

# L'interpretazione di un testo teatrale

di *Gaetano Oliva*

## I. ANALISI DELL'OPERA

### L'interpretazione

L'interpretazione di un testo, di una narrazione, di un personaggio, da parte dell'attore consiste nella creazione di una sensazione o di un'immagine in precedenza elaborata dall'autore attraverso la scrittura, in un'azione scenica (fisica) tramite l'uso di diversi linguaggi performativi.

A tale proposito Pirandello afferma:

Ora che fa l'attore? Fa proprio il contrario di ciò che ha fatto il poeta. Rende, cioè, più reale e tuttavia men vero il personaggio creato dal poeta, gli toglie tanto, cioè, di quella verità ideale, superiore, quanto più gli dà di quella realtà materiale, comune; e lo fa men vero anche perché lo traduce nella materialità fittizia e convenzionale della scena.<sup>1</sup>

L'attore impara un testo entrando nel mondo voluto dall'autore, per poi rivicarlo, ricrearlo, secondo i propri modi di espressione, sia come idea, sia come azione. A tale proposito:

Il compito fondamentale dell'attore di teatro [...] è la creazione di un personaggio pieno e vitale. Fin dall'inizio del suo lavoro l'attore deve mettersi sulla via della comprensione e dell'acquisizione di questo personaggio intiero addestrando se stesso [...] l'attore deve incarnare il personaggio nel suo significato più profondo, cioè nella sua finalità e nella sua ideologia. Questo lavoro di approfondimento dell'immagine è, naturalmente, caratterizzato non solo da momenti obbiettivi, ma anche da momenti soggettivi.

Il personaggio concepito da realizzare non è condizionato soltanto dai dati dell'opera scritta nella sua intierezza, ma anche dalla natura dell'attore stesso, in quanto personalità definita. Tutti i problemi che egli deve, nella sua interpretazione, impersonare non possono in alcun modo esser scissi dalla esistenza dell'attore in quanto individualità

---

1 LUIGI PIRANDELLO, *Arte e Scienza*, Milano, Mondadori, 1994, p. 101.

definita, coi suoi dati particolari di carattere e di cultura. Specialmente all'inizio del lavoro questa relazione tra l'attore, in quanto individuo, e la forma da realizzare, è fortemente accentuata. E l'accento particolare cade nel momento del rapporto emotivo, nel suo, diciamo così, saggiare, del personaggio, questo o quell'aspetto a lui congeniale e che immediatamente lo invaghisca; aspetti questi che possono e debbono costituire i punti iniziali e di appoggio per la sua opera creatrice. Soltanto in seguito, procedendo oltre, nella fase dell'approfondimento conoscitivo dell'intiera opera, l'attore comincia ad espletare il suo lavoro sul contenuto ideologico. Egli deve quindi far suoi i problemi generali di cui consta l'opera.

Perciò l'attività dell'attore, nella creazione del suo personaggio, è inevitabilmente duplice: il personaggio essendo, da un lato costituito dalla definita personalità dell'attore, in quanto individuo con tutte le sue personali caratteristiche, dall'altro dalla relazione di questa personalità colla richiesta comprensione e acquisizione del problema centrale dell'opera.<sup>2</sup>

L'attore nella costruzione di un personaggio, può intervenire con la ricchezza dei propri mezzi creativi o interpretativi, approfondendo, completando, senza mai però snaturare il testo:

Gli attori della scuola di Stanislavski durante le prove recitano non solo i pezzi della loro parte, ma anche pezzi che, di fatto non esistono nell'opera scritta, e che sono necessari all'attore per raggiungere una piena adesione sentimentale alla parte stessa. Prove di questo tipo mettono l'attore in condizioni da sentirsi un tutto libero di muoversi in ogni senso, rimanendo sul piano dell'immagine progettata. *E questo è precisamente il lavoro che collega i lontani pezzi della sua parte nell'ininterrotto sentire di un'unica immagine di uomo vivo.*<sup>3</sup>

Da ciò si può affermare che l'interpretazione può essere per l'attore «materia d'arte»<sup>4</sup>. Sia la scrittura del testo, sia il dare a queste parole e ai sentimenti una forma scenica (fisica) ben definita, sono entrambi appartenenti a un processo artistico. L'opera teatrale, nata dall'immaginario dell'autore, trova una sua maggiore completezza con l'opera creatrice dell'attore.<sup>5</sup>

2 VSEVOLOD I. PUDOVCHIN, *L'attore nel film*, Roma, Edizioni di Bianco e nero, 1939, p. 19.

3 Ivi, p. 22.

4 La definizione si trova in CARLO TAMBERLANI, *L'interpretazione nel teatro e nel cinema*, Roma, Azienda Tipografica Editrice Nazionale Anonima, 1941, p. 17.

5 Questa affermazione cerca di integrare e di superare l'idea di Benedetto Croce il quale affermava che la figura dell'attore non era quella "dell'artista" e che il suo ruolo scenico era solo quello del "trasformatore" di un'opera d'arte. Infatti, nel saggio i *Comici*, incluso nel quinto volume della *Letteratura della nuova Italia*, egli afferma: «Gli attori sono degli «interpreti» ed io proposi altre volte di assimilarli ai «traduttori», sia a quelli che svolgono una poesia di una in un'altra lingua, sia

È interessante riportare alcuni pensieri di Ernesto Rossi, scritti nel 1885, riguardo all'attore e la sua “funzione” di artista:

*L'artista* è colui, il quale, ai ricchi doni concessigli dalla natura, cioè eleganza, bella persona, buono accento, facile e chiara dizione, accoppia uno spirito colto nella Storia universale, nella perfezione della propria lingua, nella conoscenza della letteratura, e specialmente in quella drammatica, nell'armonia della poesia, onde il suo orecchio sia sensibile al suono melodico e possa conoscere la misura del verso; e per complemento è dotato di un gusto speciale per il bello estetico, che i filosofi chiamano sesto senso morale, e non è esclusivista, né per il classico, né per il romantico, né per il tragico, né per il comico. Educato al sentimento, si esalta o si umilia alla grandezza o deficenza di una statua o di un quadro, e col sentimento può giudicare. E soprattutto artista è colui, il quale possiede intera la più indispensabile di tutte le qualità: quella cioè, di potere assoggettare le proprie facoltà, fisiche e morali ai tanti e differenti caratteri, che egli si accinge ad interpretare e rappresentare sulla scena: di far suoi i pensieri, i sentimenti, le passioni, le qualità, i vizi, le virtù, i difetti sì fisici, che morali, e fare codesta trasformazione in modo così perfetto, da mostrare, prima all'occhio dell'autore il personaggio VIVENTE, quale egli lo ha ideato e poi a quello del pubblico; onde provare, se l'incarnazione del personaggio, tal quale venne ideata del poeta, è esatta.

*L'artista* fa sparire completamente la sua individualità, come l'autore fa sparire la sua ed è con questa scomparsa, che può ottenersi l'illusione completa, ed egli riesce ad ottenere quelli efficaci risultati, che l'autore aveva ripromesso a sé stesso. È per questa sola via, che ei può giungere alla sommità dell'Arte e della Verità, ed acquisire il titolo di collaboratore dell'opera, ed indiscutibilmente meritare il nome di *artista*. Ma colui, il quale possegga tutte le summentovate doti, meno quella della *trasformazione della sua soggettività* (la quale a vero dire, non saprei, se la si possa acquistare mediante lo studio, oppure sia un dono della natura), non potrà mai ottenere il nome di artista. Sia pure un buono, diligente, simpatico attore, dalla voce chiara e sonora, dalla dizione purissima, dalla varia istruzione, vesta egli con eleganza ricchi costumi, appropriati ed in armonia col carattere; rappresenti la sua parte, con anima

---

agli altri che cercano di trasfonderla in una pittura, in una scultura, in un'opera musicale. In questi e simili casi, è mera illusione che la stessa poesia venga riassunta in una forma diversa o che riceva completamento e arricchimento di ulteriori determinazioni. [...] Quanto più vigorosa è la personalità di un attore, tanto più egli si sovrappone al testo e l'arte sua se ne diversifica: il dilemma di ogni traduzione vale anche per essi: o languida fedeltà o infedeltà calda di passione. Vi sono attori piccoli, mediocri, grandi e grandissimi, ma non tra essi interpreti più o meno sapienti nell'adeguarsi ai testi, e vanissime sono sempre state le dispute sul modo di atteggiare e far parlare in scena, con esatta adesione al testo ed allo spirito dello Shakespeare, Re Lear e Amleto, Cordelia, Ofelia, e Desdemona. Questa esatta adesione non può ottenersi mai perché la voce originaria del poeta avrà forse qualche risonanza nelle nuove voci, ma è per sé unica e irripetibile». Cfr. BENEDETTO CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, Vol. V, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1939, p. 349. Inoltre Cfr. FEDERICO FRASCANI, *Croce e il teatro*, Napoli, Franco Di Mauro Editore, 1993, pp. 20-23.

