

Ecole des Maîtres

ETI

Ente Teatrale Italiano

sotto l'egida del
Ministero del Turismo e dello Spettacolo

Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia
Provincia di Udine - Assessorato alla Cultura
Comune di Udine - Assessorato alla Cultura

in collaborazione con:

CENTRO SERVIZI E SPETTACOLI DI UDINE

Ente stabile di produzione, promozione e ricerca teatrale - Italia

CREPA

Centre de Recherche et d'Experimentation en Pedagogie Artistique - Belgio

LA CHARTREUSE

Centre International de Recherche de Creation et d'Animation - Francia

ECOLE DES MAÎTRES

Corso di perfezionamento teatrale internazionale a carattere itinerante
direzione artistica: **Franco Quadri**

II edizione

Pratiche esemplari: uno spettacolo e la sua costruzione
Italia - Udine - 6-7-8 dicembre 1991

Ecole des Maîtres

Sono ormai diversi anni che l'Ente Teatrale Italiano, sotto l'egida e con il concorso del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, orienta la propria attività istituzionale di promozione e sviluppo degli scambi teatrali con l'estero, verso una strategia di impegno e di intervento in ambito europeo. Ciò ha voluto dire, in primo luogo, stabilire contatti e costruire positivi rapporti di collaborazione con istituti ed organismi stranieri e comunitari, per individuare, sulla base delle analoghe ragioni che sottendono il rispettivo operare, nuovi e qualificati spazi di comune intervento, a sostegno e a favore di un'idea di teatro articolata e diversificata, ma soprattutto intesa come luogo di ogni possibile confronto, dove si può godere dello straordinario privilegio di poter fondere realtà e fantasia, in una insostituibile esperienza comunicativa.

Si discute molto, infatti sull'Europa «del teatro» o «dei teatri», sul significato che queste definizioni possono e potranno concretamente assumere, rispetto ad una realtà quale quella teatrale che i singoli confini e le cui esigenze e vocazioni è necessario cogliere e sviluppare per lavorare pensando al futuro.

Gli avvenimenti politici o sociali degli ultimi anni hanno alimentato questa discussione, riproponendo, in modo forte, la funzione critica del teatro nello scenario della contemporaneità. D'altra parte l'imminente integrazione europea pone alle istituzioni dei diversi paesi nuove importanti ed imprescindibili responsabilità in termini di concrete proposte progettuali, volte a favorire una armonica interazione delle energie, attraverso forme e mezzi appropriati.

E in questo senso ci conforta la recente risoluzione del Consiglio dei Ministri degli affari culturali dei paesi CEE, che ha delineato le linee direttive e gli obiettivi prioritari dell'impegno comunitario a favore dello sviluppo del teatro in Europa: dalla informazione e comunicazione, alla promozione del pubblico e del teatro per ragazzi, dalla ricerca alle iniziative a favore della mobilità degli artisti e della circolazione della loro opera, alla formazione.

Pertanto, è ragione di estrema soddisfazione, per l'Ente Teatrale Italiano, aver dato vita a questo progetto pilota dell'*Ecole des Maîtres*, che è stato possibile realizzare grazie al Ministero del Turismo e dello Spettacolo ed in virtù di quei legami di collaborazione stabiliti nel corso degli anni con le istituzioni belghe e francesi.

A partire da questa edizione inoltre, partecipa al progetto, per l'Italia, il Centro Servizi e Spettacoli di Udine, un organismo con il quale l'ETI ha, già in passato, promosso comuni iniziative di livello internazionale, in un'area che costituisce, per motivi storici, geografici e culturali, un ponte ideale di comunicazione e di incontro tra civiltà artistiche differenti.

Con il programma di studio e di iniziative, laboratoriali dell'*Ecole des Maîtres*, l'ETI intende infatti contribuire, sul piano della formazione e della trasmissione del «sapere scenico», all'affermarsi di una cultura dello scambio che da secoli è viva nello spazio europeo, più che in ogni altra parte del mondo.

**Renzo Giacchieri,
Presidente Ente Teatrale Italiano**

Ecole des Maîtres

L'*Ecole des Maîtres* è sostenuta per l'Italia dall'Ente Teatrale Italiano, sotto l'egida del Ministero del Turismo e dello Spettacolo e a partire da quest'anno, dal Centro Servizi e Spettacoli di Udine, dal Crepa - Centre de Recherche et d'Expérimentation en Pédagogie Artistique per il Belgio e, per la Francia, dalla Chartreuse - Centre International de Recherche de Creation et d'Animation.

L'*Ecole* ha carattere periodico ed intende offrire concrete possibilità di interscambio a livello internazionale, tra i maestri della scena europea ed i giovani artisti, chiamando i primi ad offrire una testimonianza teorica e pratica della propria ricerca, di fronte ad un pubblico di allievi di diversa provenienza.

La prima edizione dell'*Ecole des Maîtres*, promossa con il patrocinio della Comunità Europea lo scorso settembre a Bruxelles, ha sviluppato un confronto teorico dal titolo **Biografie e testimonianze sulla formazione dell'attore**, cui hanno partecipato LUCA RONCONI, JACQUES DELCUVELLERIE, JERZY GROTOWSKI, ANATOLIJ VASSILIEV, JACQUES LASSALLE, offrendo un contributo di esperienze artistiche, metodologie e concezioni di altissimo livello e prestigio di fondamentale riferimento per il teatro di oggi e di domani.

Dopo aver dato avvio con l'*Ecole 91* alla fase del confronto diretto con le pratiche teatrali, nel 1992 i tre paesi promotori daranno vita ad una inedita esperienza laboratoriale di insegnamento e ricerca, con la quale si passerà alla vera e propria attività pratico formativa. Il piano prevede, infatti, un corso di perfezionamento itinerante, da tenersi nei tre paesi europei, articolato in tre stages della durata di quindici giorni ciascuno e tra loro integrati, dove saranno rispettivamente affrontate le seguenti tematiche: IL CORPO (IL LAVORO DELL'ATTORE), LA DRAMMATURGIA (LA SCRITTURA PER LA SCENA), LO SPAZIO. Ogni stage sarà condotto da un maestro della scena europea e vi saranno ammessi trenta allievi diplomati dei tre paesi, secondo criteri di selezione che verranno ufficialmente precisati in un bando di concorso internazionale.

Bruno d'Alessandro
direttore dell'Ente Teatrale Italiano

Ecole des Maîtres

La formazione dei giovani rappresenta non da oggi uno dei problemi fondamentali del teatro; ma lo è oggi in modo particolare data l'importanza crescente di una seria qualificazione professionale per lo spettacolo. Lo è a maggior ragione su un piano internazionale, dove il dibattito esistente per l'applicazione di diverse tecniche didattiche è acuito dalla disparità dei linguaggi.

Se quindi si mira a raggiungere un'unità della nuova Europa anche sul piano della comunicazione teatrale, favorendo la circolazione dei prodotti da uno stato all'altro, rendendoli accessibili ai diversi pubblici, evolvendo un discorso espressivo unitario pur nella salvaguardia delle singole nazionalità, è chiaramente indispensabile partire dalle basi.

Non a caso s'è andata sviluppando negli ultimi anni una nuova sensibilità per iniziative riguardanti la pubblicizzazione del lavoro delle scuole al di fuori del loro ambito, anche a livello promozionale; l'interesse per i primi approcci dei futuri attori della scena ha superato la cerchia degli addetti ai lavori, rispondendo alla freschezza e alla qualità dei risultati conseguiti, grazie all'esigenza dei giovani di fruire di un insegnamento ai massimi livelli, e alla disponibilità sempre più consapevole di registi di grande esperienza e fama a trasmettere la loro arte e altre generazioni anche al di là delle limitazioni di frontiere.

Franco Quadri,

dalla bozza di progetto

Per un atelier delle scuole della Comunità Europea, 1989

È senza dubbio un privilegio per il Friuli - Venezia Giulia e per la città di Udine essere sede italiana prescelta per le edizioni 1991 e 1992 del Progetto **ECOLE DES MAÎTRES**, diretto da Franco Quadri. È privilegio che avvalora le proiezioni future di una regione di confine che sta vedendo concretarsi il sogno di essere regione - ponte di una nuova Europa, a cui ha dedicato le aspettative di questi anni di grandi trasformazioni e dei troppi precedenti, trascorsi a confrontarsi con un confine inteso come limite e separatezza, invece che come segno di identità da confrontare e da superare volta a volta.

Ed è un privilegio ancora maggiore che interprete prescelto in sede italiana di questo Progetto di formazione teatrale a carattere internazionale promosso dall'Ente Teatrale Italiano sotto l'egida del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, sia il Centro Servizi e Spettacoli di Udine, centro di ricerca italiano che come i suoi omologhi nazionali rappresenta, in questi anni, l'unico luogo dove poter coltivare la «differenza teatrale»: centri di cultura attiva di un territorio, con progetti culturali *decentrati* rispetto a quelli omologati e sempre meno riconoscibili dalle altre componenti anche storiche del sistema teatrale italiano; che fin dai suoi inizi ha guardato alle collaborazioni internazionali e a un ruolo che interpretasse le caratteristiche così particolari della regione e della comunità per la quale opera, cercando di segnare differenze riconoscibili in tutti i settori in cui svolge la propria attività.

Quella formativa ha già rappresentato una fase di progettualità particolarmente importante per il Centro udinese, tra il 1987 e il 1989: una attività triennale sostenuta dalla Regione e impostata su criteri ispirati alle modalità formative non proprie della tradizione italiana e finalizzate alla costituzione di un nucleo attorale ora pienamente attivo. Ma lo stesso approccio laboratoriale alle modalità produttive (proprio del resto di tutti i Centri di ricerca) connota da sempre la particolare attenzione rivolta a questo settore di attività.

È un privilegio, quindi, che va condiviso da un intero territorio e dalle sue componenti culturali, che hanno saputo, grazie alla non comune partecipazione teatrale della sua comunità e al costante e propositivo impegno dei suoi Enti pubblici (Regione, Provincia e Comune), costruire una rinascita post-terremoto soprattutto culturale e civile, prima che materiale.

Paolo Aniello

Presidente del Centro Servizi e Spettacoli di Udine

Ecole des Maîtres

PROGRAMMA

venerdì 6 dicembre

ore 20

Università degli Studi di Udine

Aula n. 7

proiezione della I parte del film

Le soulier de satin (I e II giornata)

di Manoel de Oliveira

dal dramma di Paul Claudel

in lingua francese

sabato 7 dicembre

ore 11

Università degli Studi di Udine

Aula n. 7

Lezione introduttiva del regista

Luis Miguel Cintra

in lingua francese con traduzione simultanea

ore 15

Università degli Studi di Udine

Aula n. 7

proiezione della II parte del film:

Le soulier de satin (III e IV giornata)

ore 21

Teatro Zanon

Teatro da Cornucopia

Comedia de Rubena

regia di Luis Miguel Cintra

di Gil Vicente

in lingua portoghese e spagnola

domenica 8 dicembre

ore 11

Università degli Studi di Udine

Aula n. 7

Conferenza conclusiva di Luis Miguel Cintra

in lingua francese con traduzione simultanea

Ecole des Maîtres

LA COMMEDIA DI RUBENA

La *Comedia de Rubena* (1521) è la prima commedia di Gil Vicente e viene considerata anche la prima commedia romanzesca. Questa commedia sconcerta perchè differisce radicalmente da tutta la produzione teatrale di Vicente per la sua insolita lunghezza (1725 versi) e perchè è la sola pièce di Vicente che sia divisa in tre atti (si tratta in realtà di una trilogia).

La *Comedia de Rubena* subì l'influenza, per la prima volta, della commedia classica e della giovane commedia spagnola. Questa pièce è una commistione di fantasia romanesca e di naturalismo audace che offrono — per esempio nel dialogo dei bambini della seconda parte — un contrasto acceso con la parola stereotipata dei modelli sociali ed etnici che il teatro dell'epoca — compreso quello di Vicente — aveva la consuetudine di mettere in scena.

Attraverso delle scene di una grande violenza (come quella del parto che apre l'opera), il *romanceiro* popolare, la lirica tradizionale e i romanzi di cavalleria costituiscono la principale fonte di ispirazione.

Come è costume nell'opera di Gil Vicente, la pièce è bilingue come lo era la Corte portoghese dell'epoca: alcuni personaggi si esprimono in portoghese mentre altri parlano il castigliano.

La commedia ha come titolo il nome della madre, Rubena, che appare soltanto nella scena iniziale. Tutta la commedia si snoda intorno ad un intrigo lungo e complesso, ma l'autore, poco a suo agio di fronte ad una materia così ricca, si trova in difficoltà nella divisione degli episodi drammatici: un «narratore» appare a proposito per riassumere gli avvenimenti storici.

LO SPETTACOLO

Abbiamo pensato molto, quando lavoravamo all'*Auto da Feira*, alla sua sceneggiatura originale. Abbiamo capito che si trattava di un *auto* (dramma religioso) politico, cogliendo la sua relazione con il sacco di Roma e immaginando uno spettacolo per la Corte su degli avvenimenti recenti. L'*Auto da Feira* era un testo sulla vita pubblica, sulle regole della vita sociale. Partendo da questo punto, abbiamo così parlato, nello spettacolo, di noi stessi. Di una Babilonia dei nostri tempi. Abbiamo sperimentato nuovi modi di stare con il pubblico. Abbiamo provato a «tradurre», seguendo un registro contemporaneo, reinventando in maniera personale il rapporto fra palcoscenico e platea, una complicità con il pubblico che la drammaturgia ci rivelava nel testo originale.

Non è lo stesso cammino che abbiamo percorso con *Rubena*. Non è uno spettacolo dello stesso tipo che abbiamo voluto fare. Ne sappiamo meno sulle circostanze nelle quali fu presentato per la prima volta. Sappiamo che era stato scritto per il giovane principe Joao, futuro Joao III, in occasione delle seconde nozze del re Manuel, altro non ci è noto. Le allusioni a dei personaggi contemporanei, quali quelle indirizzate alle concubine dei religiosi e dei preti da parte della Strega e dei Diavoli, o le insinuazioni agli amori dei notabili fatte dalle ricamatrici, sono quasi tutte delle battute di carattere del tutto privato. Non sappiamo perchè il personaggio principale si chiami Rubena e sua figlia Cismena, «nome nuovo in terra straniera». Il valore degli espedienti culturali, riconosciuti come la struttura stessa della commedia, o le facezie verosimili sulla stregoneria o la poesia manieristica, ci sfuggono e non ci rivelano grandi cose sulla natura di un testo come questo. Sappiamo che la «Tierra de Campos», dove comincia la storia, si trova in Castiglia, ma che è soprattutto quella terra lontana dove incomincia la narrazione con il classico «C'era una volta...».

