

Altre
visioni

104

Paola Bigatto
Renata M. Molinari

L'Attore Civile

*Una riflessione fra teatro e storia
attraverso un secolo di eventi
all'Accademia dei Filodrammatici di Milano*

Proprietà letteraria riservata Accademia dei Filodrammatici.



Accademia dei Filodrammatici

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2012
via Zara, 58 – 56024 Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-339-7


Titivillus

Ringraziamenti

Ringraziamo Enrico Gambarè e il personale dell'Accademia dei Filodrammatici. Un ricordo grato alla signora Ombretta Conconi, responsabile della Biblioteca dell'Accademia fino alla sua scomparsa, nel febbraio 2012.

Un ringraziamento particolare a Alberica Archinto per la vicinanza sollecita e attiva nelle diverse fasi di creazione del libro.

Un ringraziamento ai responsabili delle biblioteche che con grande disponibilità ci hanno fornito molto del materiale testuale di riferimento. In particolare si ringrazia la dottoressa Danila Parodi e tutto il personale del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova: senza la loro costante collaborazione e disponibilità non sarebbe stato possibile realizzare buona parte di questo libro.

Ringraziamo Federica Molinari e Niccolò Piramidale per il contributo nel reperire materiali d'epoca.

Un particolare ringraziamento a Laura Mariani per la sua partecipazione affettuosa e la sua competente vicinanza.

Crediti iconografici

Le foto relative all'Accademia provengono dai suoi archivi; quelle a p. 11, 12, 37 e 66 sono di Luca Meola.

Per le altre immagini, le indicazioni si trovano all'interno del testo.

L'editore resta a disposizione per gli aventi diritto non identificati.

Indice

	Prologo
p. 7	<i>Un libro a quattro mani, un committente e molti attori</i>
10	<i>Nascita del progetto. Un'Accademia e la sua città</i>
16	<i>La costruzione del libro</i> <i>Verso una grammatica del fare</i>
22	<i>La questione pedagogica fra dilettanti, filodrammatici e professionisti</i>
24	<i>Responsabilità del dire e didattica</i>
26	<i>"Imparare a essere ciò che siamo"</i>
	22 settembre 1796 – L'attore giacobino
29	<i>Napoleone davanti a Virginia di Vittorio Alfieri</i>
30	<i>L'amore per la democrazia e le opere patriottiche: la Compagnia dei Giovani Repubblicani e il Teatro Patriottico</i>
36	<i>Virginia di Vittorio Alfieri</i>
38	<i>Il soggetto tragico tra autore e attore</i> <i>"Del calore e dell'energia"</i> <i>Vittorio Alfieri e la sua officina teatrale</i> <i>La responsabilità del dire</i> <i>"Tenere il passo del poeta": movimenti e pause fra scena e pagina</i>
	17 marzo 1848 – 23 marzo 1862 – L'attore patriota
49	<i>Marzo 1848: la scena e la strada</i>
51	<i>Il teatro in tempo di barricate: dal Teatro Patriottico all'attore patriota</i>
53	<i>Educare alla realtà. Il principio di imitazione fra vero e bello</i>
57	<i>Un esempio di genere: La casa disabitata</i>
59	<i>La scena nel cuore della città, nel cuore del paese: "il vivo e schietto vero"</i>
64	<i>Il teatro e il campo di battaglia: legami e corrispondenze</i> <i>Garibaldi tra gli attori</i> <i>Un attore tra i Garibaldini</i> <i>L'attore e il suo stato</i>
73	<i>Il percorso dell'Accademia</i> <i>"Verità e Convenienza"</i>
	31 ottobre 1885 – L'attore professionista
79	<i>Inaugurazione del rinnovato Teatro dei Filodrammatici</i>
81	<i>La svolta dei Filodrammatici nella prolusione di Andrea Sola</i> <i>Dilettanti e "dilettanti di professione"</i> <i>L'arte ha bisogno di "cure rigorose ed assidue"</i>

