



Filosofie sull'attore

a cura di Katia Angioletti

PREMESSA

di Katia Lara Angioletti

Più volte ci si è domandati in cosa consista l'essenza del teatro, arte transeunte per eccellenza, che si esaurisce nell'istante stesso della *performance* e non lascia traccia di sé, se non nella memoria visiva ed emotiva dello spettatore: ci si è interrogati sugli elementi che ne identificano la sostanza, cercando di individuare quelli senza i quali esso non può sussistere. Ma se si dà teatro anche in assenza di una scenografia appositamente studiata e realizzata, se musiche e luci non sono indispensabili, se è possibile parlare di evento teatrale anche senza fare riferimento a un testo drammaturgico prestabilito, condizione fondamentale della sua esistenza è che un attore-attante-*performer* si esibisca dinnanzi a un pubblico, sia pure costituito da un unico spettatore.

L'attore si pone, quindi, quale imprescindibile perno dello spettacolo teatrale, assumendo nel corso dei secoli funzioni le più diverse, eppure rimanendo sempre, incontestabilmente, protagonista irrinunciabile di un'arte che sulla sua carne, sull'irripetibilità del suo gesto, sul suono della sua voce si fonda. Attore è il comico dell'Arte, che trova nei complessi equilibri dell'improvvisa il proprio *modus operandi*, ma attore è anche il Grande Attore di ottocentesca memoria, che asservisce alla propria presenza scenica il testo drammaturgico; attore è il mediatore che, nel XX secolo, docile strumento nelle mani del regista, si dona al pubblico quale componente fra le molte dello spettacolo; attore è il *performer* che non si riconosce in alcuna tradizione e che indaga nuove vie per una rifondazione del teatro; attore è il professionista della scena, come pure l'uomo che pone se stesso, in qualità di referente segnico, dinnanzi a un pubblico che osserva.

Demiurgo o *supermarionetta*, obbediente manifestazione dell'altrui volontà coordinante o soggetto di espressione estemporanea e impulsiva, l'attore domina la riflessione sul teatro almeno a fare data dal diciottesimo

secolo, imponendosi all'attenzione di teorici, critici e filosofi quale oggetto primo e ineludibile di un'indagine che del teatro voglia scoprire e analizzare le basi portanti. L'ambivalenza della sua figura, in particolare, ha sollecitato considerazioni che, dall'ambito più schiettamente teatrológico, creano interessanti tangenze con l'estetica, l'antropologia, la sociologia, la psicologia.

Scrive Pavis:

L'attore è interprete ed enunciatore del testo o dell'azione, ma è, al tempo stesso, colui che è significato dal testo (la sua parte è, infatti, il risultato di una metodica costruzione a partire da una data lettura) e colui che, a ogni nuova interpretazione, conferisce un nuovo significato al testo. L'azione mimetica fa sì che l'attore sembri inventare una parola e un'azione che, invece, gli sono state dettate da un testo, un canovaccio, uno stile di recitazione o di improvvisazione. [...] Finge un'azione di cui, come personaggio appartenente al mondo della fantasia, è egli stesso protagonista, ma, sulla scena, compie effettivamente azioni, restando se stesso al di là di tutto quanto suggerisce. Caratteristica affascinante del suo ruolo è la duplicità: il vivere e il mostrare, l'essere a un tempo se stesso e altro da sé, un essere finto e uno in carne ed ossa.¹

L'attore vive, quindi, della dualità data dall'essere e al contempo dall'apparire altro da sé, del rappresentare, pure rimanendo in ogni istante presenza viva e autentica sul palcoscenico. Tale ambiguo statuto lo accompagna attraverso i secoli e rimane elemento costante nella definizione della sua figura, oltre che argomento di riflessione nell'inesausto dibattito in merito alla preferenza da attribuirsi alla spontaneità e all'istinto piuttosto che alla tecnica.

La storia della sua arte si scrive sera dopo sera, e paradossalmente lascia solo una traccia labile e indiretta, poliedrica come poliedriche sono le maschere che l'attore può indossare, varia come varie sono le declinazioni di un mestiere in perpetuo mutamento. Se si rivolge lo sguardo al passato, è talora necessario soffermarsi su singole individualità che dell'arte attorica hanno scritto capitoli importanti, per scoprirvi riflessi i caratteri e gli usi di un'epoca; talaltra si deve, di contro, dedurre dalle pagine teoriche di trattatisti e pensatori quale debba essere stato lo statuto di professionisti il cui profilo, pur chiaro e a tutti evidente, subisce continue oscillazioni e non si lascia fissare in definizioni univoche. Il tempo presente regala, di contro, l'opportunità di fruire dello spettacolo teatrale e di sperimentare direttamente le forme di un'arte in continua trasformazione; ma presenta il fio di

¹ P. Pavis, *Dizionario del teatro*, ed. it. a cura di P. Bosisio, Bologna, Zanichelli, 1998, pp. 51-52.

una complessità molto maggiore, che si nutre di contraddizioni e focalizza incessantemente la propria attenzione critica sulla figura stessa dell'attore-performer. Protagonisti eccezionali della scena contemporanea si interrogano sul significato del loro fare teatro, e sulla via da intraprendere perché esso, come l'araba fenice cui tante volte è paragonato, risorga di continuo, rinnovato, dalle proprie ceneri.

Questo volume intende prendere in esame alcuni fra i momenti più significativi della riflessione sulla figura dell'attore, dal Settecento ai giorni nostri. L'eterogeneità degli argomenti affrontati aiuta a comprendere la complessità di un tema pressoché inesauribile, che sa trarre ancora spunti stimolanti dal passato e, al tempo stesso, si nutre di una contemporaneità dinamica e propositiva. Da un'interessante focalizzazione sulla teoria dubosiana si passa, quindi, alla concretezza sanguigna del teatro in vernacolo milanese nel secolo della sua affermazione, studiato nella persona di uno fra i massimi suoi esponenti, Edoardo Ferravilla. Si offre una suggestione sulla drammaterapia, ancora poco studiata nel nostro paese, per poi riflettere sulla natura essenzialmente chiasmatica della figura dell'attore. Si ripercorrono i fondamentali contributi di Kleist e Simmel, precursori lucidissimi di concezioni ben più moderne di teatro, e ci si immerge nella contemporaneità, cui l'opera riserva lo spazio maggiore. Si rivolge uno sguardo alla particolare forma di attorialità propria della Rivista, tradizionalmente considerata marginale rispetto alle forme «nobili» di teatro, e si passa, in seguito, nel cuore del Novecento. Carmelo Bene, Sarah Kane (e Artaud attraverso la sua drammaturgia) e Pippo Delbono, latori, ciascuno, di un'idea peculiare di teatro e di attore, offrono altrettanti spunti sull'argomento oggetto d'indagine e completano una raccolta che, ben lungi dal porsi quale sintesi definitiva, intende piuttosto aprire lo sguardo a nuove suggestioni e suggerire alcuni fra gli infiniti punti di vista dai quali può essere considerata una fra le più affascinanti professioni, problematica intersezione di etica ed estetica, arte e tecnica, verità e finzione.

Desidero ringraziare con particolare riconoscenza la professoressa Maddalena Mazzocut-Mis, direttore della presente collana, alla cui fiducia devo la realizzazione di questo volume. Ringrazio il professor Paolo Bosisio, guida autorevole e affettuosa in questi miei anni di studio, e il professor Alberto Bentoglio, che mi aiuta e mi consiglia con instancabile pazienza. Ringrazio Camilla Guaita e Nadia Palazzo, amiche, prima che colleghe. Con amore e stima infiniti ringrazio i miei genitori, che credono in me, e in cui credo.

1.

LA VOCE, IL GESTO

Attore e azione scenica in Du Bos

di Paola Vincenzi

Ho chiesto una volta a Regina Resnik, che oggi è la più memorabile interprete lirica di Carmen e di Clitennestra, nonché una veterana di migliaia di serate di ira e follia musicali, quanto le riuscisse difficile mantenersi distaccata dalle travolgenti emozioni dei suoi personaggi. Per nulla difficile, mi rispose la Resnik, una volta che ebbe appreso i segreti della sua tecnica. Vedendola sul palcoscenico, o sentendola cantare, nessuno avrebbe potuto indovinare che stava solo 'rappresentando' un'emozione con il corpo, non 'sentendola'. Aggiunge però la Resnik che una volta, durante un'esecuzione della Dama di picche di Chajkovskij, da sola nella cupa scena che vede la morte per spavento della vecchia contessa, divenne tutt'uno con il suo personaggio, e fu terrorizzata.

Antonio R. Damasio, *L'errore di Cartesio*

Il secolare dibattito sugli elementi che caratterizzano e legittimano l'arte dell'attore si fonda essenzialmente su due aspetti, di volta in volta analizzati seguendo suggestioni, metodologie e interpretazioni differenti ma che, in termini generali, possono essere espressi a partire da questa polarità: su un versante, l'efficacia di una *performance* attoriale è frutto di un'emozione naturale e spontanea che permette all'interprete di dare vita al personaggio; sul versante opposto, tale efficacia dipende dal controllo della sfera emotiva e pulsionale, condotto sulla base di una tecnica, che consente di rappresentare tutta la gamma delle passioni umane senza farsi travolgere da esse.

Comunque si voglia intendere la recitazione, occorre fare i conti con la pregnanza della sfera emotiva nel processo di interpretazione di un personaggio, sia che l'emozione venga considerata, come nell'antichità, entusiastica ispirazione ed elemento fondamentale dell'efficacia dell'interpretazione, sia che essa venga invece pensata come ostacolo alla lucida ed efficace resa del personaggio.

Per tutto il XVII secolo, e poi nel corso del Settecento, l'ambiente culturale francese è vero e proprio luogo di riflessione sulle tematiche legate al passionale e laboratorio di sperimentazione di linguaggi e forme di espressione artistica che cercano una loro indipendenza dalle tradizionali regole e che trovano nella sfera emozionale una nuova possibilità di sviluppo. Anche per dare una definizione delle caratteristiche dell'attore e del suo lavoro di interpretazione del personaggio, la trattatistica si rivolge alle teorie passionali. Quella dell'abate Du Bos è fondamentale e ricca di suggestioni per gli sviluppi successivi. Il problema al quale la trattatistica teatrale tra Seicento e Settecento rivolge la propria attenzione, nel panorama di una recitazione estremamente convenzionale, è quello di trovare le modalità per arrivare a ottenere una *performance* dell'attore meno manierata e carica di orpelli¹.

Ma fissiamo prima di tutto alcuni punti cronologici. Ancora agli inizi del Seicento, in Francia, le rappresentazioni teatrali si svolgono prevalentemente in provincia. Alle manifestazioni più popolari del teatro, con gli spettacoli nelle strade e nelle piazze, si contrappone la forma più raffinata della pastorale. Bisogna attendere quasi la fine del secolo per assistere al costituirsi della Comédie Française e alla nascita di altri luoghi di spettacolo nella capitale, come l'Opéra. A quell'epoca la corte è ancora un committente fortissimo, ma è allo stesso tempo in atto una trasformazione dei generi letterari e del pubblico che va modificando il panorama. Il fenomeno dei salotti inaugura un nuovo tipo di relazioni sociali e gli eventi artistici e culturali in genere diventano appannaggio di un pubblico più vasto ed eterogeneo. Pubblico che, allo stesso tempo, si fa sempre più esigente e pare non accontentarsi più di essere stupefatto dal meraviglioso barocco e dai suoi effetti illusionistici, ma vuole partecipare e recepire in modo diverso ciò che gli viene proposto dall'oggetto o dall'evento artistico.

Il radicato parallelismo tra arte della recitazione e arte oratoria si va d'altro canto attenuando, e l'arte dell'attore acquista una propria indipendenza e una specifica identità². L'attore non «dice» semplicemente il testo;

¹ Ricordiamo, fra le più importanti opere sulla teoria della recitazione, che alimentano la riflessione su questo tema e che danno il via a una vasta produzione di trattati sull'arte dell'attore, di Andrea Perrucci, *Dell'arte rappresentativa, premeditata e all'improvviso* (1699), di Jean Léonor Le Gallois de Grimarest, *L'art du récitationif* (1707), di Charles Gildon, *The life of Mr. Thomas Betterton* (1710) e infine di Franciscus Lang, *Dissertatio de actione scenica* (1727).

² Si veda a questo proposito il saggio di C. Vicentini, *Du Bos e la recitazione teatrale*, in L. Russo, *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, Palermo, Aesthetica (Supplementa), 2005.

egli è *actor*, colui che conduce, che guida l'intreccio di una storia e *ci* guida attraverso di esso. L'attore è colui che impersona in maniera convincente un ruolo, che utilizza la ricchezza espressiva della voce e del gesto per dare vita a una gamma di personaggi anche completamente diversi fra loro³. La particolarità di una tale attitudine alla *performance* implica naturalmente il fatto che l'attore è in un certo senso una persona speciale. Esistono disposizioni naturali che permettono ad alcuni di eccellere in quest'arte. Ma questa dote, questo talento, deve trovare nutrimento attraverso un allenamento tecnico, indispensabile per dare struttura, stabilità ed equilibrio alle prove attoriali.

Du Bos dedica al teatro alcune sezioni della prima parte delle sue *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*⁴, pubblicate per la prima volta nel 1719; la terza parte, inserita nell'edizione del 1733, tratta specificamente le rappresentazioni degli antichi e è un altro luogo deputato all'analisi della dimensione teatrale. Le *Réflexions* dubosiane rappresentano uno fra i più importanti momenti di elaborazione e di puntualizzazione delle idee, delle concezioni e delle teorie, tradizionali ed emergenti, che interessano l'universo delle arti tra la fine del Seicento e gli inizi del Settecento. Una delle tematiche principali, anzi, per meglio dire, il tema portante su cui si sviluppa l'intero discorso dubosiano, è quello riguardante il ruolo specifico dell'arte all'interno della dinamica passionale. Ogni manifestazione artistica degna di questo nome suscita, in chi si accosta a essa, passioni – Du Bos le chiama «artificiali» – che hanno la stessa carica dirompente di quelle provate in occasione di accadimenti reali, senza però provocare sul soggetto fruitore gli effetti di destabilizzazione causati da queste ultime⁵.

³ Siamo pur sempre però in un'epoca in cui l'attore di solito si specializza in ruoli più confacenti alla sua personalità, e in cui inoltre esiste un convenzionalismo scenico che non permette una ricchezza di sfumature quale si avrà in tempi successivi. Sarà David Garrick, nella seconda metà del Settecento, a dare il via a un processo di rinnovamento delle tecniche di studio e di costruzione del personaggio, raggiungendo altissimi livelli di versatilità interpretativa.

⁴ J.-B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi, prefazione di E. Franzini, cura delle fonti antiche di M. Gioseffi, Palermo, Aesthetica, 2005 (tr. it. dell'edizione Pissot, 1770, nella riproduzione anastatica Slatkine, Genève, 1967).

⁵ Come sottolinea Maddalena Mazzocut-Mis, riferendosi alla tematica dubosiana delle passioni: «Le passioni reali hanno dunque un unico inconveniente: lasciano l'amaro in bocca, tendono a prolungare il dolore e quindi a prostrare l'animo che invece ha bisogno di essere eccitato senza conseguenze. L'arte crea esseri di 'nuova natura', cioè fantastici, legati al mondo del 'come se' in modo che sappiano far piangere senza dispiacerci. L'eccitazione prodotta dall'illusione è senza conseguenze. Si tratta di un'impressione di seconda natura rispetto a quella causata direttamente dall'oggetto e, proprio perché non raggiunge

Noi dominiamo le emozioni provocate dalla fruizione artistica perché tali emozioni sono come filtrate attraverso i meccanismi della *fiction*; l'imitazione dell'evento reale produce una copia della passione che l'evento stesso avrebbe ingenerato. L'emozione è quindi artificiale, poiché la viviamo intensamente senza il rischio di esserne travolti, come accade invece con le passioni reali.

Una morte come quella di Fedra, una giovane principessa in punto di morte tra orribili convulsioni, che si accusa degli atroci crimini per i quali si è punita con il veleno, sarebbe un oggetto da fuggire. Passerebbero molti giorni prima di poterci distogliere dalle idee cupe e funeste che un simile spettacolo non mancherebbe di imprimere nella nostra immaginazione. La tragedia di Racine, che presenta l'imitazione di quest'avvenimento, ci commuove e ci colpisce senza lasciare in noi il seme di una tristezza duratura. Gioiamo della nostra emozione senza il timore che duri troppo a lungo. L'opera di Racine provoca il pianto senza rattristare realmente; l'afflizione tocca, per così dire, solo superficialmente il nostro cuore e sentiamo chiaramente che le lacrime cesseranno al termine della rappresentazione dell'ingegnosa finzione che le fa scorrere.



'la ragione' ma 'colpisce vivamente solo l'anima sensitiva, essa svanisce subito' e non ha nessuna conseguenza negativa duratura» (M. Mazzocut-Mis, *Il senso del limite. Il dolore, l'eccesso, l'osceno*, Milano, Le Monnier, 2009, p. 57).

⁶ J.-B. Du Bos, *Riflessioni critiche* cit., pp. 45-46.

2.

EDOARDO FERRAVILLA E LA SCENA DIALETTALE MILANESE

di Camilla Guaita

La figura di Edoardo Ferravilla, sino a ora non sufficientemente valorizzata negli studi, presenta caratteri di spiccato interesse all'interno della tradizione milanese del teatro in dialetto che, nella seconda metà del diciannovesimo secolo, conosce momenti di intensa vitalità per merito, in special modo, di Cletto Arrighi¹. Da questi incoraggiato e sostenuto, Ferravilla si accosta al Teatro Milanese nel 1870, ricoprendo il ruolo di *amoroso*², poco congeniale alle sue misure artistiche benché adatto alla sua presenza fisica. La scarsa predisposizione nei confronti della parte assegnatagli dal capocomico non consente a Ferravilla di mettersi in evidenza all'interno della compagine attorale, e così avviene per i primi due anni di lavoro, fino

¹ L'Accademia del Teatro Milanese è fondata da Pietro, Luigi e Cesare Tanzi nell'aprile del 1869, e Arrighi vi entra come drammaturgo e organizzatore di spettacoli. Il gruppo si compone di soci dilettanti e si propone lo scopo di promuovere un nuovo repertorio teatrale in dialetto capace di prendere le distanze dalla coeva produzione francese dominante in traduzione sulle scene del nostro paese. Fra i giovani autori rappresentati nella prima fase occorre ricordare Camillo Cima, Giacomo Bonzanini, Giovanni Duroni e Cesare Tanzi. All'epoca del debutto di Ferravilla l'Accademia ha sede nel Padiglione Bon-signori (prima denominato Sala Cattaneo), una ex sala da ballo in Corso Vittorio Emanuele. Per una panoramica completa sulla vicenda del Teatro Milanese si veda il bel volume di Giovanni Acerboni, *Cletto Arrighi e il Teatro Milanese (1869-1876)*, Roma, Bulzoni, 1998. Di sicuro interesse anche il recentissimo contributo di Silvia Morgana, *Dialetto e lingua nel teatro milanese di Edoardo Ferravilla*, in AA.VV., *Studi sul teatro in Europa in onore di Mariangela Mazzocchi Doglio*, a cura di P. Bosisio, Roma, Bulzoni, in corso di stampa.

