

i Rubini

4

Direttore

Marica 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.

Goldoni, Čechov, Pirandello, Shakespeare e altri autori, sono esaminati attraverso un loro testo nel corso di alcune lezioni, insieme agli allievi registi.

Maricla Boggio

Lezioni di drammaturgia

Luigi Pirandello

I Giganti della montagna

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





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXVII
Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.giacchinoonoratieditore.it
info@giacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-0149-0

*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: marzo 2017

Indice

11 *Premessa*

15 *Prima lezione*

L'iter della scrittura dei *Giganti*. Un gesto a esprimere l'opera — la mimica del testo. Il metodo mimico. La metafora. I *Giganti* assenti. Le didascalie. Favola e realtà. I nomi dei personaggi. Il nodo drammatico e il colpo di scena. L'arco del personaggio. L'esame dei personaggi — differenze. La regia critica.

37 *Seconda lezione*

La funzione del teatro. La regia critica e il pensiero sistemico. Il personaggio è la battuta. Conoscere tutto del personaggio. Fascino del personaggio mutante. Il vissuto e l'opera in Pirandello. Due tipi di attori. La *Favola* censurata, il fascismo e i *Giganti*. Esistenza fantastica e bisogni materiali, mescolanza suggestiva. Il silenzio. La prova e la rappresentazione. L'interpretazione come possessione. L'arco del personaggio. Il parossismo.

53 *Terza lezione*

Le improvvisazioni per realizzare l'arco del personaggio. La battuta-chiave che influisce sull'intero personaggio. Il personaggio è la battuta. Le ambivalenze del personaggio. Il colpo di scena indiretto. L'arte e la vita — analogie con l'esistenza di Pirandello. La temperie. La "pausa momentanea". La regia critica e le didascalie. L'intuizione mimica come elemento di conoscenza. La gestualità mimica per trovare il tono della voce e la sua incidenza in un testo teatrale.

69 *Quarta lezione*

La trama, elemento essenziale, non unico. L'interpretazione. Il teatro nel teatro nel teatro. Ilse e i personaggi della *Favola*. La Sgricia, un terzo livello. Le libertà lecite dell'interpretazione. La novella inserita nel contesto drammaturgico. Dal linguaggio letterario a quello drammaturgico. Dare corpo ai fantasmi o fare, dei corpi, fantasmi. Inventare la verità. Realtà e fantasia, analogia fra scrittura e vita vissuta.

81 *Quinta lezione*

Il lato borghese degli artisti. Il cerimoniale nella vita e in teatro. L'analogia fra l'autore e il personaggio, fra l'attrice e il personaggio. "Rintotetivo". Un altro salto di livello: La Sgricia, i Fantocci e l'Angelo Centuno con le anime del Purgatorio. Recitare all'aperto e al chiuso. Il dialetto come deroga alla fedeltà. I Fantocci e l'Angelo Centuno, nuove modalità interpretative. Le tre entità perché ci sia teatro. La mancanza di soluzione di continuità nell'avvicinarsi delle scene. Le presenze che si autorappresentano. L'invenzione di modalità interpretative per sfuggire al realismo. Fusione fra sogno e realtà.

95 *Sesta lezione*

La mimica in gruppo, autonomia creativa e scelte concordate. Il sogno e la realtà nella rappresentazione. *I Giganti*, antesignani di una civiltà consumistica. La differenza fra il testo scritto dal poeta, di valore assoluto attraverso l'immaginazione, e il testo rappresentato, condizionato dalle esigenze reali. Il nodo drammatico e i nodi drammatici. Il gioco vero dei bambini, analogia con la mimica. L'arrivo dei Giganti. Ancora i parossismi. I tre significati nelle tre edizioni del finale strehleriano.

- 107 *Settima lezione*
 Il finale dei *Giganti*. Il racconto di Stefano Pirandello. Le note di Strehler. Le diverse interpretazioni collegate al mutare dei tempi. I tre Miti. La sottrazione di parola e il non detto. Il non finito. L'impossibilità di concludere. "Un'opera aperta, piena di errori, un'opera sperimentale".
- 117 *Materiali*
 Le origini delle arti, 117 – Appunti sul metodo mimico, 118 – *La mimica come esercizio delle proprie capacità espressive*, 120 – *La mimica applicata a un testo teatrale*, 121 – *Sul lavoro svolto con gli allievi*, 122.

