

# Dirigere una commedia non è divertente

## INTRODUZIONE

### **Cos'è la commedia? O la natura della commedia**

La commedia è sempre stata considerata più difficile da scrivere o da recitare del dramma o della tragedia a causa della sua complessità. Può essere affrontata da così tanti punti di vista che quello che suona comico per una persona può lasciare un'altra completamente indifferente. Perché accade questo? Perché l'autore o l'attore ha fallito il suo scopo? Non necessariamente. Il successo della commedia dipende dallo stato d'animo dello spettatore, dalla sua predisposizione, dalla sua apertura e percezione. Per ridere dobbiamo essere pronti a cambiare il nostro stato d'animo da serio a scherzoso. Come tra odio e amore, c'è una linea sottile tra comico e tragico. Le risate ci aiutano a mantenere la nostra salute. Se dovessimo vivere solo di ricordi dolorosi e non fossimo in grado di guardare indietro e vedere le nostre stravaganze, diventeremmo sicuramente pazzi. Noi dobbiamo essere così aperti da permettere alle circostanze di farci notare le nostre follie – sia nella vita che nel teatro.

La commedia nasce dalla capacità di ridere di se stessi e può contenere umorismo, simpatia e compassione. Tuttavia è facile che un gran numero di persone possa ridere fragorosamente sulle disgrazie altrui, mentre quando si ritrova nella identica situazione si arrabbia per il divertimento degli altri a sue spese. La risata "salutare", quella di intesa e di corrispondenza, è davvero carente nella nostra società. Al suo posto, abbiamo la derisione – la risata fatta con un sentimento di superiorità. Qui non ci sono elementi di compassione e comunque sembra essere necessaria come una sana e accettabile liberazione dalle tensioni umane di odio e sadismo.

Come possiamo ridere se non viene colpito uno dei nostri tanti sentimenti? La risata nasce quando un elemento della nostra vita viene toccato. È una risposta speciale a una situazione speciale. Non nasce semplicemente da una situazione comica, ma in molti casi dall'imbarazzo, dalla paura, dall'immedesimazione, dalla rabbia e dal sano divertimento per l'incongruità di una situazione.

Ci sono così tante forme di commedia che un intero libro potrebbe coprire a malapena il tema – figuriamoci un capitolo. Tuttavia questo capitolo vuole chiarire ad attori e registi alcuni aspetti essenziali della commedia. Prima, però, è un imperativo tornare alle origini della commedia.

### **Le origini**

La prima commedia classica ci arriva dal Quinto secolo a.C., dal greco Aristofane. Le sue opere ironizzavano sui principali problemi della società del suo tempo – guerra, classi sociali, conflitti tra i sessi, ecc. Poi la commedia ebbe un'evoluzione e divenne una forma teatrale più ampia con personaggi esasperati e vizi – oggi noi la chiamiamo "farsa". All'incirca un secolo dopo Plauto continuò questo tipo di rappresentazione a Roma.

Questi scrittori svilupparono principalmente i prototipi che continuarono attraverso i secoli sotto forma di Commedia dell'Arte in Francia. Essi gettarono le basi per gli stereotipati personaggi di Molière: il buffone, il servo che si beffa del suo padrone; il pazzo; il vanesio arrogante ma stupido; l'amante giovane e ingenuo; il padre spaccone, ecc. In pratica, diverse civiltà attraverso i secoli hanno ridicolizzato i normali difetti della natura umana, esagerandoli. Oscar Wilde, nell'Inghilterra del Diciannovesimo secolo, faceva satira sui costumi sociali dell'epoca, vale a dire sulle pretese dell'alta società. Oggi negli Stati Uniti abbiamo Neil Simon che prende a spunto persone molto ordinarie e le mette in situazioni molto identificabili. Però, Simon si avvicina ai propri personaggi con simpatia, mentre Wilde e altri li deridevano.

### **Tipi di commedia**

Fondamentalmente, la commedia è una maniera umoristica di trattare personaggi e situazioni, con un happy end. L'umorismo è l'abilità di vedere ed esprimere quello che è comico o ridicolo, ma presuppone sollecitudine, genialità e la capacità di suscitare nel pubblico un partecipe divertimento.

