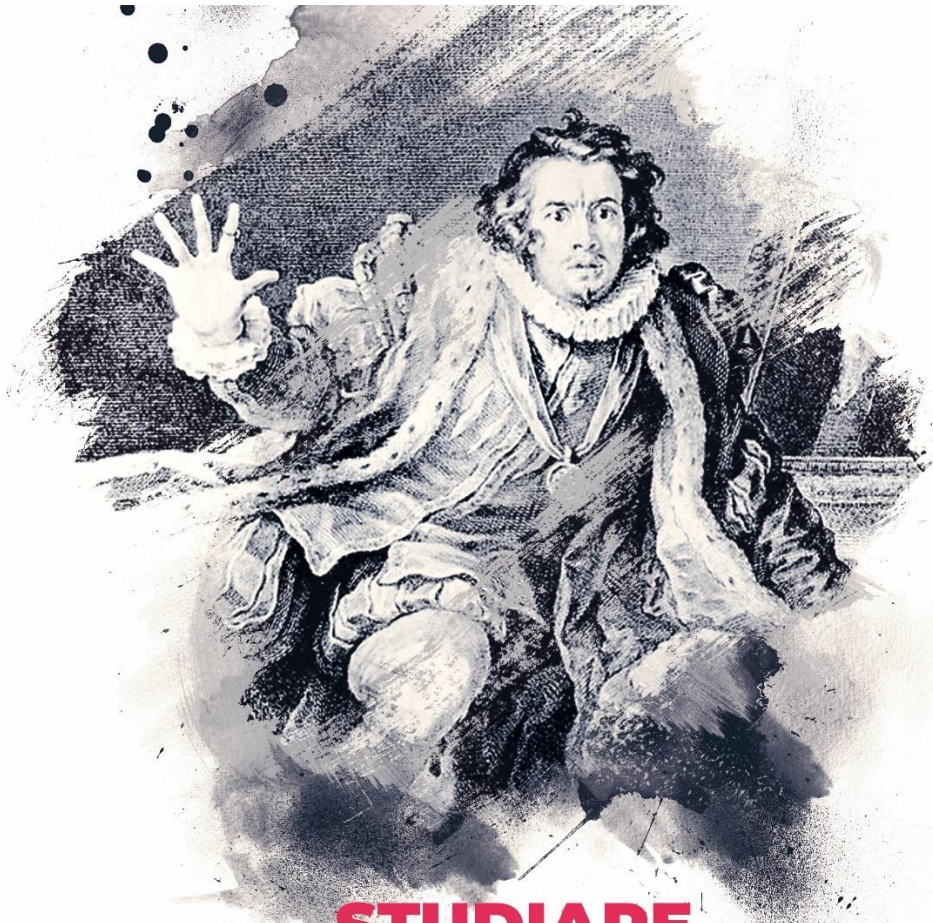


Acting Archives Review

RIVISTA DI STUDI SULL'ATTORE E LA RECITAZIONE

Diretta da Claudio Vicentini e Lorenzo Mango



**STUDIARE
LA RECITAZIONE
OGGI**

I quindici anni
di "Acting Archives Review"

7 5 2 9 1

Anno XVI, numero 31 – Maggio 2026

Acting Archives Review

n. 31, maggio 2026

Direzione Claudio Vicentini e Lorenzo Mango

Direttore responsabile Stefania Maraucci

Comitato scientifico Arnold Aronson (Columbia University - professore emerito), Aurora Egidio (Università di Salerno), Siro Ferrone (Università di Firenze - professore emerito), Pierre Frantz (Université Paris Sorbonne - professore emerito), Renzo Guardenti (Università di Firenze), Bent Holm (Università di Copenhagen), Federica Mazzocchi (Università di Torino), Donatella Orecchia (Università di Roma "Tor Vergata"), Sandra Pietrini (Università di Trento), Marisa Pizza (Università di Perugia), Antonio Pizzo (Università di Torino), Didier Plassard (Università di Montpellier), Annamaria Sapienza (Università di Salerno), Willmar Sauter (Stockholms Universitet - professore emerito), Paolo Sommaio (Università di Napoli "L'Orientale")

Redazione Review: Aurora Egidio, Salvatore Margiotta, Maria Morvillo, Carla Russo, Mimma Valentino, Daniela Visone; Essays: Laura Ricciardi, Barbara Valentino

Tutti gli articoli sono sottoposti a valutazione esterna double blind peer review.

Rivista semestrale

Autorizzazione del Tribunale di Napoli n. 82 del 21/10/2010

ISSN: 2039-9766

Sito: www.actingarchives.it

INDICE

- 1 *Studiare la recitazione oggi*
- 3 *Maria Ines Aliverti, Iconografia e oltre: oltre l'iconografia*
- 58 *Alberto Bentoglio, La recitazione del cantante d'opera.
Corpo, gesto e presenza scenica*
- 71 *Marco Consolini, "L'attore era stato semplicemente dimenticato"
(Bernard Dort)*
- 87 *Marco De Marinis, Polvere di stelle. Frammenti di un discorso sull'attore
postnovecentesco*
- 109 *Renzo Guardenti, Professionismo teatrale e storiografia.
Sulla Commedia dell'Arte e oltre*
- 129 *Cristina Jandelli, Passato e presente. La recitazione nelle monografie italiane
dedicate agli attori di cinema*
- 143 *Flavia Pappacena, La ricerca sulla danza in Italia: esperienze e prospettive*
- 177 *Andrea Peghinelli, Hamlet e l'evoluzione della recitazione sui palchi
del Regno Unito*
- 199 *Antonio Pizzo, Leggere la recitazione nella ecologia della performance digitale*
- 215 *Alessandro Tinterri, La memorialistica d'attore*

Studiare la recitazione oggi

Era l'aprile del 2011 quando pubblicammo il primo numero di «Acting Archives Review». Il nostro progetto editoriale era dare vita a una rivista che, pur guardando all'insieme del linguaggio teatrale, concentrasse la propria attenzione sull'ambito specifico della recitazione e della figura dell'attore.

L'indice di quel primo numero indicava già la direzione che avremmo intrapreso: l'approfondimento delle questioni metodologiche nel saggio iniziale; l'ampliamento dell'orizzonte verso territori nuovi dell'identità teatrale nel contributo dedicato a Hermann Nitsch; l'esplorazione delle nuove dimensioni della recitazione nell'ambito tecnologico, sia nel saggio sui personaggi virtuali sia in quello su Robert Lepage; ma anche l'indagine sui processi interpretativi attraverso lo studio degli attori bergmaniani e il confronto con la tradizione del moderno mediante la problematizzazione dell'eredità di Mejerchol'd. Accanto agli articoli inaugurammo inoltre una sezione dedicata ai materiali, nella quale, nel corso degli anni, abbiamo accolto ritratti-intervista di attrici e attori, documenti e testimonianze di lavoro.

A distanza di quindici anni da quel primo numero abbiamo sentito l'esigenza di fermarci a riflettere sui temi, le prospettive e i problemi che attraversano oggi gli studi sulla recitazione. Da questa esigenza è nato il convegno *Studiare la recitazione oggi. I quindici anni di «Acting Archives Review»*, concepito come un'occasione per tracciare un bilancio e delineare nuove prospettive di ricerca. Il convegno si è svolto l'11, il 12 e il 13 febbraio 2026 presso l'Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», nell'ambito del progetto PRIN 2022 *Una regia in transizione*.

L'idea di fare il punto sugli studi non è stata una scelta dettata dalla ricorrenza anniversaria. Corrispondeva all'orientamento che abbiamo perseguito con continuità fin dall'inizio della nostra esperienza editoriale e che continuiamo a considerare essenziale. Siamo infatti convinti che promuovere o ospitare contributi capaci di ricostruire criticamente lo stato della ricerca produca un risultato utile per gli studi; e l'utilità, non meno dell'originalità, costituisce per noi un fondamentale criterio di riferimento.

Da questa impostazione è derivata anche la struttura del convegno, di cui pubblichiamo in questo numero gli atti. Abbiamo cercato di delineare un percorso che affrontasse, da una prospettiva ampia e aggiornata, alcuni nodi centrali dello studio della recitazione. Come mostra l'indice, gli ambiti presi in esame, grazie al contributo di studiosi particolarmente autorevoli nei rispettivi settori, sono numerosi e diversificati. Per noi, infatti, il termine *recitazione* designa una categoria ampia, all'interno della quale trovano posto fenomeni differenti e approcci metodologici altrettanto differenti.

La questione terminologica occupa, in questo senso, una posizione centrale. Pur consapevoli del carattere storico e relativo di termini chiave come *recitazione* o *attore*, preferiamo conservarli anziché sostituirli con altre definizioni che, in modo più specialistico, ambiscono a descrivere le trasformazioni intervenute tanto nella produzione artistica quanto nelle sue categorizzazioni critiche. Ciò non significa postulare che ogni fenomeno sia sempre e comunque riconducibile al lessico tramandato dalla tradizione degli studi. Significa piuttosto considerare quel lessico come un'interfaccia dialettica ancora utile, uno specchio capace di riflettere la complessità, la problematicità e la varietà concettuale e operativa di quest'arte.

A questo aspetto se ne collega un altro, che riguarda non solo l'impianto del convegno, ma più in generale l'identità stessa della rivista: la fiducia nella storia e nell'approccio storiografico come strumenti privilegiati dell'indagine critica. «Mettere in storia» è l'atteggiamento che abbiamo chiesto ai relatori di assumere quando li abbiamo invitati a confrontarsi con uno specifico tassello del quadro complessivo che intendevamo delineare. Ciascuno di loro ha affrontato il proprio argomento secondo una prospettiva coerente con la propria metodologia e con i propri interessi di ricerca, contribuendo tuttavia a un obiettivo comune: offrire un aggiornamento dello stato degli studi nel settore considerato.

Rileggendo oggi i saggi raccolti in questo volume, nati dagli interventi presentati al convegno e successivamente ampliati e sviluppati, abbiamo l'impressione che essi restituiscano nel modo più efficace la missione che la rivista si è data fin dalle sue origini. Ci offrono una mappa articolata del contesto entro cui continuano a muoversi gli studi sulla recitazione e, al tempo stesso, ci consentono di riconoscere con maggiore chiarezza il terreno sul quale intendiamo proseguire il nostro lavoro.

Maria Ines Aliverti

Iconografia e oltre: oltre l'iconografia

A Cesare

Remixing the past: una necessaria premessa

Il compito che mi è stato assegnato dagli organizzatori di questo convegno – valutare il progresso dell'iconografia/iconologia teatrale dell'ultimo quindicennio – non mi era sembrato da subito un compito semplice. Devo però dire che, considerando da vicino l'evoluzione di questo campo di ricerca negli ultimi anni, le cose si sono rivelate anche più complesse di come potevo aspettarmi.

Nella mia esperienza in questo settore di studi ero infatti ben consapevole che fare oggi ricerca sulle immagini è piuttosto diverso da quanto si faceva – sia nella pratica che nel metodo – quando io avevo cominciato i miei studi iconologici all'inizio degli anni 1980. Che l'avvento del Mediacene e la pratica dell'iconosfera digitale abbiano radicalmente cambiato il nostro modo di fare ricerca è cosa ovvia e molti di noi, i più anziani l'hanno sperimentata di persona. Meno ovvio e ancora non del tutto assimilato è che l'ambiente digitale, con le enormi potenzialità di elaborazione e di interscambio che lo contraddistinguono, abbia trasformato lo statuto stesso dell'immagine in riferimento ai modi di produzione, di ricezione e di elaborazione non solo delle immagini prodotte oggi digitalmente (il che è acquisito), ma anche delle immagini analogiche del passato. In quell'inizio degli anni 1980, agli albori del dialogo tra la cultura umanistica e la tecnologia digitale, si riteneva che tutta una serie di esperienze sociali di riappropriazione dell'immagine si imponessero di pari passo con lo sviluppo delle tecniche e delle strategie comunicative dell'ecosistema delle immagini. Mi piace qui citare, in controluce, da un volume che ritengo per molti aspetti una pietra miliare di quegli anni, prodotto quando la Francia si avventurava con consapevolezza nell'interscambio comunicazionale:

Tout pas fait dans la direction des "machines à communiquer" suppose une demande symétrique de travail d'animation sociale en communication. Tout pas fait vers l'iconosphère se doit d'être doublé d'un travail ethnologique interrogeant l'image et interrogé par l'image.¹

¹ Desidero ringraziare, per l'aiuto nel reperire alcuni materiali bibliografici e per i loro suggerimenti, gli amici e colleghi Marco Albertario, Maria Ida Biggi, Emmanuel Lamouche, Silvia Mei, Gian Domenico Ricaldone, Mirella Schino, Marianna Zannoni e infine Lorenzo

Nell'ultimo ventennio del secolo scorso gli studi di iconografia del teatro e dello spettacolo hanno creato un contesto nel quale l'interrogazione delle immagini potesse stabilizzarsi in una prassi di indagine metodologicamente fondata. Il lavoro di ricerca intendeva creare le basi di una conoscenza corretta ed esaustiva del patrimonio iconografico del passato, sia affrontando in modo sistematico nuclei tematici relativi alle grandi periodizzazioni storiche, sia avviando la creazione di banche dati di documenti iconografici digitalizzati. Ribadisco qui quello che ho sempre ritenuto: che l'iconografia teatrale si dovesse qualificare come il metodo di studio delle immagini, da condividere come una buona pratica, piuttosto che aspirare allo statuto autonomo di una disciplina a sé stante. Ho già in passato ricostruito il percorso di queste ricerche e del gruppo che si era formato intorno a esse² e non mi pare significativo ripetermi. Del resto, quei tempi sono ampiamente superati e dobbiamo oggi guardare avanti e capire in che modo abbia senso continuare a parlare di iconografia e iconologia.

Nel 2015, quando consegnai ad «Acting Archives Review» il mio *Decalogo*,³ avevo l'impressione che fossimo rimasti in pochi ad occuparci di questi argomenti: non a caso quell'intervento era dedicato ai miei due cari colleghi Elena Tamburini e Renzo Guardenti, con i quali avevo condiviso esperienze di ricerca interessanti. Gli studi teatrali si andavano progressivamente estendendo in un territorio già ampiamente innervato dalle spinte transdisciplinari imposte dalle avanguardie del secondo Novecento, in quell'arco di esperienze creative che va dal teatro-immagine delle neo-avanguardie degli anni '60-'70 alla messa in discussione dello statuto stesso della rappresentazione con il Living, Grotowski, Barba e la post-avanguardia, e da ultimo al nuovo orizzonte performativo della scena multimediale. Nel panorama intorno al 2010 è avvertibile la cesura temporale con cui si "chiude" l'eredità del Novecento teatrale⁴ ed emerge

Mango e Claudio Vicentini per la fiducia e la pazienza. Un grazie anche all'amica Iride Paris che accoglie i miei libri. A Cesare Molinari, maestro e amico, mancato nel gennaio di quest'anno, dedico queste pagine. Per ragioni di spazio, dati i numerosissimi riferimenti a saggi e articoli online, abbiamo evitato di segnalare l'ultima consultazione per ognuno. I link sono comunque stati tutti aggiornati all'ultimo accesso in fase redazionale (6 maggio 2026).

N. Hudrisier, *L'Iconothèque: Documentation audiovisuelle et banques d'images*, Paris, Institut National de la Communication Audiovisuelle - La Documentation Française, 1982, p. 17 per la cit.

² M. I. Aliverti, *Chercheurs d'images*, in *Iconographie théâtrale et genres dramatique. Mélanges offerts à Martine de Rougemont*, a cura di G. Declercq e J. de Guardia, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008, pp. 17-38.

³ M. I. Aliverti, *Un breve decalogo per lo studio delle immagini teatrali*, in «Acting Archives Review», a. V, n. 9, maggio 2015, pp. 59-83, <https://www.actingarchives.it/images/Reviews/9/05.pdf>.

⁴ Intendo 'chiusa' in quanto sono state definitivamente analizzate e comprese quelle dinamiche secondo cui si è strutturata la semiosi teatrale del '900; non 'chiusa' per quanto riguarda l'eredità di senso che quelle dinamiche ancora producono. Rimando, per un orientamento su questi temi, a L. Mango, *Appunti preliminari per una «messa in storia» del teatro*

con chiarezza lo *shifting point* che marca il passaggio dai Theatre Studies verso i nuovi territori dei Performance Studies, accompagnato da un ripensamento dello statuto disciplinare degli studi teatrali. Proprio perché urgente, la necessità di leggere la nuova complessità della scena contemporanea ha implicato da più parti un impegno critico straordinario, di rilettura della pratica storiografica. Si sono rivisitate le tematiche teatrologiche, i grandi orientamenti della storiografia del secondo '900, e infine si è curata la diffusione in rete di testi teorici basilari per la storia del teatro. Non marginale è stato, in questa fase, il ruolo della CUT, grazie al grande impegno di Franco Perrelli, Lorenzo Mango e Alberto Bentoglio.

Poiché celebriamo qui una rivista, mi limito a qualche esempio tra le riviste accademiche che hanno fatto da apripista in questa rilettura. Prima fra tutte «Culture Teatrali», fondata da Marco De Marinis nel 1999, che più di altre si è battuta per una concezione “plurale” del fatto teatrale.⁵ Tra il 2010 e il 2013 i numeri monografici degli Annali hanno affrontato temi fondativi come la voce, la presenza e le poetiche dell'informazione teatrale.⁶ Anche una rivista 'storica' come «Biblioteca Teatrale» sembra marcare con chiarezza il passaggio. I numeri dedicati a Ferruccio Marotti si susseguono, tra il 2010 e il 2011,⁷ toccando i grandi argomenti del lavoro di Marotti, assieme a Cesare Molinari, padre fondatore della storiografia teatrale nata negli anni '60: una celebrazione ma anche una sorta di chiusura della storia novecentesca della rivista. E questo cambiamento di rotta viene confermato dai temi affrontati nei numeri dopo il 2011.

Last but not least, «Acting Archives Review», diretta da Claudio Vicentini e Lorenzo Mango, che nasce in open access nel 2011 ancora come rivista di impronta storica, con lo scopo specifico, espresso anche nel sottotitolo, di «interrogare l'attore, la recitazione, la tecnica, il linguaggio, da prospettive diverse»,⁸ approfondendo l'analisi in contesti teatrali del passato e della contemporaneità. A partire dal 2012, grazie alla pubblicazione in forma digitalizzata di trattati e scritti teorici sull'attore e la recitazione in edizione critica, la rivista ha validamente contribuito a fissare e rendere fruibile una parte consistente del patrimonio di riflessione prodotto in Europa riguardante l'attore. Tale visione programmatica trova una sintesi nei lavori

del Novecento, in «Acting Archives Review», a. VII, n. 13, maggio 2017, pp. 1-23, <https://www.actingarchives.it/images/Reviews/13/03.pdf>.

⁵ Si veda E. Pitozzi, «Culture Teatrali», in *Riviste di teatro e ricerca accademica. Un colloquio e un inventario*, a cura di G. Guccini e A. Petrini., Roma, Bonanno, 2016, pp. 124-127:125.

⁶ *Teatri di voce*, a cura di L. Amara e P. Di Matteo, in «Culture Teatrali», n. 20, 2010; *On Presence*, a cura di E. Pitozzi, in «Culture Teatrali», n. 21, 2011; *Realtà della scena. Giornalismo/Teatro/Informazione*, a cura di M. De Marinis, n. 22, 2013. Questo passaggio è scandito anche dall'uscita del libro di M. De Marinis *Il teatro dopo l'età dell'oro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni, 2013.

⁷ Si tratta dei nn. 93-94 (2010), 95-96 (2010), 97-98 (2011), 99-100 (2011).

⁸ *Questa è una rivista*, in «Acting Archives Review», a. I, n. 1, aprile 2011, pp. 1-2:1.

di Vicentini che accompagnano i quindici anni della rivista.⁹ Attraverso gli studi di Mango, di Le Boeuf, di Plassard, la riflessione teorica di Edward Gordon Craig assume in «Acting Archives» un posto di rilievo. Si può cogliere in questo la consapevolezza che la nozione di *scene*, “reinventata” da Craig, sia oggi la più attuale a introdurci alla visione multimediale e al modo di integrare l’immagine del performer – vivente o virtuale – nella rete delle immagini.¹⁰ È un progetto coerente, che, in questi aspetti che lo identificano, risponde bene all’esigenza di una transizione epocale.¹¹ La rilettura del passato, nella prospettiva aperta dalla cultura digitale, è quanto mi interessa mettere a fuoco anche in questa panoramica un po’ allargata sugli studi iconografici, poiché la sfida che abbiamo di fronte come storici del teatro è trasmettere la memoria culturale del teatro in una forma che sia recepibile ed elaborabile nell’ecosistema digitale e, come studiosi di iconografia, attivare un approccio maieutico alla riscoperta delle immagini del teatro e a nuovi modi di narrazione a partire da esse. È significativo ricordare quanto scrisse Breandán Knowlton su *Europeana* a proposito della questione enorme della trasmissione della nostra eredità culturale nel passaggio al web 2.0 (nascita della cultura partecipativa sul web) e alle reti neurali:

The culture that we create now is often born digital, an expression of a connective society threaded across distance and culture by tools enabling a new and transformative synthesis. My hope is that platforms like Europeana can shape this new ecosystem, spurring the creation of new cultural artifacts born from an appreciation and remixing of the past. Whatever the era, at our best we humans are storytellers, and as the tools change around us we retain a perennial desire to transform impression and information into narrative.¹²

⁹ C. Vicentini, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Venezia, Marsilio, 2012 e Id., *Storia della recitazione teatrale. Dal Mondo antico alla scena digitale*, Venezia, Marsilio, 2023.

¹⁰ Vanno ricordati, a testimonianza della nuova centralità assunta dal pensiero craighiano, anche i numeri monografici di «Biblioteca Teatrale» n.s.: 115-116 (luglio-dicembre 2015) e 125-126 (gennaio-giugno 2018), in occasione del cinquantenario della morte di Craig (1966); inoltre i Dossier di «Teatro e Storia» n.s., «*The Mask*»: *Strategie, battaglie e tecniche della “migliore rivista di teatro al mondo”*, n. 40 (2019), pp. 71-357; *Dentro e fuori «The Mask»: Craig e il teatro del suo tempo*, n. 41 (2020), pp. 213-331. L’importanza di Craig come punto di riferimento nei nuovi orizzonti della performance digitale è stata più volte sottolineata anche da A. M. Monteverdi in *La maschera volubile. Frammenti di teatro e video*, Corazzano (PI), Titivillus, 2000.

¹¹ Da questo punto di vista, e sul versante contemporaneo, si può considerare anche il panorama storiografico offerto dai tre volumi consecutivi editi da Titivillus (Corazzano, PI), frutto del progetto di ricerca diretto da Lorenzo Mango all’Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”: D. Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, 2010; S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, 2013; M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, 2015.

¹² B. Knowlton, *How is the web changing cultural heritage?*, citato in M. G. Borelli, *Come cambia la memoria del teatro nell’era digitale? Moltiplicare formati e produzioni senza perdersi*, in «*Mimesis Journal*», n. 2, 2013, pp. 149-161:161.

Disegnare e/o ridisegnare il panorama degli studi

Disegnare o ridisegnare il panorama attuale dell'iconografia/iconologia teatrale presume naturalmente una considerazione della bibliografia in questo campo (*state-of-the-field bibliography*). Si tratta, come ben sappiamo, di un campo interdisciplinare, quindi non necessariamente coltivato solo dagli studiosi di teatro: storici dell'arte, archeologi, storici della musica, storici del libro, storici tout court, archivisti e conservatori di musei affrontano l'analisi di testimonianze iconografiche che hanno attinenza con lo spettacolo. Sembra tuttavia che l'attuale specificità degli studi teatrali non sia ancora riuscita, se non in casi eccezionali, a superare il gap tra studiosi di teatro e studiosi di altre discipline.

Le bibliografie di iconografia/iconologia teatrale accessibili e circolanti in rete, quelle che i nostri studenti principalmente consultano, sono a dir poco deludenti, non solo perché spesso ignorano qui e là contributi fondamentali, ma perché sembrano non aver chiari né i limiti né le articolazioni di questo campo di ricerca. Direi che sembrano ignorare anche quanto fatto nell'ultimo ventennio del secolo scorso per dare al campo un'impronta sistematica e di riferimento disciplinare. E invece, quella presente, è una fase in cui c'è sicuramente una responsabilità maggiore riguardo al modo in cui si costruisce una bibliografia.

ChatGPT (interrogata da me il giorno 8 gennaio 2026) sa benissimo come si deve costruire/ricostruire una bibliografia di iconografia/iconologia teatrale nel campo delle immagini fisse e del ritratto d'attore, e distingue con correttezza e metodo i vari settori a cominciare dai contributi basilari (*methodological and seminal contributions*):

Foundational works section:

- actors' portraiture
- visual constructions of theatrical identity
- circulation and function of theatrical images (prints, paintings, frontispieces, etc.)

Thematic clusters:

- the actor's image between art and performance
- portraiture, celebrity, and professional identity
- transnational circulation of theatrical iconography
- iconography vs. iconology in theatre studies

Historiographic framing:

How scholarship:

- shifted the field away from purely illustrative uses of images
- introduced iconological, cultural, and semiotic readings
- connected theatre history with art history and visual studies

Tuttavia una bibliografia dell'iconografia/iconologia teatrale prodotta dall'intelligenza artificiale, che gli studenti consulteranno per avviare o implementare la loro ricerca, può essere scarsamente rappresentativa, non perché inevitabilmente selettiva, ma per via di distorsioni strutturali. Essa corrisponde infatti a una conoscenza che è un misto di dati soggetti a

condizioni d'uso specifiche, di testi pubblicamente accessibili e più in generale del discorso accademico e del sistema delle citazioni con tutti i suoi limiti ben noti. Ciò può portare sia a una sovra-rappresentazione di alcuni ambiti a scapito di altri: ad esempio gli studi anglosassoni o quelli di alcuni gruppi accademici; o ancora può non considerare gli apporti provenienti da contesti di studio storico-artistici, dalle attività museali ed espositive, o da altri prodotti scientifici - in riviste o in studi specialistici - non adeguatamente indicizzati. E quest'ultimo è uno dei problemi principali, se non il principale. Nella fase attuale, che richiede una ripermetrazione del campo di studi nel contesto dell'informazione veicolata in rete, si dovrebbe dunque prestare particolare attenzione all'indicizzazione bibliografica e sforzarsi di procedere con maggiore trasparenza e intento collaborativo alla messa in rete delle informazioni che andranno poi a comporre le bibliografie specializzate, accessibili sui siti o nelle banche dati.

L'avvento della strumentazione digitale pone vari problemi anche riguardo al materiale visivo e figurativo che possiamo reperire in rete agli indirizzi più svariati: dai siti istituzionali di musei, collezioni, biblioteche, riviste e progetti culturali specializzati, a quelli del mercato d'arte e librario (antiquari e case d'aste), agli archivi di immagini a pagamento e di libero utilizzo, a Wikimedia Commons, e infine al materiale diffuso sui canali social.

Un profluvio di immagini che la nostra capacità di percezione e di memoria deve imparare a gestire. Reperire, raccogliere, selezionare, analizzare, comporre e articolare in modo significativo le immagini, secondo i propri fini, sono procedimenti oggi apparentemente più semplici con i mezzi digitali a disposizione, in realtà resi più complicati proprio dall'abbondanza stessa dei materiali che ci si offrono in versioni svariate e a volte con un certo grado di incoerenza. Prende, diciamo pure, una certa vertigine.

Nel trattamento della documentazione iconografica c'è poi un altro problema che si deve tenere presente. Poiché non tutte le epoche e i fenomeni teatrali sono ugualmente rappresentati, in una cultura che dipende dalle immagini e da quel che si vede piuttosto che quel che si assimila tramite lo studio e la lettura, può essere inevitabile privilegiare quanto è più documentato visivamente. L'iconologia ben applicata è certamente un antidoto a questo: anche una sola immagine parla, se sappiamo farla parlare con procedimenti di indagine adeguati. Non possiamo inoltre relegare in secondo piano il fatto che lo spettacolo contemporaneo, e da ultimo nelle sue amplificazioni narrative e visuali, di intermediazione e transmediazione digitale, mette in discussione «il ruolo svolto dall'immagine in quanto possibile strumento di documentazione».¹³

¹³ R. Guardenti, *Quali icone dello spettacolo contemporaneo?*, in id., *In forma di quadro. Note di iconografia teatrale*, Imola, Cue Press, pp. 42-51. Alla prima parte del libro rimando per un quadro dei rapporti *Teatro e iconografia*, pp. 10-28.

Mi rendo conto che rischio di restare ancorata a un approccio documentale e positivista, e che non ho ancora completamente chiaro cos'altro possa effettivamente guidarci a mezza strada, come siamo, tra la memoria del passato teatrale e le tante possibilità creative di partecipazione, rievocazione (*reenactment*), trasmigrazione mediale (*medial transmigration* e *remediation*) che l'ecosistema digitale ci mette a disposizione. Tuttavia, questa mia perlustrazione è proprio orientata dal desiderio di capire quanto l'approccio alle immagini teatrali sia mutato in questi ultimi quindici anni, all'unisono con una cultura, quella digitale, che ha profondamente interferito con le arti performative.

Se consideriamo il panorama degli studi iconografici dal 2010, possiamo osservare in primo luogo lo stabilizzarsi di nuovi ambiti di ricerca specifici ascrivibili al campo dell'iconografia/iconologia dello spettacolo: la fotografia di teatro, la fotografia di danza, l'illustrazione di teatro, le relazioni teatro-performance-video-arte, le relazioni teatro-moda.

Voglio qui menzionare, per un qualche carattere esemplare, l'occasione un po' speciale della presentazione bolognese dei primi libri di Samantha Marenzi e Silvia Mei, coordinata da Marco De Marinis, a cui ho partecipato assieme a Cosimo Chiarelli.¹⁴ La ricordo con piacere perché ha riunito tre studiosi di una generazione ben dopo quella mia e di De Marinis, che hanno contribuito significativamente in questi ultimi anni allo sviluppo dell'iconografia teatrale negli ambiti che ho appena citato.¹⁵ Già in questi primi lavori Marenzi e Mei hanno mostrato un modo nuovo di affrontare lo studio delle immagini teatrali e disegnato un allargamento proficuo del campo dell'iconografia. Vi si prendono in esame due contesti affini, sia in termini cronologici che in termini di contaminazioni fra pratiche e media, seppure con differenze non irrilevanti, che in gran parte dipendono dall'oggetto centrale dei due studi: la danza in un caso e il teatro d'attore nell'altro. Ma in entrambi i contesti viene messa in luce la vocazione

¹⁴ Tavola rotonda *Iconografia teatrale. Un revival di studi: Nuove prospettive applicazioni e modelli*, Bologna, Salone Marescotti – Dipartimento delle Arti, 20 novembre 2018, presentazione dei volumi di S. Marenzi, *Immagini di danza: Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento (Steichen – Craig – Schuré – Bourdelle – Duncan)*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2018 e di S. Mei, *Essere artista. Eleonora Duse e Yvette Guilbert: storia di un'amicizia*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2018.

¹⁵ Assieme a Massimo Agus, Cosimo Chiarelli è tra coloro che maggiormente hanno contribuito a consolidare la fotografia dello spettacolo (teatro, danza, pratiche e spazi performativi) come oggetto di studio specifico. Entrambi storici della fotografia, insieme hanno coordinato dal 2004 a San Miniato (PI) il Centro per la Fotografia dello Spettacolo, e organizzato dal 2004 al 2006 gli incontri sulla fotografia di spettacolo *Occhi di Scena*. Per un contributo sullo stato attuale degli studi, si veda *Fotografia, teatro, performance*, a cura di C. Chiarelli e G. Fiorentino, in «RSF. Rivista di studi di fotografia», n. 13 2022, e in particolare il saggio introduttivo sulla specificità della fotografia nel nuovo contesto esperienziale e concettuale della performance: C. Chiarelli, G. Fiorentino, *Fotografia, teatro, performance: iconografie, dispositivi e pratiche di scambio dagli anni Sessanta a oggi. Introduzione*, pp. 10-19, <https://rsf-rivistastudifotografia.it/article/view/1619>; DOI: 10.4424/rsf2022-2.

all'ibridazione nella sperimentazione e nella creazione delle immagini; essa abbraccia il teatro di prosa e la danza, il cabaret e il music-hall (per cui Giovanni Lista ha coniato l'opportuna definizione di "avanguardie non dichiarate"), la scultura e la grafica (disegni, incisioni, manifesti), la fotografia artistica, la moda e l'illustrazione della moda.

Con questa prospettiva, i nuovi studi di iconografia si sono aggiunti a quelli da sempre specifici della figuratività del teatro, come lo studio della scenografia e del costume teatrale, e ne è scaturita una produzione scientifica crescente e articolata anche nel contesto di musei, biblioteche, collezioni, attività espositive, progetti di divulgazione in rete.

Affrontare tutti i settori, esaurendo le informazioni bibliografiche pertinenti, avrebbe trasformato il mio intervento in una bibliografia ragionata, senza contare che alcuni di essi sono più lontani dalla mia competenza. Nella consapevolezza che tralascierò, almeno in questa occasione, settori tradizionali degli studi iconografici (cui io stessa ho contribuito) e acquisizioni interessanti, me ne scuso in anticipo. Procederò quindi per grandi nuclei tematici, selezionando alcuni contesti di ricerca particolarmente reattivi alle grandi trasformazioni introdotte con la cultura digitale dell'ultimo quindicennio e che, per questa ragione, possono indicarci modi nuovi di affrontare e sviluppare l'iconografia/iconologia dello spettacolo in senso lato, e più particolarmente quella che riguarda il teatro e l'attore. Il percorso che vi propongo potrà forse fornire, oltre a occasionali indicazioni di metodo, qualche risposta alle domande che ci poniamo intorno al patrimonio delle immagini teatrali e alla trasmissione della sua memoria.

Musei e collezioni

Le possibilità create dalle risorse digitali hanno enfatizzato il carattere dinamico del materiale iconografico e ne hanno rimodellato la fruizione (strategie per la documentazione, accesso alle collezioni e loro uso, esposizioni reali o virtuali), impattando sulle attività di musei e collezioni ma anche, e soprattutto, sull'elaborazione critica e creativa, da parte degli artisti che possono usarli come fonti di ispirazione,¹⁶ da parte dei conservatori, degli studiosi e del pubblico cui le risorse patrimoniali sono destinate.

¹⁶ «In some instances, an object in the archives will serve as a door into creativity» F. Marini, *Provenance and Theatre Archives*, in «Archival Science», n. 24, 2024, pp. 573-589:577. Rimando a questo articolo per un quadro generale e aggiornato sulle problematiche dell'archiviazione dei materiali dello spettacolo vivente, con particolare riguardo alla fase post-pandemia.

Vorrei iniziare da due convegni tenuti a Parigi nel 2018¹⁷ e nel 2019¹⁸ nella cornice di un appuntamento importante del mercato dell'arte quale il "Salon du Dessin". Si è trattato di due occasioni significative, proprio perché il grande mercato collezionistico è da sempre un riferimento importante per la ricerca iconografica. Girando per gli stand ci si poteva imbattere in qualche disegno teatrale, scenografie, bozzetti e figurini, ritratti di attori o rappresentazioni di scene. Era un piacere vedere emergere quelle opere grafiche, a volte rare o sconosciute, dalle cartelle di una collezione. Le due occasioni del convegno hanno riunito, oltre agli studiosi accademici,¹⁹ conservatori di biblioteche e musei con collezioni specializzate: Département de Musique et Département des Arts du Spectacle della Bibliothèque nationale de France (BnF), Bibliothèque historique de la Ville de Paris, Bibliothèque Musée de la Comédie-Française, Collection de dessins des Beaux-Arts, Musée Carnavalet, raccolte grafiche della Collezione Giorgio Cini di Venezia, Theatermuseum - Kunsthistorisches Museum di Vienna. Gli atti contengono quindi alcuni aggiornamenti importanti sulla valorizzazione di diversi fondi teatrali delle istituzioni partecipanti che hanno sviluppato in questi anni progetti di catalogazione e diffusione in rete del loro patrimonio iconografico e documentario.

Di grande rilievo è il lavoro del Theatermuseum viennese, che ha portato avanti (2023-2024) un imponente progetto di catalogazione e digitalizzazione della collezione di circa 4500 figurini creati da costumisti attivi nei teatri di corte di Vienna nel corso dell'800.²⁰ Rudi Risatti, conservatore del Dipartimento dei Disegni del Theatermuseum, tramite esposizioni, progetti e collaborazioni, ha in questi anni sviluppato lo studio degli artisti italiani (architetti, scenografi e costumisti), protagonisti dello spettacolo barocco alla corte imperiale. Nel 2016, per celebrare i 25 anni dell'istituzione del Theatermuseum nella sede del Palais Lobkowitz, l'esposizione *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*, che si avvaleva di diversi supporti

¹⁷ Treizièmes rencontres internationales du Salon du Dessin, Paris, 21-22 marzo 2018, *Le dessin et les arts du spectacle. Le geste et l'espace I*, diretti da P. Rosenberg e M. S. d'Oria, a cura di C. Hattori, Parigi, Société du Salon du Dessin, 2018.

¹⁸ Quatorzièmes rencontres internationales du Salon du Dessin, Paris, 27-28 marzo 2019, *Le dessin et les arts du spectacle. Le geste et l'espace II*, diretti da P. Rosenberg e M. S. d'Oria, a cura di C. Hattori, Paris, Société du Salon du Dessin, 2019. Articolato in due sezioni: *Occuper la scène: Décor et costumes*, *Occuper la ville: Fêtes et apparats*.

¹⁹ Tra cui diversi studiosi italiani: Maria Ida Biggi, Renzo Guardenti e Franca Varallo, oltre a chi scrive.

²⁰ Progetto di digitalizzazione *Vor den Vorhang* (Before the curtain). *Digitization of Important Holdings from the Kunsthistorisches Museum and the Theatermuseum*. Subproject I: *Digitization of the Figurines of the Viennese Court Theaters (19th century)*, finanziato dall'Unione Europea tramite il fondo NextGenerationEU. Per i dettagli si rimanda al sito: <https://www.theatermuseum.at/en/backstage/research/research-projects-and-results/vor-den-vorhang-before-the-curtain/>

multimediali, è stata corredata da un importante catalogo²¹ e da un programma di eventi culturali. L'insieme è stato giustamente elogiato da Francesco Cotticelli, nella sua recensione alla mostra, come esempio di divulgazione intelligente e di valorizzazione del patrimonio teatrale.²² Successiva e importante occasione è stata l'esposizione *Groteske Komödie in den Zeichnungen von Lodovico Ottavio Burnacini (1636-1707)*, allestita al Theatermuseum dall'8 ottobre 2020 al 2 agosto 2021, che ha per la prima volta raccolto in maniera esaustiva il corpus delle invenzioni grafiche dello scenografo e costumista riferibili al genere grottesco. Il catalogo, frutto di uno straordinario lavoro di approfondimento,²³ costituisce un punto fermo nell'iconografia della Commedia dell'Arte e delle sue risonanze, con una ampiezza di prospettive che vanno dalla ricezione della Commedia dell'Arte presso la corte di Vienna, alla diffusione europea dei temi iconografici, al *reenactment* prodotto dall'interazione tra testimonianza iconografica e azione performativa. Il lavoro si è infatti avvalso della collaborazione dell'Arlecchino Claudia Contin e del suo Studio Porto Arlecchino a Pordenone: una scelta particolarmente appropriata, perché l'atelier di Contin ha saputo coniugare pratica performativa e studio su base storico documentaria, dando ampio spazio all'iconografia.²⁴ L'esperienza viennese ha pienamente manifestato un modo dinamico, creativo, ma nello stesso tempo storicamente coerente, di intendere il patrimonio iconografico del teatro e il suo enorme potenziale culturale.²⁵

²¹ Vienna, Österreichisches Theatermuseum, Palais Lobkowitz, 3 marzo 2016-30 gennaio 2017; per il catalogo: *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*, a cura di A. Sommer-Mathis, D. Franke e R. Risatti, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2016.

