

Alle fonti del teatro

Documenti per la storia dello spettacolo in Occidente

A cura di Luigi Allegri e Francesco Cotticelli

Carocci editore  Studi Superiori

L'editore è a disposizione per i compensi dovuti agli aventi diritto.

1^a edizione, settembre 2022

© copyright 2022 by Carocci editore S.p.A., Roma

Impaginazione e servizi editoriali: Pagina soc. coop., Bari

Finito di stampare nel settembre 2022
da Grafiche VD srl, Città di Castello (PG)

ISBN 978-88-290-1604-4

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso interno
o didattico.

Indice

Introduzione di <i>Luigi Allegri</i> e <i>Francesco Cotticelli</i>	11
1. La Grecia e Roma di <i>Alessandro Grilli</i>	15
1.1. Le origini del teatro greco	15
1.2. La performance	20
1.3. La dimensione istituzionale	24
1.4. La tradizione del testo	27
1.5. Dal mito alla scena	30
1.6. Riprese e tradizioni originali nella commedia romana	32
1.7. Il mimo in età imperiale	38
2. Il Medioevo di <i>Luigi Allegri</i>	41
2.1. La cultura cristiana e il teatro	41
2.2. I giullari	44
2.3. La memoria, o il fantasma, del teatro	48
3. Il Cinquecento di <i>Marzia Pieri</i>	53
3.1. L'antico e il sacro	53
3.2. Fare festa	57
3.3. Lo spettacolo	60
3.4. Uomini di scena	66
3.5. La drammaturgia	70

4.	La Commedia dell'Arte di <i>Francesco Cotticelli</i>	77
4.1.	La scena dei professionisti e le reazioni della società	77
4.2.	Le scritture dei comici. L'apologia del mestiere	85
4.3.	Gli strumenti dei comici, fra premeditazione e improvvisazione	88
4.4.	La "commedia all'italiana" in Europa	96
4.5.	Il mito della Commedia dell'Arte	100
5.	Il Seicento e il Settecento di <i>Piermario Vescovo</i>	105
5.1.	Costruire teatri	105
5.2.	Teatro del mondo	106
5.3.	Il sole e la morte	110
5.4.	Immaginazione teatrale	113
5.5.	"Commedie"/"Comedias"	117
5.6.	Concertare	121
5.7.	Teatri che non sembrano teatri	126
5.8.	La scena	129
6.	L'Ottocento di <i>Armando Petrucci</i>	133
6.1.	Teatro e drammaturgia	133
6.2.	La scena, gli attori	140
7.	Tra Ottocento e Novecento (il caso Italia) di <i>Alessandro Tinterri</i>	153
7.1.	Attori	153
7.2.	Autori	159
8.	Il primo Novecento di <i>Franco Perrelli</i>	169
9.	Il secondo Novecento di <i>Donatella Orecchia</i>	199
9.1.	La condizione del dopoguerra: scrivere per il teatro	199

INDICE

9.2.	Culture teatrali e decolonizzazione	202
9.3.	Teatro documento	203
9.4.	Teatro, regia e <i>polis</i>	205
9.5.	Un "altro" teatro rompe le convenzioni. Contro la rappresentazione	208
9.6.	Il lungo Sessantotto: teatro, vita, collettività e politica	216
9.7.	Anni Settanta e Ottanta: nuove vie per la scrittura scenica	223
9.8.	Le vie dell'attore	229
10.	La danza di <i>Elena Cervellati</i>	235
10.1.	Trattati quattrocenteschi	235
10.2.	Dalla corte al teatro	237
10.3.	Il Settecento e il <i>ballet d'action</i>	242
10.4.	Il balletto nell'Ottocento	246
10.5.	Un secolo nuovo	250
10.6.	Pilastri del moderno	254
10.7.	Punti di svolta del secondo Novecento	258
10.8.	La scena italiana, tra identità artistica e politiche culturali	260
10.9.	La molteplicità contemporanea	262
11.	Il teatro in musica di <i>Paologiovanni Maione</i>	265
11.1.	Cinquecento	265
11.2.	Seicento. La scena armonica	268
11.3.	Settecento. L'officina del melodramma	272
11.4.	Ottocento. Uno spettacolo politico e di grandi passioni <i>vs</i> una liturgia laica	277
11.5.	La scena internazionale	281
11.6.	Novecento. Smantellamento e ricostruzione	282
12.	Il teatro di figura di <i>Nicola Pasqualicchio</i>	287
13.	L'organizzazione teatrale dal XVI al XXI secolo di <i>Roberta Carpani</i>	301
13.1.	La cultura teatrale delle corti in Europa	301

ALLE FONTI DEL TEATRO

13.2.	L'Europa degli attori professionisti: il teatro «è fatto negotio»	303
13.3.	Impresari, capocomici, agenti, direttori fra XVIII e XIX secolo: il teatro diventa "industria"	312
13.4.	Nel XX e XXI secolo: tra lo Stato e il libero mercato	320
	Indice delle fonti	329
	Bibliografia	351
	Gli autori	353

L'Ottocento

di *Armando Petri*

6.1

Teatro e drammaturgia

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, *Drammaturgia d'Amburgo* (1767-1769), introduzione, versione e note di P. Chiarini, Bulzoni, Roma 1975, pp. 269-70

[Nelle] tragedie classiche [...] tutti i personaggi parlano e si muovono in un luogo aperto e pubblico, in presenza di una folla curiosa. Essi devono, perciò, parlare quasi sempre pensando a salvaguardare la propria dignità; non possono esprimere i loro sentimenti e i loro pensieri con le prime parole che capitano, ma le devono scegliere e soppesare. Ora noialtri moderni, che abbiamo abolito il coro, e lasciamo il più delle volte i nostri personaggi fra le quattro mura di casa, perché dovremmo metter loro in bocca un linguaggio sempre così sostenuto, ricercato, oratorio? Nessuno li ascolta senza il loro permesso, nessuno parla loro, al di fuori delle persone impegnate esse pure nell'azione, le quali, di conseguenza, sono a loro volta possedute da qualche passione e non hanno quindi né la voglia né il tempo di controllare le proprie espressioni. [...] Inutilmente ci si richiama in questo caso al superiore rango delle persone. È pur vero che le persone di condizione elevata hanno imparato a esprimersi meglio della gente semplice, ma è anche vero che esse non ostentano sempre un simile linguaggio. Tanto meno nelle passioni, delle quali ognuna ha una sua particolare eloquenza, ispirata dalla sola natura, e che non si insegna in nessuna scuola, ma viene compresa dal più rozzo come dal più raffinato.

Il sentimento non può mai esprimersi in un linguaggio ricercato, prezioso, ampolloso; un simile linguaggio non viene dal cuore e non può quindi commuoverlo. Esso invece s'accorda molto bene con le parole e le espressioni più semplici, comuni, familiari.

So bene che mai nessuna regina ha parlato su un palcoscenico francese come io faccio parlare l'Elisabetta di Banks. Il tono colloquiale con cui essa si intrattiene con le sue dame, a Parigi sarebbe appena adatto a una brava gentildonna di campagna [...]. Veramente diviene intollerabile, direbbero certi critici di gusto delicato!

E forse molti miei lettori diranno altrettanto... [...] Malgrado tutto, ciò non mi turba minimamente. Peggio per le regine se veramente non parlano o non possono parlare così. È lungo tempo, ormai, che mi sono convinto che la corte non sia proprio il luogo più adatto per studiarvi la vera natura. Ma quando il fasto e l'etichetta trasformano gli uomini in macchine, è compito del poeta operare la conversione opposta e fare di queste macchine di nuovo uomini; le regine della realtà possono discorrere con tutta l'affettata ricercatezza che vogliono: le regine uscite dalla fantasia del poeta devono parlar in maniera naturale.