ed affetto, se drammatica; con spigliata spiritosa vivacità se comica; se in luogo di regolare tutte queste sue doti naturali in prò dei caratteri per assimilarvisi, e dar loro uno speciale indirizzo, egli, sia per amore soverchio a sé stesso, sia per impotenza di trasmissione, le ritenga per sé ed assoggetti il carattere creato dall'autore, alla sua propria distinta esclusiva individualità, può darsi che egli ottenga dal pubblico un suffragio, ma questo suffragio, sarà momentaneo, finché durerà il bagliore delle belle doti naturali sopra accennate, ma non otterrà mai quello duraturo e più legittimo dell'autore e del critico, i quali non potranno riconoscerlo giammai l'uno collaboratore, l'altro artista, ed ei sarà distinto col nome di *attore*. Maggiore o minore potrà essere il grado di apprezzamento, che gli si conviene, ma sarà sempre un attore. Ma gli autori, i quali dal genio ottennero il dono ricchissimo della oggettività, o propria impersonalità, sono pochi e pochi in conseguenza sono gli *artisti*; ed è per questo, che critici e pubblico, non hanno da constatare e legittimare che successi effimeri e passeggeri. È in forza di questa trasmissione e sottomissione, che l'Artista diviene il necessario collaboratore dell'opera, e si eleva a tal grado, per l'anatomia morale, che egli fa e per la quale acquista la conoscenza quasi perfetta del cuore umano; che nel progresso della sua cultura, può divenire efficace aiuto al poeta, e può dare un saldo indirizzo alla critica. È perciò, che egli ha in sua mano la chiave, per liberare le ragioni, tenute prigioniere dal pregiudizio e per chiarire l'eccellenza da ogni lato, sia psicologico o razionale, drammatico o poetico, e possiede il segreto di svelare gli artifizio si congegni, mediante i quali, si vorrebbe far passare per profondamente razionale ed umana un'opera poetica o filosofica qualsiasi, mentre non è, che essenzialmente ideale, fantastica; in cui i caratteri non sono i liberi agenti in un fatto generato spontaneamente dalle loro passioni individuali distinte; ma schiavi di un'idea, di un principio, di un sentimento sorto nel cuore o nella mente del poeta.<sup>6</sup>

Da tali considerazioni si può definire che l'azione creativa dell'attore parte dal lavoro immaginario dell'autore (che a sua volta l'ha sviluppato dalla vita reale) rielaborandolo ed esprimendolo con caratteri personali. Inoltre è importante stabilire che il processo di formazione e di creazione dell'autore e dell'attore è sostanzialmente diverso, ma nello stesso tempo rigorosamente concomitante poiché entrambi convergono verso un medesimo scopo.

### Il metodo dell'interpretazione e della recitazione

Il lavoro interpretativo di un testo in genere può variare secondo il metodo pedagogico scelto. Esistono delle condizioni generali che valgono per qualsiasi metodo d'interpretazione e in generale si parte sempre dall'analisi e dalla conoscenza profonda del testo. Questa, che potrebbe sembrare un'affermazione ovvia, non

<sup>6</sup> ERNESTO ROSSI, *Studi Drammatici*, Firenze, Le Monnier, 1885, pp. 97-100.

lo è quando consideriamo quest'analisi come un'azione interpretativa, e, perciò, come prima tappa della funzione dell'attore. Tale funzione si basa sui seguenti punti:

- la conoscenza dell'idea dell'autore e i suoi elementi emozionali;
- l'acquisizione e l'interiorizzazione dell'opera da parte dell'interprete;
- la trasformazione delle immagini acquisite dalla lettura del testo in azioni sceniche attraverso i linguaggi performativi;
- la scelta logica e coerente del metodo pedagogico con cui costruire le azioni sceniche.

Tutta l'attività d'interpretazione deve essere disciplinata dalla scelta dei metodi che guideranno la recitazione dell'attore.

Il teatro, come ogni altra forma d'arte, consiste nella collettiva rappresentazione e trasfigurazione della realtà attraverso la sua riverberazione nell'opera d'arte. Nell'arsenale dei metodi mediante i quali il teatro afferma questo processo, il dialogo occupa indiscutibilmente il primo posto. La ricreazione della realtà, secondo le esigenze dell'autore, si ottiene nel teatro, principalmente per mezzo dell'arte dell'attore, per mezzo cioè dell'uomo vivente, per mezzo della sua azione, della sua parola, delle sue relazioni con gli altri personaggi nel dialogo. In verità, nella rappresentazione teatrale, l'azione si svolge anche indipendentemente dall'uomo e il materiale che costituisce la messinscena ha una parte nella diretta rappresentazione della realtà anche a prescindere dagli attori. E tuttavia il carattere del teatro rimane tale che il principio fondamentale che costituisce il contenuto dello spettacolo è l'uomo che parla, cioè a dire l'attore in relazione con un altro per mezzo del dialogo.

La rappresentazione della realtà, indipendentemente dall'attore, è una possibilità limitata al massimo grado dalla tecnica stessa del teatro. Esistono, è vero, casi in cui nel teatro si dà la parte principale al materiale scenico. Ma se il teatro si metterà per questa via rapidamente esaurirà le sue possibilità. Perché la rappresentazione di grandi e svariati eventi che circondano qualsiasi momento dell'attività umana, è possibile solo per mezzo della descrizione dialogata, cioè a dire ancora per mezzo della parola umana sulla scena, per mezzo dell'attore.

L'immediata rappresentazione di eventi organicamente connessi con l'azione, ma separati nel tempo e nello spazio, può effettuarsi in un lavoro teatrale mediante il racconto di essi.<sup>7</sup>

L'analisi del testo è il primo elemento che bisogna considerare per l'interpre-

<sup>7</sup> VSEVOLOD I. PUDOVCHIN, *L'attore nel film*, cit., p. 35.

tazione. Esso ha valore, sia per la realizzazione dell'opera, sia per la formazione della tecnica dell'attore.

La conoscenza del testo parte dall'esame attento della parola scritta, che rappresenta un contenuto ben determinato. A tale proposito Ernesto Rossi afferma:

L'artista nel silenzio e nel raccoglimento, legge, rilegge, studia l'opera, distingue le parti antitesiche dei caratteri, se convengono poi in armonia colle diverse passioni, e se queste passioni nascono e sviluppano con ordine naturale, o ricercato o forzato, e se si estrinsecano per la verità associata all'arte o per un verismo convenzionale associato all'artifizio. Generalmente fa questo studio sulle domande sulle risposte dei personaggi posti in antitesi; sopra i soliloqui, sopra gli *a parte*, esaminando, ponderando, e riflettendo se i personaggi sono in armonia con i loro sentimenti, colle loro azioni, col carattere e grado coi quali furono rivestiti dall'autore: può consultare sé stesso ed interrogarsi: è questa la domanda? – è questa la risposta? – è questa la riflessione? – è questa l'azione, che compirei io stesso, se mi trovasse in quelle condizioni morali del personaggio, nel quale io artista mi sono completamente trasfuso e sottoposto? Sì o no? ecco la questione.

[...]

Questo è lo studio, la cura, la religione, che un artista dovrebbe imporre a sé stesso, ogni qualvolta si accinge a rappresentare un nuovo lavoro o ad interpretare un nuovo carattere. Forte del suo studio, convinto del suo giudizio, può consultarsi coll'autore, comunicare le idee, stabilire da qual parte è l'errore e correggerlo.<sup>8</sup>

L'analisi del testo viene anche definita "rilievo estetico"; essa si basa concretamente sulla trama, il carattere dei personaggi, i rapporti di situazione e di ambienti. Tutti questi elementi costituiscono la parola "composta" del testo, con le sue risonanze e tutte le particolarità espressive, che attraverso ragionamenti, ricordi, intuizioni e sentimenti portano l'attore verso la sua condotta artistica e quindi all'interpretazione. Quindi il rilievo estetico del testo porta l'attore verso la consapevolezza dell'azione scenica mettendo in relazione la fantasia del testo e la realtà della scena.

## La trama

In un testo la progressione narrativa dell'avvenimento viene definita *trama* o *fatto*. Un'opera può trarre pretesto da un fatto reale o da uno fantastico e la sua *trama drammatica* rivela un particolare atteggiamento spirituale, morale, sociale, politico, poetico dell'autore. Questo atteggiamento, questa idea, questo mondo morale è l'oggetto dell'interpretazione scenica dell'attore.

8 ERNESTO ROSSI, *Studi Drammatici*, cit., pp. 104-105.

La trama di un'opera teatrale rappresenta l'equilibrio fra il mondo intenzionale dell'autore e lo sviluppo di un pensiero, di un'idea, in realtà scenica.

