

i Rubini

1

Direttore

Maricla BOGGIO

Comitato scientifico

Luigi M. LOMBARDI SATRIANI

Francisco MELE

Sergio PRODIGO

In ciascun volume, dedicato a un testo di autore italiano o straniero, Maricla Boggio sviluppa il suo metodo di insegnamento di drammaturgia tenuto per decenni all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico", ripercorrendo le lezioni con gli allievi di regia e riportandone la viva partecipazione in dialogo con lei.

Dopo Goldoni sono previsti Cecov, Pirandello, Shakespeare e altri autori, ciascuno attraverso un testo esaminato nel corso di alcune lezioni, insieme agli allievi registi.

Maricla Boggio

Lezioni di drammaturgia

Carlo Goldoni

La locandiera

Incontri con gli allievi registi
dell'Accademia Nazionale d'Arte drammatica
"Silvio D'Amico"



Copyright © MMXIV
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133/A-B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-7178-6

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: maggio 2014

Indice

- 9 *Prefazione*
- 13 *Prima lezione*
Atto primo, 19 – *Scene* I, II, III, IV, 19 – *Scene* VI, VII e VIII, 26
– *Scena* IX, 27 – *Scena* X, 34.
- 39 *Seconda lezione*
Atto primo, 39 – *Scena* XI, 39 – *Scene* XII, XIII, XIV, 44 – *Scena*
XV, 45 – *Scene* XVII–XXII, 49 – *Scena* XXIII, 52.
- 55 *Terza lezione*
Atto secondo, 57 – *Scene* I, II, III, 57 – *Scene* IV, V, VI, VII, VIII,
IX, 59 – *Scena* IX, 62.
- 69 *Quarta lezione*
Atto secondo, 69 – *Scene* X, XI, XII, XIII, 69 – *Scene* XIV–XIX, 74.
- 85 *Quinta lezione*
Atto terzo, 88 – *Scene* I, II, III, 88 – *Scene* IV, V, VI, VII, 92.
- 103 *Sesta lezione*
Atto terzo, 104 – *Scene* VIII, IX, X, XI, XII, XIII, 104.

115 *Settima lezione*

Atto terzo, 116 – *Scene* XIV, XVII, XVIII, XIX, XX, 116.

125 *Materiali*

Le origini delle arti, 125 – Appunti sul metodo mimico, 126
– *La mimica come esercizio delle proprie capacità espressive*, 128
– *La mimica applicata a un testo teatrale*, 130 – *Sul lavoro svolto con gli allievi*, 132.

137 *La locandiera* di Carlo Goldoni

Atto primo, 140 – Atto secondo, 167 – Atto terzo, 190

Prefazione

Mettere in scena un testo teatrale comporta una serie di operazioni preliminari rispetto alle scelte stilistiche della rappresentazione, essenziali al suo approfondimento.

Occorre svolgere sul testo un intenso lavoro a tavolino; tale lavoro deve essere guidato intrecciandolo alla sua interpretazione mimesica, secondo il metodo elaborato da Orazio Costa seguendo la linea di Jacques Copeau: è un'interpretazione in cui ha importanza primaria la scrittura intesa non limitatamente al piano narrativo, ma proiettata soprattutto verso la dimensione poetica: per arrivare ad appropriarsi di questa impalpabile dimensione che davvero metta in risalto il valore del testo, l'intuizione mimesica è essenziale¹.

Lavoreremo su *La locandiera*, di cui viene dato a parte il testo.

Si rimanda ai saggi su Goldoni la collocazione di questo testo nell'ambito della produzione dell'Autore e della relativa riforma del teatro da lui operata nel corso della sua attività².

