

Antonio Attisani

## Per uno studio dell'attore nell'era della riproducibilità tecnica

Il teatro è probabilmente l'arte che si situa a maggior distanza dall'insegnamento universitario. Molti corsi di laurea di più o meno recente istituzione, in tutto il mondo, si presentano con intenti 'professionalizzanti', ma ciò non può cancellare il fatto che le arti e i mestieri della scena si imparano soltanto lavorando intensamente a contatto diretto con artisti veri e di valore, certamente non con professionisti mediocri o *part-time* che ripiegano sull'insegnamento e tanto meno sotto la guida di insegnanti che nulla sanno dell'arte e del mestiere. Altro, invece, è tentare di fare intendere agli studenti cosa sia – o meglio: cosa e *come* potrebbe essere – il teatro colto nella sua essenza, come *conoscenza attraverso l'azione* e lavoro nella differenza tra ciò che nel testo-mondo è già dato e ciò che si può creare attraverso la sua cognizione creativa. L'asse portante di un insegnamento così concepito non può essere costituito dai testi della drammaturgia, che sono una parte pur importante dello sfondo storico, e dai testi teorici, da esaminare sempre in una prospettiva comparatista e transdisciplinare, dunque all'incrocio di diverse discipline, sia quelle proprie del teatro, sia quelle, umanistiche o scientifiche, che ne costituiscono il nutrimento e che sole permettono di conseguire lo scopo del teatro, sia esso inteso come la «felicità» di cui parla Aristotele, «la sostanza di tutte le scienze» del *Nāṭyaśāstra*, la «grazia» di Zeami o l'«arte di vivere» invocata da Bertolt Brecht. Perciò è importante tenere a mente ciò che sottolinea Florinda Cambria nella sua esegesi del trattato di arte scenica indù, vale a dire che il teatro è un'attività esclusiva degli esseri umani, i quali a differenza degli dèi muoiono e a differenza degli animali fanno di morire.<sup>1</sup> Gli esseri-in-vita-consapevoli-della-mortalità che *fanno* il teatro sono gli attori.

'Insegnare' il teatro, muoversi all'incontro delle sue molteplici culture, in questa prospettiva è un'attività che lancia lo sguardo su un vasto orizzonte: l'indagine sulle tradizioni teatrali passate e presenti, la messa a fuoco di un modo di analizzarle, si accompagna alla comprensione del nesso tra la pragmatica teatrale e la vita in tutti i suoi aspetti, individuali e collettivi. Pertanto non ci si dovrebbe limitare a illustrare i testi del passato, a raccontare cosa 'veramente è accaduto' in altre epoche, quale sia il senso dei classici e via storicizzando. L'insegnante dovrebbe possedere un solido bagaglio di conoscenze storiche e un'adeguata strumentazione

---

<sup>1</sup> F. Cambria, *Il Workcenter e la «Casa del teatro»*, in A. Attisani et al., *I sensi di un teatro*, Acireale-Roma, Bonanno, 2010, pp. 63-80.

ermeneutica, utilizzando questo sapere per evidenziare un fenomeno evidente quanto sottovalutato: che la composizione teatrale (la rappresentazione, se vogliamo) è il lavoro che i 'composti', cioè gli attori, compiono su se stessi in pubblico, anche se preparandosi prima, inducendo una trasformazione analoga, per quanto difforme per grado di intensità, negli spettatori.

Sulla base di queste premesse, si può scegliere di eleggere a oggetto d'indagine privilegiato quelle attrici o attori la cui recitazione è 'studiabile', ossia documentata dall'audiovisivo oppure testimoniabile di persona. Ciò non per negare la validità di altri metodi e fonti, e anzi facendovi costantemente ricorso, ma per tentare un'altra strada. Le questioni metodologiche poste dallo studio della recitazione quando essa diventa 'visibile a distanza', sono varie, ma poiché si è rivelato finora impossibile risolverle *prima* di mettersi al lavoro sui singoli casi, non resta che operare in questo paradosso che consiste nella necessità di procedere nel merito allestendo al tempo stesso un metodo.

Per cominciare è necessario da una parte individuare nella foresta del teatro reale alcune esperienze particolarmente 'consistenti', osservando le quali si impara a essere potenziali spettatori di qualunque altro spettacolo; dall'altra ci si deve confrontare con il carattere 'contemporaneo' del nostro habitat, che al tempo stesso tende velocemente a svanire dall'orizzonte dell'esperienza per diventare memoria. Per quanto riguarda la scena del Ventesimo secolo, appunto la nostra contemporaneità, abbiamo la possibilità di prendere in considerazione diverse fonti inesistenti in altre epoche. Tra queste, fondamentali, i supporti audiovisivi.

