

Elena D'Angelo

IL PARADOSSO DEL CLICHÉ

Indice

Introduzione

Sulle teorie della tradizione fisiognomica	1
---	---

Appendice all'Introduzione

Immagini	13
-----------------------	----

Capitolo 1

La codificazione del gesto nella tradizione del teatro occidentale

1.1 La danza occulta: strategie di formazione nell'era del grande attore	22
1.2 Tecniche di espressione e qualità ritmiche: gli esercizi tripartiti di Bon.....	24
1.3 Il montaggio del cliché: le sequenze di Morrocchesi	30
1.4 Il movimento riflesso e l'impulso volitivo: le intuizioni di Gattinelli	35
1.5 Della nazionalità dell'arte drammatica e delle diverse tipologie di morte: il manuale di Alamanno Morelli.....	38
1.6 Funzioni drammaturgiche e codificazioni sceniche: un'ipotesi di Codificazione	43

Appendice al Capitolo 1

Dizionario	49
-------------------------	----

Immagini	59
-----------------------	----

Capitolo 2

Il cliché nel lavoro del Grande Attore

2.1 Il Grande Attore: una metafora geologica	107
2.2 Per una definizione dello stile recitativo del Grande Attore	109
2.3 L' <i>Otello</i> di Salvini: un'analisi della ricostruzione di Tuckerman Mason	111
2.4 L' <i>Otello</i> che sorride	119
2.5 Adelaide Ristori: la <i>colorita naturalezza</i>	124
2.5.1 Maria Stuarda	124
2.5.2 Lady Macbeth	129

2.6 Stile e contraddizioni di una Prima Attrice	131
2.7 Itinerario nella critica Russa	133
2.8 Un teatro del corpo	137

Appendice al Capitolo 2

Immagini	144
-----------------------	-----

Capitolo 3

Il dibattito sul naturalismo

3.1 Il Grande Attore e il teatro naturalista: collocare il dibattito	157
3.2 Cambia il repertorio, cambia lo stile: per un'indagine sulla relazione tra drammaturgia del testo e drammaturgia dell'attore	163
3.3 L' <i>Otello</i> di Emanuel: primi passi verso l'estetica naturalista. Tradizioni e Contraddizioni	167
3.4 Linee di continuità: la scena di morte	171
3.5 Salvini maestro di naturalismo: eredità e pedagogia	174

Capitolo 4

Indagine sulla prospettiva novecentesca

4.1 Cliché e azione reale: il nodo della questione	181
4.2 Forme versus forze: le forze motrici dentro le espressioni	183
4.3 Il metodo delle azioni fisiche: la proposta pedagogica di Stanislavskij nel diario di Toporkov	186
4.4 La doppia natura del cliché	192
4.5 Il teatro di Convenzione Cosciente: un nuovo attore per un nuovo teatro	195
4.6 Dal maestro all'allievo: la biomeccanica spiegata da Ejzenstejn	198

Appendice al Capitolo 4

Immagini	206
-----------------------	-----

Conclusioni	208
--------------------------	-----

Bibliografia	216
---------------------------	-----

Introduzione

Sulle teorie della tradizione fisiognomica

La fisiognomica è una scienza regale mediante cui vengono perfettamente conosciute, ricorrendo ad alcune congetture, le condizioni degli uomini. Il viso è comunemente profeta ed indice, esso rivela e denuda il cuore e le voci di interni pensieri e cogitazioni, al punto che tutte queste cose vengono conosciute nella prospettiva fisiognomica (B. COCLÈS, *Le compendio net briefenseignement de la physognomie*, Paris 1550).

Le teorie della fisiognomica permeano gli studi sull'attore a partire dalla seconda metà del Settecento. Le ipotesi avanzate sulla corrispondenza tra stati interiori e formulazioni esteriori (espressione del viso in particolar modo) soddisfano la crescente richiesta di un vasto pubblico che coltiva in quegli anni il gusto per lo studio del viso, se non altro come abitudine sociologica, prima ancora che come scienza.

Nel volume *Storia del viso* Courtine e Haroche ripercorrono le tappe dell'evoluzione degli studi di fisiognomica partendo proprio dall'osservazione del fenomeno prima dal punto di vista sociologico, poi dal punto di vista medico e scientifico.

Il rinato interesse per le teorie della fisiognomica agli inizi del XVI secolo assume tratti originali a partire dalla rielaborazione dei concetti basilari desunti dalla tradizione degli studi fisiognomici antichi e medievali.

Rimane vero l'assunto aristotelico secondo il quale la fisiognomica è lo studio delle passioni naturali dell'uomo, ma vi si aggiunge un connotato di analisi degli statuti della società.

La fisiognomica diventa una «scienza dell'invisibile»¹ attraverso cui operare un controllo sull'uomo sociale interiore. Il rapporto tra corpo e anima è codificato in un linguaggio che può essere letto e interpretato. La fisiognomica rispetta i principi della semiotica medica rilevando «gli indici che affiorano alla superficie del corpo»² e convertendo quei segni dotati di senso in vizi, virtù, inclinazioni e passioni dell'anima secondo le più diffuse convenzioni dell'epoca.

¹ J. J. COURTINE, C. HAROCHE, *Storia del viso*, Trad. Gianfranco Marrone, Sellerio Editore, Palermo 1992, p. 35.

² Ivi, p. 36

Fisiognomica e medicina sono in realtà pratiche molto vicine almeno fino al XVIII secolo, quando la fisiognomica diventerà scienza divinatoria. Il movimento di lento distacco tra fisiognomica e medicina approda alla formulazione di un immaginario classico del corpo, liberato da quelle indicazioni biologiche tipiche della concezione medievale, un corpo «riferito a se stesso, ordinato dalla ragione, abitato da un soggetto, individualizzato da un'espressione»³. L'io assume una forma sempre più concreta e personalizzata, così la fisiognomica diviene uno strumento di «rafforzamento delle auto costrizioni, di controllo che ogni individuo esercita sui segni manifesti delle proprie passioni»⁴.

La fisiognomica recupera la gerarchia che era propria alla tradizione antica, ponendo come primo e fondamentale strumento di indagine lo studio del viso, o più precisamente della *faccia* che è «la rappresentazione dell'uomo interiore attraverso un insieme di indici corporali ed esteriori»⁵.

Il *linguaggio delle facce* è oggetto di un duplice movimento: di svelamento della dimensione interiore occultata dall'ambivalenza generale dell'espressività individuale⁶ e di educazione e controllo attraverso un insieme di pratiche codificate in trattati, le *regole di buone maniere* che si impongono come pratica del corpo.

La stagione della rinascita della fisiognomica è inaugurata dall'opera di Giovan Battista Della Porta *Della Fisionomia dell'uomo*. Il testo di Della Porta del 1586 domina la produzione di trattati di fisiognomica fino alla metà del XVIII secolo. Il paradigma che regola la sistemazione del trattato è di natura zoomorfa: è ampiamente accettato e diffuso il principio di relazione tra fisionomia e carattere degli animali secondo cui «le somiglianze morfologiche rendono conto del carattere»⁷. Della Porta costruisce un sistema di sillogismi che regolano il rapporto tra significato e significante, tra forma e contenuto. In particolare dedica il primo capitolo della sua opera allo studio del viso, rintracciando quei *segni eletti* – strutturali ed espressivi – che svelano il carattere interiore. Il capo grande è chiaro segno di «rozzo ingegno, dappocaggine e indocilità»⁸ L'apparto dimostrativo che Della Porta mette in atto dà

³ J. J. COURTINE, C. HAROCHE, *Storia del viso*, cit., p. 42.

⁴ Ivi, p. 42.

⁵ Ivi, p. 40.

⁶ Ivi, p. 14.

⁷ Ivi, p. 46.

⁸ G. B. DELLA PORTA, *Della fisionomia dell'uomo*, Guanda Editore, Parma 1971, p. 114.

conto dei riferimenti zoomorfologici che si rintracciano nella tradizione della fisionomia: «l'asino ha gran capo ed è stolido vile e di basso animo [...] il cefalo è di gran testa ed è stimato da tutti sciocco e ridicolo»⁹. Il testo è accompagnato da una serie di tavole che organizzano il dialogo tra il volto umano e le facce animali.

Lo stesso impianto strutturale e sostanziale si rintraccia nell'opera di Charles Le Brun *Le figure delle passioni* che tuttavia pone in discussione l'analogia tra anima e corpo basata sul sistema dei segni: gli effetti dell'anima sul corpo non vengono più pensati in termini di metoscopia, ma confluiscono in un sistema più complesso e mobile: quello delle passioni. La fisiognomica si allontana dal suo impianto semiologico: il viso non è più lo specchio dell'anima ma «l'espressione fisica delle sue passioni»¹⁰.

Questo comporta l'introduzione di un altro sistema di riferimento, quello organico, in cui l'uomo è appunto un *organismo* le cui relazioni tra stati interiori e manifestazioni fisiche non sono ricollegabili a concetti filosofici e astrologici, ma hanno un fondamento fisiologico. Benché permangano nel testo di Le Brun riferimenti anche iconografici al sistema zoomorfologico – ricordiamo la serie di disegni in cui compaiono sistematicamente le morfologie facciali dell'uomo e degli animali – possiamo piuttosto parlare di una *anatomia delle passioni* cui prende parte un altro universo di riferimento: quello della medicina, dell'anatomia, della geometria e del calcolo¹¹.

I segni che affiorano sulla superficie del volto – la forma del cranio, l'ampiezza della fronte, l'espressione e la mobilità dello sguardo – non hanno più un valore assoluto, ma si costruiscono in un sistema di riferimento geometrico e astratto: sarà la teoria degli *angoli facciali* di Camper a formalizzare quanto appare solo intuitivamente nell'opera di Le Brun¹². Le Brun costruisce un sistema che moltiplica le possibili relazioni tra i segni morfologici creando una sorta di grammatica visiva

⁹ G. B. DELLA PORTA, *Della fisionomia dell'uomo*, Guanda Editore, Parma 1971, p. 114.

¹⁰ J. J. COURTINE, C. HAROCHE, *Storia del viso*, cit., p. 62.

¹¹ Come scrive in proposito Haroche: «Le rappresentazioni zoomorfe di La Porta e Le Brun non hanno lo stesso valore. Per Da Porta sono un elemento indispensabile della figurazione umana: la relazione tra uomo interiore e uomo esteriore viene da essa legittimata [...] in Le Brun le rappresentazioni zoomorfe sono una concessione alla tradizione fisiognomica che, per i pittori dell'epoca, serviva soltanto come sfondo per l'esercizio di riprodurre teste con espressioni animalizzate», p. 63.

¹² P. CAMPER, *Dissertation sur les variétés naturelles qui caractérisent la physionomie des hommes*, tr. franc. Paris-La Haye, 1791.

che «disincarna l'indice dal corpo morfologico in cui era iscritto come marchio»¹³. Nelle tavole iconografiche Le Brun costruisce un codice di lettura che permette di interpretare e classificare le differenti combinazioni dei segni sul volto. Ogni passione è rappresentata all'interno di una griglia geometrica in cui vengono collocati gli organi di espressione. Si tratta dunque di una «traduzione plastica della retorica dei toni e delle facce» in cui è possibile, partendo dal grado zero del sistema – il volto a riposo – passare da una figura all'altra mediante una serie di combinazioni e variazioni dei tratti morfologici.

Le figure del testo hanno senso in quanto «si offrono alla lettura nella loro successione, nella loro differenza regolata»¹⁴ e la chiave di lettura del sistema messo a punto da Le Brun è proprio la *regola* ovvero lo scarto in rapporto alle coordinate della griglia che costituiscono la trama del dispositivo. Le variazioni da una figura all'altra riguardano spesso piccoli dettagli: l'inclinazione delle sopracciglia o l'orientamento degli angoli della bocca. I segni morfologici entrano a far parte di un sistema combinatorio più simile ad un alfabeto che ad un vero e proprio linguaggio, per cui ogni variante nella successione delle figure può rappresentare «il passaggio da una passione all'altra o illustrare una differenza di grado nell'espressione della stessa passione»¹⁵.

È un passaggio centrale per gli studi dell'influenza della fisiognomica sui trattati ad uso dell'attore poiché introduce il concetto del movimento del volto che si esprime: l'espressione non è più un marchio eterno, immutabile, segno di una organizzazione superiore della materia umana, ma diviene la rappresentazione esteriore di una sostanza interiore mobile ed effimera: la passione.

Hubert Damish, nel suo saggio che accompagna la riedizione più recente dell'opera di Le Brun ricostruisce il legame tra le *maschere delle passioni* di Le Brun e la centralità del lavoro dell'attore nella ridefinizione dei canoni della rappresentazione – anche pittorica – delle passioni umane.

Se la pittura delle passioni presuppone che se ne osservino gli effetti visibili e naturali, quale oggetto dell'osservazione può darsi in una società in cui «tutti gli

¹³ J. J. COURTINE, C. HAROCHE, *Storia del viso*, cit., p. 65.

¹⁴ H. DAMISH, *L'alphabet de masque*, in «Nouvelle Revue de Psychanalyse», n. 2, 1980.

¹⁵ Ibidem.

uomini ritengono opportuno dare a vedere di non sentirne alcuna (ndr. Passione)?»¹⁶. L'attore si pone al centro di questo paradosso in cui «l'espressione mostra i veri caratteri di ogni cosa e tutto ciò che è finto sembra essere vero»¹⁷.

Nel testo dello Engel *Ideen zu Einer Mimik* la centralità del ruolo dell'attore nell'indagine sulla relazione tra stati interiori e manifestazioni interiori è palesato fin nel titolo¹⁸.

Dalla metà del '700 il pensiero medico europeo, come del resto il pensiero filosofico, si dibatteva tra due orientamenti: il meccanicismo e il vitalismo. Il primo riteneva che il corpo umano funzionasse meccanicamente in virtù dello spirito che, situato nel cervello, influenzava gli organi e le loro funzioni; il secondo riteneva che l'anima permeasse tutto il corpo, le cui funzioni non avvenivano secondo le leggi della chimica e della meccanica, ma in base a una legge teleologica chiamata il principio vitale. Alla luce di queste teorie venivano interpretate le malattie e stabilite conseguentemente le terapie. Agli inizi dell'800 prevalse in Europa e in Italia la teoria vitalistica che partendo dagli studi di von Hallen sullo stimolo nervoso e la contrazione muscolare, fu elaborata da Cullen e Brown in Scozia con *La teoria degli stimoli*. Rasori (Parma, 1766 - Milano, 1837) aveva introdotto in Italia e in Germania le teorie braunoniane modificandole con la teoria del contro-stimolo, in base al quale esistevano nell'organismo una diatesi stenica e una diatesi astenica, l'equilibrio tra le diatesi era la salute; la malattia era lo squilibrio che avveniva per la prevalenza di una diatesi sull'altra a seguito di stimoli esterni. La terapia mirava a ristabilire l'equilibrio con un controstimolo.

Alla luce di queste precisazioni è più facile ricostruire l'itinerario che ha condotto Rasori, medico conosciuto in Italia proprio per aver introdotto i principi della teoria del controstimolo in medicina, ad interessarsi ad un testo che si occupa dell'attore.

Se «un appariscente vizio del corpo è additamento di vizio dell'animo»¹⁹ si rende possibile indagare l'interiorità a partire dai segni corporei esteriori e l'attore in

¹⁶ L'encyclopedie, voce Passion (peinture), vol. XII, p. 151.

¹⁷ LE BRUN, *Le figure delle passioni*, cit., p. 13.

¹⁸ Per una completa analisi dell'opera di Engel ho fatto riferimento al saggio introduttivo di L. MARITI, *Tra scienza dell'uomo e scienza dell'attore*, in J. J. ENGEL, *Lettere intorno alla mimica*, E&A Editori Associati, 1993.

¹⁹ J. J. ENGEL, *Lettere intorno alla mimica*, cit., p. XIX.

grado di gestire e combinare questi segni esteriori è posto al centro di una più ampia indagine del rapporto tra interiorità ed esteriorità.

Nella nota a cura del traduttore, il medico Giovanni Rasori sottolinea l'impianto analitico dell'opera che la distingue da altri volumi francesi (si riferisce probabilmente al volume di Diderot) per la sistematicità e l'organizzazione con cui vengono ordinati i materiali d'indagine ma soprattutto per la conformità al «sano gusto scientifico della nostra età»²⁰. Alcune precisazioni sono d'obbligo per il traduttore che nel difficile compito di traslare l'opera dal tedesco all'italiano rischia di compromettere alcune importanti sfumature delle parole scelte dall'autore. Rasori traduce *contraffacenti* là dove Engel usa il termine *mahlenden*, letteralmente «dipingenti», contrapponendo il gesto pittorico al gesto esprime. Le due grandi categorie gestuali si distinguono in maniera tale che la prima definisca quei gesti che «imitano o contraffanno obbiettivi o movimenti» mentre la seconda definisca quelli che «rappresentano l'affezione intima dell'animo»²¹.

Il gesto contraffacente «il cui abuso è frequente peccato degli attori»²² rimanda ad un universo di usi e consuetudini teatrali che l'autore si pone l'obiettivo di regolare.

Due lettere risultano centrali per delineare i principi di fondo che strutturano e regolano il trattato.

Nella lettera IV l'autore riferendosi alle diverse modalità con cui «nazioni diverse esprimono al di fuori ciò che dentro sentono» riporta l'esempio del modo Europeo e di quello Orientale di esprimere *Rispetto*. Scrive Engel:

L'Europeo volendo con gli atti dare argomento di rispetto, di venerazione, si nuda il capo; l'Orientale se lo cuopre; quegli nella massima effusione di cotesto sentimento curva soltanto il capo e il dosso, tutt'al più piega il ginocchio; questi, volendo anch'egli esprimere la somma riverenza, nasconde il capo e prostrasi faccia a terra²³.

²⁰ J. J. ENGEL, *Lettere intorno alla mimica*, cit., p. V.

²¹ Ivi, p. V.

²² Ibidem.

²³ Ivi, p. 24. Sul tema della nazionalità del gesto Engel tornerà nella lettera VIII descrivendo due gesti del repertorio espressivo italiano: la diffidenza e la noncuranza (immagini in appendice all'introduzione).

Togliendo tutti i dati accidentali del gesto, come la sua collocazione nel tempo o nello spazio, rimane «il segno caratteristico di questo sentimento, cioè lo abbassarsi, il raccorciarsi del corpo»²⁴. È il *segno base* del sentimento che si incontra «presso tutte le nazioni, in tutte le condizioni, in tutti i caratteri, in ambo i sessi, sebbene con varie modificazioni»²⁵. Questo segno base subisce dunque delle *modificazioni*, ad esempio nel passaggio da *Rispetto* a *Venerazione*, il grado dell'inchino si amplifica finché l'uomo «si conguaglia alla terra su cui si butta bocconi perdendo tutta la dimensione della sua altezza»²⁶; viceversa nel passaggio da *Rispetto* a *Disprezzo*, il grado dell'inchino si annulla «col tener ritto capo e tronco e quasi sforzarsi di crescere l'altezza di tutto 'l corpo»²⁷. Engel non rintraccia un mutamento di *forme* ma individua una dinamica di *forze* che possono essere costruite e combinate partendo da un segno base.

Nella Lettera VIII Engel nel definire con maggiore precisione la differenza tra gesto contraffacente e gesto esprime – il primo *imitazione* dell'oggetto del pensiero; il secondo *rappresentazione* del contenuto emotivo – arriva a delineare uno dei principi basilari dell'arte attoriale, quello dell'induzione del sentimento. Il gesto contraffacente che imita l'oggetto del pensiero non ha di per sé un contenuto emotivo, si tratta di una semplice disposizione di forme esteriori che descrivono un atteggiamento attenendosi ad un costrutto puramente concettuale e mantenendo un'unica dimensione: quella spaziale. Il gesto contraffacente appare naturale, credibile in virtù del fatto che «nell'atto stesso di narrare l'avventura, le sue proprie idee [dell'attore, ndr] hanno ricevuto una cotal giunta di vivacità, per cui non può fare di non accoppiare l'espressione ai lineamenti del volto e all'atteggiamento delle membra»²⁸. Il gesto contraffacente «opera troppo possentemente perché non abbiano ad aprirsi impetuosamente il varco fuor dell'anima producendo sembianti e movimenti»²⁹. Vale a dire che attraverso l'imitazione, la rappresentazione puramente esteriore di un atteggiamento, si avvia un processo di induzione del sentimento che

²⁴ J. J. ENGEL, *Lettere intorno alla mimica*, cit., p. 24.

²⁵ Ibidem..

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ivi, p. 57.

²⁹ Ivi, p. 58.

disponendo lo stato interiore secondo le necessità del caso apre la via all'espressione profonda e vitale del contenuto emotivo.

Il procedimento può essere riassunto secondo il seguente grafico:

Gesto contraffacente → Stato emotivo → Gesto esprime.

Si tratta di un'organizzazione del sistema espressivo che prevede un metodo, una gestione dei materiali a disposizione dell'attore non casuale, ma legata ad una precisa traiettoria d'azione. E di *azione* si tratta: non di una semplice disposizione nello spazio ma di una concertazione nel tempo, di un *work in progress* che ha degli sviluppi e delle tappe precisissime.

Sono indicazioni essenziali che sembrano aprire una riflessione più profonda e articolata sul lavoro dell'attore. L'osservazione e l'imitazione si inseriscono in un percorso di costruzione della parte basato su dinamiche di composizione e montaggio che anticipa la proposta pedagogica di tutto il secolo.

Una parte sostanziale di questa proposta pedagogica eredita dal testo di Engel il criterio semiotico e il metodo iconografico. Quest'ultimo in particolare è terreno di scontro e riflessione sulle possibilità di organizzare attraverso un apparato di immagini il repertorio cinesico dell'attore. I rischi di questa operazione di formalizzazione appaiono evidenti nel confronto tra approccio fisiognomico – Lavateriano – e approccio mimico – Engeliano –. Franco Ruffini ha condotto un interessante studio in proposito riportando alcune osservazioni di Lavater sull'apparato iconografico dell'opera di Engel.

Si tratta di 22 figure, sulle 40 complessive contenute nelle *Ideen*, che Lavater fece pubblicare nell'edizione dei *Frammenti di Fisionomica* del 1786. La scelta delle immagini è largamente influenzata dal metodo diagnostico lavateriano: l'autore sceglie figure in stato di inattività, lo scopo è quello di individuare dei tratti fisici stigmatizzati in grado di sintetizzare lo stato interiore attraverso pochi e chiari segni sostanzialmente invariabili.

La meditazione, raffigurata da un uomo a braccia conserte, in piedi, col busto leggermente proteso in avanti, il capo e lo sguardo rivolti verso il basso, è un'immagine semplice da catalogare poiché «ogni movimento si tace, l'occhio si ficca immoto guardando diritto dinanzi a sé, ed il capo si ripiega giù al petto»³⁰. Per

³⁰ J. J. ENGEL, *Lettere intorno alla mimica*, cit., pp. 74 e ss.

Lavater è l'immagine di un uomo di mondo scaltro e calcolatore. Engel riporta, a chiarimento dell'immagine precedente, una seconda immagine, che presenta qualche variante: dopo essersi reclinato in avanti a braccia conserte, l'uomo si flette lievemente all'indietro, solleva il capo che era invece abbassato e dispone le braccia a mani congiunte dietro la schiena (Fig.10-11). Lavater, refrattario alle sequenze, rileva in questa espressione, che non è se non una continuazione-variante della prima, un uomo molto ordinario. Lavater tende a congelare, a fissare; Engel è attento alla dimensione temporale, alla costruzione dell'azione mediante momenti successivi, che pur conservando un senso proprio e una intrinseca struttura, non possono e non devono essere decontestualizzati dall'azione che contribuiscono a costruire.

L'attenzione di Engel alle sequenze è confermata nella lettera X, in cui l'autore descrive il passaggio dallo stato di riposo a quello di attività. Riporto di seguito un estratto dal testo:

Un uomo in istato di riposo, a cui s'appresti un'occasione, un incentivo ad esterna attività, anche prima che cotesta attività si di sviluppi darà già a divedere col contegno suo d'esservi predisposto. [...] Nello star seduto, la positura la più lontana da ogni attività si è quella di sdrajare il corpo all'indietro, incrocicchiar le braccia al petto, posar un ginocchio sull'altro; così per lo contrario, l'ultima positura nelle serie delle tranquille presso a tramutarsi in attività si è quella in cui si raddrizza il tronco, lo si volge verso l'oggetto onde si è colpiti, si scostano i piedi e si tengono si che meno eschino d'appiombo e calchino di già il terreno, mentre le mani svoltesi dal petto s'appigliano alle ginocchia³¹.

Nell'estratto riportato Engel dichiara l'esistenza di un principio guida nella composizione dell'azione: la presenza di un *grado* dell'azione. Questa ipotesi ci permette di pensare l'azione come un'unica traiettoria in cui il frammento iniziale e quello finale si compongono secondo dinamiche di opposizione. Non esiste dunque all'atto pratico una posa per il RIPOSO e una posa per l'AZIONE, esistono due frammenti colti nel continuum di un'azione spazio temporale situati ai poli opposti di una traiettoria costruita dall'attore. Questi due frammenti o *cliché* restituiscono il significato dell'azione solo se pensati all'interno di un montaggio dell'azione.

³¹ J. J. ENGEL, *Lettere intorno alla mimica*, cit., p. 80.

Il testo engeliano chiarifica il significato e l'uso del gesto nell'arte recitativa: non uno strumento semplicemente descrittivo dell'oggetto rappresentato, bensì un segno evidente del rapporto tra soggetto e oggetto della rappresentazione. In tal senso è da intendersi la distinzione compiuta dall'autore tra gesti pittorici e gesti espressivi: «Pittura è per me qualunque rappresentazione sensibile della cosa stessa quale l'animo la pensa; espressione qualunque rappresentazione sensibile della forma e del modo con cui la pensa, dell'interno stato in cui viene a trovarsi nell'atto stesso di pensarla»³². Il gesto è espressione mimica sia dell'oggetto, sia dell'atteggiamento assunto verso l'oggetto. Non si esclude la dimensione personale e variabile dell'attore.

Engel contribuisce a superare la divisione effettuata da Lessing – gesti significativi, gesti pittorici e gesti pantomimici – e ad aprire la strada alla distinzione tra rappresentazione ed espressione, distinzione che sarà alla base delle teorie ottocentesche sul teatro. L'attore engeliano deve rendere presente attraverso il gesto, dominare il presente scenico attraverso l'azione mimica. Questa idea del gesto è lontana da qualsiasi codificazione a priori, perché ammette la vita sulla scena come elemento fondamentale della rappresentazione. Vita in cui gli attori sono costantemente in contatto con oggetti, situazioni, «con tutte quelle affezioni che nascono, pugnano, dileguansi, poi volgonsi altrove, poi ricompaiono di bel nuovo, poi finalmente si dissipano al tutto, insieme ad ogni risoluzione presa appena, poi rigettata, o secondo le circostanze, cangiata, sospesa, fermata. Tutte le quali cose sin qui allegate si riferiscono alla sola idea della presenza, che è quella appunto da cui l'effetto del dramma tutto dipende»³³. La teoria engeliana del gesto, dunque, supera il presupposto settecentesco del gesto autonomo dal testo e viceversa, per affermare l'idea dell'assoluto legame del gesto al contesto scenico. Il lavoro di costruzione prende avvio paradossalmente da un processo di smembramento, attraverso il quale l'attore identifica le passioni dominanti che costituiscono ciascun movimento affettivo, le combina poi in una linea d'azione coerente. Opera, dunque, un vero e proprio montaggio.

Nella sua *Teoria generale del montaggio* lo stesso Ejzenstejn cita più volte il trattato engeliano, in relazione al principio della performatività. Il teorico russo

³² J. J. ENGEL, *Lettere intorno alla mimica*, cit., p. 55.

³³ Ivi, p. 59.

riconosce all'azione due livelli: quello mimetico della rappresentazione; quello concettuale della generalizzazione. Semplificando, è necessario che l'attore abbia presente il carattere del personaggio che deve interpretare, quindi lo possieda a livello concettuale, poi, attraverso la mimesi, quindi l'azione fisica concreta, renda evidente il caso specifico, la specifica passione che accade a quel carattere in quel determinato contesto scenico. Sebbene questo procedimento non sia espressamente dichiarato nel testo engeliano, la deduzione di Ejzenstejn è confermata dal metodo di composizione della partitura, per cui è lo stesso Engel a riconoscere alla passione la funzione di chiave *generalizzante*.

La costruzione della parte dovrà essere in accordo sia con il carattere del personaggio, sia più in generale, con il senso globale del dramma.

Possiamo immaginare che l'attore lavori alla costruzione di una linea d'azione che poggia su dei punti di messa a fuoco, dei nodi di attrazione che funzionano «non come rappresentazioni ma come stimoli che provocano associazioni»³⁴. Questa sineddoche è valida nel cinema quanto nel teatro. È il teatro delle attrazioni, appunto, dove non siamo esposti al processo di formazione dell'azione – come invece accade nel cinema in cui il montaggio ci propone dettagli, primi piani e piani generali – ma all'azione che si dà completamente allo spettatore nella forma di un progetto compositivo grazie alla «catena di emozioni connesse con i compiti che gli attori si pongono passando da una fase all'altra della recitazione nel rispetto di un piano coerente».

Il risultato della corretta esecuzione del processo motorio, vale a dire il rispetto delle fasi di costruzione della partitura scenica, sarà un *disegno espressivo*. La definizione di disegno espressivo è molto vicina a quella di gesto contraffacente: in entrambi «se il movimento è eseguito in modo corretto, si crea un certo stato d'animo, proprio solo ad un dato processo motorio».

Il disegno espressivo o gesto contraffacente deve essere caratterizzato da un certo *accento*, ovvero da un contro movimento che contribuisca a farlo risaltare nella linea complessiva dell'azione. Ejzenstejn riconosce questa facoltà di accentuare il

³⁴ Si vedano in proposito i seguenti volumi: S. M. EJZENSTEJN, *Il montaggio*, a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia 1986; S. M. EJZENSTEJN, *Teoria generale del montaggio*, a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia 1985; S. M. EJZENSTEJN, *Movimenti espressivi come tecnica per il «Teatro delle Attrazioni»*, a cura di Carla Solivetti in «Stilb», n. 2, 1981.

gesto in alcuni procedimenti come gli *otkazy* – i rifiuti –: dare inizio alla linea dell'azione costruendo il movimento dalla sua traiettoria opposta.

Possiamo riconoscere questi *rifiuti* nella metodologia con cui Engel costruisce le sequenze di movimento e più in generale, come vedremo, nelle indicazioni che ci provengono dai manuali per attore e dall'analisi delle partiture di movimento di Salvini e della Ristori.

L'analogia più interessante sviluppata dal testo Engeliano è quella dell'attore-musico. Nel delineare il profilo dell'attore-musico Engel tenta la risoluzione di un aspetto centrale dell'azione dell'attore: il fatto che essa si sviluppa non solo come azione fisica nello spazio, ma anche come movimento emotivo nel tempo. L'azione dell'attore è in divenire, quindi impossibile da costruire col solo parametro della spazializzazione, senza rischiare di ucciderne la forza vitale. Nella realizzazione dell'opera d'arte figurativa l'artista deve rappresentare il momento immutabile, eterno, essenziale. L'artista figurativo seleziona un'istantanea, l'attore «non mostra una forma, non costruisce figurazioni, ma trasfigurazioni, accordando l'istantaneità delle forme visive con la loro trasformazione nel tempo»³⁵.

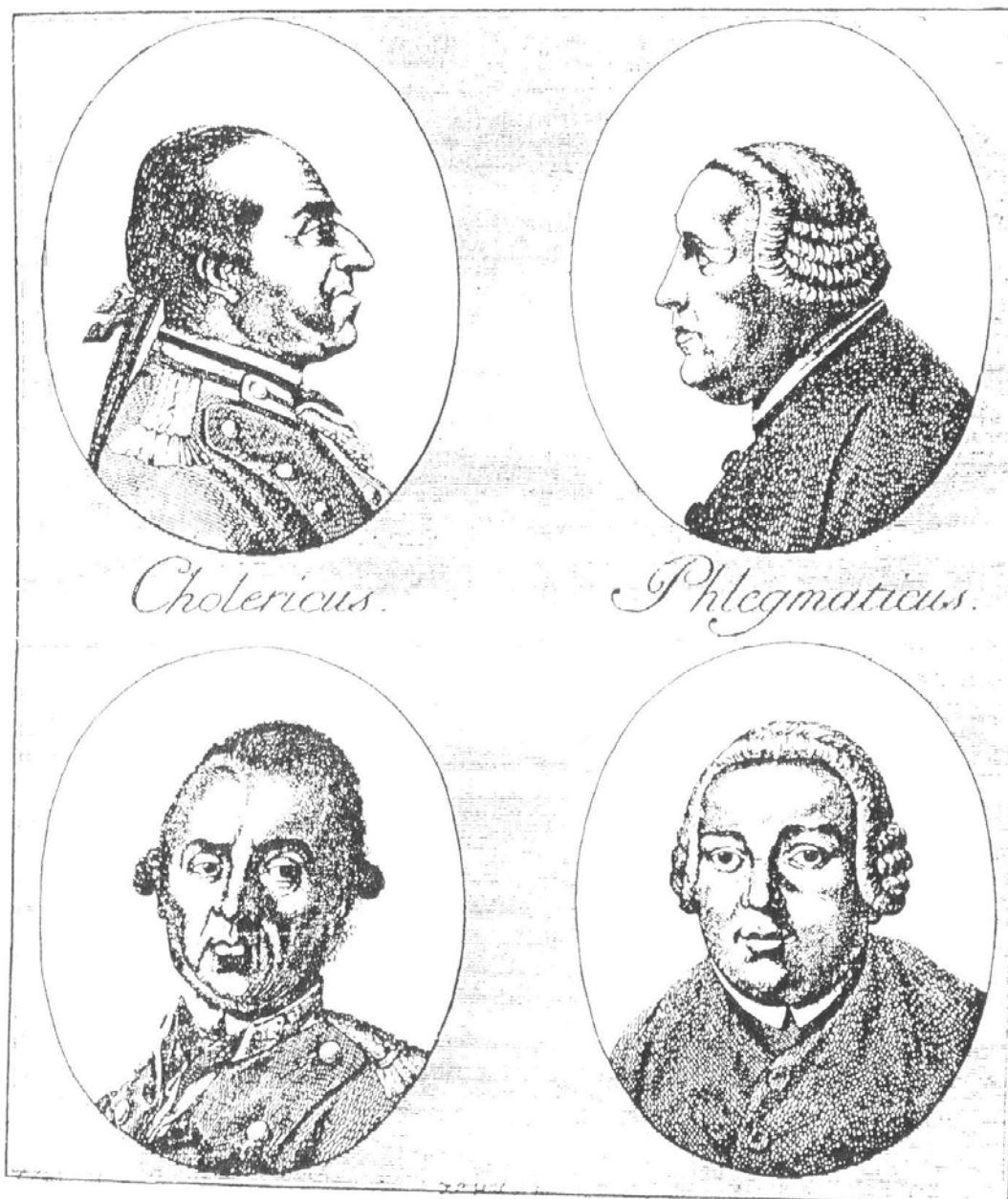
Il fraintendimento del testo engeliano da parte dei teorici italiani del teatro – pensiamo al Morrocchesi nel suo *Lezioni di declamazione* – è relativo ad una erronea lettura del testo, per cui si tenderà a guardare, più che alle fonti e al processo di composizione, al risultato finale, le pose, appunto, formalizzate in *cliché*.

Il filo conduttore che lega questi manuali all'opera engeliana è evidentemente il loro strutturarsi in base ad una pretesa scientifica: il criterio semiotico, ovvero la concezione del corpo come oggetto smontabile in segni decifrabili e l'azione concepita come un meccanismo combinatorio, sembra prevalere sul criterio musicale e organicista.

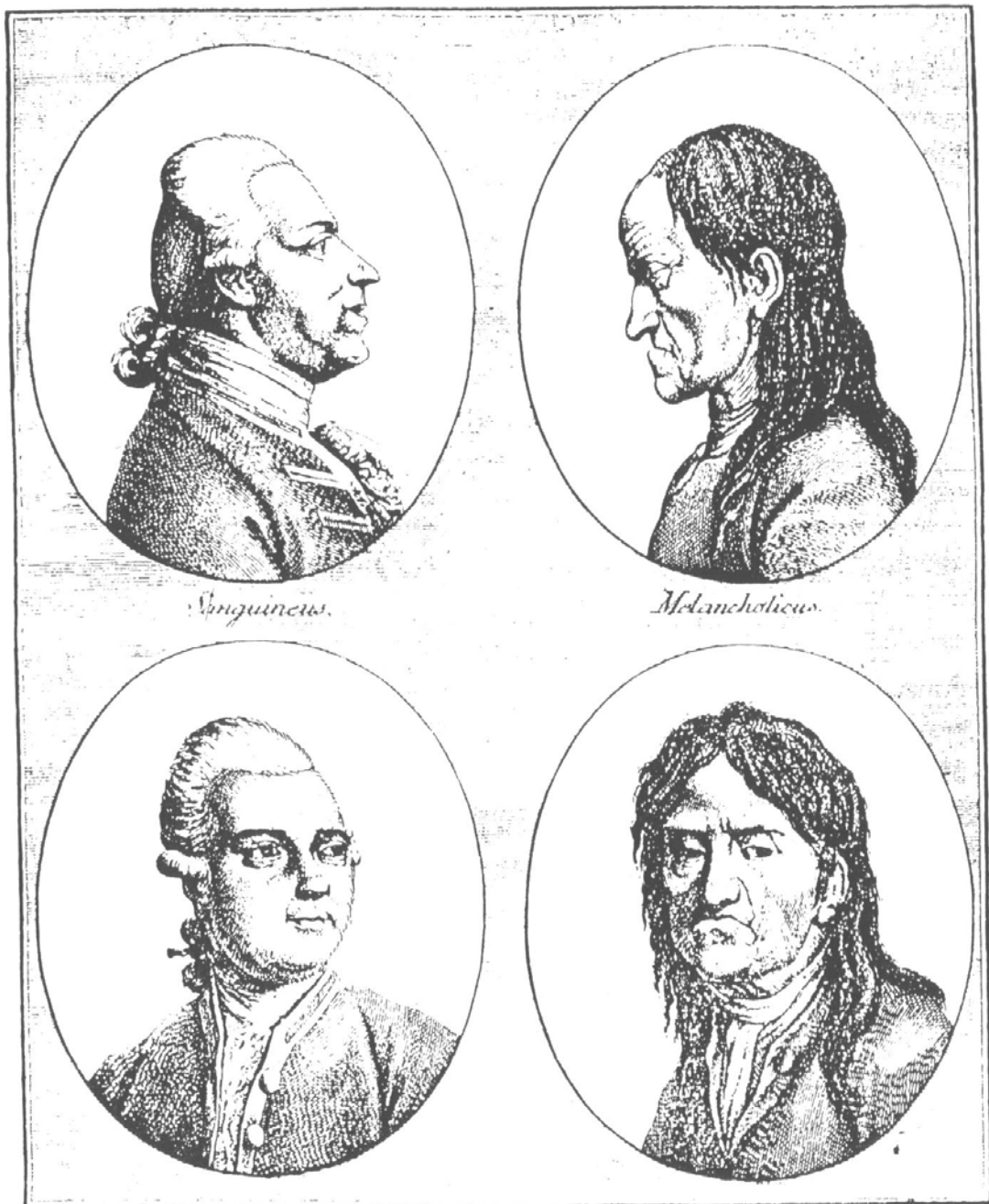
Il percorso proposto in questa ricerca intende ricostruire, attraverso la ricognizione degli studi sul tema, le strategie di codificazione del gesto nella tradizione del teatro occidentale nell'ottica di una loro rivalutazione nell'ambito della pedagogia, del lavoro dell'attore e della percezione dello spettatore.

³⁵ L. MARITI, *Tra scienza dell'uomo e scienza dell'attore*, cit., p. LVI

Immagini

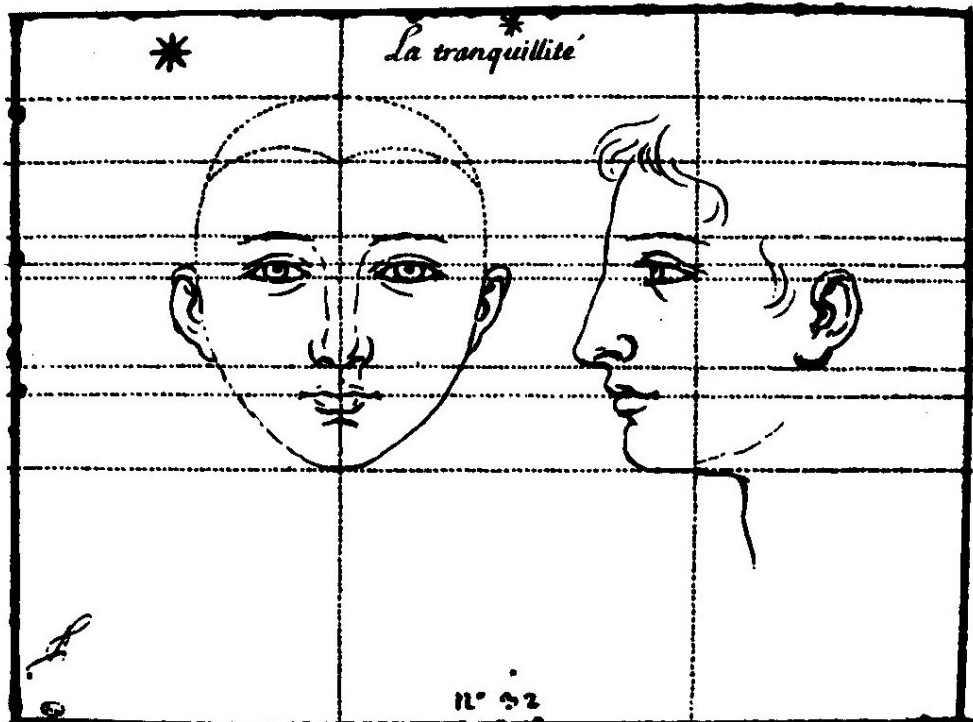


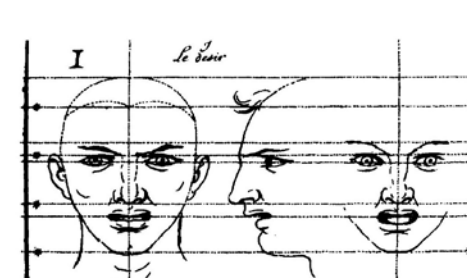
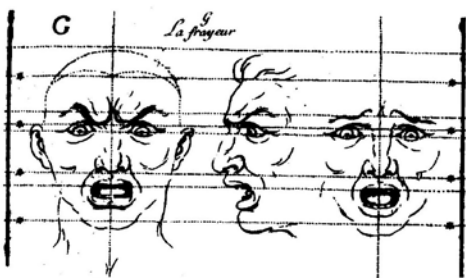
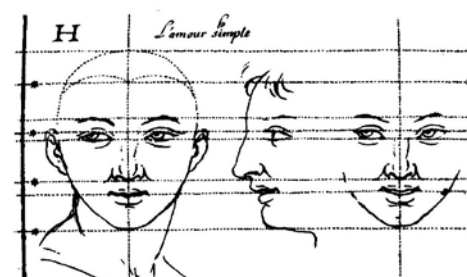
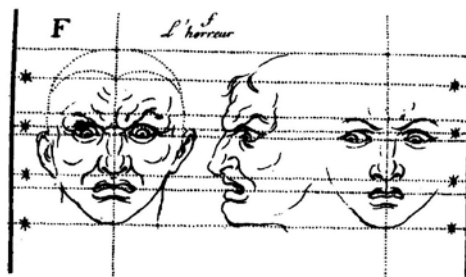
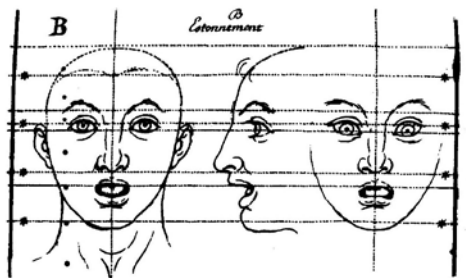
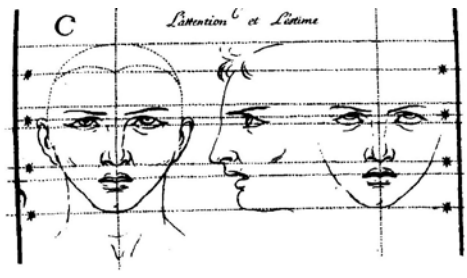
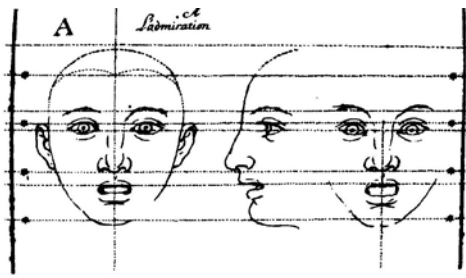
J. K. LAVATER, *La fisiognomica*, Atanor, Roma, 1984.

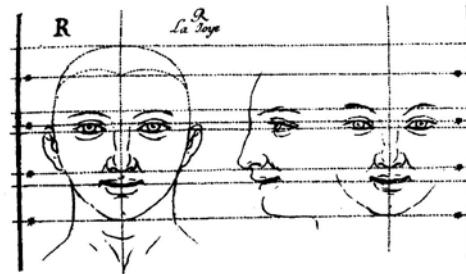
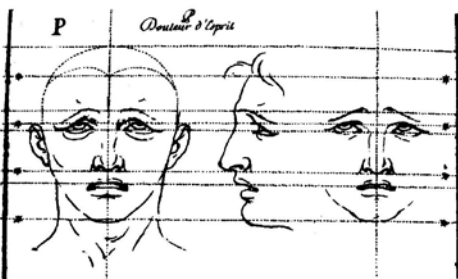
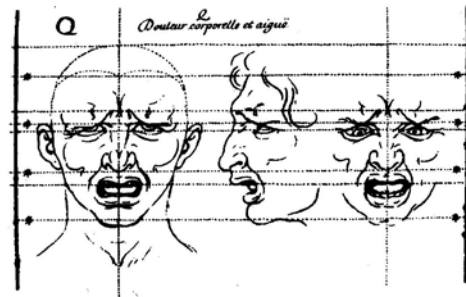
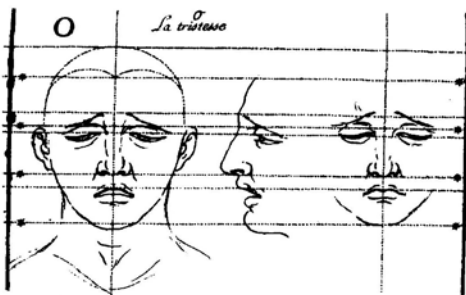
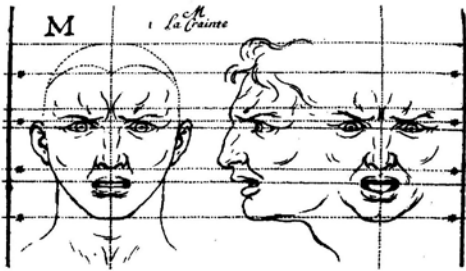
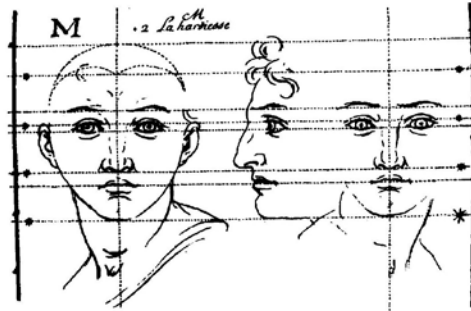
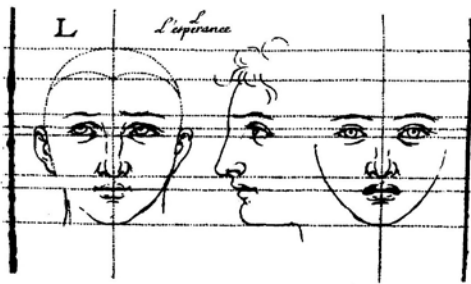


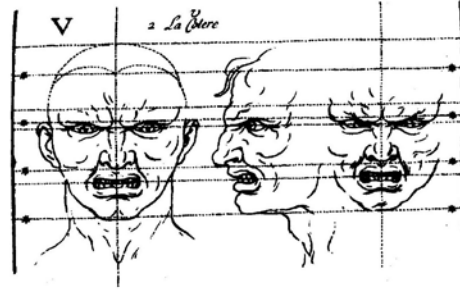
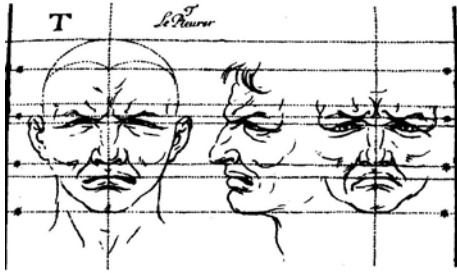
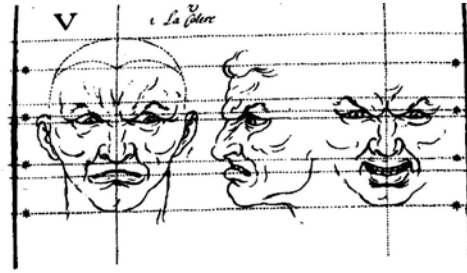
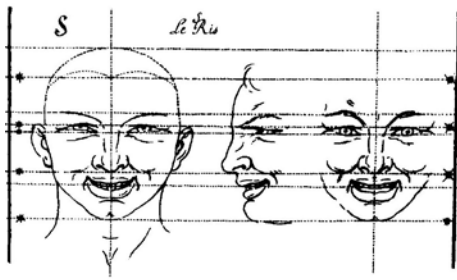
J. K. LAVATER, *La fisiognomica*, Atanor, Roma, 1984.

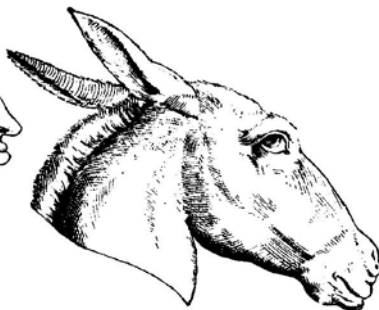
Tavole
di Charles Le Brun











G. B. Della Porta, *Della Fisionomia dell'uomo* [1610], Longanesi, Parma
1971

Fig. 8a.



RIPOSO

Fig. 9.



CHE SI
TRASFORMA
IN ATTIVITA'
(SCARTO
ENERGETICO)

① POSIZIONE
② SGUARDO

Fig. 86. e 87.

Fig. 10.



MEDITAZIONE

Fig. 11.



SEQUENZA

Capitolo 1

La codificazione del gesto nella tradizione del teatro occidentale

1.1 La danza occulta: strategie di formazione nell'era del Grande Attore

Lo studio della prassi recitativa del Grande Attore implica l'acquisizione di una metodologia assolutamente originale, come il fenomeno che si prefigge di analizzare. Non è possibile accostarsi al fenomeno Grand'attorico senza mettere almeno un po' in crisi il sistema di informazioni e il proprio bagaglio di studi sul teatro.

Il Grande Attore infrange tutte le regole: non si può incasellare il fenomeno in categorie pree-esistenti. Emerge la necessità di costruire nuovi parametri di studio, nuovi paradigmi che spieghino le modalità recitative del Grande Attore.

Il primo passo da compiere nella costruzione di una nuova metodologia è senza dubbio la ricognizione di quegli studi che nel corso degli anni hanno tentato un approccio al fenomeno grand'attorico. Si tratta di studi diversi che mettono in campo aspetti diversi del fenomeno, ognuno con una peculiarità ed un interesse del tutto particolari.

Il primo interessante studio che cito è lo studio di Taviani dal titolo *La Danse Occulte*¹. Lo studioso analizza lo stile recitativo grand'attorico assumendo come punto di vista privilegiato l'aspetto più profondo del fenomeno: la definizione di quei principi basilari che costituiscono la presenza del Grande Attore sulla scena.

Taviani ipotizza tre linee di studio del fenomeno grand'attorico: i manuali per attori, gli studi di Gordon Craig su Henry Irving e le osservazioni di Bernard Shaw su Eleonora Duse.

Dei tre percorsi proposti, il percorso più vicino al mio tentativo di studio sulla prassi recitativa del Grande Attore è quello relativo ai manuali per attori.

In questa parte del suo studio Taviani analizza il manuale di Augusto Bon e il manuale di Antonio Morrocchesi. In entrambi i casi, l'aspetto che subito emerge è la volontà dello studioso di analizzare i testi in un'ottica fortemente centrata sugli studi dell'antropologia teatrale. Questo aspetto dell'approccio di Taviani è fondamentale perché apre il dibattito sulle qualità non esclusivamente estetiche e formali, ma anche

¹ F. TAVIANI, *La Danse occulte: enseignements d'acteurs disparus*, in "Buffoneries", 1989, 22/23.

energetiche e sostanziali della recitazione del Grande Attore e sposta il terreno della mia ricerca non solo sull'aspetto performativo, ma anche su quello formativo.