La *Commedia di Rubena* è un testo distante. Una pièce lontana, antica, chiusa. Una pièce segreta, intima, privata. In essa riconosciamo cose antiche, come la lirica tradizionale o i romanzi cavallereschi. Vi sono infatti dei Principi così lontani che non sappiamo se vengano dalla Scozia o dalla Siria. In questa storia incontriamo anche delle Fate o l'amante che muore d'amore. L'Eco è una persona. E si parla di bestie feroci che allattavano neonati, come capitò a Romolo e Remo. E ci sono le buone ricatrici e dei Diavoli fannulloni. È una storia così antica che in essa riconosciamo le cose che sono rimaste molto segrete nella nostra immaginazione, tanto che le abbiamo trasformate in sogno, e ci siamo abituati ad associare a storie per bambini e che sono invece incubi della nostra vita di adulti.

Ecole des Maîtres

È questa pièce magica, interiore che ci ha interessato. E questo è lo spettacolo che abbiamo voluto ricreare, uno spettacolo su cose antiche che si nascondono nell'immaginario contemporaneo, metà seriamente, metà per ridere, uno spettacolo sul nostro modo di sentire una storia così antica come questa. Riconosciamo in Rubena il passaggio dall'Inverno all'Estate, dalle Tenebre alla Luce, tipico della struttura della commedia. Riconosciamo come storico il proposito moralizzante delle relazioni tra uomini e donne che conduce al riconoscimento finale del matrimonio come unico sbocco, inoltre vediamo nel destino casto di Cismena la redenzione della colpevole sorte di sua madre. Ma noi non andiamo di pari passo con la riconciliazione finale della commedia. Noi ci ribelliamo al percorso esemplare di Cismena e soffriamo per il destino di Rubena. Sviluppando in una stessa attrice i ruoli di Rubena madre e di Cismena sua figlia, abbiamo voluto, più che creare una opposizione fra il bene e il male — che non accettiamo — illustrare piuttosto in una sola persona, in una sola sensibilità, un catalogo di fantasmi, di paure, di ipotesi di vite possibili per distruggere alla fine la struttura romanzesca e sostituirla con una struttura poetica e ironica. Per lo stesso motivo, approfittando del fatto che i diavoli che tormentano Rubena e i pretendenti che corteggiano Cismena, sono quattro, abbiamo sovrapposto i ruoli dei due servi e delle due comari, la donna saggia e la devota. Abbiamo condensato tutta la recita nel momento fallace di una donna nello stesso tempo, potrebbe essere Eva, personaggio e soggetto dello spettacolo. Il Laureato, narratore, partirà da questo mondo mentale trasformandosi in strega, anche in comare, cambiando sesso per sposare la nuova ipotesi della finzione, per dare una vita impossibile alla figlia del peccato. Ed egli perde la sua autorità di narratore sdoppiando la sua onnipresenza in quella di un cantore buffone e nello stesso tempo di boia mentale della povera Rubena.

Rubena è una storia di donne ed è la storia di un peccato. I dolori del parto si confondono con la colpa ed il rimorso.

Colpa di «scherzare e di ridere». *Rubena* ci parla di proibizioni, di repressioni interiori. Per noi tutta la pièce si trasforma in uno sdoppiamento di immagini di questa stessa repressione. Come se la colpa si trasformasse in follia o in allucinazione. La stessa scena dei pastorelli con Cismena bambina, scena di riposo, sogno d'innocenza, zona neutra, incompleta, purgatorio, zona intermedia nel passaggio dal male al bene, l'abbiamo integrata in questa grande distruzione. La donna si immagina bambina. Gli uomini non sono più dei mostri, dei demoni, dei simboli e delle minacce. Ma ci abbiamo tenuto a farli sessuati. Abbiamo trattato questa scena come fosse un'Arcadia dove gli attori scherzano guardati da Fate che sono donne di altri costumi e d'altre terre, dove è lasciata la più grande libertà alla vita dei sensi. Lì la piccola Cismena incontra delle persone per «ridere e scherzare», ma nello stesso tempo lei non sa se vi può restare. Questo è il genere delle cose che vengono immaginate durante buona parte della nostra vita, ed è nella nostra mente che esse ci isolano dalle altre e dal mondo e ci impediscono di vivere.

Rubena è stata così per noi l'immagine della solitudine. Abbiamo voluto uno spettacolo intimo, un po' da «confessionale». La scena teatrale che abbiamo immaginato è un po' il nostro retrobottega oscuro, attraversato da cose e persone che ci minacciano o ci blandiscono o di cui abbiamo paura, come nella memoria, come negli incubi.

Ma come accade sempre con Gil Vicente, nessuna regola o convenzione o idea trionfa sulla forza delle cose. Avremmo dovuto prendere sul serio la storia di Rubena e di Cismena. Qui, invece, è l'umorismo che trionfa, la semplicità, una enorme freschezza. Ogni proposito moralizzante cede di fronte a una così grande conoscenza della vita. È questo che ci è successo. Il bacio finale o il darsela a gambe della serva Clita sono, come lo è alla fin fine tutta la pièce, un grande elogio del piacere, una gran voglia di libertà. E noi vorremmo che il nostro «incubo» finisse con l'essere un elogio della donna, generatrice di vita, generatrice di gioia. Perché «Tu sola, Sancta Maria Virgo, inviolata permansisti» («Tu sola, Santa Vergine Maria, sei rimasta inviolata»), «Ante omnia amor» («Prima di tutto l'amore»).

Luis Miguel Cintra

Ecole des Maîtres

GIL VICENTE

Gil Vicente nasce a Guimaraes intorno al 1465 e muore verso il 1556.

Ha in qualche sorta fondato il teatro portoghese con dei testi comici e allo stesso tempo filosofici, dove usa la lingua con grande virtuosismo.

È autore di oltre quaranta pièces, essenzialmente moralità, farse e commedie.

Il suo teatro si caratterizza per la originale commistione di influenze colte e di influenze popolari della tradizione medioevale. I versi che lo compongono esprimono bene sia il tono diretto e realista della conversazione che il lirismo più puro.

Soprattutto le moralità e le farse sono state rappresentate. Per quanto riguarda le sue commedie, si tratta di un genere meno conosciuto forse perchè appare generalmente in versione bilingue o in spagnolo.

Un artista di corte

L'opera di Gil Vicente non è soltanto una splendida realizzazione letteraria: in essa vive in modo spontaneo e coinvolgente la società del XVI secolo con le sue classi, i suoi vizi, i suoi impulsi intellettuali e religiosi: «riflesso della crisi» del XVI secolo.

Nel novembre - dicembre 1520, Gil Vicente organizza gli *autos* (drammi religiosi), le rappresentazioni e le farse che segnano l'ingresso a Lisbona della terza moglie del re Manuel.

«Gil Vicente osservava la realtà sociale della sua epoca a partire dalla Corte, la finestra di quest'ultima rivolta verso la campagna», ma se «egli dovette ignorare i problemi della borghesia», fu senz'ombra di dubbio perchè questa classe era in parte costituita da *cristaos novos* (nuovi cristiani) cioè da ebrei cui era stato imposto di entrare nella società cristiana. L'opera di Gil Vicente mette a nudo gli ideali sociali e politici del poeta - artigiano.

Un critico della chiesa e della società

Negli anni 1525-1527 Gil Vicente attacca con ferocia il papato. L'atteggiamento di Gil Vicente di fronte ai nuovi cristiani al momento del terremoto del 1531 e la nobile lettera che egli scrisse a questo proposito, costituiscono anticipatamente la condanna della politica antisemita del re Joao III. Le idee religiose di Gil Vicente si integrano di diritto in un «preriformismo peninsulare» energico, ma non scismatico. Si comprende anche il rigore dell'Inquisizione riguardo all'opera di Vicente. La censura dell'Inquisizione, stabilita in Portogallo nel 1536, s'è occupata dell'opera di Gil Vicente; l'Indice del 1551 menziona sette *autos* di Vicente che sono o interdetti totalmente o autorizzati dopo essere stati purgati (alcuni di essi sembrano siano anche completamente spariti).

Il fondatore del teatro portoghese

Quando Gil Vicente fonda il teatro letterario portoghese, eccettuati i tentativi drammatici ispiratigli dalla letteratura spagnola, non ci sono nel suo paese che degli esperimenti religiosi di una grande ingenuità e dal carattere liturgico profondamente spiccato, accanto ad un abbondante repertorio comico, senza alcun dubbio di forma improvvisata e non letteraria. A ciò si aggiungono le pantomime aristocratiche e cortigiane. In un testo che data verosimilmente 1522, Gil Vicente distingue tre categorie nelle sue opere: commedie, farse e moralità.

Ecole des Maîtres

Gil Vicente era lontano dall'essere uno spirito incolto. Come cattolico e come musico, conosceva molto bene la poesia liturgica latina. Ma è soprattutto la padronanza dello spagnolo che gli ha permesso l'accesso alla cultura religiosa e profana. Il poeta scopre, a partire dal 1510, le possibilità sceniche del simbolismo cristiano medioevale. In pochi anni Gil Vicente porta l'*auto di moralità* al suo apogeo. Si sa che nel 1531, a Bruxelles, si è rappresentata l'opera moralistica *Jubileu de Amores*.

Gil Vicente fu il cantore lirico e il critico mordace degli ideali della fine del Medioevo: l'amore cortese e la crociata anti-islamica. Il poeta e il suo pubblico, il cui gusto era stato formato dalle tre pantomime, sono rimasti prigionieri dell'allegoria che aveva invaso non solamente la commedia ma anche la farsa. Gil Vicente abbandonò rapidamente la commedia romanzesca che gli aveva aperto le porte del teatro moderno. La creazione di Vicente che non fece scuola in Portogallo, sboccherà in Spagna dando la magnifica fioritura dell'*auto sacramental*.

Ma la creazione teatrale propriamente attribuita a Vicente non ebbe futuro; nessuna delle potenzialità virtualità del teatro del poeta - artigiano è stata messa veramente a profitto in Portogallo. L'alchimia degli imitatori fu un'alchimia al rovescio; essi hanno tramutato l'oro di Vicente in vile metallo. Alla fine del XVI secolo niente si oppone alla conquista della scena portoghese da parte della commedia spagnola.

La pubblicazione delle opere di Gil Vicente

Tramandare l'opera di Gil Vicente non fu cosa facile. A mano a mano che venivano composti i diversi *auto*, soprattutto a partire dal 1516, venivano stampati sotto forma di fogli volanti. Poco prima della sua morte, Gil Vicente prese a stendere le sue opere complete, ma ebbe appena il tempo di riunire un certo numero di fogli volanti e di manoscritti e di redigere la dedica al re Joao III. La progettata compilazione sarà portata a termine da suo figlio Luis Vicente e sarà stampata nel 1561-1562.

GIL VICENTE NELLA STORIA DEL PORTOGALLO

Gil Vicente conobbe le lotte politiche del regno di Joao II, la scoperta della costa africana, l'arrivo di Vasco de Gama in India, le conquiste di Alfonso d'Albuquerque, di Francesco di Almeida e di altri, la trasformazione di Lisbona in porto di importanza mondiale, le spezie, il fasto del regno di re Manuel, la costruzione del monastero dei Jeronimos, del convento di Tomar e di altri monumenti, le persecuzioni cruente contro i *cristos novos* e infine l'inizio della crisi del regno di Joao III che portò l'Inquisizione, i Gesuiti e un'atmosfera tutt'a un tratto austera ed ipocrita (...) che Camoes definirà come «una tristezza austera, spenta e vile».

Egli visse precisamente all'epoca del rafforzamento del potere regale, assoluto, strumento dell'alta nobiltà che occupava i posti nodali nell'esercito, nell'amministrazione pubblica, nel commercio e nell'impresa coloniale: epoca anche della decadenza dell'influenza politica e culturale della borghesia che aveva fatto la rivoluzione del 1585. Porta ancora in lui, a causa della sua formazione senza dubbio provinciale e popolare, il sentimento delle antiche libertà che limitavano il potere del re; queste gli ispirano lo spirito cattolico e realista, caratteristico della borghesia e l'entusiasmo di un popolo che poco prima del 1540 sembrava aver raggiunto la pienezza armonica: ma entra anche di pari passo nella fase dove questa pienezza produce l'esplosione delle contraddizioni, nell'apatia politica di un popolo soggiogato dall'aristocrazia feudale e clericale e nell'affievolimento progressivo della coscienza nazionale che renderà possibile la perdita della sovranità (annessione del Portogallo da parte della Spagna nel 1580).

Ecole des Maîtres

LUIS MIGUEL CINTRA

È nato a Madrid nel 1949. Inizia la sua carriera di attore e sceneggiatore nel 1968 al Teatro Universitario di Lisbona. Frequenta la British Old Vic Theater School in Inghilterra. Nel 1975 fonda a Lisbona con Jorge Silva Melo il Teatro della Cornucopia che dirige da allora e dove mette in scena Molière, Brecht, Jean Jourdeuil - Bernard Charreaux, Rezvani, Dario Fo, Plauto, Antonio José da Silva (il giovane), Jean Paul Wenzel, Goethe, Eduardo De Filippo, Heiner Müller, Shakespeare, Horvath, Strindberg, Kroetz, Edward Bond, Gil Vicente, Garcia Lorca, Lope de Vega, Pirandello, Beckett, Manoel de Figueiredo.

È anche attore in quasi tutti gli spettacoli che mette in scena. Nel 1984 partecipa con la sua compagnia al Festival del teatro della Biennale di Venezia. Si cimenta anche nell'opera lirica: nel 1987 mette in scena all'Opera di Lisbona *Il fanciullo e i sortilegi* di Ravel e *Didone ed Enea* di Purcell; nel 1988 mette in scena *Le nozze di Figaro* di Mozart e l'anno dopo al Teatro della Cornucopia una coproduzione con la Radio Televisione Portoghese *l'Orso* di Walton. Sempre nel 1988 presenta al Festival di Avignone, in francese, lo spettacolo *La morte del Principe e altri frammenti* di Fernando Pessoa che ripete l'anno dopo al Festival d'Automne di Parigi.

Suoi principali films come attore: *Silvestre* (Venezia 1982), *L'isola degli amori* (Cannes 1982), *Nessuno due volte* (Venezia 1984), *La scarpetta di raso* (Cannes e Venezia 1985), *Il mio caso* (Venezia 1986), *I cannibali* (Venezia 1988), *O non la vanagloria del comando* (Cannes 1990), *Il sangue* (Venezia 1990), *Una pietra in tasca*, *La Divina Commedia*.

CRISTINA REIS

È nata a Lisbona nel 1945. Ha seguito i corsi di pittura alla Scuola Superiore delle Belle Arti di Lisbona e nello stesso periodo ha lavorato nello Studio di disegno di interni di Daciano Costa. Dal 1966 al 1970 ha seguito i corsi d'arte di disegno grafico del Ravensborne College of Art and Design. Ritornata in Portogallo ha lavorato fino al 1974 al Centro di Disegno dell'I.N.I.I. e per il design all'Esposizione per l'Industria. Nel 1975 ha iniziato la carriera di scenografa e costumista al Teatro della Cornucopia con Jorge Silva Melo e Luis Miguel Cintra. Lì è stata responsabile delle scene e dei costumi di quasi tutti gli spettacoli messi in scena. Ha realizzato gli scenari ed i costumi del film di Paolo Rocha *A Ilha dos Amores* e ha collaborato a parecchi spettacoli teatrali messi in scena da Zita Duarte.