Un insegnamento che si ponga la questione degli *exempla* deve di conseguenza fronteggiare una miriade di problemi che apparivano e talvolta ancora appaiono senza soluzione. Se è vero, infatti, che occuparsi del teatro e degli attori prendendo in considerazione, oltre alle altre fonti, i reperti audiovisivi indubbiamente arricchisce le possibilità euristiche, è anche vero che bisogna chiedersi ogni volta quanto e come le caratteristiche dei media cui si fa ricorso e l'impronta individuale degli autori dei documenti abbiano determinato la loro peculiare qualità, e ciò non senza interrogarsi sul contesto storico e tecnologico che li ha prodotti. Ciò significa, per esempio, che un monologo inciso da Tommaso Salvini oltre cento anni fa non pone gli stessi problemi di una registrazione di Leo de Berardinis (e quale, poi? Quelle della televisione in bianco e nero di trentaquarant'anni fa sono tutt'altra cosa da quelle realizzate dall'artista negli anni Novanta), che l'unico film di Eleonora Duse ha un carattere incomparabile a quell'altro, pure muto, di soli dieci anni dopo, in cui appare Renée Falconetti, che i film interpretati da Michail Čechov, uno muto d'epoca sovietica e altri del periodo americano, ci parlano di 'civiltà' e di istanze creative incommensurabili, eccetera. Ciò non a causa dei

contenuti, sono le lingue a essere diverse tra loro, i mondi in cui sono nati sono diversi tra loro, e noi apparteniamo a un altro mondo ancora, a un'altra antropologia, forse più distante da quella dei primi attori registrati e filmati di quanto non fosse la loro da quella di un uomo del Rinascimento.

In attesa di scoprire qualche decisivo studio, già esistente o a venire, che proponga un persuasivo metodo generale per valutare la recitazione teatrale riprodotta, non resta che procedere empiricamente a compilare una prima fenomenologia o più modestamente una semplice casistica, che permetta, a partire dai casi affrontati, di enucleare alcune questioni di merito e di metodo, nella speranza che gli evidenti limiti di quanto si è fatto fino a oggi possano essere superati da altri autori.<sup>2</sup>

Il 'modernariato' è il reperimento e il commercio di oggetti prodotti in serie dalla civiltà di massa, appartenenti a diverse 'generazioni' della tecnica e del gusto e scomparsi dal nostro orizzonte dopo essere stati per qualche tempo alla moda e poi superati da nuovi oggetti. I supporti relativi alla riproduzione dell'arte attoriale appartengono in un certo senso al modernariato, anche se non si può dire che nello studio del teatro esista un antiquariato, perché i pezzi unici di fattura artistica o artigianale del passato sono di fatto scomparsi con i rispettivi attori e li si frequenta indirettamente attraverso le testimonianze e la documentazione 'laterale'.

Abbiamo dunque a che fare con 'oggetti teatrali' appartenenti a due epoche, per quanto creati dalla medesima categoria di produttori. La loro *expertise*, il loro 'consumo' o il loro impiego sono molto differenziati a seconda dei casi, praticamente infiniti a causa della varietà che presentano all'interno di ogni tipo, pur definibile, e pongono una miriade di questioni inedite e peculiari non ancora sistematizzate (sempre se non ignoriamo qualche contributo fondamentale in ambito storico-scientifico). In sostanza sembra di comprendere che siamo nella preistoria di questa disciplina. Esistono, dai primi anni del Ventesimo secolo, molte incisioni audio di attrici e attori, a volte 'rubate', sottovalutate dai loro protagonisti, oppure al contrario concepite come esperimenti di testimonianza o persino come autonomi prodotti commerciali. A questa specie appartengono i tre dischi Zonophone di Tommaso e Gustavo Salvini,<sup>3</sup> rimasti in un cono d'ombra sia per gli

---

<sup>2</sup> Tra i contributi più recenti e cospicui si segnala C. Vicentini, *L'arte di guardare gli attori*, Venezia, Marsilio, 2007, un saggio di alta divulgazione privo di spigolosi apparati critici che propone un articolato e convincente protocollo di lettura della recitazione di attrici e attori appartenenti a diversi contesti culturali. La differenza più rilevante tra l'opera di Vicentini e il lavoro cui qui si fa riferimento consiste nell'accento, lì posto sulla 'lettura' e qui sulla 'composizione'.

<sup>3</sup> Di Tommaso e Gustavo Salvini sono reperibili tre registrazioni incise molto probabilmente nel 1903 dalla società Zonophone e pubblicate successivamente: *Otello* (1957), *Amleto* (1958), *Saul* (1959). Le registrazioni in questione fanno parte di un fondo dell'Università di Yale e

stessi autori sia per gli storici del teatro, ma anche, per esempio, quelli di Aleksandr Moissi, al tempo prodotti di successo, e moltissime altre incisioni realizzate in Europa e in America che, per quanto distanti dalle immagini relative alle medesime interpretazioni, hanno il pregio di riproporre brani dei rispettivi repertori teatrali (mentre il cinema, soprattutto con il passaggio al sonoro, a partire dal 1927, inclina sempre più verso la ricerca della propria specificità espressiva).<sup>4</sup>