² Arrighi sottolinea, fino dal primo incontro con Ferravilla: «Lu el dev reussi el vero tipo d'amoròs» (R. Sacchetti, *Ferravilla parla della sua vita, della sua arte, del suo teatro*, Milano, SEI, 1911, p. 28). L'esordio del giovane attore sulle scene del Teatro Milanese è inaspettato e casuale, occasionato dalla necessità di sostituire l'interprete di Gervasin ne *Il barbett de Boffalora*, un *vaudeville* in quattro atti basato su *La cagnotte* di Eugène Labiche e volto in libera versione dialettale dallo stesso Arrighi.

a quando, cioè, il caso non gli fornisce la possibilità di dare vita alla sua prima caratterizzazione comica, Pedrin Bustelli.

Nel 1872³ Arrighi – trovandosi nell’urgenza di irrobustire la propria commedia *Nodar e perucchée* – decide di affidare proprio a Ferravilla la responsabilità dell’intervento drammaturgico, così frequente all’epoca nell’elaborazione dei testi da includere in repertorio. Nelle sue memorie l’attore ricorda l’episodio attribuendo a se medesimo il merito di avere intuito la necessità di riscrivere e ampliare la parte dell’apprendista di studio Pedrin che, nella versione originale di Arrighi, constava di due sole apparizioni. Assunte in scena le sembianze di un giovane sgraziato e lievemente curvo, abbigliato con pantaloni che, troppo ampi per la sua corporatura, accentuano la goffaggine della figura, Ferravilla interpreta magistralmente il carattere conseguendo uno straordinario successo.

Ciò lo incoraggia a proseguire sulla strada della scrittura drammaturgica, ritornando in seguito al medesimo personaggio in tre nuove commedie intitolate *El sur Pedrin in quarella*, *El sur Pedrin ai bagn* e *El sur Pedrin in conversazion*⁴. Occorre, tuttavia, notare come l’attività drammaturgica dispiegata da Ferravilla, benché prolungata nel tempo e piuttosto intensa (soprattutto nei primi anni di collaborazione con Righetti), non conduca alla produzione di un *corpus* dotato di significative qualità⁵ a causa delle condizioni in cui essa si viene sviluppando. Il mercato impone, infatti, alla compagnia la necessità di proporre continue novità di repertorio per sostenere con la curiosità l’afflusso di un pubblico non troppo numeroso in quanto coincidente in sostanza con la sola borghesia cittadina, nell’ov-

³ Nel corso del medesimo anno fa il suo ingresso in compagnia Edoardo Giraud, il quale, con il ruolo di generico, sarà per numerosi anni il più fedele compagno di Ferravilla sulle scene.

⁴ Tale ultimo testo è rimasto inedito sino al 2007, quando è stato pubblicato per la cura di Alberto Bentoglio nel volume E. Ferravilla, *On agent teatral, El sur Pedrin in conversazion, Ona lezion a gratis. Tre scherzi comici*, a cura di A. Bentoglio, Pesaro, Metauro, 2007.

⁵ Le commedie ferravilliane sono di misura variabile dall’atto unico ai quattro atti; fra esse si annoverano anche una scena a soggetto e una *bosinada*, quest’ultima composizione satirica in versi tipica della letteratura dialettale lombarda e piemontese. Tali composizioni comprendevano senza dubbio un arricchimento mediante scene a soggetto, ma si presentavano tuttavia redatte in modo completo, con un rispetto dei passaggi logici essenziali per la piena comprensione dell’intreccio. Più difficile appare cogliere sulla carta l’efficacia comica delle commedie, che si nutrivano, nel caso di Ferravilla, di un insieme fortemente coeso di codici fra i quali l’espressione verbale ricopriva un ruolo essenziale, ma non preponderante. Scarso ausilio, da questo punto di vista, offrono anche le indicazioni didascaliche, che si presentano succinte e volte a indicare, in maniera quasi esclusiva, le ambientazioni dell’azione e i luoghi stabiliti per le parti a soggetto.

via improbabilità di esportare l'attività in dialetto attraverso lo strumento della *tournée*. Composti in fretta e senza troppa cura per l'aspetto formale, pensati sulla scorta di esigenze esclusivamente sceniche, i testi di Ferravilla meritano solo in qualche caso l'onore della stampa, esaurendo il proprio interesse nella rappresentazione cui sono sino dal concepimento destinati. In sintonia con l'occasione che aveva fornito lo spunto per la prima esperienza, la produzione drammaturgica si viene, dunque, configurando per Ferravilla come mero supporto a un magistero artistico che si manifesta appieno sul palcoscenico: tale funzione ausiliaria del testo, concepito come una sorta di traliccio per la libera espansione dell'interpretazione attorale, spiega la sveltezza persino trascurata con cui le commedie vengono composte nonché la frequente assenza di un'autentica originalità, spesso inficiata da rapporti anche assai immediati di mutuazione dalla coeva produzione brillante in lingua francese⁶.

Ne *El sur Pedrin in quarella*⁷, rappresentato nel dicembre del 1872, Ferravilla si cimenta con una struttura in quattro atti, per lui inusuale avendo egli preferito – nelle opere precedenti – la misura dell'atto unico⁸, capace di offrire all'attore la possibilità di costruire tutta l'azione intorno al personaggio protagonista, mettendone in luce, fino dalle prime battute, i caratteri essenziali. Costituendo una forma drammaturgica di più ampio respiro, Ferravilla si vede costretto a dilatare la vicenda, appesantendola con complicazioni accessorie che ne rendono poco perspicuo lo svolgimento. Il primo atto si compone di un grande numero di scene superflue, di cui alcune brevissime e dotate di esclusiva finalità interlocutoria, inserite al solo scopo di consentire l'entrata di personaggi marginali creati per movimentare artatamente il ritmo della commedia. Più equilibrati appaiono gli atti centrali, e il secondo in particolare, nel quale la figura di Pedrin si delinea con evidenza attraverso il dialogo con la donna di cui il ragazzo è invaghito. Ferravilla impiega con sapiente disinvoltura il linguaggio tipico della letteratura amorosa, che, sfruttato con proprietà dagli altri personaggi maschili, cambia di segno, rovesciandosi nel ridicolo, quando è Pedrin a cimentarsi con esso. Il corteggiamento, buffo e ingenuo, posto in essere dal

⁶ I rapporti con la drammaturgia francese si rivelano, in realtà, complessi e articolati. La dipendenza delle opere dialettali dalle fonti francofone non può essere ricondotta a un unico modello, configurandosi talora come mera traduzione dell'originale in vernacolo, talaltra quale libero adattamento linguistico o addirittura come *contaminatio* di più opere da cui deriva un prodotto di peculiare, benché innegabile, originalità.

⁷ E. Ferravilla, *El sur Pedrin in quarella*, Milano, Barbini, 1875.

⁸ La prima commedia edita di Ferravilla è *Vun che vâ e l'alter che ven* (Milano, Barbini, 1874), seguita da *La vendetta d'ona serva* (Milano, Barbini, 1874).

giovane fa emergere la di lui inadeguatezza, che non si manifesta attraverso l'ignoranza dei moduli di comportamento opportuni, ma nell'incapacità di applicarli nella maniera conveniente:

- GIULIETTA: Donca la mia donna la m'ha ditt che l'aveva bisogn de par-lamm?
PEDRIN: Sì signora. Voreva ciamagh se ... Mi ... Le ... Ei che la disa: mi dopodoman voo ... Cioè no che bestia ...
GIULIETTA: Chi, mi?
PEDRIN: No, no mi. Madona, quand sont denanz a lee sbaglio sempre.
GIULIETTA: Eh diavol, ghe metti così sudizion?
PEDRIN: Ei la sà cossa l'è lee? Sirena incantatrice.
GIULIETTA: Oh, oh, el se slancia. Ma lù donca l'ha propri decis de famm la cort?
PEDRIN: (non sapendo cosa dire, esclama) Adorabile Giulietta, tu sei molto bella e netta.
GIULIETTA: Cosse l'ha ditt?
PEDRIN: (confuso) Nient, nient.⁹

Muovendo dal convincimento che la scrittura del testo non si ponga, nel caso di Ferravilla, obiettivi artistici autonomi, bensì svolga intenzionalmente funzione ancillare nei confronti della *performance* alla quale fornisce il supporto, occorre notare come l'autore costruisca *ad hoc* situazioni volte a favorire da un lato la caratterizzazione della macchietta da parte dell'interprete, dall'altro l'identificazione del pubblico che, piuttosto omogeneo al suo interno, coincide in gran parte con la piccola e media borghesia del capoluogo lombardo. Proprio per tale motivo, ai genitori di Pedrin sono riservate due intere scene che, affatto superflue dal punto di vista dell'economia generale della vicenda e ininfluenti ai fini del suo svolgimento, risultano utili per stabilire un rapporto con gli spettatori che possono trovare, nei brevi cammei di vita meneghina, numerosi punti di contatto con la propria esperienza personale:

- DOMENICH BUSTELLI: Dimm un poo Racheloeu. Num emm propri de mar-scì in casa tutt el santo ann?
RACHELLA BUSTELLI: Perché?
DOMENICH: Perché a vess el sabat grass e andà manca on poo a sorà i verz, la me par minga giusta.
RACHELLA: Sì, bravo, con quij quatter de cor.

⁹ E. Ferravilla, *El sur Pedrin in quarella*, in AA.VV., *Teatro milanese*, a cura di O. Vergani e F. Rosti, Parma, Guanda, 1958, vol. I, p. 222.

- DOMENICH: Cosse me n'importa mai a mi di quatter de cor. Per andà a fa ona passeggiada e beven on bicer ghe voeur minga on milion. (va a sedersi vicino) Vestisset che vemm, eh?
- RACHELLA: Te voeu lassà in casa i fioeu de per lor?
- DOMENICH: Te ghe paura che mi roben, forsi?
- RACHELLA: No, ma ...
- DOMENICH: (accarezzandola) Schisciona.
- RACHELLA: Andemm, sta savi.
- DOMENICH: Eh, hoo nanca de podé fatt ona carezza?
- RACHELLA: Sì, ma speccia quand semm de per nun.¹⁰

Di poco posteriore si può ritenere – pur in assenza di una data certa di composizione¹¹ – la successiva commedia con protagonista lo sciocco giovanotto: *El sur Pedrin ai bagn*¹². La maggiore esperienza drammaturgica che si coglie alla lettura del testo consente di ipotizzare che, in vista dell'edizione, Ferravilla abbia riveduto e trasformato un canovaccio precedentemente utilizzato per una scena a soggetto. La vicenda ruota intorno ai passatempi galanti di Pedrin, in villeggiatura sulla riviera ligure. La struttura tipica delle commedie brillanti – costituita da una breve presentazione della situazione e dei personaggi, cui segue un intreccio di immediata perpicuità e rapido sviluppo dipanato attraverso scene sintetiche e dialoghi incalzanti – sembra qui perfettamente dominata dall'autore, padrone anche delle capacità necessarie a disegnare fin dal testo il personaggio protagonista nella sua complessità scenica oltre che psicologica. Una maggiore efficacia è assicurata a tal fine dalla misura dell'atto unico di cui Ferravilla torna ad avvalersi, con il vantaggio di vedere limitate le sbavature rilevate nella commedia precedente.

Come acutamente osserva Renato Simoni, la genesi dei personaggi ferravilliani non si svolge al tavolo del drammaturgo, ma sempre e comunque attraverso l'esperienza diretta dell'attore in scena, che solo in un secondo momento si condensa nella parola scritta:

Ferravilla non creò mai di getto e di proposito un tipo. Lo visse. Cominciava a intuirlo e a sbizzzarlo alle prove; lo assaggiava, lo pesava, lo ascoltava. Lo portava sempre alla ribalta immaturo. I suoi personaggi imparavano a parlare a poco a poco, di giorno in giorno, come i bambini. Partivano dal balbet-

¹⁰ *Ivi*, p. 229.

¹¹ Non sembra possibile reperire neppure la data di prima rappresentazione della commedia, per la datazione della quale, dunque, si pone quale unico riferimento l'*editio princeps*, comparsa a Milano, presso l'editore Barbini, nel 1886.

¹² Per l'ultima commedia della serie, *El sur Pedrin in conversazion*, si veda l'ampia introduzione di Alberto Bentoglio al volume citato.

tamento, indugiavano intorno a qualche monosillabo finché la parola vera, la migliore, la più significativa, la più diretta, l'unica, usciva, non dalla bocca, ma, si può dire, dalla coscienza dell'attore, che non era più l'interprete del personaggio, ma s'era tramutato nel personaggio vero e proprio. Quella parola non si mutava più. Gli anni passavano ed essa restava. Ed era tanto vera e illuminante che non invecchiava mai. Ripetuta migliaia di volte, davanti agli stessi pubblici, rimaneva sempre nuova, con tutta la sua vivacità fresca, con tutta la sua potenza effusiva.¹³

Ferravilla medesimo, d'altronde, così identifica il suo obiettivo artistico:

Essere, quanto più riesca possibile, vero: ecco il merito maggiore di un attore o di un'attrice che si rispettino.¹⁴

Il grande successo conseguito dall'attore sulle scene meneghine, a fare data dal 1872 circa, produce, nel volgere di brevi anni, l'abbandono del Teatro Milanese da parte di Cletto Arrighi¹⁵, di tale formazione animatore e impresario fin dalle origini. Ne diviene direttore artistico lo stesso Ferravilla, il cui cognome entra in ditta insieme a quelli di Giraud e Sbodio.

Il debutto avviene presso il teatro Cressoni di Como, una piccola sala che, proprio perché decentrata, costituisce un agevole banco di prova per la rinnovata compagnia, al di fuori del naturale circuito milanese e lontano

¹³ R. Simoni, *Ritratti*, Milano, Alpes, 1923, pp. 125-126.

¹⁴ R. Sacchetti, *Ferravilla parla della sua vita, della sua arte, del suo teatro* cit., p. 110. La critica – nella persona di Giulio Piccini, che si firma Jarro – rileva parimenti: «Egli proferisce una frase, una frase comunissima, che molti e molti attori potrebbero dire, senza cavarne il più piccolo effetto. Ma, quando egli la dice, il pubblico ride, perché, sin dal principio della commedia, egli vi ha messo dinanzi agli occhi il personaggio qual è, quale dev'essere, in carne ed ossa, non si è mai dimenticato un istante ... La sua truccatura è mirabile, il gesto è adattato al personaggio, l'intonazione della voce è speciale ... Il riso del pubblico nasce nel vedere la verità riprodotta con tanta maestria da lasciar quasi perplessi se quello che vediamo sia finzione, o verità» (Jarro, *Sul palcoscenico e in platea*, Firenze, Paggi, 1893, pp. 186-187).

¹⁵ Consapevole del fatto che l'allontanamento di Arrighi dalla compagnia nel momento in cui essa iniziava a raccogliere ampi consensi sarebbe potuto apparire una scelta umanamente discutibile, Ferravilla sorvola sull'episodio nel suo racconto autobiografico, limitandosi ad affermare che il «povero Righetti» aveva un «cervello [...] mal ridotto» (R. Sacchetti, *Ferravilla parla della sua vita, della sua arte, del suo teatro* cit., p. 56). Egli avverte anche che gli attori principali della società accarezzavano «l'idea di sciogliersi dagli impegni col Righetti» (*ivi*, p. 57). Motivazioni più convincenti paiono quelle portate da Severino Pagani: «Nell'amministrazione egli era un disordinato: giocatore sfrenato, consumava in una sera gl'incassi di un'intera settimana, lasciando senza paga i suoi attori. Questi gli si ribellarono e nel 1876 lo estromisero da quel teatro, che egli in un primo tempo aveva portato all'onore di ribalta stabile» (*Enciclopedia dello spettacolo* fondata da S. D'Amico, Roma, UNEDI, 1975, s.v. Cletto Arrighi, vol. I, p. 970).

dagli spettatori che ne seguono fedelmente le produzioni. Dopo l'esordio a Milano, avvenuto nel mese di aprile presso il teatro Fossati, la compagnia rientra nella sua sede abituale, ove il primattore riscuote consensi di pubblico e critica ognora crescenti.

La prima commedia firmata da Ferravilla e messa in scena dopo l'allontanamento di Arrighi dalla compagnia è *I difetti del sur Tapa*¹⁶, rappresentata presso il Teatro Milanese. Non si tratta di un testo dotato di meriti artistici e letterari: articolato in due atti, al di fuori dunque delle consuetudini dell'autore, esso è incentrato sulla macchietta di Timoleone Tapa, un anziano brontolone, destinata a effimera fortuna nel repertorio della società dialettale. L'inesperienza drammaturgica induce Ferravilla ad addensare un numero eccessivo di eventi che complicano inutilmente l'intreccio senza fornire all'interprete, come avverrà in opere successive, gli spazi necessari a una piena espressione dei suoi straordinari mezzi comici.

La scomparsa improvvisa dell'amministratore di compagnia Giuseppe Telamoni, avvenuta nel 1877, convince Ferravilla ad assumerne le funzioni che, assommandosi a quelle di primo attore e direttore artistico, ne fanno anche ufficialmente il capocomico della compagnia¹⁷. Nel medesimo periodo la ditta modifica il suo nome per l'ingresso di Emma Ivon come prima attrice: la Ferravilla-Ivon-Sbodio-Giraud continuerà a operare per un ventennio, svolgendo efficacemente il compito di diffondere il teatro in dialetto milanese sul territorio nazionale. Sotto la direzione di Ferravilla, infatti, la compagnia abbandona le *tournées* nella sola Italia settentrionale per affrontare un più vasto circuito esteso anche al meridione, ove consegue un immediato e fortunato riscontro.

La prima commedia composta dall'attore e destinata a ottenere un duraturo successo è *L'opera del maester Pastizza*¹⁸, rappresentata per la prima volta nel novembre 1877:

¹⁶ E. Ferravilla, *I difetti del sur Tapa*, Milano, Barbini, 1876.

