

“MAI DIETRO  
LE QUINTE”



LA COMPAGNIA  
DELLA TUA VITA

---

---

TEATRO STABILE TORINO

---

---

I SOLDATI

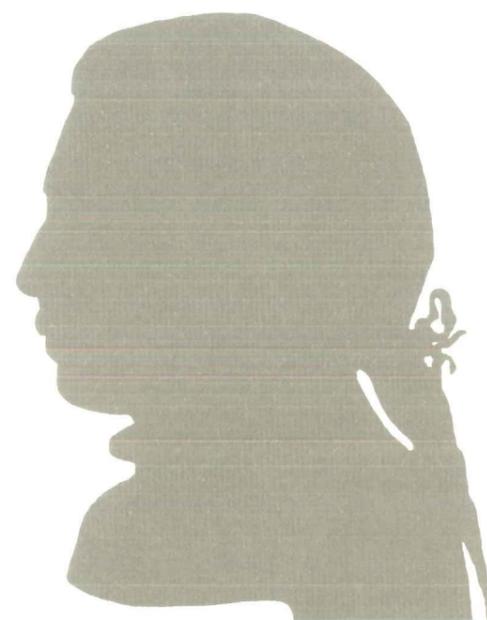
---

---

DI JAKOB MICHAEL REINHOLD LENZ

---

---



*Jakob Michael Reinhold Lenz*

1996/97

**TEATRO STABILE TORINO**  
 ASSEMBLEA DEI SOCI  
 CONSIGLIO D'AMMINISTRAZIONE  
 ORGANI DIRETTIVI

*ASSEMBLEA DEI SOCI*  
 COMUNE DI TORINO  
 REGIONE PIEMONTE  
 PROVINCIA DI TORINO  
 COMPAGNIA DI SAN PAOLO  
 FONDAZIONE C.R.T.

*CONSIGLIO D'AMMINISTRAZIONE*  
*Presidente*  
 AGOSTINO RE REBAUDENGO

*Vice Presidente*  
 NICOLE ARROUS

*Consiglieri*  
 ALBERTO BARBERA  
 GIORGIO BROSIO  
 MANUELA LAMBERTI  
 CARLO OSSOLA  
 LUCA REMMERT

*Revisori dei Conti*  
 UBALDO CERVI  
 DESIDERIO DE PETRIS  
 LUIGI TEALDI

*Segretaria del Consiglio*  
 GIOVANNINA BOERETTO

*ORGANI DIRETTIVI*  
*Direttore*  
 GABRIELE LAVIA

*Direttore Esecutivo*  
 DARIO BECCARIA

Programma a cura di Carla Galliano e Maura Martano  
 Grafica e Impaginazione: Adriano Bertotto  
 Foto: Marcello Norberth

Fotocomposizione: Aime, Torino  
 Stampa: Comlito, Torino

**TEATRO  
 STABILE  
 TORINO**

**REGGIA DI VENARIA REALE**  
**dal 23 GIUGNO 1997 - ore 21, 30**

**SCUOLA DEL T.S.T.**  
 diretta da Luca Ronconi  
**SAGGIO DEL BIENNIO 1995-97**  
 a cura di Mauro Avogadro



*Jakob Michael Reinhold Lenz*

**I SOLDATI**

di Jakob Michael Reinhold Lenz  
 traduzione di Marcello Cora

con  
 Silvia Ajelli, Marco Bartolotti, Laura Bombonato, Giulia De Berardinis, Andrea De Carne,  
 Ilaria Di Luca, Federico Dilirio, Francesca Fava, Giovanna Galotto, Gianluca Gambino,  
 Silvia Giuliano, Gianluca Guidotti, Lorenzo Iacona, Marco Lei, Daniela Marcelli, Paolo Musso,  
 Simona Nasi, Giulio Nerici, Mario Pirrello, Michela Rapetta, Carlo Roncaglia, Valentina Sangiorgi

allestimento scenico a cura di Carmelo Giammello  
 costumi di Giovanna Buzzi  
 interventi musicali a cura di Emanuele De Checchi  
 luci di Giancarlo Salvatori

Allestimento tecnico del T.S.T. - Attrezzeria: T.S.T., Rancati, Milano - Sartoria: Tirelli, Roma - Calzature: Pompei, Roma - Parrucche: Audello, Torino - Foto: Marcello Norberth