1. Per accedere alla dimensione mimesica si rimanda alle pagine sulla Mimesica nel capitolo Materiali.

2. Di particolare utilità si segnala, di Franca Angelini, *Vita di Goldoni*, Editori Laterza, Bari, 1993.

Qui interessa mettere a fuoco un procedimento di lavoro finalizzato ai modi attraverso cui penetrare nella struttura del testo, capirne le dinamiche, indagarne l'articolato intrecciarsi dei caratteri dei personaggi e il loro continuo modificarsi.

Prima di tutto è utile, oltre che suggestivo, suscitare l'immagine che la lettura complessiva del testo suggerisce. È un'operazione che lascia stupiti quanti non hanno pratica della mimesica — il metodo mimico, come lo chiama chi lo applica — ; ma dopo un'iniziale incertezza, tutti gli studenti vi entrano con sorprendente felicità.

Avevo fatto sapere ai miei allievi registi che al nostro primo incontro avrebbero dovuto presentarsi avendo letto il testo possibilmente più volte. Non dovevano cercare di interpretarlo, ma semplicemente leggerlo, rileggerlo e ancora leggerlo con attenzione, senza saltare le didascalie, rispettando la punteggiatura e badando alla successione degli atti, entro i quali si inseguivano le scene: proprio così, scrissi nell'appunto appeso fuori dall'aula, una sorta di ordine del giorno che faceva già sentire gli studenti al livello dei professionisti: le scene si susseguivano davvero!, talvolta a ritmo indiavolato, altre volte con cadenze languide, o patetiche, o imprevedibile, o di genere indecifrabile se non dopo un'indagine attenta e sensibile.

Irene, Tommaso e Francesco formano la classe di regia.

Irene si è da poco laureata in lettere alla Sapienza. Si era resa conto che conoscere i testi soltanto per averli letti non le bastava. Ma quelle pagine le aveva studiate attraverso note critiche e documentazione storica, e il suo esame di ammissione, soprattutto sul piano della cultura, era stato positivo.

Tommaso viene da Vicenza; era appena uscito dal liceo, ma l'irruenza timida e al tempo stesso cocciuta con cui si era presentato all'esame e l'istintiva simpatia suscitata anche nei docenti più rigidi lo avevano fatto accettare a dispetto della così giovane età.

Francesco è di Catania. Qualche tentativo all'università nella facoltà di giurisprudenza, subito abbandonata per seguire la passione del teatro. Anche lui aveva convinto la commissione d'esame: il suo modo di presentarsi come un predestinato, pur facendoli sorridere, aveva indotto gli insegnanti ad accettarlo, con la riserva comunque di valutarne l'impegno nel corso dell'anno.

Prima lezione

Faremo lezione nella Sala Ovale, dedicata a Orazio Costa, il grande maestro di attori e registi che ha insegnato in Accademia per un trentennio, e di cui sono stata allieva e poi collaboratrice³.

Comincio il nostro incontro fornendo qualche elemento per “saggiare” il testo.

Trama e nodo sono metafore che riguardano il testo drammatico.

La TRAMA è, come suggerisce la parola, il tessuto formato dai vari elementi di cui è composto il testo. Vi concorrono, intrecciandosi, sovrapponendosi, scontrandosi, i personaggi nelle diverse situazioni che si sviluppano nel corso del lavoro.

IL NODO è un intreccio di elementi che convergono in maniera intricata, e che nello sviluppo della trama devono sciogliersi per arrivare alla conclusione. Qualunque sia il testo da affrontare, occorre

3. Si vedano i quattro volumi da me scritti su Orazio Costa e pubblicato da Bulzoni:

1 – *Il corpo creativo – Orazio Costa, il gesto e la parola*; 2 – *Mistero e teatro – Orazio Costa, regia e drammaturgia*; 3 – *Orazio Costa maestro di teatro*; 4 – *Orazio Costa prova Amleto*,

con il filmato omonimo.

Si vedano inoltre i filmati per la RAI:

L'uomo e l'attore – Orazio Costa maestro di teatro, nelle puntate:

1 – Firenze; 2 – Bari I; 3 – Bari II; 4 – Roma-Taormina.