²² F. Cotticelli, *Spettacolo barocco. Triumph des Theaters*, in «Drammaturgia», 21 ottobre 2016, <https://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=6667>.

²³ *Groteske Komödie in den Zeichnungen von Lodovico Ottavio Burnacini (1636-1707)*, a cura di R. Risatti, Wien, Hollitzer, 2019, con saggi, oltre che dello stesso Risatti, di S. Ferrone, S. Santi (o De Santi), A. Sommer-Mathis e altri. Si veda anche il Video YouTube 18 dicembre 2020: <https://www.youtube.com/watch?v=TYd2-lBWpBY>. Si rimanda inoltre al saggio italiano: R. Risatti, *Le figure grottesche di Lodovico Ottavio Burnacini scenografo viennese*, in «Commedia dell'Arte. Studi storici», nuova serie, II/2019, pp. 31-62.

²⁴ Inevitabile qui citare il volume che rende conto di questo interessante percorso teorico e pratico: C. Contin Arlecchino, *La Umana Commedia di Arlecchino. Tra iconografia antica e ritratti d'arte del primo Arlecchino donna*, Trento, Forme Libere, 2017, con un importante apparato iconografico accompagnato da puntuali referenze.

²⁵ Si segnala inoltre anche la ricerca più recente su Antonio Daniele Bertoli (1677-1743) e la sua opera di artista grafico al servizio della corte imperiale con particolare riguardo per la raccolta dei magnifici costumi teatrali da lui disegnati. A lui è stato dedicato il recente convegno internazionale, curato da R. Risatti e tenuto presso l'Ambasciata Italiana di Vienna il 25 settembre 2025: *Bertoli (1677-1743). Zeichnerische Eleganz in den Diensten des Kaiserhofes/Bertoli (1677-1743). Disegnare l'eleganza al servizio della corte imperiale*.

Infine, con la mostra virtuale *Art-es: From Real Life into the World of Art*,²⁶ risultato di un progetto di ricerca internazionale, il Theatermuseum ha creato quindici spazi virtuali dedicati alla cultura festiva europea tra '500 e '700: eventi festivi, entrate trionfali, opere, balletti e singoli manufatti d'arte vengono presentati grazie a una combinazione di strumenti audiovisivi che aiutano a comprendere il documento iconografico nel suo contesto originario, sottolineando la relazione tra arti visive e arti performative. Anche se personalmente nutro qualche perplessità su questo tipo di ricostruzioni ancora abbastanza schematiche e visivamente troppo semplificate – benché, come in questo caso, accompagnate da adeguate bibliografie scientifiche – si tratta tuttavia di una sperimentazione importante nelle modalità di “animazione” del patrimonio iconografico destinate a un pubblico più ampio che quello della comunità accademica.²⁷ Alle giornate del “Salon du Dessin” di Parigi, Maria Ida Biggi ha rappresentato l'Istituto per il Teatro e il Melodramma (già Centro Studi per la Ricerca Documentale sul Teatro e il Melodramma Europeo) della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.²⁸ Tutti conosciamo questa importante istituzione e molti di noi hanno partecipato alle numerose iniziative scientifiche ivi organizzate e visitato le esposizioni curate dall'Istituto che Maria Ida Biggi dirige dal 2007, coadiuvata nel tempo da Marianna Zannoni. Se guardiamo ai loro profili professionali capiamo anche la sinergia che è alla base del successo di questa loro impresa. La prima è architetto di formazione, ed è probabilmente oggi la maggior esperta italiana di scenografia, nel solco della grande tradizione di studi veneziana di Maria Teresa Muraro ed Elena Povoledo, cui ha reso omaggio con pubblicazioni, esposizioni e convegni.²⁹ La continuità di questa linea di studi che parte dalle pioniere di quella che definirei l'“iconologia classica”³⁰ è documentata dalle numerose pubblicazioni e iniziative di ricerca connesse all'acquisizione di importanti

²⁶<https://www.artes-exhibition.digital/de/ausstellung/>;
<https://www.theatermuseum.at/vor-dem-vorhang/ausstellungen/from-real-life-into-the-world-of-art/>.

²⁷ R. Risatti ha presentato il lavoro delle ricostruzioni digitali in una conferenza fiorentina: *Modernità barocca. Feste e Teatro della Vienna tra Sei e Settecento e loro rivisitazioni digitali* (22 marzo 2025), curata da C. Pagnini e G. Stefani, nell'ambito del Laboratorio di esegesi e rilevazione architettonica degli edifici teatrali del DAMS di Firenze.

²⁸ <https://www.cini.it/istituti-e-centri/teatro-e-melodramma/>.

²⁹ M. T. Muraro, *Scena e messinscena. Scritti teatrali 1960-1998*, a cura di M. I. Biggi, Venezia, Marsilio, 2004; *Illusione scenica e pratica teatrale. Atti del Convegno Internazionale di studi in onore di Elena Povoledo*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 16-17 novembre 2015, a cura di M. I. Biggi, Firenze, Le Lettere, 2016.

³⁰ In questa prospettiva fondativa e canonica dell'iconografia/iconologia, storia della scenografia e storia del costume sono vincolate allo studio dello spazio/luogo teatrale e della sua evoluzione, nonché al rapporto scena/corpo umano, nel quadro dei modi espressivi della visione/figurazione e delle convenzioni estetiche e sociali. Per un'analisi del metodo si rimanda a G. Guccini, 1945, *Elena Povoledo: primi sguardi sul metodo, sul teatro*, in *Illusione scenica e pratica teatrale*, cit., pp. 32-44.

fondi collezionistici.³¹ Biggi non solo ha sviluppato le linee programmatiche dell'istituzione di riferimento (la prestigiosa Fondazione Cini), ma ha saputo superare le aspettative, dando forma a una realtà museale e di ricerca imprescindibile per lo studio del teatro italiano e del suo patrimonio figurativo. Marianna Zannoni, che collabora dal 2009,³² ha coltivato gli studi specialistici della storia della fotografia teatrale e ha prodotto una serie di lavori importanti sulla fotografia di teatro in Italia, da ultimo la bella monografia su Attilio Badodi.³³

Ma sappiamo bene tutti che il cuore pulsante dell'Istituto è la "Divina Eleonora", e sappiamo anche l'enorme lavoro di sistemazione e acquisizione di fondi (manufatti e documenti)³⁴ portato avanti in questi anni di pari passo con le esposizioni, e i progetti di catalogazione e digitalizzazione.

Dalla storica esposizione del 2001, nell'allestimento di Pier Luigi Pizzi,³⁵ che marca un nuovo approccio alla figura della grande attrice e «proietta il mito dusiano nel nuovo millennio»,³⁶ fino alla recente celebrazione del centenario della morte di Duse nel 2024 con *Eleonora Duse mito contemporaneo*,³⁷

³¹ Rimando al sito per l'elenco e la presentazione di questi fondi: <https://archivi.cini.it/teatromelodramma/home.html>. Da segnalare i fondi degli artisti scenografi acquisiti negli ultimi quindici anni: Archivio Pierluigi Samaritani (2012), Archivio Titina Rota (2014), Archivio Mischa Scandella (2018), Archivio Santuzza Calì (2021). L'Archivio Iconografico Teatrale e Musicale (AITM) raccoglie i materiali iconografici afferenti ai fondi d'archivio conservati presso l'Istituto <https://archivi.cini.it/teatromelodramma/archive/IT-CST-GUI001-000003/archivio-iconografico-teatrale-musicale.html>.

³² Iniziando presso l'allora Centro nel periodo di servizio civile, è stata successivamente assunta nel 2016. Laureata in materie di spettacolo presso lo IUAV, si è perfezionata con un dottorato a Ca' Foscari.

³³ Si vedano, di M. Zannoni, *Il teatro in fotografia. L'immagine della prima attrice italiana fra Otto e Novecento*, Corazzano (PI), Titivillus, 2018; *Attilio Badodi fotografo di teatro*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2025.

³⁴ Per l'Archivio Eleonora Duse e le diverse donazioni che sono confluite in esso si rimanda a <https://archivi.cini.it/teatromelodramma/archive/IT-CST-GUI001-000004/eleonora-duse.html>. Si veda anche il convegno organizzato da M. I. Biggi e M. Zannoni, *Il teatro in fotografia. Attori e fotografi nell'Italia della Belle Époque*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 27-29 novembre 2019, i cui contributi sono stati pubblicati sulla rivista «Drammaturgia», a. XVIII, n.s. 8, 2021, <https://oajournals.fupress.net/index.php/drammaturgia/issue/view/567>.

³⁵ *Divina Eleonora. Eleonora Duse nella vita e nell'arte*, catalogo della mostra Venezia Fondazione Giorgio Cini Isola di San Giorgio Maggiore, 1 ottobre 2001-6 gennaio 2002, a cura di M. I. Biggi; si veda anche il CD-ROM *Divina Eleonora. Eleonora Duse nella vita e nell'arte. Immagini della Fondazione Giorgio Cini*, a cura di P. Bertolone, 2001.

³⁶ F. Bertellini, *Il teatro e la vita di Eleonora Duse nelle mostre italiane dal 1958 ad oggi*, in «Sinestesiaonline/Il Parlaggio online», VI, n. 21, 2017, pp. 1-30:3, <https://sinestesiaonline.it/wp-content/uploads/2018/03/ottobre2017-15.pdf>. Il saggio censisce le mostre dusiane sino al 2016.

³⁷ Palazzo Cini di San Vio - La Galleria, 28 giugno-13 ottobre 2024, curata da M. I. Biggi e A. Delle Vacche <https://www.cini.it/eventi/mostra-eleonora-duse-mito-contemporaneo/>.

passando per *Dal ritratto all'icona. Il fascino di un'attrice attraverso la fotografia*,³⁸ i tanti eventi espositivi che si sono succeduti hanno costituito le tappe di un percorso critico che intende essere di partecipazione e di memoria: oggetti, documenti e manufatti artistici che ci narrano della Duse donna e attrice assumono valore di testimonianza iconica, nella dimensione di una presenza condivisa, e non di una semplice rievocazione. Con questo obiettivo è stata creata nel 2011 la Stanza della Duse uno spazio permanente che vuole rendere accessibile, grazie ad allestimenti tematici nel principio dell'"archivio aperto e visitabile", il patrimonio custodito nell'Archivio Duse.³⁹ Qui è stata allestita la trilogia di esposizioni dedicate al rapporto dell'attrice con la città di Venezia (2022), con la scena italiana del suo tempo (2023) e, infine, con gli artisti e il teatro di tutto il mondo (2024). Nella prospettiva di un approccio partecipato alle testimonianze documentali, dal 16 maggio al 14 giugno 2024 si è svolta la rassegna teatrale "Dall'archivio alla scena", presso l'Auditorium lo Squero dell'Isola di San Giorgio, in collaborazione con il Teatro Stabile del Veneto, nella quale le attrici Sonia Bergamasco, Lucia Poli ed Elena Bucci hanno dato vita a un processo di anamnesi e immaginazione elaborato nella loro frequentazione dell'archivio con la collaborazione dell'Istituto.

Vorrei fare alcune considerazioni su questa impresa veneziana così importante per l'iconografia teatrale: è, mi pare, l'unico contesto italiano che sviluppa sistematicamente e coerentemente il patrimonio iconografico con una ampiezza di orizzonti che comprendono la scenografia e il costume, i rapporti tra moda e teatro, l'attore e la regia, e, *last but not least*, la storia della storiografia teatrale con particolare riguardo a quelle personalità che hanno avuto un ruolo determinante nella prospettiva degli studi iconografici: ricordo qui anche la recente donazione di una parte della Collezione Zorzi, per volontà di Andrea Zorzi e Paola Ventrone, che viene a integrare significativamente il Fondo de Bosio. Il rigore sul piano documentale e lo studio attento dell'iconografia fotografica della Duse ha condotto, con la Stanza della Duse, a una rivisitazione moderna e attuale di un genere iconografico, quello che gli inglesi chiamano *Theatrical memorabilia* (cioè il collezionismo e l'esposizione di oggetti di memoria attoriali), che appariva anni orsono un po' stantio e condannato al declino, ma che può oggi, nell'era digitale, aprirsi a nuove potenzialità, se sviluppato in una prospettiva di conservazione dinamica, reale e virtuale, partecipata di persona e tramite la

³⁸ Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 18 marzo 2016-31 marzo 2017, mostra e catalogo a cura di M. Zannoni, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2016, accessibile in rete: https://iris.unive.it/retrieve/e4239dde-a8bf-7180-e053-3705fe0a3322/Zannoni_Dal%20ritratto%20all%27icona.pdf.

³⁹ *La Stanza Eleonora Duse*, Fondazione Giorgio Cini, Isola di San Giorgio Maggiore, Venezia dal 18 marzo -18 dicembre 2016. Si veda pure M. Zannoni, *Eleonora a Venezia. Dieci anni della Stanza Duse*, Corazzano (PI), Titivillus, 2023, consultabile in accesso aperto: <https://hdl.handle.net/10278/5011832>.

rete, e in un habitat narrativo, “performativo” e immaginativo costruito anche grazie alle risorse digitali.⁴⁰ Maria Ida Biggi nel suo contributo al volume *Mostrare lo spettacolo* del 2013 guarda con attenzione al superamento dell’approccio positivista al patrimonio museale, focalizzato sull’esibizione documentale e monumentale, verso un approccio esperienziale e partecipato, espanso grazie alle nuove risorse digitali.⁴¹

Come avverte anche Paola Bertolone:

sono (...) i nuovi media e l’impiego del digitale a creare la differenza con le modalità espositive tradizionali, il salto in quanto a prassi e concezione del display. (...) Il crinale su cui i nuovi allestimenti museali sono situati, e con cui di necessità attraverso il digitale vengono a confronto in modo più o meno consapevole, è la relazione fra il virtuale e la realtà fattuale, fra la verità sepolta nel passato come uno spettro e la sua intermediazione nel momento attuale; è dunque la rielaborazione implicita della memoria che emerge nella sua complessità (...).⁴²

È indubbio che in questa prospettiva che si può definire “performativa”, assunta nelle recenti esperienze museografiche ed espositive, il materiale iconografico, pur contestualizzato storicamente come accadeva un tempo, venga inserito in un habitat diegetico transtestuale, affidato a percorsi interattivi e multimediali, che generano una polifonia inclusiva ed eteronoma rispetto all’affermazione di parametri sociali e canoni estetici precostituiti.

Si potrebbero a questo riguardo fare ancora esempi di allestimenti ed esposizioni attinenti al teatro che hanno percorso in modo pionieristico questa strada “performativa”: dall’allestimento del MEMUS, Museo e Archivio storico del Teatro San Carlo di Napoli ideato da Studio Azzurro

⁴⁰ Sul collezionismo teatrale e le sue prospettive attuali si veda *Collecting Theatre*, a cura di H. van Keulen, Amsterdam, WBOOKS/Allard Pierson, 2025, pubblicato per il centenario del Toneelmuseum (Theatre Museum), con una selezione di 100 opere, ora nella Theatre Collection e parte delle Collections of the University of Amsterdam – Allard Pierson; e *Enthoven Unboxed: 100 Years of Collecting Performance*, esposizione del centenario della fondazione della Theatre and Performance Collection del Victoria&Albert Museum di Londra, 14 settembre 2024-29 marzo 2026, <https://www.vam.ac.uk/exhibitions/enthoven-unboxed-100-years-of-collecting-performance>, materiale dell’esposizione accessibile attraverso il blog: https://www.vam.ac.uk/blog/caring-for-our-collections/introducing-enthoven?srsId=AfmBOooSdl0gvpNvEn7eS3ih5pj6g1GCYx_BnHF7eeXf7Af3Jrb5bBx1.

⁴¹ P. Bertolone, M. I. Biggi, D. Gavrilovich, *Mostrare lo spettacolo: Musei e mostre delle Performing Arts*, Roma, UniversItalia, 2013. I tre interventi contenuti del volume, cui si rimanda per una considerazione critica dell’evoluzione delle realtà museali italiane e dei principali eventi espositivi riguardanti il teatro e lo spettacolo dagli anni ’70 fino al 2013, fanno il punto rispettivamente su *Musei e mostre dello spazio scenico*, *Musei e mostre del performer*, *Musei e mostre del costume*. Sono di grande interesse per la valutazione delle nuove prospettive che si sono aperte con l’abbandono dell’approccio museale ottocentesco e positivista.

⁴² P. Bertolone, *In assenza. Musei e mostre del performer*, in *Mostrare lo spettacolo* cit., pp. 74-76.

(2011),⁴³ a mostre esemplari quali quelle di Palazzo Fortuny a Venezia *Fortuny e Wagner. Il wagnerismo nelle arti visive in Italia* (8 dicembre 2012-8 aprile 2013),⁴⁴ *I Fortuny una storia di famiglia* (11 maggio-24 novembre 2019),⁴⁵ ad *Opera: Passion, Power and Politics*, del Victoria&Albert Museum di Londra (30 settembre 2017-25 febbraio 2018),⁴⁶ a quelle allestite in occasione del quarto centenario della morte di Shakespeare: *Shakespeare in Ten Acts* alla British Library di Londra (15 aprile-6 settembre 2026)⁴⁷ e *First Folio! The Book That Gave Us Shakespeare* (19 novembre 2016-22 gennaio 2017),⁴⁸ e per finire, al tour americano di diciotto copie del First Folio come parte della celebrazione *The Wonder of Will*, alla Folger Shakespeare Library di Washington.

Proprio questa istituzione che conserva la maggiore collezione shakespeariana del mondo, con il suo sito online, è un esempio di come gestire il patrimonio iconografico sia in una prospettiva di conoscenza storico-critica che dinamica e trasversale, allargata agli studiosi, agli artisti e ai creatori, al pubblico ampio di persone appassionate e curiose. Naturalmente si tratta di Shakespeare, vale a dire di un universo poetico che ha la forza e l'estensione del mondo e della stessa umanità, ma la scommessa «di portare avanti la conoscenza e le arti»⁴⁹ è, almeno nella mia frequenza del sito online in qualità di utente interessato, più che vinta. Oltre alla possibilità di esplorare in lungo e in largo le collezioni digitali,⁵⁰ a un OPAC rinnovato nel 2022,⁵¹ al quadrimestrale «Folger Magazine», alla organizzazione di eventi, spettacoli, concerti e conferenze in presenza e fruibili online, la Folger, con i Blogs e i Podcasts and Recordings, ha aperto in rete un dialogo

⁴³ MEMUS *Opera ad arte, Arte all'opera/Artwork, Working Art*, 2011; <https://www.studioazzurro.com/en/works/memus-en/>.

⁴⁴ A cura di P. Bolpagni, con l'allestimento di D. Ferretti: <https://fortuny.visitmuve.it/it/mostre/archivio-mostre/inverno-a-palazzo-fortuny-fortuny-e-wagner-il-wagnerismo-nelle-arti-visive-in-italia/2012/08/5153/la-mostra-2/>.

⁴⁵ A cura di D. Ferretti con C. Da Roit: <https://fortuny.visitmuve.it/it/mostre/archivio-mostre/i-fortuny-una-storia-di-famiglia/2019/03/18040/mostra-3/>.

⁴⁶ <https://www.vam.ac.uk/articles/inside-the-opera-passion-power-and-politics-exhibition>.

⁴⁷ <https://www.youtube.com/@britishlibrary/search?query=Shakespeare%20in%20ten%20acts>.

⁴⁸ <https://www.folger.edu/blogs/shakespeare-and-beyond/first-folio-tour-shakespeare-celebrations/>. <https://www.folger.edu/explore/shakespeare-in-print/about-the-folger-first-folios/>.

⁴⁹ Così si presentava il blog *Shakespeare Unlimited*: «*Shakespeare Unlimited* comes to you from the Folger Shakespeare Library. Home to the world's largest Shakespeare collection, the Folger is dedicated to advancing knowledge and the arts», <https://www.folger.edu/podcasts/shakespeare-unlimited/>.

⁵⁰ <https://digitalcollections.folger.edu> rimanda a: "Books", "Manuscripts", "Art & Objects", "Shakespeare", "Bindings", "Folger Archives", "Reference Images", "Microfilm Images", con esaustive possibilità di investigazione iconografica.

⁵¹ L'OPAC attuale ha sostituito il precedente Hamnet creato nel 1996 e accessibile sul web dal 1999, <https://catalog.folger.edu>.

a distanza e continuato con gli utenti. Il podcast *Shakespeare unlimited*, dal giugno 2013 a oggi, offre programmaticamente un «'no limits' tour of the connections between Shakespeare, his works and our world». In questa straordinaria varietà di approcci e di incontri l'esplorazione iconografica ha un posto rilevante e costruisce una cultura diffusa e dinamica dell'immaginario collegato all'universo di Shakespeare.⁵² Per limitarci a un esempio recentissimo, la mostra in corso *Imagining Shakespeare: Mythmaking and Storytelling in the Regency Era* (4 ottobre 2025-2 agosto 2026),⁵³ che espone per la prima volta dalla sua dispersione quattordici dipinti della Shakespeare Gallery di John e Josiah Boydell (1789-1805), è accompagnata nell'Episode 280, *The Boydell Shakespeare Gallery: Behind the scenes of the first Shakespeare museum*,⁵⁴ dall'audio streaming di un commento introduttivo di Rosie Dias (University of Warwick) e Michael Dobson (University of Birmingham) alla storia della Gallery,⁵⁵ e dal rinvio ai post precedenti dedicati alla Gallery nei blog della Folger.

Dal 2015 un altro blog, *Shakespeare & Beyond*,⁵⁶ affianca *Shakespeare unlimited*. I circa 350 posts esplorano un ampio spettro di argomenti direttamente, o anche indirettamente, correlati a Shakespeare: il periodo storico in cui è vissuto, i modi in cui le sue opere sono state messe in scena nei quattro secoli che ci separano da lui, la forza perdurante dei suoi personaggi e del suo linguaggio. Ma oltre a questi argomenti, il blog affronta quanto oggi dà forma alla nostra esperienza di Shakespeare: tendenze nella messinscena, studi e ricerche recenti, cultura pop, libri, film e il contesto della storia letteraria e teatrale. Il termine "beyond" suggerisce che il blog si occupa anche di argomenti non direttamente collegati al Bardo. Non pochi sono i post che propongono temi iconografici: dai ritratti di Shakespeare,⁵⁷ a quelli dell'attrice Charlotte Cushman (1816-1876)⁵⁸ e della *child star* Elsie Leslie

⁵² <https://www.folger.edu/podcasts/shakespeare-unlimited/>.

⁵³ <https://www.folger.edu/whats-on/imagining-shakespeare-mythmaking-and-storytelling-in-the-regency-era/>.

⁵⁴ <https://www.folger.edu/podcasts/shakespeare-unlimited/the-first-shakespeare-museum/>, 23 febbraio 2026.

⁵⁵ <https://soundcloud.com/folgershakespearelibrary/the-boydell-shakespeare?>, 23 febbraio 2026.

⁵⁶ <https://www.folger.edu/authors/shakespeare-beyond/>, 346 post, con quello del 3 marzo 2026.

⁵⁷ <https://www.folger.edu/blogs/shakespeare-and-beyond/topics/shakespeare-portraits/>, con i rimandi ai post di *Shakespeare & Beyond* (2015-2025) sui ritratti. Il tema è stato rilanciato proprio nel 2015 dallo studio di K. Duncan-Jones, *Portraits of Shakespeare*, Oxford, Bodleian Library, 2015.

⁵⁸ *Charlotte Cushman, an American star*, 22 luglio 2016, <https://www.folger.edu/blogs/shakespeare-and-beyond/charlotte-cushman-an-american-star/>.

(1881-1960),⁵⁹ all'acquaforte del 1770 che commemora il *Pageant shakespeareano* inscenato da Garrick al Drury Lane,⁶⁰ alle fotografie che rappresentano la produzione giapponese di *Hamlet* al Tsukiji Shogekijo di Tokyo nel 1933 (Piccolo Teatro Tsukiji),⁶¹ al quilt realizzato dall'artista tessile Patty Elwin Davis,⁶² ai ritratti fotografici di Helena Modjeska (1845-1909) in alcune sue interpretazioni shakespeareane,⁶³ alla collezione di Earle Hyman (1926-2017), primo attore afro-americano ad aver recitato nelle quattro grandi parti di *Hamlet*, *Othello*, *Macbeth*, *King Lear*,⁶⁴ sino alla recente presentazione della Henry Irving and Ellen Terry Collection acquistata dalla Folger nel 1924.⁶⁵ Nella rubrica "Up-close" vengono analizzati anche dipinti e incisioni con la possibilità di esplorare i dettagli: alla mappa di Londra (*Londinum feracissimi Angliae Regni metropolis*, 1574) di Georg Braun e Frans Hogenberg,⁶⁶ all'acquaforte a colori *The Oaken Chest or the Gold Mines of Ireland, a Farce* (1797), caricatura che mostra tutta la famiglia di William Henry Ireland intenta a fabbricare falsi shakespeareani,⁶⁷ al dipinto *Seven*

⁵⁹ Elsie Leslie: *Sparkling Child Star of the American Stage*, 6 novembre 2018, <https://www.folger.edu/blogs/shakespeare-and-beyond/elsie-leslie-sparkling-child-star-of-the-american-stage/>.

⁶⁰ *The principal characters in the procession of the Pageant exhibited in the Jubilee at Drury Lane Theatre* (1770), in *Excerpt: What Blest Genius? The Jubilee That Made Shakespeare*, 2 aprile 2019, <https://www.folger.edu/blogs/shakespeare-and-beyond/excerpt-what-blest-genius-the-jubilee-that-made-shakespeare/>.

⁶¹ *Folger Finds: Photographs of Hamlet in Japan*, 6 luglio 2021, <https://www.folger.edu/blogs/shakespeare-and-beyond/folger-finds-hamlet-in-japan-photographs/>. Il teatro prendeva nome dal distretto di Tokyo in cui si trovava. Le foto rappresentano Maruyama Sadao come Claudius, Yamamoto Yasue come Gertrude, Susukida Kenji come Hamlet, Takatsu Keiko come Ophelia. L'acquisizione dell'insieme era stata annunciata da un post di E. DeBold, *New Acquisition: Photographs of an early 20th-century production of Hamlet in Japan*, 22 giugno 2021, <https://www.folger.edu/blogs/collation/photographs-hamlet-in-japan/>.

⁶² *Folger Finds: A Shakespeare quilt*, 10 agosto 2021, <https://www.folger.edu/blogs/shakespeare-and-beyond/shakespeare-quilt-folger-finds/>.

⁶³ E. Ferington, *Helena Modjeska, a shining Polish-American star*, 15 ottobre 2021, <https://www.folger.edu/blogs/shakespeare-and-beyond/helena-modjeska-a-shining-polish-american-star/>.

⁶⁴ *Earle Hyman: An actor makes history*, 31 maggio 2024, <https://www.folger.edu/blogs/shakespeare-and-beyond/earle-hyman-an-actor-makes-history/>. La collezione è entrata alla Folger nel 2020 grazie al lascito della famiglia dell'attore, vedi E. DeBold, *Announcing the Earle Hyman Collection*, 25 giugno 2020, <https://www.folger.edu/blogs/collation/earle-hyman-collection/>.

⁶⁵ La collezione comprende locandine, fotografie e lettere private, copioni annotati, manifesti, stampe e altro materiale, vedi C. Kennedy, *Actors Ellen Terry, Henry Irving, and Victorian Shakespeare*, 27 febbraio 2026, <https://www.folger.edu/blogs/shakespeare-and-beyond/actors-ellen-terry-henry-irving-and-victorian-shakespeare/>.

⁶⁶ *Up Close: A 1574 map of London*, 21 agosto 2020, <https://www.folger.edu/blogs/shakespeare-and-beyond/up-close-map-london-1574/>.

⁶⁷ *Up Close: An 18th-century caricature of the Shakespeare-forging William Henry Ireland and his family*, 18 settembre 2020, <https://www.folger.edu/blogs/shakespeare-and-beyond/up-close-william-henry-ireland-caricature-shakespeare-forges/>.

Ages of Man di George James De Wilde che illustra un passo del celebre discorso di Jaques in *As You Like It* (II.7. versi 146-150).⁶⁸

Alla condivisione dei materiali delle collezioni e delle acquisizioni è riservato, a partire dal 2011 il blog *The Collation!*, diretto dal 2015 al 2023 da Abbie Weinberg, i cui posts sono firmati da diversi curatori e ricercatori. Molti di essi toccano temi iconografici: oltre ai contributi di Elisabeth DeBold già citati,⁶⁹ e di Emma Poltrack,⁷⁰ di grande interesse sono i *blog posts* di Erin Blake,⁷¹ che presentano di volta in volta in modo accessibile, ma anche scientificamente approfondito, problemi critico-filologici relativi alla storia del libro e dell'illustrazione libraria, alla bibliografia materiale e all'iconografia: da come riconoscere gli stati di un watchpaper,⁷² a come leggere e interpretare una locandina,⁷³ alle differenze di composizione tra il disegno di Francis Hayman e l'incisione di Hubert-François Gravelot per la tavola dei *Two Gentleman of Verona* nell'edizione shakespeariana di Thomas Hamner (1743-1744),⁷⁴ alla considerazione istruttiva di un disegno in una lettera di Ellen Terry,⁷⁵ al confronto tra stato di prova e stato finito

⁶⁸ *Up Close: A 'Seven Ages of Man' painting*, 16 aprile 2021, <https://www.folger.edu/blogs/shakespeare-and-beyond/up-close-seven-ages-of-man-painting-as-you-like-it/>.

⁶⁹ Si vedano quelli già citati alle note 61 e 64. Segnalo inoltre: il post *The Other First Folio*, in collaborazione con A. Weinberg, riguardante l'in-folio *The workes of Beniamin Ionson* (1616), 11 ottobre 2016, <https://www.folger.edu/blogs/collation/the-other-first-folio/>; il commento a una litografia francese, purtroppo non riconosciuta come una caricatura di Talma nell'interpretazione della *Tragédie d'Hamlet: Birdbrained*, 3 settembre 2020, <https://www.folger.edu/blogs/collation/birdbrained/>.

⁷⁰ Segnalo il post che riguarda le caricature e la passione per la moda dell'attore Robert Coates (1772-1848), E. Poltrack, *The Amateur of Fashion: Robert "Romeo" Coates*, 16 maggio 2023, <https://www.folger.edu/blogs/collation/robert-romeo-coates/>, e quello sull'apparizione dell'orso in *The Winter's Tale* all'uscita di Antigono (III.3.): E. Poltrack, *Exit, Pursued by a Polar? Bear*, 19 settembre 2023, <https://www.folger.edu/blogs/collation/exit-pursued-by-a-polar-bear/>. L'apparizione è messa in relazione con gli spettacoli di combattimenti di animali che avvenivano nel Bear Garden, teatro-arena edificato nei pressi del Globe e visibile nella veduta di Londra dal Bankside incisa da Visscher nel 1625.

⁷¹ Per un elenco dei suoi 98 posts dal 2011 al 2025 si rimanda a <https://www.folger.edu/authors/erin-blake/>.

⁷² E. Blake, *18th-century watchpapers*, 1 marzo 2022, <https://www.folger.edu/blogs/collation/18th-century-watchpapers/>.

⁷³ E. Blake, *What's in a playbill?*, 16 novembre 2021, <https://www.folger.edu/blogs/collation/whats-in-a-playbill/>. Il post è anche un tributo a George Winchester Stone e alle sue ricerche presso la Folger dal 1935 al 1960 per il fondamentale *The London Stage, 1660-1800*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1960-1968, 5 v. in 11 [v. 1, 1965], oggi accessibile online nella HathiTrust Digital Library: <https://catalog.hathitrust.org/Record/000200105> (si rimanda alla scheda online per i curatori dei vari volumi).

⁷⁴ E. Blake, *Drawn by Hayman, etched by Gravelot, preserved in Folger ART Vol. b72*, 4 giugno 2019, <https://www.folger.edu/blogs/collation/drawn-by-hayman/>.

⁷⁵ E. Blake, *A "lost" drawing by Ellen Terry*, 16 agosto 2018, <https://www.folger.edu/blogs/collation/a-lost-drawing-by-ellen-terry/>.

dell'incisione illustrante Macbeth nella serie della Boydell Shakespeare Gallery,⁷⁶ alle tecniche di conversione dal disegno all'illustrazione pubblicata in rivista,⁷⁷ al ritratto inciso su acciaio basato su dagherrotipo per cui propone la definizione di *photo-manual prints*,⁷⁸ all'archivio fotografico di Gordon Goode (1931-2008) appena entrato alla Folger,⁷⁹ all'acquisto nel 1927, da parte di Henry ed Emily Folger del quadro *The Infant Shakespeare Attended by Nature and the Passions* (ca. 1791-1792) dipinto da George Romney per la Shakespeare Gallery di Boydell,⁸⁰ ai volumi extra-illustrati delle produzioni shakespeariane di Augustin Daly (1838-1899),⁸¹ al dipinto di Benjamin Wilson, *William Powell as Hamlet Encountering the Ghost* (ca. 1768-1769).⁸²

Di grande fascino sono i post, sempre firmati da Blake, che presentano i libri di artisti (*artists' books*), pezzi unici e straordinari che sembrano ridare nuova vita alla visione craighiana delle rispondenze immaginarie di libro e scena. Nella creazione del pittore americano Pinckney Marcius-Simons (1867-1909) realizzata dall'artista durante il soggiorno a Bayreuth nel 1908, a partire da un'edizione di *Le Songe d'une nuit d'été*, nella traduzione in versi

⁷⁶ E. Blake, *Proof print from the Boydell Shakespeare Gallery*, 5 giugno 2018, <https://www.folger.edu/blogs/collation/proof-print-boydell/>, provenienti dalla raccolta in due volumi di un centinaio di incisioni di largo formato della Boydell, comprendente diverse stampe di prova: *A collection of prints, from pictures painted for the purpose of illustrating the dramatic works of Shakspeare by the artists of Great-Britain*, London: John and Josiah Boydell, 1803 Folger ART Flat b1-2. Il post analizza fianco a fianco lo stato di prova all'acquaforte e lo stato finito che mostra le integrazioni a intaglio. In chiusura dell'articolo, Blake fornisce una bibliografia delle stampe più tarde della Gallery, di formato inferiore e realizzate tramite la fotoincisione, e una serie di rimandi ai post di *The Collation!* che illustrano le problematiche e le tecniche incisorie.

⁷⁷ E. Blake, *Drawing for photographic reproduction*, 3 aprile 2018, <https://www.folger.edu/blogs/collation/drawing-photographic-reproduction/>, a partire da un disegno di C. Sheldon, *Ellen Terry as Hermione in The Winter's Tale at His Majesty's Theatre Act I, Scene IV*, 1906. Folger ART Box S544 no. 2.

⁷⁸ E. Blake, *Photo-manual illustration*, 5 gennaio 2016, <https://www.folger.edu/blogs/collation/photo-manual-illustration/>. Interessante l'analisi degli aspetti realistici di questo genere di ritratti incisi derivati dalla fotografia.

⁷⁹ E. Blake, *See the 1960s Royal Shakespeare Company, now at the Folger!*, 28 gennaio 2014, <https://www.folger.edu/blogs/collation/see-the-1960s-royal-shakespeare-company-now-at-the-folger/>. Goode operò come fotografo freelance con studio a Stratford-upon-Avon tra il 1958 e il 1968, anni formativi della Royal Shakespeare Company, e dei suoi registi Peter Hall, John Barton, Trevor Nunn e Terry Hands, oltre al già famoso Peter Brook.

⁸⁰ E. Blake, *Mr. Folger's most expensive painting*, 3 dicembre 2013, <https://www.folger.edu/blogs/collation/mr-folgers-most-expensive-painting/>.

⁸¹ E. Blake, *A Perfect Ten*, 8 marzo 2013, <https://www.folger.edu/blogs/collation/a-perfect-ten/>.

⁸² E. Blake, *A ghost for Halloween*, 31 ottobre 2011, <https://www.folger.edu/blogs/collation/a-ghost-for-halloween/>. Il dipinto, prima dell'acquisto da parte dei Folger era appartenuto a Sir Henri Irving.

di Paul Meurice,⁸³ i disegni ad acquarello e gouache coprono l'intera superficie del libro, compresa la rilegatura in pergamena, creando un intenso dialogo grafico con la sequenza dei versi.⁸⁴ Altrettanto straordinaria è l'opera-libro dell'artista londinese Sue Dogget, *The Tempest, a sketchbook from the play by William Shakespeare*,⁸⁵ nella quale il testo della pièce dattiloscritto con inchiostro leggero su carte traslucide si alterna a commenti manoscritti, a composizioni calligrafiche, a grafismi, collages e disegni a penna e acquerello astratti o figurati, un insieme straordinario che, come nota Blake, cattura lo sguardo in una sorta di incantesimo, suscitando corrispondenze tra testo e performance. E ancora alle tempeste shakespeariane è dedicata l'opera di un altro artista e studioso contemporaneo, Jan Kellet, in un libro di piccolo formato (realizzato in 20 copie), che esplora la tempesta in tre opere (*Julius Caesar*, *King Lear*, e *The Tempest*): un saggio nella prima parte e citazioni e illustrazioni a monotipo puntasecca nelle altre due. Grazie alla combinazione di brani testuali e immagini, all'uso di carte di tipo diverso, alla rilegatura composita, il libro intende evocare «the ethereal dreamlike nature of the play».⁸⁶

La parte del costume

In questa evoluzione, che ha profondamente mutato i criteri espositivi del patrimonio teatrale, un ruolo centrale è sicuramente toccato ai costumi. Chi potrebbe rinunciare alla loro rutilante bellezza quando si tratta di coinvolgere lo spettatore in un percorso immaginario, per evocare un determinato spettacolo, l'arte di attori e attrici, lo stile di un'epoca teatrale o le metamorfosi sceniche dell'opera di un drammaturgo? Maria Ida Biggi metteva in guardia sul rischio di considerare come focus dell'interesse nel museo di spettacolo l'apporto dell'artista figurativo, sia esso lo scenografo che il costumista.⁸⁷ Tuttavia la tendenza attuale è quella di riconoscere nel costume di scena non tanto e non solo la componente artistica e figurativa legata alla finzione spettacolare, ma da una parte un oggetto concreto situato all'incrocio di pratiche diverse (quella dell'artista che l'ha ideato, quella dell'artigiano di mestiere che lo ha eseguito e quella del performer che nella

⁸³ Paris, Librairie L. Conquet, 1886. La versione era stata messa in scena al Théâtre National de l'Odéon il 14 aprile 1886.

⁸⁴ Folger Shakespeare Library, ART Vol. a.71. E. Blake, *Wagner and Shakespeare meet in Bayreuth*, 9 gennaio 2012, <https://www.folger.edu/blogs/collation/wagner-and-shakespeare-meet-in-bayreuth/>.

⁸⁵ Folger Shakespeare Library, ART Vol. d108, acquisizione del 1995. E. Blake, *Sue Dogget, The Tempest, a unique artists' book*, 29 agosto 2011, <https://www.folger.edu/blogs/collation/sue-doggetts-the-tempest-a-unique-artists-book/>.