Dal 1979 al 1981 ha fatto pratica di scenografia alla Schaubühne Am Halleschen Ufer a Berlino. Ha ideato le scene e i costumi dello spettacolo *La morte del Principe e altri frammenti* di Fernando Pessoa, presentato al Festival di Avignone nel 1988 e al Festival d'Automne di Parigi nel 1989. Ha realizzato le scene e i costumi de *Il fanciullo ed i sortilegi* di Ravel, di *Didone ed Enea*, di Purcell e delle *Nozze di Figaro* di Mozart al Teatro Nazionale San Carlo di Lisbona, *L'orso* di W. Walton al Teatro della Cornucopia in coproduzione con la Radio Televisione Portoghese.

Ecole des Maîtres

IL TEATRO DELLA CORNUCOPIA

Il Teatro della Cornucopia fu fondato nel 1973 da Jorge Silva Melo e Luis Miguel Cintra, venuti dal teatro universitario. Raggruppano una piccola compagnia drammatica di attori professionisti. Fino al 25 aprile 1974 la programmazione, limitata dalla censura governativa, era centrata sul repertorio classico (Molière e Marivaux). A partire dal 1974 si apre al teatro contemporaneo con l'intento di fondare un teatro di riflessione. La Cornucopia mise in scena con successo *Terrore e miseria del Terzo Reich* di Bertolt Brecht, *Il piccolo borghese* di Massimo Gorki, *Woyzeck* di Buchner e altri testi di Jean Jourdeuil e Chartreux, Odon Von Horvath, Xaver Kroetz e Michel Deutz.

Durante questa fase la compagnia beneficia della collaborazione teatrale di Jean Jourdeuil. La scenografa Cristina Reis, dopo l'uscita di Jorge Silva Melo nel 1980, divide la direzione con Luis Miguel Cintra. La compagnia ha dedicato al comico e alla commedia un ciclo che comprende uno spettacolo di Karl Valentine, uno spettacolo di Plauto, *Capitano Shell*, *Capitano Esso* di Rezvani, *Non si paga mai, non si paga mai* di Dario Fo.

A partire dal 1983, con la messa in scena dei testi di Gil Vicente, Goethe e Brecht, la compagnia concentra il suo repertorio sul tema che ha denominato «Il malessere del nostro tempo» mettendo in scena *La missione* di Heiner Müller e altre pièce di Jean Paul Wenzel, Xaver Kroetz e Botho Strauss.

La programmazione successiva al 1985 presenta per lo più una tendenza riflessiva e poetica con spettacoli come *Riccardo III* di Shakespeare, un ciclo di tre spettacoli di Strindberg e una trilogia di Edward Bond.

La riflessione su differenti soggetti finisce per estendere al teatro stesso la rappresentazione della vita, con un montaggio di testi di Pirandello e Beckett, un insieme di numeri tradizionali di clown, una pièce di Garcia Lorca. Il Teatro della Cornucopia ha anche messo in scena diversi grandi classici (Vicente, Shakespeare, Cecov, Wycherley) e ha affrontato testi molto diversi. Il suo orientamento non è quello di una compagnia di repertorio, ma intende fare del teatro un terreno privilegiato della creazione artistica e un grande strumento del pensiero della società.

La compagnia lavora regolarmente a Lisbona al Teatro do Bairro Alto, spazio privilegiato che ha permesso la sperimentazione permanente dell'uso dello spazio scenico.

Ecole des Maîtres

LE SOULIER DE SATIN

(La scarpetta di raso)

Un film di **Manoel De Oliveira**

Film presente alla Mostra del Cinema di Venezia 1985 e al Festival di Cannes.

Sceneggiatura e adattamento:

Manoel de Oliveira, dal poema omonimo di Paul Claudel

Interpreti:

Luis Miguel Cintra (Don Rodrigue) - Patricia Barzyk (Doña Prouhèze) - Anne Consigny (Doña Sept Epées) - Frank Oger (Don Pelage) - Jean-Pierre Bernard (Don Camille) - Jean Badia (Don Balthazar) - Anne Gautier (Doña Musique) - Isabelle Weingarten (L'ange) - Denise Gence (Saint Jacques) - Marie-Christine Barrault (La Lune) - Maria Barroso (La Voix des Anges)

Produzione: Les films du passage, Metro e Tal in collaborazione con l'Institut national de la communication audiovisuelle e la partecipazione dell'Institut portugais de cinema, dei Ministères de la Culture de France et du Portugal.

Anno di produzione: 1985

TRAMA

L'azione si svolge all'epoca delle grandi scoperte, tra la fine del '400 e l'inizio del '500.

La storia comincia con un naufragio, provocato dai pirati: in punto di morte, un gesuita innalza una preghiera per raccomandare suo fratello Don Rodrigue, cavaliere spagnolo che si sta allontanando da Dio.

Don Rodrigue, arrivato anni prima sulle coste dell'Africa in seguito a un naufragio, si è innamorato di Dona Prouheze, la giovane moglie di Don Pélage, governatore di quei luoghi, ed è da lei ricambiato. Don Pélage infatti è vecchio, non ha mai saputo amarla come lei si aspettava e le fa condurre una vita militaresca.

Recatisi in Spagna per ragioni di famiglia, Don Pélage affida Dona Prouheze a un vecchio amico, Don Balthazar. Ma lei confida al suo guardiano, che non è troppo severo, il suo desiderio di fuggire per raggiungere l'uomo che ama. Sentendosi sul punto di correre verso Don Rodrigue, Dona Prouheze offre alla Vergine la sua scarpina di raso, per mostrare con quel gesto simbolico che andrà incontro al male, ma lo farà zoppicando.

Anche un losco avventuriero, Don Camille, cugino di Don Pélage, vuole Dona Prouheze e, per quanto lei rifiuti, le dà un appuntamento in Marocco a Mogador.

Intanto il re di Spagna, preoccupato dalle notizie di disordini, massacri e saccheggi, che giungono dalle colonie americane, decide di mandarvi come proprio viceré Don Rodrigue. Ma questi, sfidando la sua autorità, rifiuta per l'amata. Non riuscirà a raggiungerla: una notte, correndo in difesa di gente attaccata da quelli che lui crede dei banditi, resta ferito. Viene trasportato nel castello di sua madre e Dona Prouheze, informata da un servo, fugge per raggiungerlo, assecondata in questo da Don Balthazar, il suo guardiano. Nel castello però si tiene lontana dall'amato, che giace gravemente ferito: quando Pélage giunge per ricordarle il suo dovere lei obbedisce e parte senza rivedere Don Rodrigue.

La mandano a Mogador, col compito di impedire che cada in mano musulmana, come si sospetta che sia nei piani di Don Camille.

Una volta guarito, Rodrigue si lancia all'inseguimento di Prouheze: sta per raggiungerla, ma lei ordina di far fuoco contro la sua caravella che resta disalberata, immobilizzata in alto mare.

Ecole des Maîtres

A Mogador, Prouheze detiene soltanto un potere fittizio: è in realtà a Don Camille, suo luogotenente, che le truppe obbediscono. Rodrigue, una volta arrivato, fa consegnare a Prouheze una lettera sua e una del re: attende che lei lo riceva, ma Camille gli ordina di partire dicendogli che non avrà risposta alcuna. Rodrigue rifiuta.

Tuttavia, la notte, durante una ronda, Rodrigue viene raggiunto da Prouheze: è il primo abbraccio dei due amanti, che però si separano subito dopo. Prouheze resta a Mogador e Rodrigue decide di partire.

Passa del tempo. Prouheze ora è vedova e sposa Camille, che però infierisce su di lei. Un giorno, non resistendo alla sofferenza, si decide a chiamare Rodrigue in suo soccorso: gli invia una lettera che, per dieci anni, passerà di mano in mano. Quando questi la riceve è un viceré autoritario che vive in una squallida corte: con il pretesto di essere stato richiamato in Spagna, Rodrigue parte con il grosso delle sue truppe e delle sue navi, deciso ad assediare Mogador. Prouheze però ha capito che non dovrà mai darsi a Rodrigue, per poter restare così, per lui, un sogno inaccessibile, l'oggetto di un desiderio inestinguibile.

Due mesi dopo, la flotta agli ordini di Rodrigue è davanti a Mogador, che viene attaccata dai Mori. Questi vengono respinti, ma la potenza di Camille è ormai finita. Prouheze va a parlamentare con Rodrigue: gli affida la figlia che ha avuto da Camille e ritorna, nonostante lui tenti di trattenerla, alla fortezza che verrà fatta saltare in aria a mezzanotte.

Rodrigue è caduto in disgrazia presso il re di Spagna che, per punizione, lo invia nelle Filippine, dove si lancia alla conquista dell'Oceano Indiano e del Giappone. Ferito in battaglia, perde una gamba e viene catturato dai giapponesi, che lo tengono prigioniero per diversi anni. Dieci anni dopo, ritroviamo Rodrigue invecchiato su una barca, assieme ad un pittore giapponese cui fa dipingere immagini di santi.

Il re di Spagna intanto nutre grandi progetti di conquista; ha armato due flotte: una, l'Invincible Armada, per combattere contro l'Inghilterra, l'altra per muovere guerra ai Turchi.

Doña Sept-Epées, figlia di Prouheze, salva la vita a Jean d'Autriche, comandante dell'Invincible Armada: egli se ne innamora, ma lei pensa soltanto al suo progetto di liberare i cristiani che sono tenuti prigionieri nelle carceri musulmane. Per questo motivo chiede aiuto a Don Rodrigue, che glielo rifiuta.

Rodrigue ha altro per la testa: crede di dover sposare la regina Maria Stuarda, che si è presentata per chiedergli di regnare assieme a lei. In realtà è un'odiosa farsa architettata ai suoi danni — per vendetta — dal re di Spagna, e la «regina» è soltanto un'attrice. Rodrigue non si accorge di nulla e finirà, al termine della beffa, imprigionato e poi venduto come schiavo.

Viene salvato da Frate Léon, che lo fa affidare a una vecchia suora.

Mentre se ne va con lei, si sente in lontananza tuonare il cannone; è Doña-Epées che gli annuncia di aver raggiunto la nave di Jean d'Autriche.

Ecole des Maîtres

MANOEL DE OLIVEIRA

biografia

Manoel Cândido Pinto de Oliveira nasce a Oporto il 12 dicembre 1908. Il padre, Francisco José de Oliveira, è un «pioniere» dell'industria portoghese, a cui si devono, fra l'altro, gli impianti idroelettrici di Ermal e le prime fabbriche nazionali di lampade, di cravatte e di altri articoli di vestiario. Manoel frequenta le scuole superiori al collegio gesuita di La Guardia, in Spagna. Alla morte del padre, per qualche tempo subentra con i fratelli nella conduzione delle sue aziende, ma si impegna soprattutto nell'atletica: campione di salto con l'asta, durante le feste annuali dello «Sport Club do Porto» si esibisce anche come trapezista con il fratello Casimiro. Appassionato di automobilismo, fino al 1940 partecipa a corse internazionali, vincendo alcune gare in Brasile.

È in questi anni che si interessa di cinema, pensando di tentare la carriera d'attore comico. Con il fratello Casimiro si iscrive alla scuola di recitazione fondata a Oporto dal regista italiano Rino Lupo, per il quale lavora come comparsa nel 1928, in *Fatima milagrosa* (t.l.: Fatima miracolosa.) Otterrà il suo unico ruolo di rilievo con *A canção de Lisboa* (t.l.: La canzone di Lisbona), il primo film sonoro portoghese, diretto da Telmo Cantinelli nel 1933.

Intanto ha già sperimentato la regia, realizzando, con l'amico António Mendes, fotografo amatore e cineoperatore, *Douro, faina fluvial*, un breve documentario sui lavoratori del porto fluviale della sua città. Il film, iniziato nel 1929 e terminato nel 1931, alla sua prima proiezione — tenuta durante il V congresso internazionale della critica, a cui è presente anche Luigi Pirandello — viene accolto in sala dai fischi del pubblico, scandalizzato dall'eccessivo realismo dell'opera. In seguito incontra però i consensi dei critici: verrà distribuito solo nel 1934, dopo essere stato sonorizzato e, in parte, tagliato.

Nei due anni successivi pensa di girare un lungometraggio sul vino, *Gigantes do Douro*: deve però abbandonare quest'idea, pur avendo già scritto il soggetto, perché l'istituto del vino di Oporto, che deve finanziare il film, rompe il contratto. È il primo della lunga serie di progetti destinati a restare irrealizzati che caratterizza la carriera di regista di de Oliveira, sempre condizionata dalla difficoltà di trovare finanziamenti per i suoi film. In questo periodo deve rinunciare anche a girare *Luz, Roda* (di cui è stata pubblicata la sceneggiatura), *A mulher que passa a Prostituição*.

Il regista António Lopes Ribeiro gli offre nel 1942 l'occasione di esordire nel lungometraggio a soggetto fornendogli la storia di *Aniki-Bobó*, che aveva pubblicato sulla rivista *Presença* dopo averla tratta dal racconto *Meninos Miliondrios* di Rodrigues de Freitas. Il film, che prende il titolo da una filastrocca infantile, è interpretato dai bambini delle strade di Oporto e viene realizzato nel 1942.

Seguono quattordici anni di lontananza forzata dal cinema, durante i quali de Oliveira si dedica alla conduzione di una fattoria modello, dove pratica nuovi metodi di produzione, e alla direzione delle imprese paterne. A questo periodo appartengono altri tre progetti per film che il fondo del cinema portoghese respinge sistematicamente: *Saltimbancos*, *Angelica* e *Pedro e Ines*.

Torna alla regia dopo un viaggio compiuto nel 1955 in Germania, dove studia la tecnica del colore e da dove porta le apparecchiature speciali con cui gira *O pintor e a ciãade*, prodotto a sue spese. Questo documentario vince l'Arpa d'oro al Festival del cortometraggio di Cork nel 1957. Lascia incompiuto *O coração* e — dopo il fallimento dei progetti per *O bairro de Xangai* e *Ano dois mil não passarás*, che non viene approvato dal consiglio del fondo del cinema — nel 1959 gira il documentario *O pão*. Anche questo è un film che deve in parte autofinanziare visto che la federazione nazionale degli industriali del grano, che glielo ha commissionato, non copre tutte le spese di produzione. La versione originale di 59 minuti è stata poi ridotta agli attuali 24.

Ottiene finalmente i sussidi del fondo del cinema per il suo secondo lungometraggio a soggetto. *Acto da primavera*, ispirato alla rappresentazione popolare annuale di *Auto da Paixão*, un testo teatrale del secolo XVI di Francisco Vas de Guimarães Caduto anche il progetto di una trasposizione di *A velha casa* di José Regio, termina nel 1963 il cortometraggio *A caça*, che aveva iniziato nel 1958 e per il quale nel 1975 riceverà al Festival di Tolone la menzione speciale della giuria e il premio per il cortometraggio.