Notizie relative a tali materiali si trovano nel sito www.mariclaboggio.it

individuarne il nodo drammatico, o i nodi se nel contesto della scrittura ne vengono individuati più di uno. Secondo una definizione di Orazio Costa *i nodi drammatici sono culmini, vertici verso i quali tendono le situazioni che li precedono, e da cui dipendono e defluiscono quelle che li seguono*⁴.

La trama porta in sé tutti gli elementi che in vario modo si incontrano, si intrecciano, si scontrano.

Da queste situazioni si generano i colpi di scena, terzo elemento di cui tener conto nell'indagine sul testo.

I COLPI DI SCENA possono essere di varia importanza; qualcuno determina un mutamento nella previsione dello svolgimento, qualche altro interviene per emergere in un momento che poi si inserisce nel contesto del lavoro, il quale prosegue senza particolari modifiche rispetto alle previsioni. Secondo Costa *Per colpo di scena si intende un fatto (battuta) o un atto assai vistoso ed inaspettato, che viene a modificare violentemente il corso di un'azione scenica*⁵.

Nel corso dell'esame del testo incontreremo un nodo drammatico, forse più di uno, e parecchi colpi di scena di varia importanza.

I ragazzi prendono appunti, ma ne avverto l'impazienza ad affrontare in concreto questi elementi.

Tutti dichiarano di aver letto e riletto la commedia. Si vedrà in pratica se l'affermazione corrisponde al vero.

4. V. Maricla Boggio, *Mistero e teatro – Orazio Costa, regia e pedagogia*, cit. p. 34.

5. *ibidem*, p. 34.

Intanto chiedo che mi diano fisicamente UN'IMMAGINE MIMICA DELL'INTERO TESTO.

Gli allievi hanno sperimentato la mimica di Orazio Costa in alcune lezioni da me tenute in precedenza.

Il primo a gettarsi nell'immagine ispiratagli da *La locandiera* è Francesco, il più impulsivo e gestuale dei tre.

Francesco compie una corsa circolare nella sala roteando su se stesso e agitando le braccia, finché si ferma di schianto raggomitolandosi tutto. I compagni applaudono e si complimentano con frasi di meraviglia.

– Che cosa avete visto nell'immagine di Francesco?, chiedo agli altri due.

Irene ci ha visto un disperato agitarsi del Cavaliere, che alla fine si arresta, vinto.

Tommaso ha creduto di vedervi Mirandolina imprigionata dal Cavaliere, e alla fine una sorta di morte reciproca. Francesco sogghigna soddisfatto. Non può spiegare che cosa ha voluto fare, ha sentito il testo tutto intero, gli è venuto così. L'intuizione mimica, riguardo a un testo, è qualcosa che avviene secondo una capacità personale che si esteriorizza sollecitata dalla scrittura, ma non può essere ritradotta in parole.

Irene parte con un leggero movimento ondulatorio; ogni tanto si arresta in una sorta di equilibrio oscillante, poi si avvia decisa a girare su se stessa sempre più vorticosamente, fino a rallentare e a fermarsi, le braccia tese ai lati del corpo, il volto proteso in alto, infine torna a noi come liberata da una possessione.

I compagni applaudono. “Era Mirandolina che agiva via via secondo i suoi piani”, dice Francesco. “Sì, ma prima sono entrati gli altri personaggi, pigramente, poi è arrivata lei”, sostiene Tommaso come se parlasse di qualcosa

di ben definito. Irene sorride beata: “È tutto quello che avete detto”, commenta tranquillamente. Il suo è l’atteggiamento di una persona che si è liberata di un peso e lo ha comunicato attraverso un linguaggio gestuale, una forma di espressività che precede la parola.

