

Alberto Bentoglio

La recitazione del cantante d'opera Corpo, gesto e presenza scenica

Nell'opera lirica la recitazione del cantante costituisce, da sempre, un problema specifico: come rendere leggibile e credibile l'azione drammatica quando l'interprete deve rispettare vincoli tecnici e musicali particolarmente stringenti? Per lungo tempo la tradizione ha offerto soluzioni efficaci – posture stabili, gesti riconoscibili, una frontalità calibrata sulla distanza della sala – capaci di garantire chiarezza e funzionalità.¹ Il gesto convenzionale, in questa prospettiva, non costituisce un semplice residuo da museo: è spesso una tecnica scenica che rende ancora oggi compatibili emissione e comprensione a distanza, economia energetica e riconoscibilità dell'azione in spazi ampi e in condizioni acustiche complesse. Una parte significativa della critica, e del pubblico più avvertito, del resto, non giudica soltanto la voce; giudica anche – con categorie spesso prese a prestito dal teatro di parola – il modo in cui il cantante costruisce il personaggio, vale a dire la qualità della sua interpretazione attoriale.²

Eppure, nell'opera lirica, la domanda rivolta ai cantanti è in costante evoluzione: non si richiede più soltanto una generica presenza, ma un'integrazione sempre più stretta fra corpo, voce e drammaturgia; non basta più, insomma, cantare bene e stare in scena. La trasformazione, per quanto non uniforme fra teatri, repertori e culture produttive, appare abbastanza netta da poter essere descritta come un passaggio dal gesto convenzionale alla presenza scenica. Ciò significa che l'interprete è chiamato con crescente frequenza a costruire il personaggio non più sulla base di una tradizione esecutiva sedimentata, ma entro un disegno registico e drammaturgico specifico, capace di ridefinire radicalmente relazioni, intenzioni, tempi e perfino il senso complessivo dell'azione. In questa prospettiva, la recitazione non si configura più come semplice corredo visivo del canto, bensì come il luogo in cui il canto stesso diventa comportamento, relazione, presa di posizione nello spazio e nel tempo della scena.

¹ C. Vicentini, *Storia della recitazione teatrale. Dal mondo antico alla scena digitale*, Venezia, Marsilio, 2023, pp. 427-438. Si veda anche O. Jesurum, *L'opera lirica e la recitazione nella critica italiana del primo Ottocento*, in «Acting Archives Review», a. II, n. 3, maggio 2012, pp. 67-83.

² C. Meldolesi, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, in «Teatro e Storia», a. VII, n. 7, 1989, pp. 199-214.

In tale quadro acquista una rilevanza crescente anche la figura del dramaturg. Nato nel contesto del teatro di prosa di area tedesca, il dramaturg – o drammaturgo, secondo una traduzione italiana ormai in parte recepita – agisce come mediatore fra testo, partitura, scena, regia e pubblico. La sua funzione consiste nell'accompagnamento analitico e progettuale del processo creativo: dalla contestualizzazione storica e filologica dell'opera alla lettura delle sue stratificazioni simboliche e linguistiche, fino alla definizione di strategie che ne rendano possibile una rilettura critica nel presente. Nei contesti europei in cui questa figura è ormai strutturalmente integrata nelle dinamiche produttive, il dialogo fra regia e drammaturgia contribuisce in modo decisivo alla costruzione del senso scenico. In Italia, al contrario, il dramaturg fatica ancora a trovare piena legittimazione, compresso fra la centralità storica del direttore d'orchestra, l'autorità del regista e una più generale difficoltà a riconoscere l'autonomia dell'analisi drammaturgica nell'ambito della pratica musicale. Eppure proprio il rapporto sempre più fecondo fra regia e drammaturgia – intesa non come apparato didascalico o semplice mediazione culturale, ma come costruzione articolata del senso – potrebbe rappresentare una delle direzioni più promettenti per il futuro della regia lirica italiana. Per l'interprete, ciò comporta una conseguenza non secondaria: il personaggio non può più essere semplicemente ereditato da una tradizione di segni e atteggiamenti, ma deve essere ogni volta ripensato in relazione a un progetto scenico complessivo, che tenga conto anche di una rielaborazione drammaturgica propria dell'allestimento. È anche in questo scarto che si misura la distanza crescente fra la tradizione interpretativa che ha a lungo caratterizzato il melodramma e la nuova domanda di consapevolezza attoriale che la scena contemporanea rivolge ai cantanti.

Affinché ciò possa avvenire, occorre tuttavia precisare un limite strutturale: la recitazione del cantante lirico non coincide con quella dell'attore di prosa. Il corpo del cantante resta infatti un corpo vincolato, nel quale respirazione, appoggio, gestione dell'energia e della risonanza determinano posture, tempi e movimenti effettivamente praticabili. A ciò si aggiunge la specifica organizzazione produttiva dell'opera lirica – prove spesso compresse, alternanze di cast, riprese, sostituzioni – che impone di costruire l'azione scenica secondo un margine di precisione quasi ingegneristico. Invocare una maggiore recitazione non significa dunque importare nel melodramma un modello estraneo, ma far sorgere la presenza scenica entro tali vincoli, distinguendo con rigore ciò che appartiene all'automatismo convenzionale da ciò che, invece, costituisce una necessità tecnica.