Un esempio sono le perfette trame delle opere di Pirandello che rappresentano un giusto rapporto tra realtà e fantasia quasi da imporre un sottilissimo gioco tecnico:

*Questa sera si recita a soggetto*

Questa commedia rappresenta i contrasti fra attori e regista, con il coinvolgimento del pubblico.

La volontà del regista di prevalere sul testo dell'autore si realizza con una serie di espedienti scenici. Fin dall'inizio, dalla platea, dalla galleria, dalle poltrone alcuni spettatori reclamano per la lite che si sente in palcoscenico, dietro il sipario chiuso; e poi continuano a dialogare col regista, il dottor Hinkfuss, a sipario aperto. Nell'intermezzo gli attori scendono fra gli spettatori, nel ridotto del teatro.

La ragione del contendere tra attori e regista è nella maniera in cui deve essere rappresentata la novella di Pirandello «Leonora addio!» (fa parte della raccolta *Il viaggio di Novelle per un anno*) messa in scena come spettacolo a soggetto, e cioè senza copione prestabilito. Il regista Hinkfuss traduce la novella in quadri e scene di smaccato gusto spettacolare, tutto esteriore, che smorza i sentimenti facendo perdere al testo, che ha per tema una passione travolge come la gelosia, tutto il suo intimo vigore. Da parte loro gli Attori rifiutano di assoggettarsi a lui che fa di essi personaggi quasi senza anima, in balia del regista e reclamano il primato della spontaneità, della passione e del talento individuale sul freddo gioco scenico e la necessità di un testo scritto da seguire. Il contrasto si arricchisce di trovate a effetto e sviluppa una fitta polemica sulla regia del Novecento in cui sono i semi di un profondo rinnovamento. Il dramma può procedere solo quando gli attori possono recitare liberamente, facendosi interpreti appassionati della drammatica trama.

La gelosia di Nico Verri per la moglie **Mommina**, di cui non riesce a dimenticare un passato piuttosto scabroso, esplode violenta, nel vano tentativo di cancellare quel passato, chiudendola in casa, impedendole di truccarsi e addirittura di pettinarsi. Nella povera **Mommina** perseguitata tornano i dolci ricordi della giovinezza, quando una delle sorelle giunge in paese per recitare Il *Trovatore*. **Mommina** nell'opera riconosce la favola della sua giovinezza e racconta le due storie alle bambine; mentre sta cantando «Leonora, addio» cade a terra morta. La partecipazione dell'attrice che impersona **Mommina** è talmente intensa e violenta che ne rimane tramortita, sopraffatta dalla sua interpretazione. Il regista si precipita a dire che l'inatteso colpo di scena dimostra giusta la sua concezione dello spettacolo soltanto spettacolare.<sup>9</sup>

9 Si riporta la trama di un'opera di Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto*. La commedia fa parte con *Sei personaggi in cerca di autore* e *Ciascuno a suo modo* di una trilogia che l'autore ha dedicato al teatro nel teatro, che hanno come soggetto i rapporti fra personaggi, attori, regista e pubblico. La commedia fu scritta da Pirandello a Berlino tra la fine del 1928 e l'inizio del 1929. LUIGI PIRANDELLO, *Questa sera si recita a soggetto*, in LUIGI PIRANDELLO, *Maschere Nude*, cit., p. 107.

Nell'opera teatrale il *pathos* dell'azione drammatica, si libera, si carica di contenuto e di significato morale, intellettuale, filosofico e poetico attraverso la parola.

Analizzare la parola di un testo vuol dire esaminare il principio immediato dell'azione del pensiero, infatti, soltanto dall'analisi della parola l'interprete può ricavare l'espressione precisa, chiara e definitiva del personaggio da recitare.

[L'Artista] potrà rilevare nel progresso di una azione, come il poeta, l'abbia voluta forzatamente svolta conseguentemente al suo pensiero, soggetta alla passione, e come ei vi imperi inesorabilmente dispotico con tutta la sua personalità, e come talvolta se alcuno dei caratteri in essa delineati, accidentalmente tenta svincolarsi dalle sue catene, egli restringa subito le anella, perché è la sua volontà che impone e non lo spontaneo logico sviluppo dei fatti natura e come sotto questa dispotica legge, l'uomo, questo misto di carne e sangue, diventi una statua, dai dettagli forse, ma senza anima, senza vitale espressione nel volto, e nel movimento del corpo: un pezzo d'argilla.

[...]

Egli nello studio delle sue creazioni deve astrarre sé da sé stesso; deve avere la potenza di porre l'opera della sua ispirazione innanzi al suo spirito stesso, ed attentamente studiare, esaminare e percepire coll'anima sua, ciò che potrebbe renderla perfetta, ciò che sovrabbonda, ciò che deturpa.<sup>10</sup>

Il racconto della trama deve avere tutti i caratteri del riassunto, sia pure in forma sintetica, dal quale devono emergere i ritmi narrativi espressivi, sia il ritmo della singola azione scenica, (nel conflitto fra personaggi), sia il ritmo generale della rappresentazione; inoltre nel suo sviluppo interpretativo, deve rispettare le leggi e le convenzioni dei linguaggi della comunicazione teatrale. Quindi per l'interpretazione è fondamentale che l'azione dell'attore sia quella circoscritta al fatto, alla trama, nel suo significato narrativo, in forma dinamica e immediata.

Nel teatro però i testi non sempre, nella loro disposizione letteraria narrativa, dialogica, coincidono con le necessità delle azioni sceniche, non può essere una semplice esposizione letteraria della trama, ed allora spesso l'interprete interviene graduando ritmi espressivi, intensificando ad arte i sentimenti del personaggio creando situazioni di tensione (*pathos*), con cesure e pause, e a volte operando anche opportuni tagli alla trama.

Nella ricerca di queste azioni si determina per opera dell'attore un "sottotesto" cioè quel testo che non è stato esplicitato dall'autore nella trama, ma che diventa importante per lo sviluppo scenico della stessa.

La sottopartitura, che – come spiegato – è una forma particolare del «sottotesto» stani-

10 ERNESTO ROSSI, *Studi drammatici*, cit., p. 99-104.

slavskijano, non consiste necessariamente nelle intenzioni o nei pensieri inespressi di un personaggio, ma può essere costituita da un ritmo, da un canto, da un particolare modo di respirare, da un'azione che non va eseguita nelle sue dimensioni originarie, ma viene assorbita e miniaturizzata dall'attore, il quale non la mostra, ma si lascia guidare dal suo dinamismo anche nella quasi immobilità.<sup>11</sup>

La ricerca di questo secondo mondo dell'autore deve avere un particolare valore, poiché l'autore non sempre pone il proprio pensiero in chiara evidenza. Forzarne i contrasti significherebbe non ritrovare più l'equilibrio del testo, della sua tematica dialogica e drammatica.

## Il carattere dei personaggi

Per l'attore il personaggio e la conoscenza del *carattere del personaggio* dell'opera, è il centro vitale di tutte le azioni sceniche del suo lavoro interpretativo. Infatti, è proprio il carattere dei personaggi a determinare l'intreccio, lo spazio in cui essi operano, si muovono e agiscono secondo la loro indole.

Sulla costruzione scenica del personaggio vertono molti principii interpretativi. Non è compito di questo lavoro discuterli. È essenziale che l'interprete giunga alla sua completa estrinsecazione del personaggio, e per questo deve scegliere lo schema interpretativo più idoneo, rispettando i principii di tutti i metodi.

Le caratteristiche date dall'autore al personaggio suggeriscono la fantasia e la personalità dell'attore che deve interpretarlo. La parte creativa del lavoro dell'attore è individuata nel passaggio dal personaggio dell'autore alla propria natura e del proprio mondo espressivo, cioè adattando il personaggio alla propria personalità.

Perfino nei primissimi momenti del lavoro preparatorio, nei quali l'attore cerca e intuisce, la via per creare, con se stesso, il personaggio che deve interpretare, egli dovrà raffigurarsi chiaramente un se stesso come la figura unitaria delineata nel testo scritto, alla quale egli tende e che infine si muoverà e parlerà sul palcoscenico. Egli intende bene che cosa debba essere la sua futura immagine sulla scena e come essa sia legata all'unità dello spettacolo. Ma, nel teatro, l'attore che sente e dà forma alla sua parte, nella forma trovata e realizzata dello spettacolo, rimane una persona viva. Il personaggio da lui creato non lo separa mai da se stesso quale vivente personalità che sente che parla e che vive.<sup>12</sup>

11 GAETANO OLIVA, *Il laboratorio teatrale*, cit., p. 226.

12 VSEVOLOD I. PUDOVCHIN, *L'attore nel film*, cit., p. 57.

L'azione interpretativa risiede nel mondo psicofisiologico dell'individuo, comune a tutti gli uomini. Il carattere del personaggio va ricercato in quelle passioni e in quei contrasti che si ripetono nell'azione drammatica o che si rivelano profondamente, di colpo, dall'Io del personaggio.