I Giganti della montagna

- 131 *Primo Momento*
- 153 *Secondo Momento*
- 165 *Terzo Momento*
- 185 *Quarto Momento*

Premessa

Dopo *La locandiera* di Goldoni, *Zio Vanja* di Cechov e *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare, pensavo che sarebbe stato interessante affrontare con gli allievi registi Luigi Pirandello, cardine della drammaturgia, determinante per una visione rinnovata del teatro ai suoi tempi e ancora oggi, a volerlo capire davvero.

I drammi da lui scritti ricoprono un'area vasta quanto a tematiche e varietà di interpretazione. Scegliere un testo su cui lavorare non consente di esaurire la drammaturgia di questo Autore, che attraverso l'arco di alcuni decenni si sviluppa mutevolmente, pure attraverso una coerenza di fondo, approfondendosi e superando certe modalità espressive sovente determinate da richieste di attori a sollecitarne una scrittura a loro congeniale, o influenzata da possibilità estemporanee circa una compagnia disposta alla rappresentazione.

Poiché un testo di Pirandello piuttosto che un altro comporterebbe comunque la necessità di un'indagine su quanto lo precede e su quanto lo segue nella scrittura dell'Autore, trattandosi di un momento relativo all'intero suo percorso, ho deciso di scegliere l'ultimo suo testo, dopo il quale molti di noi ritengono che non avrebbe forse potuto, o voluto, scriverne altri.

I Giganti della montagna, per degli allievi registi che abbiano una certa preparazione nell'ambito della drammaturgia, può rappresentare una riflessione sull'arte, sulla poesia, sul teatro portato alla gente, e sollecita un confronto fra un ideale assoluto di teatro e gli scogli di una professionalità su cui, specie nei nostri anni, occorre riflettere.

Non posso non ricordare le regie di Strehler sui *Giganti*. La prima edizione, del 1947 non ho potuto vederla per questioni

di età, ma ho assistito più volte a quella del 1966 e all'ultima, del 1995, diverse e tuttavia coerenti con la fedeltà al testo in una mutata considerazione dei tempi.

Ne parleremo con gli allievi durante il corso degli incontri. Occorrerà entrare nel vivo della scrittura drammaturgica per capire che cosa significhi operare su di un testo rimanendogli fedele e al tempo stesso inserirlo nel contesto dell'epoca in cui lo si realizza.

A premessa del nostro lavoro riporto una riflessione di Strehler che potrà essere a nostra volta tenuta come indicazione sul ruolo che la regia deve avere per essere coerente al testo da rappresentare.

Considero il ruolo di regista simile a quello di un critico, ma non nel senso asettico e glaciale del termine: fare della critica è un atto di gran responsabilità che richiede cuore, non è solo una ricerca filologica. Per svolgere il mestiere del regista occorre un lavoro di ricerca e di studio molto complesso: bisogna in primo luogo capire il perché dei fenomeni. Ma soprattutto bisogna avere il coraggio di appropriarsi del testo, "trasgredirlo", per vedere bene come è fatto e capire cos'è quella che Pirandello chiamava "la parola azione": «ogni sostegno descrittivo o narrativo dovrebbe essere abolito sulla scena».

Lavoreremo su questo duplice ruolo del regista.

Conosco gli allievi per averli avuti l'anno scorso per qualche lezione preparatoria a quest'anno; ho avuto quindi modo di far loro sperimentare anche il metodo mimico elaborato da Orazio Costa, base e premessa per lo sviluppo della creatività personale, ignorata o repressa, di cui alla fine del libro ho inserito alcune pagine di sintesi esplicativa.

Gli allievi sono tre. Costanza si è laureata in lettere a Milano, dove ha seguito per anni i corsi di danza alla Scala. Figlia di un senatore e di una giornalista inglese, ha acquisito fin dalla famiglia il gusto per la cultura. L'esperienza espressiva del gesto ha prodotto in lei un'ulteriore curiosità di indagare sulla parola. Ha così messo da parte la danza, di cui non aveva pensato come scopo della sua vita, ma un mezzo per un'indagine su se stessa,

e ha tentato l'esame di regia in Accademia. È stato questo suo aprirsi alla parola dopo la dimestichezza con il corpo, rivelando una solida capacità intuitiva e razionale, a farla ammettere al corso di regia.