SILVIA AJELLI



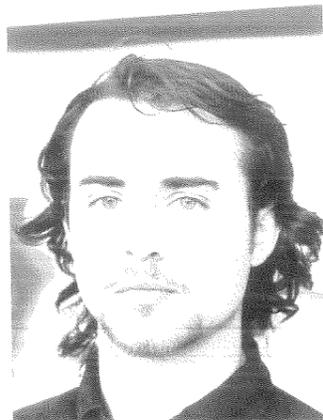
MARCO BARTOLOTTI



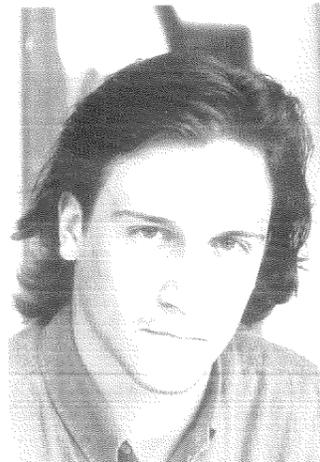
LAURA BOMBONATO



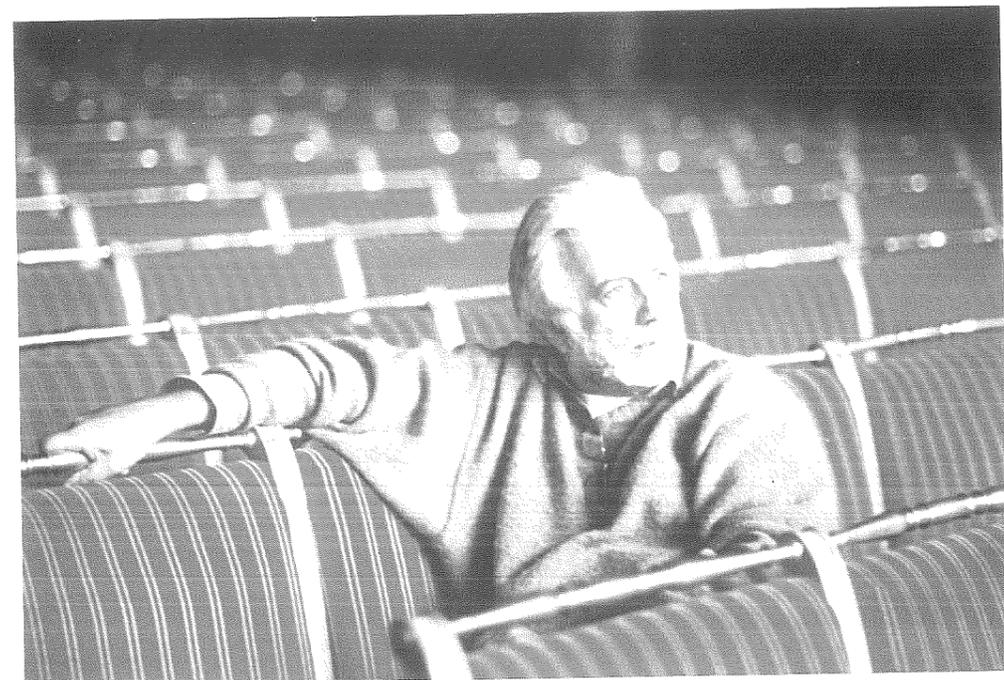
GIULIA DE BERARDINIS



ANDREA DE CARNE



FEDERICO DILIRIO



LUCA RONCONI



ILARIA DI LUCA



FRANCESCA FAVA



GIOVANNA GALIOTTO



GIANLUCA GAMBINO



SILVIA GIULIANO



SIMONA NASI



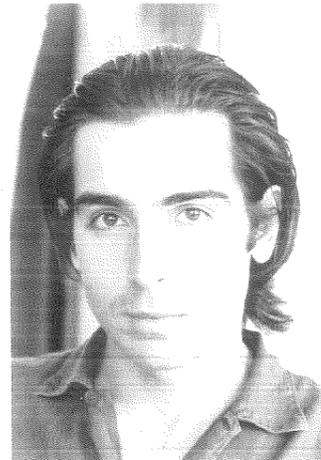
GIULIO NERICI



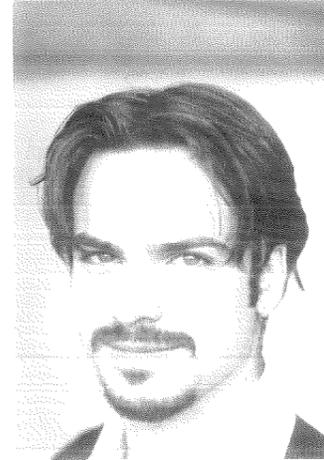
MARIO PIRELLO



GIANLUCA GUIDOTTI



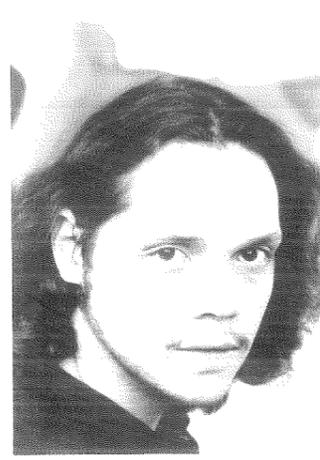
LORENZO IACONA



MARCO LEI



MICHELA RAPETTA



CARLO RONCAGLIA



VALENTINA SANGIORGI



DANIELA MARCELLI



PAOLO MUSSO



MAURO AVOGADRO

---

---

## LA SCUOLA DI TEATRO DEL TEATRO STABILE DI TORINO

---

---

Nel mese di settembre 1995 hanno avuto luogo le selezioni per l'ammissione al 3° BIENNIO di Formazione per Attori. In una prima fase tutti i candidati sono stati convocati da una Commissione formata dal coordinatore didattico Mauro Avogadro e dagli insegnanti Emanuele De Checchi, Marisa Fabbri e Franca Nuti.

Dopo un'accurata selezione, una sessantina di essi (le domande erano circa 250) sono stati rivisti dalla stessa Commissione, a cui si è aggiunto il direttore Luca Ronconi. Durante questa seconda audizione i candidati sono stati giudicati non solo sui brani che avevano scelto di preparare, ma anche su un testo aggiunto dalla Commissione e comunicato all'atto della seconda convocazione.

Luca Ronconi ha lavorato coi candidati fornendo indicazioni di regia sui testi preparati per valutare la capacità di modificare e di costruire velocemente una diversa e nuova interpretazione, seguendo le indicazioni ricevute.

Sono stati ammessi al CORSO 18 allievi e 4 uditori.

L'anno di lavoro si è svolto regolarmente tra l'11 novembre '95 e il 22 giugno '96, portando a completamento le 1100 ore previste. In questo primo anno è entrata a far parte del corpo insegnante Anna Maria Guarnieri, che ha lavorato coi ragazzi su testi di Goldoni. È inoltre tornato ad insegnare il regista russo Nikolaj Karpov, che ha impostato un lavoro sul corpo che, all'inizio del secondo anno, si è concretizzato con un saggio interno sul *Sogno di una notte di mezza estate* di W. Shakespeare.

Il 5 ottobre 1997 è iniziato il secondo ed ultimo anno di preparazione, con un periodo intenso di impostazione da parte di Luca Ronconi del testo scelto quale saggio di fine corso: *I Soldati* di Lenz.

Nel corso dell'anno scolastico si sono svolte regolarmente le lezioni di tutti gli altri insegnanti tra cui:

- Marisa Fabbri, che ha lavorato sulla tragedia greca e sulla *Divina Commedia*;
- Franca Nuti, che ha guidato i ragazzi in un'esercitazione presentata agli altri docenti;
- Alessandro Marinuzzi, che ha lavorato su *Aspettando Godot* di S. Beckett.

In primavera, in attesa di riprendere le prove, vere e proprie del saggio, Mauro Avogadro ha scelto di montare la *Lisistrata* di Aristofane, seguendo tempi e modi di un vero allestimento, propedeutico allo sforzo finale della messa in scena de: *I Soldati*.

---

---

MATERIE DI INSEGNAMENTO E DOCENTI DELLA SCUOLA DI TEATRO DEL T.S.T.

---

---



*Gli allievi del Terzo biennio della Scuola di Teatro del T.S.T.*

**Interpretazione del testo:** Luca Ronconi, Alessandro Marinuzzi.

**Recitazione:** Mauro Avogadro, Annabella Cerliani, Marisa Fabbri, Claudia Giannotti, Annamaria Guarnieri, Franca Nuti.

**Letteratura italiana:** Guido Davico Bonino.

**Educazione della voce e canto:** Emanuele De Checchi, Antonella Astolfi.

**Educazione del corpo:** Maria Consagra, Mara Della Pergola, Marise Flach, Nikolaj Karpov, Marco Merlini, Roberto Romei.

**Storia del Teatro:** Roberto Tessari.

#### Il lavoro vocale

All'inizio, il lavoro vocale tecnico primario viene immediatamente agganciato al lavoro fisico in una relazione causale di compartecipazione e di integrazione.

Gli allievi apprendono a ricercare a riconoscere la propria voce naturale.

Si indagano le possibilità della propria respirazione così da poterla adeguare in modo del tutto economico e coerente alla propria espressione vocale.

Si impara a utilizzare il riflesso fonatorio, così da saper dosare e controllare il suono, evitando sforzi e patologie, trovando tutto lo slancio e la forza espressiva necessari.

Si trova il proprio registro medio e cioè quella zona sonora della voce parlata più ricca di risonanza, perché libera da costrizioni di varia natura.

Appoggio e sostegno vengono conseguiti in riferimento all'intenzione, all'ascolto, al tono muscolare, alla verticalità, all'allineamento, allo spazio, alle dinamiche che governano il movimento. Così, un fattore vocale squisitamente tecnico, trova da subito un'interazione con il complesso mondo dell'attore.