La “Commedia di Costume” rappresenta e ridicolizza i comportamenti della società alla moda. Esempi di questa commedia sono le Restoration Comedy del Diciassettesimo secolo, quelle di Oscar Wilde del Diciannovesimo e quelle di Noël Coward del Ventesimo, sempre in Inghilterra. La satira viene usata per mostrare, deridere e attaccare i vizi, le follie, le stupidità e gli abusi di un particolare segmento della società, visto attraverso la lente del ridicolo e del sarcasmo. La farsa è una commedia esagerata basata sostanzialmente sull’umorismo e su situazioni improbabili, assurde e grottesche. Il lavoro dei Fratelli Marx ne è un buon esempio. L’arguzia sta nell’abilità di trattare l’incongruo ed esprimerlo con osservazioni veloci, forti, spontanee e spesso sarcastiche che deliziano e intrattengono. È dura nel tono ma non volgare. Il botta e risposta è l’abilità di ribattere con veloce e abile umorismo. *Frasier* è un esempio televisivo ben noto dell’utilizzo del botta e risposta. L’ironia sta nell’umorismo implicito che si esprime nella contraddizione tra l’espressione verbale e il suo significato – e la disarmonia tra apparenza e realtà nella vita. Il *Saturday Night Live* è un buon esempio di sketch comici. Mette dei personaggi assurdi in situazioni familiari – ma solo per un breve periodo di tempo.

Il personaggio della commedia è basato sulla derisione di particolari caratteristiche fisiche o psicologiche. Caricature e stereotipi rientrano in questa voce. Una commedia di carattere sociale va dal sacro al profano. *Arcibaldo* ne è un classico esempio. Questa serie televisiva osava dire l’indicibile attraverso la bocca di un bigotto molto simpatico, ma stupido. Venivano usati termini offensivi di razza e di genere sostenuti dal più illogico dei ragionamenti. Il personaggio del padre, Archie, era così convinto della propria rettitudine, intelligenza e logica che appariva veramente come un buffone. Per come veniva interpretato da Carol O’Connor, Archie era comunque simpatico, anche se terribilmente malaccorto e ignorante. L’ottima scelta del personaggio per questo ruolo rendeva sopportabile la retorica di Archie. La differenza tra la sua personalità e le sue convinzioni creava un contrasto così netto che le sue idee, ora in forte rilievo, venivano mostrate per la loro idiozia.

## **COSA RENDE IL MATERIALE DIVERTENTE**

### **Contrasto e paradosso**

Il filosofo Henri Bergson disse che «il paradosso è l’essenza della commedia». Quando vediamo un barbone che scivola su una buccia di banana non ridiamo. Ma se un uomo distinto con cravatta bianca e frac inciampa su una buccia di banana, ciò è esilarante.

Un classico esempio di paradosso è la scena della cena di Charlie Chaplin in *Tempi moderni*. Il piccolo vagabondo si siede al tavolo con modi molto eleganti per banchettare con un piatto di calzature in pelle e lacci di scarpe. La sua totale relazione con questi oggetti è molto seria e colma di aspettative di un pasto delizioso. Non c’è un movimento sbagliato in tutta la scena; lui non sta cercando di essere divertente. I dettagli della scena, l’uso del tovagliolo per pulirsi le labbra, un pezzo di pelle che gli si infila tra i denti, l’arrotolare i lacci con la forchetta come se stesse gustando un piatto di pasta, il senso di sazietà una volta terminato, tutto è meticolosamente eseguito senza commenti sulla situazione. Quello che fa funzionare la scena è che l’attore prende il pasto molto seriamente mentre noi sappiamo qual è la vera natura della sua cena.

I personaggi di *Seinfeld* sono un altro esempio. Ogni personaggio ha le sue idiosincrasie ed è come ciascuno di essi affronta le fatiche della vita quotidiana che rende lo show divertente. Penso che Jason Alexander, l’attore che interpreta “George”, sia particolarmente dotato nel suo sincero ritratto. Allo stesso tempo, ritengo che Michael Richards, anche se molto abile e creativo, abbia creato una caricatura, e a volte non era particolarmente divertente. La caricatura e la pagliacciata hanno il loro spazio, sicuramente, ma in uno show basato sulla realtà l’ho trovato stridente – non paradossale.

In *Prigioniero della Seconda Strada* di Neil Simon, vediamo un uomo adulto che si comporta in modo assurdo. Urla a sua moglie senza motivo e dopo bisbiglia in modo da non essere sentito dal regista. Egli adotta anche il contegno che il suo vicino voleva disperatamente. È completamente fuori da ogni prospettiva. Questa è una scelta caratteriale meravigliosa e valorizza l’estrema pazzia in cui uno precipita quando è in stato di costrizione. Di nuovo, paradosso, contrasto e assurdità. Dalle persone adulte di solito non ci si aspetta che facciano capricci e si comportino irrazionalmente.