Vanni ha seguito il DAMS a Bologna, luogo chiave di un'esperienza in qualche modo nuova nei confronti degli altri corsi universitari. Figlio di uno psicologo e di una biologa, ha trovato nel teatro un tipo di impegno diverso, ma in un certo senso confrontabile con i loro. Vuol fare teatro per andare incontro alla gente; il tema del sociale lo attrae facendogli desiderare un lavoro finalizzato a raggiungere un livello più egualitario sul piano del sociale. Pur lasciando in parecchi della commissione una certa perplessità, quanto ha detto all'esame lo ha fatto accettare, dal momento che la cultura dimostrata attraverso il DAMS corrisponde a una discreta fondatezza, che comunque Vanni esibisce con una certa aria di provocazione.

Arnaldo è figlio di una coreografa impegnata in spettacoli teatrali di alto valore artistico; il padre è un mimo di una certa fama; dalla nascita è inserito nel mondo dello spettacolo, nel tenace e rigoroso modo di esercitare le proprie capacità per arrivare al risultato. Ha anche lavorato con loro facendogli da assistente, ha quindi pratica di palcoscenico. È iscritto a lettere e dà qualche esame ogni volta che ne trova il tempo. È stato semplice, quasi ovvio per lui, presentarsi all'esame di regia ottenendo il consenso della commissione, che si è finalmente trovata di fronte un giovane non solo impegnato sulle teorie, ma proiettato anche al lavoro pratico.

Avremo anche un uditore: Nadir viene dal Cairo dove ha frequentato il Dipartimento di Italianistica dell'Università, e ha tenuto una tesi sui personaggi-attori dei *Sei personaggi*. La sua tesi è piuttosto singolare, perché ha preso in considerazione quei personaggi che nel dramma sono di solito trascurati come esponenti di un ovvio realismo, mentre è dato pieno risalto ai sei frutto di fantasia. Suo padre ha avuto più volte incarichi di carattere politico in Italia, e sovente, anche negli

anni dell'adolescenza, ha portato il figlio con sé. Nadir non ha quindi problemi nel comprendere e parlare l'italiano.

Ho fatto sapere agli allievi che, prima dell'inizio delle lezioni, è importante che si faccia la lettura più volte ripetuta del testo che tratteremo. Un prima volta consente appena di venire a conoscenza della storia, a cui per curiosità si tende affrettando la lettura. Con una seconda volta si comincia ad avere consapevolezza dell'andamento della vicenda, scoprendo che ogni atto porta ad uno svolgimento che ha la sua ragione d'essere rispetto alla dimensione complessiva. I personaggi sono visti in tutti i loro risvolti, la cui previsione, determinata dalla lettura precedente, consente di capirne la personalità, i lati che a prima vista non si intenderebbero e che si trovano già ammantati in ognuno. Più letture si fanno, più ci si addentra nell'opera, scoprendone quelli che noi chiamiamo nodi drammatici, colpi di scena ed altri elementi della scrittura drammaturgica. Leggendo l'intero testo, noi sappiamo tutto di ogni personaggio, fin dall'inizio, mentre ogni personaggio non sa quello che farà in momenti successivi, e al di là delle sue stesse previsioni è portato, dalle circostanze più che dai suoi scopi, a comportamenti diversi da quelli che immaginava avrebbe assunto. Il vantaggio di una lettura ripetuta più volte si riscontra nel corso delle lezioni, in quanto non si rimane succubi della trama, mentre ci si può impegnare nell'indagine critica necessaria ad appropriarsi del testo.

Il nostro lavoro non consiste in una impostazione finalizzata a una regia. Ogni aspirante regista sceglierà, dopo il lavoro di approfondimento che faremo insieme, come applicare a tale lavoro la sua linea estetica, la sua scelta nel mettere in evidenza questo o quel lato del testo in maniera più determinante rispetto ad altri lati altrettanto importanti e degni di essere mantenuti, ma senza quel risalto particolare che la scelta, ad esempio, di una battuta chiave invece di un'altra potrà imprimere all'intera opera o a una parte di essa.