Lo studioso si interroga sulle modalità di formazione dell'attore, partendo dall'assunto che «si apprendeva interpretando: imitando, rubando il mestiere ai colleghi; scoprendo una maniera per distinguersi in rapporto ad essi, assumendoli come guide per poi procedere al contrario e infine nel migliore dei casi creando un proprio stile che a sua volta influenzasse i successori e rendesse possibile una nuova evoluzione»².

Non esisteva una formazione accademica. Esistevano maestri che insegnavano «la loro propria diversità». In questo panorama i trattati e i manuali ad uso dell'attore sono in realtà dei testi autobiografici che riportano l'esperienza personale dell'attore che li scrive, diventando una sorta di compendio del proprio repertorio interpretativo. Nel caso dei trattati presi in esame l'autore ne ricostruisce l'assetto tecnico, evidenziandone le finalità pratiche e non meramente auto celebrative.

Nel suo trattato Augusto Bon propone alcuni esercizi articolati secondo una serie di pose e atteggiamenti³. Queste pose e atteggiamenti ci inducono ad una prima lettura superficiale degli esercizi proposti: essi ci appaiono come una banale ricognizione del repertorio prossemico dell'attore dell'Ottocento. Gli esercizi sono proposti come sequenze di posizioni sceniche abbastanza chiare: si tratta di azioni che hanno una loro struttura autonoma e una certa qualità emotivo-espressiva.

Le osservazioni di Taviani rispetto alle sequenze riportate approdano alla definizione di un metodo di costruzione della partitura mimico gestuale in cui emerge un dato estremamente interessante ai fini della mia ricerca ovvero la presenza di uno strumento di lavoro basilare: il *cliché*.

Il cliché è parte integrante di quella base pre-espressiva che Taviani definisce eteroclita: un insieme di materiali di provenienza diversa che l'attore utilizza nella costruzione della sua partitura. Nel caso degli esercizi proposti i cliché sono appunto le pose, desunte dai grandi modelli che si incontrano dai capolavori della scultura e della pittura le quali forniscono posizioni e gesti predeterminati.

Taviani osserva come «la vita artistica non dipende dal carattere autentico, spontaneo, non convenzionale di ciascuna posa, di ciascuna attitudine, di ciascuna

² F. TAVIANI, *La Danse occulte*, cit., p. 109.

³ F. A. BON, *Principi d'arte drammatica rappresentativa*, Francesco San Vito, Milano 1857.

espressione. Essa dipende dalla via dell'azione e dalla maniera in cui i gesti, le pose e le attitudini sono composte»⁴.

Le osservazioni di Taviani riguardano in particolare la struttura degli esercizi proposti da Bon e la loro tripartizione che è da intendersi come una «azione univoca».

In questa sede mi limito ad evidenziare l'essenziale contributo della tesi di Taviani nella costruzione della metodologia di approccio al lavoro del Grande Attore: la possibilità di considerare un lavoro di montaggio delle azioni fisiche che occulti la presenza di elementi convenzionali come i cliché e che questi ultimi possano essere considerati veri e propri strumenti di lavoro.

Un secondo interessante studio che tenta una definizione dello stile recitativo grand'attorico è il saggio di Silvia Ortolani *Il corpo dell'attore e i sentimenti*⁵ in cui la studiosa pone come obiettivo della sua indagine rintracciare i possibili legami tra la codificazione del gesto e la prassi recitativa Grande Attorica. Lo studio dei trattati è condotto ad un livello diverso rispetto all'analisi di Taviani: più superficiale nel senso di più legato alla prassi esteriore, prettamente performativa. In questo studio il cliché si connota del suo senso più proprio: la particella elementare che condensa il contenuto emotivo e lo trasmette al pubblico. La studiosa focalizza l'attenzione sulla codificazione gestuale e tenta un possibile dialogo con le testimonianze sul fare scenico.

1.2 *Tecniche di espressione e qualità ritmiche: gli esercizi tripartiti di Bon*

Nel suo studio Taviani individua tre ostacoli principali alla comprensione del lavoro proposto dal Bon nel suo trattato: il buon gusto, la difficoltà a visualizzare e i pregiudizi contro i clichés.

La prima difficoltà sta nel riconoscere e accettare il repertorio di immagini che ci viene proposto dall'autore, «troppo vecchie e non abbastanza antiche»⁶. Taviani sottolinea come sia molto più facile considerare seriamente delle classificazioni di

⁴ F. TAVIANI, *La Danse occulte*, cit., p. 111.

⁵ S. ORTOLANI, *Il corpo dell'attore e i sentimenti. La codificazione dell'espressione nei trattati italiani della seconda metà dell'Ottocento*, in "Biblioteca teatrale", 2001.

⁶ F. TAVIANI, *La Danse occulte*, cit., p. 111.

questo tipo, classificazioni dal forte contenuto iconico, quando ci provengono da teatri lontani geograficamente – si pensi ai teatri orientali – o cronologicamente – si pensi al teatro gesuita del XVII secolo–. È proprio il contenuto fortemente iconico che ci pone nella condizione di «difficoltà a visualizzare». Condizione che si può superare solo facendo riferimento ai grandi modelli della pittura e dell'arte figurativa.

Il pregiudizio sul cliché ci proviene dall'idea che i clichés siano degli «atomi morti», delle particelle prive della possibilità immaginifica che è centrale nel lavoro dell'attore.

Come ho osservato nel paragrafo precedente e come lo stesso Taviani suggerisce nel suo saggio, le pose proposte negli esercizi di Bon non vanno considerate come dei momenti plastici isolati, ma come particelle di un'azione univoca. Ciascuna particella è elementare nel senso di compiuta e autonoma, ovvero conserva il suo senso anche se estratta dal contesto dell'azione in cui si inserisce. Bon struttura queste particelle in azioni tripartite in maniera tale che noi possiamo «avere presente non i clichés individuali di ciascun gruppo, ma il loro passaggio (dal primo al terzo momento) in un'azione continua»⁷. L'azione continua così tripartita è attraversata da «cambiamenti improvvisi di direzione, alternanza tra tensione e distensione, movimenti introversi ed estroversi, accelerazioni e rallentamenti »⁸, acquisisce cioè una qualità ritmica.

Riporto a titolo di esempio la prima serie di esercizi proposti da Bon e contenuti nel *Primo Studio*:

- I - 1. Portamento della persona, 2. Passo, 3. Ossequiare;
- II - 1. Congedarsi, 2. Indietreggiare, 3. Inchinarsi;
- III - 1. Congedare, 2. Allontanare con dignità, 3. Allontanare con impero;
- IV - 1. Pregare, 2. Supplicare, 3. Scongiurare;
- V - 1. Dolore morale, 2. Implorare il soccorso del cielo, 3. Scoraggiarsi;
- VI - 1. Ira, 2. Disprezzo, 3. Imprecazione;
- VII - 1. Ricordanza d'un fallo, 2. Pentimento, 3. Meditazione;
- VIII - 1. Supplicazione per grazia, 2. Sorpresa per proposta offensiva, 3. Nobile risentimento;
- IX - 1. Imprecazione al cielo, 2. Ribrezzo, 3. Pentimento e pianto;
- X - 1. Paura, 2. Coraggio, 3. Intrepidezza;

⁷ F. TAVIANI, *La Danse occulte*, cit., p. 111.

⁸ Ibidem.

- XI - 1. Trepidazione, 2. Deliberazione, 3. Giuramento;
 XII - 1. Riconoscere, 2. Accusare, 3. Inveire;
 XIII - 1. Confessione di una colpa, 2. Implorare il perdono, 3. Trasporto di riconoscenza per averlo ottenuto;
 XIV - 1. Spossatezza, 2. Questua e vergogna, 3. Esigenza per disperazione;
 XV - 1. Animo estremamente esacerbato, 2. Progetto di vendetta, 3. Deliberazione;
 XVI - 1. Ondeggiare fra sdegno e generosità, 2. Ponderazione, 3. Deliberazione a bel tratto;
 XVII - 1. Muovere per accertarsi, 2. Verificare con ribrezzo, 3. Scoraggiamento e deliquio;
 XVIII - 1. Prece a Dio con voto di Coscienza, 2. Prece a Dio con abnegazione di coscienza, 3. Disperazione del perdono.

L'immaginario è desunto dal repertorio tragico come precisa l'autore nell'introduzione al *Primo Studio*:

Sebbene un tale studio per più ragioni possa spettare alla parte della declamazione tragica, anziché alla recitazione semplice del dialogo familiare, pure si è creduto opportuno stabilirlo come base della generale istruzione, imperocché in tale studio comprendesi il modo composto del presentarsi, il passo, l'atteggiamento e la posa⁹.

Quello tragico è il repertorio cui attingere per la definizione delle pose e degli atteggiamenti possibili per costruire l'ossatura di una più ampia partitura dell'azione. Le azioni proposte nei primi diciotto esercizi sintetizzano le *situazioni standard* riscontrabili nelle trame delle più importanti tragedie in repertorio. Lo stesso autore ne ripropone una veloce panoramica in una serie di studi posti alla fine del volumetto – cito a titolo di esempio la *Maria Stuarda* e la *Merope*, entrambe nel repertorio della Ristori –. Non segue una dettagliata descrizione sulle modalità di esecuzione del singolo cliché – vedremo in proposito il volumetto di Alamanno Morelli –, quello che l'esercizio richiede è di «assorbire una logica fisica basata sulla precisione di ciascuno dei suoi frammenti»¹⁰ di modo che «l'attore, abituatosi fin dal principio colla regolarità dell'azione, e col caratteristico delle passioni, non abbia altra difficoltà a vincere che l'interpretazione dei concetti, e servirsi di una esposizione che sia la più semplice per ripetere le frasi dall'autore dettate»¹¹.

⁹ F. A. BON, *Principi d'arte drammatica rappresentativa*, cit., p. 3.

¹⁰ F. TAVIANI, *La Danse occulte*, cit., p. 111.

¹¹ F. A. BON, *Principi d'arte drammatica rappresentativa*, cit., p. 3.

Agli atteggiamenti seguono le pose, ordinate anche in questo caso secondo la logica della tripartizione:

I - 1. Umiltà, 2. Dignità, 3. Impero;

II - 1. Impassibilità, 2. Indifferenza, 3. Fermezza;

III - 1. Malinconia, 2. Attesa di una notizia triste, 3. Attesa di una notizia felice;

IV - 1. Fede, 2. Speranza, 3. Carità;

V - 1. Fiducia in Dio, 2. Fervorosa preghiera, 3. Animo confortato;

VI - 1. Svegliarsi dal dolce sonno, 2. Svegliarsi da sonno spaventoso, 3. Dormiveglia e improvvisa paura;

VII - 1. Scagliarsi disperatamente su di un fantasma, 2. Delusione, 3. Riordinamento delle idee e spavento di noi medesimi.

Come osserva Taviani non vi è un legame tra i singoli momenti dell'azione imputabile alla logica del senso – linguistico – vi è un senso legato alla logica dell'azione – fisica –.

Non si tratta di un manuale di comunicazione attraverso i gesti ma di «modelli di sviluppo dell'azione»¹², in cui ciascuna parte non è un frammento di discorso bensì un *frammento d'azione*.

Quello che viene richiesto all'allievo-attore è la memorizzazione di un processo compositivo dell'azione che conservi integri dei parametri ritmici e un certa coerenza fisica. Si tratta di un «percorso definito con precisione in ciascuna delle sue articolazioni, dotato di un punto di partenza e un punto d'arrivo del tutto chiaro sia per ciò che concerne l'intera azione, sia per ciascuno dei suoi segmenti»¹³.

Nella sezione intitolata *Parlato-muto* l'autore colloca esercizi di pantomima strutturati ancora una volta secondo lo schema tripartito presente negli *Atteggiamenti* e nelle *Pose*, ovvero tre «*parole-gesti*, clichés gestuali che costituiscono l'equivalente chiaro e convenzionale di espressioni letterali»¹⁴.

Riporto di seguito a titolo di esempio alcuni degli esercizi proposti:

I - 1. Va, 2. T'affretta, 3. Ritorna;

II - 1. Accorri, 2. Osserva, 3. Che orrore!;

III - 1. Ascolta, 2. Vengono, 3. Ti salva!;

IV - 1. Alzati, 2. Oblio il tuo fallo, 3. Ti perdono;

¹² F. TAVIANI, *La Danse occulte*, cit., p. 112.

¹³ Ivi, p. 113.

¹⁴ Ivi, p. 112.

- V - 1. Udisti?, 2. E non ti vendichi?, 3. O vergogna;
 VI - 1. Venite, venite tutti!, 2. Silenzio e coraggio, 3. Salvate la patria vostra;
 VII - 1. Statti, 2. Ti scosta, 3. Mi lascia;
 VIII - 1. Ah non te ne sovviene?, 2. Giura che non ricordi, 3. Spergiuro!;
 IX - 1. Ah se sapeste, 2. Non fo in tempo a spiegarmi, 3. Se sapeste.

Ancora più interessante la parte dedicata al parlato-muto di *antitesi*. L'autore riporta alcuni esempi desunti dalle più diffuse controcene in cui l'attore è impegnato su due livelli: quello espressivo-verbale, il testo vero e proprio dell'esercizio, e quello fisico-didascalico, che riporta invece il contenuto espresso dall'azione gestuale o dalla posa. Taviani sintetizza i due livelli nelle due categorie *Dit par le mots* e *Dit par les gestes* (Detto attraverso le parole e Detto attraverso i gesti). Riporto a titolo di esempio alcuni esercizi proposti da Bon:

- I.
 1. Vi credo...(Eh, non mi fido!)
 2. Amico!...(Scellerato!)
 3. Domani senza Fallo...(Aspettami!)
- II.
 1. Tutti vi onorano...(Ti sprezzano, o vile!)
 2. Caro, carissimo...(Che ti colga il malanno!)
 3. Oh m'incresce assai...(Non me ne preme affatto!)

La prima osservazione è relativa alla tripartizione dell'esercizio che in questo caso sembra non seguire alcuna logica, né dal punto di vista dei contenuti espressi dalle azioni né per quanto concerne una coerenza ritmico-formale dei tre momenti. Quello che emerge è quella che Taviani definisce «l'arte della contraddizione»¹⁵ ovvero tutta una serie di procedimenti tecnici – contraddizione, distinzione, segmentazione, chiaro-scuro – che mettono in relazione il lavoro preespressivo e l'uso del testo letterario.

Il parlar muto in antitesi apre la sezione del libro dedicata agli *Atteggiamenti e Pose di due o più attori*, in cui l'autore introduce il principio del dialogo fisico,

¹⁵ F. A. BON, *Principi d'arte drammatica rappresentativa*, cit., p. 113.

inteso come «azione in cui gli attori devono sincronizzare fisicamente i loro materiali»¹⁶.

Di seguito uno degli esercizi proposti da Bon in questa sezione:

II.

Due Attori

1. Concentramento di sdegno.

2. Trepidazione.

1. Deliberazione.

2. Scongioro.

1. Commovimento.

2. Rendimento di grazie con piena effusione d'animo.

Bon invita i suoi allievi alla «scioltezza dei movimenti e alla spontaneità nel prender la posa»¹⁷ dando un'indicazione metodologica sulla prassi esecutiva dell'esercizio. Tuttavia Taviani rintraccia la stessa logica fisica che contraddistingue gli esercizi semplici delle pose e degli atteggiamenti: la tripartizione. Ogni frammento d'azione segue un'identica dinamica del movimento: introverso, estroverso, introverso. La spontaneità è dunque regolata da una linea doppia di azione-reazione: azione-reazione nella sequenza di ogni singolo attore, azione-reazione all'interno del dialogo con l'altro.

I principi che regolano la prima parte del libro sono dunque sostanzialmente due: il ritmo ternario e l'arte della contraddizione.

Il principio del ritmo ternario o della tripartizione metodologica di tutti gli esercizi preparatori dell'attore richiama alla memoria gli insegnamenti del teatro orientale, in particolar modo il complesso trattato di Zeami Motokiyo *Il segreto del teatro Nô*, raccolta di precetti sulla pedagogia dell'attore Nô in cui l'autore, drammaturgo e attore, organizza il training dell'attore in tre fasi: la prima fase è il lavoro su i due elementi – la danza e il canto –, la seconda fase è il lavoro su i tre tipi – la donna, il vecchio e il guerriero – e l'ultima fase è il lavoro sull'interpretazione dei singoli nô. Il principio di tripartizione si colloca anche ad un livello più profondo, più legato alle tecniche della composizione del movimento: il principio dello *yo-ha-kiyu*. Nella composizione dei suoi movimenti l'attore nô rispetta il principio della

¹⁶ F. A. BON, *Principi d'arte drammatica rappresentativa*, cit., p. 114.

¹⁷ Ivi, p. 18.

tripartizione ovvero costruisce la sua partitura fisica secondo le dinamiche di allontanamento, avvicinamento, allontanamento. Più precisamente nello *yo* l'attore rifiuta l'azione, nello *ha* l'attore agisce, nello *kiyu* l'attore prepara l'azione successiva.

Si tratta di uno dei ben noti principi che ritornano di cui parla ampiamente Eugenio Barba nel volume *La canoa di carta*¹⁸.

Il salto spazio-temporale non è un mero esercizio di rimandi, ma serve a collocare il trattato di Bon all'interno di una tradizione della codificazione del gesto che spesso appare lontana dalla tradizione occidentale del teatro. La presenza di principi condivisi, universali che regolano il lavoro dell'attore, testimonia la presenza di un campo d'indagine della tradizione della pedagogia nel teatro occidentale non ancora del tutto esplorata: la codificazione del gesto e la sua influenza nella prassi recitativa.

1.3 *Il montaggio del cliché: le sequenze di Morrocchesi*

Nel suo *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Morrocchesi affronta in maniera circostanziata il problema della recitazione dell'attore di primo ottocento. Questo manuale era originariamente destinato agli allievi della scuola di declamazione di Firenze, l'autore vi riporta esempi e modalità recitative tratte dalla sua personale carriera di attore, che lo vide come primo importante interprete dell'*Amleto* in Italia e come maggiore interprete di Alfieri del suo tempo. Un attore, quindi, specializzato nella recitazione tragica. Questa particolare posizione, permette all'autore di adottare un'angolazione specialistica, facendo riferimento ad un universo più pratico che teorico. È il mestiere dell'attore che si pone al centro dell'indagine di Morrocchesi: la riflessione si concentra su temi relativi ai veri e propri strumenti di lavoro dell'attore. La voce, l'articolazione, l'enfasi, le pause, i toni, la fisionomia, le

¹⁸ Per un approfondimento sulle metodologie e le strategie comuni alle tradizioni del teatro Asiatico ed Occidentale si vedano i seguenti volumi: E. BARBA, *La canoa di carta*, Il Mulino, Firenze 1993; E. BARBA-N. SAVARESE, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Ubulibri, Milano 2005.

entrate e le uscite: tutto evidenzia l'insufficienza di una cultura esclusivamente letteraria, il che comporta la «liquidazione del dilettantismo»¹⁹.

L'attenzione di Morrocchesi è concentrata soprattutto sull'aspetto vocale: sono le tecniche relative alla dizione quelle che maggiormente completano un articolato e idoneo bagaglio tecnico. È preliminare e fondamentale l'acquisizione di una pronuncia perfetta, scevra da cadenze e inflessioni dialettali²⁰. Lo sbocco è del tutto formalistico, specie se prendiamo in considerazione il capitolo intitolato *Musica della declamazione*, vera chiave di volta dell'intero manuale. Nel capitolo viene elaborata una sorta di stenografia della recitazione: una serie di segni che alludono alle varie intonazioni della voce, all'enfasi e alle appoggiature equivalenti rispettivamente ad un irrobustimento del suono e alle pause. Questi segni, «non hanno un valore pratico», non permettono cioè all'allievo di creare un percorso di studio per l'interpretazione della parte, «essi coincidono con il significato del testo da interpretare, sono l'interpretazione»²¹.

Manca completamente la dimensione dell'analisi, dello scandaglio del personaggio nella sua interiorità e nei suoi rapporti con la globalità del testo, sicché «quei segni non sono etichette che si applicano sulle risultanze di un'investigazione condotta dentro e attraverso il testo, ma costituiscono essi stessi, nel loro giustapporsi, alternarsi, disporsi, la parte nella totalità delle sue significazioni»²². Nell'esempio riportato da Morrocchesi, *L'orazione di Catilina ai Congiurati*²³, il testo viene già presentato agli allievi corredato dai segni che ne regolano l'interpretazione. Il lavoro dell'attore non deve che coincidere con questo schema già prefissato, che non viene costruito come struttura che organizzi e formalizzi i

¹⁹ E. BUONACCORSI, *Il lavoro dell'attore nell'ideologia teatrale. Da Vittorio Alfieri a Gustavo Modena*, in "Studi di Storia delle Arti", n. 1, anno 1997.

²⁰ Ivi, Buonaccorsi scrive in proposito: «Per Morrocchesi l'acquisizione da parte dell'attore di un certo decoro nell'espressione linguistica, discendendo da una concezione dell'arte informata al buon gusto, si caratterizza in termini di dignità formale intesa a stabilire una corrispondenza tra attore e oratore, in quanto fine di entrambi è persuadere un uditorio», cit., p. 180.

²¹ Ibidem, l'autore definisce questa stenografia uno spartito verbale, facendo un uso dei parametri musicali applicati al testo drammatico.

²² Ibidem.

²³ A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832, pp. 77-78.

materiali emersi dall'analisi del testo, bensì come un valore assoluto che esaurisce ogni valenza semantica del testo²⁴.

Centrale nel trattato è l'idea dell'azione come elemento peculiare della recitazione. Scrive Morrocchesi: «La gratitudine, la compassione per esempio, non si fanno sentire con altre ragioni o argomenti che appagano soltanto l'intelletto, ma col presentarle, in tal guisa, il cuore dell'uditore comincia ad essere tocco, e quando l'animo è arrivato a questo grado, anche un solo atto, una semplice espressione del dicitore è bastate a muover quell'affetto che a lui piace, e che vuole»²⁵.

Parola e gesto sono quindi gli aspetti che l'attore deve maggiormente curare. Ma c'è un altro elemento che compare nel trattato, un elemento che anticipa le riflessioni sulle implicazioni della memoria emotiva (Stanislavskij) nella costruzione della linea dell'azione del personaggio. Quando Morrocchesi rievoca il caso dell'antico attore Polo, il quale, per impersonare la disperazione di Elettra davanti ai resti del fratello Oreste creduto morto «si fece portar le ceneri d'un suo amato figlio di poco estinto, l'esaminò, le meditò, si commosse e confuse le legittime lacrime paterne colle finte d'Elettra»²⁶, anticipa in qualche modo la tecnica stanislavskiana della reviviscenza. Tuttavia, l'immedesimazione non è qui ricerca di sentimenti particolari che un determinato personaggio prova in specifiche circostanze. Non c'è uno studio così dettagliato del personaggio, come abbiamo visto. L'intervento dell'attore sulla parte è regolato dalla premessa che «il dolore e il piacere sono i due gran motori dell'anima nelle sue operazioni, e quindi basterà che di uno o di due per tutti si faccia parola con precisione»²⁷. In questa prospettiva perdono importanza i dettagli, le sfumature, le contraddizioni, tutto ciò insomma che è caratteristico. Prevale invece una visione che tende ad un codice espressivo molto rigido e statico. Una visione che deve molto alle teorie lavateriane sulla fisiognomica e, più in generale, alla teoria dell'espressione. Sono questi i presupposti che permettono a Morrocchesi di stilare una lista di movimenti mimici e gestuali che permetterebbero l'espressione delle sensazioni:

²⁴ A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832, l'autore scrive: «La prima dote in ogni recitante, niuno eccettuato, si è il far gustare l'eleganza dello stile, la sublimità dei concetti, la forza de' sentimenti di cui l'autore ha investito l'opera sua», cit. p. 124.

²⁵ Ivi, p. 162.

²⁶ Ivi, pp. 209-210.

²⁷ E. BUONACCORSI, *Il lavoro dell'attore nell'ideologia teatrale*, cit., p. 207.

«È noto che non si fa una sensazione nell'uomo, che non segua in esso anche un movimento dei muscoli singolare, e analogo a quella tal sensazione. L'accesa ira, l'agghiacciata gelosia, la bollente collera, l'odio, l'amore, l'abborrimento, tutti i sentimenti e passioni distinte hanno ciascuna di queste, sede locale nel corpo, organi motori particolari, e lettere caratteristiche per imprimersi in volto»²⁸.

Ed è proprio il volto a svolgere il compito più importante, il cui vario e mobile atteggiarsi consente di esprimere tutti gli affetti.

A questo proposito è interessante l'osservazione di Buonaccorsi:

«Ma c'è anche il riflesso di altro, ed esattamente delle condizioni materiali in cui si esercitava la creatività attorica. L'esibizione dell'attore era costretta a ritagliarsi uno spazio abbastanza delimitato sul palcoscenico, coincidente grossomodo col proscenio, perché l'accostarsi troppo al fondo avrebbe dissipato l'effetto illusionistico della scena, a causa della sproporzione tra la figura fisica dell'attore e gli elementi architettonici e paesaggistici dipinti sul fondale mediante artifici prospettici. Inoltre la scarsa illuminazione dovuta ad un elementare impianto di illuminotecnica, almeno fino all'avvento dei proiettori elettrici, databile intorno all'ultimo quarto dell'ottocento, contribuiva a confinare la presenza dell'attore nella parte anteriore della scena, rischiarata grazie alle luci di ribalta»²⁹.

Tutto ciò faceva del volto uno strumento importante della recitazione. L'attenzione del Morrocchesi è quindi veicolata dalla pratica recitativa e dalla speculazione teorica su questa. La generale tendenza è quella di istituire schemi di comportamento che si presumono universali ed eterni. Questi schemi preesistono alla creazione dell'attore, che deve attuarli attraverso le proprie capacità tecniche. In questa prospettiva la partecipazione emotiva dell'attore, seppure tenuta, come abbiamo visto, in considerazione, è un aspetto solo marginale. La tensione emotiva si esprime attraverso la mediazione di un controllo razionale, ma anche attraverso dei parametri di gusto storicamente determinati.

L'immedesimazione ha uno statuto del tutto formale e segue dei percorsi obbligati: ad un certo sentimento devono fare riscontro certi gesti e un certo atteggiarsi della fisionomia, ad un certo status sociale dovrà immancabilmente essere

²⁸ A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, cit., p. 207.

²⁹ E. BUONACCORSI, *Il lavoro dell'attore nell'ideologia teatrale*, cit., p. 183.

accompagnato un certo contegno sulla scena³⁰. Una tale impostazione non permette di cogliere la verità del reale nelle sue singolari e specifiche manifestazioni, ma tende ad ingabbiare il possibile umano in categorie prestabilite, rischiando di cadere facilmente nella creazione di stereotipi. Scrive Buonaccorsi: «La tendenza all'astrazione e alla generalizzazione, pur legittima dal punto di vista estetico, poiché non parte dai materiali sparsi e discontinui dell'analisi per proporre una sintesi, non giunge qui al tipico; ma fondandosi su categorie determinate a priori, scade inevitabilmente nel *cliché*»³¹. I personaggi sono privati di quella connotazione individuale, per divenire supporti di qualità umane universali. Non è difficile riscontrare in questa idea di recitazione, l'eco di tutto un sistema teatrale, basato allora sull'articolazione delle compagnie in ruoli. Il meccanismo per cui i personaggi devono essere ricondotti entro i paradigmi già noti del primo attore, della prima donna, del tiranno, del padre, non può che condizionare l'idea della resa scenica di questi personaggi e dunque veicolare il metodo proposto da Morrocchesi.

La parte più sostanziale del testo di Morrocchesi è l'appendice di immagini che completa il trattato. Si tratta di 40 tavole che rappresentano altrettanti estratti da testi tragici di Vittorio Alfieri e altri autori. È sintomatica la scelta dei testi alfieriani che, come scrive Taviani nel suo saggio citato, «è sembrato sempre poco teatrale e questo paradossalmente a causa della sua eccessiva teatralità»³². Alfieri scriveva infatti secondo il principio per cui «ad ogni sintagma e ad ogni parola doveva corrispondere a un cambiamento dell'energia drammatica»³³. Questa puntualizzazione di Taviani è interessante perché ci consegna una chiave metodologica di lettura delle immagini fondamentale per comprendere il lavoro di organizzazione e selezione operato da Morrocchesi. Morrocchesi lavora su *dettagli minimi*, con la stessa meticolosa attenzione di uno scultore, ricercando la stessa plasticità, la stessa monumentalità. Come osserva Taviani, le figure non rappresentano le tappe dell'interpretazione dell'attore, bensì la *radiografia*³⁴. Se pensiamo alla velocità con cui si susseguono gli

³⁰ A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, cit., scrive in proposito alla corrispondenza tra professioni e fisionomia: «Ce ne convince abbastanza il torvo cipiglio del militare, il brusco e minaccioso del giudice, il grave contegno dell'amministratore dei regni, la burbera litigiosa sembianza dell'avvocato, e la ferma acerba e fiera del carnefice», pp. 222-223.

³¹ E. BUONACCORSI, *Il lavoro dell'attore nell'ideologia teatrale*, cit., p. 184.

³² F. TAVIANI, *La danse occulte*, cit., p. 119.

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem.

endecasillabi rappresentati dalle pose, intuiamo come l'analisi delle singole tavole sia possibile solo al livello astratto del lavoro preparatorio dell'attore, mentre nello svolgersi dell'azione costituiscano un unico movimento. Come scrive Taviani «le pose non sono delle pause»³⁵ ovvero non sono delle interruzioni nel flusso dell'interpretazione, ma viste nel loro susseguirsi costituiscono tanti momenti successivi di un'unica azione, momenti pregnanti che non durano che un istante, gli stessi che «fissati da un pittore diventano falsi, ma quando sono delle illuminazioni sembrano naturali»³⁶.

1.4 Il movimento Riflesso e l'impulso volitivo: le intuizioni di Gattinelli

Nel 1876, in sintonia con il fiorire del nuovo filone dell'editoria dedicato a dettagliati manuali di arte rappresentativa e declamatoria, compare un volumetto di Gattinelli intitolato *Dell'Arte Rappresentativa*. Gattinelli è un attore moderno dal repertorio vasto: le tragedie dell'Alfieri e i ruoli goldoniani hanno segnato il suo modesto successo, prima in compagnia con Domeniconi e poi con Mascherpa. Gattinelli è anche autore di opere drammatiche raccolte postume in un volume, *Teatro Drammatico*, del 1887, ma qui ci interessa esaminare alcuni aspetti del suo lavoro di teorico del teatro che mettono in luce l'eredità di quattro generazioni di attori che l'hanno preceduto e formato.

Nell'edizione del 1876 *Dell'Arte Rappresentativa*, l'autore ci introduce al contesto storico in cui si muove il destino dell'arte drammatica in Italia: un contesto distratto dagli avvenimenti politici ed economici.

In attesa di una più stabile situazione, da cui, scrive l'autore, «il teatro sorgerà spontaneo come ogni altra manifestazione del pensiero»³⁷, Gattinelli propone un manuale in cui vengono descritti compiutamente tutti gli aspetti della parte esecutiva della drammatica: norme e precetti da conoscere e praticare nell'arte rappresentativa, in parte desunti dall'esempio dei grandi attori, in parte dall'osservazione delle leggi della natura.

³⁵ F. TAVIANI, *La danse occulte*, cit., p. 119.

³⁶ Ibidem.

³⁷ GATTINELLI, *Dell'arte rappresentativa*, 1876, prefazione, p. 3.

L'autore ripone grande fiducia nell'insegnamento dell'arte recitativa, la quale è indissolubilmente legata alla conoscenza del sistema dei ruoli e dei caratteri³⁸.

Da subito appare predominante l'importanza dell'aspetto fisico rispetto alla parola: l'attore in scena deve porre in atto dei *clichés* interpretativi, che ne permettano l'immediata identificazione col ruolo. I *clichés* interpretativi riguardano in primo luogo l'entrata in scena e le modalità con cui l'attore prende confidenza con lo spazio che lo accoglie. L'uso di moduli interpretativi prefissati è giustificato e permesso nell'ambito di un universo di riferimento comune all'attore e al suo pubblico: il sistema dei ruoli.

Il passaggio più interessante del manualetto di Gattinelli riguarda la riflessione sul metodo concreto di studio della passione e del carattere, ovvero come strutturare la propria presenza scenica in maniera tale da rendere segnico, evidente, lo stato interiore:

«Sistema quasi meccanico [...] studiare la parte recitandola davanti allo specchio. S'impadronivano della passione e della situazione come fossero cose proprie e sentite accomodandosi in maniera tale da non poter fare nessun gesto. Animandosi grado a grado esprimevano i concetti più salienti e vedevano la loro fisionomia acquistare una trasparenza relativa al sentimento signoreggiante il carattere. L'anima non avendo sfogo nel gesticolare delle braccia, determinava il giuoco dei muscoli del viso e specialmente quello degli occhi»³⁹.

L'importanza assunta dalla fisionomia del volto ci riporta alle teorie sullo studio del volto: è nel viso che ha luogo l'espressione dei tratti salienti del carattere, mentre il gesto è un avvenimento contingente.

L'ipotesi che ci fosse una gerarchia negli organi espressivi è condivisa da buona parte dei teorici del teatro, anche in epoche molto recenti e con esiti assai diversi.

³⁸ GATTINELLI, *Dell'arte rappresentativa*, 1876, prefazione, l'autore scrive: «Io non credo che convenga dar retta a quei pessimisti i quali vanno gridando che per mezzo delle scuole di declamazione non possono farsi buoni attori. [...] Anche recitando con la maggiore naturalezza, conviene parlare a tenore colorito che deve avere la passione che domina il carattere del personaggio, carattere che di rado è il nostro, bensì delineato dal commediografo», pp. 11-13.

³⁹ Ivi, p. 53.

Cercando di cogliere un aspetto più profondo della semplice gestione degli stimoli meccanici del corpo umano riportiamo le riflessioni di Ejzenstejn sul movimento riflesso e l'impulso volitivo.

A proposito del gesto espressivo Ejzenstejn scrive: «Movimenti espressivi sono quelli in cui è palese il conflitto tra movimento riflesso e impulso volitivo che lo inibisce. Bisogna ricordare che il movimento riflesso ha un punto di applicazione della forza, il centro di gravità del corpo nel suo insieme, mentre l'atto volitivo si realizza nei movimenti delle estremità»⁴⁰.

Come vedremo più avanti le riflessioni di Ejzenstein sul movimento espressivo affondano le radici sulla ginnastica espressiva di Bode, il quale aveva teorizzato proprio una organizzazione gerarchica degli organi espressivi del corpo umano, in base alla risposta agli impulsi riflessi o agli stimoli volitivi: alcune parti del corpo, come il tronco, compiono un lavoro meccanico di sostegno, rispondendo alle necessità di uno spostamento automatico; altre invece sono parti «declassate» ovvero liberate dalle necessità meccaniche e istintuali per essere investite di funzioni espressive ed intellettuali. Si tratta proprio delle estremità: le mani, i piedi, il volto.

Impedire i movimenti delle estremità, il *gesticolare delle braccia* come candidamente lo definisce Gattinelli, contribuisce alla manifestazione degli stimoli volitivi, in altre parole «mantenendo l'inerzia delle estremità coinvolte nella spinta globale del movimento, si manifesta l'espressività»⁴¹.

Quello riportato è l'unico passaggio in cui Gattinelli accenna all'attuazione di un sistema meccanico per il raggiungimento di un controllo del sistema espressivo da parte dell'attore. Questo significa che probabilmente non vi è un intento programmatico nella proposta pedagogica dell'autore, piuttosto vi è una intuizione ancora fortemente veicolata dai sistemi espressivi che pongono al centro del sistema di comunicazione il viso e il suo potenziale semantico.

In questo come in altri casi, l'attenzione è rivolta in particolar modo, se non esclusivamente, al risultato esteriore, ovvero il controllo dell'espressione.

⁴⁰ Si vedano in proposito i seguenti volumi: S. M. EJZENSTEJN, *Il montaggio*, a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia 1986; S. M. EJZENSTEJN, *Teoria generale del montaggio*, a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia 1985; S. M. EJZENSTEJN, *Movimenti espressivi come tecnica per il «Teatro delle Attrazioni»*, a cura di Carla Solivetti in «Stilb», n. 2, 1981.

⁴¹ Ibidem.

Per quanto riguarda la problematica del gestire, Gattinelli dedica un intero paragrafo al gesto necessario: deve indicare condizione, passione e nazionalità del carattere. Ogni altro gesto è ritenuto superfluo. È chiaro che ci troviamo di fronte ad un atto descrittivo e non creativo, che limita le possibilità dell'attore, circoscrivendole alle caratteristiche del ruolo. Ma soprattutto siamo di fronte ad una recitazione che fa riferimento ad un universo di segni decifrabili e stabiliti a priori.

Il carattere determina, dunque, ogni aspetto interpretativo, filtrandolo attraverso dei *clichés* che ne rappresentano la passione in maniera universalmente nota.

1.5 *Della nazionalità dell'arte drammatica e delle diverse tipologie di morte: il manuale di Alamanno Morelli*

Di natura del tutto diversa il trattato di Alamanno Morelli, scritto per l'Accademia dei Filodrammatici di Milano. Il manuale tradisce già dal titolo, *Prontuario delle pose sceniche*, il tentativo operato dall'autore: creare un archivio di possibili partiture fisiche, «suggerite da diversi sentimenti e passioni»⁴². Queste ultime vi compaiono minutamente descritte, ordinate con dovizia enciclopedica e corredate dai rispettivi movimenti sulla scena. Da «Abbracciamento, ansia d'abbracciamento: invito al seno, ambe le braccia tese, più o meno aperte e così pure le mani a seconda de' gradi del sentimento» a «Zampillo: unire dritte le cinque dita della destra, poi allargarle a un tratto alzando la mano»⁴³, Morelli riordina gli stati d'animo, dando all'attore indicazioni precise circa la relativa realizzazione scenica, ribadendo però, in un attimo di lucida consapevolezza, di non volerle «intese così assolutamente da crederne esclusa ogni variazione o eccezione»⁴⁴. Il principio che regola il prontuario è esclusivamente descrittivo, nonostante le affermazioni di Morelli, sembra non esserci spazio per la creatività dell'attore. Ogni singolo movimento è dato a priori, sempre in forza di una presunta corrispondenza tra passione e sua espressione. La frammentazione del corpo dell'attore è totale, la

⁴² A. MORELLI, *Prontuario delle pose sceniche*, Tipografia Borrono & Scotti, Milano, 1854.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ivi, p. 7.

lezione engeliana «si dissecca in un inventario di forme espressive minuzioso e pedante»⁴⁵.

In un testo di poco successivo, Morelli abbandona lo stile dell'enumerazione e si dedica alla compilazione di alcune *Note sull'arte drammatica*. In particolar modo prenderemo in esame le considerazioni sulla recitazione tragica. Morelli prende le distanze da quell'indissolubile legame tra gesto e parola che avevamo trovato nel manuale di Ristori: il gesto deve rendere il significato complessivo, non la singola frase. L'economia del gesto sembra assumere una rilevanza determinante, al fine di ottenere un buon teatro⁴⁶. Si noti come il discorso morelliano sull'economia del gesto sia relativo ad un universo esclusivamente testuale: è il concetto dominante della frase che deve essere espresso, non la passione.

Per un'analisi del metodo proposto da Morelli è utile ricordare lo studio di Taviani su una scena del *Saul* con Gustavo Modena. L'autore analizza la scena III dell'atto V: Saul è uscito dalla tenda cercando di fuggire le ombre e pronunciando l'endecasillabo «Ma chi da tergo, oh! Chi pel crin m'afferra?»⁴⁷. Per l'analisi Taviani si serve di una fonte iconografica, un disegno più volte riprodotto da Casimiro Teja⁴⁸, e di alcune annotazioni fatte proprio dal Morelli nel suo *Note sull'arte drammatica*.

Da una prima osservazione del disegno notiamo una certa somiglianza tra la posa assunta da Modena e il complesso scultoreo del Laocoonte: le gambe divaricate, la schiena e il collo arcuati, le mani dietro la nuca a tirare i capelli, i gomiti spinti violentemente verso l'alto, «il movimento del torso e della testa di questo Saul riecheggia in versione un po' casereccia il movimento del torso e della testa di

⁴⁵ L. MARITI, *Tra scienza dell'uomo e scienza dell'attore* in Engel, *Lettere intorno alla mimica*, cit., p. LXVIII.

⁴⁶ A. MORELLI, *Note sull'arte drammatica*, 1862, scrive in proposito: «Ponderando bene ogni periodo, è certo che si troverà o non bisognevole di gesto, oppure si vedrà che con la maggior economia si può ottenere un ottimo effetto; basta che il gesto serri in sé la dimostrazione del concetto principale», p. 73.

⁴⁷ C. MELDOLESI, F. TAVIANI, *Teatro e spettacolo nel primo ottocento*, Biblioteca Universale Laterza, Bari 2003, propone un'interessante osservazione sull'uso del testo in Gustavo Modena: «Modena non opera variazioni sul testo alfieriano, anzi: sembra seguirlo e metterlo in scena con grande penetrazione e fedeltà critica. Fa di più: sostituisce alcuni procedimenti poetici dell'autore con i procedimenti della sua poesia d'attore.[...] L'azione dell'attore non visualizza soltanto l'azione che il testo indica: obbliga il testo a non essere nulla più che testo teatrale, sfilata via dal testo quei minuscoli intrecci che costituiscono la sua vita poetica e li sostituisce con gli intrecci altrettanto minuscoli e vivi che costituiscono la poesia teatrale dell'attore. Ne risulta che più il testo è seguito da vicino, tanto più è svuotato», p. 156.

⁴⁸ Il disegno è datato 1956. L'autore del disegno è un noto caricaturista: possiamo interpretare oggi questo disegno come una satira dell'attore tragico.

Lacoonte, [...] perfino i piedi e le gambe del Modena-Saul son messi come a continuare il movimento di piedi e gambe del Lacoonte, come se l'eroe senza tempo si fosse infine alzato, poggiando indietro sul piede sinistro»⁴⁹. Si tratta di una scena in cui l'attore si trova a dover rappresentare sia la sua reale presenza sulla scena, sia le visioni che in quel momento affollano la mente del personaggio.

Morelli parla in questo caso di due verità: la verità fisica, ovvero la rappresentazione realistica di un uomo in preda alle sue visioni; la verità morale, cioè la rappresentazione, necessaria a teatro, delle azioni che il personaggio immagina. L'autore invita a mantenere un sobrio equilibrio, e «più che indicare un tipo preciso di recitazione, indica il modo di alternare due diverse vie, senza scegliere l'una piuttosto che l'altra»⁵⁰. Il metodo morelliano, allora, non tende a fornire, secondo Taviani, il modello di un'interpretazione che dovrebbe essere uguale per ogni attore, al contrario si occupa solo di ciò che potrà restare uguale in diverse interpretazioni⁵¹. Taviani, in breve, attribuisce al lavoro di Morelli una certa dignità pedagogica. E l'intento di Morelli è veramente tale. Lo rivelano alcune indicazioni presenti nel testo: «si badi all'avvertimento, che se la posa cagiona stento o dolore, è *posa falsa*, perché i muscoli nostri sono così adattati alle loro funzioni, che a queste spontaneamente si prestano; e ove se ne dolgano, vuol dire che sono violentati dal vero»⁵². In questa indicazione ritroviamo l'intento programmatico di tutto il secolo. Lo stesso Gustavo Modena avrà modo di affermare la necessità di rendere all'attore, per intero, la sua capacità creativa⁵³. Capacità creativa tesa a rendere sempre e comunque il vero nell'arte, il quale «non consiste in una linea indeclinabile ma nella

⁴⁹ C. MELDOLESI, F. TAVIANI, *Teatro e spettacolo nel primo ottocento*, cit.

⁵⁰ Ivi, p. 153.

⁵¹ C. MELDOLESI, F. TAVIANI, *Teatro e spettacolo nel primo ottocento*, cit., l'autore scrive: «È questo il senso del suo distaccarsi dal discorso dettagliato per un discorso più generale. Non ricostruisce il suo modo di recitare quella determinata scena del Saul, ma probabilmente, nel momento in cui si trasforma in trattatista, distingue nel proprio modo di recitare Saul quei segmenti che possono valere per tutti da quelli che invece sono sue personali creazioni, scarti individuali da una linea tradizionale. Solo i primi possono entrare a far parte del suo discorso trattatistico. I secondi costituiscono l'arte individuale dell'attore», p. 154.

⁵² A. MORELLI, *Note sull'arte drammatica*, cit., p. 75.

⁵³ C. MELDOLESI, *Profilo di Gustavo Modena, teatro e rivoluzione democratica*, Bulzoni, Roma 1971, scrive in proposito: «L'essenza del teatro di Modena sta nella recitazione, e come l'arte della recitazione fonda le sue radici nella cultura e nella sensibilità dell'attore e non nel semplice meccanismo della interpretazione oggettiva del testo drammatico», p. 67.

corrispondenza dell'idea con l'immagine esterna che deve esprimerla e renderla accessibile a tutti»⁵⁴.

Le *Note* di Morelli prendono avvio da alcune riflessioni condivise sulla nazionalità dell'arte drammatica, ovvero sulla possibilità di un'analisi della drammaturgia dell'attore solo alla luce di un presupposto irrinunciabile: «la Natura è una , la fisionomia di ogni paese è diversa»⁵⁵. Sono d'accordo con questa linea di principio nell'interpretazione e nella costruzione di una drammaturgia di attore le generazioni dei Grandi Attori di fine secolo che, come vedremo, dedicheranno numerosi scritti all'affermazione di questo principio. Anche nel testo dello Engel, come abbiamo visto, compaiono delle indicazioni di questo tipo, relative proprio allo studio del gesto e alla sua composizione nella linea d'azione. Morelli invita gli attori a confrontarsi con i testi della tradizione drammatica italiana perché «l'ipotetico, se così vogliam dire, si innesterà in noi con maggiore spontaneità»⁵⁶. L'analisi dei modelli della drammaturgia classica, in particolare della tragedia, assume un ruolo centrale nella ricerca dei principi di composizione dell'attore. La metodologia di Morelli si palesa nella parte delle *Note* dedicata proprio alle scene tipo.

Questo particolare modo di guardare all'analisi testuale – e contestuale – come al principale strumento di composizione della drammaturgia dell'attore dà conto di un legame stretto tra le funzioni del testo e le funzioni dell'attore e dei rapporti di forza tra autori e attori. Autori e attori condividono le stesse *convenzioni* che vengono sintetizzate in alcune scene chiave le quali diventano sintomo di questa densità di relazione.

Morelli descrive e analizza in particolare le seguenti *situazioni tragiche*: ammonitiva, narrativa, narrativa-descrittiva, oratoria, affettuosa, feroce, estatica, monologo e le diverse morti. Mi soffermerò in particolar modo sulle scene di morte poiché dall'analisi di queste ultime appare ancora più evidente il legame tra funzioni del testo e drammaturgia dell'attore. Riporto il passaggio, con particolare riferimento alla morte per pugnalata:

⁵⁴ F. DALL'ONGARO, *Studi drammatici: Gustavo Modena*, in "Rivista Contemporanea", agosto 1861, pp. 285-286.

⁵⁵ A. MORELLI, *Note sull'Arte Drammatica*, cit., p. 4.

⁵⁶ *Ibidem*.

Se nella rappresentazione di varie parti della tragedia v'è bisogno del convenzionale, a questo è di suprema necessità ricorrere nella circostanza delle morti, perché quasi tutte escono fuori del vero, e moltissime offrono difficoltà quasi insuperabili per rappresentarle.[...] Le morti poi di pugnale, di spada, ecc., alcune sono subitanee ; altre prolungate in modo straordinario, e risultano maggiormente meno vere, per la *voluta* negligenza degli immediati soccorsi. La morte suicida e sul fatto deve procedere da un colpo vibrato in mezzo al petto e non di fianco, o fra le costole, perché molti sono gli ostacoli che si possono incontrare per cadere sul colpo; e a questo modo di uccisione si attengano pure *Don Carlo*, *Donna Isabella*, *Mirra*, ecc., perché loro rimaneva dire alcunché dopo la ferita mortale. Egualmente dicasi della morte di *Emone*, il quale se s'immergesse il brando nel mezzo del petto, nulla potrebbe dire nella sua lunga agonia. Il colpo che riceve *Virginia* è propriamente nella sede della vita, giacché ella non ha altre parole, che: «Oli vero...padre!»; e queste possono anco dirsi nel punto che Virginia dà luogo all'azione. Ma il colpo che *Cosimo* vibra contro *Don Garzia*, per cui gli resta tanto di vita da dire cinque interi versi, non può penetrare assolutamente nel petto, sebbene egli offra questa parte a bersaglio, dicendo: «Il petto eccoti!..» ma bensì andrà a coglierlo sotto alle costole: perché stando alla parola accennata Garzia cadrebbe morto all'istante, e senza poter dire neppure una sillaba; lo stesso si consideri intorno alla morte di *Timofane* e d'altri. *Ildovaldo*, tutto coperto di ferro, si uccide colla propria spada, e confitto in se stesso il brando, non ha altre parole, che: «Oh tu che resti... Fanne vendetta!» Ciò dà a conoscere che la ferita fu decisamente mortale; ma questa, considerati gli arnesi di guerra che tutto lo ricoprono, non può aversi aperta una via che appoggiando la lunga spada sotto l'ascella (posto disarmato) ed abbandonandovi sopra il corpo, e così far supporre che il ferro si sia fatto strada fino a trapassarne interamente la gola. La ferita di *Raimondo* nella *Congiura de' Pazzi*, fattasi da sé stesso nell' impeto della rabbia, mentre uccide Giuliano, ha più dell'ideale che del vero; non che non possa darsi il caso di ferirsi insieme con l'avversario nel manovrar di pugnale; ma il difficile si è come un uomo possa percorrere tanta strada mortalmente ferito⁵⁷.

Le indicazioni di Morelli sono strettamente legate al principio di credibilità dell'azione e restituiscono un campionario di possibili soluzioni da applicare al topos della morte in scena che, come precisa nel passaggio lo stesso autore, rappresenta una delle scene tipo di più difficile resa.

Come vedremo più avanti, le scene di morte sono spesso dei banchi di prova per il Grande Attore, si pensi alla scena di morte della *Pia de' Tolomei* alla cui analisi la Ristori dedica una parte consistente del suo *Ricordi e studi artistici*, o più avanti l'intenso dibattito su *La Morte Civile* di Giacometti, incentrato proprio sulla

⁵⁷ A. MORELLI, *Note sull'Arte Drammatica*, cit., pp. 54-56.

morte in scena del protagonista e sulle due tipologie di resa dell'azione da parte di Ermete Zacconi e Ermete Novelli.

1.6 *Funzioni drammaturgiche e codificazioni sceniche: un'ipotesi di codificazione*

Lo stretto legame tra drammaturgia degli autori e drammaturgia degli attori si palesa tanto più in alcuni momenti della storia del teatro, quando è sentita come necessaria una comunione di universi di riferimento, giustificati dall'appartenenza ad una stessa nazionalità che, come abbiamo avuto modo di vedere, è garanzia di condivisione di sensibilità e convenzioni.

Nelle sue *Memorie dell'Accademia filodrammatica di Roma*⁵⁸ Pinzivalli, nella stesura dell'introduzione, fa chiaramente riferimento alla necessità di risanare le sorti della scena italiana ricorrendo alle drammaturgie nazionali, citando il maestro Alamanno Morelli il quale, già nel 1854, affermava che

Quante volte tra noi assistendo a recite di filodrammatici, a Roma a Torino, a Firenze vidi rappresentare fatuità del teatro straniero, invece di buona commedia, di buona tragedia italiana: perché, domandai a me stesso, e, come mai associazioni onorate e onorevoli, fornite di mezzi e d'ingegno che si compiacciono esercitarsi nella leggiadra palestra rappresentativa, scelgono produzioni che oltre non essere accomodate al loro sentire, al loro carattere, modi, abitudini, si acconciano per conseguenza neppure alla riuscita efficace, sì per la pochezza del lavoro, e sì per essere condotti, facendo violenza a se stessi, a riprodurre un essere che non è il proprio⁵⁹.

Il «sentire», i «modi», le «abitudini» e il «carattere» non sono accidentali né frutto della libera creatività degli autori, ma sono come permeati da un umore nazionale che li rende più efficaci e gradevoli se rappresentati da attori che ne condividano l'origine. È una convinzione diffusa e condivisa, che come vedremo in seguito, influenzerà anche le scelte di repertorio del Grande Attore o le operazioni di revisione effettuate sui grandi capolavori shakespeariani.

C'è un *modo* del dramma italiano che gli è proprio come un tratto somatico e che Pinzivalli così descrive:

⁵⁸ V. PINZIVALLI, *Accademia Filodrammatica Romana*, Terni 1888.

⁵⁹ Ivi, p. XV.