- p. 86 *La questione del repertorio fra dilettanti e professionisti*
I dilettanti e un testo improprio
Due cavalli di battaglia
- 91 *Dante: il filo dell'attore con se stesso e il confronto col vero*
- 97 *La serata secondo Ernesto Rossi: la nuova città del teatro nel racconto degli attori*
- 100 *Un nuovo nomadismo: fatica e diaspora degli attori*
- 104 *La consapevolezza e la febbre dell'attore professionista da Ernesto Rossi a Eleonora Duse*
- 109 *La battaglia dell'attore e la cura dell'arte: il "grande e oscuro comandamento" di Eleonora Duse*

Intermezzo

Quindici inquadrature fuori testo

7 maggio 1896 – L'attore sensitivo

- 115 *Tecniche ipnotiche e suggestioni verbali*
- 118 *Meraviglie sulla scena: corpi fisici e illusioni tecniche*
- 121 *Giuseppe Giacosa e la suggestione scenica*
- 123 *Affinità di linguaggio e slittamenti di senso*
- 123 *Giuseppe Giacosa e la pedagogia teatrale*
- 129 *Sguardi "acutizzati" e suggestioni ipnotiche in Dormite, lo voglio! di Georges Feydeau*
- 133 *Qualche osservazione finale a proposito di emozioni e loro espressione scenica*

20 gennaio 1923 – L'attore vate

- 137 *Eleonora Duse inaugura il restaurato Teatro dei Filodrammatici*
Le recensioni: visioni e confronti
La lontananza del poeta
- 146 *La veggente Anna e la Duse vate*
- 152 *Lontananze e ritorni, "tra il passato e l'avvenire"*
La lontananza e il fare, verso nuovi scenari
- 159 *La pedagogia possibile e il donare*
Un'attrice fuori dalle Scuole: autopedagogia, relazioni e contagi
- 166 *Ofelia Mazzoni spettatrice particolare de La città morta*

Epilogo

- 173 *Una data, come altre possibili: un giorno di scuola*

Appendice

- 183 *Scheda 1 – Cronologia degli eventi relativi all'Accademia dei Filodrammatici*
- 188 *Scheda 2 – Il laboratorio Salute e Fratellanza*
- 193 *Indice dei nomi*

PROLOGO

Un libro a quattro mani, un committente e molti attori

Questo libro si presenta strutturalmente come un'anomalia e metodologicamente è un azzardo: non è un saggio storico, né teorico, e nemmeno la cronaca di un evento o di un'istituzione teatrale; è pensato come un tracciato drammaturgico, a partire da alcune vicende storiche colte sulle scene di un teatro e nelle aule della sua scuola. Un tracciato drammaturgico scandito dal passo di un attore che si interroga sui segreti, il senso e le circostanze del suo fare. Per certi aspetti potrebbe essere considerato come l'approdo di un articolato percorso di ricerche ed esperienze didattiche: vengono qui presentati stimoli, cronache e figure incontrate a partire dal progetto *Del teatro patriottico* ideato da Paola Bigatto per l'Accademia dei Filodrammatici di Milano¹, progetto culminato nel 2009 nel laboratorio teatrale *Salute e Fratellanza*. Sì, in una prospettiva cronologica il libro potrebbe essere inteso come un punto d'arrivo, ma ci piace vederlo – e presentarlo – come un possibile punto di partenza: nel nostro tracciato drammaturgico ogni intersezione, ogni capitolo del testo potrebbe diventare la base per un lavoro futuro, sia esso pensato per la scena o in funzione di una specifica attività didattica. Capita a volte che un laboratorio teatrale segni, anche produttivamente, la nascita di uno spettacolo o che generi una testimonianza o una riflessione metodologica a partire dalla cronaca delle giornate di lavoro. In questo caso la riflessione storico-metodologica è dipanata – come dicevamo – su una struttura drammaturgica: in tal modo vengono di fatto ribaltate le convenzionali gerarchie che regolano il rapporto tra il fare teatrale e il racconto, sia che si tratti di un racconto cui il teatro dà forma scenica, sia che si