¹⁷ L'assunzione di una responsabilità, tanto gravosa per un uomo ancora giovane, come la gestione e l'amministrazione di una compagnia comica numerosa, è facilitata dalla situazione personale di privilegio in cui si trova Ferravilla: egli è figlio naturale del marchese Filippo Villani, il quale, pur preferendo non riconoscere il bambino nato dalla relazione con la cantante Maria Luigia Ferravilla, rimane fino alla morte, avvenuta nel 1887, una presenza affettuosa e costante al fianco di Edoardo. Nella circostanza specifica della nomina a capocomico, il marchese mette a disposizione del giovane una copertura finanziaria cui attingere in caso di necessità, elemento di garanzia assai tranquillizzante seppure mai impiegato dalla compagnia cui la proverbiale prosperità frutterà dalla stampa il lusinghiero soprannome di *creasoldi*.

¹⁸ E. Ferravilla, *L'opera del maester Pastizza*, Milano, Barbini, 1880.

Il maestro Pastizza ebbe una nascita curiosa. Un buon violinista, certo Reduzzi, che teneva un posto onorevole nelle orchestre, aveva avuto l'idea di un lavoro in cui il protagonista non voleva saperne di musica e solo si acconciava a subirla come condizione *sine qua non* per dar marito alla figlia. La commedia, che partiva da uno spunto comunissimo, me ne fece pensare un'altra in cui la trama fosse su per giù la stessa, ma il personaggio principale avesse la mania, anziché l'orrore, della musica. E di qui nacque *El maester Pastizza*. È sottinteso che la scena al piano fu improvvisata e, dopo tre o quattro sere, fissata definitivamente.¹⁹

La commedia, nata da un processo di fissazione nel testo scritto di materiali scaturiti dal lavoro di scena, trova i motivi del suo successo nella puntuale aderenza a un canone tipico del teatro in dialetto, mutuato dall'esempio di origine francese del *vaudeville*. Seguendo l'esempio dell'Arrighi del *Barchett de Boffalora*, anche Ferravilla sceglie di interpolare parti cantate a quelle recitate, mettendo a frutto in maniera sostanziosa l'apporto della musica. Anche di quest'ultima egli si fa autore, non delegando ad altri neppure la composizione degli intermezzi che, pur nella ricercata semplicità, rivelano in lui una certa perizia nell'impiego di strumenti retorici e prosodici.

In una romanza destinata a speciale successo, Pastizza svolge una esilarante parodia del patetismo estenuato ricorrente nei melodrammi contemporanei di second'ordine. L'effetto comico, affidato in gran parte alla interpretazione di Ferravilla, si riesce a intuire anche nei versi:

Ah! Lei chiama pazzie / Dell'arte il sacro amor? / Di tai parole rie / Non sente in cor orror? / Si scosti, io lo ripudio, / Indegno egli è di me, / Vanne dai cieli *ad inferos* / Fra noi distanza v'è. / Ah! dove siete, o martiri / Dell'arte musicale, / Venite qui, schiacciatemi / Quel misero mortale. / Oh! Donizetti, oh! Porpora, / Pedrotti, Paganini, / Oh! Mercadante, oh! Coppola, / Beethoven, Boccherini, / Coccia, Mozart, Vaccai, / Mendelssohn, Bottesini, / Gobatti, Pergolesi, / Meyerbeer, Rossini, / Ponchielli, Cimarosa, / Auber, Petrella, Peri, / Wagner, Azioli, Nini, / Rossi, Aidin, Pacini.²⁰

La commedia riscuote unanimi consensi, apprezzata in particolare per la qualità di un comico lieve, sempre estraneo agli eccessi volgari e grevi caratteristici di tanto teatro in dialetto:

[...] Ferravilla vale non una farsa, non una commedia, ma un poema di schietta, gastigata, potentissima comicità. [...] È assolutamente un artista eccezionale.²¹



¹⁹ R. Sacchetti, *Ferravilla parla della sua vita, della sua arte, del suo teatro* cit., p. 47.

²⁰ E. Ferravilla, *L'opera del maester Pastizza*, in *Il teatro di Edoardo Ferravilla*, Milano, Garzanti, 1961, pp. 141-142.

²¹ Tirascene, *I milanesi hanno piantato il chiodo!*, «Arte drammatica», 5 giugno 1880.

3.

E(STE)TICA ATTORIALE

La drammaterapia tra estetica
ed etica attoriale

di Eva Oggionni*

Molte sono le prospettive attraverso le quali è possibile analizzare lo psicodramma e, più in generale, la teatroterapia. La prospettiva d'elezione, naturalmente, è quella psicologica e psicoterapeutica. Le pagine che seguono si propongono invece di delineare un confronto tra teatro e teatroterapia dal punto di vista risultante dalla combinazione di teoria estetica e teoria etica (intendendo latamente l'etica come morale e «cura morale»¹). L'obiettivo dello scritto è infatti quello di analizzare i principali punti di contatto esistenti tra la pratica del teatro d'arte e quella del teatro arteterapeutico al fine di mostrare alcuni degli interessanti contributi reciproci che i risultati e le caratteristiche dell'uno e dell'altro ambito permettono. In particolare, si tratta di affrontare alcuni aspetti di estetica attoriale sulla base di un confronto tra teatro e teatro-terapia: a cavallo, dunque, tra estetica attoriale ed «etica» attoriale.

È necessario innanzi tutto fornire qualche cenno di storia della drammaterapia e focalizzare l'attenzione su alcuni elementi caratterizzanti. Le origini della *drammaterapia* vengono fatte classicamente risalire ai lavori originali di Jacob Levi Moreno (1889-1974), figura particolare del panorama culturale europeo novecentesco, attivo soprattutto a Vienna negli anni Venti del Novecento e successivamente operante a Beacon (New York), dove nel 1935 fonda una clinica orientata al metodo psicodrammatico

* Borsista della Fondazione Fratelli Confalonieri. Ringrazio Barbara Rivoltella, organizzatrice teatrale, e Manuel Panizza, psicologo teatroterapeuta, per il prezioso aiuto. Tutte le traduzioni, dove non diversamente indicato, sono mie.

¹ Cfr. in proposito, per esempio, M. Muret, *Les arts-thérapies*, Paris, Retz, 1983 (tr. it. *Arte-terapia*, Milano, Red, 2005, pp. 51-53).

di sua creazione, nonché il primo teatro psicodrammatico². Il lavoro di Moreno è caratterizzato, nei contenuti come nei modi, da spontaneità e creatività. Moreno pubblica autonomamente i propri scritti sulle teorie che viene elaborando (drammaterapia, gruppoterapia e sociometria) senza curarsi, così, di assicurare ai propri studi un'adeguata divulgazione scientifica. Anche per questo motivo, le sue innovazioni e l'applicazione dei suoi metodi non hanno dato origine a una scuola organica³; la drammaterapia si sviluppa soprattutto a partire dagli anni Quaranta del Novecento seguendo linee fra loro diverse, in conformità con i diversi ambiti analitici o psicoterapeutici nei quali si inserisce. Vanno ricordati allora lo psicodramma francese di René Diatkine, Serge Lebovici, Evelyne Kestemberg e Jean Gillibert (psicodramma analitico *individuale*, relativamente al quale i suoi autori affermano categoricamente: «[...] lo psicodramma è un teatro senz'arte», «[...] il contenuto di questo discorso [del discorso psicodrammatico] non è comunicabile a terzi: lo psicodramma non è un'arte»⁴); lo psicodramma *jungbiano*, elaborato negli anni Settanta da Helmut ed Ellynor Barz, che nel 1991 fondano l'Istituto per lo Psicodramma di Zurigo⁵; lo psicodramma *triadico* di Anne Ancelin Schützenberger, Hilarion Petzold e Andreas Ploeger⁶ e più in generale le varie tecniche psicologiche di *role playing*⁷.

Le differenze fondamentali esistenti fra i diversi orientamenti citati vanno ricondotte naturalmente alle impostazioni psicologiche e teoriche da cui hanno origine. In questa sede, interessa soprattutto sottolineare come tali differenze fondamentali consistano nella variazione degli elementi costitutivi e centrali dello psicodramma classico: la funzione e le caratteristiche del palcoscenico, la concezione dell'attore o degli attori, quella del conduttore

² Cfr. per esempio A. Haan, *Kreatives Erleben im Psychodrama. Zum Kreativitätskonzept in der Psychotherapie*, Wiesbaden, Deutscher Universitätsverlag, 1992, p. 53. All'esperienza di Moreno fanno seguito i lavori dei numerosi allievi e collaboratori, in primo luogo della compagna Zerka Toeman. Cfr. in proposito R. Massagrando, *Lo psicodramma. La terapia teatrale come risoluzione del conflitto psichico*, Milano, Xenia, 2000, pp. 34-35.

³ Cfr. per esempio B. Schmidt, *Psychodrama*, in W. Arnold, H.J. Eysenck, R. Meili (Hrsg.), *Lexikon der Psychologie*, Freiburg im Breisgau, Herder, 1980², p. 1726.

⁴ Diatkine e Gillibert citati liberamente in M. Muret, *Les arts-thérapies* cit., p. 143; R. Massagrando, *Lo psicodramma. La terapia teatrale come risoluzione del conflitto psichico* cit., p. 36.

⁵ Cfr. M. Gasseau, *Moreno e Jung: la pratica dello psicodramma e la psicologia analitica*, in M. Gasseau, G. Gasca (a cura di), *Lo psicodramma jungbiano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 15.

⁶ Cfr. B. Schmidt, *Psychodrama* cit., pp. 1725-1728; R. Massagrando, *Lo psicodramma. La terapia teatrale come risoluzione del conflitto psichico* cit., pp. 49-50.

⁷ Per una panoramica sintetica ma completa cfr. per esempio *ivi*, pp. 32-37.

terapeuta (o regista), degli Io ausiliari e del pubblico⁸. Il terapeuta può essere allora più o meno attivo e partecipante, osservativo⁹; l'attore e gli Io ausiliari (fra i quali vi possono essere o meno anche dei terapeuti) mettono in scena ciascuno se stesso in momenti differenti oppure insieme di volta in volta il dramma di un singolo, oppure, ancora, realizzano un'esperienza terapeutica di gruppo, strutturabile a sua volta secondo differenti metodi (a un estremo di tali variazioni si trova la tecnica del *playback theater*, elaborata negli anni Settanta da Jonathan Fox, secondo la quale un'*équipe* di «terapeuti»-attori improvvisa una *performance* teatrale sulla base del racconto fornito da un narratore scelto tra il pubblico¹⁰); inoltre, il palcoscenico può avere le caratteristiche del teatro moderno tradizionale (con gli spettatori disposti in file e rivolti a una scena rialzata), il quale, nelle differenti forme di teatroterapia, può venire più o meno rielaborato, fino a portare la scena al centro dell'attenzione di un anfiteatro di spettatori oppure fino a essere costituito «semplicemente» da una stanza dall'arredamento e dall'illuminazione neutri, nella quale il gruppo psicoterapeutico si muove ed esercita liberamente¹¹; del pubblico possono infine fare parte gli spettatori «tradizionali» (quando lo spettacolo psicodrammatico viene portato in scena) così come i partecipanti attivi alla tecnica psicodrammatica stessa, nonché i terapeuti-osservatori¹².

Non è possibile riassumere esaustivamente in poche righe quali siano gli scopi e gli obiettivi delle pratiche psicodrammatiche. Secondo una for-

⁸ Cfr. per esempio A. Haan, *Kreatives Erleben im Psychodrama. Zum Kreativitätskonzept in der Psychotherapie* cit., pp. 65-69; R. Massagranti, *Lo psicodramma. La terapia teatrale come risoluzione del conflitto psichico* cit., pp. 19-24.

⁹ Cfr. F. Perussia, *Regia psicotecnica*, Milano, Guerini, 2004, pp. 63-65.

¹⁰ Cfr. R. Massagranti, *Lo psicodramma. La terapia teatrale come risoluzione del conflitto psichico* cit., p. 98.

¹¹ Per quest'ultimo tipo di *setting* cfr. W. Orioli, *Teatroterapia. Prevenzione, educazione e riabilitazione*, Gardolo, Centro Studi Erickson, 2007, pp. 53, 57, 59, 71.

¹² Alcuni ulteriori elementi di differenziazione possono essere (B. Schmidt, *Psychodrama* cit., p. 1727): il diverso obiettivo sul quale la drammaterapia viene focalizzata, vale a dire il singolo, il gruppo o il tema affrontato (come per esempio nel caso del teatro su ricetta, cfr. *infra*, note 18 e 34) e le diverse tecniche scelte (per esempio l'uso del monologo; delle tecniche moreniane dell'inversione di ruolo, dello specchio e del doppio; l'utilizzo di metodi differenti di attivazione o *training* [per il *training* pre-espressivo cfr. W. Orioli, *Teatroterapia. Prevenzione, educazione e riabilitazione* cit., pp. 17-18, 24-27]; della pantomima; di maschere e pupazzi di diverso tipo, anche costruiti dagli attori stessi). Infine (se pur all'interno di un elenco provvisorio e introduttivo), a livello clinico, come ricorda R. Massagranti, *Lo psicodramma. La terapia teatrale come risoluzione del conflitto psichico* cit., p. 34, il tipo di interpretazione fornita può essere riferita al singolo o al gruppo, diretta o indiretta. Per un analogo elenco di elementi, cfr. A. Haan, *Kreatives Erleben im Psychodrama. Zum Kreativitätskonzept in der Psychotherapie* cit., p. 53.

mulazione di Alexandra Haan, lo psicodramma moreniano è «un metodo per sondare le verità dell'animo *attraverso l'azione*»¹³. Allo stesso modo, tratteggiando le linee essenziali seguite dal Teatro Attuale, Felice Perussia ricorda che «in greco, secondo Aristotele, agire è: *dran*; mentre il suo realizzarsi in atto è: *dramma*»¹⁴. Inoltre, così si esprime Grete Leutz, «lo psicodramma è la rappresentazione scenica spontanea di conflitti interpersonali e intrapsichici, allo scopo di renderli visibili, nuovamente vivibili e *modificabili* nel setting terapeutico»¹⁵. In particolare, la strutturazione degli elementi psicodrammatici elencati (palcoscenico, ruolo e funzioni degli attori, del regista, degli Io ausiliari e del pubblico) concorre a realizzare questi obiettivi. Vediamo come.

L'idea originale di palcoscenico psicodrammatico si combina con le particolari concezioni in senso lato filosofiche di Moreno. La scena è circolare e è suddivisa in quattro livelli, creati attraverso tre gradini e un balcone sopraelevato. Il primo livello è costituito da una semplice pedana sopraelevata, in modo tale che gli «spettatori» abbiano costantemente libero accesso alla scena e in modo tale che l'ambiente in cui si svolge la recitazione sia quanto più possibile libero e mobile. Ciò si riflette sulla condizione emotiva dei partecipanti allo psicodramma, stimolandone la creatività e la capacità di concepirsi come autentici e indipendenti rispetto ai condizionamenti della vita «reale», alla scoperta di un «vero» sé¹⁶. Il secondo e il terzo gradino rendono mobile lo spazio recitativo stesso (scendere e salire dal palco o sedersi ai suoi lati: la scena vera e propria si svolge di norma al terzo livello), mentre il quarto livello, il balcone semicircolare sovrastante la scena, rappresenta la trascendenza e dunque l'aldilà ma anche il Super-Io e le esperienze fisiche o simboliche che rientrano nell'ambito del salire-scendere-cadere¹⁷.



¹³ *Ivi*, p. 64, corsivo mio.

¹⁴ F. Perussia, *Regia psicotecnica* cit., p. 50.

¹⁵ G. Leutz, E. Engelke, *Psychodrama*, in R.J. Corsini (Hrsg.), *Handbuch der Psychotherapie*, Weinheim, Beltz, 1983, p. 1008, corsivo mio (ed. orig. *Handbook of innovative psychotherapies*, New York, Wiley, 1981).

¹⁶ Cfr. in proposito W. Orioli, *Teatroterapia. Prevenzione, educazione e riabilitazione* cit., p. 19 e F. Perussia, *Regia psicotecnica* cit., p. 55: «[...] i resoconti riportati sulle riviste scientifiche, così come quelli riportati sulle scene teatrali, danno [...] luogo, con una certa frequenza, a critiche del tipo: la condizione che avete realizzato è troppo artificiale e tirata per i capelli; le cose, in effetti, non stanno così nella realtà e comunque non per tutti; queste cose succedono soltanto qui o solo per questo genere di persone ecc. Ma entrambi amano, per orgogliosamente ribattere a tali critiche immeritate, concludere il dibattito rifacendosi alle parole della Irma di Genet: 'ora dovete andare a casa, dove ogni cosa – potete essere ben sicuri – sarà ancora più falsa che qui'».

¹⁷ Cfr. per esempio A. Haan, *Kreatives Erleben im Psychodrama. Zum Kreativitätskonzept in der Psychotherapie* cit., p. 66.

4.

L'ATTORE: UNA FIGURA CHIASMATICA

*di Chiara Cappelletto**

Il termine «attore» ha diverse accezioni e nelle pieghe del suo significato troviamo rimandi a specifiche pratiche performative: quella del giullare, del *comédien*, del mimo, del ballerino, dell'oratore, della maschera sono solo alcune tra le molte che potremmo ricordare, senza omettere che in diverse epoche storiche, a seconda del tipo di teatro o di spettacolo allestito, l'una ha prevalso sulle altre. Qui intenderò l'attore come messa in scena corporea e sensibile di un personaggio, dal che si ricavano immediatamente due conseguenze tra loro correlate, e che tenterò di indagare. La prima è che l'attore recita una parte che si appoggia o riinvia a un testo scritto. La seconda è che l'azione attoriale mette in atto una relazione che si basa su quattro figure: l'attore con il suo corpo proprio, il personaggio, lo spettatore che si immedesima, il semplice cittadino che va a teatro.