⁸⁶ L'autore stesso, nel post di *The Collation!*, spiega attraverso una serie di foto (Folger Shakespeare Library, ART Flat c26) il complesso procedimento di creazione, stampa e rilegatura: J. Kellet, *Storming Shakespeare: creating an artists' book*, 18 dicembre 2014, <https://www.folger.edu/blogs/collation/storming-shakespeare-creating-an-artists-book/>.

⁸⁷ M. I. Biggi, *Musei e mostre dello spazio scenico* in *Mostrare lo spettacolo*, cit., p. 30.

sua corporeità reale e simbolica l'ha fatto proprio), dall'altra un veicolo immaginario e narrativo che si presta a procedure di installazione svariate. Gli studi più recenti e pionieristici sul costume scenico provengono proprio da specialiste che, da prospettive diverse, sono state direttamente implicate in questa dimensione complessa e trasversale del costume teatrale: Anne Verdier,⁸⁸ Sabine Chaouche,⁸⁹ Catherine Join-Diéterle⁹⁰ in Francia, e Donatella Barbieri⁹¹ in Inghilterra. I loro lavori hanno aperto direzioni nuove in relazione alla costruzione di un oggetto di studio (il costume scenico o piuttosto *l'habit de théâtre*), sia nella prospettiva della cultura materiale del teatro (fabbricazione, commercio e uso degli abiti), sia in quella degli stili vestimentari, del costume e della moda, e infine in relazione a una pratica espansa del costume scenico come agente di performance al di là del corpo

⁸⁸ I lavori di Anne Verdier, che proviene da studi storico-letterari, hanno contribuito significativamente a rifondare la storia del costume teatrale, da lei meglio definito nella prospettiva socio-culturale e di storia materiale, per il periodo che copre l'età moderna, come *habit de théâtre*. Si vedano A. Verdier, *L'habit de théâtre: Histoire et Poétique de l'habit de théâtre en France au XVIIIe siècle*, Paris, Lampsaque, 2006, corredato, oltre che da un'esauriente bibliografia delle fonti, da un'appendice di documenti e da un glossario; *Art et usages du costume de scène*, a cura di A. Verdier, O. Goetz, D. Doumergue, Paris, Lampsaque, 2007 (atti del convegno internazionale *L'Habit de théâtre et son double: us et usages du costume de scène*, Nancy-Metz, marzo 2006).

⁸⁹ Sabine Chaouche ha una doppia formazione in storia sociale ed economica e in letteratura e teatro. A lei si devono studi ed edizioni fondamentali riguardanti la trattatistica sull'attore e la declamazione nel Settecento. Dal 2013 ha contribuito considerevolmente a rinnovare, con aperture interdisciplinari e comparative, l'approccio teorico e critico alla storia delle arti sceniche attraverso i numeri monografici della rivista da lei diretta «European Drama and Performance Studies». Sull'abito scenico, si vedano in particolare il n. 20 (2023, 1), *Creation and Economy of Stage Costumes (16th–19th Century)*, a cura della stessa Chaouche, e il suo saggio introduttivo *The Dress Created for the Stage Between Sociocultural Resonances and Material Cultures of the Theatrical (16th–19th century)*, pp. 13-31.

⁹⁰ C. Join-Diéterle, storica della moda e delle arti decorative, è oggi conservateur général du patrimoine. Con la monografia recente *De la scène à la ville. Modes de scène et modes de ville de Louis XVI aux Ballets russes*, Paris, Le Passage, 2025, ha affrontato il quadro storico dei rapporti moda-teatro in Francia dal '700 al '900, mettendo in evidenza il ruolo delle pratiche di intermediazione.

⁹¹ D. Barbieri, *Costume in Performance: Materiality, Culture and the Body*, con un contributo di M. Trimmingham, London, Bloomsbury, 2017. Barbieri, costumista e scenografa, insegna al London College of Fashion, University of the Arts di Londra. Ha fondato ed è co-editor con Sofia Pantouvaki e Kate Dorney della rivista accademica «Studies in Costume & Performance», dal 2016, centrata sul costume in performance in una prospettiva interdisciplinare. Per un bilancio delle ricerche si rimanda a S. Osmond, S. Pantouvaki, M. Taylor, *A decade of Studies in Costume & Performance: celebrating innovation and expanding perspectives*, in «Studies in Costume & Performance», 10, 1 (June 2025), pp. 3-10, accessibile online (25 July 2025) al sito https://intellectdiscover.com/content/journals/10.1386/scp_00131_2; DOI https://doi.org/10.1386/scp_00131_2; si veda anche *Performance Costume: New Perspectives and Methods*, a cura di S. Pantouvaki, London, Bloomsbury Visual Arts, 2021, <https://www.bloomsbury.com/uk/performance-costume-9781350098824/>.

del performer (attraverso workshops, performances connesse al costume, *costume installations*).

Il volume di Barbieri costruisce una lettura interculturale, ma anche transculturale nell'esito, che prende in esame contestualmente il *costumed performing body* e il *costume in performance*, dalla preistoria alla pratica contemporanea. La continua convergenza tra le pratiche performative del passato e quelle del presente è basata su diversi approcci metodologici: quello storico-artistico, quello socio-antropologico, quello fenomenologico («meaning emerges from contact of body and material form»)⁹² e infine quello di genere. La struttura tematica e analitica dei sei capitoli si articola per coppie oppozionali: il performer individuale e il coro (cap. 1 e 2), il grottesco e il sublime (cap. 3 e 4), l'arte e la storia (cap. 5 e 6). Per Barbieri, i costumi non sono unicamente degli indicatori dei mutamenti culturali e teatrali ma illustrano temi, tendenze e movimenti e partecipano così alla costruzione della memoria culturale.⁹³ Questa prospettiva diventa esplicita nell'ultimo capitolo (*A different performativity: society, culture, and history on stage*) che decostruisce il rapporto tra la scena e la moda a partire dalla rappresentazione della "verità" psicologica, storica e sociale del mondo dei personaggi in scena.

Il contributo francese in questo ultimo ventennio – in particolare dalla creazione del Centre national du costume et de la scène (CNCS)⁹⁴ – è emblematico non solo della strategia nazionale di conservazione del patrimonio del cosiddetto "spectacle vivant" (teatro, opera, danza, circo, music-hall...),⁹⁵ ma anche della potenzialità trasversale assegnata al dominio dell'iconografia in quanto ispiratrice di nuova creazione, sia per le produzioni attinenti a vari settori dello spettacolo, reali o virtuali, sia per le interazioni di costume e moda con l'arte del costume di scena. Le ragioni di quello che appare con ogni evidenza un successo di politica culturale sono molteplici: il centralismo francese come possibilità di convogliare risorse e

⁹² È questo l'approccio utilizzato da Melissa Trimmingham nel capitolo 5 che costituisce il suo contributo al volume: "Agency and Empathy: Artists touch the body", in D. Barbieri, *Costume in Performance*, cit., pp. 137-165.

⁹³ Ivi, p. XXIII.

⁹⁴ Inaugurato nel 2006 a Moulins (Allier) come Centre national du costume de scène, ingloba oggi programmaticamente anche il patrimonio scenografico, scelta resa possibile dal recente progetto di ampliamento della struttura museale (<https://cncs.fr/>). Per le esposizioni si rimanda a <https://cncs.webmuseo.com/ws/cnsc-collections/app/site/expositions-temporaires>.

⁹⁵ «Les costumes sélectionnés pour intégrer les collections acquièrent le statut d'objets patrimoniaux. Ils ne sont plus portés sur scène et bénéficient de mesures spécifiques d'inventaire et de conservation, suivant les protocoles des Musées de France. La qualité exceptionnelle des collections, l'expertise des équipes du CNCS et la recherche menée au sein de l'établissement offrent la préservation d'objets uniques et de savoirs authentiques. Ces costumes sont présentés dans le cadre des expositions temporaires du CNCS et à l'occasion de prêts en France et à l'étranger», <https://cncs.fr/collections-ressources/la-vie-des-collections/>. I corsivi sono miei.

investimenti importanti su obiettivi di interesse nazionale, la messa in opera di strategie collaborative consolidate tra le grandi istituzioni quali i cosiddetti grandi teatri (in particolare l'Opéra national de Paris e la Comédie-Française), la BnF con il Département des Arts du Spectacle dove sono confluiti vari fondi del patrimonio teatrale, il Centre national du costume et de la scène (CNCS) e i musei della moda e delle arti decorative (il Musée de la Mode de la Ville de Paris - Palais Galliera e il Musée des Arts Décoratifs).⁹⁶ Questa sinergia istituzionale si è rivelata particolarmente produttiva in due contesti di indubbio interesse nazionale: il "patrimonio" Molière e il rapporto moda e spettacolo, cioè da una parte l'immaginario e la tradizione del più grande tra i classici del teatro francese e dall'altra un settore artistico e produttivo nel quale la Francia intende mantenere un ruolo di leadership. In occasione dell'Année Molière, nel quarto centenario della nascita del poeta e drammaturgo (1622), tre grandi esposizioni hanno offerto l'occasione per rivisitare la storia e l'iconografia di Molière e della sua tradizione scenica. La prima è stata allestita dal CNCS, con una particolare enfasi sulle metamorfosi sceniche del costume seicentesco, *Molière en costumes*,⁹⁷ e le altre due sono state prodotte dal partenariato tra Comédie-Française, BnF e Opéra national de Paris: *Molière, le jeu du vrai et du faux* alla BnF,⁹⁸ mirata a un percorso generale sull'opera, e *Molière en musiques* presso la Bibliothèque-Musée de l'Opéra,⁹⁹ dedicata alla comédie-ballet e alla sua tradizione scenica. Nel sito della BnF sono stati aperti più percorsi iconografici, in particolare nella rubrica degli *Essentiels*,¹⁰⁰ che offre dossiers, podcasts, immagini da esplorare, video e percorsi pedagogici, anche tramite i rinvii alla biblioteca digitale di Gallica. *Molière dans les Essentiels*¹⁰¹ mette a disposizione un

⁹⁶ Dal 7 febbraio 2026 al 20 settembre 2026 lo spazio permanente delle collezioni verrà ripensato per ospitare una selezione di costumi e opere provenienti dalle collezioni della Comédie-Française (*Trésors des collections: la Comédie-Française s'expose au CNCS*), in occasione della chiusura del teatro parigino per lavori.

⁹⁷ Nella mostra, dal 26 maggio al 6 novembre 2022, sono stati esposti 150 costumi, numerosi bozzetti e documenti audiovisivi, <https://cncs.fr/a-visiter/moliere-en-costumes/>; catalogo *Molière en costumes*, a cura di V. Meunier-Delissnyder, Milano, 5 Continents Editions, 2022. Ancora per la rivisitazione contemporanea del costume seicentesco si veda A. Verdier, *Patrice Cauchetier, créateur de costumes*, Centre national du costume, 2025, prima uscita della collana «Les cahiers du CNCS» in collaborazione con Silvana Editoriale.

⁹⁸ Realizzata dalla BnF (Département des Arts du Spectacle) e dalla Comédie-Française alla Galerie Mansart e Galerie Pigott della BnF, 27 gennaio 2022-15 gennaio 2023, a cura di J. Huthwohl e A. Sanjuan, <https://www.bnf.fr/fr/agenda/moliere-le-jeu-du-vrai-et-du-faux>; catalogo a cura di L. Decobert, J. Huthwohl e A. Sanjuan, Paris, BnF, 2022, comprende anche l'esposizione *Molière en musiques* (vedi oltre).

⁹⁹ Realizzata dal 27 settembre 2022 al 14 gennaio 2023, a cura di L. Decobert, Département des Arts du Spectacle, BnF, <https://www.bnf.fr/fr/agenda/moliere-en-musiques>.

¹⁰⁰ <https://essentiels.bnf.fr/fr/>, in particolare il dossier "Le théâtre au 17^e siècle".

¹⁰¹ *Molière. Homme de théâtre français (1622-1673)* nel dossier *Le théâtre au 17^e siècle*, <https://essentiels.bnf.fr/fr/litterature/17e-siecle/50233856-7dce-4c6f-8a95-24ae1cf4c2d2-theatre-17e-siecle/personnalite/5802832f-e4b7-4992-9647-6361d9a0e5ee-moliere>.

universo di immagini particolarmente ricco ed esemplare per la connessione tra il materiale illustrativo e la possibilità di accedere al pezzo originale con la scheda di catalogazione. Nel caso di Molière, con l'occasione del centenario, si è completato un approccio digitale sistemico all'iconografia¹⁰² e al patrimonio spettacolare molieriano, particolarmente interessante in quanto a seguito dell'ultima edizione di Molière nella Pléiade di Gallimard (2010), diretta da Georges Forestier e Claude Bourqui, che ha ridisegnato la filologia dei testi, e a seguito dello sviluppo del sito *Molière21*.¹⁰³ A completamento del percorso iconografico molieriano si può citare il lavoro di Philippe Cornuaille, *Les décors de Molière 1658-1674*, dedicato all'analisi storica, tecnica e materiale delle messinscène.¹⁰⁴ L'autore, grazie alla conoscenza in prima persona della pratica scenica, a documenti noti e inediti, alle incisioni classiche dei frontespizi e delle illustrazioni, intende ricostruire criticamente l'immagine delle scene di Molière, così come Molière stesso le aveva create per i luoghi teatrali di corte e cittadini. Il lavoro di Cornuaille è stato ripreso anche nel quadro dell'*Opération Molière* di ANRAT (Association Nationale de Recherche et d'Action Théâtrale) 2020-2023 in occasione del quarto centenario.¹⁰⁵

Questo display digitale critico e dinamico del patrimonio iconografico è stato possibile grazie al lavoro fatto con la base Gallica della BnF (avviata nel 1990) e alle numerose altre risorse accessibili in linea che la integrano nel campo dello spettacolo e dell'audiovisivo.

Le enormi possibilità di accesso al patrimonio della cultura teatrale, create dalla rete, hanno contribuito in questi ultimi anni a sviluppare quei protocolli di ricerca "archeologica" sperimentale che implicano le pratiche performative del passato sia nella loro dimensione materiale che immateriale: il "teatro storicamente informato" riguarda le tecniche di attori e danzatori, il costume, e la cosiddetta "drammaturgia storica applicata".¹⁰⁶

¹⁰² Certo di lunga tradizione, a partire dall'*Iconographie molièresque* di P. Lacroix (1876); per arrivare ai *Dossiers Molière* di S. Chevalley (1975); allo studio di R. Herzel sulle incisioni di Brissart e Chauveau del 1978; agli *Album* della «Bibliothèque de la Pléiade», a cura di S. Chevalley (1970) e F. Rey (2010); al *Portfolio Molière* di N. Guibert e J. Razgonnikoff (1994).

¹⁰³ Il sito <https://moliere21.cnrs.fr/> nasce dal progetto lanciato da Forestier e Bourqui a supporto dell'edizione. Su questa, per i criteri, si veda la recensione di J.-Y. Vialleton, *Molière, Œuvres complètes*, in «Dix-septième siècle», 258, 1, 2013, pp. 173-178.

¹⁰⁴ P. Cornuaille, *Les décors de Molière (1658-1674)*, PUPS (Presses de l'Université Paris-Sorbonne), 2015.

¹⁰⁵ Si veda il film, basato sullo studio di Cornuaille, <https://operation-moliere.net/index.php/ressources/ressources-pedagogiques/ressources-issues-de-nos-formations/canope/>, e il sito dell'*Opération Molière, 2020-2023*: <https://operation-moliere.net>, al quale si rimanda anche per gli apporti relativi all'iconografia.

¹⁰⁶ Si vedano i diversi contributi relativi a questo ambito in «European Drama & Performance Studies», 14, 1, 2020, dedicato a *The Stage and Its Creative Processes (16th–21st Century)*, a cura di S. Chaouche, che contiene diversi contributi riferibili. Mi limito a segnalare M. Bouffard, *L'archéologie expérimentale au service des spectacles historiquement informés? Le cas du jeu corporel au XVIIe siècle*, Paris, Garnier, 2020, pp. 309–331; H. Hazebroucq, *Mettre les sources au cœur de*

Tali esperienze aprono un terreno di confronto tra la ricerca, lo studio universitario e specialistico e le logiche di creazione degli artisti contemporanei. Il documento iconografico, assunto in questo ambito sperimentale, diventa il supporto per una nuova creazione nella prospettiva del *reenactment*. Per chiudere, ancora con un riferimento ai costumi di Molière,¹⁰⁷ va ricordata la messinscena della comédie-ballet *Les Fâcheux*, con la musica di Pierre Beauchamp (1661) allo Château de Grignan nel 2022. I costumi di Julia Brochier, realizzati sulla base della documentazione storica, costringono il corpo dell'attore a costruirsi in modo inabituale o, si potrebbe dire, extraquotidiano: «Le costume aide à aller vers le personnage, précisément parce qu'il le fait respirer autrement; il donne des formes physiques différentes [...]».¹⁰⁸ Questo di per sé non è una novità. Tuttavia, nel documentario che rende conto dell'esperienza, gli attori spiegano come essersi loro stessi documentati iconograficamente e musicalmente tramite le fonti dell'epoca (trattati di comportamento, trattati di danza, opere figurative e musicali) li abbia portati a spiazzare la loro azione («déplacer leur jeu»)¹⁰⁹. In questo caso, ed è ciò che costituisce l'elemento di novità, anche il documento iconografico diventa un tramite per accedere a una diversa dimensione della corporeità e in particolare il costume, storicamente e praticamente esplorato, assume una funzione maieutica secondo il principio di quello che si potrebbe definire un sapere incorporato.

Sull'iconografia di Adelaide Ristori: alcuni contributi recenti

la création. *Éléments pour la reconstruction des danses d'une comédie-ballet*, Paris, Garnier, 2020, pp. 375-392; e, per le tecniche della recitazione storica, il n. 19 (2022, 2), dedicato a *Historical Acting Techniques and the 21st-Century Body*, a cura di J. Wentz. Si veda anche il numero di «Agôn», HS 4 (2025), *Jouer le document: Usages de la documentation par les interprètes*, a cura di M. Boudier, J. Gros de Gasquet e A. Pellois, accessibile online all'indirizzo <https://journals.openedition.org/agon/9745>. Per il costume si veda anche: P. Dotlačilová e A. Kjellsdotter, *Historically informed costume: Collaborative practice between maker, historian and performer*, in «Studies in Costume & Performance», 8, 2, 2023, pp. 155-174, DOI: <https://doi.org/10.1386/scp.00094.1>, cui si rimanda anche per le informazioni bibliografiche. Infine, sulle esperienze di drammaturgia storica applicata condotte all'Università di Paris Nanterre: C. Bouteille e T. Karsenti, *Des formes fossilisées du temps: Retour sur des expériences de recherche-crédation*, in «L'Esprit Créateur», 62, 2, 2022, pp. 75-88, accessibile da Project MUSE, <https://dx.doi.org/10.1353/esp.2022.0015>.

¹⁰⁷«L'apport de Molière est essentiel dans la réflexion sur le costume comme document. Il a en effet délibérément cherché à tisser des liens entre ses textes, les personnages et leurs costumes. Son inventaire après décès montre qu'il ordonnait ses habits de théâtre en fonction des pièces et des rôles qu'il jouait et qu'il les rangeait dans des malles ou boîtes», J. Gros de Gasquet, *Le costume du XVIIe siècle est-il un document?*, in «Agôn», HS 4, 2025, pp. 1-10:3, <https://doi.org/10.4000/131ef>.

¹⁰⁸ Ivi, p. 10.

¹⁰⁹ *Devant l'archive: le travail des interprètes pendant la création des Fâcheux*, 2022, diretto da J. Gros de Gasquet, accessibile nella Bibliothèque ARTCENA online <https://documentation.artcena.fr/Default/doc/SY>.

La mostra dedicata ad Adelaide Ristori nel bicentenario della nascita (1822-2022), e allestita dal Museo Biblioteca dell'Attore di Genova,¹¹⁰ trova il suo fondamento negli studi di una ammirevole conservatrice, Teresa Viziano, che voglio qui ricordare come una grande e rimpianta amica. L'evento del bicentenario rientrava nel progetto *Adelaide: 200 anni sulla scena*, inserito nel Programma Anniversari UNESCO 2022-2023, con un ampio calendario di iniziative che comprendeva lo spettacolo teatrale *Lady Macbeth. Suite per Adelaide Ristori*, prodotto dal Teatro nazionale di Genova, e il convegno internazionale *Adelaide Ristori e il Grande Attore. Radicamento, adattamento ed esportazione di una tradizione*, curato dall'Università di Genova e dal Museo Biblioteca dell'Attore con la collaborazione con l'Università degli Studi di Milano.¹¹¹

Il percorso dell'esposizione affrontava in quattro grandi temi le strategie artistiche, imprenditoriali e promozionali della grande attrice, di cui l'abito di scena (diversi ritratti fotografici e dodici costumi esposti dei quindici, completi, conservati a Genova) fu una parte integrante e importantissima: "L'Arte dell'attrice" (l'ideazione del costume: i costumi di Medea, Cassandra, Giuditta e Maria Stuarda), "L'Emblema dell'Italia unita" (icona risorgimentale e poi simbolo nella nuova Italia: i costumi di Francesca da Rimini, Lucrezia Borgia, Lady Macbeth), "L'haute couture a teatro" (i costumi di Maria Antonietta firmati da Charles Frederick Worth), "Una grande attrice da esportazione" (i costumi di Delphine Baron, manifattura Maison Moreau, per *Elisabetta, regina d'Inghilterra*).

Nell'intenzione degli organizzatori l'esiguità della guida era compensata dall'importanza del convegno nel contesto del bicentenario, che affrontava con un'ampia varietà di angolature la leggenda Ristori: attrice, direttrice di compagnia, musa risorgimentale e diva internazionale. I temi iconografici, trattati in maniera specifica, erano rivolti ai costumi,¹¹² ai ritratti fotografici¹¹³

¹¹⁰ *I costumi di Adelaide Ristori. Teatro e alta moda*, Genova, Palazzo Nicolosio Lomellino, 29 settembre 2022-22 gennaio 2023, a cura di L. Cavaglieri, D. Parodi e G. D. Ricaldone, guida alla mostra con testi di L. Cavaglieri e B. Niccoli, Genova, Museo Biblioteca dell'Attore e le cromatiche, 2022.

¹¹¹ I contributi del convegno, in origine diversamente ripartiti, sono stati poi parzialmente pubblicati in due *Dossier Adelaide Ristori* accessibili online: Parte I, in «Drammaturgia», a. XX, n.s. 10, 2023, <https://oajournals.fupress.net/index.php/drammaturgia/issue/view/633>; Parte II, in «Drammaturgia», a. XXI, n.s. 11, 2024, <https://oajournals.fupress.net/index.php/drammaturgia/issue/view/675>. Per i dettagli del progetto *Adelaide: 200 anni sulla scena*, si rimanda a L. Cavaglieri, *Premessa. Adelaide Ristori e il Grande Attore. Radicamento, adattamento ed esportazione di una tradizione*, in «Drammaturgia», a. XX, n.s. 10, 2023, pp. 7-12, <https://doi.org/10.36253/dramma-14985>.

¹¹² B. Niccoli, *Il costume fuori scena. Testimonianze e documenti del progetto creativo di Adelaide Ristori*, in «Drammaturgia», a. XXI, n.s. 11, 2024, pp. 125-140, <https://doi.org/10.36253/dramma-15870>.

¹¹³ M. Zannoni, *La regina del teatro italiano e il 'Napoleone della fotografia'. L'incontro tra Adelaide Ristori e Napoleon Sarony*, in «Drammaturgia», a. XX, n.s. 10, 2023, pp. 147-162, <https://doi.org/10.36253/dramma-14999>, e S. Marenzi, *Il montaggio delle espressioni. Gli album*

e a quelli in scultura.¹¹⁴ Il primo, di Bruna Niccoli, nota studiosa della moda e del costume teatrale, nasceva dalla sua partecipazione al lavoro della mostra e sostanzialmente ne rivisitava i temi, ampliandoli criticamente e integrando le scarse informazioni della guida. Marianna Zannoni approfondiva un suo saggio precedente dedicato ad *Adelaide Ristori e la fotografia internazionale*¹¹⁵ e si concentrava sulla collaborazione tra l'attrice e il fotografo americano Napoleon Sarony (1821-1896). Il saggio di Samantha Marenzi trattava con un taglio di metodo decisamente apprezzabile il tema delle serie e/o sequenze fotografiche dei ritratti dell'attrice nel contesto dei repertori del fotografo vittoriano Herbert Watkins (1828-1916), prospettiva che permette di affrontare temi specifici dell'iconografia quali le diverse strategie della composizione degli album, il montaggio seriale, la trasmigrazione delle tecniche grafiche, in riferimento sia a quello che Marenzi chiama un dipingere il "paesaggio biografico" dell'attrice, sia alla scomposizione visiva e al montaggio della sua arte performativa.

Le comunicazioni riguardanti l'iconografia erano nel convegno di Genova-Milano ripartite in due sezioni differenti "I Costumi e la musica nell'Archivio Ristori" e "Celebrità e immagine", divisione ben evidentemente funzionale alla messa in valore dell'importante fondo archivistico genovese, mentre gli articoli pubblicati nei dossiers di «Drammaturgia» fanno riferimento a sezioni intitolate "Costruzione del personaggio e dell'immagine di sé" (Zannoni), "Fuori scena" (Niccoli e Marenzi). Anche la sezione "Sulla scena" contiene due contributi di Giulia Taddeo¹¹⁶ e Teresa Megale¹¹⁷ che riguardano aspetti strettamente collegati all'iconografia.

Partendo da un commento di Théophile Gautier, che paragona il movimento espressivo di Ristori nella *Medea* di Legouvé con quello della danzatrice Fanny Essler, Taddeo analizza l'azione di Medea per evidenziarne la "dimensione danzante". A questo fine si avvale di comparazioni delle fonti scritte: rassegna stampa, copioni e indicazioni dalla stessa Ristori nei suoi

e le serie nel confronto tra repertori visivi: il caso Adelaide Ristori e Herbert Watkins, in «Drammaturgia», a. XXI, n.s. 11, 2024, pp. 145-156, <https://doi.org/10.36253/dramma-15871>.

¹¹⁴ E. Lamouche, *I ritratti scolpiti di Adelaide Ristori*, pubblicato in francese con il titolo *L'actrice et ses sculpteurs: bustes et statuettes d'Adélaïde Ristori en costume de scène*, in «Studi di Scultura. Età moderna e contemporanea», a. V, n. 5, 2023, pp. 172-191.

¹¹⁵ M. Zannoni, *Il teatro in fotografia*, cit., pp. 61-86.

¹¹⁶ G. Taddeo, «Une grande danseuse»: corpo e movimento nella 'Medea' di Adelaide Ristori, in «Drammaturgia», a. XXI, n.s. 11, 2024, pp. 93-107, <https://doi.org/10.36253/dramma-15868>.

Il contributo non figura tra quelli del convegno.

¹¹⁷ T. Megale, 'Essere, o non essere' in scena. Sull'orma creativa di Adelaide Ristori, in «Drammaturgia», a. XXI, n.s. 11, 2024, pp. 109-123, <https://doi.org/10.36253/dramma-15869>. Nel convegno il contributo figura in una non ben definita sezione "Politica, stile e declamazione".

Ricordi e studi artistici, senza prendere in considerazione il materiale iconografico relativo.¹¹⁸

Megale si concentra sulle entrate e uscite di scena della grande attrice, in particolare quando recitava nelle sue tournée all'estero, come momenti pregnanti per fissare, attraverso una sorta di "modellazione plastica",¹¹⁹ il sé-personaggio nella memoria dello spettatore. Pur senza approfondirlo, Megale affronta il tema della cultura visiva di Ristori, delle sue fonti figurative e delle sue citazioni, facendo ricorso, in modo limitato, alla documentazione iconografica.

Con l'impiego di particolare concentrazione, Ristori trasformava in uno «statuario neoclassicismo» tutto ciò che incontrasse. Le «fonti figurative» prescelte per lo studio del personaggio venivano di volta in volta come riassorbite nel «modello recitativo ispirato al genere delle pose e dei quadri mimico-plastici diffusi a metà Ottocento», tanto in Francia quanto in Italia, e varati dagli spettacoli della compagnia Keller. Uno stile fondato su una «specifica cultura visiva», sicuramente perfezionato se non accentuato nel trentennio quasi ininterrotto delle tournées intercontinentali (1856-1885), durante le quali la Grande Attrice muta il corpo in una superficie scultorea eloquente per pubblici poliglotti e il repertorio in una materia di efficace manipolazione mimico-gestuale, prima che verbale.¹²⁰

Tra le figurazioni sceniche di Ristori, solo una viene ricondotta a un'opera che ha ispirato l'attrice: l'attitudine di protezione di Medea verso i figli che sta per uccidere, paragonata al modello iconografico della Niobe nella versione statuaria degli Uffizi. La stessa Ristori, nei suoi scritti, evoca in proposito la celeberrima opera.¹²¹ Vengono commentati per l'impatto visivo che ebbero sul pubblico parigino, l'arrivo in scena¹²² e, nella scena finale, il gesto del braccio teso verso Giasone accompagnato da quel «Tu!» che equivale a una terribile accusa, anch'essi evidenziati nelle memorie di Ristori.¹²³ Così come un'altra famosa figurazione di Ristori, l'ingresso di

¹¹⁸ L'autrice ammette che «sarebbe interessante un'analisi che paragoni almeno, da un lato, le fotografie realizzate in studio e, dall'altro, le caricature pubblicate sulla stampa», G. Taddeo, «Une grande danseuse», cit., p. 95 (alla nota 11). Si rimanda ad A. Ristori, *Ricordi e studi artistici*, Torino-Napoli, L. Roux e C. Editori, 1887 (d'ora in poi *Ricordi*), oggi consultabile nella edizione a cura di A. Valoroso, Roma, Audino, 2005. Nelle mie citazioni farò riferimento all'edizione francese: A. Ristori, *Études et souvenirs*, Paris, Paul Ollendorff, 1887 (d'ora in poi *Souvenirs*).

¹¹⁹ Oltre che di "modellazione plastica", Megale parla anche di "pittura viva", in T. Megale, *'Essere, o non essere' in scena*, cit., pp. 114 e 116.

¹²⁰ Ivi, p. 114, corsivi miei.

¹²¹ Sia nel manoscritto autografo: A. Ristori, *Mie teorie e precetti sull'Arte drammatica*, 1888, citato in T. Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori: Repertorio, scenario e costumi di una Compagnia Drammatica dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 25; sia poi nella versione dei *Souvenirs*, p. 144.

¹²² T. Megale, *'Essere, o non essere' in scena*, cit., pp. 115-116.

¹²³ Sempre sulla base dei *Ricordi* dell'attrice, Francesco Puccio, nel convegno genovese (sezione "Costruzione del personaggio e dell'immagine di sé"), ripercorre la messinscena parigina e i punti salienti della recitazione di Ristori, senza utilizzare fonti iconografiche: F. Puccio, *Medea*

Fedra che arrivava in scena dinnanzi a Teseo, tremante e con «gli occhi confitti al suolo», come per «celare nelle viscere della terra la [...] vergogna», resta sospesa quanto a possibili referenti iconografici.¹²⁴

Il contributo di Emmanuel Lamouche al convegno di Genova-Milano, purtroppo non pubblicato con gli altri su «Drammaturgia», affrontava il tema più raro dei ritratti scultorei di Ristori, nel contesto del genere della *statuette-portrait*, sia attraverso opportuni confronti con testimonianze grafiche e fotografiche, sia indagando le relazioni di Ristori con gli scultori, tutti giovani artisti alla ricerca di una visibilità e di commesse importanti.¹²⁵ Questo genere della *statuette-portrait*, divenuto di gran moda alla metà dell'800, ma per gli attori di fama già praticato nel '700, ha interessato più tardi, con più moderne strategie di diffusione dei cosiddetti “produits dérivés”, attrici come Rachel, ma anche danzatrici famose quali Isadora Duncan e Loïe Fuller. Sono testimonianze iconografiche a mio parere interessanti nella loro ambiguità, poiché rispondono a una doppia istanza formale: da un lato la resa plastica e sinuosa del movimento del corpo accentuato dai drappaggi di vesti e copricapo, riproposta nella scia della fortuna delle Tanagre alessandrine; dall'altra la fedele rappresentazione storica dell'effigie e del costume, anche qui riconducibile a un codice figurativo, certo noto alla cultura artistica storicista di metà '800, ossia alle *images* di celebrazione dinastica di regine e principesse – ad esempio le effigi delle principesse Asburgo – realizzate a volte come piccole sculture decorative.

Per attenerci a Ristori, e come ben sottolinea Lamouche, la statua eseguita da Bogino che raffigura l'attrice nella parte di Mirra è caratterizzata, pur nelle sue ridotte dimensioni, da una monumentalità e da una nobile gravità.¹²⁶ Questa scelta formale è, come diremo, molto interessante poiché tende a normare in senso classico quella grazia leziosa così peculiare al modello alessandrino. Il costume sembra fedelmente riprodotto seppure con una maggiore esposizione delle spalle, scelta per dare slancio al busto e alla postura lievemente inclinata e rivolta a lato del capo.¹²⁷ Giustamente Lamouche ha riprodotto la statuetta da due angolature diverse.¹²⁸ Vorrei qui

sulla scena moderna. La tragedia di Ernest Legouvé nell'allestimento parigino di Adelaide Ristori, in «Drammaturgia», a. XX, n.s. 10, 2023, pp. 109-122, <https://doi.org/10.36253/dramma-14248>.

¹²⁴ T. Megale, 'Essere, o non essere' in scena cit., pp. 118-119.

¹²⁵ Vedasi nota 114.

¹²⁶ F.L.D. Bogino, *Madame Ristori dans le rôle de Myrrha*, 1855, gesso, h. 0,515 cm, Paris, Musée Carnavalet, inv. 1586; di cui si conoscono anche versioni in bronzo, vedi E. Lamouche, *L'attrice et ses sculpteurs*, cit., p. 173, fig. 6. Specificamente a questa opera era stato dedicato uno studio precedente: E. Lamouche, *La tragédienne immortalisée: Madame Ristori dans le rôle de Myrrha de Frédéric-Louis Bogino au musée Carnavalet*, in «La Revue des Musées de France», n. 4, 2021, pp. 60-71.

¹²⁷ Si veda a confronto la contemporanea litografia parigina di Charles Geoffroy, 1855, ivi, p. 63, fig. 3.

¹²⁸ E. Lamouche, *La tragédienne immortalisée*, cit., pp. 61-62, figg.1 e 2.

osservare che la prima angolatura mette in rilievo la rilettura ottocentesca dell'abito greco (ricomposto in una corta tunica o chitone, stretta in vita da una cintura e sovrapposta a una gonna ampia e arricciata), mentre l'angolatura successiva sul lato sinistro rende dominanti le pieghe dell'ampio mantello (rilettura dell'*himation* greco) fissato all'acconciatura di Mirra, che avvolge il corpo con un effetto plastico del tutto classico. L'angolatura evidenzia quanto il mantello costituisse un accessorio fondamentale per Ristori, come si può osservare anche dai disegni di Eugenio Agneni (1816-1869) che riguardano Mirra:¹²⁹ esso "correggeva" infatti la struttura vagamente ottocentesca del costume, inevitabile per la sua visibilità in termini di moda contemporanea, dando all'attrice proprio la possibilità, laddove necessario, di plasmare corpo e movimento in modo palesemente classico.¹³⁰

Più ispirata a un classicismo di ascendenza barocca è la *statuette-portrait* di Albert-Ernest Carrier-Belleuse (1824-1887), *Adélaïde Ristori nella parte di Camma*.¹³¹ Non a caso era destinata a rendere plasticamente un sentimento di grande effetto, quando la sacerdotessa Camma apprendeva che il suo amato promesso sposo era morto (I, 5).

L'attrice rimaneva immobile, come scolpita nei suoi veli, sollevava lo sguardo, comprimendo il cuore con la mano, poi, mostrandosi oppressa dall'angoscia, si piegava mollemente sulle ginocchia, mormorando sommessamente "Oh mio Sinoro". Cadeva senza un grido e quel mancamento faceva molta impressione.¹³²

Il momento scelto dallo scultore è, molto opportunamente, quello dell'immobilità dolorosa, e certo prolungata ad effetto da Ristori, che precedeva il mancamento. Il costume di questa sacerdotessa dei Celti, commissionato ad Ary Scheffer già nell'autunno 1856, alla cui concezione contribuì anche lo storico Henri Martin,¹³³ non sembra del tutto fedelmente

¹²⁹ In particolare quelli riprodotti in T. Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., pp. 39-41. Si tratta dei disegni (con collocazione aggiornata) conservati presso l'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma, Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Nazionale: D-FN4820, D-FN4821r, D-FN4828. Torneremo oltre sulla serie di Agneni.

¹³⁰ Sul fascino delle «belles draperies grecques, au plis souples et vivants comme ceux d'un marbre de Phidias» si sofferma anche T. Gautier, cit. in T. Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., pp. 44-45.

¹³¹ Databile tra il 1857 e il 1860, gesso, h. 57,5 cm, Genova, Museo-Biblioteca dell'Attore, in E. Lamouche, *L'attrice et ses sculpteurs*, cit., fig. 13. Secondo Lamouche potrebbe essere di mano di Carrier-Belleuse anche il busto, localizzazione ignota, di cui sussiste documentazione fotografica presso il museo genovese, ivi, fig. 15.

¹³² T. Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 194.

¹³³ T. Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., pp. 201-203. Henri Martin (1810-1883), storico e politico, autore del dramma storico *Vercingétorix* (1865) e degli *Études d'archéologie celtique: notes de voyages dans les pays celtiques et scandinaves*, Paris, Didier, 1872. L'intervento dello storico, in aggiunta a quello del pittore di storia, i cui suggerimenti furono peraltro

riprodotto nella statua: il modello della tunica risulta semplificato e più classicheggiante sia rispetto al costume del I atto indossato nella foto di Herbert Watkins, che in quello rappresentato nella litografia dell'*Album artistique* del 1858,¹³⁴ con l'eliminazione della sovrapposizione della tunica corta e sbuffante, oppure lunga e dritta su ampia gonna arricciata o su ampia veste, e la semplificazione di quell'elaborato mantello che alcuni critici rimproverarono come un infagottamento, e che sacrificava l'evidenza plastica dei movimenti dell'attrice. Di rilievo è anche la foggia delle maniche scelte dallo scultore, un dettaglio che guarda al classicismo rococò di Vien o di Gravelot più che al costume teatrale indossato da Ristori.¹³⁵

Al genere dell'*imago* principesca fa riferimento, a mio avviso, il ritratto di Adelaide Ristori come Maria Stuarda eseguito intorno al 1858 dallo scultore Joseph Edgar Boehm (1834-1890), viennese d'origine poi naturalizzato inglese.¹³⁶ La postura eretta e frontale, con il capo leggermente sollevato, la cura nella rappresentazione dell'abito, il gesto composto e fermo, intendono instillare nell'osservatore un dubbio significativo: siamo davanti al ritratto di un'attrice o a quello di una principessa sovrana?¹³⁷

giustamente equilibrati dalle esigenze dell'attrice, denota la scrupolosità di Ristori nella pratica del costume storico, in linea con la cultura romantica.

¹³⁴ Per entrambi si rimanda a T. Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 196. Vedi pure A. Ristori, *Album artistique*, Paris, Impr. Godard, 1858, accessibile online su Gallica: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1509246v>.

