

BRECHT OGGI: PER UN TEATRO CRITICO E DIALETTICO

di Sara Torrenzieri

Il mio intervento verterà sulla scrittura scenica in due esempi di teatro di interazioni sociali - faccio riferimento alla definizione di Claudio Meldolesi¹ – analizzati anche in relazione alla prassi drammaturgica e performativa di Bertolt Brecht. Prenderò in considerazione due esperienze, allo stesso tempo affini e estremamente diverse fra loro, a mio avviso molto interessanti rispetto alla tematica di cui parliamo qui oggi: per primo, lo spettacolo *Lavoravo all'Omsa* del Teatro due Mondi (2010) sul quale ho avuto l'opportunità di un confronto diretto con Alberto Grilli, regista della compagnia, che mi ha recentemente concesso un'intervista. In seguito proverò a restituire qualche impressione sul percorso intrapreso dalla compagnia Motus intorno all'*Antigone*: quella del Living Theatre, di matrice brechtiana, e quella cercata nell'universo contemporaneo, nella riottosità giovanile, nelle rivolte della Grecia del 2008, percorso, questo, che sfocia nel 2010 nello spettacolo *Alexis. Una tragedia greca*. Difficile rendere conto in maniera esaustiva di esperienze così complesse e articolate, in cui la materia scenica si lega a stretto giro con quella del reale.

Come scrive Lorenzo Mango, quando Roger Planchon, nel 1961, introdusse per primo l'espressione scrittura scenica, lo fece proprio a proposito di Brecht che ha impostato, pur non detenendo in questo senso il primato, cito Mango, «la scrittura del teatro come scrittura doppia: drammatica tanto quanto scenica»². Il teatro di Brecht è emblematico dell'autonomia del fatto scenico, che si colloca sullo stesso livello del testo drammatico e concorre con esso alla costruzione dell'evento teatrale.

A partire, in particolare dagli anni Settanta, poi, la pratica della "scrittura scenica", ha compreso sempre più le relazioni intrecciate fra società e teatro, prevedendo linguaggi che spesso si costruiscono a partire da frammenti di realtà, inglobati nello spettacolo insieme a suoni, immagini, corpi, parole, testualità; prendendo a prestito un'illuminante definizione di Gerardo Guccini, al principio di finzione, alla «rappresentazione» si sostituisce la «presenza» e alla metafora la sineddoche, la parte per il tutto³; si includono in scena elementi forti di realtà, che si fanno portavoce di istanze politiche e socio-culturali e proiettano in contesti altri, al di fuori della scena stessa. Questo processo vede talvolta la presenza di "attori-non attori" non professionisti, come nel caso del lavoro di cui qui parlerò del Teatro due Mondi, che portano con sé le proprie identità e peculiarità; faccio qui riferimento, per le nozioni di "non attore", alle teorizzazioni di Claudio Meldolesi e Cristina Valenti, definite anche in merito alle riflessioni sul «teatro delle persone»⁴.

Quella che Guccini definisce «l'elaborazione narrativa e performativa di sineddoci concrete del mondo reale»⁵ può però avvenire anche portando in scena pezzi di mondo, catturati ad esempio, come nel caso di Motus, attraverso il video, che evoca spazi, tempi e persone a cui si fa riferimento, che parla per loro conto.

Del teatro di Brecht rimangono forti tracce, dunque, sia in relazione alla gravidanza politica della drammaturgia epica, sia rispetto all'elaborazione di una prassi di scrittura scenica che vede

¹ C. Meldolesi, *Forme dilatate del dolore. Tre interventi sul teatro di interazioni sociali*, in «Teatro e Storia», n. s. 33-2012, pp. 357-378.

² L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma, 2003, p. 22

³ G. Guccini, *Teatro/mondo: dalla scrittura scenica ai linguaggi di realtà, dall'imitazione alla sineddoche*, in «Prove di drammaturgia», n. 2, 2011, pp. 4-5.

⁴ La definizione di "teatro delle persone" di Claudio Meldolesi è stata in seguito ripresa e risemantizzata da Cristina Valenti in riferimento a una categoria nuova, erede di quelle che Meldolesi aveva individuato come «"nuove avventure testuali del nostro tempo" intraprese a partire dal superamento delle convenzioni» di cui lo studioso riconosceva l'ispirazione in Artaud e i pionieri nel Living Theatre.