Letteratura drammatica mossa sempre da un obiettivo solo: persuadere, convincere e commuovere il pubblico non già per via di eccitamenti e di scosse subitane, ma pacatamente, pel giusto raziocinio, non disgiunto dai mezzi suggeriti dall'arte. Un tal metodo di sceneggiare è prettamente nostro, è paesano checché si dica, si addice all'indole calma e sorridente di noi italiani. Noi non siamo fatti per le sovraeccitazioni nervose, per i drammi a forti tinte, anzi li deridiamo⁶⁰.

Possiamo a questo punto domandarci se questo «modo di sceneggiare prettamente nostro» abbia in qualche maniera dato vita ad un modo di *recitare prettamente nostro*, o meglio indagare se i moduli drammaturgici, i sistemi di composizione testuale, l'uso di particolari forme retoriche della scrittura abbia in qualche modo agevolato il sistema di codificazione della drammaturgia dell'attore, il suo repertorio di forme espressive e gestuali.

Il sistema dei ruoli risponde già in buona parte ai quesiti che ci poniamo. Nel suo saggio sul ritardo del teatro italiano la Schino da una definizione del ruolo utile a comprendere il rapporto tra l'attore e il personaggio, inteso come unità drammaturgica complessa:

I ruoli sono preziosi serbatoi di esperienze che da un lato comprendono il succo di tutte le parti interpretate da uno stesso attore, e dall'altro permettono di individuare differenti ventagli di scelte interpretative confrontando l'operato di più attori appartenenti ad una stessa orbita e quindi con un substrato comune⁶¹.

L'attore compie un'operazione di *normalizzazione* del suo repertorio attraverso l'assunzione di moduli interpretativi legati all'uso dei ruoli e al repertorio che questo uso codifica. Il patrimonio di mestiere degli attori diventa identico, ovvero uniformato e utile alla rappresentazione di testi o moduli drammaturgici standard. I testi teatrali sono trattati come parti di un repertorio da usare complementariamente alla divisione in parti di un ruolo. E a questo punto la scelta del repertorio diventa sintomo di una scelta stilistica, o forse più correttamente le scelte effettuate nell'emisfero della scrittura drammatica si ripercuotono necessariamente sulle scelte nel campo della composizione dell'attore. I criteri con cui veniva scelto il repertorio

⁶⁰ V. PINZIVALLI, *Accademia Filodrammatica Romana*, Terni 1888, p. XIV.

⁶¹ M. SCHINO, *Sul ritardo del teatro italiano*, in «Teatro e Storia», n. 4, aprile 1988, p. 5.

erano quindi legati alle necessità personali e artistiche del Primo Attore, il quale doveva vedere esplicitate tutte le sue potenzialità espressive.

Questo meccanismo smette di funzionare quando gli autori intervengono nella direzione delle compagnie affermando un principio apparentemente sano: il teatro si può riqualificare attraverso la scelta di buoni drammi. Questo principio mina il sistema di complementarità tra autori e attori, tra testo e recitazione, introducendo un parametro di giudizio non legato alla prassi e alle necessità di composizione relative al sistema dei ruoli, bensì ai criteri che guidavano le scelte degli spettatori colti. Il ritardo del teatro italiano secondo la tesi della Schino è da attribuire non alla persistenza di modelli e funzioni della scena come il sistema dei ruoli, quanto piuttosto il contrario: il tentativo operato da alcune frange di intellettuali di debellare questo sistema alle radici, ovvero di modificare o eliminare del tutto il rapporto di continuità tra drammaturgia del testo e drammaturgia dell'attore. Quello che avviene in sostanza nel lavoro dell'attore è il passaggio dal lavoro sul repertorio al lavoro sul testo con la conseguenza che:

L'attore nuovo potrà ben difficilmente raggiungere la complessità recitativa che per il vecchio comico era a portata di mano non appena avesse abbandonato la routine e avesse cominciato a comporre in modo inatteso i frammenti del repertorio gestuale che possedeva autonomamente⁶².

Le riflessioni della Schino confermano quello che intuitivamente Pinzivalli affermava, cioè che vi fosse una relazione di continuità tra scelte di repertorio e potenzialità espressive dell'attore, aggiungendo indicazioni relative alla composizione – in base a moduli interpretativi legati al sistema dei ruoli e a «repertori gestuali» posseduti spontaneamente – e alla formazione degli attori.

La formazione degli attori prima della nascita delle scuole drammatiche avveniva all'interno della compagnia drammatica. La pedagogia dell'attore si fondava su un'assenza di pedagogia – ovvero sull'assenza di un sistema regolarizzato di apprendimento – e su «personali strategie d'esperienza»⁶³. Queste strategie erano nutrite dai ruoli, da alcune indicazioni codificate per l'interpretazione

⁶² M. SCHINO, *Sul ritardo del teatro italiano*, cit., p. 63.

⁶³ Ivi, p. 64.

di alcune scene particolari (drammaturgia dell'autore - drammaturgia dell'attore) e dai modelli proposti dagli altri attori della compagnia.

L'organizzazione del sistema teatrale e produttivo per compagnie è dunque al centro di questa densità di relazione tra autori e attori, che si esplica non solo nel senso di una decisiva influenza del repertorio testuale sui modelli di composizione dell'attore, ma anche nel senso inverso cioè in quello di un importante contributo di indicazioni da parte dell'attore nel lavoro di composizione e scrittura. L'autore «crea le sue regole dal teatro pratico»⁶⁴ ovvero dall'osservazione del lavoro dell'attore, dei suoi movimenti, delle strategie compositive che mette in atto.

Abbiamo rintracciato una prima ipotetica linea di continuità tra drammaturgia e codificazione del gesto che affonda le sue radici nel sistema dei ruoli e nell'organizzazione in compagnie di attori – sistema che controlla e normalizza il repertorio delle competenze attoriali –, creando uno standard recitativo condiviso da autori, attori e pubblico.

Il lavoro di codificazione operato da questo sistema è stratificato e complesso e non ammette alcuna trasgressione. Tutte le deviazioni dalla norma sono percepite come deviazioni dal «vero bello artistico», formula estetica che regola le scelte stilistiche ed interpretative dell'attore sulla scena.

La prima ineluttabile regola è, come abbiamo visto, l'uso esclusivo di drammi nazionali. L'operazione che si rende necessaria a questo punto è la distinzione tra i modi della tragedia e i modi della commedia. Questa prima elementare distinzione è chiaramente descritta ne *L'Arte del Comico* di Luigi Rasi – dal 1882 fino alla sua morte Direttore della Scuola di Recitazione di Firenze – che scrive: «Il gesto della commedia è ben chiaro non debba essere il gesto della tragedia: quello spigliato, agile, libero; questo sostenuto, nobile dignitoso»⁶⁵. Non vi è possibilità, secondo Rasi, di una contaminazione dei due emisferi drammatici, e quando questo avviene l'esito è pressoché imbarazzante. L'autore riporta l'esempio del giovane attore che ha voluto «ammodernare il metodo della recitazione della tragedia». Il giovane attore, di cui Rasi non fornisce alcuna indicazione utile al riconoscimento, «si presentò al pubblico in costume d'Oreste, passeggiando la scena a piccoli passi,

⁶⁴ M. SCHINO, *Sul ritardo del teatro italiano*, cit., p. 67.

⁶⁵ L. RASI, *L'arte del comico*, 1923.

rabbioso, bizzoso, per modo che la scultorea frase di alfieriana si mutò in un discorsetto molto borghese»⁶⁶.

Rasi dedica un paragrafo ampio alla descrizione del gesto, alla sua strutturazione e alle implicazioni del contesto drammaturgico nella scelta del gesto, analizzando le variabili possibili in base alle sfumature di significato. L'universo di riferimento del Rasi non sono gli astratti concetti o costrutti teorici dettati dalle regole e dalle etichette del ruolo, ma l'esempio vivo degli attori in carne ed ossa. Alla descrizione del gesto, l'autore accompagna infatti un sistematico corpus di immagini e la descrizione delle scene in cui il repertorio gestuale va inserito.

Tommaso Salvini nel ruolo di Sansone è il modello di riferimento per la descrizione del gesto dell'invocazione a Dio:

Se un'invocazione a Dio è generata dalla indignazione, dalla disperazione, le braccia si alzeranno con gesto vibrato, disperato, convulso, al di sopra del capo; ma se l'invocazione a Dio è generata da un dolce sentimento o di rassegnazione o di preghiera o di ringraziamento, le stesse parole che prima furono proferite colle braccia in aria, co' denti serrati, cogli occhi saettanti, saranno qui proferite coll'occhio volto al cielo, ma con le braccia a terra e alcun po' in avanti e con le mani aperte⁶⁷.

Come è facilmente ipotizzabile, dunque, la codificazione del gesto non avviene in linea con delle direttive universali e invariabili, i gesti non codificano con linee essenziali degli oggetti del reale – astratti o concreti – in maniera univoca e definitiva. Si tratta di indicazioni di lavoro che contengono una certa qualità ritmica e una certa coerenza strutturale, cui l'attore ricorre per strutturare la propria presenza sulla scena e che gestisce in base al contesto drammaturgico.

Rasi propone una grammatica delle scene tipo più diffuse nei repertori dell'attore tragico, prima fra tutte la scena di morte. Riporto le indicazioni dell'autore:

L'alunno si studi sempre di cadere colla persona di fronte, piegando ambedue le ginocchia lentamente, e cercando di primo tratto di sostenersi con l'una mano poggiata al suolo, chinando da quella parte alcun po' la testa... Poi gradatamente allontanati da sé la mano che è a terra, distendendo il braccio e le gambe con bella armonia; e ove caduto l'obblighi la parte a parlare

⁶⁶ L. RASI, *L'arte del comico*, 1923, p. 21.

⁶⁷ Ivi, p. 22.

alquanto, avvicinando e allontanando a più riprese la stessa mano, e a più riprese chinandosi e sollevandosi, mostrerà con arte, congiunta alla natura, gli sforzi a cui s'abbandona per parlare al momento di una dolorosa agonia⁶⁸

La sequenza descritta è accompagnata da tre immagini di Cesarino Dondini, artista drammatico che compare anche nella raccolta biografica *I Comici Italiani*, curata dallo stesso Rasi.

L'esercizio è strutturato in maniera tale da conservare delle dinamiche di movimento chiare: la dilatazione del corpo che gradatamente si allunga nella sua orizzontalità.

La scena di morte era trattata dall'attore come un *a solo*, un brano di estrema concertazione di mezzi espressivi e artistici, in cui spesso si stratificavano e condensavano le competenze e l'estetica della ricerca attoriale. Non a caso molte scene di morte vennero considerate indicative dello stile dell'attore, si pensi alle polemiche intorno alla morte del protagonista in *La morte civile* di Giacometti⁶⁹ o alla scena di morte della *Pia de' Tolomei*, che veniva eseguita dalla Ristori come pezzo unico all'interno delle sue serate⁷⁰.

Quello che appare evidente è che le indicazioni del Rasi codificano delle dinamiche strutturali della forma, che sono portatrici di senso al di là delle inevitabili e personalissime declinazioni sul tema, che ciascun attore liberamente ideava all'atto pratico della messa in scena. Le indicazioni di Rasi restano come direttive logico formali, come punti di appoggio alla costruzione di una partitura individuale⁷¹.

⁶⁸ L. RASI, *L'arte del comico*, 1923, pp. 38-39.

⁶⁹ Vedi cap. 3.

⁷⁰ «Di fantasia non volevo agire e nessuno estraneo alla scienza di Esculapio può conoscere, indiscutibilmente, quali siano le vere dimostrazioni della morte [...] Onde approssimarmi il più fattibile alla verità e ad ogni nuovo genere di morte che dovevo rappresentare, consultavo uno dei più stimati medici. Primieramente, rinchiusa nella mia stanza, consideravo quali effetti produrrebbero alcuni gradi di cause cagionanti la morte; calcolavo, aumentando gradatamente, a quale risultato si poteva giungere. Quindi sottomettendo al giudice competente quanto avevo concretato dalle mie argomentazioni, ne modificavo la dimostrazione o la perfezionavo, secondo il parere del mio erudito consigliere», A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Torino 1887, p. 42. Dalla descrizione che la Ristori ci restituisce, ci sono delle congruenze a livello strutturale con le indicazioni del Rasi: la costruzione della linea d'azione procede per gradi e per accumulo di dettagli; la selezione dei materiali avviene secondo un criterio di verosimiglianza ed efficacia.

⁷¹ Della modalità di esecuzione della scena di morte parla anche Engel, riportando una panoramica sulle più diverse posizioni, in J.J. ENGEL, *Ideen*, cit. lettera V, pp. 30 e ss. Engel criticava l'abitudine di molte attrici di stramazze improvvisamente al suolo, stessa posizione condivisa da Buffelli: «il precipitare a terra di colpo è grave difetto, dovendosi invece declinar mollemente e con lentezza», D. BUFFELLI, *Elementi di mimica*, Milano 1829.

Appendice al Capitolo I

Dizionario

- ABBRACCIARE:** tendere le braccia verso il soggetto. (J.J.ENGEL, *Lettere intorno alla mimica*, trad. L. Rasori, Milano, Pirotta, 1818, fig. 19).
- AFFASTELLARE:** soffiare o mangiare la battuta del compagno. (C. PALOMBI, *Il gergo del teatro*, Bulzoni, 1986).
- AFFETTUOSA PIETÀ:** chinare cupamente il capo, sollevarlo verso il cielo con espressione di sgomento, rivolgerlo verso l'oggetto del sentimento con vivo rimorso. (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Lady Macbeth, Dino Audino Editore, Roma 2005).
- ALLONTANAMENTO ASSOLUTO:** gesto imperioso, indietreggiando di un passo. (C. RISTORI, *Manuale pratico di declamazione*, Torino, Tipografia G. Bruno, 1893).
- ALTERIGIA, PAZZIA:** entrare in scena con passo lesto, concitato ed incerto. (E. ROSSI, *Studio per Re Lear*, in "Antologia del grande attore" a cura di Vito Pandolfi, Ed. Laterza, 1955).
- AMORE:** braccia protese verso l'oggetto del sentimento. (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Mirra, Dino Audino Editore, Roma 2005).
- ANDATA VIA:** uscita di scena, naturale o brillante. (C. PALOMBI, *Il gergo del teatro*, Bulzoni, 1986).
- ARRENDEVOLEZZA:** braccia spalancate verso l'alto, peso del corpo in avanti. (A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832, tav. 26).
- ARRESTARE L'INTERLOCUTORE:** sollevare un braccio all'altezza della spalla con la mano in atteggiamento di fermare. L'altro braccio piegato con il pugno chiuso sul petto. (A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832, tav. 39).
- ATTACCO:** cominciare a parlare recitando, appena ha finito il proprio interlocutore. (C. PALOMBI, *Il gergo del teatro*, Bulzoni, 1986).
- AUSTERITÀ:** voce ferma e vibrante. (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Elisabetta regina d'Inghilterra, Dino Audino Editore, Roma, 2005).
- AZIONE SUBDOLA:** stropicciarsi le mani, sghignazzando. (C. RISTORI, *Manuale pratico di declamazione*, Torino, Tipografia G. Bruno, 1893).
- BORELLISMO:** recitazione con pose estetizzanti, di un preziosismo decadente. (S. TOFANO, *Il teatro all'antica italiano*, Bulzoni editore, 1985).

CARRETTELLA: cominciare la battuta con un tono liscio e piano, da conversazione. Salire a poco a poco, non solo di voce, ma anche di intensità e di velocità, sempre più serrati e concitati, fino a un massimo di foga e d'impeto, e di colpo tornare al tono piano e liscio della conversazione. (S. TOFANO, *Il teatro all'antica italiano*, Bulzoni editore, 1985).

COLLERA: camminare con passi ora lenti (passo felino), ora affrettati, schiena ricurva, occhi roteanti, salti rabbiosi. (H. JAMES, *Interpretazione italiana di Otello*, in "Teatro e storia", n. 23, 2001).

COLLERICO (TEMPERAMENTO): angoloso, freme e scalpita. (LAVATER, *Frammenti fisiognomici*, in *Sturm und Drang*, a cura di N. Satio, Bulzoni, 1988, Roma).

CONTROSCENA DEL TORMENTO D'AMORE: senza proferire parola, con dinieghi, con monosillabi interrotti, con gesti di dolore. (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici, Mirra*, Dino Audino Editore, Roma 2005).

CONTROSCENA: gesti e atteggiamenti della fisionomia con i quali l'attore asseconda l'azione scenica, quando parlano gli altri attori. (C. PALOMBI, *Il gergo del teatro*, Bulzoni, 1986).

CORTESE ALLONTANAMENTO: prendere licenza dall'interlocutore dopo l'invito ricevuto di allontanarsi, fare adeguata riverenza e, dove il soggetto lo comporti, salutare oltre che con la mano destra interpolatamente con la sinistra. quindi retrocedere senza volgere le spalle all'interlocutore, né all'uditorio. (C. RISTORI, *Manuale pratico di declamazione*, Torino, Tipografia G. Bruno, 1893).

DELUSIONE: aggrottare le sopracciglia sospirando. (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici, Elisabetta regina d'Inghilterra*, Dino Audino Editore, Roma, 2005).

DISPERAZIONE: viso trasfigurato, come in preda al delirio, lasciarsi cadere al suolo. (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici, Mirra*, Dino Audino Editore, Roma 2005).

DOLCEZZA: le braccia al petto, capo verticale, passo breve. (J.J. ENGEL, *Lettere intorno alla mimica*, trad. L. Rasori, Milano, Pirotta, 1818, fig. 3-4).

DOLORE: muggire. (H. JAMES, *Interpretazione italiana di Otello*, New York, 1890).

ECESSO DI FURORE: viso pallido e tremito del corpo, voce soffocata, interrotta. (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici, Maria Stuarda*, Dino Audino Editore, Roma 2005).

EFFETTO, CACCOLA, CARRETTELLA: lazzo esagerato, smorfia ripetuta, battuta colorita. (C. PALOMBI, *Il gergo del teatro*, Bulzoni, 1986).

- ENFASI: pieno suono di voce con cui si distinguono le sillabe accentate della parola su cui si fa fondamento. (A. MORROCCHESI, *Scritti*, in “Antologia del grande attore”, a cura di Vito Pandolfi, Ed. Laterza, 1955).
- ENTRATA IN SCENA: incedere disinvolto della persona, passo sicuro ma flessibile, braccia naturalmente pendenti e mani un poco riprese. Ossequiare rispettosamente col capo a destra e a sinistra, atteggiando la fisionomia a mezzo sorriso. Salutare quindi al centro, retrocedendo di un passo e riprendendo la posizione a talloni uniti e punte ugualmente aperte in fuori, quindi disporre la persona alla declamazione o al canto, prendendo la posizione in terza. (C. RISTORI, *Manuale pratico di declamazione*, Torino, Tipografia G. Bruno, 1893).
- ESITAZIONE: avviarsi risoluto, poi fermarsi. (C. RISTORI, *Manuale pratico di declamazione*, Torino, Tipografia G. Bruno, 1893).
- ESPLOSIONE DI GIOIA: fiamme dagli occhi, scoppio di voce prorompente. (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Elisabetta regina d’Inghilterra, Dino Audino Editore, Roma, 2005).
- ESSERE MORIBONDA: incedere con passi incerti, chioma scomposta, pallore del volto, occhio infossato, sguardo al suolo, non avendo la forza di parlare. (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Mirra, Dino Audino Editore, Roma 2005).
- ESTASI RELIGIOSA: occhi fissi verso un punto luminoso immaginario. (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Maria Stuarda, Dino Audino Editore, Roma 2005).
- FEROCIA: pugni serrati, braccia spalancate, sguardo corrugato. (A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d’arte teatrale*, Firenze, 1832, tav. 17).
- FLEMMMA: testa abbassata sul petto, labbra mezzo aperte che lasciano pendere il mento, occhi incavati mezzo velati dalle palpebre, ginocchia piegate, ventre sporgente, piedi volti in dentro. Le braccia penzolano sciolte, imbisacciate nelle tasche dell’abito. (J.J.ENGEL, *Lettere intorno alla mimica*, trad. L. Rasori, Milano, Pirotta, 1818).
- FLEMMMATICO (TEMPERAMENTO): tondo, liscio, pieno e sta seduto. (LAVATER, *Frammenti fisiognomici*, in Sturm und Drang, a cura di N. Satio, Bulzoni, 1988, Roma).
- FURORE: l’intero corpo che vibra, il viso in fiamme, la voce sempre più terribile. (H. LEWES, *L’Otello di Salvini*, in “Sipario”, giugno 1964).
- GRIDO: sonorità limpida, perfetta. (H. LEWES, *L’Otello di Salvini*, in “Sipario”, giugno 1964).
- IMPETUOSO RISENTIMENTO: lunga pausa, atto sdegnoso. (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Fedra, Dino Audino Editore, Roma 2005).

- INCANTARSI:** labbra socchiuse, sguardo rivolto alla fonte dello stupore, braccia molli lungo il corpo, mani pronte all'azione. (A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832, tav. 16).
- INCREDULITÀ:** silenzio, capo ben inclinato in avanti. (L. RASI, *Tommaso Salvini e l'arte sua*, 1916).
- INORGOGLIRE:** spostare indietro il peso del corpo, dilatate le narici inspirando e portando indietro il mento. Occhi dilatati. (A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832, tav. 27).
- INTERPRETAZIONE NATURALE E ISPIRATA:** mobilità facciale, sguardo espressivo, pronuncia chiara, esatta ed incisiva, voce graduata e penetrante. Far risaltare i punti salienti delle frasi scegliendo, in esse, e marcando, una o più parole che sintetizzano il carattere che si rappresenta. (T. SALVINI, *I segreti dell'arte rappresentativa*, Nuova antologia, 16 dicembre 1905).
- IRA COSTRETTA:** rabbioso strisciare sull'*erre*. (H. LEWES, *L'Otello di Salvini*, in "Sipario", giugno 1964).
- IRA:** afferrare l'avversario, scuotendolo e scaraventandolo a terra, levare il piede per colpirlo. (H. LEWES, *L'Otello di Salvini*, in "Sipario", giugno 1964).
- MALINCONICO (TEMPERAMENTO):** è schiacciato e tende a lasciarsi andare. (LAVATER, *Frammenti fisiognomici*, in Sturm und Drang, a cura di N. Satio, Bulzoni, 1988, Roma).
- MARCARE:** ripetere una battuta senza eccessive intonazioni recitative. (C. PALOMBI, *Il gergo del teatro*, Bulzoni, 1986).
- MEDITAZIONE:** entrare in scena preoccupato, soffermarsi sospirando, poi proseguire con passo concitato, passando da destra a sinistra. (C. RISTORI, *Manuale pratico di declamazione*, Torino, Tipografia G. Bruno, 1893).
- MOMENTI DI FORZA:** improvvisi strappi acuti, leggermente nasali. (S. TOFANO, *Il teatro all'antica italiano*, Bulzoni editore, 1985).
- MORTE IN SCENA:** gli occhi si velano, il volto scolora e si contraffà, le membra sono stecchite, le mani tremano, la testa si curva, scossa dal rantolo, mentre le ultime parole si perdono. Quando spira, la testa inclinata, si accascia sopra di sé, il suo stesso peso lo trasporta, casca e rotola sul pavimento. (L. RASI, *Tommaso Salvini e l'arte sua*, 1916).
- ODIO:** occhio bieco, espressione di una belva, gesto in atto di sbranare. (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Medea, Dino Audino Editore, Roma 2005).

ORGOGGIO: una mano imbisacciata nella sottoveste all'altezza del petto, l'altra rovesciata sul fianco, con il gomito un po' innanzi, il capo all'indietro, i piedi rivolti verso l'esterno. Quando cammina il passo è lungo e ampio. (J.J. ENGEL, *Lettere intorno alla mimica*, trad. L. Rasori, Milano, Pirotta, 1818, fig. 3-4).

ORRORE: peso del corpo leggermente spostato all'indietro, un braccio disteso lungo un fianco, l'altro piegato. Mani spalancate e occhi invasi di terrore. (A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832, tav. 34).

OZIO: seduto, sdraiare il corpo all'indietro, le braccia incrociate al petto, gambe accavallate. (J.J. ENGEL, *Lettere intorno alla mimica*, trad. L. Rasori, Milano, Pirotta, 1818, fig. 8).

PAROSSISMO DEL FURORE: voce potente, sguardo infuocato. (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Maria Stuarda, Dino Audino Editore, Roma 2005).

PASSAGGIO RAPIDO DA RISENTITO A PATETICO: chinare il capo rassegnato. (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Maria Stuarda, Dino Audino Editore, Roma 2005).

PAURA: passo tremante, tono supplichevole, occhi confitti al suolo, capo chino. (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici, Fedra*, Dino Audino Editore, Roma 2005).

PERDERE I SENSI: vacillare, gli occhi si chiudono. (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Maria Stuarda, Dino Audino Editore, Roma 2005).

PERDONO: chinare il capo rassegnato. (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Maria Stuarda, Dino Audino Editore, Roma 2005).

PERFIDIA: procace sorriso. (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Maria Stuarda, Dino Audino Editore, Roma 2005).

PERSONA ABIETTA: incurvare la statura, abbattersi a terra gemendo e imprecando. (H. LEWES, *L'Otello di Salvini*, in "Sipario", giugno 1964).

PLACARSI DOPO LA COLLERA: cadere su una sedia, giacendo per alcuni momenti prostrato, ansante, annientato, convulso, con lunghi gemiti inarticolati. (H. JAMES, *Interpretazione italiana di Otello*, in "Teatro e storia", n. 23, 2001).

PROFONDA COMMOZIONE: note di testa. (H. LEWES, *L'Otello di Salvini*, in "Sipario", giugno 1964).

PRONTEZZA DI AZIONE: tronco raddrizzato, sguardo rivolto all'oggetto di interesse, piedi che calcano il terreno, mani appoggiate alle ginocchia. (J.J. ENGEL, *Lettere intorno alla mimica*, trad. L. Rasori, Milano, Pirotta, 1818, fig. 9).

QUIETE, RIPOSO: nel volto non si scorgerà indizio né di piacere, né di disgusto, nessuna ruga sulla fronte, né intorno agli occhi, o alle labbra, lo sguardo né

cupido, né torbido. La posizione del corpo: le mani saranno oziose in grembo, o imbisacciate nelle tasche, o al petto, o alla cintura; le braccia terrannosi avviticchiate o anche, stando il corpo dritto, saranno volte indietro e riposanti sul dorso, e le mani annodate l'una all'altra, le dita giocherellando a caso. Stando il corpo seduto, le gambe giaceranno oziose, ora incrociate ai malleoli, ora volte indietro ed incrociate agli stinchi. (J.J. ENGEL, *Lettere intorno alla mimica*, trad. L. Rasori, Milano, Pirotta, 1818, fig. 5-6).

RABBIA: espressione marcata del volto, sguardo bieco e penetrante, labbra serrate. (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Elisabetta regina d'Inghilterra, Dino Audino Editore, Roma, 2005).

RASSEGNAZIONE: sospirare profondamente, alzare lo sguardo al cielo raccogliendosi per pochi istanti. (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Maria Stuarda, Dino Audino Editore, Roma 2005).

RASSEGNAZIONE: voce semispenta, quasi intelligibile. (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, *Mirra*, Dino Audino Editore, Roma 2005).

REAZIONE AD UN RIMPROVERO: il corpo si scuote, la fronte si corruga, il petto è ansante, la persona è scossa da tremore. (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, *Fedra*, Dino Audino Editore, Roma 2005).

RECITAZIONE CONVENZIONALE: bella voce, nobile gesto, contegno della persona, passo compassato e occhi sempre al servizio della volontà dell'attore. (B. MARCIANO, *il grande attore*, in "L'Italia", 4 maggio 1867).

RESISTENZA: evidente sforzo, passo stentato, indietreggiare prontamente con raccapriccio. (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Maria Stuarda, Dino Audino Editore, Roma 2005).

RESPINGERE: girarsi da un lato, schifando l'opposto cui prima si mirava e con le mani rivolte e protese fare il gesto di respingere. (J.J. ENGEL, *Lettere intorno alla mimica*, trad. L. Rasori, Milano, Pirotta, 1818, fig. 12-13).

RIBELLE TRASPORTO: capo da un lato, lungo penetrante sguardo, leggero ironico sorriso. (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Maria Stuarda, Dino Audino Editore, Roma 2005).

RIFIUTO, DISGUSTO: allontanamento dell'/dall'oggetto. (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Elisabetta regina d'Inghilterra, Dino Audino Editore, Roma, 2005).

RIFIUTO: con alterigia, volgendo le spalle all'interlocutore. (C. RISTORI, *Manuale pratico di declamazione*, Torino, Tipografia G. Bruno, 1893).

- RIMORSO, DISGUSTO: tendere una mano in aiuto dell'avversario. (H. LEWES, *L'Otello di Salvini*, in "Sipario", giugno 1964).
- RIMORSO: occhio torvo, sguardo impietrito. (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Medea, Dino Audino Editore, Roma 2005).
- RINCUORARSI DOPO LO SPAVENTO: il respiro esce libero dal petto, il sorriso sfiora le labbra pallide. (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Elisabetta regina d'Inghilterra, Dino Audino Editore, Roma, 2005).
- SANGUIGNO (TEMPERAMENTO): sta in piedi, saltella, vola, è tondeggiante ma allungato e proporzionato. (LAVATER, *Frammenti fisiognomici*, in Sturm und Drang, a cura di N. Satio, Bulzoni, 1988, Roma).
- SCENA DELLA MORTE DEGLI AMANTI: "Egli si è allontanato barcollando dalla tomba e volge le spalle a Giulietta quando, senza fare alcun rumore, Giulietta riprende i sensi ed esce dalla tomba stessa. Romeo si volta e vede Giulietta poco lontano. Si era chinato sulla tomba vuota! Mentre lentamente si rialza, i suoi occhi si posano su di lei. Il movimento di solenne terrore mentre solleva lentamente le braccia e continua ad alzarsi ed alzarsi, finché con tutta la persona dilatata si ferma a guardare sgomento, in punta di piedi. (H. LEWES, *Romeo di Rossi*, in "Sipario", giugno 1964).
- SCENA DI SEDUZIONE: "Io mi figuravo che Macbeth volesse nuovamente interrogarmi, chiedermi ulteriori spiegazioni, per impedirgli di farlo ho ideato di indurlo a passare metà del suo braccio sinistro intorno alla mia vita. In questa attitudine prendevo nella mia mano la sua mano destra, e ponendomi l'indice sulle labbra, gli imponevo di tacere, e frattanto lo spingevo dolcemente dietro le quinte, con sguardi magnetizzanti". (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Lady Macbeth, Dino Audino Editore, Roma 2005).
- SCENA DI SONNAMBULISMO: entrare in scena con l'aspetto di un automa, trascinare i piedi come se portassero una calzatura di piombo. Movimenti tardi, inceppati dai nervi intorpiditi. Occhio fisso, che guarda ma non vede, palpebre aperte, respiro stentato, affannoso. (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Lady Macbeth, Dino Audino Editore, Roma 2005).
- SCENE MUTE: borbottii, muggiti e ruggiti sordi. (H. LEWES, *L'Otello di Salvini*, in "Sipario", giugno 1964).

SCHERNIRE: sguardo severo, ironico. Un braccio rivolto in avanti, la mano indica l'oggetto dello scherno. (A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832, tav. 15).

SCONFORTO: seduto nella massima prostrazione di spirito, con la fisionomia a scherno e con ironico sorriso. (C. RISTORI, *Manuale pratico di declamazione*, Torino, Tipografia G. Bruno, 1893).

SCORAGGIAMENTO: accento lamentevole. (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Medea, Dino Audino Editore, Roma 2005).

SCUOLA INTIMA (STILE RECITATIVO DI ROSSI): la scena è l'elemento secondario, l'obiettivo è il pensiero intimo dello scrittore. (B. MARCIANO, *il grande attore*, in "L'Italia", 4 maggio 1867).

SCUOLA REALISTA: movimenti larghi, maestosi, espressivi. Il parlare tragico assume il tono di conversazione. Chiarezza, semplicità, naturalezza. Più ragionamento che fantasia. (E. ZABEL, *L'Otello di Emanuel*, in "Sipario", giugno 1964).

SFIDA: tendere la mano destra verso l'avversario. (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Medea, Dino Audino Editore, Roma 2005).

SMARRIRE IMPROVVISAMENTE LA RAGIONE: occhi spalancati per un attimo. (H. JAMES, *Interpretazione italiana di Otello*, New York, 1890).

SOLENNITÀ: dizione lenta, uso di pause. Può diventare un difetto se le pause non hanno significato, ma sono usate arbitrariamente per sminuzzare i periodi: metodo di fraseggiare molto difettoso, che nasce o dalla smania di dire troppo bene, o da un vizio di respirazione, che si contrae. (JARRO, *Cleopatra della Duse*, in "Sipario", giugno 1964).

SONNO AGITATO: respiro lungo e affannato. (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Lady Macbeth, Dino Audino Editore, Roma 2005).

SOSPETTO: sguardo lungo e penetrante. (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Elisabetta regina d'Inghilterra, Dino Audino Editore, Roma, 2005).

SPAVENTO: accenti interrotti e gesto tremante, grida, coprire il volto con ambo le mani. (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Elisabetta regina d'Inghilterra, Dino Audino Editore, Roma, 2005).

SPAVENTO: peso del corpo su una gamba leggermente flessa, l'altra gamba dritta. Un braccio piegato a proteggere il volto, l'altro disteso lungo il corpo. Mani spalancate. Sguardo penetrante. (A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832).

SPIRITO SATANICO: voce cavernosa, occhi iniettati di sangue, crescendo di voce tuonante. (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Lady Macbeth, Dino Audino Editore, Roma 2005).

STILE NOVELLIANO: recitazione nervosa e incisiva. (S. TOFANO, *Il teatro all'antica italiano*, Bulzoni editore, 1985).

STILE SALVINIANO: gesti ampi e maestosi, leggermente a rallentatore. Plasticità del portamento. (S. TOFANO, *Il teatro all'antica italiano*, Bulzoni editore, 1985).

STILE ZACCONIANO: recitazione sonora e sanguigna. (S. TOFANO, *Il teatro all'antica italiano*, Bulzoni editore, 1985).

STRAZIO: tono di scherno, crescendo di voce. (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Fedra, Dino Audino Editore, Roma 2005).

SUPPLICA: mani congiunte in segno di preghiera, capo leggermente inclinato da un lato, occhi rivolti verso l'alto, labbra socchiuse. (A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832, tav. 1).

TEDIO, SCONFORTO: recitazione flebilmente monotona. (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Fedra, Dino Audino Editore, Roma 2005).

TENEREZZA: gongolare malignamente. (H. JAMES, *Interpretazione italiana di Otello*, New York, 1890).

TERRORE GIUDAICO: incavare profondamente le rughe che corrono dalle narici agli angoli della bocca. (S. D'AMICO, *Shylock di Novelli*, in "Sipario", giugno 1964).

TERRORE MUTO: barcollare, il volto pallido e attonito, fissità dello sguardo. (Kean in *Macbeth*). (H. JAMES, *Interpretazione italiana di Otello*, New York, 1890).

TIRANNIA, JATTANZA, AVVERSIONE: aspetto sprezzante, fissare la vittima con sguardo glaciale. (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Maria Stuarda, Dino Audino Editore, Roma 2005).

TITUBANZA: irregolarità del passo, mobilità dello sguardo. (J.J. ENGEL, *Lettere intorno alla mimica*, trad. L. Rasori, Milano, Pirotta, 1818, fig. 10-11).

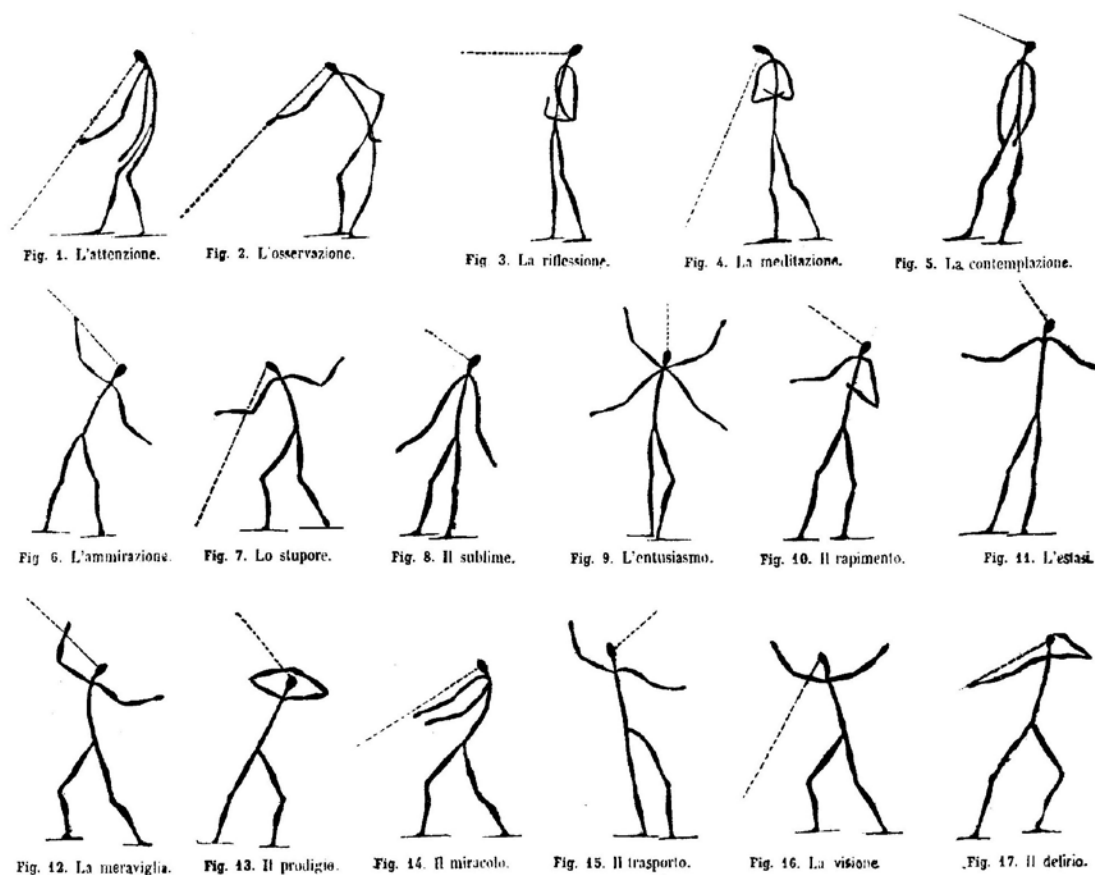
TONO FAMILIARE: della conversazione ordinaria, con inflessioni dolci e semplici. (A. MORROCCHESI, *Scritti*, in "Antologia del grande attore", a cura di Vito Pandolfi, Ed. Laterza, 1955).

TONO MEDIO: più risonante del familiare, inferiore al tono sostenuto. (A. MORROCCHESI, *Scritti*, in "Antologia del grande attore", a cura di Vito Pandolfi, Ed. Laterza, 1955).

TONO SOSTENUTO: modulazione di voce rotonda, armonica e forte (per recitare orazioni e poesie). Abbandonare la voce sul principio di ogni periodo,

- pronunciare con espressione misurata, battendo su certe sillabe, far sentire le sillabe finali se in prosa e le rime se in verso. (A. MORROCCHESI, *Scritti*, in “Antologia del grande attore”, a cura di Vito Pandolfi, Ed. Laterza, 1955).
- TORMENTO MORALE: il volto si copre del pallore della morte, le membra si contraggono, lagrime ardenti scendono dagli occhi, tremori, respiro ansante. (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici, Mirra*, Dino Audino Editore, Roma 2005).
- USCITA DI SCENA: ricomporre la persona, salutare del capo e, nell’uscire, evitare di volgere le spalle al pubblico o, se occorre, farlo soltanto sul limitare della porta. (C. RISTORI, *Manuale pratico di declamazione*, Torino, Tipografia G. Bruno, 1893).
- VANITÀ: passare la mano tra i capelli. (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Elisabetta regina d’Inghilterra, Dino Audino Editore, Roma, 2005).
- VECCHIAIA: trascurata acconciatura dei capelli, rughe del volto, tardo movimento delle braccia, delle mani e del passo. (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Elisabetta regina d’Inghilterra, Dino Audino Editore, Roma, 2005).
- VENDETTA: un braccio piegato posato sul fianco, l’altro, sempre piegato, alzato verso l’alto con l’indice teso. (A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d’arte teatrale*, Firenze, 1832, tav. 13).
- VIVA PREMURA: tono robusto e persuasivo. (A. MORROCCHESI, *Scritti*, in “Antologia del grande attore”, a cura di Vito Pandolfi, Ed. Laterza, 1955).
- VOCE DI VELLUTO: voce languente, morbida, flautata, con lunghi abbandoni e rallentatore strisciate sulle vocali. (S. TOFANO, *Il teatro all’antica italiano*, Bulzoni editore, 1985).

Immagini



Carlo Blasis, coreografo e teorico della danza, autore del *Code*, è noto per il suo lavoro di codifica della danza accademica. In questa immagine Blasis sintetizza le possibili linee direttive dello sguardo. Ad ognuna di esse corrisponde l'espressione di un particolare stato emotivo. La direzione dello sguardo non costituisce un'attività esclusivamente periferica del movimento poiché coinvolge tutto il corpo, come è possibile osservare nelle modificazioni sostanziali della posizione della schiena. La codificazione dello sguardo è dunque uno strumento di controllo che investe l'intero corpo del danzatore, strutturandone il movimento e la postura.



Cesare Dondini, ripugnanza (sequenza), in L. RASI, *L'arte del comico*, Sandron Editore, 1923.



Invocazione a Dio

Occhi volti al cielo, braccia a terra e alcun po' in Avanti e con le mani aperte.

L. RASI, *L'arte del comico*, Sandron Editore, 1923.



Cesare Dondini, sequenza della morte in scena, in C. RASI, *L'arte del comico*, Sandron Editore, 1923.



Fig. 20.

J. J. ENGEL, *Lettere intorno alla mimica*, trad. L. RASORI, Pirotta, Milano 1818.

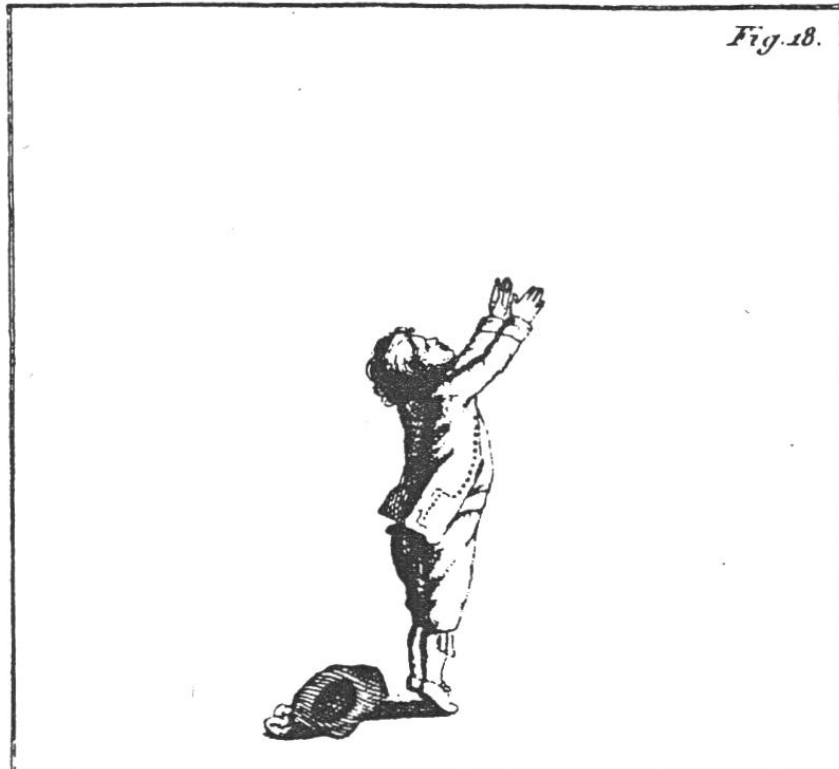
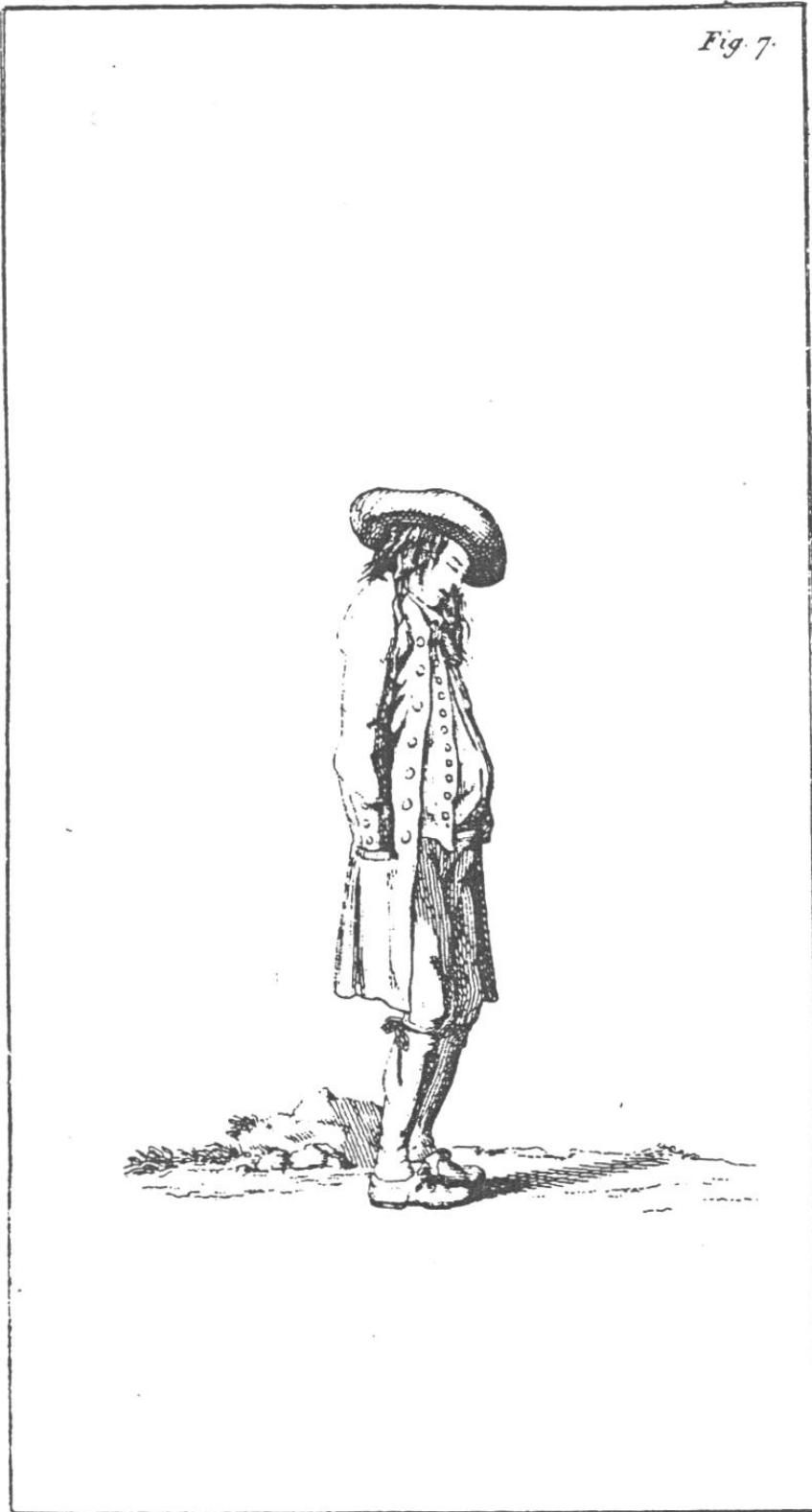


Fig. 18.



Fig. 19.





J. J. ENGEL, *Lettere intorno alla mimica*, trad. L. RASORI, Pirotta, Milano 1818.

T. 1.



V. Marchettini del.

L. Salvini

Ti plachi il mio dolor



A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832.



A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832.



Vall. dia'

Lit. Salucci

..... in trono
Mi siede a lato.....

A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832.

T. 4.



V. M. dis.

No, non mi inganno e desso

Lit. Salucci



A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832.

T. 5.



V. Marchettini dis.
Qui si strascini a forza

Lit. Salvucci



A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832.

T 6



D. Marchettini dis.

Carlo? Ah! si fugga

L. di Salvo



A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832.



A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832.

T. 8



V. M. di

Lit. Salucci

Gran Dio pietà



A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832.

T. 9.



V. M. dis.

Orribil vista!

L. S. Salvini

A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832.

T. 10.



V. M. dis.º

Lit. Salucci

..... Guardalo, ei si ferma
Ritto e feroce su l'aperta soglia



A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832.

T. 11.



V. Marchetti dis.
..... Amici andiamo,
Non soffre indugio il mio furor.

Lit. Inlucchi



A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832.

T. 12.



V. M. d'as

..... Io, no, non sorgo
Da' piedi tuoi se pria.....

Lito. Succi



A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832.



A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832.

T. 14.



V. H. des?

deggio alla mia negletta
Disprezzata clemenza una vendetta

L. d. Sabucci



A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832.

T. 15



V. M. dis
E che pretendi ?

L. di Salucci



A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832.

T. 16.



V. M. del'

Qual balenar di luce!

Lito Salucci



A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832.



A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832.



A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832.

T.º 19.



F. B. dis.º

L. di Salucci

..... incauto,

A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832.



A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832.

T.^a 21.



F. Boggi des'

Lit. Solucci

Or del flagel che sanguinoso ei ruota,



A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832.

T. a 22.



F. B. dis.

Lit. Salucci.

Si forte batte i destrier suoi mal domi

A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832.

T. 23.



F. B. del^o

Lit. Silucci

Ch' oltre la meta volano; più ardenti,

A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832.

T^a 24.



F. B. dis^o
Quanto veloci più.....

Lit. Salucci



A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832.

T. 25.



F. B. del.

Lito. Salucci

..... Già sordi al freno,

A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832.

T.° 26.



F. B. di

L. Salucci

Già sordi al grido, ch' ora invan gli acqueta;

A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832.



A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832.

T.º 28.



F. B. dis.º

Lito. Salucci

..... all'aura i crimi
Svolazzan irti;



A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832.

T. 29.



F. B. dis.

Lito. Salucci

..... e in denso nembo avvolti
D'agonal polve, quanto è vasto il circo

A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832.

T. 30.



F. B. dis.
Corron

Lito. Salicci



A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832.

Fig. 31.



F. Boggi dis.

.....PICOPPO.....

Lito. Salucci.



A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832.

F. 32.



F. B. del.

.....come folgor ratti.

Lit. Salucci



A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832.

T.º 33.



F. B. dis.
Spavento,

Lito. Salvucci

A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832.

T.^a 34.



F.B. des.

.....ORRORE,.....

Lito. Salvadori



A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832.

T. 35.



F. B. dis.

L. t. Salucci

.....alto scompiglio, e morte
Per tutto arreca in torti giri il carro:



A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832.

T.º 36.



F. B. dis.º

Lito. Salucci

Finché percosso con orribil urto
A marmorea colonna il fervid' asse,

A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832.



F. B. dis.
Riverto.....

Lit. Salucci

A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832.

F.º 38.



F. B. dis.

Lit. Salucci

.....Oreste cade.....

A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832.

T. 39



F. B. dis.^o

Lit. Salucci

Ah! non più, taci:
Una madre ti ascolta.

A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832.



A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832.

Capitolo 2

Il cliché nel lavoro del Grande Attore

2.1 Il Grande Attore: una metafora geologica

Tra la seconda metà dell'800 e gli albori del nuovo secolo il Grande Attore ritaglia il proprio spazio nel panorama teatrale italiano come una roccia plutonica: un elemento geologico estraneo incastonato in un sistema pressoché sedimentario.

Come il magma fuso risale la litosfera e raffreddandosi si mescola con strati di roccia preesistenti, dando origine ai plutoni – ammassi di roccia ignea –, così il Grande Attore risale la china delle Compagnie Capocomicali, strutturate secondo il sistema dei ruoli, per affermare il suo dominio sulla scena, un corpo estraneo – nel senso proprio di *corpo performativo* – all'interno di un sistema omogeneo.

La diversità è il valore aggiunto del fenomeno Grande Attorico, ne attesta l'originalità e ne permette un'analisi compiuta. L'eccezionalità del Grande Attore trae la sua forza proprio dal contrasto, dallo scarto che stabilisce rispetto alla prassi recitativa coeva¹.

Tuttavia, pur rimanendo un elemento chiaramente distinguibile dal contesto in cui è inserito, il Grande Attore è indiscutibilmente legato alla realtà del sistema teatrale in cui agisce, tanto più perché:

L'arte della rappresentazione è da relazionare più di qualunque arte alla nozione di tradizione: l'attore infatti impara di solito le regole del mestiere da altri attori che lo hanno preceduto. Ne consegue che il progresso da una generazione all'altra, la dialettica tra il vecchio e il nuovo, a teatro procede lentamente e per un processo evolutivo assai più che per opposizione.

[...] così è sempre difficile stabilire il quoziente di novità apportato da un attore ad una tradizione².

