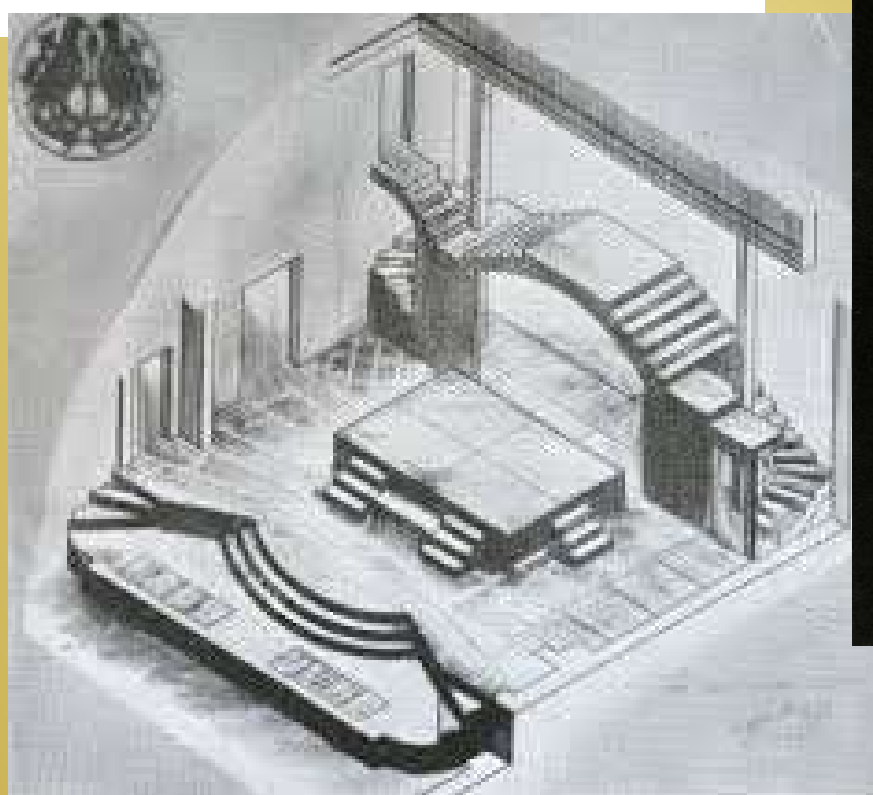


Jacques Copeau (1879–1949)

La storia di Copeau è quella di un grande intellettuale che ha inventato un'autentica arte del mestiere, cercando di mettere a fuoco il nodo estetico ed etico dell'attore. Fonda nel 1913 a Parigi il Teatro Scuola del Vieux Colombier. Nel 1924 "fugge" dalla capitale dal grande teatro per rifugiarsi con un gruppo di allievi in campagna, in Borgogna, esperienza fondamentale per lo sviluppo della sua idea di **Teatro popolare**. La sua Scuola, animata dalla sua collaboratrice – Suzanne Bing (1885–1967) – oltre che per il lavoro pratico – il mimo e la maschera neutra, l'improvvisazione, lo studio sulla Commedia dell'Arte come modello di preparazione degli attori – era connotata secondo un ideale di comunità e si definì come un vero e proprio progetto pedagogico per la persona e non solo per l'attore.



“Il silenzio è reso espressivo dalla continua sincerità di colui che ascolta, dalla semplice preparazione esterna della risposta. Un attore che pensa e che sente impressiona il pubblico per la sola qualità della sua presenza.”



“I bambini che giocano bene, che sanno giocare, sono modelli di vitalità, di naturalezza e inventiva. Sono maestri dell'improvvisazione.”

Les copains du Vieux Colombier

EdArtEs
Percorsi
d'Arte



Ogni teatro è pedagogia – Jacques Copeau

“Si può fare teatro ovunque, purché si trovi il luogo in cui viene a crearsi la condizione fondamentale per il teatro; deve esserci, cioè, qualcuno che ha individuato qualcosa da dire e deve esserci qualcuno che ha bisogno di starlo a sentire.

Quello che si cerca, dunque, è la **relazione**.
Occorre che ci siano dei vuoti.

Non nasce teatro laddove la vita è piena, dove si è soddisfatti. Il teatro nasce dove ci sono delle ferite, dei vuoti, delle differenze, ossia nella società frantumata, dispersa, in cui la gente è ormai priva di ideologie, dove non vi sono più valori; in questa società il teatro ha la funzione di creare l'ambiente in cui gli individui riconoscano di avere dei bisogni a cui gli spettacoli possono dare delle risposte.

Quindi ogni teatro
è pedagogia”



EdArtEs
Percorsi
d'Arte



Suzanne Bing (1885–1967)

L'animatrice, o piuttosto la vera fondatrice della Scuola del Vieux Colombier, fu Suzanne Bing. Bisogna dirlo chiaramente: senza di lei, Copeau non avrebbe mai potuto realizzare il suo sogno. La Bing fu non solo l'organizzatrice pratica della Scuola, ma ricoprì anche un ruolo fondamentale come insegnante oltre che come coordinatrice didattica. È stata ideatrice e punto di riferimento negli esercizi di dizione, di ritmo e d'improvvisazione con o senza maschera, e non solo: quale tesoro d'immaginazione e di passione essa ha dato prova al servizio dei suoi apprendisti, galvanizzando la loro propria inventiva, con quella maestria e quale senso drammatico ha diretto le loro prime prove di messa in scena! Più ancora, è stato significativo lo *spirito* con il quale lei ha vivificato la Scuola, la sua maniera di vegliare sulla buona armonia del gruppo, sulle relazioni fraterne.... È lei che ha imposto l'uso del «Diario di bordo» in cui ciascuno, la sera, doveva redigere contemporaneamente bilancio della giornata e frammenti di esame di coscienza.

Claude Sicard

Il Vieux Colombier è entrato nella leggenda. Quante cose ci sono da dire! Vorrei raccontare tutto. E soprattutto: il ruolo di Suzanne Bing, nostro temuto capo.

Fanaticamente all'altezza del proprio compito, nel quale dimenticava se stessa.

Come ci si dimentica di lei.

La direzione di una scuola d'arte drammatica degna di questo nome comporta una persona eccezionale, una persona di cui non si può certo dire: mancando lei, un altro avrebbe preso il suo posto.

Senza di lei la scuola sarebbe rimasta un progetto o sarebbe diventata come le altre: una torre di Babele.

La grossa esperienza di scuole che mi sono fatto in sedici anni mi autorizza ad affermare ciò, senza timore d'essere accusato di farmi prendere dall'entusiasmo: senza Suzanne Bing non ci sarebbe stato nessuno.

Senza di lei, Copeau si sarebbe dedicato al suo teatro e la scuola non avrebbe visto la luce.