Quanto alla prima, va detto che se la recitazione può includere il testo, in ogni caso lo eccede, nonostante l'uso di intendere il teatro innanzitutto come drammaturgia sia rimasto invalso fino al Novecento, e ancor oggi non è del tutto abbandonato. Tale eccedenza è sensibile, ma di per sé non conduce al conflitto di composizione testuale e azione attoriale, se si distingue con cura la prospettiva di indagine letteraria rivolta al racconto che va rappresentato, al suo contenuto narrativo, dalla qualità sensibile di quanto effettivamente esibito in scena. Gaston Baty in *Le Masque et l'Encensoir: Introduction à une Esthétique du Théâtre* (1926) ha affermato che le parole servono per condurre la mente dello spettatore «dal punto in cui la traduzione plastica cessa d'essere sufficiente, fino alla frontiera di emozioni troppo vaste, troppo imprecise, dove a loro volta esse vengono meno e al di

* Università degli Studi di Milano.

là della quale regnano i suoni»¹. In prima battuta, dunque, discorso e scena non hanno ragione di confliggere perché il piano del senso linguistico dello scritto e quello della sua resa sensibile e sonora sono sufficientemente autonomi, e metterli attivamente in contrasto significa invitare tecniche diverse a pretendere l'autarchia per raggiungere con le proprie sole forze la medesima efficacia. In secondo luogo, le parole, recitate in un modo ogni volta diverso nei diversi allestimenti dello stesso testo, sono parole pronunciate dall'attore, elemento sonoro. Si coglie così la qualità sensibile, propriamente estetica del testo teatrale, che è testo recitato, modulazione vocale.

La stessa figura dell'attore, d'altra parte, si è via via specificata rispetto alla sua capacità di dar corpo alla parola scritta. Troviamo alcune fra le testimonianze più significative della teorizzazione della qualità sensibile della rappresentazione teatrale in quegli scritti solitari che furono d'avanguardia e iniziarono ad affrontare teoricamente la questione. Posizione isolata al suo tempo, e che resterà ignorata a lungo, è quella di François Hédelin d'Aubignac. Mentre ne *L'arte poetica* (1674) Nicolas Boileau-Despréaux conferma, con i suoi prestiti da Aristotele e Orazio, come il teatro sia il testo poetico, per il quale egli delinea una precettistica dello stile, d'Aubignac è l'autore di *La pratique du théâtre* (1657): occorre che l'azione drammatica, considerata vera, si accordi allo spettacolo perché lo spettatore possa goderne con profitto, sebbene l'attore debba recitare come se fosse solo e indipendentemente dal fatto di venire osservato. La rappresentazione comprende gli attori, le scene e gli spettatori stessi e deve servire il dramma. Perché ciò accada, d'Aubignac invita calorosamente l'interprete a scaldarsi i muscoli del corpo e del volto, così da assumere al meglio le posture necessarie a esprimere le emozioni del personaggio, e non fungere da semplice oratore²: il dramma è azione, non lettura. È una posizione che inizierà a diffondersi nel Settecento, secolo cui appartengono i testi principali che testimoniano il legame di attore e oratore ma insieme cominciano a indicare la loro differenza specifica; questa trova il proprio fondamento nella corporeità della recitazione.

Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest nel 1707 scrive *Traité du récitation dans la lecture...*, un lavoro che non manca di determinare l'uso e la funzione di accenti e segni di interpunzione, preoccupandosi però di di-

¹ G. Baty, *Le Masque et l'Encensoir: Introduction à une Esthétique du Théâtre*, préface de M. Brillant, Paris, Bloud & Gay, 1926, p. 211.

² Cfr. F.H. d'Aubignac, *La pratique du théâtre: œuvre très-nécessaire à tous ceux qui veulent s'appliquer à la composition des poèmes dramatiques* [1657], Paris, INALF, 1961, libro IV, cap. I, p. 281.

stinguere l'attore dal declamatore, innanzitutto per la potenza della voce la cui modulazione deve concordare con i sentimenti del personaggio, cosa che non vale necessariamente per l'oratore. Grimarest entra nel dettaglio: è meglio che l'attrice che recita Fedra interrompa i versi con sospiri e lamenti piuttosto che declami alla perfezione tutte le sillabe³. Il gesto, scrive inoltre l'autore, «occorre accordarlo con il tono della voce, così che entrambi esprimano l'azione in modo uguale»⁴. Le posizioni di Grimarest tornano nei saggi dell'inglese Charles Gildon e del gesuita tedesco Franciscus Lang. Nel 1710 in *The Life of Mr. Thomas Betterton* – l'attore che dominò la scena inglese per cinquant'anni dopo la riapertura dei teatri nel 1660 – Gildon, drammaturgo e adattatore, si occupa «dell'azione e dell'eloquio adatti alle aule dei tribunali e dei pulpiti oltre a quelli del teatro»⁵, dedicando però pagine importanti alle regole della recitazione attoriale: «Ciò che l'attore rappresenta è l'Uomo, i suoi caratteri, le maniere e le passioni: a ciò deve conformare ogni azione, deve esprimere perfettamente il livello e i modi dell'uomo di cui assume le caratteristiche»⁶; «[...] un occhio roteante con moto rapido e incostante indicherà un'intelligenza pronta ma superficiale; un aspetto ardente e collerico un'indole mutevole e impaziente [...]. Ed ora la voce; che quando è alta manifesta ira e sdegno, se è debole e tremante deriva invece dalla paura»⁷. Lang nella *Dissertatio de actione scenica* (1727) definisce quest'ultima come «l'adeguata inflessione dell'intero corpo e della voce, che è atta a sollecitare gli affetti»⁸. Tale *inflexio conveniens* è tanto importante che egli provvede il suo testo di una lunga appendice in cui assegna a ciascuno stato emotivo ed espressivo, ripercorsi uno per uno dalla a alla z, la postura corporea e l'abito corrispondenti.

La prima consapevole indicazione, pur empirica, per raggiungere una buona collaborazione di testo e recitazione è dunque l'accordo, la conformità, l'adeguazione della parola pronunciata al gesto corporeo. Già Shakespeare, pur avaro di trattati teorici, l'aveva sollecitata nei versi dell'*Amleto* (1600) lì dove, nei consigli del principe di Danimarca ai comme-

³ Cfr. J.-L. Le Gallois de Grimarest, *Traité du récitationnel dans la lecture...*, Paris, chez Jacques Le Fevre et Pierre Ribon, 1707, p. 175.

⁴ *Ivi*, p. 185.

⁵ Ch. Gildon, *La vita di Thomas Betterton*, in M.C. Barbieri (a cura di), *La pagina e la scena. L'attore inglese nella trattatistica del 700*, prefazione di C. Molinari, Firenze, Le Lettere, 2006, pp. 101-128, qui p. 102.

⁶ *Ivi*, p. 108.

⁷ *Ivi*, pp. 112-113.

⁸ F. Lang, *Dissertatio de actione scenica*, tr. ted. a cura di A. Rudin, Bern - München, Francke, 1975, p. 12.

dianti, leggiamo: «Accordate l'azione alla parola, la parola al gesto»⁹, senza mai far violenza alla natura, poiché scopo del teatro è sempre stato esserne specchio. La questione attraversa dunque tutta la letteratura che, a diverso titolo, si è occupata del teatro, fino a quel trattato di estetica *avant la lettre* che sono le *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura* (1719) di Jean-Baptiste Du Bos. Nella terza parte delle *Riflessioni* l'abate si impegna a chiarire in che cosa consistesse per i Greci e soprattutto per i Romani la mimica, dando prova di una precisa consapevolezza quanto all'importanza degli elementi scenici, quali la luce, la distanza tra attore e pubblico, l'acustica, il costume, la maschera. Valendosi principalmente dell'opera di Aristide Quintiliano, egli descrive l'arte della saltazione, ovvero l'arte del gesto, che è subordinata all'arte della musica. Con musica si deve intendere qui la ritmica o ipocritica, che «insegna non solo a regolare tutte le inflessioni possibili della voce, ma anche a regolare i movimenti del corpo»¹⁰. Era infatti sulla sua base che i commedianti, ossia gli ipocriti, secondo il lessico greco, regolavano il tempo del parlato e dei gesti: «Sopra i versi si notavano, misura per misura, i gesti che dovevano fare gli istrioni»¹¹. Questi erano naturali, come si trovano in abbondanza nelle culture dell'Europa meridionale, o artificiali¹², ma in ogni caso a tempo: occorre evitare che la gesticolazione fosse sfasata rispetto all'attacco o alla chiusa di una battuta; perciò, si tendeva a far corrispondere tre parole alla durata di un gesto¹³.

Valorizzare il testo scritto rispetto alla scena non significa dunque escludere formalmente quest'ultima, né viceversa. Proprio la Commedia dell'arte all'improvvisa, quella tipologia di teatro da sempre considerata come indifferente alla scrittura delle parti, dimostra la sua attenzione per le regole retoriche che la guidano. Andrea Perrucci, poeta e regista, in *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso* (1699) descrive per primo e con chiarezza il metodo di costruzione dell'Improvisa, che si basa sulla «improvvisazione predisposta»: il comico, che deve badare a controllare tutto il corpo, fino alle ciglia che «sono viziose allora che stanno sempre immobili, e viziose quando troppo si muovono, sicché la mediocrità è

⁹ W. Shakespeare, *Amleto*, a cura di C.V. Lodovici, Torino, Einaudi, 1956, III 2, p. 64.

¹⁰ J.-B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi, tr. it. di M. Bellini e P. Vincenzi, prefazione di E. Franzini, Palermo, Aesthetica, 2005, parte III, cap. I, pp. 372-373.

¹¹ *Ivi*, cap. XIV, p. 443.

¹² *Ivi*, cap. XIII, pp. 438-439.

¹³ *Ivi*, cap. II, p. 381.

necessaria»¹⁴, organizza però la sua improvvisazione non su un semplice canovaccio, ma appoggiandosi a una ampia gamma di «loquuzioni brevi figurate» che sono «concetti» quali gelosia, pace, amicizia, legati fra loro da possibili entrate in scena del personaggio e altrettante possibili uscite, che si susseguono attraverso precise e molteplici figure retoriche da mandare a memoria, come l'inganno, la perifrasi, l'apostrofe, la concessione, l'esortazione, l'iperbole le quali a loro volta danno l'architettura dei tipi di dialoghi come può essere il dialogo d'amor corrisposto, piuttosto che il dialogo di donna che prega e uomo che sdegnava.

Quanto alla presunzione inversa per la quale l'attenzione alla composizione drammaturgica impedisce di per sé di considerare organicamente la rappresentazione attoriale e teatrale, Georg Wilhelm Friedrich Hegel la smentisce al termine del «Sistema delle singole arti» che chiude l'*Estetica* (1817-1829), nell'ultima sezione dedicata alla poesia, in cui si pone a descrivere la storia e il carattere della poesia drammatica. Sono un centinaio di pagine che non solo costituiscono il primo sistematico approccio filosofico all'arte teatrale dopo la *Poetica* di Aristotele, ma che in modo per allora ancora alquanto inusuale assumono che il teatro esista solo nel momento in cui il testo è portato in scena: non può essere consumato nella privatezza della lettura solitaria. Una convinzione che si trova certo già nel *Corso di letteratura drammatica* (1808) di August W. Schlegel, traduttore di Shakespeare intorno al quale ruotano le sue lezioni, che riscossero ampio successo e furono presto tradotte in Francia, Inghilterra e Italia, come contributo alla critica letteraria. Hegel cerca però di delineare il principio motore dell'intera rappresentazione teatrale. Dopo aver descritto la natura del dramma come fusione di epica – di cui conserva l'azione – e lirica, tramite la presenza dell'individuo cosciente, egli individua il motore della vicenda nella volontà, per la quale «l'individuo drammatico coglie esso stesso il frutto dei propri atti»¹⁵. Carattere e azione si trovano allora in rapporto reciproco in virtù di un fine, alla cui luce il carattere, se manca di una compiuta articolazione psicologica, corrisponde comunque all'intenzione necessaria per quella determinata azione.



¹⁴ A. Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, a cura di A.G. Braggia, Firenze, Sansoni, 1961, p. 120.

¹⁵ G.W.F. Hegel, *Estetica*, ed. it. a cura di N. Merker, introduzione di S. Givone, Torino, Einaudi, 1997, parte III, sez. III, cap. III, p. 1299.

5.

LA GRAZIA AFFASCINANTE DELLA MARIONETTA

di Katia Lara Angioletti

La singolarità della concezione di Heinrich von Kleist in merito ad alcune fra le tematiche più discusse a cavaliere tra diciottesimo e diciannovesimo secolo rende impossibile ascriverne univocamente la poetica alla corrente romantica, cui parrebbe appartenere di diritto, guadagnandole piuttosto una posizione di autonomia su cui la critica si è più volte soffermata. Se, da un lato, egli si pone quale rappresentante emblematico del romanticismo tedesco, dall'altro lo contraddice e lo supera, accogliendo istanze a questo eterogenee: il titanismo di chiara ascendenza romantica si stempera in un eroismo introspettivo e silente; la solitudine esistenziale, l'angoscia, l'inaccessibilità di un equilibrio definitivo, l'isolamento contaminano e contrastano l'esigenza di ordine e di armonia che Kleist pare mutuare direttamente da Kant; l'inconscio domina, e se per un verso facilita l'affermazione dell'individuo in ciò che esso ha di più autentico, per altro verso ne pone in luce l'intrinseca problematicità.

D'altro canto, il razionalismo di matrice illuministica, l'ombra del quale plasma il primo Kleist, si scontra, nella sua opera, con le istanze del nascente idealismo romantico: il sentimento, l'immaginazione, il subconscio soverchiano, così, la limpida linearità del verisimile e si pongono, per l'autore tedesco, quali fonti prime e più autentiche di certezza. La formazione illuministica di Kleist, pure sopravvivendo nella volontà chiarificatrice che mai abbandona l'autore, non è sufficiente a dare ragione degli stati abnormi della coscienza (sonnambulismo, telepatia, sdoppiamento di personalità) che egli sperimenta personalmente, e che tende a considerare, prima che fenomeno psicopatologico, espressione spontanea, *ir-razionale*, dell'inconscio.

Efficace il ritratto dipinto da Barbolini, che fa proprio il punto di vista di Walser:

Nella tonalità celeste della prosa di Walser – forse una smorzatura, o un antidoto alla sua vivacità saltellante – Kleist pare avvolto in un sudario di lino, il suo tormento si stempera in una lieve increspatura lacustre. È una delicata ‘cartolina dalla Svizzera’, tratteggiata con segno gracile da una matita miracolosamente esatta, che imprigiona il più ‘prussiano’ degli scrittori tedeschi (così lo definiva Mittner) entro una nuvoletta fantastica sospesa fra idillio e inquietudine mortale. Kleist, secondo Walser, vorrebbe «non avere altro che occhi, essere soltanto un unico occhio»: estasi pànica, ma anche lucida volontà di ‘dar conto’ di tutto – cuore umano e natura, la barbarie di Pentecoste e l’etica sacrificale del principe di Homburg, la violenza trasognata della *Marchesa d’O.* e la crudele parabola romanzesca di *Koblaas*.¹

Con il presente articolo intendo soffermarmi sull’opera che mi sembra esprimere con grande lucidità questo coacervo di tendenze, e che costituisce la chiosa teoretica all’attività drammaturgica e teatrale di Kleist: *Sul teatro di marionette*.

Riportato in quattro sezioni distinte sui «Berliner Abendblätter» del 12, 13, 14 e 15 dicembre 1810, il saggio suscita scarsa considerazione fra i contemporanei, se si eccettui l’apprezzamento di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, esponente di spicco di un romanticismo onirico e fluttuante. Hoffmann attribuisce al sogno, alla magia, all’immediata percezione dell’inconscio una forza di verità assai superiore a quella del mondo, inteso nella sua concretezza evidente: la dimensione allucinatoria che emerge dai suoi scritti è manifestazione del desiderio di attingere a un universo altro, più evanescente, e nondimeno più profondo e attendibile, dell’immediatezza della percezione sensibile. «La sua opera», come sostiene Barbolini, «è l’apoteosi – comica grottesca terribile – dell’io sdoppiato, moltiplicato, errante in un mondo di parvenze ingannevoli, di sosia malefici e marionette omicide»².

¹ R. Barbolini, *Il riso di Melmoth: metamorfosi dell’immaginario dal sublime a Pinocchio*, Milano, Jaca Book, 1989, p. 85.

² *Ivi*, p. 72. Barbolini sintetizza in un convincente ritratto la musicalità dell’arte di Hoffmann, sua caratteristica intrinseca e condizione stessa del suo onirico esistere, intesa non solo quale elemento fonico-sintattico, ma anche come *medium* di nuclei semantici: «La fantasia di Hoffmann trabocca sempre di musica. Padrone dei sogni, egli li guida con mano sicura in una sarabanda leggera e sfrenata. I suoi personaggi (commedianti, pittori pazzi, folletti, maestri di cappella e di bizzarria) sono figure vivaci e grottesche che balzano fuori da un pentagramma, simili a note musicali con indosso il tintinnante berretto a sonagli del *fool*. Un copista distratto se le è lasciate scappare dallo spartito-prigione, ed esse sono corse in giro libere per il mondo, andanti con moto e allegre con spirito. Pur sapendo giocare su tutta la tastiera dell’Eccesso, Hoffmann piega la sua scrittura a una sempre imprevedibile ricchezza di sfumature: mordenti e appoggiate, ‘cadenze’ e delicati ‘pianissimo’. Ci fa sognare con vivida magnificenza» (*ivi*, p. 71). Si ravvisa la distanza

Per quanto Kleist non condivida la vocazione grottesca e preespressionistica della sua opera, e sia ancora estraneo al problema dell'alienazione dell'uomo moderno, non sorprende, dunque, che proprio Hoffmann intuisca la potenzialità rivoluzionaria del suo contributo che, muovendosi dalla concretezza di esempi intuitivi e quantomai realistici, si schiude su questioni estetiche di più vasta portata. E non sorprende che, nelle hoffmanniane *Curiose pene di un capocomico*, il Bruno, direttore di compagnia, arrivi a sostenere con risolutezza che la cassa delle marionette sia da considerarsi la forma perfetta di teatro.

Sul teatro di marionette narra dell'incontro tra l'autore e tale Herr C., primo ballerino d'opera e assiduo frequentatore del teatrino di marionette montato nella piazza del mercato di M. Dalla stravagante convinzione di C., secondo il quale ogni ballerino può imparare molto da uno spettacolo di marionette, prende avvio il dialogo tra i due.

Nella prima sezione dell'opera³, l'attenzione si focalizza sul funzionamento tecnico della marionetta, prodromico referente simbolico di quanto Kleist si accinge a dimostrare: dotata di un «centro di gravità» interno, essa trasmette ogni sua oscillazione alle membra, che si muovono di conseguenza. Dall'impressione di un moto apparentemente casuale possono, così, derivare movimenti ritmici simili a quelli di una danza, caratterizzati da una grazia, da un'eleganza, da una *lievitas* maggiori e assai più spontanei rispetto a quelli cui il miglior ballerino possa mai ambire.