Vi sono poi film muti o sonori che riprendono performance teatrali. Può trattarsi di opere, adattate allo schermo o meno, oppure di prove o di frammenti. Le loro caratteristiche variano considerevolmente a seconda del contesto culturale e tecnologico, e degli autori. Questi eventi recitativi possono essere intenzionalmente adattati alla ripresa cinematografica, possono essere o meno ideati e diretti dagli stessi autori degli spettacoli, possono avere uno scopo di documentazione e memoria oppure essere concepiti come opere autonome, prima cinematografiche e poi anche televisive. Un ventaglio ricchissimo di possibilità, come si vede. Nel caso degli artisti russi di inizio Novecento si incontrano una serie di casi molto dissimili tra loro. Molte pellicole appartengono alla stagione del muto. Tra queste vi sono, di particolare interesse, due film realizzati dal regista Yakov Protazanov come *L'uomo del ristorante* (*Čelovek iz restorana*, 1927) e *L'aquila bianca* (*Belyy oryol*, 1928): il primo registra fortunatamente una performance di Michail Čechov che, sebbene l'attore non sia ripreso in un'opera teatrale, costituisce un interessante contrappunto alle sue partecipazioni, ricondotte a moduli realistici, proprie nei film americani degli anni quarantacinquanta, nei quali Čechov appare come interprete di prima o di seconda fila in opere altrui.<sup>5</sup> In questi contesti la sua impronta è comunque forte, l'attore interviene persino sul proprio copione, ma, come s'è detto, pur mostrando una propria originalità, non può spingersi fino alla grandiosa polifonia recitativa grottesca che tutti gli riconoscevano. Il secondo ci mostra un dialogo tra (il 'convenzionalista') V. E. Mejerchol'd e uno dei principali attori stanislavskiani, (il 'naturalista') Vasilij Kačalov. Vi sono poi i frammenti riguardanti gli esercizi di biomeccanica e alcune scene del

---

sono ascoltabili on line sul sito Actoris Studium. Seminario permanente di filosofia delle arti dinamiche 'Carmelo Bene' ([sempercb.dams@unito.it](mailto:sempercb.dams@unito.it)).

<sup>4</sup> Di Alexander Moissi sono reperibili tre registrazioni: il monologo del *Faust* di Goethe (1911, Berlino, Schallplatte 'Grammophon'), il monologo dell'*Hamlet* di Shakespeare (inciso probabilmente nel 1912 a Berlino dalla società Electrola) e il *Prometheus* di Goethe (1912, Berlino, Schallplatte 'Grammophon'). Le tre registrazioni sono ascoltabili su youtube:

<http://www.youtube.com/watch?v=i66lgFux9jc>;

<http://www.youtube.com/watch?v=CnqOMWuc218>;

<http://www.youtube.com/watch?v=VFc3cO2oZkQ>

<sup>5</sup> *Čelovek iz restorana* (*L'uomo del ristorante*, 1927), regia di Yakov Protazanov, con Michael Checov, Vera Malinovskaya, Ivan Koval-Samborsky, Mikhail Narokov. *Belyy oryol* (*L'aquila bianca*, 1928), regia di Yakov Protazanov, con Vasilij Kačalov, Anna Sten, Vsevolod Meyerchol'd.

*Revisore* (1926) diretto da Mejerchol'd.<sup>6</sup> Tra i reperti dotati di sonoro vi sono due sequenze dell'ineffabile Igor Il'inskij colto mentre in camerino 'costruisce' uno dei propri più famosi personaggi, e una conversazione dell'anziano Stanislavskij con i protagonisti del suo laboratorio sul *Tartufo* di Molière. Ognuno di questi reperti esige un'analisi particolare, inapplicabile agli altri casi, per esempio a quello assai lontano di un Louis Jouvet protagonista e in effetti coautore di film che ripropongono i suoi successi teatrali come *Volpone* o *Knock o il trionfo della medicina*, per fare un solo esempio.<sup>7</sup>

Nel secondo dopoguerra entra in gioco la televisione, da intendere nella sua cangiante specificità e non come una derivazione del cinema o un mero strumento per riprodurre o divulgare il teatro. Dagli anni cinquanta il piccolo schermo ha rimodulato e variato continuamente i modi di approccio all'arte della scena e alla recitazione, coinvolgendo tra l'altro attori e registi nell'inedito processo creativo, con esiti che più distanti tra loro non si potrebbe concepire: basti pensare al teatro televisivo dell'attrice di origine russa Tatiana Pavlova o alle opere, prima in bianco e nero e poi a colori, di Carmelo Bene.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> *Das Theater Meyerholds und die biomechanick (Il teatro di Meyerchol'd e la biomeccanica)*, regia televisiva di Marion Voigt-Schoneck, prod. Mime Centrum Berlin e Gennadi Bogdanov, 1997.

<sup>7</sup> *Volpone* (1941), regia di Michel Tourneur, con Harry Baur, Louis Jouvet, Charles Dullin, Jean Témerson, Fernand Ledoux, Jacqueline Delubac, Marion Dorian, Alexandre Rignault, Louis Frémont, Robert Seller, Jean Lambert, Pierre Gianotti, Colette Régis; *Knock* (1951), regia di Guy Lefranc, con Louis Jouvet, Jean Brochard, Pierre Renoir, Pierre Bertin, Marguerite Pierry, Jean Carmet, Yves Deniaud, Mireille Rémy, Jane Marken, Geneviève Morel, Bernadette Lange, André Dalibert, Pierre Duncan, Paul Faivre, Sylvain.