¹³⁵ Dalla foggia piuttosto ampia, benché venga mantenuto il dettaglio classico delle aperture chiuse da fermagli. È interessante notare che le maniche assieme a collarine e gorgiere, nei costumi teatrali ottocenteschi di ispirazione storica, erano il dettaglio più manipolato per "aggiornare" l'abito secondo il gusto dei contemporanei. Vedi C. Join-Diéterle, *Modes de scène et modes de ville*, cit., pp. 103-117.

¹³⁶ J. E. Boehm, *Adelaide Ristori nella parte di Marie Stuart*, 1858, gesso, h. 45 cm, Genova, Museo-Biblioteca dell'Attore, in E. Lamouche, *La tragédienne immortalisée*, cit., fig. 10. La creazione del modello sarebbe datata 1858: vedi M. A. Stocker, *Royalist and Realist: The Life and Work of Sir Joseph Edgar Boehm*, New York, Garland, 1988, p. 396, n. 7; E. Lamouche, *L'attrice et ses sculpteurs*, cit., fig. 43. All'epoca prima di stabilirsi a Parigi (1859-1862) e quindi tornare a Londra dal 1862, Boehm si trovava in Italia. Anche come ideatore, più tardi, dell'iconografia statuaria imperiale inglese, Boehm sembra ispirarsi al modello "asburgico".

¹³⁷ Si noti che la mano destra poggia al centro del petto con le dita serrate, in un gesto che potremmo definire di autodeissi, al contempo mozione di affetto e affermazione della propria legittima regalità, forse il passaggio del celebre confronto con Elisabetta nella tragedia di Schiller, tradotta in versi da Andrea Maffei (*Maria Stuart*, III, 4), in cui Maria pensa ancora di poter fare appello ai sentimenti della cugina e rivale: ... *Se tu m'avessi dichiarata un tempo/Unica erede tua, come n'ho dritto/Amor riconoscenza, in me t'avrebbe/Guadagnata un'amica, una sorella*. Faremo riferimento per le citazioni a questa versione della seguente edizione: F. Schiller, *Maria Stuart. Tragedia*, Catania, Edizioni Paoline, 1964, che segue l'edizione del 1830 (Genova, Agostino Pendola). Siamo consapevoli che la versione di Maffei, utilizzata dall'attrice a partire dal 1853 fino al 1885, subì nel corso degli anni e nelle varie circostanze diversi tagli e modifiche e che quanto scrisse Ristori a proposito della sua interpretazione nei *Ricordi* è «il frutto di un lungo confronto con il pubblico» (T. Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 50). Tuttavia, per i passaggi chiave della scena con Elisabetta (III, 4) e, in particolare, per le

Tralasciando qui il busto di Lanzirotti,¹³⁸ la statuetta in marmo di Pietro Magni, ancora una raffigurazione di Ristori nella parte di Maria Stuarda,¹³⁹ suggerisce alcune considerazioni interessanti. La scultura illustra, in modo esplicito, un momento saliente della tragedia di Schiller, il finale del confronto con Elisabetta (III, 4), quando Maria rivendica con veemenza la legittimità della propria aspirazione al trono. Ristori lo marcava con un crescendo sino alla chiusura della scena che suscitava l'entusiasmo del pubblico: un *gestus* iconico, insomma, ma in questo caso anche ciò che meno benevolmente gli inglesi chiamavano *clap-trap*. Va notato che il gesto e l'attitudine non sono tuttavia identici in due versioni note della statuetta:¹⁴⁰ in una il braccio destro è sollevato e il viso è rivolto verso il pugno chiuso con l'indice puntato verso l'alto, nell'altra il pugno è del tutto chiuso e l'attrice guarda davanti a sé. La prima postura è ritratta anche in una fotografia di André Disdéri del 1860¹⁴¹ e certamente corrisponde a quelle parole fatidiche: ... *tuo re son io*. Il suo senso rimanda al "buon dritto" che Maria invoca prima di proclamarsi *re* di fronte a Elisabetta, e che implica, oltre all'affermazione del diritto dinastico, anche un richiamo alla giustizia divina o addirittura alla propria legittimazione per diritto divino.¹⁴² L'altra postura, pur con il riferimento iscritto nel plinto della statuetta alle parole finali, corrisponde probabilmente a un momento di poco precedente, l'esplosione dello sdegno di Maria in quella scena III, 4: ... *Infrangi/Le tue catene e dall'abisso irrompi,/O lungamente trattenuto sdegno...* Maria è ormai trasportata dall'odio furioso e alza il braccio e il pugno chiuso contro Elisabetta. Le due statuette disegnano quindi quel finale e in un certo senso alludono alla difficile impresa dello scultore nella scelta di un istante che

ultime battute di Maria, la narrazione di Ristori resta piuttosto aderente al testo integrale (ed. cit. pp. 165-166).

¹³⁸ A. G. Lanzirotti, *Adelaide Ristori nella parte di Mirra*, 1855, bronzo argentato, 28,5x18 cm, Paris, Musée des Arts Décoratifs, inv. 18753; E. Lamouche, *L'actrice et ses sculpteurs*, cit., fig. 1.

¹³⁹ P. Magni, *Adelaide Ristori nella parte di Maria Stuarda*, 1855. Ne furono realizzati vari esemplari in materiali diversi, ivi, p. 130.

¹⁴⁰ Mi riferisco a quelle pubblicate nei saggi di E. Lamouche: l'esemplare in marmo, h. 56 cm, di cui non è nota la localizzazione dopo una vendita all'asta (Asta 339/Lotto 542 Il Ponte Casa d'Aste, Milano, 1 aprile 2015); E. Lamouche, *La tragédienne immortalisée*, cit., p. 64, fig. 4; la foto di G. Rossi, Genova, Museo-Biblioteca dell'Attore; E. Lamouche, *L'actrice et ses sculpteurs*, cit., fig. 18.

¹⁴¹ Ivi, fig. 9. Le otto immagini dalla lastra originale, formato di stampa *carte-de-visite*, ca. 1860, che ritraggono le pose di Ristori come Maria Stuarda, tra cui due versioni quasi identiche di questa, sono conservate a Parigi, Musée d'Orsay, Collection Disdéri - Théâtre, divers, personnalités 1859-1867, Vol. 24, folio 98, recto, Fonds Eugène Disderi (collection Maurice Levert), Id. 18-508162. Accessibile online nella Photogalerie digitale del Grand Palais-Réunion des Musées de France: <https://photo.grandpalaisrmn.fr/en>.

¹⁴² Dio è più volte evocato da Maria, come la Ristori sottolinea in *Souvenirs*, cit., pp. 37-48, nella puntuale analisi della scena dell'incontro con la cugina, rivale e nemica. All'inizio è Maria stessa che fa riferimento alla investitura divina di Elisabetta, inginocchiandosi ai suoi piedi, ivi, p. 39.

avesse una piena coerenza formale in una sequenza drammatica così pregnante, in cui l'attrice passava dallo sdegno furibondo all'aperta denuncia, all'autoproclamazione come *re*.

Sempre a quella sequenza appartengono anche altri ritratti dell'attrice: la litografia dell'*Album Artistique*¹⁴³ e una interessante caricatura (*Mme Ristori – Rôle de Marie Stuart*) da un giornale parigino del 1855, non altrimenti individuato, che mostrano Ristori col braccio destro teso e l'indice della mano puntato in un energico gesto deittico, mentre il braccio sinistro è sollevato e l'indice è puntato al cielo.¹⁴⁴ Ancora una fotografia di Hansen & Weller la ritrae, col braccio destro teso, ma in una posa in studio e in anni decisamente più tardi.¹⁴⁵ È assai presumibile che questa fosse l'azione che accompagnava la denuncia con cui Maria apostrofava Elisabetta mentre Leicester cercava di allontanarla: *Il trono d'Inghilterra è profanato/D'una bastarda! Il popolo britanno/Da una mima è ingannato! ...*,¹⁴⁶ da cui alla fine prendeva forma il gesto di autoproclamazione col braccio alzato e il dito che indicava il cielo: *... Ove il buon dritto/Regnasse, tu saresti or nella polve/Stesa a' miei piedi, chè tuo re son io.*¹⁴⁷ Nella caricatura le due attitudini vengono, a mio avviso, sintetizzate, e la forma serpentina che assume la silhouette dell'attrice esprime in modo eccessivo, ma anche icastico, la bellezza della sua energia.¹⁴⁸ Le due posture sono distinte anche in due disegni a matita di Degas, che colgono Ristori in scena come Medea: mentre aggredisce verbalmente Creusa ([...] *ma che dunque tu sei, tu stessa...*) e mentre minaccia

¹⁴³ T. Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 62, fig. 16.

¹⁴⁴ Ivi, p. 64, fig. 18. La quartina iscritta sotto a commento dell'immagine esordisce con questa interrogazione: *Est-ce une charge? Est-ce un portrait?*, a riprova di quanto fosse difficile dare un senso univoco a quella raffigurazione. La caricatura, in stampa fotomeccanica 41 x 29,5 cm, viene ripresa più tardi, e con diversa iscrizione, come copertina illustrata del periodico satirico «Ba-ta-clan», di Rio de Janeiro, il 10 luglio 1869, con iscritto in basso il titolo *Mme Ristori. Rôle de Marie Stuart*. Accessibile online sul sito BnF <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb39625091d>.

¹⁴⁵ Ivi, p. 63, fig. 17. La riproduzione è purtroppo tagliata alla mano. Lo studio fotografico fondato dai fratelli Niels Christian e Georg Emil Hansen con Albert Schou, attivo a Copenaghen dal 1867, prende il nome della nuova società con Clemens Weller dalla metà degli anni 1870. Si tratta quindi di scatti tardi relativi alle tournée in Scandinavia del 1879 e 1880. Rimando per i dettagli a M. Zannoni, *Il teatro in fotografia*, cit. pp. 78-79.

¹⁴⁶ È l'*attitude menaçante* presa mentre lancia l'insulto più terribile, in *Souvenirs*, cit., p. 47.

¹⁴⁷ Sembra difficile che il braccio sollevato con il dito verso il cielo indichi «la via dell'uscita alla rivale», come lo legge F. Simoncini nel suo saggio *Iconografia e interpretazioni: Maria Stuarda di Adelaide Ristori*, in «Drammaturgia», a. XVIII, n.s., 8, 2021, pp. 29-44:38; DOI: <https://doi.org/10.36253/dramma-13539>. È vero, tuttavia, che il testo dei *Ricordi*, riguardo alla chiusura della scena, è un po' ambiguo. Ma l'iconografia è molto chiara sulla battuta associata a questa immagine.

¹⁴⁸ Giustamente per M. Schino «la caricatura della Ristori, in sé, ci mostra non la lettera dell'eccesso, ma la sua intensità», in id., *Racconti del Grande Attore: Tra Rachel e la Duse*, Imola, Cue Press, 2016, p. 23.

Giasone, con il braccio alzato verso il cielo (*Giasone... la catena indissolubile che ci unisce non è d'amore ma di delitto*).¹⁴⁹

Ecco quindi che si potrebbe completare, in una sorta di montaggio tra media diversi, la partitura gestuale di quello straordinario passaggio finale della tragedia di Maria Stuarda nella scena con Elisabetta. Ristori, che la analizza puntualmente nel suo crescendo, non descrive nessun gesto in particolare, pur dando di volta in volta indicazioni su voce, espressione del volto, interazione tra i personaggi e affetti. Era consapevole del fatto che quei gesti famosi erano stati già immortalati nelle immagini oppure dubitava che la sua narrazione didascalica, riferita al pathos del testo, potesse aprirsi, con la stessa efficacia, alla descrizione dell'azione fisica che lei compiva in scena? Naturalmente si tratta di ipotesi.

Ristori, le immagini e la storia: alcune riflessioni di metodo

In due lavori recenti Mirella Schino¹⁵⁰ e Francesca Simoncini¹⁵¹ sono intervenute sull'iconografia di Ristori con considerazioni che offrono spunti interessanti per alcune riflessioni di metodo.

In un lungo passaggio dei suoi *Racconti del Grande Attore*,¹⁵² Schino mette a confronto due immagini di Ristori: la caricatura che mostra la silhouette di Ristori in un «movimento furioso, eccessivo, ampio nello spazio» e improbabile in quell'eccesso di contorsione che abbiamo già analizzato nel paragrafo precedente, con una foto di studio di Disdéri appartenente alla serie che abbiamo menzionato.¹⁵³ La fotografia mostra Maria che stringe al petto la grande croce, accessorio utilizzato nel V atto della Maria Stuarda, e ripreso nella composizione a costruire l'immagine del martirio: l'attrice è maestosa ma appesantita e statica nell'attitudine e nel gesto ricomposto in studio. La «bellezza fatta di energia, come una lama di luce, una fiamma», esposta nella caricatura, si contrappone all'immagine «opaca, ingrassata, di buona qualità, troppo ornata, soffocante. Lenta». Che dire? Un confronto impietoso.

A tutta prima non si comprende perché Schino non abbia paragonato la caricatura anche con la fotografia di Disdéri che rappresenta lo stesso gesto deittico e si riferisce allo stesso momento scenico, pur nella distanza temporale che separa i due ritratti e nella differenza del medium. È chiaro che il suo scopo era significativamente un altro, quello di mostrare attraverso quel confronto "impossibile" come si liberava l'energia del Grande Attore:

¹⁴⁹ *Recueil. Oeuvre d'Edgar Degas. Carnets de notes et croquis*, Carnet n. 11, Bibliothèque nationale de France, Département Estampes et photographie, Rés. 4-DC-327 (D,11), consultabile su Gallica: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42381536j>. Si vedano il f. 7 e il f. 13, cui fa riferimento anche E. Lamouche, *L'actrice et ses sculpteurs*.

¹⁵⁰ M. Schino, *Racconti del Grande Attore*, cit. Le citazioni che seguono sono alle pp. 22-23.

¹⁵¹ F. Simoncini, *Iconografia e interpretazioni*, cit.

¹⁵² Vedasi nota 148.

¹⁵³ Vedasi nota 141.

[...] da quale montagna di veli, stoffe, arredi pesanti, imbottiture, pose, narrazioni il Grande Attore riuscisse a liberarsi con uno di quei gesti, che per i suoi spettatori, erano come uno squarcio e uno stringimento di cuore improvviso. E allo stesso tempo ci mostra come, per potersi liberare dalla montagna di costumi e stoffe e arredi e storie che costituiva la normalità dello spettacolo ottocentesco, per poter essere *visibile* in tanta penombra fisica e metaforica, il Grande Attore, persino il più nobile e il più composto, dovesse conferire al proprio gesto la qualità dell'eccesso. La caricatura della Ristori, in sé, ci mostra non la lettera dell'eccesso ma il suo grado di intensità, e collegarla alla fotografia ci fa intuire il rapporto tra la normalità dello spettacolo e il momento dello squarcio.

Sembra impossibile mettere insieme le due immagini, eppure solo così, saltando dall'una all'altra incompletezza, riusciremo a scoprire qualcosa sul Grande Attore.¹⁵⁴

Direi che non v'è migliore spiegazione di come la prospettiva iconologica possa funzionare partendo dall'inevitabile incompletezza della testimonianza iconografica: incompletezza che comprende la diversità degli artisti e degli stili, la disparità delle tecniche e dei media, i gap temporali, le incongruenze stesse tra una testimonianza e l'altra. Gestire l'incompletezza non è forse opera dell'iconografia? Proiettare questa incompletezza nella comprensione di ciò che è remoto e per sempre trascorso – e Warburg aggiungerebbe di ciò che è profondo e originario – e lo è anche nel teatro, non è il lavoro dell'iconologia?

Anche Francesca Simoncini nel suo contributo su «Drammaturgia» affronta, sulla base dei *Ricordi* e delle testimonianze iconografiche, quello che definisce «il doppio codice espressivo» di Ristori in cui coesistevano recitazione “alta” e recitazione “bassa”. Nel corso della sua carriera Ristori

si prodigò, con evidente successo, a esaltare, evidenziare e *divulgare il tratto più composto e apollineo del suo stile recitativo*, relegando in secondo piano quanto ancora la collegava alle sue origini di figlia d'arte, come *l'uso di un'energia corporea dirimpente o il ricorso a dettagli di crudo realismo scenico*.¹⁵⁵

È un'interpretazione dell'arte di Ristori piuttosto simile a quella di Schino, a conferma della quale Simoncini analizza proprio la scena dell'incontro tra Maria ed Elisabetta nell'Atto III di Maria Stuarda.¹⁵⁶ Lo fa affidandosi anche lei ad alcune delle testimonianze figurative che già conosciamo. Dato lo scopo di questo mio lavoro, Francesca perdonerà se saranno rilevati esclusivamente questi aspetti di relativa incongruenza riguardanti l'uso

¹⁵⁴ M. Schino, *Racconti del Grande Attore* cit., p. 23.

¹⁵⁵ F. Simoncini, *Iconografia e interpretazioni*, cit., p. 31.

¹⁵⁶ F. Simoncini, *ibidem*, cita la scena come III, 3. Non dispongo della edizione della versione di Maffei che sembra quella utilizzata da Simoncini (Milano, Luigi Di Giacomo Pirola, 1843), o di altro testo o copione in cui la scena sia indicata con questa numerazione.

dell'iconografia, piuttosto che l'interpretazione di fondo, sensibile e corretta, dell'arte di Ristori.

Abbordando la costruzione del personaggio da parte di Ristori, già potentemente delineata nelle interpretazioni giovanili, Simoncini sottolinea l'importanza della scelta degli elementi che potevano «connotare il personaggio e renderlo vivo, mosso e teatralmente efficace», cioè il costume di Maria Stuarda, che resta identico negli atti in cui la protagonista compare, e gli oggetti che lo completano quali il crocifisso e il rosario.

A Simoncini interessa mettere per prima cosa in evidenza come il dipinto citato nel ben noto passo dei *Ricordi*, in cui l'attrice descrive la visita all'Esposizione londinese del 1857, non sia il ritratto «attribuito a Mytens» nelle collezioni reali, «bensì, e con sorprendente esattezza di particolari, a quello di un anonimo pittore del XVII secolo, oggi conservato presso il Blairs Museum di Aberdeen in Scozia».¹⁵⁷ La precisa rispondenza con la descrizione dei *Ricordi* indicherebbe che il Blairs Memorial Portrait sia

l'esatta fonte iconografica su cui l'attrice modellò la sua interpretazione del personaggio, rivelando quale fosse l'impronta visiva che, fin dalla sua prima apparizione scenica, volle dare al suo pubblico: una regina prigioniera e sofferente, ma ancora giovane, bella, alta, snella, eretta nella persona, serena e sorridente.¹⁵⁸

C'è il rischio qui di una certa imprecisione se non si verifica il contesto dell'esposizione e la storia di questi ritratti, che fu approfondita dalla critica proprio a partire da metà '800. Vorrei quindi analizzare in modo più dettagliato perché il procedimento da adottare implica aspetti metodologici di non poco conto che riguardano la critica delle fonti anche nell'iconografia teatrale, in questo caso: il modo in cui Ristori coglieva gli spunti iconografici, i contesti che glieli offrivano, l'elaborazione che ne faceva a vantaggio dell'arte recitativa e della memoria di sé.

Da ciò che solo in parte sappiamo, possiamo supporre che Ristori si fosse formata una cultura figurativa e artistica in piena consonanza con il suo tempo e che sicuramente teneva conto degli sviluppi del costume storico a teatro (melodramma compreso) e nella pittura di storia. E in quell'ampia gamma di scelte, sapeva probabilmente valutare molto bene le soluzioni di trasformazione e rilettura che le davano maggiori possibilità in scena.

L'iconografia incisa di Maria Stuarda circolava abbondantemente (sia per le stampe di traduzione che per le litografie destinate all'illustrazione di libri) e la Ristori, che si documentava con acribia, doveva conoscere la *Storia del regno di Scozia sotto Maria Stuarda e Giacomo I* di William Robertson, che

¹⁵⁷ Le precisazioni in nota di F. Simoncini, *ivi*, p. 34, rendono conto dello stato delle attribuzioni attuale.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 35.

descrive l'abito nero di Maria nel giorno dell'esecuzione.¹⁵⁹ Alcune litografie non meglio individuate dal Fondo Ristori sono pubblicate da Viziano¹⁶⁰ e sicuramente altre stampe, oltre quelle, hanno ispirato l'attrice. Le litografie mostrano, seppur con significative varianti nelle maniche e nella gorgiera, come lo storicismo romantico, anche nella versione francese dello "stile troubadour", immaginava l'abito nero di Maria di Scozia. Il costume della fig. 13 richiama quello effettivamente adottato da Ristori per l'importante gorgiera, la dentella ai polsi, le ampie maniche del mantello che copre l'abito. Ma il costume di scena di Ristori inglobava quelle ampie maniche nell'abito stesso, fissandole, insieme con quelle del corsetto, a un giromanica cerchiato da imbottiture (baragoni o *bourrelets*). Quella doppia manica montata sul corsetto non risponde alla foggia in uso nell'ultimo Cinquecento: le ampie maniche "a pagoda" sono un'invenzione, divenuta di moda "tra scena e città" intorno al 1830,¹⁶¹ mentre i *bourrelets* sono un dettaglio che effettivamente corrisponde alla moda francese dell'epoca di Enrico III di Valois. Certo l'ampia manica dava alla silhouette scenica di Ristori le stesse possibilità di figurazione (nobiltà maestosa, enfaticizzazione del gesto) di un mantello, senza costituire un ingombro eccessivo sopra un abito che era di per sé già molto strutturato e pesante.

Non è quindi inutile chiedersi perché, nei *Ricordi*, Ristori riferisca di quella sorta di "scoperta" *après-coup* del costume nell'Esposizione del 1857. E di un *après-coup* si tratta, quasi in termini psicanalitici, poiché Ristori comprende e reinterpretava la memoria della tragica figura di Maria Stuarda in un contesto che le dà un nuovo significato più pregnante e maturo.

L'anno 1857, quando la Ristori si trovava a Londra, fu una tappa significativa nella critica d'arte e nel collezionismo dei ritratti storici, non solo perché si tenne a Manchester una grande esposizione d'arte destinata a far storia (*The Art Treasures Exhibition*) e venne fondata la National Portrait Gallery (aperta poi al pubblico nel 1859), ma anche perché l'iconografia di Mary Stuart fu considerata per la prima volta nel suo insieme, preparando il terreno per iniziare a distinguere le testimonianze originali da quelle derivate, inventate o erroneamente identificate. In un periodo in cui la figura della regina era divenuta tanto popolare nei drammi, nell'opera in musica, nella letteratura, nell'illustrazione e nella pittura, questo fu come buttare il sasso in uno stagno. Come ebbe a scrivere Cust mezzo secolo dopo:

¹⁵⁹ Edita in versione italiana nel 1829 a Torino e a Napoli.

¹⁶⁰ T. Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., pp. 58-59.

¹⁶¹ C. Join-Diéterle, *De la scène à la ville*, cit., pp. 97-98; 115-116. Per tenerci all'ambito italiano, l'abito di velluto nero indossato da Giuditta Pasta nella scena della pazzia di Anna Bolena di Donizetti, raffigurato nel famoso ritratto di Karl Pavlovic Brjullov (1834, Milano, Museo Teatrale alla Scala), ostenta maniche ampie e lunghissime che si aprono dalla spalla, molto simili a quelle poi adottate nel costume di Ristori; vere e proprie maniche "a pagoda" sono, ad esempio, quelle scelte da Alessandro Guadassoni per la sua *Anna Bolena forsennata sentendosi priva del diadema reale* (1843, Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna).

Yet few heroines of romance have been so idly regarded from the point of view of portraiture as Mary, Queen of Scots, most people being in the habit of choosing, at their own pleasure, that particular attributed likeness which tallied most with their own preconceived idea.¹⁶²

L'esposizione delle reliquie e dei ritratti riguardanti la regina di Scozia fu allestita nel contesto di una grande mostra antiquaria, dapprima all'Archaeological Institute a Edimburgo nel 1856, l'anno successivo (1857) nella sede dell'Istituto a Londra (26, Suffolk Street), che Ristori ebbe la possibilità di visitare, e poi nel 1861 a Peterborough. Il catalogo venne pubblicato nel 1859 a cura di Albert Way, già direttore della Society of Antiquaries di Londra.¹⁶³ Nella *Preface*, Way si sofferma soprattutto sull'iconografia di Mary Stuart e in particolare su due dei ritratti che vennero esposti e che, forse proprio perché provenivano dalle collezioni reali per graziosa concessione, non erano inclusi con gli altri nel catalogo vero e proprio.¹⁶⁴ Entrambe queste opere riguardano da vicino il brano dei *Ricordi*. Il primo è il ritratto in piedi di Mary Stuart, in quegli anni a Hampton Court, allora datato al 1580 e attribuito allo Zuccaro:¹⁶⁵ mostra la regina in abito di lutto, rivolta verso destra, che poggia la mano sinistra su un tavolo con sopra un libro chiuso e con la destra tiene in mano un grosso rosario appeso alla cintura con un fermaglio a croce greca. Al petto figura appeso un crocifisso.

¹⁶² L. Cust, *Notes on the Authentic Portraits of Mary, Queen of Scots, Based on the Researches of the Late Sir George Scharf*, Franklin Classics Trade Press, 2018. Sir George Scharf (1820-95), segretario e direttore della National Portrait Gallery dalla fondazione (1857), incarico che mantenne sino all'anno della morte, fu il primo ad affrontare il tema delle testimonianze iconografiche di Mary Stuart con metodo scientifico. Il suo lavoro venne terminato e pubblicato da Lionel Cust, che gli succedette nella direzione del museo.

¹⁶³ *Catalogue of Antiquities, Works of Art and Historical Scottish Relics* exhibited in the Museum of the Archaeological Institute of Great Britain and Ireland during their Annual Meeting held in Edinburgh, July 1856. Under the Patronage of the H.R.H The Prince Consort, K.G. Comprising Notices of The Portraits of Mary Queen of Scots, Collected on That Occasion, etc. etc., Edinburgh, Thomas Constable & Co. - London, Hamilton, Adams & Co., 1859.

¹⁶⁴ Gli altri ritratti, tra cui il celebre *Morton Portrait*, vengono presentati ivi, pp. 201-216. I prestiti reali sono specificati alle pp. XVII e XXI della *Preface*.

¹⁶⁵ Ritenuta improbabile da Way e Scharff. Vedi ivi, pp. XVI-XXI, comprendenti anche il raffronto con le versioni di Hardwick Hall, il cosiddetto *Sheffield Portrait* (ca. 1577-1578) in quanto connesso al breve periodo di cattività nel castello di Sheffield, e la versione di Hatfield House. Le ricerche ulteriori di Scharff e di Cust stabilirono che la versione di Hampton Court (dapprima al St James's Palace, poi ivi ritrasferita nel 1902), così come quella di Hatfield House erano entrambe derivate dallo *Sheffield Portrait*. La versione di Hampton Court venne ordinata da Charles I al ritrattista di corte, il fiammingo Daniel Mytens (1590-1647), e figura nell'inventario della collezione di Charles I del 1639 (vedi Cust, pp. 89-90 e tav. XVII). La riproduzione è accessibile online con l'attribuzione attuale a Daniel Mytens, *Mary, Queen of Scots*, 1627 ca., olio su tela, London, Royal Collection, RCIN 401182: <https://www.rct.uk/collection/401182/mary-queen-of-scots-1542-87>.

Il secondo “prestito reale”, presentato come «an authentic portraiture of Mary at the latest period of her captivity»¹⁶⁶ è la versione del cosiddetto *Memorial Portrait*, al tempo conservata nel Castello di Windsor, con una attribuzione ipotetica a Mytens, di cui Ristori si fa eco nei suoi *Ricordi*. L’ipotesi, già emersa all’epoca, era che si trattasse di una copia più tarda (dovuta all’iniziativa di James II) del celebre quadro originale (oggi al Blairs College Museum di Aberdeen) fatto dipingere da Elizabeth Curle, dama della regina, a ricordo del martirio di lei. Come noto, in questo *Memorial Portrait* figurano una serie di iscrizioni (diverse nell’originale e nella versione delle collezioni reali), lo stemma di Scozia, un riquadro a sinistra, con la scena del patibolo sul palco eretto nella sala grande del Castello di Fotheringhay, e a destra due piccole figure in piedi in abiti di lutto delle dame di compagnia che assisterono all’esecuzione: la stessa Curle e Jane Kennedy.

Dei ritratti considerati autentici di Mary Stuart circolavano già delle versioni incise, e non è detto che Ristori, quando scrisse i suoi *Ricordi*, non conoscesse queste incisioni o loro derivati.¹⁶⁷

Nel Fondo Ristori a Genova esistono due fotografie relative ai due ritratti esposti nel 1857 che meritano di essere considerate. Secondo Simoncini che le pubblica, esse non hanno nel Fondo una catalogazione che le identifichi. Questo fatto di per sé non è rilevante a un fine meramente iconografico, in quanto la figura della regina è simile nei due ritratti, ma queste due fotografie hanno una storia interessante poiché fanno parte di una serie edita da P&D Colnaghi, riguardante i ritratti di Mary Stuart fotografati nel 1856 da Caldesi & Montecchi in vista dell’esposizione.¹⁶⁸ Leonida Caldesi, riparatosi a Londra con il fratello Vincenzo nel 1852

per unirsi a Mazzini, vi aveva fondato uno studio fotografico in società con Mattia Montecchi (L. Caldesi & Co.; Caldesi & Montecchi), specializzato nella riproduzione di opere d’arte. I due appartenevano quindi a quell’ambiente di espatriati italiani a Londra, come a Parigi, con cui Ristori aveva importanti contatti. Per Caldesi & Montecchi il successo arrivò proprio nel 1856, grazie all’aiuto di Antonio Panizzi, appena divenuto

¹⁶⁶ *Catalogue of Antiquities*, cit., pp. XXI-XXV:XXI.

¹⁶⁷ Del ritratto ad Hampton Court: la versione disegnata e incisa da George Vertue (1684-1756) per la *History of England* di Paul de Rapin, tradotta in inglese nel 1732, e del *Morton Portrait*: la traduzione grafica di Gourlay Steell fatta per l’opera di Agnes Strickland, *The Lives of the Queens of Scotland [...]*, London, William Blackwood and Sons, vol. VI, 1856, frontespizio.

¹⁶⁸ *Series of Photographs from Portraits of Mary Queen of Scots*, executed by Caldesi and Montecchi, from the Collection Exhibited by the Archaeological Institute, June, 1857. Si veda la serie conservata nelle collezioni fotografiche del Met di New York: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/263243>.

direttore della British Museum Library, quando ebbero l'importante incarico di documentare anche le opere dell'esposizione di Manchester.¹⁶⁹

Ma già nel 1856 il principe Aleksandr Lobanov-Rostovskij aveva pubblicato a Pietroburgo un volume con l'elenco della sua collezione di ritratti di Maria Stuarda, in buona parte incisioni da ritratti.¹⁷⁰ A documentazione dei diversi dipinti non appartenenti alla collezione venivano citate appunto le fotografie della serie di Caldesi & Montecchi.¹⁷¹

Nella quarta sezione (*Portraits dont les originaux ont du être peints pendant la captivité de Marie Stuart en Angleterre*) viene descritto il ritratto conservato ad Hampton Court documentato dalla foto di Caldesi & Montecchi e le diverse versioni incise.¹⁷² Al numero 108 il principe Lobanov descrive la versione del Memorial Portrait conservata a Windsor, anche qui attribuita a Mytens per iniziativa di Charles I, e fotografata da Caldesi & Montecchi.¹⁷³

Nei due ritratti visti da Ristori a Londra non vi sono grosse differenze nell'abito nero con velo bianco indossato da Mary Stuart; si tratta infatti di versioni collegabili all'iconografia del cosiddetto *Sheffield Portrait*. Se proprio vogliamo essere pignoli, l'abito adottato da Ristori è più simile a quello di Maria nel ritratto all'epoca a Hampton Court che a quello del *Memorial Portrait*, dove la Regina indossa una zimarra bordata di pelliccia e i polsi non sono decorati da dentella, mentre la gorgiera è identica. Inoltre Ristori indossò nell'ultimo atto della tragedia un lungo velo nero e spesso, non bianco e trasparente come nei ritratti. Ristori tuttavia non parla affatto nei *Ricordi* del ritratto di Hampton Court. Date le versioni a stampa storiche e di fantasia ispirate a questo gruppo di ritratti di Mary Stuart (cui si può collegare anche il *Morton Portrait* che Ristori poté vedere a Londra), e

¹⁶⁹ Le foto che furono raccolte in un album (*Photographs of the "Gems of the Art Treasures Exhibition"*, Manchester, 1857), esposte in una mostra e editate da P&D Colnaghi. Per maggiori dettagli si rimanda al sito della Casa della Memoria e dell'Emigrazione (Bologna): <https://www.assemblea.emr.it/emilianoromagnolinelmondo/la-consulta/storia-emigrazione/casa-della-memoria-dellemigrazione/sezioni/il-salotto/storie%20di%20emigrazione/gran-bretagna/il-fotografo-della-regina-vittoria>.

¹⁷⁰ A. Lobanov-Rostovskij, *Notice sur la collection des portraits de Marie Stuart, appartenant au Prince Alexandre Labanoff, précédée d'un résumé chronologique*, Saint-Petersbourg, E. Pratz, 1856, poi ampliata e ivi riedita nel 1860. Quest'ultima edizione, quella da me consultata, è accessibile online su Gallica: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb308257516>.

¹⁷¹ Avendo potuto consultare solo la seconda edizione, rivista e ampliata, del libro di Lobanov-Rostovskij, è qui un'ipotesi basata sulla cronologia che le foto dell'esposizione, probabilmente acquistate da Lobanov già nel 1856-1857, fossero utilizzate solo nella seconda edizione del libro. Ricordo che Lobanov era un vero fanatico della regina di Scozia e quindi o vide a Londra la mostra o si procurò subito le fotografie.

¹⁷² Vedi in particolare, ivi, ai nn. 85, 86, 87, 88.

¹⁷³ «Marie Stuart tient un missel de la main gauche, et dans la droite un crucifix qu'elle appuie sur un petit tableau reproduisant son exécution. Dans le haut du portrait, il y a, d'un côté les armes d'Ecosse, et, de l'autre une inscription qui commence par: *Maria Scotiae Regina* etc. Deux autres inscriptions s'y trouvent encore: l'une au-dessous du tableau de son supplice et l'autre aux pieds de la Reine. Dans le fond on voit les deux femmes [...]», ivi, pp. 187-188.

considerate le alterazioni già apportate dall'attrice al costume storico citate sopra, è evidente che l'obiettivo di Ristori nel lungo excursus riguardante la visita all'Esposizione non è propriamente il costume in sé. E Ristori lo dichiara sin dall'inizio: «Avant de commencer l'analyse du cinquième acte, je désire la faire précéder des raisons qui m'ont portée à ne pas tenir compte des indications que donne Schiller à l'égard du costume que Marie Stuart doit porter à cette partie de son drame». ¹⁷⁴ Quindi lo scopo è soprattutto quello di confutare sia i «récits fantastiques» a proposito dell'abito con cui la regina salì sul patibolo, sia la scelta di Schiller che la faceva morire in abito bianco, velo nero, corona sul capo e crocifisso tra le mani. Secondo Ristori, Schiller, nell'immaginare quel costume, non teneva conto dello stato fisico e psichico in cui Mary Stuart doveva trovarsi, situazione fisica e psichica che era stata sempre presente nella sua costruzione del personaggio. ¹⁷⁵ In questa sorta di partita aperta tra il drammaturgo e l'attrice si inserisce l'esperienza della visita all'esposizione del 1857. Il *Memorial Portrait*, la cui autenticità in relazione agli eventi descritti era già considerata incontestabile all'epoca, conferma la fondatezza delle sue scelte e l'infondatezza delle descrizioni fantastiche sull'abito indossato da Mary Stuart al momento dell'esecuzione; più che il ritratto è il quadro con la scena dell'esecuzione, vero e proprio documento iconografico, a offrirle questa conferma: esso mostra Mary Stuart ormai svestita dell'abito nero e inginocchiata di fronte al boia che le ha inferto il primo colpo di mannaia. L'osservazione di Ristori denota la sua acribia filologica: il bustino di seta damascata cremisi che la regina indossa in questa raffigurazione era stato da taluni fantasiosamente scambiato per l'abito stesso. Ma la regina martire non era andata al patibolo né in bianco né in rosso, come talune fantasie poetiche o romanzesche raccontavano. Visitando l'esposizione di Maria Stuarda, Ristori, con il suo intuito e la sua intelligenza, dovette sentirsi parte di questa congiuntura culturale così straordinaria e specifica, che solo la Londra vittoriana poteva offrirle, in cui la verità storica si andava liberando dal mito e dalle tante immagini fantasiose, e ne trasse motivo di grande soddisfazione, come si capisce bene dalla lettura dei *Ricordi*. Se si valuta attentamente lo scopo di Ristori, si deve ammettere che l'attrice intendeva soprattutto configurare la "sua" immagine di Maria Stuarda e non quella che l'autorità di Schiller aveva depositato nel dramma, e che la differenza esteriore su cui insiste con "filologica" perseveranza rivela la differenza interiore che riguarda il personale vissuto della figura storica della sventurata regina-martire.

¹⁷⁴ A. Ristori, *Souvenirs*, cit., p. 49.

¹⁷⁵ Le difficoltà narrate da fonti biografiche e romanzi, e menzionate da Ristori, con cui Mary scese le scale della sala per arrivare al patibolo appoggiandosi al braccio di Lord Melville, furono anche rappresentate nel dipinto di L. J. Pott, *Mary, Queen of Scots, Being Led to Her Execution*, esposto alla Royal Academy nel 1871, oggi conservato al Nottingham Castle Museum, e noto in una stampa di traduzione di Peter Lightfoot.

Mi sono intrattenuta molto sugli studi riguardanti Maria Stuarda perché essi offrono alcuni spunti metodologici rilevanti che intendo qui ricapitolare brevemente. Innanzitutto: il ruolo riservato all'iconografia non può e non deve restare episodico e strumentale, sia nella organizzazione delle occasioni di studio che nelle pubblicazioni. L'organicità dell'approccio iconografico è importante in quanto garantisce risultati maggiormente coerenti e corretti. Essa apre la possibilità di istituire confronti significativi, come anche di articolare un approccio che tenga conto dei contesti artistici e culturali in cui viene prodotto l'oggetto iconografico che riguarda, anche in modo indiretto, il teatro e/o l'attore. I modi, le forme e le tecniche da una parte, le occasioni e i contesti dall'altra devono essere sempre valutati con uno sguardo indipendente da parametri ideologici e disciplinari troppo restrittivi. La specificità delle fonti andrebbe analizzata dal punto di vista figurativo prima di essere piegata alla dimostrazione di ciò che serve, o che si pensa che serva, alla storia del teatro.