Si può far risalire a Gotthold Ephraim Lessing una delle formulazioni più celebri, e allo stesso tempo più efficaci, della nozione di «dramma borghese». In sintonia con l'opera di Denis Diderot in Francia e per certi versi con quella di Carlo Goldoni in Italia, Lessing precisa nella *Drammaturgia d'Amburgo* l'idea di una forma drammatica (che coincide con un'idea più complessiva di teatro) accordata al gusto della nuova classe egemone, la borghesia appunto. Alla base di questa proposta vi è senz'altro il tentativo di realizzare in scena una forma capace di una maggiore aderenza ai *domestica facta* («noialtri moderni [...] lasciamo il più delle volte i nostri personaggi fra le quattro mura di casa») a differenza della tradizione classica e neoclassica. Ma con ancora più evidenza troviamo la sottolineatura dell'importanza che il testo e la recitazione si accordino su un tono generale di medietà espressiva. Nella pagina riportata, riferita a una traduzione dello stesso Lessing di un lavoro di John Banks recitato ad Amburgo nel 1767, l'intellettuale tedesco ribadisce con forza questo secondo aspetto. Ciò che conta in scena è l'affermazione del «semplice» e del «familiare», fino al punto – scrive ancora Lessing in un passo precedente a quello citato – da considerarsi preferibile il ricorso alla «banalità» piuttosto che alla «retorica». Le regine della realtà posso essere affettate e artificiali quanto vogliono ma sul palcoscenico – chiarisce lo scrittore – «devono parlar in maniera naturale».

AUGUST W. SCHLEGEL, *Corso di letteratura drammatica* (1809), a cura di M. Puppo, trad. di G. Gherardini, Il melangolo, Genova 1977, pp. 19, 319-21

I Greci vedeano l'ideale della natura umana nella felice proporzione delle facultà e nel loro armonico accordo. I moderni all'incontro hanno il profondo sentimento d'una interna disunione, d'una doppia natura nell'uomo che rende questo ideale impossibile a effettuarsi: la loro poesia aspira di continuo

a conciliare, a unire intimamente i due mondi fra' quali ci sentiamo divisi, quello de' sensi e quello dell'anima; ella si compiace tanto di santificare le impressioni sensuali con l'idea del misterioso vincolo che le congiunge a sentimenti più elevati, quanto di manifestare a' sensi i movimenti più inesplicabili del nostro cuore e le sue più vaghe percezioni. In breve, essa dà anima alle sensazioni, corpo al pensiero.

Non è dunque meraviglia che i Greci ne abbiamo lasciato, in tutti i generi, de' modelli più finiti. Essi miravano ad una perfezione determinata, e trovarono la soluzione del problema che s'aveano proposto: i moderni a rincontro, il cui pensiero si slancia verso l'infinito, non possono mai compiutamente soddisfare sé stessi, e rimane alle loro opere più sublimi un non so che d'imperfetto che le espone al pericolo d'esser male apprezzate [...].

La poesia e le belle arti antiche non ammettono mai la mescolanza de' generi eterogenei; lo spirito romantico, per contrario, si compiace in un continuo avvicinamento delle cose più disparate. La natura e l'arte, la poesia e la prosa, il serio e il giocoso, la rimembranza e il presentimento, le idee astratte e le vive sensazioni, il divino e il terrestre, la vita e la morte, s'accozzano in uno e si confondono intimamente nel genere romantico. Li antichi legislatori trasmettevano la dottrina e i precetti che doveano regolare la vita umana, in ritmi misurati [...]. La poesia e le belle arti antiche possono esser considerate, per così dire, come leggi ritmiche, come la rivelazione armonica e regolare della saggia e bene ordinata legislazione d'un mondo ideale. La poesia romantica, per l'opposito, è l'espressione d'una forza misteriosa che tende mai sempre verso una creazione nuova, e che fa emergere come un mondo meraviglioso dal seno del caos. [...]

[Nel] dramma romantico [...] non si separano con rigore, come nell'antica tragedia, i diversi elementi della vita; ma vi si presenta, a rincontro, il variato spettacolo di tutto quanto ella raduna in sé; e mentre che il poeta fa vista di non offerirci che un accozzamento accidentale, appaga le recondite brame dell'immaginazione, e ne immerge in una disposizione contemplativa per mezzo del sentimento di quella meravigliosa armonia che risulta, così per la sua imitazione, come per la vita stessa, da una mescolanza bizzarra in apparenza, ma cui va congiunto un senso profondo, e dà, per così dire, un'anima ai differenti aspetti della natura.

I cambiamenti di tempo e di luogo in un dramma, supposto che si sia data loro una cotale influenza su l'anima de' personaggi, e che si sieno fatti servire alla prospettiva teatrale i nuovi aspetti ch'essi presentano; il contrasto del giocoso e del serio, supposto che si sia saputo annodar l'uno con l'altro con segreti vincoli; finalmente quella mescolanza del genere drammatico e del lirico che permette all'autore di mostrare a piacere i suoi personaggi sotto un lume più o meno poetico; tutti questi tratti che caratterizzano il dramma romantico, non che sieno per mio giudizio difetti, sono vere bellezze.

Le riflessioni di August W. Schlegel contenute nel *Corso di letteratura drammatica* (1808-09) rappresentano l'elaborazione forse più compiuta dell'idea romantica di teatro. Anche se il *Corso* è di fatto una *summa* di idee in larga parte già discusse da altri, è proprio grazie a questo volume che il Romanticismo si diffonde rapidamente nei primi due decenni dell'Ottocento sulle scene di tutta Europa. In Schlegel, come in Lessing, il punto di partenza è la sottolineatura della differenza fra la sensibilità moderna e quella classica. Ma Schlegel si allontana decisamente dall'approdo lessinghiano (e più in particolare dalla concezione del semplice e del naturale quali tratti fondanti del dramma borghese) in nome di una ripresa del genere tragico e dei concetti romantici di assoluto e di forma organica. Lo «spirito romantico», argomenta Schlegel, distanziandosi dall'armonia tipica del classicismo (ma anche dalle forme considerate più banali del realismo borghese), pretende un «continuo avvicinamento delle cose più disparate» (natura e arte, poesia e prosa, divino e terreno, vita e morte), anche quando l'esito di un tale accostamento risulti a tutta prima inverosimile. La scena teatrale deve infatti poter esprimere quella «forza misteriosa» che emerge «come un mondo meraviglioso dal seno del caos» e che costituisce lo sforzo ultimo della tragedia. In questo senso il mancato rispetto delle unità di tempo e di luogo, il contrasto fra serio e giocoso, il mescolarsi dei generi non soltanto non rappresentano dei limiti per il dramma romantico ma ne costituiscono le caratteristiche peculiari.

ALESSANDRO MANZONI, *Prefazione a Il Conte di Carmagnola* (1820), in Id., *Tragedie*, Einaudi, Torino 1965, pp. 7-8, 10, 14

[...] ogni componimento presenta, a chi voglia esaminarlo, gli elementi necessarj a regolarne un giudizio; e a mio avviso son questi: quale sia l'intento dell'autore; se questo intento sia ragionevole; se l'autore l'abbia conseguito. Prescindere da un tale esame, e volere a tutta forza giudicare ogni lavoro secondo regole, delle quali è controversa appunto l'universalità e la certezza, è lo stesso che esporsi a giudicare stortamente un lavoro: il che per altro è uno dei più lievi mali che possano accadere in questo mondo [...].

L'unità di luogo, e la così detta unità di tempo, non sono regole fondate nella ragione dell'arte, né risultanti dall'indole del poema drammatico; ma sono venute da una autorità non bene intesa, e da principj arbitrarj: ciò risulta evidente a chi osservi la genesi di esse [...].

