

L'ANTICIPAZIONE Geppy Gleijeses, nel suo libro con foto di Tommaso Le Pera, parla del suo lavoro di attore e regista. I metodi opposti di Brando e Volonté e il mestiere fatto «della stessa sostanza dei sogni», per dirla con Shakespeare



IERI E OGGI Geppy Gleijeses con il figlio Lorenzo in «Liola» di Pirandello per la regia di Luigi Squarzina (1990) e, a destra, nella «Filumena Marturano» di Eduardo De Filippo diretto da Liliana Cavani (2018) (FOTO TOMMASO LE PERA)



Pubblichiamo in anteprima parte della prefazione al libro «Il teatro di Geppy Gleijeses attraverso le fotografie di Tommaso Le Pera» che sarà pubblicato da Manfredi nel prossimo ottobre.

Geppy Gleijeses

Desidero esporvi alcune considerazioni tecniche sul mestiere dell'attore e del regista. Non ho mai voluto insegnare. Ho tenuto, sì, tante «lectio magistralis» in tutti questi anni. Soprattutto presso le Accademie dei Teatri nazionali e degli Stabili. Sono stato Presidente dell'Accademia Internazionale di Arte Drammatica diretta da Alvaro Piccardi, che tanti talenti ha contribuito a far nascere, ma non ho mai insegnato. Pervari motivi.

Tra gli altri si riscontra a vista d'occhio che oggi nelle principali accademie, tra tanti insegnanti che interpretano il loro lavoro come una missione c'è anche chi insegna perché non è riuscito a fare in palcoscenico il nostro mestiere. E poi cosa insegnare? Esiste un «Metodo»? Non credo. Eduardo diceva che non aveva mai elaborato un suo metodo perché tanto pochi anni dopo certamente qualcun altro ne avrebbe tro-

«NON HO MAI VOLUTO INSEGNARE RECITAZIONE: SPESSO LO FA CHI NON È RIUSCITO SUL PALCOSCENICO»

vato uno migliore. E nella regia? Peter Brook iniziò la sua carriera con lunghe sedute di lettura con gli attori a tavolino. Dopo anni la lettura fu eliminata e solo con un lungo training basato sulle azioni fisiche poteva iniziare il suo lavoro. Da decenni discutiamo sul dualismo dei due metodi principali di recitazione: lo «straniamento» ovvero l'arte di collocare un'azione a una certa distanza da sé, così che il pubblico possa giudicarla in modo oggettivo. È l'immedesimazione, ovvero l'immersione dell'attore nei modi, nei gesti, nella voce, nella mente che, si presume, possano essere propri del personaggio, attraverso i punti di contatto che lavorando sulla «memoria emotiva» dell'attore lo possano avvicinare alla creatura che dovrà interpretare. La prima teoria discende da Brecht, la seconda è stata elaborata e approfondita per anni da Stanislavskij. Ma Brecht sosteneva che il primo «step» interpretativo dovesse passare obbligatoriamente per l'immedesimazione. Per poi approdare a quel distacco che predicava. Dal sistema stanislavskijano discende per i rami il metodo elaborato da Lee Strasberg. Potete abbeverarvi a questa fonte affascinante leggendo *Il sogno di una passione*. È il metodo che ci ha regalato Marlon Brando, Al Pacino, Robert De Niro e tanti altri grandissimi attori. Ma, fermandoci un attimo nel versante cinematografico, ripensate a una delle più grandi interpretazioni di tutti i tempi: Gian Maria Volonté nel ruolo del «Dottore» (dirigente di polizia) in «Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto» di Elio Petri. È quanto di più «paradossale» si possa immaginare. Ricordate quando

Il teatro come un mistero mai rivelato

nei corridoi della Questura gridava chiamando un suo sottoposto «Panunzio...Panunziooo!». Inverosimile nella realtà di ogni giorno, eppure paradigmatico di una scelta grottesca e surreale che, alla resa, si rivelava di una forza «realistica» estrema. Quindi, attraverso il distacco (e nel cinema è ancora più evidente) Volonté giungeva a vertici impareggiabili. Ecco un esempio evidente della «relatività» di ogni «metodo». E Didierot nel 1769 scriveva: «la sensibilità fa gli attori mediocri, l'estrema sensibilità gli attori limitati, il sangue freddo e il cervello gli attori sublimi».