Étienne Decroux



La pedagogia della Sincerità



Lo sforzo della piccola Scuola del Vieux Colombier produsse i suoi frutti più importanti proprio per quanto riguarda la pratica educativa nel teatro. Allievi e collaboratori furono tra gli altri: **Michel Saint-Denis**, direttore della *Compagnie des Quinze*, del *The Lindon Theatre Studio*, poi *The Old Vic Theatre School* e del *Centre dramatique de l'Est* a Strasburgo dal 1952 al 1957, il *National Theatre School of Canada*, a Montréal e negli anni Sessanta la *Julliard School of Drama* di New York. **Léon Chancerel**, inventore del Gioco Drammatico, del Teatro Ragazzi e dei *Comédiens routier* (incontro tra pedagogia teatrale e mondo Scout). **Étienne Decroux** di cui Jean-Louis Barrault e Marcel Marceau furono allievi. La sua influenza arriva fino alla pedagogia teatrale di Jacques Lecoq – che fu allievo di **Jean Dasté**, genero di Copeau; il programma e il metodo di lavoro della Scuola di Lecoq, infatti, sono fortemente influenzati dai principi e delle pratiche pedagogiche elaborati dalla Bing.

EdArtEs
Percorsi
d'Arte



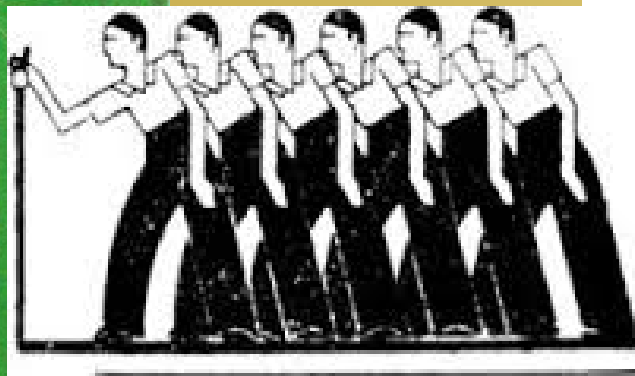
Léon Chancerel (1886-1965)

Il pensiero di Chancerel trova accordo con l'ideale educativo del maestro Copeau.

Léon Chancerel parlava espressamente di un bisogno istintivo di drammatizzazione che l'uomo recupera in momenti di particolare tensione, di disagio, di assenza culturale. Si rivolge al mondo dell'infanzia, attraverso lo sviluppo del **gioco drammatico**. Nel 1929 Chancerel incontrò il mondo degli scout e, con loro, riuscì a costruire da un lato una compagnia teatrale rinomata, i *Comédiens Routiers* e dall'altro un Centro di Documentazione Scout.



I *Comédiens Routiers*



LES ALBUMS DE L'ONCLE SÉBASTIEN

BOUASSE JEUNE et C^{ie} ÉDITEURS

"I **giochi drammatici** saranno dunque dei giochi che doneranno ai bambini i mezzi (gli strumenti), per esteriorizzare, attraverso la voce, i loro sentimenti profondi e le loro osservazioni personali."

"Ragazzi e ragazze cominciano a capire che non si *fa del teatro*, ma che si *gioca*, che si tratta di una **liberazione costante**,

di un'espressione normale, personale e comunitaria. Si

gioca il proprio ideale, la propria fede, la propria religione, il proprio paese, e questo è il più alto culmine della drammaturgia. Questo è fatto dentro di sé, per il bene del suo corpo e della sua anima, per una conoscenza più grande di se stessi e del gruppo a cui si appartiene, e non in vista di ottenere l'applauso del pubblico venuto da fuori."

"I maestri, prima di portare i loro allievi su questa strada, dovranno loro stessi andare a scuola per acquisire, non soltanto con il cervello, ma anche con il corpo le conoscenze elementari indispensabili."

EdArtEs
Percorsi
d'Arte



Étienne Decroux (1898- 1991)

Fondatore della più importante scuola di mimo del mondo occidentale, è considerato il padre del mimo moderno. Iniziò la sua formazione teatrale presso l'*École du Vieux-Colombier* a Parigi, sotto la direzione di Jacques Copeau, divenne poi allievo di Charles Dullin e lavorò in teatro sotto la direzione di Antonin Artaud e Louis Jouvet. Furono allievi di Decroux tutti i più famosi attori della scuola di mimo francese: Jean-Louis Barrault e Marcel Marceau.

"Per trasformare le cose l'uomo le tocca. Se non può farlo con la mano, le tocca con un attrezzo. Desidero che l'attore scolpisca l'aria e faccia sentire dove comincia il verso e dove finisce. Il pensiero spinge i nostri gesti e il corpo scolpito dall'interno, si stende. Il pensiero pizzica il rovescio del nostro involucro e il nostro corpo, scolpito dall'interno, si ripiega. Il mimo è insieme arte statuaria e statua".

Il mimo corporeo

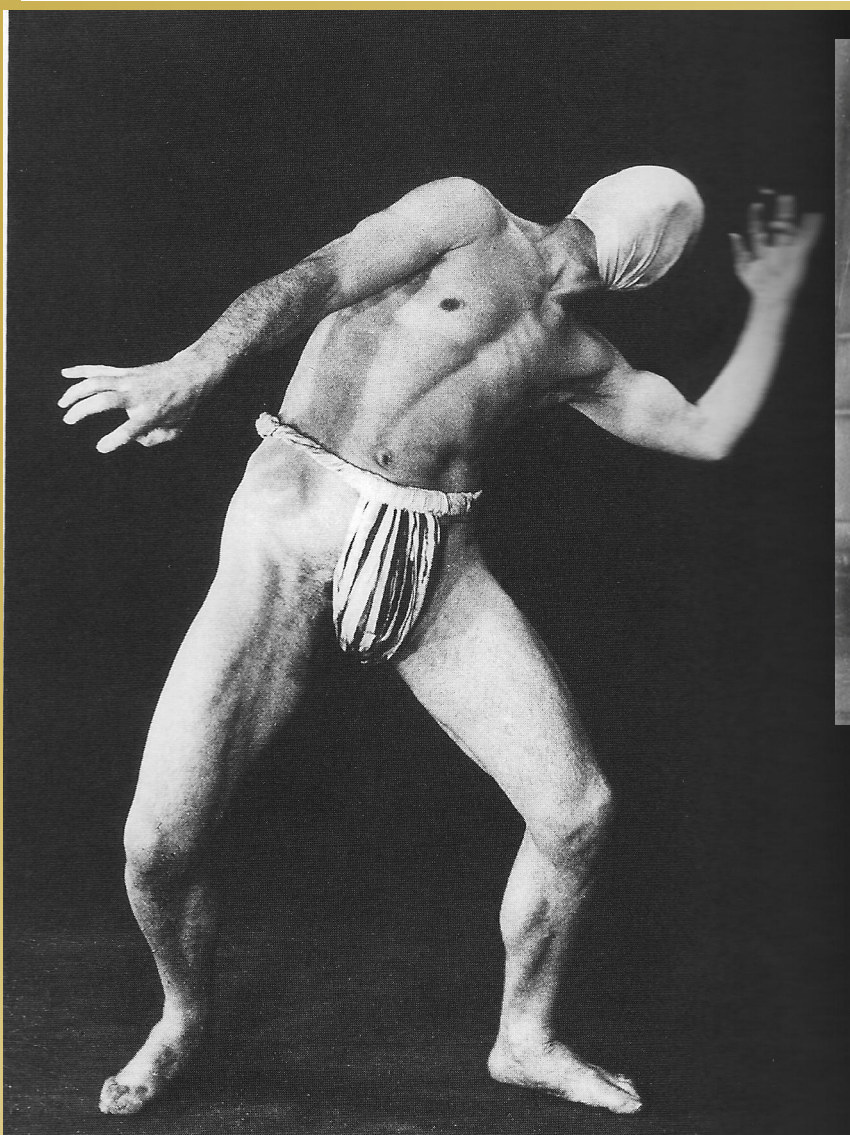
"Il mimo è una sequenza di azioni presenti.