Se poi queste regole si considerano dal lato dell'esperienza, la gran prova

che non sono necessarie alla illusione si è, che il popolo si trova nello stato d'illusione voluta dall'arte, assistendo tutto dì e in tutti i paesi a rappresentazioni dove esse non sono osservate: e il popolo in questa materia è il miglior testimonio. Poiché non conoscendo esso la distinzione dei diversi generi d'illusione, e non avendo alcuna idea teorica del verisimile dell'arte definito da alcuni critici pensatori; niuna idea astratta, niun precedente giudizio potrebbe fargli ricevere un'impressione di verosimiglianza da cose che non fossero naturalmente atte a produrla. Se i cangiamenti di scena distruggessero l'illusione, essa dovrebbe certamente essere più presto distrutta nel popolo che nelle persone colte, le quali piegano più facilmente la loro fantasia a secondare le intenzioni dell'artista.

L'arte drammatica si trova presso tutti i popoli civilizzati: essa è considerata da alcuni come un mezzo potente di miglioramento, da altri come un mezzo potente di corrutela, da nessuno come cosa indifferente. Egli è certo che tutto ciò che tende a ravvicinarla o ad allontanarla dal suo tipo di verità e di perfezione, deve alterare, dirigere, aumentare, o diminuire la sua influenza. Queste ultime riflessioni conducono ad una quistione più volte discussa, ora quasi dimenticata, ma che io credo tutt'altro che sciolta; ed è: se la poesia drammatica sia utile o dannosa. So che ai nostri giorni sembra pedanteria il conservare sopra di ciò alcun dubbio, dacché il Pubblico di tutte le nazioni ha sentenziato col fatto in favore del teatro. Mi sembra però che ci voglia molto coraggio per sottoscrivere senza esame ad una sentenza contro la quale sussistano le appellazioni di Nicole, di Bossuet e di G. G. Rousseau [...]. Convenendo interamente sui vizj del sistema drammatico giudicato dagli scrittori nominati [...], oso credere illegittima la conseguenza che essi ne hanno dedotta a disfavore di tutta in generale la poesia drammatica. [...] Se ne può dare, e se ne dà, un altro suscettibile del più alto grado d'interesse ed esente dagl'inconvenienti di quello: un sistema conducente allo scopo morale, ben lungi dall'essergli contrario.

Nella *Prefazione al Conte di Carmagnola* (1822), Alessandro Manzoni difende le ragioni della tragedia romantica in nome di alcuni principi essenziali. Innanzi tutto egli rifiuta le rigide costrizioni determinate dal rispetto delle unità di tempo e di luogo. Si tratta di «principj arbitrari», sostiene lo scrittore, basati su di un'«autorità non bene intesa» (Aristotele), che portano a giudicare «ogni lavoro» sulla scorta di regole delle quali «è controversa l'universalità e la certezza». Secondo Manzoni, ciò che conta nell'esaminare un componimento drammatico dovrebbe essere al contrario lo sforzo di comprendere gli intenti di ordine artistico e morale che hanno mosso l'autore, se questi intenti siano ragionevoli e infine se vengano conseguiti nell'opera. Un'ulte-

riore importante considerazione di Manzoni riguarda la crucialità della connotazione storica del dramma.

La tragedia romantica porta sulla scena fatti veri, realmente accaduti, che l'artista si incarica di trasformare in poesia. Quanto sia importante per Manzoni il primo aspetto lo testimoniano fra l'altro le lunghe e dettagliate *Notizie storiche* che l'autore premette al *Conte di Carmagnola* (un testo più lungo della stessa *Prefazione*). Quanto al secondo aspetto, Manzoni rivendica allo scrittore la prerogativa di rendere artisticamente interessanti le ragioni delle azioni rappresentate, ancor più che le azioni medesime. In questo passaggio troviamo il senso profondo della poesia drammatica, che nella sua capacità di conseguire uno «scopo morale» realizza la propria autentica necessità espressiva.

VICTOR HUGO, *Prefazione a Cromwell* (1827), in Id., *Cromwell*, trad. di C. Pavolini, Rizzoli, Milano 1962, pp. 25-8, 35, 40-3, 55-7

Ecco dunque una religione nuova, una società nuova: su questa duplice base [...] una poesia nuova. [...] Il cristianesimo conduce la poesia alla verità. Con esso la musa moderna vedrà le cose sotto un aspetto più elevato e più ampio. Sentirà che tutto nella creazione non è umanamente bello, che il brutto vi esiste accanto al bello, il deforme accanto al grazioso, il grottesco sul rovescio del sublime, il male col bene, l'ombra con la luce [...]. È allora che, fisso l'occhio su avvenimenti tutt'assieme ridicoli e formidabili, e sotto l'influsso di quello spirito di malinconia cristiana e di critica filosofica cui accennavamo or ora, la poesia compirà un grande passo, un passo decisivo, un passo che, pari allo scossone di un terremoto, muterà tutta la faccia del mondo intellettuale. Si metterà a fare come la natura, a mischiare cioè nelle sue creazioni, senza tuttavia confonderle, ombra e luce, grottesco e sublime: in altri termini, corpo ed anima, bestia e intelletto [...].

[...] è dalla unione feconda del tipo grottesco col tipo sublime che nasce il genio moderno, così complesso, così vario nelle sue forme, così inesauribile nelle sue creazioni, e in ciò perfettamente opposto alla uniforme semplicità del genio antico [...].

[...] il dramma – che fonde entro un modernissimo soffio il grottesco e il sublime, il terribile e il buffonesco, la tragedia e la commedia – il dramma è il carattere proprio [...] della letteratura attuale.

[...] La poesia nata dal cristianesimo, la poesia del nostro tempo è dunque il dramma; il carattere del dramma è la realtà; la realtà scaturisce dalla combinazione assolutamente naturale di due tipi, il sublime e il grottesco, che si

incrociano nel dramma così come s'incrociano nella vita e nella creazione. Perché la poesia vera, la poesia completa, è nell'armonia dei contrarii [...].

Il grottesco è dunque una delle bellezze supreme del dramma. Non è soltanto un modo che gli convenga; è un modo di cui ha necessità.

[...] cerchiamo di precisare qual è il limite invalicabile che, a nostro giudizio, divide la realtà secondo l'arte dalla realtà secondo la natura. Confondere le due cose (come fanno alcuni poco acuti partigiani del romanticismo) è stoltezza. La verità dell'arte non potrà mai essere, come tanti han detto, la realtà assoluta. L'arte non può dare la cosa in sé. [...] Bisogna insomma riconoscere [...] che il dominio dell'arte e il dominio della natura sono assolutamente separati. [...] Altri, se non erriamo, l'ha già detto: il dramma è uno specchio dove si riflette la natura. Ma se lo specchio è uno specchio comune, una superficie liscia e unita, esso non restituirà delle cose che una immagine piatta, senza rilievo, fedele, ma scolorita; è noto quanto il colore e la luce perdono dall'esser semplicemente riflessi. Occorre perciò che il dramma sia uno specchio concentrante che, invece d'indebolirli, raccolga e condensi i raggi coloranti; che d'un barlume faccia una luce, e d'una luce una fiamma. Soltanto allora il dramma è avvocato dell'arte.