Per il lavoro fisico, mi riferisco alle ricerche e ai metodi di Moshe Feldenkrais, di Mathias Alexander, di Gerda Alexander e a tutti coloro che hanno ricercato il modo di eliminare automatismi inutili per accostarsi con maggior libertà ai diversi livelli di organizzazione corporea. Così la voce diviene flessibile, trasparente, personale, in grado di trovare contemporaneamente coerenza ed una vasta ampiezza di sfumature.

Anche il lavoro di fonetica e sui singoli suoni della lingua va in questa direzione. I piccoli e precisi movimenti dell'apparato fonatorio, vengono presi in considerazione in rapporto ad un insieme più complesso e a diversi contesti parlati e cantati, così da comprenderne le dinamiche. Vi è un maggior controllo laddove sono chiare le proprie abitudini ed è possibile abbandonarle.

Più avanti, il lavoro sui risuonatori, sull'estensione, sui diversi registri vocali muove da queste basi. Se si sono trovate le radici delle proprie gamme sonore ci si può muovere verso tutti i suoni dettati da personaggi, stili, drammaturgie diverse. Si può accedere con il canto e la voce parlata a mondi lontanissimi dal proprio. Sempre, l'azione fisica sottende a tutto, sempre vi è consapevolezza.

**Antonella Astolfi**

### Movimento per l'azione

In questi due anni abbiamo lavorato sulla precisione fisica.

La precisione fisica implica non solo la precisione del corpo in movimento ma anche quella dell'intenzione con cui ci si muove. L'attore si allena ad avere una presenza precisa in scena, ed anche a "rivelare" la sua attitudine verso ciò che lo porta a muoversi.

Si è lavorato sulla musicalità del movimento data dal ritmo, dal modo di organizzare le frasi (del movimento) e dalla qualità dell'energia utilizzata.

Lo spazio scenico: attraverso una logica che fa cogliere lo spazio come spazio geometrico l'attore è portato a muoversi armonicamente. Con un ascolto attento del gruppo, unito ad una chiara percezione dello spazio, lo spostarsi avviene con un'attenzione progressiva al tempo, alla forma, all'intenzione, e diviene azione precisa. Ogni "azione precisa" ha un richiamo in noi, e, viceversa, ogni stato d'animo si esterna in modo riconoscibile. L'attore deve conoscere, scegliere, comunicare, nei codici dello stile scelto, questa relazione tra il suo immaginario e l'esterno.

Il filo conduttore di questi due anni è stato il mettersi in gioco con precisione e pienezza in modo che tra movimento ed immaginario ci sia sempre una relazione piena.

Maria Consagra

### Ed ecco si apre un libro di poesia...

«E io immagino un'altra e simbolica vicenda: di avere intorno un'accolta di giovani... Ed ecco si apre un libro di poesia e si comincia a leggere, un non so che si muove nei loro petti, il loro spirito si fa attento, la fantasia si risveglia, segue quel ritmo estetico nel suo tema, nei suoi contrasti, nella sua finale armonia, e in quei contrasti e in quell'armonia, essi vengono, con meraviglia e commozione, riscoprendo in se stessi l'ignota, l'obliata, la negata comune umanità...» È una citazione molto «alta», lo so: è il Benedetto Croce dal *Discorso sulla difesa della poesia* in *Ultimi saggi*: ma, *si parva licet*, è quello che ho tentato di fare con gli allievi della Scuola dello Stabile, insegnando loro la materia che per prima insegnai all'Università, ventisette anni fa', la letteratura (la poesia) italiana.

Ci sono riuscito? Non tocca a me dirlo. Certo le ore che ho trascorso in corso Moncalieri sono tra le più belle degli ultimi miei anni...

Guido Davico Bonino

### Il cammino della vocalità

Il biennio che sta per concludersi con questo saggio è stato intenso e stimolante per tutti. Mi sono occupato della VOCE degli allievi sia per la fonazione cantante che parlante.

Sempre più considero primario e fondamentale per un attore la propriocezione della voce cantante spesso più codificabile della voce che parla: naturalezza ed ottimalizzazione del fiato, più elasticità, estensione e fusione dei registri vocali, più pienezza di suono e direzionalità, determinazione delle proprie caratteristiche timbriche, sensibilità espressiva, capacità di riproduzione dell'esterno, ma anche sintonia e armonia con l'esterno da sé.

Insieme abbiamo intrapreso la strada verso l'autodeterminazione del proprio strumento espressivo. Serenamente, diciamo che siamo solo alle prime tappe di un affascinante ed interminabile cammino.

Il primo anno abbiamo fatto tanta "palestra" vocale comune ed alla fine abbiamo studiato ed eseguito in pubblico un coro parlato-intonato di Carl Orff: "Die Anakoreten", voci, percussioni e tastiere, frammento dall'ultimo lavoro del compositore, "De temporum fine comoedia", su testo proprio, in greco antico, latino e tedesco.

Nel secondo anno abbiamo lavorato più singolarmente ed in funzione delle esercitazioni di recitazione.

Ogni allievo ha provato a proprie spese, quanto sia importante la salute, la cura ed il rispetto della propria voce, e ancora, quanto sia in armonia con l'accrescimento personale e culturale.

Ai novelli attori, buona fortuna!

Emanuele De Checchi

### Metodo Feldenkrais: la consapevolezza attraverso il movimento

Ogni azione compiuta è il risultato di uno schema neuro-motorio del quale normalmente non si è consapevoli. Il lavoro Feldenkrais, attraverso sequenze di movimenti che non richiedono alcuno sforzo e che risvegliano curiosità e vogli di esplorare, porta ad una graduale conoscenza di tali schemi, e fornisce gli strumenti per migliorare il proprio modo di muoversi, per perfezionare l'autoimmagine e per eliminare tutto ciò che è superfluo nell'azione.

Le lezioni tenute nel corso del primo anno, hanno voluto portare immediatamente l'attenzione degli allievi al centro del loro corpo e alla struttura scheletrica, in modo che ognuno sentisse i collegamenti delle varie parti fra di loro e con il centro stesso.

Tutte le lezioni hanno avuto un tema legato ad una funzione o ad un'azione come chiudersi, aprirsi, strisciare, rotolare, camminare, correre, mettersi seduti da supini o da proni, alzarsi in piedi e rimettersi seduti o sdraiati. Il lavoro in gruppo si è poi alternato con il lavoro in coppie, attraverso esplorazioni e mobilizzazioni che hanno fatto percepire differenze importanti e hanno stimolato gli allievi ad osservare non solo se stessi, ma anche gli altri.

Contemporaneamente sono state svolte lezioni specifiche sulla respirazione e sull'uso degli occhi, importantissime per la fluidità del gesto e per la coordinazione.

È un lavoro di base, essenziale e preciso, che porta a trovare il proprio neutro.

Mara Della Pergola

### Appunto di lavoro

Per chi è stato abituato a ricercare il miglior suono possibile per trasmettere-comunicare una sia pur piccola epifania nascosta in una frase che pronuncia il personaggio del testo teatrale, ritrasmettere ai giovani allievi l'allegria nella ricerca e le infinite e possibili modalità per raggiungere "quel suono, trasparente e comunicante" è una bella esperienza, ma impone ad un educatore una grande tensione morale e professionale.