¹ Per l'articolazione del progetto si veda in Appendice, Scheda 2.

tenda a un racconto in grado di restituire nella sua complessità un'esperienza teatrale. Certo, per quanto riguarda questo libro, i suoi capitoli, all'inizio c'è un *fatto*, un evento storico (sempre tratto dalla vicende dell'Accademia, lungo il primo secolo di vita, e oltre) e c'è un *fare*, un lavoro didattico – e performativo – teso a indagare e a restituire tale evento attraverso categorie teatrali. Il racconto assume in questo caso la funzione di possibile ponte fra le due sponde dell'indagine: un ponte percorribile sempre nelle sue due direzioni, con passo costante e sguardo attento. Quando sguardo e passo si incrociano, proprio lì, nell'intreccio fra dati storici e movimenti delle autrici, prende forma il nucleo di drammaturgia di cui parliamo: il racconto è il luogo, non il mezzo o l'esito, della nostra indagine. Come dicevamo, questa opzione implica un azzardo, ma è una scelta implicita nella fiducia – ingenua, forse, certo ben radicata – nella capacità ermeneutica della pratica teatrale. Anche di questa fiducia vorremo dare conto, nel nostro lavoro. Il libro racconta possibili spettacoli o eventi spettacolari che potrebbero prendere vita a partire dalle cronache e dalle fasi di crescita di una comunità teatrale impegnata nella costante definizione e indagine del suo fare.

Questa comunità teatrale è l'Accademia dei Filodrammatici, vista soprattutto in alcuni particolari momenti di incontro con le vicende civili, politiche e artistiche della sua città: Milano.

Una Milano raccontata attraverso i suoi teatri – attraverso alcune serate in un suo teatro: una città osservata nell'intreccio fra vicende civili e diverse forme dell'arte drammatica e delle riflessioni ad essa legate. Il tutto con un'attenzione sempre vigile al fare dell'attore, a quella particolare responsabilità del dire che egli declina sulle diverse scene della vita artistica e civile. Nell'avvicinarci e nel presentare momenti particolari di questa relazione attiva fra un'accademia e la sua città, gli accadimenti storici diventano tappe di un possibile itinerario nella pedagogia teatrale.

Immaginiamo una scena di vita teatrale, un'illustrazione d'epoca di una serata a teatro: figuriamocela. Abbiamo a disposizione attori, spettatori, parole e azioni da testi teatrali, dichiarazioni e discorsi... "Personaggi" sono sulla scena, personaggi sono fra il pubblico: sono spettatori, autori, oratori, oltre alle persone del dramma. Possiamo seguirne uno a scelta, farne il protagonista della nostra illustrazione, a seconda dello scenario nel quale vogliamo collocarla. In questa pagina illustrata il genere teatrale viene messo a confronto non tanto con la storia della letteratura drammatica o dell'interpretazione scenica, ma con le vicende della vita civile. Tutte

istantanee "a mano libera", create per generare una visione: figure per una riflessione che alternando ruoli e competenze si interroga sul rapporto fra teatro e formazione civile.

In questa successione di illustrazioni l'unico elemento costante (pur nelle sue varianti e trasformazioni) è lo spazio dell'evento, la memoria di un luogo e dei suoi frequentatori. Una memoria frammentata, ricostruita, a volte esplosa: il luogo come un corpo dilatato di memoria. Qui racconti ed epifanie dal passato si fondono e prendono nuova forma a contatto con altre memorie, per esempio quelle di giovani partecipanti a un laboratorio teatrale, di giovani allievi di una Accademia che vanta più di due secoli di storia.

Il fatto storico diventa così non una tappa nell'avvicinarsi di cronache teatrali, ma un nucleo drammaturgico, come dicevamo, in cui prendono forma, intrecciandosi, le motivazioni e i motori d'azione dei diversi protagonisti. Prendiamo i termini *motivazione* e *motore d'azione* proprio dal lavoro dell'attore, con particolare riferimento al lavoro sul personaggio: al personaggio ci riconduce la motivazione nel racconto scenico, all'attore il tessuto di azioni fisiche che dà corpo e coerenza allo sviluppo drammatico. Si tratta di indagare e proporre un intreccio in cui l'istanza pedagogica e la sua pratica si impongono come la cerniera capace di attivare e rendere evidenti i rapporti possibili fra attori e spettatori del teatro che ci accingiamo a raccontare. È stata una scoperta anche per noi, questa: scoperta che cercheremo di condividere.