Fra i massimi protagonisti del Romanticismo francese, Victor Hugo mette a punto una particolare declinazione del grottesco in teatro. Come si legge nella celebre *Prefazione* al *Cromwell* (1827), egli ritiene innanzi tutto il dramma – e non la tragedia – il genere più adatto alla «musa moderna»: «il dramma è il carattere proprio della letteratura attuale», precisa lo scrittore. Hugo non pensa però al dramma domestico ma a quello storico, a cui aggiunge una forte venatura grottesca. La «poesia del nostro tempo», argomenta il drammaturgo, ben diversamente dalla «uniforme semplicità del genio antico», ha bisogno di mescolare fra loro gli opposti (tragico e comico, terribile e buffonesco), dando vita a quell'«armonia dei contrarii» che non solo «conviene» al dramma per restituire la complessità della natura rappresentata ma che gli è a ben vedere indispensabile («un modo di cui ha necessità») in quanto poesia moderna. Se è vero, scrive ancora Hugo nella *Prefazione* richiamando una frase attribuita a Napoleone, che «fra il sublime e il ridicolo non c'è che un passo», il dramma romantico procede sul filo di questo crinale rivolgendo la propria attenzione a quegli avvenimenti che sono allo stesso tempo «ridicoli» e «formidabili», in grado cioè di far compiere al teatro il «passo decisivo» verso «la poesia vera».

6.2

La scena, gli attori

DENIS DIDEROT, *Paradosso dell'attore*, a cura di P. Alatri, Editori Riuniti, Roma 1989, pp. 75-6, 79-82, 86

[...] il punto importante [...] riguarda le qualità fondamentali di un grande attore. Da parte mia esigo che abbia molto raziocinio; voglio che quest'uomo sia uno spettatore freddo e tranquillo; di conseguenza, richiedo da lui penetrazione e punta sensibilità, la capacità di imitare tutto, o, ciò che in fondo è lo stesso, un'uguale disposizione per ogni sorta di carattere e di parti. [...]

Se l'attore fosse sensibile, gli sarebbe veramente possibile interpretare due volte di seguito la medesima parte con lo stesso calore e lo stesso successo? Pieno di slancio alla prima rappresentazione, diventerebbe fiacco e freddo come il marmo alla terza replica. [...] Se è se stesso quando recita, come farà a smettere di esserlo? Se vuole smettere di essere se stesso, come farà a cogliere il punto esatto in cui porsi e arrestarsi?

Ciò che mi conferma nella mia opinione, è la mancanza di uniformità negli attori che recitano d'istinto. Non attendetevi da loro alcuna unità; la loro recitazione è alternativamente forte e debole, calda e fredda, piatta e sublime. Saranno domani mediocri là dove oggi sono stati eccelsi; in compenso eccelleranno là dove la sera precedente saranno stati mediocri. Mentre invece l'attore che punterà sulla riflessione, sullo studio della natura umana, sull'imitazione costante di un modello ideale, sull'immaginazione, sulla memoria, sarà sempre uguale, sempre lo stesso ad ogni rappresentazione, sempre ugualmente perfetto: tutto è stato calcolato, combinato, fissato, ordinato nella sua mente; nella sua declamazione non vi è né monotonia né dissonanza. Il calore ha un suo sviluppo, i suoi slanci, i suoi abbandoni; ha un inizio, una fase intermedia, un punto estremo.

[...] Devo dirlo? E perché no? La sensibilità non è affatto la qualità di un grande genio. [...] Ma come, si dirà: quei toni tanto lamentosi, tanto dolorosi, che quella madre trae dal profondo delle sue viscere, e da cui le mie sono così violentemente sconvolte, non è forse un sentimento vivo che li produce, non è la disperazione che li ispira? Niente affatto; e la prova è che sono misurati; che fanno parte di un sistema di declamazione; che più bassi o più alti della ventesima parte di un quarto di tono, suonano falsi; che sono sottoposti a una legge di unità; che sono, come nell'armonia, preparati e recuperati; che non rispondono a tutte le condizioni richieste se non dopo lungo studio; che concorrono alla soluzione di un dato problema; che per essere emessi in modo giusto, sono stati ripetuti cento volte, e che, nonostante queste numerose prove, non riescono ancora a raggiungere l'effetto [...].

Insisto dunque a dire: «È l'estrema sensibilità che fa gli attori mediocri; è

la sensibilità mediocre che fa l'infinita schiera dei cattivi attori; ed è l'assoluta mancanza di sensibilità che prepara gli attori sublimi». Le lacrime del vero attore discendono dal cervello, quelle dell'uomo sensibile salgono dal cuore. Nell'uomo sensibile sono le viscere che turbano eccessivamente la testa; nell'attore è la testa che reca talvolta un turbamento passeggero nelle viscere; l'attore piange come un prete miscredente che predichi sulla Passione; come un seduttore ai piedi di una donna che non ama ma che vuole ingannare; come un mendicante per la strada o sulla porta di una chiesa, che vi insulta quando non spera di commuovervi; o come una cortigiana che non sente nulla ma che va in smanie tra le vostre braccia. [...]

Riflettete un momento su ciò che a teatro si chiama esser vero. Significa forse mostrare le cose come sono nella realtà? Niente affatto. Il vero, in tal senso, sarebbe soltanto il banale. Che cos'è dunque il vero sulla scena? È la conformità delle azioni, dei discorsi, dell'aspetto, della voce, del movimento, del gesto, a un modello ideale immaginato dal poeta, e spesso esagerato dall'attore.

Nel suo celebre *Paradosso*, Denis Diderot distingue fra due tipologie principali di attori. Quelli che vivono essi stessi in scena le emozioni del personaggio che devono recitare e quelli che se ne mantengono distaccati, facendosi spettatori «freddi e tranquilli» della propria esibizione. I primi sono gli attori sensibili, che puntano sull'empatia con la parte da interpretare e che tendono fatalmente, secondo Diderot, alla mediocrità. I secondi sono gli attori consapevoli, critici, che lavorano sul controllo di ciò che fanno in scena, i soli a cui è consentito accedere alla genialità. Gli attori che non si lasciano sopraffare dalle emozioni e che si mostrano capaci di controllare l'esibizione non solo sono migliori nella resa del personaggio di fronte agli spettatori (riescono infatti ad essere «sempre ugualmente perfetti») ma si avvicinano anche meglio e più efficacemente al carattere costitutivamente finto della rappresentazione teatrale. Il «vero» a teatro non coincide infatti, secondo Diderot, con la banale riproposizione della realtà così com'è ma con la capacità dell'attore di imitare un modello ideale che egli trae dall'opera drammatica e che spesso esagera in scena per conferirgli più rilievo e forza artistica.

ANTONIO MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale* (1832), rist. anast., Gremese, Roma 1991, pp. 94-5, 164, 219, 221-2

L'esprimer la passione con tale aggiustatezza e verità da ferire i cuori degli spettatori ed agitarli, è una dote particolare non a molti concessa. Se l'attore

non ha una forte e ardente sensibilità, se non sa entrare profondamente nei caratteri, ed investirsi egli stesso del personaggio che rappresenta, ed assumerne i sentimenti, non potrà giammai arrivare ad ottenere questa bella ed essenziale prerogativa [...] e dall'assenza appunto, o debolezza d'una reale commozione ripeter dobbiamo [...] la mancanza del felice successo.

[...] bisogna sempre ritornare al principio già noto, cioè; esser d'uopo, che l'oratore sia vivamente commosso dell'affetto, che vuol destare in altri [...]. Questo appunto è il principale e massimo precetto per la mozione degli affetti; ed invero come potrà l'oratore, o qualunque pubblico dicitore fare odiare agli altri ciò ch'egli non è persuaso di odiare, ed amar quel che egli non ama? Una passione reale ci suggerisce molte interessanti circostanze, che niun'arte può imitare.

[...] È noto che non si fa una sensazione nell'uomo, che non segua in esso anche un movimento di muscoli singolare, e analogo a quella tal sensazione. L'accesa ira, l'agghiacciante gelosia, la bollente collera, l'odio, l'amore, l'abborrimento, tutti sentimenti e passioni distinte, hanno ciascuna di queste, sede locale nel corpo, organi motori particolari, e lettere caratteristiche per imprimersi nel volto. Quantunque poi i nervi ed i muscoli che servono ad una passione, servano ad altri sentimenti e ad altre passioni ancora; pure vi è una certa differenza nelle linee, nei movimenti del volto, e delle sue parti, che benché minima, distingue ciascuna di loro.