Le diverse generazioni di attori della scena italiana del XIX secolo sono legate tra loro da vincoli di discepolato: gli allievi imparano l'arte della recitazione

¹ Per una conoscenza più dettagliata si veda G. MODENA, *Bizzarrie Drammatiche*, in "Il Pirata" diretto da Franco Regli, 14 maggio 1857.

² S. BUONACCORSI, *L'arte della recita e della bottega. Indagini sul grande attore dell'800*, Bozzi, Genova 2001, p. 77.

attraverso l'osservazione diretta del maestro. L'esempio vivente tende a trasmettere non tanto una tecnica preparatoria, quanto piuttosto uno stile recitativo ben definito. Si tratta di un «sistema artigianale di formazione degli attori»³ basato esclusivamente sul principio dell'imitazione.

L'assimilazione di un *corpus* di regole codificate è veicolata dal ruolo che definisce in maniera quasi assoluta «le capacità espressive che l'attore deve possedere per interpretare una parte ma anche i limiti in cui l'interprete può chiudersi»⁴.

Il ruolo apre la via ad un'indagine sulle metodologie di lavoro dell'attore dell'ottocento poiché è:

[...]l'indizio prezioso di una moltitudine di regole, comportamenti e tecniche scomparse. È utile e proficuo considerarlo in quanto indizio, ma diventa invece fuorviante se viene isolato in quanto strumento di lavoro. Come strumenti i ruoli sono rozzi e impropri, esattamente come hanno denunciato tutti i riformatori dell'ottocento. Ma sono punte emergenti di un insieme di abitudine, di regole tacite, comportamenti imitati o trasmessi senza parole. [...] Rappresenta uno dei luoghi per la ricerca dell'attore ottocentesco, il luogo della tecnica, della sperimentazione e dell'allenamento⁵.

È in questo luogo della «ricerca» e della «sperimentazione», in questa dimensione di riflessione tutt'altro che autoreferenziale, che si va formando quella conoscenza tacita che informa – nel senso di *mettere in forma* – e dà consistenza alla prassi recitativa Grande Attorica.

La diversità è un aspetto centrale nel sistema teatrale dell'Ottocento: è la diversità il carattere peculiare della microsocietà teatrale.

È una diversità sociale, economica e culturale che segna un confine invalicabile tra comunità teatrale (compagnie girovaghe e famiglie d'arte) e società. Ma non si tratta solo di questo.

La Schino parla di questa diversità nel suo volume dedicato al Grande Attore, riportando alcuni frammenti di testimonianze di Grandi Attrici come la Duse o Gabrielle Colette, le quali descrivono le pessime condizioni di lavoro a cui erano

³ C. MOLINARI, *Teorie della recitazione: gli attori sull'attore. Da Rossi a Zacconi*, in *Teatro dell'Italia Unita*, Atti del convegno, Il Saggiatore, Milano 1977.

⁴ E. DE PASQUALE, *Il brillante si fa ragionatore*, Bulzoni Editore, Roma 2001, p. 24.

⁵ M. SCHINO, *Racconti del Grande Attore*, Edimond, Torino 2004, p. 87.

costrette a sottostare dall'incultura dell'epoca per la professione dell'attore. La descrizione dei camerini è l'emblema del disinteresse e della scarsa considerazione dell'attore nel sistema spettacolare dell'Ottocento⁶.

Della diversità – sociale e culturale – il Grande Attore fa uno strumento di allenamento mentale, una ginnastica dell'immaginazione, perché, come scrive la Schino:

La miseria culturale e sociale degli attori prima del Novecento [...] era un humus necessario per la produzione dell'arte teatrale. Proprio dal modo di adattarsi ad una miseria culturale secolare era nato qualcosa di stranamente significativo dal punto di vista artistico: era nata quella stranezza nel modo di pensare, di reagire, che faceva la presenza e le reazioni dell'attore in scena tanto interessanti. Anche da lì viene la capacità dei Grandi Attori di dare al loro pubblico l'esperienza di più sentimenti ad un tempo. [...] La diversità degli attori era vera e profonda. Incolmabile.⁷

Secondo la studiosa la diversità dell'attore nella società occidentale è un valore aggiunto poiché permette all'attore di acquisire quell'elasticità mentale, quella tecnica extra-quotidiana del pensiero, che sopperisce alla mancanza di una vera e propria tradizione del corpo, presente invece nella tradizione del teatro orientale, o meglio ancora la diversità mentale «è l'unico modo per far scaturire con continuità quella diversità fisica che la tradizione occidentale non ha trasmesso»⁸.

2.2 Per una definizione dello stile recitativo del Grande Attore

L'analisi e la definizione di uno stile recitativo incontrano sempre la difficoltà oggettiva di non avere a disposizione la materia dell'osservazione diretta: la performance.

Il tentativo di ricostruire gli elementi della prassi recitativa Grand'attorica deve necessariamente attraversare il campo minato delle biografie degli attori, degli studi,

⁶ M. SCHINO, *Racconti del Grande Attore*, cit., pp. 74-76.

⁷ Ivi, pp. 84-85.

⁸ Ivi, p. 83.

dei copioni e dei contributi della critica. A livello metodologico questo richiede un'attenzione e una disposizione al raffronto delle fonti.

Quanto di ciò che viene descritto nelle biografie degli attori è poi effettivamente un dato riscontrabile nell'esecuzione della parte? Quanto della *performance virtuale* contenuta nelle indicazioni del copione e delle didascalie è poi veramente confluito nella performance reale?

Si tratta di un lavoro di raccolta di materiali e informazioni che si può avvicinare con una precisione scientifica all'obiettivo solo se si pone al centro dell'indagine un preciso oggetto di ricerca. Nel mio caso nell'analisi dei materiali ho indirizzato l'attenzione verso l'individuazione del repertorio gestuale, ponendo l'accento sulla presenza di forme codificate e sull'uso che il Grande Attore ne fa all'interno di un progetto di partitura gestuale.

Ne *L'Arte del comico* Luigi Rasi sintetizza il lavoro dell'attore in due fasi: la *concezione* e l'*esecuzione*. Nella fase di concezione l'attore definisce in termini generali e sintetici la personalità globale. Sempre nell'ambito della concezione, rientra anche la scelta dei gesti, degli atteggiamenti, della mimica che sono pensati come necessari agli stati d'animo e alle passioni proprie di quel carattere⁹. Si tratta di quei *clichés* figurativi – di cui parla Taviani – che sintetizzano e mettono in forma riconoscibile il contenuto emotivo, la passione e il carattere del personaggio.

In tipografia il cliché è la lastra di zinco – detta lastra *stereotipica* – su cui venivano incise le immagini destinate alla riproduzione seriale delle stampe. In fotografia il cliché è il negativo dell'immagine fotografata, che ne permette l'infinito sviluppo. In teatro il cliché è lo strumento di lavoro principale dell'attore. Il *cliché* condensa e rende immediatamente accessibili all'attore un corpus di materiali già codificati e pronti all'uso. Svolge la funzione che gli è propria di rendere riproducibile – in maniera sempre identica – immagini efficaci.

È una particella di significato elementare in cui si struttura una complessa stratificazione di contenuti teatrali ed extrateatrali che modellano e realizzano la relazione tra attore e spettatore. Il cliché incorpora e veicola i contenuti in maniera efficace perché utilizza parametri di trasmissione condivisi e fa riferimento ad un codice universalmente comprensibile che è quello del gesto.

⁹ Vedi L. RASI, *L'arte del comico*, Palermo 1914.

Il cliché è associato ad una pratica desueta del teatro. Per i riformatori del teatro naturalista il *cliché* è l'emblema di tutto ciò che del vecchio teatro non vale più la pena di conservare, è un vero e proprio *tabù* che racchiude e incorpora tutto ciò che sulla scena appare poco credibile, falso, affettato. Secondo l'estetica naturalista l'attore che utilizza dei cliché è un attore che lavora sulla forma esteriore, trascurando la *vita* sulla scena. Come afferma Stanislavskij «Nei *clichés* non c'è pensiero, i *clichés* non possono trasformarsi in azione», non è possibile in questa ottica ipotizzare che il cliché fosse uno strumento di lavoro utile alla costruzione di una partitura fisica dell'azione! L'analisi dei documenti relativi alla prassi recitativa di Tommaso Salvini – e poi della Ristori – dimostra come l'assunto di Stanislavskij non si possa applicare al lavoro del Grande Attore poiché dà conto della diffusa presenza del cliché all'interno della costruzione della partitura mimico gestuale e apre la strada all'indagine sulla sua natura ambivalente: organica e meccanica.

2.3 *L'Otello di Salvini: un'analisi della ricostruzione di Tuckerman Mason*

Tra il maggio 1881 e il marzo 1889 Tuckerman Mason lavora alla stesura di un interessante volume sulla ricostruzione scenica dell'*Otello* di Salvini.

Nella prefazione del volume l'autore ripercorre le tappe della genesi dell'opera. Vale la pena riportarla per intero poiché descrive in maniera significativa il lavoro di ricostruzione e la metodologia dell'autore, il quale racconta che:

Nel maggio 1881, io cominciai a prendere appunti sulla rappresentazione e, dopo averla veduta diverse volte, io scrissi nel novembre 1882, le mie impressioni per uso futuro. Il mio oggetto era di prendere delle note complete, con l'aiuto delle quali io avrei potuto preparare dopo una descrizione accurata. Questi appunti furono tradotti in italiano e quindi sottomessi al signor Salvini da un suo amico. Essi furono restituiti a quest'amico nel marzo 1883 arricchiti da molti commenti preziosi. [...] Per diversi anni la cosa si arrestò a quel punto. Nell'autunno del 1889 dopo aver visto la rappresentazione diverse volte, io ne scrissi un ragguglio ingrandendo di molto i miei appunti originali e servendomi dei criticismi del signor Salvini, che io ho incorporati nel mio testo o inseriti come annotazioni. Qui fa d'uopo spiegare che la sanzione del signor Salvini non copre tutto il mio lavoro come è stato stampato adesso, giacché i suoi commenti si riferiscono solo agli appunti del 1882. [...] Durante le ultime scritture del signor

Salvini a Brooklyn e New York, io fui presente a tre rappresentazioni e raccolsi gran quantità di nuovo materiale. Quindi feci una revisione finale del mio lavoro e lo misi nella forma quale ora comparisce¹⁰.

Nell'arco di otto anni Tuckerman Mason assiste a diverse rappresentazioni dell'*Otello* di Salvini.

Secondo quanto descritto dall'autore nella prefazione del volume, le diverse rappresentazioni sembrano costituire altrettante varianti di un'*unica tessitura originale*.

Il lavoro di analisi sulla rappresentazione dell'*Otello* sembra procedere per accumulo: di volta in volta, l'autore aggiunge dettagli e commenti, desunti dall'osservazione diretta o suggeriti dallo stesso Salvini. I dettagli aggiunti non intaccano la struttura originale, ma la arricchiscono fino all'ossessione, benché, come ammette lo stesso autore in chiusa alla prefazione «molti dettagli sfuggiranno sempre all'osservazione e alla memoria»¹¹.

L'operazione di Tuckerman Mason apre la riflessione sulla metodologia del lavoro di Salvini sull'*Otello*. Se per l'autore è possibile, infatti, procedere ad una descrizione compiuta della rappresentazione – o *rappresentazioni* – con uno scarto marginale nell'arco di otto anni, non è impossibile ipotizzare che Salvini avesse proceduto allo stesso modo, ovvero per accumulo di varianti su una struttura fissa, o *partitura*.

La precisione dei dettagli della partitura ne ha reso possibile la trascrizione in un arco di tempo abbastanza esteso. La versione definitiva che l'autore ci consegna è la sintesi di questo lavoro di precisione sul dettaglio.

La prima interessante annotazione dell'autore riguarda l'uso di un espediente che Salvini dissemina in tutta la rappresentazione: il sorriso. Il discorso di Otello ad Emilia nella scena finale dell'atto IV – la seconda del IV nell'originale – ne è un chiaro esempio. Lo riporto di seguito con le annotazioni di Tuckerman Mason:

OTELLO (a Emilia) E voi...Che il vostro
Discreto, onesto ufficio, in sì perfetto

¹⁰ TUCKERMAN MASON, *La rappresentazione di Otello*, a cura di Roberto Trovato, Erga Edizioni, Genova 2003, p. 44.

¹¹ Ivi, p. 45.

Modo adempiste, ecco per voi dell'oro;
Serbatevi segreta.

[...] *Otello annoda le dita, tenendo le mani in giù, e si inchina profondamente ad Emilia, piegando l'intero corpo e curvando il capo, sorridendole – l'immagine della più ossequiosa cortesia beffarda – mentre le parla. Egli mantiene questa maniera durante il discorso ad Emilia. Dicendo “ecco per voi dell'oro”, egli piglia una borsa dalla sua cintura e la tiene in alto facendo suonare il danaro. A questo, Emilia traversa a sinistra, dietro di Otello e va al fondo della scena verso Desdemona, ricusando di prendere la borsa. Otello la segue dicendo “Serbatevi segreta” ed offrendole ancora la borsa. Essa la rifiuta ancora, ed egli la gitta sulla tavola. Egli si arresta un istante, guarda Emilia, ride, raccoglie la borsa dalla tavola, s'avvicina ad Emilia, le afferra rapidamente il braccio destro con la mano sinistra, e le scaglia furiosamente la borsa ai piedi, accennandole di prenderla. Egli ride di nuovo fortemente ed amaramente e si volta a destra, emette un forte grido d'angoscia, stendendo le mani al di sopra del capo ed in questo modo parte per la destra*¹².

Il sorriso di Otello attraversa come una nervatura tutta la scena, sottolineando *per contrasto* i passaggi più tragici della scena. Il sorriso diventa una «posa icastica»¹³, dosata sapientemente tra rallentamenti, pause e rivoltamenti dell'azione. Questa orchestrazione della partitura fisica ha l'effetto di quello che Guerrieri definisce «primo piano cinematografico applicato al diagramma grammatico»¹⁴: il significato elementare – il sarcasmo con cui Otello si rivolge ad Emilia – è sintetizzato in una posa plastica efficace¹⁵. Ripercorrendo velocemente il copione dell'*Otello* e le annotazioni di Tuckerman Mason, ritroviamo lo stesso espediente in numerose altre scene. Nella prima scena dell'Atto I Otello, accusato di aver sottratto Ofelia all'affetto del padre, è attaccato da Rodrigo e Brabanzio:

OTELLO Via, qué lucenti brandi deponete;
Che non gli irruginisca la rugiada!

Otello lascia Cassio e gli ufficiali e traversa in fondo la scena, dalla destra al mezzo, dicendo con voce forte di comando “Via, qué lucenti brandi deponete”; poi fermandosi al centro, fra i due partiti opposti, dopo una breve pausa e con un sorriso, “Che non gli irruginisca la rugiada!”

¹² TUCKERMAN MASON, *La rappresentazione di Otello*, cit., p. 119.

¹³ Ivi, p. 35.

¹⁴ G. G. GUERRIERI, *Sasper, Sachespar, Shakespeare*, in AA.VV., *Cinquant'anni di Teatro in Italia*, Sestetti, Roma 1954, p.80.

¹⁵ TUCKERMAN MASON, *La rappresentazione di Otello*, cit., pp. 32-34.

[...]

OTELLO Venerandi Patrizi e miei Signori!

È ver che la sua figlia al vecchio tolsi;

È ver che la sposai. Tal è l'offesa.

Rozzo è il linguaggio mio

[...]

Dell'amor mio, tutta narrarvi or voglio,

E dir gl'incanti , i filtri e la possanza

(poi che m'è posta tale accusa) ond'io

Vincer seppi sua figlia.

Egli dice "Rozzo è il linguaggio mio" con un leggier sorriso ed in una maniera tutta soave e melodica, usando le intonazioni più belle e più musicali della sua voce. Otello fa una breve pausa fra le diverse frasi "gl'incanti, i filtri e la possanza", sorridendo bonariamente, ed esprimendo altera indifferenza e scherno beffardo per le accuse di Brabanzio¹⁶.

La pausa che precede la posa crea una *zona di attenzione*. È quella che Mirella Schino chiama «azione concreta»¹⁷ ovvero un momento della linea della partitura in cui l'azione rallenta quasi fino a fermarsi. Questo tipo di operazione può essere simile all'operazione compiuta dalla macchina da presa: è quello che Ejzenstein definisce «montaggio intrinseco alla presenza» quando parla della necessità per l'attore di teatro di creare un surrogato del montaggio cinematografico¹⁸. L'azione viene scomposta seguendo la linea indicata dai passaggi salienti, che contrassegnano i differenti piani in cui è ripartita l'azione.

Di questo procedimento è un esempio illuminante la sequenza che Salvini realizza nell'ultima scena dell'Atto III. È la scena della furia di Otello, riporto di seguito il passaggio:

OTELLO Sciagurato!

Bada ben: provar dei che l'amor mio

È una vil druda; a questo bada: dammi

Ocular prova; se nol fai ti giuro

A prezzo dell'eterna anima mia,

¹⁶ TUCKERMAN MASON, *La rappresentazione di Otello*, cit., p. 54.

¹⁷ M. SCHINO, *Racconti del grande attore tra la Rachel e la Duse*, Edimond, Città di Castello 2004, cit. pp. 89-134.

¹⁸ S. M. EJZENSTEIN, *Il montaggio delle attrazioni*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1986, pp. 220-221.

Nascere immondo bruco erati meglio
Che non far paga la mia rabbia!
[...]
Se calunnia a lei poni, a me tortura
No, mai più non pregar, mai più rimorsi;
A cumulo d'orrori, orrori aggiungi;
Opre commetti di che pianga il Cielo
E il mondo tutto spaventi; nulla
Più orrendo far potresti per la tua
Dannazion.

Così seduto, e scuotendo la testa come un leone stizzito, egli esclama "Sciagurato!" a bassa voce con l'espressione della più terribile minaccia mortale – è il primo brontolio dell'uragano che sta per scoppiare. Ancora seduto e un poco più forte con crescente intensità, egli dice "Bada ben, provar dei", ecc.; quindi sbalzando dalla sedia, continua «A questo bada», ecc. mentre si slancia su Jago, gli serra la gola, e lo forza a mettersi ginocchioni. Il rimanente di questo discorso e i due seguenti egli li recita tenendo Jago per la gola; minacciandolo con il pugno destro mentre lo tiene con la mano sinistra, sembrando quasi ad ogni istante di volergli torcere la testa dal corpo. Questi discorsi sono articolati con la più gran rapidità e molto forte. Alla fine "nulla – più orrendo potresti", ecc. egli torce Jago dalla sinistra a destra violentemente, e lo gitta prostrato sul palcoscenico. Jago resta supino con la testa rivolta a destra. Poi con i pugni alzati, con gli occhi stralunati e la faccia distorta dall'ira, egli alza un piede come per annientarlo. Ma si raffrena, accorgendosi di aver trasceso ed indietreggia di alcuni passi alzando le mani ed esclamando "O, no, no, no". Quindi egli si avvanza di nuovo rapidamente verso il prostrato Jago, che alza la mano sinistra come per difendersi da un nuovo attacco. Otello afferra la mano di Jago e lo alza in piedi, emettendo un grido inarticolato di dolore, vergogna e rammarico, e poi barcollando ciecamente sulla scena va verso il sofà, sul quale si gitta esausto.

L'azione di scaraventarsi su Jago col piede alzato a colpirne il volto è cesellata con cura all'interno di in una sequenza solida, strutturata secondo chiare dinamiche ritmiche.

I movimenti della prima parte – l'azione di scaraventarsi su Jago, serrargli la gola e gettarlo violentemente a destra della scena, simili ad una rapida successione di ottavi – creano un accelerando che sostiene il tono agitato, convulso, rabbioso, fino a confluire nella posa della rabbia – pugni alzati, occhi stralunati e faccia distorta dall'ira – congelata nel piede alzato.

Qui Salvini inserisce una pausa strategica che imprime per sempre l'immagine nella memoria dello spettatore – della stessa scena, dello stesso passaggio parla Lewes in un saggio critico su Salvini –¹⁹.

L'azione rallenta, si ferma. Poi prosegue in direzione inversa – Otello indietreggia barcollando con le mani alzate – i tempi dell'azione si dilatano, fino a raggiungere il sofà.

La stessa struttura, le stesse dinamiche di movimento, si ritrovano pressoché invariate nella scena del fazzoletto, alla fine del IV Atto. Riporto di seguito le annotazioni di Tuckerman Mason:

*Desdemona gitta le braccia al collo di Otello. Egli afferra le sue braccia, le caccia via, e respinge con violenza l'abbraccio, sbalzando indietro mentre dice "Via da me!". [...] Egli se ne scosta, indietreggiando, fino a che resta, a sinistra del centro, un poco al di sopra dell'entrata di sinistra. [...] Nel fermarsi, Otello osserva Emilia. Egli fa una breve pausa. Vede il fazzoletto che ha lasciato cadere a terra: l'addita, e si avvanza impulsivamente uno o due passi verso Emilia stendendo la destra verso di lei, esclamando "Ah!" come se fosse sul punto d'interrogarla. Ci pensa meglio però: scuote la testa; si ferma di nuovo; si volta di faccia al pubblico; guarda rabbiosamente entrambe le donne, emette un'esclamazione di scherno; e quindi si volta e va via a passi lenti e maestosi [...]*²⁰.

Nella sequenza riportata si evidenzia chiaramente la stessa struttura *ritmico-dinamica* della scena della furia di Otello – avvicinarsi furiosamente, allontanarsi lentamente –, in particolare risulta fortemente marcato il gesto di additare il fazzoletto, così come nella sequenza precedente appariva sottolineato il gesto di alzare il piede a colpire il volto di Jago.

In entrambi i casi si tratta di pose fortemente descrittive, didascaliche, poste all'apice di un'azione istintiva. La posa coincide col *climax* dell'azione, cioè col

¹⁹ G. LEWES, *L'Otello di Salvini*, in "Sipario", giugno 1964, scriveva: «L'intero teatro fu trascinato dall'intenso e graduato culminare della passione nello sfogo "Maledetto! Vedi di provarmi che è una squaldrina, ecc." quando, afferrando Jago e scuotendolo come un leone potrebbe scuotere un lupo, finisce per scaraventarlo a terra, leva il piede per calpestare il malvagio, e poi un improvviso mutare dei sentimenti frena la brutalità di quest'atto, il gentiluomo doma l'animale con una mescolanza di rimorso e di disgusto tende la mano per aiutarlo ad alzarsi. Non ricordo nulla di così musicalmente perfetto nel tempo e nell'intonazione e di così emozionalmente perfetto nell'espressione, come la sua resa di questo brano: il furore che visibilmente si accresce ad ogni parola, l'intero corpo che vibra, il viso in fiamme, la voce sempre più terribile e nello stesso tempo così totalmente sotto controllo da non diventare mai un urlo», p. 22.

²⁰ TUCKERMAN MASON, *La rappresentazione di Otello*, cit., p 103.

punto di maggiore tensione fisica ed emotiva. Dopo la posa, l'azione defluisce e l'elettricità scarica.

Nella prima Scena dell'Atto III, Otello sconvolto dai dubbi e dalla gelosia scorge Desdemona che arriva accompagnata dalla balia Emilia. Salvini costruisce intorno a questo passaggio del testo una sequenza particolarmente suggestiva:

“Ecco essa viene”. Egli la guarda fisso per un istante, la sua faccia illuminandosi; e poi giunge le mani con veemenza, alzandole un po' più della faccia mentre dice “Oh! S'ella mente, il ciel se stesso irride!”. Egli si ferma, guardandola ancora fissamente, quindi si volta di faccia al pubblico, e fa un passo avanti, con un gesto enfatico del pugno, e scuotendo il capo dice “No, crederlo non vo!”²¹

La strategia messa in atto da Salvini – dosare sapientemente le tecniche di montaggio della partitura fisica dell'azione – consente all'attore di sottolineare i gesti densi di significato e di renderli catalizzatori di un contenuto emotivo.

Nell'Atto I, nella prima scena Otello persuade Brabanzio della sua onestà con un lungo monologo in cui racconta le disavventure che lo hanno portato a conquistare Ofelia. Riporto le annotazioni di Tuckerman Mason:

[...] Egli esprime l'atto di richiamare alla mente le diverse avventure. Egli si ferma diverse volte per riflettere e ricordarsi. I dettagli non sono presenti alla sua mente perché possa raccontarli speditamente. [...] Egli comincia a far uso di un'azione spiegata: stendendo le braccia con un movimento largo, per descrivere i deserti; additando in alto per indicare le colline. Allorché parla di cannibali, egli si volta a sinistra, esprimendo orrore con la faccia, e con un gesto d'ambe le mani per scacciare i mangiatori di carne umana²².

L'azione è spiegata: il contenuto del testo è didascalicamente raccontato attraverso l'uso di forme codificate del movimento, chiaramente riconoscibili, efficaci. Salvini opera un «trattamento pittoresco del testo» in cui tutti gli elementi dell'espressività – la mimica, il movimento, le dinamiche direzionali – sono orchestrati al fine di comporre un'immagine chiara nella mente dello spettatore.

²¹ TUCKERMAN MASON, *La rappresentazione di Otello*, cit., p. 87.

²² *Ivi*, p. 58.

Secondo lo studioso Roberto Trovato, che ha introdotto il documento di Tuckerman Mason con un'interessante analisi delle relazioni tra la prassi recitativa di Tommaso Salvini e le figure retoriche del linguaggio, queste forme codificate del movimento – o *figure*²³ – trovano una definizione coerente nel *Dizionario di Linguistica* di Mortara Gravelli:

Le figure del discorso sono paragonabili alle figure geometriche: hanno una struttura che si può descrivere nelle sue regolarità, sono forme astratte, esemplari a cui si possono ricondurre i lineamenti di qualunque oggetto. Richiamano le figure della danza, della ginnastica, (...): forme disegnate da immagini in movimento, riconoscibili perché eseguite secondo regole ben precise, benché con innumerevoli variazioni stilistiche²⁴.

Trovato associa numerosi passaggi della partitura mimico gestuale dell'*Otello* di Salvini alla figure retoriche di cui parla Mortara Gravelli. Individua alcune figure ricorrenti: l'antifrasi è un procedimento della retorica che consiste nell'usare ironicamente un termine o una locuzione con significato opposto a quello che è loro proprio, che lo studioso associa alla scena del discorso di Otello ad Emilia, scena finale dell'atto IV (la 2 del IV nell'originale) – «Salvini annoda le dita tenendo le mani in giù, e si inchina profondamente ad Emilia, curvando l'intero corpo e sorridendole, egli mantiene questa maniera durante il discorso ad Emilia» – e che ho definito sopra *posa del sarcasmo*; l'epifonema, la figura retorica che permette di riassumere un discorso con una frase enfatica e solenne, che lo studioso associa alla scena di Otello e Desdemona, atto IV, scena 1 (nell'originale scena 4) – «Momento dello spettacolo in cui Salvini arresta bruscamente l'azione svelta e incalzante che stava compiendo. L'interruzione origina una dilatazione sul piano figurativo e l'andamento fluido della recitazione si tramuta nel proprio contrario. [...] Salvini tratteggia attraverso una pausa rilevata i contorni e i volumi di un'immagine statuaria. [...] Il fatto non determina in alcun modo effetti di natura straniante, nonostante la partitura fisica non aderisca sempre perfettamente all'andatura della partitura verbale. [...] La compattezza e la verosimiglianza vengono contraddette dai dislivelli della magniloquenza plastica» –; la metafora, che lo studioso associa alla

²³ Trovato usa il termine *figura* per giustificare l'impianto teorico che si accinge a costruire; impianto basato sull'ipotesi di un parallelismo tra il testo letterario e il testo della scena.

²⁴ B. MORTARA GRAVELLI, voce *Figura*, in *Dizionario di Linguistica*, Einaudi, Torino 1994, p. 299.

scena della ripugnanza di Otello, Atto V – «Otello mostra con l'espressione del viso e borbottando suoni inarticolati, il sentimento di forte aborrimento»²⁵ –.

Le osservazioni dello studioso sono estendibili in realtà a numerosi altri passaggi dell'analisi della partitura fisica dell'azione messa a punto da Salvini e la tesi di Trovato è appunto una sintesi dello stile dell'attore il quale utilizza pose stagliate come «sicuro espediente retorico sul piano figurativo»²⁶. Trovato sostiene che le pose abbiano la stessa funzione del troppo del linguaggio letterario. L'approccio fortemente linguistico rischia di tralasciare l'aspetto più profondo dell'uso del cliché nel lavoro di Salvini.

È vero che Salvini ricorre all'uso di *figure* allo scopo di chiarire i passaggi cruciali del testo, dando forma visibile ai contenuti concettuali – la «tendenza a mostrare tutte le manifestazioni dell'animo sotto l'aspetto, l'*alfabeto* direi, della corporeità» –²⁷ è comprovata da numerosi passaggi dell'analisi di Tuckerman Mason. Nell'Atto I, a conclusione del lungo monologo, Otello riporta le parole di Ofelia. In questi versi «egli [Salvini-Otello] personifica Desdemona e parla con intonazione femminile»²⁸. Nell'ultima scena dell'Atto II, alle parole di Otello «Essa il respir mi tronca», Salvini mette la mano sinistra sulla gola, come se gli mancasse il fiato. Salvini compie una forzatura sul proprio corpo – facendone un uso snaturato, meccanico, codificato – tuttavia non è possibile considerare il cliché solo nella sua accezione di figura retorica poiché questo limiterebbe l'analisi delle sue funzioni a livello compositivo.

2.4 *L'Otello che sorride*

Un'ulteriore prospettiva del lavoro di Tuckerman Mason è quella che si ricava dal saggio dello studioso Roberto Alonge pubblicato recentemente nel volume

²⁵ TUCKERMAN MASON, *La rappresentazione di Otello*, cit., p. 35.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ G. GUERRIERI, *L'interpretazione di Shakespeare tra '700 e '900*, in «Cinquanta anni di teatro in Italia», Bestetti, Milano 1954. L'autore continua scrivendo: «Molti gesti di Salvini, e in genere degli attori italiani, sono descrittivi, illustrativi, non hanno ancora raggiunto un valore simbolico. È la stessa differenza che passa tra i geroglifici e l'alfabeto», p. 45.

²⁸ TUCKERMAN MASON, *La rappresentazione di Otello*, cit., p. 58.

*Tommaso Salvini: un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento*²⁹. Nel suo intervento analitico lo studioso coglie un interessante aspetto del lavoro di costruzione della parte operato da Salvini: «una certa involontaria comicità»³⁰.

Il dato è riscontrato dall'insistenza di Tuckerman Mason nel riportare il sorriso quale caratteristica della mimica facciale di Otello, che Alonge attribuisce alla volontà di «smorzare i toni del tragico tradizionale»³¹. Secondo Alonge, Salvini mette in atto una strategia «in cui la prosopopea del personaggio tragico è volutamente e scientemente degradata, insistentemente ironizzata»³². Lo stesso Tuckerman Mason scrive: «Nei primi tre atti di questa produzione, prima che i sospetti di Otello si sieno svegliati, Salvini dà più dello spirito proprio della commedia, di quello che si possa trovare nel Mercutio di alcuni famosi attori che hanno recitato quella parte»³³.

Ripercorrendo rapidamente il testo di Tuckerman Mason individuo in effetti la presenza costante del sorriso. Tento una sintetica ricognizione riportando le note di Tuckerman Mason:

Atto I, Scena 1: *Otello lascia Cassio e gli ufficiali e traversa in fondo la scena, dalla destra al mezzo, dicendo con voce forte di comando «Via que' lucenti brandi deponete»; poi fermandosi al centro fra i due partiti opposti, dopo una breve pausa e con un sorriso, «Che non gli irruginisca la rugiada»;*

Atto I, Scena 1: *All'accusa di Barbanzio, «Tu l'arti d'inferno gittasti ad essa» Otello sorride sdegnosamente;*

Atto I, Scena 1: *Egli dice «Rozzo è il linguaggio mio» con un leggiadro sorriso, [...] Otello fa una breve pausa fra le diverse frasi, sorridendo bonariamente;*

Atto I, Scena 1: *Durante il discorso di Desdemona, [...] Otello dapprima serio, ansioso, [...] volgendosi a Jago con un sorriso allegro;*

Atto III, scena 1: *Allorché Desdemona risponde «Chi dunque? Cassio, il tuo luogotenente!». Otello si volge a sinistra, verso Jago con un cenno della testa ed un sorriso;*

Atto III, Scena 2 (scena della lettera con Desdemona): *Egli sospende il suo lavoro, si volta in parte verso di lei e l'ascolta con un piacevole sorriso;*

²⁹ AA.VV., *Tommaso Salvini: un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento*, a cura di Eugenio Buonaccorsi, Edizioni Pagina, Bari 2011.

³⁰ R. ALONGE, *Per una filologia dell'attore: l'Otello di Salvini*, in AA.VV., *Tommaso Salvini: un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento*, cit., p. 132.

³¹ Ivi, p. 135.

³² Ivi, p. 133.

³³ TUCKERMAN MASON, *La rappresentazione di Otello*, cit., p. 97.

Atto III, Scena 4: *Dopo le parole di Jago c'è una lunga pausa. Otello guarda Jago con occhio indagatore. Dopo un momento di esame acuto della faccia di Jago, Otello sorride;*

Atto III: *Alle parole «Eppur di grandi – Alme flagel quest'è» egli ride d'un riso breve ed amaro;*

Atto III: *Ma subitaneo come l'impeto feroce, così è il freno che egli vi pone. Egli si raffrena: sorride di un sorriso sepolcrale di rassicurazione;*

Atto III: *Alla fine del discorso di Jago, egli dice «Oh! Cosa mostruosa» in tono basso e sibilante, e con un orribile sorriso;*

Atto IV, Scena 1 (del fazzoletto): *Otello è titubante, bramando ardentemente di trovare qualche ragione per sperare. Egli mostra tutto ciò coll'espressione della faccia, durante la pausa e prima che Desdemona continui a dire «No! voglio». A questo egli ride schernevolmente;*

Atto IV, (stessa scena, poco dopo): *Le tre frasi «Il fazzoletto!» «Il dono mio!» «Il dono mio!» sono articolati in tuono di amara ironia, con sorrisi di scherno;*

Atto IV: *Otello proferisce «Si ben sta» rapidamente con orribile esultanza e con un sorriso veramente di giubilo infernale;*

Atto IV, Scena ultima: *Otello dice «Quale delitto è il tuo?» con un sorriso diabolico – piuttosto un ghigno – ed in tuono della più amara ironia;*

Atto IV, Scena ultima: *Otello annoda le dita, tenendo le mani in giù, e s'inchina profondamente ad Emilia, piegando l'intero corpo e curvando il capo, sorridendole – l'immagine della più ossequiosa cortesia beffarda – mentre le parla, (poco dopo) Egli si arresta un istante, guarda Emilia, ride.*

Secondo la tesi di Alonge il sorriso è il perno centrale intorno al quale Salvini costruisce anche registicamente la messa in scena dell'*Otello* puntando a «restituire l'atmosfera e le cadenze (ma anche lo stile) di un quadro *familiare* cioè di un ambiente *borghese*. Non il livello *tragico*, *sublime*, bensì un livello *naturalistico*, degno di Antoine»³⁴.

Alonge parla ancora di «mimesi del quotidiano» facendo riferimento ad alcuni passaggi descritti da Tuckerman Mason: la scena in cui Otello descrive le disavventure che lo hanno portato a conquistare Ofelia (Atto I, Scena 1). In questo passaggio lo studioso riconosce lo sforzo di Salvini di ricostruire naturalisticamente l'atteggiamento della riflessione – l'attore si ferma più volte per richiamare alla

³⁴ R. ALONGE, *Per una filologia dell'attore: l'Otello di Salvini*, in AA.VV., *Tommaso Salvini: un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento*, cit., p. 136.

mente i dettagli del racconto – e il tentativo di riprodurre la cadenza femminile della voce di Desdemona.

L'esito naturalistico è a mio avviso – come tento di argomentare in questo stesso studio – raggiunto attraverso l'uso di forme altamente codificate che l'attore conosce e sa montare nel lavoro di composizione della parte.

Non possiamo parlare di naturalismo nel senso della poetica stanislavskijana, ma di *stile* naturalistico nel senso di un tentativo di codificazione che utilizzi ancora le metodologie del teatro ottocentesco: scelta dei materiali e composizione secondo l'etichetta del ruolo. La tesi di Alonge il quale afferma che «Salvini disegna un interno borghese al cui centro colloca una figura maschile di middle class»³⁵, può essere letta nella prospettiva che Salvini proceda verso un'umanizzazione del ruolo dell'eroe tragico.

Alonge fa riferimento alla scena in cui Otello è intento a scrivere una lettera e viene disturbato da Desdemona la quale lo implora di dare udienza a Cassio. Si tratta della scena più importante dell'Atto III che Salvini risolve come segue:

Egli piglia una penna e comincia a scrivere. [...] Egli continua a scrivere, o cerca di farlo, rispondendo alle domande di Desdemona quasi meccanicamente, fino a che essa gli toglie la penna di mano. [...] Egli sospende il suo lavoro, si volta parte verso di lei e l'ascolta con un piacevole sorriso; come uno baderebbe alle ciarle di un ragazzo favorito. [...] Assume un'aria affaccendata e si risiede alla tavola riprendendo la penna pronto a mettersi a lavorare sul serio. Egli comincia a scrivere. [...] Otello si ferma dallo scrivere e si mostra annoiato che debba essere ancora interrotto nel suo lavoro. Egli continua in simil modo durante i quattro discorsi di Jago: egli è seccato, infastidito, vessato; ansioso di continuare il suo lavoro, ed impaziente per l'interruzione. [...] Egli scaglia la penna sulla tavola, dà un pugno sulla tavola [...]»³⁶.

Alonge annota come in questa sua rappresentazione Otello sia molto più vicino all'immagine di un avvocato che non a quella di un comandante militare³⁷. La figura

³⁵ Ivi, p. 137.

³⁶ TUCKERMAN MASON, *La rappresentazione di Otello*, cit., pp. 74-87.

³⁷ R. ALONGE, *Per una filologia dell'attore: l'Otello di Salvini*, in AA.VV., *Tommaso Salvini: un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento*, cit., l'autore scrive: «È ben vero che certe sfumature sono del testo shakespeariano (come questa battuta di Otello a Desdemona: «Nulla / negarvi vò; ma d'una cosa anch'io / ti scongiuro: deh! Lasciami a me stesso / un istante!») ma sembrano comunque la traduzione più elegante di un prosaico: Lasciami un attimo lavorare in pace!», p. 138.

dell'eroe tragico è umanizzata, l'attore ci restituisce l'immagine di una scena intima, familiare, dai toni non declamatori.

D'altra parte è lo stesso Tuckerman Mason che annota nella sua analisi: «Egli non teme mai di mostrarsi familiare, quando la situazione richiede un trattamento familiare. Laddove altri declamano, egli parla. [...] Quando Salvini è familiare, si vede che è giusto e vero in natura che egli lo sia. Non c'è il benché minimo segno di debolezza o incongruenza; nessun abbassamento del suono generale della rappresentazione; nessuna sensazione di transizione penosa»³⁸.

Alonge ricalca questa annotazione seguendo il diffuso orientamento degli studi sull'*Otello* di Salvini, che tentano un'annessione dell'opera dell'attore alle istanze naturalistiche.

Tuttavia mi preme annotare in questa sede alcune indicazioni dello stesso Salvini che ci indicano con più chiarezza le motivazioni del suo modo di trattare la materia drammaturgica.

Come ho già anticipato, il lavoro di trascrizione operato da Tuckermann Mason è più volte passato sotto la revisione dello stesso Salvini. Le sue indicazioni e correzioni compaiono in nota all'edizione definitiva dello scritto di Mason. In riferimento alla sua maniera di trattare la materia tragica in tono familiare Salvini scrive:

Il cortese osservatore del mio modo familiare e quasi comico in alcuni passi de' miei primi tre atti dell'*Otello*, non si è punto ingannato, ma ciò ch'egli attribuisce di dare nella commedia, non è altro che mostrare con forma semplice e vera, tutta la bonarietà e la quasi ingenuità del carattere del Moro, il che fa risaltare viè maggiormente i punti d'impeto e la collera tragica³⁹.

Il passaggio riportato sottolinea non tanto la volontà di Salvini di trasferire il personaggio di Otello in un universo di riferimento borghese, familiare e naturalista, quanto piuttosto di piegare la materia drammatica all'esigenza di far risaltare alcuni passaggi salienti: i *punti d'impeto* e la *collera tragica*. Questi ultimi sono il campo di forza espressiva dell'attore che finalizza l'intera costruzione del suo personaggio

³⁸ TUCKERMAN MASON, *La rappresentazione di Otello*, cit., p. 97.

³⁹ *Ibidem*, p. 44.

all'esaltazione di quei singoli momenti. Momenti di grande convenzionalismo e plasticità scultorea in cui si colloca tra l'altro il cliché.

2.5 Adelaide Ristori: *la colorita naturalezza*

Possiamo tentare un'operazione analoga a quella compiuta da Tuckerman Mason sull'*Otello* di Salvini, analizzando gli studi artistici di Adelaide Ristori che l'attrice stessa raccoglie nel volume *Ricordi e Studi Artistici*⁴⁰ pubblicato nel 1887. Le premesse metodologiche sono chiaramente diverse: nel primo caso siamo di fronte ad una registrazione esterna – Tuckerman Mason si serve solo marginalmente delle indicazioni di Salvini –, nel secondo caso, viceversa, il punto di vista è interno – in taluni casi addirittura *interiore*–.

Si tratta di un punto di vista in qualche modo privilegiato poiché rivela le strategie messe in atto dall'artista nella costruzione della partitura del personaggio.

2.5.1 *Maria Stuarda*

Tuttavia il quadro che l'artista ci restituisce è parziale e frammentario poiché tiene conto solo delle scene che vengono ritenute centrali, esemplari.

Della *Maria Stuarda* la Ristori ricostruisce dettagliatamente la scena dell'incontro tra Maria ed Elisabetta (Atto III).

La riporto di seguito:

Durante l'ora d'aria Maria Stuarda passeggia nel cortile

[...] Immedesimata nella situazione, volendo indurre nella stessa commozione, facevo apparire l'allegrezza di cui ero momentaneamente invasa [...]

(All'annuncio dell'abbraccio accordato da Elisabetta) [...] Io mi mutavo tutta d'aspetto, tremavo, volevo ad ogni costo allontanarmi [...]

All'arrivo della Regina Elisabetta

[...] Mi rifugiavo frettolosamente infondo alla scena, celandomi fra le piante, rimanendo perciò in osservazione onde scrutare il volto della mia persecutrice.

Maria Stuarda deve inginocchiarsi

⁴⁰ RISTORI, *Ricordi e studi artistici* [1887], Dino Audino Editore, 2005.

[...] Con evidente sforzo, con passo stentato, mi accostavo alla regina, lasciando chiaramente scorgere quanto costasse alla mia dignità compiere quell'atto [...] il rispetto di me stessa mi faceva prontamente indietreggiare con raccapriccio e cadevo nelle braccia di Anna (la nutrice, ndr). Questa, ponendosi in ginocchio, mostrava supplicarmi a non persistere nel mio rifiuto. [...] superando me stessa alzavo la fida nutrice, dimostravo lo sforzo soprannaturale che facevo per acconsentire, e sospirando profondamente dicevo:

Il sia! Vo sottopormi
All'estrema vergogna

Poi, con un'intonazione di voce consentanea al senso dei seguenti versi aggiungeva:

Esci dal petto
O dell'anime eccelse e generose
Impotente alterezza. Io più non voglio
Rammentarmi chi sono e che soffermi.

Dopo tanta virtù di rassegnazione, alzavo lo sguardo al cielo, mi premevo contro il cuore il crocifisso [...] raccogliendomi pochi istanti con voce ferma e tono pacato dicevo:

Iddio, sorella
Per te decise, e di vittoria ha cinto
Il felice tuo capo

Poi, arretandomi d'un tratto, esprimevo con marcata esitanza quanto grave fosse per me inorgoglire nuovamente la mia nemica, inginocchiandomi dicevo:

il nume adoro, che t'innalzò.

[...] dopo una breve pausa, con intonazione di voce supplichevole riprendevo:

Ma tu pietosa e grande nel trionfo
Ti mostra [...]

[...] mi alzavo sospirando tristemente. [...] simulavo di sentirmi ad un tratto mancare, barcollavo.

Anna e Tablot prontamente correvano a soccorrermi, ma con gesti espressivi affabilmente li ringraziavo, pregandoli di allontanarsi. [...] Ma convinta del tono aspro insolente con cui Elisabetta proseguiva [...] lentamente rivolgevo il capo al suo lato, e con un lungo penetrante

sguardo, accompagnato da un ironico sorriso intendevo dire: “Tu vilmente abusi del potere che ti da la forza sull’inerte!”.

[...] ho interpretato il rapido passaggio dal risentito al patetico.

[...] a tale basso oltraggio, una fiamma mi saliva al viso, stavo per scagliarmi contro di lei dicendo:

Oh Dio sorella...

Ma prontamente Tablot e Anna correvano a me per trattenermi e per calmarmi; allora fatto uno sforzo sovrumano per contenermi, convulsivamente e rapidamente premevo il mio rosario contro il cuore, esclamando:

Oh Dio, m’ispira sofferenza

Era il predominio del sentimento religioso. Elisabetta mi contemplava con sovrano disprezzo [...] e per porre il colmo alla sua perfidia, con procace sorriso diceva:

Altro non costa
Il suon di bella universal che il farsi
A tutti universale!...

A sì turpe oltraggio l’ira mia a lungo compressa, impetuosamente trabocca io grido:

Ah! Questo è troppo

[...] A questo punto fingevo di voler parlare e che me lo impedisse l’eccesso del furore, che aveva scolorito il mio viso e posta in tremito la persona.

Quindi stentatamente, con voce soffocata, interrotta, davo principio all’invettiva.

[...] Cominciando ad animarmi e mostrando di sfogare l’astio lungamente trattenuto in petto, mostravo il parossismo del furore quando con voce potente e sguardo infuocato gridavo:

Figlia di Anna Bolena, ereditata
L’onestà tu non hai! [...]

E rimanevo immobile fulminando Elisabetta collo sguardo e facendo comprendere che mi sentivo all’apice della gioia per aver alla mia volta umiliata la mia nemica.

Il trono d’Inghilterra è profanato
Da una bastarda! [...]

Ove il buon diritto regnasse
Tu saresti or nella polve
Stesa a' miei piedi, chè tuo Re son Io!

E rimanevo in atto minaccioso.

[...] a mano a mano che la vedevo allontanarsi, e sentivo che mia era la vittoria, afferrando la mano di Anna con trasporto di gioia per la vendetta ottenuta, scendendo fino al limitare della scena dicevo:

Elle si parte [...]
Dopo tante vendette e tanti affanni un'ora di trionfo!

Lasciavo quindi la scena con passo concitato.⁴¹

La descrizione della scena appare come una dettagliata sequenza che l'attrice costruisce intorno alle dinamiche di avvicinamento e di allontanamento, non soltanto da e tra gli altri attori presenti sulla scena, ma anche dal pubblico. Il primo movimento è lo spostamento dell'attrice dal centro al fondo della scena. Poi l'attrice avanza nuovamente per costruire *pittoricamente* il passaggio centrale della scena. Infine si avvicina alla ribalta, prima di abbandonare definitivamente la scena. Questi semplici movimenti disegnano gli spazi entro cui l'attrice costruisce i micromovimenti della partitura gestuale. I micromovimenti possono iscriversi in sequenze abbastanza chiare: *la sequenza dell'inginocchiamento* e *la sequenza del furore*.

Nella *sequenza dell'inginocchiamento* viene rispettata la dinamica di allontanamento-avvicinamento: l'attrice si accosta alla nemica, esita indietreggiando, supplicata dalla nutrice si fa avanti inginocchiandosi. In questi tre momenti la Ristori colloca dei gesti scultorei altamente codificati. Il primo –«cadevo nelle braccia di Anna (la nutrice, ndr). Questa, ponendosi in ginocchio, mostrava supplicarmi a non persistere nel mio rifiuto. [...] Superando me stessa alzavo la fida nutrice, dimostravo lo sforzo soprannaturale che facevo per acconsentire» – è costruito in maniera speculare: è la nutrice che si inginocchia implorando Maria di inginocchiarsi a sua volta. Un gioco di rimandi visivi e di senso che come un'eco

⁴¹ RISTORI, *Ricordi e studi artistici* [1887], cit., p. 128.

amplifica il senso della sequenza, fungendo da catalizzatore emotivo. La tensione emotiva è come spostata, deviata sul dettaglio.

Il secondo – «Dopo tanta virtù di rassegnazione, alzavo lo sguardo al cielo, mi premevo contro il cuore il crocifisso» – è lo stilema classico della devozione divina, che come vedremo in seguito si esprime proprio attraverso i codici messi in atto dalla Ristori – sguardo al cielo, mani premute contro il petto –.

La *sequenza del furore* si apre con una micro sequenza che potrebbe essere autonoma nell'economia della scena: «Simulavo di sentirmi ad un tratto mancare, barcollavo. Anna e Tablot prontamente correvano a soccorrimi, ma con gesti espressivi affabilmente li ringraziavo, pregandoli di allontanarsi».

Come nella sequenza precedente, anche qui la tensione emotiva è spostata, deviata. La Ristori pone in atto una strategia efficace: spostando la tensione, prepara il terreno al momento successivo. Subito dopo infatti «lentamente rivolgevo il capo al suo lato, [...] con un lungo penetrante sguardo», cambiando direzione all'azione. Il procedimento è simile all'*otcaz* mejerchol'diano: l'azione è introdotta e preceduta dal *rifiuto* dell'azione stessa. Questo procedimento conferisce spessore drammatico – e *drammaturgico* – alla scena: l'attrice sottolinea il passaggio sia a livello visivo, sia a livello semantico.

Nella sequenza successiva la Ristori inserisce nuovamente il cliché della devozione divina premendo con le mani il crocifisso sul petto. In questa sequenza il gesto assume però un valore semantico diverso: la donna non sta colorando la sua rassegnazione delle sfumature della cristiana accettazione del dolore, la donna sta facendo appello alla saldezza della fede per non cedere al furore che la pervade. Ma all'ennesimo insulto di Elisabetta, Maria perde il controllo. La scena è resa attraverso una serie di indicazioni: «parossismo del furore», «voce potente e sguardo infuocato», «rimanevo in atto minaccioso». Si tratta di indicazioni che mettono in campo codici interpretativi fissati e condivisi. L'artista non spiega nel dettaglio come veniva reso *l'atto minaccioso*: doveva trattarsi di una serie di segni chiaramente riconoscibili.

2.5.2 *Lady Macbeth*

Per la tragedia di *Macbeth* la Ristori compie un'operazione di studio e analisi della parte di Lady Macbeth che le permette di elevare il tono tragico della propria recitazione⁴². Il personaggio di Lady Macbeth diviene il motore del dramma, l'«istigatore infernale», il centro propulsore dell'azione, in una parola «essa diventa lo spirito satanico del corpo di Macbeth»⁴³.

Il primo monologo di Lady Macbeth è riportato come segue:

Le prime parole di questo monologo le pronunciavo con voce cavernosa, con occhi iniettati di sangue e lo terminavo con un crescendo di voce tuonante che si mutava in una esagerata esclamazione di gioia, alla vista del consorte.

[...] Ho immaginato una controcena all'uscita dei due personaggi che esprimesse il fascino potente che questa donna esercita sul marito. Io mi figuravo che Macbeth volesse nuovamente interrogarmi, chiedermi ulteriori spiegazioni; per impedirgli di farlo ho ideato di indurlo a passare metà del suo braccio sinistro intorno alla mia vita. In questa attitudine prendevo nella mia mano la sua mano destra, e ponendomi l'indice sulle labbra, gli imponevo di tacere, e frattanto lo spingevo dolcemente dietro le quinte, cui egli volgeva le spalle.

La sequenza in cui la Ristori costruisce la controcena dell'uscita dei due personaggi presenta alcuni passaggi interessanti. In primo luogo è d'obbligo osservare la precisione con cui l'artista riporta il movimento che l'attore-Macbeth deve compiere per cingere l'attrice: si tratta di un movimento di avvicinamento. L'avvicinarsi dei due personaggi prepara il terreno al *cliché del silenzio* – «ponendomi l'indice sulle labbra gli imponevo di tacere» –. Il gesto così collocato a chiusura di un'azione particolarmente articolata – avvicinarsi, cingere, prendere le mani – sembra risaltare come in un primo piano cinematografico.

L'azione si chiude con l'uscita dei due personaggi, anche in questo caso particolarmente suggestiva: i due attori escono di scena *à reculons*, ovvero dando le spalle alle quinte, indietreggiando senza voltarsi. La Ristori aggiunge: «Tutto questo

⁴² C. PALOMBI, *Il gergo del teatro*, Bulzoni, Roma 1986, scrive in proposito: «Se il testo non era sufficiente a dar loro modo di esprimere appieno le proprie qualità interpretative, poco male: si tagliava, si riduceva, si aggiungevano i soggetti. Tutto era scelto e rimaneggiato in funzione dei personaggi principali. Era il teatro del grande attore, il grande mattatore, che sacrifica tutto, dal testo agli attori. La personalizzazione del repertorio arrivava alla personalizzazione del testo», p. 78.