I giovani allievi di questo presente non sono stati messi nella condizione di imparare a leggere, a mettersi in relazione con la letteratura e con la storia, e neanche o poco con la grammatica, e la loro fatica per recuperare il valore delle parole come codici di idee e di sentimenti commuove, ma esige la necessità di trasmettere l'energia della motivazione che si apre al linguaggio che diventa una esigenza espressiva e una presenza lucida e consapevole di fronte agli eventi sociali.

Marisa Fabbri

### L'espressione del corpo

La materia che insegno viene chiamata "Mimo", ma per me è molto di più o molto di meno. Molto di meno perché solo qualche allievo molto dotato e appassionato può dopo due anni scolastici (una lezione alla settimana) essere quasi mimo! Molto di più perché voglio aiutare a formare degli attori presenti nel loro corpo; capaci di essere fermi e solidi come una roccia, vibranti come una fiamma, leggeri come una piuma.

La cosa più difficile da imparare è quella di essere nel proprio corpo, come un gatto o un rapace, di un'immobilità assoluta ma viva. È più facile dimenticarsi di questo corpo ed agire in totale libertà diventando una palla o una freccia, ma attenzione perché se l'allenamento, la tecnica, la concentrazione non sono sufficienti, il risultato è rozzo e non è l'attore padrone del suo corpo ma il corpo è un padrone costringente. Alla fine

dell'anno scorso ero contenta del lavoro fatto con gli allievi di Torino: avevano fantasia e vitalità. Adesso che tutto è finito non posso essere totalmente soddisfatta. Manca il terzo anno. Per fortuna che ho collaborato con Mauro Avogadro in *Lisistrata*; ho potuto così vedere gli allievi meglio collaborare ad uno studio finalizzato.

Marise Flach

#### Senza energia non accade comunicazione...

Riconoscere lo stereotipo onde schivarlo, come la peste. Evitare, finché è possibile, emissioni "sul fiato" e in falsetto. Ricordare che senza energia non accade comunicazione, ossia passaggio di tensione tra chi agisce e chi ascolta, ma: l'energia - interiore - deve provenire non dalla gola, ma dal profondo del plesso solare, luogo delle nostre pulsioni, attraverso la corretta respirazione. E ancora: partire dalla battuta e ad essa rigorosamente tornare con l'apporto della ricchezza del vostro mondo fantastico.

E l'analisi logica? Cercate di non averla nemica; e cercate anche di ripensare la nostra lingua - non delle più dirette, e poco dotata di sintesi - come un mezzo da sottrarre all'odiosa monotonia delle parole piane...

Queste, e le altre bagatelle con le quali vi ho tediato durante il corso, non mi stancherò mai di ripetervi.

Grazie, infine, per quanto ho imparato da tutti voi, e "in bocca al lupo!".

Claudia Giannotti

#### Partendo dalla tecnica del movimento scenico per l'attore

Il nostro lavoro si è svolto in due tappe distinte.

Il primo seminario si è incentrato sulla tecnica del movimento scenico per l'attore. Lo scopo era far elaborare agli allievi una precisa coscienza del proprio corpo, tramite i principi della biomeccanica di Mejerchol'd e lo studio dell'intero complesso di possibilità di movimento dell'attore, sia individualmente, sia con il partner, sia in gruppo. L'obiettivo finale era quello di unire il movimento ad una azione concreta, cosicché il movimento diventasse un mezzo e non uno scopo.

Nel secondo seminario abbiamo applicato i principi studiati ad una drammaturgia, collegando la biomeccanica con il metodo delle azioni fisiche di Stanislavskij. Tutto questo è una tecnica, che però non rende giustizia di tutti gli sviluppi, le sfumature, di tutti quegli istanti del lavoro che speriamo possano costituire il bagaglio da custodire e da scambiare e una guida per il futuro.

Nikolaj Karpov - Roberto Romei

#### Beckett o dell'instabilità

Ogni testo per sua natura è materia elastica e spugnosa struttura instabile, in divenire, nell'atto della sua enunciazione, nel suo farsi e disfarsi continuo davanti a occhi e orecchie del suo interlocutore, del suo creatore o del suo destinatario.

A teatro ogni volta la domanda è: chi parla a chi? Devo credere a quel che vedo, a quel che sento? Devo credere a quel che dico? Chi mi parla? Chi è l'autore di quel che si dice, di quel che si fa?

In una scuola di teatro è necessario che l'attore in formazione cerchi una risposta personale, corporea e vocale, a questi interrogativi.

Abbiamo iniziato dall'analisi delle diverse varianti del testo di *Aspettando Godot*: la prima versione francese (scritta dunque in una lingua d'adozione), il ritorno all'inglese lingua madre e le differenti versioni della traduzione italiana - una improvvisata cercando di restare aderenti alla lettera a quelle pubblicate... Certo esistendo almeno due testi originali come riferimento viene a cadere il senso comune della fedeltà riproduttiva di un unicum, l'istanza interpretativa deve adeguarsi ad un oggetto sfuggente...

Permane piuttosto la necessità da parte dell'attore di sentirsi consapevole di un atto di creazione verbale e

scenica, di dare vita autonoma per quanto effimera e provvisoria, a quella alternanza e compresenza di detto e non detto che rischierebbe di restare lettera morta...

Non l'imbalsamazione di un cadavere ma il processo di scrittura vivente di un corpo, che nasce e muore continuamente, tragicamente, comicamente, è quello che abbiamo cercato insieme.

Alessandro Marinuzzi

#### Un cammino di conoscenza profondo...

Ammettendo che nella selezione al corso di Teatro, chi giudica abbia l'intuizione felice di scegliere tra gli aspiranti allievi, i più dotati di talento, volontà, salute (doti a mio avviso fondamentali per un approccio serio al mestiere dell'attore), non credo che una scuola di Teatro possa "insegnare" a recitare.

In base alla mia personale esperienza credo invece che una scuola come la nostra culturizzi e disciplini, ed abbia la particolarità di far maturare i ragazzi attraverso un cammino di conoscenza profondo, portandoli ad apprezzare ed amare la lingua italiana, i suoi poeti, i suoi drammaturghi, i personaggi che incontrano, con sensibilità e intelligenza. Scoprendo, insieme a se stessi, la forza del Teatro come mezzo inalienabile di comunicazione, come fonte di insostituibili emozioni, come specchio e riflesso di anime.

Franca Nuti

#### Un biennio: tra ordine e dis-ordine

Nel corso dei due anni di lavoro è stata privilegiata, come era ovvio attendersi, l'analisi critica delle fenomenologie espressive tipiche della drammaturgia dello Sturm und Drang, facendone convergere i generici modelli strutturali a paragone delle specificità compositive realizzate da Lenz con *Die Soldaten*. Ma occorre subito dire che l'organizzazione didattica del corso non si è limitata all'analisi e alla discussione del testo: anche per rispondere a esigenze manifestatesi tra gli allievi, si è mossa a più ampio raggio per illustrare le diverse direttrici del *contesto* di viva cultura teatrale in cui l'opera si manifestò, nonché i concreti presupposti germanici - convenzioni sceniche di inizio secolo, varianti teatrologiche delle riforme (a partire da Gottsched), rapporti tra riforme tedesche e altre riforme europee (Francia, Italia, Inghilterra), esperienze attoriali di 'avanguardia' (da Karoline Neuber in poi), poetiche drammatiche (Lessing, Goethe, ecc.), manualistica per l'interprete (Engel), punti di riferimento filosofici e scientifici privilegiati dalla teoresi e dalla pratica scenica (tra Lavater e Lichtenberg), ecc. - vuoi degli stürmer in genere vuoi di Lenz in particolare.