[...] Non vi sono affetti, non passioni al dire di Quintiliano, che il volto non possa esprimere. Minaccia, accarezza, supplica, comanda, dimostra or la tristezza, or la gioja, or la fierezza, ora il coraggio. La fronte spiegata, denota ilarità: una fronte rugosa, severità (al dire di Cicerone). Negli occhi specialmente l'anima si manifesta in modo particolare. La gioja li fa brillanti, la tristezza li cuopre d'una nube; nell'indignazione si osservano vivi e scintillanti, nella vergogna umili, nella compassione teneri e molli di lacrime; se sono mestamente innalzati al cielo, indicano preghiera; volti a terra timore: in una parola il linguaggio della fisionomia è tanto esprimente, che sa da per se stesso spiegare le impressioni tutte del cuore umano.

Attore italiano fra i massimi esponenti della cosiddetta "generazione alfieriana", Antonio Morrocchesi si dedica all'insegnamento dell'arte recitativa una volta abbandonate le scene nel 1811, componendo fra l'altro un importante manuale ad uso dei dilettanti intitolato *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale* (1832). In questo volume troviamo un'eco dell'ambivalenza della figura di Morrocchesi (e più in generale di un certo tipo di recitazione del periodo), in bilico fra compostezza neoclassica e influssi romantici. Morrocchesi è infatti per un verso l'interprete per antonomasia di uno stile esteriore e manierato, e allo

stesso tempo fautore di una recitazione calda ed empatica (in questo senso antididerottiana) per ciò che riguarda le emozioni del personaggio da recitare. Rifacendosi esplicitamente agli studi di fisiognomica, egli elabora una sorta di catalogo dei gesti e delle posture utili all'attore, rivelando una concezione fortemente modellizzata della recitazione. Ma questo approccio convive con una tecnica che prevede l'empatia dell'interprete con le passioni da recitare, fino ad auspicare la «reale commozione» in scena dell'attore.

FRANÇOIS-JOSEPH TALMA, *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral* (1825), Desjonquères, Paris 2002, pp. 37-49

Gli attori devono costantemente proporsi la natura come modello; essa deve essere l'oggetto continuo dei loro studi. Lekain sapeva che i colori brillanti della poesia servono solo a dare più grandezza e maestà alla bellezza della natura. Non ignorava che nella realtà coloro che sono profondamente mossi dalle passioni, che sono travolti da grandi dolori o sono violentemente trascinati dalla politica, hanno, è vero, una lingua più alta, più ideale, ma che si tratta ancora della lingua della natura. È dunque questa natura nobile, animata, amplificata ma nello stesso tempo semplice che deve essere oggetto costante degli studi dell'attore come del poeta e Lekain aveva potuto trovare nelle opere anche dei maestri della scena esempi di questa amplificazione senza enfasi. Infatti, nei loro capolavori, le espressioni più sublimi sono anche le più semplici [...].

Lekain riteneva che l'arte della declamazione – perché dobbiamo usare questo termine – non consistesse nel recitare versi con più o meno calore ed enfasi; piuttosto che quest'arte potesse, perfezionandosi, dare una sorta di realtà alle finzioni della scena. Per raggiungere l'obiettivo l'attore doveva aver ricevuto dalla natura un'estrema sensibilità e una profonda intelligenza; e Lekain possedeva entrambe le qualità in grado eminente. In effetti le impressioni profonde che gli attori producono sulla scena sono solo il risultato dell'intreccio di queste due facoltà essenziali. Provo a spiegare meglio ciò che intendo. La sensibilità mi pare non sia solo la facoltà dell'attore di commuoversi facilmente da sé, di scuotere il suo essere fino a imprimere sui suoi lineamenti, e soprattutto sulla sua voce, l'espressione e gli accenti di dolore che suscitano tutta l'empatia del cuore e provocano le lacrime di chi l'ascolta. [...] Chiamo sensibilità la facoltà di esaltazione che agita l'attore, s'impadronisce dei suoi sensi, lo scuote fino all'anima e lo fa entrare nelle situazioni più tragiche, nelle passioni più terribili, come se fossero sue. L'intelligenza, che procede e agisce solo dopo la sensibilità, giudica le impressioni che questa ci fa provare; le sceglie, le ordina, le sottopone al suo calcolo. Se la sensibilità fornisce la materia, l'intelligenza la mette in opera. [...]

Infatti, il poeta o il pittore possono aspettare, per scrivere o per dipingere, il momento dell'ispirazione. Nell'attore, l'ispirazione deve avvenire istantaneamente e secondo la sua stessa volontà; e per averlo così al comando, in modi improvvisi, sempre vivo e pronto, la sensibilità non deve essere in qualche modo sovrabbondante in lui? D'altra parte la sua intelligenza deve essere sempre all'erta, agendo di concerto con la sensibilità per regolarne i movimenti e gli effetti, perché l'attore non può, come il pittore e il poeta, cancellare ciò che viene fatto. [...]

Così, tra due persone destinate al teatro, una delle quali possedesse l'estrema sensibilità di cui si è detto, e l'altra una profonda intelligenza, preferirei decisamente la prima. Sarà indubbiamente soggetta a qualche mancanza, ma la sua forte sensibilità ispirerà i movimenti sublimi che catturano lo spettatore e portano l'estasi nel profondo dei cuori. L'intelligenza renderà la seconda freddamente saggia e ordinata. La prima andrà oltre la vostra aspettativa e il vostro pensiero; la seconda semplicemente le asseconderà. La vostra anima sarà profondamente commossa dall'attore ispirato mentre solo il vostro raziocinio sarà soddisfatto dall'attore intelligente. Il primo vi legherà così tanto alle emozioni che sta vivendo che non vi lascerà nemmeno liberi di giudicarle. Il secondo, con un gioco accorto e senza sbavature, vi lascerà tranquillamente a voi stessi permettendovi di pensare a tutto agio. Il primo sarà il personaggio stesso, l'altro sarà solo un attore che rappresenta il personaggio. L'ispirazione nel primo supplirà spesso l'intelligenza, mentre nel secondo il ricorso all'intelligenza sostituirà solo debolmente i mancati effetti dell'ispirazione [trad. mia].

Francois-Joseph Talma viene ricordato come uno dei più grandi attori francesi dell'età della Rivoluzione e poi napoleonica. Avendo come punto di riferimento costante per la propria recitazione il «naturel», Talma individua non di meno nell'arte la capacità di perfezionare la natura e allo stesso tempo di raggiungere quella «grandeur sans enflure» tipica della migliore recitazione tragica. Legato ancora in parte ad alcuni schemi neoclassici ma anticipatore per più di un motivo di una sensibilità romantica, il genio di Talma appare ai nostri occhi parzialmente contraddittorio, riassumendo nella stessa figura elementi stilistici che vengono spesso considerati tra loro opposti. Non a caso Madame De Staël scriverà che la recitazione di Talma riusciva a combinare artisticamente Shakespeare e Racine. Le sue riflessioni a proposito di un altro protagonista della scena francese, Lekain, scritte nel 1825 poco prima di morire, riflettono bene questa complessità. Troviamo qui, infatti, per un verso la sottolineatura della compenetrazione necessaria nella recitazione di sensibilità e intelligenza (sia nel momento della resa scenica

sia in quello della cosiddetta ispirazione), per un altro verso la presa di distanza dalle tesi diderottiane circa la superiorità dell'attore freddo e razionale rispetto a quello caldo ed emotivo. Di fronte all'alternativa secca fra sensibilità e intelligenza, Talma sostiene che sia meglio il prevalere della prima, pur auspicando un equilibrio complessivo tra le due facoltà.