È precisamente in questo punto che la convenzione rivela la propria ambivalenza. Nel melodramma, infatti, essa costituisce spesso una soluzione funzionale, poiché rende compatibili la complessità dell'emissione vocale e la leggibilità dell'azione a distanza. Molte posture tradizionali rispondono a

esigenze concrete di equilibrio, stabilità ed economia del gesto, e una parte di esse si è progressivamente sedimentata come memoria percettiva condivisa, al punto che il pubblico continua a riconoscerle e, in una certa misura, ad attenderle. Il limite si manifesta, tuttavia, quando la convenzione degenera in automatismo: il gesto rimane riconoscibile, ma si svuota di necessità, funzionando come puro segnale privo di reale forza espressiva. Nel momento in cui la messa in scena si configura come progetto interpretativo, la recitazione non può più ridursi a un repertorio prefissato di atteggiamenti, ma deve divenire elemento coerente dell'allestimento, capace di inscrivere ogni gesto entro un sistema di relazioni. Per presenza scenica non si intende qui un naturalismo mutuato dal cinema o dal teatro di prosa, bensì una forma di integrazione: la vocalità è chiamata a tradursi in comportamento, e il personaggio a esistere nella relazione e nello spazio. In termini più precisi, si tratta di passare da una gestualità concepita come repertorio di segni convenzionali a una recitazione intesa come comportamento motivato, che prende forma nel tempo della musica e nella relazione fra i personaggi.

Questa trasformazione può essere collocata entro un quadro teorico più ampio, che non riguarda direttamente l'opera lirica, ma illumina in modo decisivo la ridefinizione novecentesca della recitazione. Nel saggio *Studiare la recitazione nell'epoca delle avanguardie. Alcune questioni metodologiche*,³ Lorenzo Mango mostra come una parte essenziale della riflessione moderna sulla recitazione consista in una vera e propria «delocalizzazione» del problema attoriale: non più soltanto interpretazione psicologica del personaggio, ma figura umana nello spazio, movimento come azione drammatica, presenza come materiale primario. Il passaggio è rilevante anche per l'opera lirica, purché venga trasferito con cautela: il cantante non può essere assimilato all'attore delle avanguardie, né tantomeno al performer libero da vincoli testuali o musicali; tuttavia, la sua recitazione non può più essere pensata solo come esecuzione di segni codificati. Anche nel melodramma, infatti, il corpo dell'interprete diventa sempre più il luogo in cui la musica assume una forma visibile, organizza relazioni, orienta lo spazio e produce senso nello sguardo dello spettatore.

In questa prospettiva è particolarmente utile anche la distinzione, ricostruita da Mango, fra gesto e movimento. Il gesto appartiene a lungo a un patrimonio codificato della recitazione, riconoscibile e trasmissibile; il moderno tende invece a far emergere il movimento come lingua autonoma del teatro e il corpo come luogo espressivo non riducibile alla semplice rappresentazione del personaggio. Per il cantante lirico questo non significa sostituire la tradizione gestuale con una fisicità genericamente moderna o con un naturalismo incompatibile con il canto. Significa, piuttosto,

³ L. Mango, *Studiare la recitazione nell'epoca delle avanguardie. Alcune questioni metodologiche*, in «Acting Archives Review», a. V, n. 9, maggio 2015, pp. 19-58: 23-35; cfr. anche pp. 56-58.

interrogare ogni gesto chiedendosi se sia necessario, se nasca dalla partitura, se rispetti la respirazione e se produca relazione. È in questo senso che la presenza scenica del cantante può essere pensata non come decorazione del canto, ma come sua prosecuzione corporea e spaziale.

A questa linea di riflessione può essere accostato, con le dovute cautele, anche il campo dei performance studies. Nel volume *Architettura cognitiva e critica dei performance studies. Trasmissione dei saperi performativi*,⁴ Aleksandra Jovičević e Ana Vujanović definiscono la performance non solo come forma artistica specifica, ma come comportamento, evento o azione pubblica da osservare nel rapporto fra corpo, contesto e percezione. Proprio perché i performance studies non sono legati a un solo medium, ma consentono di analizzare pratiche che integrano movimento, suono, linguaggio, corpi e oggetti, essi offrono una cornice utile anche per pensare la recitazione del cantante. Nel melodramma, infatti, il gesto scenico non è mai un dato puramente naturale: è comportamento appreso, ripetuto, tecnicamente preparato e culturalmente riconoscibile, ma può essere ogni volta riattivato in relazione alla partitura e alla situazione drammatica. Il concetto di *restored behavior* elaborato da Richard Schechner, vale a dire il comportamento 'recuperato' e ripetuto che costituisce la base di ogni performance, aiuta allora a comprendere la recitazione operistica come pratica di comportamento ripreso e trasformato: non semplice spontaneità, non pura convenzione, ma azione incorporata che diventa leggibile nel rapporto fra corpo, musica, spazio e sguardo dello spettatore.