Solo la parola può evocare le cose assenti.

Bisogna essere in grado di andare da un punto all'altro in un percorso che sia una

successione di disegni semplici.

Nel nostro mimo corporeo, la gerarchia degli organi d'espressione è la seguente: prima il corpo, poi le braccia e le mani, infine il volto".



"L'arte del mimo è arte del movimento corporeo".

"L'immobilità è un atto".

EdArtEs
Percorsi
d'Arte



Charles Dullin (1885–1949)

Al *Théâtre du Vieux Colombier*, Dullin fu il braccio destro di Copeau, del quale riprese gli insegnamenti, approfondendo i concetti di improvvisazione e mimo nel suo *Théâtre de l'Atelier*.

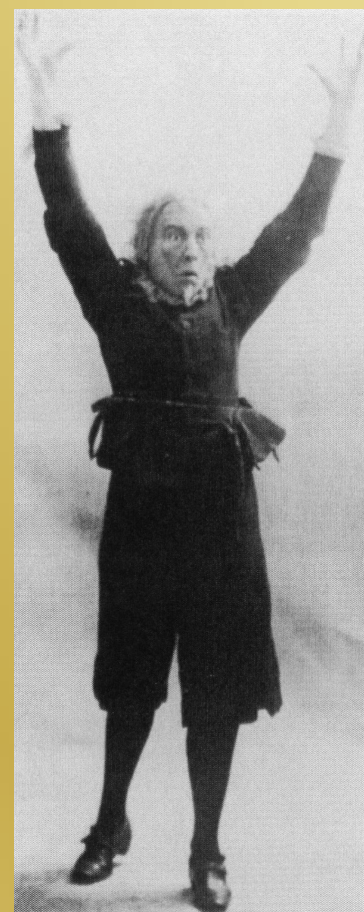
Nel 1927 con Louis Jouvet, Gaston Baty e Georges Pitoëff, fondò il *Cartel des Quatres*, per un teatro di qualità e non commerciale.

“L'improvvisazione è nel lavoro dell'attore uno strumento formativo importantissimo.

L'improvvisazione è un metodo operativo per sperimentare pratiche e problemi del gioco drammatico e per favorire lo sviluppo della personalità di ogni singolo allievo: a differenza degli insegnamenti tradizionali serve per non apprendere a imitare, ma per imparare a scoprire le proprie possibilità. In questa ricerca non serve imitare o mentire, la sincerità è condizione indispensabile e conquista faticosa e sempre minacciata.”



L'Atelier



“La presenza. Essere là. La presenza è una qualità discreta che emana dall'anima, che s'irradia e s'impone. I mestieranti, gli attori, gli autori stessi attribuiscono una maggiore importanza alle qualità esteriori (prestanza fisica, voce...); ma il pubblico subisce subito l'ascendente di una presenza reale. L'attore quando ha coscienza della propria presenza, osa exteriorizzare ciò che sente e lo farà nel modo giusto, perché non ha bisogno di sforzarsi; è seguito, ascoltato.”



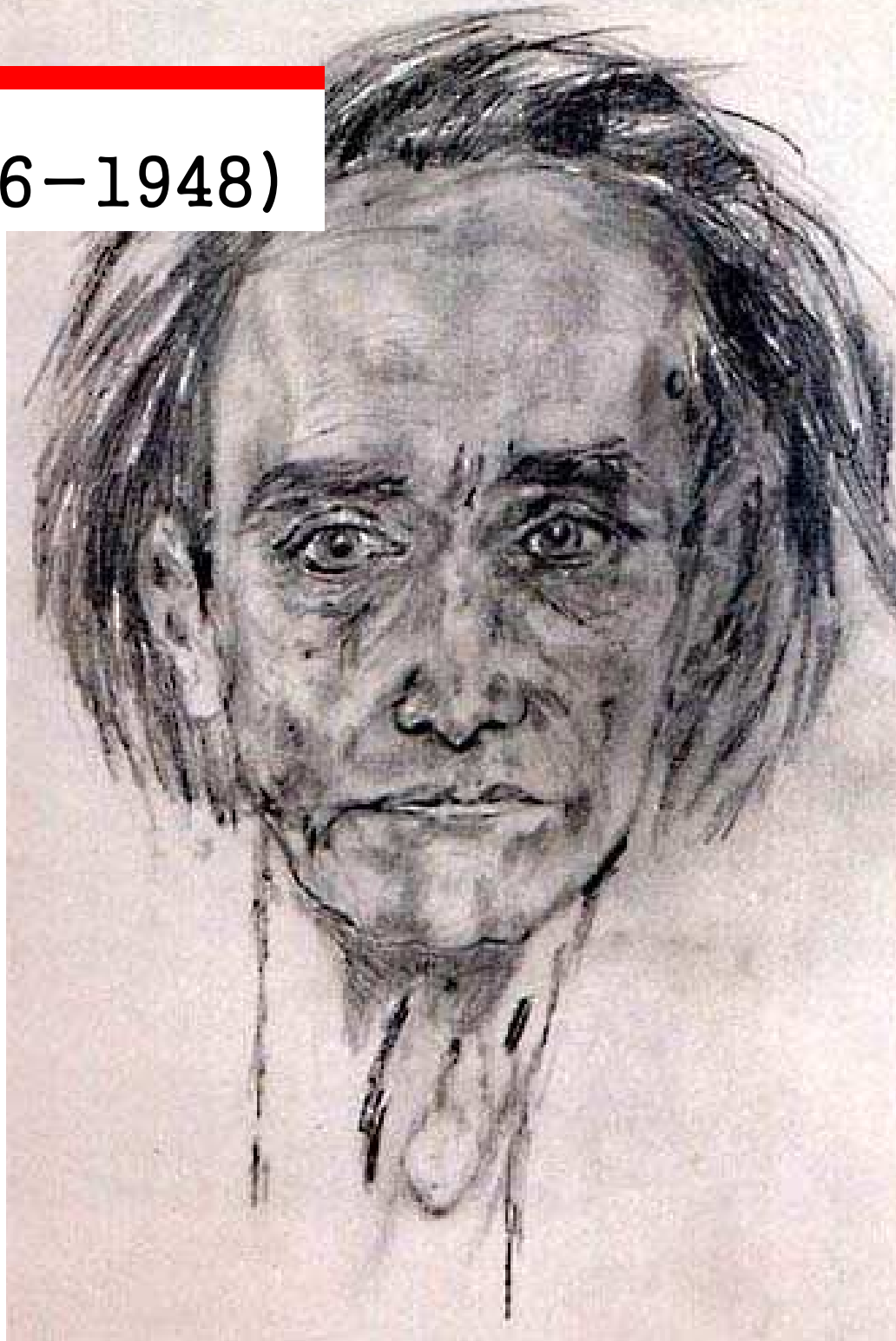
EdArtEs
Percorsi
d'Arte



Antonin Artaud (1896–1948)