Il caso Ristori è emblematico di alcune difficoltà. Possiamo ad esempio chiederci perché il contesto parigino del tutto eccezionale in cui avvennero le prime tournée di Ristori non sia stato trattato con la dovuta attenzione: Vigny, Gautier, Dumas, Janin e compagnia non erano semplicemente dei critici teatrali, come coloro che possono scrivere di spettacolo sui giornali attuali a stampa oppure online. Erano i protagonisti accreditati di un'epoca e di una generazione artistica che ha marcato l'800 europeo. Quello che videro in Ristori non serve solo a costruire la poetica del grande attore, serve a capire come il grande attore ha partecipato alla costruzione di un'epoca. Se vogliamo restare sul parametro artistico-figurativo e sull'iconografia teatrale dobbiamo chiederci perché, nelle sue prime stagioni parigine, Ristori fu accolta in quel modo dalla generazione romantica che cercava di trovare una soluzione alla discrasia o allo squilibrio tra le istanze formali del tardo neoclassicismo, in teatro rappresentate dalla declinante Madame Rachel (1821-1858), e quelle di un romanticismo che non poteva limitarsi a far prevalere le passioni travolgendo le forme, opzione che era stata rappresentata in quel contesto teatrale da Marie Dorval (1798-1849). Nell'arte di Ristori, non a caso paragonata a Delacroix, quella generazione vide, a mio giudizio, una possibilità di superare un neoclassicismo che si andava consumando nell'artificio del *beau idéal*, verso soluzioni formali che sapessero attingere alle origini del *pathos* reinventando le forme classiche. Per questo quella generazione consacrò Ristori.

Quindi ecco che non si dovrebbe solo studiare quella iconografia per "illustrare" il grande attore, riferendosi sempre a un parametro storiografico che pare aver fatto il suo tempo, dopo tanti studi. L'iconografia è un modo per uscire dall'impasse, se serve a ricongiungere l'attore o l'attrice all'universo artistico della loro epoca. Dobbiamo chiederci ad esempio come sia evoluta la cultura visiva di Ristori, quali siano state le sue relazioni con i

pittori (con Gustave Doré, Bernardino Riccardi o Eugenio Agneni) e le influenze reciproche con l'arte della sua epoca, in particolare la pittura di storia e l'illustrazione derivata. Dobbiamo valutare non le singole immagini ma soprattutto le serie in quanto tali, verificando come, dove e perché siano state prodotte: non solo le serie fotografiche, ma anche le serie dei disegni quali quelle, pur molto diverse, di Agneni o di Degas. Dobbiamo capire perché serie come quella di Agneni non siano divenute un album di incisioni anche se ci sono indizi al riguardo.¹⁷⁶ Dobbiamo comprendere le motivazioni per cui Ristori, dopo le prime due stagioni parigine, abbia optato di preferenza per il mezzo fotografico: se non credesse di potersi definire nel "disegno" di un artista o non trovasse quell'artista o se, rinunciando al "disegno" e aspirando alla "verità", pensasse di poter più fedelmente ricostruire nelle pose in studio le sue posture sceniche,¹⁷⁷ lasciando a parte le ragioni più ovvie della relativa economicità della fotografia *carte-de-visite* rispetto all'incisione e della più facile e ampia divulgazione della sua immagine. Dobbiamo anche cogliere relazioni meno note o più indirette con i pittori, ma forse altrettanto significative.

I dipinti di Delacroix che raffigurano la *Médée furieuse* così come i numerosi studi preparatori offrono da questo punto di vista spunti di riflessione interessanti. Il mito ha ossessionato il pittore per tutta la vita, ed è stato da

¹⁷⁶ T. Viziano riproduce alcune incisioni all'acquaforte, visibilmente in stato di prova, derivanti dai disegni oggi conservati alla Calcografia Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Nazionale, vol. 2703, riguardanti Ristori, sola o con altri attori, in diversi momenti di drammi da lei interpretati. Si veda ad es. la sequenza per Maria Stuarda in T. Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., pp. 69-71. Viene francamente il dubbio che si trattasse del progetto di un album, poi non andato in porto. Si ricordi che nel 1858 venne edito a Parigi l'*Album artistique* di Ristori. Eugenio Agneni (1816-1879), pittore e patriota, fu a Parigi dal 1852 e fu espulso dalla capitale dopo l'attentato a Napoleone III del 14 maggio 1855, perché ritenuto un fiancheggiatore dell'attentatore Giovanni Pianori. Vi fece ritorno nel 1856 dopo la firma del Congresso della Pace, ma fu imprigionato e definitivamente espulso dopo l'attentato di Felice Orsini (14 gennaio 1858). In quegli anni Agneni, che apparteneva al milieu risorgimentale espatriato, dovette frequentare Ristori e il marchese Capranica (la madre di Agneni era di Capranica). Tornato in Italia, e dal 1861 stabilitosi a Firenze, Agneni avrebbe ricevuto l'incarico di decorare un palazzo acquistato dai Capranica (forse con scene tratte dai drammi?), lavoro che avrebbe portato avanti per un triennio. Purtroppo rilevo questa ultima notizia dall'unica monografia molto lacunosa e approssimativa sul pittore: vedasi D. Apolloni, *Eugenio Agneni. Pittore per talento, avventuriero per vocazione, patriota per passione*, [Roma], Arti grafiche Pegasus, [2003], p. 116. Dubito comunque fortemente che si trattasse di un palazzo e di una committenza dei Capranica, in quegli anni impegnati in una tournée dopo l'altra e a corto di finanziamenti.

¹⁷⁷ Sembra utile adottare, anche a proposito di Ristori, la distinzione tra *pose* (nelle fotografie che fissano l'immagine dell'attrice in una situazione scenica) e *posture* (che rinviano al lavoro dell'interprete e alle tecniche attoriche dell'epoca). G. Banu la introduce, analizzando un diverso contesto epocale e una diversa strategia di costruzione di immagine, in *Sarah Bernhardt: Sculptures de l'éphémère*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1995, pp. 15 e 18. Ristori, in sostanza, nella sua impostazione intellettuale storicista e nella sua ricerca della verità, pretendeva che la posa potesse corrispondere alla postura.

lui rappresentato in diverse versioni pittoriche:¹⁷⁸ con significative variazioni, esse raffigurano la fuggitiva al punto culminante del suo furore, in preda a sentimenti contrastanti di terrore e violenza, sullo sfondo di un paesaggio roccioso, quando sta ormai per uccidere i figli. Delacroix elabora più volte nei disegni preparatori l'istante che precede l'azione delittuosa: a dare senso alla plasticità classica del gruppo, nelle varie soluzioni grafiche di volta in volta adottate, v'è il conflitto tra la sete di vendetta della donna e il naturale istinto di amore e protezione di una madre verso i figli. È come se il pittore continuasse a tornare su quella sequenza filmica del suo immaginario, che precede quel punto cruciale in cui la nemesi tragica fa precipitare Medea in una scelta fatale e mostruosa.¹⁷⁹ Delacroix era in rapporti con Legouvé anche durante la composizione del testo della *Médée*, conosceva bene la tragedia, e l'aveva molto apprezzata. Il pittore, ansioso di assistere alla rappresentazione di Ristori, ebbe da Legouvé un biglietto per la serata del 10 aprile 1856. Non ho indagato abbastanza, ma non mi pare infondato ritenere che Legouvé sia stato un tramite tra l'attrice e il pittore e che questo circuito immaginario abbia alimentato l'ispirazione di ognuno. In ogni caso, in quella rappresentazione del 10 aprile Delacroix si impregnò di impressioni visive inedite. La "seconde Médée", che Delacroix iniziò a concepire nel 1855, purtroppo oggi perduta, sembra decisamente influenzata dalla gestazione della *Médée* di Legouvé e dalla performance di Ristori. A mio avviso vi si ispira per alcuni tratti non irrilevanti: Medea non è la belva furiosa della versione del 1838, la sua espressione è quella di una donna terrorizzata e devastata dal destino e dalla decisione che sta per prendere. Il suo movimento di ascesa faticosa sul terreno roccioso, con il figlio più piccolo in braccio e il più grande aggrappato al suo fianco sembra echeggiare l'effetto drammatico del praticabile raffigurante la montagna da cui Ristori scendeva in scena, avanzando penosamente con i due figli, uno in braccio e uno appoggiato al suo fianco.¹⁸⁰ Il mantello scuro che ondeggia dietro le

¹⁷⁸ Le versioni pittoriche corrispondono a tre fasi di elaborazione: 1836-1838, schizzo a olio e quadro (oggi entrambi al Musée des Beaux-Arts de Lille); 1855-1859, la "seconde Médée" (già Nationalgalerie di Berlino, distrutta durante la Seconda guerra mondiale); 1862, le due repliche che riprendono la prima Medea (Paris, Musée du Louvre e collezione privata). Per tutti i particolari rimando a *Médée furieuse*, catalogo dell'esposizione, a cura di A. Sérullaz, Musée National Eugène Delacroix, 24 aprile-30 luglio 2001, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001.

¹⁷⁹ All'inizio della sua ricerca (intorno al 1824), Delacroix sembra ispirato, per il gruppo di Medea con i figli, dall'iconografia della Carità (la *Carità* di Andrea del Sarto al Louvre), iconografia che sembra echeggiata anche in una delle attitudini di Ristori. Si veda il disegno di Gustave Doré (attr.) raffigurante tre attitudini, in una illustrazione a stampa del 1856, in T. Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 151, fig. 46. La scelta del pittore, nella versione del 1838, andrà poi nella direzione di rappresentare un carattere fortemente alterato e una maternità selvaggia e quasi animale.

¹⁸⁰ A. Ristori, *Souvenirs*, cit. pp. 143-144. Si rimanda anche a una delle attitudini raffigurate da Doré nel disegno citato sopra. Indicativi sono anche alcuni disegni preparatori di Delacroix per la "seconde Médée" su cui non possiamo qui soffermarci.

spalle di Medea, in ampie pieghe sollevate dal movimento, appare come una traccia mnemonica delle forme di quel mantello che Ristori governava secondo la passione del dramma, in un libero fluire dei drappaggi. La “seconde Médée” sarebbe dunque un ritratto di Ristori? Certamente no! Ristori non è il referente reale, ma non v'è dubbio che nell'organizzazione significativa di questa composizione sia depositata, come in una *Pathosformel*, la memoria di quella performance: terrore, dolore, fatica si fondono in quell'immagine mossa, sinuosa e disperata. Quale fotografia all'epoca avrebbe potuto renderci questo? Anche perché le fotografie, che fissavano le pose teatrali, segnano in molti casi una involuzione verso quel manierismo così ben rappresentato nel *Prontuario delle pose sceniche di Alamanno Morelli* (1852). E la scelta di Ristori dagli anni '60 fu, anche per ragioni organizzative ed economiche, quella di articolare il teatro del personaggio su partiture performative ormai consolidate, come ci fa capire bene la testimonianza dei *Ricordi*.¹⁸¹

Resta fuori dal nostro excursus, anche perché non vi sono per il momento studi specifici, una valutazione dell'iconografia di Ristori in rapporto alla produzione pittorica e figurativa del Romanticismo storico, in particolare per interpretazioni come Maria Stuarda, Pia de' Tolomei, Medea, Lucrezia Borgia. Gli studi di Carlo Sisi e più recentemente la mostra *Tutta in voi la mia luce* all'Accademia Carrara di Bergamo¹⁸² dovrebbero averci illuminato abbastanza sui rapporti tra pittura di storia e melodramma, così importanti per la comprensione di quel periodo artistico, ma sembra, purtroppo, che gli studi teatrali non vogliano valutare questo intertesto culturale così determinante per la cultura ottocentesca. Non penso ad esempio si possa trattare dell'iconografia di Ristori come Maria Stuarda senza valutare pienamente l'impatto della fortuna visiva di questo tema legata alla sua fortuna teatrale, letteraria e in ambito operistico e musicale.¹⁸³ La familiarità di Francesco Hayez con la tragedia di Schiller (tradotta già nel 1819 da

¹⁸¹ Concordo con la lettura di P. Luciani, *Il gesto della passione*, in *La Tempesta del mio cor: Il gesto del melodramma dalle arti figurative al cinema*, a cura di G. Godi e C. Sisi, catalogo della mostra, Parma, Palazzo della Pilotta, 5 maggio-29 luglio 2001, Milano, Mazzotta, 2001, pp. 13-32.

¹⁸² *Tutta in voi la mia luce. Pittura di storia e melodramma*, a cura di E. Lissoni, F. Mazzocca, M. C. Rodeschini, catalogo della mostra, Bergamo, Accademia Carrara, 29 settembre 2023-14 gennaio 2024, Milano, Skira, 2023, in particolare per il tema di Maria Stuarda rimando alle schede di S. Bosi, III.2, III.3, III.4, pp. 102-109. Su Hayez e Maria Stuarda si veda anche il catalogo della mostra *Francesco Hayez*, a cura di F. Mazzocca, Milano Gallerie d'Italia, 7 novembre 2015-21 febbraio 2016, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2015; in particolare la Scheda 30 di E. Lissoni, pp. 140-142 e il contributo di C. Nenci nella sezione “Le Storie”: *I Soggetti. “Un'enorme suppellettile di fatti”*, pp. 347-349. Si veda anche, per un excursus sui rapporti teatro e pittura nell'800: *Dalla scena al dipinto. La magia del teatro nella pittura dell'Ottocento. Da David a Delacroix, da Füssli a Degas*, a cura di G. Cogeval e B. Avanzi, catalogo della mostra al MART – Museo di Arte moderna e contemporanea di Rovereto e Trento, 6 febbraio-23 maggio 2010, Milano, Skira, 2010.

¹⁸³ Rimando sull'argomento a *Tutta in voi la mia luce*, cit., pp. 26, 102-107, 106-109.

Andrea Ferrario) e con le opere storiche di William Robertson e di David Hume, nonché le sue relazioni con Andrea Maffei ci consegnano una vera e propria "narrazione" della vicenda che prelude, anche in termini di spettacolo visivo, ai punti forti e ai gesti energici della "narrazione" di Ristori: la grande composizione "narrativa" di *Maria Stuarda nel momento che sale al patibolo*, esposta alla mostra annuale di Brera nel 1827 assieme a due piccoli dipinti a olio illustranti due episodi antecedenti della vicenda tragica (*L'incontro di Maria Stuarda con Elisabetta nel parco di Fotheringhay* e *L'incontro di Maria Stuarda con Leicester nell'atto che viene condotta al supplizio*), così come la grande tela *Maria Stuarda nell'atto che gli viene annunciata la sentenza di morte*, esposta a Brera nel 1832 e oggi al Louvre, assieme a disegni e altri "abbozzetti dei primi pensieri", documentano il continuo lavoro di ricerca storica e drammatica del pittore e disegnano l'immagine di una protagonista che prepara il terreno alla grande interpretazione di Ristori.

La funzione della moda nella stilizzazione iconica dell'attrice

Visto da un'altra angolazione, il rapporto moda-teatro riguarda, come ben sappiamo, alcune grandi attrici che ne hanno fatto un tratto distintivo. Un uso di sé, corporeo e psichico, gestito in molti casi con profonda consapevolezza, porta a definire, anche tramite la pratica vestimentaria, un'immagine iconica in cui si stempera la differenza tra dimensione scenica e dimensione privata. Non bisogna attendere l'800 per vedere all'opera queste tecniche del sé: possiamo pensare, dalle testimonianze che possediamo, che Isabella Andreini ne fosse già pienamente consapevole, e sarebbe lungo l'elenco delle grandi attrici che dal '600 al '900 hanno dato prova delle loro capacità di sapersi costruire un'immagine usando la moda e il ritratto, sia esso figurativo, poetico o critico-letterario.

Tuttavia, per molti aspetti, la costruzione dell'immagine iconica della diva evolve nel corso dell'800 in modo radicale, in quanto nel rapporto di moda e teatro si inserisce con una prepotente cesura la questione dello stile individuale, non tanto come segno di appartenenza a un canone estetico o a una pratica di distinzione sociale, ma come modo di produzione significativa del "corpo-sé", in cui pratiche estetiche, artistiche e sociali diverse contribuiscono a creare un'identità iconica in una fusione originale di forma e contenuto.

Con il teatro romantico e la visione storicista che lo caratterizza, due tendenze iniziano a interagire nella questione del costume a teatro: da una parte la volontà di attenersi nei vari aspetti della decorazione all'esattezza storica, complice il successo della pittura di soggetto storico e della pittura di genere ispirata alla storia; dall'altra l'aspirazione a proporre personaggi visivamente accattivanti e accessibili per il pubblico, complice l'affermarsi

del sistema della moda, con i *couturiers* di fama e le riviste specializzate.¹⁸⁴ La competenza stilistica che va imponendosi nella seconda metà dell'800, con l'estendersi del dominio della moda, offre senza dubbio l'opportunità di conciliare queste due tendenze, da una parte semplificando il riferimento all'esattezza storica, dall'altra rendendolo più libero e coerente con l'ispirazione immaginaria della creazione artistica. L'immagine dell'attrice-performer viene spesso recepita come un'icona di stile, che risponde ai canoni della moda dell'epoca, ma è anche capace di manipolarli e innovarli. Tuttavia l'apice del processo non è costituito da questa forma di libertà, ancora sostanzialmente riferibile al concetto di canone, bensì da quelle forme di stilizzazione iconica che si basano su quel nuovo modo di produzione significativa del corpo-sé nell'intermediazione di pratiche diverse.

Adelaide Ristori e Sarah Bernhardt incarnano questa evoluzione dell'immagine dell'attrice/performer nel corso dell'800. Ristori è una grande attrice moderna, erede delle riforme attoriali settecentesche, che si riconosce nel clima intellettuale "storicista", e che sceglie di costruirsi come portavoce di una cultura nazionale, assumendo la pratica creativa della moda come fattore di visibilità, di distinzione sociale e di riconoscibilità internazionale. Bernhardt si inventa come diva che disegna se stessa attraverso una stilizzazione iconica nell'ambito di un movimento artistico quale l'Art Nouveau.¹⁸⁵ Il concetto di *total design*, non assimilabile alla *Gesamtkunstwerk* wagneriana, di cui questo movimento è il primo efficace promotore, enfatizza il principio della sinergia creativa nella produzione di manufatti e immagini in un contesto di ibridazione fra pratiche diverse in cui si espandono la stampa illustrata, l'arte del manifesto, la fotografia, le forme "avanguardistiche" dell'intrattenimento minore, la haute couture e l'eclettismo immaginoso che ispira la moda e lo stile. Ed è, non dimentichiamolo, in quel contesto che Freud fonda la psicoanalisi e inaugura, sin dai primi saggi, una concezione completamente nuova dell'io e dell'immaginario.

Per affrontare il mito figurativo di Sarah Bernhardt, è ancora fondamentale quanto ha scritto Georges Banu a proposito dei manifesti di Alfons Mucha, in cui il corpo-silhouette dell'attrice si fa tutt'uno con la stilizzazione Art Nouveau:

Mucha... créa à partir d'elle la *silhouette* qui allait lancer le corps féminin moderne. Ses affiches, bien qu'elles servent pour diffuser les différents rôles de Sarah, reprennent au fond ce *même prototype*, où la minceur et l'ondulation

¹⁸⁴ Le dinamiche che caratterizzano il contesto ottocentesco sono messe in evidenza da F. Tétard-Vittu nel suo articolo *Le réalisme historique dans le costume de scène. Les liens entre la peinture, l'histoire et la haute couture à la fin du XIXe siècle. Sources d'inspiration, travail et réalisation*, in *Art et usages du costume de scène*, cit., pp. 243-252.

¹⁸⁵ Per un approccio alla iconografia di Bernhardt, rimando a R. Guardenti, *Sarah Bernhardt alla prova dell'immagine*, in Id., *In forma di quadro*, cit., pp.120-135.

s'imposent comme le paramètre de cette nouvelle beauté à venir. La comédienne assure *la translation d'un art à l'autre* au point de ne pas pouvoir déterminer une influence à sens unique: il y a réciprocité, comme dans le ukyo-e, ces gravures japonaises que Paris venait de découvrir. Là aussi *le peintre et l'acteur travaillent de pair* et parviennent à construire *un dessin commun du corps...* ce corps dépasse son siècle et annonce la silhouette des futures stars du cinéma.¹⁸⁶

Abbiamo sottolineato di proposito i termini base che delineano l'invenzione del mito figurativo: la silhouette del corpo dell'attrice, il carattere di prototipo di una configurazione che si ripete con le stesse caratteristiche formali e persino con rapporti dimensionali identici,¹⁸⁷ la "traslazione" da un'arte all'altra che il corpo inventato dall'attrice rende possibile, infine il disegno del corpo che si definisce nella collaborazione con il pittore.

Alla luce della recente esposizione parigina del 2023 allestita al Petit-Palais nel centenario della morte di Sarah Bernhardt,¹⁸⁸ si può misurare pienamente l'efficacia dell'approccio iconografico nella definizione storico-critica di una personalità attorica vista come artista di sé e, nel caso di Bernhardt, come artista tout-court. La stessa impostazione del catalogo è ben diversa da quella del catalogo della mostra del 2000, curata da Noëlle Guibert, alla Bibliothèque Nationale de France, a cominciare dal formato in-quarto che valorizza la presentazione di un ampio materiale figurativo.¹⁸⁹ Il catalogo del 2000 non trascura l'immagine iconica dell'attrice, ma l'iconografia non è posta al centro dell'indagine, né tanto meno al centro della ricostruzione della personalità di Bernhardt e della definizione del suo ruolo culturale. *Sarah Bernhardt et son image iconique*, questo il titolo della sezione che tratta l'immagine dell'attrice¹⁹⁰ e che, in una trentina di pagine, condensa il suo rapporto con la fotografia e con la caricatura, quello con l'immaginario dell'epoca e con gli artisti, scrittori e poeti che lo hanno rappresentato e di cui è stata ispiratrice, e infine quello delle sue dimore, veri e propri habitat da lei concepiti come il décor più appropriato alla sua immagine. *Sarah et...*, appunto, dove quell'*et* sembra indicare l'impossibilità di andare oltre un uso illustrativo e strumentale della pur abbondante iconografia presentata, concettualmente parametrata al teatro e in sostanza finalizzata a delineare l'interprete teatrale.

¹⁸⁶ G. Banu, *Sarah Bernhardt* cit., p. 22.

¹⁸⁷ Si tratta del formato oblungo (con un rapporto ca 3:1) che enfatizza la silhouette e la apparenta a una figura delle vetrate delle cattedrali gotiche.

¹⁸⁸ *Sarah Bernhardt. Et la femme créa la star*, catalogo della mostra Paris, Petit-Palais Musée de Beaux-Arts de la Ville de Paris, 14 aprile-27 agosto 2023, Paris, Paris Musées - Flammarion, 2023. L'esposizione, con l'allestimento scenografico di V. Dollfus, la mobilitazione delle équipes di Paris- Musées e la collaborazione di diverse istituzioni tra cui la BnF, è stata diretta da S. Cantarutti e C. Champy-Vinas, commissario A. Lemoine.

¹⁸⁹ *Portrait(s) de Sarah Bernhardt*, catalogo della mostra, Paris, BnF Galerie Mazarine, 3 ottobre 2000-14 gennaio 2001, diretta da N. Guibert, Paris Bibliothèque Nationale de France, 2000.

¹⁹⁰ Ivi, pp. 121-151.

Il catalogo del 2023 parte da tutt'altro presupposto, ben esplicitato dal sottotitolo *Et la femme créa la star*. L'enfasi è d'obbligo trattandosi di Bernhardt e l'esordio è sempre un po' *boursoufflé*: "attrice iconique", "monstre sacré", "première star", "muse fantasque", "icône de la mode"... Tuttavia non ci si limita agli epiteti grandiosi; tutt'altro, poiché, senza sacrificare la presentazione dell'attrice come interprete, si mette al centro l'attrice come artista e come icona di stile nell'ambito dei movimenti con cui venne a confronto e che concorsero a definire la sua identità di star: Art Nouveau e Simbolismo. E questa impostazione emerge sia dal dialogo costante con la testimonianza iconografica, sia dalla scelta di dare la preminenza alle tematiche figurative. Per la prima volta Bernhardt è stata trattata come *artiste peintre et sculptrice* attraverso l'esibizione degli autoritratti dipinti, ma soprattutto di una larga parte dell'opera scolpita – dall'alto rilievo con Ofelia, ai busti scolpiti, agli autoritratti allegorici, al ritratto funebre di Damala, agli oggetti decorativi in bronzo realizzati a partire da forme vegetali e animali che la seducevano – assieme ai ritratti fotografici di Achille Mélandri (ca. 1877), che la ritraggono come scultrice e pittrice, e alle immagini del suo atelier nell'hôtel particulier della rue Fortuny.¹⁹¹ Gli interni delle sue dimore, documentati dall'iconografia, e gli oggetti esposti e solo in minima parte recuperati, dopo la vendita delle case e la dispersione di arredi e collezioni, riflettono la formazione del gusto dell'attrice e il suo insaziabile appetito figurativo, sensibile alle fantasie e alle mode dell'epoca in un mélange eclettico che mescolava gusto storicista, passioni antiquarie, suggestioni esotiche e di *japanisme*, il tutto organizzato con un effetto decorativo spettacolare. Con un titolo significativo, *Galerie des grands rôles*,¹⁹² vengono presentati, attraverso una selezione iconografica che comprende maquettes, affiches, ritratti di vario genere (dipinti, disegni e fotografie), più raramente costumi (è sopravvissuto quello per *Froufrou*) e accessori superstiti, le immagini di quelle parti che resero famosa l'attrice e

¹⁹¹ Recentemente (20 ottobre 2022), Christie's ha battuto all'asta il celebre ritratto di J. Bastien-Lepage (1848-1884), *Portrait de Sarah Bernhardt*, 1879, olio su tela, 34.6 x 43.5 cm, firmato e datato in alto a sin. con dedica all'attrice nella cornice originale di Ad. Bergue, esposto al *Salon del 1879* e più volte successivamente. Si veda online l'esauriente e molto ben documentata scheda di presentazione di K. McConkey: <https://www.christies.com/en/lot/lot-6387136>. Nel ritratto Sarah è di tre quarti, in profilo e tiene in mano, esaminandola con attenzione, una statuetta di Orfeo con la lira che il pittore le aveva messo in mano, certo anche allo scopo di concentrarla. La statuetta, secondo Seigel rappresenta «the *ars longa* that Bernhardt hoped to achieve in her sculpture and that was merely ephemeral in her stage appearances». L'abito in chiaro broccato che indossa e il soprabito foderato di bianca pelliccia che ancora a metà indossa (quasi sorpresa nella fretta di ammirare l'oggetto che sorregge nelle sue mani delicate) contribuiscono al chiarore che la avvolge, con i dettagli vaporosi dello jabot e delle manchettes, la capigliatura rossa che enfatizza il delicato profilo, la posa eretta e un po' irrigidita ma che marca comunque la sua *cambrure*, così come la massiccia cornice di metallo in uno stile manierista eclettico proprio dell'800, con le iniziali SB nel cartiglio in alto: tutto questo costruisce un'immagine complessa, iconica e fortemente identitaria dell'artista.

¹⁹² *Sarah Bernhardt. Et la femme créa la star*, cit., pp. 118-141.

ne costituirono l'iconicità.¹⁹³ Un ampio spazio viene dedicato ai rapporti con gli artisti, con l'Art Nouveau di Mucha e con la fotografia. Catherine Join-Diéterle affronta *Le style Sarah Bernhardt: à la scène comme à la ville*, mostrando l'influenza della diva nella moda dell'epoca:¹⁹⁴ il gusto per particolari tenute vestimentarie – quali la robe d'intérieur (o tea-gown) oppure il déshabillé – ariose e realizzate in leggera mussola, a volte con l'uso di un plissé molto fine (che anticipa l'abito "Delphos" di Fortuny), adottate nell'intimità del proprio hôtel (vedi il celebre ritratto di Clairin del 1876) e in scena (*La Dame aux camélias*, atto V), finirono coll'ispirare dettagli alla moda anche per le robes de diner e le robes de soir. La sua celebre magrezza era enfatizzata da una sovrabbondanza di tessuti e applicazioni leggere, e da elementi quali i grandi jabots che movimentavano la sua linea spiraliforme;¹⁹⁵ fraises, volants e collerettes le incorniciavano il volto al pari della folta capigliatura rossa e crespa; le cinture disposte basse e di traverso, riccamente decorate negli abiti di scena, e le sciarpe drappeggiate sul busto le disegnavano quella silhouette a S (enfatizzata dalla caricatura di Capiello del 1903), che la rendeva quasi una incarnazione vivente dello stile Art Nouveau e che ha contribuito a marcare quella delle donne intorno al '900. Scelte inusuali in Francia per gli abiti di città, quali l'impiego del jersey (atto III di Tosca, 1887, ill. 131), erano destinate al successo (più tardi, con Chanel), così come i grandi medaglioni metallici che coprivano i seni in *Cléopâtre* divennero l'accessorio indispensabile per tutte le orientali a venire. La forma esteticamente costruita di Bernhardt si impone nel continuo dialogo tra abito di città e abito di scena, di cui giornali di moda si fanno eco,¹⁹⁶ ed è governata dalla creatività di Bernhardt e dal suo principale couturier e costumista Monsieur Félix, al secolo Martin Poussineau, che fu anche modista e metteur en scène. Con Bernhardt diventa evidente – e il catalogo del 2023 lo enfatizza – il ruolo della moda in questa costruzione basata sul disegno del corpo (la silhouette). Nella collaborazione e nella reciprocità con la creazione artistica dell'attrice, oltre all'illustratore Mucha, al pittore Clairin, alla pittrice Abbéma, al

¹⁹³ Ci focalizziamo qui di necessità su quelle parti del catalogo che riguardano non tanto la biografia dell'attrice quanto la formazione della sua immagine.

¹⁹⁴ *Sarah Bernhardt. Et la femme créa la star*, cit., pp. 155-175. Si veda anche, della stessa C. Join-Diéterle, *Sarah Bernhardt créatrice de mode?*, in *Modes! À la ville, à la scène*, catalogo dell'esposizione Moulins, CNCS, 8 aprile-17 settembre 2017, Paris, Samogy, 2017, pp. 71-83 e il capitolo dedicato a *Sarah Bernhardt icône et créatrice de mode*, in C. Join-Diéterle, *De la scène à la ville*, cit., pp. 121-137.

¹⁹⁵ È noto il giudizio di Reynaldo Hahn: «D'ailleurs la spirale a toujours été la formule linéaire de Sarah [...]» in *La Grande Sarah. Souvenirs*, Paris Hachette, 1930, 22 giugno [1896], http://reynaldo-hahn.net/Html/ecritsRH_GS.htm.

¹⁹⁶ Si veda la doppia pagina de «L'Art e la Mode» del 1894, riprodotta in *Sarah Bernhardt. Et la femme créa la star*, cit., pp. 158-159, che mostra le toilette di Fédora, una delle interpretazioni che, insieme a quelle di Margherita Gautier, Froufrou e Mistress Clarkson ne *L'Étrangère*, ispirarono maggiormente l'abbigliamento femminile dell'epoca. Sul ruolo delle riviste, vedasi C. Join-Diéterle, *De la scène à la ville*, cit., pp. 139-150.

fotografo Nadar, si deve aggiungere il couturier M. Félix. Il discorso ambigualmente sospeso tra scena e città, introdotto dal sistema della moda con le sue riviste, configura l'orizzonte di attesa in cui la traslazione da un'arte all'altra, mediata dal corpo dell'attrice, assume un senso sociale. E d'altra parte l'universo della moda e del design tra '800 e '900 è il vero e proprio *melting pot* in cui confluiscono le diverse arti, sganciate ormai dai vincoli dello storicismo e libere di attingere nella loro ispirazione creativa a epoche e paesi diversi.

La mostra recente dedicata a Paul Poiret (1879-1944), allestita al Musée des Arts décoratifs,¹⁹⁷ ha ben rappresentato questa nuova temperie epocale, attraverso la figura del grande couturier che ha rivoluzionato la silhouette femminile, liberandola dai busti. Poiret non si è limitato a vestire le signore dell'alta società, le attrici, le danzatrici, le cantanti, ma, come recita il titolo della sua biografia, ha vestito un'epoca.¹⁹⁸ I manufatti, le opere dipinte e disegnate, i figurini, le fotografie, le affiche e altri prodotti tipografici esposti, non esprimevano solo la creatività della griffe attraverso la straordinaria varietà di abiti, costumi di scena, costumi per balli in maschera, costumi per il cinema, ma interpretavano il dispiegarsi di quell'universo creativo e di quello stile in vari ambiti, dalla pittura alle arti decorative (tessuti, ceramiche, carte da parati, pezzi di arredo, piccoli oggetti di design) e rivelavano il mondo delle relazioni artistiche e umane che ne era alla base.

J'aime la robe unie, coupée dans un tissu léger et souple, qui tombe des épaules aux pieds en longs plis droits comme un liquide épais [...]. Dans un fourreau de satin souple, la plastique de la femme moderne se révèle dans sa sveltesse ondulante [...] C'est à mon avis le vêtement normal et rationnel [...] l'origine de tout vêtement. Le premier ornement qu'il a paru nécessaire d'ajouter a été une ceinture.¹⁹⁹

Come non sentire in queste parole di Poiret l'eco di quella moderna corporeità femminile così prepotentemente affermata, seppure con modalità diverse, da Sarah Bernhardt, Isadora Duncan o Eleonora Duse?

Il teatro immaginario di Poiret mescola suggestioni di epoche e culture diverse: di volta in volta le forme dei suoi abiti evocano sontuosi scenari orientali, manifestazioni del folklore slavo o occidentale, salotti Direttorio, suggestioni del mondo classico, e costituiscono, con tutti questi motivi, il pendant di ciò che accadde a partire dal 1909 in teatro con i Ballets Russes.

Il suo rapporto con la storia e con le epoche che gli sono state di ispirazione è rappresentato in maniera affascinante e geniale nell'album di Paul Iribe

¹⁹⁷ Si veda *Paul Poiret. La Mode est une fête*, catalogo della mostra, Paris, Musée des Arts décoratifs, 25 giugno 2025-11 gennaio 2026, diretta da M.-S. Carron de la Carrière, Paris, Musée des Arts décoratifs – Gallimard, 2025.

¹⁹⁸ P. Poiret, *En habillant l'époque*, Paris, Bernard Grasset, 1930.

¹⁹⁹ *Poiret on the Philosophy of Dress*, in «Vogue américain», 15 ottobre 1913, p. 41, cit. in *Paul Poiret. La Mode est une fête*, cit., p. 81

(1883-1935), *Les robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe*. Stampato in 250 esemplari, «À Paris, chez Paul Poiret», nell'autunno del 1908, l'album raccoglie in dieci tavole litografate venti creazioni emblematiche del couturier.²⁰⁰ Le silhouettes femminili, rese in smaglianti colorazioni a mano con la tecnica del pochoir, si stagliano in ambienti arredati con mobili, suppellettili e dipinti riferibili a epoche diverse, ma rigorosamente lasciati in bianco e nero. Il dialogo con la moda del Direttorio e dell'Impero, fondamentale per la linea degli abiti di Poiret, viene così proiettato da Paul Iribe, che fu anche scenografo e costumista, non tanto in uno scenario di riferimento storico-antiquario, ma in una sorta di habitat di favola teatrale in cui quelle figurine delicate e spesso enigmatiche si muovono con l'aria di voler curiosare. Per l'impaginazione originale e la vivacità dei colori, ispirati alle stampe giapponesi, questo album è considerato una vera e propria rivoluzione dell'illustrazione di moda; per noi, alla luce di quanto abbiamo raccontato, è una dichiarazione poetica, un modo nuovo di rapportarsi alla storia e all'estetica del passato, di cui la silhouette femminile diventa il tramite.

Nel secondo album di Poiret, realizzato poco tempo dopo da Georges Lepape (1887-1971),²⁰¹ che comprende tavole in fototipia con figurini e accessori, la tecnica è simile, ma il discorso compositivo è ormai molto cambiato e anticipa le litografie della «Gazette du Bon Ton» fondata nel 1912. Anche qui i figurini esprimono a volte una forte suggestione alla confluenza di teatro e moda, stagliandosi sullo sfondo di un décor bidimensionale come piccole icone teatrali fissate nelle loro pose. L'impressione è rafforzata dall'associazione con i titoli, spesso costituiti da una battuta che enfatizza la situazione drammatica. È, ad esempio, il caso della tavola 39 della «Gazette» del 1922, firmata da André-Edouard Marty (1882-1974), che illustra uno dei famosi mantelli, del genere di quelli che fanno parte del guardaroba conservato di Eleonora Duse o che l'attrice indossò sia nella vita che sulla scena.²⁰² «C'est Moi». *Manteau de Paul Poiret*: con questo enunciato la "protagonista" femminile appare, con aria misteriosa e vagamente esitante, in piedi su una terrazza, e dietro di lei si apre lo scenario notturno di un parco e di un cielo stellato.

²⁰⁰ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10023514d.item>. In mostra era presentato anche un carnet di 34 schizzi preparatori, conservato al Palais Galliera - Musée de la Mode de la Ville de Paris.

²⁰¹ *Les choses de Paul Poiret vue par Georges Lepape*, Paris, Paul Poiret, 1911. Accessibile in Internet Archive <https://archive.org/details/chosesdePaulPoi00Lepa/mode/2up>

²⁰² Rimando qui alla riproduzione accessibile sul sito del V&A Museum: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1037791/cest-moi-fashion-plate-andré-edouard-marty/>. Si confronti, in particolare con il mantello di Duse in velluto di seta nera operato in raso, con mantellina cappuccio in velluto viola, classificato di manifattura francese o italiana, inizio '900, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, illustrato a p. 141 del catalogo *Divina Eleonora*, cit. Sui rapporti di Duse con la Maison Worth, Paul Poiret e Mariano Fortuny, si veda D. Davanzo Poli, *Vestiti nella vita, costumi sulla scena*, ivi, pp. 123-137.

Certo, nel 1922 di mantelli dusiani se ne erano già visti parecchi, e certo, questo capo d'abbigliamento fortemente iconicizzante aveva generato una "memoria plastica" non a caso associata a quel *C'est Moi*, assertivo e identitario. *Chi altri?*, verrebbe da dire, se non lei, la Divina Eleonora.

Il libro di Mei, che ho già menzionato, ha indagato le pratiche di intermediazione nell'invenzione del corpo-sé come significante poetico. Lo studio è dedicato alla lunga relazione di amicizia e professionale che ha legato Eleonora Duse (1858-1924) e Yvette Guilbert (1865-1944) dal 1895 a dopo il 1920. Il carattere esemplare della esperienza di Guilbert in questa nuova capacità di modellarsi viene messo in luce anche grazie alle suggestioni critiche dello studio di Vigarello sulla silhouette,²⁰³ che sottolinea la modernità innovativa di una corporeità femminile definita dalla linea. Il confronto tra l'iconografia di Guilbert (in particolare il celebre album di Toulouse Lautrec del 1894 che la consacra come «la dame rousse aux gants noir, vêtue de satin vert») e quella di Duse accompagna queste riflessioni, che sottolineano – al di là di una possibile effettiva influenza di Guilbert per alcune attitudini – il percorso parallelo delle due artiste nel processo inventivo di quello che Mei definisce "il corpo bio-poetico" dell'attrice.

Ma come si è arrivati da Duse a Guilbert? Analizzando le immagini di Duse, le relazioni tra arti visive e scena, tarate sulla produzione nazionale, apparivano insufficienti a rendere ragione di alcuni aspetti di indubbia originalità dell'iconografia dusiana, che sembrava invece ispirata, nella sua "qualità performativa", ai modi esplorati soprattutto dal post-impressionismo francese con le sue avvincenti rappresentazioni del mondo del cosiddetto spettacolo minore. Qui emergeva un approccio all'immagine femminile che mancava ancora in Italia a fine '800, ma che si poteva leggere in controtuce in alcune delle immagini dusiane. L'indagine condotta sulla silhouette di Guilbert, ricostruendo la filiera di debiti, prestiti, modelli, trasmissioni medialità e corrispondenze stilistico-formali tra scena, arti visive e moda fin de siècle, costituiva un termine di paragone per approntare una analoga investigazione su Duse:

La morfologia del corpo arriva a profilare il portamento, a segnare l'andatura, a descrivere l'anatomia di un corpo-tipo assimilabile al "carattere". La rivoluzione estetica promessa dalla silhouette dispone al sovvertimento dello sguardo, dell'universo dell'immagine corporea e della coscienza propriocettiva (*silhouette intime*).²⁰⁴

Ma c'è un tratto che distingue Duse: la *silhouette intime* viene allo scoperto in una strana mobilità, quasi un respiro che sfiora il corpo e lo rende mobile anche quando è fermo. La sua arte non ignora il sé-corpo come unità significante, ma consiste proprio nel fatto di non lasciare che quel

²⁰³ G. Vigarello, *La silhouette du XVIIIe siècle à nos jours. Naissance d'un défi*, Paris, Seuil, 2012.