Se quanto appena esposto può essere considerato il *principio d'ordine* cui si è cercato sempre di fare riferimento lungo lo sviluppo degli incontri, non va taciuta la funzione - accanto ad esso - di quello che vorrei definire un *principio di fertile dis-ordine*: ovvero, d'una sorta di 'elasticità tematica' che è sembrato necessario coltivare con cura, in stretto riferimento alle curiosità e alle inquietudini (talvolta santamente estemporanee) in cui è parso manifestarsi l'interesse più vivo degli allievi. Perciò il corso, dopo un primo periodo di orientamento, ha scelto di svilupparsi marciando sul doppio binario ora della lezione su tema fisso, ora della conversazione-lezione su temi di volta in volta sollecitati da una precisa richiesta. E lo schema che è rimasto costante, ha finito col produrre un risultato che solo in apparenza può sembrare sorprendentemente paradossale. In realtà, rispondendo alle domande degli allievi, non ho fatto altro che tracciare - a partire dal 'centro di gravità' del capolavoro lenziano - una mappa abbastanza ordinata di due percorsi (l'uno, a monte; l'altro, a valle del tema) che riguardavano esclusivamente: i principali statuti - artistici e organizzativi - delle forme di *attorialità* che hanno preceduto quelle manifestatesi nell'arco delle riforme settecentesche; taluni esiti particolarmente significativi di opzioni drammaturgiche post-settecentesche in qualche modo comunque debitorie di quella 'rivoluzione delle forme' cui, da lontano anche *Die Soldaten* contribuì ad aprire la via...

Roberto Tessari



Jakob Michael Reinhold Lenz

Nel 1771 Goethe proclama: "Io grido: Natura! Natura! Nulla è così naturale come i personaggi di Shakespeare". Quasi dieci anni dopo, nella *Missione teatrale di Wilhelm Meister*, farà dire al protagonista: "Ardisco asserire che, quanto più il teatro verrà purificato, tanto maggior piacere vi troveranno le persone intelligenti e di gusto, ma esso andrà perdendo sempre più la sua originaria efficacia e destinazione. Mi sembra [...] di poterlo assomigliare a uno stagno, che non deve contenere soltanto acqua pura, ma anche un certo quantitativo di limo, d'alghe e d'animaletti, perché uccelli acquatici e pesci vi si possan trovare bene". Tra i due poli idealmente segnati da queste affermazioni, scocca la scintilla dell'avventura drammaturgica e scenica dello Sturm und Drang: una rivoluzione delle istanze rappresentative che non tradisce l'impegno critico e gli slanci polemici del migliore Illuminismo settecentesco, bensì li porta ad un tale grado di incandescenza da renderli principi dinamici in grado di innescare l'esplosione sia delle forme convenzionali di tradizione classica o barocca sia di quelle (pur antitetico alle prime) architettate, nei sei decenni iniziali del secolo, da un riformismo forse troppo devoto ai parametri geometrici della pura *intelligenza* e del buon *gusto*.

Shakespeare, che non a caso Voltaire aveva definito "un barbaro di genio", diviene - nella teatrologia germanica della Tempesta e dell'Impeto - il simbolo d'una *genialità assoluta* incurante di qualsiasi distinzione tra barbarie e pretesa civiltà, tra puro e impuro. Nelle sue opere, secondo Herder, "le scene della natura appaiono e scompaiono, agiscono l'una nell'altra, per quanto disparate possano sembrare; si generano, si distruggono, affinché si adempia l'intento del Creatore che pareva averle tutte associate sul piano dell'ebbrezza". Ma non si tratta solo, per i nuovi autori tedeschi, di prendere ispirazione da un mito di *organicamente* quasi-divina (e, dunque, non riconducibile a formule e strutture 'accademiche': preoccupate vuoi dell'apparente 'disordine' vuoi della più inquietante frammentazione) *dynamis* creaturale, bensì ancora di proiettarsi verso una particolarissima arte interpretativa, che sembra avere il suo prototipo nelle *performances* shakespeariane dell'inglese Garrick.

Nel 1775, lo scienziato e psicologo Georg Christoph Lichtenberg ha modo di ammirare il grande attore a Londra, restando colpito soprattutto dalla sua versione dell'incontro tra Amleto e lo spettro del padre. Ne consegna la memoria a una pagina delle *Lettere dall'Inghilterra*, che Goethe leggerà sulla rivista "Deutsches Museum", e che diverrà punto di riferimento ineludibile per scrittori e uomini di teatro dello Sturm und Drang: "Improvvisamente Amleto si dirige verso il fondo della scena, un po' sulla sinistra e volge lo sguardo al pubblico, Orazio trasalisce: 'Guardate Mylord, laggiù, viene' dice, e indica a destra dove lo spettro è già piantato, immobile, prima ancora che ci si sia accorti di lui. Garrick a queste parole si volta di scatto e nello stesso momento balza indietro, piegando le ginocchia, di due o tre passi; il cappello cade a terra, le braccia, soprattutto il sinistro, sono quasi tese, la mano all'altezza del capo, il braccio destro più flesso e la mano destra più in basso, le dita sono distanziate e la bocca aperta: rimane così, pietrificato, nell'atto di fare un passo, grande ma non esagerato [...]; il suo aspetto esprimeva un tale orrore che io, ancor prima che cominciasse a parlare, mi sentii [...] assalito dal raccapriccio. [...] Egli parla infine, non con l'inizio ma con la fine del respiro e con voce tremante: 'Angels and ministers of grace defend us!' parole che completano quello che potrebbe mancare a questa scena per farne una delle più grandi e terribili di cui sia forse capace il teatro".

Rousseau, nella *Nouvelle Eloïse*, racconta che gli attori della Comédie parigina non si scomponevano nemmeno quando dovevano rappresentare la morte del personaggio interpretato: pur in agonia, o già defunti, resta-

vano educatamente in piedi. La mimica e la dizione *energiche* di Garrick non rispettano nessuno dei formalismi tipici d'un certo re-citare settecentesco: declinano con sapienza una calcolatissima gamma di inflessioni tutte destinate a suscitare precisi *effetti emozionali* sulla psiche del pubblico. Ed è, appunto, l'intima dimensione d'uno spettatore concepito dal punto di vista della *sensibilità* concreta (e non da quello della pura *ratio* astratta) la destinataria per eccellenza delle tecniche drammaturgiche, scenografiche e attoriali che distinguono lo Sturm und Drang. Come nota Goethe: "È stato detto da un pezzo che lo stato di indifferenza è quello a che l'uomo cerca di sottrarsi più che a qualsiasi altro. [...] L'uomo sano da nulla può venir commosso, che non scuota insieme quelle corde del suo spirito, dalle quali gli affluiscono le incantate armonie del piacere. E perfino gli appetiti distruttivi e crudeli, che anche nei bambini ci spaventano [...] hanno vie segrete e recessi ascosti d'onde trapassano a voluttuose delizie. Tutti questi reconditi meandri trovano nel teatro [...] la scintilla elettrica che li percorre".