⁴³ RISTORI, *Ricordi e studi artistici* [1887], cit., p. 161.

era eseguito con un concatenamento di sentimenti, di sguardi magnetizzanti, al cui fascino Macbeth doveva indubitatamente cedere»⁴⁴. Nel suo interessante studio sulla recitazione shakespeariana tra otto e novecento⁴⁵ Guerrieri sintetizza la scena con l'indicazione di «figurazione significativa del potere malefico di Lady Macbeth» alludendo sia al contenuto proprio della sequenza – Lady Macbeth impone la sua volontà al consorte –, sia alle modalità con cui la Ristori arriva ad ottenere questo risultato: Guerrieri parla di figurazione, nel senso più stretto del termine di rappresentare attraverso *figure*.

La Ristori procede con la descrizione dell'Atto III, trovandosi in questo «situazioni degne di speciale commento [...] Lady Macbeth se non con la parola, con l'importanza del suo giuoco di scena, può diminuire o ingrandire molte delle bellezze del dramma»⁴⁶.

La scena più universalmente conosciuta, commentata e discussa è la scena del sonnambulismo di Lady Macbeth di cui riporto lo studio:

Entravo in scena con l'aspetto di un automa, trascinando i piedi come se portassero una calzatura di piombo. Posavo macchinalmente il mio lume sul tavolo, avendo ben cura che tutti i miei movimenti fossero tardi, inceppati dai nervi intorpiditi. Con l'occhio, fisso che guarda, ma non vede; le palpebre sempre aperte, il respiro stentato, affannoso, dimostrava incessantemente l'agitazione nervosa prodotta dalla disorganizzazione del cervello. [...] Posato il lume sulla tavola, mi avanzavo sino quasi alla ribalta, fingevo scorgere sulle mie mani ancora del sangue, e nello stropicciarle, facevo l'atto di chi prende col concavo delle mani una quantità d'acqua per lavarsele. [...] Rimirando le mie mani con espressione tra lo stizzito e il triste: «Mai queste mani non potrò far monde». Con moto convulso nuovamente le stropicciavo. [...] Quindi ritornando all'idea primiera, fiutava leggermente le mani, e fingendo odorassero di sangue prorompeva addolorata: «Qui odor di sangue sempre!». [...] Usavo durante tutta questa scena, fra un pensiero e l'altro, un respiro lungo ed affannato.

Della sequenza riportata Guerrieri scrive: «C'è la volontà di dare a questa scena un crescendo di tensione. Come la Ristori fosse riuscita a trasformare questo segmento drammatico in una *microtragedia*, con un prologo, con un personaggio che

⁴⁴ RISTORI, *Ricordi e studi artistici* [1887], cit., p. 161..

⁴⁵ G. GUERRIERI, *L'interpretazione di Shakespeare tra '800 e '900*, in "Cinquanta anni di teatro in Italia", Bestetti, Milano 1954.

⁴⁶ RISTORI, *Ricordi e studi artistici* [1887], cit., p. 163.

da solo crea – per di più non in forma di monologo ma di dialogo – tutta una situazione scenica terribile, e una catarsi»⁴⁷.

La scena si svolge intorno a due segmenti d'azione fondamentali: lo stropicciare le mani e il fiutarle. I due gesti vengono collocati all'interno di una tessitura crescente in cui il respiro affannoso è il bordone che restituisce la tonalità – nel senso del *colore drammatico* – di tutta la sequenza.

2.6 *Stile e contraddizioni di una Prima Attrice*

Dall'analisi degli *Studi* della Ristori sembra possibile delineare una prima ipotesi di stile recitativo, tenendo conto anche delle indicazioni della stessa artista la quale scrive che:

Venne allora in gran voga il porgere semplice, familiare della scuola francese, e lo si magnificava a preferenza della nostra recitazione, che spesso, in molti attori, aveva una cadenza faticosa.

Io senza allontanarmi totalmente dalla mia recitazione abituale ho voluto fonderla con l'altra, [...] Nel dramma e nella tragedia non fece mai difetto in me la vivacità, e la spontaneità del carattere italiano, essendo proprio della nostra natura 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*. [...] Smuovere ognuno al grado mio, penetrandone tutte le fibre del cuore, sia con le dolci, quanto colle energiche passioni⁴⁸.

Si tratta dunque, secondo la Ristori, di uno *stile italiano* che sfugge alle regole della recitazione accademica, preferendo un'impronta più istintuale e naturalista. Lo stesso concetto è ribadito in seguito quando la Ristori, parlando della Mirra dell'Alfieri, asseriva che questa le «offriva il campo di mostrare quale fosse il mio sentimento artistico, lo studio profondo, psicologico, [...] e come la nostra scuola italiana sapesse accoppiare alla plasticità greca la naturale spontaneità del porgere,

⁴⁷ G. GUERRIERI, *L'interpretazione di Shakespeare tra '800 e '900*, in "Cinquanta anni di teatro in Italia", Bestetti, Milano 1954.

⁴⁸ RISTORI, *Ricordi e studi artistici* [1887], cit., pp. 36-37.

staccandosi interamente dai convenzionalismi accademici»⁴⁹. La Ristori continua affermando che « I precetti accademici non difettano di qualità pregevoli, ma noi argomentiamo che nell'impeto e nella foga delle passioni non si possa por mente all'altezza maggiore o minore del braccio o della mano»⁵⁰.

Le affermazioni dell'artista contraddicono la precisione con cui ella riporta nei suoi studi la esatta partitura mimico-gestuale delle sequenze più plasticamente impegnative.

Il terreno su cui la Ristori tenta una definizione del proprio stile è attraversato da un sentiero percorso da tanta critica del suo tempo: il confronto con la Rachel. È inevitabile in questo senso che l'attrice ponga come nocciolo centrale della questione l'appartenenza ad uno stile nazionale – quello italiano appunto – in opposizione allo stile della scuola francese. Parlando della Rachel nel ruolo di Camilla negli *Orazi* la Ristori scrive:

Seguivamo due vie totalmente opposte, avevamo due diversi modi d'espressione.

Ella poteva entusiasmare coi suoi trasporti, sebbene 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 [...].

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 rabuffare i capelli?

[...] La critica avrebbe potuto farle un appunto sull'immobile sistemazione delle pieghe dell'abito, che mai non si scomponavano.⁵¹

In questo passaggio ci sono alcuni punti interessanti. La Ristori fa riferimento ad un *noi* generico a cui attribuisce uno stile recitativo condiviso, comune. Parla poi di *naturale istinto* – dolore o gioia subitanea – che sintetizza subito dopo in una forma chiaramente codificata e altamente stilizzata: portare la mano al capo e rabuffare i capelli.

Quello che sembra aprirsi è lo scenario di uno scontro che di lì a poco avrebbe interessato il panorama teatrale internazionale: il dibattito sul naturalismo.

⁴⁹ RISTORI, *Ricordi e studi artistici* [1887], cit., p. 47.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ivi, p. 51.

2.7 Itinerario nella critica Russa

Nel 1860, durante una delle sue numerose tournée, la Ristori approda sulle scene russe.

In questa occasione la critica russa appare particolarmente ricettiva e produce un interessante ventaglio di osservazioni sullo stile recitativo dell'attrice italiana. Queste osservazioni, raccolte nel volume *Istrione Iperboreo*, curato da Massimo Lenzi, si articolano intorno al dibattito sul naturalismo in scena. L'autore, che ha curato la raccolta di contributi critici insieme ad un folto team di ricercatori dell'Università di Torino, dà conto di due diverse posizioni: quella dei sostenitori del naturalismo e quella dei sostenitori dell'estetismo – i quali comunque attribuiscono «la predilezione della Ristori per i gesti e le pose pittoresche ad una esaltazione naturale perché romanticamente devoluta all'esternazione scenica di una verità interiore» – ⁵². Lo studioso precisa inoltre che «in generale qualunque fosse il gradimento riservato alla coté plastico-mimica del bagaglio espressivo ristoriano, bene altre erano le caratteristiche richieste da quasi tutti gli schieramenti critici alla rappresentazione scenica del tragico»⁵³.

La Ristori personifica quello che la teatrologia russa di quegli anni definiva *aktër predstavlenija* – attore di rappresentazione – in contrapposizione all'*aktër perezivaniija* – attore di riviviscenza –, con una terminologia poi canonizzata da Stanislavskij. L'attore di rappresentazione è colui che ha «la divina capacità di trattenere e fissare nel plasticismo del corpo attoriale l'essenza immutabile di una parte»⁵⁴. Il tentativo di fissare plasticamente il contenuto emotivo e drammaturgico della parte è effettivamente il filo conduttore della strategia messa a punto dalla Ristori nei suoi studi artistici.

È possibile rintracciare una certa continuità tra le osservazioni dell'*intelligenza* russa e i *Ricordi* della Ristori. È il caso della *Mirra* di cui viene scritto «l'eroina, costretta a celare i propri sentimenti, tace quasi sempre, e questo permetteva alla Ristori di mettere in luce l'aspetto più forte del suo talento [...]: il gioco recitativo-

⁵² M. LENZI, *L'Istrione Iperboreo. Le figurazioni sceniche di Adelaide Ristori e Ernesto Rossi nella prima della critica russa contemporanea (1860-1896)*, ETS, Pisa 1993, p. 40.

⁵³ Ivi, p. 50.

⁵⁴ Ivi, p. 49.

mimico e la pantomima»⁵⁵. Se confrontiamo la descrizione ristoriana della scena col padre – «Senza proferir parola, con dinieghi, con monosillabi interrotti, ed appena espressi, con gesti di dolore, e con un'indicibile angoscia, componevo una controcena da formare quasi un dialogo col padre»⁵⁶ – riscontriamo una chiara coincidenza tra intenzione dell'attrice e ricezione del pubblico: lo spettatore coglie il gioco mimico e riesce ad attribuirgli un valore semantico e drammaturgico chiaro. Il dato più evidente della recitazione della Ristori sembra essere l'uso della mimica e della gestualità statuaria: «Ogni sua posa è un meraviglioso modello per l'artista, predomina la plastica»⁵⁷.

Dall'analisi di alcune sequenze particolarmente importanti del suo repertorio – l'agonia premortale della *Pia de Tolomei*, della *Camilla* o dell'*Adriana* – emerge un certo *manierismo ipernaturalista*: un'attenta e dettagliata ricostruzione dei sintomi che degenera in figurazione stilizzata, «agonie siffatte persistenti, in presenza di un senso del tatto artistico, non possono essere ammesse su di una scena»⁵⁸. Anche in questo caso è possibile recuperare una continuità tra quanto percepito dallo spettatore e il lavoro di costruzione della parte operata dalla Ristori, che scrive in proposito allo studio per la morte in scena della *Pia de' Tolomei*: «Come esprimere sulla scena con perfetta verità il lugubre quadro di una lunga agonia? [...] Un fatto veramente straordinario mi fece assistere, mio malgrado, agli estremi momenti di un'infelice che soccombeva per febbre marenmmana. Questa scena di desolazione mi si fissò sì profondamente nella memoria»⁵⁹.

L'intento è senza dubbio naturalista, ma degenera in un manierato ipernaturalismo quando i sintomi osservati vengono codificati in figurazioni sceniche. Lo stesso procedimento è riscontrato nella scena del sonnambulismo di

⁵⁵ S.K. BUŠUEVA, *Russo-ital' janskje teatral'nyesvjazi vtoroj poloviny XIX veka*, [Le relazioni teatrali italo russe nella seconda metà del XIX secolo], Leningrad, 1968, in M. LENZI, *L'Istrione Iperboreo. Le figurazioni sceniche di Adelaide Ristori e Ernesto Rossi nel prima della critica russa contemporanea (1860-1896)*, ETS.

⁵⁶ A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., pp. 273-274.

⁵⁷ M. RAPPOPORT, *Listok* [il Foglietto], in "Syn otecestva", 1862, in M. LENZI, *L'Istrione Iperboreo. Le figurazioni sceniche di Adelaide Ristori e Ernesto Rossi nel prima della critica russa contemporanea (1860-1896)*, ETS.

⁵⁸ PANAIEV, *Peterburgskaja žizn'. Zametki novogo poeta* [Vita pietroburghese. Appunti di un nuovo poeta], in "Sovremennik", 1861, pp. 373-374, in M. LENZI, *L'Istrione Iperboreo. Le figurazioni sceniche di Adelaide Ristori e Ernesto Rossi nel prima della critica russa contemporanea (1860-1896)*, ETS.

⁵⁹ RISTORI, *Ricordi e studi artistici* [1887], cit., p. 53.

Lady Macbeth eseguita con «grande perfezione in senso più medico che artistico. In questa scena, che doveva incutere agli spettatori trepidazione e terrore, essi poterono solo stupire del talento col quale l'artista rese lo stato di sonnambulismo»⁶⁰ – la stessa impressione di eccesso di realismo ci proviene dall'aneddoto che la Duse lascerà alla storia, ossia che la Ristori in quella scena russava leggermente⁶¹ –. Lo spiccato realismo della scena doveva apparire in netto contrasto con la plasticità delle pose e la statuaria eleganza del repertorio mimico gestuale della Ristori.

La critica russa non si astenne dal percorrere il sentiero del confronto tra la Ristori e la Rachel – confronto necessario nell'ambito di un repertorio condiviso – ma lo fece nell'ottica del dibattito sul reale in arte affermando che «Tutto il male stava in quel *je cherche*, che impedisce all'artista di vivere il personaggio e la costringe in gran parte a recitarlo»⁶². Come nota Lenzi, il critico «trasferisce sulla Ristori l'assunto della Rachel che aveva più volte esplicitamente dichiarato di ricercare consapevolmente un'espressione esteriore del proprio sentimento interiore»⁶³. L'impressione della critica russa nei confronti dello stile recitativo della Ristori è dunque fortemente legato all'esigenza di riscontrare una verità – per così dire una *spontaneità* – dell'agire sulla scena che nel caso della prassi recitativa della Ristori – e più in generale del Grande Attore italiano – trovava compiuta realizzazione nel concetto di *vero bello artistico*. Di questo parleremo più avanti. Soffermiamoci ancora sull'idea di stile recitativo della Ristori e sulle possibilità di una sua definizione nel panorama della critica russa.

Come sosteneva la stessa Ristori è possibile parlare di una *scuola italiana* nel senso di un particolare modo di esprimere sulla scena un contenuto emotivo

⁶⁰ PANAEV, *Peterburgskaja žizn'*, cit., p. 373, in M. LENZI, *L'Istrione Iperboreo. Le figurazioni sceniche di Adelaide Ristori e Ernesto Rossi nel prima della critica russa contemporanea (1860-1896)*, ETS.

⁶¹ Vedi S. D'AMICO, *Il Tramonto del Grande Attore*, Mondadori, Milano 1929, in cui la Duse racconta: «Fu l'unica parte che ho udita da lei. E lo ricordo bene: faceva la grande scena del sonnambulismo con una dignità classica, mista ad un particolare di curioso verismo: composta, chiara, con la corona in capo, gli occhi fissi a i lumi della ribalta: e tra una frase e l'altra un lieve rantolo di dormiente: russava!», p. 56.

⁶² BAŽENOV, *Zametki o moskovskom teatre* [Appunti sul teatro moscovita], in “Moskovskie vedomosti”, 22 febbraio 1862, in M. LENZI, *L'Istrione Iperboreo. Le figurazioni sceniche di Adelaide Ristori e Ernesto Rossi nel prima della critica russa contemporanea (1860-1896)*, ETS.

⁶³ M. LENZI, *L'Istrione Iperboreo*, cit., p. 42.

attraverso la sintesi di plasticità e naturalezza⁶⁴. Di questo particolare modo di agire sulla scena ha percezione anche la critica russa:

Osservando la Ristori, io non potevo separarla dall'Italia. In tutti i ruoli ella introduceva la concezione del mondo italiana e la grande forza del suo genio nazionale. Tutti gli ideali plasmati dalla Ristori parevano essere discesi dalle cornici dei dipinti delle pinacoteche italiane. Se questi ideali vi piacciono, voi sosterete riverenti al cospetto dell'attrice che ha saputo infonder loro vita, comunicar loro movimento; se invece ve ne sentite estranei, allora li capirete solo a metà.⁶⁵

Della maniera nazionale della Ristori sembra essere un tratto evidente l'uso di figure mutate dall'iconografia pittorica: altamente codificate e stratificate di contenuti extrateatrali. Si tratta di elementi «ideali», a cui l'attrice ha saputo «infondere vita» attraverso l'uso sapiente del montaggio nella costruzione della partitura. Tuttavia il dato locale, caratteristico, congenito, offusca in qualche maniera l'immagine della Ristori. Riporto di seguito un divertente intervento che chiarisce la posizione di certa critica russa nei confronti dell'artista italiana:

Le italiane, – mi spiega un certo amico mio che ha viaggiato molto e ha visto anche l'Italia – si drappeggiano e fingono molto anche nella vita ordinaria; assai sovente esse camminano e gesticolano per strada come fa la Ristori col suo seguito sulla scena. Ottimamente – gli rispondo io – ma io voglio vedere Giuditta, Maria Stuarda, Elisabetta e non un'italiana che gesticola e va in bestia secondo tutte le buone regole della sua congenita struttura plastica⁶⁶.

«Le buone regole della sua congenita struttura plastica» dicono molto sull'uso del gesto e della sua codificazione nella recitazione della Ristori; ci raccontano di un

⁶⁴ A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., la Ristori afferma: «Perché i gesti sieno nobili e non discordino coi sentimenti espressi, bisogna lasciare all'attore le spontaneità: lo stentato e il convenzionale, a parer mio, offuscano il vero. Esempio vivente di questa scuola del vero è Tommaso Salvini [...] egli è giustamente ammirato le sue rare qualità drammatiche non hanno nulla di convenzionale. La ricchezza della plasticità è in lui un dono naturale, perfezionato collo studio della natura», p. 51.

⁶⁵ A. GRIGOR'EV, *Neskol'ko slov o Ristori* [Qualche parola sulla Ristori], in "Vremja", 1861, n. 2, p. 157, in M. LENZI, *L'Istrione Iperboreo. Le figurazioni sceniche di Adelaide Ristori e Ernesto Rossi nel prima della critica russa contemporanea (1860-1896)*, ETS.

⁶⁶ -СКЪ, *Iz Moskvy* [da Mosca], in "Severnaja pčela", 1861, 27 febbraio, p. 187, in M. LENZI, *L'Istrione Iperboreo. Le figurazioni sceniche di Adelaide Ristori e Ernesto Rossi nel prima della critica russa contemporanea (1860-1896)*, ETS.

universo di segni condivisi e socialmente, storicamente e antropologicamente collocabili.

2.8 *Un teatro del corpo*

Nella tessitura della partitura dell'*Otello* Salvini mette in atto una strategia compositiva ben consolidata dalla tradizione attorica, così come possiamo riscontrare anche nei *Ricordi* della Ristori.

Il dato abbastanza evidente è che esiste una «tradizione della recitazione che prevede la capacità dell'attore di prescindere da qualsiasi altro elemento oltre al proprio corpo»⁶⁷. Il corpo dell'attore è al centro del sistema espressivo: è il corpo dell'attore a stabilire, attraverso l'azione sulla scena, il rapporto emotivo tra attore e spettatore. Commuovere lo spettatore è la missione principale dell'attore⁶⁸. A questa missione partecipa tutto il corpo dell'attore: la voce, il gesto, il volto, lo sguardo. La storiografia dell'ottocento tende a restituirci l'immagine di un attore che si conquista una certa autonomia dal testo, attraverso l'uso della gestualità.

È il caso delle scene che abbiamo analizzato: nell'*Otello* di Salvini il testo sembra scivolare in secondo piano, rispetto al tessuto emotivo che l'attore trasmette attraverso l'uso del corpo. I materiali messi in campo dall'attore nella costruzione della partitura fisica dell'azione rispettano alcune regole condivise: il movimento si fa più veloce quando vi è uno stato di agitazione, più lento e pesante quando vi è uno stato di prostrazione; lo sguardo deve parlare più e prima del labbro, fissando, fuggendo, abbassandosi, alzandosi; nelle pause il corpo tutto trattiene quasi il respiro prima di erompere in un'esclamazione; l'attore piange, con diverse gradualità e la voce si fa fioca o singhiozzante.

L'uso di pose e forme codificate del movimento non è localizzato solo nella fase di esecuzione della parte, non ha unicamente la funzione di veicolare l'attenzione emotiva dello spettatore attraverso un orizzonte di segni condivisi. È

⁶⁷ S. ORTOLANI, *Il corpo dell'attore e i sentimenti. La codificazione dell'espressione nei trattati italiani della seconda metà dell'Ottocento*, in "Biblioteca teatrale", 2001, p. 39.

⁶⁸ Ivi, l'autrice scrive: "L'attore si propone come fine supremo quello di far muovere insieme a lui l'interiorità del pubblico. Non soltanto vuole essere in grado di esprimere i sentimenti, ma di portare lo spettatore a sentire, a provare gli stessi sentimenti", p. 40.

interessante lo studio di Taviani⁶⁹ sul concetto di *partitura* nella tradizione dell'attore ottocentesco.

La partitura fisica dell'azione è la dettagliata sequenza dei movimenti che l'attore compirà sulla scena a sostegno della propria rappresentazione – o come la definisce Ryzard Cieslack in un brano di un'intervista a Schechner, «la partitura è come un vaso di vetro dentro il quale brucia una candela»⁷⁰ –. Taviani parla di recitazione eteroclita:

[...] nella quale si intrecciano e si mischiano pezzi differenti per indole e radici. Normalmente, l'attore e l'attrice intrecciavano brani di maniera e frammenti costruiti e cesellati come una danza; pezzi di declamazione virtuosistica (paragonabili a delle arie) e pezzi di concentrato realismo⁷¹.

Taviani individua due punti di forza nella costruzione della partitura dell'azione: una base *pre-espressiva*, eteroclita appunto, costituita da regole di base e convenzioni di comportamento derivanti dai ruoli, dall'etichetta e da stereotipi imitativi; la visualizzazione del personaggio, che ha la funzione di guidare l'attore al montaggio dei materiali. La visualizzazione «non è qualcosa di istintivo, di spontaneo, non indica le immagini che ci appaiono in mente da sé quando facciamo il nome di una persona o di una cosa. È una pratica o una tecnica»⁷². Attraverso la visualizzazione l'attore si fa padrone del particolare. Il moltiplicarsi dei particolari dà vita ad un «effetto di spontaneità» che investe il corpo fittizio del personaggio, incorporato dall'attore sulla scena. Questo modo di lavorare, tipico dell'attore di prosa dell'ottocento, ha il pregio di creare una sorta di elasticità o «precisione non fissata»⁷³.

C'è dunque un lavoro per ricreare una presenza sulla scena, attraverso un sapere che Taviani chiama «lingua energica»⁷⁴. Questo sapere si orienta sull'uso di

⁶⁹ F. TAVIANI, *Passaggi e sottopassaggi. Esercizi di terminologia*, in *Drammaturgia dell'attore* a cura di M. de Marinis, I Quaderni del Battello Ebbro, Bologna 1997, p. 133.

⁷⁰ E. BARBA, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Bologna 1993, p. 196.

⁷¹ F. TAVIANI, *Passaggi e sottopassaggi*, cit., p. 134.

⁷² Ivi, p. 135.

⁷³ Ivi, p. 137.

⁷⁴ Ivi, l'autore scrive: «Con il termine lingua energica additiamo quel sapere dell'attore che serve a renderlo vivo sulla scena, che costituisce cioè la sua presenza extraquotidiana in una situazione di rappresentazione», p. 233.

forme stereotipate, legate appunto al sistema dei ruoli. Queste forme stereotipate sono alla base del lavoro dell'attore, sia come veicolo di costruzione del senso per lo spettatore, sia per la costruzione della propria presenza sulla scena. Scrive Taviani a proposito della *presenza* sulla scena: «Perché funzioni essa deve essere dettagliata, deve cioè essere composta attraverso il montaggio di microazioni fisiche, ognuna delle quali ha un ben preciso inizio e una fine altrettanto precisa che la lega alla microazione seguente»⁷⁵.

Possiamo ipotizzare che esistesse un lavoro pre-espressivo in forma di pratica priva di teoria. Allo scopo di costruire la presenza scenica, molti attori utilizzavano *clichés* figurativi.

2.8 Per una ricognizione del cliché

Possiamo tentare una ricognizione di gesti codificati utilizzati da Salvini nella costruzione della partitura dell'*Otello*, servendoci delle annotazioni di Tuckerman Mason e di alcuni gesti ricorrenti nel repertorio della Ristori, utilizzando le indicazioni rilevate dai suoi studi e dalle testimonianze di chi ha assistito alle sue grandiose interpretazioni:

- impazienza: sospirare voltandosi un poco, fare cenni con la testa (Salvini, *Otello*, Atto I, Scena 2; Atto II, Scena prima);
- indifferenza: sorridere bonariamente (Salvini, *Otello*, Atto I, Scena 2);
- richiamare alla mente: fermarsi diverse volte per riflettere e ricordare (Salvini, *Otello*, Atto I, Scena 2);
- stimare: inchinarsi, stendere la destra (Salvini, *Otello*, Atto I, Scena 2);
- proclamarsi innocente: retrocedere con ambo le mani alzate (Salvini, *Otello*, Atto I, Scena 2);
- rammaricarsi: crollare il capo (Salvini, *Otello*, Atto II, Scena prima);
- supplicare: congiungere le mani, alzandole un po' più della faccia (Salvini, *Otello*, Atto III, Scena Prima e seguenti);
- giurare: stendere le braccia al cielo (Salvini, *Otello*, Atto III, Scena ultima);
- devozione: comprimere le mani contro il petto (Ristori, *Maria Stuarda*, Atto III);
- richiesta di silenzio: porre l'indice sulle labbra (Ristori, *Macbeth*, Atto I)
- subitanea gioia /sofferenza: portare la mano al capo e rabbuffare i capelli.

⁷⁵ F. TAVIANI, *La lingua energica*, in E. BARBA, N. SAVARESE, *L'arte segreta dell'attore*, Ubulibri, Milano 2005, cit., pp. 235-236.

Le geometrie e le dinamiche del movimento sono accompagnate dall'espressione mimica del volto, secondo il diffuso precetto per cui è la fisionomia del volto a svelare il contenuto concettuale ed emotivo del testo.

Dalla costruzione della linea delle azioni, così come abbiamo tentato di delinearla ricorrendo agli studi degli attori e alle testimonianze di chi ha assistito alle rappresentazioni, possiamo rintracciare alcuni principi di lavoro che Salvini, come la Ristori, sembrano mettere in atto quasi inconsapevolmente. È quel sapere privo di una programmatica organizzazione che Taviani ha definito, come abbiamo già avuto modo di chiarire, recitazione eteroclita.

Questi principi sembrano in prima istanza rispondere ad un *criterio di efficacia*: la selezione dei materiali e il loro montaggio in sequenze di azioni, al di là del puro significato segnico, lasciano trasparire l'esistenza di una strutturazione più profonda dell'agire dell'attore sulla scena. La costruzione del senso è affidata, come abbiamo visto, a dinamiche ben precise che regolano la costruzione della linea delle azioni. Così come è emerso dall'analisi dei manuali per attore⁷⁶, la composizione dell'azione è affidata a un principio di opposizione che tende a strutturarsi in forma ternaria – nel manuale di Bon – o in sequenze organizzate secondo un principio di crescita – ritmica e tonale – e di una successiva risoluzione – come nel caso delle sequenze iconografiche proposte da Morrocchesi –. Lo stesso modo di trattare la materia è emerso nell'analisi delle partiture di Salvini e della Ristori. Non si tratta di un trattamento *spaziale* della materia: quando parliamo di dinamiche, non parliamo infatti di direzioni disegnate nello spazio, ma di energie messe in atto nel tempo⁷⁷.

La gestione del tempo è il nodo centrale nella costruzione della linea dell'azione: attraverso la gestione delle pause, degli accenti, dei ritardi, delle accelerazioni l'attore mette in atto una strategia di controllo sulla percezione dello spettatore, che è in questo modo guidato attraverso un universo di segni alla costruzione di senso⁷⁸. Se l'azione dell'attore è una sequenza ritmico-energetica,

⁷⁶ Vedi Cap. 1.

⁷⁷ Si veda in proposito L. MARITI, *Sullo spettatore teatrale. Oltre il dogma dell'immacolata percezione*, in "Teatro e Storia", vol. XXXI, anno 2010.

⁷⁸ In un suo recente intervento tenuto presso l'Università La Sapienza di Roma in occasione degli incontri della Scuola Dottorale Joan Casas, drammaturgo e professore di Teoria e storia dello spettacolo presso l'Istituto del teatro di Barcellona ha proposto un'interessante riflessione sulla presenza di due livelli nel testo drammaturgico: il significato e il senso. Il significato si costruisce a livello segnico, il senso si struttura prima del segno, è qualcosa che ha a che fare con la presenza, col

nella comprensione delle dinamiche che la strutturano è necessario assumere «il modello temporale o musicale come modello dominante nella percezione dello spettacolo»⁷⁹.

I fenomeni temporali e musicali sono fondati sulla dialettica della discontinuità, basata sull'unità elementare del ritmo: l'opposizione tra un momento forte e uno debole, tra un momento di slancio e uno di riposo, «tra un tempo marcato dalla coscienza e da uno indistinto»⁸⁰. Nella musica questo fenomeno è evidentemente riconosciuto e strutturato, nella creazione della linea dell'azione questa dialettica va indagata, sia al livello del lavoro dell'attore, sia al livello della percezione dello spettatore. Partiamo dall'analisi di un frammento dell'azione di Salvini così come ci è stata consegnata dalla memoria di Tuckerman Mason:

Così seduto, e scuotendo la testa come un leone stizzito, egli esclama "Sciagurato!" a bassa voce con l'espressione della più terribile minaccia mortale – è il primo brontolio dell'uragano che sta per scoppiare –. Ancora seduto e un poco più forte con crescente intensità, egli dice "Bada ben, provar dei", ecc.; quindi sbalzando dalla sedia, continua «A questo bada», ecc. mentre si slancia su Jago, gli serra la gola, e lo forza a mettersi ginocchioni. Il rimanente di questo discorso e i due seguenti egli li recita tenendo Jago per la gola; minacciandolo con il pugno destro mentre lo tiene con la mano sinistra, sembrando quasi ad ogni istante di volergli torcere la testa dal corpo. Questi discorsi sono articolati con la più gran rapidità e molto forte. Alla fine "nulla – più orrendo potresti", ecc. egli torce Jago dalla sinistra a destra violentemente, e lo gita prostrato sul palcoscenico. Jago resta supino con la testa rivolta a destra. Poi con i pugni alzati, con gli occhi stralunati e la faccia distorta dall'ira, egli alza un piede come per annientarlo. Ma si raffrena, accorgendosi di aver trasceso ed indietreggia di alcuni passi alzando le mani ed esclamando "O, no, no, no". Quindi egli si avvanza di nuovo rapidamente verso il prostrato Jago, che alza la mano sinistra come per difendersi da un nuovo attacco. Otello afferra la mano di Jago e lo alza in piedi, emettendo un grido inarticolato di dolore, vergogna e rammarico, e poi barcollando ciecamente sulla scena va verso il sofà, sul quale si gitta esausto.

gesto, con l'attitudine anteriore al dire. La riflessione è posta nell'ambito della traduzione di testi drammatici: come può il traduttore rendere il senso attraverso il significato? Spostando il campo di indagine alla traduzione di un testo in azione drammatica, possiamo porci la stessa domanda: come può l'attore costruire un senso per lo spettatore che vada al di là della sola forma?

⁷⁹ L. MARITI, *Sullo spettatore teatrale*, cit., p. 9.

⁸⁰ Ivi, «Si pensi anche al fenomeno che induce a percepire, almeno fino a tre secondi, come *tic tac tic tac* il reale *tic tic tic tic* della sveglia, come se la mente per sconfiggere la mortifera ma reale monotonia percettiva, avesse avuto bisogno di uno scarto, di una distrazione, ossia di una accensione di ritmo», p. 6.

Proviamo a sintetizzare le linee dell'azione composta da Salvini:

- Avvicinamento: Otello sbalzando dalla sedia si slancia su Jago e lo afferra per il collo
- Allontanamento: Otello scaraventa Jago a terra
- Pausa: Otello alza il piede per colpire Jago
- Allontanamento: Otello indietreggia
- Avvicinamento: Otello avanza nuovamente verso Jago
- Pausa: Otello tende la mano a Jago

La costruzione di questa sequenza rispetta delle regole elementari: si tratta di un'azione ripetuta con variazione finale: l'attore compie la stessa azione consecutivamente – avvicinarsi e allontanarsi da Jago – ma conclude il terzo movimento con una variante: invece di tornare a colpire il nemico, Otello tende la mano per aiutare Jago a rialzarsi⁸¹. Salvini lavora alla costruzione di un significato per così dire puramente semantico – l'eroe che controlla la propria ira – ma attraverso delle dinamiche di senso che rispondono a criteri di efficacia organici alla percezione dello spettatore.

Il gesto di tendere la mano ha quindi un valore in sé come immagine della riconciliazione e dell'autocontrollo, significato che lo spettatore attribuisce intellettivamente al gesto, ma inserito nella struttura della sequenza il gesto di tendere la mano assume un significato ulteriore, più profondo, un *sensò* per così dire.

L'efficacia del gesto è quindi da attribuire alla sua appartenenza ad un universo di segni riconoscibili e socialmente determinati – tendere la mano al nemico – ma anche alla sua funzione di risoluzione della sequenza. La tendenza a risolvere le sequenze – siano esse di movimento, o numeriche, o tonali, o ritmiche – è un fenomeno che trova applicazione in numerose sfere del linguaggio. In musica, sia una successione melodica (note una dopo l'altra, nel tempo), sia una successione armonica (accordi che si susseguono nel tempo) danno luogo, all'ascolto, a una serie di tensioni e distensioni emotive. Cosa significa? Che quando si ascolta una canzone,

⁸¹ «La pratica spettacolare conosce da secoli una tecnica efficace che consiste nel replicare per due volte la battuta, il gesto, la scena, ma con una inevitabile variante conclusiva alla terza ripetizione», L. MARITI, *Sullo spettatore teatrale*, cit., p. 7.

dopo una certa sequenza di note, il cervello desidera la risoluzione, una sorta di *quiete dopo la tempesta*⁸².

Questo fenomeno avviene in presenza di due note che, vicine, danno la massima opposizione tra tensione e distensione - è il caso della *cadenza perfetta*, successione di V grado (dominante) e I grado (tonica)⁸³ -.

La tendenza a risolvere è quindi legata alla necessità quasi fisiologica di portare a conclusione la linea di un'azione, costruita attraverso momenti successivi di tensione e distensione. L'azione è efficace, piacevole, quando riesce a soddisfare quest'attesa, questa tensione alla risoluzione emotiva⁸⁴. Il Grande Attore conosce e sfrutta queste dinamiche ed è in grado di operare un controllo sugli effetti del proprio agire sulla scena. Salvini dichiara «Io non grido. Siete voi che gridate dentro di voi. Io apro solo la bocca: il mio compito è di portare gradatamente la parte al punto culminante, allora, se lo sente necessario, è lo spettatore che grida a se stesso quello che crede gridi io»⁸⁵.

⁸² In proposito ho spesso ascoltato il famoso aneddoto che riguarda il musicista e compositore tedesco Mendelssohn. Mentre l'artista dormiva profondamente sul divano, un suo amico entrò di soppiatto nella stanza, si diresse al pianoforte e terminò una frase musicale su un accordo di settima dominante. Poi lasciò la stanza di corsa. Nemmeno il tempo di socchiudere la porta che Mendelssohn era già sveglio e si gettava sul pianoforte per risolvere l'accordo sulla tonica. Fatto questo, tornava serenamente a dormire sul divano.

⁸³ Si veda in proposito A. SCHÖNBERG, *Manuale di armonia*, Est, 1997.

⁸⁴ «Troviamo maggiore spontaneità e naturalezza nei movimenti che si lasciano prevedere, in cui sembrano preformati gli atteggiamenti o i movimenti futuri. Mentre il movimento troppo imprevisto basta inutilmente a se stesso perché non annuncia un'attesa che possa essere colmata», L. MARITI, *Sullo spettatore teatrale*, cit., p. 6.

⁸⁵ T. SALVINI, cit. in E. BELLINGERI, *Stanislavskij prova Otello*, Artemide, Roma 2008, p. 150.

Appendice al Capitolo 2
Immagini



Suor Teresa



MAYER & PIERSON PHOT

Déposé

garanti d'après nature

Debora



MAYER & PIERSON PHOT

Depose

garanti d'apres nature

Debora



RISTORI.

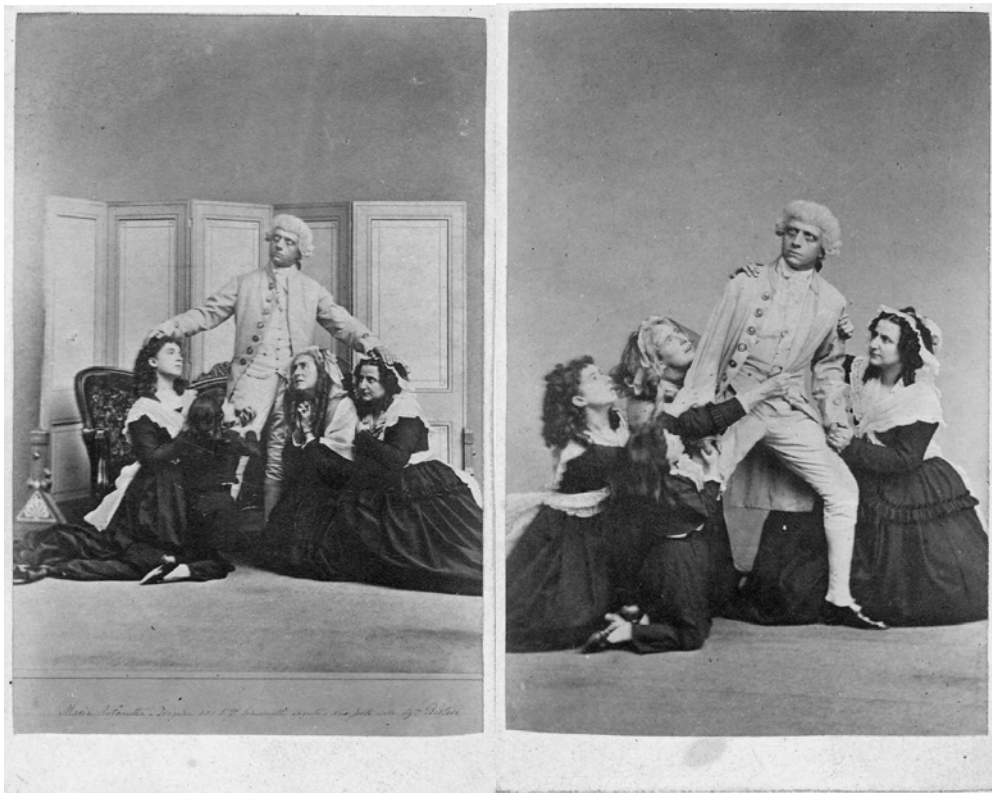
Houseworth's Celebrities,

12 Montgomery St., San Francisco.

Elisabetta



Elisabetta



Maria Antonietta



Maria Antonietta



7/1
ELLIOTT & FRY,
nell'atto del barbaetto
in Lady Macbeth.
55 & 56, BAKER ST. LONDON W

Lady Macbeth



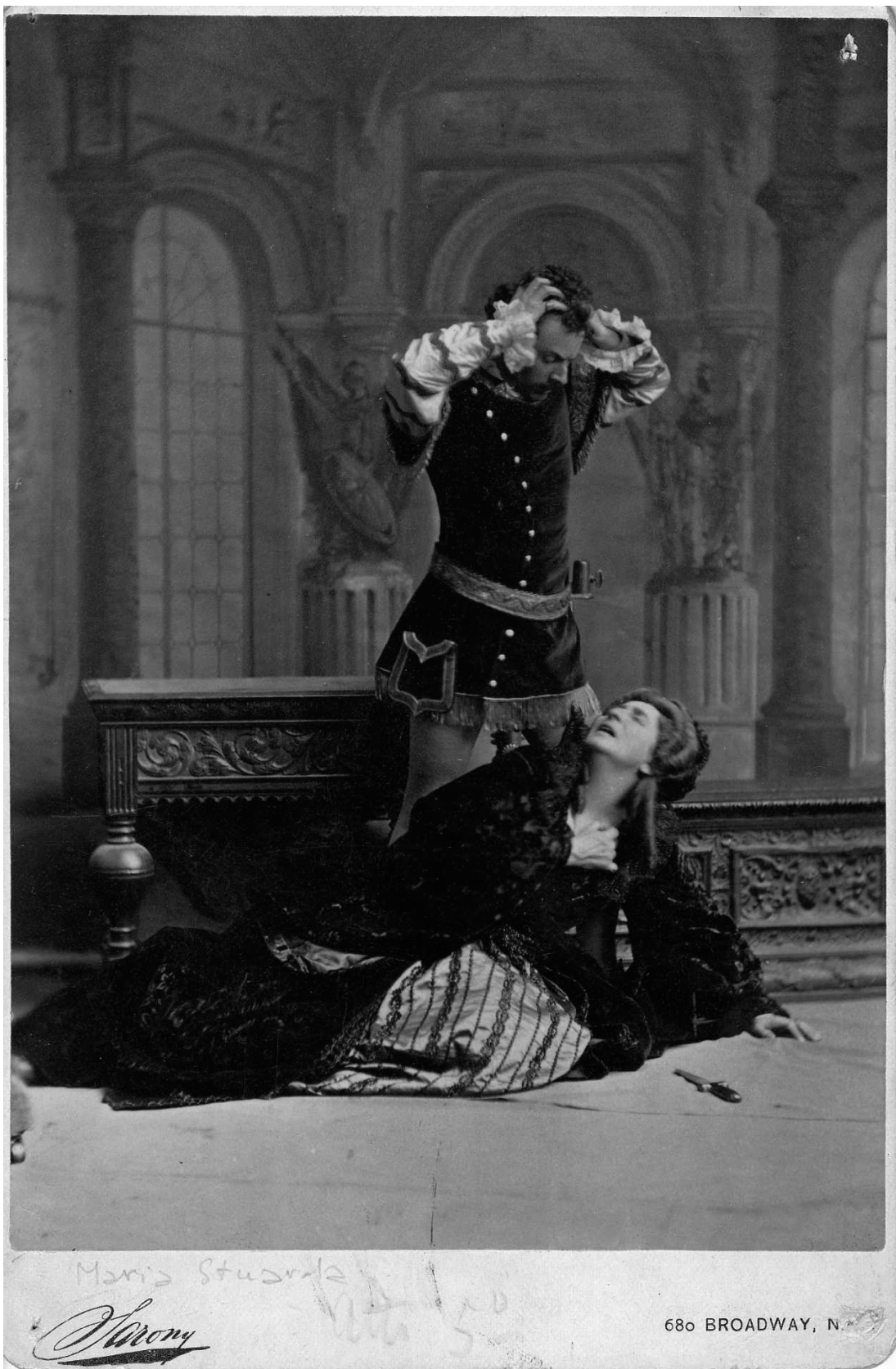
Mirra



Stromy

680 BROADWAY, N. Y.

Lucrezia Borgia



Lucrezia Borgia



Medea



Disdéri Phot

Medea

Capitolo 3

Il dibattito sul naturalismo

3.1 Il Grande Attore e il teatro naturalista: collocare il dibattito

Non è possibile affrontare il problema della definizione dello stile recitativo del Grande Attore senza considerare le implicazioni relative al dibattito sul naturalismo. Nel dibattito sul naturalismo, la questione del *clichè* sembra essere uno di quei nodi cruciali su cui più si concentrano le strategie di rinnovamento.

Per i riformatori il cliché è l'emblema di tutto ciò che del vecchio teatro non vale più la pena di conservare, è un vero e proprio tabù che racchiude e incorpora tutto ciò che sulla scena appare poco credibile, falso, affettato. È possibile parlare di lotta al cliché molto prima che Stanislavskij formulasse il suo sistema pedagogico proprio intorno alla nozione di eliminazione del cliché.

È possibile anticipare la questione sul naturalismo in teatro già alla fine della seconda generazione di Grandi Attori – la triade Rossi Salvini Ristori – e collocare il dibattito sul naturalismo intorno al nodo cruciale del passaggio di testimone tra generazioni di attori successive. Una interessante testimonianza che dà conto di questo delicato passaggio generazionale – reso ancora più significativo dall'avvicinarsi di un nuovo modo di pensare il teatro, che abbandonava progressivamente il sistema dei ruoli – si può ricavare dallo scambio epistolare tra Tommaso Salvini e Adelaide Ristori che la Schino riporta per intero nel suo saggio *Sulla tradizione attorica*¹ e da cui trarremo qui un estratto utile ai fini della nostra ricerca. Scrive Salvini: «Se avete un po' di tempo da perdere ditemi sinceramente che ne pensate di questa nuova forma di interpretare la nostra arte! Ai nostri tempi si faceva meglio o peggio? Sono peggiorati gli artisti, o il pubblico? Siamo noi che avevamo torto o lo hanno loro?»².

¹ M. SCHINO, *Sulla tradizione attorica: la nuova recitazione alta in Italia alla fine dell'ottocento*, in "Teatro e storia", anno V, n. 1, aprile 1990, da p. 73 a p. 75. Entrambe le lettere sono conservate a Genova, presso il Museo-Biblioteca dell'attore (fondo Ristori).

² Ivi, p. 73.

La lettera è datata 27 novembre 1899: sono parole di un vecchio attore ormai lontano dalle scene, che tuttavia si interroga sul destino della propria arte poiché sembra non aver trovato eredi nelle nuove generazioni di attori.

La Schino individua tre punti focali su cui orientare il dibattito tra le due generazioni di attori: il rapporto coi ruoli, la compatibilità tra naturalismo e stile tragico e le nuove modalità di avvicinarsi al personaggio, non più attraverso il codificato sistema dei ruoli ma attraverso parametri psicologici o emotivi. Questi nodi di indagine sono in effetti i nodi centrali non solo del passaggio tra generazioni di attori successive, ma del passaggio dal sistema dei ruoli alla regia, questione che la Schino avrà modo di affrontare nel suo volume *La nascita della regia teatrale*, che torneremo a citare più avanti nel corso della ricerca.

Torniamo allo scambio epistolare. Salvini pone subito l'accento sulla discontinuità tra lo stile recitativo della sua generazione – uno stile evidentemente condiviso ed unitario, basato sulle stesse regole espressive e sull'uniformità delle competenze – e la «nuova forma», di cui parla in termini di peggioramento, segnalandone una degenerazione. In una lettera di poco successiva, datata 29 dicembre 1899, la Ristori risponde: «Volete sapere quello che io penso di questa nuova interpretazione dell'arte nostra? Molto male! La nevrosi è la malattia che sconvolge il cervello umano in questo fin di secolo! Il pubblico è attaccato da questa orribile malattia e guasta il vero gusto del bello nell'arte rappresentativa. [...] La moda delle toilette, il lusso degli abbigliamenti, colpiscono lo spettatore e non gli fanno riflettere se quello che vede sulla scena promuova degli scatti giusti o naturali. Io, modestamente, sono dell'avviso che l'attuale interpretazione è falsa e acrobatica! E che noi dobbiamo essere orgogliosi di essere stati quello che fummo, seguaci della verità e della manifestazione della grand'arte»³.

Il giudizio della Ristori è perentorio e senza appello: attori e pubblico sono coinvolti nell'operazione di distruzione del vecchio stile a vantaggio di un nuovo modo di intendere l'arte rappresentativa, di cui la nevrosi sembra essere la principale malattia. Il gusto del pubblico, contaminato dall'abitudine ad uno stile falso ed acrobatico, condivide e apprezza lo stile delle nuove generazioni di attori, decretando

³ Museo Civico dell'Attore, Genova, Fondo Ristori, cit. in M. SCHINO, *Sulla tradizione attorica*, cit., p. 75.

il tramonto del vero bello artistico. L'invettiva della Ristori ruota intorno alla contrapposizione tra vero e artificiale, tra naturale e acrobatico. Il nodo del passaggio sembra concentrarsi intorno alla questione degli *scatti giusti e naturali*. La Ristori fa qui riferimento alla capacità dell'attore di far emergere uno stato emotivo e psichico controllato e guidato da una serie di accorgimenti tecnici. Questi accorgimenti tecnici sono legati alle competenze che l'attore costruisce ed è in grado di gestire grazie all'esperienza, al *mestiere*.

Nel nuovo teatro il mestiere è soppiantato dalla *nevrosi*, un eccessivo acrobatico e falso. L'opposizione tra il naturale e l'artificiale da conto di un diverso modo di intendere l'arte e si può meglio indagare ripercorrendo brevemente le tappe di questo rapporto di continuità tra le due generazioni. Il fitto epistolario tra la Ristori e la Duse – che copre un arco di tempo che va dal 1882 al 1902 e che la Schino riporta interamente nel suo saggio *La Duse e la Ristori*⁴ – è una preziosa testimonianza sia del rapporto umano, personale delle due attrici, sia della relazione di continuità e rottura tra i due diversi modi di intendere l'arte teatrale.

Nell'introduzione al saggio la Schino tenta una rilettura dell'apparato critico messo a punto da Boutet e dal Rasi che aveva accentuato l'immagine di un divario profondo tra le due attrici – e tra le due generazioni di cui le attrici rappresentano il più alto punto di arrivo – e che è stato generalmente accettato e condiviso⁵. Il divario sembrava essere confermato da cambiamenti nel repertorio, nello stile della recitazione e nel modo di distribuire i ruoli.

D'altra parte, ricorda la Schino, anche il rapporto pubblico tra le due attrici sembrava rispecchiare questo distacco artistico. Ma esistono in realtà due fronti su cui il rapporto Duse-Ristori va indagato: uno è il fronte pubblico – di cui fanno parte le diverse dichiarazioni della Ristori sullo stile recitativo della Duse che vedremo più avanti –; l'altro è il fronte privato, cui appartengono le lettere scambiate tra le attrici e nelle quali è possibile riconoscere il senso più profondo di un'adozione. Non v'è dubbio che la Ristori rappresentasse per la Duse un alto modello sin dal primissimo incontro – l'unico in cui le due attrici si trovarono a condividere la stessa scena – risalente alla rappresentazione del dramma di Giacometti *Madre e Figlia*.

⁴ Museo Civico dell'Attore, Genova, Fondo Ristori, cit. in. M. SCHINO, *La Duse e la Ristori*, in «Teatro Archivio», n. 8, settembre 1984.

⁵ Si veda in proposito L. RASI, *La Duse*, Bulzoni, Roma 1986; «Il Fieramosca», 15 luglio 1882.

Nella lettera che la Duse scrive il 25 agosto 1885 la giovane attrice palesa la sua devozione alla Ristori, ponendola come modello umano e artistico. La Ristori da parte sua si prodiga affinché la Duse muti il suo repertorio: in varie occasioni la Marchesa del Grillo invia alla Duse i suoi copioni, che quest'ultima puntualmente rifiuta. In una lettera datata giugno 1886 la Duse scrive «Io non oso porre mano a quei lavori – ove non vi può essere che una sola impronta – la sua»⁶. La Duse riconosce l'unicità che contraddistingue lo stile recitativo della Ristori e conferma l'ipotesi di una densità di relazione tra drammaturgia del testo e drammaturgia dell'attore: l'opera reca l'impronta, ovvero la *forma* della Ristori, ove per forma s'intende l'insieme delle soluzioni sceniche e delle scelte stilistiche adottate dall'attrice come summa delle sue competenze tecniche e artistiche.

I numerosi tentativi della Ristori di intervenire sulle scelte di repertorio della Duse segnalano la volontà di operare un controllo sullo stile. Il nodo cruciale della scelta del repertorio legata all'affermarsi di un nuovo stile recitativo ritorna in tutti gli scritti pubblici in cui alla Ristori è chiesto di formulare un pensiero critico sulla recitazione della Duse, così come negli scritti che Salvini pubblica nel suo *Ricordi, aneddoti ed impressioni*. La condivisa preoccupazione per la povertà e la ripetitività del repertorio era legata all'idea che proprio la cura del repertorio e la sua varietà fosse alla base di un successo duraturo, poiché dava all'artista la possibilità di completare il proprio bagaglio tecnico e raggiungere la maturità.

In occasione della prima tournée della Duse a Parigi il conte Giuseppe Primoli chiede alla Ristori di scrivere un giudizio sull'arte della giovane attrice. Come osserva la Schino, le diverse stesure che la Ristori realizza danno conto di una scrittura travagliata e combattuta, che segnerà alla fine la chiusura quasi definitiva dei rapporti epistolari tra le due attrici sigillando in ultimo il rifiuto della Ristori per l'intera nuova generazione, più che per la singola figura della Duse.

Il giudizio della Ristori sulla recitazione della Duse prende avvio da alcune osservazioni relative alla scena della *Principessa di Bagdad*: la scena muta è un delicato esempio di interno borghese, la giovane donna entra di nascosto in casa dell'innamorato per chiedere ragione dell'insulto subito.