²⁰⁴ S. Mei, *Essere artista*, cit., p. 64.

significante arrivi a fissarsi in una configurazione. In quel permanere di uno scarto tra *silhouette intima* (la forma del contenuto affettivo) e *silhouette esteriore* (la forma o immagine corporea), nasceva il suo inimitabile stile, o sarebbe meglio dire la sua creazione poetica. Certo anche Duse seppe utilizzare abilmente la moda e gli stili sartoriali per creare la propria immagine ed ebbe in Fortuny il suo designer di elezione, ma diversamente da Bernhardt e da Guilbert, non sembra interessata a definire la sua riconoscibilità iconica attraverso le caratteristiche formali di una silhouette. Impossibile usare per le sue testimonianze iconografiche quella distinzione tra *posa* e *postura* che è servita a Banu per leggere i ritratti di Bernhardt.

Del resto, gli artisti che hanno ritratto Duse, fotografi o pittori, hanno dato ampia testimonianza della sua "irriducibilità fisiognomica", da Mario Nunes Vais, il fotografo fiorentino da lei prediletto e dal 1905 suo principale ritrattista, al pittore bavarese Franz von Lenbach, ad Aleksander Wolkoff. Lenbach, dopo una seduta di posa nella sua casa-studio a Palazzo Borghese in cui aveva eseguito molti schizzi, sentenziò «Il y avait trente esquisses; mais il n'y avait eu jamais un portrait». Questo "ritratto impossibile" corrisponde alla sua arte di attrice, così come Mirella Schino ce la presenta nel suo ultimo libro, che contiene anche un libro nel libro o, come lo definisce l'autrice, un "album Duse".²⁰⁵ È un vero e proprio dialogo con le immagini che si sviluppa in una lunga narrazione, un modo esemplare di far parlare l'iconografia di un'attrice:

Le immagini non sono una testimonianza sulla recitazione (le fotografie, per esempio, sono tutte ritratti in studio) ma possono ugualmente dirci qualcosa sulla potenza scenica della Duse. Ci propongono indizi da decifrare, e il lungo percorso per esplorarli ci insegna sempre qualcosa, anche quando sono insolubili. Ci regalano un tempo lungo per riflettere. Ho osservato le fotografie della Duse, analizzando, contemplando, ipotizzando, cercando dettagli rivelatori, un po' come uno spettatore poteva osservare la sua presenza in scena, *interrogandomi sulla possibilità che questa attrice unica fosse davvero in grado di riproporre in una posa fotografica tutte le tensioni con cui costruiva una posa in scena.* [...] La presenza di questo album dentro il libro ha cambiato forma alla mia narrazione. Immagini e lunghe didascalie mi hanno permesso di frantumare in più piani la monoliticità propria del racconto di uno studioso. Ho potuto osservare e raccontare diversi livelli contemporaneamente.²⁰⁶

Anche se molte sarebbero ancora le osservazioni da fare e molti i lavori ancora da segnalare, mi è impossibile andare oltre, e vorrei chiudere questo mio percorso con le parole di Mirella, perché in esse possiamo davvero riconoscere e apprezzare la disponibilità a esplorare le immagini e a

²⁰⁵ M. Schino, *Eleonora Duse. Storia e immagini di una rivoluzione teatrale*, Roma, Carocci, 2023, p.15.

²⁰⁶ Ivi, pp. 15-16, corsivi miei.

dialogare con esse che sarà il nostro migliore vademecum anche nell'universo digitale.

Abstract

The essay addresses developments in theatrical iconography/iconology since 2010, considering both the new perspectives emerging in theatre studies and the new approach to the iconography/iconology of performing arts imposed by digital culture and intermedial practices. In order to assess the current landscape of studies and the ways in which the heritage of images is being developed today, the essay focuses on contexts that are particularly responsive to the major transformations introduced by digital culture in its cognitive and imaginative, creative and participatory, dialogic and multimedia dimensions. The strategies adopted by certain museums and collections are examined (the Theatermuseum - Kunsthistorisches Museum, the Istituto per il Teatro e il Melodramma - Fondazione Cini, and the Folger Shakespeare Library), as well as research and experiences concerning stage costume viewed from the perspective of the material culture of theatre, in relation to fashion, and finally as an exhibition object and an agent of performance (with particular attention to the French experience). The second part of the essay specifically addresses the iconographic method and analyses several recent contributions (exhibitions, conferences, and essays) concerning Adelaide Ristori, Sarah Bernhardt and Eleonora Duse, actresses who, during the nineteenth century, represented different ways of constructing their own iconic identities through the use of fashion and images.

Autrice

Maria Ines Aliverti ha insegnato Discipline dello Spettacolo presso l'Università di Pisa (Dipartimento di Storia delle Arti). Ha collaborato a lungo con l'Université de la Sorbonne Nouvelle dove è stata Visiting Professor. Ha fatto parte del comitato direttivo di programmi di ricerca internazionali: *European Theatre Iconography Scientific Network* (European Science Foundation, 1997-2000); *Europa Triumphans* (University of Warwick, 1998-2004). Dal 2010 al 2018 ha contribuito ai congressi internazionali e workshops della Society for European Festivals Research (University of Warwick). Il suo principale apporto di metodo riguarda l'iconologia del teatro e dello spettacolo, alla cui fondazione ha contribuito con studi pionieristici.

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).

Marco Consolini

“L'attore era stato semplicemente dimenticato” (Bernard Dort)

È mia intenzione prendere in esame la scarsezza, se non addirittura l'assenza di ricerche storiografiche incentrate sugli attori nell'ambito degli studi teatrali francesi. È davvero così? E, se sì, possiamo interrogarne le ragioni? Prendo le mosse da due libri recentissimi. Il primo è *L'art de l'acteur dans la presse écrite et illustrée / L'arte dell'attore nella stampa e nei periodici illustrati (1750-1980)*, che ho curato assieme a Marion Chénétier-Alev¹ e cui hanno partecipato studiosi italiani e francesi. Il secondo è *Il sipario è la nostra bandiera*, di Gabriele Sofia.²

Il primo è più che pertinente, perché parte proprio dalla constatazione, sviluppata in apertura d'introduzione, di un'inevitabile carenza di approfonditi lavori di carattere storiografico sull'attore, e di monografie in particolare, nell'ambito degli studi teatrali francesi, specie se paragonati a quelli italiani. E per appoggiare questa presa d'atto – la cui prova tangibile si potrebbe trovare semplicemente confrontando il numero e la natura delle monografie dedicate, in Italia, a Eleonora Duse con quelle consacrate, in Francia, a Sarah Bernhardt – abbiamo fatto appello a una delle più importanti storiche francesi del teatro, se non la più importante (specie se si circoscrive l'ambito al 700), Martine de Rougemont, che nel 1988, nel suo fondamentale *La Vie théâtrale au XVIII^e siècle*, scriveva: «il reste difficile ou impossible de fixer, voire même de décrire, ce que les acteurs font sur la scène».³ Rilevando dunque (ma vedremo subito che si tratta di una conclusione troppo frettolosa) un rifiuto o un'elusione – apparentemente strutturale presso gli studi teatrali francesi – di quella sfida metodologica che costituisce probabilmente l'essenza stessa, il cuore epistemologico degli studi teatrali italiani: descrivere e analizzare un agire che è per definizione evanescente e, quando questo agire appartiene al passato, ricostruirne le caratteristiche salienti attraverso tracce documentarie e testimonianze di contesto.

Il secondo libro, in apparenza, ha ben poco a che fare con la questione che ci riguarda, perché il suo oggetto di studio non sono gli attori, bensì un regista e teorico, Gordon Craig, o piuttosto la sua rete di relazioni, focalizzando

¹ *L'art de l'acteur dans la presse écrite et illustrée / L'arte dell'attore nella stampa e nei periodici illustrati (1750-1980)*, a cura di M. Chénétier-Alev, M. Consolini, Bari, Pagina, 2025.

² G. Sofia, *Il sipario è la nostra bandiera*, Roma, Carocci, 2025.

³ M. de Rougemont, *La Vie théâtrale au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 1988, p. 109.

l'attenzione su figure note o molto note, da Dorothy Nevile Lees, a Yvette Guilbert a Mussolini, e su altre assolutamente sconosciute, i suoi allievi e collaboratori dell'Arena Goldoni. Ma pur non trattando di attori, Gabriele Sofia insiste su di un dato essenziale per la nostra riflessione: la necessità di prendere in esame «la sfera "intima" degli artisti» perché è in tale dimensione «che i nodi artistici, economici, sociali, politici, si rivelano nella loro interdipendenza».⁴ È un libro che ho letto non per preparare questo intervento, ma per altri motivi di ricerca, oltretutto per interesse e piacere, eppure mi ha messo sulla strada di una riflessione che non avevo ancora ben presente quando ho accettato di intervenire. Mi ha riportato, in particolare, a considerazioni che erano sedimentate sì, ma avevano bisogno di essere ravvivate e che, attraverso la questione dell'intimo, mi hanno riportato a quella famosa dispensa del dottorato del DAMS di Bologna, *Pensare il teatro*,⁵ in cui il contributo di Claudio Meldolesi s'intitolava *Pensare l'attore*, titolo che poi è stato ripreso per la raccolta postuma di un certo numero di suoi testi. Torniamo al libro di Sofia, che rivendica un

...tracciato storiografico che non ha come oggetto principale gli spettacoli, le opere, le poetiche, le teorie, bensì l'indagine dei documenti personali: lettere, appunti, diari, quaderni. [...] un livello dello studio dove si moltiplicano le ipotesi, dove le risposte sono perennemente provvisorie, dove si procede con pochi punti fermi. Se lo è per qualsiasi ricerca storiografica, lo è in maniera particolare per gli artisti della scena. È proprio lì che risiedono, in moltissimi casi, le radici delle loro creazioni.⁶

Ed è qui che interviene, in nota, la citazione di Meldolesi che punta specificamente agli attori:

Cercare nell'opera dell'attore la persona dell'attore non ha niente a che vedere col biografismo dei manuali di letteratura, al contrario è la porta più diretta per entrare in contatto con un'arte di per sé misteriosa. Dell'opera prodotta e consumata in scena, sera per sera, la cosa più concreta che rimane è il corpo dell'attore; e il corpo è la persona dell'attore. Conoscendo la persona, si può dire di conoscere una dimensione sui frastagliamenti di ciò che nell'opera non è personale. Lettere, diari e scritti vari sono perciò luoghi di disvelamento per gli attori teatrali, più di quanto possano esserlo per altri tipi di artisti.⁷

E qui passo ai ricordi, o alle confessioni di ordine personale. Sono stato, come tanti credo, un allievo appassionato di Claudio Meldolesi, ma questa passione, questo fascino nasceva anche da un certo disorientamento nei

⁴ G. Sofia, *Il sipario è la nostra bandiera*, Roma, Carocci, 2025, p. 21.

⁵ Tale dispensa è stata pubblicata di recente: F. Cruciani, C. Meldolesi, F. Riffini, F. Taviani, *Pensare il teatro*, a cura di Roberto Cuppone, San Miniato, Titivillus, 2024.

⁶ Ivi, p. 22.

⁷ C. Meldolesi, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, in «Teatro e Storia», n. 7, ottobre 1989, in C. Meldolesi, *Pensare l'attore*, Roma, Bulzoni, 2013, p. 85.

confronti delle sue lezioni: ne ero soggiogato, quasi magneticamente, e al tempo stesso non capivo quasi mai dove si andava a parare, avevo spesso l'impressione di assistere a un soliloquio di cui non afferravo i riferimenti, le articolazioni. E poi, spesso al grado massimo di tale disorientamento, arrivavano delle folgorazioni, degli squarci di luce chiarissima che ti facevano intuire, più che capire, e assimilare delle nozioni che non erano mai semplicemente spendibili in riferimento al tema specifico trattato (penso ai corsi a cui assistetti, quelli che preparavano *Fra Toto' e Gadda, Sei occasioni sprecaute del teatro italiano* e *Brecht Regista*)⁸ ma strutturavano un modo d'intendere la disciplina che ti segnava in profondità. Ammetto candidamente che quando torno sui testi di Meldolesi, ritrovo queste stesse sensazioni. È ciò che è avvenuto col testo citato, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, che è poi l'articolo di «Teatro e Storia» dell'89 che riprendeva la famosa dispensa dottorale di cui sopra. L'ho letto e riletto, e in buona parte mi ci sono perso, ma vi ho ritrovato anche quelle folgorazioni di cui ho parlato. E cioè quelle idee che si sono talmente radicate nel tuo modo di pensare al punto di credere che siano soltanto tue. No, è Meldolesi che te le ha ficcate in testa.

Vediamole: «Col pretesto del carattere effimero degli spettacoli, si guardava all'attore come a un soggetto non studiabile di per sé, bensì in rapporto a ciò che permaneva al termine del suo lavoro: il testo e il pubblico».⁹ Di conseguenza, qui provo io a fare sintesi, quella che Meldolesi chiama «storiografia tradizionale» tendeva a interrogare l'attore solo riguardo alle sue immagini esterne, cioè in relazione agli spettacoli, o riguardo alle sue tecniche, e mai alle sue immagini intime e alle sue relazioni col contesto. Continuo, dunque:

...la storiografia tradizionale sottintende che fuori dal lavoro scenico l'attore non vive che di mitizzazioni romanzesche. Laddove dagli studi non mutili [cioè quelli auspicati da Meldolesi] emerge il contrario: che i documenti di contesto, se ben rapportati al livello intimo, tendono a costituire interrelazioni paragonabili a quelle dei sintomi con le pulsioni psichiche. Considerare l'attore senza i livelli intimo e di contesto è un po' come immaginare l'esistenza di un uomo senza vita inconscia.¹⁰

Fare dunque quello che Meldolesi definisce «un salto di dimensione», significa per lo storico dell'attore, prendere coscienza che:

...la sua materia prima è costituita, di fatto, incontrovertibilmente, da detriti e frammenti: l'analisi deve accettare come costitutivo il dislivello fra identità e documenti. [...] Tuttavia balza agli occhi che questo stato di fatto avvicina di

⁸ C. Meldolesi, *Fra Toto' e Gadda, Sei occasioni sprecaute del teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987; C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht Regista. Memorie dal Berliner Ensemble*, Bologna, Il Mulino, 1989.

⁹ C. Meldolesi, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, cit., p. 79.

¹⁰ Ivi, p. 81.

molto lo storico dell'attore allo storico generale, abituato alla frammentarietà documentaria, alla disomogeneità delle fonti e al carattere effimero degli avvenimenti.¹¹

Ancora:

...la memoria della recitazione è misteriosa, ma non insondabile, e [che] perciò dell'attore si può fare storia, sebbene in forme metonimiche e con ampie zone scure [...]

Il frammento, e non lo spettacolo nel suo insieme, è il luogo della qualità artistica della recitazione. Totò usava recitare per frammenti in contrasto con lo spettacolo di appartenenza. Detto questo, bisogna però tornare a ribadire che né il momento ben premeditato, né il frammento intensamente vissuto costituiscono la base della recitazione. Ogni giorno il buon attore ricomincia, facendo i conti con le forme del mestiere e con le sensibilità collettive.¹²

Cioè, concludo io, al lavoro sul frammento occorre unirne un altro – estraggo la formula da un altro articolo di Meldolesi, anch'esso molto noto, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più* – il lavoro su «quella strana, lunga durata dell'attore...».¹³

Come sintetizzare il portato di queste folgorazioni? Nella convinzione che la ricerca storica sull'arte degli attori sia la frontiera più estrema di una disciplina che sceglie di collocarsi alla stessa stregua della storia *tout court*, della storia globale, cioè di lavorare su tracce relative a avvenimenti evanescenti, ivi comprese quelle che conducono alla sfera intima, biografica, e che, anziché intestardirsi nel tentativo di ricostruire opere irrimediabilmente perdute (gli spettacoli), prova da un lato a interrogarne i frammenti e dall'altro si sforza di ricostruire la durata, la lunga durata di una pratica che si ripete, si rinnova, si estende nel tempo più lungo del vivere.

Torno dunque, dopo questa lunga parentesi meldolesiana, a quanto scrive Sofia, il quale colloca il suo lavoro

[...] in continuità con una tradizione di studi – principalmente italiana – che ha affrontato il teatro come un modo di operare dell'essere umano [e qui si sente lo zampino di Fabrizio Cruciani] e ha considerato la produzione spettacolare un'unità di misura insoddisfacente per indagare il ruolo assunto dagli artisti della scena nel loro contesto storico.¹⁴

¹¹ Ivi, p. 82.

¹² Ivi, pp. 88-90.

¹³ C. Meldolesi, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, in «Inchiesta», n. 67, gennaio-giugno 1984, in C. Meldolesi, *Pensare l'attore*, cit., p. 74.

¹⁴ G. Sofia, *Il sipario è la nostra bandiera*, cit., pp. 19-20.

Gli artisti della scena tutti, dico io, ma in modo particolare gli attori, giacché sono loro gli artisti del teatro che meno lasciano manufatti, opere da analizzare per poter entrare nella loro poetica: non testi, non scenografie, non costumi, non quaderni di regia, e nemmeno teorie della recitazione o prontuari d'esercizi, poiché quando lo fanno indossano un altro ruolo, quello dei teorici, appunto, o dei pedagoghi. No, degli attori abbiamo solo le testimonianze visive e audiovisive, quando ci sono, e le tracce che ci riportano alla loro persona, alla loro intimità.

E in Francia? Siamo davvero agli antipodi da questi «studi non mutili», per riprendere la formula di Meldolesi? In un primo tempo mi sarebbe venuto da dire di sì, senza esitazione, poiché l'orizzonte 'autorale', cioè quello che tende a privilegiare lo studio di un'opera determinata e determinabile, sia essa opera drammatica testuale o opera scenica, resta dominante, ma rileggendo il testo di Martine de Rougemont, mi sono venuti dei dubbi. Se è vero che vi è scritto che «il reste difficile ou impossible de fixer, voire même de décrire, ce que les acteurs font sur scène», tale affermazione è anche la presa d'atto che gli sforzi analitici degli studiosi (de Rougemont cita le ricerche del Centre National de la Recherche Scientifique dirette da Denis Bablet) e dai teorici e pedagoghi (e qui sono citati Stanislavskij, Artaud e Brecht),

ne peuvent récréer la présence de l'être humain qui joue devant un public, qui est l'essence du théâtre représenté. [...] [ils] analysent la création du rôle par l'acteur, jamais l'expérience personnelle et réelle de celui-ci, sa préparation, ses émotions ne peuvent nous être connus qu'à travers l'interprétation qu'il en donne dans ses propres témoignages subjectifs.¹⁵

Nella prospettiva storiografica di Martine de Rougemont, la sfera intima di cui abbiamo parlato, cioè i riferimenti alla persona dell'attore, non sono dunque esclusi, anche se menzionati in tutta la loro indeterminatezza e frammentarietà. Il fatto è che questa prospettiva è rimasta minoritaria se non addirittura marginale negli studi teatrali francesi. Non a caso la stessa de Rougemont, concludendo l'introduzione al suo volume, deplorava l'assenza di un progetto di lettura storica globale e pluridisciplinare del fatto teatrale, che avrebbe implicato «un travail collectif et de longue haleine, et des moyens dont l'Université française ne dispose pas à ce jour».¹⁶ E se guardiamo al panorama degli studi negli anni successivi al suo libro, ne troviamo uno importante, sull'iconografia degli attori, ma è di un'italiana: Maria Ines Aliverti.¹⁷

¹⁵ M. de Rougemont, *La Vie théâtrale au XVIII^e siècle*, cit., p. 109.

¹⁶ Ivi, p. 13.

¹⁷ M. I. Aliverti, *La Naissance de l'acteur moderne. L'acteur et son portrait au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1998.

Provo dunque a risalire alle ragioni di questa marginalizzazione, che credo di ravvisare in un'altra genealogia degli studi teatrali francesi, assolutamente vincente su quella preconizzata da Martine de Rougemont, una linea che ha portato a una «tradition», così l'ha definita con grande chiarezza Jean-Pierre Sarrazac qualche anno fa, «qui a tendance à souvent placer l'historique sous le contrôle de l'esthétique», contrariamente a quella «italienne», «qui privilégie la recherche historique et historiographique, et qui excelle dans la micro-histoire».¹⁸ Si tratta di una tradizione che è legata alla nascita dell'Institut d'Études Théâtrales, sorto prima alla Sorbona, nel 1959, e poi migrato dal 1970 alla neonata Sorbonne Nouvelle, dove ho il privilegio di lavorare da più di vent'anni (devo precisare, però, che la stessa de Rougemont è stata una componente essenziale dell'Institut, seppur da una posizione innegabilmente defilata). Due istanze convergenti ne sono all'origine: quella incarnata da Jacques Scherer, professore di letteratura francese e grande studioso della *Dramaturgie classique en France*,¹⁹ rivendicava la necessità di svincolare lo studio della drammaturgia dagli schemi e dai metodi dell'analisi letteraria del testo, spostando l'attenzione sulle dinamiche che la legano al suo divenire scenico. La seconda, extra-universitaria, proveniente dalla critica militante e incarnata da Bernard Dort, chiamato all'Institut d'Études Théâtrales dallo stesso Scherer nel 1963, rivendicava la necessità di mettere al centro della disciplina l'analisi del fatto scenico nella sua globalità. Per entrambe le istanze si trattava dunque di fare dello spettacolo l'unità di misura dello studio del teatro, da un lato indagando le strutture drammaturgiche che lo prefigurano, dall'altro analizzando le tecniche e le poetiche della sua realizzazione, assegnando così un ruolo predominante alla funzione registica. Non era certo una battaglia di retroguardia, bensì una lotta contro l'accademismo che si ostinava a confinare il teatro, nelle aule universitarie e non solo, a genere letterario; un testocentrismo imperante contro il quale si era battuto da anni il 'brechtismo' della rivista «Théâtre populaire», sforzandosi di spostare la sede dell'autorialità teatrale dalla pagina dell'autore drammatico al palcoscenico del regista, potendo quest'ultimo rivendicare, sulla falsariga della *révolution brechtienne*, la condotta di una *écriture scénique* (nozione chiamata in causa per la prima volta da Roger Planchon) pienamente autonoma.

Ma anche in quest'ottica nuova, la barra della creazione teatrale restava, forse ancor più saldamente, nelle mani di colui il quale (regista o dramaturg, o i due al tempo stesso) concepiva e conduceva la drammaturgia dello spettacolo, la cui materialità scenica non poteva essere che il risultato, l'esito, la conseguenza. Siamo, nonostante tutto, ancora in una zona d'influenza della concezione del teatro come «art à deux temps» (la formula è di Henri

¹⁸ J.-P. Sarrazac, *Avant-propos*, in *Avènement de la mise en scène / Crise du drame. Continuités-discontinuités*, a cura di J.-P. Sarrazac, M. Consolini, Bari, Pagina, 2009, p. VIII.

¹⁹ J. Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950.

Gouhier),²⁰ in cui la fase della creazione drammaturgica precedeva inevitabilmente e strutturalmente quella della creazione scenica.

Di conseguenza, in questo contesto: ben poco spazio per gli studi sull'arte attoriale, e ancor meno su quel livello intimo indicato da Meldolesi. Venendo aggiungersi a ciò un riflesso quasi condizionato che, a partire dalla metà degli anni Ottanta, ha investito la prassi della ricerca universitaria francese ben al di là del campo specifico del teatro: l'ostracismo nei confronti di ogni approccio biografico e financo volontariamente monografico, a causa di una lettura rigida e stupidamente normativa dell'aimè celebre articolo *L'Illusion biographique* di Pierre Bourdieu.²¹

Circa l'evacuazione se non addirittura la messa al bando di uno sguardo analitico rivolto all'attore e all'autonomia della sua arte, mi permetto di riprendere alcune considerazioni che ho sviluppato nell'articolo pubblicato nel volume citato all'inizio,²² risalendo alle origini di una delle istanze vincenti evocate in precedenza, quella di cui Bernard Dort è stato l'esponente di punta. Queste origini, l'ho già anticipato, coincidono con l'esperienza militante di «Théâtre populaire», rivista della quale mi sono occupato ormai un bel po' di tempo fa. Un'esperienza all'interno della quale il giovane Dort è stato certo protagonista, ma anche accolto, spalla e in un certo qual modo apprendista di Roland Barthes. Ora, osservando da vicino la loro collaborazione, ci si rende conto che per entrambi, e per Barthes in modo ancor più evidente che per Dort, la questione dell'attore è stata oggetto di una vera e propria rimozione.

Sintetizzando all'estremo, si può dire che, in Francia, è proprio con «Théâtre populaire» che il centro del discorso critico sul teatro diviene lo spettacolo, considerato nella sua totalità, cioè nella sua più ampia dimensione sociale e politica. È questo che dà origine a quella che Barthes e Dort definiscono all'epoca una «critica totale».

Questa critica - scrive Dort - non si dovrebbe limitare a una data opera, alla sua regia o alla sua distribuzione, il suo oggetto dovrebbe essere la drammaturgia, gli sforzi di questo o di quel regista o direttore nei loro rapporti con il pubblico,

²⁰ H. Gouhier, *Le Théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion, 1989.

²¹ P. Bourdieu, *L'Illusion biographique*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», n. 62-63, 1986.

²² M. Consolini, *Théâtre populaire (1953-1964) et les acteurs. Déni ou refoulement?*, in *L'art de l'acteur dans la presse écrite et illustrée / L'arte dell'attore nella stampa e nei periodici illustrati (1750-1980)*, a cura di M. Chénétier-Alev, M. Consolini, cit.

con la città e il mondo contemporaneo. È quanto Roland Barthes [...] chiamava una *critica totale*.²³

Ma questa totalità non è solo politica, riguarda anche e soprattutto la dimensione estetica: privilegiare lo spettacolo significa concentrarsi sull'atto teatrale nella sua globalità e complessità. E qui è necessario citare un altro articolo fondamentale di Barthes, *Le Prince de Hombourg au TNP*, che precede di poco la creazione della rivista ma che in qualche modo ne indica fin dall'inizio le basi ideologiche. Si tratta di un testo di eccezionale densità, il primo che Barthes dedica direttamente al teatro e che contiene già tutta la sua visione dell'arte drammatica:

...si può dire – e si deve dire – che la plasticità d'uno spettacolo è più importante della pièce in sé. *Il Principe di Homburg* di Kleist non è che una pièce. *Il Principe di Homburg* di Vilar è uno spettacolo, non certo un insieme di accidenti e accessori riuniti intorno a un testo deificato conformemente al culto tutto borghese della Letteratura [...], ma piuttosto l'idea sensibile di un determinato atto storico che impone la sua plasticità a tutti i sensi del pubblico e la distribuisce in parti eguali al testo, allo spazio, allo stile, ai movimenti, ecc.²⁴

Il tono aggressivo di Barthes, pieno di strali contro il teatro borghese, il «*théâtre de l'argent*», mette in rilievo la dimensione politica della battaglia critica di «*Théâtre populaire*», ma rischia anche di oscurare ciò che le è indissociabile: la riflessione formale sulla natura ontologica del fenomeno teatrale. Una riflessione senza la quale non si giustifica il famoso entusiasmo immediato di Barthes e compagni per la *Madre Courage* del Berliner Ensemble nel giugno 1954, poiché il teatro di Brecht propone loro una vera e propria «*quadratura del cerchio*» e «*realizza un'autentica sintesi fra il rigore del disegno politico [...] e la libertà totale della drammaturgia*». ²⁵ Barthes osserva infatti – in un articolo scritto a caldo, subito dopo aver visto lo spettacolo – che la proprietà principale del teatro di Brecht, che definisce «*Théâtre capital*», consiste nella sua natura di «*rappresentazione*»: «*questo teatro, infatti, esiste come atto più che come testo, ed è stato portato in scena dallo stesso Brecht*». ²⁶

Ciò significa che l'oggetto principale della lettura del teatro diventa definitivamente la regia, in quanto attività che riassume e regola tutti gli elementi dello spettacolo, e interlocutore privilegiato di questa critica totale

²³ B. Dort, *Un Théâtre sans public, des publics sans théâtre*, in «*Théâtre populaire*», n. 4, novembre-dicembre 1953 e n. 5, gennaio-febbraio 1954, in B. Dort, *Théâtre public*, Paris, Seuil, 1963, trad. it. *Teatro pubblico*, Padova, Marsilio, 1967, p. 325.

²⁴ R. Barthes, *Le Prince de Hombourg au TNP*, in «*Les Lettres Nouvelles*», marzo 1953, trad. it. in R. Barthes, *Sul teatro*, a cura di M. Consolini, Roma, Meltemi, 2002, p. 46.

²⁵ R. Barthes, *Théâtre capital*, in «*France Observateur*», 8 luglio 1954, trad. it. in R. Barthes, *Scritti*, a cura di G. Marrone, Torino, Einaudi, 1996, p. 361.

²⁶ Ivi.

diviene il regista, tanto in relazione al suo lavoro scenico quanto alle sue scelte direttoriali. Si tratta, dal punto di vista della critica drammatica francese, di un reale cambiamento di paradigma. Una scelta corroborata dalla rivelazione brechtiana, ma già in nuce fin dal già citato primo articolo di Barthes:

Tutto il teatro antico non era che regia, ecco perché questa parola era inutile. Sarebbe quasi inutile anche per *Il Principe di Homburg*, perché la scena non è il ricettacolo docile di un testo sacrosanto, ma, al contrario, si insedia vittoriosamente al centro delle parole [...]. Ciò che è contrario all'arte borghese, è un rapporto che conduce dalla scena alla pièce, mentre nel teatro borghese la scena resta sempre accessoria alla pièce.²⁷

E l'attore, in questa battaglia critica? A partire dal momento in cui la rivista assumerà l'autodichiarato ruolo di portavoce del teatro brechtiano in Francia (cosa che avviene tra la fine del '54 e l'inizio del '55), le cose diverranno assai chiare e normative: in un teatro che «può e deve intervenire nella storia, e oggi deve contribuire agli stessi compiti della scienza, con la quale è solidale»,²⁸ «l'attore deve partorire questa coscienza denunciando il proprio ruolo, non incarnandolo».²⁹

In questa prospettiva, l'attore diventa un «comédien sans paradoxe», cioè, scrive ancora Barthes, a lui s'«impone una revisione radicale delle tecniche dell'attore»³⁰ e in particolare la necessità di «mettere in dubbio quell'*ontologia* dell'attore nella quale siamo vanitosamente radicati»,³¹ ovvero la certezza che si tratti di un'«arte della partecipazione totale», partecipazione di cui si può facilmente vedere il meccanismo «nella sua forma mostruosa, eccessiva: l'istrionismo [cabotinage]».³²

Eppure, lo stesso Barthes, pochissimo tempo prima, aveva dedicato pagine infuocate, è il caso di dirlo, a quest'arte autonoma dell'attore che sembra improvvisamente voler assoggettare a un diktat scientifico. L'arte di Jean Vilar, in particolare, la cui recitazione sobria gli ricordava «la lingua strana e sovrana» di Georges Pitoëff, di Charles Dullin e di Louis Jouvet, gli attori del Cartel che aveva amato durante la sua giovinezza. Vilar lo aveva entusiasmato in particolare con l'interpretazione di Don Giovanni, di cui l'attore francese, secondo Barthes, aveva saputo comporre l'«istologia», una «durata carnale» data in pasto alla «nausea» dello spettatore:

²⁷ R. Barthes, *Le Prince de Hombourg au TNP*, cit., p. 47.

²⁸ R. Barthes, *Éditorial*, in «Théâtre populaire», n. 11, gennaio-febbraio 1955, ripreso col titolo *La Révolution brechtienne*, in R. Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1963, trad. it. in R. Barthes, *Saggi critici*, nuova edizione a cura di G. Marrone, Torino, Einaudi, 2002, p. 39.

²⁹ Ivi, p. 38.

³⁰ R. Barthes, *Le Comédien sans paradoxe*, in «France-Observateur», 22 luglio 1954, trad. it. in R. Barthes, *Scritti*, cit., p. 364.

³¹ Ivi, p. 363.

³² Ivi, p. 364.

La prima virtù dell'attore consiste nel creare la propria istologia: che egli sia grasso, cereo, diarroico, umido o elettrico, e che questo stato umano della materia venga gettato sul proscenio, cioè esposto alla nostra nausea, ed ecco fondato il teatro. Noi stessi ci aggiungiamo all'attore, lo sposiamo con tutta la repulsione o con tutta la vertigine del nostro corpo, usciamo dal livello della lettura, [...] per accedere al livello della carne, della memoria.³³

È un identico tono infervorato, quasi esaltato, quello con cui Barthes, nello stesso periodo immediatamente precedente all'*éblouissement* brechtiano, descriveva l'arte di Maria Casarès, altra attrice ammirata proprio per «l'eccesso» e la «distanza» che sapeva «getta[re] sul palcoscenico».³⁴ La sua voce, i suoi gesti, osserva Barthes, non permettono allo spettatore di ricostruire le coordinate di ciò che accade sul palcoscenico, perché lei «ce lo trascina dentro», lo costringe a «uscire dal suo alibi di spettatore», lo obbliga a comprometersi in una «solenne istituzione della passione». Leggiamo Barthes:

Maria Casarès afferra lo spettatore e lo obbliga a esplorare con lei tutta la durata del gesto drammatico: se piange, non vi può bastare capire che soffre, dovete anche provare la materialità delle sue lacrime, sopportare questa sofferenza molto tempo dopo averla compresa. Se lei attende, anche voi dovete attendere, non col pensiero, come potreste facilmente fare nella vostra poltrona, ma con gli occhi, i muscoli, i nervi. Dovete subire il terribile supplizio di una scena vuota in cui nessuno parla e in cui si guarda una porta che sta per aprirsi. [...] Maria Casarès, [...] recita sul registro tragico: non affida allo spettatore il compito di fare la pièce, gliela costruisce totalmente, ma non lo lascia libero: ce lo trascina dentro. Tutto nella sua arte favorisce l'espulsione dello spettatore fuori dal suo alibi di spettatore, lo obbliga a comprometersi in un'istituzione solenne della passione. Tale è a teatro la virtù dell'eccesso: inserire ogni segno nella durata, trasgredire senza sosta i limiti dell'allusione o dell'allegoria per occupare senza misura il cuore stesso delle cose, questo significa fondare la tragedia, perché la tragedia non è nient'altro che il momento in cui l'uomo è abbattuto da un'evidenza.³⁵

A seguito della rivelazione del Berliner Ensemble, tutto ciò scompare improvvisamente dalle pagine di «Théâtre populaire». Casarès viene liquidata con una frase, dallo stesso Barthes, a proposito dello spettacolo che nell'articolo appena citato (che s'intitola per l'appunto *Une tragédienne sans public*) veniva annunciato come l'incontro desiderato tra l'attrice d'origine spagnola e Vilar davanti a un pubblico infine popolare, quello del Théâtre National Populaire (si tratta di *Macbeth*, che sarà tra l'altro un trionfo per

³³ R. Barthes, *Le Silence de Don Juan*, in «Les Lettres Nouvelles», febbraio 1954, trad. it. in R. Barthes, *Sul teatro*, cit., p. 68.

³⁴ R. Barthes, *Une Tragédienne sans public*, in «France-Observateur», 27 maggio 1954, trad. it. in R. Barthes, *Sul teatro*, cit., p. 101.

³⁵ Ivi, pp. 99-100.

l'attrice). Barthes la definisce, senza appello, «pura attrice di partecipazione»,³⁶ senza altro commento.

Jean Vilar subisce un destino anche peggiore. Barthes, nella stessa recensione di *Macbeth*, cerca inizialmente di 'salvarlo' spingendolo in qualche modo verso Brecht: trova che il suo Macbeth sia «più "cosciente" di quello di Orson Welles, per esempio», dove il personaggio shakespeariano è totalmente «incarnato» e precisa:

La "coscienza" di Vilar non è certamente radicale come lo "straniamento" di Brecht. Vilar non ricrea qui il "gestus" sociale dell'epoca, ma ne abbozza il "gestus" morale, il conflitto storico dell'ordine e del disordine, della legittimità e dell'usurpazione.³⁷

Ma, in seguito, Vilar attore diventa oggetto di un silenzio imbarazzato, che scende sulle pagine di «Théâtre populaire» in parallelo all'abbandono sempre più esplicito dell'appoggio quasi incondizionato che in precedenza la rivista aveva assicurato alla politica del Théâtre National Populaire. È del resto lo stesso periodo in cui Vilar scrive nel suo diario di lavoro «les brechtiens me cassent les burnes [i coglioni]. Ces Diafoirus socialisants sont plus léninistes que Lénine».³⁸

Un indizio concreto conferma questo imbarazzo. Tra il settembre 1953 e l'aprile 1954, cioè nella fase precedente alla scoperta di Brecht e del Berliner Ensemble, la quarta di copertina di «Théâtre populaire» (numeri 3, 4, 5 e 6) aveva annunciato con insistenza uno studio di Roland Barthes intitolato proprio *L'acteur Jean Vilar*: non vedrà mai la luce.

Vale la pena di soffermarsi inoltre su di un altro attore protagonista di quell'epoca eroica del teatro francese che furono gli anni Cinquanta: Gérard Philipe. Bernard Dort, che sebbene fosse più giovane di Barthes di quattordici anni, aveva ricordi di gioventù simili, intrisi anch'essi di ammirazione per Charles Dullin e Louis Jouvet, ammette senza esitazione, in un'intervista molto posteriore, ciò che intuiamo in Barthes:

Ciò che amavo, ciò che amavo soprattutto, erano certi attori. Gérard Philipe. Ho visto Gérard Philipe in *Caligola* [di Camus] e ne conservo un grande ricordo, anche se lo spettacolo era un po' discutibile. [...] Ma c'era il carisma, sì, il carisma de Gérard Philipe che era essenziale, essenziale!³⁹

³⁶ R. Barthes, *Macbeth*, in «Théâtre populaire», n. 11, gennaio-febbraio 1955, trad. it. in R. Barthes, *Sul teatro, cit.*, p. 124.

³⁷ Ivi.

³⁸ J. Vilar, *Mémento, du 29 novembre 1952 au 1^{er} septembre 1955*, Paris, Gallimard, pp. 174-175.

³⁹ B. Dort, intervistato da D.-G. Gabily, E. Durif, J.-M. Piemme, in «Les Cahiers de Prospero», n. 1, marzo 1994, p. 83.

Ora, l'immagine e dunque, potremmo dire, il carisma di Philippe ha un ruolo centrale in un articolo di Barthes contemporaneo alla creazione di «Théâtre populaire», *Visages et figures*, dedicato ai ritratti fotografici degli attori realizzati dal celebre Studio d'Harcourt. Il testo si apre osservando che «le strade francesi offrono ogni giorno, e in abbondanza, dei Gérard Philippe».⁴⁰ Barthes cita in realtà altri attori e attrici celebri all'epoca – Daniel Gelin, Nicole Stéphane, ecc. – ma si capisce subito che è Philippe ad attirare la sua attenzione come «volto archetipico» di un'epoca, in cui un'intera generazione può identificarsi. Il suo volto, ma si potrebbe supporre anche la sua recitazione, è in grado di vincere l'iconografia gelida dello Studio d'Harcourt.