Cfr. C. Meldolesi, *Appunti sul dopo dramma*, in «Prove di drammaturgia», n. 2, pp. 6-8. Disponibile all'indirizzo: <http://archivi.dar.unibo.it/fles/muspe/wwwcat/period/pdd/2001-2/intro.html>

(Ultimo accesso: 1 settembre 2017).

⁵ G. Guccini, *op. cit.*, p. 5.

interagire la dimensione letteraria con tutti gli altri aspetti che concorrono alla definizione del fatto teatrale, legato a doppio filo con il reale.

Lavoravo all'Omsa è uno spettacolo realizzato nel 2012 dal Teatro Due Mondi di Faenza, regia di Alberto Grilli. Si tratta di un'opera complessa e composita, che rivela un legame con Brecht, che è culturale e di metodo, ma anche drammaturgico e testuale. *Lavoravo all'Omsa* è l'esito di un'azione processuale che percorre, attraversa e mette in comunicazione gli orizzonti del teatro, lo spazio del palcoscenico e quello della strada.

La processualità performativa si snoda a partire da *Santa Giovanna dei Macelli*, messo in scena dal Teatro Due Mondi nel 2005, l'anno del crac finanziario di Parmalat, passando per l'esperienza delle Brigate teatrali e delle Staffette del lavoro, per arrivare fino a *Lavoravo all'Omsa*, situato proprio al vertice di questa triangolazione. Si tratta di un teatro che si fonde con il mondo, che si incarna attivamente in lotta, che si fa megafono, scende in strada, rivendica per sé uno spazio extra teatrale, si esprime in azioni che richiamano alla memoria l'immaginario del teatro agitprop russo e di quello tedesco degli anni di Weimar. Un teatro che chiama Bertolt Brecht a testimone degli eterni ritorni della storia, di un presente di sfruttamento della persona umana inserita negli ingranaggi del lavoro che nulla ha da invidiare ai macelli di Santa Giovanna.

Lo sguardo a Brecht, che da sempre pervade la poetica dei Due Mondi, è uno sguardo attento in particolare alla relazione fra attore e personaggio e a quella con il pubblico, immerso in dinamiche stranianti, posto di fronte agli artifici del teatro, che svela apertamente la sua natura. *Santa Giovanna* recuperava da Brecht le testualità, la drammaturgia, già di per sé ampiamente carica di veicoli di straniamento; ma faceva propria anche l'idea di portare il pubblico all'interno di una spazialità che negasse l'illusione e l'immedesimazione, collocando lo spettatore sui lati lunghi di una scena rettangolare, costretto a guardare negli occhi di altri come lui che restituivano il suo sguardo, in un incrocio di traiettorie che passava attraverso la rappresentazione in scena, riportandola al suo statuto finzionale. «Gli spettatori [...] sembrano diventare ogni tanto parte degli scioperanti davanti alle fabbriche, ogni tanto i ricchi alla borsa a cui Giovanna si rivolge», afferma il regista Alberto Grilli. Il pubblico viene sollecitato a prendere parte, anche con il corpo e i movimenti. Al termine dello spettacolo era fatto alzare e, cambiando la disposizione delle panche, collocato in posizione frontale rispetto alla scena del martirio di Giovanna, in cui si trovava improvvisamente incluso, come se fosse seduto in chiesa, davanti all'altare. Brechtiana era anche probabilmente, a mio avviso, la scelta di corredare la scena di oggetti carichi di significato e connotanti le azioni, e di interrompere il flusso della narrazione con canti afferenti alla tradizione popolare e di lotta o al repertorio liturgico.