⁶ Museo Civico dell'Attore, Genova, Fondo Ristori, cit. in M. SCHINO, *La Duse e la Ristori*, cit., p. 150.

Scriva la Ristori: «Essa non ignorava a quali pericoli si esponesse entrando sola, nascostamente, in casa di chi era pazzamente innamorato di lei; e lo dimostrava con l'entrare in scena circospetta, camminando trepidante, come se temesse ad ogni momento un agguato»⁷. Da questa prima essenziale prova della Duse prende avvio l'impianto critico della Ristori che si snoda intorno ad due principali centri di interesse: la capacità di creare un proprio stile recitativo e l'analisi delle scelte di repertorio. Questi due aspetti dell'analisi della Ristori risulteranno infine strettamente connessi tra loro, considerando l'incompatibilità evidenziata tra lo stile naturalistico e il repertorio tragico.

Ma vediamo nel dettaglio: «La Duse si è creata da sé la propria maniera, un convenzionalismo tutto suo che affascina [...] e perciò nel suo repertorio ha introdotto una completa collezione di questi tipi anormali»⁸. L'avversione della Ristori per le scelte di repertorio della Duse è in realtà un'avversione verso un metodo di lavoro, una prassi che sempre più si allontana da quella del Grande Attore: non c'è una ricerca, uno scandaglio, un'analisi; non c'è la volontà di trasfondere se stessi nei personaggi che, come scrive la Ristori, erano «spesso interamente opposti alla mia natura»⁹.

La posizione della Ristori nei confronti dello stile e del metodo della Duse, oltre a darci indicazioni sullo stile di quest'ultima – interessanti osservazioni tecniche che qui esulano dalla nostra ricerca – ci restituisce una visione più ampia e dettagliata della prassi recitativa della generazione precedente, alla quale veniva chiesto uno sforzo ulteriore: far sparire l'artista «ponendo in evidenza il personaggio del soggetto»¹⁰. Quando la Duse rifiuta i copioni offerti dalla Ristori, quando costruisce il suo repertorio di personaggi *anormali*, non solo si avvia alla costruzione di uno stile personalissimo, ma apre la strada al rifiuto di un'eredità che in quel repertorio aveva costruito la sua tecnica, formato le sue competenze.

In questo dibattito sul naturalismo al contrario, dove ciò che è falso, acrobatico è il naturalismo stesso – sentito come stile, quindi come *convenzione* – le osservazioni della Ristori sullo stile della Duse dicono forse di più sulla generazione

⁷ Museo Civico dell'Attore, Genova, Fondo Ristori, cit. in M. SCHINO, *La Duse e la Ristori*, cit., p. 161.

⁸ Ivi, p. 162.

⁹ Ivi, p. 163.

¹⁰ Ibidem.

Grand'attrice, che non su quella che si appresta a soppiantarla. Scrive la Ristori: «La Duse è un'artista che si ammira molto con la mente, più che non si senta nel cuore [...] potente nelle controcene, quando il volto, quando il fremito di tutta la persona ammettono una tale estrinsecazione nervosa, che è il segreto principale dei suoi effetti. [...] Ha un certo modo di gestire bizzarro che ha in sé dell'automatico, un certo abbandono inerte delle braccia lungo la persona [...], un certo sollevare angoloso del braccio, tenendolo in una quale rigidità meccanica, un certo sollevare delle mani aperte»¹¹.

La Ristori segnala un certo abuso di *effetti* che «sono o paiono nuovi», facendo riferimento in particolare all'estrinsecazione nervosa, ovvero alla manifestazione palese attraverso la fisionomia degli stati interiori ed emotivi. La Duse ha creato una propria maniera che la Ristori non esita a definire «personale convenzionalismo» che non fa capo ad alcuna tradizione riconoscibile, ad alcun repertorio – gestuale e testuale – accettato e condiviso. Questo convenzionalismo della Duse è adatto solo ad una particolare categoria di caratteri, ad una certa gamma di situazioni drammatiche: l'amore contrastato, la gelosia, il dispetto, il rancore, la recriminazione repressa dei torti ricevuti e in tutti quei casi in cui si offre all'interprete una situazione di rammarico o di intenso dolore¹².

Il nodo centrale del confronto torna ad essere il repertorio e le possibilità che esso offre nell'esplorazione della gamma dei possibili moduli interpretativi. La Ristori ha lavorato alla costruzione del repertorio osservando una rigida separazione dei generi e scegliendo spesso caratteri opposti alla propria natura¹³, il lavoro di selezione del repertorio non risponde solo a criteri di moralità o prestigio. Il repertorio è il campo di allenamento dell'attore, la palestra dell'attore. È nel repertorio che si costruisce il bagaglio tecnico delle competenze che l'attore deve possedere ed è il repertorio che chiede all'attore di mettere in campo le risorse espressive del caso. Nel repertorio tragico la Ristori non lavora alla costruzione del tratto umano, individuale, ma lavora alla ricerca del segno astratto, universale, in grado di disegnare il profilo delle grandi eroine che popolano i drammi che rappresenta. Quello che viene richiesto alla Ristori non è la riduzione dei caratteri

¹¹ Museo Civico dell'Attore, Genova, Fondo Ristori, cit. in M. SCHINO, *La Duse e la Ristori*, cit., p. 165.

¹² T. SALVINI, *Ricordi, aneddoti ed impressioni*, Dumolard, Milano 1895, p. 396 ss.

¹³ Museo Civico dell'Attore, Genova, Fondo Ristori, cit. in M. SCHINO, *La Duse e la Ristori*, cit., p. 164.

alla sua gamma di possibilità espressive ed interpretative, come sembra essere il caso della Duse, quanto piuttosto l'esplorazione di un universo di segni diverso da quello naturale, quotidiano.

Questa modalità di lavoro e di costruzione della parte sembra essere incompatibile con lo stile naturalistico e con i suoi interpreti poiché «La base dei medesimi» scrive la Ristori «è secondo me sbagliata; si ricerca e si vuol riprodurre la verità così come si presenta nella vita ordinaria di tutti i giorni. Ora questo non è il compito dell'arte: l'arte deve, nel riprodurre il vero, spogliarlo di tutte le volgarità»¹⁴.

3.2 *Cambia il repertorio, cambia lo stile: per un'indagine sulla relazione tra drammaturgia del testo e drammaturgia dell'attore*

L'importanza riconosciuta alla scelta del repertorio, non solo o non esclusivamente come scelta etico-morale, ma come strumento centrale nel percorso di formazione dell'attore, ci guida verso l'analisi più approfondita dei moduli recitativi che in quel repertorio trovavano attuazione. La prima osservazione è relativa alla tipologia di repertorio prescelto: si tratta del repertorio tragico. I grandi drammi di Shakespeare o dell'Alfieri sono il terreno più fertile d'esercizio per gli attori, lo deduciamo sia dalle scelte di repertorio, sia dal diffuso utilizzo di queste opere nella spiegazione e nella codificazione del gesto dei trattati che abbiamo analizzato¹⁵.

Un interessante punto di vista sul tema è rintracciabile nello studio di Mariti *Energia e Ritmo. Dalla scrittura di Vittorio Alfieri alla teoria della recitazione di*

¹⁴ L. FORTIS, *Una visita alla Ristori*, in "L'Illustrazione italiana", 11 aprile 1897.

¹⁵ In tal proposito si veda il contributo di C. MELDOLESI, *Alla ricerca del grande attore. Shakespeare e il valore di scambio*, Teatro Archivio, n. 2, settembre 1979, in cui lo studioso propone un'interessante lettura dell'incontro felice tra Shakespeare e il Grande Attore, dando conto dell'attività di canonizzazione operata sui testi e del rapporto di contaminazione tra drammaturgia del testo e drammaturgia dell'attore. «L'attore moderno che stava allora imparando a correre sulla scena, a dare le spalle al pubblico, a recitare le pause oltre che le parole del testo trovò nel tempo e nello spazio liberi di Shakespeare il massimo agio per darsi al nuovo mestiere senza rinnegare il già fatto», p. 115. «Shakespeare lo aveva affascinato per l'arditezza delle sue *contraintes* rappresentative, risentite come banchi di prova della professionalità scenica» (ibidem). «Le *piécés* la cui scenografia verbale apparve eccessivamente carica e peregrina furono messe da parte; e non a caso la tragedia più rappresentata fu *Otello*, la meno impegnativa per scenografia verbale. Dove poi non bastarono le forbici e le quinte si ricorse alla retorica, sicché in ogni opera vennero canonizzate delle scene madri, che misero in ombra le scene contigue», ivi, p. 116.

Giovanni Emanuele Bideri, nel quale lo studioso ricostruisce con acuta intelligenza il rapporto stretto tra la struttura del testo alfieriano e la formazione delle competenze dell'attore così come vengono descritte e formulate nel trattato di Giovanni Emanuele Bidera, attore e capocomico della generazione alfieriana. Lo studio di Mariti risulta essere interessante tanto per la dettagliata analisi della metodologia di composizione alfieriana – già oggetto, tra l'altro, di numerosi studi e interventi critici – quanto per l'approfondimento di un aspetto interessante: l'influenza della struttura testuale nella prassi recitativa.

Le osservazioni di Mariti sul legame tra Alfieri e la generazione dei suoi interpreti – che poi produssero il più importante contributo alla codificazione del gesto nella tradizione del teatro occidentale, si veda anche Antonio Morrocchesi – illuminano la questione della codificazione del gesto e possono essere significative anche per un'analisi più approfondita delle cellule elementari di significato rintracciate nelle partiture dei Grandi Attori. Il legame tra testo e partiture degli attori avvalorava ulteriormente l'idea che la scelta del repertorio possa in realtà condizionare la competenza tecnica dell'attore e la scelta dei propri moduli interpretativi.

Alfieri è un «poeta che scrive per la scena»¹⁶. Questa definizione condensa il significato più profondo di tutto l'intervento critico di Mariti: *poeta* perché utilizza il verso poetico, *scrive per la scena* poiché esalta le qualità ritmico-energetiche del testo poetico attraverso un profondo intervento sulla struttura del verso. L'aspetto più interessante non sono tanto le novità lessicali o tematiche, quanto piuttosto la ricerca di un linguaggio adatto alla scena, capace di strutturare profondamente la recitazione degli attori, lontano dal linguaggio ordinario – inefficace sulla scena – e ricco di tensioni dinamiche.

Per ottenere questo risultato Alfieri «smonta e riaggrega l'endecasillabo, lo libera dalla rima, dal decoro arcaico, lo contrae e lo frattura per una musicalità dissonante»¹⁷, opera cioè un'azione di selezione e montaggio sul testo, lavorando alla sua cellula elementare: il verso. Al livello della sintassi Alfieri «sposta, traspone, inverte le tessere del periodo [...] scheggiando l'unità discorsiva per una

¹⁶ L. MARITI, *Energia e ritmo. Dalla scrittura di Vittorio Alfieri alla teoria della recitazione di Giovanni Emanuele Bideri*, in *Le peripezie del teatro. Studi in onore di Giovanni Marchi*, Bulzoni, Roma 1999.

¹⁷ Ivi, p. 1.

condensazione energetica del senso nella forma-frammento»¹⁸. La struttura ritmica del testo è una densa intelaiatura di pause e accenti che creano «un reticolo di impulsi e contro impulsi, di sospensioni, con le quali il poeta mima l'incalzare dei pensieri e regola il *métro émotif* segnando un tracciato ritmico della recitazione»¹⁹.

L'incontro prolifico del testo alfieriano con la generazione di attori che ne furono interpreti (Bidera, Morrocchesi, Canova solo per citarne alcuni) è testimoniata non tanto da una ricostruzione critica e analitica sulle singole rappresentazioni, quanto piuttosto da un fenomeno strettamente correlato a questo felice incontro: la nascita di una prima formalizzazione scientifica della formazione dell'attore.

Il programmatico intervento pedagogico della generazione alfieriana dei comici è da rintracciare, secondo Mariti, proprio nell'impatto che le qualità ritmiche-energetiche del testo alfieriano ebbero sugli interpreti che vi si confrontarono. Citando Alfieri, Mariti afferma che se la scrittura dell'autore era nata «per forza di struttura» gli attori si sarebbero formati da sé «per forza di natura»²⁰. La complessa struttura ritmica e sintattica del testo alfieriano avrebbe in altri termini condizionato e plasmato le scelte interpretative dell'attore, impegnato nel difficile compito di esperire le qualità della scrittura drammatica attraverso l'acquisizione di nuove tecniche vocali, mimiche e di composizione dell'azione fisica.

Il livello linguistico, «fisicamente metabolizzato» sarebbe a questo punto rimasto nella memoria del corpo scenico «come un a priori per l'elaborazione di partiture recitative [...] e come riserva di cellule e forme drammatiche, di *patterns* performativi»²¹. La scelta del repertorio dei testi drammatici è, a questo punto, indicativa di un *fare* dell'attore, di una sua capacità di attingere a delle strutture performative formate dall'esercizio su un testo che ha già in sé qualità performative.

Ecco quindi che lo stile recitativo tragico, così come le formule che ne vengono proposte nei trattati della pedagogia nascente, condensa e realizza questa relazione

¹⁸ L. MARITI, *Energia e ritmo. Dalla scrittura di Vittorio Alfieri alla teoria della recitazione di Giovanni Emanuele Bideri*, in *Le peripezie del teatro. Studi in onore di Giovanni Marchi*, Bulzoni, Roma 1999, p. 2.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ V. ALFIERI, *Vita scritta da esso*, ed. critica a cura di L. Fassò, Asti, Casa d'Alfieri, 1951, parte I, epoca IV, cap. VII, p. 221, cit., in L. MARITI, *Energia e ritmo*, cit., p. 4.

²¹ L. MARITI, *Energia e ritmo*, cit., p. 5.

tra autore e attore, non tanto in virtù di forme predeterminate, quanto piuttosto di forze dinamiche messe in atto, selezionate secondo un criterio di efficacia.

Il cambiamento di repertorio che caratterizzò il passaggio dalla generazione dei Grandi Attori a quella dei mattatori – categorie acutamente individuate da Meldolesi – comportò inevitabilmente un cambiamento dello stile recitativo: la Duse, Zacconi, Novelli plasmano il proprio stile lontano dal repertorio tragico che aveva caratterizzato il lavoro della generazione precedente, avvicinandosi ad un repertorio contemporaneo, antierico prosaico. Citando Alonge «l’imporsi della drammaturgia costringe il mattatore ad un maggior rispetto del testo»²² facendo decadere quella pratica di drammaturgia dell’attore e aprendo la strada alla egemonia registica.

La debolezza che la Ristori e Salvini individuano nello stile recitativo della Duse e degli attori della sua generazione, quella mancanza di energia, di forza, quel particolare *convenzionalismo* è dunque da attribuire ad un abbandono del repertorio tragico e delle dinamiche strutturali che questo repertorio custodiva e da cui la recitazione grandattorica era permeata.

C’è un’ulteriore prospettiva che può essere esplorata nella ricerca di un significativo elemento di rottura nello stile recitativo a cavallo del XIX secolo. Ogni momento di rottura, di discontinuità tra uno stile recitativo e il successivo, viene avvertito dagli spettatori come un ritorno alla verità, alla vita. L’abbandono del repertorio tragico – e di strutture interpretative con una certa qualità ritmico-energetica – a favore di un repertorio moderno e di uno stile naturalistico, può svelare in realtà un meccanismo di recupero di materiali preesistenti.

Quello che agli occhi dello spettatore appare vitale, per così dire *organico*, e che la Ristori non esita a definire «acrobatico» e «volgare», non è che il risultato di un lavoro di perfezionamento di materiali preesistenti desunti dalle pratiche di formazione degli strati più bassi del professionismo teatrale.

Da questo «magma teatrale» la nuova generazione teatrale «ha cavato i materiali di partenza che poi ha rielaborato». Si tratta per lo più di «numeri ben precisi e sorprendentemente stabili»²³ che la nuova moderna generazione di attori ha saputo perfezionare. La tendenza a raffinare l’arte dei predecessori conduce ad un

²² R. ALONGE, *Teatro e spettacolo nel secondo '800*, Laterza, Bari 1999.

²³ M. SCHINO, *Sulla tradizione attorica*, in «Teatro e storia», n. 8, aprile, 1990.

punto di rottura che si risolve solo col ritorno ad una matrice originaria: la professionalità ai livelli più bassi.

3.3 *L'Otello di Emanuel: primi passi verso l'estetica naturalista. Tradizioni e contraddizioni*

Il passaggio dallo stile tragico a quello naturalistico è quindi un passaggio segnato da scelte di ordine diverso, di repertorio e interpretative, ma in qualche modo strettamente connesse alla modalità di trattare la materia teatrale.

Un avvenimento che può essere considerato indicativo della trasformazione – non solo dello stile ma anche di una coscienza ideologicamente informata del fare teatro – è la rappresentazione dell'*Otello* di Emanuel²⁴. L'acceso dibattito che vide protagonisti in prima linea Rossi e Salvini, si snoda proprio intorno al problema della verità sulla scena, della lotta al convenzionale e della recitazione stereotipata. Come una cartina tornasole, il dibattito diviene indicatore fondamentale sia delle cifre stilistiche della vecchia e della nuova scuola, sia della consapevolezza ideologica che vi sottende.

Il dato più evidente della messa in scena dell'*Emanuel* sembra essere proprio la distanza dalla tradizione interpretativa che lo precede²⁵, lo stesso Emanuel ha più volte avuto modo di affermare questa sua volontaria discontinuità, pur elogiando il «manierismo classicista di Salvini» in opposizione al «barocchismo dello stile romantico di Rossi»²⁶.

L'operazione compiuta da Emanuel sull'*Otello* shakespeariano è un tentativo di promuovere uno stile recitativo libero da qualsiasi linea di continuità con una tradizione di messa in scena dell'opera. Quello che l'attore ci restituisce è un *Otello* semplice, dove semplice è inteso come sinonimo di vero a dispetto dell'*Otello*

²⁴ Prima Nazionale Milano 1886.

²⁵ Molti interventi critici sembrano confermare questo dato. In proposito F. FULGONIO, *Emanuel-Otello*, in "L'Arte drammatica", anno XVI, n. 8, 25 dicembre 1886, scrive: «ammirando l'interpretazione data da Salvini dell'*Otello*, non ha punto esitato a rappresentarlo sotto la scorta di un'interpretazione, in molti punti assai diversa, ed in alcuni anche affatto opposta», p. 1; JARRO, *Rassegna drammatica*, in "La Nazione", anno XXXII, n. 251, 8 settembre 1890, scrive in proposito: «Egli vuole in ogni modo scansare di ripetere ciò che fu fatto da altri: vuole rompere, anzi distruggere ogni tradizione!».

²⁶ Si veda in proposito J.W. TERRANOVA, *Rossi o Salvini? Risposta ad un articolo del giornale "Lo Sport" di Napoli*, Bologna, Edizioni Piccolo Faust, 1880.

romantico di Rossi, o di quello tragico di Salvini. Scrive Emanuel: «Un attore non deve mai avere una recitazione romantica né tragica, ma deve recitare con verità»²⁷.

E ancora, in aperta polemica con Rossi, Emanuel scriveva: «Gli attori sono classici, romantici, idealisti o realisti nel pensiero e nella struttura della frase: gli attori non devono curare che l'estrinsecazione di questo pensiero per mezzo della parola e del gesto, quindi non possono avere un gesto e una parola pel classico, pel romantico, per l'ideale, pel vero»²⁸. L'indicazione di Emanuel è strettamente connessa a quanto osservato riguardo l'influenza della drammaturgia sulle scelte interpretative e sullo stile: la *struttura della frase* è tragica, classica, romantica o naturalista; è in virtù di questa struttura che l'attore dà forma al proprio stile.

Emanuel era ormai riconosciuto da anni come il capofila del naturalismo in Italia, questo può giustificare una posizione così estrema nei confronti di una recitazione da lui ritenuta convenzionale, satura di «arzigogoli e teatralismo»²⁹. Il dibattito sul naturalismo a teatro coinvolge non solo gli attori in prima persona, ma lo stesso pubblico, che, attraverso la penna del critico teatrale, evidenzia due posizioni del tutto contrastanti.

È il caso dello scontro polemico innescato sulla “Gazzetta Letteraria” e riportato nel saggio di Armando Petrini sul naturalismo a teatro³⁰. Il dibattito gioca sull'equilibrio contraddittorio fra coscienza dell'impossibilità di una riproduzione fotografica della realtà a teatro e difesa del naturalismo. Prendendo spunto da un articolo pubblicato da Prati sulla “Tribuna” di Roma³¹, in cui veniva elogiata la recitazione degli attori della vecchia scuola, Benetti difende la nuova poetica naturalistica: «Che si canzona? Giovanni Emanuel, Eleonora Duse, per tacere dei minori, perché fanno dell'arte nevrotica, quella che per noi, non classici, rispecchia il vero, la vita quale è vissuta. [...] Il nuovo teatro abbisogna di attori i quali recitando parlino come noi parliamo»³².

²⁷ Si veda in proposito J.W. TERRANOVA, *Rossi o Salvini? Risposta ad un articolo del giornale “Lo Sport” di Napoli*, Bologna, Edizioni Piccolo Faust, 1880, pp. 32-33.

²⁸ Ivi, p. 20.

²⁹ J.W. TERRANOVA, *Rossi o Salvini?*, cit., p. 19.

³⁰ A. PETRINI, *Attori e scena nel teatro italiano di fine '800. Studio critico su Giovanni Emanuel e Giacinta Pezzana*, Torino, DAMS Università degli studi di Torino, 2002.

³¹ R. PRATI, *Anticaglie e novità. I nevrotici sulla scena*, in “La Tribuna”, 25 maggio 1887.

³² G. BENETTI, *La recitazione e il naturalismo a teatro*, in “Gazzetta Letteraria”, 9 luglio 1887.

Prati risponde a tono: «Il verismo camminerà tanto che i palcoscenici si convertiranno in tanti salons. Che delizia! Una fotografia della vita ordinaria, col babbo, mamma e Stefanino che miagola. Ridurranno la grande arte scenica alla miseria di una riproduzione. Sarà ammesso il pitale, tollerata la sputacchiera, in nome del naturalismo»³³. Nella nuova replica, più pacata e meditata della precedente, Benetti affronta il vero nodo evidenziato da Prati, la riduzione della scena alla miseria di una riproduzione. Scrive: «Perocché, per verità, naturalezza, realismo, od altro di simile, non vuolsi mica intendere la riproduzione fotografica di una sola parte della vita, di cui, pardon, il pitale e la sputacchiera, non sono che accidenti molto secondari, ma di tutta la vita, di tutta la nostra vita»³⁴.

In questo rapido scambio di opinioni si delineano le cifre stilistiche di due modelli recitativi in opposizione: quello della vecchia scuola, di attori come Salvini, Rossi o la Ristori, che fanno del gesto alto, stilizzato, non solo uno strumento di lavoro nell'ambito di un sistema convenzionale come quello dei ruoli, ma anche un'etichetta che distingue la qualità del prodotto artistico, e quello della nuova scuola, di attori come Emanuel, Zacconi e gli altri attori della generazione successiva, che lottano contro queste convenzioni, per restituire un teatro naturalisticamente vero.

E dunque, nell'interpretare Otello, Emanuel si sforza il più possibile di evitare tutto quello che verrebbe riconosciuto come convenzionale³⁵. È interessante a questo punto spostare l'attenzione sugli interventi critici degli stessi attori sugli attori, in particolar modo di Rossi, il bersaglio polemico preferito da Emanuel e che proprio per questo si sforza di rendere ragione delle diversità fra i rispettivi approcci alla recitazione. L'intervento critico di Rossi si risolve in una lunga lettera inviata al direttore del "Fieramosca", in cui l'attore evidenzia ciò che nelle diverse recensioni rimane un po' sullo sfondo e non emerge con la dovuta chiarezza. In effetti, l'attore non assiste personalmente alla messa in scena, ma lavora sui resoconti critici, esplicitandone le osservazioni implicite.

³³ R. PRATI, *La recitazione e il naturalismo a teatro*, in "Gazzetta Letteraria", 23 luglio 1887.

³⁴ G. BENETTI, *Ancora a proposito di recitazione*, in "Gazzetta letteraria", 30 luglio 1887, pp. 250-251.

³⁵ S.I.A., *Teatro Gerbino*, in "Gazzetta di Torino", 9 aprile 1887, scrive in proposito: «Nessuna concessione all'effetto scenico, nessuna ridondanza; non declamazioni, non volate, non disperazioni violente, né urli, né ruggiti».

Come scrive Armando Petrini «ciò che Rossi si propone di mettere in risalto è la fortissima contraddittorietà del metodo naturalistico di Emanuel; un metodo che porta l'attore a voler sembrare di essere sulla scena ciò che in realtà non è, e non potrà mai essere: un uomo, piuttosto che un commediante»³⁶. Ciò che Rossi intende mettere in discussione della nuova scuola sono le sue stesse basi: la tensione al realismo e la lotta alle convenzioni teatrali. Scrive Rossi: «Dopo una rappresentazione dell'Otello di Shakespeare a Milano, ho letto alcune critiche, le quali, a dire il vero, e senza far torto ad alcuno, riuscirono nuove e tali che non era solito leggerle più da gran tempo: mi pare che accennino ad un certo risveglio nel giudicare l'arte drammatica, [...] che le parole realismo e convenzione comincino ad avere il loro valore e dimostrare il significato che fu loro attribuito ai nostri tempi e come la seconda può essere generata dalla prima»³⁷.

Il realismo teatrale che vorrebbe rigettare le convenzioni, non può a ben vedere che manifestarsi sotto forma di uno *stile* e come tutti gli stili non può essere che dotato di sue ben precise *convenzioni*³⁸. La posizione di Rossi appare evidente e può essere sinteticamente espressa con le parole dello stesso attore: «trarre dalla natura un ideale ed abbellirlo con l'arte». Diversamente, la recitazione naturalistica risulta essere più «convenzionale del convenzionale»³⁹.

C'è una profonda consapevolezza in Rossi dell'artificialità del gesto teatrale, non solo come adesione al sistema convenzionale dei ruoli, ma anche come scelta stilistica consapevole. Il gesto artificiale, il *cliché*, non è l'elemento da nascondere, ma da vivificare, il segno distintivo dell'arte del grande attore che rispetta il vero bello artistico: «solo nella *finzione cosciente*, e coscientemente mostrata, risiede per l'attore la possibilità di essere vero, mentre nel tentativo di eliminare ciò che è finto dal teatro si cade ineluttabilmente nel falso»⁴⁰.

Quando Rossi parla dei gesti di Emanuel definendoli «volgari e pedestri», non possiamo che riconoscere in lui l'espressione del disappunto di tutta una generazione di attori che ha fondato la propria grandezza sul gesto alto, stilizzato; non possiamo

³⁶ A. PETRINI, *Attori e scena nel teatro italiano di fine '800*, cit.

³⁷ E. ROSSI, *Lettera al direttore del "Fieramosca"*, in "Fieramosca", 27 dicembre 1886.

³⁸ A. PETRINI, *Attori e scena nel teatro italiano di fine '800*, cit., scrive in proposito: «Ogni gesto teatrale è mediato da una serie di convenzioni artistiche, ed è perciò finto».

³⁹ E. ROSSI, *Lettera al direttore del "Fieramosca"*, in "Fieramosca", 27 dicembre 1886.

⁴⁰ A. PETRINI, *Attori e scena nel teatro italiano di fine '800*, cit.

che ritrovare analogie con il pensiero della Ristori, che dichiarava, durante l'intervista a Leone Fortis che «la teoria moderna, la quale chiede alla recitazione la riproduzione della verità quasi fatta con la fotografia istantanea, e così riducendola ad essere volgarità, ha creato un convenzionalismo che è tanto falso e forse più dell'altro, di quello cioè dei tempi nei quali si richiedeva l'enfasi, la declamazione, il tono della voce artificiale»⁴¹.

3.4 *Linee di continuità: la scena di morte*

Nonostante l'evidente divergenza di posizioni tra la vecchia e la nuova scuola, snodate attorno al dibattito sul naturalismo – con la conseguente frattura tra lo stile tragico e quello naturalistico – è possibile rintracciare delle linee di continuità, delle zone franche in cui convivono delle pacifiche contraddizioni.

Il rapporto tra il Grande Attore e le nuove istanze naturalistiche non è un rapporto di consapevole chiusura, di rifiuto.

È possibile ravvisare delle importanti aperture che saranno in seguito il filo di raccordo con le nuove rivoluzioni della scena novecentesca – mi riferisco in particolar modo alla pedagogia dei maestri e dei padri fondatori della regia⁴² –.

Al centro del mio interesse si colloca la scena della morte di Corrado, protagonista ne' *La morte civile* di Giacometti, interpretata da Tommaso Salvini e da Ermete Zacconi – in seguito anche da Ermete Novelli –. Le due interpretazioni furono al centro di un acceso dibattito inerente proprio le scelte stilistiche ed interpretative dei due attori.

Esisteva una legge civile, nello stato borbonico del 1800, che privava il condannato dei diritti di cittadino, ne scioglieva i vincoli con la società e con la famiglia, e riduceva la moglie dell'ergastolano in stato di vedovanza. Dall'altra parte,

⁴¹ L. FORTIS, *Una visita alla Ristori*, in "L'Illustrazione italiana", 11 aprile 1897.

⁴² In tal proposito si veda M. SCHINO, *La nascita della regia teatrale*, Laterza, Bari 2004. Ripercorrendo il filone degli studi sul rapporto tra Salvini e Stanislavskij, la studiosa qui ricostruisce i possibili nodi di continuità tra il Grande Attore e il regista pedagogo russo: «I primi registi cercarono di mettere a punto un teatro che fosse un equivalente di alcuni almeno degli effetti dell'arte dei Grandi Attori, in particolare della loro capacità di far apparire una molteplicità di schegge di emozioni, di significati distanti o divergenti dal testo o dalla storia», p. 37. Qui la Schino fa evidentemente riferimento alla capacità del Grande Attore di lavorare sulla simultaneità, gestendo autonomamente più livelli espressivi.

invece, la Chiesa sosteneva l'indissolubilità del matrimonio – *Quod Deus conjunxit homo non separet* –.

È in questo contesto che si inserisce la voce critica del drammaturgo ottocentesco Paolo Giacometti. Il testo di Giacometti è un testo contemporaneo, i suoi protagonisti sono individui del tempo moderno impegnati nel difficile compito di districarsi tra i poteri dello Stato e quelli della Chiesa. Il primo centrale nodo del dibattito tra Salvini e Zacconi riguarda il finale dell'opera: la morte del protagonista.

Nel trattare la scena della morte del protagonista Salvini interviene sul testo, modificando alcune indicazioni dell'autore. Zola, il quale assiste alla sua rappresentazione nel ..., così descrive la scena della morte:

Io non ho mai visto nessuno morire così a teatro. Salvini gradua i suoi ultimi momenti di moribondo con una tale verità che fa rabbrivire la sala. Egli è veramente un morente, con i suoi occhi che si velano, la sua faccia che si fa livida e si decompone, le sue membra che si irrigidiscono. Quando Emma alla richiesta di Rosalia si avvicina e lo chiama – Padre mio! –, egli ha un ritorno di vita, un lampo di gioia sul volto già morto che è di un fascino doloroso; e le sue mani tremano e la sua testa si china, scossa dal rantolo, mentre le sue ultime parole si perdono e non si sentono più⁴³.

La prima osservazione che emerge dalla descrizione che Zola ci restituisce è che la scena di morte ideata da Salvini è costruita secondo un criterio di verosimiglianza. Quello che appare evidente è lo sforzo dell'attore di rientrare in una «misura realistica»⁴⁴ della recitazione, in cui la materia teatrale è trattata naturalisticamente. La morte del protagonista è resa credibile attraverso l'accumulo di dettagli *fisiologici* che via via decompongono la fisionomia dell'attore e ne irrigidiscono le membra.

Nella stesura originale del testo, Giacometti aveva previsto che il protagonista si togliesse la vita. Al suicidio Salvini sostituisce la morte per attacco cardiaco, con

⁴³ E. ZOLA, *Le naturalisme a theatre*, Charpentier, Paris 1912. Nel saggio di Franco PERRELLI, *Il corpo dilatato di Tommaso Salvini*, in AA.VV., *Salvini attore patriota nel teatro dell'ottocento*, a cura di E. Buonaccorsi, 2011, lo studioso riporta alcune osservazioni di Zola sull'interpretazione di Corrado: nessun gesto non indispensabile, nessun falso tono, «dapprincipio Salvini sembra quasi opaco e si deve aspettare per essere presi dalla sua recitazione semplice, controllata ed efficace». Per Zola dunque Salvini è l'esempio di attore naturalista ideale e se ne serve per contrastare la recitazione satura di pose.

⁴⁴ R. ALONGE, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, cit., pp. 203 e ss.

l'obiettivo di «evitare lo sconcio di una morte anti-artistica e per non cadere nell'inverosimile»⁴⁵. La ricerca della verosimiglianza non contrasta con l'uso di forme collaudate e per così dire codificate: la sequenza della morte si avvale di una struttura fortemente ritmica in cui riconosciamo delle precise dinamiche energetiche.

Il primo momento è discendente – la fisionomia del volto si decompone, le membra si irrigidiscono –, il secondo momento è ascendente – un ritorno di vita, un lampo di gioia –, il terzo momento, o *conclusione*, nuovamente discendente – le mani tremano, la testa si china scossa dal rantolo, le ultime parole non si udiscono –. Nella sequenza ordinata secondo un principio ternario è facile riconoscere gli stessi momenti, pur con le specifiche declinazioni del caso, che Rasi descrive nella codificazione della scena di morte, in particolare il passaggio finale – quando all'attore è richiesto di parlare durante l'agonia⁴⁶ –.

Per consentire un trattamento verosimile della materia drammaturgica, Salvini interviene direttamente sul testo, modificando le indicazioni dell'autore per non compromettere il disegno del personaggio e delle linee dell'azione. Non è l'unica volta in cui questo avviene: la pratica di modificare, tagliare o aggiungere elementi al testo è largamente diffusa e impegna l'attore come pratica dell'agire: dal corpo del testo al corpo sulla scena.

Quello che stupisce è l'obiettivo dell'intervento: la dichiarazione dell'attore di voler «farlo sparire [il protagonista] dal mondo *naturalmente*»⁴⁷ sembra in antitesi con la possibilità di costruire un momento di forte classicità in cui valorizzare «figure sceniche eccezionali, scultoree, monolitiche»⁴⁸. Questi due aspetti – classicismo e

⁴⁵ T. SALVINI, *Una lettera aperta*, in «La scena illustrata», 1905, cit., in V. PANDOLFI, *Antologia del grande attore*, Laterza, Bari 1954.

⁴⁶ La scena di morte del protagonista della *Morte Civile* è scritta da Giacometti in perfetto accordo con i precetti della scena tipo: al protagonista viene richiesto di parlare durante l'agonia (vedi Rasi cap. 1, paragrafo 6). Salvini per ovviare all'inverosimiglianza di una tale situazione, modifica il testo e le indicazioni dell'autore, sussurrando le ultime parole che invece – da didascalia – dovevano essere la parte centrale del discorso. Per maggiori indicazioni vedi R. ALONGE, *Teatro e spettacolo nel secondo ottocento*, cit., pp. 203 e ss.

⁴⁷ T. SALVINI, *Una lettera aperta*, cit.

⁴⁸ D. ORECCHIA, *Il sapore della menzogna. Rossi, Salvini, Stanislavskij: un aspetto del dibattito sul naturalismo*, Costa&Nolan, Genova 1996, p. 48. La studiosa si interroga sul significato di *vero bello artistico*, sintesi e summa dell'estetica del Grande Attore. La formula condensa le tensioni ideali e le linee metodologiche del lavoro del Grande Attore, impegnato a «controllare il sentimento coi suoi mezzi vocali e fisici, affinché l'uno non danneggi gli altri nell'esposizione di quelle passioni che

naturalismo – sono solo apparentemente contraddittori e trovano una soluzione di continuità nel modo di selezionare, costruire e montare i materiali del proprio lavoro. L'esito naturalista che Zola riconosce nella scena di morte costruita da Salvini è ben lontano da quell'estetica del naturalismo che troverà una sua prima formulazione di lì a poco nella proposta pedagogica di Stanislavskij.

Come abbiamo visto nell'analisi dell'*Otello* di Tuckerman Mason, Salvini lavora alla costruzione di linee di azione che tendono a convogliare intorno a momenti pregnanti⁴⁹, attimi fortemente codificati che svolgono la funzione di catalizzatori emotivi e dell'attenzione. La grande arte di Salvini risiede nella capacità di occultare questi momenti di forte plasticità nel montaggio di una linea d'azione fluida, naturalistica nel senso di verosimile, non sincopata, ma che tuttavia mantiene quelle qualità ritmiche e musicali che fanno percepire allo spettatore un crescendo «musicalmente perfetto nel tempo e nell'intonazione» e soprattutto «totalmente sotto controllo»⁵⁰.

3.5 Salvini maestro di naturalismo: eredità e pedagogia

In appendice a *La mia vita nell'arte* Stanislavskij dedica alcune interessanti osservazioni alla rappresentazione dell'*Otello* di Salvini⁵¹:

Una creazione di Salvini su di un palcoscenico è un monumento, una statua di bronzo. Ed è una parte di questa statua che egli forgiava nel monologo davanti al senato. Nelle altre scene, negli altri atti, continuava a forgiare le altre membra della statua. Queste membra, una volta riunite, venivano a formare la statua monumentale di una passione umana: la gelosia.

debbono essere trasmesse all'uditorio», T. SALVINI, *Una questione d'arte drammatica*, in «L'illustrazione italiana», 24 maggio 1891.

⁴⁹ «Per raccontare una storia, il pittore non dispone che di un istante: quello che sta per immobilizzare sulla tela. Quest'istante deve dunque sceglierlo bene, assicurandogli in anticipo la massima efficacia di senso e di piacere: necessariamente totale quest'istante sarà artificiale (irreale: quest'arte non è realista), sarà un geroglifico in cui si leggeranno con un solo sguardo (in un solo colpo, se passiamo al teatro, al cinema), il presente il passato e l'avvenire, cioè il senso storico del gesto rappresentato», R. BARTHES, *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 1982, p. 92.

⁵⁰ G. H. LEWES, *L'Otello di Salvini*, in «Sipario», giugno 1875.

⁵¹ L'incontro di Stanislavskij con l'*Otello* di Salvini avviene durante la tournée dell'attore italiano in Russia nel 1891. Da questo primo incontro Stanislavskij rimane fortemente affascinato, tanto da eleggere l'*Otello* di Salvini a modello della sua proposta pedagogica.

Attraverso l'uso di un'immagine chiara – la statua di bronzo – Stanislavskij ci restituisce la qualità monumentale della presenza scenica di Salvini, chiarendo in maniera efficace la plasticità e la solidità del suo Otello. Ma non si tratta di un'indicazione puramente formale, non è una descrizione di qualità esclusivamente estetiche ed esteriori. Quello che traspare è il modo con cui Salvini tratta la materia *fisica*, non esclusivamente drammaturgica, del testo.

Ecco allora che le singole scene diventano parti autonome che per accumulo vanno a costruire il quadro completo dell'opera, in un tutto in cui i singoli momenti non perdono dettagli e chiarezza, formando una precisa «scala cromatica»⁵², articolata su tre tonalità principali: amore fiducioso, dubbio insinuante, feroce vendetta. La maniera di Salvini di costruire la linea del personaggio attraverso passaggi graduali con cui l'attore procede all'accumulo di dettagli fino ad ottenere una figura a tutto tondo è l'elemento che maggiormente affascina e interessa Stanislavskij, al punto di diventare oggetto di continue e programmatiche osservazioni lungo tutto il corso della sua proposta pedagogica.

Nella *Mia vita nell'arte*, così come nel *Lavoro dell'attore* Salvini svolge la funzione di *exemplum*. Stanislavskij non solo indaga le dinamiche che gli conferiscono fascino e potenza, ma lo assume a modello della sua prima interpretazione dell'Otello, come dimostrano le *Notes Artistiques*, in cui Stanislavskij ripercorre le tappe della prima fallimentare rappresentazione dell'Otello che lo porterà alle riflessioni sullo stato creativo e sul lavoro dell'attore. Il filo rosso che collega il lavoro dei due artisti esula dalla poetica estetica del proprio modo di intendere l'arte del teatro ma trova una profonda consonanza nelle riflessioni sul lavoro dell'attore, sulla sua gestione della presenza scenica e degli stati emotivi.

L'operazione compiuta da Salvini devia dalla tradizionale rappresentazione dell'Otello, introducendo alcune sostanziali innovazioni che riguardano l'accentuazione del registro romantico e quotidiano nei primi tre atti della tragedia⁵³. Questa maniera di costruire la tragedia della gelosia intorno ad un'escalation

⁵² «La sua esecuzione si basa su una preordinata partitura che regola la recitazione secondo leggi assimilabili a quelle della composizione musicale. In Salvini sono le variazioni ritmico-tonali a definire sulla scala cromatica la ricchezza e la complessità del crescendo tragico attraverso tangibili acutizzazioni, note a contrappunto e sensibili sfumature», E. Bellingeri, *Stanislavskij e Salvini. Note su Otello*, in AA.VV., *Salvini un attore patriota*, cit.

⁵³ Si veda in proposito E. BELLINGERI, *Stanislavskij prova Otello*, Artemide, Roma 2008.

emotiva, consente a Salvini di far risaltare i momenti più intensamente tragici. L'obiettivo dichiarato non è umanizzare l'eroe ma costruire una linea dell'azione che permetta all'attore di gestire il contenuto drammaturgico e veicolarlo verso il suo climax⁵⁴.

Questi momenti di concertata composizione della linea dell'azione del personaggio sono chiaramente percepiti dallo stesso Stanislavskij il quale dichiara che «i gradini che discende sotto gli occhi dello spettatore, dalle vette della felicità agli abissi della sua funesta passione, Salvini-Otello li scolpisce con una tale *precisione*, con una *logica* così implacabile che lo spettatore può seguire l'evoluzione del dolore nelle sue minime inflessioni»⁵⁵. Nel descrivere le ultime scene dell'Otello di Salvini, Stanislavskij fa spesso uso di immagini di riferimento che consentono di visualizzare delle linee guida nella costruzione della parte⁵⁶.

Allo stesso modo Salvini si serviva di visualizzazioni per incorporare i dettagli e strutturare la linea del personaggio⁵⁷. La materia drammaturgica è dunque strutturata secondo una scala cromatica i cui gradini vengono scolpiti dall'attore utilizzando delle immagini guida che condensano dinamiche di movimento ed energetiche. Il rapporto di Salvini col personaggio di Otello non è un rapporto esclusivo; al suo interno intervengono una serie di fattori determinanti: un sistema di riferimento continuo basato sulla tradizione delle interpretazioni del personaggio e una rete di confronto con gli altri personaggi del repertorio⁵⁸. Le immagini che guidano Salvini alla composizione della linea del personaggio di Otello non nascono quindi solo da una riflessione individuale, dalla ricerca di una continuità tra lo stato emotivo dell'attore e quello del personaggio; questo consente all'attore di operare un strategia di idealizzazione e di astrazione sul personaggio, il cui esito appare tuttavia verosimile perché ci fa dire che Salvini «era profondamente tragico perché era profondamente naturale»⁵⁹, ovvero *organico*.

⁵⁴ Vedi l'analisi di Tuckerman Mason, Cap. 2.

⁵⁵ K. S. STANISLAVSKIJ, *Ma vie dans l'art*, L'Age d'Homme, Lausanne 1980, pp. 499-503.

⁵⁶ Ivi, Stanislavskij parla di Salvini-Otello come di una tigre. L'immagine della tigre è una forma esteriore che condensa delle indicazioni di tipo energetico-ritmico di immediata chiarezza.

⁵⁷ Si veda il contributo di Taviani sulla recitazione eteroclita, Cap. 2 di questa ricerca.

⁵⁸ M. SCHINO, *Racconti del Grande Attore*, Edimond, Firenze 2004.

⁵⁹ LEWES, *L'Otello di Salvini*, cit. in M. SCHINO, *Racconti del Grande Attore*, cit., p. 110.

La ricerca di Stanislavskij si orienta invece alla immedesimazione completa dell'attore col personaggio, raggiunta attraverso la ricostruzione della ideale biografia dei personaggi prima ancora della loro comparsa nel testo drammatico⁶⁰. La linea dell'azione del personaggio non avrà quindi origine dalla selezione di materiali preesistenti resi originali dalla creatività dell'attore – il Grande Attore è tale anche in virtù dello scarto che crea nella tradizione di rappresentazione in cui si iscrive –, ma si formerà spontaneamente attraverso la vicinanza emotiva tra attore e personaggio⁶¹.

L'esito di questo differente modo di procedere dei due artisti dà vita a due rappresentazioni dell'Otello molto distanti tra loro: «Alle forme stagliate di Salvini, che stabiliscono uno scarto di natura estetica rispetto a ciò che fenomenicamente si manifesta nelle passioni, Stanislavskij sostituisce ciò che ritiene autenticamente veritiero, cercando di escludere ogni tipo di finzione»⁶².

Una delle scene in cui maggiormente si può ravvisare questa differenza sostanziale è la prima scena dell'atto quarto, in particolar modo la sequenza che riguarda il ritrovamento del fazzoletto.

Nella descrizione che Tuckerman Mason ci restituisce della scena – riportata per intero nel cap. 2, par. 3 di questa ricerca – è possibile rintracciare almeno due momenti che sintetizzano con immagini statuarie, classicheggianti, il passaggio emotivo di Salvini-Otello: il gesto di additare il fazzoletto e lo sguardo che Salvini-Otello rivolge agli spettatori – come in un moto *a parte* – prima di lasciare furioso la scena. Le due immagini, che come tasselli di un mosaico completano la linea

⁶⁰ «È vero che Salvini predilige i personaggi con cui coglie un'affinità con se stesso, ma non si tratta di un'affinità banalmente caratteriale ricercata sul piano psicologico quanto piuttosto, sul piano artistico, di una corrispondenza fra alcuni aspetti del personaggio ed il proprio ideale estetico [...] L'attore modello stanislavskijano invece, deve tendere all'immedesimazione nella vita spirituale del personaggio, il quale non è più semplicemente la parte di un testo drammatico, ma qualcosa di nuovo», D. ORECCHIA, *Il sapore della menzogna*, cit., p. 102.

⁶¹ «Chiameremo questa vicinanza al personaggio percezione di se stessi nel personaggio e del personaggio in se stessi. [...] Il mio obiettivo è di indurvi a forgiare ex-novo una persona vivente il cui materiale spirituale ha origine da voi stessi, dai vostri ricordi, emozioni, desideri, aspirazioni». K. S. STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, Laterza, Bari 1088, pp. 221-222.

⁶² E. BELLINGERI, *Stanislavskij prova Otello*, cit., p. 57. Quando Bellingeri parla di forme stagliate fa riferimento a mio avviso alle pose che Salvini usa nello strutturare la linea dell'azione, che emergono chiaramente tagliandosi in primo piano sulla linea ininterrotta dello sfondo agito dall'attore. Si vedano gli esempi tratti dall'analisi di Tuckerman Mason, cap. 2 di questa ricerca.

ascendente dell'azione verso l'esplosione del tragico finale, sono montate all'interno di una sequenza che ha delle precise dinamiche ritmico-energetiche, scandite da movimenti di avvicinamento e di allontanamento – vedi ancora cap. 2 par. ultimo di questa ricerca –.

Nel trattare la stessa scena, Stanislavskij tesse «una fitta trama di gesti e movimenti attinti alla vita reale [...] Si asciuga il sudore che cola dappertutto. Ansima. Gli manca il respiro. Ride crudelmente di sé. Quindi, scuote la testa in preda a un profondo rincrescimento. Stizzito si percuote con forza i fianchi, per poi abbandonarsi sul divano turco»⁶³.

Al «vero bello artistico», armonia di forme eccezionali, Stanislavskij sostituisce il *vero storico quotidiano*⁶⁴. La differenza è sostanziale e può essere posta sul piano dello *stile*: Salvini ha una sua autonoma proposta estetica riconducibile a forme ideali e classicheggianti, Stanislavskij lavora sulla fedeltà a canoni che il senso comune definisce *naturali*⁶⁵. Questo comporta una debolezza che si palesa nella parte conclusiva della tragedia: Stanislavskij non è in grado di realizzare quella misurata scala che Salvini aveva costruito dosando e calibrando gli stati emotivi attraverso immagini idealmente costruite, artificiali.

La critica moscovita registra prontamente l'inefficacia della rappresentazione di Stanislavskij, il quale matura, proprio grazie a questo primo fallimento, la necessità di una riflessione sullo stato creativo dell'attore e la consapevolezza che non è sufficiente imprimere vitalismo ed energia alla costruzione della linea di azioni del personaggio, se questi non vengono strutturati all'interno di un sistema in grado di gestirne autonomamente gli effetti.

Quello che emerge con chiarezza dalle riflessioni di Stanislavskij sull'*Otello* di Salvini è la necessità di un sistema che permetta all'attore di raggiungere e

⁶³ E. BELLINGERI, *Stanislavskij prova Otello*, cit., p. 59. Lo studioso riporta le descrizioni contenute in I. N. VINOGRADSKAJA, *Režissërskie ekzempljary K. S. Stanislavskij*, Mosca 1930.

⁶⁴ E. BELLINGERI, *Stanislavskij prova Otello*, Artemide, Roma 2008, p. 55.

⁶⁵ «Il bello di cui parla Salvini è molto lontano dal bello così come è inteso da Stanislavskij: è un concetto che non rimanda ad una bellezza come manifestazione spontanea e libera di una creatività naturale ed inoltre non implica nella recitazione una tensione verso quella disinvolta naturalezza caratteristica di un comportamento quotidiano, privato di tutto il superfluo (il contraddittorio, il ripetitivo, ciò che non rimanda ad un'emozione immediatamente partecipabile) [...]. Il bello di Salvini è al contrario un'operazione di astrazione sulla realtà e di proiezione nell'idealità, che significa tra l'altro una tensione verso l'eccezionalità, verso toni sempre in bilico tra l'eroico e l'enfatico», D. ORECCHIA, *Il sapore della menzogna*, cit., p. 98.

mantenere uno stato creativo in tempi e luoghi che esulano dalla sua volontà. Nelle *Notes Artistiques* Stanislavskij fa riferimento alle tecniche della composizione musicale⁶⁶, ovvero alla necessità di considerare la linea dell'azione del personaggio come una successione di note con una propria tonalità e con un tempo-ritmo definiti gestite attraverso pause, controtempi e ritardi⁶⁷.

La frammentazione della linea d'azione secondo un criterio di progressione formale traduce pragmaticamente quanto Salvini faceva, probabilmente, a livello intuitivo avendo incorporato, attraverso la pratica del repertorio, delle tecniche codificate prive di una programmatica teoria⁶⁸. Le riflessioni sul metodo di Salvini saranno la più importante eredità trasmessa al secolo delle pedagogie teatrali, poiché, nonostante la distanza sostanziale tra il teatro del Grande Attore e quello della regia, alla base della psicotecnica di Stanislavskij, si pone lo stesso presupposto che stava alla base dell'approccio del Grande Attore alla tecnica attoriale: la scomposizione dell'azione e la sua successiva ricostruzione secondo una linea d'azione strutturata.

L'attore impara a costruire la sua presenza sulla scena e a dominare la propria fisicità attraverso le tecniche incorporate dalla pratica del repertorio – nel caso di Salvini o della Ristori – o dalla pratica di un training preparatorio – come nel caso dell'attore da Stanislavskij in poi.

Queste tecniche sembrano ruotare intorno alla necessità di costruire una linea dell'azione indipendente dal lavoro di interpretazione del testo e scomponibile in ben

⁶⁶ K. S. STANISLAVSKIJ, *Notes Artistiques*, Strasbourg 1998.

⁶⁷ «Il tempo-ritmo di uno spettacolo drammatico si crea, nella maggior parte dei casi, fortuitamente, da sé. Se l'attore per una ragione o un'altra, sente nel modo giusto la commedia o la parte, allora si determina spontaneamente la giusta reviviscenza e dietro ad essa il giusto tempo-ritmo. Ma se questo non succede noi siamo impotenti. Certo se avessimo una psicotecnica adeguata potremmo creare e giustificare prima il tempo-ritmo esteriore poi quello interiore [...] E in che cosa consiste la psicotecnica per creare il tempo-ritmo? Il tempo-ritmo di un dramma è il tempo-ritmo della sua linea d'azione [...]. Per risolvere un problema bisogna prima di tutto inventare le finzioni dell'immaginazione corrispondenti (se magico e circostanze date). È la finzione che mi porta più vicino al tempo-ritmo fissato», K. S. STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Laterza, Bari 2000, pp. 441-442.

⁶⁸ «Lo studio della tecnica dell'arte che addestra a cogliere i punti salienti del dramma per farli risaltare: a calcolare gli effetti a norma dello svolgersi dell'azione; a schivare la monotonia della voce, la ripetizione delle inflessioni [...]. Non era facile porre in pratica questi precetti; che al contrario spesso la foga del sentimento, e la sovrabbondanza dei mezzi vocali, me li facevano obliare; e, fino a che non giunsi in età più riflessiva, non potei regolare il mio cronometro artistico», T. SALVINI, *Ricordi, aneddoti e impressioni*, cit., p. 49.

precisi segmenti. La partitura dell'azione, scomposta nelle sue unità elementari, lascia emergere i punti d'appoggio che sostengono la mobilità interna dell'attore, la sua efficacia e creatività.