L'iconografia di Gérard Philippe – spiega Barthes –, malgrado le malformazioni stupide e zuccherose delle riviste cinematografiche, tende a installare un clima di effusione, il viso si approfondisce, comincia a offrirsi dall'interno, che è lo spazio in cui si muove. [...] La faccia non è più necessariamente quel corpo minerale d'un tempo, caduto fantasticamente dal pianeta degli attori, sorta di oggetto impenetrabile, inaccessibile e condannato alla sua traiettoria di puro spettacolo; ecco che diventa il luogo aperto dei rapporti possibili, il punto di partenza di una dialettica dei sentimenti capace di superare finalmente la solitudine mitica dei sessi.⁴¹

Barthes, tuttavia – che nella versione dell'articolo inserita in *Mythologies* (1957), pubblicata con il titolo *L'Acteur d'Harcourt*, eliminerà sorprendentemente tutta la parte dedicata a Philippe – non fa alcun riferimento alla sua recitazione nel già citato articolo sul *Principe di Homburg* di Kleist (una delle sue interpretazioni più celebri, insieme a quella del *Cid* di Corneille): uno spettacolo che, come abbiamo visto, lo aveva letteralmente sbalordito. Si tratta di un effetto collaterale di questo stesso stupore? Forse una sorta di paralisi simile a quella che dev'esser gli capitata in un dibattito con lo stesso Philippe, registrato al Palais de Chaillot nel 1954 e pubblicato postumo (Philippe muore improvvisamente nel '59) in «Théâtre populaire» nel 1961. In questa conversazione a più voci, dedicata a *Lorenzaccio* di Musset, andato in scena ancora al Théâtre National Populaire, articolo che occupa cinque pagine di testo, Barthes praticamente non apre bocca, il suo intervento, peraltro piuttosto insignificante, occupa soltanto quattro righe.⁴² In «Théâtre populaire» si trova un unico testo in cui Barthes tratta della recitazione di Gérard Philippe, un attore a cui egli attribuisce un ruolo unico, capace d'interpretare, al cinema, *Fanfan-la-tulipe* e *Le Diable au corps*, a teatro

⁴⁰ R. Barthes, *Visages et figures*, in «Esprit», n. 207, luglio 1953, trad. it. in R. Barthes, *Scritti*, cit., p. 142.

⁴¹ Ivi, pp. 150-151.

⁴² R. Barthes, J. Deschamps, H. Lefebvre, G. Philippe, *Conversation sur Lorenzaccio*, in «Théâtre populaire», n. 41, 1° trimestre 1961.

Caligola e il Cid, «operando così una sorta di sintesi tra le figure principali del giovane francese contemporaneo».43 Ma, dopo aver ribadito quest'ammirazione, Barthes lo attacca ferocemente. Il testo risale al 1954, poco prima della famosa svolta brechtiana della rivista. Philippe, che ha ripreso al Théâtre National Populaire il ruolo shakespeariano di Riccardo II interpretato in precedenza da Vilar, è colpevole di aver compromesso tutto:

Il Riccardo II di Gérard Philippe riassume in sé tutti gli alibi del ruolo piccolo borghese. Il principale è quello di evitare al pubblico la fatica di pensare [...]. Soprattutto facciamo attenzione ad allontanare dal ruolo ogni ambiguità della natura, che rischierebbe di arrecare *turbamento*; [...] Philippe si sforza di essere il più vicino possibile a noi, di uccidere i silenzi del ruolo, di ridurre lo spazio del proscenio a quello della ribalta, di annullare ogni distacco, cioè di impedire di pensare.44

La sua recitazione è dunque divenuta «melodrammatica», culmine della disprezzata «arte della partecipazione» e capace di «dare allo spettatore pigro l'euforia di comprendere perfettamente la pièce». Conclusione:

Esiste d'altronde un teatro in cui questa tecnica è particolarmente indicata, perché il repertorio è sempre "psicologico" e non tragico: è il teatro di Boulevard, regno della borghesia satolla. Partito da un *Cid* autenticamente tragico perché *cantava*, invece di analizzare, Philippe sembra percorrere a teatro tutte le fasi dell'imborghesimento [...]. Riccardo II introduce dall'inizio alla fine una nuova etica: piacere ad ogni parola. Logicamente, l'evoluzione deve portare al Boulevard, per potervi esporre dettagliatamente le arguzie di Cocteau, di Deval o di Roussin.

Così com'è, il Riccardo II di Philippe non può che nuocere al TNP, diffondendovi una deplorabile confusione tra pubblico popolare e pubblico piccolo borghese.45

Rimozione? Rifiuto di un'evidente fascinazione per un attore così carismatico? Lasciando da parte le ragioni psicologiche, che riguardano Roland Barthes e molto probabilmente anche Bernard Dort, è innegabile che ciò che entra in gioco è una scelta politica, la necessità di lottare contro le strutture del teatro commerciale e borghese degli anni Cinquanta. Questa presa di posizione è ovviamente accelerata e sancita dalla scoperta del teatro di Brecht. L'arte raffinata, ma disciplinata, di Helene Weigel, Angelica Hurwicz, Ernst Busch e tanti altri attori del Berliner Ensemble cancella in qualche modo le appassionante interrogazioni sull'arte dell'attore francese alle prese con la «lingua strana e sovrana» di Pitoëff, Dullin o Jovet.

43 R. Barthes, *Fin de Richard II*, in «Théâtre populaire», n° 6, marzo 1954, trad. it. in R. Barthes, *Sul teatro*, cit., p. 81.

44 Ivi, pp. 82-83.

45 Ivi, p. 85.

Tuttavia, il dato politico non esaurisce il valore più ampio della critica totale di «Théâtre populaire», incardinata sul ruolo centrale della regia. Perché la valutazione critica del teatro basata sulla regia, ricordiamolo ancora, postula come sua unità di misura lo spettacolo. E l'arte dell'attore, non è analizzabile, non è comprensibile a partire da questa unità di misura. «Il frammento, e non lo spettacolo nel suo insieme, è il luogo della qualità artistica della recitazione», ci ha ricordato Meldolesi, così come si tratta di un'arte che si dispiega su un arco di tempo più lungo, su una durata che va al di là dello spettacolo, quella «strana, lunga durata dell'attore».

È evidente che il modello critico elaborato dal «Théâtre populaire» non sapeva, o non poteva tenere conto di questa realtà. Bernard Dort lo ha riconosciuto retrospettivamente:

Nel teatro francese degli anni '60, la questione dell'attore non sembrava essere stata sollevata. Sono del resto molto rari i testi o gli studi critici che ne trattano (i miei non fanno eccezione). Tra la grande lotta per un « teatro popolare », la ricerca di una scrittura propriamente scenica e la volontà di egemonia del regista, l'attore era stato semplicemente dimenticato.⁴⁶

Ed è sempre Dort ad aggiungere che questo stesso modello non è stato in grado di cogliere il cambiamento di prospettiva, incentrato sull'attore, portato dalla «riscoperta di Artaud, dalla presenza del Living Theatre e dall'insegnamento di Grotowski. [...] Il punto debole del sistema era proprio questo».⁴⁷

Siamo in un ambito, quello della critica militante, che non coincide esattamente con gli studi teatrali, eppure sappiamo quanto questi ultimi, in Francia, ne siano stati influenzati, ideologicamente e metodologicamente. Dalla figura di Bernard Dort, lo abbiamo detto, ma non solo. Françoise Kourilsky, Jean Jourdheuil, Jean-Pierre Sarrazac, Georges Banu (anche se il suo è un po' un caso a parte), ecc.: molti degli universitari che hanno popolato i dipartimenti di teatro sono stati redattori di «Théâtre populaire» e/o «Travail théâtral», la rivista che gli succedette negli anni Settanta. Non c'è da stupirsi dunque se gli studi sugli attori abbiano continuato a scarseggiare.

Le cose però, hanno forse cominciato a cambiare da una decina d'anni a questa parte. Mi sembra che due fattori vi abbiano contribuito. Il primo è un'oggettiva perdita d'egemonia della figura accentratrice del regista, nel teatro francese degli ultimi anni, con l'attenzione analitica che si sta progressivamente spostando dall'opera-spettacolo ai processi produttivi e

⁴⁶ B. Dort, *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1988, p. 129.

⁴⁷ Ivi, p. 135.

creativi del lavoro scenico; un cambio di prospettiva a cui contribuisce un abbandono abbastanza generalizzato – assai sorprendente per gli standard francesi – della messa in scena di testi drammatici dichiarati come tali, siano essi contemporanei o di repertorio, così come una voga, a dire il vero e a mio parere un po' maldestra, per il 'performativo', le *écritures de plateau*, il teatro documentario, ecc. Il secondo fattore, più interno agli studi, è l'avanzata della prospettiva gender, con la rivendicata volontà di restituire visibilità a figure femminili ignorate o marginalizzate dalla storia del teatro, e dunque per forza di cose a un certo numero di attrici. Va detto però che, sempre per quel riflesso che postula l'importanza dell'opera-spettacolo, e dunque del suo autore, o meglio, della sua autrice, si può osservare che necessità la riabilitazione delle *metteuses en scène* (è da poco uscita un'opera collettiva ad esse dedicata)⁴⁸ sopravanza quella riguardante le attrici, essendo questo l'unico ruolo protagonista possibile che è stato loro assegnato. Nell'introduzione al libro che ho citato all'inizio, Marion Chenetier ed io proponiamo una rassegna di studi che rilanciano la questione dell'attore: quelli di Julia Gros de Gasquet, *Pour une histoire du jeu en France*,⁴⁹ quelli di Olivier Bara, Mireille Losco, Anne Pellois, *Les Héroïsmes de l'acteur au XIX^e siècle*,⁵⁰ ed altri a cui rimando.

Concludo segnalando il più recente, uscito nel 2025 e diretto da Anne Pellois, *Le travail de l'acteur [et de l'act]rice : opérations, protocoles, exercices pour le jeu*, in cui in modo assai originale rispetto al taglio abituale degli studi francesi si dichiara:

L'arte dell'interprete di teatro, che concorre alla realizzazione di un'opera di cui non è considerato di primo acchito come autore, a partire dalla sua persona e senza possibilità di fare astrazione da essa, è proprio questa la specificità che ci interessa. Scegliendo di studiare le operazioni necessarie al lavoro dell'interprete, gli strumenti propri alla fabbricazione di tale lavoro, la natura dei processi che egli mette in opera in situazione di rappresentazione e/o di performance, vogliamo mettere l'accento sulla dimensione processuale del lavoro dell'interprete più che sul risultato.⁵¹

Mi sembra però necessario osservare come, anche in questo lavoro decisamente innovativo, che si fonda sull'osservazione di pratiche contemporanee all'interno di centri di formazione (più precisamente presso la Manufacture – Haute école des art sde la scène di Losanna) la proposta di ricerca abbia ancora una valenza più teorica che storiografica, poiché non

⁴⁸ J. Hütthwohl, A. Sanjuan, *Pour une histoire des metteuses en scène*, in «Revue d'Histoire du Théâtre», n. 299, 2024.

⁴⁹ J. Gros de Gasquet, *Pour une histoire du jeu en France*, in «Revue d'Histoire de Théâtre», n. 281, 2019.

⁵⁰ *Les Héroïsmes de l'acteur au XIX^e siècle*, a cura di O. Bara, M. Losco-Lena, A. Pellois, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2015.

⁵¹ A. Pellois, *Le travail de l'acteur rice : opérations, protocoles, exercices pour le jeu*, Dijon, Presses du réel, 2025, p. 15.

propone un protocollo di ricerca incentrato su monografie o su studi panoramici di attori: se gli scritti memoriali di questi ultimi sono presi in considerazione (si citano Sarah Bernhardt, Mounet-Sully o Valérie Dréville), e questa è una novità essenziale, è per estrarvi ‘concezioni’ più che per interrogare individuali pratiche concrete, delle concezioni da mettere in relazione, di nuovo, con quelle dei teorici e pedagoghi (Stanislavskij, Mejerchol’d, Copeau, Jovet, Grotowski, Vitez, ecc.). Si osservano dunque le tecniche, si ricostruiscono modalità e filosofia attoriali: il livello intimo e di contesto (ricordiamo le categorie di Meldolesi) delle individualità attoriali continuano ad essere ignorati.

Abstract

The analysis of the actor’s work constitutes a problematic issue in critical and academic discourse in France. A leading theatre historian, Martine de Rougemont, had already noted this as early as 1988, when, in *La Vie théâtrale au XVIIIe siècle*, she wrote: ‘It remains difficult or impossible to define, or even to describe, what actors do on stage’. Whilst describing and analysing a performance that is by definition fleeting lies at the epistemological heart of Italian theatre studies, it must be noted that things are not the same in France: why?

To avoid facile simplifications (Italy = the land of the *Commedia dell’Arte* vs France, the land of the *Tragédie classique*) and to thoroughly examine the reasons for the scarcity of French studies on actors that go beyond biographical profiles verging on hagiography, one must first acknowledge the numerous recent attempts, over the last decade at least, to reverse this trend. We then trace a sort of genealogy of French theatre studies in the academic sphere but also in the critical-militant sphere. It is above all on this dual origin that we focus, starting from the guiding principles that have emerged from it: in-depth research into the elements that make dramaturgy a field distinct from literary studies (a strand represented by the figure of Jacques Scherer); in-depth research into the languages of directing as the centre of gravity of theatrical practice, in order to account for the totality of the stage event (a strand represented by Bernard Dort).

Autore

Marco Consolini insegna Storia del teatro all’Institut d’Etudes Théâtrales dell’Université Sorbonne Nouvelle.

Fra le sue pubblicazioni: M. Chénétier-Alev, M. Consolini, *L’arte dell’attore nella stampa e nei periodici illustrati (1750-1980)*, (Pagina, 2025), M.I. Biggi, M. Consolini, S. Lucet, R. Piana, A. Rykner, M. Zannoni, *Il teatro delle Riviste. 1880-2000. I periodici come oggetti e strumenti della storiografia teatrale* (Pagina, 2024); “*Théâtre Populaire*” (1953-1964). *Storia di una rivista militante*, (Bulzoni, 2002); «Rivolte, utopie e tradizione nel teatro francese», in R. Alonge, G. Davico Bonino, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, III (Einaudi, 2001). Ha curato inoltre, con Maria Ines Aliverti, Jacques Copeau, *Registres VII (Les Années Copiaus. 1925-1929)* e *VIII (Les dernières batailles. 1929-1949)* (Gallimard, 2017-2019) et Roland Barthes, *Sul Teatro* (Roma, 2002).

Marco De Marinis

Polvere di stelle. Frammenti di un discorso sull'attore postnovecentesco

Prologo nell'attualità

Vorrei cominciare da un'impressione riguardante la stretta attualità. Mi sembra che negli ultimi anni, una decina almeno, ci troviamo di fronte, per quanto riguarda l'attore di teatro, in Italia e non solo, a un attenuarsi delle tendenze performative più radicali, insieme antinovecentesche e antiattoriali, che nei primi dieci-quindici anni del nuovo millennio avevano dato l'impressione di poter prendere il sopravvento, almeno dal punto di vista qualitativo, e produrre un vero e proprio *cambio di paradigma* all'insegna di quello che Michael Kirby chiamò nel lontano 1972 il *not-acting*.

Allo stesso tempo, mi sembra che siamo di fronte anche all'attenuarsi di un altro fenomeno che si è imposto all'attenzione negli ultimi quindici-vent'anni, talvolta sovrapponendosi al *not-acting*, più spesso in autonomia e in divaricazione da esso: parlo del teatro che, pur non rinunciando agli attori e all'*acting*, tende a mettere in primo piano il vissuto e la personalità dei performer, con risultati definibili e definiti *autofiction*, *biographic theatre* o simili.

Le impressioni di cui parlo, oltre che ovviamente dall'esperienza diretta degli spettacoli, derivano dalla lettura dei materiali di tre indagini recenti sull'attore in Italia: una di taglio più giornalistico, Speciale *Chiamami col mio nome. Attori e attrici oggi*,¹ e due indagini di natura più strettamente accademico-scientifica: la prima si intitola *Scenari del terzo Millennio. L'osservatorio del Premio Scenario sul giovane teatro*,² la seconda è rappresentata da un volume della rivista «Biblioteca Teatrale», contenente i risultati parziali di una serie di «conversazioni e interviste ad artisti del teatro italiano» (e non solo) raccolte nel 2020.³

Partirei dall'inchiesta de «La Falena», che raccoglie gli interventi di venticinque attori e attrici di diverse generazioni ma con una forte presenza di giovani *under* quaranta o poco sopra. Ed è soprattutto da questi ultimi (con

¹ *Chiamami col mio nome. Attori e attrici oggi*, in «La Falena. Rivista di critica e cultura teatrale» n. 7, Prato, 2024.

² *Scenari del terzo Millennio. L'osservatorio del Premio Scenario sul giovane teatro*, a cura di C. Valenti, Corazzano (Pi), Titivillus, 2018.

³ *Trasmissione dei saperi performativi I. Pedagogia della formazione e pedagogia nella creazione*, a cura di G. Di Palma, in «Biblioteca Teatrale», n. 140, luglio-dicembre 2023, Roma, Bulzoni Editore, 2023.

un'importante eccezione) che vengono le indicazioni più interessanti, le quali fanno pensare appunto a dei riaggiustamenti in corso rispetto alle derive recenti del *reality trend* e della performatività pura.

Vincenzo Nemolato (36 anni), attore napoletano emerso grazie al progetto "Arrevuoto" di Marco Martinelli, chiude il suo contributo parlando – decisamente in controtendenza parrebbe – «[del]l'unica grande qualità a cui un grande attore dovrebbe aspirare: l'*invisibilità*, per essere sempre pronto, a disposizione della storia e del personaggio».⁴

Gabriele Portoghese, 43 anni (comparso in alcuni degli spettacoli più significativi degli ultimi anni), rifiutando l'idea dell'attore come «mero esecutore», dichiara: «preferisco interprete». E rispetto alla vera e propria ossessione per la realtà che sembra dominare le nostre scene (e non solo le nostre), osserva: «Ma la rincorsa del reale può essere pericolosa. C'è il vecchio rischio che il reale venga frainteso o scambiato per l'ordinario. E invece "Tutto è santo!"».⁵

Non meno interessante è la sua riflessione a proposito della deliberata emarginazione della recitazione dai palchi odierni: «Nel teatro di oggi non c'è solo recitazione, anche perché i maestri della recitazione stanno svanendo – io mi sento fortunato ad averne incontrato qualcuno – assieme forse a registi e registe che siano davvero in grado di lavorare sulla recitazione».⁶

Federica Rosellini, 36 anni (una delle attrici giovani più interessanti, che ha debuttato con Luca Ronconi), anche lei in implicita polemica con gli eccessi della cosiddetta «fame di realtà», insiste sulla «differenza fra realtà e verità»: «Mi piace pensare che la materia del teatro, del cinema sia fatta di verità, più che di realtà».⁷

È una questione importante. Ci dovremo tornare. Significativa, soprattutto se pensiamo alla generazione a cui appartiene, risulta anche la sua concezione dell'«essere attore»: «Credo che essere attore, anche se potrebbe sembrare controintuitivo, sia o dovrebbe essere, nel profondo, un *cupio dissolvi* dell'ego individuale».⁸ E definisce l'«attor*/performer» come «un corpo che sa farsi trasparente».⁹

Matilde Vigna (38 anni), autrice oltre che attrice, dopo aver indicato i suoi «riferimenti attoriali» (Maria Paiato, Roberta Bosetti, Davide Enia, fra gli altri) da un lato ammette di sentirsi «partecipe dello smarrimento di questa professione» e si chiede: «l'auto-fiction può essere l'inizio dello smarrimento della professione attoriale? Chissà»; dall'altro fa un'osservazione di grande interesse perché coglie a livello personale quella situazione di riassetto da cui sono partito: «in me confliggono ancora il desiderio di scomparire,

⁴ *Chiamami col mio nome*, cit., p. 79 (corsivo mio).

⁵ Ivi, p. 80.

⁶ Ivi, p. 81.

⁷ Ivi, p. 84.

⁸ Ivi, pp. 84-85.

⁹ Ivi, p. 85.

essere un'attrice mimetica, e quello di essere un interprete-narratore, che recita se stesso e, con addosso la maschera della propria quotidianità, racconta una storia».¹⁰

Ma indubbiamente, per i miei scopi, la testimonianza più significativa è quella che viene da un'artista del calibro di Daria Deflorian (classe 1959), la più convincente tra gli alfieri del *reality trend* e della cosiddetta *autofiction*, con la strepitosa trilogia proposta assieme a Antonio Tagliarini una quindicina di anni fa:¹¹

Col passare degli anni mi sto riavvicinando alla finzione e sento il desiderio di una distanza salvifica tra [sic!] tutto quello che portiamo di noi in scena. In questo senso non credo basti presentarsi in scena *per quello che si è* per affermare una vicenda. Parlo, anzi scrivo da una terra di mezzo tra vent'anni di (inizialmente inconsapevole, per fortuna) *auto fiction* e una stagione come attrice, dove mi sono misurata con delle figure (scritte da Natalia Ginzburg e da Luigi Pirandello) dentro le quali mi sono mossa imparando molte cose.¹²

Questa è la sua conclusione: «È difficile togliersi di mezzo, ma non è per niente male quando ci si riesce, anche solo per qualche minuto, in una serata».¹³

Non è un caso, penso, se in uno degli interventi critici che completano lo speciale de «La Falena», Rossella Menna incentri prevalentemente su Daria Deflorian la sua riflessione intitolata *Recitare a teatro oggi*, in gran parte occupata dalla discussione dei termini «performer» e «presenza», sui quali mi soffermerò tra poco. E quando deve fare un esempio di «quei rari casi in cui, oltre a svolgere perfettamente un compito, vi si introduce qualcosa di inatteso che lascia senza parole» è alla Deflorian come Donn'Anna ne *La vita che ti diedi* che pensa, dove l'attrice «resta[va] esattamente se stessa [...] senza tradire la natura fittizia del personaggio e la struttura rappresentativa voluta dal regista».¹⁴ Insomma, un perfetto esempio di «neointerprete», per anticipare quanto vedremo più avanti.

Dopo questa specie di prologo, nel quale mi è sembrato giusto e utile lasciare la parola agli stessi attori, scelti non casualmente, provo a partire in un altro modo, tenendo conto dell'osservazione con cui Lorenzo Mango chiudeva più di dieci anni fa un importante contributo apparso su «Acting Archives Review»:

Non si può fare – o almeno allo stato attuale non siamo in grado di fare – una storia della recitazione d'avanguardia come racconto degli attori, ma [...] è

¹⁰ Ivi, p. 88.

¹¹ Cfr. *Trilogia dell'impossibile*, a cura di G. Graziani, Corazzano (Pi), Titivillus, 2014, che comprende *Rewind*, *Progetto Reality* e *Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni*.

¹² *Chiamami col mio nome*, cit., pp. 50-51.

¹³ Ivi, p. 51.

¹⁴ R. Menna, *Recitare a teatro oggi*, in *Chiamami col mio nome*, cit., p. 95.

possibile, questo sì, fare una storia della trasformazione della recitazione, dei suoi modelli, di quanto chiamiamo recitazione. Non una storia dei fatti, dunque, ma una *storia della evoluzione dei modelli di riferimento*, che categorizzano i fatti in un sistema di pensiero decodificabile.¹⁵

Chiarificazioni terminologiche e concettuali

Non so se riuscirò a seguire davvero l'indicazione di Mango. Ma credo che per muoversi col necessario rigore in quella direzione, bisognerebbe cominciare a fare un po' di chiarezza sui termini chiave che continuamente ritornano ancora oggi in ogni riflessione sull'attore e la recitazione. E infatti sono già apparsi anche in questo inizio d'intervento: presenza, performance/performer, realtà/verità.

Prima questione: realtà/verità. Si parla tanto di realtà. Forse «realtà» è la parola più spesso associata al teatro negli ultimi vent'anni: in ambito anglosassone soprattutto (si pensi ai libri di Carol Martin, ad esempio),¹⁶ ma anche da noi, a cominciare da Gerardo Guccini, che se ne è occupato fra i primi e con grande assiduità sulla rivista «Prove di Drammaturgia». E si veda, fra gli altri, il libro recente di Lorenzo Donati, *Scrivere con la realtà. Oggetti teatrali non identificati 2000-2019*.¹⁷

Come notavano anche alcuni degli attori che hanno risposto all'invito de «La Falena», e che ho citato prima, molto meno si parla di «verità», che invece è stata forse l'ossessione del secolo scorso. Quasi che realtà e verità fossero la stessa cosa e non si riferissero invece a due entità ben diverse, forse addirittura opposte. Così ad esempio riteneva Pirandello, quando criticava il teatro materiale (a cominciare dall'attore) che, a suo parere, quanto più conferiva *realtà* al personaggio o in generale al dramma, tanto più gli sottraeva *verità*.

Qui mi sembra che si possa individuare un'altra, importante discontinuità rispetto al Novecento teatrale, dove, se si parlava di realtà o di vita, era per prendere le distanze dalle accezioni correnti, quotidiane, o al massimo socio-politiche in cui le si usa oggi in rapporto alla scena. Con qualche eccezione. Pochi anni fa, uno dei maggiori drammaturghi contemporanei, che è anche attore e regista, l'argentino Rafael Spregelburd, partendo da un'affermazione del filosofo connazionale Eduardo Del Estal («la realtà è la resistenza delle cose a qualsiasi ordine simbolico»),¹⁸ ha scritto: «Il reale sarebbe, allora, per me, la parte dell'accadimento che il linguaggio non riesce a catturare. [...] la realtà resiste all'essere detta».¹⁹

¹⁵ L. Mango, *Studiare la recitazione nell'epoca delle avanguardie. Alcune questioni metodologiche*, in «Acting Archives Review», a. V, n. 9, maggio 2015, p. 58. Corsivi miei.

¹⁶ Cfr., in particolare, C. Martin, *Theatre of the Real*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.

¹⁷ L. Donati, *Scrivere con la realtà. Oggetti teatrali non identificati 2000-19*, Imola, Cue Press, 2022.

¹⁸ E. Del Estal, *Historia de la mirada*, Buenos Aires, Atuel, 2013.

¹⁹ R. Spregelburd, *Non so ancora se il mio problema sia la realtà, la sua rappresentazione, o tutto il resto*, in AA.VV., *Prospettiva. Materiali intorno alla rappresentazione della realtà*, a cura di F. Arcuri e I. Godino, Corazzano (Pi), Titivillus, 2011, p. 29.

Per quanto riguarda il Novecento, può bastare il riferimento ad Artaud, il cui *Leitmotiv* negli anni Trenta fu – com'è noto – «rifare la vita»: «Quando pronunciamo la parola “vita”, dobbiamo renderci conto che non si tratta della vita quale la conosciamo attraverso l'aspetto esteriore dei fatti, ma del suo nucleo fragile e irrequieto, inafferrabile dalle forme»;²⁰ «L'Art n'est pas l'imitation de la vie, mais la vie est l'imitation d'un principe transcendant avec lequel l'art nous remet en communication».²¹

So benissimo che questo diffuso ritorno alla realtà – quasi un'ossessione come è stato detto – che caratterizza il teatro del terzo millennio, non ha nulla a che vedere con le tradizionali modalità mimetico-rappresentative, insomma col teatro realistico/naturalistico. Valga per tutti il Manifesto di Gent diffuso nel 2018 da Milo Rau: «Le but n'est de représenter le réel, mais de rendre la représentation elle-même réelle»;²² progetto perseguito da lui e da altri per lo più includendo metonimicamente nello spettacolo “pezzi” di realtà: persone, cose, vicende reali (vedremo più avanti in che modo).

E tuttavia non si può fare a meno di sottolineare la scomparsa progressiva della tensione novecentesca a fare del teatro, sia per lo spettatore sia per l'attore, un'esperienza di conoscenza che, citando ancora Artaud, potremmo chiamare «metafisica», cioè un'esperienza capace appunto di andare oltre le apparenze della realtà, una conoscenza autentica, e tuttavia vissuta nel corpo e attraverso il corpo, a partire dal corpo. Ricordiamo il *manifesto* sul *Teatro della crudeltà*: «Nella fase di degenerazione in cui ci troviamo, solo attraverso la pelle si potrà far rientrare la metafisica negli spiriti».²³

Usiamo ormai spesso il termine «performer» (invece di «attore») per il teatro della realtà e sembriamo dimenticarci della definizione pregnante che ne dette Jerzy Grotowski negli anni Ottanta, all'inizio della sua ultima avventura artistica, quella pontederese dell'Arte come veicolo:

Il Performer, con la maiuscola, è un uomo d'azione. [...] Il Performer è uno stato dell'essere [un] uomo di conoscenza. L'uomo di conoscenza dispone del *doing*, del fare e non di idee o teorie. [...] Può capire solo se fa. Fa o non fa. La conoscenza è questione di fare.²⁴

È evidente che l'oggetto di questa conoscenza non sia la realtà che abbiamo sotto gli occhi, così come ci appare. Insomma non si tratta di una conoscenza

²⁰ A. Artaud, *Il teatro e la cultura*, Prefazione a *Il teatro e il suo doppio*, in *Il teatro e il suo doppio, con altri scritti teatrali*, a cura di G. R. Morteo e G. Neri, Torino, Einaudi, 1968 (PBE), p. 133.

²¹ A. Artaud, dal dossier di *En finir avec les chefs-d'oeuvre*, in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1978, vol. IV, nouvelle édition revue et augmentée, p. 242.

²² M. Rau, *Manifeste de Gand*, in Id., *Global realism/Réalisme global*, NTGent&International Institute of Political Murder, s.d. [ma 2018], p. 292.

²³ A. Artaud, *Il teatro della crudeltà (Primo manifesto)*, in Id., *Il teatro e il suo doppio, con altri scritti teatrali*, cit., p. 214.

²⁴ J. Grotowski, *Il Performer*, in *Opere e sentieri, II. Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, a cura di A. Attisani, M. Biagini, Roma, Bulzoni, 2007, p. 127.

sociologica o storica ma della tensione verso una verità più profonda, nascosta, che tuttavia non deve essere necessariamente universale, oggettiva, ma può essere una verità personale, riguardante il nostro Sé e il suo rapporto con l'altro da sé. Qualcosa di simile a quella realtà «che resiste all'essere detta» di cui parla Spregelburd.

Seconda questione: la presenza. Insieme a «realtà», «presenza» è l'altra parola continuamente tirata in ballo per caratterizzare i procedimenti attoriali postnovecenteschi. E rischia di diventare, come la prima, un termine *passpartout*, una specie di “aperti sesamo” che dovrebbe spiegare tutto. A me sembra che, quando oggi si evoca continuamente la «presenza» dell'attore, si rischi di confondere fra loro due accezioni molto diverse di questo termine.

- Presenza come risultato del dotarsi, da parte dell'attore, di un corpo scenico, non quotidiano – ciò che Stanislavskij chiamò «seconda natura» e Eugenio Barba, con la sua antropologia teatrale, ha definito «pre-espressività». Ora, come dice la parola stessa, la pre-espressività costituisce la base, il punto di partenza (in genere celato agli occhi dello spettatore) del processo creativo dell'attore, che potrà poi andare in direzione dell'interpretazione o della non-interpretazione, ovvero dell'*acting* o del *not-acting*, quel *not-acting* che Mango ha ridenominato brillantemente «la recitazione che non recita».
- Presenza come punto di arrivo, come risultato di un processo creativo che scarta l'*acting* a favore del *not-acting*, ovvero della «recitazione che non recita», e che sembrerebbe poter fare a meno della tecnica (su questo punto tornerò). Gli esempi più lampanti sono quelli che vengono dalla *performance art*, e in particolare dalla *body art* “dura e pura” degli anni Settanta (senza dimenticare il mimo corporeo di Etienne Decroux, che già negli anni Quaranta parlava di «presenze che non rappresentano»). Ma anche, appunto, dal teatro cosiddetto performativo praticato ai giorni nostri, che ambisce a fuoriuscire completamente dall'involucro della finzione e della rappresentazione. Leggiamo Mango in proposito:

A voler, o dover, per l'ennesima volta ricorrere ad una schematizzazione drastica, potremmo dire che la presenza è un tratto specifico della recitazione che non recita in quanto *segno attivo che significa di per sé*. Indica [...] l'esser lì di qualcuno o qualcosa che agisce interagendo con gli altri segni della scena.²⁵

Insomma, a mio parere, nei due casi (chiamiamoli per semplicità Presenza 1 e Presenza 2), la parola «presenza» allude a cose e procedimenti molto diversi che non andrebbero confusi tra loro.

La domanda chiave, a questo punto, è se il teatro del *not-acting*, ovvero della Presenza 2 nella mia terminologia, può fare a meno o no della Presenza 1, «seconda natura» di Stanislavskij o «pre-espressività» di Barba, e più in

²⁵ L. Mango, *Studiare la recitazione nell'epoca delle avanguardie*, cit., p. 50. Corsivi miei.

generale della *tecnica*. Perché, al di là delle confusioni terminologiche, è qui che si situa la vera divaricazione nelle pratiche attoriali odierne, e forse ancora di più negli approcci critico-teorici sull'argomento. È su questo piano che si gioca la partita *continuità vs discontinuità* rispetto alla tradizione del Novecento teatrale.

Lungo tutto il secolo scorso è rintracciabile un teatro del *not-acting*, che ambisce a trascendere l'interpretazione e anche la rappresentazione, e tuttavia saldamente basato sulla convinzione che la performance attoriale sia una questione di *fare, agire*: da Stanislavskij a Mejerchol'd, da Copeau ad Artaud e a Decroux, giù fino a Grotowski, che, partendo proprio dalle azioni fisiche di Stanislavskij, arriva – come abbiamo visto – a definire il performer «un uomo d'azione» (naturalmente con «agire» si intende non soltanto il gesto/movimento, immobilità compresa, ma anche la voce, insomma si intende la messa in azione dell'intero *corpo-voce*).

Lungo il Novecento scorre però anche un'altra linea di teatro del *not-acting*, o teatro performativo, secondo alcuni prevalente oggi, in cui la performance (contro la sua stessa etimologia) tende a diventare invece una questione non di fare-agire ma di *essere* e quindi non avrebbe più bisogno della tecnica «per saper fare», ma semmai di una «tecnica per saper essere». ²⁶ Così ancora Mango, il quale aggiunge: «La presenza [...] sembrerebbe non necessitare di alcun sapere. Cosa serve per essere?». ²⁷

Diversa è la posizione assunta al riguardo da Guido Di Palma nel saggio che introduce l'inchiesta di «Biblioteca Teatrale» cui ho accennato all'inizio. Scrive Di Palma, proprio commentando queste affermazioni di Mango:

In realtà le tecniche non sono opzioni poetiche [...]. In altre parole, *fingere o essere, imitare o presentarsi, non dipende dall'abbandono della tecnica*. Per realizzare una delle due condizioni in scena occorre comunque una tecnica. *La tecnica non può essere assimilata alla finzione*. È sotto un'altra prospettiva che occorre guardarla. L'identità di un attore prescinde dalla coppia realtà-finzione, viene prima la realtà della sua presenza che può essere utilizzata per interpretare o semplicemente essere in scena. È il grado zero dal quale ogni articolazione è possibile. ²⁸

Mi sento di condividere questa opinione, almeno per quanto riguarda il Novecento. Negli ultimi trent'anni, invece, la vicenda della recitazione teatrale è sembrata intraprendere una strada diversa, tant'è che più d'uno, all'epoca, si sentì di lanciare addirittura l'allarme sull'arte dell'attore di teatro come una realtà minacciata di estinzione (ricordo, per tutti, Nando Tavian).

²⁶ Ivi, p. 53.

²⁷ Ivi, p. 51.

²⁸ G. Di Palma, *Sull'uso, il ri-uso e l'invenzione dei saperi teatrali. Pedagogia della formazione e pedagogia nella creazione*, in *Trasmissione dei saperi performativi I*, cit., pp. LIII-LIV. Corsivi miei.

Anni Novanta: una frattura epistemologica?

In effetti, negli anni Novanta la cosiddetta svolta performativa si manifestò con caratteri nuovi e più radicali rispetto agli anni Sessanta-Settanta, caratteri decisamente postdrammatici, anche e soprattutto per quanto riguarda l'attore e la sua tradizione del nuovo novecentesco.

Fu questo che mi spinse, giusto vent'anni fa, in un articolo poi confluito nel volume *Il teatro dopo l'età d'oro* a cui dette il titolo,²⁹ a parlare di «identità esplosa» dell'attore e di «frattura epistemologica». Mi sembrava infatti che in quella svolta si manifestasse una assoluta perdita di centralità dei maestri, dei registi-pedagoghi, e che questa circostanza, da fisiologico rifiuto generazionale dei padri, si stesse ormai estremizzando in un rigetto della cultura teatrale *tout court* e dell'attore che ne era al centro.

Gli indizi e sintomi erano di varia natura. Veniva dagli spettacoli, ovviamente, ma anche dalle dichiarazioni degli artisti e dalle analisi degli osservatori, una nuova generazione di critici e studiosi, alcuni dei quali si erano formati con me. Il che introduceva un ulteriore elemento di conflitto generazionale e quasi edipico, se vogliamo.

Ricordo in particolare, per il loro acume, alcuni contributi di Enrico Pitozzi e Fabio Acca,³⁰ e poi, soprattutto, il tentativo compiuto da Silvia Mei di "mettere in storia" la nuova ondata degli anni 00, subito ridenominata dalla stessa studiosa «terza avanguardia», comprendente formazioni come Muta Imago, Santasangre, Pathosformel, Opera, gruppo nanou, Ortographe, Città di Ebla.

La studiosa si sforzava di cogliere le peculiarità di questi gruppi, peraltro molto diversi fra loro, e ne sottolineava l'antiteatralità e l'antiattorialità:

Le giovani formazioni artistiche hanno con tutta evidenza posto all'attenzione questioni apertamente anti-teatrali, in ragione anche della provenienza dei loro componenti, per la maggior parte dalle arti plastiche, dalla tecnologia audiovisiva, dalla *sound art*. La definizione di attore è ulteriormente deflagrata portando alle estreme conseguenze le nozioni filosofiche di figura, simulacro e soma, fondamentalmente. [...] Si assiste così a una sorta di raddoppiamento della potenza figurativa e plastica della scena, che si fa appunto iperscena, grazie anche a supporti tecnologici e a un finissimo artigianato. [...] Origini poetico-pratiche così differenti [rispetto allo specifico teatrale] conducono spesso a concepire un teatro tendenzialmente muto, una scena-volto subordinata alla durata dell'immagine, all'effetto illusivo attraverso una tecnologia connaturata alla scrittura scenica, alla serialità percussiva del suono-movimento, che non arriva mai a farsi corpo che danza, piuttosto corpo che

²⁹ M. De Marinis, *Dopo l'età d'oro: crisi e trasmutazioni dell'attore oggi*, in Id., *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 341-366.