Il rapporto fra parola cantata e azione scenica diventa, in tale quadro, un nodo centrale. L'opera lirica è, per definizione, internazionale: gli interpreti cantano spesso in lingue che non sono la loro lingua d'uso. Il problema non è tanto la conoscenza globale della situazione drammatica – oggi quasi sempre garantita – quanto la comprensione fine del valore di singole parole, di sfumature sintattiche, di registri retorici e, più in generale, della distanza che separa la lingua del libretto dalla sensibilità linguistica contemporanea. Quando la parola rischia di rimanere opaca, la scena può diventare uno dei luoghi nei quali il significato si rende percepibile: tempi, sguardi, distanze, microazioni rendono leggibile ciò che non è immediatamente trasparente sul piano lessicale. Ma il punto decisivo è forse un altro: nel melodramma il gesto non nasce soltanto come traduzione visiva di un testo verbale, bensì è spesso già implicito nella musica stessa. I grandi compositori hanno pensato l'azione anche attraverso la scrittura musicale, affidando a ritmi, accenti, pause, articolazioni e dinamiche una vera e propria qualità gestuale. In questo senso, la recitazione del cantante non consiste nell'aggiungere un commento corporeo a qualcosa che sarebbe già compiuto nel canto, ma nel rendere visibile una tensione drammatica che la musica reca già in sé. Per chi

⁴ A. Jovičević, A. Vujanović, *Architettura cognitiva e critica dei performance studies. Trasmissione dei saperi performativi*, Roma, Luca Sossella editore, 2026, pp. 11-24 e 28-30.

scrive, questa è una fra le ragioni per cui la recitazione operistica contemporanea tende a concentrarsi non sulla quantità del gesto, ma sulla sua necessità: meno gesto illustrativo, più gesto relazionale, capace di produrre senso nel tempo della musica.

Un capitolo particolarmente delicato riguarda il corpo del cantante, cioè l'intreccio fra credibilità, stereotipi e aspettative che da sempre accompagna la presenza scenica dell'interprete. La fisicità del cantante è stata infatti oggetto di attenzione anche quando non veniva tematizzata in modo esplicito. Per lungo tempo ha circolato un'immagine stereotipata dell'interprete lirico come corpo poco mobile, per il quale il palcoscenico sarebbe stato anzitutto luogo di voce piuttosto che di azione. Oggi, al contrario, la scena rende il corpo sempre più visibile come luogo di produzione del senso: quando l'allestimento esige una drammaturgia fisica, la presenza non può più limitarsi a 'stare' mentre la voce compie il lavoro principale. Ne derivano tensioni reali: a parità di qualità vocale - e non sempre tale parità sussiste - può essere favorito l'interprete più disponibile al movimento e più prossimo a un principio di verosimiglianza scenica. Tuttavia, il regista solo raramente dispone di una libertà piena nella scelta degli interpreti, poiché le decisioni rispondono anzitutto a logiche musicali e produttive: disponibilità, contratti, agenzie, pianificazione. La distanza fra ruolo e corpo dell'interprete diviene così un dato preliminare del lavoro scenico: età improbabili, fisicità lontane dall'immaginario atteso, strategie di stilizzazione o di compensazione affidate al costume, alle luci, al trucco, più in generale all'intero dispositivo visivo dell'allestimento. È in questo punto che si situa una delle tensioni più caratteristiche della scena contemporanea: da un lato la tradizione dell'ascolto, che tende a sospendere l'esigenza di verosimiglianza; dall'altro nuove aspettative sceniche, che chiedono al corpo di significare, e non soltanto di sostenere il suono. La questione, peraltro, non è affatto neutra: l'asimmetria dei giudizi sul corpo colpisce oggi con particolare durezza le interpreti femminili e meriterebbe, da sola, un'indagine specifica entro una più ampia storia sociale del teatro d'opera. Affermare che la vocalità non basta più non significa in alcun modo svalutare la voce; significa, piuttosto, riconoscere che la scena contemporanea chiede alla voce di farsi azione. Nel melodramma, infatti, voce e corpo sono legati da corrispondenze strutturali: attacchi, legati, sospensioni, accenti e respiri producono già, di per sé, una drammaturgia dell'azione. In molte situazioni, il gesto più efficace non è quello aggiunto dall'esterno, ma quello che nasce dalla partitura: un mutamento di peso al termine di una frase, una direzione dello sguardo in coincidenza con una cadenza, una distanza che si contrae o si ristabilisce nel momento in cui la musica apre o richiude uno spazio emotivo. In questo senso, recitare non significa illustrare il testo che si canta, ma rendere percepibile il fatto che ciò che si canta accade: la scena non si limita a commentare la musica, ma ne diviene la forma visibile. Da qui

discende un criterio pratico decisivo nel lavoro di prova: l'azione scenica deve essere costruita entro tempi musicali reali. Il cantante non può recitare 'contro la battuta'; può, semmai, utilizzare battute e respiri come margini d'azione, facendo degli attacchi delle decisioni, delle pause dei pensieri, delle note tenute delle forme di resistenza o di attesa. Quando la regia trascura questo dato, costringe l'interprete a un doppio compito spesso incompatibile: mantenere l'emissione e, insieme, risolvere un'azione fisica imposta nel momento meno adatto. È in questo punto che si colloca una parte non trascurabile delle incomprensioni fra palcoscenico e buca: non per cattiva volontà, ma perché l'azione scenica comporta sempre un costo energetico e respiratorio reale.