L'anno successivo il Festival di Locarno gli dedica un omaggio e nel 1965 la Cinémathèque di Parigi cura una retrospettiva della sua opera. Durante questo nuovo periodo di pausa dalla regia si occupa della supervisione di due brevi documentari, *Porto 1100 anos inauguração duma estaua* (t.l.: Porto 1100 anni di inaugurazione di una statua), di cui cura anche il montaggio, realizzato da Artur Moura, António Lopes Fernandes e Albino Baganna nel 1970, e *Server do Vouga... uma experiencia* (t.l.: Server do Vouga... un'esperienza), diretto da Paulo Rocha nel 1971.

Ecole des Maîtres

In questo stesso anno riprende a girare grazie al finanziamento della Fondazione Gulbenkian, e realizza *O passado e o presente*, tratto dalla commedia omonima di Vicente Sanches. Dopo *Benilde ou a Virgem-Mãe*, dirige *Amor de perdição*, tratto da un romanzo di Castelo Branco che aveva già ispirato ad António Lopes Ribeiro una trasposizione cinematografica nel 1943. Il film — che in Portogallo viene trasmesso anche dalla televisione, diviso in sei parti e con l'aggiunta di un episodio 'zero' diretto da Jaime Campos — gli vale nel 1979 il premio speciale della giuria al Festival di Figueira da Foz, che lo premia anche per la sua opera complessiva. Riconoscimenti alla carriera gli vengono attribuiti inoltre nel 1980, da parte del CIDALC (Centro Internazionale per la Difesa dell'Arte e della Letteratura nel Cinema), che gli conferisce la medaglia d'oro, e nel 1981 al Festival di Sorrento, quando viene premiato con la medaglia d'oro per il suo *Francisca*, tratto dal romanzo *Fanny Owen* di Augustina Bessa Luis. Dopo aver girato un'opera autobiografica, *A visita - Memórias e confissões*, destinata a essere distribuita solo dopo la sua morte, dirige *Nice... à propos de Jean Vigo*, che viene trasmesso nel 1963 dalla televisione francese. In questo documentario appare anche suo figlio, il pittore Manoel Casimiro, con cui de Oliveira girerà nel 1985 *Simpósio internacional de escultura*. A una sua mostra dedicherà nel 1987 il cortometraggio *A bandeira nacional*.

Tratto da un testo di Claudel è *Le soulier de satin*, che ha una durata di quasi sette ore: il film viene presentato nel 1985 al Festival di Cannes, in versione ridotta, e alla Mostra di Venezia, dove vince il premio La Navicella; inoltre riceve il premio Luis Buñuel da parte della Cinémathèque di Bruxelles.

A Venezia de Oliveira è stato presente anche nel 1956 con *O pintor e a cidade*, nel 1976, quando gli è stata dedicata una sezione personale (Omaggio a Manoel de Oliveira), nel 1981 con *Francisca* e nel 1986 con *Mon cas*. Nel 1981 ha fatto anche parte della giuria della Mostra.

È autore di un testo teatrale, *De profundis*, basato su una storia di Augustina Bessa Luis e su poesie di José Régio, Antonio Nobre e Fernando Pessoa: l'opera è stata presentata al Festival del teatro di Sant'Arcangelo nel 1987.

Nel 1965 ha ottenuto alla Mostra di Venezia, insieme a John Huston, il Leone d'oro speciale per il complesso dell'opera e nel 1990, insieme ad Andrzej Wajda, un omaggio della giuria al Festival di Cannes.

FILMOGRAFIA

- 1931 *Douro, faina fluvial* (t.l.: Douro, lavoro sul fiume) cm
- 1932 *Estátuas de Lisboa* (t.l.: Statue di Lisbona, doc. incompiuto)
- 1938 *Já se fabricam automóveis em Portugal* (t.l.: Adesso in Portogallo si fabbricano automobili) cm doc.
- Miramar, praia das rosas* (t.l.: Miramar, spiaggia delle rose) cm doc.
- 1939 *Famalicão* (t.l.: id.) cm. doc.
- 1942 *Aniki-Bobó* (t.l.: id.).
- 1956 *O pintor e a cidade* (t.l.: Il pittore e la città) mm dec.
- 1958 *O coração* (t.l.: Il cuore)
- 1959 *O pão* (t.l.: Il pane) cm doc.
- As pinturas do meu irmão Júlio* (t.l.: I quadri di mio fratello Júlio) cm
- 1963 *Acto da primavera* (t.l.: Atto di primavera) A caça (t.l.: La caccia) cm
- 1971 *O passado e o presente* (Il passato e il presente)
- 1975 *Benilde ou a Virgem-Mãe* (t.l.: Benilde o la Vergine Madre)
- 1978 *Amor de perdição* (t.l.: Amore di perdizione)
- 1981 *Francisca* (Id.)
- 1982 *A visita - memórias e confissões* (t.l.: La visita - Ricordi e confessioni)
Lisboa cultura (Lisbona, capitale culturale) mm doc. per la serie TV
Capitali culturali d'Europa
- 1983 *Nice... à propos de Jean Vigo* (t.l.: Nizza... a proposito di Jean Vigo) mm doc. per la serie TV *Un regard étranger sur la France* (t.l.: Uno sguardo straniero sulla Francia)
- 1985 *Le soulier de satin* (t.l.: La scarpetta di raso)
Simpósio internacional de escultura (t.l.: Simposio internazionale di scultura) mm. coregia di Manoel Casimiro de Oliveira
- 1986 *Mon cas* (t.l.: Il mio caso)
- 1987 *A bandeira nacional* (t.l.: La bandiera nazionale) cm
- 1988 *Non, ou a vã glória de mandar* (La vana gloria del comando)
- 1991 *A Divina Comédia* (t.l.: La Divina Commedia)

Ecole des Maîtres

COMEDIA DE RUBENA di Gil Vicente

<i>regia</i>	Luis Miguel Cintra
<i>assistente alla regia</i>	Luis Lima Barreto
<i>collaborazione dramaturgica</i>	Joao Nuno Alçada
<i>collaborazione filologica</i>	Luis F. Lindley Cintra
<i>collaborazione per il castigliano</i>	Maria Vitoria Navas
<i>scene e costumi</i>	Cristina Reis
<i>assistente per la scena e i costumi</i>	Linda Gomes Teixeira Miguel Mendes
<i>montaggio</i>	Fernando Correia
<i>assistenti al montaggio</i>	F. Santos Correia Mario Correia
<i>direttore di sartoria</i>	Emilia Lima
<i>sarte</i>	Aline Seco Antónia Costa Delfina Silva Ofelia Lima Piedade Duarre Teresa Cavaça
<i>effetti speciali</i>	Joao Calvário
<i>oggetti di scena</i>	Alfredo Martinho
<i>luci</i>	Luis Miguel Cintra José Eduardo Paris
<i>direttore suono e luci</i>	José Eduardo Paris
<i>collaborazione musicale</i>	Manuel Morais
<i>preparazione musicale degli attori</i>	Luis Madureira
<i>direttore di scena</i>	Alfredo Martinho
<i>direttore di tournées</i>	Joao Calvário

Sotto l'alto patrocinio del Segretario di Stato alla Cultura del Portogallo.

Ecole des Maîtres

TRAMA

La *Comedia de Rubena* è composta da tre atti o scene

SCENA I: In Castiglia

Un laureato, nel ruolo di narratore, spiega l'azione: Rubena, figlia di un abate, è stata sedotta da un prete ed è incinta: ella ha nascosto il suo stato fino al momento del parto.

L'azione incomincia la notte in cui Rubena, sola, sente i primi dolori delle doglie. Piange la sua disgrazia e si pente del suo peccato senza sapere con chi confidarsi e desiderando la morte. Sentendo il suo pianto, Benita, la sua serva, accorre. Rubena continua a nascondere la sua situazione, cercando diverse scuse. La serva non tarda però a scoprire lo stato nel quale si trova la sua padrona. Rubena la prega di andare a chiamare Genebra, saggia donna e guaritrice, con il pretesto di fare delle benedizioni. La saggia donna arriva. In una scena di grande realismo si assiste a tutti i preparativi che precedono il parto che naturalmente deve rimanere segreto. Il parto è difficile ed il padre di Rubena rischia di arrivare sul luogo; la saggia donna decide allora di andare a cercare una strega che potrà condurre Rubena in un luogo più sicuro. Rubena si lamenta ed invoca l'inferno.

Appaiono quattro diavoli che si mettono al servizio della strega. Il primo ad entrare è Legiam che, non trovando nessun altro compagno, decide di andare ad aspettarli sulla sommità di un monte. Gli altri tre, Pluton, Draguino e Caroto, entrano alla sua ricerca. Intanto Rubena è sola e invoca la morte. I diavoli si presentano alla strega che dà loro l'ordine di portare Rubena in un luogo dove poter partorire in segreto e dove il bambino possa essere accolto. Rubena si lamenta delle sofferenze che dovrà infliggere a suo padre. I diavoli, volando, la portano via.

Il Laureato ci racconta allora che lei fu condotta su una montagna dove diede alla luce una bambina, la più bella di Spagna, e che poi, spogliatasi dai suoi vestiti, si allontanò da sola, verso la sommità della montagna.

Da allora non si parlerà più di Rubena. È sua figlia Cismena che diventa la protagonista della *comedia*.

SCENA II: L'infanzia della figlia di Rubena

All'inizio della seconda scena, la strega (interpretata nello spettacolo dallo stesso Laureato) attende nella sua grotta l'arrivo dei diavoli.

Essi giungono senza Rubena ma con un neonato (la figlia di Rubena), i vestiti e i gioielli di Rubena.

La strega domanda ai diavoli di fornire una culla che potranno trovare presso qualche prete o curato «i quali tutti hanno bambini in abbondanza». Chiede loro anche di condurre lì una nutrice. Mentre attende il loro ritorno, canta una ninna nanna. I diavoli ritornano con una culla, rubata all'amante di un religioso e con la nutrice che viene sottoposta ad un rigoroso esame delle sue capacità occuparsi di Cismena. Alla domanda della strega, la nutrice canta una canzone. La strega ordina quindi ai diavoli di partire alla ricerca di due fate per predire e benedire il destino di Cismena. Anche la strega impartisce le sue benedizioni. Arrivano le Fate, Ledera, e Minea. La prima annuncia che Cismena dovrà soffrire «un grande tormento doloroso» e che in seguito diventerà una signora «molto fortunata». Minea predice che vorranno venderla come una schiava e perciò vuole benedirle. La nutrice se ne va con la neonata.

Riappare il Laureato che ci presenta Cismena all'età di 5 anni «molto graziosa e serena». È una pastorella e vive a Creta in una umile famiglia.

Ecole des Maîtres

Si assiste a una scena di pastori e dei loro giochi di bambini.

Cismena cerca i suoi capretti e i suoi maialini che si sono perduti. L'accompagnano tre piccoli pastori fra i quali si stabilisce un dialogo infantile che descrive con un realismo impressionante il purgatorio contadino di Cismena. Ritornano le Fate che le riservano una sorte migliore e rivelano a Cismena la sua vera identità. Le dicono di andare nella città di Candia in Creta dove sarà adottata da una dama onesta, nobile e molto ricca di cui sarà l'erede; aggiungono che si mariterà a sedici anni. Sulla strada verso il suo nuovo destino, Cismena piange amaramente per non aver conosciuto la sua vera madre.

Questo momento costituisce un punto d'unione fondamentale nella struttura della pièce perché Cismena va a riscattare il destino tragico di sua madre.

SCENA III: Il matrimonio di Cismena

Cismena ha quindici anni e vive a Creta. Protetta dalle Fate è ora orfana e ha ereditato una fortuna dalla madre adottiva. Mentre piange la morte della sua protettrice, si propone di condurre una vita virtuosa.

Ma ecco che una ruffiana, che le fa credere di esserle amica, le propone un compagno. Cismena dichiara di voler seguire la via della virtù e della castità. La sua serva, Clita, le consiglia di non prestare orecchio a quella donna. Davanti all'insistenza della ruffiana, Clita interviene e la caccia via.

Sei ricamatrici vengono a tenere compagnia a Cismena parlando dei loro lavori di ricamo. Il dialogo fa numerosi riferimenti maliziosi e inopportuni sugli amori di persone alla Corte di re Manuel. Clita annuncia a Cismena che un gentiluomo gironzola intorno alla casa, sospirando per lei. Le sue amiche le dicono che si tratta di Felicio, ma che ci sono ben altri pretendenti che si sono innamorati di lei, fra cui Dom Crasto e Dario Ledo. Viene annunciato l'arrivo di Felicio accompagnato dal suo paggio. Cismena prega le sue amiche di distoglierlo dal suo proposito. Felicio manifesta la sua passione con versi di maniera. Cismena non gli risponde nemmeno, mentre le sue amiche e la serva provano a scoraggiarlo. Arriva Dario Ledo, personaggio scherzoso; anche lui si rivela perdutamente innamorato di lei e le dedica una canzone appassionata. Appare finalmente Dom Crasto Liberal, vecchio galante che fa anche lui la sua dichiarazione d'amore. Cismena lo disillude e lo rimprovera per essere già sposato e vecchio. Dom Crasto insiste dicendo che è molto ricco. Cismena gli risponde che non è in vendita.

Giunge uno sciocco, servo di Dom Crasto Liberal, chiamato Afonso. Viene a cercarlo per ordine di sua moglie. Dopo che il vecchio se n'è andato, Dario Ledo riafferma il suo amore e se ne va. Afonso ritorna con una cesta di mele, dono di Dom Crasto Liberal. Le giovani si rallegrano. Cismena ringrazia e accetta il dono per cortesia.

Subito dopo prega Felicio, che è ancora in scena, di andarsene dove lei non lo vedrà mai più. Felicio afflitto promette di partire per una terra deserta, senza mangiare né dormire, dove la sua anima disperata si spezzerà. Intanto gli spettatori vengono informati che un principe di Siria è venuto in incognito a visitare la città di Candia e vedendo Cismena se ne è perdutamente innamorato; ha deciso di diventare paggio di Felicio in modo da poter avvicinarsi a Cismena più facilmente. È così che accompagna Felicio, congedato in bella maniera, nel suo viaggio verso la montagna, dove aveva deciso di finire i suoi giorni. Una volta sulla montagna, Felicio piange sulla sua triste sorte con un lungo lamento al quale risponde solo l'Eco. Finisce per morire.

Il principe, ritenendo Cismena responsabile della morte di Felicio, decide di partire per incontrarsi con lei.

Lei mostra una grande indifferenza per quello che è accaduto. Il falso paggio infine si dichiara e rivela la sua vera identità di principe. Cismena comincia col rifiutare il suo amore, ma poi accetta finalmente il matrimonio, segno di vero amore.

La pièce termina con una festa data da tutte le ricamatrici per la «principessa dona Cismena».