L'ideale di Artaud era di cambiare non tanto la vita del teatro, quanto la vita stessa attraverso il teatro. Egli vedeva nel teatro un mezzo per costruire un'esperienza fondamentale che trascende la sfera estetica e che è capace di cambiare in profondità chi la fa e chi l'osserva, al di là della quotidianità. Lo studioso si spingeva a parlare di un "teatro necessario" definito come il "teatro della crudeltà". Artaud propone un teatro che necessiti di manifestarsi attraverso un evento pericoloso, che metta in discussione le tranquille certezze di chi vi partecipa; deve far rinascere crudelmente una reale comunicazione, con quanto di rischioso essa comporta; deve esserci un evento straordinario, una specie di "peste", che funga da condizione indispensabile per scatenare comportamenti nascosti e aprire la strada all'affermazione dei bisogni fondamentali dell'uomo. Il teatro della crudeltà passa attraverso la negazione del teatro e più profondamente dell'autore. Si tratta di riscoprire un nuovo linguaggio, come sistema di segni, di cui è artefice il corpo dell'attore, e fare della scena il luogo di uno spettacolo che dia l'impressione di essere imprevisto e irripetibile come qualsiasi atto della vita, e che soprattutto mette in gioco non solo lo spirito dello spettatore ma anche i suoi sensi e la sua carne.

"Il teatro della crudeltà non è una rappresentazione. È la vita stessa in ciò che ha di irrappresentabile. La vita è l'origine non rappresentabile della rappresentazione. Ho detto crudeltà come avrei detto vita."



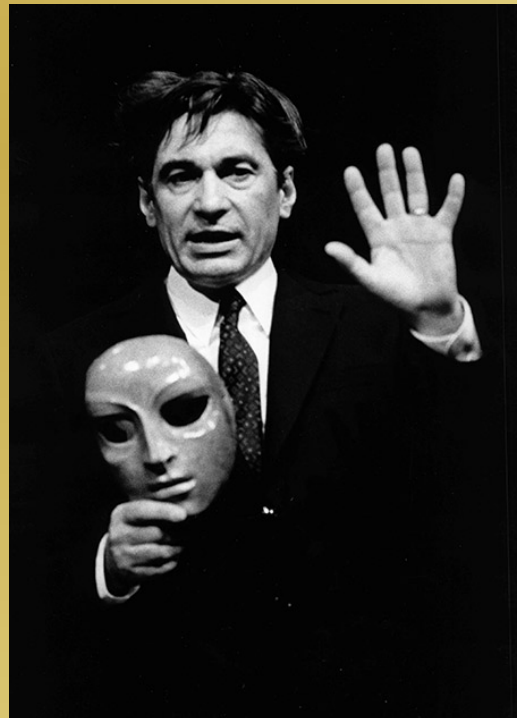
"Del corpo attraverso il corpo
con il corpo dal corpo
e fino al corpo. La vita,
l'anima non nascono che dopo."

EdArtEs
Percorsi
d'Arte



Jaques Lecoq (1921 - 1999)

Lecoq è stato un attore teatrale, mimo e pedagogo francese, fondatore della *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*. Grazie ai suoi studi sul teatro fisico, al recupero della maschera e del coro greco e degli insegnamenti della Commedia dell'Arte, concepisce un modo di calcare la scena teatrale lontano dai gesti codificati dell'epoca, verso un'espressione corporea sempre più consapevole (scrive *Le corps poétique*).



“Non si tratta di trasmettere un sapere in modo automatico,

ma di cercare di comprendere insieme, di trovare tra

il maestro e l'allievo un punto più alto che faccia dire al maestro, per i suoi allievi, delle cose che non avrebbe mai potuto dire senza di loro e di suscitare negli allievi, grazie alla loro curiosità e disponibilità, una conoscenza.”



“Sono arrivato al teatro attraverso lo sport”

“La pedagogia teatrale: solo il corpo, coinvolto nel lavoro, può veramente cogliere l'esattezza di un movimento, la precisione di un gesto, l'evidenza di uno spazio.”

La pedagogia del corpo poetico

“Il movimento non è un percorso ma una dinamica, diversa da un semplice spostamento da un punto all'altro. Ciò che importa è *come* lo si compie. L'essenza dinamica del mio insegnamento è costituita dai rapporti tra ritmi, spazi, forze. L'importante è riconoscere le leggi del movimento, partendo dal corpo umano in azione:

equilibrio, disequilibrio, opposizione, alternanza, compensazione, azione, reazione.”



*EdArtEs
Percorsi
d'Arte*



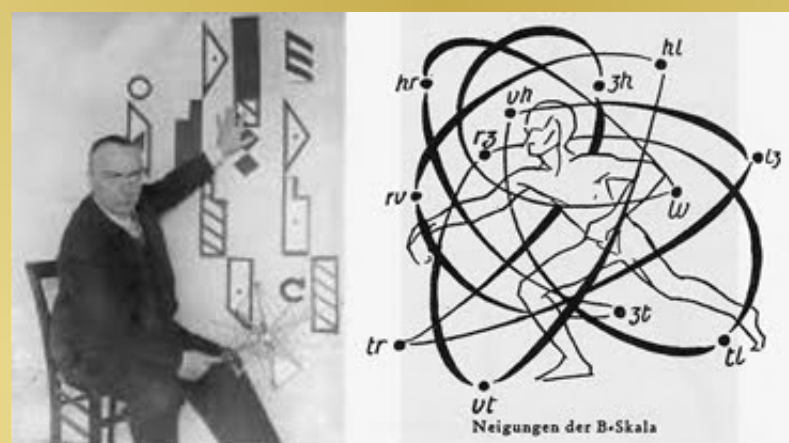
Rudolf von Laban (1879–1958)

Laban è considerato a tutti gli effetti uno dei “padri fondatori” della danza contemporanea.

Coreografo, teorico della danza, rinnovatore, con i suoi discepoli Mary Wigman e Kurt Jooss. La sua analisi del movimento, grazie all'osservazione dei cicli di produzione industriali e all'esperienza militare, ha portato ad uno sviluppo dell'arte Coreutica libera dai condizionamenti del codice classico-accademico e, **valorizzando le capacità creative di ciascun individuo**, ha messo in luce le potenzialità educative insite nell'arte della danza.

“Non c'è un'estetica a priori che definisce lo spazio e ne impone i limiti al corpo, ma è il corpo che crea il proprio spazio e lo definisce attraverso lo sviluppo delle **direzioni** che scaturiscono dal moto stesso.”