Questa trasformazione incide direttamente sia sulle pratiche di prova sia sulla formazione. Un tratto caratteristico dell'opera lirica oggi è infatti la richiesta di continuità: la recitazione non può più funzionare come un interruttore - 'adesso recito, adesso canto' - ma deve configurarsi come una qualità permanente della presenza, fatta di stare, guardare, ascoltare, reagire, anche quando il movimento si riduce al minimo. Nel lavoro di prova ciò si traduce in una attenzione più serrata alla relazione e alla qualità dell'ascolto: non più soltanto esecuzione di segni stabiliti, ma costruzione di micro-decisioni, tempi di reazione, modulazioni della distanza, variazioni minime ma significative dell'assetto scenico. In altri termini, la recitazione tende sempre meno a presentarsi come aggiunta esteriore al canto e sempre più come una modalità continua dell'essere in scena.

Sul versante formativo, l'ampliamento delle richieste rivolte al cantante-interprete - chiamato ormai a garantire continuità fra voce, corpo, intenzione e relazione scenica - ha prodotto, negli ultimi decenni, una sensibile riorganizzazione dei curricula. Accanto alle pratiche consolidate di studio vocale, stile, dizione e prassi esecutiva, si sono progressivamente inseriti percorsi che introducono strumenti riconoscibili del training attoriale: lavoro sull'attenzione e sulla concentrazione, improvvisazione guidata, analisi delle circostanze date, articolazione di obiettivi e azioni, gestione del subtesto e del dialogo interno, fino alla costruzione di un comportamento scenico credibile entro i vincoli tecnici del canto. Si è così delineato un vero e proprio sotto-genere manualistico esplicitamente rivolto all'*acting for singers*, segno del fatto che tale ambito non è più percepito come accessorio, ma come componente strutturale della professionalità del cantante.

Accanto a questa manualistica, comincia a delinearsi - sebbene ancora in forma non sistematica - un filone di ricerche che presenta caratteri relativamente nuovi nel campo della formazione del cantante. La novità consiste anzitutto nel tentativo di spostare la questione dal piano prescrittivo a quello, almeno in parte, empirico: non più soltanto indicazioni metodologiche, testimonianze pedagogiche o riflessioni di prassi, ma indagini che cercano di osservare e misurare che cosa accada quando un

metodo attoriale venga applicato al canto. Si tratta di uno spostamento significativo, perché mette in relazione ambiti a lungo trattati separatamente – pedagogia vocale, training attoriale, credibilità scenica, qualità della performance – e prova a verificarne l'interazione senza assumere in anticipo né l'automatica utilità teatrale del metodo né un suo necessario effetto perturbante sulla tecnica vocale. In tal senso è significativo il recente lavoro di Amy Johnson, dedicato all'applicazione di due metodi attoriali alla formazione dei cantanti lirici.⁵ Johnson parte da un dato ormai ricorrente nei percorsi di studio vocale: la preparazione alla recitazione è spesso limitata, mentre aumentano le aspettative di autenticità scenica e di finezza interpretativa rivolte ai cantanti. L'indagine confronta due piccoli gruppi di interpreti sottoposti a un breve periodo di training: uno secondo il metodo di Sanford Meisner, attore e pedagogo statunitense il cui lavoro insiste sull'ascolto, sulla reazione autentica e sulla relazione immediata con il partner scenico; l'altro secondo il ben noto metodo di Michail Čechov, attore e regista russo, allievo di Stanislavskij, che sviluppa una tecnica fondata sull'immaginazione, sul gesto psicologico e sul rapporto fra movimento esteriore e vita interiore. La ricerca combina osservazioni, interviste e diari di lavoro con due verifiche più oggettive: da un lato la valutazione, da parte di docenti di canto e registi, di video registrati prima e dopo il training; dall'altro un'analisi acustica della voce, relativa ad alcuni parametri di qualità ed espressività vocale, come la pulizia del suono, la risonanza, il tipo di attacco della nota e il vibrato. Il risultato non dimostra un effetto forte e immediato dei due metodi sulla resa vocale: non emergono differenze nette fra Meisner e Čechov, né trasformazioni macroscopiche. Le valutazioni indicano piuttosto miglioramenti contenuti ma tendenzialmente positivi. Il dato più interessante, sul piano formativo, riguarda invece l'autoefficacia, cioè la fiducia del cantante nella propria capacità di integrare voce, corpo e azione scenica: è questo elemento, più che l'adesione meccanica a un metodo, a favorire una recitazione vissuta come processo e non come semplice aggiunta decorativa al canto.