Partendo da presupposti diversi ed approdando ad esiti contrastanti, Salvini e Stanislavskij percorrono tuttavia lo stesso sentiero, cercando il modo di introdurre la vita sulla scena⁶⁹.

La psico-tecnica di Stanislavskij percorre la via di una immedesimazione dell'attore col personaggio attraverso la mobilitazione degli stati interiori prima e attraverso le azioni fisiche poi, mentre Salvini – e i Grandi Attori–, utilizzano delle forme codificate, o cliché, attraverso le quali incorporano dinamiche energetiche e di movimento che poi gestiscono attraverso la costruzione di una partitura dell'azione.

⁶⁹ «Ogni azione è come un vestito con una fodera. La fodera, che d'abitudine non si vede dall'esterno, è ad uso dell'attore. Alcuni attori preferiscono partire dalla fodera, altri dal vestito. Non esiste un dualismo fodera vestito. Non è decisivo da dove si parte. Alla fine fodera e vestito devono essere un tutt'uno: un corpo-mente», E. BARBA, *L'azione reale*, in «Teatro e Storia», a. VII, n. 2, ottobre 1992, p. 187.

Capitolo 4

Indagini sulla prospettiva novecentesca

4.1 Cliché e azione reale: il nodo della questione

La codificazione del gesto nella tradizione occidentale del teatro passa per una serie di equivoci legati ad una preliminare posizione dei teorici del teatro: l'esistenza di una effettiva contrapposizione tra forma e contenuto. Il superamento di questa posizione preliminare si avvia solo ora ad un superamento, con l'introduzione dei nuovi paradigmi della neurofisiologia negli studi sul teatro¹.

L'azione sulla scena non è una trasposizione di forze – contenuto – in forme, ma la simultanea esplicitazione di esse nell'attimo presente attraverso una serie di rimandi neurofisiologici che connettono per via direttissima attore e spettatore.

La questione dell'*azione reale* sulla scena in contrapposizione all'uso di forme codificate – o cliché – appare centrale nel panorama di rinnovamento dell'arte del teatro, il perno attorno a cui ruotano tutte le riflessioni e le proposte della pedagogia agli inizi del Novecento. La fame di vita² a teatro sembra delineare il profilo di tutta una generazione di uomini di teatro – pedagoghi, attori e registi – che hanno tentato la via del rinnovamento partendo dal rifiuto della logora tradizione del teatro. Il cliché è l'elemento che sembra condensare le pratiche di un teatro da superare, proprio in virtù della sua natura di forma priva di un contenuto.

Alla sua eliminazione Stanislavskij dedica un breve ma significativo paragrafo in appendice a *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, nel quale sintetizza le linee generali dell'intervento programmatico contro il cliché che investe l'intera sua proposta pedagogica.

¹ Si veda in proposito AA.VV., *Il corpo scenico*, a cura di Clelia Falletti, E&S, Roma 2008, in particolare il saggio introduttivo della curatrice *Un'eredità ricca di storia*, che riporta l'esito delle riflessioni neurofisiologiche e delle possibili implicazioni nel discorso teatrale. Il saggio è accompagnato da una ricca bibliografia sul tema.

² M. SCHINO, *La nascita della regia teatrale*, Laterza, Bari 2004, affronta in maniera ampia e articolata il passaggio dal teatro legato al sistema dei ruoli al teatro di regia, focalizzando l'attenzione sui temi di riflessione e indagine comuni ai rinnovatori della scena. La Schino individua il nodo centrale nella «fame di vita» sostenendo che «la volontà di creare vita fu il soggetto di molti spettacoli: non certo nel senso di un impulso al realismo, ma in quello di una profonda, incessante ricerca sul ritmo biologico, di una potenza, di una stratificazione, di un'indagine sui principi organici della teatralità», p. 27.

L'eliminazione del cliché è una pratica relativa alla verifica della linea dell'azione, scrive Stanislavskij:

Se la linea ininterrotta dei movimenti e delle azioni del personaggio non si forma intuitivamente, naturalmente, allora bisogna elaborarla sulla scena con l'aiuto del senso della verità e nel rispetto della natura della vita fisica. Per esperienza personale conoscete già questo lavoro, in teatro lo definiamo «eliminazione del cliché»³.

Il cliché è una cellula morta; in un ipotetico codice binario dell'azione il cliché è lo 0, è la paralisi della vita interiore dell'attore, è «un dolce senza ripieno, una bottiglia senza vino, un corpo senza anima»⁴. Il cliché in questa prospettiva è una forma non temporalizzata, non innervata di qualità cinetiche.

Come pura forma il cliché non può trasformarsi in azione, poiché manca di quelle dinamiche ritmico-energetiche che innervano l'azione dell'attore sulla scena. La sostanziale opposizione tra contenuto e forma, tra sostantivo – statica descrizione del reale – e verbo – sintesi di dinamiche dell'azione⁵, si risolve nell'azione reale.

L'azione reale è l'azione del corpo-mente, che si compie in uno stato d'integrità psicofisica: alla strutturazione puramente esteriore dell'azione – forma – deve corrispondere una mobilitazione interiore di forze, costruita e sostenuta da una partitura dell'azione⁶. L'ipotesi che vi sia la necessità di una organizzazione preventiva dei materiali che aiuti l'attore in fase di costruzione della parte a vivificare la linea dell'azione del personaggio non è un'idea prettamente novecentesca. Benché abbia trovato una piena formalizzazione solo in tempi relativamente recenti – parliamo appunto delle proposte pedagogiche dei padri fondatori della regia e in particolar modo di Stanislavskij – l'idea della partitura ha radici nella tradizione della codificazione del gesto nel teatro occidentale.

³ K. S. STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, Laterza, Bari 2000, p. 314.

⁴ Ivi, p. 310.

⁵ «Per definire un compito attivo si ricorre ad un sostantivo. Infatti se si chiede ad un attore – Come definiresti il compito che hai dinanzi? – Egli risponderebbe, secondo le situazioni, ricorrendo ad un sostantivo – Agitazione, inquietudine, indignazione –. Il sostantivo ci dà un'idea di un sentimento a noi noto, oppure richiama alla mente un'azione, uno stato d'animo. Tutto questo però è ancora allo stato passivo. [...] Vi consiglio di fissare il nucleo centrale dell'azione in un verbo, che non solo riesce a rappresentare un'azione, ma riesce a sollecitare l'azione stessa», ivi, p. 51.

⁶ E. BARBA, *L'azione reale*, in "Teatro e storia", anno VII, n. 2, ottobre 1992, p. 1.

Non deve trarci in inganno l'esito della messa a punto del sistema stanislavskijano: l'estetica naturalista è puramente accidentale⁷.

Luciano Mariti ha posto l'attenzione su uno scritto teorico sorprendentemente moderno, benché risalente alla prima metà dell'800. Si tratta del manualetto di Bideri *L'arte del declamare*, di cui lo studioso fa una prima analisi nel saggio *Energia e Ritmo*, studio citato in questa stessa ricerca a proposito del legame di Alfieri con la codificazione del gesto nella tradizione del teatro occidentale⁸. Il manuale di Bideri, secondo quanto emerge dalle acute riflessioni di Mariti, ha una straordinaria modernità nel trattare l'argomento che abbiamo posto come centro dell'indagine in questa sede: la relazione tra cliché e azione reale.

L'aspetto che appare più interessante è lo spostamento che Bideri compie nel focalizzare l'attenzione non sulle forme – come invece spesso avviene nei manuali di stessa natura (vedi Morelli, in qualche modo Morrocchesi) – ma sulle forze: «Si ha un bel gridare: Imitate la natura! Ma che vuol dire ciò? La natura siete voi stessi? Dunque imitate voi stessi, non nelle *forme*, ma nelle *forze*. Le forme sono accidentali»⁹. Bideri elimina ogni forma di psicologismo e costruisce la relazione tra forma e forza seguendo un criterio energetico: la formazione dell'attore consisterà allora nella «conoscenza dei principi che regolano l'uso di quell'energia vitale, che l'attore impegnerà di volta in volta per dar vita alle forme accidentali delle sue varie interpretazioni»¹⁰.

4.2 *Forme versus forze: le forze motrici dentro le espressioni*

La riflessione teorica di Bideri si pone come un ponte ideologico tra l'ottocento e il novecento; sembra rispondere a quell'esigenza di continuità che ostinatamente ricerchiamo, al di là delle contingenze storiche e geografiche, al di là degli accidenti stilistici e delle poetiche. Il fine del suo trattato è fornire gli strumenti di lavoro

⁷ E. BARBA, *L'azione reale*, in "Teatro e storia", anno VII, n. 2, ottobre 1992. «Quale che sia l'estetica della messa in scena, deve esserci un rapporto fra la partitura delle azioni fisiche e la sottopartitura, i punti di appoggio, le mobilitazioni interne dell'attore», p. 1.

⁸ Vedi Cap. I.

⁹ G. E. BIDERI, *L'arte di declamare ridotta a principii per uso del foro, del pergamo e del teatro*, Tipografia Palma, Napoli 1828-29, voll. 1, p. 8, citato in L. Mariti, *Energia e ritmo*, cit., p. 8.

¹⁰ Ibidem.

necessari all'attore per «ricreare l'organicità in un corpo che finge»¹¹, e questo è l'aspetto più moderno della sua proposta pedagogica.

Bideri non propone una via di liberazione dal corpo che finge, bensì una strategia di vivificazione dell'azione sulla scena.

Questo lo avvicina in maniera inaspettata alle riflessioni di Stanislavskij sullo stato creativo dell'attore. In Bideri, come in Stanislavskij, l'obiettivo è quello di costruire un sistema operativo, che non sia solo un elenco di precetti e riflessioni sull'arte attoriale, ma uno strumento concreto di lavoro dell'attore. La formalizzazione delle teorie in pratiche organizzate è la via che conduce alla liberazione da abitudini anteriori radicate attraverso la pratica del teatro¹².

L'obiettivo dichiarato è quello di liberarsi dalle pratiche imitative che fondavano le pedagogie attoriali dell'Ottocento per approdare ad un sistema che metta in campo le energie e le intelligenze dell'attore¹³. L'attore deve gestire la linea dell'azione seguendo un principio di segmentazione. Attraverso la scomposizione grammaticale e sintattica del testo l'attore è in grado di individuare l'*ipomocleo* o accento drammatico, intorno al quale costruire la sua linea d'azione in maniera che essa risulti efficace¹⁴. L'*ipomocleo* è «la chiave di volta di ogni azione, il punto certo che l'attore deve individuare come punto d'appoggio, perché solo rapportandosi a questo punto di massima resistenza può definire l'estensione temporale e i gradi di temperatura dell'energia da impegnare in ogni azione»¹⁵. La segmentazione del testo in *periodi* permette a Bideri di affermare che:

La legge è sempre l'istessa: tutto s'innalza gradatamente ed uniformemente fino all'apogeo, donde ricade con la ragione istessa con cui si è alzato; ma nello ascendere e nel discendere è mestieri graduare la forza agli oggetti, e non tralasciare di compiere l'oggetto principale che è il periodo¹⁶.

¹¹ L. MARITI, *Energia e ritmo*, cit., p. 7.

¹² Ivi, p. 7. E in K.S. STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit., pp. 26 e ss.

¹³ «L'intelligenza dell'attore creatore non è nell'imitazione dei modelli espressivi, degli stili, ma nella conoscenza dei principi che regolano l'uso di quell'energia vitale che l'attore impegnerà di volta in volta per dare vita alle forme accidentali delle sue varie interpretazioni», L. MARITI, *Energia e ritmo*, cit., p. 8.

¹⁴ «Se usa un accento sbagliato, vuol dire che non vede quello di cui sta parlando», V. O. TOPORKOV, *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni*, a cura di Fausto Malcovati, Ubulibri, Milano 1991, p. 63.

¹⁵ Ivi, p. 9.

¹⁶ G. E. BIDERI, *Euritmia drammatico-musicale*, cit. in L. Mariti, *Energia e ritmo*, cit., p. 9.

Bideri ipotizza un trattamento della materia teatrale che corrisponde in linea generale alle pratiche attoriali messe in atto da Salvini e dalla Ristori: costruire la linea dell'azione secondo dinamiche contrastive – ascendenti/discendenti – collocando il climax nel punto massimo di tensione drammatica, spesso risolta attraverso l'uso di forme codificate o cliché. La novità che in qualche modo anticipa la proposta pedagogica di Stanislavskij si rintraccia nell'ipotesi di poter trattare la materia drammaturgica come una successione di periodi che contengano un oggetto da compiere: il compito. Il *compito* è lo strumento di lavoro che permette all'attore di essere efficace e credibile sulla scena, poiché conferisce alla linea dell'azione un obiettivo di senso logico-motorio da raggiungere; «il compito non solo deve possedere una forza magnetica capace di attrarre a sé, ma deve originare aspirazione, movimento azione»¹⁷, non deve quindi porsi solo come direttiva interiorizzata ma deve compiersi in una linea dell'azione logico-coerente.

Nella riflessione di Bideri i periodi o compiti restano intesi come punti d'appoggio da rintracciare all'interno del testo, per Stanislavskij i compiti non sono legati esclusivamente alla realizzazione di un periodo drammaturgico, ma vanno pensati all'interno di un sistema più ampio, in cui l'attore ricostruisce dettagliatamente le circostanze date al personaggio – l'intreccio della commedia, i fatti, gli avvenimenti, l'epoca, il momento e il posto dell'azione, le condizioni di vita –.

Lo sviluppo delle capacità immaginative per cui l'attore deve «porsi in posizione fantastica *come se* gli oggetti immaginati realmente esistessero» appare centrale nella pedagogia di Bideri come in quella di Stanislavskij. È necessario visualizzare delle immagini precise, «attenzione a non fantasticare *così, genericamente, approssimativamente*»¹⁸, poiché è nell'appropriarsi del dettaglio che si raggiunge un effetto di naturalezza e controllo della linea dell'azione. Nella finzione l'attore deve concentrare i sensi «come se veramente ascoltassimo un grave rumore, o un piacevole suono, come se fossimo tocchi da un ferro rovente o da un corpo gelido, come infine se bramassimo ardentemente di avvicinare un oggetto, di fuggirlo, o avvicinarsi ad esso con amore, o di fuggirlo con orrore o spavento»¹⁹. La

¹⁷ K. S. STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, cit., p. 46.

¹⁸ Ivi, p. 69.

¹⁹ BIDERI, cit. in L. MARITI, *Energia e ritmo*, cit., p. 12.

finzione del *come se* «provoca per via naturale una conforme azione reale, indispensabile per realizzare lo scopo che ci siamo prefissi»²⁰.

L'uso dell'immaginazione, della visualizzazione del dettaglio, è in realtà una pratica largamente diffusa: altri manuali coevi a quello di Bideri propongono esercizi di visualizzazione – si veda ad esempio il trattato di Bon; i Grandi Attori utilizzavano immagini desunte dall'iconografia o creavano dei corrispettivi che sintetizzassero le linee guida del personaggio – è il caso di Salvini che riflette sull'interpretazione di Jago utilizzando l'immagine di «un mucchietto di melma coperto da un sottile strato di neve»²¹; lo stesso Stanislavskij nella sua prima interpretazione dell'Otello ricorre all'immagine del Daino in allarme²². Le immagini, in questo caso, non sono semplici forme da imitare, ma sono la sintesi di dinamiche da incorporare attraverso la pratica e la ripetizione.

4.3 *Il metodo delle azioni fisiche: la proposta pedagogica di Stanislavskij nel diario di Toporkov*

Nel 1927 Toporkov viene invitato al Teatro d'Arte di Mosca: è un avvenimento insolito e curioso, di cui l'artista ci restituisce l'esperienza attraverso i suoi diari pubblicati nel volume *Stanislavskij alle prove*. La testimonianza di Toporkov è utile a verificare l'applicazione pratica del metodo delle azioni fisiche, attraverso esempi concreti del lavoro dell'attore. Il percorso memorabile proposto da Toporkov illumina l'apparato teorico stanislavskijano, chiarendo alcuni aspetti contraddittori e irrisolti della proposta pedagogica del maestro russo.

Quando Toporkov arriva al Teatro d'Arte di Mosca ha già avuto esperienza delle «tormentose crisi creative» che sembravano essere insite nella natura stessa del teatro. La mancanza di nozioni tecniche di base e di un efficace sistema che sostenesse il lavoro dell'attore erano la principale causa dell'alternarsi di momenti di speranza a momenti di amarezza, che, scrive Toporkov «mi portarono spesso sull'orlo della disperazione, stato d'animo noto a tutti coloro che si dedicano al

²⁰ K. S. STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, cit., p. 52.

²¹ SALVINI, cit. in M. SCHINO, *Racconti del Grande Attore*, cit., p. 117.

²² Cfr. E. BELLINGERI, *Stanislavskij prova Otello*, cit., p. 34.

teatro»²³. Toporkov si era formato presso la scuola Teatrale Imperiale di Pietroburgo²⁴.

Alla sua formazione mancava del tutto una base teorica e un sistema didattico efficace, la pedagogia dell'attore era ancora profondamente legata al sistema imitativo collaudato nel tempo attraverso le pratiche di formazione. Il grande maestro non era in grado di trasmettere un sapere tecnico, efficace.

Questo tipo di formazione non consentiva all'allievo lo sviluppo di un'intelligenza creativa, necessaria ad evitare il pericolo di una recitazione «esteriore e artificiosa»²⁵.

Il metodo di Stanislavskij appare a Toporkov l'essenziale perfezionamento delle pratiche di formazione attoriale poiché sistema, organizza e rivela «quei segreti tecnici che i nostri grandi attori dominavano ma non sapevano trasmettere ai loro allievi»²⁶.

Il primo approccio a *I dissipatori* è affrontato da Toporkov attraverso l'uso di un sistema tradizionale di riferimento: il ruolo di Vanecka è quello del «semplicione» e a ruoli simili l'attore è stato ampiamente formato alla scuola di teatro. Ma non appena l'attore si trova a dover armonizzare quel ruolo creato autonomamente attraverso pochi essenziali tratti con l'insieme e lo stile generale dell'opera, iniziano le prime difficoltà.

²³ V. O. TOPORKOV, *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni*, a cura di Fausto Malcovati, Ubulibri, Milano 1991, p. 17.

²⁴ Della sua formazione accademica l'artista dipinge un quadro pittoresco. Il grande maestro: «[...] conduceva avvincenti conversazioni sul teatro, parlava dello straordinario attore tragico Tommaso Salvini. Poi passava al testo da provare, parlava dell'opera nel suo complesso e di ciascun personaggio in particolare. Era tutto molto convincente, chiaro, comprensibile. Gli allievi correvano impazienti in palcoscenico, cominciarono a provare, ma si accorgevano immediatamente che ciò che era sembrato tanto semplice, chiaro e accessibile, in realtà era completamente fuori dalla loro portata. Il grande maestro con piglio giovanile balzava in palcoscenico, recitava in modo geniale tutti i personaggi e, soddisfatto, usciva di scena, sprofondava nella poltrona e pronunciava allegramente la sua frase: «Non sono un Pinco Pallino qualsiasi», V. O. TOPORKOV, *Stanislavskij alle prove*, cit., p. 20. L'esempio riportato da Toporkov somiglia in linea generale a quanto Salvini ricorda del suo apprendistato presso la compagnia di Gustavo Modena. «Il metodo di insegnamento di Gustavo Modena era più pratico che teorico. Raramente ei si dilungava a spiegare il carattere, la fisionomia, l'importanza estetica del personaggio, a notare il perché della calma, della veemenza, della passione con cui doveva colorirsi la figura drammatica secondo le varie peripezie e le diverse combinazioni dell'intreccio. Egli amava meglio dire "Fate in questo modo", ed insegnare coll'esempio», T. SALVINI, *Ricordi e aneddoti*, cit., p. 60.

²⁵ Ivi, p. 20. Lo stesso esito è registrato da Salvini, il quale commenta: «Il giovine che si ostinava a fare in tutto e per tutto come il maestro, senza tentare di emanciparsi con i propri mezzi, senza metterci nulla della propria intelligenza e del sentimento proprio, finiva col diventare un pedissequo e quasi sempre infelice imitatore», T. SALVINI, *Ricordi e aneddoti*, cit., p. 61.

²⁶ V. O. TOPORKOV, *Stanislavskij alle prove*, cit., p. 21.

L'attore è rimasto incatenato a qualcosa di precostituito, il ruolo e le sue funzioni appunto, senza riuscire a percepire organicamente quello che accade intorno. Sta ricorrendo ad uno *stereotipo*, senza costruire quell'apparato immaginativo di circostanze date e compiti artistici che permettono di imprimere una linea di senso logico all'azione dell'attore sulla scena. È l'esempio di quello che Stanislavskij definisce *attore meccanico*, il quale non supportato da un'adeguata tecnica ricorre alla «mediocre, convenzionale routine teatrale. [...] Con la mimica, la voce e i gesti, l'attore di mestiere offre allo spettatore sol il calco esteriore. [...] Per esprimere una tale enfasi esteriore esiste un assortimento enorme di modi di recitare. Alcuni di questi moduli, fissati per l'eternità, vengono conservati e trasmessi dalla tradizione professionale, come un'eredità»²⁷.

Ne derivano una serie di *cliché* interpretativi che sembrano essere il pericolo principale nella linea di costruzione dell'azione del personaggio nella pratica degli attori meccanici, la cui unica attività consiste nella loro abile scelta e combinazione²⁸. Il primo sostanziale intervento di Stanislavskij sul lavoro di Toporkov riguarda quindi la stimolazione delle sue facoltà immaginative, la creazione di brevi partiture dell'azione fisica che impegnino l'attore nell'esecuzione di semplici compiti legati alle circostanze date dal testo: «Ecco davanti a me un tavolino. Lo metterò davvero in ordine perfetto. Ecco lì della polvere... ecco una macchiolina, devo provare a toglierla. Lo faccio con tutto il mio impegno. [...] La scrivania traballa leggermente, bisogna renderla stabile. Non ci riesco, vado a cercare qualcosa da mettere sotto la gamba del tavolino. Trovo una scheggia di legno, la sistemo sotto la gamba. Il tavolo non traballa più, è perfettamente pulito»²⁹.

Nel compiere queste semplici azioni nella loro logica-consequenzialità, l'attore si impegna in un'azione non solo fisica, ma anche psichica poiché, intrattenendosi in queste operazioni, rimane *cosciente*, ovvero padrone delle sue funzioni psico-

²⁷ K.S. STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit., p. 30.

²⁸ «Gli attori meccanici non sono che i relatori della loro parte, e accompagnano la loro relazione con un tipo di recitazione fissa e definitiva. Degli attori meccanici si può dire che quasi tutta la loro attività consiste nell'abile scelta e combinazione dei clichés». Ivi, p. 31.

²⁹ «È il principio aureo della frammentazione. Stanislavskij lo costruì o piuttosto lo formulò esplicitamente, per attori che appartengono a generi performativi molto codificati è una regola talmente ovvia da restare quasi implicita. Ogni disegno d'azioni deve essere suddivisibile in sottoinsiemi più piccoli. Questi non devono essere semplici pezzi. Ogni sottoinsieme è anch'esso un disegno di movimenti, con un suo inizio, un suo culmine ed una sua fine. Gli inizi e le fini debbono essere precisi e fondersi attraverso salti di energia in una partitura che si sperimenta come uno sviluppo organico», E. BARBA, *L'Azion Reale*, in «Teatro e Storia», cit., p. 141.

motorie. La «perdita della presenza» è un fenomeno legato all'esposizione che viene più volte incontrato da Stanislavskij nel lavoro con gli attori. Durante le prove, spesso gli attori subiscono il potente fascino attrattivo della sala, perdendo di vista l'azione sulla scena. Iniziano quindi ad abbandonare la linea dell'azione, per intraprendere la via della rappresentazione spingendosi verso l'eccesso e l'esercizio del corpo finto come opera d'arte³⁰. Stanislavskij ne parla in termini di magnetismo della sala, cui l'attore deve contrapporre una forza di resistenza strutturata ed efficace: «Tutto quello che succede in scena deve avere uno scopo che non è quello di farsi ammirare dal pubblico. Non è facile e bisogna studiarci su»³¹. Bisogna in altri termini studiare una tecnica dell'agire sulla scena che consenta all'attore di gestire e controllare la propria presenza sull'attenzione modellata dello spettatore³².

Toporkov si avvicina con entusiasmo e curiosità agli esercizi proposti durante le prove da Stanislavskij. Scrive infatti: «Era tutto interessante, avvincente, ma mi sembrava che non avesse alcuna relazione col nostro spettacolo finale». Il lavoro che gli attori sono chiamati a compiere *per la parte* è ben diverso dal lavoro che tradizionalmente si compie *sulla parte*: si tratta di un metodo che serve a costruire la propria espressività, prima ancora che questa venga concretamente messa in atto sulla scena. Il metodo delle azioni fisiche proposto da Stanislavskij si focalizza intorno ad una linea guida fondamentale: l'agire sulla scena deve essere modellato dalle stesse leggi che regolano il movimento naturale quotidiano, l'agire secondo questa logica-conseguenzialità farà sorgere spontaneamente il sentimento; l'azione deve essere frammentata in sezioni minori.

Nella vita quotidiana «ogni azione si svolge in modo ordinato e più determinato, non si accelera un'azione, si concede ad essa tutto il tempo di cui necessita per giungere al suo naturale compimento, e naturalmente non si perde tempo in esitazioni nel passaggio da un'azione all'altra», il corpo-mente è organico ed efficace. In scena questa organicità va ricostruita artificialmente attraverso la

³⁰ F. TAVIANI, *L'attore*, in Treccani.webarchive.

³¹ K.S. STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore su di se*, cit., p. 41.

³² Parlando delle modalità di apprendimento dell'attore e delle strategie che egli deve porre in atto, è importante tenere conto delle indicazioni di. Alla base del lavoro dell'attore Taviani colloca proprio l'eliminazione degli automatismi acquisiti nella pratica della vita quotidiana e l'acquisizione di una seconda natura, modellata secondo i principi del bios scenico. «Per agire la finzione, l'attore deve ricostruire, secondo criteri diversi da quelli appresi attraverso l'inculturazione, le regole del proprio muoversi, a partire dalle basi più elementari», F. TAVIANI, *L'attore*, cit., p. 4.

costruzione di uno *schema fisico del ruolo*. Questo schema condensa e sintetizza i compiti principali, basilari che l'attore deve compiere per portare a termine la linea dell'azione fisica. Questo schema fissato o *partitura* permette all'attore di governare il proprio stato emotivo, mantenendo un'efficace presenza sulla scena e pervenendo al personaggio partendo dall'esterno³³. Sarà sufficiente seguire la linea dell'azione strutturata all'interno della partitura per rievocare il *come se* e le *circostanze date*, indipendentemente dalla volontà dell'attore³⁴.

Il lavoro con Toporkov ha dunque l'obiettivo di impostare e modellare la linea organica del comportamento fisico attraverso la costruzione di una partitura dell'azione che va ripetuta e acquisita in ogni minimo dettaglio. Stanislavskij ammonisce i suoi attori: «se continuerete a ripetere più volte sul palcoscenico un determinato gesto nella sua logica consequenzialità, questo gesto si imprimerà nella vostra memoria muscolare. Allora sentirete il vostro gesto autentico e questa autenticità renderà vero quello che state facendo»³⁵. La fissazione e la riproducibilità della partitura sono le sue doti principali perché consentono all'attore di liberarsi dalla preoccupazione dell'azione, interiorizzata e automatizzata³⁶.

La partitura ha quindi delle profonde implicazioni nel lavoro dell'attore: influenza la linea dell'azione strutturandone l'andamento – inizio, apice, conclusione –; interviene nel trattamento della materia teatrale frammentandola attraverso procedimenti logico-motori; imprime all'azione una precisa griglia dinamo-metrica in cui si collocano punti di snodo come pause, accenti, cambiamenti di tono, inversioni nella traiettoria dell'azione.

La preoccupazione di Stanislavskij per la costruzione della parte attraverso la composizione di una linea di azioni logico-coerente, non esula da alcune importanti

³³ «Se il personaggio non riesce da solo a sollecitare l'animo dell'attore, a questi non rimane nient'altro da fare che avvicinarsi al ruolo in senso inverso e cioè partendo dall'esterno verso l'interno. È proprio questo il mio sistema», K. S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, cit., p. 135.

³⁴ Ivi, p. 192.

³⁵ K. S. STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit., p. 459.

³⁶ Sul tema della libertà dell'attore e sulla questione della sua creatività, sono numerosi gli interventi dei teorici del teatro del Novecento. Il nodo della questione è la compatibilità tra la libera creazione dell'artista, spesso associata all'intuito e all'ispirazione, e l'uso di strutture rigide come le partiture dell'azione. L'intervento di Grotowsky chiarifica la posizione di Stanislavskij: «La libertà è quasi sempre associata al caos. In realtà, meglio ripetere la definizione di Stanislavskij: quando un attore conosce così bene la partitura dell'azione da non doversi chiedere cosa deve fare dopo, ecco, quella è la libertà dell'attore», J. GROTOWSKI in G. VACIS, *Awareness*, Scuola Golden, 2002, cit., p. 160.

riflessioni sulla *forma*. La caratterizzazione esteriore dei personaggi rimane uno degli aspetti centrali del sistema, alla quale l'attore perviene attraverso l'esecuzione dettagliata della partitura. Può avvenire tuttavia, secondo Stanislavskij, che durante la costruzione della linea logica del personaggio, l'attore visualizzi senza esserne del tutto consapevole alcuni tratti esteriori come l'atteggiamento, il modo di camminare, la gestualità, il tono della voce o altri elementi caratteristici del personaggio³⁷. L'immagine esteriore può essere d'aiuto al lavoro dell'attore solo nel caso in cui questa venga visualizzata come risultato di un'azione concreta. La *forma* è innervata di vita solo se è giustificata da una linea dell'azione, da una dinamica, in sostanza da una *forza* logico-motoria³⁸.

Riprendendo le osservazioni di Stanislavskij in merito alla recitazione dell'*attore meccanico*, possiamo concludere che la combinazione e la scelta delle forme o *cliché* è un'operazione puramente meccanica, se non intervengono delle strategie, delle tecniche volte a supportare e vivificare tali forme. L'attività immaginativa, il coinvolgimento degli stati emotivi dell'attore, l'esecuzione di una linea d'azione logico-coerente innervano di vita, di *forza* i cliché.

³⁷ È lo stesso Stanislavskij nelle note di regia per Otello a suggerire all'attrice che deve rappresentare Desdemona come caratterizzare esteriormente il personaggio nella linea delle azioni che interessano le scene d'amore con Otello – in particolare la scena in cui Otello deve partire per Cipro la prima notte di nozze –: «Voglio attirare l'attenzione su questo dettaglio molto amabile, delicato, femminile. Desdemona sembra non credere che possano volere rovinare la prima notte di nozze. Quando si è lasciata sfuggire questa esclamazione, come un bambino che viene lasciato a casa, si è subito ripresa, ha anche portato la mano alla bocca, quasi a trattenere e a nascondere quel che le è scappato. Se in questo punto il pubblico sorriderà compiaciuto, sarà una buona cosa», l'immagine del bambino capriccioso che protesta e poi subito si pente di tanta audacia, guida Stanislavskij al recupero di dettagli relativi alla caratterizzazione esteriore, come appunto il gesto di coprire la bocca con la mano. Attraverso questo modo esteriore, l'attrice comunica una serie di sfumature relative allo stato interiore del personaggio. La caratterizzazione esteriore diviene in questo modo veicolo di senso per lo spettatore, il quale, probabilmente sorriderà compiaciuto.

³⁸ «Stanislavskij tentava in ogni modo di proteggerci dai mezzucci con i quali in alcuni teatri si lavora alla caratterizzazione esterna. Egli voleva proteggerci dalla tentazione di nascondere il viso sotto una maschera adottando a tale scopo banali espedienti quali balbettare, distorcere la voce, maneggiare il pince-nez per recitare la parte di un medico, attorcigliare i baffetti per quella di un ufficiale. Tutti questi artifici consentono all'attore di rappresentare l'aspetto esteriore del personaggio, senza però coglierlo nella sua integrità. [...] Stanislavskij non escludeva che, alle volte, potesse risultare necessaria sin dalle prime fasi del lavoro la ricerca di una caratterizzazione esteriore del personaggio, ma la caratterizzazione si basava sull'azione concreta», TOPORKOV, *Stanislavskij alle prove*, cit., p. 137.

4.4 La doppia natura del cliché

Il metodo d'induzione del sentimento attraverso l'azione organica è al centro del sistema di Stanislavskij: attraverso la dettagliata esecuzione dello schema fisico o partitura del personaggio l'attore è in grado di controllare i propri stati emotivi e giungere alla *perezivanie*, termine tradotto in italiano con immedesimazione³⁹.

Si tratta di un lavoro che investe il periodo delle prove, un più o meno lungo arco di tempo durante il quale l'attore procede alla fissazione delle proprie conquiste creative attraverso una partitura delle azioni stabile e riproducibile. Durante il periodo delle prove l'attore lavora in direzione di una destrutturazione degli automatismi del quotidiano e alla costruzione di una *seconda natura* o *tecnica extraquotidiana*. La tecnica extraquotidiana riguarda tutte le soluzioni che il corpo dell'attore adotta in una situazione di rappresentazione, essa tende a mettere in forma il corpo, rendendolo artificiale, ma credibile⁴⁰.

La forma cui l'attore perviene è quindi artificiale, non quotidiana, realistica nel senso di credibile ed efficace, ma in ogni caso costruita, fissata attraverso la selezione e il montaggio di materiali⁴¹. Stanislavskij scrive:

Mentre provi gli stati d'animo, l'autocritica che deve essere sempre in ogni attore, deve notare come tecnicamente si esprimono tutti gli stati d'animo e cosa fa venir fuori nell'attore il sentimento spontaneo. Si compone in tal modo una gamma di sentimenti, stati d'animo, passaggi, un intero sistema di modalità tecniche di trasmissione; alla prova, assuefattisi alla scena, si comunica al pubblico tutto ciò che si è imparato. Allo spettacolo l'attore dà al pubblico il risultato del suo lavoro. Adesso l'attore si appassiona e vive soltanto in alcuni momenti, negli altri momenti della parte inganna il pubblico⁴².

Si delinea quindi il profilo contraddittorio di un sistema che da un lato combatte e stigmatizza il cliché come una forma stereotipata priva di un contenuto

³⁹ Per un approfondimento si legga F. MOLLICA, *Di Stanislavskij e del significato di perezivanie*, in "Teatro e Storia", anno VI, n. 2 ottobre 1991.

⁴⁰ E. BARBA, *La canoa di carta*, Il Mulino, Bologna 1993, pp. 30 e ss.

⁴¹ «Le azioni sceniche sono diverse da quelle della vita normale, in scena noi fingiamo, quindi è difficile comportarsi come ci si comporta nella vita. Quando agiamo in scena non agiamo secondo i criteri della realtà, ma secondo quelli della convenzione», K. S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit., p. 458.

⁴² K. S. STANISLAVSKIJ, *Dai quaderni di appunti*, VTO, Mosca 1986, t. I, p. 55, cit. in F. MOLLICA, *Di Stanislavskij*, cit., p. 232.

sostanziale e inadatta a ricoprire il ruolo di strumento nel lavoro dell'attore, dall'altro mira proprio alla costruzione di schemi dell'azione fissati, che funzionano come punti d'appoggio o strutture per la recitazione dell'attore. Un passaggio de *Il lavoro dell'attore sul personaggio* condensa in maniera esatta i termini di questa contraddizione:

Non confondete i *clichés* con l'azione vera! Un cliché infatti non potrà mai essere produttivo e utile. Arkadij Nicolaevič vorrebbe cancellare l'abitudine, esercitare, «forgiare», per usare una sua espressione, solo i *clichés* adatti alla partitura. Quando noi ci meravigliamo del fatto che lui instilli in noi dei clichés Torcov replica così: «Esistono anche dei *clichés* positivi, oltre a quelli negativi. Un'abitudine ben salda, giusta, che rafforza la verità del personaggio portandola a livello estremo di *cliché* positivo, è senza dubbio cosa di estrema utilità. Infatti non vedo nulla di male se voi, dopo l'arrivo a teatro, ripassate i vostri studi, riesaminate e animate tutti i compiti della partitura, l'azione trasversale, il supercompito. Similmente io non protesterò se la partitura del personaggio verrà ripetuta in maniera esatta, quasi matematica: non sono infatti contrario a un *cliché* veritiero, alla vera reviviscenza»⁴³.

Il cliché ha quindi una sua funzione riconosciuta e centrale anche nel lavoro dell'attore stanislavskijano: si tratta di un momento della partitura dell'azione che condensa uno stato di consapevolezza dell'attore, un momento, cioè, in cui l'attore recupera presenza. Il cliché veritiero funge come punto d'appoggio nel controllo e nella verifica della linea dell'azione.

Si fa strada l'ipotesi che il cliché vada considerato nella sua doppia natura: *meccanica*, pura forma che sintetizza le linee del movimento e le struttura; *organica*, cellula di lavoro elementare che condensa un contenuto energetico, rendendolo immediatamente accessibile. Per la sua doppia natura, il cliché non può più essere considerato solo uno strumento di codificazione del gesto nella prospettiva di un teatro di rappresentazione – in contrapposizione ad un teatro di riviviscenza – e nel lavoro dell'attore meccanico; il cliché va collocato in una più ampia e articolata metodologia di lavoro dell'attore che prevede l'accesso attraverso l'uso di forme strutturate, codificate, ad un nucleo organico che infonde vita all'intera linea dell'azione. Il cliché può dunque essere considerato una sorta di «tracciato

⁴³ K. S. STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, cit., p. 126.

energetico» che conserva e codifica la memoria di una vibrazione emotiva traducendola in forme «coerentemente artificiali»⁴⁴.

Rispetto alle pratiche ottocentesche che impegnano il Grande Attore nella visualizzazione del personaggio attraverso dei cliché figurativi – pratica che investe la costruzione della linea dell'azione vivificata attraverso un montaggio che utilizza tecniche di attivazione dell'attenzione (si veda il Cap. 2 di questa ricerca) –, la prospettiva novecentesca è più orientata alla sistemazione dei processi creativi dell'attore i quali «non derivano dalla capacità di applicare un esempio, ma dall'esplorazione della logica che sta alla base dell'esempio»⁴⁵.

Secondo le direttive di Stanislavskij è possibile incorporare una sequenza di movimenti, una linea dell'azione, imprimerla nella memoria muscolare, dando origine a dei *pattern* espressivi che l'attore incorpora nel suo repertorio. Si tratta di forme organiche poiché elaborate attraverso un processo creativo individuale che mette in gioco l'immaginazione le esperienze e le conquiste creative dell'attore. Rispetto alla tradizione del teatro ottocentesco la differenza è sostanziale: il Grande Attore faceva riferimento a *pattern* già costruiti che incorporava attraverso la pratica del repertorio e che utilizzava non come semplici artifici espressivi, ma al livello più profondo dei processi compositivi della parte.

Il lungo lavoro attraverso cui l'attore si appropria delle forme o di un preciso disegno dell'azione, siano essi frutto di un percorso individuale o *tracciati energetici* lasciati dalla tradizione teatrale in eredità come sapere pratico privo di teoria, permette, col tempo, «di estrarre un senso da ciò che pareva pura forma»⁴⁶.

Nella pratica, nella sperimentazione di articolazioni formali si sperimenta la congruenza di forma ed energia. Nelle tradizioni sceniche asiatiche e negli insegnamenti spirituali – in particolare in quegli insegnamenti in cui le forme sono considerate vie d'accesso significative a strati ulteriori di consapevolezza, si pensi allo yoga in cui l'imitazione, la ripetizione di posture, l'applicazione di un protocollo

⁴⁴ R. CIANCARELLI, *Modena, Salvini e la Merope dell'Alfieri. L'arte dell'esordiente*, in "Biblioteca teatrale", 2004, cit., p. 322.

⁴⁵ E. BARBA, *L'azione reale*, cit., p. 196.

⁴⁶ Ivi, p. 198.

di pose consente di raggiungere stati di controllo meditativo⁴⁷ – questa via è accettata e condivisa.

Nella tradizione occidentale del teatro, che pure ha un suo proprio sistema di codificazione del gesto, che dagli studi fisiognomici investe le pratiche del teatro, questa ipotesi è una conquista, non ancora del tutto condivisa.

Le forme, intese come sequenze di azioni o cliché, possono essere accostate alla definizione di comportamento restaurato, sequenze organizzate di movimenti o azioni che «esistono separatamente dagli esecutori che agiscono tali comportamenti». Il comportamento è restaurato attraverso le prove/il training oppure attraverso la trasmissione da maestro ad allievo. Ciò implica l'acquisizione di molteplici significati che strutturano queste forme o sequenze e che non esistono «mai per la prima volta, ma per la seconda fino all'ennesima volta»⁴⁸.

4.5 *Il teatro di Convenzione Cosciente: un nuovo attore per un nuovo teatro*

Le riflessioni di Mejerchol'd sul lavoro dell'attore non furono mai sistemate in un unico scritto organico e completo, come nel caso di Stanislavskij. Si tratta piuttosto di un esteso *corpus* di documenti, registrazioni, appunti degli allievi, lettere di cui lo stesso Mejerchol'd promosse la conservazione e la diffusione. L'aspetto più interessante del lavoro di Mejerchol'd è legato agli esperimenti e alle ricerche svolte nei suoi Laboratori, mirati alla creazione di un nuovo metodo di lavoro per l'attore: «Aderire a questo metodo è inevitabile per chiunque abbia rinnegato la recitazione interiore e l'immedesimazione»⁴⁹. Una prima sostanziale riflessione si può compiere sulle regie di Mejerchol'd, in cui si delineano i fondamentali tratti dell'estetica del suo teatro.

Ne è un esempio il medioevo nella *Morte di Tintagile*, le cui note di regia ci restituiscono le linee principali seguite nella messa in scena: la musica, non

⁴⁷ A questo proposito si può considerare il lavoro di Patanjali, scrittore di riferimento nella codifica dello Hata-Yoga, di cui ha sistemato e organizzato le pose. L'aspetto interessante è che le pratiche dello yoga si basano su un principio puramente imitativo: l'esatta riproduzione di una forma esteriore consente il controllo e la gestione degli stati interiori e di coscienza.

⁴⁸ Si veda in proposito R. SCHECHNER, *Teoria della Performance*, trad. Valentina Valentini, Roma, Bulzoni 1970.

⁴⁹ V.E. MEJERCHOL'D, *Stat'j, pis'ma, reči, besedy*, Moskva 1968, vol. I, p. 111, in V. MEJERCHOL'D, *L'attore biomeccanico*, a cura di Fausto Malcovati, Ubulibri, Milano 1993.

illustrativa ma funzionale al sostegno ritmico del movimento plastico; la fredda cesellatura delle parole; lo spazio pittorico, piatto e suggestivo, in cui l'attore si muoverà come su un affresco o un bassorilievo, «sentendo vivamente la forma» ed esprimendo il dialogo interiore «attraverso la musica dei movimenti plastici»⁵⁰.

Si delinea il profilo di una svolta simbolista, in cui l'attore è chiamato a seguire e a sviluppare il suo credo plastico, abbandonando qualunque forma di aspirazione alla verosimiglianza. In questo orizzonte di riferimento, il lavoro dell'attore è mirato allo sviluppo e al controllo dei mezzi espressivi, attraverso un training specifico⁵¹. Il training è mirato al controllo cosciente dell'esattezza dell'azione, in un universo in cui il movimento è la prima fondamentale fase della realizzazione scenica del pensiero. Più l'attore è in grado di controllare il movimento, più ha percezione del suo corpo ed è cosciente dei mezzi espressivi che utilizza, meglio saprà realizzare il contenuto drammaturgico e la linea del personaggio⁵². Mejerchol'd in una sua conversazione riporta un breve ricordo di una lezione pratica di Stanislavskij:

[Stanislavskij] Entrò in scena e mi mostrò come bisognava comportarsi in questo caso per trasmettere allo spettatore una serie di sentimenti: dolore, amarezza, e così via. E io cominciai a prestare attenzione a espedienti come chinare la testa proprio in un certo modo, girarmi, mostrare lo sguardo allo spettatore, tenere la bocca chiusa o dischiusa nel pronunciare le battute, e non semplicemente mostrare le lacrime vere. Questo non impressiona lo spettatore⁵³.

Nella linea dell'azione il sentimento – dolore, amarezza – è esteriorizzato attraverso una serie di dettagli – il modo di chinare la testa e di gestire le dinamiche dello sguardo – che vanno oltre l'espressione e mirano alla costruzione di *forme* che innervano l'azione di senso per lo spettatore.

⁵⁰ MEJERCHOL'D, *Notes pour La Morte de Tintagile*, in *Ecrits*, tomo I, p. 107.

⁵¹ «Potrei calarmi nel personaggio a tal punto da soffrire e spargere vere lacrime, ma se, nel contempo, i miei mezzi espressivi non corrisponderanno al pensiero, tutte le mie reviviscenze non sortiranno alcun effetto», V.E. MEJERCHOL'D, *Stat'j, pis'ma, reči, besedy*, cit., p. 530, in V. MEJERCHOL'D, *L'attore biomeccanico*, a cura di Fausto Malcovati, Ubulibri, Milano 1993.

⁵² «Supponiamo che esistano due attori assolutamente uguali per il loro talento: uno sa dominare tutti i movimenti e ne conosce tutti i segreti, l'altro no. Chi pronuncerà meglio le battute? Naturalmente quello che domina i movimenti», Resoconto stenografico della conferenza dei lavoratori del Teatro di Mejerchol'd sui metodi artistici di Mejerchol'd, giugno 1933, in V. MEJERCHOL'D, *L'attore biomeccanico*, a cura di Fausto Malcovati, Ubulibri, Milano 1993, p. 108.

⁵³ Ivi, p. 109.

Il lavoro dell'attore è proprio questo: «tradurre un testo nel linguaggio dei gesti»⁵⁴. Il nuovo teatro di Mejerchol'd recupera le strategie dei teatri convenzionali, da Shakespeare – veloci cambi di registro che conducono al *grottesco* – ai teatri orientali – con l'uso di tipi umani convenzionali –. L'obiettivo è il raggiungimento di una *inverosimiglianza convenzionale* in cui non vi è alcuna aspirazione alla costruzione di un carattere analogo o corrispondente a quello reale, quanto piuttosto alla espressione in termini artistici delle caratteristiche umane rintracciabili nel comportamento reale⁵⁵.

Il nuovo teatro di Mejerchol'd si muove in direzione di un'astrazione e di una sintesi propri dei teatri asiatici e per questo avvicina il teatro occidentale ad una sua personale organizzazione e codificazione. L'attore mejercholdiano che pratica il training della biomeccanica, conosce e conserva anche all'atto della messa in scena una piena consapevolezza della posizione che assume nello spazio e attraverso l'osservazione delle posizioni sceniche – *rakursy* – è in grado di stimolare la propria creatività e di esercitare un controllo meccanico-fisiologico sui propri stati interiori. Si tratta di un elementare metodo dell'induzione che muove dall'osservazione – nel senso di adesione strutturale, riproduzione e modellamento del proprio atteggiamento – di un'immagine scenica esteriore per il raggiungimento di una pulsazione o *curva delle emozioni*. Il fine di questo stato di consapevolezza non è il raggiungimento di una riviviscenza, di una immedesimazione dell'attore col personaggio, bensì l'accesso alla *forza* che sottende la *forma*. Attraverso il dominio della forma, quindi attraverso la piena consapevolezza della propria posizione nello spazio, l'attore mejercholdiano diviene padrone delle dinamiche ritmico-energetiche che strutturano la forma e la temporalizzano, ovvero la inseriscono in un flusso dell'azione organico.

«L'aspetto interiore della costruzione del personaggio, come risultato dell'intera forma, è l'avvicendamento ritmico della diversa intensità delle singole posizioni», pertanto la linea dell'azione è frammentata in posizioni successive, in singoli momenti che condensano la relazione tra esteriorità e funzioni sceniche del personaggio. Nello stabilire questa relazione hanno un ruolo fondamentale gli *emploi* – come del resto nel sistema del teatro dei ruoli –. L'*emploi* «contribuisce alla

⁵⁴ V. MEJERCHOL'D, *L'attore biomeccanico*, a cura di Fausto Malcovati, Ubulibri, Milano 1993, p. 108.

⁵⁵ N. PESOCINSKIJ, *La biomeccanica, dubbi e certezze. Storia di un'idea pedagogica*, in V. MEJERCHOL'D, *L'attore biomeccanico*, Ubulibri, Milano 1993.

realizzazione del personaggio in quanto combina una serie di segni partendo dall'interrelazione fra esteriorità e funzioni sceniche»⁵⁶.

Nella lista degli *emplois* compaiono le seguenti indicazioni: 1- Requisiti necessari all'attore; 2- *Emploi*; 3- Esempi di personaggi; 4- Funzioni sceniche.

Nella parte relativa ai requisiti necessari all'attore vengono riportate indicazioni inerenti caratteristiche fisiche: altezza, lunghezza delle gambe, conformazione del volto, tipologia di voce – baritono, tenore, contralto –. Nella parte relativa agli esempi di personaggi, vengono citati i nomi di personaggi relativi all'*emploi* rintracciati nella letteratura drammatica di tutti i tempi. Così, nell'*emploi* del primo eroe troviamo indifferentemente Edipo Re e Otello con la funzione di superare ostacoli tragici sul piano del pathos⁵⁷. Le indicazioni contenute nello schema degli *emplois* – o ruoli – sono il piano di cui l'attore si serve per selezionare, costruire e montare i materiali desunti dall'osservazione quotidiana e dal bagaglio tecnico. In ogni avvenimento osservato l'attore sarà in grado di cogliere «l'avvicendamento ritmico di punti di equilibrio»⁵⁸, in altre parole sarà in grado di frammentare la linea dell'azione, di individuare gli istanti pregnanti e selezionarli in base alla linea dell'*emploi* del personaggio.

4.6 Dal maestro all'allievo: la biomeccanica spiegata da Ejzenstejn

Non è facile stabilire la portata dell'eredità degli insegnamenti di Mejerchol'd, quello che sappiamo è che prima della sua feconda attività di regista e teorico cinematografico, Ejzenstejn dedicò numerose pagine alla riflessione sul lavoro dell'attore lasciando trasparire l'impronta del maestro. L'aspetto che più profondamente lega le riflessioni dei due maestri si riconosce nell'idea di una drammaturgia fondata sul «dispiegamento spaziale del corpo»⁵⁹. In altri termini l'idea che il testo abbia una sua corporeità, che le parole conservino lo schema di un

⁵⁶ V. MEJERCHOL'D, *L'attore biomeccanico*, cit., p. 97.

⁵⁷ Ivi, pp. 82 e ss.

⁵⁸ Ivi, p. 98.

⁵⁹ «La drammaturgia come testo performativo, è un organismo composto di differenti livelli di organizzazione. Vi è il livello di organizzazione narrativo, con i suoi intrecci e le sue peripezie. Vi è il livello di organizzazione della drammaturgia organica, che compone la dinamica delle azioni e il flusso degli impulsi che si dirigono ai sensi dello spettatore», E. BARBA - N. SAVARESE, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Ubulibri, Milano 2005, p. 108.

movimento scenico, poiché «il linguaggio dispone di un'armatura simbolica generata dal corpo»⁶⁰.

La biomeccanica è il training che consente all'attore di essere padrone di questa *armatura simbolica*, di sviluppare la propria capacità di reazione, ovvero di riduzione del «processo cosciente di realizzazione del compito»⁶¹. La linea dell'azione dell'attore si può sintetizzare in tre punti: 1-Intenzione, ovvero percezione intellettuale del compito ricevuto; 2- Realizzazione, ovvero la risposta dei riflessi volitivi, mimetici e vocali, che riguardano cioè le estremità periferiche del corpo dell'attore; 3- Reazione, ovvero l'espressione dovuta al calo dei riflessi volitivi. Nella costruzione della linea dell'azione intervengono delle strategie che l'attore deve porre in atto coscientemente e che, con la pratica del training, vengono incorporate come automatismi. Il movimento di rifiuto – *otcaz* – è una di queste fondamentali strategie poiché consente la *geometrizzazione del movimento pianificato*, per cui ogni singolo gesto è considerato come il risultato del movimento di tutto il corpo. Ad esempio:

Vedo un oggetto che provoca in me orrore così tendo le braccia come per difendermi; compiere questo gesto biomeccanicamente non significa semplicemente tendere le braccia in avanti, ma respingere tutto il corpo indietro: in questo modo le braccia risulteranno comunque tese⁶².