Il percorso avviato, quasi profeticamente, con questa messa in scena di matrice brechtiana, trova altro materiale, vivo e scenico, quando le istanze della compagnia si fondono con la vertenza delle operaie licenziate della fabbrica faentina Omsa, grande marchio dello storico calzificio, con sede proprio di fronte al laboratorio del Teatro Due Mondi, che nel dicembre 2010 ha chiuso per delocalizzare la sua attività in Serbia, lasciando a casa 350 operai, di cui 320 donne. Il Teatro Due Mondi si pone in ascolto, si connette al territorio, si fa membrana permeabile e laboratorio artistico, politico e sociale, cerca risposte, pone domande alle istituzioni e alla cittadinanza, che vuole attivare e coinvolgere, per rispondere alla necessità di partecipazione e solidarietà politica, oggi sempre più carente. Quali alternative a forme di protesta e sciopero ormai private di efficacia e potere? È da questi interrogativi che nascono le Brigate Teatrali Omsa, esperienza di teatro di strada che ricorda per certi tratti il teatro agitprop, a metà fra la manifestazione di protesta e la performance, realtà che qui vengono avvicinate fino a mescolarsi, fino a farne saltare i confini. Il confine che crolla è anche quello fra operaie-non-attrici e attori professionisti, che, vestiti con tute da lavoro, sfilano insieme in strade e piazze, e il confine fra attori e pubblico, chiamato in causa nella performance e nella rielaborazione collettiva dei fatti attraverso processi di costruzione e pratica teatrale. In

maniera analoga nel teatro agitprop si verificava «L'unità tra personaggio e persona nell'attore-operaio, l'unità tra esistenza proletaria e spettatore nell'uditorio di operai» come affermava Inge von Wangenheim⁶.

Nelle Brigate Teatrali Omsa, la scrittura di scena si configura allora come un processo di riscrittura della realtà, inglobata e riorganizzata secondo un senso nuovo.

È un teatro di interazioni sociali, in cui, citando le parole di Cristina Valenti, entrano in relazione le categorie di *attorialità e autenticità*, che si arricchiscono l'una degli apporti dell'altra⁷. Lavoratori di fabbrica e lavoratori dello spettacolo marciano in fila al ritmo cadenzato di un fischietto, mettono in scena i gesti del lavoro, alzano la mano per rispondere alla voce metallica di un megafono che fa l'appello dei nomi licenziati, evocando uno scenario foucaultiano da istituzione totale, o l'immaginario collettivo di autoritarismo tipico di certa scuola, del collegio, dell'esercito.

In *Lavoravo all'Omsa*, che raccorda i precedenti percorsi, le parole delle donne licenziate, performate nelle Brigate Omsa, si mescolano con frammenti della drammaturgia brechtiana di *Santa Giovanna dei Macelli*, in un contrappunto di voci in cui i Due Mondi mettono in campo tutta la loro sperimentazione sulla partitura vocale e il canto.

Parallelamente all'intreccio di voci, sono montati insieme frammenti di storie diverse ma tristemente affini, in un continuo slittamento di piani fra le due linee narrative di Santa Giovanna e delle Brigate che convergono nel finale, tutto concentrato sulla vicenda Omsa impersonata da Angela Cavalli, una delle operaie delle Brigate che ha proseguito il lavoro con i Due Mondi e recita nello spettacolo nelle vesti di sé stessa, attrice-persona, vera sineddoche di senso, parte per il tutto in rappresentanza delle compagne. I tratti delle Brigate Teatrali riemergono nei gesti del lavoro formalizzati teatralmente, nell'appello delle licenziate e nei costumi di scena costituiti anche qui dalle divise bianche e rosse delle operaie. I tratti brechtiani rimangono nelle testualità di Santa Giovanna qui in parte riprese, nei canti, e, a mio avviso, nella scelta di ambientare lo spettacolo in uno spazio spoglio, su un fondale neutro da cui emergono con forza gli oggetti significanti, il rosso e il bianco delle divise, i bidoni di latta dei picchetti. E, naturalmente, nelle dinamiche stranianti.

Lo straniamento brechtiano della narrazione è evidente fin dalle prime battute, in cui gli attori dichiarano apertamente la triangolazione fra lo spettacolo in questione, *Santa Giovanna dei Macelli* e l'esperienza delle Brigate Teatrali, raccontando al pubblico il percorso della compagnia, «un po' come se si trattasse del volantino di sala», dice il regista.

Lo straniamento è intrinseco anche all'oscillazione continua fra i due piani narrativi, all'intarsio fra le vicende e i personaggi, ben visibile nei dialoghi in cui Mauler di *Santa Giovanna* si sovrappone al padrone dell'Omsa, i Cappelli Neri si confondono con «quelli di quel sindacato», gli operai e le operaie che in Santa Giovanna facevano «carne in scatola», fanno ora «calze in scatola».