Un caso emblematico, sia per chiarezza d'impianto, sia per ampia circolazione internazionale, è il volume di David Ostwald, *Acting for Singers. Creating Believable Singing Character*,⁶ maturato nell'esperienza pluridecennale dell'autore come docente di recitazione per cantanti – anche presso la Juilliard School, istituzione di riferimento – e, successivamente, come responsabile di programmi operistici in ambito accademico. Non si tratta dunque di una manualistica generica o meramente prescrittiva:

⁵ A. C. Johnson, *Singing While Acting: A Mixed Methods Study of Classical Singers' Application of the Chekhov and Meisner Acting Methods*, PhD diss., University of Nebraska, 2024.

⁶ D. F. Ostwald, *Acting for Singers. Creating Believable Singing Characters*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2005. Regista e pedagogo, Ostwald si è formato fra teatro e opera e ha sviluppato una specifica pratica di insegnamento della recitazione ai cantanti.

Ostwald scrive da regista e pedagogo della recitazione, formatosi fra teatro e opera, e concepisce il volume come un percorso progressivo che conduce il cantante dallo studio e dalla classe fino all'audizione, alle prove e alla performance. La centralità attribuita all'analisi del libretto, alla costruzione del personaggio a partire dalla partitura, all'improvvisazione e alla gestione di concentrazione, fiducia, proiezione e comunicazione colloca *Acting for Singers* in una linea di pedagogia scenica specificamente pensata per il cantante-attore. Ostwald pone fin dalle prime pagine una tesi tanto semplice quanto decisiva: il cuore dell'agire scenico del cantante consiste nella *believability*, vale a dire in quella credibilità scenica che non va intesa come valore morale, ma come tecnica percettiva, condizione stessa dell'empatia dello spettatore.

La credibilità, in questa prospettiva, coincide con la capacità di far percepire il personaggio come pienamente situato nella propria azione, in modo tale che musica e parole sembrino nascere come risposta necessaria a ciò che accade. Ne deriva una presa di posizione netta sul versante drammatico dell'annosa controversia fra musica e teatro: l'opera viene intesa come una forma di racconto nella quale canto, orchestra, testo, azione e spettacolo risultano inestricabilmente intrecciati e non possono essere trattati come compartimenti separati. In tale quadro si colloca anche l'idea dei *Ten Maxims of Believable Singing Acting*, concepiti da Ostwald come strumento didattico: rendere insegnabile ciò che, nell'apprendistato tradizionale, restava spesso affidato alla sola esperienza o al talento individuale.

È significativo, inoltre, che l'ossatura del volume si organizzi come un percorso didattico articolato in tre grandi aree, riconducibili, di fatto, a tre famiglie di competenze. Una prima sezione, dedicata al «territorio e agli strumenti», formalizza dispositivi tipici del training attoriale adattati alla specificità del cantante: il *magical if* stanislavskiano come accesso alla realtà del personaggio; l'improvvisazione come antidoto all'inerzia del gesto ripetuto e come pratica dello stare nel presente; il lavoro su concentrazione, giudizio e fiducia, con particolare attenzione ai passaggi vocalmente più esigenti, nei quali l'azione rischia di irrigidirsi o di ridursi a pura mimica. La seconda sezione, dedicata alla creazione del personaggio, mette a sistema un lessico di analisi drammaturgica che nel mondo del canto rimane spesso implicito: tema, super-obiettivo, obiettivi e *beats* d'azione, subtesto e dialogo interno; soprattutto, insiste sull'idea che la partitura costituisca essa stessa una fonte di informazione emotiva e drammatica, e dunque materiale primario per la motivazione dell'azione scenica. La terza sezione, infine, riguarda la traduzione performativa: audizioni, prove, recite, gestione della scala del gesto in rapporto allo spazio scenico e ai generi, fino al problema concretissimo di come restare credibili quando la macchina vocale richiede la massima attenzione tecnica.

Il punto da trattenere, al di là del singolo manuale, è che questa letteratura didattica non propone una recitazione 'aggiunta' al canto, ma mira piuttosto a costruire un'interdipendenza: la voce come strumento d'azione, il canto come manifestazione di pensiero, la partitura come mappa di comportamenti e non soltanto di altezze e durate. In altri termini, la formazione attoriale del cantante tende a configurarsi come un dispositivo volto a evitare due derive opposte e ugualmente improduttive – da un lato la convenzione automatica, vale a dire il gesto 'giusto' ma vuoto; dall'altro il naturalismo importato, cioè un'azione fisicamente costosa e vocalmente incompatibile – per far emergere una terza via: un comportamento scenico credibile, che nasce entro i vincoli del canto e a partire dalle sue necessità.