GUSTAVO MODENA, *Il teatro educatore* (1836) e *Condizioni dell'arte drammatica in Italia* (1858), in Id., *Scritti e discorsi*, a cura di T. Grandi, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, Roma 1957, pp. 248-9, 283-6

Il teatro educatore. È un pezzo che questa idea madre fu enunciata; ma come tutte le idee alle quali non si è trovato realizzazione nel nostro ordine sociale, ella ha errato nel vago, e ha generato gli increduli. Molti levano le spalle, e sogghignano quando odono dire: teatro morale, teatro-scuola: e a veder la cosa come sta non hanno torto: fino a che diamo di bianco alla vecchia idea *teatro* non avremo il teatro-scuola. [...]

Vogliamo questo teatro? – Eccovi il come.

Di tutto quel che sta oggi, ed è: niente. Vecchia poesia, vecchia recitazione, vecchia musica e ballo, di tutto ciò, niente.

Le baracche d'oggi che si dicono teatri, alle fiamme.

Pubblico privilegiato non più.

Partire di dove i Greci lasciarono. [...]

Il teatro qual è: il teatro perpetuo, di tutte le sere: il teatro distrazione, dopo la fatica diurna, ritrovo dei mercanti, e degli sfaccendati, è un raduno di gente a veglia, che vale il bigliardo, il caffè, la birreria, il giuoco, e nulla più. – Tutti sanno rimestare la vecchia diceria, che i Governi debbono incoraggiare, sovvenire di denaro il teatro. Finoché resta quel che è, un commercio, una speculazione di mercatanti, anche quel po' di dote che alcuni governi gli fanno è un'ingiustizia. Perché al teatro sì, ed al fornajo no? Il teatro bottega deve andar del par coi mestieri che pagano patente. [...] Quel locale meschino, quella povera luce di candela; quelle nicchie, ritiri di famiglia in uno adunamento della città; quelle separazioni di caste; quell'interesse privato che veglia alla porta, e regola il morale dello spettacolo, ne sperdono la magia: tutto sente di bottega; tutto rimpicciolisce gli animi; niente è solenne; niente è consentaneo allo scopo di formare un popolo. Quella lusca attrappita prudenza che crede riformare andando intorno colle force, rintagliando, puntellando, rincrostando il vecchio edificio, non farà mai che il teatro non sia un insulso non so che tra la bottega e il bordello. – Per correggerlo bisogna bruciarlo. Bruciar le tavole, bruciarne il morale, bruciarne... l'idea.

L'ignoranza, la trascuraggine del maggior numero degli artisti non sono la *causa*, ma la conseguenza necessaria dell'abiezione dell'*Arte*; dell'Arte, che

pregiudizi nuovi, d'ignoranti e di dottori, avarizia e moda gettarono in condizioni tristissime, morali e materiali. [...]

La bottega! That is the question: qui sta il *to be or not to be* dell'ARTE. [...] L'impresario è bottegaio, l'artista è merce, e siccome l'artista preso a' capelli dal bisogno, deve poi mutarsi in impresario, le due nature si congiungono e ti danno bottegaio e mercanzia in una sola persona. [...]

La concorrenza aumenta la quantità dei prodotti industriali, ma ne deteriora la qualità, e nella qualità sta l'ARTE. L'industria scaccia con la scopa l'arte che le fu maestra; ed il progresso delle industrie è ad un temo progresso degli inganni. L'arte crea la nuova stoffa, la nuova pezza di panno per l'esposizione, per l'annunzio, per decorarsi della raccomandazione della medaglia. L'industria crea il *fac-simile*, getta le mille pezze sul mercato a prezzi sfatti, ma in quelle pezze sotto la lana s'asconde il cotone. [...]

Né abbiamo da illuderci d'un qualche passeggero entusiasmo per un artista: fuochi fatui, simpatie, ebbrezze d'un giorno, che non provano l'esistenza dell'amore per l'arte. I grandi artisti non furono mai molti; non possono esserlo. Il genio non corre pe' rigagnoli, né le individualità costituiscono l'arte educatrice. [...] Occorre un insieme d'ordini e di cose; occorre una mente regolatrice, senza la quale ogni compagnia è barca priva di timone. In Germania, il direttore è il primo mobile della compagnia: in Italia non troverai pubblico che si curi di sapere s'ei vi sia: fra noi nessun calcolo si fa dell'armonia delle parti, ed infatti non havvi compagnia che possa degnamente retribuire un direttore; mancano i mezzi. Ma qual divario altresì fra l'esecuzione complessiva dei drammi sulle scene straniere e lo strapazzo delle *mise en scène* in Italia! E quale enorme differenza fra una platea di Germania ed una nostra platea! [...]

Così è: l'arte si trascina e si trascinerà sempre più nel fango, perché il teatro è commercio. [...]

Ed ecco perché, sfiduciato, dispero della possibilità di redimere l'Arte; ecco perché ogni declamazione contro gli artisti e conduttori delle compagnie drammatiche mi appare ingiustizia; ecco perché [...] la cura radicale dell'arte si deve cominciare dal viscere nutritivo del camerino, che è lo stomaco del teatro.

Uno dei più importanti riformatori della scena ottocentesca è senz'altro Gustavo Modena. Fra i massimi attori italiani, Modena coltiva l'idea – in larga parte utopica – di un'arte «educatrice», in grado di «aprire gli occhi ai ciechi estirpando pregiudizi e superstizioni», come egli stesso scrive nel programma di sala di un suo spettacolo. Ciò che conta in teatro, secondo Modena, è la possibilità di stimolare il pubblico a «pensare» più che a «sentire», di condurlo alla riflessione critica piuttosto che a provare emozioni «passeggere». Il suo stile teatrale,

improntato a una particolare forma di realismo grottesco, si prefigge di spiazzare gli spettatori nel momento in cui li affascina attraverso il ricorso a dettagli realistici e, nel solco di Hugo, alla commistione di comico e di tragico. Modena reagisce per questa via alla mediocrità della scena a lui contemporanea e ai crescenti processi di industrializzazione dello spettacolo che rendono il teatro una «bottega» e gli interpreti una «merce». La soluzione, secondo l'attore, dovrebbe essere radicale tanto quanto profondo gli appare il problema: bruciare i teatri, cambiare alla radice il modo di organizzare lo spettacolo, puntare sulla qualità piuttosto che sulla quantità. Secondo Modena bisognerebbe avere più tempo e risorse a disposizione per concentrarsi sull'insieme della rappresentazione («occorre una mente regolatrice, senza la quale ogni compagnia è barca priva di timone») e allo stesso tempo privilegiare la formazione e la crescita degli attori («la cura radicale dell'arte si deve cominciare dal viscere nutritivo del camerino»), la cui ignoranza non è la causa (come spesso in questi anni sostengono critici e scrittori) ma la conseguenza dell'«abiezione» dell'arte.

ADELAIDE RISTORI, *Ricordi biografici e Studi artistici*, in Id., *Ricordi e studi artistici*, Roux, Torino-Napoli 1887, pp. XI-XII, 15, 240-1, 254-6

Sotto i climi più diversi mi fu dato rappresentare la parte di protagonista in capolavori immortali, e riconobbi che gl'impeti delle umane passioni suscitavano sensazioni intense fra i popoli d'ogni razza. Posso dire altresì che nel proposito da me assunto, e spesso greve per le mie forze, ho spiegata tutta la mia coscienza d'artista, cercando sempre d'immedesimarmi coi personaggi che io rappresentava, studiando a tale scopo i costumi dei loro tempi, ricorrendo alle fonti storiche per ricostituire la loro personalità fisica e morale nelle loro manifestazioni, ora mansuete, ora terribili, ma sempre grandiose. Gli applausi di cui i più eletti uditori mi onorarono, furono certo adeguata ricompensa ai miei sinceri sforzi; ma debbo aggiungere che le più vive soddisfazioni d'animo mi provennero appunto dall'essere riuscita ad identificarmi coi personaggi che rappresentava e ad ispirarmi alle loro proprie passioni. [...]