Il concetto di grazia che traspare già da queste prime considerazioni mostra interessanti tangenze con lo schilleriano *Über Anmut und Würde*, della cui influenza Kleist evidentemente risente. Contrapponendosi al soggettivismo kantiano della *Critica del giudizio*, Schiller intende riconquistare una nozione oggettiva di bellezza, che possa essere approvata dalla stessa dea Venere; a conferire autorevolezza alla divinità è quel *quid* che la rende oggetto di universale ammirazione e che Schiller identifica nella grazia, nella bellezza del movimento e nel movimento. La grazia, secondo l'accezione schilleriana, è, pertanto, la bellezza del movimento, iconograficamente

di uno stile tanto ondivago dalla limpida linearità della prosa kleistiana, eppure si rileva in misura non meno evidente come la sensibilità di Hoffmann possa essere attigua ai nuclei tematici sfiorati da Kleist: fra gli ossessivi ricorsi della sua riflessione una posizione di rilievo occupano, non a caso, le creature artificiali che simulano la vita (si pensi, in particolare, a *L'automa*), il cui movimento è assimilato alle flessioni dell'inconscio.

³ L'opera appare chiaramente divisa in quattro sezioni, dotate ciascuna di sostanziale autonomia di senso. Ciò può essere giustificato dall'origine «giornalistica» del contributo che, come precisato, comparve su quattro numeri successivi dei «Berliner Abendblätter».

identificata nella sinuosità della linea curva⁴. La prossimità al pensiero di Kleist è palese: nel movimento curvo delle membra della marionetta, conseguente alla semplice oscillazione rettilinea del centro di gravità, risiede infatti il nucleo della grazia kleistiana⁵. Manca, tuttavia, in Kleist la «moralizzazione» di tale concetto, fondamentale invece per Schiller: il filosofo di Stoccarda attribuisce importanza preponderante al sentimento morale, condizione imprescindibile di un'«anima bella», di uno spirito che possa porsi quale garante della «dignità» della legge e contestualmente armonizzi al dovere la propria sensibilità. Dalla confluenza spontanea di tutte le forze dell'uomo in un superiore equilibrio sgorga la grazia, che, dunque, non può prescindere da una sostanziale implicazione etica: essa è una categoria mobile e sfuggente, nella quale si fondono libertà morale e necessità di natura.

Kleist libera il concetto di *Grazie* da simili implicazioni⁶, per riconoscere la forma archetipica della bellezza, una bellezza che si esplica con massima evidenza nella leggiadria eterea del movimento di danza. La marionetta si muove, inconsapevole, e le sue membra tracciano fluide traiettorie curviformi, belle più dei movimenti del più abile fra i ballerini. L'autore non tarda a rivelare la valenza metaforica di tale immagine: sebbene, sotto il profilo meccanico, la traiettoria percorsa dal centro di gravità sia di assai semplice definizione, «Da un altro punto di vista, invece, questa linea è qualcosa di ben misterioso: essa infatti non sarebbe nient'altro che *la via dell'anima del ballerino*»⁷.



⁴ Evidente il riferimento alla «linea della bellezza» hogartiana. Secondo Schiller, così come per Hogart, la linea curva è bella poiché implica il concetto di libertà, essendo pressoché impossibile identificare il punto preciso in cui essa cambia direzione. La grazia acquisisce, così, una nuova valenza (che mi pare non essere ripresa, se non in senso molto blando, da Kleist) e si definisce quale bellezza della forma in movimento, sotto l'influenza della libertà.

⁵ «Ogni movimento è caratterizzato, disse, da un centro di gravità: ed è sufficiente governare quello all'interno della figura; le membra, che non sono altro che un pendolo, seguono, senza altro intervento, da sé, in modo meccanico. Egli aggiunse che questo movimento è assai semplice: ogni volta che il centro di gravità si muove *in linea retta* le membra descrivono già delle *curve*; spesso, scosse del tutto casualmente, l'insieme della figura si muove ritmicamente in modo simile a una danza» (H. von Kleist, *Sul teatro di marionette*, Milano, La Vita Felice, 1996, pp. 33-35).

⁶ Né in tale direzione mi pare da interpretare la coincidenza dell'idea di grazia con il concetto di purezza edenica: sebbene Kleist si riferisca costantemente a un'innocenza anteriore al peccato originale, cui, come si dirà, è necessario «ricadere», tale peccato perde la sua connotazione etica per risolversi in un'eccessiva fiducia nel razionale. La coscienza, non l'immoralità, è il «peccato» che preclude all'uomo la grazia, a sua volta intesa in termini estetici prima ancora che etici.

⁷ H. von Kleist, *Sul teatro di marionette* cit., p. 37.

6.

L'IMMAGINE INCARNATA

L'attorialità in Georg Simmel

di *Andrea Pinotti**

6.1. INTRODUZIONE

Il breve saggio *Sull'attore (Ueber den Schauspieler, 1909)*, che qui presentiamo in traduzione italiana, è il secondo di tre scritti¹ dedicati da Georg Simmel alla figura dell'attore. Esso risponde a quel peculiare movimento che contraddistingue il ritmo inconfondibile della scrittura saggistica simmeliana (la modalità di scrittura più congeniale al filosofo berlinese, che era intimamente saggista anche là dove, in opere più ampie e articolate quali la *Filosofia del denaro* o la cosiddetta *große Soziologie*, tentava la strada del trattato sistematico): obbedisce infatti, al contempo, all'esigenza *particolare* di dedicarsi con devozione – saggiandolo letteralmente sotto ogni rispetto – al proprio oggetto specifico da un lato, e dall'altro all'esigenza *universale* di inseguire i fili che connettono quell'oggetto nella sua particolarità alle

* Università degli Studi di Milano.

¹ Il primo è: G. Simmel, *Zur Philosophie des Schauspielers*, «Der Morgen. Wochenschrift für deutsche Kultur» II, 51/52 (1908), pp. 1685-1689; poi raccolto in G. Simmel, *Gesamtausgabe*, Bd. 8/II: «Aufsätze und Abhandlungen, 1901-1908», hrsg. von A. Cavalli und V. Krech, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993, pp. 424-432; tr. it. *La filosofia dell'attore*, a cura di F. Monceri, Pisa, ETS, 1998 (l'edizione italiana contiene, alle pp. 39-77, anche la tr. it. del testo pubblicato postumo *Zur Philosophie des Schauspielers. Aus dem Nachlass herausgegeben*, originariamente apparso in «Logos» 9 [1920-1921], pp. 339-363). Il terzo è: G. Simmel, *Der Schauspieler und die Wirklichkeit*, «Berliner Tageblatt und Handelszeitung» XLI, 2 (1912), I. Beiblatt, pp. 5-6; poi raccolto in G. Simmel, *Gesamtausgabe*, Bd. 12/I: «Aufsätze und Abhandlungen, 1909-1918», hrsg. von R. Kramme und A. Rammstedt, Frankfurt am Main, Suhrkamp, Main 2001, pp. 308-315; tr. it. di M. Cacciari e L. Perucchi, *L'attore e l'effettualità*, in Id., *Saggi di estetica*, a cura di M. Cacciari, Padova, Liviana, 1970, pp. 65-74.

strutture via via sempre più ampie e generali della vita, e del pensiero che si sforza di comprenderla.

Il suo oggetto particolare è l'arte dell'attore, nella sua differenza specifica rispetto ad altre forme d'arte, quali quella pittorica o poetica, e nelle complesse relazioni ontologiche che tale forma d'arte istituisce con la realtà concreta della vita: ciò ne fa indubbiamente un saggio di *filosofia dell'arte*, e lo inserisce a pieno diritto nel novero di quei testi appartenenti alla produzione estetica di Simmel, insieme a titoli più celebri quali il *Rembrandt*² e ad altri saggi dedicati vuoi a singole personalità artistiche (Dante, Michelangelo, Böcklin, Rodin), vuoi a problemi (la questione della terza dimensione in pittura, il realismo, il problema dello stile), vuoi a generi o oggetti (il ritratto, la caricatura, la cornice, l'ansa del vaso, l'ornamento, le rovine)³.

Ma la riflessione simmeliana intorno alle questioni di filosofia dell'arte, pur costituendo solo uno dei molti campi in cui si è esercitato il suo acume saggistico (si conoscono i tentativi di suddividere la sua produzione in lavori di psicologia, di sociologia e di filosofia, e le difficoltà che li hanno puntualmente fatti naufragare), rappresenta al tempo stesso il paradigma stesso del suo modo di fare filosofia anche là dove questo fare non si rivolge in modo specifico all'arte: un modo *estetico*, che a molti è parso se non superficiale almeno impressionistico⁴, nonché privo di un adeguato apparato terminologico e categoriale⁵. Eppure è proprio caratteristico del suo saggi-

² G. Simmel, *Rembrandt. Un saggio di filosofia dell'arte* [1916], tr. it. di G. Gabetta, Milano, SE, 1991 (ora anche Milano, Abscondita, 2001).

³ Si vedano, oltre alla già citata *Saggi di estetica*, le altre raccolte italiane di saggi estetici simmeliani: *Arte e civiltà*, a cura di D. Formaggio e L. Perucchi, Milano, Isedi, 1976; *Il volto e il ritratto*, a cura di L. Perucchi, Bologna, Il Mulino, 1985; *Saggi di cultura filosofica. L'estetica, la religione, la moda, la filosofia dei sensi*, a cura di M. Monaldi, Parma, Guanda, 1993, nonché la recente raccolta di studi *Georg Simmel e l'estetica*, a cura di C. Portioli e G. Fitzì, Milano, Mimesis, 2006.

⁴ A partire dal suo allievo György Lukács, che in un noto ricordo del maestro ebbe a definirlo «un Monet della filosofia al quale finora non è seguito alcun Cézanne» (*Ricordo di Simmel* [1918]; tr. it. di L. Perucchi, in G. Simmel, *Arte e civiltà* cit., pp. 118-119). Anche un altro simmeliano *sui generis* come Walter Benjamin si sarebbe poi uniformato a questa valutazione: «La sua dialettica caratteristica si pone al servizio della filosofia della vita e mira a un impressionismo psicologico che, in forma antisistemica, mira a conoscere l'essenza di singoli fenomeni e tendenze spirituali» (*Gli ebrei nella cultura tedesca* [1930]; tr. it. di G. Carchia, in Id., *Ombre corte*, a cura di G. Agamben, Torino, Einaudi, 1993, p. 520).

⁵ È stato questo il rilievo di Th.W. Adorno: «In un pensiero così eccezionalmente estraneo a ogni scuola filosofica come quello di Georg Simmel non incontrerete qualcosa che si possa chiamare una vera terminologia» (*Terminologia filosofica* [1962-1963], tr. it. di A. Solmi, Torino, Einaudi, 1975, vol. I, p. 57, 2 voll.).

smo quel principio che lo informa e lo pervade, secondo cui il ritorno alle cose stesse, la dedizione alla concretezza dei fenomeni, devono innanzitutto praticarsi come attenzione alle apparenze, alla superficie, alla pelle delle cose, alla loro immagine, per poi mostrare come tali apparenti esteriorità finiscano per coinvolgere progressivamente gradi sempre più profondi dell'esistenza stessa e per implicare questioni sempre più essenziali. In ciò consiste il metodo dello «scandaglio», gettato in profondità dalla superficie, che Simmel così efficacemente descrive: «Se si fa scendere uno scandaglio nelle profondità della psiche a partire da un punto qualunque della superficie dell'esistenza, e per quanto questo punto possa apparire legato solo a tale superficie, i tratti più banali appaiono infine connessi direttamente con le scelte ultime che riguardano il senso e lo stile della vita»⁶. L'estetico, dunque, come la via di accesso privilegiata per la comprensione di fenomeni estetici e non solo, ma anche etici, politici (nel senso del fare *polis*, società civile), metafisici.

A partire da tali premesse, rivolgiamoci ora ai motivi fondamentali di questo breve saggio. Il punto da cui Simmel prende le mosse è un caposaldo dell'estetica del primo Novecento, caposaldo le cui radici si possono rintracciare già nel XVIII secolo, quindi ai primordi stessi della istituzionalizzazione della disciplina: l'arte *tout court* non rifà, ma fa; non si limita a riprodurre una realtà che esisterebbe già prima della sua rappresentazione artistica (e indipendentemente da essa), ma produce qualcosa che solo in quella forma, in quel materiale, in quel contenuto viene per la prima volta all'esistenza. A questa natura costitutivamente anti-mimetica (se con mimesi intendiamo qui l'imitazione nel senso deteriore di riproduzione copiativa) non sfugge quell'arte particolare che è il teatro, ciò che la accomuna al destino delle altre arti. Eppure – e è ciò che invece la distingue dalle sue sorelle – il modo in cui il teatro non riproduce, ma produce, è necessariamente duplice: non solo l'attore non imita una realtà esterna a sé, ma nemmeno il testo su cui si basa la sua recitazione. Si intravede qui una prima differenza sostanziale nei confronti di altre forme d'arte: se le arti figurative paiono riferirsi a una realtà esterna che trasfigurano in immagine (pensiamo al caso del ritratto), l'arte attoriale è per così dire elevata alla seconda, perché il suo immediato riferimento non è una realtà esterna bensì un'altra opera d'arte, il testo drammatico che l'attore recita sulla scena.



⁶ G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito* [1903], tr. it. di P. Jedlowski e R. Siebert, introduzione di P. Jedlowski, Roma, Armando, 1995, p. 41.

7.

L'ATTORE MUTANTE DELLA TEATRALIZZAZIONE NEL CINEMA

Peter Greenaway e Carlos Saura

di Annelisa Addolorato

L'arte è un sogno condiviso [...].

L'artista sogna pubblicamente.

Jean Cocteau

Greenaway e Saura, i due registi qui messi in relazione, presentano grandi affinità e, anche se in maniera indipendente, rappresentano varie fasi di un mutamento radicale avvenuto durante il XX secolo per quanto riguarda il ruolo dell'attore in ambito cinematografico e la presenza dell'elemento della teatralizzazione nell'azione filmica. A preparare il terreno ai due autori su cui ci soffermiamo qui, osiamo segnalare Jean Cocteau e Federico García Lorca, entrambi artisti eclettici, poeti, drammaturghi, pittori, disegnatori, musicisti ..., che aprirono in qualche modo il cammino anche a Peter Greenaway e a Carlos Saura: entrambi, Cocteau in modo più radicale e vario – grazie anche a una vita molto più lunga di Lorca e alla pratica della regia cinematografica oltre che di teatro – sperimentarono le possibilità creative dell'intersezione fra le diverse arti nello spettacolo.

Le opere teatrali, i film, la collaborazione dell'artista francese con Pablo Picasso, nel 1917, per la realizzazione del balletto *Parade* (ne scrisse il libretto) rappresentato a Parigi, mostrano la versatilità di Cocteau, che influenzò Lorca, il quale ebbe probabilmente anche modo di assistere nel 1928 a Madrid alla rappresentazione teatrale di una *pièce* di Cocteau, *El Caracol*, messa in scena dal gruppo teatrale di Rivas Sherif. La scrittrice Rosa Chacel scrisse che «la significatività di Cocteau nella nostra epoca si impone rendendoci quasi impossibile il parlare del suo Orfeo meramente nei termini di un giudizio di tipo letterario»¹.

¹ A. Muñoz-Alonso López, *Introducción. 4. Cocteau y la búsqueda de nuevos lenguajes*, in AA.VV., *Teatro español de vanguardia*, Madrid, Castalia, 2003, p. 51.

Lorca include molte annotazioni di tipo cinematografico nei copioni delle sue celebri opere teatrali *El público* e *Así que pasen cinco años*. Anche la sua sceneggiatura cinematografica *Viaggio alla luna*, del 1930, mostra palesemente l'interesse dell'artista per il cinema, e per il cinema «di poesia», affine a quello realizzato da Cocteau. L'influenza di quest'ultimo sul teatro spagnolo ed europeo d'avanguardia è palesata anche dal fatto che Cocteau viene incluso nel novero degli artisti fondamentali per il movimento nel manifesto *Groc* (giallo) stilato da Dalí, Montanyá e Gasch a Barcellona. Il teatro sperimentale che nacque anche all'interno dell'esperienza della *Residencia de estudiantes* di Madrid, veniva già dagli anni Trenta definito (anche da Maruja Mallo, per esempio) *teatro integral*: nelle rappresentazioni non è solo il personaggio l'elemento di costruzione della rappresentazione, ma è proprio il *corpo* dell'attore, la sua fisicità, a essere parte integrante del complesso scenografico, materiale e strutturale che costituisce l'essenza dello spettacolo.

In evoluzione con tale tendenza, con Greenaway e poi con Saura, avverrà una modificazione sostanziale dello spettacolo grazie anche ai modi e mezzi propri della produzione cinematografica, il cui fulcro diviene la composizione, l'assemblaggio fra le parti, mentre gli attori configurano nella maggior parte dei casi meri tipi, stereotipi funzionali all'opera in sé: mai autonomi, mai divi, ma parte di un tutto che li sopravanza.

Inoltre la *forma mentis* di tutti questi autori è chiaramente orientata con lucidità verso una concezione e visione dell'arte nello spettacolo come un *continuum*, un sistema permeabile senza distinzioni nette fra le varie discipline artistiche, *modus vivendi*, modalità esistenziale integrale più che complesso di discipline separate. Sia Greenaway che Saura, come registi, dichiarano di ispirarsi costantemente al mondo del teatro, della pittura, della letteratura e della musica, e di tutto si avvalgono, anche della citazione, in forme originali, visionarie, simboliche.

Greenaway gira *Prospero's Books* nel 1991. L'opera è tratta dalla tragedia *The Tempest* di Shakespeare, del 1623. Greenaway si attiene con assoluta fedeltà filologica al testo shakespeariano. Prospero, il dotto duca alchimista milanese vissuto alla fine del Cinquecento, scacciato con la figlia dal suo regno a causa di un intrigo di corte ed esiliato in un'isola deserta che egli popolerà di creature fantastiche, nate dalla sua magica saggezza, è l'unico personaggio «reale». Nell'adattamento di Greenaway, i libri di Prospero si mostrano in una dinamica plasticità, come se fossero sulla tela, vivi nello schermo.