A questo processo di attorializzazione del cantante si aggiunge, negli anni più recenti, un ulteriore fattore con ricadute dirette sulla formazione: la crescente mediatizzazione della didattica e della pratica professionale, fra lezioni a distanza, masterclass online, preparazione tramite video, audizioni in self-tape ed esposizione continua alla camera. In tal senso risulta istruttivo uno studio del 2022 dedicato alla comunicative media competence dei docenti di recitazione e di canto operistico durante la formazione online in Ucraina e negli Stati Uniti.⁷ Il lavoro mostra come l'efficacia del training a distanza dipenda non solo da competenze artistiche tradizionali, ma anche da abilità comunicative e da capacità di adattamento al lavoro in ambiente mediatico, con differenze sensibili fra contesti soprattutto sul terreno delle competenze legate alla gestione della camera e alla presenza nelle reti. Pur appartenendo a un ambito in parte diverso rispetto alla pedagogia vocale in senso stretto, tale ricerca conferma che il problema della presenza scenica del cantante si estende ormai anche alla scena mediata.

Da tutto ciò emerge con chiarezza che la diffusione di manuali di *acting for singers* non rappresenta un fenomeno editoriale marginale, ma il sintomo di una trasformazione strutturale della professionalità lirica. Da un lato si consolida un lessico e un insieme di strumenti che rendono insegnabile e verificabile la presenza scenica del cantante; d'altro lato, la dimensione mediale obbliga a integrare tale training con competenze comunicative specifiche e con una più lucida consapevolezza del dispositivo-camera. In tal modo, il versante formativo tende sempre più a configurarsi come un campo ibrido: non 'canto + recitazione' come somma di due addestramenti separati, ma un unico processo di integrazione, nel quale la credibilità scenica nasce dalla musica e la musica diventa, a tutti gli effetti, un comportamento in azione, a condizione però di evitare l'equivoco ideologico: allenare il corpo non significa trasformare il cantante in un attore di prosa o in un danzatore, ma rendere la presenza più efficiente, cioè più economica nel gesto, più

⁷ N. Zelenina, V. Zelenin, E. Senko, *Communicative Media Competence of Acting and Opera Teachers During Online Training of Future Opera Singers in Ukraine and the USA*, in «Studies in Media and Communication», vol. X, n. 3, 2022, pp. 236-244.

compatibile con la partitura, più pronta senza incremento inutile del costo energetico.

Nel quadro delle trasformazioni della regia lirica contemporanea, una riflessione ulteriore riguarda il rapporto tra spazio scenico, visione e costruzione drammaturgica. Come osserva Simona Scattina,⁸ l'opera lirica oggi si colloca all'interno di un processo più ampio di mediatizzazione e ibridazione dei linguaggi, in cui la scena non è più semplice supporto illustrativo, ma dispositivo attivo di senso, capace di ridefinire la relazione tra interpreti, spazio e spettatore. In questa prospettiva, la regia tende a privilegiare una concezione dinamica e trasformativa dello spazio, inteso come campo di forze in cui corpi, oggetti e musica concorrono alla costruzione dell'evento performativo.

Questa prospettiva, tuttavia, non deve essere confusa con un'adesione indiscriminata all'aggiornamento registico o con una subordinazione dell'opera alla sola dimensione visiva. Parte della critica ha infatti richiamato con forza la necessità di non smarrire la specificità del melodramma come forma insieme teatrale, musicale e vocale, contestando quelle letture che finiscono per privilegiare l'invenzione registica a scapito della funzione drammaturgica della musica e della centralità del canto.⁹ Il problema, allora, non consiste nel contrapporre astrattamente tradizione e innovazione, ma nel chiedersi se la recitazione richiesta al cantante nasca davvero dalla partitura, dal personaggio e dalla struttura musicale, oppure se venga imposta dall'esterno come gesto visivo autosufficiente. In questo senso, una recitazione operistica pienamente contemporanea non dovrebbe ridurre il cantante a esecutore di un dispositivo scenico, né autorizzare un ritorno alla pura immobilità vocale: dovrebbe piuttosto restituire al cantante una centralità interpretativa, nella quale presenza, gesto e azione restano sempre funzionali alla voce e agli intenti drammaturgici dell'opera.

Un'ulteriore precisazione riguarda il rapporto fra recitazione e repertorio. Non esiste un'unica recitazione d'opera; esistono, piuttosto, regimi d'azione differenti, che la storia del melodramma ha codificato in forme variabili. Nell'opera buffa, per esempio, la recitazione lavora spesso per tempi rapidi, sillabati e incastri; la comicità non costituisce un semplice colore aggiunto, ma una vera grammatica del ritmo e della reazione, nella quale il gesto deve risultare leggibile senza compromettere la precisione musicale. Nel belcanto romantico, viceversa, l'estensione del canto e la centralità della linea vocale tendono a produrre posture più stabili; ma proprio in questo contesto la presenza scenica diviene decisiva: la qualità di un recitativo, la gestione di un silenzio, la tenuta di una posa possono trasformarsi in azione intensa

⁸ S. Scattina, *Spazi, scene, visioni: la regia lirica per Emma Dante*, in «Arabeschi», n. 19, gennaio-giugno 2022, pp. 224-233.