Proprio nella centralità della pedagogia si chiarisce e prende corpo anche la committenza del libro e lo sviluppo del nostro lavoro nella sua costante articolazione a quattro mani. Saremmo tentate di parlare di una irradiazione di pedagogia, dalla didattica teatrale alla funzione pedagogica del teatro nella società; un'irradiazione che si presenta ancora più intrigante e meritevole di approfondimento se rapportata al soggetto primo delle nostre indagini: l'attore filo-drammatico. Accostando la pratica della formazione a quella dei filo-drammatici – sia pure "d'arte" e infiammati dei migliori intenti civili – siamo costretti a interrogarci, con rinnovato vocabolario e sguardo il più possibile ripulito dalle convenzionali gerarchie di valori implicite nel nostro linguaggio teatrale, sul significato dei termini *filodrammatico* e *formazione* e delle pratiche ad essi legate nelle rispettive determinazioni storiche. Anche questa è un'indicazione di percorso che cercheremo di onorare nel corso del nostro lavoro.

Un'ultima avvertenza per il lettore: per ogni tappa del libro cercheremo di

restare fedeli all'intreccio di movimenti che hanno portato alla sua genesi e di lasciare sempre a vista lo scambio di competenze che hanno fatto della sua stesura un vero e proprio laboratorio per le autrici, sempre con uno sguardo al già fatto e uno a quello che potrebbe nascere.

Tutto il testo è a quattro mani, anche se due paragrafi di questa introduzione sono scritti in prima persona (*Nascita del progetto* e *La costruzione del libro*); sono i passaggi nei quali Paola Bigatto² e Renata M. Molinari danno conto dei rispettivi movimenti di avvicinamento al libro. Incominciamo con quello di Paola Bigatto.

Nascita del progetto. Un'Accademia e la sua città

La nascita di questo lavoro, per quanto mi riguarda, è strettamente legata all'Accademia come luogo fisico, e trae origine dalla forte impressione in me prodotta quando mi sono recata per la prima volta nei suoi spazi. Ero alla ricerca di un testo che risultava essere presente nella sua biblioteca. Conoscevo l'ubicazione dell'Accademia: si trova nel centro di Milano, nello stabile del Teatro dei Filodrammatici, posto proprio a fianco della Scala. La sorpresa è stata quando sono entrata nei locali della scuola: uno spazio di recente ristrutturazione, con ambienti moderni, funzionali, caratterizzato da pareti trasparenti, un corridoio curvo, postazioni internet... In questo contesto geometrico e al plexiglas appaiono, come nel riquadro di un rebus, o come nella raccolta di un collezionista eccentrico, un busto in marmo di Alfieri, un'immagine della Duse, un'enorme incisione raffigurante l'Alighieri, un ritratto di Garibaldi, una lettera autografa di Ugo Foscolo... oltre a una piccola stanza chiusa da pareti di vetro con scaffali pieni di libri antichi, la biblioteca dell'Accademia. Questo luogo così composito, elegante e gravido di memorie è stato repentinamente trasformato dalla presenza degli allievi – metamorfosi a cui mi sono abituata nel corso delle mie numerose visite successive. Se durante le ore di lezione l'Accademia offre allo sguardo il suo lato austero e misterioso, durante le pause è capillarmente invasa dagli studenti: inseriscono dei contenitori nel forno a microonde (situato non lontanissimo dal busto di Alfieri, sebbene occultato), consumano il loro pranzo chi davanti a un computer, chi sotto lo sguardo della Duse, opportunamente collocata vicino all'incisione del *Dante Adriacus* con dedica autografa di



Accademia dei Filodrammatici. La biblioteca.