Interessante in questo senso è anche il recitato di Angela, ex operaia che porta in scena la sua autentica presenza di attore e persona, personaggio e narratore. Sul palco Angela racconta al pubblico il lavoro di operaia, di cui veste i panni, e il lavoro fatto in teatro, si svela apertamente come vivo tassello del racconto, ma anche come sua interprete e destinataria. Il coro alle sue spalle si fa eco, dà corpo alle sue parole, diventa a sua volta voce narrante, «dice i fatti» come se stesse leggendo cartelli o didascalie.

La convergenza fra il pensiero di Brecht, la lotta delle operaie di oggi e il lavoro del Teatro Due Mondi, che fa interagire, fondendone le istanze, l'arte teatrale con l'urgenza politica, senza mai subordinare l'una all'altra, è ben espressa nei versi brechtiani, fatti rivivere dalla compagnia a denunciare

⁶ I. von Wangenheim, *Der Beitrag der revolutionären Arbeiter-Laienspielbewegung für die Erneuerung unserer theatralischen Kunst*, in *Mein Haus Vaterland, Erinnerung einer jungen Frau*, Verlag Tribüne, Berlin, in *Deutsches Arbeitertheater*, 2nd ed., vol. II, 1959, p. 458 (citato in E. Casini Ropa, *La danza e l'agitprop. I teatri non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, il Mulino, Bologna, 1988, p. 170.)

⁷ C. Valenti, *Lineamenti di un non movimento. Indagine sulla contemporaneità e nuovi paradigmi del teatro politico nel teatro del terzo millennio*, in «Culture teatrali», n. 24, La Casa Usher, Lucca, p. 137.

l'inconciliabilità fra l'alto e il basso e l'impossibilità di una mediazione che escluda la lotta. Afferma Grilli: «Brecht dice: "Perché c'è un abisso fra l'alto e il basso [...] Ma chi è in basso, in basso è costretto, perché chi è in alto, in alto rimanga. [...] Perché dove regna la violenza, solo la violenza può servire, e dove ci sono uomini, solo uomini possono dare aiuto". Noi abbiamo sostituito la parola "violenza" con "lotta": "Perché solo la lotta può servire dove regna la violenza"».

Le dinamiche di conflitto fra l'alto e il basso e la necessità per chi fa teatro, di prendere parte, di immaginare forme alternative di interpretazione del reale, entrare in risonanza con i sismi che scuotono la società, sono le stesse energie che animano lo spettacolo *Alexis. Una tragedia greca*, firmato Motus, anno 2010, lo stesso di *Lavoravo all'Omsa*.

«Alexis termina con una parola. Fare»⁸, dice Daniela Nicolò di Motus. È l'urgenza di un rapporto osmotico col reale, di un teatro vivo e mutevole come è mutevole il presente, di una scrittura di scena che è fatta di incontri, viaggi, immagini e corpi, persone, vite, testi e voci, quella che si riversa in *Alexis*, lavoro che si colloca a conclusione del progetto *Syrma Antigones*. Il percorso sull'Antigone, affrontata sulla scorta dell'*Antigone di Sofocle-Brecht* del Living Theatre, che ha alle spalle la versione brechtiana, inizia nel 2008, e si condensa in quattro contest successivi, *Let The Sunshine In, Too Late!*, *Iovadovia e Alexis*, per poi approdare a *The Plot is the revolution*, spettacolo costruito insieme a Judith Malina.

«Scelgo il nome di Antigone per ricostruire-tracciare-delineare-delimitare-declinare il tema della rivolta nel contemporaneo, procedendo in modo per nulla esaustivo, ma frammentario e lacunoso...»⁹, afferma Daniela Nicolò. La ricerca di Motus procede infatti per frammenti, immagini, temi, in costante connessione con l'oggi; la scrittura scenica si costruisce insieme agli attori, presenti in quanto individualità con il proprio vissuto che intrecciano alle riflessioni scaturite dall'incontro con le testualità di riferimento, quelle di Sofocle e Brecht.

«Lo spostamento che Brecht opera rispetto all'Antigone originale crea un punto di vista completamente diverso delle figure all'interno della tragedia, e di riflesso, crea anche un contenzioso per i nostri attori su quale Polinice essere»¹⁰, afferma Enrico Casagrande di Motus.