Ecole des Maîtres

DISTRIBUZIONE DELLE PARTI

Il Cantante	Mario Marques
Il Laureato	Luis Miguel Cintra
Rubena	Luisa Cruz
Benita	Maria Joao Luis
La Donna Saggia	Marcia Breia
I Diavoli / <i>Legiam</i> <i>Draguino</i> <i>Caroto</i> <i>Pluto</i>	Rogério Vieira Luis Lucas Luis Lima Barreto Gilberto Gonçalves
La Strega	Luis Miguel Cintra
La Balia	Maria Joao Luis
Le Fate / <i>Ledera</i> <i>Minea</i>	Rosario Carichas Madalena Lua
Cismena bambina	Luisa Cruz
I Pastori / <i>Joaninho</i> <i>Pedrinho</i> <i>Afonzinho</i>	Miguel Guilherme Joao Romao Antonio Fonseca
Cismena	Luisa Cruz
Clita	Maria Joao Luis
La Devota	Marcia Breia
Le Ricamatrici / <i>Brigida</i> <i>Segueira</i> <i>Andresa</i> <i>Felicia</i> <i>Serrana</i> <i>Oribela</i>	Rosario Carichas Madalena Lua Rita Loureiro Cristina Cavalcinios Margarida Tavares Maria d'Aires
Felicio	Luis Lima Barreto
Il Principe di Siria	Luis Lucas
Dario Ledo	Rogério Vieira
Crasto Liberal	Gilberto Gonçalves
Afonso	Mario Marques
La Musicista	Gilda Costa

Ecole des Maîtres

L'ECOLE DES MAÎTRES '90

**Biografie teatrali e testimonianze sulla formazione dell'attore
progetto di Franco Quadri**

con il patrocinio di:

- Commissione della Comunità Europea
Direzione Generale Informazione, Comunicazione e Cultura
- Ministero della Comunità Francese del Belgio
- Ministero dell'educazione, della formazione, dello sport e delle relazioni internazionali della Comunità francese del Belgio
- Commissariato Generale alle Relazioni Internazionali della Comunità francese del Belgio
- Commissione Comunitaria francofona della Regione Bruxelles Capitale
- Istituto Italiano di Bruxelles

Programma

Atelier Sainte Anne
75 - 77 rue des Tanneurs
1000 Bruxelles

- | | |
|--------------|--|
| 19 settembre | ore 16.00 - 19.00:

Inaugurazione alla presenza del Ministro Valmy Féaux
Introduzione di Franco Quadri

<i>Luca Ronconi</i> «Con attori, o allievi attori, davanti al rituale delle prove»

(preparando la messinscena de «Gli ultimi giorni dell'umanità» di Karl Krauss)

Esemplificazioni pratiche con Marisa Fabbri e Carmela Locantore |
| 20 settembre | ore 10.00:

<i>Jacques Delcuvellerie</i> «Le Jardinier»
(Testo teorico e documentazione pratica.)
Proiezione del video di «Koniec»

ore 16.00:

<i>Jerzy Grotowski</i> «Esercizi plastici per l'attore»
(Conferenza e proiezioni di video con Ryszard Cieslak e Rena Mirecka) |

Ecole des Maîtres

21 settembre

ore 10.00 - 13.00:

Anatolij Vassiliev «Testo letterario e improvvisazione»
(con esemplificazione)

ore 16.00 - 19.00:

Jacques Lassalle «Regia e pedagogia»
(un approccio comparativo alla direzione della recitazione,
dalla scuola alla recitazione)

22 settembre

ore 15.00 - 18.00:

Altre voci per una conclusione

L'ECOLE DES MAÎTRES '90

Un commento

di Gianfranco Capitta

Per anni una generazione, non solo teatrale, ha fatto della lotta di liberazione dai maestri uno slogan della propria formazione, con tutte le coloriture e gli eccessi del caso. Che poi qualche volta hanno portato a una «pecioneria» manifesta al cui riscatto non bastava il bagaglio dell'improvvisazione. Senza cadere nella reazione o nel «pentitismo», si è dovuto riconoscere il valore di un sapere scenico con cui era comunque necessario confrontarsi, ovviamente per superarlo. Possibilmente fuori da ogni misticismo, piuttosto nella laica dimensione che lungo i secoli ha generato tanti mattatori e mattatrici della rappresentazione.

Elementare Watson, eppure bisogna riconoscerlo con onestà per poter assistere serenamente e goderli un'occasione rara come il convegno dal bel titolo neoclassico «Le scuole dei maestri, biografie teatrali e testimonianze sulla formazione dell'attore», che ha avuto luogo a Bruxelles la scorsa settimana. Curato da Franco Quadri per conto dell'Ente teatrale italiano e delle istituzioni culturali della Comunità francofona belga, in una prospettiva che è necessariamente europea anche per il teatro e per la formazione dei suoi soggetti, ha allineato in sei sedute intense e serrate alcuni «maestri» della scena europea, dentro lo spazio suggestivo e polimorfo dell'Atelier diretto da Serge Rangoni, in una prospettiva che con l'unificazione europea vuole mantenersi duratura. (..).

Davanti a una platea curiosa e in parte professionalizzata (c'era anche qualche giovane regista italiano) i maestri che erano stati chiamati a mettersi in pubblico, hanno accettato quasi completamente l'incarico. Perché ancora nelle due tornate di dibattito finale, un velo di pudore è parso avvolgere una domanda che serpeggiava pur senza essere espressa. Rispetto a vent'anni fa appunto, e alla *rivolta* dei giovani attori di allora, mentre nel teatro commerciale il protagonismo mattatoriale è dilagato a dismisura forte del modello dello showman televisivo, in quello più profondo («d'arte» o come lo si voglia chiamare), il maestro regista ha finito per risucchiare l'attore in una sorta di operazione antropofaga. Per dargli la sua grandezza di fantasma in scena, ne mangia così lui, dietro le quinte, il massimo simulacro vivente del teatro. Più che la trasmissione della tecnica, il processo rischia di garantire l'assunzione per travaso di quell'energia. Ma forse è in questo modo, col suo non nascondibile prezzo sacrificale, che almeno a quei livelli elevati il teatro torna a farsi grande rito, in grado di coinvolgere di nuovo tutti.

Gianfranco Capitta (da «il manifesto», 30 settembre 1990).

Ecole des Maîtres

Una cronaca di Monique Borie

Una confessione biografica.

Introducendo la prima giornata, Franco Quadri sottolinea che con questa iniziativa non si intende dar vita a una nuova scuola, ma offrire una cornice di lavoro in cui mettere a confronto le differenti scuole e favorire progetti a livello di work - shop per l'ambito europeo.

Il problema della formazione teatrale è diventata oggi una questione centrale. Uno dei modi di risolverla è forse quello di ravvicinare i vari teatri europei, di provocare, stimolare la riflessione con la collaborazione e la testimonianza dei veri maestri - maestri nella lettura del testo, maestri nel lavoro con gli attori, maestri che accettano di trasmettere.

I maestri invitati per queste giornate, ricorda Franco Quadri, sono molto diversi tra loro, ma appartengono tutti a generazioni (tra i 40 e 60 anni) che hanno vissuto, attorno al movimento del '68, il rifiuto dell'insegnamento, e in seguito l'esigenza di professionalità. Tutti si confrontano con l'interrogativo del che fare una volta terminato lo spettacolo, su ciò che può passare tra sé e gli allievi. Tutti sono attratti dallo sguardo dei più giovani. Lo stesso Grotowski, che rifiuta il termine di «pedagogo» ed è per così dire sempre presente / assente nel teatro, è in realtà il «maestro dei maestri»; anche Jacques Delcuvellerie si presenta come un allievo di Grotowski e di Zadek (Zadek che tra poco fonderà una scuola).

Quanto a Jacques Lassalle, il suo rapporto con l'insegnamento è stato pressoché costante (il Conservatoire, l'Ecole de Strasbourg, ecc.). Luca Ronconi lavora dal canto suo con l'Accademia di Roma, nell'ambito di una scuola di specializzazione per allievi già diplomati in altre scuole - allievi che partecipano attualmente al suo spettacolo, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, su testo di Karl Kraus.

Ciò che si chiederà ai maestri invitati è una testimonianza, una sorta di confessione biografica. Bisognerà individuare il punto di partenza delle rispettive ricerche e darne un rendiconto differenziato.

Ronconi: l'analisi e il segreto.

Il primo invitato a prendere la parola è Luca Ronconi. Sono due mesi, afferma a mò di introduzione, che è immerso nella lavorazione degli *Ultimi giorni dell'umanità*. Non trova tempo da dedicare ad altro. La stessa dimostrazione che sta per proporre sarà in qualche modo la continuazione del lavoro svolto fino a ieri. Per offrire una testimonianza del suo modo di lavorare sul testo con gli attori, farà una prova a tavolino con Marisa Fabbri (chiamata alla preparazione dello spettacolo in giugno, è stata assente due mesi e ora è di nuovo partecipe).

Ronconi vuole dare anzitutto qualche delucidazione sul testo di Kraus, consacrato alla prima guerra mondiale. È un testo molto denso, una autentico «testo - trappola». Kraus, nella sua prefazione, parla di tragedia impossibile da rappresentare, a causa delle sue dimensioni. E in effetti, il testo non è mai stato realizzato integralmente. Portarlo sulla scena è un sogno di vecchia data di Ronconi — ma si tratta di un progetto immenso, con sessanta attori per trecento personaggi. Tre gruppi di attori sono chiamati a partecipare: attori di prestigio (come Marisa Fabbri), un gruppo di giovani e infine gli allievi della sua e di altre scuole. Il testo di Kraus è considerato da qualcuno come una sorta di diario parlato sulla Prima guerra mondiale. Ronconi lo considera una tragedia profetica.

Malgrado la stampa sia il punto di riferimento centrale, e la materia stessa del testo siano i documenti del tempo — tutto ciò che è stato scritto all'epoca — non siamo di fronte a un teatro documentario. La violenza, il sarcasmo, trascendono questa dimensione. È abitudine di Ronconi proporre agli attori un lavoro preliminare piuttosto lungo sul testo, un'analisi di tipo letterario sul parlato, sulle sue origini, ecc. Ma col testo di Kraus, un approccio di questo genere è impossibile. Per la prima volta, Ronconi ha dovuto rinunciare alle sedute preliminari.

Dopo queste puntualizzazioni sul testo, Ronconi ricorda il carattere assolutamente particolare dello spettacolo in preparazione: per questo gigantesco dramma utilizza uno spazio immenso, un'area di più di un ettaro che apparteneva alla Fiat, dove già sono presenti dei macchinari, delle presse; le azioni descritte vengono riproposte in tempo reale, e in maniera simultanea (ci sono cinque, sei o fino a dieci azioni contemporanee). Per la prima volta, gli attori devono ricorrere ad artifici tecnici. Il linguaggio della pièce poi, è caratterizzato da una scrittura appassionata, diretta, immediata. Per lo stesso Ronconi, che ha sempre lavorato agli antipodi del realismo, in questo testo c'è qualcosa di così incredibilmente artificiale che il regista si trova ad affrontare un osso duro.

La prima domanda che viene posta agli attori è dunque: come è possibile rendere il carattere brutale, immediato di questo linguaggio? Il primo interrogativo che si trovano ad affrontare è: «Cosa può rappresentare l'attore, chi può essere?». In effetti (e Ronconi apre il copione a caso) tutte le frasi del testo sono state pronunciate o scritte nella realtà. E allora, chi deve rappresentare l'attore? Il personag-

Ecole des Maîtres

gio che le ha pronunciate o invece l'eco di queste frasi in chi le ha ascoltate? Un riferimento a Brecht non perr. Atterrebbe, secondo Ronconi, di risolvere il problema, perché Brecht non metteva in scena dei pezzi di realtà, costruiva un'azione tesa a uno scopo.

Qui Kraus ricolloca in maniera selvaggia le atrocità nella bocca di coloro che le hanno pronunciate, ma non crea caratteri, non ci sono personaggi, né unità psicologica, neppure una tipologia. Tutto si accumula. La stessa guerra del '14-'18 non è il vero soggetto della pièce; funge da trampolino a una visione profetica. Oggi, noi ci troviamo già nella profezia apocalittica realizzata.

Per dire la sua battuta, l'attore deve necessariamente sapere in quale orizzonte essa si situa; quello di un personaggio, di un testimone, di un porta-parola? In effetti, i protagonisti rappresentano l'umanità, e il coro l'autore stesso, i suoi commenti, i frammenti del suo diario su questa catastrofe. Della guerra si sa solo ciò che ne viene scritto, e quando alla fine essa irrompe sulla scena, è l'unico momento in cui la si vede. La soluzione per l'attore non può essere quella di ricalcare lo stile giornalistico, perché l'autore l'ha già fatto radiografando il materiale estratto dai giornali, per far emergere la ferocia di coloro che parlano senza sapere quello che dicono. La prima tendenza degli attori è quella di criticare, di giudicare, ma allora la capacità dirompente del testo va perduta. Un altro problema si situa a livello della memoria dell'attore. Gli attori di generazioni differenti che partecipano allo spettacolo non hanno l'identico ricordo della guerra. E, per questo testo, è indispensabile una partecipazione immediata, senza finzioni.

Nella dimostrazione che Ronconi a questo punto propone con Marisa Fabbri, tutto si svolge a tavolino. Il problema è trovare come dire il testo di Kraus. Tutte le indicazioni di Ronconi mirano a spingere l'attrice a dimenticare il personaggio per tener conto della frase e di lei sola. A un certo momento, il regista propone un'immagine che deve aiutare l'attrice: «Tu passi davanti a una stazione dove non ti fermi». È questo il tipo di rapporto che lei deve trovare col testo.

Ronconi e Marisa Fabbri si soffermano poi un po' più a lungo sulle battute della donna che lamenta d'aver solo due figli in tenera età, che quindi non possono andare a offrire in guerra la propria vita. Come fare per mantenere tutti i livelli, il discorso della madre patriota, la parodia ecc.? Come sfuggire allo psicologismo e alla trappola del personaggio? Come ritrovare l'immediatezza, la brutalità delle parole? In effetti, lo spazio e il montaggio dello spettacolo, fondato sulla simultaneità e sulla sovrapposizione delle voci, permettono di restituire con maggior forza la frammentazione. In uno spazio simile, le cose vengono percepite solo per quello che sono, e non per il tramite dei personaggi. La dimensione impersonale deve in effetti passare attraverso il realismo dell'autore, e non per quello del personaggio. Ciò che l'attore deve restituire — senza accontentarsi della parodia — non è il personaggio ma *il modo di parlare*. Durante tutta la dimostrazione, è su questo modo di parlare, liberato dallo psicologismo legato alla nozione di personaggio, che Marisa Fabbri e Ronconi hanno lavorato.

Delcuvellerie: i tre principi dell'insegnamento.

Jacques Delcuvellerie, per il suo intervento, ha fatto distribuire all'entrata il testo da lui pubblicato nella rivista *L'art du théâtre (Le metteur en scene en pedagogie)*. Ha intenzione di leggerlo, sottolineando di voler pronunciare solo parole «adeguatamente meditate» su un argomento così essenziale come quello della formazione dell'attore. Prima di questa lettura, Delcuvellerie ricorda la fondazione del suo complesso, il Groupov col quale, dalla sua creazione dieci anni orsono, ha realizzato solo cinque spettacoli. Ogni spettacolo, lungamente preparato, implicava quindi un autentico lavoro di formazione dell'attore. E ricorda anche che insegna alla Scuola di recitazione di Liegi e alla INSAS.