<sup>8</sup> Tatiana Pavlova si è interessata di teatro televisivo sia in qualità di attrice che di regista e adattatrice; nel 1965 è stata, infatti, protagonista della ripresa televisiva della *Mirra Efras* diretta da Carlo Lodovici (tre atti di Giacomo Gordin, traduzione di Giacomo Lwow e Egidio Possenti, con Rina Franchetti, Loris Gizzi, Franco Giacobini, Laura Carli). Ha, inoltre, curato l'adattamento televisivo e la regia di diversi spettacoli teatrali: *Pane altrui* di Ivan Turgenev (1956, con Luciano Alberici, Luisella Boni, Aldo Silvani, Guido Verdiani, Glauco Mauri, Giulio Oppi), *I dialoghi delle carmelitane* di Georges Bernanos (1956, con Emma Gramatica, Evy Maltagliati, Lea Padovani, Edda Albertini, Tina Carraro, Paolo Carlini), *L'ufficiale della guardia* di Ferenc Molnar (1956, con Lea Padovani, Luigi Cimara, Paolo Carlini, Giusi Raspani Dandolo), *La commedia del buon cuore* di Ferenc Molnar (1957, con Ernesto Calindri, Isa Paola, Germana Monteverdi, Giuseppe Caldani, Mario Colli), *Papà eccellenza* di Gerolamo Rovetta (1957, con Annibale Ninchi, Germana Monteverdi, Nando Gazzolo, Lamberto Antinori, Guido Verdiani, Nino Pavese).

Anche Carmelo Bene nel corso della sua carriera ha avuto modo di confrontarsi con il mezzo televisivo in veste di attore regista e adattatore. Tra le sue riprese televisive pensiamo, ad esempio, a *Quattro diversi modi di morire in versi. Blok-Majakovskij-Esènin-Pasternak* (adattamento testi di C. B. e R. Lericci, 1974), *Un Amleto di meno* (da W. Shakespeare a J. Laforgue, 1974), *Riccardo III* (da W. Shakespeare, 1977), *Manfred* (da Bayron-Schumann, 1979), *Otello* (da W. Shakespeare, 1979), *L'Adelchi* (da A. Manzoni, 1984), *Hommelette for Hamlet, operetta inqualificabile* (da J. Laforgue, 1987), *Macbeth horror suite di Carmelo Bene* (da W. Shakespeare, 1996), *Carmelo Bene - In-vulnerabilità d'Achille (tra Sciro e Ilio)*, (libera

Non meno importanti e più numerosi di quanto si pensi sono, sin dall'inizio del secolo, i casi 'misti', non strettamente riconducibili alla tipologia principale. Sarah Bernhardt, per esempio, appare per lo più come attrice in film che riprendono le sue apparizioni teatrali, adattandole rozzamente alla sintassi del muto, mentre la sua contemporanea Eleonora Duse è un'artista che riflette sulla specificità del cinema e realizza una sola opera, di fatto dirigendola in ogni suo aspetto.<sup>9</sup> Un caso affatto diverso e anomalo sarà quello del *Principe costante* di Jerzy Grotowski, laddove il montaggio di una registrazione audio e una video separate da anni e realizzate clandestinamente permettono di rievocare l'arte suprema di Ryszard Cieślak e uno degli spettacoli chiave del Novecento.<sup>10</sup>

Quelli citati sono alcuni dei casi finora presi in considerazione e riproposti in ambito didattico nel contesto di un vasto progetto archivistico e multimediale in buona parte diffuso anche sul web.<sup>11</sup>

Un principio da applicare a ognuno di essi in effetti esiste, e consiste nella necessità di considerare attentamente il contributo comunque decisivo degli autori della registrazione audiovisiva, il loro orientamento e il loro

---

versione poetica da Stazio, Kleist, Omero, 1997), *Carmelo Bene e la voce dei Canti* (da G. Leopardi, 1998), *Pinocchio, ovvero lo spettacolo della Provvidenza* (da C. Collodi, 1999), *Carmelo Bene in Carmelo Bene – quattro momenti su tutto il nulla* (2001), *Lorenzaccio, al di là di de Musset e Benedetto Varchi* (2003).

<sup>9</sup> Sarah Bernhardt: appare come attrice in: *La voyante (La veggente, 1923)*, regia di Leon Abrams, Louis Mercanton, con Georges Melchior, Harry Baur, Mary Marquet, François Fratellini; *Mères françaises (Madri francesi, 1917)*, regia di René Hervil, Louis Mercanton con Berthe Jalabert, Gabriel Signoret, Jean Signoret, Georges Melchior, Jean Angelo, Louise Lagrange, Georges Deneubourg; *Jeanne Doré* (1915) regia di René Hervil, Louis Mercanton, con Raymond Bernard, Jeanne Costa, Suzanne Seylor; *Adrienne Lecouvreur* (1913), regia di Henri Desfontaines, Louis Mercanton, con Max Maxudian; *Les amours de la reine Élisabeth (Gli amori della regina Elisabetta, 1912)*, regia di Henri Desfontaines, Louis Mercanton, con Lou Tellegen, Max Maxudian, Mlle. Romain; *La dame aux camélias (La signora delle camélie, 1911)*, regia di Louis Mercanton; *Le duel d'Hamlet (Il duello di Amleto, 1900)*, regia di Clément Maurice, con Pierre Magnier, Suzanne Seylor.