Nel dramma e nella tragedia non fece mai difetto in me la vivacità, e la spontaneità del carattere italiano, essendo proprio della nostra natura il sentire le passioni al vivo, ed esprimendole, di non circoscriverci in regole accademiche, razionali. Se si toglie ad un artista italiano lo slancio della passione, il colorito proprio insomma, diventa un attore fiacco, insoffribile. Adottai il sistema di una colorita naturalezza. [...]

Seguivamo [io e la Rachel] due vie totalmente opposte, avevamo due diversi modi d'espressioni. Ella poteva entusiasmare coi suoi trasporti, seb-

bene accademici, tanto era bella la sua dizione, e statuario il porgere. Nelle situazioni più appassionate, le sue espressioni, il modo di atteggiarsi, tutto era regolato dalle norme compassate della tradizionale scuola francese; nullameno la potenza della sua voce, il fascino dello sguardo eran tali, che bisognava ammirarla ed applaudirla. Noi invece nella tragedia non ammettiamo che nei punti culminanti delle passioni la nostra persona non si scomponga; ed infatti, quando si è colpiti da improvviso dolore, o da subitanea gioia, non è forse naturale istinto il portare subito la mano al capo e per conseguenza rabbuffare i capelli? Orbene, nella scuola italiana, riteniamo che uno dei principali scopi della recitazione sia quello di rendere al vivo, ed al vero, quanto la natura ci mostra. [...]

[In *Medea*] [...] nella magnifica scena con Creusa [...] il mio aspetto tutto si trasformava, le mie membra si contorcevano, l'occhio gettava fiamme, la bocca pareva vomitasse veleno, e, coll'aspetto di una furia, alla domanda che Creusa mi rivolgeva [...] rispondevo guardandola con occhio bieco, e, prendendola per mano, la facevo avanzare fino alla ribalta [...] coll'espressione di una belva che sta per isfamarsi, e facendo col gesto l'atto di sbranare la mia preda, rimanevo con la persona e col volto in atteggiamento, che incuteva spavento ed orrore. Questa attitudine di ferocia mi sembrava logica, non solo per l'indole di Medea, ma per quella di ogni donna di forte tempera, capace di eccessi sia in amare, come in odiare. E questa convinzione valse a formarmi un giusto criterio ed a servirmi di norma nelle frequenti transizioni della parte. Con un profondo studio poi riuscivo ad interpretare queste due passioni, come l'autore le aveva ideate, e senza mai scostarmi dalla verità. [...]

[Nella scena finale] afferro il piccolo Melanto, lo sollevo, lo stringo sotto il braccio, mentre coll'altro trascino Licaone, e tento evadere dal lato destro con una fuga precipitosa. I boati della plebe minacciosa mi obbligano a indietreggiare spaventata. Invano tento aprirmi un varco dall'opposto lato... le grida di morte! morte! che fanno rintonare la reggia, mi costringono a tentare altra via. Ma in quel punto, come un torrente, irrompe la turba da ogni lato, cercando strapparmi i figli per comando assoluto del Re [...] d'un balzo mi getto veemente sull'altare di Saturno, trascinando meco i miseri figli. Il popolo di Corinto si avventa sopra di me, attorniandomi da ogni parte, quando un grido d'orrore, scoppiato da quei petti, annunzia che il nefando sacrificio è consumato. Rifugge il popolo a tale spettacolo, e, indietreggiando, lascia scorgere al pubblico Medea coi trucidati figli ai piedi, coll'occhio torvo, lo sguardo impietrito, e raggruppata in se medesima nell'attitudine che converrebbe alla statua del rimorso. [...] Entrando in scena, il disperato Giasone, grida «Uccisi!... Chi, chi li uccise?...» «Tu!» gli risponde Medea, rialzatasi imponente e feroce con braccio teso verso Giasone, come l'immagine dell'inesorabile destino. Qui cala la tela. Nell'introduzione di questo studio, ho detto che mi sentivo compresa quasi da una ripugnanza istintiva a

rappresentare un carattere, che mi doveva portare ad una azione finale ribelle ai più sacri sentimenti di natura. [...] Studiai e approfondii il contrasto di due passioni, che, se non sono comuni, non sono nemmeno straordinarie: la gelosia e l'odio; dall'uno e dall'altra deve poi necessariamente derivare la sete di vendetta. Era uno studio esemplarmente filosofico, che trovava la sua origine e la sua spiegazione nelle tendenze dell'animo umano.

Adelaide Ristori inaugura a metà Ottocento, insieme a Ernesto Rossi e Tommaso Salvini, la stagione del Grande Attore e dei suoi trionfi, non solo in Italia ma in tutto il mondo. Attrice di grande vigore espressivo, la Ristori raggiunge nel corso della sua carriera un notevole riscontro di pubblico, le cui aspettative e il cui gusto mostra di sapere intelligentemente intercettare. La sua recitazione si basa sulla messa a punto di un rapporto empatico con il personaggio, nelle cui emozioni l'attrice si immedesima grazie a un lungo e meticoloso studio e a una tecnica che prevede il raggiungimento in scena di una «colorita naturalezza», come lei stessa afferma, che la porta a rendere «al vivo, ed al vero, quanto la natura ci mostra» ma senza quelle «scoloriture» tipiche delle forme più banalmente mimetiche della realtà. Nei ruoli tragici – che costituiscono il vertice della sua espressione artistica – ritroviamo la contraddizione di fondo tra la necessità di manifestare in scena pulsioni inconfessabili e il tentativo dell'attrice di ricondurle entro l'alveo della normalità. Medea è uno degli esempi più evidenti di questo approccio. Nelle pagine autobiografiche dedicate alla preparazione e all'esecuzione del personaggio, Adelaide Ristori ricorda di aver resistito a lungo alla tentazione di portare in scena Medea, la cui vicenda – scrive – ripugna «ai più sacri sentimenti di natura», fino a quando lo scrittore francese Ernest Legouvé non le offre un testo che le consente di collocare le azioni di Medea, e in particolar modo l'epilogo tragico dell'uccisione dei figli, in una dialettica più tollerabile (e per certi versi normale) fra odio e amore. Per questa via l'attrice può misurarsi con sentimenti che meglio riesce a gestire in scena e allo stesso tempo più consoni alla sensibilità e alle attese del pubblico borghese.

GEORGE HENRY LEWES, *Shakespeare attore e critico* (1875), in Id., *Gli attori e l'arte della recitazione*, trad. e cura di E. G. Carlotti, Costa e Nolan, Genova 1999, pp. 107-13

La veemenza senza l'emozione reale è declamazione enfatica; la veemenza con l'emozione reale, ma senza arte, è turbolenza. Essere fragorosi ed esagerati è la

facile risorsa degli attori che non hanno capacità; essere veementi e agitati è tradire l'inesperienza di chi non ha ancora padroneggiato l'arte.

[...] sarebbe completamente opposta a tutti i fini dell'arte e a tutti i segreti dell'effetto la rappresentazione della passione nella sua espressione reale piuttosto che simbolica; [...] i processi interni devono essere leggibili in simboli esterni; e questi simboli esterni devono anche avere una certa grazia e proporzione per influenarci esteticamente.