D'Annunzio. Questo luogo nella sua complessità si pone al visitatore attento come un groviglio di storie che chiede di essere interrogato e dipanato.

Come prima risposta alle molte domande suscitate dalla frequentazione dell'Accademia e della sua biblioteca ho ricevuto in dono un libro, *Il nuovo teatro di un'accademia milanese 1798-1970* di Emilio Guicciardi. Questo studio è uno dei quattro testi che l'Accademia ha pubblicato in relazione alla storia dei suoi due secoli di attività, testi preziosi per la mia ricerca e per la stesura di questo libro:

Giovanni Martinazzi, *Accademia de' Filo-drammatici di Milano (già teatro Patriottico). Cenni storici del socio e attore accademico*, Tipografia Luigi di Giacomo Pirola, Milano 1879;

Vittorio Nivellini, *I 150 anni di un'accademia milanese (1798-1948)*, edizione a cura dell'Accademia dei Filodrammatici, Milano 1948;

Emilio Guicciardi, *Il nuovo teatro di un'accademia milanese 1798-1970*, Accademia dei Filodrammatici, Milano 1970;

Sandro Bajini, *Due secoli, 1796-1996*, viennepierre edizioni, Milano 1996³.

³ A questi testi faremo costante riferimento nel corso dei capitoli citandoli solo con il nome dell'autore.

² Di Paola Bigatto anche la scheda sul laboratorio *Salute e Fratellanza*. Si veda in Appendice, Scheda 2.



Lettera autografa di Ugo Foscolo alla Società del Teatro Patriottico.

Da queste letture un elemento emerge tra tutti: la relazione profonda tra il teatro e le vicende cittadine, tra la storia di un sodalizio teatrale (e di un edificio) e la storia di un paese nella sua nascita e nel suo sviluppo. Nonostante i cambi di denominazione, come vedremo⁴, l'Accademia ha coltivato la vocazione indicata nel suo nome originario, quello di Teatro Patriottico. Proprio sulla nascita giacobina, rivoluzionaria, dell'istituzione ho concentrato la mia attenzione, anche sedotta dalla lettera di Ugo Foscolo ai membri di questa società teatrale. Come dicevo, protetta ma pronta a mostrarsi a chi la voglia guardare, è presente in Accademia una lettera del socio Ugo Foscolo ai suoi colleghi del Teatro Patriottico.

⁴ Si veda in Appendice, Scheda 1.

È datata 27 termidoro anno VI, è il 16 agosto 1798. Foscolo si accinge a lasciare Milano per seguire l'esercito repubblicano. Le prime parole vergate dal poeta sono il motto dell'epoca: *Libertà e Uguaglianza*. Di prammatica sono anche i due termini usati per il congedo: *Salute e Fratellanza*. E proprio in questi ultimi due sostantivi è possibile intravedere il senso, la profonda ragione d'essere della ricerca su una realtà teatrale che trova nel rapporto con la società il suo fondamento. Un luogo dove la città si risana dei suoi mali, si purifica, riflettendo e portando all'attenzione della collettività i temi e i problemi della vita sociale, un luogo che cerca di collocarsi in tutti i momenti storici al centro del pensiero civile. Un luogo – come si direbbe nel linguaggio dei Lumi quando l'Accademia venne fondata – di salute pubblica, in cui il pensiero converge e si rinnova, in cui le tensioni rimosse che ammalano la società si esprimono e, illuminate dalla consapevolezza, si possono trasformare in azione politica e civile. Si tratta forse solo di una coincidenza, ma prima dell'erezione del teatro sull'area occupata dall'Accademia sorgeva la chiesa dei santi Cosma e Damiano, i santi medici, la coppia guaritrice, i dioscuroi cristiani che rendono la salute. Anche Renato Simoni, nel ripercorrere la storia dell'Accademia in occasione dell'inaugurazione del teatro restaurato, nel 1923, sottolinea che “[...] questo teatro ha materialmente rivissuto la storia spirituale della nostra arte scenica. Le sue fondamenta sono di chiesa, come liturgiche sono le remote radici della nostra arte scenica”⁵. La chiesa dei santi Cosma e Damiano era un luogo di accoglienza dei pellegrini situato sulla piazza del mercato, ancora oggi miracolosamente intatta all'interno di tante variazioni topografiche, luogo di attività e di relazione col potere, luogo, tra l'altro, collocato nelle adiacenze incombenti e protettrici della Scala. La posizione topografica stessa dell'edificio sembra essere l'incarnazione dell'idea di teatro come cuore della vita civile: il cuore pulsante, spesso misconosciuto, della storia della città intesa come *civitas*, una collettività ostinatamente presente e attiva ancora oggi, anche se in un tessuto cittadino che nella sua complessità, frenesia e superficialità non sempre sa sentire dove risieda la propria forza.