“Alleanza. Attività comune, creare comune. Un simbolo del nostro tempo. Non solo nelle orribili fabbriche nelle nostre grandi città con la loro imposta suddivisione del lavoro. Anche nella festa, nel gioco, nella celebrazione, l'individuo è rappresentante della comunità, che nella stessa conformazione degli individui tende verso la grande opera di una nuova cultura.”



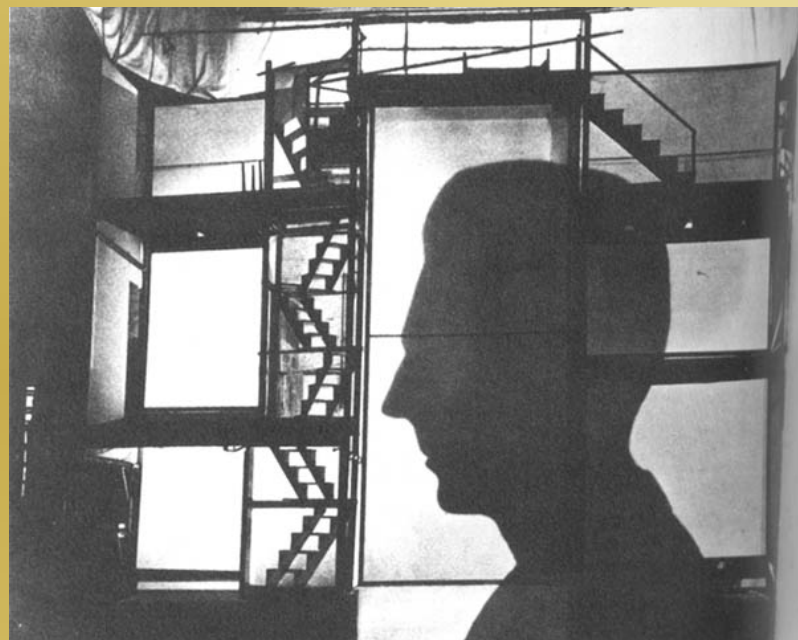
L'Atelier Fur Tanz Und Buhnenkunst

*EdArtEs
Percorsi
d'Arte*



Erwin Piscator (1893–1966)

Regista teatrale. Attivo alla *Berliner Volksbühne* (1923–27) e al *Theater am Nollendorfplatz* (1927–29); abbandonò nel 1931 la Germania e dopo una lunga permanenza in Russia (1931–36) fu a Parigi e a New York. Tornato in Germania nel 1951, dal 1962 fu direttore della *Freie Volksbühne* di Berlino ovest. Portò nel teatro una pratica politica e rivoluzionaria rielaborando i testi in senso marxista e avvalendosi nella messinscena delle più moderne novità scenotecniche (la piattaforma, il *tapis roulant*, la scena multipla, ecc.) e del cinema, inserendo nell'azione filmati e proiezioni. I suoi spettacoli miravano a trascinare lo spettatore nel turbine della dialettica politica ed erano «azione politica» tesa a cambiare la coscienza dello spettatore.



L'uomo sulla scena ha per noi il valore di una funzione sociale.

Al centro del nostro interesse non stanno i rapporti dell'uomo con se stesso, né i suoi rapporti con Dio, ma i suoi rapporti con la società.

Dove egli si presenta, si presenta insieme con lui anche la sua classe e il suo ceto. Quando entra in un conflitto, morale, spirituale o istintivo, entra in un conflitto con la società [...].

Un'epoca in cui sono all'ordine del giorno i rapporti interni della collettività, la revisione di tutti i valori umani, la riforma di tutti i rapporti sociali, non può veder l'uomo altro che nella sua posizione di fronte alla società e di fronte ai problemi sociali della sua epoca, cioè l'uomo come essere politico—che non si determina per colpa nostra, ma per la disarmonia delle attuali condizioni sociali che rendono politica ogni manifestazione della vita— può condurre, in un certo senso, a una distorsione dell'immagine dell'uomo ideale, questa immagine avrà almeno il vantaggio di corrispondere alla realtà.



Il teatro politico

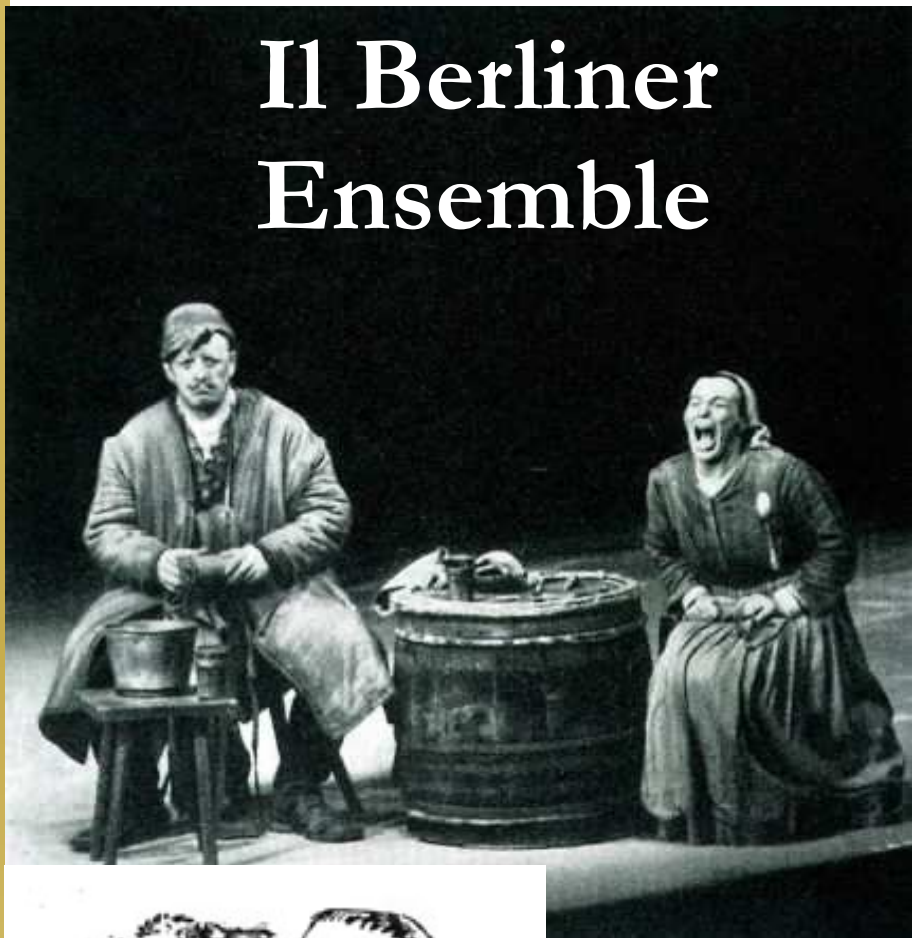
EdArtEs
Percorsi
d'Arte



Bertold Brecht (1898–1956)

Brecht partì da una concezione anti-romantica dell'arte: essa doveva stimolare innanzitutto la ragione. Per questo elaborò un teatro che chiamò “**epico**”, volto a provocare una sorta di **straniamento** nello spettatore (ottenuto attraverso tecniche particolari, dalla costruzione drammaturgica alla recitazione distaccata, all'inserimento di commenti, cartelli, canzoni) che non doveva immedesimarsi durante la rappresentazione, ma doveva rimanere lucido ossia mantenere una **distanza critica** allo scopo di riflettere su quello che vedeva in scena. Solo così avrebbe potuto capire la realtà sociale: un prodotto storico e quindi non eterno, ma soggetto a modifiche. Nel 1948 a Berlino est fondò il teatro *Berliner Ensemble* e vi lavorò fino alla morte.