QUESTA SERA SI RECITA A SOGGETTO  
di Luigi Pirandello  
OSSERVAZIONI GENERALI  
Carattere della scena: *Parossismo*

1° Momento: *Malessere suscitato da un piccolo presente (l'alterco con la madre e le sorelle, le parole, offensive delle donne).*

2° Momento: *Risveglio di un passato vergognoso, causato dal piccolo presente.*

3° Momento: *Rappresentazione viva ed ossessionante del passato che si identifica col presente, che culmina in un eccitamento parossistico.*

**Verri** è impulsivo, violento, geloso, irragionevole e passionale; mentre **Mommina** è accomodante, sfinita, priva di volontà.

I rapporti di lei verso di lui sono di affetto, comprensione, docilità persuasiva, e di lui verso di lei di accanimento geloso, nell'eccitamento finale della passione: è addirittura irresponsabile.

La nota dominante della scena è **Verri**. **Mommina** è un doloroso commento.

In **Verri** i movimenti saranno sobbalzanti, discontinui, rapidi ed improvvisi a seconda dell'immagine che ossessionerà la sua fantasia. In **Mommina** non ci sarà che dello sbandamento debolmente reagente all'impeto di **Verri**. Solo nella scena che segue *l'attrice Mommina, libera di sé, si estenuerà* nel libero giuoco scenico da *protagonista* senza freno. Questa scena è legata al concetto generale del *Questa sera si recita a soggetto* ma solo nelle conclusioni che ne dà il regista al finale. Così presa a sé sono gli attori che *recitano* una regolare e quasi verista scena di gelosia.<sup>13</sup>

L'attore però prima di "vivere" il carattere del personaggio, in tutti i suoi aspetti, deve "vederlo", osservarlo nella sua quotidianità. L'artista che scruta la vita già la trasfigura osservandola dal punto di vista del proprio mondo espressivo. Questo determina che il personaggio sulla scena sarà comunque diverso dalla concezione originaria dell'autore sia dal punto di vista fisico sia nella sua interiorità psichica, che rimane legata alla personalità dell'interprete. Infatti, per quanto un attore cerchi di vivere la scena come nella vita quotidiana, un lavoro teatrale e le sue azioni sceniche non rappresentano un brano di vita vissuta, e perciò non seguono esattamente il ritmo delle emozioni umane. Le azioni sce-

13 CARLO TAMBERLANI, *L'interpretazione nel teatro e nel cinema*, cit., p. 187.

niche sono una sintesi armonizzata dove tutto è cronologicamente previsto, e le emozioni, che si sviluppano debbono condurre l'azione ad un conflitto, a una "catarsi" prefissata.

Ogni scena quindi ha un suo inizio, uno svolgersi e una fine, che, a loro volta, servono a costruire l'intelaiatura e il *pathos* del racconto drammatico.

Spesso il personaggio non rivela subito il proprio carattere, ma lo mette in luce nel graduale svolgersi dell'azione scenica, è compito dell'interprete di non attenersi alla sequenza delle sole battute o delle didascalie del testo, ma deve dimostrarlo costantemente, fin dall'inizio, attraverso il montaggio delle azioni sceniche, utilizzando sfumature e "sottotesto".

La ricerca del carattere serve a mostrare i sentimenti e l'intellettualizzazione discorsiva del dialogo testuale, più che alla costruzione del "tipo" del personaggio.

Nel teatro odierno non c'è un criterio di scelta dell'attore in funzione del personaggio da recitare, ma si affidano le parti di volta in volta, agli attori che più s'identificano con esse, su di un giudizio complessivo che unisce la fisicità e la capacità comportamentale scenica dell'attore.

La classificazione di un tempo dei "ruoli", che offriva un orientamento soprattutto tecnico nella scelta della parte per l'attore, è scomparsa<sup>14</sup>.

---

14 Nel teatro italiano, si passò, dopo la prima guerra mondiale, dal concetto del ruolo, alla dicitura generica di "assegnazione delle parti primarie e secondarie" affidate al direttore della compagnia e poi con la nascita della regia al regista. La nuova procedura nacque per eliminare i privilegi creati dall'abuso della rigida applicazione del ruolo, anche se questa, però portò al frammentario e isolato principio della "parte", affidata di volta in volta, dall'insindacabile giudizio dell'elemento direttivo (spesso in virtù di richiami o convenienze economiche prive di un disegno artistico preciso) orientato alla sola opera da mettere in scena. Se però il ruolo aveva, infatti, creato dei privilegi nell'interprete, dando luogo a irrigidimenti artistici e professionali, esso, nell'ambito dell'appropriata assegnazione del personaggio, costituiva un meccanismo di ordine nell'equilibrio dello spettacolo. Il ruolo oltre a definire le caratteristiche dell'interprete, stabiliva anche le regole interpretative che doveva affrontare l'attore: le sue qualità fisiche, psichiche e tecniche. Inoltre la struttura dei ruoli era un elemento importante nella scelta degli attori per la costituzione organica della compagnia teatrale, sia per gli inquadramenti professionali, sia per la complessa distribuzione delle parti. La trasformazione del ruolo è stato un fattore molto importante per l'evoluzione del teatro italiano, dopo quello della riforma di Gustavo Modena, soprattutto dal punto di vista sia economico, sia per l'adeguamento alla nuova scrittura scenica del Novecento (anche se ci furono molte controversie di carattere sindacale). Un attore capace di recitare qualsiasi parte è molto più "redditizio", per l'organizzazione dello spettacolo, e nello stesso tempo con l'applicazione delle nuove tecniche di recitazione è in grado di sostenere qualsiasi personaggio previsto dal testo. Per altri approfondimenti cfr. CRISTINA JANELLI, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, Firenze, Le Lettere, 2002.

## Le azioni tra personaggi

Con l'analisi dei rapporti tra sentimenti e personaggi, si animano tutte le figure che agiscono nell'opera, e nasce l'azione. S'intende che il rilievo dei rapporti riguarda anche quei personaggi, che non compaiono nel testo, ma dei quali si parla, e che influiscono il comportamento scenico.

Il rilievo dei rapporti tra personaggi va fatto in funzione del carattere, sulla base della conoscenza totale dello svolgimento del conflitto, creato dall'autore. Quello che Brecht definisce il «il carattere processuale delle cose»,<sup>15</sup>che non riguarda solo la successione degli accadimenti ma anche il modo in cui questi si manifestano e si corrispondono. Inoltre Brecht aggiunge che

Scientificamente la soluzione migliore è ancora osservare *l'atteggiamento* di colui che modella, racconta, canta, compone, recita. Per esempio la posizione che occupa (e crede di occupare) colui che racconta rispetto a chi lo ascolta, le circostanze in cui avviene il racconto, il livello culturale cui appartengono tutti coloro che prendono parte all'atto del raccontare ecc. In genere il concetto di atto artistico è molto fecondo. Quando, raccontando, assumo un determinato atteggiamento (forse sarebbe più opportuno dire: mi vedo indotto ad assumere un determinato atteggiamento), ecco che mi sono accessibili solo ben determinati effetti, la mia materia si colloca da sola prospetticamente, il mio materiale linguistico e figurativo si dispone su una linea ben precisa, viene attinto da un patrimonio ben determinato, della fantasia di chi mi ascolta ho a mia disposizione quella data quantità (e non più), posso far uso delle sue esperienze entro quei determinati limiti, le sue emozioni vengono prodotte in quella determinata direzione ecc. Naturalmente l'atteggiamento non è affatto qualcosa di unitario, di costante, di privo di contraddizioni.<sup>16</sup>

Brecht in realtà suggerisce all'attore di prestare attenzione al modo nel quale un uomo si pone, alle posizioni che assume, all'espressione del viso, e quindi al modo in cui queste azioni sono in relazione tra loro.

Nelle rappresentazioni drammatiche il mondo è osservato dal “punto di vista” del protagonista che si ritrova soggetto “critico” dei vari accadimenti progressivi dell'opera. Gli interpreti costruiscono i rapporti fra personaggi in base ai reciproci caratteri, ai loro precisi sviluppi senza dare notazioni expressive individuali, ma solo quelle riguardanti i personaggi. L'espressione scenica del rapporto si svilupperà sempre nell'ambito fantastico e dimostrativo del racconto. Il rapporto fra personaggi segue il piano cronologico del racconto stesso: le sue misure, i suoi aspetti, le sue entità.

15 BERTOLT BRECHT, *Diario di lavoro 1938-1942*, Vol I, Torino, Einaudi, 1976, p. 244.

16 Ivi, p. 69.

## La forma della messinscena

Così come ogni opera appartiene a un genere, ogni espressione di essa cioè la messinscena assume una propria forma. Tutti gli interpreti devono svolgere il medesimo lavoro: i ritmi, i sentimenti, il colore delle parole per definire una forma unitaria che mette in relazione l'immagine dell'autore e la sua espressione scenica. Nella composizione unitaria di questi aspetti, nel modo artistico in cui l'interprete usa i linguaggi della comunicazione teatrale, si manifesta il contenuto di un'opera.