⁵ Renato Simoni, *I centoventidue anni di un glorioso teatro*, in *Opuscolo commemorativo contenente il discorso di Renato Simoni per la inaugurazione, il 20 gennaio 1923, del teatro dell'Accademia dei Filodrammatici di Milano alla presenza di Eleonora Duse che con la sua compagnia ultima vi recitò La città morta di Gabriele D'Annunzio*, La periodica lombarda tip., Milano 1923, p. 5 (anche in Renato Simoni, *Uomini e cose di ieri: discorsi e celebrazioni*, Edizioni di Vita veronese, Verona 1952).

Tutti questi elementi invitano a un approfondimento; oltre alla nascita giacobina, un'altra caratteristica essenziale dell'Accademia è particolarmente interessante: la sua origine filodrammatica. Oggi, usando questo termine, si insiste più sulla valenza dilettantistica che su quella letterale di "amanti del teatro": le compagnie filodrammatiche sono identificate con gruppi di persone che non hanno compiuto una scelta radicale nei confronti dell'arte, dilettanti spesso pieni di vezzi, condizionati dall'imitazione dei più riconosciuti modelli del teatro professionale, e anche della televisione. Come vedremo, alla fine del Settecento, quando nasce l'Accademia, il valore dei due schieramenti – attori filodrammatici e attori professionisti – poteva essere addirittura rovesciato: filodrammatici erano coloro che, per lo più nobili o di ceto medio-alto, avevano il rispetto del pubblico anche grazie all'autorevolezza conferita dalla posizione sociale, e non avevano la necessità economica di mantenersi con l'attività teatrale, quindi non dipendevano da una logica di mercato. Per quello che riguarda il nostro percorso, vedremo come questa indipendenza finanziaria diventerà anche strumento di importanti evoluzioni della struttura stessa dell'Accademia; il suo attore filodrammatico riuniva in sé due caratteristiche: una forte idealità e l'autonomia economica. La sua scelta teatrale nasceva prioritariamente dalla intima necessità di "prendere la parola" nell'ambito della vita civile, di essere a servizio della comunità, oltre che di utilizzare lo strumento teatrale per educare il proprio sentire attraverso la particolare conoscenza di sé e della realtà che offre l'attività del recitare.

L'individuazione dei fili tematici prima enunciati, all'interno della ricchezza e complessità della storia di questa istituzione, ha consentito l'ideazione del progetto *Del teatro patriottico* – questa è la prima denominazione dell'Accademia, come abbiamo accennato – progetto che prevedeva un lavoro di ricerca e una proposta didattica con un esito spettacolare. A partire da alcuni elementi dell'attività e della struttura dell'Accademia (memorie storiche e particolari architettonici dei suoi spazi) correlati con eventi della vita civile, si trattava di costruire un laboratorio teatrale per giovani attori, base per una possibile drammaturgia.

Necessario, prima di tutto, recuperare le testimonianze della ricca vita culturale e sociale dell'Accademia. Va ricordato a questo proposito che gran parte dei documenti strettamente inerenti la storia dell'Accademia è assente dalla sua biblioteca: i bombardamenti di Milano dell'8 e del 31 agosto 1943 causarono degli incendi che devastarono il teatro, per cui molti testi andarono perduti.