Anche in altri suoi film Peter Greenaway usa già la compresenza di vari piani narrativi sullo schermo, ma con *Prospero's Books* raggiunge l'apoteo-

si, associando allo sperimentalismo anche informatico, per l'epoca assolutamente evoluto, l'altrettanto rigorosa fedeltà filologica al testo shakespeariano cui si ispira, mentre gli attori per lui sono spesso mere comparse, che vanno a situarsi nello spazio compositivo della scenografia, degli arredi e delle architetture che compongono la scena, sullo schermo. L'artista ha affermato che come regista ciò che più lo interessa nell'attore è la sua corporeità, mentre, di solito, nel cinema tradizionale, la funzione dell'interprete è contemplata in quanto personaggio, personalità. Per Greenaway invece il tratto più importante è proprio la corporeità, la plasticità iconica dell'attore: «[...] gli interessano più i corpi rispetto agli stessi personaggi»². Questo aspetto è oltremodo verificabile nel film *Prospero's Book*, in cui moltissimi attori, comparse, ballerini, danno costantemente vita a complessi e raffinati *tableaux vivants*, che rappresentano la vita della corte di Prospero, ma anche i contenuti di quei libri magici che costantemente prendono vita sulla scena.

Peter Greenaway dichiara apertamente, riguardo al tema del ruolo degli attori nei suoi film, di aver sempre fatto una scelta molto consapevole, selezionando sistematicamente attori poco conosciuti, con cui lo spettatore difficilmente si potesse identificare. L'affinità di Greenaway, inoltre, si manifesta principalmente nei confronti dei luoghi, e non nei confronti dei personaggi. Nei suoi film gli attori sono parte dello scenario, non sono individuati con un'identità definita e unica, ma formano di solito parte della globalità della rappresentazione, della realizzazione complessiva dell'opera. L'attore e la sua *performance*, quindi, vengono ritoccati, modificati e orientati, come accade con l'ambientazione, variata, trasformata, ristrutturata con i mezzi informatici. L'estetica cinematografica di Greenaway apre generosamente le porte e le braccia all'unione fra tutte le arti con la tecnologia, ricombinandosi nel linguaggio dell'arte totale. Il ruolo dell'attore dunque si trasforma, e passa nelle mani del regista e dell'informatico, che possono correggerne e modificarne costantemente l'operato. L'attore è uno dei fattori, uno degli elementi della composizione scenica, una delle variabili che costituiscono la composizione, il «sistema-filmico», che è e rimane corale. Anche nel caso del personaggio principale del film, Prospero, vi è uno scarto, un filtro che lo rende decisamente distante dal pubblico: anche lui, protagonista e narratore onnisciente, nel film, è comunque una presenza quasi fantasmatica. L'ormai proverbiale freddezza e la distanza o inesistente emotività presenti nei film di Greenaway, ha a che fare anche

² J. Gorostiza, *Peter Greenaway*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 241.

con le già citate sue dichiarazioni in merito alla scelta di attori per nulla conosciuti, per evitare una possibile mimesi tra personaggio e interprete, e impedire il rispecchiamento e l'identificazione tra spettatore e attore. Gli attori sono parte dell'architettura filmica in cui non c'è più la narrazione lineare, poiché il regista inglese predilige la compresenza di narrazioni e cronotipi multipli, in situazioni spazio-temporali che si sovrappongono: lo stesso avviene nel film di Carlos Saura. L'apertura dello schermo, come palcoscenico totale, la multidimensionalità trasposta al virtuale permettono una fruizione diversa del prodotto filmico, prodotto culturale complesso che si affaccia sull'orlo dell'interattività.

Greenaway infatti spinge alle sue estreme conseguenze il principio della simultaneità, con l'apertura di varie finestre sullo schermo, e tale sincronia è quella che viene oggi quotidianamente sperimentata da tutti gli utenti della rete. Anche Saura, pur in forma molto più «rudimentale», si cimenta in questo procedimento. A partire dalla corallità lineare delle opere di Lorca e Cocteau, Greenaway e Saura chiosano enfatizzandoli questi tratti nei due film citati, che sono o rifacimenti di opere classiche, o ricombinazioni costruite con intarsi a partire da altre opere artistiche.

In particolare non deve sfuggire l'affinità esistente tra Greenaway e Saura, per quanto riguarda il ruolo fondante che ha per entrambi i registi il teatro barocco, e con esso due delle sue caratteristiche fondamentali: il contrasto e l'accumulazione. Carlos Saura afferma di essere da sempre attratto da «un certo aspetto del barocco spagnolo», quello che «si trova per esempio in Gracián, Calderón de la Barca, [...] Lope de Vega»³. Nella prospettiva chiave del «contrasto» si include, secondo il regista, sia l'aspetto ludico che quello tragico, così come anche il gioco delle parti, il quale ultimo è poi anche una delle strategie costruttive centrali del film di Saura *Buñuel y la mesa del Rey Salomón*. Greenaway e Saura, neobarocchi anche per il loro gusto estremo per il processo combinatorio e per il meraviglioso, grazie al progresso tecnologico trasbordano le magnifiche intuizioni concettuali, estetiche e poetiche di Lorca e Cocteau verso il terzo millennio dell'arte quasi totalmente virtuale. Per esempio le opere di Greenaway sono spesso citate nell'ambito del cinema post-contemporaneo⁴.



³ J. Morder, *Carlos Saura e la pittura, la fotografia, il surrealismo, la musica la letteratura, il teatro e la rappresentazione*, in V. Camerino (a cura di), *Carlos Saura*, Nardò (Lecce), Besa, 2001, p. 147.

⁴ Tale definizione è utilizzata per esempio da Silvia Peciarolo.

8.

CARMELO BENE E IL PARADOSSO DELL'IRRAPPRESENTABILE

Il non-attore come artefice della messinscena

di Sara Sivelli

8.1. L'ATTORE

Il genio creativo di Carmelo Bene si è sempre nutrito di paradossi. Uno può riassumerli tutti: rappresentare l'irrappresentabile. L'attore deve farsi carico di un compito che ostenta la propria intrinseca impossibilità. La parola rappresentazione, nelle sue svariate e differenti accezioni, suggerisce pur sempre, attraverso la sua radice etimologica, l'idea di ri-presentare davanti ai nostri occhi qualcosa che esiste già, sotto forma di testo drammaturgico, o che potenzialmente potrebbe esistere, e che, di fatto, attraverso l'atto della messa in scena, prende forma. Ma come può darsi rappresentazione di ciò che, per definizione, non può essere rappresentato? Come rappresentare l'indicibilità della parola e scardinare l'inesorabile regolarità del tempo? Come superare i limiti della materia senza uscire dai confini del proprio corpo?

Fornire una possibile risposta a simili interrogativi è compito dell'auto-attore Carmelo Bene. Che vesta i panni di Amleto o Achille, Riccardo III o Otello, ciò che ripetutamente consegna alle scene è l'impossibile slancio poetico di un attore, di un uomo, di un corpo – dove l'articolo indeterminativo sta proprio a delineare la possibilità di essere simultaneamente una molteplicità potenzialmente infinita di uomini e corpi – volto a varcare i limiti della rappresentazione, che saranno contestualmente i limiti dell'uomo e del corpo. In questa direzione, gli impedimenti forniti da scenografia e costumi, così come l'impossibilità di agire e parlare, se non attraverso gesti e parole posti in contraddizione perenne, sono funzionali alla messinscena di una rappresentazione, per vocazione irrappresentabile. Per questo egli teorizza la necessità di un attore nuovo, che rompa inevitabilmente col passato, avendo nuove finalità e cercando nuovi modi per esprimerle.

Carmelo Bene, lanciando uno sguardo critico sulla storia del teatro, individua diverse tipologie di attore: vi è il *cabotin*, colui che possiede straordinarie doti attoriali, che dà vita a uno spettacolo indissolubilmente legato all'esuberante presenza scenica della propria persona, ma vi è anche quello che definisce «attore intellettuale», il quale, come ci fa notare polemicamente Bene, non è altro che il colto lettore contemporaneo, divenuto attore una volta salito sul palcoscenico. Tra le due tipologie esiste una relazione: se senza *cabotin* non vi è teatro, d'altra parte un teatro che rinuncia alle leggi fondamentali della teatralità ha ritenuto di poter fare a meno del *cabotin*. Dove è maggiore la vocazione letteraria, intellettuale si è ritenuto di poter fare a meno del virtuosismo dell'attore, ma in questo modo è stata messa da parte l'anima del teatro. Bene propone così una terza via: «E allora, sull'asse Diderot-Wilde-Meyerhold-Artaud-Bene (se 'l'immaginazione imita e lo spirito critico crea'), *non-attore* è la perfetta fusione del grande *attore critico* e *l'istrione cabotin* che, in continuum, si assume il compito di *complicare la vita al grande attore*»¹.

Da un lato Bene eredita, attraverso una via del tutto personale, alcuni tratti salienti della tradizione teatrale italiana del grande attore ottocentesco, dall'altro, muove dagli stessi linguaggi espressivi sui quali una simile tradizione si fonda per scardinarli dall'interno, sviscerando i limiti, e al contempo le potenzialità, della rappresentazione.

In questo modo Bene pone se stesso al vertice di un percorso che ha modificato la concezione dell'attore, creando una tipologia nuova, il non-attore che è «l'artefice per eccellenza». In esso confluiscono gli aspetti sottolineati precedentemente: sono indispensabili la componente fisica, l'esuberanza creativa, e è in questo senso che Carmelo Bene può essere considerato l'erede del grande attore italiano, ma al contempo viene sottolineata la funzione critica. Tuttavia, non si tratterà semplicemente di fondere insieme due aspetti complementari: la novità sta nella terza considerazione di Bene, ovvero nella finalità che quella negazione anteposta alla parola attore esplicita: complicare la vita al grande attore, *in continuum*. Da questa affermazione si possono evidenziare due aspetti: lo scopo dell'attore è complicare la vita a se stesso, il che vuol dire esercitare una funzione critica sia sui mezzi attraverso i quali si estrinseca la rappresentazione, sia sulle possibilità intrinseche all'attore medesimo. Attraverso un particolare utilizzo dei mezzi espressivi del linguaggio teatrale e cinematografico, della voce, così come della strumentazione fonica, egli rende possibile uno scollamento tra

¹ C. Bene, *La voce di Narciso*, in *Opere con l'autografia di un ritratto*, Milano, Bompiani, 1995, p. 1026.

il corpo e la voce, attua la rottura di una supposta sincronia tra gesto e parola, tra suono e significato. In secondo luogo, tale complicazione avviene *in continuum*. In questo senso il non-attore è artefice per eccellenza: è colui che sembra quasi inaugurare una fenomenologia dell'attore, ripetendo sempre di nuovo l'interrogazione critica sul senso del proprio essere in scena. L'attore, ogni volta che sale sul palcoscenico, prende parte a una rappresentazione impossibile, tentativo disperato di riprodurre un'origine che non ha mai cessato di ripetersi, tragedia epocale sempre sul punto di disfarsi. L'essere in scena è una nascita reiterata e mai conclusa che si rinnova senza schemi o strutture prefissate, l'attore entra ed esce da se stesso, si muove, si agita seguendo il ritmo di chi protende tutte le proprie energie nello sforzo di far danzare l'anatomia o quanto meno la lingua, esplorando sempre nuove e insolite possibilità, fin dove gli è concesso, entro i limiti delle proprie risorse ed entro il paradosso di chi, per abbattere delle strutture, sia al contempo costretto a utilizzarle.

8.2. SUPERAMENTO DEI DIALOGHI

Carmelo Bene è il più delle volte in scena da solo o anche quando si trova a interagire con altri attori, ciò non avviene attraverso la consueta forma dialogica. Questo accade perché ogni attore è al contempo una molteplicità di personaggi e per farli dialogare è sufficiente un monologo. Lo stesso Bene indica tutta una serie di mezzi attraverso i quali scongiurare la possibilità di cadere nel dialogo, quindi di esorcizzare la comunicazione e allo stesso tempo la rappresentazione:

Come 'nobilitare il dialogo': qualche indicazione: Recitare a nessuno (e comunque mai rivolti al partner di turno). Come i pazzi, appunto. Gelosamente custodire (esibire-nascondere) i propri gesti. Smontare la frase, la parola stessa; disorganizzare la sintassi. Affidare il suono alla strumentazione fonica. Espropriare la dizione dal palcoscenico delle patibolari abitudini del 'già sentito', disattendendola nel volume dell'amplificazione elettronica. (Il concertato-dialettico della scena di 'prosa' è visibilmente disertato anche dall'umorismo involontario'.) Ridimensione del proprio corpo, a tutta riprova dell'incompatibilità con il volume della voce ormai espropriata, '*separata dal suo corpo*'. *Inabilità della voce mediante il play back.*²



² *Ivi*, p. 1002.

9.

ATTORE VIOLENTO E ATTORE CRUDELE

La lezione di Artaud nel teatro di Sarah Kane

di Alessia Gennari

9.1. ARTAUD ATTORE; ARTAUD E L'ATTORE

Nella vita e nella riflessione teorica di Antonin Artaud alla figura dell'attore è riservato un ruolo prioritario. Non solo perché Artaud fece il suo esordio nel teatro proprio nei panni di attore, o per le molte pagine da lui scritte e destinate all'elaborazione di quella che potremmo definire una vera e propria teoria dell'attore; ciò che fa dell'attore un privilegiato interlocutore della sua riflessione è la centralità che il suo ruolo assume nello sviluppo di una teoria per un teatro nuovo, o della crudeltà, secondo cui costituisce un elemento integrante e prioritario del linguaggio teatrale totale auspicato dall'uomo di teatro. Se l'attore non è il teatro, ma condivide in modo paritario la scena con gli altri elementi costitutivi del linguaggio teatrale – scenografie, costumi, luci, musica – spetta comunque a lui, in quanto presenza viva sulla scena, il compito di dialogare direttamente con lo spettatore, a sua volta obiettivo scoperto della crudeltà; di creare con la propria fisicità un mondo di gesti e suoni in grado di giungere direttamente a destinazione, ossia al sistema nervoso del pubblico. Nel teatro fisico auspicato da Artaud, l'attore, che è *in primis* un corpo, non può che assumere un ruolo prioritario; è attraverso il suo corpo – che si seziona e si ricrea, che si contorce, si slancia, si manifesta esteriormente, urla – che avviene lo scambio, la comunicazione diretta con il corpo dello spettatore.

L'elaborazione di quella che potremmo definire la «teoria dell'attore» di Artaud – se escludiamo il saggio *Un'atletica affettiva*¹, di cui diremo più avanti – non è presentata dall'autore in uno o più testi appositamente redat-

¹ A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, a cura di G.R. Morteo e G. Neri, Torino, Einaudi, 2000 (ed. orig. *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964), pp. 242-249.

ti, quanto piuttosto abita l'intera sua riflessione e all'interno di essa riveste un ruolo centrale. Artaud scrive per tutta la sua vita sulla figura dell'attore, coniugando alla teoria la pratica; egli esordisce infatti come attore teatrale nel 1921 e la sua carriera prosegue con continuità, tra teatro prima e cinema poi, fino al 1935, anno di *Les Cenci*.

Artaud è a Parigi da un anno quando per caso incontra Lugné-Poe, che gli affida una piccola parte in *Les Scrupules de Sgranarelle* di Henri de Régnier, andato in scena al Théâtre de L'Oeuvre il 17 febbraio del 1921. È lo stesso Lugné-Poe a ricordare questo incontro, definendo l'attore, allora soltanto un figurante, come un individuo sensibile e intelligente, dalla bellezza inquieta². È dell'anno successivo l'incontro tra Artaud e Charles Dullin, l'anima del Théâtre de l'Atelier, a seguito del quale egli entra a far parte del gruppo, presso cui riceve la sua formazione attoriale e nel quale è attore dal febbraio del 1922 al marzo del 1923. Nella fase di apprendistato con Dullin, Artaud sperimenta tecniche fondamentali per la sua futura elaborazione di una teoria personale dell'attore: l'attenzione al respiro, lo sguardo all'oriente – in specifico all'attore giapponese –, e in particolare l'improvvisazione, costituiscono punti di partenza fondamentali per il suo *training* attoriale, nonostante egli sconfesserà l'uso proprio di quest'ultima, in una lettera del 1932, schierandosi contro «il capriccio dell'incolta e avventata ispirazione dell'attore; [...] che, una volta uscito dal testo, annaspa e non capisce più nulla»³. Sono, questi della lettera, gli anni del teatro della crudeltà, in cui Artaud affida al regista, prima che all'attore, il ruolo creativo, arrivando addirittura a definire l'attore come un «elemento di primaria importanza, in quanto dalla efficacia della sua interpretazione dipende il buon esito dello spettacolo, e allo stesso tempo una sorta di elemento passivo e neutro, in quanto gli viene rigorosamente vietata qualsiasi iniziativa personale»⁴.

Le testimonianze di Dullin⁵ confermano l'assoluta originalità della presenza scenica di Artaud, caratterizzata da una dizione difficile, che egli si rifiutava di esercitare e migliorare, una gestualità tesa e febbrile, inquieta, un individualismo spiccato, estremizzato al punto tale da arrivare spesso a ostacolare il lavoro di gruppo o la perfetta armonia scenica. Tale aspetto della sua personalità si fece sempre più estremo e determinante negli anni

² Cfr. A. Virmaux, *Antonin Artaud e le théâtre*, Paris, L'Arcipel, 1970, pp. 154-155.

³ A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio* cit., p. 224.

⁴ *Ivi*, p. 213.

⁵ Per le testimonianze di Dullin si veda il suo *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris, Librairie Théâtre, 1981.

del lavoro con Pitoëff, presso la Comédie des Champs Elysées, diretta da Hebertot; egli fu attivo presso la compagnia dal maggio del 1923 al marzo del 1924, ma i suoi interventi sulla scena si fecero sempre più sporadici, proprio per il suo progressivo ripiegarsi su se stesso e per i complessi e disarmonici contatti con il resto della *troupe*.

Quella con Pitoëff resta per Artaud l'ultima esperienza attoriale continuativa all'interno di una compagnia. Negli stessi anni, tuttavia, la sua carriera d'attore continua al cinema, dove sarà interprete di numerosi film muti e sonori; il suo debutto è del 1923, con il film *Fait divers* di Autant-Lara, e negli anni Venti sarà interprete in alcune delle più importanti pellicole mute del cinema francese di quegli anni, tra cui *Napoléon* di Gance – in cui interpreta il ruolo di Marat – e *La passione di Jeanne d'Arc* di Dreyer, in cui veste i panni del Monaco Massieu. La lista delle sue partecipazioni cinematografiche è lunga e dal 1930 fino al 1935 vanta anche pellicole parlate; queste sue interpretazioni cinematografiche sono documenti fondamentali per ricostruire l'arte attoriale di Artaud, per prendere contatto con il corpo teso, il volto dalla bellezza torturata, lo sguardo ispirato e intenso, che sono propri dell'uomo di teatro. Tuttavia il cinema resta per Artaud un'esperienza incompleta, poiché *medium* incapace di restituire la vita nella sua pienezza. Il mezzo cinematografico, per Artaud, seziona l'esperienza e la media attraverso l'obiettivo, garantendo così al teatro il primato fra le arti per adesione alla vita, poiché, come afferma Artaud, «considerata in quanto azione, non si può paragonare un'immagine cinematografica che, per quanto poetica sia, è limitata alla pellicola, a un'immagine teatrale che obbedisce a tutte le esigenze della vita»⁶.