Prima lezione

L'iter della scrittura dei Giganti. Un gesto a esprimere l'opera — la mimica del testo. Il metodo mimico. La metafora. I Giganti assenti. Le didascalie. Favola e realtà. I nomi dei personaggi. Il nodo drammatico e il colpo di scena. L'arco del personaggio. L'esame dei personaggi — differenze. La regia critica.

Ci conosciamo già tutti, anche Nadir che ha partecipato a qualcuno degli incontri preparatori dell'anno scorso, e soltanto perché non potrà frequentare tutti e tre gli anni di regia ha chiesto di esservi presente come uditore, mentre la sua preparazione gli avrebbe di sicuro consentito di essere ammesso al corso.

Su testi trattati in corsi precedenti — esordio dopo i saluti di rito — ho iniziato le lezioni senza preoccuparmi di dare indicazioni anticipatrici, in quanto ogni elemento utile all'approfondimento drammaturgico sarebbe emerso nel momento in cui si sarebbe arrivati a quel punto del testo, collegandosi a quanto già esaminato e costituendo elemento attraverso cui proiettarsi in quello successivo.

Per *I Giganti* ritengo utile dare qualche informazione anticipatrice circa l'iter che Pirandello ha percorso nell'ideare e poi scrivere il testo, differenziandosi dalle precedenti sue scritture drammaturgiche, anche se fra i testi metateatrali — *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo*, *Questa sera si recita a soggetto* — e *I Giganti* si possono trovare elementi di analogia. Trovo i ragazzi nella Sala intitolata al grande maestro Orazio Costa, che per più di trent'anni ha insegnato ad allievi attori e registi l'interpretazione teatrale secondo il metodo mimico a cui ci ispiriamo. Faremo le nostre lezioni intorno al grande tavolo ovale.

Comincio a dare quelle informazioni che possono già far riflettere sull'unicità dei *Giganti* rispetto a tutta la produzione drammaturgica di Pirandello, facendone anche, secondo me, un caso di portata universale, che supera il discorso teatrale e si proietta verso una dimensione che definirei morale, non trovando altro termine altrettanto adatto.

Va detto che l'Autore non ha concluso la sua scrittura, fermandosi a due atti — il primo composto da due parti — che ne presupponevano un terzo. Pirandello morì prima di essere riuscito a scrivere, come aveva raccontato al figlio Stefano che lo assisteva, quanto aveva pensato per questo terzo atto, e di averlo risolto tutto quanto attraverso un'idea che gli era venuta nella notte che sarebbe stata la sua ultima prima della morte.

Segnalo qualche elemento su cui tornare, poi, nel corso delle lezioni.

Origine del tema, la notizia di una nobildonna tedesca — Olga de Dietrich, sposata al conte Ferrari — che negli anni Venti mette in scena degli spettacoli con la compagnia del marito — la Ferrari-Picasso — ma a un certo punto, oppressa dai debiti, è costretta a sciogliere la compagnia.

A conoscenza di questa vicenda, il figlio Stefano suggerisce al padre di farne una commedia, ma Pirandello lascia cadere la proposta.

Come vedete, l'inizio dell'elaborazione drammaturgica viene dalla cronaca: un fatto reale si insinua nella mente dell'Autore, che dapprincipio lo rifiuta come cosa banale, da cui non trova motivi di elaborazione.

Il 9 maggio 1921 *Sei personaggi in cerca d'autore* per la prima volta viene rappresentato al Teatro Valle di Roma. Abituato a forme tradizionali di spettacolo, il pubblico non comprende la novità del dramma e lo contesta al punto che Pirandello è costretto a uscire dalla porta di servizio degli attori. Dopo questo fallimento, i *Sei personaggi* viene rappresentato a Canticati, una cittadina della Sicilia, davanti a un gruppo di spettatori ignari del teatro, che si portano le sedie in piazza per assistere allo spettacolo, come fanno abitualmente quando qualche

compagnia di passaggio si ferma in paese per una sera. Questi spettatori, rozzi e non abituati ad altro che ai pupi e a drammoni strappalacrime, non capiscono la metafora di quanto viene rappresentato e rimangono indifferenti e ostili allo spettacolo. Anche questa ottusità degli spettatori, la loro sordità a quanto viene loro proposto sarà un elemento che Pirandello terrà presente nell'elaborazione dei *Giganti*.