Il regista<sup>17</sup> ha il compito dell'impostazione generale della forma, e la "responsabilità pedagogica" degli attori affinché la realizzino nella messinscena.

Che cosa è per l'interprete la forma della messinscena? Si tenga presente che l'accostamento della forma di un'interpretazione con quella usata per gli stili letterari non ha valore indicativo. La forma per l'interprete è l'uso dei linguaggi, il tipo di sentimento che egli deve dare al personaggio. L'attore non definisce la forma con un genere letterario: romantico, verista, naturalista, futurista, decadente, assurdo, ma con una serie di azioni sceniche, che determinano l'intensità, il carattere dei personaggi espressi nell'opera.

Per la trama di Pirandello la forma consiste nella continua costruzione di personaggi che vivono stati emotionali brevi, precisi e che terminano ciclicamente, formando nell'insieme un'unica "atmosfera" emotiva. A tale proposito Claudio Vicentini afferma:

[...] dal punto di vista della tecnica drammatica Pirandello in *Questa sera si recita a soggetto* compie un'impresa straordinaria. Deposto ogni rimare, ogni incertezza nell'uso degli spazi reali del teatro e della presenza attiva del pubblico, scatena l'azione coinvolgendo luoghi e persone, in modo da riprodurre in forma assoluta, totale, le condizioni della teatralità eversiva dell'avanguardia, con cui si era misurato nei suoi precedenti esperimenti. E nello stesso tempo, attraverso un impiego estremamente sofisticato della formula del teatro nel teatro e di tutti gli strumenti che questa mette a sua disposizione, riporta ogni momento, ogni atto, ogni battuta, ogni intervento,

17 La figura del regista in Italia compare nel 1947 con Luchino Visconti. Agli inizi del Novecento l'assenza del regista ha segnato un grave ritardo del teatro italiano rispetto agli sviluppi della scena europea. La pratica della regia era estranca alle abitudini del teatro italiano al punto che non esisteva neppure il termine per definirla. Solo nel 1932 Bruno Migliorini usò tale termine sulle pagine del primo numero della rivista «Scenario», diretta da Silvio d'Amico. Nel 1941 l'autore ripubblicò l'articolo con il titolo *Autista e regista* in *Saggi sulla lingua del Novecento*, Firenze, Sansoni, 1941, pp. 200-211. In merito si cfr. MIRELLA SCHINO, *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, in «Teatro e Storia», XXII, 2008, Roma, Bulzoni, p. 97.

ogni scambio tra il palco e la platea, sotto l'assoluto controllo dell'autore, secondo i più rigidi canoni della drammaturgia tradizionale.<sup>18</sup>

In questo caso, la tecnica di recitazione dei vari personaggi è totalmente rivolta a creare delle azioni sceniche essenziali, strettamente legate alle parole del testo e all'azione stessa degli interpreti.

### La scenografia

Nel teatro, la scenografia è un elemento molto importante per la definizione ambientale dell'opera; essa nei limiti imposti dall'azione scenica determina una dinamica ben precisa dei movimenti. In quale periodo storico e il luogo fisico dove si svolge l'azione è molto importante per la costruzione del personaggio soprattutto dal punto di vista emozionale.

Il luogo e l'epoca storica dall'azione devono essere precisi, sempre nei limiti richiesti dal testo, e non, come spesso avviene, una ricerca generica di usi e costumi di una certa epoca. Tale lavoro serve per la costruzione di "particolari scenici" che rendono espressiva la messinscena.

L'idea scenografica che scaturisce dalla fantasia dello scenografo deve sempre tenere conto dell'esistenza e delle azioni del personaggio che la vive. Infatti, una determinata ambientazione in disaccordo con la natura espressiva dell'attore mette in seria difficoltà la sua compiutezza interpretativa, specialmente quando si usano i praticabili, le scale, ecc., che troppo spesso inducono l'attore a scene anacronistiche, contrastanti, fra posizione, movimento scenico e sentimento dell'azione.

Fanno parte integrante della composizione ambientale e scenotecnica l'illuminotecnica, la musica, l'arredamento, o il particolare scenografico. In particolare l'uso delle luci che, attraverso le diverse combinazioni di colori, riescono a creare delle ottime suggestioni ambientali contribuendo a un'efficace interpretazione dell'opera, naturalmente senza mai esagerare con i contrasti di luci colorate, e di tagli effettistici. Lo stesso si dica per l'uso di suoni, di rumori, di motivi musicali non giustificati logicamente dall'azione drammatica.

Per Pirandello sono le didascalie che devono dare le indicazioni utili per costruire la scenografia e di conseguenza regolamentare l'interpretazione degli attori. Esse assumono il tono di un "racconto" in cui si narra una vicenda che possa succedere proprio in quel determinato luogo e "tempo" storico:

---

18 CLAUDIO VICENTINI, *Pirandello il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio, 1993, p. 141.

*Si riapre il sipario.*

*Il Dottor Hinkfuss comincia a menare il can per l'aja.*

*«Sarà bene in principio», avrà pensato, «dare una rappresentazione sintetica della Sicilia con una processioncina religiosa. Farà colore.»*

*E ha tutto disposto perché questa processioncina muova dalla porta d'ingresso della sala verso il palcoscenico, attraversando il corridojo che divide nel mezzo in due ali le file della platea e delle poltrone, nell'ordine seguente:*

1. quattro chierichetti, in tonaca nera e camicie bianco con guarnizioni di merletti; due davanti e due dietro; reggeranno quattro torcetti accesi;
2. quattro giovinette, dette «Verginelle», vestite di bianco e avvolte in veli bianchi, con guanti bianchi di filo, troppo grandi per le loro mani, apposta perché appaiano un po' goffe; due davanti e due dietro anch'esse, reggeranno le quattro mazze d'un piccolo baldacchino di seta celeste;
3. sotto il baldacchino, la «Sacra Famiglia»; vale a dire, un vecchio truccato e parato da San Giuseppe, come si vede nei quadri sacri che rappresentano la Natività, con una spera di porporina attorno al capo e in mano un lungo bâcolo, fiorito in cima; accanto a lui, una bellissima giovinetta bionda, con gli occhi bassi e un dolce modestissimo sorriso sulle labbra, acconciata e parata da Vergine Maria, anche lei con la spera attorno al capo e in braccio un bel bambolone di cera che rappresenta il Bambino Gesù, come ancor oggi si possono vedere in Sicilia, per Natale, in certe rozze rappresentazioni sacre con accompagnamento di musiche e cori;
4. un pastore, con berretto di pelo e cappotto d'albagio, le gambe avvolte di pelli caprine, e un altro più giovane pastore; soneranno, quello la ciaramella, e questo l'acciarino;
5. un codazzo di popolani e popolane, d'ogni età; le donne, con le gonne lunghe, rigonfie ai fianchi, a piegoline, e la «mantellina» in capo; gli uomini, con giacche corte a vita e calzoni a campana, sorretti da larghe fasce di seta a colori; in mano i berretti a calza, di filo nero, con la nappina in punta; entreranno nella sala cantando, al suono della ciaramella e dell'acciarino, la cantilena:

*Oggi e sempre sia lodato nostro Dio sagramentato:*

*e lodata sempre sia*

*nostra Vergine Maria.*

*Sul palcoscenico, intanto, si vedrà una strada della città col muro bianco, grezzo, d'una casa, che correrà da sinistra a destra per più di tre quarti della scena, dove farà angolo in profondità. Allo spigolo, un finale col suo braccio. Dopo lo spigolo, nell'altro muro della casa ad angolo ottuso, si vedrà la porta d'un Cabaret, illuminata da lampadine colorate; e, quasi dirimpetto, un po' più in fondo e di taglio, il portale d'un'antica chiesa, su tre scalini. [...]19*

Fu proprio nel primo Novecento che le avanguardie artistiche sconvolsero il

19 LUIGI PIRANDELLO, *Questa sera si recita a soggetto*, in LUIGI PIRANDELLO, *Maschere nude*, cit., p. 118.

concetto di scenografia teatrale e di tutta l'attrezzatura scenica rivoluzionando l'estetica tradizionale e la nozione stessa di opera d'arte.

## II. ELEMENTI PER LA DEFINIZIONE DELLE AZIONI SCENICHE

### Analisi delle battute.

Dopo la presa in esame di tutta l'opera da parte dell'interprete, per la costruzione delle singole azioni sceniche, occorre che l'attore renda evidente le parti più piccole dell'opera e cioè le singole battute, poiché sono queste che danno l'esatta fisionomia alle azioni. Quest'analisi va fatta per ogni frase riguardo alle singole emozioni che sono espresse dalle parole.