<sup>10</sup> *Il Principe Costante. Ricostruzione, 1967-1977-2005*. Produzione Ferruccio Marotti-Centro Ateneo. Durata 48 min. b/n, polacco con sottotitoli in italiano. La ricostruzione è avvenuta sincronizzando un film muto, bianco e nero in 16 mm, molto rovinato, che riprendeva lo spettacolo per intero, con solo un'interruzione ogni 11 minuti (corrispondente al cambio di caricatore in una cinepresa professionale) con la traccia audio della ripresa registrata a Spoleto, nel 1967, da Ferruccio Marotti, direttore dell'allora Istituto del Teatro dell'Università.

<sup>11</sup> Actoris Studium (ActS) è il nome di un progetto in corso di realizzazione da parte del Seminario permanente di filosofia delle arti dinamiche 'Carmelo Bene', dell'Università di Torino (Dipartimento Dams e relativo Laboratorio Audiovisivi) e consistente in un archivio cartaceo e audiovisivo, parzialmente consultabile sul web, suddiviso in teche dedicate alle attrici e agli attori presi in considerazione. Alcuni volumi ripropongono i materiali raccolti in forma saggistica e didattica (per ora cfr. A. Attisani, *Actoris Studium – Album # 1 – Processo e composizione nella recitazione da Stanislavskij a Grotowski e oltre*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009-2010).

conferimento di senso. L'autore dell'audiovisivo è il 'regista ultimo', ovvero è stato lui a decidere, sostituendosi al pubblico del tempo, che cosa gli spettatori differiti dovessero sentire e vedere. Da ciò due importanti conseguenze. Anzitutto, considerando che noi posteri *non* siamo i destinatari naturali di quelle riprese, dobbiamo in qualche modo tenere conto di questa discontinuità e valutare attentamente come i medesimi supporti assumano un significato diverso a seconda del contesto in cui vengono presi in considerazione: una lezione, poniamo, un passaggio televisivo o cinematografico propongono percezioni decisamente poco paragonabili tra loro; in secondo luogo non bisogna dimenticare che la testimonianza audiovisiva è orfana di un elemento fondamentale, il pubblico. Qualche volta la presenza degli spettatori è avvertibile sul fondo o persino nelle singole inquadrature (si pensi ad *Akropolis* di Grotowski), ma anche in questi rari casi la relazione tra le due metà del teatro è difficilmente percepibile, mentre noi spettatori di oggi non esercitiamo alcuna influenza sulla performance.<sup>12</sup> L'amputazione non riguarda soltanto la documentazione dello spettacolo nel proprio contesto storico-culturale, ma anche, e non in misura secondaria, l'attore e la sua recitazione.

Anche qui occorre distinguere tra casi dissimili. Se i grandi interpreti della tradizione in un certo senso 'portano con sé' la relazione con il pubblico anche nella registrazione audiovisiva, gli spettacoli di teatri tradizionali come, poniamo, la *tazieh* iraniana o il *Ihamo* tibetano, siano essi integralmente mostrati (come è rarissimo che accada) oppure oggetto di riprese documentaristiche, perdono qualcosa di sostanziale, proprio come diversamente accade quando vengono adattati alle scene dei teatri e alle abitudini degli spettatori europei e americani. Ovviamente, di nuovo, tale mancanza non riguarda soltanto l'evento culturale complessivamente inteso, ma anche la recitazione, a sua volta 'sostenuta', ovvero *qualificata* in modo decisivo dalle reazioni degli spettatori.<sup>13</sup>

Per procedere senza ignorare questi problemi si cercherà qui di delineare schematicamente la questione tecnica e culturale posta dagli esempi presi in considerazione e di evidenziare i risultati critici che sembra di aver

---

<sup>12</sup> *Akropolis*, regia televisiva di James Mac Taggart, 1969, durata 82 min, ed. cta.

<sup>13</sup> Del *Ihamo* il sottoscritto si è occupato a più riprese, anche organizzando alcune tournée italiane del Tibetan Institute of Performing Arts e dell'Opera di Lhasa, ma una fruizione sensata di quegli eventi è stata possibile soltanto recandosi a Dharamsala (India) per assistere al tradizionale festival annuale. Una 'esportazione' più intelligente della *tazieh*, invece, è stata quella promossa dal regista Abbas Kiarostami (*Ta' Ziyé*, Teatro India, 18 luglio 2003), che prevedeva il pubblico raccolto attorno alla scena mentre otto grandi schermi alle sue spalle mostravano le immagini del pubblico locale che Kiarostami stesso aveva ripreso in un villaggio, creando in questo modo un efficace anello di congiunzione, emotivo e informativo, tra lo spettacolo e i suoi estemporanei testimoni. A tal proposito si veda N. Savarese, *Il vero volto della tazieh nella versione di Kiarostami*, in «Primafila», n. 99, ottobre 2003, pp.49-50.

realizzato, senza trascurare alcuni accenni al modo empirico e sperimentale con cui è stata impostata e condotta l'indagine.