E così: l'assenza di un metodo univoco o meglio la commistione dei vari metodi ci consegna la verità sull'interpretazione dell'attore. In tanti anni di carriera ho capito

una cosa. Con certezza. Particolarmente interpretando Ludovico Ribera in «Io, l'erede» di Eduardo e Angelo Baldovino ne «Il piacere dell'onestà» di Pirandello, due personaggi misteriosi e affascinanti. Ebbene il segreto del successo di quelle interpretazioni, stava nel non svelare al pubblico tutta la verità su quel mistero. Il pubblico deve arrivare da solo a scoprire il segreto del personaggio. Deve «lavorare» quanto e forse più dell'attore. Se spiattelli tutto, se lo inondi di eccessiva sensibilità, se gli servi il piatto «cotto e mangiato» si annoia. E si allontana da te e dal sogno. E torniamo al titolo di questa breve esposizione: l'unica forma di spettacolo in cui il pubblico percorre mentalmente quel piccolo spazio che divide platea e prosenio, attraversa quel «ponte» che

lo porta in mezzo agli attori, è il Teatro. Potrebbe succedere anche al cinema. Ma in questo caso finirebbe schiacciato su una parete di celluloido. In teatro no: gli attori lo accolgono, lo proiettano in una qualsiasi epoca in cui loro stessi si trovano, nel '600 di Molière o nel '900 di Beckett, e insieme sognano. Sognano in simbiosi di essere in un altro mondo, lontano dagli affanni quotidiani e dalle miserie della vita. Puoi finire sulla forca come Danton, e allora ti risveglierai felice, o nell'Arcadia del Sogno di Shakespeare e allora il ritorno alla realtà non ti sarà gradito. Ecco l'idea di «comunità» che solo il teatro può regalare.

Il sogno: sosteneva Cartesio che se un sogno si ripettesse più e più volte, noi non saremmo più in grado di distinguere la realtà dal sogno. E

Jung intuì per primo l'esistenza dell'«inconscio collettivo» e tra i suoi principali archetipi ne individuò uno che ci riguarda direttamente: la «persona» o «Maschera». Cioè il volto che una persona presenta agli altri come se fosse un'identità diversa da quella che è realmente (come se recitasse una parte). Strindberg in «Il sogno» fa dire all'Ufficiale una cosa agghiacciante, che parla dell'incubo più frequente di tutti noi: «credo sia la cosa peggiore: ricominciare ad andare a scuola, quando si ha già una laurea: fare le stesse domande finché si muore...».

E tanto per complicare ulteriormente le cose, svelo ai non attori che ci leggono un nostro segreto: quando recitiamo, magari alla centesima recita, la «scissione» nella nostra mente è evidente. Mentre il tuo corpo continua a recitare, la bocca a pronunciare le parole del testo, alla nostra mente può capitare di pensare al debutto del giorno dopo, a dove si mangerà dopo lo spettacolo, agli affanni di casa, ecc... e senza che la recitazione ne abbia a soffrire. Anzi tante volte mi sono sentito dire: stasera eri magnifico! E magari il mio pensiero era al ritorno a casa... Ecco un'altra manifestazione tangibilissima dell'inconscio. Ma qual è la parte conscia? Quella che recita con il «pilota automatico» o quella che sogna il letto dell'albergo. E, badate bene, non è mancanza di concentrazione, è un emisfero della tua mente che prende il sopravvento.