Con il 1926 e la fondazione del Théâtre Alfred Jarry – insieme a Robert Aron e Roger Vitrac – si inaugura una nuova stagione, nella quale Artaud si specializza nella regia, intervenendo come interprete solo nel caso del *Songe* di Strindberg, nel 1928. Dovranno passare sette anni da allora, prima che Artaud calchi nuovamente le tavole del palcoscenico, in occasione dello spettacolo che costituirà il punto di svolta nella vita dell'uomo di teatro. Lo spettacolo è *Les Cenci* e in esso Artaud figura nella parte del protagonista Cenci. La tragedia costituisce un passaggio fondamentale per Artaud, che la considera come la traduzione scenica delle sue teorie sul teatro della crudeltà, pur consapevole del fatto che «ci sarà fra il teatro della crudeltà e *I Cenci* la differenza che c'è fra il rimbombo di una cascata o lo scatenarsi di una tempesta naturale e ciò che può restare della loro violenza in una

⁶ A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio* cit., p. 214.

registrazione»⁷. Messa in scena al Théâtre des Folies-Wagram, nel maggio del 1935, la *pièce* fu accolta male dal pubblico, complice anche una messinscena estranea alla prassi coeva. Artaud diede allora la sua ultima prova di attore, in seguito alla quale abbandonò definitivamente il teatro. Le critiche e le stesse testimonianze di Artaud sulla messinscena permettono di ricostruire immaginariamente uno spettacolo eccessivo in ogni suo aspetto: scenico e costumistico – affidato a Balthus –, musicale e sonoro – curato da Désormière, che riproduce il suono assordante del campanone della cattedrale di Amiens e il rumore di un temporale – narrativo e soprattutto recitativo. Nel cast, insieme ad Artaud, ci sono attori di mestiere (Julien Bertheau, Pier Asso, Roger Blin) e due giovani interpreti, Iya Abdy e Cécile Bressant, che non avevano alcuna esperienza teatrale. Sulla scelta degli interpreti, Artaud afferma di aver cercato di «evitare gli attori di professione. In Russia, sono degli operai che rappresentano miracolosamente il *Re Lear*. Io non credo al mestiere, ho orrore di ciò che si intende con questa parola, ma credo al temperamento e al lavoro. Rari sono gli attori di professione che si sono conservati puri»⁸. La scelta della protagonista, nel ruolo di Beatrice Cenci, ricade dunque su Iya Abdy, che Artaud descrive in termini quasi mitologici:

E Iya Abdy, dalle spalle larghe, dal corpo minuto e dritto, dal viso come una maschera applicata, e le cui labbra sporgenti si protendono, mette il suo fisico di antica Amazzone al servizio di un'energia concentrata. Eroica, lo è nei suoi più piccoli gesti, nell'ultimo dettaglio dei suoi tratti: una sorta di disegno fatidico corre dalla sua arcata sopraccigliare alla smorfia della sua bocca che avanza verso la guerra o verso il bacio. La si guarda molte volte, stupiti che un tale disegno possa trovarsi su una figura umana, tanto quello che c'è di tipizzato finisce con il renderlo inumano.⁹

Artaud regista è convinto che «nella scia di Iya Abdy-Beatrice, *Les Cenci* non saranno più dimenticati»¹⁰ e a lei affida le sorti tragiche del suo spettacolo crudele, considerandola «il più perfetto dei medium»¹¹, a sottolineare il ruolo strumentale che l'attore assume all'interno del suo disegno registico.



⁷ Id., *I Cenci*, a cura di G. Marchi, Torino, Einaudi, 1972 (ed. orig. *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1964), p. 81.

⁸ A. Artaud, *Balthus e i surrealisti*, a cura di P. Lalario, Torino, Ananke, 2008 (ed. orig. *Œuvres Complètes* cit.), p. 77.

⁹ *Ivi*, p. 73.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ivi*, p. 81.

10.

UOMO ATTORE NUOVO?

di Deborah De Bernardi

Fra tutti i mortali i più difficili da conoscere nell'animo da un filosofo osservatore, per quanto egli abbia la mente penetrativa, sono certamente i comici e le comiche.

Carlo Gozzi

L'arte dell'attore si è svolta sin dall'età classica in tutti i suoi elementi e ha conquistato la pienezza della sua realtà spirituale, poi

dall'astratta trasfigurazione simbolica al più crudo realismo, dal giuoco fondato sulla parola alla rappresentazione improvvisata sul filo di un'azione abbandonata a se stessa, dall'integrazione della parola con il canto alla risoluzione dell'azione nel ritmo della danza, tutte le possibilità espressive dell'attore sono state tentate¹

e si sono succedute quasi ciclicamente nella storia. In ogni epoca, secondo le diverse società e culture, si tende ad attribuire all'attore peculiarità, facoltà, significati sempre diversi e nuovi. L'attore, infatti, in quanto soggetto, è sempre inserito in un mondo storico, ossia in un ambiente in cui la sua configurazione può essere compresa solo nel rapporto con gli altri soggetti nei confronti dei quali e per i quali egli assolve una funzione. Per questo la sua figura, che cambia ogni istante, ha sempre oscillato fra mille definizioni possibili. Dall'essere osannato come l'officiante di un rito, l'oracolo, il ministro di culto, il moralizzatore delle masse, l'attore è diventato poi peccatore, stregone, corruttore del popolo e quindi il perseguitato. Lo si riconosce prima come puro esecutore, interprete, poi come creatore,

¹ G. Calendoli, *L'attore. Storia di un'arte*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1959, p. 64.

artefice; spesso è il folle o il saggio detentore della verità, il catalizzatore individuale di un'esperienza comunitaria o il semplice operaio dell'arte teatrale. L'attore è da secoli causa di interrogazioni e speculazioni incentrate sul paradosso stesso della sua arte: l'arte teatrale, che è nella vita, sta nella vita, ma è al contempo qualcosa d'altro. L'attore evoca, tocca, vive e «rappresenta» il mondo ultimo delle idee, dei principi, dei dilemmi fondamentali dell'uomo, nodo di una tensione coscienziale che ha a che fare con le dimensioni universali del Bene e del Male, del Divenire, del Caos, dei Principi, dell'Unità ... L'attore è scrittura vivente che tematizza tutto questo, ma non astrattamente e intellettualisticamente, ma manifestandolo con il proprio corpo, egli scrive pubblicamente con la sua carne, i suoi nervi e i suoi muscoli, e l'attore, con il suo gesto, svela così un'esperienza umana. Grazie all'*ignoranza* dell'uomo circa la sua intima essenza, l'attore, nel suo totale possedersi, fa *marciare* lo spettatore in questo suo mondo di apparenze che svelano. Il palcoscenico è il luogo nel quale s'interroga la vita², ogni cosa succeda lì, è finta e vera nello stesso tempo, è nella vita e si distingue nel contempo da essa, perché in scena, a differenza che nella vita, è permesso solo il Bello, l'arte non può non contenere il Bello, verità organica a se stessa, «perché la luce del bello è quella che ci permette di vedere l'orrore del vero senza che l'orrore ci faccia chiudere gli occhi. L'orrore, nella vita, è inguardabile, l'arte ha, invece, il bello o la metafora come possibilità»³.

Molte teorie sembrano prescindere dal principio primo, cioè che l'attore è, innanzi tutto, un uomo, e è lui stesso opera d'arte. La causa del piacere che avvolge l'attore è il suo stesso sé nel personaggio e può pertanto affermare di essere «la causa onnipotente della causa nel piacere che mi dono donandolo all'altro. Piacere inebriante, come il tabacco o la droga, di essere il più vicini possibile alla *causa sui* autoaffettiva»⁴, incarnando egli stesso l'opera d'arte di cui si compiace e di cui (si) fa dono⁵. «L'atto della rappresentazione è, dunque, un atto sacrificale in cui l'artista offre tutto ciò che la maggior parte degli esseri umani preferisce nascondere. Questo sacrificio è

² «L'arte del teatro, è l'utilizzazione della menzogna come d'un prisma che scompone e rifrange i sentimenti e le idee per renderli molto più visibili e attivi» (J.-L. Jouvét., *Elogio del disordine: riflessioni sul comportamento dell'attore*, a cura di S. De Matteis, Firenze, La casa Usher, 1989, p. 12).

³ Cesar Brie durante l'ultimo seminario *Pensare la scena* al Teatro Oreno, 26 maggio 2009.

⁴ J. Derrida, *Donare il tempo. La moneta falsa*, Milano, Raffaello Cortina, 1996, p. 146.

⁵ L. Vaccaro, *Lo straniero in scena. Saggio sul teatro e l'ospitalità*, «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano» LVII (2004), p. 21.

il suo dono allo spettatore»⁶. L'attore si apre affinché un altro possa schiudersi, ama e si ribella affinché un altro ami e si ribelli, «sprofonda negli abissi della pazzia perché ama la lucidità; è disumano con se stesso perché ama l'umanità fatta di tantissimi singoli individui. Essere 'crudeli' con se stessi significa offrire ad altri la possibilità della riflessione, dell'autoanalisi, dell'autocoscienza»⁷. L'amore dell'altro è ciò che ci conduce all'ospitalità, noi, infatti, desideriamo sempre l'altro nella sua estraneità e l'attore incarna, e ha sempre incarnato in sé, anche un significato di «alterità» e non potrebbe essere altrimenti, essendo lui discendente di Dioniso, per antonomasia il dio del teatro. Dio che è straniero, esattamente come lo è l'attore, dio che rappresenta insieme follia e ragione, dimostrando l'esistenza di uno stato «altro», stato che appartiene all'attore in scena dal momento che egli è contemporaneamente sé e altro da sé, che vive in un mondo immaginario, fantastico, ma vive anche, contemporaneamente, nella realtà. Dioniso ha a che fare con l'orrore, l'ebbrezza⁸, l'intima profondità dell'uomo, e quando avviene l'esaltazione degli impulsi dionisiaci, nell'esaltazione «l'elemento soggettivo svanisce in un completo oblio di sé»⁹. Dioniso è misterioso e pieno di contraddizioni, e come l'attore, sempre impegnato nel farsi riconoscere, crea delirio, *trance* (o catarsi, liberazione dalle o attraverso le passioni, che dir si voglia). Nel mondo incantato di Dioniso «ecco che lo schiavo è libero, ecco che vanno in pezzi tutte le rigide, nemiche barriere, che il bisogno, l'arbitrio o 'la moda insolente' hanno piantato tra gli uomini»¹⁰, per questo quindi l'Attore, o meglio, l'Attore del teatro *in essere*, non può che essere spesso scomodo. Come Dioniso è elemento disturbante, essendo colui che crea e riproduce affetti, passioni dello spettatore, che può a sua volta goderne, dolersi, vergognarsi anche, magari, come può succedere davanti a uno specchio, o come davanti a uno sguardo che, mentre è guardato, a sua volta guarda e restituisce il suo «sguardo guardante», del quale l'altro riconosce la potenza creatrice avvertendosi colto nella propria realtà. Ma non c'è specchio che non dia un'immagine deformante, come ogni espe-

⁶ J. Grotowski, *Per un teatro povero*, prefazione di P. Brook, Roma, Bulzoni, 1970, p. 69.

⁷ R. Casali, *Antropologia dell'attore*, Milano, Jaca Book, 1983, p. 130.

⁸ «L'arte si muove tra l'eccesso e il limite. Il fenomeno estetico è costitutivamente legato all'ebbrezza che non è da intendere in senso ingenuo-naturalistico. Il senso dell'ebbrezza, corrisponde in realtà a un *di più di forza* [...]. Lo stato di piacere che si chiama *ebbrezza* è esattamente un alto senso di *potenza*» (F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1888-1889*, vol. VIII, t. III, Milano, Adelphi, 1974, p. 83).

⁹ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Bari, Laterza, 1995, p. 25.

¹⁰ *Ivi*, p. 26.

rienza del doppio è spaesante. Ognuno di noi davanti a uno specchio vede un altro e dovrebbe impegnarsi a cogliere quest'alterità e l'attore è proprio il primo uomo ad andare incontro a quest'alterità e così facendo permette al pubblico di interrogarsi sul senso.

L'attore, però, entrando come soggetto della produzione di teatro, pone innanzi tutto il problema creativo del suo esistere e del suo immaginario e mettendosi in scena, inoltre, pone egli stesso il quesito della sua esistenza, in quanto l'attore si presenta in scena come lo «straniero». Il campo di azione dell'attore ha sempre e comunque dei confini precisi (anche quando sta tra il pubblico), un perimetro che definisce un «dentro» e un «fuori» e dunque istituisce una soglia. Gli attori, così come gli stranieri veri e propri, si presentano a una comunità, si ripropongono alle soglie di mondi, consentendo esperienze liminali e, affacciati da un confine, cagionano inquietudine:

Come lo straniero l'attore comincia a parlare da un margine, affacciandosi e chiedendo da fuori. Infatti da sradicato chiede ospitalità: ovvero da fuorilegge, fuori-lingua e fuori-luogo. Da oltre la frontiera chiede di poter parlare, di avere il diritto di istituire una relazione con altri. Chiede, dunque, asilo alla comunità degli spettatori nell'enclave che gli è da loro stessi concessa per potervi creare e, quindi, vivere una pseudo-realtà che abbia tutto il peso e tutta la complessità di *un vero* apparente.¹¹

C'è una frontiera che separa i due mondi, quello dell'attore e quello dello spettatore, che poi possa essere uno specchio, ma è pur sempre una barriera, e è da questo limite che l'attore è «colui al quale si rivolge la prima domanda»¹², essendosi messo in discussione, esponendosi egli stesso davanti quella soglia e la questione in gioco è la questione delle origini: l'identità. L'attore crea un mondo d'illusione e fa di tutto perché per il pubblico questo mondo esista quanto per lui. Il pubblico, da oltre la soglia, non mancherà di concedere ospitalità oppure di chiudere la frontiera.

Gli attori, dai Greci a oggi, nelle loro diversità, hanno compiuto forme d'incarnazione, d'incantesimo, di metamorfosi, ma il concetto che sempre rimane valido è che essi continuamente fanno pratiche ai confini tra lo spirito e il corpo, sempre «in bilico tra il me e il sé»¹³, rimanendo dei soggetti

¹¹ L. Vaccaro, *Lo straniero in scena. Saggio sul teatro e l'ospitalità* cit., p. 5.

¹² J. Derrida, *Questione dello straniero venuto da fuori*, in AA.VV., *Sull'ospitalità*, tr. it. di I. Landolfi, introduzione di A. Dufourmantelle, Milano, Baldini & Castoldi, 2000, p. 40.

¹³ J.-L. Juvet, *Elogio del disordine: riflessioni sul comportamento dell'attore*, a cura di S. De Matteis, Firenze, La casa Usher, 1989, p. 49.

in balia delle trasformazioni e delle alterazioni più diverse, nel loro «equilibrio disequilibrato», tutori di un'arte non definibile. Nel Novecento, il personaggio diviene sempre meno questione dell'attore e la «sperimentazione» teatrale, dopo la metà del secolo, s'incarica di smentire l'obbligo di «rappresentazione» intesa come storia da raccontare, testo da mettere in scena, personaggi da interpretare, scardinando dunque gli ormai secolari concetti di «personaggio» di «rappresentazione» e di «parola» (intesa come puro significante), per riaffondare nelle origini, nel *pre-espressivo* e l'inizio di questa ricerca parte dal Corpo¹⁴. Grazie anche ad Artaud, diventa ben presto comune la convinzione che, per trasformare l'attore da interprete-esecutore a creatore, egli debba essere in grado di utilizzare tutti i mezzi espressivi a sua disposizione, a cominciare da quelli fisici: il suo corpo¹⁵. Conducendo così a una riscoperta dell'attore come entità plastica tridimensionale, i laboratori teatrali diventano luoghi dove si rifanno i corpi, liberando l'uomo da tutti i suoi automatismi. Ovviamente non è solo il corpo anatomico che interessa l'attore ma il vissuto corporeo, l'esperienza corporea¹⁶. Il teatro, dice Artaud, non deve rappresentare qualcosa d'altro, ma essere ciò che è. Il teatro è la Presenza, è ciò che accade in quel momento, nello stretto contingente.



¹⁴ «Riscoprire il ruolo centrale della fisicità dell'attore e del linguaggio dell'azione, può sembrare un'inutile ovvietà per chi non si avvede della conseguente rivoluzione della definizione stessa di teatro. Riscoprire un *teatro dell'attore* equivale infatti a un capovolgimento che privilegia – per una volta – il punto di vista di chi fa il teatro e non di chi lo guarda: anzi, trattandosi dell'attore, diremmo 'di chi vive' o meglio 'di chi è' il teatro» (P. Giacchè, *L'altra visione dell'altro. Una equazione tra antropologia e teatro*, Napoli, L'ancora del mediterraneo, 2006, p. 50).

¹⁵ «Il corpo vivente è pertanto il creatore di quest'arte (il teatro) e detiene il segreto delle relazioni gerarchiche che ne uniscono i diversi fattori, poiché è a capo di essi. È dal corpo, plastico e vivente, che dobbiamo partire per ritornare alle nostre singole arti e determinare il posto dell'arte drammatica» (A. Appia, in R. Casali, *Antropologia dell'attore* cit., p. 58).

¹⁶ Schopenhauer, nel *Mondo come volontà e rappresentazione*, quando teorizza sull'essere umano, rileva come egli sia costituito anche da un indissolubile legame con il corpo «il quale, nella sfera della conoscenza, assolve la funzione di offrire il materiale su cui l'intelletto si fonda. Il corpo è [...] sia rappresentazione intuitiva dell'intelletto [...] sia 'volontà' [...]. Il corpo permette, dunque, all'individuo di conoscere in se stesso l'essenza metafisica del corpo» (P. Giordanetti, M. Mazzocut-Mis [a cura di], *I luoghi del sublime moderno*, Milano, LED, 2005, p. 201).

¹⁷ «Resta enigmatico il senso del termine 'mimetico'. In greco, *mimesis* non rinvia semplicemente all'imitazione: *mimeisthai* è un termine di origine teatrale e indica il rapporto della maschera, il portare una maschera da parte dell'attore. Nel parlare di arte mimetica, però, si allude in genere a un'arte che imita, che rappresenta la realtà o, meglio, che rappresenta, come un fantasma, un'interpretazione della realtà. E, tuttavia, può esservi una

11.