Base per una mappatura del materiale da recuperare è stata la lettura dei quattro studi dedicati alla storia dell'Accademia che abbiamo prima citato. Molti personaggi che affollavano le complesse vicende dell'istituzione milanese (padri fondatori, drammaturghi, direttori, attori, soci...) avevano prodotto del materiale testuale, e non solo testi teatrali di drammaturghi più o meno noti rappresentati dai Filodrammatici, ma anche poesie, romanzi, prolusioni, studi teorici di varie discipline (i fondatori dell'Accademia esercitavano diverse professioni, erano medici, editori, ingegneri...). Il lavoro, impegnativo per ampiezza, varietà e dislocazione dei materiali da reperire, si è orientato in previsione del suo obiettivo teatrale. Le guide, le direttrici della ricerca sono state costituite da principi drammaturgici e didattici. Necessario, al fine della prassi teatrale, privilegiare la letteratura drammatica, ma anche conferenze e prolusioni, manuali di recitazione, autobiografie d'attori, epistolari, tutto quello che la crescente consapevolezza del mestiere ha potuto dettare alle persone di teatro in relazione al loro fare; non ultimi, seguendo il filo del Teatro Patriottico, gli esempi che portano testimonianza del profondo inserimento degli uomini di teatro all'interno del tessuto culturale, politico e civile del loro tempo.

Nel corso di questa ricerca sono balzate all'attenzione alcune serate teatrali, più volte sottolineate nei quattro testi storici sull'Accademia per la loro importanza, ma anche semplicemente citate nella fitta rete di eventi di cui è costellata la sua storia. Un esempio fra tutti: il 23 marzo 1862. In questa serata troviamo in platea, come ospite d'onore, Giuseppe Garibaldi, sul palco *La sposa senza saperlo* di Giulio Genoino, commedia allestita dagli attori Filodrammatici al fine di raccogliere i fondi per le vittime dell'eruzione del Vesuvio di Torre del Greco. Una data, una serata che come una calamita raccoglie diversi elementi: l'Eroe dei Due Mondi in platea al posto d'onore; in scena, un testo oggi sconosciuto; il pubblico è presente per beneficiare le vittime di un fatto storico tanto grave quanto dimenticato, attraverso una modalità di reperimento fondi che fin dalle origini dell'Accademia ha costituito una prassi ricorrente; infine, come vedremo, un incontro tra Garibaldi e gli attori; il dialogo tra il generale e Giovanni Ventura, patriota e insegnante di recitazione; dialogo che richiama, per associazione, la figura di un altro *attore accademico*⁶: Edoardo Giraud sui campi di battaglia al seguito di Garibaldi.

⁶ Usiamo questo termine facendo riferimento alla nomenclatura usata negli statuti dell'Accademia. Si veda in Appendice, Scheda 1.

Dal lavoro di ricerca sono emerse undici date, sulle quali sono stati chiamati a lavorare gli iscritti al laboratorio *Salute e Fratellanza*: a loro il compito di adottare una delle date selezionate e di produrre materiali testuali relativi alla data scelta. A questa produzione si affiancava il compito di leggere i testi teatrali legati alle diverse date prese in considerazione.

Per lo sviluppo del lavoro laboratoriale rimandiamo alla scheda ad esso relativa; ma ci piace sottolineare almeno due elementi presenti nell'impostazione e nella pratica di *Salute e Fratellanza*: la scelta come primo principio del fare e l'ascolto attento delle diversità. Due principi che costituiscono parte significativa del linguaggio di lavoro comune alle due autrici di questo libro, linguaggio costruito attraverso una lunga pratica di condivisione. Scegliere vuol dire escludere degli elementi ed eleggerne altri, quindi implica il pieno accoglimento della propria intuizione, è il primo e fondamentale atto di libertà creativa. Questo principio ci guida nell'attraversare l'abbondanza del materiale, l'attrazione irresistibile di personaggi, situazioni, azioni, eventi storici. Proprio a partire dalla evidente disomogeneità dei testi proposti si attiva il secondo principio a noi caro, quello dell'ascolto e dello scambio. La diversità costringe a porsi di fronte ad ogni testo come di fronte a un altro da sé, scongiurando il rischio di una proiezione sul materiale di lavoro. Anche questo ascolto – dei testi e dei nostri diversi sguardi di autrici – è stato un elemento che ha accomunato l'impostazione del laboratorio e la scrittura di questo libro, a partire dall'approccio di cui ci dà conto, nel paragrafo successivo, Renata Molinari.