Dopo la chiusura della sua Compagnia d'Arte — agosto 1928 — sono in molti a chiedere a Pirandello che cosa farà dopo. Lui racconta che scriverà una commedia ambientata in Sardegna, dove in un piccolo paese la Contessa con la sua compagnia di attori rimastile fedeli rappresenterà un dramma di fronte a due famiglie facoltose che celebrano un matrimonio. Lo spettacolo — racconta l'Autore — non piace agli spettatori che si aspettavano una rappresentazione che li divertisse, e gli attori sono insultati e malmenati.

Finora, nel primo periodo dell'elaborazione da parte di Pirandello, ci siamo trovati di fronte a dei personaggi che saranno poi gli attori della Contessa nei *Giganti*.

Non è ancora comparso Cotrone, il capo di quelli che saranno chiamati gli Scalognati, mezzo mago e mezzo direttore della compagnia di questi personaggi da lui ospitati. Pirandello sente l'esigenza di porre Cotrone nel ruolo di direttore e insieme di poeta della compagnia: in questa fase della elaborazione, Cotrone assume la funzione di guida e al tempo stesso di creatore, che tuttavia risulta contrastato.

La figura del poeta sarà poi staccata da quella di Cotrone, e apparterrà alla compagnia della Contessa, anche se non si tratta di un attore, ma di una figura che non compare e di cui si racconta che, dopo il rifiuto della Contessa al suo amore, si è suicidato.

Altre fonti si inseriscono poi nel contesto drammaturgico. Ispirato a una novella è il personaggio della Sgricia, il cui racconto è preso del tutto da *Lo storno e l'Angelo Centouno* del libro *Novelle per un anno*. L'opera del poeta suicida è *La Favola del figlio cambiato*, di cui Ilse, la Contessa, è stata l'ispiratrice, e che lei

intende portare in mezzo alla gente per farla partecipe di quella poesia trascurata in un mondo di bassi interessi. Anche questa “favola” deriva da una delle *Novelle per un anno*, ed entrambe appartengono al Capitolo che si chiama “Dal naso al cielo”.

Si verifica via via nella stesura dell’opera un bilanciamento di tutti questi elementi, in un intreccio in cui l’ispirazione dell’Autore si piega alla volontà di lusingare la sua musa — Marta Abba — perché accetti di interpretare la Contessa, e la resistenza di lei che ha ben capito che il vero protagonista dell’opera è Cotrone con i suoi Scalognati. In una lettera Pirandello offre alla Abba, nel contesto drammaturgico dei *Giganti*, la “favola” come omaggio al personaggio di Ilse. Tutto questo ed altro ancora costituisce un percorso creativo che ripercorremo nei limiti di quanto sappiamo e di quanto intuiamo, per liberarci poi delle notizie relative all’elaborazione e affrontare liberamente l’opera.

Quello su cui desidero portiate la vostra attenzione è la complessità del percorso che Pirandello sviluppa prima di arrivare a una sua riflessione di fondo a proposito dell’Arte, del Teatro, della Vita degli Attori in contrapposizione con un Ideale di Rappresentazione, che risulta irraggiungibile nella realtà. La sua creazione drammaturgica è in continuo divenire, e non si conclude in un risultato definitivo. Pirandello muore nel 1937 prima di aver scritto questo terzo atto che avrebbe dovuto risolvere il dramma. Da quando ha cominciato a pensare a quest’opera sono passati una quindicina di anni. Proposte di rappresentazioni, di pubblicazioni, interviste sul lavoro non convincono l’Autore ad accettare che il suo testo divenga spettacolo. La mancanza di conclusione è forse la sua inevitabile conclusione. Lavoreremo su questo testo e faremo anche noi le nostre riflessioni.

Dopo che ho terminato di parlare, ragazzi rimangono muti. Credo che li abbia impressionati la lunga elaborazione del testo da parte di Pirandello.

Li incoraggio a intervenire. Si slancia Arnaldo, trascinando anche gli altri a superare momenti di tensione.

ARNALDO: È un pensiero fisso quello che occupa Pirandello, una specie di tormentone.