L'analisi particolare non deve risolversi in una definizione sintetica di emozioni, come ad esempio: "in questa battuta c'è dell'odio, dell'ira, dell'amore", poiché sarebbe una definizione generica, priva di potere scenico in quanto non definisce un'immagine precisa dell'azione. Ciò non risponderebbe alla complessità espressiva dell'interpretazione ma a un semplice tentativo di collegamento con i sentimenti che l'attore deve esprimere.

L'analisi di ogni frase quindi non deve essere fatta dall'attore per esprimere solamente la sua natura emotiva ma deve essere costruita in base agli elementi della trama, del carattere del personaggio, dell'ambiente, che devono essere di guida alla fantasia creativa dell'interprete.

La costruzione delle immagini di un testo teatrale deve servire all'attore a ricercare la giustificazione espressiva, l'intensità e l'esatta fisionomia che devono assumere le azioni sceniche.

Nell'analisi, un'esclamazione, una sola parola, la scoperta del più lieve accenno, devono impegnare l'attore a una lunga ricerca, non solo per la spiegazione dei concetti e dei pensieri, ma anche e soprattutto dei mezzi per poterli esprimere. L'attore deve scoprire ciò che vi è fra un rigo e l'altro, tra frase e frase, svelando così la natura del personaggio e facendola propria. Solo operando in questo modo le parole e le azioni corrispondono esattamente al testo scritto, pur esprimendole con la propria personalità. Un esempio è tratto da alcune battute dell'atto III del testo di Pirandello:

### III.

*A destra, in fondo, lo scheletro d'una parete vetrata, con uscio in mezzo, per modo che di là da esso si intravveda anche l'anticamera ma appena, con qualche sapiente tocco di colore*

*e qualche lampada accesa. A metà della scena, altro scheletro di parete, anch'esso con uscio in mezzo, aperto, il quale dal salotto, che resta a destra, immette nella sala da pranzo, accennata sommariamente, con una credenza pretenziosa e una tavola coperta da un tapeto rosso, su cui pende dal soffitto una lampada, ora spenta, con un enorme paralume a campana d'un bel colore arancione e verde. Sulla credenza ci sarà, tra l'altro, una bugia di metallo con la candela, una scatola di fiammiferi e un tappo di bottiglia, di sughero. Nel salotto, oltre il pianoforte, un divano, qualche tavolinetto, seggioletti.*

*Aperto il sipario, si vedrà Pomàrici che seguita a sonare seduto al pianoforte, e Nenè che balia a quel suono con Sarelli, come Donna con Nardi, a passo di walzer. Rientrano adesso dal teatro. La signora Ignazia ha legato intorno alla faccia un fazzoletto di seta nera, ripiegato a fascia, per un mal di denti che le è sopravvenuto. Rico Verri è corso a una farmacia notturna in cerca d'una medicina che glielo faccia passare. Mommina è seduta accanto alla madre, sul divano, presso al quale è anche Pometti. Totina è di là (fuori scena) con Mangini.*

[...]

**Mommina:** (subito con impeto di affetto e di pietà, al marito che si accascia con le mani sulla testa): No, no, non lo dico io, questo, non lo dico io.

*In questa battuta Mommina risponde a una precedente di Nenè. La frase di Nenè è tale che una tacita approvazione di Mommina (muovendo il capo facendo segno di sì) produrrebbe in Verri un'enorme reazione. Lei però si pone spaventata per convincere il marito che non è dello stesso parere della sorella, oltre che con impeto di affetto e di pietà per il marito, con la paura di un suo nuovo e più forte scatto d'ira. (Azione molto movimentata sia sul piano emotivo sia su quello delle azioni fisiche).*

Non rimpiango nulla io...

*In questa frase si nota in Mommina una rassegnazione completa alla sua vita; tassativa; sincera.*

**Verri:** Vogliono farmi condannare.

*In questa battuta il Verri esprime tutto il dispetto per l'offesa ricevuta e il malessere causato dal timore che la moglie dia ragione alle insinuazioni dei suoi familiari e consideri il suo agire come un'oppressione.*

**Mommina:** No, no, io sento che tu lo devi gridare, lo devi gridare per sfogo, tutto il tuo tormento!

*Mommina conosce il carattere del marito e giustifica nuovamente il suo tormento per dissipare in lui il pensiero che lei possa essere d'accordo con i suoi familiari. (L'entrata in scena di Mommina prevede un uso del linguaggio verbale molto concitato nei toni e nei volumi di voce che si riversa anche nelle azioni fisiche corrispondenti).*

**Verri:** Me lo tengono acceso loro! Se tu sapessi lo scandalo che seguitano a dare!

*In Verri continua il sentimento di forte ostilità contro le altre donne. Il consenso – vivamente espresso – della moglie lo porta a cercare in lei l'appoggio dei suoi sentimenti contro le altre.*

Ne parlano tutti in paese, e figurati la mia faccia...

*L'opinione pubblica conta moltissimo per lui – borghese e molto geloso. La vergogna – quasi il ribrezzo – è come se la sentisse salire al viso e in tutto il corpo.*

La vittoria che hanno ottenuto le ha sfrenate; le ha rese più spudorate...

*In questa frase la vittoria ottenuta dalle sorelle è per lui è fonte di maggiore scandalo, il risentimento più che rivolto a Mommina è verso se stesso.*

**Mommina:** Anche Dorina?

*In questa battuta Mommina insinua timidamente. Dorina era la migliore delle sorelle.*

*Stupita e profondamente addolorata.*

**Verri:** Tutte! Anche Dorina.

*La risposta di Verri è tassativa. Egli è dominato dal medesimo sentimento verso le donne, ma con una certa compiacenza di potere smentire ogni speranza che la moglie possa ancora nutrire su Dorina.*

Ma specialmente quella Nenè.

*In questa frase Verri è molto disgustato, e il commento è fatto per sé.*

*Fa la cocotte. (Mommina si copre la faccia).*

*Questo tipo di atteggiamento di Nené per Verri non è un fatto importante; appartiene alle sue abitudini.*

Si, si, pubblica.

*Con questa frase Verri rinforza l'immagine di Nené a Mommina.*

**Mommina:** E Totina s'è messa a cantare?

*In questa battuta c'è ancora un'altra timida insinuazione da parte di Mommina. Traspare dalle sue parole un lievissimo senso di rimpianto della sua passione per il canto e per la sua bella voce. Il fatto che la sorella si sia messa a cantare è molto importante per lei. In fondo la domanda è inutile. Lei lo sa che Totina è diventata una cantante, ma la fa lo stesso nascondendo il suo interesse per la sorella e per non volere rimarcare che Nenè faccia la cocotte.*

**Verri:** Già, nei teatri – di provincia, s'intende – dove lo scandalo diventa più grosso con quella madre e le sorelle...

*Verri risponde con una battuta che ha un tono di voce risoluto e disgustato nei confronti delle altre donne. Una precisazione dove traspare un commento critico più per sé che per Mommina, anche se ha notato che in lei un interesse per i successi della sorella e glielo vuole rinfacciare. Teatro e scandalo per lui sono tutta una cosa sola.*

**Mommina:** Se le porta dietro?

*Mommina risponde senza prendere in considerazione la critica fatta da Verri. Lei è ancora emozionata e stupita dall'idea che le sorelle vivano splendidamente un'altra vita senza però esserne compiacente.*

**Verri:** Dietro, tutte in baldoria!

*Verri risponde a Mommina con questa battuta in maniera energica e affermativa, anche se l'immagine della baldoria lo porta subito a pensare che Mommina si troverebbe a suo agio in questo stato, soprattutto dal modo come Mommina segue la vita delle sorelle e non tiene conto della sue considerazioni negative.<sup>20</sup>*

Questa indagine precisa dell'attore, non può avere il carattere dell'indagine

20 Ivi, p. 147. Inoltre, cfr. CARLO TAMBERLANI, *L'interpretazione nel teatro e nel cinema*, cit., pp. 188-189.

scientifica, che racchiude in una sola formula l'essenza e il significato della creazione artistica del testo; tanto meno deve essere un giudizio su i valori dell'opera, ma deve essere un'analisi guidata da tre elementi precisi: la fantasia artistica, la tecnica espressiva, la conoscenza delle leggi dello spettacolo.

### La costruzione ritmica degli atti e delle scene

Dall'esame particolare dell'opera si passa alla costruzione delle singole scene attraverso l'analisi delle battute. Le scene sono legate agli atti. È molto importante che il senso ritmico delle emozioni scaturito dalle azioni sceniche del dialogo debba risultare unitariamente per tutto l'atto.