⁹ A. Mormile, *Tradizione o avanguardia? Tracce di riflessione per una rinascita dell'opera lirica*, in «Connessi all'Opera», 24 luglio 2020.

senza richiedere un movimento superfluo. Nel verismo e in una parte dell'opera lirica novecentesca, infine, la prossimità emotiva e la densità psicologica spingono verso un comportamento più continuo e meno segnico; tuttavia, proprio tale continuità, se non regolata dai tempi musicali, rischia di tradursi in sovraccarico e di compromettere la prestazione. La regia contemporanea, quando è consapevole, non impone dunque un modello unico, ma costruisce una recitazione congruente al titolo, al contesto e al progetto scenico: talvolta stilizzata, talvolta più realistica, sempre però verificata nel punto in cui il canto la rende possibile.

Questa distinzione aiuta a comprendere anche un fenomeno spesso trascurato: la recitazione operistica non si giudica più soltanto nel tutto dello spettacolo, ma, sempre più, nel frammento. Le riprese audiovisive, la circolazione di estratti, la fruizione per clip hanno reso centrale la qualità di micro-momenti: un attacco, un gesto breve, una reazione, un modo di abitare il silenzio. La 'lunga durata' dell'interprete – una carriera fatta di riprese, debutti e ritorni su un ruolo – convive ormai con una ricezione frammentaria e istantanea. Anche per questo, la presenza scenica contemporanea sembra chiamata a un doppio compito: sostenere la continuità del personaggio nella durata dell'opera e, insieme, produrre verità in quei frammenti che la fruizione odierna isola, ingrandisce e rende immediatamente giudicabili.

Negli ultimi anni un ulteriore fattore ha reso più stringente la domanda di presenza scenica: la centralità della ripresa video e dell'alta definizione. Il fenomeno non riguarda soltanto la documentazione degli spettacoli o la loro circolazione online, ma investe più profondamente il modo in cui la performance viene pensata, prodotta, osservata e conservata. Come emerge dal volume *Innovazione nello spettacolo dal vivo e nuovi linguaggi del digitale*, curato da Oliviero Ponte di Pino, il digitale non si limita più a intervenire come strumento esterno o promozionale, ma attraversa l'intera filiera dello spettacolo dal vivo: progettazione, produzione, comunicazione, fruizione, archiviazione e costruzione della memoria.¹⁰ In questo quadro, la ripresa audiovisiva non può essere considerata una semplice registrazione neutra dell'evento, perché modifica il regime dello sguardo e impone nuove condizioni percettive alla presenza scenica. Anche il problema della presenza e della recitazione nello spazio digitale può essere ricondotto a un campo di studi ormai consolidato. Nel volume *Leggere uno spettacolo multimediale*, Anna Maria Monteverdi colloca la nuova scena tecnologica nel solco della digital performance teorizzata da Steve Dixon, insistendo sulla necessità di individuare il nesso drammaturgico fra media e azione scenica.¹¹

¹⁰ *Innovazione nello spettacolo dal vivo e nuovi linguaggi del digitale*, a cura di O. Ponte di Pino, Milano, FrancoAngeli, 2024, pp. 12-13, 22-25 e 44-45.

¹¹ A. M. Monteverdi, *Leggere uno spettacolo multimediale. La nuova scena tra video mapping, interaction design e intelligenza artificiale*, Roma, Dino Audino, 2020. Cfr. anche G. D'Arienzo, *Decifrare lo spettacolo multimediale*, in «Mimesis Journal», vol. IX, n. 1, 2020, pp. 173-179.

In questa prospettiva, video, mapping, interazione digitale e dispositivi di ripresa non sono semplici apparati accessori, ma elementi che modificano la percezione del corpo, del gesto e della presenza dell'interprete. Se, come osserva Mango, l'atto di vedere è già in sé un atto semantico, capace di selezionare, ordinare e gerarchizzare gli elementi della composizione scenica, nel regime audiovisivo tale processo viene ulteriormente intensificato dalla mediazione della camera.¹² L'HD e il 4K modificano le soglie percettive: il volto si legge, lo sguardo si legge, la micro-mimica diventa visibile. Ciò che era pensato per la distanza può apparire eccessivo; mentre dettagli che in sala rischiano di perdersi – una minima esitazione, un cambio di respiro, una micro-tensione del volto – sullo schermo divengono determinanti. Non a caso, nel volume, le esperienze legate alla produzione video e alle piattaforme digitali insistono sulla necessità di pensare il video come un mezzo specifico, non come mera riproduzione dello spettacolo teatrale: la digitalizzazione delle opere, quando è condotta 'a un altissimo livello', obbliga a ripensare il processo produttivo fin dall'origine, mentre il video richiede di restituire un'altra identità dello spettacolo, senza distruggerne quella originaria. Anche le pratiche formative e analitiche confermano questo spostamento: la possibilità di lavorare simultaneamente sul primo piano e sul piano largo consente di osservare postura, espressione facciale e assetto complessivo della scena, rendendo più controllabile – ma anche più esposta – la qualità della presenza. Questo nuovo regime dello sguardo non va mitizzato, ma non può essere ignorato. Incide concretamente sulla recitazione: obbliga a ripensare il volto, i tempi dell'attenzione, la continuità fra suono e azione. Il cantante contemporaneo si trova così sempre più spesso a recitare in un doppio orizzonte – sala e camera – e la camera, per definizione, non perdona automatismi: chiede coerenza di dettaglio, verità dell'intenzione, continuità fra canto e comportamento. La conseguenza più evidente riguarda la scala del gesto: un gesto costruito per 'fare segno' a distanza può risultare sovraccarico in primo piano; al contrario, un gesto minimo può diventare pienamente leggibile e perfino più eloquente. È qui che la recitazione contemporanea cambia davvero: non perché diventi cinema, ma perché deve reggere anche il primo piano e dunque deve imparare a lavorare sulla micro-presenza.