TIPICITÀ E KITSCH

Le formule del comico nella rivista teatrale italiana del secondo dopoguerra

di Roberta Candia

La ricerca di una condizione di benessere consolante nel quale riposare è il primo sintomo dell'innato istinto di autoconservazione che, specie nei momenti di crisi e distruzione del consueto apparato di valori di riferimento, si affaccia come un'urgenza primaria e imprescindibile dell'essere umano. In particolare, per l'uomo del secondo dopoguerra, denudato dell'abito confortante delle sue certezze, l'obiettivo primo non può essere la qualità della stoffa del nuovo vestito, quando più cogente è la rapidità d'assunzione di una nuova, rassicurante corazza. Alla credibile e lenta costruzione di un saldo punto di riferimento è preferita l'incredibile, ma immediata illusione dell'*happy end*.

Si sa fin troppo bene che gli uomini vogliono essere ingannati. Non soltanto perché gli stupidi sono la maggioranza. Ma perché gli uomini, nati per la gioia, non ne hanno alcuna e alzano grida verso la gioia. È questo che rende talvolta limitanti e sempliciotti anche i più intelligenti, che si lasciano ingannare dal luccichio e non è nemmeno necessario che esso prometta oro, può bastare che riluca [...]. Infatti [l'uomo] ha pur sempre un debole per la felicità, insomma per il ridere e non condivide la frustrata opinione secondo cui di rado segue qualcosa di meglio. L'utilizzazione della debolezza non ha bisogno di avvenire ad opera di imbroglioni, grandi o piccoli. Ovunque si cercano abbellimenti, i cattivi libri ne sono pieni. Significativamente però lo zucchero aumenta verso la fine, cresce, per così dire, o sorge. Anche chi ha più senno viene impressionato dal 'tutto è bene quel che finisce bene'.¹

Lo spettacolo dal vivo offre, in questo periodo, una concreta possibilità di perseguire tale obiettivo grazie al genere «minore» della rivista teatrale,

¹ E. Bloch, *Il principio di speranza*, a cura di R. Bodei, Milano, Garzanti, 1994, pp. 507-508.

sorto autonomamente in Francia alla fine dell'Ottocento per consegnarsi, soprattutto nell'Italia post-bellica, alla pura evasione e all'inoffensivo divertimento, attraverso il dipanarsi di una trama che è puro pretesto, costruita non sulla base di nessi logici effettivi e problematici, ma sull'accostamento di «*clichés* bell'e fatti, da impiegare a piacere qua e là, e interamente definiti ogni volta dallo scopo che assolvono nello schema. Confermare quest'ultimo, mentre lo compongono, è tutta la loro realtà»². Proprio la giustapposizione *kitsch* di quadri autonomi e non connessi caratterizza la struttura di base della rivista, in un alternarsi fin troppo regolare di momenti dedicati alle due figure di spicco del genere: la *soubrette* e il comico. L'utilizzo approssimativo di vocaboli della realtà già codificati e irrigiditi in immagini stereotipate, adatte a tutti gli usi e piegate opportunisticamente alle necessità sceniche, è presente in misura persino eccessiva nella modalità di strutturazione degli interventi del comico, secondo quanto esplicitamente dichiara Carlo Dapporto, uno dei nomi più importanti del genere:

C'era una società, la SESIM, diretta dall'avvocato Giulio Trevisani, che aveva un'agenzia con degli scaffaloni pieni di sketch di tutti gli autori italiani. Se un autore scriveva uno sketch, lo portava al dottor Trevisani, che lo catalogava, lo archiviava. Una riserva enorme. C'erano tante compagnie d'avanspettacolo, allora: quando avevano bisogno di metter su una rivistina, si dicevano: «Andiamo alla SESIM!». Sceglievano gli sketch che andavano bene per il loro comico. C'erano gli sketch per il comico napoletano, quelli per il comico bolognese, per tutti i tipi c'era una scenetta. L'avvocato Trevisani, un vero uomo di teatro, simpaticissimo, dolcissimo, sapeva tutto, leggeva tutti gli sketch, non appena glieli portavano, e subito vedeva: questo va bene per il tale, questo per il tale, questo va bene per Dapporto. «Dapporto, tu sei mio figlio! – mi diceva – sei una mia creatura!». E mi dava gli sketch adatti alla mia comicità. In quell'agenzia si trovava lo spettacolo completo.³

Di fronte a un uso tanto spregiudicato di spunti prefabbricati, il cui accostamento poco più che casuale sembra bastare alle pretese estetiche della massa, è ancora possibile parlare di arte autenticamente intesa? L'infiltrazione del *kitsch* sembra fare pericolosamente capolino nel sottile tessuto drammaturgico e scenico, non solo per la costruzione parattattica dello spettacolo, che impedisce il raggiungimento di un vertice di tensione che

² Th. W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialettica dell'illuminismo*, a cura di L. Vinci, Torino, Einaudi, 1966, p. 135.

³ C. Dapporto, *Ridi del ruolo*, in R. Cirio, P. Favari (a cura di), *Sentimental*, Milano, Bompiani, 1975, p. 124 (dichiarazioni raccolte nel maggio 1974).

debba sciogliersi in un finale consolante, ma anche per l'ovvietà di un lieto fine che accontenti le esigenze di evasione del pubblico.

Il comico proviene nella maggior parte dei casi dall'avanspettacolo e spesso libera sul palcoscenico quell'ignoranza viva e acutissima con la quale di norma ce lo dipinge il nostro immaginario collettivo, esaltata dai meno sprovveduti con riferimenti alla Commedia dell'Arte o al *nonsense* anglossassone. Lo affianca una spalla, il porgitore di battute che lavora al suo completo servizio. Non è insolito che si costituiscano sodalizi lunghissimi e memorabili, com'è stato nei casi di Mario Castellani e Totò, o di Carlo Rizzo e Macario. Deriso in scena, la spalla ritrova dietro le quinte la sua dignità. Per l'importanza del ruolo, gode di una paga alta, del terzo camerino e «qualche volta anche della qualifica di direttore artistico. I veri intenditori di rivista, specialmente gli addetti del mestiere, hanno sempre affermato con civetteria che loro si divertono di più con la spalla che con il comico. Anzi, praticamente solo con la spalla»⁴.

La presenza del comico figura in momenti diversi degli allestimenti e diventa pregnante soprattutto nei sottofinali del primo e del secondo tempo. Il vantaggio degli interventi comici, anche rispetto alla possibilità di riuscita dell'effetto umoristico e distensivo sullo spettatore, consiste soprattutto nel suo potere di catturarne l'attenzione per tempi variabili e qualitativamente differenziati nei contenuti, in base alle sue caratteristiche e alle sue reazioni. L'improvvisazione diviene vera e propria strategia attrattiva, facendo muovere la prestazione dell'attore su un canovaccio/copione o su spunti tratti da *sketch* già noti, per poi adattarli alla «temperatura» emotiva della platea, di cui deve essere colta la varia natura dell'inclinazione al riso e la sensibilità più o meno evidente per talune tematiche. Così, a creare sera per sera lo spettacolo sono non solo il copione e il comico, ma l'interazione di questi due elementi con i desideri e le risposte della platea. Il maestro di tale modalità di conduzione degli interventi comici è senza dubbio Totò:

Io poi quando facevo le riviste non andavo mai a provare, perché io non posso provare [...] e le dico perché: sono, direi, spontaneo, un istintivo, e la prova mi raffredda, mi stanca, mi scarica e il risultato è qualcosa di meccanico, non più spumeggiante. E così io andavo sul palcoscenico gli ultimi due giorni, tre giorni, per vedere solamente le entrate e le uscite, senza sapere una parola del copione, andavo molto a orecchio, a suggeritore, e poi il secondo giorno io toglievo il suggeritore, lo mettevo tra le quinte, e poi dopo tre o quattro giorni spariva del tutto. Quindi all'inizio recitavo sul suggeritore e quello che arrivava era quasi nuovo, e su quel nuovo andavo avanti e recitavo

⁴ U. Simonetta, *I ruoli*, in R. Cirio, P. Favari (a cura di), *Sentimental* cit., p. 100.

e andavo avanti e fissavo i lazzi. Infatti la prima sera lo spettacolo andava benissimo, la seconda calava, la terza calava ugualmente, la quarta cominciava a salire perché si piazzavano tutte le battute, tutte le intonazioni e così via ... Intanto il suggeritore prendeva appunti, e il copione diventava copione sul serio, non più canovaccio. [...] Io sono sempre andato in scena con canovacci di dieci minuti, che sviluppavo sul momento, fino a farli durare anche tre quarti d'ora.⁵

Non è difficile comprendere le ragioni per le quali molti dei personaggi interpretati dagli attori di rivista si riducano a essere poco più che «tipi», o luoghi contornati da tratti che consentano allo spettatore una qualche forma di semplice identificazione. Secondo la definizione che Patrice Pavis dà del «tipo», nel suo *Dizionario del teatro*, esso è un «personaggio convenzionale che possiede caratteristiche fisiche, fisiologiche o morali che sono già note al pubblico. [...] Pur non essendo individualizzato, esso possiede almeno qualche tratto umano e storico»⁶, a differenza dello stereotipo la cui piattezza psicologica è senza dubbio maggiore. Eppure, nei personaggi della rivista le caratteristiche individuali sembrano essere sacrificate a vantaggio di una possibilità di identificazione generalizzata e adattata al pubblico di massa, il quale vi ritrova una esasperazione di tratti caratteriali riconoscibilissimi e cristallizzati, utili come oggetti ludici di ostentazione di una data condizione sociale e culturale. Ma è proprio questa cristallizzazione delle linee fondamentali del personaggio a scapito di un suo più articolato ritratto a generare l'effetto comico, come Bergson ci illustra:

Ogni *rigidità* del carattere, dello spirito o anche del corpo, sarà dunque sospetta alla società, poiché essa è l'indizio possibile di una attività che si addormenta e anche di una attività che si isola, che tende a scostarsi dal centro comune intorno al quale la società gravita, d'una eccentricità insomma. E però la società non può intervenire qui con una repressione materiale, poiché non è colpita materialmente. È in presenza di qualcosa che la disturba, ma solo come sintomo, appena una minaccia, tutt'al più un gesto. Il riso deve essere qualcosa di questo genere, un *gesto sociale*.⁷



⁵ Si veda il contributo di Antonio De Curtis, in *Follie del varietà*, a cura di S. De Matteis, M. Lombardi e M. Somarè, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 229.

⁶ P. Pavis, *Dizionario del teatro*, a cura di P. Bosisio, Bologna, Zanichelli, 1998, pp. 491-492.

⁷ H. Bergson, *Il riso: saggio sul significato del comico*, Roma, Laterza, 1994, pp. 47-48.

12.

LA DANZA SILENZIOSA DELL'ATTORE

Il valore espressivo del corpo e del gesto
nell'opera di Pippo Delbono

di Mara Verena Leonardini Pieri

Per comprendere la prospettiva attoriale di Delbono, è necessario cominciare dal principio della sua carriera artistica, dal *training* appreso durante l'esordio col Gruppo Farfa, gemmazione dell'Odin Teatret. Ciò che catturò l'attenzione di Delbono fu il lavoro sul corpo che tale tecnica persegue, tesa a raggiungere l'esattezza del gesto depurato dal senso che l'ha generato. Inoltre, ad attrarre il regista, di indole turbolenta e sovversiva, era il valore innovativo di una ricerca che abbandonava la consueta tecnica attoriale di matrice stanislavskijana, basata sullo scandaglio delle emozioni e sull'utilizzo della propria dimensione psicologica¹. Si trattava di approfondire uno stato di consapevolezza che niente aveva a che vedere con l'esplorazione della dimensione emotiva, ma con la coscienza del gesto, della postura, di un insieme di forze e fragilità tutte corporee, da sfruttare in senso drammatico². Il risultato di questa operazione porterà, com'è facile intuire, a un netto avvicinamento ai principi della danza e in generale al pensiero di coloro che, fra registi e teorici teatrali, considerano l'attore come una fonte di processi estetici, grazie non all'immedesimazione, ma a una gestione attenta e consapevole del proprio corpo.

L'espressione corporea costituisce il principale interesse dell'analisi dell'Odin Teatret. Tale ricerca cinestesica si oppone tanto alla dottrina espressionistica, che intende il gesto come segno visibile prodotto nel corpo dai movimenti interni dell'anima, quanto al gesto d'imitazione che incarna in modo realistico o naturalistico un personaggio, ricostruendone il comportamento e i tic gestuali; il gesto teatrale costituisce l'origine e insieme la

¹ Cfr. A. Ghiglione (a cura di), *Barboni. Il teatro di Pippo Delbono*, Milano, Ubulibri, 1999, p. 29.

² Cfr. P. Delbono, *Mon théâtre*, Paris, Actes Sud, 2004, pp. 25-31.

finalità del lavoro dell'attore. La danza conosce bene l'impatto della cinesia: «Si ha una risposta cinestesica nel corpo dello spettatore, che riproduce in lui, in parte, l'esperienza del ballerino»³. La natura dinamica di tali esperienze emerge quando si nota la sorprendente corrispondenza tra ciò che il danzatore crea sulla base del suo senso muscolare e le immagini del suo corpo viste dal pubblico. La qualità dinamica è l'elemento comune che detta la relazione tra *performer* e spettatore; quando il danzatore solleva un braccio, egli sperimenta in primo luogo la tensione del sollevamento: una tensione analoga viene convogliata visualmente a chi osserva attraverso l'immagine dei movimenti del danzatore.

Delbono intraprende così una ricerca formale sulla gestualità, basata sullo studio della postura, dell'atteggiamento, dello spostamento del corpo nello spazio, dell'equilibrio, delle andature, del ritmo e della velocità. La scoperta delle tecniche dell'attore-danzatore orientale durante le *tournées* con il Gruppo Farfa⁴ risulta emblematica a riguardo. Il *training* svolto dalla compagnia si serviva di elementi del *No* e del *Kabuki* che, fondendo la recitazione alla danza, alla musica, al canto, alla pantomima, muovono dal rispetto di una precisa partitura di segni in sintonia con quell'impostazione anti-psicologica così lontana dall'approccio attoriale occidentale.

Delbono raccoglie inoltre l'eredità circense del teatro orientale; negli acrobati si trova una verità gestuale superiore dovuta innanzitutto al principio di necessità: essi non interpretano nessun ruolo, non distolgono la propria attenzione dal puro movimento per incarnare un personaggio, ma sono totalmente concentrati in un'azione necessaria e precisa, poiché qualsiasi distrazione potrebbe mettere a repentaglio la loro stessa vita⁵.

Secondo queste premesse, sembra dunque che il regista ligure sia destinato a compiere una scelta di campo; se l'attore stanislavskijano lavora su se stesso e sul personaggio, sulla ricerca dei moti più intimi dell'anima, considerando fulcro della sua arte il proprio vissuto emotivo, Delbono si pone apparentemente all'interno di una tradizione ereditata da teorici quali Vsevolod Emil'evic Mejerchol'd e Gordon Craig. Tradizione che indica la genesi del lavoro attoriale nella rigorosa formalizzazione di un *pattern* preciso di azioni entro cui far scorrere l'energia, trasformando le passioni reali in forme sceniche e mettendole *in visione*⁶. Tuttavia, al di là di una interpretazione storica che tende a dividere le prassi recitative, l'arte tea-

³ P. Pavis, *Dizionario del teatro*, Bologna, Zanichelli, 1998, p. 73.

⁴ Cfr. P. Delbono, *Mon théâtre* cit., pp. 30-32.

⁵ Cfr. Id., *Le corps de l'acteur*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2004, p. 68.

⁶ Cfr. E. Barba, *La canoa di carta*, Bologna, Il Mulino, 2004, p. 86.

trale risulta essere il palcoscenico dell'incontro tra l'orizzonte della forma e quello delle emozioni, individuando nell'attore la dimensione complementare dell'azione.

12.1. MORFOGENESI DEL PARADOSSO

È stato Diderot a porre le basi per una riflessione che indaga il rapporto fra convenzioni e moti dell'anima, essendo pioniere di una filosofia attoriale che focalizza il proprio centro concettuale nella formalizzazione. Nel suo *Paradoxe sur le comédien* si possono facilmente individuare le linee che segneranno gli sviluppi teorici sull'attore nel Novecento e che interesseranno lo stesso Delbono, in particolare nelle tesi esposte nel volume *Le corps de l'acteur*. L'attore deve essere dotato non di sensibilità, ma di autocontrollo; non deve essere, per così dire, posseduto dal personaggio, ma mantenere piuttosto la padronanza costante dei propri gesti e *manipolare* con freddezza le reazioni dello spettatore. In questa prospettiva e contrariamente a ciò che teorizzerà Stanislavskij nel Novecento, l'interprete non recita affatto, non plasma le proprie emozioni in vista di una immedesimazione. Se il pubblico viene coinvolto sentimentalmente e se si illude di vedere in scena un personaggio, l'attore è invece pienamente cosciente di non essere altro che se stesso e neanche per un attimo confonderà la realtà con la finzione. Egli «è un uomo freddo, che non sente nulla, ma che rappresenta in modo superlativo la sensibilità»⁷; la sua preparazione è tale per cui sarà in grado di ascoltarsi nel momento esatto in cui provocherà il turbamento del suo pubblico, guidando con straordinaria lucidità le sue reazioni⁸.



⁷ D. Diderot, *Scritti di estetica*, Milano, Feltrinelli, 1957, p. 32.

⁸ «Il sangue freddo regola il delirio dell'entusiasmo. Non è l'uomo violento e fuori di sé che dispone di noi; questo privilegio è riservato all'uomo che si controlla». E ancora: «L'attore si è ascoltato a lungo; anzi si ascolta nel momento stesso in cui agita il vostro spirito, e tutta la sua bravura consiste, non nel sentire, come immaginate voi, ma nel riprodurre i segni esteriori del sentimento così scrupolosamente da trarvi in inganno. [...] Egli sa il momento preciso in cui si tirerà fuori il fazzoletto, e scorreranno le lagrime; aspettate che arrivi a quella parola, a quella sillaba; non sarà né prima né dopo» (*ivi*, pp. 10-11). Alla luce di questi assunti, che trovano nelle parole di Delbono una chiara corrispondenza, è evidente come l'emozione dello spettatore non sia suscitata dalla partecipazione patetica ai sentimenti dell'attore che in quel dato momento è nell'atto di interpretare, ma essa sia prodotta da un gesto ben preciso, frutto di un'attenta preparazione unita alla memoria stessa dell'attore. Per chi assiste, non si tratta di fare proprio lo stato d'animo altrui come