Quando Robert Lewis, negli anni Cinquanta, durante un celebre seminario rivolto ad attori professionisti, affrontò il caso di Tommaso Salvini per tentare di chiarire quali caratteristiche dell'attore italiano avessero prodotto su Stanislavskij gli straordinari effetti che conosciamo, mostrò alla platea il disco con la breve incisione (1903) tratta dal *Saul* di Vittorio Alfieri, dichiarando che si trattava di un documento storico decisivo e d'altra parte chiedendo agli astanti di credergli sulla parola, perché non gli era possibile farlo ascoltare.<sup>14</sup> Ora invece, alla luce del ritrovamento di altre due incisioni (una delle quali realizzata dal figlio Gustavo con l'«Essere o non essere» dell'*Amleto*) e considerato che i relativi file sono a disposizione di tutti, il caso Salvini, riaperto dalla storiografia più accorta, può conoscere una ulteriore e meno approssimativa definizione dopo avere espletato questa verifica. Nonostante i gravi limiti di una tecnica ai primordi, si può per esempio procedere a un fondamentale confronto tra padre e figlio, che consente di percepire la differenza tra *vibrazione* e *vibrato* che caratterizzano rispettivamente un attore eccelso e uno 'normale'. L'involucro vocale esteriore dei due è molto simile, ma si intende chiaramente come l'enfasi del primo sia radicata in un processo bioculturale complesso, che viceversa si presenta assai sfuocato nel secondo, e non per la supposta incipiente modernità del suo stile bensì proprio per una riproduzione di forme retoriche realizzata senza una consapevolezza delle loro ragioni profonde; e di conseguenza è possibile confermare che il «trombon Salvini»<sup>15</sup> praticava un codice retorico che noi possiamo eventualmente considerare desueto, ma a partire da una istanza fenomenologica ben più significativa della tendenza alla «deriva emozionalista» che gli veniva imputata da alcuni autori.<sup>16</sup> La sua voce, inoltre, anche in assenza di immagini, se ascoltata sullo sfondo delle esistenti dettagliate descrizioni delle sue

---

<sup>14</sup> R. Lewis, *Method or madness?*, intr. by H. Clurman, S. French, New York – Toronto – Hollywood, 1958, p. 5.

<sup>15</sup> G. Strehler mette in scena *'L'opera da tre soldi'*, regia di Carlo Battistoni, produzione Rai – H.D.H. Film Tv, in collaborazione con il Piccolo Teatro di Milano, regia di Carlo Battistoni, 1974.

<sup>16</sup> Cfr. *Tommaso Salvini. Un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento*, a cura di E. Buonaccorsi, Bari, Edizioni di Pagina, 2001. Il volume, edito in occasione del centocinquantesimo dell'Unità d'Italia e di una mostra commemorativa del grande attore, il cui fondo documentale è custodito presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, offre un notevole contributo allo svecchiamento delle tematiche relative. In particolare il saggio d'impianto storico-letterario di Buonaccorsi, *Tommaso Salvini e il Risorgimento*, ribadisce l'anticonformismo ideologico dell'attore, seppure leggendolo in forma di parabola e stigmatizzando il suo approdo 'conservatore'. A. Petrini, *Modena e Salvini: poetiche d'attore a confronto*, in *Tommaso Salvini. Un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento*, cit., pp. 111-129. La 'ontogenesi' documentata dalla sua impronta vocale suggerisce una diversa conclusione.



partiture gestuali, consente di capire cosa intendessero i testimoni del tempo quando parlavano di un attore che «danzava e cantava». Si tratta di un'acquisizione importante, che oltretutto aiuta a 'leggere' l'unico documento filmico di Eleonora Duse, purtroppo muto. In *Cenere* (1916), infatti, si trova il calco della fisicità fuori dell'ordinario dell'attrice – spesso riferibile, come in Salvini, al 'paradigma animale', ma dotata anche di una certa solennità sorridente –, della sua capacità di 'cancellarsi' anziché fissarsi in una presenza monumentale, e possiamo avvertire, se non proprio comprendere, come quella recitazione potesse essere intimamente intrecciata, nelle performance teatrali, a una vocalità altrettanto straordinaria.

Il film dell'attrice è stato restaurato solo negli anni ottanta e costituisce, con tutti i suoi limiti, una fonte insostituibile di informazioni su un modo di recitare che provocava una enorme commozione in tutto il mondo. Chi scrive ne ha visto per la prima volta un frammento nel 1967.<sup>17</sup> Lee Strasberg teneva allora a Parigi un lungo seminario per attori e lo mostrò verso la fine, dopo avere ripetutamente annunciato una eccezionale sorpresa. Allestita finalmente la proiezione, l'attore-regista americano inventore del famoso quanto famigerato 'Metodo', fece partire la breve sequenza in cui la protagonista si abbeverava a un ruscello, affermando poi solennemente che eravamo stati testimoni di un'arte somma e, al tempo stesso, di una lezione sulla semplicità e l'intensità che dovrebbero essere norma per l'attore, ovvero costituire la regola aurea del suo lavoro. Naturalmente, non tutti erano dello stesso parere e ciò perché – si può presumere con il senno di poi – il confronto con questo tipo di documenti avviene attraverso mille filtri e se pur non si può escludere che li si comprenda o ci si emozioni spontaneamente e immediatamente, la loro ricezione, specie da parte dei professionisti della scena, passa comunque attraverso l'allestimento di un paradigma euristico basato su un accurato riscontro storiografico. Che quel documento possa essere o meno la prova di ciò che affermava Strasberg dipende da un somma di fattori non controllabili da colui che lo proponeva.