Tre sono i punti essenziali che intende premettere alla lettura del suo articolo:

- il primo: la formazione dell'attore, che va ben oltre l'ambito della preparazione scolastica, è per lui il terreno prioritario di una ripresa o di un rinnovamento del teatro (molto più del momento creativo in scena)
- il secondo: il luogo dove stabilire un contatto con l'attore per scopi formativi deve essere appartato dal mondo, una scuola nelle catacombe, esatto contrario di un luogo per didattica aperto alla gente. È uno dei punti in cui Delcuvellerie si richiama a Grotowski.
- il terzo: formare un attore significa formarlo per il momento creativo. E ciò è possibile unicamente misurandosi insieme con qualcosa che ancora non si conosce. Tutto ciò che il maestro è in grado di trasmettere, non potrà che trasmetterlo in questo confronto che implica una ricerca creativa.

Terminata tale premessa, Delcuvellerie chiama un'attrice (un'attrice - scrittrice) per una lettura a due voci del suo testo sull'*Arte del teatro*, autentico dialogo immaginario in cui ovviamente lui è entrambi i personaggi contemporaneamente.

Ecole des Maîtres

Dopo la lettura, Jacques Delcuvellerie presenta un video sul suo primo lavoro, *Koniec*, uno spettacolo costruito interamente attorno a un doppio soggetto — quello dell'attore e del tradimento — e con un doppio riferimento letterario, Anton Cechov e Heiner Müller.

Grotowski: il corpo sa.

Appena prende la parola, molti di noi provano una grande emozione al pensiero di sentire di nuovo Grotowski parlare del teatro e dell'attore, dopo tanto tempo. Egli ci comunica che dedicherà il suo intervento agli *esercizi plastici*. Subito precisa che la descrizione di tali esercizi, pubblicata in *Verso un teatro povero*, corrisponde a una tappa che in realtà ha preceduto la sua ultima fase. È solo dopo l'edizione del testo, nella seconda metà degli anni sessanta, che gli esercizi sono stati codificati. Grotowski preferisce non usare il termine «esercizio gestuale», perché lo considera pericoloso per l'attore. Il termine implica di fatto l'idea di un corpo morto, mentre le mani si muovono, ed evoca un'azione periferica che non proviene dal di dentro. Un ulteriore pericolo viene segnalato da Grotowski: la tentazione di utilizzare gli esercizi plastici all'interno degli spettacoli, del momento creativo. Non si arriverebbe che a un montaggio di stereotipi. (Non bisogna fare confusione con la pantomima, in cui il montaggio ha una sua tradizione compositiva, proprio come nel teatro orientale).

L'obiettivo che si pone l'esercizio plastico è di creare una connessione tra flusso vitale e rigore. I dettagli sono molto importanti — dettagli elaborati in modo da incanalare l'energia corporea: l'impulso passa attraverso questi ultimi, e dai dettagli al mondo interiore, al mondo associativo: l'attore può improvvisare. Quanto al contenuto psicologico viene sempre improvvisato (il luogo, il partner, ecc.). Il dettaglio diventa poi elemento della recitazione; viene addirittura, secondo il termine di Grotowski, «attorizzato».

Dopo queste osservazioni preliminari, vengono presentati due film — che risalgono al periodo del Teatro laboratorio — prima il celebre film sugli esercizi plastici che mostra il lavoro di due giovani attori dell'Odin Teatret con Ryszard Cieslak (1965), poi una breve pellicola in cui Rena Mirecka improvvisa da sola un montaggio di esercizi plastici.

Durante la proiezione, Grotowski non interviene quasi, come a volersi nascondere dietro la forza espressiva degli attori, a cui si sta rendendo omaggio. Perché è chiaro a tutti noi che questa seduta è anche un omaggio implicito, ma tanto più autentico a Cieslak, che pochi mesi fa ci ha lasciati. Evocando in qualche modo la presenza di Cieslak fra noi, Grotowski parla poco, soltanto una volta per farci notare la precisione formale che Cieslak dà ai dettagli — precisione legata a quel momento di arresto molto breve che segna la fine di un movimento.

E una seconda volta, quando sottolinea come il movimento dei piedi di Cieslak sia sempre pieno di vita richiamando la nostra attenzione su come i suoi piedi siano costantemente in contatto con il terreno, il suolo, pronti continuamente a adattarsi. Grotowski riprende molto brevemente la parola per segnalarci il lavoro sulla variazione, il cambiamento nell'ordine dei dettagli, quando entra in gioco il mondo interiore dell'attore; o per sottolineare nel lavoro in coppia con un partner l'importanza dell'ordine e del ritmo dei dettagli che pur mutando nell'interazione, non devono perdere in precisione — giacché come Grotowski ricorda un'ennesima volta, il corpo è *mémoria*.

A proposito del breve film sull'improvvisazione di Rena Mirecka, un'improvvisazione di genere orientale, Grotowski riprende i temi a lui cari dell'articolazione fra vita e rigore, dell'unità di struttura e impulso. Ricorda i discorsi di Stanislavskij sul salto e il rapporto fra acrobazia e avvicinamento al culmine psicologico del ruolo. L'importanza della necessità di appoggiarsi sul corpo per *sapere quello che si sta facendo*. Perché «il corpo sa». E Grotowski cita un passaggio del Vangelo apocrifo di Luca, l'apologo di Gesù che, nel giorno del sabbat, incontra un uomo al lavoro di aratura e gli dice: «Se tu sai quello che fai, allora sei benedetto».

Dopodiché il pubblico porrà numerose domande a Grotowski. Una delle quali verte sull'origine, sulle fonti di questo movimento sui dettagli che sono alla base degli esercizi plastici. Nella sua risposta citerà due nomi. Pirma Dalcroze, da cui ha preso la separazione degli elementi, e poi Delsarte, la cui anatomia dell'attore è però, secondo Grotowski, una strada errata. Ma Delsarte ha scoperto una cosa essenziale: la pratica di due tipi di reazione, verso l'interno e verso l'esterno. E proprio il rifiuto generale di Delsarte ha permesso, dice Grotowski, la creazione degli esercizi plastici. E un altro apologo dà la chiave interpretativa: la storia dell'uomo che aveva scommesso di fare una minestra con un sasso. Ha preso l'acqua, ha messo la pietra nell'acqua, poi ha aggiunto vari tipi di verdure. Alla fine, ha tolto il sasso.

Un'altra domanda riguarda le associazioni, la materia prima da cui l'attore attinge le sue associazio-

Ecole des Maîtres

ni su un luogo o su un personaggio proiettato nell'immaginario e sul partner. Grotowski sottolinea l'importanza dell'associazione come «memoria dell'avvenire», o di ciò che è allo stato potenziale. Qualcosa che volevamo fare, e che non abbiamo fatto, può essere, così dice, un materiale straordinario. E poi cita due esempi: quello dell'attore che, dopo tante perizie che sembravano una macchinazione del destino, incontra una ragazza in uno chalet abbandonato, ma non fa nulla per imbastire una relazione con lei; e quello dell'attore che un giorno aveva avuto una gran voglia di correre attraverso una prateria, ma non l'aveva fatto. A un certo momento, nel loro lavoro di associazione, queste due potenzialità non realizzate hanno rappresentato un trampolino molto efficace.

A una domanda sulla «spettacolarizzazione» dell'esercizio, posta a proposito del film sull'improvvisazione di Rena Mirecka è sull'intervento del regista in questo processo, Grotowski risponde lungamente.

Luinon è intervenuto personalmente nelle riprese. Rena Mirecka ha semplicemente eseguito davanti alla macchina da presa il suo ciclo di improvvisazione a partire dagli esercizi plastici. Ma il problema è: come è riuscita? Se fosse stata sola, tutto avrebbe cominciato a dissolversi. A fianco dell'attore ci deve essere qualcuno che gli rammenti i dettagli, la precisione nell'eseguirli, qualcuno che gli segnali che sta diventando amorfo, flou, oppure isterico. Qualcuno che ponga l'esigenza della leggibilità. Il regista è colui che dice semplicemente, come Stanislavskij: «Ti credo», «c'è vita», oppure «non ti credo». Cosa possa dire: «questo lo capisco» oppure «non lo capisco», «non è leggibile, non è articolato» (poco dopo Grotowski tornerà sull'idea del regista non tanto come colui che ha una conoscenza fisica di ciò che insegna, quanto che ha la capacità di vedere e dire che qualcosa non va. Ecco perché è difficile distinguere tra pedagogia e regia. Si deve parlare di pedagogia? O forse di verifica?). È la presenza dello spettatore che ricorda questa urgenza della leggibilità, dell'oggettività. E Grotowski parla a lungo dello «spettatore - testimone». Riferisce un ricordo che risale all'epoca in cui lavorava assieme a Brook, prima di *US*. Avevano visto un documento filmato sull'autodafé di un monaco buddista. Tutti gli altri monaci erano presenti, osservavano l'uomo che si immolava col fuoco. Per Grotowski, quei monaci erano necessari come testimoni, non si interponevano affatto tra l'uomo e l'atto. Al momento dell'atto, si notava in loro soltanto un cambiamento nella respirazione. È chiaro che per Grotowski quel film cristallizzava un'idea fondamentale per tutto il periodo del Teatro Laboratorio per compiere un atto autentico è necessaria la presenza di un testimone.

Tutta una serie di domande sono ovviamente poste sulla attualità di questi esercizi plastici, che risalgono agli anni sessanta. Grotowski risponde citando l'esempio di uno dei gruppi che lavora con lui a Pontedera, al Centro di ricerca, e che ha utilizzato questo film per ricostruire gli esercizi plastici. Quando manca il legame tra spontaneità e rigore il gruppo trae giovamento dagli esercizi, nello spazio di lavoro attuale che è più rituale che teatrale. Di conseguenza deve esistere una possibilità di trasmettere partendo da questi esercizi. Lo stesso Cieslak li aveva fatti eseguire recentemente agli attori nella preparazione di uno dei suoi spettacoli. Quanto al lavoro del Centro di Pontedera, nell'arco di tre anni Grotowski lo considera sempre più caricato di una funzione di «pedagogia artistica». I gruppi teatrali vanno a Pontedera, c'è un autentico scambio con molteplici interrogativi tecnici sul lavoro.

La tappa attuale è il punto di arrivo di una lunga sequenza che ha da un lato «l'arte come spettacolo» e dall'altro «l'arte come veicolo». Prima di giungere alla tappa dell'arte come veicolo — in cui si utilizzano gli atti e le qualità professionali delle *performing arts*, ma mirando a uno spostamento dei livelli di coscienza verso la scoperta del sé — sono stati necessari diversi passaggi precedenti. Prima, l'arte come spettacolo (il periodo teatrale) poi l'allontanamento dalla tecnica (il periodo del Teatro delle sorgenti), infine la tappa del dramma oggettivo (negli Stati Uniti). Tutti questi passaggi sono stati necessari, prima della tappa attuale, per passare dall'arte come spettacolo all'arte come veicolo.

Per chi ad ogni modo, che per la prima volta dopo tanto tempo ascolta parlare Grotowski del Teatro Laboratorio e dei suoi attori, è chiaro come quest'uomo, che ha sempre voluto essere «in cammino» — come lui stesso dice del suo maestro Stanislavskij — oggi sia forse più sensibile a tutto ciò che può ricordare l'inizio e la fine della catena, e di come voglia interrogarsi in maniera nuova sul loro rapporto.

Vasil'ev: esercizio, nodo, testo.

Ed ecco Anatoli Vasil'ev che cercherà di spiegare le sue prove. Il suo metodo si rifà all'eredità di Stanislavskij. Al termine della propria vita, Stanislavskij aveva elaborato il metodo dello studio. Quando al teatro viene sottratta la libertà e il repertorio, si ripiega sul metodo, sulla ricerca in profondo. Durante il periodo sovietico, gli allievi di Stanislavskij hanno sviluppato il suo metodo finché ne è nata una nuova definizione. Vasilev presenta il proprio metodo, che si articola in quattro varianti, dallo studio all'im-

Ecole des Maîtres

provvisazione.

Prima variante: lo studio del testo, ovvero la lettura, e la recitazione libera. Il gruppo si riunisce, si accorda sulla scena. Si comincia a smontare la scena. Tre tappe vengono poi affrontate. Dapprima, l'analisi della scena che mira a definire tutti i punti per i quali deve passare l'attore (a ciascun attore può dire come vede l'azione). Quindi la prova in scena, durante la quale gli attori recitano, improvvisano ciò che hanno «proposto» — questa è la tappa del «processo del vivere in comune». Infine quella tappa che consiste nell'offrire all'attore la possibilità di rendere spontanea la sua interpretazione, con la facoltà di svilupparsi progressivamente. Per far questo, è necessario lavorare «sul percorso», dall'inizio alla fine, passando per il momento culminante: gli attori decidono insieme come vogliono passare per queste tre tappe, trasformandole in una scena. Si analizza e si corregge.

Questo genere di lavoro viene svolto su tutta la pièce. Approssimativamente una ventina di prove. Non si tratta di un esercizio, ma di uno studio con un rapporto diretto, vivo, di ciascuno nei riguardi dei propri errori. In due o tre volte bisogna realizzare quanto ci si era proposti e andare avanti. Viene data un'informazione piuttosto completa sulla pièce, sui ruoli, sull'uomo. Questo metodo fa appello alla spontaneità dell'emozione, all'infanzia che bisogna ritrovare. Mentre il teatro professionistico la esclude continuamente, disturbato com'è dalla situazione infantile.

Seconda variante: si tratta di definire tutte le tappe dall'inizio al momento culminante, fino alla conclusione. Vasil'ev parla soltanto del momento culmine, giacché la fine deve essere lasciata all'attore. È il momento per eccellenza della creazione libera. Il regista sottolinea la necessità di parlare molto dettagliatamente dell'inizio, dei primi orientamenti, del modo in cui tutto ciò conduce a un evento, ma di non dire, aggiungere altro. La fine infatti è ciò che non si conosce. Tuttavia, è questa tappa finale che racchiude il massimo grado di intenzioni. Sta lì, dice Vasil'ev, la variante della ricerca dell'energia dopo il momento culminante. E l'ha praticata spesso.

Terza variante: all'inizio non c'è nulla di definito. Si inaugura un periodo complesso, in cui l'attore «cerca il suo inizio» — un bisogno, un impulso preciso. E Vasil'ev rimanda a Pirandello, all'attrice che in *Questa sera si recita a soggetto* chiede: «Che cosa devo fare?». L'attore, centro dei propri fantasmi, scopre un'energia in se stesso. Allora è possibile istituire fin dall'inizio una relazione. Nel metodo, dev'essere formulato lo scopo. Questo termine serve, secondo Vasil'ev, da linea di demarcazione tra due tipi di teatro: il teatro che ha e quello che non ha uno scopo. Detto altrimenti, dei ruoli che si sviluppano e altri che non lo fanno. Si tratta di due modi d'essere della drammaturgia, due filosofie. Ci sono due maniere per dirigersi verso uno scopo: interpretando il ruolo, vivendolo (con le emozioni) e facendosi sospingere dall'intelligenza, dall'intelletto. La tradizione russa riunisce queste due tendenze. È qui che compare la nozione di dualismo del ruolo, ed è su questa dualità che si costruisce la vibrazione dell'esistenza. Tra il livello, psicologico e quello «più alto» del procedere con l'intelligenza si crea una vibrazione per colui che recita, e che non si accontenta di essere un semplice esecutore.