VANNI: Che non gli ha impedito di scrivere un sacco di altre commedie mentre continuava a meditare.

COSTANZA: Secondo me, lui, anche attraverso le lettere, a Marta Abba parlava dei personaggi ma in realtà si riferiva a lei, la vedeva interprete di Ilse.

Nadir è rimasto zitto, con la consapevolezza di essere un uditore. Lo incoraggio a intervenire.

NADIR: Io ho studiato i *Giganti* al Cairo, ma siamo rimasti al testo, senza indagare sul processo di elaborazione da parte del Maestro. Adesso trovo che questa strada sia — come dire? — molto più interessante per capire da dove arrivano i personaggi.

Capire da dove arrivano i personaggi — mi inserisco al volo — questo ci porta a un vero lavoro di drammaturgia. E prima di affrontarlo nelle varie fasi che percorreremo, vorrei proporvi un esperimento. Tutti e tre voi allievi, l'anno scorso, avete lavorato a sollecitare la vostra capacità espressiva secondo il metodo mimico, soltanto Nadir non ne ha conoscenza, ma imparerà presto da voi di che si tratta. Ora, vorrei che cercaste di esprimere l'intero testo attraverso una figura mimica. So che non vi impressionate a questa richiesta. Un autore, quando intende scrivere un testo, parte da un'ispirazione che lo induce a tradurre in parole quell'intuizione che ha avuto, ancora non definita in azioni e in linguaggio verbale, ma che attraverso varie fasi diventerà l'opera. In quell'intuizione c'è tutta o parte dell'opera, se l'opera sarà a più sviluppi; forse ci può essere un gesto, trasposizione di un moto interiore, che esprime il senso dell'opera. Chi vuole cimentarsi in questo tentativo di "globalizzazione" dei *Giganti*?

Subito si fa avanti Costanza. Non avevo dubbi che sarebbe stata lei a offrirsi, con il senso dell'espressione esercitata del corpo attraverso la danza. Purché non si esibisca come danzatrice, mi sorprendo a pensare. E già lei è in piedi, staccata da noi, assente, concentrata. D'un tratto si protende in alto e sui lati,

assumendo una dimensione ampia e rimanendovi ferma per un attimo. Poi si muove di scatto allungandosi in un tremolio che la moltiplica come per una processione di più persone. Le due immagini — del corpo statico e ampio e del movimento tremolante si alternano mentre Costanza va girando intorno con una rotazione sempre più veloce. Dopo aver percorso l'intera sala tutt'intorno, mentre noi la seguiamo con lo sguardo, di colpo si ferma e con un grido si schianta a terra, rimanendovi immota.

I compagni applaudono, e finalmente Costanza si rialza con un'aria un po' smarrita, come se si risvegliasse da un sogno.

Nadir sorride e fa cenni di assenso con il capo, poi ci guarda in maniera interrogativa.

NADIR: Mi ha emozionato, ho sentito che quello che ha fatto Costanza aveva a che fare con i *Giganti*, ma non saprei definire in che cosa.

Te lo spiegheranno i compagni. Chi vuole dire a Nadir di che si tratta? Vanni? Arnaldo?

ARNALDO: Questo metodo noi lo chiamiamo mimico, ma si dovrebbe dire mimesico per non rischiare di confonderlo con la mimica imitativa, che è quella dei mimi francesi. Io ho ben chiara la differenza, perché mio padre è soprattutto un mimo e molte volte i suoi ruoli sono proprio della mimica francese che porta all'imitazione. Ma è un'altra cosa la mimica che abbiamo appreso attraverso la prof, lei prosegue l'insegnamento di Orazio Costa.

Arnaldo si alza e comincia a muoversi spiegando il metodo.

ARNALDO: Cioè... Non è che tu devi "imitare" qualcosa... Tu devi "diventare" quella cosa che stai vedendo, o sentendo... E non è difficile, perché è proprio una caratteristica di tutti noi di immedesimarci in tutto quanto.

Costanza si fa avanti, capisco che ha intenzione di integrare quanto dice Arnaldo.

COSTANZA: Vedi. Se tu non "diventi" ad esempio il clima di una festa di compleanno, e rimani freddo di fronte a tutti gli amici