Oggi, con i supporti riproduttivi a disposizione di chiunque, è possibile riascoltare e rivedere gli audiovisivi a piacere, e con l'aiuto della storiografia più recente, è possibile riabilitare questi documenti, *farli diventare* oltremodo significativi e cogliere qualcosa che non era alla portata delle quattro o cinque generazioni che ci separano da loro.

Nell'ambito dell'insegnamento universitario, applicarsi a Salvini e Duse in tal modo e al tempo stesso rileggendo testimonianze come quelle di G.B.

---

<sup>17</sup> Fino agli anni ottanta *Cenere* lo si poteva vedere ogni tanto nelle cineteche, in una versione tecnicamente difettosa e con diversi tagli. Poi finalmente si è proceduto a un primo restauro e lo si è messo in circolazione come video. Una buona edizione in formato DVD è ancora attesa.

Shaw, di V.E. Mejerchol'd o di Martin Buber, consente di mettere a fuoco alcuni momenti assai significativi della negletta 'storia della *mimesis*' e cogliere qualcosa in più, rispetto alla storiografia attardata, circa i rapporti tra la creatività e le istanze esistenziali di quegli esseri umani e storici che sono gli attori e le attrici.<sup>18</sup> Persino i testi che si utilizzavano precedentemente si possono leggere con maggiore perspicacia. Per esempio il confronto tra Sarah Bernhardt ed Eleonora Duse proposto da Shaw, alla luce degli audiovisivi, mette in grado i ricercatori e gli studenti di vagliare la qualità delle diverse motivazioni con le quali si realizza il gioco chiamato teatro, e così emerge in tutta evidenza, per esempio, che la *seduzione* cercata da Bernhardt appartiene a tutt'altro orizzonte rispetto alla *compassione* sacrale e laica incarnata dalla Duse.<sup>19</sup> Da ciò sembra di poter dedurre che il segreto dei grandi attori non consista nei 'trucchi del mestiere', che bisogna pur conoscere, ma nel loro 'entusiasmo' e nella costruzione culturale con la quale l'attore creativo al tempo stesso si manifesta come malato e si cura, in pubblico, autorizzato dal non esibire un caso privato ma un atto riconoscibile del *genus humanum*. Lo straziante sentimento di mutilazione che trasmettono i documenti dei grandi attori – con tutti i loro limiti tecnici ma soprattutto per la contraddizione tra l'intima vicinanza all'animo dello spettatore evocata dai documenti e la siderale distanza dai codici espressivi di oggi – si confonde perciò con l'esultanza di una nuova possibilità di comprensione, anche quando, e forse proprio perché, ciò che emerge dai contenuti è l'automartirio dell'ignoranza da parte dello sciagurato Otello salviniano o la consapevolezza che «Tutto è cenere» da parte di un'attrice che 'vede', all'altezza del primo conflitto mondiale, il secolo di sangue e distruzione appena iniziato. Non siamo, dunque, posti di fronte a modelli d'attore per il presente, bensì a esempi di individui che lavorano a 'divenire se stessi', anche nell'ambito di un teatro non di rado percepito come più o meno superficiale intrattenimento. Non siamo convocati a idolatrare esoteriche verità, ma a confrontarci con alcune coscienze creativamente impegnate nella trasformazione di sé e del mondo.

A fronte di questa immensa e decisiva possibilità ermeneutica sarebbe però sbagliato sottrarsi al confronto con la problematica relativa alla 'perdita dell'aura' del documento riprodotto. In proposito bisognerà certamente ripartire dalle fondamentali osservazioni di Walter Benjamin, allo stesso

---

<sup>18</sup> G. B. Shaw, *La Duse e la Bernhardt*, in G. B. Shaw, *Di nulla in particolare e del teatro in generale*, a cura di Erminia Artese, Roma, Editori Riuniti, 1984, pp.93-99. Si veda, inoltre, a proposito del lavoro della Duse: V. E. Mejerchol'd, *Ecrits sur le Théâtre, Tome IV, 1936-1940*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1992, pp. 355-356 e M. Buber, *Die Duse in Florenz*, in «Die Schaubühne», a. I, n. 15, 14 dicembre 1905, pp. 422-424. Per quanto riguarda, invece, le testimonianze relative al lavoro di Salvini cfr. V. E. Mejerchol'd, *Ecrits sur le Théâtre, Tome I, 1891-1917*, Lausanne, La Cité – L'Age d'Homme, 1973, p. 116 e V. E. Mejerchol'd, *Ecrits sur le Théâtre, Tome IV, 1936-1940*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1992, p. 231.