L'ideazione e la rappresentazione del dramma, dunque, non - in primo luogo - quali armoniche ed eleganti strutture destinate a far luce entro la coscienza logica, bensì come 'congegni naturali' capaci di insinuarsi nei "reconditi meandri" dell'inconscio, suscitandovi *scintille* capaci di stimolare quei plessi emozionali oscuri dove s'intrecciano le radici della "voluttuosa delizia" e della "commozione" misteriosamente 'piacevole'. Jakob Lenz, nel 1776, saprà sintetizzare tutte le implicazioni d'un simile progetto in una formula quantomai semplice, ma insieme ricca di conseguenze: "L'interesse è il grande e principale fine del poeta, al quale devono essere subordinati tutti gli altri". Né risulterà meno estremisticamente perentoria la definizione di *mimesi teatrale* da lui adottata (e destinata a influenzare l'operato degli altri Stürmer): "il poeta, presa una *sua* posizione di fronte al mondo, rende l'oggetto così come lo vede e lo penetra con l'occhio dell'anima, nella sua realtà essenziale ed effettuale, adeguandosi alla sua più intima vita" (C. Grünanger).

Figlio di un pastore protestante, allievo di Kant all'Università di Königsberg, già autore di un precoce poema improntato a visioni escatologiche di stampo pietista (nonché di saggi polemici tesi a proclamare la necessità per la Germania d'una *renovatio* etica e sociale in senso autenticamente cristiano), Lenz - nato a Sesswegen in Lettonia nel 1751, e morto a Mosca nel 1792 - vive la sua breve ma intensa parabola di teorico e di drammaturgo in tre anni di stretto sodalizio ideale e reale con Goethe e con Herder: dalla pubblicazione delle prose tese a celebrare *Götz von Berlichingen* quale capolavoro d'una ritrovata libertà creativa 'shakespeariana' (1774); sino al novembre 1777, allorché l'insorgere della follia lo allontanò per sempre da qualsiasi impegno intellettuale. Autentica meteora dello Sturm und Drang, ne abbaglia il cielo tempestoso rendendosi alfiere ammirato d'un radicalismo capace di portare alle estreme conseguenze (nel bene e nel male) le intuizioni-chiave del movimento: concepire l'ideazione e la scrittura teatrali in quanto atti pubblici di *testimonianza personale* d'un atteggiamento verso il mondo resosi capace di guardarlo e penetrarlo "con l'occhio dell'anima" (e non con i bisturi della fredda ragione); elaborare le forme rappresentative senza mai scendere a patti con le regole convenzionali d'una qualche loro pretesa di chiusa autonomia e assolutezza estetica, ma preoccupandosi soprattutto di adeguarne le dinamiche ai dinamismi di fondo dell'*oggetto* da rappresentarsi; avere di mira, oltre ogni cosa, quell'*interesse* del pubblico che - come specificherà Goethe - non può essere suscitato da giochi formali improntati solo a *esprit de finesse* e *bon ton*, bensì va messo in movimento da *effetti* atti a penetrare come scosse elettriche entro i "recessi" segreti della *commozione* e del *piacere*.

E sono queste, appunto, le linee-guida su cui si fondano progetto e struttura d'un testo altamente esemplare dell'arte lenziana quale è *Die Soldaten* (1776), dove la messa in scena dei rapporti settecenteschi tra casta militare e società borghese viene realizzata, sì, a partire da una prospettiva di intrepida analisi critica e di ferma denuncia dei loro aspetti negativi, però privilegiando in assoluto un'ottica tesa a portare in primissimo piano le più acute e strazianti conseguenze umane del cinismo cui s'impronta una insaziabile e vacua *ricerca del piacere*: unico orizzonte esistenziale di ufficiali 'in libera uscita'. All' "occhio dell'anima" non interessa il fronte, ma la retrovia: non il clamore delle armi, ma gli scherzi da taverna; non le tattiche delle battaglie, ma le basse

strategie della seduzione. Messo tra parentesi lo spettacolo della guerra, il sipario si leva per mostrare al pubblico come il riposo dei guerrieri si risolve in schermaglie di commerci e beffe crudeli che congiungono e oppongono onesti negozianti e oziosi in divisa. Un turbino di polvere, che cela le reali mosse del conflitto più amato da simili combattenti: quello tra la fame di sesso dell'eroe virile, e le illusioni d'amore della donna non aristocratica.

Secondo quanto dichiara un personaggio sul finire dell'opera: "A leggere la storia di Andromeda, mi veniva sempre una curiosa idea. Vedo i soldati come il mostro, a cui di tempo in tempo bisogna sacrificare una donna sventurata, perché le altre spose e figlie siano risparmiate". Pur espresso in termini di ironica enfasi mitologica, l'autentico "oggetto" privilegiato del dramma di Lenz consiste davvero, fondamentale, nel progressivo compiersi del lungo atto sacrificale per cui la bella Maria Wesener cade vittima del barone Deportes, agghindato e ipocrita 'mostro' dell'eros militare. Da un lato, dunque, strategia della seduzione mirata alla conquista della fanciulla da avvincere e abbandonare; dall'altro: prima il processo che conduce al cedimento erotico, poi l'inarrestabile caduta verso l'abisso dello sfacelo etico ed economico della derelitta. Posto un simile quadro, e armatosi di "una *sua* posizione" nitidissima nei confronti delle due "realtà essenziali" che vi sono in gioco, il drammaturgo 'si adegua' alla loro "più intima vita" preoccupandosi soprattutto di inscenarne efficacemente - e con la massima attenzione alle scelte tematiche ed espressive capaci di mantenere al calor bianco l'*interesse* del pubblico - cause, dinamismi e risultati.

All'autore non interessa né rappresentare *caratteri* di più o meno ricca complessità psicologica né disegnare una trama finalizzata ad evidenziare convenzionalmente, tra complicazioni e snodi risolutivi, le molle passionali cui rispondono i singoli soggetti. Gli importa soprattutto *mettere in situazione* quelle che ritiene essere *fenomenologie umane essenziali* per illustrare (con marcata forza espressiva) le "realtà" che hanno impressionato l' "occhio dell'anima", e che hanno indotto il poeta ad assumersi il peso di rendere loro adeguata testimonianza. Di qui deriva, in primo luogo, una definizione del personaggio tale da privilegiarne l'*esemplarità tipologica*, lasciando sullo sfondo ogni ipotesi di mimesi minuta d'una individualità irriducibile. La protagonista di *Soldati* non è tanto 'ritratto' di una persona, quanto *icona simbolica* d'un destino personale comune a molte donne. Né risulta dipinta con altri segni e altri colori, oltre a quelli che il testo stesso, per bocca della Contessa De La Roche, elenca: "Voi siete bella, il Cielo vi ha punito colla beltà. Avete trovato persone di condizione superiore alla vostra, che vi hanno fatto delle promesse. Voi non avete visto alcuna difficoltà a salire d'un gradino, avete disprezzato le vostre compagne, [...] avete scansato il lavoro, avete trattato con disprezzo i giovani del vostro stato. [...] Povera bambina ingannata, maltrattata dalla vanità!".