Questa variante: ora Vasil'ev parla più di composizione che di azione. Gli attori, in effetti, non interpretano un ruolo, danno vita a una composizione. Il ruolo è una composizione all'interno della più vasta composizione dello spettacolo. Viene lasciata all'attore libertà d'invenzione (deve inventare la sua parola e la sua azione), ma all'interno di una composizione unitaria. Tra tutti gli elementi devono essere definiti in maniera estremamente precisa dei *nodi* (a livello di sviluppo dell'azione, della concezione, dell'emozione, ecc.). Superando il nodo, l'attore va incontro a nuove emozioni, ed entra allora in un'altra composizione, ritrova la sua libertà. Questa quarta variante viene sempre più spesso utilizzata da Vasil'ev. L'ha proposta a Berlino per la messa in scena dell'*Idiota* di Dostoevski, e per il terzo atto di *Zio Vanja*.

Dopo la sua relazione vengono poste numerose domande a Vasil'ev. Le più significative vertono su tre punti: il concetto di nodo, il problema del testo e la nozione di esercizio.

Sul termine «nodo», Vasil'ev offre qualche precisazione: in russo, per designare la nozione di punto culminante, si hanno a disposizione due parole «evento» e «essenziale». È a partire da qui che si affronta la pièce: un'idea essenziale è concentrata e subentra un mutamento. In ogni pièce, ai personaggi viene attribuito un sistema di pensiero, che poi subisce una crisi dopodiché si giungerà a una conclusione. Tutte le emozioni sono riunite in maniera compatta in questo evento essenziale. Un istante che dura per l'intera pièce, e che permette di definire il tema dello spettacolo. Ad esempio nell'*Idiota* lo scambio delle croci. È necessario trovare lo spazio essenziale.

Quanto al testo, Vasil'ev definisce il suo lavoro come ricerca delle strutture. Riconoscere la struttura che soggiace al testo e trovare le parole chiavi. Non è necessario all'attore conoscere anzitutto le bat-

Ecole des Maîtres

tute a memoria. Essenziale è invece la memoria della struttura — dall'inizio alla fine — e la memoria dei nodi. Così, nella sequenza dei nodi, l'attore deve mantenere il testo tale quale — almeno una replica — quando si dedica al lavoro dell'improvvisazione. Vasil'ev propone in questo caso l'idea di una nuova legge per il teatro, a metà tra avanguardia e teatro testuale. Secondo lui, il momento cruciale è quello in cui si stabilisce la relazione tra il testo e l'improvvisazione. L'alleanza tra precisione e anarchia è la sola possibilità per ricreare la vita in scena.

Alla domanda sull'importanza che assegna agli «esercizi», Vasil'ev risponde descrivendo una giornata di prova, otto, anche dieci ore di lavoro, di cui cinque di allenamento — esercizi di concentrazione, di sviluppo delle energie; movimenti ed esercizi vocali — in particolare il canto corale (canti della liturgia ortodossa). Quest'ultimo esercizio, dice Vasil'ev, permette un'«elevazione» dell'attore. Quanto alle cinque ore di prove, si tratta in effetti di ore di esercizio. Si sceglie per un mese un tema, un autore o una pièce, e si fa, dice Vasil'ev, un lavoro che non entrerà a far parte di nessuno spettacolo. In effetti, una pièce deve vivere a lungo dentro di noi. Non c'è solo l'improvvisazione, c'è anche un mondo preesistente, il mondo dell'autore. È necessario concentrare il pensiero artistico per esprimere le intenzioni dell'autore. L'improvvisazione deve prima o poi sfociare nella precisione. In *Questa sera si recita a soggetto*, quando gli attori scacciano il regista, recitano una sola variante. Il problema è decidere dove si è liberi e dove non lo si è. Pirandello ha potuto stabilirlo partendo dal testo. È un'intuizione straordinaria.

Lassalle: mettere a proprio agio

Jacques Lassalle situa il suo intervento sotto il segno di una scuola intesa come «ultima ed eterna chance del teatro». Possibilità utopica di uno spazio di libertà offerto dall'incontro con coloro che sono agli inizi.

Lui stesso, attraverso una triplice esperienza di insegnante al Conservatoire National, all'Institut d'Études Théâtrales de Paris III e alla École de Strasbourg si è sempre interessato, tiene a ripeterlo, al teatro come pedagogia, e si è sempre considerato come un compagno di studi più vecchio, come quei maestri che trasmettono soprattutto gli interrogativi e i dubbi situati al di là del sapere.

Anche nel lavoro creativo — il lavoro a «combustione lenta» di cui parlava Antoine Vitez — il bisogno dello spazio di libertà è vitale, perché l'avventura della creazione implica che si affronti ciò che ci è ancora sconosciuto nel testo.

Il desiderio di una scuola è anche legato, secondo Lassalle, alla situazione odierna del teatro. All'epoca del decentramento era tornato a essere il teatro di una città, un teatro di grandi opere. Oggi oscilla fra il grande consumo, il recupero dello star system, un teatro di prestigio e un teatro - rifugio negli estremi. Quanto all'Europa teatrale, essa è piuttosto un'Europa dei prodotti che un'Europa delle necessità e degli incontri. In un simile contesto, il ritorno alla scuola corrisponde a un ritorno alle fonti. Lassalle parlerà in seguito soprattutto del TNS. Negli anni cinquanta, il suo creatore Michel Saint-Denis affermava come Copeau la sua volontà di formare insieme attori, registi, ecc. L'unità pedagogica si definiva attorno all'idea di spettacolo completo. Non c'era un insegnamento specifico per la regia, né un corso di scrittura, ma molti uomini di teatro, registi o autori, vengono da questa scuola - Koltès ad esempio è stato allievo - regista a Strasburgo. La scuola di Strasburgo ha lavorato alla formazione di una generazione in grado di riprendere il cammino del decentramento.

Personalmente, Lassalle, in qualità di regista, avanza tre esigenze nella sua relazione con gli attori:

- il lavoro in troupe;
- il lavoro in una famiglia elettiva, con rapporti privilegiati (che lo legano a una trentina di attori) che si istituiscano con persone che si lasciano ma poi si ritrovano. Spesso, Lassalle sceglie un'opera per celebrare uno di questi attori;
- il lavoro con attori giovanissimi, appena usciti dalla scuola.

Nel quadro del TNS, Lassalle ha concepito un progetto che offriva la possibilità di un esercizio pedagogico, e che al contempo sfociava in uno spettacolo intelligibile e artisticamente completo. Le opere scelte sono state spesso testi giovanili «ben adatti ai giovani in transito che erano già allievi». Di Buchner ad esempio *Woyzeck*, *Leonce e Lena*. Di Musil, *I turbamenti del giovane Törless*. O ancora *Mélite*, un'opera giovanile di Corneille. I ruoli erano distribuiti fra più attori, in uno spazio che cercava di coniugare l'unità alla pluralità — e che richiedeva impegno fisico (così, in *Leonce e Lena* un trespole per saltimbanchi con una pedana da salto. In *Mélite* un lenzuolo con disegnato il cielo imponeva di trovare punti di appoggio dove non ce n'erano).

Rievocando questo lavoro con i giovani attori, Lassalle ci fornisce alcuni esempi di quelle formule forti di cui detiene il segreto:

Ecole des Maîtres

- i giovani sono entusiasti della libertà, dell'impunità delle nostre invenzioni. Dobbiamo badare a mantenere agibile la passerella del senso, a salvaguardare l'intelligibilità;
- la scuola fa ritrovare il piacere di porsi nuovamente domande semplici;
- ciò che si chiede al giovane attore è un misto di ambizione e umiltà. Anche il mondo da cui proviene, le sue radici;
- far regia vuol dire interrogare tanto il testo segreto dell'attore quanto quello visibile della pièce;
- la felicità del fare teatro. Il gusto della fragilità, della leggerezza, della vulnerabilità del teatro. Il teatro come spazio della confessione inconfessabile (ciò che non si dovrebbe nominare e di cui non si può parlare);
- non aver tregua finché un attore non abbia espresso la necessità assoluta di essere in scena. Questo mette in gioco una crescente fiducia e delle emozioni marcate. Ovviamente c'è il lavoro sul testo, ma anche l'approccio alle cose che ci interessano veramente. A poco a poco, l'avventura teatrale si sviluppa come rinuncia a tutto ciò che è superfluo, come economia del (quasi) nulla, che libera la totalità dell'immaginario;
- con l'attore sperimentato si lima, si elimina; col giovane attore si libera, si dà fiducia. L'euforia fisica del gioco è necessaria affinché il giovane attore possa esprimersi;
- le persone guadagnano a essere conosciute. Guadagnano in mistero.

Ultimi colloqui.

Dalla tavola rotonda che ha riunito l'ultimo giorno Vasil'ev, Lassalle e Decuvelierie riferiremo non tanto le numerose informazioni, quanto i riferimenti a un percorso che, in qualche sorta, sembrava prospettarsi.

Jacques Delcuvelierie insiste sul fatto che il mestiere dell'attore non lo si impara, ma che non si può continuare a svolgerlo senza passare dalla relazione maestro - allievo. Insegnare per lui significa «creare delle chance affinché l'attore reciti», e a tale scopo immergerlo in varie prove. Ma la prova non è codificabile all'interno di programmi, didattici, non più dell'essenza della pedagogia, che è sofferenza.

Vasil'ev, anche lui, parla di sofferenza, ma piuttosto a livello dell'esperienza della vita — questa esperienza indispensabile per l'attore. Senza, è impossibile, fare arte. Inoltre oggi preferisce insegnare ad attori che non siano troppo giovani (ossia troppo «leggeri»), che abbiano più di ventiquattro anni.

Non può esistere secondo lui un vero attore senza ricchezza di memoria. Vasil'ev preferisce anche distanziarsi da uno dei principi fondamentali della pedagogia sovietica: procedere dalla semplicità alla complessità. E in ciò si richiama a Efros che proponeva fin dal primo anno Cechov e Shakespeare e Antoine Vitez che nel suo insegnamento al Conservatoire riaffermava con forza la sua volontà di partire da ciò che è complesso, a tutti i livelli, senza distinguere tra anni di corso.

Jacques Lassalle, da parte sua, confesserà soprattutto il suo interesse per la differenziazione. Lavorare sulle differenze è per lui senza dubbio il mezzo migliore per articolare pedagogia e creazione. Solo i percorsi individuali possono dare delle risposte. Per contro, le risposte massicciamente istituzionalizzate devono forse essere riconsiderate e sembra, a suo parere, molto difficile mettere a punto una strategia globale. A ogni modo, nel suo percorso individuale, come sottolinea con insistenza, è stato determinante il passaggio attraverso l'Università. È all'Institut d'Études Théâtrales di Paris III (dove ricorda il ruolo di Bernard Dort) che si è appropriato insieme ad altri di un sapere che offriva una autentica visione prospettica dell'arte della regia, e in cui si articolavano la riflessione e la pratica. Ma quale che sia il percorso individuale, non bisognerebbe fare teatro se non dopo aver pensato a tutto. È necessario «rassegnarsi al teatro». Si può fare teatro solo quando non c'è per noi altra via d'uscita da questa separazione, dall'essenziale turbamento dell'identità che è l'unico garante di un'autentica necessità del teatro.

(Da «Alternatives théâtrales». n. 37, maggio 1991).

Ecole des Maîtres

Un bilancio
di Franco Quadri

«È difficile fare a caldo un bilancio di queste quattro giornate, per questo vorrei tentare piuttosto un piccolo riassunto, che serva da introduzione al dibattito. E mi si consenta di cominciare con un rammarico: abbiamo potuto contare su una collaborazione attenta e fedele, ma avremmo voluto poter annoverare un numero ancora più alto di spettatori-allievi, degli stranieri in più, e di concedergli maggiori possibilità di farsi conoscere, e di divenire parte più attiva. Abbiamo dovuto accusare in realtà dei ritardi organizzativi: l'estate ha bloccato il nostro lavoro impedendoci di mettere in atto una promozione più efficace. Ma certe cose si fanno o non si fanno, e il tempo è destinato a essere sempre insufficiente se si tratta d'invitare personaggi importanti e così occupati, costretti sovente a rinviare fino all'ultimo una risposta definitiva.

Ecco dunque un bilancio che si può fare: volevamo presentare sette o otto maestri, e ce l'abbiamo quasi fatta; abbiamo mancato l'Inghilterra, e all'ultimo momento anche la Germania, ma non avevamo il problema d'organizzare un campionato d'Europa. Due registi inglesi si sono tirati indietro per problemi linguistici e di scarsa fiducia. Ci ha più colpito il forfait tedesco, con la rinuncia di Zadek, fino allora entusiasta del progetto, che faceva seguito agli impegni di Stein e ai cambiamenti d'opinione di Heiner Müller. I cinque presenti del resto erano sulla carta già dal primo giorno, e ci teniamo a ringraziarli con tutta la nostra amicizia per la generosa offerta di partecipazione, a costo di sacrificare giornate di lavoro, con la speranza che non partano ora troppo delusi.

Dal momento che ciascuno ha il suo ruolo, e da parte mia io mantengo quello del critico, i maestri non hanno dimenticato di essere dei registi. Di Grotowski, per quanto lui neghi di esserlo ancora, si conoscevano comunque le messinscène delle sue conferenze, perfettamente controllate e regolamentate dalla posizione del tavolo e della sedia all'angolazione e all'intensità delle luci, con precisione proporzionata a quella riservata alla scelta delle parole. Ma con un autentico colpo di teatro, s'è presentato stavolta nell'immagine dimenticata di vero e proprio regista, rinunciando praticamente a parlare del suo lavoro attuale per tornarci a mostrarci delle vecchie riprese di ammirevoli *esercizi plastici*. E ha così aperto una porta alla nostalgia, che è venuta a volte a renderci visita nel corso di queste giornate. Nel suo caso si trattava di qualcosa di più forte e di più commovente: un omaggio al più grande dei suoi allievi e esecutori. Ritsart Ciezlak, un altro protagonista che scompare.

Lui, Grotowski, ha avuto il pudore di dire soltanto che era giunto il tempo di riprendere questi esercizi, perché bisogna pensare alla trasmissione del proprio lavoro, e in tal modo ha toccato uno dei problemi esistenziali del regista che comincia a invecchiare: *la trasmissione*. Tutto il suo lavoro di oggi tende a scoprire una trasmissione antica rimasta sepolta e quindi ignota, nella sua ricerca di voci, di suoni, di gesti perduti, e per sempre depersonalizzati. Ma anche «il giardiniere d'attori» Jacques Delcuvellerie lamenta una tradizione dello spettacolo che non è in grado di risalire; perlomeno non al di là della trasmissione orale, e del secondo grado. Ma la trasmissione opera, se è vero che Stanislavskij era presente in qualità di grande ispiratore di tre maestri, i tre che ho nominati, i soli del resto ad aver parlato in modo esplicito della morte del teatro.