La commedia di Neil Simon *La strana coppia* ci mostra gli stessi principi di base. Non è raro che due adulti condividano l’appartamento, ma qui abbiamo due personaggi con caratteri, valori e comportamenti agli antipodi. Un compagno di casa è ossessivamente abitudinario, pulito e ordinato, mentre l’altro è compulsivamente devoto al caos e al disordine. Le possibilità di una commedia sostenuta da

questi elementi è infinita e universale. Infatti, quest'opera è stata tradotta e prodotta in ogni paese del mondo – superando di gran lunga gli altri lavori di Simon.

La cosa che questi esempi hanno in comune è il paradosso – la contrapposizione dei personaggi con un evento. Uno o l'altro è discordante dalle aspettative del pubblico e qui sta l'assurdità di tutto questo.

L'assurdità si affida in maniera forte su questo elemento. Ne è un esempio *La cantatrice calva* di Ionesco. In questa pièce un uomo e una donna a una festa iniziano una conversazione per conoscersi ed esplorare ciò che amano o che non amano. Alla fine della scena scoprono di essere sposati da quattro anni. Se gli attori avessero recitato questa scena con qualsiasi accenno al finale non avrebbe mai funzionato – né avrebbero funzionato gli esempi precedenti.

Quando un attore tiene se stesso a distanza dalla situazione, o è concentrato nel rendere la scena divertente, sicuramente fallirà. È compito dell'attore rendere la situazione il più seria possibile per se stesso in modo che lui sia in contrasto con essa. In questo modo la scena funzionerà e il pubblico la coglierà.

Durante il mio lavoro di attrice e regista, queste premesse sono state costantemente rafforzate. In una scena di *Bad Habit*, di Terrence McNally, il mio personaggio era una donna rifiutata da un famoso amante. La mia tendenza fu quella di piangere. Senza però renderlo esplicito, mi stavo trattenendo. Dopo tutto, questa deve essere una commedia, non una tragedia, pensavo. Il regista mi incoraggiò a far scendere le lacrime e quando lo feci il pubblico urlò. Questa vulnerabilità, in contrasto con l'arroganza e la presunzione del mio personaggio, aveva funzionato.

## **DIRIGERE UNA COMMEDIA**

### **Dirigere una commedia**

Cosa può esserci di più fastidioso di guardare qualcuno che cerca di essere divertente? Guardare un regista che cerca di far diventare divertente il proprio cast istigando gli attori a un ritmo più veloce, doppie riprese, comportamenti stereotipati, e lavori scontati che banalizzano sia il personaggio che la situazione.

Per prima cosa il regista deve determinare il tipo di commedia: è una farsa, una commedia romantica, una satira, una commedia basata sui personaggi, ecc.? L'umorismo viene dal paradosso, dalle fisime umane, dall'identificazione, dall'assurdo, o dal prendere il pubblico di sorpresa? L'umorismo deriva dai personaggi comici? I protagonisti hanno delle caratteristiche fisiche peculiari? Michael Richards di *Seinfeld* è un buon esempio di entrambi, così come della commedia basata sulla fisicità. Questi personaggi sono come noi, ma vengono spinti verso comportamenti assurdi dalle estreme circostanze in cui si sono trovati? I personaggi di Neil Simon sono di solito spinti verso questi limiti e il fattore dell'auto-immedesimazione è un elemento importante.

Dirigere e recitare in una commedia non ha nulla a che fare con l'essere divertenti. Perché una scena sia comica deve essere recitata seriamente. Sono il materiale e la situazione a risultare divertenti, non l'attore. A voi la scelta tra il trucco e la realtà. Il trucco è prevedibile, perciò non lasciate che si verifichi. E non lasciate che gli attori siano a loro agio nelle disgrazie dei personaggi perché poi si ritroveranno all'esterno della situazione e ne perderanno il valore comico.

### **Casting**

Le sitcom oggi sono piene di personaggi che propinano battute. Gli episodi settimanali corrispondono maggiormente a battute intelligenti scritte dagli autori che a gente comune in situazioni intelligenti. Questa somiglianza rende ancora più difficile la differenza tra una sitcom e un'altra. Sfortunatamente, tutti gli attori si assomigliano e mancano di caratteristiche veramente distintive (fatta eccezione per *Seinfeld* e *Frasier*). Una caratteristica che condividono, però, è che sono simpatici. (Non sarebbe divertente avere almeno un personaggio che si ama o si odia?)