Il Berliner Ensemble



“Spiegare l'utilizzabilità politica dell'arte drammatica non aristotelica è un gioco da bambini; le difficoltà cominciano quando si passa alla sfera dell'estetica. Bisogna instaurare nel teatro un'esperienza artistica di un tipo completamente nuovo. Si tratta di togliere all'esperienza artistica il suo carattere metafisico e di renderla terrestre. L'uomo non continuerà più ad essere l'oggetto di potenze ultraterrene, né della propria “natura”. Il nuovo teatro crea il piacere (e vive del piacere) che procura il dare forma ai rapporti umani.”

EdArtEs
Percorsi
d'Arte



“Pensaci” di Bertold Brecht

Pensaci che l'uomo è nemico all'uomo
e trama la distruzione.

Pensaci sempre, pensaci ora,
in questo attimo di marzo,
sotto questo cielo annuvolato,
mentre ti pare di udire la crescita come un crepitio sottile,
e le selve svellano i cardi sotto il canto dell'allodola,
anche il questo attimo pensaci!

Pensaci se un mano ti sfiora
con tenerezza,
pensaci nell'abbraccio della tua donna,
pensaci, quando ride il tuo bambino!
Pensaci, che dopo le immani distruzioni
ognuno dimostrerà che era innocente.



Pensaci:

in nessun luogo sulla carta geografica sta la Corea e Bikini,
ma dentro il tuo cuore.

Pensaci, che è tua la colpa di ogni orrore
Che si perpetra lontano da te.

No, non dormite
mentre gli ordinatori del mondo sono al lavoro!
Siate diffidenti verso il potere, che essi
pretendono di acquisire per voi!

Vigilate perché i vostri cuori non siano vuoti,
quando si specula sul vuoto dei vostri cuori!

Fate l'inutile, cantate le canzoni
che non si attendono
dalla vostra bocca!

Siate incomodi, siate la sabbia,
non l'olio nell'ingranaggio del mondo!

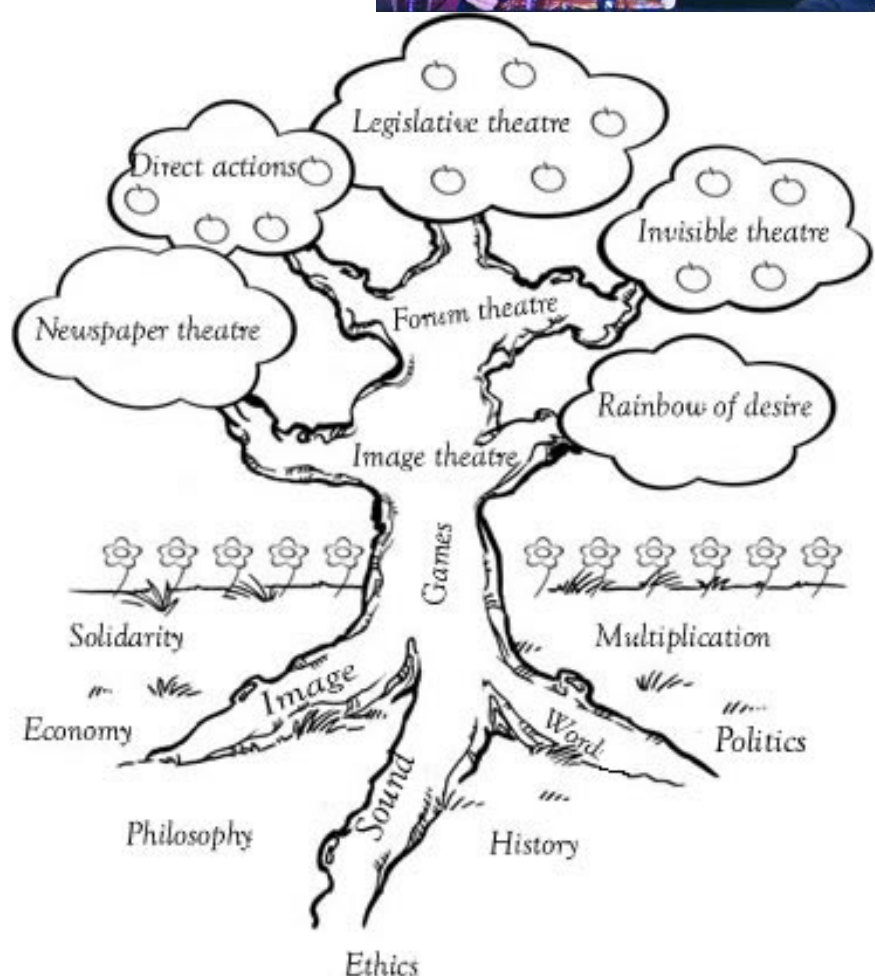
EdArtEs
Percorsi
d'Arte



Augusto Boal (1931 - 2009)

Nel 1956 Boal diventa direttore del Teatro Arena di San Paolo (Brasile) e istituisce un laboratorio per la formazione dell'attore in cui propone il "metodo Stanislavskij". Nei primi anni '70, Boal definisce ciò che per lui significa *Teatro dell'Oppresso*, ovvero l'attivazione teatrale degli spettatori che si ribellano alla propria passività e prendono il controllo dell'azione teatrale, metafora della vita stessa. Per Boal l'essenza del teatro sta nell'essere umano che si osserva.

**L'essere umano *non fa* teatro
ma
è teatro.**



"Per la prima volta il significato politico e la funzione sociale del teatro alloggiò nella mia coscienza. Prima usavo scrivere per me stesso, ora avrei dovuto scrivere per il pubblico. Cosa volevamo dire al nostro pubblico? Il teatro dovrebbe divertire o educare? Il termine educare deriva dalla radice latina e significa condurre fuori. Dove condurre il pubblico?"

"Il teatro dell'oppresso ha due principi fondamentali: in primo luogo aiutare lo spettatore, individuo passivo, recettore, depositario, a trasformarsi in protagonista di un'azione drammatica, in soggetto, in creatore, in trasformatore; in secondo luogo a cercare di non accontentarsi di riflettere sul passato, ma di preparare il futuro."

Basta col teatro che non fa che interpretare la realtà:
bisogna trasformarla!"