<sup>19</sup> Di Sarah Bernhardt sono variamente disponibili diversi documenti audio e video.

tempo tenendo conto degli enormi cambiamenti successivamente intervenuti a determinare un'antropologia e una fenomenologia dell'evento artistico che erano inimmaginabili fino a pochi decenni fa.<sup>20</sup>

Per definire i tratti distintivi della teatralità e della performance qualcuno ha proposto il termine *liveness*, un neologismo intraducibile in italiano derivato da *live*, che indica la percezione dell'opera eseguita dal suo autore, insomma un evento *dal vivo* e *del vivo*.<sup>21</sup> In questa prospettiva lo studio degli attori attraverso il medium audiovisivo, documentario o di *fiction* che sia, prefigurerebbe una dolorosa e inaggirabile aporia. Ma altri autori, come lo sferzante Herbert Blau, hanno fatto notare come la *liveness*, o persino qualcosa di più 'intenso', non sia il tratto distintivo del teatro in quanto tale e anzi sia qualcosa che si trova ormai raramente nell'evento scenico e spesso invece nell'audiovisivo. Blau arriva fino a sostenere, e persuasivamente, che persino il *bit* elettronico e il *bot* (il 'baco') possiedono una «natura umana».<sup>22</sup>

Prescindendo dunque per ora dalle possibili declinazioni idealistiche e asseverative di un termine utilizzato persino per negare la 'vita' nell'esperienza di altre forme artistiche, occorre ripartire dall'ammissione che i modi e il senso della compresenza e dell'interazione tra attori e spettatori subiscono un mutamento continuo. Nel nostro tempo, per esempio, l'incontro tra persone nel contesto sociale e comunitario è sottoposto a finalità *comunicative* profondamente condizionate da istanze ideologiche ed economiche, mentre l'arte in generale e il teatro con la sua fisica concretezza mettono in discussione quelle istanze o ne prescindono. Questa effrazione, e il relativo riconoscimento di un *fare teatro che è al tempo stesso fare altro* è il passaggio necessario per dare all'incontro con le varie classi di documenti un senso non banale. Una 'scena contemporanea' non può che essere molto diversa da quelle del passato anche recente.

L'operatore teatrale che sia consapevole di questa situazione parte dunque dalla constatazione di uno stato di crisi e disorientamento e deve accettare, almeno in un primo tempo di durata ignota, di non essere in grado di sapere esattamente cosa fare e dove guardare, ovvero deve rinunciare al 'progetto della forma' per privilegiare il *modus operandi*, man mano misurandosi con le scoperte fatte e rielaborandole criticamente; dunque mettersi in viaggio, tanto da parte del ricercatore quanto per l'attore, significa sapere cosa *non* si vuole (definizione del punto di partenza), quindi rifiutare i compromessi 'produttivi' (adattarsi a ciò che esiste) e ricercare con onestà (apprendere e praticare l'arte della decostruzione),

---

<sup>20</sup> W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit)*, Torino, Einaudi, 1966.

<sup>21</sup> Cfr. P. Auslander, *Liveness. Performance in a mediatized culture*, London - New York, Routledge, 1999.

<sup>22</sup> H. Blau, *The Human Nature of the Bot: a response to Philip Auslander*, in «PAJ: A Journal of Performance and Art», Vol. 24, n. 1 (70), January 2002, pp. 22-24.

superando tramite l'invenzione anche umile ma costante l'inevitabile paura della propria inadeguatezza. Ciò vale nel presente di ogni epoca, ma soprattutto nella nostra, che costruisce in misura rilevante la propria azione sui dati accessibili del passato. In questa prospettiva si possono indagare tanto gli attori di ieri quanto quelli di oggi, considerando i documenti come tracce memoriali del loro divenire e intrecciando i dati biografici con le verità (ma forse sarebbe più esatto parlare di coscienza e fenomeni) delle loro opere-performance, anche per comprendere infine *come* (essendo questo lo scopo che distingue lo studioso dal semplice fruitore) ogni opera costituisca il frammento di un nuovo edificio collettivo mai completato e ogni organismo teatrale sia una micromoltitudine di individui impegnati a vincere l'isolamento *reinventando* il teatro, naturalmente senza alcuna garanzia di riuscita. In una medesima impresa artistica vittorie e sconfitte sono anche individuali, qualcuno ce la fa e qualcun altro no (si pensi per esempio all'esperienza comune e alla difformità dei 'risultati' di Renée Falconetti e Antonin Artaud nella *Passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer). Con ciò non si vuole affermare – meglio insistere – che l'audiovisivo sia la fonte da privilegiare su tutte, ma soltanto che si tratta, alla luce delle recentissime evoluzioni tecnologiche, di qualcosa che modifica l'intero quadro preesistente dello studiabile e che, come dimostra tra l'altro il citato saggio di Vicentini, rende possibili *diverse* nuove prospettive euristiche, ancora in larga misura da definire. In questo senso, si sarà compreso, la questione dell'aura e della sua scomparsa si sfuoca a favore di un'altra questione, più complessa e sollecitante: la 'natura umana' del documento audiovisivo non è solo un dato in esso intrinseco ma qualcosa che nasce dal 'restauro' di quel quadro, un restauro che gli conferisce vita e che, a differenza del restauro materiale, non lo modifica e lo consegna a ulteriori indagini.