Il pubblico deve identificarsi con i personaggi, perciò essi dovrebbero essere empatici e cordiali. È qui che diventa essenziale il casting. L'attore stesso, oltre al fatto di essere empatico, dovrebbe avere fascino e vulnerabilità. Helen Hunt in *Innamorati pazzi* ne è un esempio perfetto. È calorosa, affascinante, sincera e vulnerabile – con un perfetto senso del ritmo. Lei non usa mai espedienti, ma recita sempre la verità della situazione.

Come il debole marito in *Prigioniero della Seconda Strada*, un personaggio deve avere una certa vulnerabilità rispetto a qualcuno che, in certe circostanze, sarà guidato dalla rabbia e da comportamenti

orribili. Una delirante vittima che assume patetici atteggiamenti di vendetta è divertente. Un uomo inferocito e spregevole che commette vendicativi atti di violenza incute timore.

Trovare un attore con un genuino senso dello humour – uno che riesce a vedere l'ironia e l'assurdità della vita – è molto importante. Un buon modo per scoprire queste caratteristiche personali è quello di condividere fatti divertenti che avete visto e/o provato. Non si tratta di raccontare barzellette. Si tratta di esprimere un elementare senso della vita, dell'umanità e dell'assurdità di tutto questo. Un piccolo consiglio: non conviene chiedere all'attore di raccontare una storia divertente relativa a un'audizione, poiché, in quel momento, sentendosi obbligato a essere divertente potrebbe fallire. Occorre trovare il modo di raccontare una storia personale per aiutarlo a rinfrescare la memoria.

Il pubblico risponde bene ai personaggi empatici perché può identificarsi con loro e finisce per sentirsi bene, dato che è stato in grado di ridere di se stesso. È anche felice di vedere che l'attore non empatico riceve la sua punizione. Lo spettacolo è fatto per il pubblico, perché si realizzi il suo desiderio di vedere magari uno snob, una persona noiosa, o un buffone umiliati.

### **Alzare la posta in gioco**

In una commedia, il livello di impegno di ogni personaggio deve essere persino maggiore che nel dramma. È questa necessità ad aumentare l'energia dell'attore. Ho spesso descritto quest'esigenza come il "dare o morire" della recitazione e l'"ora o mai più" del dramma. Ed è sempre stata una definizione efficace.

Tutto questo è giusto, ma come facciamo a portare l'attore alla creazione dello humour senza esagerare? Realtà e impegno! Impegno e realtà!

Di nuovo, l'attore deve rendere il più possibile urgenti i bisogni, gli obiettivi, i desideri e le paure del proprio personaggio. Deve essere in grado di identificarsi con le circostanze a un livello tale che preferirebbe morire piuttosto che perdere. La posta in gioco deve essere a tal punto alta. Ricordatevi del paradosso, l'assurdità, se si vuole, deriva dalla consapevolezza del pubblico di quanto sia banale l'obiettivo se comparato con l'intensità del bisogno del personaggio. Vedere un uomo adulto ridotto a tremare per un topo ne è un esempio. Non ce lo aspetteremmo mai.

La prima regola della così alta e personale posta in gioco è quella di infondere nell'attore l'urgenza della sua situazione, che, a propria volta, accrescerà la sua energia.

### **Paradosso**

Il paradosso nasce dai contrasti. Si immagini una donna pesantemente truccata, con dieci chili in più, che si vanta, con una donna molto giovane e carina, della sua bellissima linea e di come si sia sacrificata per ottenerla. Nello stesso momento in cui sta insegnando alla sua giovane amica come vestirsi, arrotola i collant fino alle caviglie per farsi abbronzare le gambe. Avete mai visto una donna con le calze abbassate fino alle caviglie? Non è una bella vista. Se si associa questo dettaglio a una donna presuntuosa che fa la predica a una ragazza bella e ingenua, si avrà il paradosso – un insieme di contrasti ridicoli. Questa differenza di aspetto, l'atteggiamento e l'elemento visivo delle calze da donna arrotolate, aiutano a creare la commedia.