Tommaso si concentra per arrivare alla sua immagine. È chiuso in se stesso, a terra, il capo nascosto dal corpo e sovrastato dalle braccia, le gambe rannicchiate. Poi di colpo si apre allungandosi verso l’alto. Agita le braccia e le gambe in un movimento frenetico girando su se stesso, poi salta verso l’alto e infine si getta a terra tornando a chiudersi su se stesso, come nell’immagine all’inizio. I compagni applaudono sovrapponendosi nel dichiarare la sensazione provata attraverso la sua immagine. “È una situazione che da chiusa si frammenta in mille colpi di scena — azzarda Irene — e poi torna a chiudersi come all’inizio”.

“È come se alla fine si tornasse all’inizio — approva Francesco, che sul volto ha impressa la sorpresa per ciò che ha afferrato dell’immagine di Tommaso —; è successo tutto e siamo al punto di prima”.

Sono piuttosto soddisfatta di questo esperimento. Che cosa ne penso? mi chiedono tutti e tre, ansiosi del mio giudizio. “L’immagine c’è — dico assicurandoli —, voi stessi non avreste pensato di darne una che richiamasse l’intero testo. E se ci siete riusciti, è davvero perché avevate letto e riletto la commedia, e vi ci siete immedesimati”.

Ci prendiamo una breve pausa, per far sedimentare il lavoro fatto. Un lavoro che ha richiesto molte energie, psichiche e fisiche. Servirà ad arrivare a una regia? Non ci

importa valutare il risultato finale, adesso quello che è avvenuto è un momento creativo di notevole singolarità.

Chiedo che facciano attenzione ai nomi dei personaggi. L'Autore sceglie per ognuno un nome che ne evochi il carattere, l'andatura, la condizione o altro elemento che possa suggerirne la personalità. Non si tratta di significati che partano dalla razionalità, ma da un insieme misterioso di richiami e assonanze, che lo fanno balzare fuori come unico. Perché il protagonista del famoso romanzo di Pirandello si chiama Mattia Pascal? Perché La protagonista del dramma di Ibsen si chiama Hedda Gabler? Non riusciremmo a chiamare questi ed altri personaggi con un nome differente; essi consistono con quel nome, ne sono compenetrati.

Sì — riflette Irene — Hedda mi dà la sensazione di una donna battagliera, e il cognome con cui sempre vuole essere chiamata aggiunge, non so... una specie di salto verso l'alto, una fierezza nell'atteggiamento...: Gab-bler!

Mi viene in mente Pinocchio — dice Tommaso —: è proprio il nome di un burattino, fatto di legno di pino e un po' bamboccio... Sembra un diminutivo comico, che fa tenerezza...

Anche Goldoni — riporto il discorso al nostro tema - sceglie con scaltrezza i nomi dei suoi. E siccome *La locandiera* è una commedia, l'Autore ha puntato su riferimenti sonori e assonanze di significato che indicano di ciascuno la propria singolare personalità. Cominciamo dalla *Locandiera*: Mirandolina. Che cosa vi fa venire in mente?

Una girandola, dice subito Tommaso, e gira a trotto su se stesso.

Sì — approva Irene —, è un suono che sembra una girandola...mirandola... girandola... girandolina... mirandolina...

E i tre uomini? I loro nomi non si potrebbero scambiare fra loro!, afferma Francesco.

Perché?, lo provoco.

Perché... Ripafratta, il Cavaliere, è un duro... Ripa è una collinetta... fratta ... come dire...rotta... a spigoli...

Albafiorita.... dà un senso di mollezza... una telenovela... è proprio il Conte, con tutte le sue gentilezze, finezze... sciocchezze...

Che dite del Marchese?, è l'unico che ci rimane.

Ah! lui è... Forlipopoli.... — scandisce Tommaso —, non mi viene in mente a che significato attribuire il suo nome... Forse proprio perché non significa niente... è lui, il povero Marchese squattrinato... così timido da esser balbuziente: po...po...popoli...