L'attore si trova così a rappresentare la posa dell'orrore seguendo le linee di un preciso disegno: le braccia tese in avanti a respingere l'oggetto, il corpo spostato all'indietro a rifiutare l'azione. La posa descritta condensa al suo interno delle dinamiche di movimento di cui l'attore si appropria nell'esecuzione. Nella pratica e nell'esercizio delle pose, l'attore impara a conoscere le proprie potenzialità e il funzionamento meccanico e fisiologico del proprio corpo. Gli esercizi della biomeccanica non sono quindi semplici esercizi di potenziamento fisico, ma «forma incorporata di un modo di pensare»⁶³, quindi sintesi di forme e forze.

⁶⁰ S. M. EJZENSTEJN, *Sulla biomeccanica. Azione scenica e movimento*, a cura di Alessia Cervini, Prefazione di Pietro Montani, Armando Editore, Roma 2009, p. 9.

⁶¹ Lezioni di V. Mejerchol'd dagli appunti di Ejzenstejn, 1921-22, in V. MEJERCHOL'D, *L'attore biomeccanico*, cit., p. 74.

⁶² S. M. EJZENSTEJN, *Sulla biomeccanica*, cit., p. 55.

⁶³ «Gli esercizi di biomeccanica non sono modelli per esercitarsi, ma metafore sensoriali che mostrano come si muova il pensiero. Esercitano il pensiero. Sono azioni che distillano il modo in cui si

Ejzenstejn individua cinquanta procedimenti legati a classi di movimento: il rifiuto, la fuga, l'inchino, il bacio, etc. etc. Di questi procedimenti Mejerchol'd individua le tre posizioni fondamentali: 1- intenzione; 2- equilibrio; 3- esecuzione⁶⁴. Queste tre posizioni sono il risultato di una «presa di coscienza del movimento»⁶⁵. La biomeccanica insegna a suddividere i procedimenti in elementi minimi attraverso il lavoro di scomposizione – prima sul corpo dell'attore poi sulla sequenza di movimenti⁶⁶ – per poi ricomporli in movimenti necessari, ovvero in *angolazioni*⁶⁷. La disposizione angolata è «la posizione unitaria del corpo dell'attore che agisce attivamente sullo spettatore»⁶⁸.

La biomeccanica, agendo sul sistema nervoso, «insegna a controllare e ad eseguire coscientemente i movimenti». Educa dunque all'esecuzione di quel movimento che condensa uno stato di coscienza per l'attore – l'angolazione, appunto –, in cui l'attore è consapevole dell'orientamento del proprio corpo nel tempo e nello spazio e può operare un controllo sullo spettatore. Nell'angolazione possiamo riconoscere il *rakursy*, la posizione o posa mejercholdiana, intesa non come semplice posa, ma come «posizione efficace ed instabile» non nel senso dell'equilibrio, ma nell'accezione di un'*instabilità attiva* poiché muove la coscienza dell'attore e dello spettatore⁶⁹. Il montaggio delle sequenze di angolazioni non è tuttavia sufficiente a creare una linea dell'azione organica. La selezione e la combinazione dei materiali

manifesta ciò che chiamiamo vita ai diversi livelli di organizzazione», E. BARBA - N. SAVARESE, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Ubulibri, Milano 2005, p. 108.

⁶⁴ Vedi MEJERCHOL'D, *Corso di biomeccanica*, materiale raccolto da M. KORENEV, in V. MEJERCHOL'D, *L'attore biomeccanico*, cit., p. 76.

⁶⁵ S. M. EJZENSTEJN, *Sulla biomeccanica*, cit., p. 51.

⁶⁶ In tal proposito De Marinis parla di *doppia articolazione* (o disarticolazione) in relazione al processo di eliminazione degli automatismi fisici e mentali che vincolano l'attore nell'uso del corpo. La prima articolazione riguarda la scomposizione del corpo in vari segmenti, poi ricomposti in un'anatomia artificiale. L'anatomia artificiale è regolata da due principi fondamentali: il primato del tronco, l'indipendenza dei segmenti. La seconda articolazione riguarda invece il lavoro di segmentazione delle sequenze di movimenti, per procedere poi ad una loro ricomposizione secondo due assi: quello orizzontale della successione e quello verticale della simultaneità. Si veda M. DE MARINIS, *Al lavoro sulle azioni fisiche: la doppia articolazione*, in E. BARBA, N. SAVARESE, *L'arte dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Ubulibri, Milano 2005, p. 178.

⁶⁷ «Nella scomposizione del movimento nei suoi elementi, nella comprensione della sua struttura, nella sua successiva costruzione sta l'essenza degli esercizi biomeccanici», S. M. EJZENSTEJN, *Sulla biomeccanica*, cit., p. 55.

⁶⁸ Ivi, p. 49.

⁶⁹ Ibidem.

deve avvenire secondo un principio compositivo adeguato. L'elemento che rende efficace la linea dell'azione è il ritmo che regola il montaggio delle posizioni⁷⁰.

L'operazione meccanica di montaggio delle angolazioni è quindi resa efficace dalla combinazione ritmica, così come era nella metodologia del Grande Attore – si veda in proposito il Cap. 2 di questa ricerca in cui vengono analizzate le strategie di attivazione dell'attenzione attraverso procedimenti ritmici – e sarà poi nella produzione cinematografica di Ejzenstejn. Nell'analizzare le funzioni del ritmo è bene chiarire anticipatamente le tre categorie a cui è possibile fare riferimento: il tempo è il beat regolare sostanzialmente privo di una sua naturale organizzazione, una infinita successione di momenti identici; il metro è l'organizzazione del tempo ovvero il raggruppamento di un numero variabile di beat secondo un sistema di accenti regolari ed invariabili; il ritmo è l'insieme di figure che tendono a frammentare ed organizzare i beat raggruppati metricamente.

Il metro serve dunque a *tenere il tempo*, a “contare” il tempo – in musica ad esempio il Valzer è in tre quarti e si può dunque contare: un' due tre, un' due tre, etc. etc –. Il ritmo, i cui accenti sono più forti rispetto a quelli metrici, serve a “nascondere” il metro, perché «scompono questo calcolo del tempo in un'intera serie di sfumature»⁷¹.

Durante la fase del training, l'attore biomeccanico esegue gli esercizi con un sottofondo musicale che ha la funzione di facilitare la memorizzazione delle sequenze di movimenti, permettendo all'attore di appropriarsi allo stesso tempo del metro e del ritmo, ovvero dell'organizzazione sostanziale del tempo e delle figure attraverso le quali questo si struttura e si esprime. Questi dettagli dell'organizzazione temporale dell'azione vengono incorporati in maniera tale che «quando l'attore lavora su un personaggio e si è abituato a lavorare con un sottofondo musicale nell'ambiente dello studio, conserva l'abitudine di stare sempre attento al tempo anche quando la musica non c'è più»⁷². La musica imprime un ritmo al movimento che non ha nulla in comune con il movimento quotidiano – «L'essenza del ritmo scenico è l'antitesi della vita quotidiana» –. In questo modo Mejerchol'd avvia i suoi

⁷⁰ «Nella biomeccanica il ritmo è necessario affinché l'alternarsi delle angolazioni agisca sullo spettatore», S. M. EJZENSTEJN, *Sulla biomeccanica*, cit., p. 52.

⁷¹ V. MEJERCHOL'D, *L'attore biomeccanico*, cit., p. 105.

⁷² Ivi, p. 27.

attori alla costruzione di un atteggiamento extra-quotidiano, che disinnesci il pericolo dell'automatismo e conduce alla creazione di una forma artificiale, che traduce l'immagine musicale in termini plastici⁷³.

Gli esercizi della biomeccanica sono circa una dozzina: si tratta di semplici movimenti come stringere la mano, dare uno schiaffo, spingere un compagno, etc. etc. La struttura metrica è quella del dattilo (una sillaba tonica, seguita da due atone) da cui prende il nome la figura, il *Daktil*. Gli esercizi sono dunque tripartiti secondo l'iterazione di questa sequenza dinamica in tre fasi: la prima fase in posizione neutrale, in piedi, gambe divaricate, ginocchia leggermente flesse, braccia lungo il corpo; la seconda fase in allungamento verso l'alto, la spina dorsale si tende, il peso si sposta sulla punta dei piedi; la terza fase in ricaduta, le ginocchia si piegano verso il basso e le braccia sono portate all'indietro. La struttura resta invariata a prescindere dal contenuto specifico dell'esercizio: nello schiaffo l'attore indietreggia per poi avvicinarsi e sferrare il colpo, nel tiro con l'arco esegue dei movimenti circolari delle braccia⁷⁴. Il metro è mantenuto, il ritmo si declina nelle varie forme gestite attraverso strategie di rallentamenti, accelerazioni, *otcaz*.

L'attore impara a gestire i propri movimenti all'interno di una griglia ritmico-metrica molto dettagliata. Questo training, al di là di codificare delle sequenze di movimenti *a tema*, i quali difficilmente verranno riproposti così come sono all'interno di una rappresentazione più ampia e articolata come la messa in scena di un testo, serve all'attore per acquisire *coscienza*, ovvero a rendersi padrone delle dinamiche e delle energie necessarie al movimento. Si tratta dunque di una codificazione del gesto che supera la dimensione puramente esteriorizzata e si imprime nelle strutture più profonde delle dinamiche dell'azione attraverso l'acquisizione del ritmo. Il ritmo è l'espressione della dinamica interna del movimento e ne conserva il tracciato energetico, cioè quelle informazioni necessarie all'attore per stabilire la propria strategia di organizzazione del processo cinetico. Ogni disegno motorio conserva una propria organizzazione ritmica: quando

⁷³ V. MEJERCHOL'D, *Tristan and Isolde*, in E. BRAUN, *Mejerchol'd on Theatre*, Londra 1969, cit. in E. BARBA, N. SAVARESE, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Ubulibri, Milano 2005, p. 222.

⁷⁴ Si veda la descrizione completa dell'esercizio.

Mejerchol'd invita l'attore che interpreta Otello ad agire *come* una tigre, non sta suggerendo una forma esteriore, ma un contenuto ritmico energetico.

Attraverso la scomposizione l'attore si appropria della regola generale del movimento ed è poi in grado di declinarlo in espressioni diverse: «bisogna fare a pezzi il movimento, per pensare di crearlo nuovamente»⁷⁵. Dalla scomposizione del movimento nelle sue dinamiche e parti minime emergono le leggi che stanno alla base del *movimento espressivo*, ovvero quel movimento che risulta particolarmente interessante e coinvolgente proprio perché è strutturato su leggi organiche e naturali, condivise dall'attore e dallo spettatore. In direzione della conoscenza di queste regole il primo fondamentale passo è stato compiuto dalla biomeccanica di Mejerchol'd, una riflessione e organizzazione di principi teorici desunti dall'esperienza del teatro agito⁷⁶.

Il primo e più importante principio alla base della biomeccanica è quello della *totalità del movimento*: «in ogni movimento organico, non c'è nessuna manifestazione espressiva che non si compia nell'interezza di tutto il sistema motorio».⁷⁷ L'esercizio biomeccanico compiuto all'interno di una costruzione così rigida e dettagliata, consente all'attore di acquisire consapevolezza di ogni singola parte coinvolta nel movimento, incorporandone le dinamiche e i ritmi. Nella sua formulazione del concetto di *movimento espressivo*, Ejzenstejn recupera questo principio biomeccanico contaminando la sua riflessione con le indicazioni di Bode sulla ginnastica espressiva⁷⁸.

Rudolf Bode, fondatore dell' Institute fur Bewegung und Rhythmus di Monaco, è il teorico della ginnastica espressiva (Ausdruckgymnastik) pratica di educazione al movimento che si afferma come alternativa alla ginnastica ritmica dalcroziana la quale tendeva a ridurre il movimento in una serie successiva di pose. Nella ginnastica espressiva, i movimenti emotivi espressivi – ovvero quelli utili al teatro – sono costruiti attraverso un duplice intervento dell'attore: da una parte la

⁷⁵ S.M. EJZENSTEJN, *Sulla biomeccanica*, cit., p. 70.

⁷⁶ «Dal momento che Mejerchol'd è un attore brillante, si muove brillantemente: in sostanza, ha posto l'attenzione su alcune regole, in accordo con le quali egli si esprimeva, e le ha fissate come proprie del movimento espressivo», Ibidem.

⁷⁷ Ivi, p. 71.

⁷⁸ «Nei principi che egli (Mejerchol'd) sviluppò non fu originale come c'era da auspicarsi. In effetti già i più grandi attori della storia possedevano caratteristiche analoghe. La stessa cosa ha fatto per esempio Rudolf Bode, nel quale si rintracciano già tutti i principi della biomeccanica di Mejerchol'd spiegati ed enucleati con dovizia di particolari in un sistema di educazione del movimento», Ibidem.

frammentazione dell'azione nei movimenti minimi che ne compongono la combinazione, dall'altra l'inibizione volontaria degli stimoli elementari. L'attore «dovrà dunque agire da una parte sul movimento naturale, in direzione della sua massima concentrazione (o del suo massimo svolgimento) nello spazio, e dall'altra sulla definizione ritmica di ogni segmento del gesto»⁷⁹. Al centro del lavoro dell'attore c'è dunque il rafforzamento della volontà, ovvero la presa di coscienza del proprio centro di gravità da cui far partire e gestire il movimento⁸⁰.

Il metodo della ginnastica espressiva ruota proprio intorno a questo principio basilare: tutti gli impulsi partono dal centro di gravità identificato nel bacino e da qui si propagano come un'onda fino alle estremità. La funzione della ginnastica espressiva non è quindi quella di rafforzare di volta in volta un segmento ma di far avvertire la sensazione profonda del movimento e sviluppare non solo la muscolatura superficiale⁸¹. Come scrive poco dopo Ejzenstejn: «La biomeccanica si occupa di insegnare l'esistenza della coordinazione del movimento in questo senso: vuole abituare all'idea che ogni movimento che si esegue è il risultato del movimento del corpo nella sua interezza»⁸². E il termine *abituare* non è usato a caso: attraverso il training l'attore si appropria delle dinamiche e le incorpora nel suo personale repertorio di tecniche, le automatizza, come ogni forma di abitudine quotidiana al movimento. Il *movimento espressivo* è quindi privo di un suo contenuto psicologico o emotivo – «se sorgesse nell'attore un'emozione autentica, una forte emozione, non potrebbe esserci alcun controllo, così necessario per l'esecuzione dell'azione»⁸³ –: il suo potere di attrazione è legato alla precisa esecuzione dello schema motorio in cui devono essere osservati i principi basilari del lavoro biomeccanico quali l'assenza di movimenti superflui, la ritmicità e l'individuazione del giusto centro di gravità del

⁷⁹ O. CALVARESE, *Il teatro del corpo statico*, in R. CIANCARELLI, *Il ritmo come principio scenico*, Dino Audino Editore, Roma 2001, pp. 57 e ss.

⁸⁰ Per spiegare questo concetto Ejzenstejn fa riferimento alla marionetta: «In sostanza, trasferendo tutto ciò in uno scenario di tipo meccanicistico, qui ritrovate esattamente ciò che accade con le marionette: in quel caso la figura è appesa a un filo e, in relazione al suo baricentro, la si può far saltare di qua e di là: ogni movimento fa eco a quel ritmo con alcuni ritardi, scavalcamenti, etc. pur conservando il ritmo del movimento in generale. Alle estremità della figura si ripetono i movimenti fondamentali ed è per questo che una marionetta, correttamente appesa, si muove in modo perfettamente ritmico», S. M. EJZENSTEJN, *Sulla biomeccanica*, cit., p. 74.

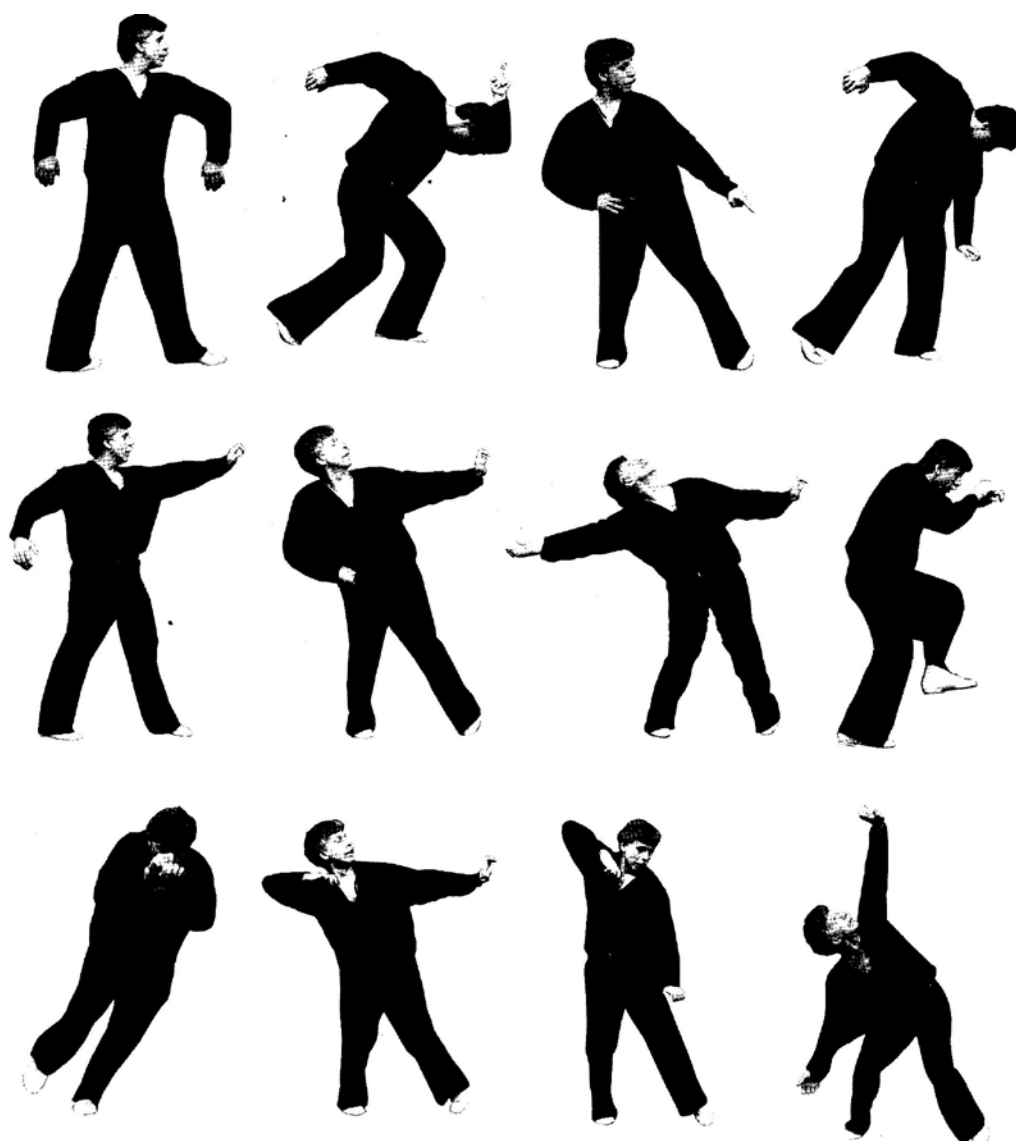
⁸¹ S. FRANCO, *Ginnastica e corpo espressivo. Il metodo Bode*, in «Teatro e Storia», n. 4, anno XII, 1997.

⁸² S. M. EJZENSTEJN, *Sulla biomeccanica*, cit., p. 74.

⁸³ Ivi, p. 56.

proprio corpo. L'espressione è quindi legata a un momento motorio, non statico – a un processo e non a un risultato –, in cui si rintracciano dei *punti di fissazione*, dei punti in cui le forze sono in equilibrio (spinta riflessa e stimolo volitivo).

Appendice al Capitolo 4
Immagini

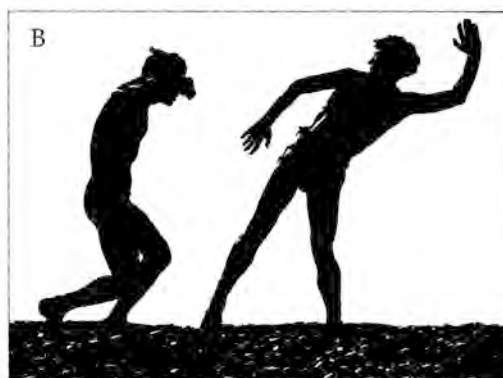


Tiro con l'arco

Erast Garin, uno degli attori di Mejerchol'd nel 1922, così descrive l'esercizio:

Si prende con la mano sinistra un arco immaginario. Lo studente avanza con la spalla sinistra in avanti. Quando individua il bersaglio si ferma mantenendo l'equilibrio su entrambi i piedi. La mano destra descrive un semicerchio in modo da raggiungere una freccia in un'immaginaria faretra dietro la schiena. Il movimento della mano riguarda tutto il corpo, facendo sì che l'equilibrio si sposti sul piede posteriore. La mano estrae la freccia e carica l'arco. L'equilibrio si sposta sul piede anteriore. Lo studente prende la mira. Stende l'arco e l'equilibrio torna di nuovo sul piede posteriore. La freccia è scoccata e l'esercizio è completato con un salto e con un grido.

E. Barba - N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore*, Ubulibri, Milano 2005.



Esercizio di base della biomeccanica, lo schiaffo in faccia, esempio di ritmo di un'azione attraverso tre fasi: partire con una preparazione (A), quindi andare nella direzione opposta (B) e finalmente eseguire lo schiaffo (C). Il cambio del torso influenza l'equilibrio e il risultato è una nuova postura e un nuovo tono muscolare. Notare come questa azione si sviluppa attraverso il principio della biomeccanica chiamato *otkaz* (rifiuto): fare in modo che un'azione sia eseguita attraverso il suo opposto.

E. Barba - N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore*, Ubaldini, Milano 2005.

Conclusioni

La mia ricerca sul Paradosso del cliché – il titolo non a caso fa eco al ben più noto *Paradoxe sur le comedien* – si è posta come oggetto di indagine le pratiche di codificazione del gesto nella tradizione del teatro occidentale. Queste pratiche sono spesso associate ad una negazione dell'atto creativo dell'attore, poiché prevedono l'uso di forme codificate o cliché¹. D'altra parte le strategie di codificazione hanno, in epoche diverse, implicato delle riflessioni sullo statuto dell'attore, sulle sue potenzialità e sulla sua efficacia. Nel Paradosso del cliché quello che preme far emergere è che esiste una strategia di lavoro comune che comporta l'uso di tecniche di codificazione a livelli diversi del processo compositivo.

Nei trattati che compaiono in Italia dalla prima metà dell'Ottocento il cliché è la posa, desunta dai grandi capolavori della scultura e della pittura². A prima vista la serie di pose proposte dai trattati sembrano avere l'obiettivo di “gonfiare” il repertorio prossemico dell'attore, fornendo un campionario di possibili soluzioni sceniche da mettere in atto a seconda del caso. Ma un'analisi più approfondita consente di evidenziare una prima rudimentale proposta pedagogica, in cui il cliché o la posa assume dignità come strumento di lavoro nel processo di formazione dell'attore. In Bon in particolare il cliché è inserito in una serie di esercizi che hanno lo scopo di strutturare un modello di sviluppo dell'azione, che l'allievo impara e incorpora – nel senso proprio di acquisizione di un processo motorio a livello muscolare – attraverso la ripetizione. Attraverso l'appropriazione di questo modello di sviluppo dell'azione l'attore impara a gestire le dinamiche del movimento e ad applicarle nel processo di composizione della parte.

¹ «Come si può trovare la forma esteriore senza il suggerimento del sentimento interiore? Non resta che ricorrere alla mediocre, convenzionale routine teatrale. Non sarà che una rappresentazione molto primitiva e formale di sentimenti estranei alla parte, sentimenti non vissuti e perciò non scoperti dall'attore. Una semplice imitazione. Il cliché riempie tutti i vuoti della parte, non colmati dal sentimento vivo», K. S. STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Editori Laterza, Bari 2001, p. 31.

² Si veda in proposito A. MINONNE, *Il codice cinesico nel Prontuario delle pose sceniche di Alamanno Morelli*, in “Versus”, n. 22, 1979. Come segno culturale, le pose del *Prontuario* trovano piena corrispondenza nella pittura storica dell'Ottocento, in particolare l'autore del saggio rintraccia un parallelismo tra le indicazioni mimiche di Morelli e i dipinti di Francesco Hayez.

Questi esercizi, ampiamente descritti e analizzati nel capitolo 1 di questa ricerca, seguono il principio della tripartizione, ovvero sono strutturati in tre momenti successivi, condensati in tre cliché o pose e collegati tra loro attraverso dinamiche ritmiche: cambiamenti di velocità, inversioni, pause. Le brevi sequenze agite che vengono così strutturate ci consentono di considerare il cliché non come un momento plastico isolato, ma come punto di appoggio nel passaggio da una fase dell'azione all'altra. La stessa osservazione si può fare sulle sequenze proposte da Morrocchesi. Anche in questo caso il cliché o la posa è collocata all'interno di una linea dell'azione strutturata secondo dinamiche ritmiche e ha la funzione di cesura, ovvero condensa plasticamente il significato della sequenza. L'efficacia comunicativa della sequenza agita non è nell'autenticità del singolo cliché o posa, ma nella maniera in cui questa successione di cliché viene organizzata e combinata all'interno di un'azione continua. La prima ipotesi riguarda dunque la possibilità che il montaggio delle azioni fisiche occulto la presenza di elementi convenzionali, rendendo efficace l'uso di cliché attraverso reticolari strategie di attivazione dell'attenzione basate su tecniche ritmico-energetiche di cui l'attore diviene padrone attraverso la pratica e l'esercizio³. Si tratta di una prima rudimentale forma di training che ha al centro proprio la codificazione del gesto e la strutturazione di brevi sequenze agite⁴.

L'efficacia di questa strategia nel processo compositivo è confermata dalla pratica del Grande Attore, protagonista assoluto delle scene negli anni a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento. Dall'analisi dei materiali relativi alle metodologie di lavoro nella costruzione della parte, ampiamente descritte nel capitolo 2 di questa ricerca, emerge con una certa sistematicità l'uso di tecniche di composizione basate sulla combinazione di elementi preesistenti in sequenze che rispettano una certa qualità ritmica. Gli elementi preesistenti o cliché, forme plastiche altamente

³ «Il paradigma figurativo ha posto l'accento sulla comunicazione dei segni creati dall'attore, sulle pose sceniche come ideogrammi più o meno mimetici di una lingua muta. Ma questa è la zona periferica – spesso tautologica del teatro –. Il rapporto dell'attore con lo spettatore deve essere invece considerato sia come rappresentazione di un'azione, sia come un'azione diretta sulla mente, sui nervi, sul fisico di chi assiste. E il lavoro dell'attore, che nelle fasi preliminari del processo creativo si serve spesso della riproduzione di pose tratte dalle opere di pittura e di scultura, quando giunge a maturità e si trasforma in azione ha a che vedere più con la musica che con l'arte figurativa: è tempo ritmo, danza delle energie, non più composizione di pose», F. TAVIANI, *L'Attore*, in Treccaniwebarchive.it

⁴ Si veda in proposito F. Taviani, *La Danse occulte: enseignements d'acteurs disparus*, in "Buffoneries", 1989, 22/23, saggio largamente citato nel capitolo 2 di questa ricerca.

codificate, sintetizzano il contenuto emotivo delle scene più significative attraverso parametri codificati dal repertorio e da un sistema iconografico condiviso e costituiscono il bagaglio immaginativo dell'attore, il quale li utilizza per visualizzare la linea dell'azione del personaggio e poi li mantiene come punti di appoggio nella costruzione delle sequenze di movimento.

La prima ipotesi sembra dunque confermata. Ma c'è un aspetto paradossale del cliché che emerge solo nel momento in cui questo sistema entra in crisi, ovvero quando viene negata la dignità di questa metodologia di lavoro. Le metodologie di costruzione della linea dell'azione che si avvalgono di elementi codificati o cliché appaiono inconciliabili con le istanze di rinnovamento del teatro naturalista, che chiede fortemente un rinnovamento delle scene nella direzione di un maggior realismo⁵. Il dibattito sul naturalismo a teatro, che coinvolge diverse generazioni di attori e si avvia ad una risoluzione con la fine del sistema dei ruoli e l'avvento della regia, imprime un sostanziale cambiamento nel repertorio e come conseguenza nello stile recitativo dell'attore. Si abbandona l'uso di forme retoriche della recitazione, in direzione di una recitazione piana e naturale, vicina all'agire quotidiano. Stanislavskij colloca l'eliminazione del cliché al centro della sua proposta pedagogica. La formazione dell'attore non è più funzionale alla pratica del repertorio e non può più coincidere con la messa in atto di formule codificate dalla tradizione, ma riguarda la messa in forza dei procedimenti creativi individuali dell'attore. Alla base di questi procedimenti creativi Stanislavskij colloca in un primo momento lo sviluppo delle facoltà immaginative e il controllo degli stati emotivi, con l'obiettivo di pervenire ad una completa immedesimazione dell'attore col personaggio. In un secondo momento Stanislavskij elabora un metodo di induzione del sentimento basato sulla frammentazione e la ripetizione di sequenze di movimenti strutturate secondo una logica consequenzialità. L'attore lavora all'elaborazione di una partitura dell'azione, fissata e riproducibile, strutturata secondo la successione di compiti logico motori e dotata di qualità ritmiche o accenti. La psicotecnica e il metodo delle

⁵ «Per naturale bisogna intendere la creazione di una complessità e coerenza del comportamento analoghe ed equivalenti alla coerenza e alla complessità che caratterizzano un organismo in vita», M. SCHINO, *Naturale e organico*, in E. BARBA, N. SAVARESE, *L'arte segreta dell'attore, un dizionario di antropologia teatrale*, Ubulibri, Milano 2005, p. 174. È la *fame di vita* che caratterizza il rinnovamento del teatro nei primi anni del Novecento.

azioni fisiche hanno in comune il presupposto che vi sia una sostanziale corrispondenza tra stati emotivi e funzioni espressive. In altre parole che sia possibile accedere, per via induttiva o deduttiva, ad uno stato di gestione e controllo volontario degli stati emotivi⁶. Questo consentirebbe all'attore di "rivivere" la parte ad ogni replica, apparendo in questo modo sempre credibile ed efficace. La partitura è il frutto di un processo di codificazione in cui intervengono le conquiste creative dell'attore. In questo caso la codificazione conserva il tracciato del suo processo di fissazione, per questo motivo, pur essendo a tutti gli effetti un cliché – nel senso di matrice, immagine in negativo, lastra stereotipica che conserva le indicazioni di una riproducibilità seriale – è accettata come strumento di lavoro dell'attore nella costruzione della parte. Il paradosso del cliché consiste proprio nella scoperta di questa sua doppia natura: *meccanica*, pura forma che sintetizza le linee del movimento e le struttura, che esiste come cellula di significato autonoma, come disegno plastico che condensa una serie di contenuti teatrali ed extrateatrali; *organica*, cellula di lavoro elementare che conserva un contenuto energetico – quello relativo al suo processo di fissazione – rendendolo immediatamente accessibile e sempre riproducibile.

Nel teatro di convenzione cosciente di Mejerchol'd le strategie di codificazione investono un livello più profondo del lavoro dell'attore. Attraverso la biomeccanica, l'allenamento psico fisico che permette di acquisire coscienza delle proprie facoltà espressive e delle dinamiche che strutturano il movimento nel tempo e nello spazio attraverso la frammentazione e la successiva ricomposizione dell'azione seguendo una rigida griglia ritmico-metrica⁷, l'attore incorpora le leggi del movimento organico e le assimila come automatismi. La recitazione biomeccanica ne risulta

⁶ «Il principio su cui tutto ciò si basa è semplice: se il personaggio infatti non prende vita da solo, interiormente, allora cercate di raggiungerlo partendo dall'esterno. Il corpo è duttile mentre il sentimento è capriccioso. Arrivare alla vita fisica del personaggio è già come aver fatto metà del lavoro totale, poiché sia il personaggio che l'uomo hanno due nature: una fisica e una spirituale. Sulla scena, molto più spesso di quanto accade nella realtà, le due linee, quella interiore e quella esteriore devono combaciare perfettamente. Il nostro lavoro è facilitato dal fatto che sia la vita dello spirito che quella fisica attingono a un'unica fonte che è l'opera stessa», K. S. STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, Laterza, Bari 2001, pp. 134-135.

⁷ «La musica, che determina il tempo di ogni avvenimento sulla scena, detta un ritmo che non ha niente in comune con la vita quotidiana. L'essenza del ritmo scenico è l'antitesi della vita reale quotidiana», Resoconto stenografico di una lezione di Mejerchol'd su questioni di critica teatrale, 1921, cit. in V. MEJERCHOL'D, *L'attore biomeccanico*, Ubulibri, Milano 1993, p. 27.

fortemente plastica e inverosimile, innaturale nella forma espressiva altamente codificata, naturale nella sua strutturazione più profonda, poiché rispetta le leggi essenziali del movimento⁸. Ejzenstejn recupera e convoglia l'insegnamento di Mejerchol'd nelle sue riflessioni sul movimento espressivo. Il controllo ritmico dell'energia impiegata nella realizzazione del movimento lo rende efficace poiché innesca una serie di tensioni tra impulsi riflessi e atti volitivi, che rende il movimento interessante per lo spettatore poiché lo fa percepire come parte per il tutto. Da queste premesse Ejzenstejn arriverà a concepire l'azione come successione di "istanti pregnanti", sorta di fissazioni, di cesure che conservano l'intima struttura ritmica del movimento, l'esatto punto di equilibrio delle forze in gioco. L'ipotesi ulteriore che si delinea, a questo punto, è che il montaggio di elementi codificati ha una sua efficacia solo se questi cliché sono *organici*, ovvero frutto di una selezione di materiali risultati dal personalissimo percorso creativo dell'attore⁹. La ripetizione di moduli fissati o cliché, è il terreno di lavoro comune in pratiche performative assai distanti: nel lavoro del Grande Attore la ripetizione e la fissazione erano tecniche acquisite nella pratica di un repertorio formalizzato, in cui abbiamo visto l'attore montava e gestiva materiali preesistenti; nella proposta pedagogica di Stanislavskij e di Mejerchol'd, la profonda architettura che sosteneva e strutturava l'azione si costruiva mediante la pratica del training.

Ma c'è un ulteriore aspetto che riguarda le tecniche di codificazione e l'uso di cliché o pose nelle pratiche performative. Quando Craig viene interrogato sulla maniera in cui Irving cammina, egli risponde: «Lui camminava in maniera perfettamente naturale, solo nella sua vita privata. Nel momento in cui metteva piede sulla scena, attraverso la ripetizione, qualcosa si aggiungeva alla sua camminata: una

⁸ La plasticità del movimento è una cifra stilistica del teatro codificato poiché comporta una certa materialità dell'azione e del gesto. Anche nel teatro del Grande Attore vi era un forte effetto plastico (le pose stagliate di Salvini, i gesti scultorei della Ristori) ma la ricerca di Mejerchol'd è compiuta in direzione di «una plastica che non corrisponde alle parole», che svela dunque un tessuto di dinamiche e relazioni che scavano più profondamente nelle indicazioni testuali e lasciano emergere «la verità dei rapporti umani», V. MEJERCHOL'D, *First Attempts at a Stylized Theatre*, in E. BROWN, *Mejerchol'd on theatre*, Methuen, London 1969, cit. in E. BARBA, N. SAVARESE, *L'arte segreta dell'attore, un dizionario di antropologia teatrale*, Ubulibri, Milano 2005, p. 244.

⁹ Il *cliché positivo*, Ivi, p.126. Ma anche: «Se per qualche ragione è necessario assumere una posa convenzionale, bisogna giustificarla dandole un contenuto e una ragione interiore», K. S. STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Laterza, Bari 2001, p. 117.

coscienza»¹⁰. Similarmente Barba racconta: «Il lungo lavoro quotidiano sul training fisico, trasformato per anni, lentamente veniva distillandosi in pattern di energia, che potevano essere applicati al modo di percepire e comporre un'azione drammatica»¹¹. La ripetizione di sequenze di movimenti o cliché codificati permette all'attore di pervenire ad uno stato di coscienza ulteriore in cui controlla e gestisce il movimento poiché ne incorpora le dinamiche ritmico energetiche, e questo è vero sia nella pratica del repertorio tragico, sia nell'esercizio del training. Nelle pratiche di formazione dei teatri asiatici l'insegnamento si condensa nella trasmissione di segni altamente codificati che l'allievo impara per imitazione e di cui diventa padrone e maestro attraverso la continua ripetizione e l'esercizio. In questo modo l'attore costruisce un corpo finto, cioè un corpo che attraverso l'appropriazione della forma apprende e ricomponde le tensioni e le energie organiche¹². Alla base di questi segni altamente codificati si ritrovano i principi basilari del bios scenico, che appaiono sostanzialmente invariati in tutte le culture e le pratiche del teatro. La codificazione è la conseguenza dilatata e visibile dei processi fisiologici ed è quindi fortemente legata alle strutture più profonde del funzionamento del corpo attoriale. La dilatazione e l'esteriorizzazione dei processi fisiologici si muove in due direzioni: la conquista dello spazio esterno attraverso l'ampliamento delle dinamiche del movimento e l'abbattimento degli automatismi quotidiani – lo spreco di energia; la strutturazione delle dinamiche interne, dilatando le tensioni attraverso parametri ritmici – inversioni, opposizioni, freni.

¹⁰ G. CRAIG, *Henry Irving*, Dent & Sons, London, 1930.

¹¹ E. BARBA, N. SAVARESE, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di Antropologia teatrale*, Ubulibri, Milano 2005.

¹² Un esempio utile a sintetizzare le linee generali dei processi di trasmissione di tecniche codificate nei teatri asiatici è l'opera di Zeami Motokkijo, sistematore degli insegnamenti del Teatro No giapponese. Zeami parla di tre tipi (la donna, il vecchio, il guerriero) indicati col termine *Santai*: i tre corpi. L'accesso alla qualità energetica dei tre corpi (tai) non ha nessun legame con l'età o il sesso dell'attore (i ruoli femminili erano ricoperti da interpreti maschili) ma è legata all'apparenza, ovvero alla capacità di riprodurre la disposizione esteriore delle linee del corpo. Zeami disegna i tre tipi nudi poiché l'obiettivo è quello di rendere visibile la sostanza, ovvero la posizione della spina dorsale. Cfr. E. BARBA, N. SAVARESE, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di Antropologia teatrale*, Ubulibri, Milano 2005, pp. 66-67. Lo stesso discorso si può fare per tutte quelle tradizioni teatrali che non prevedono una continuità tra il sesso del ruolo interpretato e quello dell'interprete. È il caso del ruolo dell'Onnagata nel teatro Kabuki, in cui, «Essendo il corpo dell'attore un corpo finto, ricostruito ad arte nei criteri di base del suo comportamento, tale finzione non ha nessuna necessità di legarsi alla reale natura del sesso di chi l'esercita», F. Taviani, *L'attore*, in Treccaniwebarchive.it.

L'ipotesi conclusiva, a questo punto, è che la pratica di un teatro codificato, sia esso il risultato di una organizzazione di moduli preesistenti o il risultato del processo di fissazione di una partitura riproducibile, è efficace in quanto la forma o cliché mantiene una coerenza strutturale con il contenuto energetico e funziona a più livelli del processo compositivo: come strumento di organizzazione della linea dell'azione, poiché fissa i punti di appoggio che permettono all'attore di gestire coerentemente la costruzione della partitura, come tecnica di recupero della presenza poiché condensa degli stati di coscienza in cui l'attore si libera degli automatismi e recupera il controllo della propria disposizione nel tempo e nello spazio, come veicolo di senso per lo spettatore poiché stratifica una serie di contenuti teatrali ed extrateatrali immediatamente accessibili poiché strutturati e montati in sequenze che mantengono viva l'attenzione e rispettano le leggi più profonde del movimento organico.

L'immagine che mi sembra possa condensare questa ultima ipotesi e porsi come prima tappa conclusiva di una ricerca che di certo non esaurisce qui i suoi campi d'indagine è una caricatura che ritrae Adelaide Ristori, durante una delle sue celebri rappresentazioni. L'immagine, in quanto caricatura quindi esagerazione di uno stato reale, fa emergere con prepotenza i tratti peculiari del gioco recitativo della Grande Attrice. La prima e più importante osservazione riguarda la posizione del corpo: le linee che l'attrice disegna sono costruite su dinamiche di opposizione – mentre incede con il passo in avanti il tronco si ritrae all'indietro, mentre il braccio destro si tende fino a far risuonare l'intero movimento nel dito puntato verso l'alto, in opposizione alla direzione del braccio sinistro, che culmina specularmente nell'indice della mano –. Le dinamiche sono condensate in una posa – quella del furore, così come viene abitualmente codificata e riconosciuta (si veda il Dizionario in appendice al capitolo 2 di questa ricerca) – che mantiene una propria energia e che ci lascia intravedere il “prima” e il “dopo” – secondo la teoria della Buona Forma (Gestalt), noi siamo istintivamente portati a costruire sistemi di sequenze. È un movimento espressivo, efficace perché raggiunge «un grado di tensione muscolare che per associazione percettiva consente allo spettatore di presentire la fase motoria

successiva senza bisogno di mostrarla, facendogli percepire, persino nell'immobilità l'energia di un movimento trattenuto»¹³.

Ma l'aspetto più interessante dell'immagine, al di là della qualità di potenza dell'azione della Ristori – qualità universalmente riconosciuta al Grande Attore – è quello che avviene in secondo piano, sullo sfondo: il pubblico sta compiendo lo stesso movimento.



¹³ S. M. EJZENSTEJN, *Il movimento espressivo*, cit. in O. CALVARESE, *Il teatro del corpo estatico*, in R. CIANCARELLI, *Il ritmo come principio scenico*, Dino Audino, Roma 2001, p. 59.

Bibliografia

- A. MINONNE, *Il codice cinesico nel Prontuario delle pose sceniche di Alamanno Morelli*, in “Versus”, n. 22, 1979.
- A. MORELLI, *Note sull'arte drammatica*, 1862.
- A. MORELLI, *Prontuario delle pose sceniche*, Tipografia Borrono & Scotti, Milano, 1854.
- A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832.
- A. PETRINI, *Attori e scena nel teatro italiano di fine '800. Studio critico su Giovanni Emanuel e Giacinta Pezzana*, Torino, DAMS Università degli studi di Torino, 2002.
- A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Torino 1887.
- A. SCHÖNBERG, *Manuale di armonia*, Est, 1997.
- AA.VV., *Il corpo scenico*, a cura di Clelia Falletti, E&S, Roma 2008.
- AA.VV., *Tommaso Salvini: un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento*, a cura di Eugenio Buonaccorsi, Edizioni Pagina, Bari 2011.
- B. MORTARA GRAVELLI, voce *Figura*, in *Dizionario di Linguistica*, Einaudi, Torino 1994.
- C. MELDOLESI, *Alla ricerca del grande attore. Shakespeare e il valore di scambio*, Teatro Archivio, n. 2, settembre 1979.
- C. MELDOLESI, F. TAVIANI, *Teatro e spettacolo nel primo ottocento*, Biblioteca Universale Laterza, Bari 2003.
- C. MELDOLESI, *Profilo di Gustavo Modena, teatro e rivoluzione democratica*, Bulzoni, Roma 1971.
- C. MOLINARI, *Teorie della recitazione: gli attori sull'attore. Da Rossi a Zacconi*, in *Teatro dell'Italia Unita*, Atti del convegno, Il Saggiatore, Milano 1977.
- C. PALOMBI, *Il gergo del teatro*, Bulzoni, Roma 1986.
- M. LENZI, *L'Istrione Iperboreo. Le figurazioni sceniche di Adelaide Ristori e Ernesto Rossi nel primo della critica russa contemporanea (1860-1896)*, ETS, Pisa 1993.
- D. BUFFELLI, *Elementi di mimica*, Milano 1829.
- D. ORECCHIA, *Il sapore della menzogna. Rossi, Salvini, Stanislavskij: un aspetto del dibattito sul naturalismo*, Costa&Nolan, Genova 1996.
- E. BARBA - N. SAVARESE, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Ubulibri, Milano 2005.
- E. BARBA, *L'azione reale*, in «Teatro e Storia», a. VII, n. 2, ottobre 1992.
- E. BARBA, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Il Mulino, Bologna 1993.
- E. BELLINGERI, *Stanislavskij prova Otello*, Artemide, Roma 2008.
- E. BROWN, *Mejerchol'd on theatre*, Methuen, London 1969.
- E. BUONACCORSI, *Il lavoro dell'attore nell'ideologia teatrale. Da Vittorio Alfieri a Gustavo Modena*, in “Studi di Storia delle Arti”, n. 1, anno 1997.
- E. DE PASQUALE, *Il brillante si fa ragioniere*, Bulzoni Editore, Roma 2001.
- E. ROSSI, *Lettera al direttore del “Fieramosca”*, in “Fieramosca”, 27 dicembre 1886.
- E. ZOLA, *Le naturalisme a theatre*, Charpentier, Paris 1912.
- ENCYCLOPÉDIE, voce *Passion (peinture)*, vol. XII.
- F. A. BON, *Principi d'arte drammatica rappresentativa*, Francesco San Vito, Milano 1857.
- F. DALL'ONGARO, *Studi drammatici: Gustavo Modena*, in “Rivista Contemporanea”, agosto 1861.
- F. FULGONIO, *Emanuel-Otello*, in “L'Arte drammatica”, anno XVI, n. 8, 25 dicembre 1886.
- F. MOLLICA, *Di Stanislavskij e del significato di perezivanie*, in «Teatro e Storia», anno VI, n. 2 ottobre 1991.
- F. TAVIANI, *L'attore*, in Treccaniwebarchive.it
- F. TAVIANI, *La Danse occulte: enseignements d'acteurs disparus*, in “Buffoneries”, 1989, 22/23.
- F. TAVIANI, *Passaggi e sottopassaggi. Esercizi di terminologia*, in *Drammaturgia dell'attore* a cura di M. de Marinis, I Quaderni del Battello Ebbro, Bologna 1997.
- G. B. DELLA PORTA, *Della fisionomia dell'uomo*, Guanda Editore, Parma 1971.
- G. BENETTI, *Ancora a proposito di recitazione*, in “Gazzetta letteraria”, 30 luglio 1887.
- G. BENETTI, *La recitazione e il naturalismo a teatro*, in “Gazzetta Letteraria”, 9 luglio 1887.
- G. CRAIG, *Henry Irving*, Dent & Sons, London, 1930.
- G. E. BIDERI, *L'arte di declamare ridotta a principii per uso del foro, del pergamo e del teatro*, Tipografia Palma, Napoli 1828-29, voll. 1.
- G. GUERRIERI, *L'interpretazione di Shakespeare tra '700 e '900*, in «Cinquanta anni di teatro in Italia», Bestetti, Milano 1954.

- G. H. LEWES, *L'Otello di Salvini*, in «Sipario», giugno 1875.
- G. MODENA, *Bizzarrie Drammatiche*, in “Il Pirata” diretto da Franco Regli, 14 maggio 1857.
- G. VACIS, *Awareness*, Scuola Golden, 2002.
- G.G. GUERRIERI, *Sasper, Sachespar, Shakespeare*, in AA.VV., *Cinquant'anni di Teatro in Italia*, Sestetti, Roma 1954.
- GATTINELLI, *Dell'arte rappresentativa*, 1876.
- H. DAMISH, *L'alphabet de masque*, in «Nouvelle Revue de Psychanalyse», n. 2, 1980.
- J. J. COURTINE, C. HAROCHE, *Storia del viso*, Trad. Gianfranco Marrone, Sellerio Editore, Palermo 1992.
- J. W. TERRANOVA, *Rossi o Salvini? Risposta ad un articolo del giornale “Lo Sport” di Napoli*, Bologna, Edizioni Piccolo Faust, 1880.
- JARRO, *Rassegna drammatica*, in “La Nazione”, anno XXXII, n. 251, 8 settembre 1890.
- K. S. STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Laterza, Bari 2000.
- K. S. STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, Laterza, Bari 2001.
- K. S. STANISLAVSKIJ, *Ma vie dans l'art*, L'Age d'Homme, Lausanne 1980.
- K. S. STANISLAVSKIJ, *Notes Artistiques*, Strasbourg 1998.
- L. FORTIS, *Una visita alla Ristori*, in “L'Illustrazione italiana”, 11 aprile 1897.
- L. MARITI, *Energia e ritmo. Dalla scrittura di Vittorio Alfieri alla teoria della recitazione di Giovanni Emanuele Bideri*, in *Le peripezie del teatro. Studi in onore di Giovanni Marchi*, Bulzoni, Roma 1999.
- L. MARITI, *Sullo spettatore teatrale. Oltre il dogma dell'immacolata percezione, ...*
- L. MARITI, *Tra scienza dell'uomo e scienza dell'attore* in Engel, *Lettere intorno alla mimica*, in J. J. ENGEL, *Lettere intorno alla mimica*, E&A Editori Associati, 1993.
- L. RASI, *L'arte del comico*, Palermo 1914.
- L. RASI, *La Duse*, Bulzoni, Roma 1986; «Il Fieramosca», 15 luglio 1882.
- LE BRUN, *Le figure delle passioni. Conferenze sull'espressione e la fisionomia*, Cortina Editore, Milano 1992.
- M. SCHINO, *La nascita della regia teatrale*, Laterza, Bari 2004.
- M. SCHINO, *Racconti del grande attore tra la Rachel e la Duse*, Edimond, Città di Castello 2004.
- M. SCHINO, *Sul ritardo del teatro italiano*, in «Teatro e Storia», n. 4, aprile 1988.
- M. SCHINO, *Sulla tradizione attorica: la nuova recitazione alta in Italia alla fine dell'ottocento*, in «Teatro e storia», n. 8, aprile, 1990.
- MEJERCHOL'D, *Notes pour La Morte de Tintagile*, in *Ecrits*, tomo I.
- M. SCHINO, *La Duse e la Ristori*, in «Teatro Archivio», n. 8, settembre 1984.
- P. CAMPER, *Dissertation sur les variétés naturelles qui caractérisent la physionomie des hommes*, tr. franc. Paris-La Haye, 1791.
- R. ALONGE, *Teatro e spettacolo nel secondo '800*, Laterza, Bari 1999.
- R. BARTHES, *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 1982.
- R. CIANCARELLI, *Il ritmo come principio scenico*, Dino Audino Editore, Roma 2001.
- R. CIANCARELLI, *Modena, Salvini e la Merope dell'Alfieri. L'arte dell'esordiente*, in “Biblioteca teatrale”, 2004.
- R. PRATI, *Anticaglie e novità. I nevrotici sulla scena*, in “La Tribuna”, 25 maggio 1887.
- R. PRATI, *La recitazione e il naturalismo a teatro*, in “Gazzetta Letteraria”, 23 luglio 1887.
- R. SCHECHNER, *Teoria della Performance*, trad. Valentina Valentini, Roma, Bulzoni 1970.
- RISTORI, *Ricordi e studi artistici* [1887], Dino Audino Editore, 2005.
- S. BUONACCORSI, *L'arte della recita e della bottega. Indagini sul grande attore dell'800*, Bozzi, Genova 2001.
- S. D'AMICO, *Il Tramonto del Grande Attore*, Mondadori, Milano 1929
- S. FRANCO, *Ginnastica e corpo espressivo. Il metodo Bode*, in «Teatro e Storia», n. 4, anno XII, 1997.
- S. M. EJZENSTEIN, *Il montaggio delle attrazioni*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1986.
- S. M. EJZENSTEJN, *Movimenti espressivi come tecnica per il «Teatro delle Attrazioni»*, a cura di Carla Solivetti in «Stilb», n. 2, 1981.
- S. M. EJZENSTEJN, *Sulla biomeccanica. Azione scenica e movimento*, a cura di Alessia Cervini, Armando Editore, Roma 2009.
- S. M. EJZENSTEJN, *Teoria generale del montaggio*, a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia 1985.
- S. ORTOLANI, *Il corpo dell'attore e i sentimenti. La codificazione dell'espressione nei trattati italiani della seconda metà dell'Ottocento*, in “Biblioteca teatrale”, 2001.
- S.I.A., *Teatro Gerbino*, in “Gazzetta di Torino”, 9 aprile 1887.

- T. SALVINI, *Ricordi, aneddoti ed impressioni*, Dumolard, Milano 1895.
- T. SALVINI, *Una lettera aperta*, in «La scena illustrata», 1905.
- T. SALVINI, *Una questione d'arte drammatica*, in «L'illustrazione italiana», 24 maggio 1891.
- TUCKERMAN MASON, *La rappresentazione di Otello*, a cura di Roberto Trovato, Erga Edizioni, Genova 2003.
- V. ALFIERI, *Vita scritta da esso*, ed. critica a cura di L. Fassò, Asti, Casa d'Alfieri, 1951.
- V. MEJERCHOL'D, *L'attore biomeccanico*, a cura di Fausto Malcovati, Ubulibri, Milano 1993.
- V. O. TOPORKOV, *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni*, a cura di Fausto Malcovati, Ubulibri, Milano 1991.
- V. PANDOLFI, *Antologia del grande attore*, Laterza, Bari 1954.
- V. PINZIVALLI, *Accademia Filodrammatica Romana*, Terni 1888.
- T. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, Bulzoni, Roma 2000.
- ZEAMI MOTOKIJO, *Il segreto del teatro No*, Adelphi, Milano 1966.