### **Ritmo**

Il ritmo è di fondamentale importanza, specialmente nella commedia. Erroneamente molti credono che dicendo le battute senza pause e parlando in fretta la commedia emergerà. Non necessariamente! L'urgenza accelererà automaticamente il ritmo e, se non c'è il senso di urgenza significa che l'attore non ha reso in maniera abbastanza forte i bisogni del personaggio. La partecipazione non è abbastanza alta. Una volta che i bisogni e la partecipazione si saranno intensificati, ne deriveranno automaticamente l'urgenza e un ritmo più veloce.

Queste circostanze richiedono che il regista introduca nuovi stimoli. Il dialogo informa già il pubblico su ciò che vuole ogni personaggio in modo che da questo punto di vista non ci siano dubbi. È l'attore che ha bisogno di essere tonificato. Suggerendo nuovi e stimolanti obiettivi, azioni o compiti, si possono fare dei piccoli miracoli. Ma bisogna fare attenzione che la propria regia richieda agli attori di recitare delle piccole azioni tra loro. Per esempio:

#### **1. Cambiare azione**

L'attore A ha recitato l'azione "convincere". La si cambi in "ignorare". L'attore B ha recitato l'azione "resistere". La si cambi in "flirtare".

## 2. Dare degli incarichi

L'attore A conta le macchie sul pavimento mentre l'attore B cerca di avere un contatto visivo con A (senza toccarlo) e non può dire la battuta successiva finché non ci riesce.

Si prenda nota del fatto che i due esempi dati creano dei personaggi in conflitto.

Questo è un buon modo per tenere gli attori all'erta, per rompere qualsiasi schema in cui possano essere caduti e per creare, sorprendendoli, risposte nuove. Ancora, ci si ricordi di non suggerire mai agli attori di recitare la stessa azione o lo stesso compito.

## **Tempismo**

Il tempismo non è la stessa cosa rispetto al ritmo. Mentre il ritmo essenzialmente descrive il tempo di una scena come in un brano musicale, il tempismo descrive il momento esatto in cui una battuta, una reazione o un avvenimento entrano in scena per determinare un punto e creare una reazione. Troppo spesso, tuttavia, agli attori viene chiesto di risolvere i problemi in maniera meccanica e questo può essere un esercizio utile.

### Il doppio-ciak (reazione a scoppio ritardato)

Il tempismo, come il ritmo, viene da un tempo interno creato da un modello di pensiero. Usando il famoso "doppio-ciak" come modello, cerchiamo di analizzarne il meccanismo.

Personaggio 1: Ho sposato una foca questa mattina.

Personaggio 2: guarda il Personaggio 1, guarda lontano, e poi molto velocemente si volge verso di lui girando la testa e, altrettanto velocemente, inizia a ritornare nella sua posizione iniziale. Altrettanto improvvisamente, però, cambia direzione girando completamente la faccia verso il Personaggio 1.

Seguire questo schema meccanicamente renderebbe il doppio ciak piatto. Un dialogo interno suonerebbe così:

Personaggio 1: Ho sposato una foca questa mattina.

Personaggio 2: guardando il Personaggio 1, annuisce mentre pensa "congratulazioni..." e si allontana. Poi realizza quello che pensa di aver sentito e inizia a girare la testa verso il Personaggio 1. Infine, realizza completamente e gira la testa verso il Personaggio 1, pensando "Tu cosa?".

Se si prova la scena da soli si noterà come si recita diversamente il "doppio ciak" quando viene motivato da un pensiero interno invece che dal solo girare la testa senza pensare.

## **Scelte coraggiose**

Un'altra funzione del regista è quella di incoraggiare scelte coraggiose – andare oltre i confini e raggiungere la verità e l'imprevisto.

Immaginiamo che un giovane uomo voglia chiedere di sposarlo a una giovane donna che è titubante. Cosa succede se lui cerca di farla cedere sedendosi sul suo grembo? Totalmente inaspettato, non convenzionale e porta inevitabilmente a una risata (certamente, non è una scelta che si farebbe in un dramma). Non bisogna dimenticare che lo scopo dell'uomo non è quello di far ridere, ma di attrarre la sua amata. Si abbia il coraggio di discostarsi dai comportamenti sicuri e prevedibili. Ci si diverta senza essere immaturamente sciocchi.

## **Creare i personaggi**

Cosa troviamo divertente di certe particolari persone? È un certo tipo di comportamento? Un sottotesto percepito ma non visto?