Non diversamente da Maria, il nobiluomo Deportes è didascalica illustrazione d'una domanda senza risposta: "Se non potete vivere senza rendere infelici delle donne, perché vi appigliate a quelle che non vi sanno resistere, che vi credono alla prima parola?". E Stolzius, borghese perbene ex-fidanzato della protagonista, risulta pura cifra d'una meccanica somma tra convulsioni psicofisiche da innamorato respinto e scelte omicide (e suicide) tipiche del più folle amante cui qualcuno abbia sottratto la donna del cuore. E così via, per ognuna delle altre presenze. Per il radicalismo *stürmer* della visione teologica lenziana, non contano né i dettagli di 'complessioni caratteriali' vero-simili, né il graduale articolarsi di dialoghi e di eventi tali da esplicitare esemplarmente le complicità dei rapporti inter-soggettivi messe in gioco da questa o da quella specie di carattere: la "realtà" è un reticolo di traiettorie di anime, e le anime svelano i loro destini manifestando particolari segni di risposta a situazioni particolari. Non solo il personaggio, dunque, ma anche le coordinate spaziali e temporali della struttura drammatica devono rispondere all'esigenza d'una lettura rappresentativa *simbolicamente visionaria* del reale.

Per quanto ancora formalmente articolato secondo la classica partizione dei cinque atti, *Soldati* risulta essere un complesso montaggio alternato di sequenze - ora d'un certo respiro, ora contratte sin tanto da risolversi in rapidi *flashes*: comunque prosciugate da qualsiasi indugio descrittivo - che rimbalzano senza requie lo spetta-

tore tra diversi luoghi di due diverse città delle Fiandre, e gli esibiscono frammenti-culmine di vicende sviluppatesi lungo l'arco di circa due anni. Ogni ipotesi di *continuum* teatrale è qui battuta in breccia da un gusto della frammentazione spaziale e del 'libero volo' cronologico che non intende rispondere a nessuna legge, se non a quella di *inquadrare* selettivamente, con la massima incisività, solo quelle minute porzioni di eventi dietro la cui 'lettera' sia possibile - per lo spettatore - cogliere un significato 'di secondo grado', che lo illumini circa le caratteristiche essenziali e le motivazioni di fondo dei fattori in gioco. Così avviene, ad esempio, per le scene 3-5 del primo atto: dove il tema della *iniziazione al teatro* (che *Deportes* fa balenare a Maria, per sottrarla alla tutela paterna e sottoporla alla propria opera di seduzione) si articola - tra spazi e personaggi diversi - in declinazioni alterne tese ad illustrare, da più prospettive, ora le male arti dei militari, ora le debolezze della protagonista, ora il rigido quanto imbecille moralismo paterno del signor Wesener.

Le ragioni di fondo del 'montaggio' complessivo così posto in opera da Lenz rispondono sempre e comunque alla logica di *illustrare*, per squarci tanto sintatticamente irti di svincoli bruschi quanto vieppiù vibranti di *interesse*, il discorso del "poeta" che ha "preso posizione" di fronte ad un preciso oggetto sociale: le intersezioni critiche negative tra il 'celibato' perverso della casta militare, e la fragilità caratteriale ed etica di tanta parte del mondo femminile. È un processo lungo il quale dialoghi e situazioni tendono a incresparsi per evocazioni di "appetiti distruttivi e crudeli", dove crepitano sporadicamente 'scintille elettriche' capaci di percorrere e di vellicare anche i "reconditi meandri" interiori dello spettatore. Sino a realizzare i lampi catastrofici e patetici delle scene conclusive: *Stolzius* che avvelena *Deportes*, e si suicida; *Maria* che, mentre chiede l'elemosina per strada, incontra casualmente il padre, da cui (si suppone) verrà redenta...

A fronte di simili esiti, è difficile - per un pubblico tardonovecentesco - non avvertire insopportabili sentori di spezie che *grand guignol* e *mélo* spargeranno di poi con inflazionistica profusione. Ed è comunque innegabile la tendenza della drammaturgia *Sturm und Drang* a precipitare senza freni verso quell'ingenuo esibizionismo di 'tinte forti' cui anche Lenz paga il suo tributo. Al di là di questi suoi limiti storici, tuttavia, *Die Soldaten* lascia trasparire in tutta evidenza - attraverso le tipologie dei personaggi, il taglio degli scorci rappresentativi, l'anticonvenzionalismo delle strutture espressive - un messaggio profetico di poi destinato a fruttificare nelle opere di Grabbe e di Büchner, e a culminare esemplarmente nello *stationen-drama* dell'avanguardia espressionista. Né si tratta solo di una lezione formale, se vogliamo pensare alla *doppia* conclusione del capolavoro lenziano. Da un lato, sì, cadaveri e fanciulle sfatte abbandonate alla deriva dei viali di malaffare. Ma, dall'altro, una nota di stridulo controcanto ai flauti d'ogni 'illuminato' pseudoriformismo sociale: "COLONNELLO: Bisognerebbe che il re piantasse un vivaio di donne da soldati; ma queste beninteso dovrebbero avere la forza di rinunciare al concetto elevato che una giovane donna si fa dei legami eterni. [...] Dovrebbero essere delle amazzoni. Un nobile sentimento, io penso, terrebbe qui la bilancia a quell'altro: la delicatezza dell'onore femminile, al pensiero di essere una martire per il bene dello stato. [...] Il Re, si capisce, dovrebbe fare del suo meglio per rendere splendida e gloriosa codesta istituzione. In compenso risparmierebbe le spese di reclutamento, ed i figli appartenerebbero a lui [...], la sicurezza esterna non annullerebbe quella interna, e nella società, da noi finora sconvolta, la pace, e il benessere di tutti e la gioia s'abbraccerebbero fra loro"...

Roberto Tessari

Roberto Tessari è docente di Storia delle Teoriche Teatrali all'Università di Torino.

---

## CONVERSAZIONE CON MAURO AVOGADRO

---

È Mauro Avogadro che ha tenuto le fila del lavoro di questo biennio. Con la direzione di Luca Ronconi e lo staff di insegnanti della Scuola di Teatro del Teatro Stabile di Torino, ha condotto per mano una classe di 22 ragazzi dall'iscrizione al saggio finale. Il numero di allievi è stato progressivamente ridotto, dai 37 del primo biennio ai 26 del secondo, e poi al numero attuale, "perché più adatto al tipo di lavoro che si fa in questa scuola", dice Avogadro. "Per poter seguire ognuno con più precisione".

Come capitano del vascello che ora giunge al porto del debutto pubblico, ci racconti quali sono state le tappe della navigazione, ci dia il suo diario di bordo.