Il Polinice di Brecht è un Polinice disertore, che si rifiuta di combattere una guerra insensata «Contro Argo lontana per le sue miniere»¹¹, voluta da un Hitler-Creonte che sta sacrificando i giovani concittadini a un interesse privato di natura economica. Il tiranno è folle e cieco, come ammonisce Tiresia: «E perché danzi Pazzo, prima della vittoria»¹², prorompe il vate di fronte all'orrido spettacolo della danza bacchica, che prelude al finale tragico. Una danza macabra, dunque, se riletta a posteriori, che richiama alla mente l'immagine forte della fotografia incollata da Brecht sulle pagine del suo diario il 17 giugno 1940, a immortalare il grottesco ballo inscenato da Hitler alla notizia della resa francese. Lo slittamento fra il piano della testualità classica e quello dell'attualità è esplicitato da Brecht attraverso il Preludio anteposto alla tragedia, ambientato a Berlino nell'aprile del '45, in uno scenario bellico che ha per protagonisti due sorelle, una SS e un fratello disertore ucciso. Come osserva Eva Marinai, Beck e Malina, nella loro «produzione artaudiana dell'Antigone di Sofocle di Bertolt Brecht»¹³, ripropongono i dispositivi brechtiani dello straniamento espressi sia a livello testuale, nella sovrapposizione temporale e nell'altalena fra dimensione mimetica e narrativa voluta da Brecht, sia nelle modalità di scrittura scenica e drammaturgia attoriale: la recitazione in terza persona, come a entrare e uscire dal personaggio, e la lettura di didascalie che preannunciano e

⁸ D. Nicolò, Motus/ "Come trasformare l'indignazione in azione?", in «Prove di Drammaturgia», n. 2, 2011, p. 19.

⁹ Appunti di lavoro di Daniela Nicolò sul Progetto *Syrma Antigones*:

<http://www.motusonline.com/syrma-antigones/> (Ultimo accesso 2 settembre 2017).

¹⁰ E. Casagrande, in F. Acca (a cura di), *Seminari sulla realtà. Traiettorie verso l'esistente nelle drammaturgie di Motus, Accademia degli Artefatti, Teatro delle Albe*, in «Prove di Drammaturgia», n. 1, 2010, p. 62.

¹¹ M. G. Ciani (a cura di), *Antigone: variazioni sul mito: scritti di Sofocle, Anouilh, Brecht*, Marsilio, Venezia, 2000, p. 128.

¹² M. G. Ciani (a cura di), *op. cit.*, p. 164.

¹³ E. Marinai, *Antigone di Sofocle-Brecht per il Living Theatre*, ETS, Pisa, 2014, p. 24.