**Teatro
dell'Oppresso**

*EdArtEs
Percorsi
d'Arte*



Julian Beck (1925–1985) Judith Malina (1926–)

Il gruppo che negli anni Cinquanta ha inventato la nuova avanguardia teatrale e l'off-Broadway, che negli anni Sessanta ha spezzato con i suoi spettacoli le barriere tra scena e platea alla ricerca di un totale coinvolgimento dello spettatore, fondendo Piscator, Artaud e Mejerchol'd con le tecniche orientali. Ma il Living Theatre è stato anche promotore di un nuovo stile di vita: pioniere della rivoluzione sessuale e fautore di una cultura politico-comunitaria basata sull'anarchia non violenta.



“Trent’anni a creare teatro politico – Il teatro è nel mondo, il mondo è nel teatro, il teatro è nelle strade, le strade nel teatro – e avendo sempre come obiettivo quello di unire ogni sforzo per trovare modi di sollecitare il pubblico, spingendolo a entrare, a partecipare: il famoso coinvolgimento, il senso della vita, dell’essere tutt’uno; recitare insieme.”

“Notte. Sogni. Ammutinamento. Fuga. Fuga. Prigione. Notte. Trappola. Notte. Ammutinamento. Rivolta. Come? Ispira. Studia. Organizza. Mobilita. Ama. Agisci. Erompere dalla prigione, dal teatro, nel mondo.” Il teatro è come una barca, è soltanto grande così, ma la rivolta è il rovesciamento del sistema, la rivoluzione è il capovolgersi della marea.

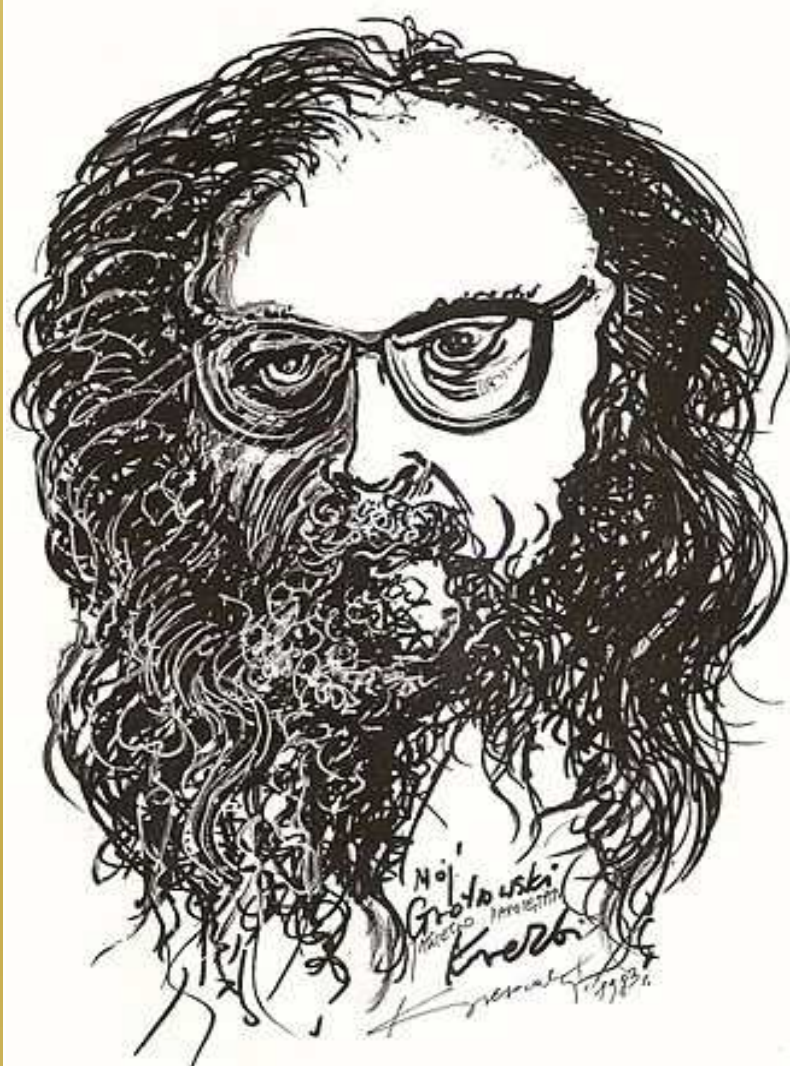
EdArtEs
Percorsi
d'Arte



Jerzy Grotowski (1833–1999)

Nel suo lavoro Grotowski si ispirò a diverse fonti: Mejerchol'd, Vachtangov, Delsarte, ma soprattutto raccolse e superò la teoria di Stanislavskij. Il suo scopo principale, riassunto nel termine **Teatro-Laboratorio**, non era costruire spettacoli, ma condurre ricerche centrate sull'attore e sulla sua arte. Il teatro per Grotowski aveva una finalità conoscitiva dell'essere umano e rappresentava un mezzo per entrare in relazione con una verità superiore; lo spettacolo non diventava il fine del suo lavoro, ma una tappa di un cammino sempre in evoluzione. Premessa fondamentale della sua teoria è un ritorno al teatro magico-rituale primitivo. Bandite le scenografie tradizionali, la sua riforma si concentra e concretizza nell'essenza più profonda del teatro, a cui era necessario tornare eliminando ciò che non fosse strettamente necessario e non fosse creato dai gesti e dalla

voce dell'attore. Definì **"teatro povero"** questo tipo di teatro. Il pubblico era, dopo l'attore, l'altra componente essenziale della rappresentazione e doveva essere messo in una posizione che gli permettesse di svolgere inconsciamente il suo ruolo di **spettatore-testimone**. Intorno al 1970 Grotowski prese alcuni giovani senza nessuna esperienza teatrale professionale e lavorò per sviluppare un metodo in grado di guidare i partecipanti verso il rapporto elementare tra le persone e i loro corpi, l'immaginazione, il mondo naturale e le relazioni umane, aprendo una nuova fase del suo lavoro. Nel 1985 ha fondato a Pontedera, vicino Pisa, il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards in cui si è occupato di quello che lui stesso ha definito ***Arte come veicolo***.



“Nello spettacolo la sede del montaggio è nello spettatore; nell'arte come veicolo la sede del montaggio è negli attuanti, negli artisti che agiscono. Mentre lo spettacolo è creato per produrre effetti in chi lo guarda, nello spettatore, il lavoro dell'arte come veicolo, tende a produrre effetti primariamente in chi lo esegue.”

Il Teatr Laboratorium



EdArtEs
Percorsi
d'Arte



Teatro povero – Performer – Jerzy Grotowski



Per un teatro povero (1968)

“Il teatro può esistere senza costumi e scenografie? Sì. Può esistere senza musica che commenti lo svolgersi dell’azione? Sì.

Può esistere senza effetti luce? Certamente.

E senza testo? Sì; la storia del teatro ce lo conferma. Ma può esistere il teatro senza attori?

Può esistere il teatro senza spettatori? Ce ne vuole

almeno o uno. Così non rimane che l’attore e lo spettatore. Possiam perciò definire il teatro come “ciò che avviene tra l’attore e lo spettatore”. Tutto il resto è supplementare.