"Mi sono trovato di fronte una classe con grande vitalità giovanile, una classe di persone giovani di età (sono tutti del '74 o del '75, i più vecchi hanno 25 anni), ma soprattutto giovani teatralmente, quasi tutti senza esperienze teatrali precedenti. E anche senza memoria teatrale. Nel corso del primo anno abbiamo quindi dovuto lavorare, io e gli altri insegnanti, per trovare un codice comune. Per molto tempo, mesi interi, il lavoro non è stato un insegnamento con un percorso preciso, ma a tentativi. Ho lavorato sul *monologo interiore*, poi ho fatto studiare ai ragazzi brevissime scene di dialogo da *Girotondo* di Schnitzler e il *Tasso* di Goethe. Appositamente ho spaziato molto, per capire dove potevo trovare il modo di scardinare la loro impermeabilità teatrale.

Parallelamente Ronconi lavorava con loro sull'interpretazione del *Sogno di una notte di mezza estate*, *Il gabbiano* e *Agamemnone*. Verso la fine del primo anno, con la classe abbiamo cominciato a parlare la stessa lingua.

A quel punto, abbiamo scelto *I soldati* di Lenz come testo possibile per il saggio finale. Abbiamo lavorato, Ronconi io e i ragazzi, per venti giorni nel giugno dello scorso anno, all'analisi del testo, un primo approccio. Poi, alla ripresa, Ronconi ha cominciato a impostare la recitazione. A spiegare ai ragazzi che cosa dovrebbe, o potrebbe essere, *I soldati* di Lenz.

Io, anziché farli lavorare per tutto il secondo anno alla messa in scena e alle prove, ho preferito lasciar sedimentare tutto ciò che era stato fatto sino ad allora. E nel frattempo abbiamo messo in scena, con due mesi di lavoro, la *Lisistrata* di Aristofane. Ho pensato che un testo che lasciava maggior libertà avrebbe permesso di far acquisire più prontezza e agilità, da mettere a profitto poi nella recitazione di un testo di grande difficoltà interpretativa, come *I Soldati*".

In che cosa consiste la difficoltà?

"Quella dei *Soldati* è una scrittura realistica, il linguaggio è molto sintetico. Per affrontare le situazioni "realistiche" in serie che il testo comporta è necessario un grande esercizio di recitazione. I ragazzi devono riuscire a riempire con la loro interpretazione quello che sta non nelle battute, ma in qualcosa di più complesso".

Qual è la sua lettura dei *Soldati*?

"È un testo in cui sono rappresentati tre mondi: quello degli ufficiali, la borghesia e l'aristocrazia. La repressione, la coercizione agli istinti presente in ognuno di questi mondi in modo diverso fa scaturire il conflitto, l'attrazione e la repulsione tra i diversi personaggi dei diversi strati sociali.

Lenz la definisce una tragicommedia. A una prima lettura sembra uno spaccato di vita militare, e invece que-

sta "normalità" mano a mano diventa patologia. Il punto di partenza è la coercizione sessuale degli ufficiali".

Come avete lavorato, materialmente, per il debutto?

"Lo spettacolo è stato preparato in doppia, tripla, quadrupla e a volte quintupla distribuzione. Lo dico per far capire il respiro che ha il lavoro. Il saggio significa mettere in piedi non una, ma cinque commedie.

Da aprile sino ad oggi, abbiamo lavorato al ritmo di sei, sette ore al giorno, dedicando ancora venticinque giorni a una lettura del testo a tavolino, cui sono seguiti cinquanta giorni di messa in scena vera e propria, nel tentativo di fornire ai ragazzi gli strumenti per dominare questa commedia, che deve avere *trasparente complessità*. È una scrittura, quella dei *Soldati*, che non permette né una recitazione finto-realistica, disinvolta, né concede quella sul pedale della forte teatralità.

Questo lo dico sia per com'è scritta la commedia, sia per il luogo che abbiamo scelto per la rappresentazione".

Come mai si è pensato alla Reggia?

"La scelta di Venaria è stata fatta non come scena adatta a questa commedia, ma come luogo-contenitore che fosse di richiamo al Settecento di Lenz. È un luogo che ha sufficienti caratteristiche per permettere un fitto susseguirsi di brevissime scene, che corrisponde alla effettiva, frammentaria struttura del testo. Sarebbe impossibile, con un testo così, fare un allestimento su palcoscenico, se non con un incredibile apparato, e comunque ci perderebbe molto".

I ragazzi come hanno affrontato le difficoltà della messa in scena?

"È stato un lavoro faticoso, per via degli equilibri da cercare. Bisogna pensare che quelli dei *Soldati* sono tutti personaggi che non si conoscono fino in fondo, e praticamente di atto in atto vanno in frantumi. Ma di questi personaggi noi invece dobbiamo, da spettatori, scoprire subito caratteristiche, sfumature, lapsus, progetti... Trasferito su fisicità diverse, il lavoro per arrivare a ottenere questo è faticosissimo. Con la distribuzione multipla poi, ci sono - faccio un esempio - tre Marie. Il che significa dar vita a tre interpretazioni diverse. Il lavoro da fare è triplo".

La classe ha recepito bene il testo?

"Quando si ha a che fare con una classe, una delle difficoltà dell'insegnamento della recitazione è che bisogna tenere molto presenti le singole individualità, ma inevitabilmente non si può prescindere dal fatto che nel loro insieme sono una classe, un'entità, un tutto.

Un tutto all'interno del quale si creano delle dinamiche, per cui l'esito a volte è, sì, individuale, ma in questa commedia ad esempio, i ragazzi si sono resi conto che solo un affiatatissimo gioco di squadra può permettere di sortire un buon risultato".

Tra di loro riesce, questo gioco di squadra?

"Direi senz'altro di sì. È una classe, come posso rendere l'idea... *senza conflitti*. Non c'è quell'atmosfera competitiva che si crea a volte".

La *Lisistrata* com'era andata?

"Benissimo. Abbiamo fatto otto recite interne, per il pubblico di insegnanti della Scuola. Ed è stata un'esperienza che è servita molto ai ragazzi, quella di replicare. Ha permesso loro di valutare, di essere termometri di se stessi, di capire quanto controllo avevano sull'interpretazione, sui fatti tecnici, sull'emotività. Alla fine di ogni replica poi, i ragazzi analizzavano insieme a me com'era andata. Uno strumento, questo, che ha permesso loro di evitare gli scogli del panico o dell'andare in scena sotto tono. La prima occasione per presentare il loro lavoro non solo con l'alibi scolastico".

Altre recite interne hanno preceduto la *Lisistrata* nel corso del biennio. Il primo anno i ragazzi hanno fatto, con Marisa Fabbri, *Antigone e Elettra*. Con Franca Nuti il *Giulio Cesare* di Shakespeare, *Sgombero* e *La morsa* di Pirandello, *La cognizione del dolore* di Gadda e *La casa di Bernarda Alba* di García Lorca. Quest'anno, con Franca Nuti *La fiaccola sotto il moggio* di D'Annunzio, e con Nikolaj Karpov sono tornati sul *Sogno di una notte di mezza estate*.

E intanto la memoria teatrale, quella che i ragazzi della Scuola due anni fa non potevano avere, ha cominciato a riempirsi. Indispensabile, per la prova dei *Soldati*.

Gabriella Bosco

Gabriella Bosco è giornalista e docente di Letteratura Francese all'Università di Torino.