Irene si pavoneggia facendo un giro per la sala: Ortensia!... Dejanira!... nomi di fiori... nomi d'oriente... misteri... profumi... nomi che nessuna nobildonna porterebbe... : le povere commedianti!

Non rimane che Fabrizio, il servitore: che motivo attribuire a questa scelta?, li interrogo.

Bèh, è il nome di tanti personaggi di Goldoni... — dice Francesco — Avrebbe anche potuto chiamarlo con altri nomi...

Per me — interviene Irene — lo ha scelto pensando a Faber, uno che fa, insomma un personaggio concreto rispetto alle fantasie vuote degli altri.

Questa ragione mi piace — concludo —. Aggiungo un'osservazione di tipo sociale. Mentre i cavalieri e i nobili sono connotati con il cognome o l'attribuzione di un feudo, rimanendo quindi definiti dal loro rango, senza una

considerazione di carattere soggettivo, Mirandolina e Fabrizio appartengono alla classe emergente, di chi come soggetto si impone “facendo”.

Adesso possiamo cominciare a lavorare sul testo.

Prendiamo in considerazione le prime quattro scene; Mirandolina, arriverà alla quinta.

In queste scene compaiono due personaggi di primo piano che si rivelano attraverso uno scontro reciproco. Lo scontro li definisce ciascuno nelle sue caratteristiche fondamentali, entrambi tesi a rapportarsi con Mirandolina: parlando di sé, essi parlano di lei.

Approfitto di questo inizio, piuttosto lineare, per dare un’indicazione generale: un personaggio si definisce non soltanto attraverso QUELLO CHE DICE, ma anche attraverso QUANTO DICONO GLI ALTRI di lui. Ci sono poi le DIDASCALIE ad aggiungere elementi utili a definire il personaggio: sue caratteristiche, suoi movimenti, sue espressioni ecc.

Atto primo

Scene I, II, III, IV

La preparazione per l’entrata di Mirandolina si sviluppa attraverso quattro scene. La prima ha due personaggi. La seconda, questi due con l’aggiunta di un terzo. La terza tornando ai primi due. La quarta con l’aggiunta di un quarto personaggio.

Nelle commedie di Goldoni le scene si susseguono tenendo conto della presenza dei personaggi. In altri autori

è il cambiamento di spazio scenico, o il mutare del tempo, a definire la successione delle scene.

In questo primo atto dei tre di cui si compone la commedia, le scene sono ventitré, e i cambiamenti di luogo sono tre: una sala di locanda, una camera e un'altra camera, sempre nella locanda.

Che cosa suggerisce la *LOCANDA COME SPAZIO SCENICO?*, chiedo ai ragazzi.

È uno spazio comodo — dice Tommaso —, perché si va e si viene in uno spazio ristretto.

E poi? sollecito gli altri a trovare ragioni alla scelta di Goldoni.

È moltiplicabile, in essa si può raggiungere una camera o l'altra - scopre Francesco —, e quindi si possono far muovere i personaggi senza tempi morti fra un'azione e l'altra.

Ma c'è qualcosa di ancora più importante — li incito a pensare.

Sì, non è una scelta qualunque — riflette Irene, e attinge ai suoi studi universitari — ; è una scelta che sostituisce la piazza della commedia classica! Tutto si svolgeva all'aperto, nelle commedie classiche, come anche prima nelle tragedie. E questo luogo è in un certo senso pubblico, non è una casa privata...

E quindi — si inserisce abilmente Tommaso — può favorire degli incontri che fuori sarebbero più difficili.

Sì - incalza Irene — in una locanda i personaggi si possono prendere delle libertà che all'aperto non potrebbero permettersi, mentre in una casa non sarebbe possibile che degli estranei venissero a incontrarsi.

Stiamo partendo bene. Smaniosi come sono di tuffarsi nei personaggi, li invito a leggere le scene.

Suggerisco una *LETTURA CRITICA*: una lettura cioè che