La costruzione del libro

La costruzione del libro segue il criterio drammaturgico fin qui esposto, sia per quanto concerne la scelta delle vicende proposte sia per la struttura del loro racconto e, soprattutto, per quanto riguarda la visione dell'attore responsabile del suo dire e perno di una sempre più articolata dimensione della pedagogia teatrale.

Nel settembre 2009 sono stata invitata ad assistere alla presentazione del laboratorio *Salute e Fratellanza*. Avevo condiviso le premesse e seguito, da lontano, il percorso di lavoro condotto da Paola Bigatto.

Del resto negli ultimi vent'anni i momenti di contatto, scambio e condivisione progettuale fra i nostri percorsi di lavoro si sono moltiplicati, verso una specificità sempre più definita e composita.

La presentazione del settembre 2009 si articolava in una successione di quadri, ogni quadro vedeva i partecipanti impegnati nella presentazione di una "storica" serata al Teatro dei Filodrammatici, attraverso documenti d'epoca, frammenti di conferenze o prolusioni e una o più scene teatrali. Il tutto inframmezzato da canzoni e da incursioni in eventi paralleli a quelli legati direttamente alla serata: si trattava di piccoli schizzi, frammenti poetici o quadri animati, spesso legati all'universo, alla mitologia stessa dei personaggi che popolavano la narrazione. Conoscevo l'istanza di partenza e la metodologia seguita nel laboratorio, ma rimasi particolarmente colpita da alcune ricorrenze tematiche e da precise risonanze strutturali.

In particolare, nella successione dei quadri si riproponeva alla mia attenzione, con sempre maggiore evidenza, un motivo a me particolarmente caro: il rapporto natura-arte nella pratica teatrale. Mi sembrava di ritrovarlo non soltanto nei differenti interventi teorici (prolusioni, riflessioni, orazioni...), ma anche nei testi drammatici proposti e nei principi interpretativi messi in gioco. Era il mio sguardo a dargli rilievo, forse, ma questo motivo assumeva un'evidente autonomia rispetto alla progressione dei quadri storici. Così prendeva corpo con sempre maggiore precisione e impellenza, nel corso della presentazione, una precisa domanda sulla "naturalità" teatrale, con tutte le implicazioni metodologiche che tale domanda comporta sul piano della didattica: come si impara, e soprattutto come si può insegnare a "essere naturali"? Sarà proprio questo il tema del primo contributo espressamente didattico proposto nel nostro libro: quello di Ernest Legouvé.

Mi colpiva anche l'irruzione del portato personale nei contributi dei singoli allievi: i materiali proposti individualmente a corollario o contrappunto dell'evento principe della serata raccontavano, più di ogni possibile commento, il loro rapporto con i testi e il tema portante del laboratorio. Molto forte era poi il tessuto musicale del lavoro: la riscrittura ad opera di Ambra D'Amico⁷ delle canzoni e dei materiali musicali che accompagnavano o legavano i diversi quadri riusciva particolarmente efficace. Pochi elementi riescono a raccontare la relazione fra permanenza e mutamento con l'immediatezza e la precisione offerte dai diversi arrangiamenti musicali di una canzone, o dall'adattamento del suo testo a nuove occasioni d'uso. E il rapporto permanenza-mutamento si presenta alla mia attenzione strettamente correlato alla domanda sulla naturalezza a teatro; naturalezza,

⁷ Si veda in Appendice, Scheda 2.