[...] le emozioni rappresentate dall'attore non lo agitano come lo agiterebbero nella realtà; finge, e noi sappiamo che finge; sta rappresentando una finzione che deve commuoverci in quanto finzione, e non straziare la nostra partecipazione come la strazierebbe l'angoscia d'un nostro simile che soffre alla nostra presenza. Le lacrime che versiamo sono lacrime che sgorgano da una fonte di partecipazione empatica; ma la loro amarezza salata è tolta, ed il loro dolore è piacevole. Ma adesso sorge l'antinomia [...]. Se l'attore perde ogni potere sulla propria arte sotto l'influsso disturbante dell'emozione, perde anche ogni potere sulla sua arte in proporzione alla sua insensibilità all'emozione. Se davvero sente, non può recitare; ma non può recitare se non sente.

[...] Ma sebbene sia assolutamente possibile per un attore possedere sensibilità senza il talento dell'espressione, e perciò essere un attore monotono essendo un uomo appassionato, gli è assolutamente impossibile esprimere ciò che non ha mai provato, essere un attore appassionato con una natura fredda. E qui è il punto d'intersezione delle due linee del discorso appena perseguito. [...] In altre parole: fino a che punto sente realmente le passioni che esprime? È una questione di gradi. Come in ogni arte, il sentire sta alla radice, ma le foglie e i fiori, pur derivando linfa dall'emozione, derivano forma e struttura dall'intelletto. [...] Noi siamo tutti spettatori di noi stessi; ma è peculiarità della natura artistica indulgere a tale introspezione anche nei momenti della passione più disturbante, e trarre di lì materiali per l'arte. [...]

La risposta alla domanda, fino a che punto l'attore sente? è perciò, qualcosa del genere: Egli è in uno stato d'eccitazione emozionale sufficientemente forte da fornirgli gli elementi dell'espressione, ma non abbastanza forte da turbare la sua coscienza col fatto che sta solo immaginando – sufficientemente forte da dare alla sua voce il tono necessario e l'aspetto necessario ai suoi lineamenti, ma non abbastanza forte da impedirgli di modulare l'uno e disporre gli altri secondo un modello preconcepito. La sua passione deve essere ideale – simpatetica, non personale.

Il critico inglese George Henry Lewes si inserisce autorevolmente nella discussione sulla recitazione che attraversa l'Ottocento a partire dalle tesi diderotiane, spostando però sensibilmente i termini della questione. Lewes rileva innanzi tutto l'«antinomia» di fondo del lavoro

dell'interprete, che è sempre in bilico nel rapporto con il personaggio fra empatia e finzione, fra coinvolgimento e distacco. L'attore «sente» ciò che prova in scena, scrive infatti Lewes, ma allo stesso tempo deve «recitarlo»: «Se davvero sente, non può recitare; ma non può recitare se non sente». Il punto dunque non è stabilire quale sia l'approccio migliore per l'attore (se quello coinvolto o quello distaccato) ma «fino a che punto» egli viva davvero le passioni che manifesta artisticamente in scena. La risposta di Lewes evidenzia la necessità di un coinvolgimento emotivo (uno «stato d'eccitazione emozionale») sufficientemente forte da accendere in lui la scintilla dell'espressione ma non così prevaricante da impedirgli il controllo cosciente della propria interpretazione.

CONSTANT COQUELIN, *L'arte e l'attore* (1880) e *L'arte dell'attore* (1894), in Id., *L'attore e la recitazione*, trad., introduzione e note di V. De Gregorio Cirillo, *Acting Archives Review*, Napoli 2018, pp. 64-5, 83-4

Una questione divide in due campi chi fa teatro e cioè se l'attore deve condividere le passioni della propria parte, piangere per far piangere, oppure se deve restare padrone di sé anche nei moti più appassionati, più travolgenti del suo personaggio, non provare nessuno dei sentimenti che esprime, in una parola, per emozionare nel modo più sicuro, non essere personalmente emozionati, cosa che costituisce il *paradosso* di Diderot. Ebbene! Penso che questo paradosso sia sacrosanta verità e sono persuaso che un attore non può essere grande se non a patto di dominarsi in modo assoluto e di poter esprimere a volontà sentimenti che non prova, che mai proverà e che secondo la propria natura non potrebbe provare. Proprio per questo il nostro mestiere è un'arte! E per questo noi creiamo! La stessa facoltà che permette al drammaturgo di far scaturire dalla propria mente, armato di tutto punto, un Tartuffe o un Macbeth, benché sia, lui poeta, un uomo onestissimo, permette all'attore di far proprio quel personaggio, di montarne e smontarne facilmente a suo piacimento i meccanismi senza smettere per un momento di essere lui tutt'altro e di restare perfettamente distinto, come il pittore resta distinto dalla tela. L'attore è all'interno della propria creazione, ecco tutto.

Dalla propria sfera interiore muove le fila che fanno esprimere ai personaggi l'intera gamma dei sentimenti umani e quelle fila, costituite dai suoi nervi, deve tenerle saldamente in mano e servirsene a suo intendimento. Non dico che non avvenga senza fatica, si può arrivare fino allo sfinimento, dipende dal temperamento, ma bisogna disciplinare il proprio dispendio di forze!

L'attore compone il proprio personaggio. Attinge dall'autore, attinge dalla tradizione, attinge dalla natura, coglie da quanto sa degli uomini e delle

cose, dalla sua esperienza, dalla sua immaginazione, a dirla in breve fa il proprio lavoro, e una volta fatto ha la sua parte, la vede, la possiede, la abita, ma non gli appartiene!

Questo fa sì che il vero attore sia sempre pronto. Può assumere la sua parte in un momento qualsiasi e suscitare immediatamente l'impressione desiderata. Domina il riso, le lacrime, l'orrore; non ha bisogno di aspettare di essere suggestionato o che la grazia l'illumini dall'alto. [...] Questo impedisce di essere naturale? Niente affatto. Ma la mente dell'artista deve rimanere libera e le emozioni, persino quelle personali, devono spegnersi al limitare del pensiero.

[...] Per creare un'opera d'arte il pittore ha i colori, una tela e i pennelli, lo scultore l'argilla, lo scalpello, la sgorbia; il poeta ha le parole e la lira, cioè il ritmo, la misura e la rima; l'arte differisce secondo lo strumento. Ebbene, lo strumento dell'attore è se stesso.

La *materia* della sua arte, quello che manipola e plasma per trarne la creazione, è il proprio volto, il proprio corpo, la propria vita. Ne consegue che l'attore deve essere doppio. Ha il suo *uno* che è lo strumentista, il suo *due* che è lo strumento. L'*uno* concepisce il personaggio da creare o piuttosto, poiché l'ideazione spetta all'autore, lo *vede* come l'autore lo ha delineato: è Tartuffe, Amleto, Arnolphe, Romeo e il *due* realizza quel modello. Questo sdoppiamento è la caratteristica dell'attore.

Nei decenni conclusivi dell'Ottocento, mentre le nuove poetiche del Naturalismo si affacciano prepotentemente sulle scene europee, l'attore francese Constant Coquelin riprende con vigore le tesi diderotiane. Il *Paradoxe*, secondo Coquelin, evidenzia infatti una «sacrosanta verità», e cioè l'impossibilità per l'interprete se non di essere presente a sé stesso mentre recita. Circostanza che porta gli «attori grandi» a dominarsi di fronte al pubblico «nel modo più assoluto». Il punto decisivo, per Coquelin, è che l'attore deve essere inteso come un artista in senso pieno e che perciò, come tutti gli artisti, «compone» ciò che fa. Ma l'attore è un artista particolare: compone infatti di fronte al pubblico, utilizzando il proprio corpo e la propria figura complessiva. Lo strumento dell'attore, cioè, è lui stesso. In questo senso egli è sempre sdoppiato (il suo «uno» è lo strumentista, il suo «due» è lo strumento) ed è solo perciò nella consapevolezza profonda di tale meccanismo che l'attore trova la ragione ultima nonché la forza più precisa della propria arte.