Per ritornare alla regia, Jacques Delcuvellerie ne ha presentata una notevolissima, sostenuta da un montaggio sofisticato, per offrire un ritratto di se stesso, appena commentato dalla giustapposizione di rare didascalie: una semplice lettura a due di un dialogo filosofico sull'attore, seguita da frammenti del video di un suo spettacolo, quel *Koniec* nel quale si parla comunque dell'attore, attraverso episodi del *Gabbiano* messi tra virgolette, ma non attraverso questo soltanto; e per chiudere ecco la performance d'un altro attore che d'un tratto si manifesta improvviso davanti agli spettatori, indossando in una serie di sequenze essenziali il non costume della nudità. Una rappresentazione delegata del regista, che era presente pure come lettore del primo frammento, e interpretava il secondo, con le sue confessioni o i suoi fantasmi. Veri o falsi, poco importa, vista l'ambiguità del contesto: il dialogo si serviva di una forma letteraria per parlare della santità dell'attore, e esprimere comunque delle verità nella ricerca di un teatro immediato e necessario, verità che la dizione trasformava in saggio distanziato e artificiale. E la reincarnazione del maestro nell'attore nudo veniva subito dopo rinnegata, grazie a certe rotture del ritmo che rischiavano di fare saltare così quel momento d'iperteatro. In definitiva voleva dunque farsi leggere come un saggio sulla relatività di qualsiasi teoria di teatro.

Ecole des Maîtres

Se si lasciano da parte i due ritratti filmici di Grotowski, l'attore era destinato al ruolo di vittima in queste apparizioni alla Scuola dei Maestri, e forse è per questo che gli attori spettatori in sala non hanno voluto manifestarsi. Alla crudeltà di Delcuvelerie nei confronti di Frédéric Neige°, che chiamerei involontaria, fa eco la crudeltà — chiamiamola innocente — di Ronconi rispetto a Marisa Fabbri (che aveva una seconda attrice belga di spalla, in veste effettiva di testimone). Con la sua grande attrice Ronconi ha messo in scena la prima prova del monologo che la impegnerà negli *Ultimi giorni dell'umanità*, ovvero qualcosa d'irrecitabile, che sarà realizzato in uno spazio enorme e simultaneamente ad altre azioni: quindi una prova molto privata e delicata. L'entusiasmo che spingeva l'attrice a commentare il suo personaggio e a prendere appunti, aveva come risultato a ogni battuta il rifiuto del regista, senza il tempo concesso da Jouvet alla sua Elvira per ottenere il suo scopo. Il lavoro formale di Marisa nelle successive letture di poche battute poteva peraltro arrivare a convincere il pubblico molto più delle spiegazioni del suo regista, conflittuali, tormentate, a volte geniali nell'inquietudine della ricerca. Ma a quel punto si pagava lo scotto, o si affrontava lo handicap, d'un linguaggio personalissimo, fatto di sottintesi, di monosillabi, di parole in codice, di cose non dette, di sguardi, caratteristici di Ronconi quando prova: perché il regista può parlare coi suoi attori una lingua segreta, da aggiungersi alle altre che fanno l'unità d'Europa. A un tal punto di correttezza e di onestà, l'antirealista Ronconi s'è esposto al pubblico, esibendo una prova quasi vera.

Per la verità alla fine della dimostrazione ho sentito l'attrice rivolgersi al regista: «Ho preso delle note di quel che dicevi», gli chiedeva; «devo tenerle tutte?» «Sì, certo,» lui le ha risposto; «tutte. Tranne una.» Rimaneva dunque un piccolissimo margine di protezione. «Chi improvvisa può mentire, e il pubblico deve concedergli la sua fiducia,» ha detto Vailievok nella sua relazione, nella quale metteva in scena un'autentica conferenza, chiara anche nella complicazione dei riferimenti tecnici, e attraversata da visioni fulminanti dei suoi spettacoli e da messaggi personali inattesi: dopo Fontanellato, dove aveva improvvisato con la sua compagnia *Questa sera si recita a soggetto*, e Taormina dov'era riuscito a raccontarsi in un contesto assai ufficiale, ancora una grande lezione di teatro e di vita nel teatro da parte di quest'uomo straordinario, che non vorrei allontanare con l'appellativo di maestro. È qui in questa sala e a questo tavolo, e voi potrete ancora approfittare della sua presenza; non esitate, perché non è la generosità di se stesso a fargli difetto.

Si sentiva un amore autentico nella sua spiegazione della ricerca del metodo, come nelle parole tormentate con cui Ronconi tentava di far capire il suo sforzo per trovare il modo d'esprimere sulla scena un linguaggio che non lo è, perché è formato da un collage di citazioni e di frasi immediate che non lo sono più. Mentre l'altro lavora sull'improvvisazione, contro un testo vissuto ormai come ostacolo, lui sperimenta la maniera di condurre un testo irrepresentabile a una rappresentazione che sia la meno arbitraria possibile. («Ma stavolta,» ammetterà, «mi trovo ridotto a improvvisare davanti alle pagine di Kraus...») Ci troviamo di fronte a due concetti opposti di teatro, ma più del contenuto vorrei qui sottolineare l'importanza di questa sincerità nella trasmissione dei problemi artistici. Una sincerità abbastanza difficile da ottenere nei racconti a più voci degli uomini di teatro davanti a una tavola rotonda. Ed era stato per questo che, senza voler essere crudeli, lì si era voluti isolare, mettere al riparo da ogni tipo di protezione.

«Ci si guadagna a essere conosciuti, si guadagna in mistero,» questa la frase, tirata fuori quasi per caso, che Jacques Lassalle ci ha dato quale chiave di un intervento, che in effetti si preoccupava più che non fosse necessario di illustrarci una biografia già nota. Ci ha parlato, molto più dei suoi colleghi, di scuola, «la scuola ultima e eterna possibilità del teatro», con la nostalgia di chi deve abbandonarla a profitto della grande istituzione storica. Ma di fatto, come prigioniero di un destino imprevisto, Lassalle ha preferito comunicarci i dati esteriori del lavoro che ha condotto la scuola di Strasburgo all'avanguardia, piuttosto di svelarci i suoi segreti. Questi sono spuntati sotto lo stimolo e la pressione degli spettatori recuperati per una volta come allievi, in una seduta aggiuntiva e improvvisata a due al fianco di Vasilev, col rifluire e il liberarsi della sua prosa abituale, preziosa e composita, tra le pieghe del discorso, assieme alle sue sofferenze e alla gioia nel lavoro con gli allievi, nello «spazio della vulnerabilità, della fragilità, tra il sonno e la veglia, dell'inconfessabile».

Ecole des Maîtres

Che cos'era l'attore alla Scuola dei Maestri, a parte le due apparizioni di cui si è parlato?
L'attore cibernetico dei francesi, l'attore professionale che deve lavorare sulla sottrazione, il nuovo attore che deve liberarsi, secondo Lassalle,
l'attore che deve subire l'iniziazione del suo giardiniere come in Delcuvellerie, per cui del resto il teatro è morto,
l'attore già santificato, lo strumento perfetto di Grotowski,
l'attore in grado di realizzare tutte le intenzioni suggerite da Vasilev, per cui del resto il lavoro di regia non può esistere senza integrarsi nella scuola,
l'attore che deve essere presenza e non personaggio dell'ultima ricerca di Ronconi, sospeso tra la rappresentazione di parole pronunciate un tempo e l'eco provocata in chi le ascoltava...
L'attore, ecco la presenza-assenza che dominava un incontro impegnato, anche se in modo indiretto, sulla sua formazione:
l'attore classico e quello che improvvisa
l'attore che sa e quello che non sa
il raccontatore e l'attore gestuale
il professionista e l'attore gestuale
il professionista e l'allievo
e anche Mike Jagger situato da Grotowski nello stesso campo energetico del pubblico, utilizzato da entrambi per esaltarsi in un rito in cui uno mangia l'altro...

Se ne voleva evocare la figura ideale attraverso i registi per una volta messi in condizione di isolamento, prima di dedicargli una sessione di questo atelier itinerante che si è presentato attraverso un confronto come quello cui avete assistito, se possibile non manipolato, e che si domanda ora e vi domanda se questa strada di contatti e di confronti di lavoro può continuare a essere percorsa, una strada che, come direbbe Lassalle, vuole condurre all'origine. «A cosa serve?», s'è chiesto Grotowski dopo avere sinteticamente illustrato il suo lavoro attuale. «Che cosa faccio?» è una domanda che più di un maestro ha pronunciato negli ultimi giorni. Ma il loro lavoro continua; a voi ora la parola sul nostro.

Franco Quadri

Ecole des Maîtres

Centre de Recherche et d'Experimentation en Pedagogie Artistique (CREPA) Bruxelles - Belgio

Le Centre de Recherche et d'Experimentation en Pedagogie Artistique viene creato nell'agosto 1987, allo scopo di offrire ai giovani professionisti dello spettacolo un mezzo utile di apertura e di arricchimento permanente, diversificato e complementare rispetto all'insegnamento ricevuto nelle scuole delle arti dello spettacolo, permettendo ai giovani artisti, attori, registi, tecnici, artigiani e organizzatori dello spettacolo, di pareggiare la loro formazione a contatto con specialisti di fama internazionale.

Solo una qualificazione di alto livello offrirà ai nostri giovani professionisti degli sbocchi al di là delle nostre frontiere e metterà fine, all'interno della nostra comunità, alla ricerca sistematica di mano d'opera straniera nel futuro delle arti dello spettacolo. Nel 1989 il Centro ha organizzato un seminario di formazione alla gestione dei progetti e delle istituzioni teatrali.

Ora, con la collaborazione della Comunità Francese, Del Centro Internazionale di Formazione nelle Arti dello Spettacolo e del Commissariato generale alle Relazioni Internazionali, la CREPA è onorata di associarsi all'organizzazione del progetto *L'Ecole des maîtres*.

La pedagogia teatrale è in effetti la prima preoccupazione del Centro di Ricerca, che metterà in cantiere, con l'Ente Teatrale Italiano e la Chartreuse di Villeneuve - Lez - Avignon, un progetto europeo di formazione, a partire dall'incontro di Bruxelles.

Centre International de Recherche de Creation et d'Animation (CIRCA) Avignone - Francia

Il CIRCA, creato nel 1973 dalla Cassa Nazionale dei Monumenti e dei Siti storici e dal Municipio di Villeneuve - lez - Avignon, è stato incaricato dalla convenzione del 1978 alla restaurazione e dell'animazione di questo prestigioso patrimonio.

Con il sostegno dello Stato e della collettività territoriale, il CIRCA si è dedicato alla restaurazione della Chartreuse e all'installazione di equipaggiamenti culturali che permettano le attività di creazione, di ricerca e della formazione in tutte le domande dell'arte e del pensiero.

Il CIRCA è sovvenzionato dal Ministero della Cultura e della Comunicazione, dal Consiglio Regionale Languedoc - Roussillon, dal Consiglio Generale del Gard, dalla Città di Villeneuve - lez - Avignon e dal Consiglio Generale di Vaucluse.

Centro Servizi e Spettacoli di Udine Italia

È una Cooperativa, sorta nel 1981 e riconosciuta dal Ministero del Turismo e dello Spettacolo italiano come «Centro di produzione, promozione e ricerca nel campo della sperimentazione teatrale».

L'attività annuale si sviluppa nei settori della produzione («La Compagnia del CSS», la «Banda Osiris», il «Teatro in Piedi - CSS», nell'attività laboratoriale), della ospitalità (la Stagione di «Teatro Contatto», giunta alla sua Xª edizione, e una serie di rassegne in altri centri della provincia), della promozione teatrale (ricerche, studi, convegni) e della formazione teatrale (attività seminariali, corsi di formazione professionale per attori).

Oltre all'attività teatrale, il Centro è impegnato in una fitta attività di decentramento teatrale e musicale sul territorio, nella organizzazione di una stagione di musica d'avanguardia e sperimentale e in una di musica classica, oltre che a favore di fasce caratterizzate di comunità (popolazione detenuta, giovani di leva di stanze nella regione).

Il progetto culturale del Centro è realizzato grazie all'intervento e al sostegno continuativo del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, della Regione Friuli - Venezia Giulia, della Provincia di Udine, del Comune di Udine e della Solari Udine Spa, e di altri Enti locali sul territorio.

Ecole des Maîtres

INIZIATIVE DELL'ETI IN EUROPA NEGLI ULTIMI ANNI

1986

Belgio - Bruxelles	«Italia in scena» incontri con il teatro italiano - I edizione 2/13 Dicembre
Svizzera	Il teatro di marionette
Ungheria - Budapest	Mostra del Teatrino di Rissone
Francia - Parigi/Italia - Roma	Rassegna di spettacoli italiani a Parigi e I Biennale del Teatro Francese a Roma

1987

Belgio - Bruxelles	«Italia in scena» II edizione - 27 novembre / 17 dicembre
Jugoslavia - Zagabria	Festival «Eurokaz - New European theatre» - 3/22 luglio
Francia - Parigi	Festival d'automne Seminario, video ed iniziative editoriali di studio e documentazioni sul lavoro artistico di Luca Ronconi

1988

Spagna - Madrid	Festival del Teatro - VIII edizione (in collaborazione con il Ministero della Cultura Spagnolo)
Gran Bretagna - Londra	«Italia Contemporary Theatre-Expò» 18 luglio / 13 agosto
Norvegia - Oslo	Festival Internazionale di Oslo - VIII edizione (in collaborazione con il Ministero degli Affari Culturali di Norvegia e l'Oslo International Festival) 1-11 novembre
Belgio - Bruxelles	«Italia in Scena» - III edizione confronto sul nuovo teatro 16 novembre - 3 dicembre «Il nuovo teatro italiano 1975-1988» allestimento della mostra

Ecole des Maîtres

1989

Belgio - Bruxelles

«Italia in scena» - IV edizione
29 settembre / 7 ottobre

1990

Italia - Roma

CIPOT incontro internazionale
«Progetto di creazione teatrale»
in collaborazione con Santarcangelo dei Teatri
d'Europa

Belgio - Bruxelles

«Ecole des Maîtres» biografie e testimonianze
sulla formazione dell'attore
19-20-21-22 settembre

«Italia in scena» - V edizione
ottobre/novembre

URSS - Mosca

«Festival del Teatro Italiano a Mosca»
ottobre-dicembre 1990

Italia - Roma

«Premio Stregagatto»
Premio per il teatro ragazzi con giuria interna-
zionale

1991

Belgio - Bruxelles

«Italia in scena» - VI edizione

Italia - Udine

«Ecole des Maîtres» - II edizione

A partire dal 1989 l'Ente Teatrale Italiano ha avviato in Europa un programma di promozione della drammaturgia contemporanea italiana che prevede traduzioni di testi, incontri e seminari e l'inter-scambio con altri organismi stranieri per lo sviluppo di un confronto sulla drammaturgia europea.