“Eliminando gradualmente tutto ciò che é superfluo, scoprimmo che il teatro può esistere senza cerone, costumi e scenografie, senza uno spazio scenico separato (il palcoscenico), senza gli effetti di luce e suono, etc. Non può invece esistere senza un **rapporto diretto e palpabile, una comunione viva tra attore e spettatore**”. “

Tutti gli altri elementi visuali, per esempio gli elementi plastici, sono costituiti dal corpo dell’attore e gli effetti misurali dalla sua voce.”

Il Performer (1987)

“Il *Performer* è un uomo d’azione. Non è qualcuno che fa la parte di qualcun altro. È l’attuante: è al di fuori dei generi artistici.

Il *Performer* è uno stato dell’essere.

L’uomo di conoscenza dispone del *doing*, del fare e non di idee o teorie.

L’apprendista lotta per comprendere, per ridurre lo sconosciuto a conosciuto, per

evitare di fare.

Per il fatto

stesso di voler

capire, oppone

resistenza. Può

capire solo se

fa. Fa o non fa.

La conoscenza è

questione di

fare”.



EdArtEs
Percorsi
d'Arte



Eugenio Barba (1936–)

Regista e teorico teatrale italiano. Emigrato in Norvegia, si spostò poi in Polonia dove nel 1962 divenne assistente di Grotowski.

L'influsso dell'esperienza polacca lo portò a fondare, al suo ritorno a Oslo nel 1964, l'*Odin Teatret*. Trasferì poi il suo teatro-laboratorio a Holstebro in Danimarca. La ricerca con gli attori dell'*Odin*, il continuo training, l'interesse per l'antropologia e per le differenti culture teatrali lo portarono a formulare l'Antropologia Teatrale.

Antropologia teatrale è lo studio del comportamento scenico pre-espressivo che sta alla base dei differenti generi, stili, ruoli, e delle tradizioni personali o collettive. Secondo Barba in una situazione di rappresentazione organizzata la presenza dell'attore si modella secondo l'utilizzazione extra-quotidiana del corpo-mente, ed è ciò che si chiama tecnica. La presenza dell'attore, il suo *bios* scenico, permettono di tenere l'attenzione dello spettatore prima di trasmettere qualsiasi messaggio.

L'Odin Teatret



“Il *training* non è una forma di ascesi personale, una persecuzione del corpo. Il *training* è un test che mette alla prova le proprie intenzioni, fino a che punto si è pronti a impegnare tutta la propria persona per quello che si crede e afferma. Questo lavoro quotidiano, ostinato, paziente, spesso nell'oscurità, è un fattore concreto della trasformazione dell'attore come uomo e come membro del gruppo.”



EdArtEs
Percorsi
d'Arte



Peter Brook (1925–)

Regista teatrale e cinematografico inglese. La ricerca di Brook si può riassumere nella formula *l'arte come relazione*: alla relazione infatti tende il suo teatro: una rete di relazioni innanzitutto tra gli attori poi con il pubblico e con lo spazio.

Nel 1970 ha fondato a Parigi il *Centre international de création théâtrale*, dove, parallelamente alle ricerche di Grotowski e del Living Theatre, sono state sperimentate le possibili applicazioni teatrali di un linguaggio non significante, improvvisato e massimamente gestualizzato.



“Gli esercizi fungono, per così dire, da esperienza condivisa. Così si passa dall’IO al NOI, senza sacrificare alcun termine, anzi al contrario. Proprio dal loro pari sviluppo nasce la creatività di gruppo.”

“Non ho mai creduto in un’unica verità, né in quella mia né in quella degli altri; sono convinto che tutte le scuole, tutte le teorie possono essere utili in un dato luogo e in una data epoca; ma ho scoperto che è possibile vivere soltanto se si ha un’ardente e assoluta identificazione con un punto di vista. A mano a mano che il tempo passa, che noi cambiamo, che il mondo cambia, tuttavia, gli obiettivi si modificano e il punto di vista muta. Se vogliamo, infatti, che un punto di vista sia di qualche aiuto, bisogna dedicarvisi con tutte le nostre forze, difenderlo fino alla morte. Nello stesso tempo, però, una voce interiore sussurra: Non prenderti troppo sul serio. Tieniti forte e lasciati andare con dolcezza”.

Le
Théâtre
des
Buffes
Du
Nord



EdArtEs
Percorsi
d'Arte

L'Animazione teatrale

"Che cosa è l'animazione? In Italia l'animazione è diventata un *modo di mettere in causa il teatro*. Di rifiutarlo così come esiste ed, eventualmente, di riproporlo ex novo. La nostra animazione, nei casi più interessanti, si realizza in un complesso di attività che hanno lo scopo di liberare la personalità e di favorire la libera espressione (mediante gli elementi tipici del linguaggio teatrale: gesto, proiezione dell'io, relazione, manipolazione di oggetti, parola, ecc), rimuovendo i condizionamenti prodotti dall'ambiente, stimolando un rapporto critico con il prossimo e sollecitando un cosciente e costruttivo spirito di gruppo tra quanti partecipano all'esperienza."

Gian Renzo Morteo



Perché ci rivolgiamo agli insegnanti? Per far leva su quella componente umana, politica e sociale insita pur sempre nella loro scelta professionale: per offrire loro lo spunto pedagogico nuovo emerso casualmente all'interno della nostra modesta istituzione, per stimolarli al recupero della loro personale teatralità di uomini, per indurli ad offrire ai bambini il clima teatrale come mezzo didattico e liberatorio della teatralità di comportamento.

Franco Passatore

L'Animazione teatrale fu un movimento della seconda metà del Novecento con dominanti connotati drammaturgici, artistici e pedagogici, benché le sue radici affondino pienamente nella temperie storico-culturale della prima parte del secolo. L'eredità del passato, a cui l'animazione guarda con più interesse, è quella legata alle modalità e alle esperienze che fanno leva sul collettivo e sul partecipativo. In linea generale riprende: una sensibilità drammaturgica attenta allo spazio e alla relazione tra le persone, una propensione verso la scrittura originale, spesso di matrice collettiva, e la scrittura scenica.

Fa sue le istanze pedagogiche, le tesi del teatro creativo, partecipativo e auto-attivo, le considerazioni sul teatro come bene culturale e come servizio pubblico. Si muove antropologicamente tra la dimensione della festa e del teatro-attualità, comunque socialmente impegnato. Prende suggestioni dalla dimensione laboratoriale, cogliendone l'aspetto di "avvenimento" più che di "rappresentazione" e presta, in un primo momento, più attenzione al "processo" che alla formalizzazione del prodotto.

Loredana Perissinotto

IL TEATRO NELLO SPAZIO DEGLI SCONTRI

Recitare impersonare parlare ascoltare ricordare scrivere vergognare mangiare improvvisare ballare schiaffeggiare imparare animare decentrare ovvero del fare teatro, del trasmettere ciò che si sa, del cercare insieme, dello stare soli. Ma perché chiamiamo tutto questo animazione?

Giuliano Scabia

*EdArtEs
Percorsi
d'Arte*