In conclusione, la questione non è se il cantante debba recitare, ma quanto e soprattutto come. E proprio a questo nodo rinvia anche il volume *Attori all'opera. Coincidenze e tangenze tra recitazione e canto lirico*,¹³ curato da Simona Brunetti e Nicola Pasqualicchio, che muove da una constatazione solo

¹² L. Mango, *Studiare la recitazione nell'epoca delle avanguardie. Alcune questioni metodologiche*, cit., p. 31.

¹³ *Attori all'opera. Coincidenze e tangenze tra recitazione e canto lirico*, a cura di S. Brunetti, N. Pasqualicchi, Bari, Edizioni di Pagina, 2015, I rist. 2016. Cfr. anche Q. Principe, *I cantanti? Siano attori all'opera*, in «Il Sole 24 Ore», 3 gennaio 2016.

apparentemente ovvia: il cantante lirico è un attore. Come si legge nella presentazione del volume, il punto è riconoscere e riscoprire l'«attorialità» del cantante non come qualità accessoria rispetto alla voce, ma nelle sue specifiche modalità e problematiche, dalle origini del melodramma fino al presente. Anche Quirino Principe, recensendo il volume su «Il Sole 24 Ore», coglie la complessità di questa coincidenza fra canto e recitazione: «Recitare, e tanto più recitare mentre si canta» comporta infatti un impegno artistico complesso. La questione, dunque, non è trasformare il cantante in un attore di prosa, ma riconoscere che la sua presenza scenica appartiene da sempre alla natura composita dell'opera, purché resti saldata alla voce, alla musica e alla drammaturgia.

Quando funziona, la presenza scenica costituisce un guadagno reale: integra corpo e voce, intensifica la relazione, costruisce un tempo teatrale coerente con la musica e rende l'opera più incisiva per lo spettatore di oggi. Quando non funziona, il rischio è opposto: la recitazione diventa sovraccarico, il gesto si fa dimostrativo, l'azione costa più di quanto renda e finisce per compromettere la prestazione vocale. Resta allora una domanda non polemica ma necessaria, che vale come criterio di verifica più che come slogan: l'intensificazione della recitazione è sempre un valore aggiunto, o esistono casi in cui la verità dell'opera coincide ancora – e prima di tutto – con la qualità del canto? È in questo punto che si misura, oggi, la maturità della scena operistica: non nell'aumento indiscriminato dell'azione, ma nella capacità di farla nascere là dove la musica la rende necessaria, evitando insieme il feticismo della tradizione e l'automatismo dell'innovazione.

Abstract

This article addresses the problem of acting in opera by reconsidering the singer not merely as a vocal performer, but as a stage interpreter whose presence is shaped by the interplay of body, gesture, music, and dramaturgy. Starting from the persistence of conventional gesture in operatic tradition, the essay argues that such codified forms should not be read simply as obsolete conventions, since they historically responded to concrete technical and scenic needs. At the same time, contemporary opera staging increasingly demands from singers a more continuous and self-aware mode of performance, one no longer reducible to a repertory of inherited signs. The article therefore proposes to read recent developments in operatic acting as a passage from conventional gesture to stage presence, understood not in naturalistic terms, but as the capacity to make musical action visible, relational, and dramatically meaningful. Drawing on theoretical contributions from acting studies and performance studies, the essay examines the singer's acting as a specific and constrained form of behaviour, rooted in the score and inseparable from vocal technique. Special attention is devoted to the role of rehearsal practices, acting pedagogy, and the growing impact of mediated vision, especially in the age of HD and 4K recording, which has profoundly altered the perceptual scale of operatic performance. The article suggests, in conclusion, that the central question is not whether opera singers should act, but how scenic action can arise from within the musical and vocal logic of opera itself.

Autore

Alberto Bentoglio è Professore Ordinario di Storia del teatro e dello spettacolo all'Università degli Studi di Milano. Tra le sue principali opere: *L'arte del capocomico: biografia critica di Salvatore Fabbrichesi* (Roma, Bulzoni, 1994); *Antonio Colomberti, Memorie di un artista drammatico* (Roma, Bulzoni, 2004); *Sei personaggi in cerca d'autore di Pirandello per Giorgio De Lullo* (Pisa, ETS, 2007); *Antonio Colomberti, Dizionario biografico degli attori italiani* (Roma, Bulzoni, 2009); *Milano, città dello spettacolo* (Milano, Unicopli, 2014); *20 lezioni su Giorgio Strehler* (Imola, Cue Press, 2020). *Maria Callas* (Roma, Carocci, 2023).