Tutti gli interpreti debbono sapere quale forma e verso quale obiettivo generale deve convergere l'azione drammatica. La collaborazione degli attori nella messinscena consiste proprio nel guidare i vari personaggi verso questo unico obiettivo. Il senso ritmico dello spettacolo è formato proprio da questo e non nella memorizzazione del testo e nella costruzione delle "battute di attacco" con l'interlocutore da parte dell'attore; si fonda nel seguire con disciplina e puntualità, il tracciato drammatico prescritto nel testo, animando l'azione scenica, creando quel carattere generale dell'atto, e quindi delle scene, raggiungendo l'obiettivo dell'unità dello spettacolo.

La grandezza dei personaggi, "i tipi", della Commedia dell'Arte, non stava nel loro semplice "improvvisare", ma nell'improvvisare in un ritmo espressivo eccezionale, e interessante spettacolarmente. Inoltre nella Commedia dell'Arte non era solo la "maschera" principale artefice dell'effetto comico, ad esso contribuivano le puntualizzazioni argute ed efficacissime di tutte le altre maschere e specialmente degli "zanni". Le loro *performance* erano, come si direbbe oggi "delle esecuzioni di complesso".

Per conseguire una funzionalità ritmica e dinamica dell'atto e delle scene, si deve tenere conto di tutti gli indirizzi che determinano lo spettacolo: la forma unitaria, l'osservanza consequenziale e logica dei rapporti tra personaggi, la rivelazione del significato dell'opera.

L'atto quindi prenderà forma da tutto ciò che si è particolarmente rilevato e definito con l'analisi del testo, va visto e costruito scenicamente, il più sinteticamente possibile, creando con una sola immagine, una sola atmosfera emotiva.

Sintesi che, in una parola racchiude, il mondo intimo dell'interprete, e le tante soluzioni sceniche nate dall'analisi del testo. Le cosiddette "prove" dello spettacolo devono servire a fissare questi legami.

## I nuclei emotivi

L'analisi delle battute e le relative costruzioni sceniche hanno in un certo senso sgretolato la forma emotiva unitaria dell'opera, pur facendola rivivere nei minimi particolari scenici. Questo fa parte del concetto dell'interpretazione, cioè giungere, attraverso la realizzazione di "particolari scenici" all'unità generale dell'opera. Nella messinscena dello spettacolo tutta l'analisi emozionale si ricompone attraverso le emozioni degli atti e delle scene. Questo ricomponimento però progredisce gradualmente man mano che si formano e si svolgono le singole azioni sceniche.

Quindi ogni scena e ogni atto sono costituiti da nuclei emotivi scaturiti dal dialogo e dalle azioni conseguenti, che si dispongono opportunamente per definire l'atmosfera emotiva generale dell'opera. Questa individuazione è il lavoro metodologico, che deve fare l'attore per definire la costruzione scenica del dialogo. Per un esempio si può usare la scena del testo di Pirandello che segue tratta dal Terzo Atto. È una scena sottile, profonda più delle altre, perciò atta a essere realizzata dopo aver acquistato un po' di esperienza nell'uso delle analisi dei nuclei emotivi. La scena è caratterizzata da un sentimento di *tormento* ed è composta da 5 nuclei emotivi.

### ***1 nucleo emotivo: Tormento per cose fatte da Mommina o che Verri suppone abbiano fatte.***

**Verri:** Che stai a far lì?

**Mommina:** niente. T'aspettavo.

**Verri:** Eri alla finestra?

**Mommina:** No.

**Verri:** Ci stai ogni sera.

**Mommina:** Questa sera, no.

**Verri** (dopo aver buttato su una sedia il soprabito, il cappello, la sciarpa): Non ti stanchi mai di pensare?

**Mommina:** Non penso nulla.

**Verri:** Le bambine sono a letto?

**Mommina:** Dove vuoi che siano, a quest'ora?

**Verri:** Te lo domando per richiamarti all'unico pensiero che dovresti avere: quello di loro.

**Mommina:** Ho pensato a loro tutta la giornata.

### ***2 nucleo emotivo: Tormento passionale che nasce dal tormento precedente di cose che ha creduto di vedere.***

**Verri:** E ora a che pensi?

**Mommina** (comprendendo la ragione per cui con tanta insistenza le rivolge quella domanda, prima lo guarda con sdegno, poi, rimettendosi nell'atteggiamento d'apatia immobile):

*bilità, gli risponde):* D'andare a buttare a letto questa mia carne sfatta.

**Verri:** Non è vero! Voglio sapere a che pensi! A che hai pensato tutto questo tempo, aspettandomi? (*pausa d'attesa, poiché lei non risponde.*) Non rispondi? Eh sì! Non me lo puoi dire! (*altra pausa.*) Dunque confessi?

**Mommina:** Che confesso?

**Verri:** Che pensi a cose che non mi puoi dire!

**Mommina:** Te l'ho detto, a che penso: d'andare a dormire.

**Verri:** Con questi occhi, a dormire? Con questa voce...? Vuoi dire, a sognare!

**Mommina:** Non sognavo.

**Verri:** Non è vero! Sogniamo tutti. Non è possibile, dormendo, non sognare.

**Mommina:** Io non sognavo.

**Verri:** Tu mentisci! Ti dico che non è possibile.

**Mommina:** E allora sognavo; come vuoi tu...

**Verri:** Sogni, eh?... Sogni... Sogni, e ti vendichi! – Pensavo, e ti vendichi! – Che sogni? Dimmi che sogni!

**Mommina:** Non lo so.

**Verri:** Come non lo sai?

**Mommina:** Non lo so. Lo dici tu che sogni. Tanto greve è il mio corpo e tanto stanca mi sento, che cado, appena a letto, in un sonno di piombo. Non so più che voglia dire sognare. Se sognavo, svegliandomi, non ricordo più i sogni che ho fatto, mi pare che sia lo stesso che non aver sognato. E forse è dio che m'ajuta così!

**Verri:** Dio? T'ajuta dio?

**Mommina:** Sì, a farmi sopportare questa vita, che apprendo gli occhi mi parrebbe più atroce, se per poco nel sogno mi fossi illusa d'averne un'altra! Ma lo capisci, lo capisci, che vuoi da me? Tu morta mi vuoi; morta; che non pensi più; che non sogni più... E ancora ancora, pensare, può dipendere dalla volontà; ma sognare (se sognassi) sarebbe senza volerlo, dormendo; come potresti impedirmelo?

**Verri:** (*smaniando, agitandosi lui, adesso, come una belva in gabbia*) E questo! È questo! È questo! Serro porte e finestre, metto sbarre e spranghe, e che mi vale se è qua, qua dentro la stessa carcere, il tradimento? Qua in lei, dentro di lei, in questa sua carne morta – vivo – vivo – il tradimento – se pensa, se sognava, se ricorda? Mi sta davanti; mi guarda – posso spaccarle la testa per vederle dentro, ciò che pensa? Glielo domando; mi risponde: «niente»; e intanto pensa, intanto sognava, ricorda, sotto i miei stessi occhi, guardando me, e forse avendo un altro, dentro, nel suo ricordo; come posso saperlo? Come posso vederlo?

**Mommina:** Ma che vuoi che abbia più dentro, se non sono più niente, non mi vedi? Neanche un'altra, più niente! Con l'anima spenta, che vuoi che ricordi più?

**3 nucleo emotivo: Tormento tutto della fantasia nella quale è stato trasferito il tormento del sentimento.**

**Verri:** Non dire così! Non dire così! Lo sai che è peggio quando dici così!

**Mommina:** Ebbene, no, non lo dico, non lo dico, stai tranquillo!

**Verri:** Anche se t'accecassi, ciò che i tuoi occhi hanno veduto, i ricordi, i ricordi che hai qua negli occhi, ti resterebbero nella mente; e se ti strappassi le labbra, queste

labbra che hanno baciato, il piacere, il piacere, il sapore che hanno provato baciando, seguireresti sempre a provarlo, dentro di te, ricordando, fino a morirne, fino a morirne di questo piacere! Non puoi negare; se neghi, mentisci; tu non puoi altro che piangere e spaventarti di quello ch'io soffro insieme con te, del male che hai fatto, che ti hanno indotto a farc tua madre e le tue sorelle; non lo puoi negare; l'hai fatto, l'hai fatto, questo male; e lo sai, lo vedi ch'io ne soffro, ne soffro fino a diventare pazzo; senza colpa, per la sola pazzia che ho commessa, d'averti sposata.

**4 nucleo emotivo:** *Tormento dato dalla logica da una ipotesi, creata dal tormento della fantasia, che fa nascere e crea una catena di argomentazioni, quindi un dialogo tormentato nel quale si accanisce Verri sicuro delle sue ragioni, o almeno del suo diritto di dubitare.*

**Mommina:** Pazzia, sì, pazzia; e sapendo com'eri, non dovevi commetterla...

**Verri:** Com'ero io? Ah sì? Com'ero io, dici? Sapendo com'eri tu, dovresti dire: la vita che avevi fatta con tua madre e le tue sorelle!