Federico Fellini diceva che all'inizio di un suo film lui aspettava un colore, un'immagine, un odore che gli svelassero la strada. E Peter Brook sosteneva che il più grave errore è iniziare una regia con un piano rigidamente preconstituito: attendeva anch'egli un'idea che magari rubava a un movimento involontario di un attore. E che non c'era niente di più inquietante che vedere in scena un attore non fare nulla. Ma proprio nulla. Anche per cinque minuti. E forse sono i due più grandi registi di cinema e di teatro del secolo scorso.

Dov'è la verità assoluta? Per grazia di Dio non esiste. La verità, per esempio, è che le sonate per cembalo di Bach possono essere suonate da quartetti d'archi, ensemble di fiati, chitarre, organo o pianoforte.

L'unica verità a cui possiamo credere l'ha scritta Shakespeare: «Noi siamo fatti della stessa sostanza dei sogni, e nello spazio e nel tempo d'un sogno è raccolta la nostra breve vita» («La tempesta», atto IV, scena I).

© MANFREDI EDITORE

«ALLA CENTESIMA REPLICA BOCCA E CORPO CONTINUANO A RECITARE, MA LA MENTE PUÒ ANCHE PENSARE AD ALTRO»

Il mondo del cinema alla Regione: «Sos, subito i fondi»

Diego Del Pozzo

Tra i comparti culturali più colpiti dall'emergenza sanitaria globale c'è anche il cinema, con la Campania che non fa eccezione. Così, in questi giorni convulsi e sospesi, gli addetti ai lavori riuniti nelle tre associazioni Cna (Cinema e audiovisivo), Clarcc (Coordinamento Lavoratori Regione Campania Cinema e audiovisivi) e Cfcc (Coor-

dinamento Festival e rassegne Cinematografici Campania) hanno sottoposto al governatore Vincenzo De Luca una serie di richieste, idee e proposte per individuare le soluzioni migliori a sostegno e salvaguardia del patrimonio umano e socio-economico di imprese e professionisti attivi nel settore sul territorio campano, tra produzione, distribuzione, promozione, esercizio e formazione.

In particolare, gli operatori campani chiedono l'inserimento delle imprese culturali e del settore cinema negli strumenti straordinari di queste settimane come il Piano Socio-economico della Regione, il finanziamento immediato e con maggiore dotazione economica per il prossimo triennio ai sensi della legge 30 sul cinema e una più rapida erogazione



FILM PARCHEGGIATI Da sinistra, «Parikrama» di Gautam Ghose e «Le seduzioni» di Vito Zagarrò



dei fondi già finanziati. «Da febbraio – spiega Davide Mastropalo, presidente di Clarcc – le produzioni sono sospese, i festival e le rassegne rinviati o annullati, i cinema svuotati, a causa delle misure di distanziamento sociale, con un enorme numero di lavoratori che s'è dovuto fermare da

un momento all'altro. Adesso è fondamentale prevedere sia interventi straordinari sia l'elaborazione di una strategia di supporto a lungo termine».

Peraltro, la pandemia da Covid-19 ha stoppato un periodo di notevole attività del cinema cam-

piano, con 12 milioni di euro a finanziare 280 produzioni e 194 imprese; e altri quattro a sostegno di 133 progetti e 67 enti culturali. «Ora bisogna capire – sottolinea Giuseppe Colella, in rappresentanza di festival e rassegne – che succede con gli eventi ormai vicini, prevedendo una dotazione per realizzare progetti più fles-

sibili, con modi e tempi utili alla sopravvivenza ma legati alla straordinarietà della contingenza».

Cna, Clarcc e Cfcc chiedono alla Regione anche aiuti per le attività di diffusione in sala e streaming (e un bonus per i cittadini da spendere al cinema), per l'acquisto di tecnologie e software, per il marketing digitale e la promozione, per la formazione e l'aggiornamento e anche di coinvolgere la Rai per la messa in onda delle opere audiovisive campane. «Auspiamo che il tavolo di lavoro con la Regione – conclude Antonella Di Nocera, delegata regionale Cna – diventi permanente, per meglio definire i percorsi futuri, magari anche col ricorso a risorse aggiuntive legate alla programmazione europea».

© RIPRODUZIONE RISERVATA