precedono l'azione, straniandola; elementi, questi, ripresi successivamente anche da Motus. Ciò che resta di Brecht è, poi, l'immagine, la serie di immagini sceniche raccolte nel libro di regia brechtiano del '48, che, dice Eva Marinai, vengono trasposte e condensate in icone fisiche e gestuali nello spettacolo del Living, nutrito anche dall'incontro con la poetica artaudiana. Immagini e nuclei tematici del mito e della sua trasposizione brechtiana, dunque, sopravvivono e creano linee di continuità. Ricercando gli equivalenti e le tracce di Antigone, i Motus hanno incontrato le rivolte della Grecia contemporanea, la morte di Alexis, ragazzo del quartiere ateniese anarchico Exarchia, moderno Polinice ucciso da un poliziotto nel 2008, i muri della città coperti di scritte e segni, le voci dei compagni, i suoni della protesta. La scrittura di scena nasce dalla collisione fra testualità e mondo, si nutre di attraversamenti del reale, si compone dei dialoghi fra drammaturgia d'autore e drammaturgia d'attore. Come scrive Gerardo Guccini in merito ai «linguaggi di realtà» che si innestano al «linguaggio della rappresentazione», «la "scrittura scenica" [...] si è resa disponibile a rigenerati rapporti col reale, per cui lo spettacolo, invece di trasporre l'esistente in modo mimetico, lo testimonia, [...], lo riferisce oppure include direttamente, esprimendo [...] la presa di posizione dei teatranti nei suoi riguardi»¹⁴. In *Alexis*, brani dell'Antigone di Brecht e del Living si intersecano e si sovrappongono alle immagini delle rivolte nella Grecia del 2008, riprodotte in video e evocate tramite musiche, suoni e oggetti di scena: caschi, scudi di poliziotti, fumogeni, fiamme. I quattro attori che si muovono in questo spazio e danno corpo alle immagini, vivono la scena in quanto individualità soggettive, ognuna con il proprio portato di esperienze biografiche. Alexandra Sarantopoulou, oltre che performer, si fa sineddoche di senso, attrice ma anche abitante del quartiere di Exarchia: fa parlare i murali proiettati sul fondale, racconta dell'uccisione di Alexis e delle conseguenze che questa ha provocato sul piano politico e sociale. Alla sua voce si uniscono quelle, in video, degli attivisti di Exarchia, "attori-non attori" in absentia, altre parti per il tutto, la voce di Antigone, quelle dei performer in scena. Lo spettacolo è sezionato e scompaginato, mostrato nella processualità del suo farsi: gli attori, con modalità vicine alla prassi brechtiana, recitano le didascalie, commentano le azioni che stanno per compiere, alternano frammenti di recitazione del testo classico a riflessioni sulle tecniche di interpretazione appena adottate, straniando la recitazione, entrando e uscendo dal personaggio; esprimono gli interrogativi di un percorso di ricerca, teatrale ma non solo, delle tante Antigoni: l'Antigone di Brecht, estranea a ogni connotazione sacra, ribelle alla tirannide; l'Antigone del Living, anarchica, disobbediente, estranea a definizioni di genere sessuale. E poi le Antigoni del presente: «Chi è Antigone per te oggi?» chiede l'attrice Silvia Calderoni alle strade di Exarchia e al pubblico pagante. Cercare, come tradisce l'etimologia latina del verbo, è per sua natura affine al domandare. E lo spettacolo pone interrogativi, che rimangono aperti; fra i tanti, quello sullo statuto e sulla responsabilità dell'arte rispetto alle istanze politiche e sociali, domanda che sta probabilmente alla base anche del lavoro del Teatro Due Mondi. «Abbiamo chiesto a Nikos», attivista di Exarchia, dicono i Motus, «Ma noi, come artisti, come possiamo porci di fronte a tutto questo? E lui ha risposto che l'arte non basta, non basta, non basta»¹⁵.

In entrambe le esperienze prese in esame in questo contributo, pur molto diverse fra loro sotto più punti di vista, la scrittura scenica si compone di dispositivi di straniamento di matrice brechtiana, attivi a tutti i livelli dell'oggetto spettacolo, compreso, ma non unico, quello testuale. Lo straniamento si estrinseca in entrambi attraverso l'interazione di più piani: il piano del mito, della vicenda archetipica, del nucleo di significato insito nella narrazione pregressa, sia essa Antigone o Santa Giovanna dei Macelli; il piano biografico, che include nel racconto il vissuto di attori e non-attori; e il piano dell'attualità, quello delle istanze politiche e sociali con cui il teatro entra in contatto e da cui si lascia contaminare. Questa inclusione del reale fra gli elementi che vanno a dare forma ai

¹⁴ G. Guccini, *op. cit.*, p. 4.

¹⁵ Brani dallo spettacolo *Alexis. Una tragedia greca*. Video disponibile in rete all'indirizzo: <https://vimeo.com/48373733> (Ultimo accesso: 2 settembre 2017).

processi di scrittura scenica ha ancora una volta molto a che vedere con le prassi del teatro di Brecht, un teatro che si faceva membrana permeabile, che includeva la realtà per frammenti e la condensava, come diceva Barthes, in oggetti significanti che andavano a comporre la scena. Come afferma Rocco Ronchi in un suo recente contributo sul teatro di Brecht, lo straniamento brechtiano comporta una precisa e «radicale scelta di campo [...] per il reale/ contro la dimensione immaginaria del teatro, ed è questo uno dei motivi che rendono il metodo brechtiano assolutamente attuale, cioè assolutamente legato anche a una nostra esigenza»¹⁶.

¹⁶ M. Marino, *Brecht: un discorso sul metodo?* (Intervista a Rocco Ronchi), in «Doppiozero», maggio 2016. Disponibile all'indirizzo: <http://www.doppiozero.com/materiali/brecht-un-discorso-sulmetodo> (Ultimo accesso: 11 luglio 2016).