**Mommina:** Sì, sì, anche questo, anche questo! Ma pensa che t'accorgesti pure ch'io non approvavo la vita che si viveva a casa mia –

**Verri:** – Se l'hai vissuta anche tu! –

**Mommina:** – per forza! Ero là –

**Verri:** – e solo quando conoscesti me, non l'approvasti più –

**Mommina:** – no, anche prima, anche prima! – tant'è vero che tu stesso mi credesti migliore – non ti dico questo per me, per accusare gli altri e scusare me, no; lo dico per te, perché tu abbi pietà, non di me, non di me, se per te è come una soddisfazione non averne, o anche mostrare agli altri di non averne; sii crudele, sii crudele con me; ma abbi pietà almeno dite stesso pensando che mi credesti migliore; che pure tra quella vita credesti di potermi amare –

**Verri:** – tanto che ti sposai! – certo, che ti credetti migliore! – e con questo? – che pietà di me? – se penso che t'amai, che potci amarti là tra la vita che avevi vissuto... – che pietà?

**Mommina:** – ma sì – riconoscendo che c'era almeno in me tanto da scusarti in parte della pazzia commessa d'avermi sposata, ecco – lo dico per te!

**Verri:** E non è peggio? Cancello forse con questo la vita che facesti prima che io m'innamorassi dite? L'averti sposata perché eri migliore non può scusare la mia pazzia, anzi l'aggravia, perché più grave, tanto più grave diventa il male di quella tua vita, quanto più tu eri migliore...

**5 nucleo emotivo:** *Disperazione che risulta dal vuoto creato da questi vari aspetti di tormento.*

**Verri:**... Te n'ho ritratta io da quel male, ma pigliandomelo tutto, insieme con te, e portandomelo a casa, qua in prigione, per scontano insieme con te, come se lo avessi commesso anch' io; e sentendomene divorare, sempre vivo, mantenuto sempre vivo da quello che so di tua madre e delle tue sorelle!<sup>21</sup>

21 lvi, pp. 145-146. Anche per questo esempio cfr. CARLO TAMBERLANI, *L'interpretazione nel teatro e nel cinema*, cit., pp. 194-202.

Il lavoro deve essere svolto dall'interprete in modo chiaro e consapevole. L'attore deve sapere precisamente in quale clima emotivo egli agisce, fin dove si "spinge" l'emozione del suo personaggio e quella di tutti gli altri personaggi coinvolti nella scena. Un atto scenico iniziato con apparente serenità, può trasformarsi in nuclei emotivi di forti contrasti, per poi ricomporsi, placarsi o esplodere ancora violentemente. Questi passaggi devono essere predisposti e annotati dall'attore per la costruzione delle intonazioni e delle intenzioni del personaggio, perché si possa definire in modo preciso e completo l'atmosfera emotionale di tutta l'opera.

### La rivelazione scenica del personaggio: l'uso delle pause

L'autore fin dall'inizio della sua opera deve rivelare l'origine vitale della sua narrazione, e come, attraverso questa, prendono forma i suoi personaggi nella storia. Lo spettatore che assiste all'azione scenica si aspetta dall'interprete la medesima rivelazione. Quindi l'attore nella costruzione del suo personaggio deve rendere tutto ciò sempre molto manifesto. Per fare questo, deve mettere in evidenza tre aspetti fondamentali:

- deve dimostrare sempre in quale punto della trama del racconto si trova l'azione scenica che sta compiendo;
- deve esplicitare chiaramente le reazioni del carattere o dei caratteri del personaggio, in quella circostanza;
- deve puntualizzare l'esatta natura psicologica dei nuclei emotivi del personaggio, non solo nel dialogo in esecuzione ma anche in tutti gli sviluppi successivi.

Per la realizzazione scenica di questi aspetti l'interprete deve curare particolarmente l'uso delle pause nella recitazione del testo. Ecco alcuni tipi di pausa:

- Pausa logica: è quella che normalmente si fa dopo una virgola, un punto, due punti ecc. ed è una pausa grammaticale che il brano stesso in esame suggerisce. Ad esempio il punto, il punto esclamativo e il punto interrogativo indicano una pausa lunga; il punto e virgola e i due punti indicano una pausa media, la virgola indica una pausa breve. Talvolta, nei copioni teatrali, il punto interrogativo e quello esclamativo vengono usati insieme; essi svolgono una funzione molto importante per il lettore e per l'attore, specialmente se il testo non è fornito di didascalie. Questi segni d'interpunzione, considerati nel loro insieme, suggeriscono il giusto tono di voce a una battuta.

- Pausa psicologica o interpretativa: è quella che suggerisce l'istinto, il gusto, la sensibilità e pertanto non esistono regole precise in proposito. Ciascuno può liberamente decidere dove e quando inserire una pausa interpretativa, ad esempio all'interno di una parola o tra parola e parola.
- Pausa d'aria: è una pausa velocissima che viene utilizzata per immettere aria nei polmoni. Normalmente si effettua in corrispondenza di pause logiche, davanti a parole che iniziano con vocale, prima di una quantità e dev'essere eseguita in modo veloce e silenzioso.
- Pause “artificiali” o “false”: provocate da un intervallo; per intervallo, qui si intende il passaggio da un tono di voce ad un altro. L'attore deve sempre esercitarsi su intervalli brevi, assai più difficili dei lunghi.<sup>22</sup>

Le pause usate con intelligenza e in una determinata misura, determinano il tempo-ritmo e l'intensità della scena. La pausa riempita da uno sguardo, da un gesto, da un movimento è molto più efficace della parola stessa, inoltre pone l'interprete in una condizione creativa. È importante far vivere la pausa perché un silenzio da solo, non avrebbe nessuna efficacia comunicativa. Per rendere espressiva una pausa, l'attore deve continuare a pensare, a essere presente nell'azione scenica, anche in silenzio; quindi la pausa non ha una durata specifica, se è viva e logica, può essere anche molto lunga. L'interprete non deve temere il silenzio che, se usato con un determinato tempo-ritmo, può esprimere un'infinità di cose inespresse dalla parola.

## Conclusioni

Le conoscenze indispensabili per compiere il lavoro dell'interpretazione da parte dell'attore, conoscenze che la pedagogia teatrale cerca in qualche modo di attuare attraverso diverse tecniche, sono necessarie per annullare la distanza che esiste tra il testo e la messinscena.

Solo attraverso lo studio del personaggio e le regole interpretative, l'attore riesce a dare forma allo spettacolo. L'analisi della parola, delle scene, la rivelazione dei personaggi, la presentazione del loro mondo interiore, gli permette di conoscere e comprendere fino in fondo il pensiero dell'autore e di tradurlo scenicamente.

Un accurato e serio studio interpretativo può essere reso concreto attraverso un vero e proprio rilievo estetico. Si può ad esempio tracciare un grafico delle

---

22 GAETANO OLIVA, *Il laboratorio teatrale*, cit., p. 160.

emozioni dei personaggi rilevate dall'analisi delle singole battute, annullando il formalismo esplicativo delle frasi, in modo tale che rimangano immediatamente visibili all'attore, disegnandole con colori diversi.

Si avrà così un diagramma con linee ascendenti, discendenti o delle rette che mostrano immediatamente l'andamento emotionale di una scena, cioè il suo evolversi, il suo placarsi, la sua staticità. La linea che definisce il sentimento generale dell'opera sarà disegnata in testa al diagramma e farà da sfondo a tutte le altre, in particolar modo alle linee dei nuclei emotivi che ne definiscono la gradualità e l'intensità.

Il personaggio e l'azione scenica, in relazione con un pubblico che assiste, sono gli elementi fondamentali di qualsiasi messinscena teatrale che, attraverso l'arte dell'attore, fanno conoscere e diffondono l'opera teatrale. Quindi il rapporto tra interprete e autore è caratterizzato dalla qualità della messinscena che diventa un mezzo per rivelare l'opera e il mondo fantastico dell'autore attraverso la personalità dell'attore.

Come per l'interpretazione è necessario, da parte dell'attore, intraprendere un lavoro di formazione pedagogica; al giorno d'oggi, è più che mai necessaria una pedagogia della narrazione, per rispondere ai bisogni di appartenenza, di comunità, di etnia, per ripristinare i legami vitali con il luogo e con la propria cultura. Educare narrando significa trasmettere l'importanza di dare agli eventi e alle emozioni che popolano la nostra vita, una storia che dia loro senso e significato. La dimensione del racconto, inoltre, permette di riappropriarsi del passato, facendo emergere dal caos e dalla frammentazione ricordi, memorie e vissuti.

Il laboratorio di scrittura creativa è una delle possibili forme, affiancata al laboratorio dell'attore, esso determina un processo che ha come obiettivo la consapevolezza del sé attraverso l'utilizzo del linguaggio della scrittura.

Gaetano Oliva • Serena Pilotto

## La Scrittura Teatrale nel Novecento

### Il Testo Drammatico e il Laboratorio di Scrittura Creativa



EDITORE XY.IT