Spesso sentiamo dire "c'è qualcosa in lei". Non è quello che dice (le battute della commedia) ma come le dice (unico in lei).

Ho sviluppato un esercizio nella mia classe di recitazione che non finisce mai di creare comportamenti affascinanti ed energia e può essere usato creativamente nella regia di una commedia. Le basi di questo esercizio si fondano solo sull'immaginazione e sull'essere aperti a essa.

### Usare attività fisiche estreme

Per esempio, si suggerisca a un attore di avere delle formiche che camminano sul suo corpo, senza che lui possa grattarsi o toglierle – e si osservi cosa succede durante la recitazione della scena. Immediatamente, si vedrà una persona con una particolare vita interiore, così come uno specifico linguaggio del corpo, anche se si è all'oscuro di cosa la preoccupa. Oppure, si chieda a un attore di cantare, silenziosamente, un tipo particolare di canzone e di continuare a farlo. O si suggerisca all'attore di pulire ogni cosa attorno a lui senza essere visto. La lista è infinita, si può usare la propria immaginazione. Il resto spetta agli attori.

### L'aura

Un altro esercizio che ho sviluppato è l'uso dell'“aura”. Si faccia interpretare, fisicamente, ai propri attori, di essere un pezzo di chiffon, un popcorn, della melassa, o dell'olio. Ci vorrà del tempo prima che l'attore si senta sicuro nel suo nuovo comportamento fisico. Da questa esplorazione potrebbe emergere una voce diversa. Un po' alla volta il comportamento fisico estremo dovrebbe essere attenuato, finché non sembrerà logicamente umano. Questo nuovo comportamento fisico e vocale avrà un effetto definito sulla vita interiore dell'attore, facendogli vedere il mondo in modo diverso.

Ecco alcune descrizioni di quello che si potrebbe vedere:

- chiffon: Fluttuare con grazia nella stanza; fluttuare su e giù dai mobili, muovendosi costantemente; una brezza leggera potrebbe farlo muovere ancora di più; una voce tenue, melodiosa. Può emergere un personaggio che è gentile, arioso e concentrato su se stesso;
- melassa: movimenti molto lenti; trova difficile camminare, sedersi o toccare qualsiasi cosa perché ci si attacca; lasciarsi andare richiede sforzo; ansimante, voce profonda. Questo potrebbe creare un personaggio molto cauto, ponderoso, stanco e appiccicoso, che pensa lentamente;
- olio: striscia; luccica; non può sedersi, muoversi, o tenere niente bene perché è troppo scivoloso; la voce è dolce, carezzevole. Ci ricorda noi stessi o qualcuno che si conosce che viene nominato come un “ragazzo untuoso” o una “persona scivolosa”?
- popcorn: la reazione fisica sarà probabilmente spasmodica; a scatti; muovendosi da un posto all'altro a casaccio; voce intermittente e nasale. A tutto questo si può aggiungere qualcosa che è molto agitata, insicura di se stessa e di tutto quello che la circonda. Lei non è a suo agio da nessuna parte tuttavia ha bisogno di farne parte.

Queste descrizioni sono, naturalmente, le mie proiezioni su come mi sarei comportata io e su come sarei finita con quel particolare stato d'animo che ho descritto per ognuno degli esempi.

Non esiste un modo giusto o sbagliato per fare questi esercizi, ma ci sono due regole:

- 1) Bisogna che ci sia un totale impegno e una dettagliata esplorazione degli elementi fisici e vocali.
- 2) Queste esplorazioni devono essere prese sul serio e fatte lentamente.

Il test finale, una volta che gli attori hanno umanizzato il comportamento, è creare un'improvvisazione. Bisogna costruire una situazione e lasciarli andare. In questo modo si scoprirà cosa è possibile usare e in che modo saranno utili gli esercizi.

### **CONCLUSIONE**

Bisogna fare sempre attenzione che gli attori non esagerino o cerchino di essere divertenti. A questo esercizio ci si deve avvicinare in modo molto realistico. Per favore, niente caricature! Si può suggerire tutto quello che si vuole e, se recitato in modo sincero, funzionerà.

Alcuni di questi esempi possono sembrare semplicistici, ma il mio scopo non è quello di confondere le idee, bensì di evidenziare l'importanza del pensiero semplice e pulito. Sto offrendo dei principi di base che, una volta compresi, saranno estremamente utili.

E ricordate, se si recita la propria commedia seriamente, essa sarà divertente.