³⁰ Cfr. F. Acca, *L'attore e il suo dopo*, in *Seminario sull'attore*, a cura di M. De Marinis, in «Culture Teatrali», 13, 2005 [ma 2007], pp. 29-35; E. Pitozzi, *La «figura» oltre l'attore*, ivi, pp. 78-88.

agisce e che si muove assolvendo una funzionalità scenica, oppure corpo che declina una partitura fisica in micro-azioni.³¹

Dopo aver sottolineato che in queste proposte teatrali «la parola è assente perché giudicata “oscena”»,³² Mei rileva che in alcuni di questi gruppi (Muta Imago, Città di Ebla) «la scena viene elaborata come un prodotto artigianale azionato dal performer che costruisce e smembra gli elementi mobili secondo una rigorosa partitura di azioni». Si può parlare quindi di «un attore/attrice funzionario che sposta, solleva, innalza gli elementi della plastica scenica (anche l'illuminazione mobile più leggera), non diversamente dai giochi di prestigio realizzati col décor nel cinema fantastico di Meliès».³³

La conclusione del saggio è sintomatica e interessante: «Ciò che caratterizza questa ondata teatrale è sicuramente la sproporzione tra dimensione concettuale, capacità di elaborazione teorico-filosofica della scena e dei suoi contenuti e l'effettiva realizzazione scenica».³⁴

Si parva licet, un po' com'era accaduto giusto un secolo prima nel caso dei pionieri della regia, in particolare per Appia e Craig. E non sembri esagerato o improprio l'accostamento, perché, se le ultime due-tre “ondate” sono state caratterizzate perlopiù – l'ho già sottolineato – dall'orfananza come scelta, in esse il rifiuto dei padri si è spesso associato alla riscoperta dei nonni, degli avi teatrali. In particolare, proprio di Craig e del suo immaginario dinamico-visivo si sono scorte spesso le tracce nelle nostre «iperscene», cominciando da Federico Tiezzi fino a Romeo Castellucci e, appunto, a certi gruppi del nuovo millennio.

In ogni caso, come dicevo all'inizio, questa svolta performativa mi pare aver perso slancio e aver attenuato quella radicalità antiteatrale e antiattoriale che sembrava poter dilagare nel periodo dalla seconda metà degli anni Novanta fino alla metà degli anni Dieci. Un ventennio all'incirca.

Molte formazioni della «terza avanguardia» sono durate poco (Cosmesi, Pathosformel, Santasangre, Codice Ivan, Ortographe); altre hanno imboccato strade diverse e decisamente meno radicali (penso a Muta Imago, oppure a una compagnia leader della generazione precedente come Motus).

Naturalmente ce ne sono alcune che continuano a lavorare nella stessa direzione con grande coerenza e spesso con risultati di qualità (Città di Ebla o gruppo nanou, per non parlare di un fuoriclasse come Romeo Castellucci, di cui mi piace ricordare una coreografia di *Le Sacre du Printemps* senza

³¹ S. Mei, *Gli anni dieci della nuova scena italiana. Un tracciato in dieci punti*, in «Annali Online di Ferrara-Lettere», VII, 2, 2012, pp. 234-236.

³² Ivi, p. 236.

³³ Ivi, p. 237.

³⁴ Ivi, p. 240.

danzatori, proposta nel 2014 e «compiuta esclusivamente da luci e materia»³⁵).

Tuttavia – ribadisco – il fenomeno ha perso la sua spinta propulsiva e non appare più oggi una delle posizioni di punta dell’innovazione, soprattutto in materia d’attore e di recitazione.

A queste novità (che poi sono tali solo parzialmente, come al solito) darò due nomi: neointerprete e non attore.

Il neointerprete

A questo proposito, si sta verificando non da oggi un fenomeno curioso, almeno a prima vista. Il versante del teatro d’arte (di quello ufficiale-commerciale non mette conto nemmeno parlare, ovviamente) che ha mantenuto i rapporti più stretti con la linea novecentesca della centralità dell’attore è proprio quello più tradizionale, cioè quello rimasto ancora legato, nonostante tutto, a un’idea di teatro a matrice testuale, concepito come messa in scena e come rappresentazione; cioè esattamente quel versante contro il quale il nuovo teatro e i registi pedagoghi, almeno i più eretici, non hanno mai smesso di combattere lungo tutto il XX secolo, andando da Mejerchol’d a Grotowski.

E tuttavia, è proprio qui che è emersa e si sta imponendo la figura di quello che potremmo chiamare il *neointerprete*. Con questa denominazione intendo un attore che, pur continuando sostanzialmente a lavorare in termini di personaggio e di situazioni drammatiche, è capace di mettere a frutto le novità trovate dai registi del secolo scorso sia nel modo di stare in scena e di recitare, sia, anteriormente, nel modo di scegliere i testi e di lavorarci sopra, da solo e/o insieme al regista – senza dimenticare neppure le suggestioni della svolta performativa.

Limitandomi al nostro Paese, per dare un’idea di quanto questo fenomeno sia ampio e diversificato al suo interno, citerei almeno: Sandro Lombardi, Claudio Morganti, Ermanna Montanari, Elena Bucci, Laura Curino, Enzo Vetrano, Roberto Latini, Maria Paiato, Francesca Mazza, Daria Deflorian, Monica Piseddu, Anna Della Rosa. È un elenco già lungo ma dovrebbe esserlo ancora di più, includendo anche artisti più giovani, dalle cui parole sono partito.

Uno degli studiosi più precoci e acuti del fenomeno del neo-interprete, e dell’inedito, originale rilancio del personaggio e dell’interpretazione che esso attua, è Gerardo Guccini. In un intervento del 2012 egli invitò a prendere atto di come «diverse modalità attoriali post-novecentesche presentino al proprio interno, con varie funzioni e gradi di incidenza,

³⁵ Ne ha parlato R. Menna nel bel saggio *Pensare la recitazione contemporanea. Il superamento della mimesis nell’occhio dello spettatore*, «Stratagemmi», 2017, p. 88.

l'oggetto espressivo proprio dell'attore interprete: vale a dire il personaggio».³⁶

E aggiunse:

Di qui l'esigenza di riprendere la riflessione sui rapporti fra l'attore e il personaggio, considerando la scena contemporanea con occhi non più esclusivamente novecenteschi. [...] Invece di dare per archiviato il personaggio, gli attori ne rinnovano il senso, portandoci a riflettere sull'emergere temporale - dal corpo e nel corpo - di quell'«entelechia» che, aristotelicamente, è forma e anima della persona. [...] Nell'organismo del personaggio realizzato, la persona è, comunque, quella dell'attore, che gli presta sentimenti, ricordi, sensazioni, dettagli osservati, il proprio corpo e il proprio vissuto, esistendo in un darsi che è l'esatto contrario del principio di finzione. Questo, per definizione, cela o sostituisce la verità, mentre l'attore la moltiplica, rendendo vero il personaggio attraverso l'artigiana concretezza degli apporti che lo fanno esistere.

Per Guccini, la categoria di neointerprete sarebbe in grado di sussumere tutte le varie tipologie attoriali postnovecentesche emerse e fissate da vari studiosi (compreso il sottoscritto): dall'attore narratore all'attore sociale, fino all'attore performer.

Per quanto mi riguarda, invece, non assegnerei un'estensione così vasta a questa nozione, pena, forse, il suo annacquarsi. Ci sono esperienze di teatro performativo che ancora oggi mi sembrano resistere alla reintegrazione del personaggio, e prima ancora di una drammaturgia scritta e di una sua strutturazione coerentemente diegetica, e che quindi andrebbero considerate a parte.

Penso, ad esempio, a tutta un'area che si muove ai confini fra danza e teatro, provenendo in genere dalla prima (da Cristina Rizzo a Francesca Pennini ad Annamaria Ajmone); o all'area fra teatro recitato e teatro cantato, sviluppatasi in gran parte nel solco dell'ultima ricerca grotowskiana al Workcenter di Pontedera (Theatre No Theatre di Thomas Richards, LabPerm di Domenico Castaldo, Laudesi di Raúl Icaza e altri). Penso a Silvia Calderoni (classe 1981), che con *MDLSX* ha quasi inaugurato un filone; penso ad autori attori molto interessanti come Liv Ferracchiati, del 1985 (che ha dichiarato «Non sono un attore, ma per onestà devo dire che sono un performer»), o come Francesco Alberici (1988) e l'ancor più giovane Niccolò Fetta (1996). In tutti questi casi, "neointerprete" mi sembrerebbe improprio. Meglio "performer" *faute de mieux*, oppure, in certi casi, *comedian* o *entertainer* (filoni presidiati da artisti peraltro allergici a classificazioni, come Antonio Rezza o Andrea Cosentino).

³⁶ G. Guccini, *Biographic-Theater. Osservazioni sulle rigenerazioni contemporanee dell'attore interprete*, in *Identità italiana e civiltà globale all'inizio del ventunesimo secolo*, a cura di I. Fried, Budapest, 2012, p. 101.

Lo stesso discorso vale *a fortiori* per l'attore sociale, anche perché in questo caso – come vedremo – occorre prendere in considerazione un altro fenomeno emergente, che è quello del *non attore*, ai confini tra professionismo e nuova amatorialità.

Fra i possibili prototipi del neointerprete (Bene, de Berardinis, Cecchi...) vorrei indicarne uno meno ovvio in Marisa Fabbri, sulla quale disponiamo della monumentale monografia a firma di Claudio Longhi.³⁷ Discutendo della possibilità di «circoscrivere un'identità artistico-attoriale della Fabbri»,³⁸ Longhi così prosegue:

È subito chiaro che nel percorso di questa attrice esistono scarti interpretativi enormi e difficilmente riconducibili ad una autentica unità di "modo". [...] è pressoché impossibile ascrivere l'arte di Marisa ad uno "stile di recitazione" unitario o, giustappunto, riportarne i connotati ad un convenzionale "repertorio" unitario. Sappiamo che l'ampio registro tonale su cui gioca l'interprete è il riflesso di un processo di formazione di pantagruelica voracità, capace [...] di assimilare, in una complessa sedimentazione storica, i linguaggi più disparati: dal tradizionalissimo mestiere d'attore all'antica italiana – con un'attenzione specifica accordata alle declinazioni dell'arte o in chiave vernacola o sui registri da comico-cabarettista – all'introspezione psicologica naturalistica parastanislavskijana, dal militante illuminismo brechtiano alla scatenata e coltissima libertà di approccio alla scena professata da Trionfo, nutrita di speziate salse letterarie come pure di sano amore per la goliardia, dalla "poesia dello straniamento" strehleriana all'antitetico strutturalismo radicale del primo Ronconi di inconfondibile conio linguistico, dai "sistemi ricchi" e tecnologicamente aggiornati delle star del cinema alle tecniche "povere" di un maestro del nuovo teatro come Grotowski.³⁹

Un neointerprete particolarmente interessante è – a mio avviso – Roberto Latini (l'allievo prediletto della grande Perla Peragallo), non soltanto per le non comuni qualità attoriali e registiche ma anche per il sapere pedagogico accumulato in oltre trent'anni di attività formative e arrivato a distillarsi recentemente in un libretto smilzo, dal titolo curioso.⁴⁰ Un punto d'approdo significativo, come vedremo, per chi agli inizi della carriera era sembrato voler imboccare la strada di una performatività radicale al di là del personaggio, del testo, della rappresentazione.

Cominciamo con la questione del *testo*: «il testo contiene già in sé *quasi* tutto. [...] Anche come dirla [la parola] è già dentro il testo. Prima di dire le parole dovremmo provare ad ascoltarle».⁴¹ Conoscendo il carattere marcatamente non-naturalistico delle sue interpretazioni, queste considerazioni danno da pensare. Così come è interessante il suo sarcasmo nei confronti degli attori terrorizzati dal rischio di non essere visti in scena:

³⁷ C. Longhi, *Marisa Fabbri. Lungo viaggio attraverso il teatro di regia*, Firenze, Le Lettere, 2010.

³⁸ Ivi, p. 457.

³⁹ Ivi, pp. 457-458.

⁴⁰ R. Latini, *Caninità del cane. Un manuale per l'attore*, Venezia, Marsilio, 2025.

⁴¹ Ivi, p. 66.

Quei certi attori che sul palco hanno paura di non essere visibili. Ne hanno il terrore. Una ne pensano e cento ne fanno per far notare a tutti i presenti che sono vivi e lottano insieme a noi. La notizia è che, a parte nostra madre, nessuno viene davvero a vedere noi in scena, ma quello che, attraverso noi in scena, può ricostruirsi in platea. A parte nostra madre, nessuno viene a vedere noi. Nessuno paga per vederci. Gli spettatori vogliono vedere lo spettacolo. [...] E lo spettacolo non è quello che facciamo noi sul palco. Lo spettacolo è quello che gli spettatori si portano via dopo gli applausi.⁴²

A parte la chiusa, che richiama Claudio Morganti e prima ancora Leo, con la distinzione fra spettacolo e teatro, a me sembra che in questa esortazione all'invisibilità aleggi soprattutto lo spirito del grande *artifex*, CB, che aveva parlato e cercato di praticare il depensamento, l'oblio di sé, il mettersi fuori scena. E certamente ci leggo anche una chiara, ancorché implicita, critica all'*autofiction* e al *real theatre*, o almeno ai loro eccessi.⁴³ La cosa mi pare confermata dalla diderotiana rivendicazione della finzione:

L'attore è quello attraverso cui il teatro forse può accadere [...]. All'attore non è richiesto di soffrire, di gioire, di spiare i peccati di una vita precedente. *All'attore è chiesto di scomparire, il più possibile.* L'attore è quello che non può andare a teatro a vedere se stesso. L'attore è quello pagato. O almeno quello che dovrebbe esserlo. *L'attore è quello che dovrebbe fare finta, fare finta veramente.*⁴⁴

L'ipotesi del neinterprete, come modalità recitativa diffusa, se non addirittura prevalente, in ampie zone del nuovo teatro postnovecentesco, trova solide conferme nelle analisi che vengono da quell'osservatorio privilegiato sull'attualità teatrale che è da trent'anni ormai il Premio Scenario, dalle cui file sono usciti non pochi dei protagonisti delle ultime due generazioni di attori, autori e registi, compreso da ultimo Pietro Giannini (25 anni), un altro attore autore, recente vincitore del premio Ubu come miglior attore under 35 per il 2025.

Mi riferisco ovviamente a una delle tre indagini annunciate all'inizio: *Scenari del terzo millennio*, a cura di Cristina Valenti, uscito nel 2018. E, più specificamente, al denso contributo della curatrice.⁴⁵

Il saggio si apre con alcune impeccabili considerazioni circa il fatto che la crisi dell'attore interprete va messa in connessione, fra l'altro se non soprattutto, con «la crisi della funzione del personaggio come ruolo di

⁴² Ivi, pp. 38-39.

⁴³ In termini più tradizionali, la stessa idea è proposta da F. Bentivoglio, *Piccolo almanacco dell'attore*, Milano, Baldini+Castoldi, 2025, p. 75: «Mi sembra più esatto dire che l'attore deve scomparire nel personaggio, fidarsi di lui e lasciarlo solo in scena. *L'attore deve sapersi rendere invisibile*». Corsivi miei.

⁴⁴ Ivi, pp. 63-64. Corsivi miei.

⁴⁵ C. Valenti, *Il teatro che rende visibile. Indagine sulla realtà e nuove prospettive del politico nelle generazioni del terzo millennio*, in *Scenari del terzo millennio*, cit., pp. 22-43.

mediazione fra testo e attore», crisi che a sua volta «corrisponde alla crisi attuale dell'individuo come agente del conflitto sociale».⁴⁶

Segue un'osservazione importante riguardante il fatto che è cresciuta rispetto al passato la presenza, fra i partecipanti al Premio, di giovani con un percorso di formazione regolare alle spalle. «È innegabile – scrive Valenti – che un tratto assai significativo della scena del nuovo millennio sia rappresentato dalla presenza di attori di straordinaria competenza, che declinano in senso antiaccademico le professionalità acquisite attraverso percorsi accademici».⁴⁷

In questa declinazione antiaccademica trova posto, con particolare frequenza, il *coro* come «antipersonaggio», cioè quale

reazione e fuoriuscita definitiva dalla categoria del personaggio inteso come entità psicologica e biografica, sia in senso proprio, come voce sincronica, sia come orchestrazione di battute non dialogiche, corrispondenti alla frontalità del rapporto con lo spettatore e non all'interlocazione intrascenica.⁴⁸

Una soluzione che si ritrova negli spettacoli di Emma Dante, Teatro Sotterraneo, Matteo Latino (prematuramente scomparso), Fratelli Dalla Via, Liv Ferracchiati. In questi lavori, e sintomaticamente proprio in quelli «che maggiormente si propongono di indagare la realtà socio-politica contemporanea», invece di affidarsi a dei personaggi, si privilegia «la forma del coro, ovvero la voce collettiva dei segmenti sociali protagonisti (e in genere vittime) dei fenomeni emergenti».⁴⁹

La cosa più interessante, e che ci riporta al tema del neointerprete, è la situazione dialettica che il lavoro di questi artisti permette di evidenziare:

Da una parte troviamo confermate le acquisizioni di lunga durata della performance: la frontalità dell'esposizione del testo (che assume spesso dimensione corale) corrispondente alla centralità assegnata all'asse spettatore-scena (e quindi alla rottura dell'involucro drammatico), il superamento della funzione del personaggio [...] l'impianto non dialogico [...] Dall'altra parte assistiamo al coniugarsi di tali elementi con altre due tendenze che ci paiono sempre più sviluppate: l'attenzione all'attore (con una recuperata centralità della drammaturgia recitativa, seppur ritrovata "oltre" la performance, non elaborata cioè in rapporto al personaggio ma a una più complessa orchestrazione) e la tendenza a quella che abbiamo già definito come una nuova organizzazione narrativa della materia teatrale che [...] è ben lungi dal voler riproporre o restaurare stilemi novecenteschi.⁵⁰

⁴⁶ Ivi, p. 25.

⁴⁷ Ivi, pp. 26-27.

⁴⁸ Ivi, p. 26.

⁴⁹ Ivi.

⁵⁰ Ivi, pp. 26-27.

La studiosa propone di parlare a questo proposito di «contronarrazione», la quale prenderebbe le distanze tanto dall'antinarrazione performativa quanto dalla narrazione canonica:

Assai diversi da loro, tutti gli spettacoli citati [che arrivano fino al 2017] sono portatori di contronarrazioni che affidano la materia indagata non agli ambiti più o meno consolidati del teatro di narrazione, di informazione o di reportage, ma piuttosto a più complesse indagini sul linguaggio che corrispondono al punto di vista spiazzato e spiazzante dei giovani artisti. [...] *Non è la realtà a rappresentarsi sulla scena, ma è la rappresentazione a costruire una realtà altra.*⁵¹

Considerazione, quest'ultima, che sembra una risposta anticipata al già citato manifesto di Milo Rau.

A conferma, nello stesso volume, indagando le drammaturgie di Babilonia Teatri, Angela Dematté, Terry Paternoster, Marta Cuscunà e altri, Viviana Santoro esordisce così: «La drammaturgia contemporanea offerta dall'osservatorio di Scenario mette in luce un aspetto: *il personaggio non è sparito*. Perfino nella più insospettabile delle compagnie, Babilonia Teatri, esso si riaffaccia sulla scena a movimentare la storia raccontata [il riferimento è a *David è morto*]». ⁵²

La conclusione di Santoro è affidata a Hans-Thies Lehmann, che, nel corso di un seminario tenuto all'Università di Bologna, nel 2009, dichiarava:

Ritengo molto improbabile, in futuro, un ritorno pedissequo al teatro della tradizione e al drammatico, quello che posso immaginare è piuttosto un *teatro post-post-drammatico* dove, chissà con quali forme adesso impossibili da prevedere, troveranno espressione le storie, i contenuti, i testi.⁵³

Il non attore

Accanto alla figura del neointerprete, da anni e sempre di più, sta prendendo piede un'altra figura, il «non attore», il quale obbliga a un discorso specifico che in questa sede si potrà soltanto accennare.

E ciò non perché gran parte delle cose dette fin qui sulle modalità drammaturgiche, registiche e recitative postnovecentesche non riguardi anche i teatri del non attore. Penso, in particolare, alle articolate opzioni contronarrative, di cui si è appena detto, e ancor più al bisogno di realtà e all'urgenza biografica; ma perché in questo caso dobbiamo fare i conti innanzitutto con le irriducibili peculiarità umane della persona, le sue difficoltà e le sue risorse (che quasi sempre coincidono).

⁵¹ Ivi, p. 43.

⁵² V. Santoro, *Tra il post-dramma e i suoi esiti: costellazioni del nuovo con e dopo Scenario*, in *Scenari del terzo millennio. L'osservatorio del Premio Scenario sul giovane teatro*, cit., p. 47. Corsivi miei.

⁵³ *Un incontro con Hans-Thies Lehmann*, in «Prove di Drammaturgia», XVI, 1, giugno 2010, p. 9. Corsivi miei.

I teatri del non attore tirano inoltre in ballo un tema rimasto finora sottotraccia ma che pure riguarda gran parte della scena postnovocentesca, in specie quella più giovane. Parlo della amatorialità, e più esattamente di una *nuova amatorialità*, di cui giusto vent'anni fa Ferdinando Taviani delineò i contorni in maniera magistrale.⁵⁴

È a partire dagli anni Settanta del secolo scorso che la distinzione professionisti/non professionisti si appanna, grazie all'avvento di varie forme di un *nuovo professionismo teatrale*, che di fatto includono spesso molti di coloro che un tempo si sarebbero detti "dilettanti": da quella che si chiamò animazione teatrale al parateatro grotowskiano, al teatro di gruppo.

Anche grazie allo scossone sessantottesco, la figura dell'attore professionista viene sottoposta a una profonda revisione: dal vecchio professionismo si va verso un nuovo professionismo, che è tale non soltanto dal punto di vista tecnico-espressivo ma anche e soprattutto da quello socio-antropologico.

L'attore neo-professionista molto spesso non vive del proprio lavoro (quindi non è un professionista nel senso tradizionale del termine) anche se lo fa ad un alto (talvolta altissimo) livello di competenza e rigore, da vero artigiano-artista professionista.

Tuttavia, per identificare oggi l'attore non professionista, di cui parla ad esempio Milo Rau nel suo manifesto, dobbiamo cercare in un'altra direzione, e ricostruire una *diversa genealogia*, la quale potrebbe avere per antenati i dilettanti operai del teatro agit-prop degli anni Venti-Trenta ma anche i ragazzi con cui Jacques Copeau lavorò nel secondo decennio del Novecento per gettare le basi della mitica Scuola del Vieux Colombier (1920-1924).

Genealogia del non attore. Scegliendo fra i tanti esempi possibili, ne indico alcuni per il loro valore pionieristico e emblematico:

1. I ragazzi e gli adulti coinvolti da Giuliano Scabia nelle sue esperienze di animazione teatrale, che lui però ha sempre preferito chiamare «teatro a partecipazione», a partire dal 1971; esperienze fra le quali spicca quella condotta fra 1972 e 1973 nel manicomio di Trieste, diretto da Franco Basaglia, e raccontata magnificamente dallo stesso Scabia nel libro *Marco Cavallo*.⁵⁵
2. I due giovani disabili (uno sordomuto: Raymond Andrews; l'altro cerebroleso: Christopher Knowles) con cui lavorò Robert Wilson fra gli anni Sessanta e Settanta negli Stati Uniti (in realtà con il secondo molto più a lungo), dando vita insieme a loro a straordinari esperimenti di teatro visuale e sonoro, che stanno alla base dei suoi celebri spettacoli.
3. Gli spettatori coinvolti dal Living Theatre nei suoi eventi (talvolta chiamati *free theatre*) basati sull'improvvisazione e la partecipazione. Fra l'altro, Judith Malina e Julian Beck furono fra i primi, assieme a Scabia, a

⁵⁴ F. Taviani, *Amatorialità. Riflessioni a partire dal "Dilemma" di Osanai Kaoru: teatro eurasiatico, teatrologia comparata e l'emisfero amatoriale*, in «Teatro e Storia», 26, 2005, pp. 263-335.

⁵⁵ Torino, Einaudi, 1976.

portare il teatro ovunque, ospedali psichiatrici e carceri compresi.

4. I partecipanti al Teatro dell'Oppresso del regista brasiliano Augusto Boal, uno dei pionieri, a partire dagli anni Sessanta, dell'attuale teatro partecipativo.
5. Gli «attori geopolitici» di Leo de Berardinis e Perla Peragallo a Marigliano (Napoli), fra 1970 e il 1978: operai e proletari campani disoccupati, predisposti al teatro – secondo Leo – dalle radici napoletane, la collocazione sociale e l'impegno politico.

In tempi più recenti, la fenomenologia dell'attore non professionista, o meglio del non attore, ha proposto *due tipi fondamentali*: l'attore sociale e l'attore testimone.

L'attore sociale. Chiamo così l'emarginato, il disabile fisico e/o psichico, il carcerato, il migrante, coinvolti e portati in scena da professionisti in progetti attivi da tempo nell'ambito del teatro delle diversità:

- gli attori della Compagnia Pippo Delbono, dal 1996 in avanti, fra cui l'iconico Bobò (al secolo Vincenzo Cannavacciuolo), scomparso a ottantadue anni nel febbraio 2019;
- gli attori detenuti della Compagnia della Fortezza fondata e diretta da Armando Punzo a Volterra da oltre trent'anni;
- Barbara Voghera, affetta da sindrome di Down e attrice feticcio del Teatro Lenz di Parma, da me ammirata, fra l'altro, in un *Hamlet* solistico;
- gli attori con disabilità psichiche insieme ai quali Antonio Viganò da anni crea spettacoli di una verità e una bellezza commoventi (come *Otello Circus*, 2019).

Negli ultimi anni, invece di continuare a insistere soprattutto (e con una certa condiscendenza) sul valore terapeutico e riabilitativo di questo tipo di esperienze, si sta finalmente puntando a valorizzare la loro indiscutibile ancorché anomala efficacia artistica, come esempi di una forza e di una bellezza sceniche diverse, che turbano e affascinano. Come ha scritto Fabrizio Fiaschini, per capire «come la malattia riusi il teatro»,

è utile concentrarsi su ciò che più di ogni altra cosa colpisce negli spettacoli che nascono dal cortocircuito innescato dalla malattia: la qualità e la presenza scenica degli attori, la verità penetrante e imprevedibile dei loro gesti, delle loro partiture fisiche. Una folgorazione che scuote lo spettatore e lo destabilizza dai canoni ordinari della visione e del senso artistico comune, disponendolo in una nuova cornice ermeneutica, in un nuovo perimetro emotivo, sciolto da giudizi estetici e da giustificazioni etiche. Una condizione percettiva per cui le parole tradizionali dell'arte sembrano non bastare più. Quasi sempre riduttivo o banalmente retorico risulta infatti il lessico teatrale della critica, quando tenta di definire la bellezza di questo tipo di spettacoli, e soprattutto l'intensità del comportamento scenico dei suoi attori non progettati: l'eccentrica naturalezza del loro disequilibrio, la spiazzante distonia dei loro movimenti scomposti, la costante aritmia delle loro azioni incompiute, quasi sospese e interrotte, sostenute da un'energia che s'innerva nella vulnerabilità dei corpi per vie eterodosse, non canoniche, alternative al concetto stesso di recitazione e

irriducibili al professionismo. Una sapienza del gesto che nessuna abilità attorale, nessuna poetica e nessun metodo sono capaci di riassumere e di proporre.⁵⁶

È ancora a Cristina Valenti che dobbiamo una recente ricognizione storica complessiva del fenomeno del non attore. Dopo aver reso conto degli antefatti novecenteschi, l'autrice scrive:

Gli anni Novanta del secolo scorso hanno segnato una svolta da questo punto di vista. Il non attore, ovvero l'attore estraneo alla scena professionale, in molti casi anche escluso dalla scena sociale o ai margini di essa, da oggetto d'indagine o risorsa generativa diventa soggetto attivo di un teatro che, anziché proiettarsi nell'altro da sé, lo include nella scena. [...] Nel moltiplicarsi delle esperienze, attori e non attori convivono in compagnie allargate, integrate, meticciate, dando vita a spettacoli che irrompono sulla scena con la potenza della rivelazione.⁵⁷

In una nota, Valenti chiarisce oggetto e metodo della sua indagine. Si occupa di quei registi che hanno sviluppato «una ricerca sull'attore non professionista di segno teatrale, scevra da intenti direttamente terapeutici e da approcci paternalistici, per traghettare il non attore verso un nuovo statuto di attorialità, sul piano della piena riconoscibilità artistica e professionale».⁵⁸

Ed è in primo luogo ad Armando Punzo, a Pippo Delbono e ai loro performer che fa riferimento, com'è comprensibile. Ad esempio, a proposito della fisicità particolare e potente del non attore, scrive:

Ed è proprio la centralità accordata al corpo, e quindi alla persona dell'attore, che contribuisce a scardinare il luogo comune dell'attore-mediatore. [...] Tutt'altro che strumento di mediazione o mero veicolo di tecniche, il non attore non rappresenta (un testo, un personaggio) ma crea una diversa condizione della sua presenza in scena. [...] «Non solo personaggio», spiega ancora il regista [Punzo], come se la sfera intima, personale, legata alla storia di vita dell'attore non arretrasse sulla scena, ma si mantenesse visibile e si manifestasse oltre e dentro la dimensione rappresentativa.⁵⁹

⁵⁶ F. Fiaschini, *Fuori posto: Il movimento indisciplinato del teatro fra arte, politica e società*, in AA.VV., *La malattia che cura il teatro. Esperienza e teoria nel rapporto tra scena e società*, a cura di A. Porcheddu e C. Carponi, Roma, Dino Audino, 2020, pp. 50-51. Dello stesso autore si veda anche il successivo *Teatro sociale: gesto e spazio di gioco*, in *Controcampi. Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale (Per-formare il sociale, Tomo I)*, a cura di F. Fiaschini, Roma, Bulzoni, 2022, pp. 43-63.

⁵⁷ C. Valenti, *Fondamenti del non attore*, in *Controcampi. Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale*, cit., p. 68.

⁵⁸ Ivi, p. 70.

⁵⁹ Ivi, pp. 72-73.

E sempre pensando agli attori di Delbono (a cominciare dallo straordinario Bobò)⁶⁰ o a quelli di Antonio Viganò, la studiosa riflette su di un apparente paradosso, e cioè sulla facilità, la naturalezza con la quale il non attore sembra arrivare a quella meta dell'*azione credibile*, tanto difficile quanto agognata per i maestri del Novecento:

Il segreto della credibilità dell'attore, quella condizione cercata e indagata fin dagli esordi della regia novecentesca, attraverso un lavoro sistematico di ricerca basato su studi ed esercizi, sembra realizzarsi paradossalmente proprio nel gesto del non attore, nella naturalezza che gli consente di produrre un'azione necessaria, quand'anche non del tutto leggibile o solo parzialmente esplicabile.⁶¹

E, su questa strada, si può arrivare a prospettare, almeno per le esperienze che vantano una maggiore continuità e solidità, la possibilità di parlare non più di non attore ma di attore nuovo e di nuova professionalità.

Gli esempi più immediati anche in questo caso non possono non riguardare *in primis* la Compagnia Pippo Delbono e la Compagnia della Fortezza di Punzo, già citati più volte, ma anche Il Teatro La Ribalta di Antonio Viganò a Bolzano, la compagnia Lenz di Parma, Il Teatro dei Venti di Stefano Tè a Modena e, a Bologna, la compagnia Arte e Salute, diretta da Nanni Garella, la Compagnia Gli Amici di Luca, con cui si sono avvicinati vari registi, e la Compagnia del Pratello, diretta da Paolo Billi.⁶²

Tuttavia, nella sua trattazione Cristina Valenti tralascia completamente (e, immagino, scientemente) l'altra fondamentale tipologia di non attore affermatasi negli ultimi due-tre decenni. Mi riferisco all'*attore testimone*, la cui irruzione sulla scena pone implicazioni ancora più immediate sul piano della proposta civile e politica e spinge a ripensare in termini nuovi il teatro documentario.

L'attore testimone. Si tratta di un non professionista che va in scena (di solito accanto ad attori professionisti e sotto la guida di registi di professione) a interpretare se stesso e a raccontare la storia reale, piccola o grande, quasi sempre di violenza, sopraffazione o ingiustizia, di cui è stato protagonista, vittima o testimone appunto. Il Teatr.doc di Mosca e il Verbatim Theatre anglosassone sono esempi ormai storici. Fra i casi più noti e importanti oggi:

⁶⁰ Fra i tanti commenti ammirati sul performer straordinario che è stato V. Cannavacciuolo, in arte Bobò, scelgo quello di Franco Ruffini per la sua particolare pertinenza ai fini del mio discorso: «Anche se in scena fa delle cose quando e come gli è stato detto di fare, lui non recita: semplicemente "c'è" in quelle cose che fa, ovvero "è" quelle cose che fa. Se è teatro, non è quello normalmente detto. È il teatro di cui abbiamo nostalgia come esseri umani, ben oltre che come spettatori. *Non vita simulata, ma vita potenziata*. Si recita tanto nella vita ordinaria, che in teatro l'obbligo primo è non recitare. Con le parole di Grotowski, è il senso ultimo dell'ultima lezione di Bobò» (*Bobò: lezioni, non solo emozioni. Lettera*, in «Teatro e Storia», 40, 2019, p. 387 [corsivi miei]).

⁶¹ C. Valenti, *Fondamenti del non attore*, cit., p. 76.

⁶² Ivi, pp. 79-80.

- i non attori di Milo Rau, che nei suoi spettacoli «riattiva» creativamente episodi della storia europea o mondiale recente: dagli eccidi in Rwanda o in Congo al processo moscovita contro le attiviste Pussy Riot, al processo farsa contro coniugi Ceaușescu in Romania, etc.;
- i non attori di Lola Arias, regista e attrice argentina, ormai di casa in Europa e vera e propria capofila dell'operazione artistica che viene chiamata *re-enacting life*, la quale in *Atlas des Kommunismus* (2016) ha ricostruito la storia della DDR dal dopoguerra a oggi, portando in scena donne di diverse generazioni che l'hanno vissuta in momenti, ruoli e a livelli diversi. Molto significativo risulta anche un altro suo lavoro dello stesso anno, *Minefields*, in cui la Arias ha riunito in scena sei veterani della guerra delle Falkland/Malvinas (1982), tre inglesi e tre argentini, per raccontare quel conflitto dimenticato, che tuttavia rappresenta una ferita ancora aperta nella memoria collettiva del Paese sudamericano;
- i non attori del gruppo tedesco Rimini Protokoll e del loro regista Stefan Kaegi, che ad esempio in *Granma* (da me visto all'Arena del Sole di Bologna nell'aprile 2019) ha raccontato la rivoluzione cubana e il suo "tradimento", con le voci e i corpi di persone di diverse generazioni (ma appartenenti a pochi gruppi familiari) che l'hanno combattuta, difesa, subita, criticata, superata.

In Italia il capofila di questo teatro del testimone è ormai diventato il gruppo bolognese Kepler-452, guidato da Enrico Baraldi e Nicola Borghesi, registi e drammaturghi (il secondo è anche attore). I loro spettacoli si avvalgono spesso di non professionisti presi dalla realtà, per farne i protagonisti di inchieste (sull'amore, ad esempio, nei *Comizi d'amore*, dal 2017), oppure per calarli dentro la finzione drammatica, come ne *Il Giardino dei ciliegi. Trent'anni di felicità in comodato d'uso* (2018), dove al posto di Ljuba e Gaiev c'era una coppia di anziani sfrattati a Bologna dalla loro precaria abitazione dopo trent'anni e costretti a una ancor più precaria esistenza di senz'altro. In *F. Perdere le cose* (2019), la vicenda dolorosa di un migrante clandestino, in perenne ricerca del permesso di soggiorno, raccontata da due attori, culminava con la sua (attesa e sempre mancata) epifania finale, da contrattare inutilmente ogni volta con la locale Questura.

Del 2022 è *Il Capitale. Un libro che non abbiamo ancora letto*, in cui il capolavoro di Marx veniva "raccontato" attraverso la presenza, le storie e le testimonianze di un gruppo di operai della GKN di Firenze, un'azienda i cui dipendenti sono stati licenziati in blocco con una semplice e-mail nel luglio del 2019.

Nella primavera dello scorso anno ha debuttato un nuovo lavoro (*A place of Safety. Un viaggio nel Mediterraneo centrale*), che adesso è in tournée per la seconda stagione e ha ricevuto il Premio Ubu 2025 come Miglior Spettacolo di Teatro. Si tratta – come scrivono gli autori – del risultato teatrale di un'inchiesta su «uno dei fenomeni più drammatici degli ultimi anni: la tratta

migratoria più letale al mondo, un grande rimosso collettivo della civiltà europea».

L'inchiesta ha compreso, fra l'altro, la permanenza di Baraldi e Borghesi a bordo della nave Sea-Watch 5, in missione nel Mediterraneo, per quasi cinque settimane, durante le quali l'equipaggio ha soccorso e sbarcato in un «posto sicuro» (La Spezia) 156 persone, e l'incontro con operatori umanitari di Sea-Watch e di Life Support, la nave di Emergency. Questi operatori sono diventati, insieme allo stesso Borghesi, i protagonisti dello spettacolo, dove "recitano" se stessi in una drammaturgia che rielabora le testimonianze raccolte, riguardanti dieci anni di soccorso nel Mediterraneo, componendole nel racconto delle tappe di un'unica missione.

Naturalmente il testimone è stato ed è importante in molte altre forme di teatro documentario o di teatro di narrazione, in quanto fonte e fornitore di testimonianze alle quali attingono gli attori di professione, e prima ancora i drammaturghi e i registi, per produrre lo spettacolo.

Non a caso, Ascanio Celestini si è appunto definito, in occasione di *Fabbrica* (2003), «testimone di testimonianze».⁶³

Come ha ricordato Guccini, in questi casi però «solo raramente il testimone reale accede alla scena, in compenso dietro le narrazioni teatrali ci sono quasi sempre schiere di testimoni reali dai quali il narratore scenico trae aneddoti, storie, tematiche, caratteri».⁶⁴ È lo stesso studioso a notare come l'arrivo in scena del testimone reale ponga ai teatranti almeno altrettanti problemi a fronte dei vantaggi, reali o illusori, che offre parlando «dell'incorreggibile incompatibilità fra testimonianza reale e azione scenica»,⁶⁵ alla quale occorre ovviare con un accorto lavoro drammaturgico, registico e attoriale. Come quello che è sotteso agli spettacoli di Baraldi e Borghesi per Kepler-452.

Sul lavoro di elaborazione drammaturgica e registica delle testimonianze (affidate in scena agli stessi testimoni, cioè a non attori), si sofferma opportunamente Erica Magris, fra le maggiori specialiste attuali di teatro documentario:

La loro presenza in scena è l'effetto di ritorno dell'esercizio di spostamento che gli artisti avviano con la pratica dell'inchiesta immersiva: se inizialmente sono i teatranti a muoversi verso altri contesti sociali, in seguito sono le persone incontrate lungo quel percorso a entrare a teatro, accettando di misurarsi con logiche, relazioni e pratiche di lavoro che non appartengono al loro orizzonte abituale. [...]

In un secondo momento, gli artisti operano la selezione dei materiali e fissano le testimonianze attraverso un processo di scrittura scenica in cui la drammaturgia si costruisce progressivamente intorno alla personalità e sensibilità delle persone coinvolte. Cosa significa essere in scena? Come ci si

⁶³ G. Guccini, *Il testimone reale a teatro*, in *Fonti orali e teatro*, a cura di D. Orecchia e L. Cavaglieri, in «Arti della Performance: orizzonti e culture», 8, 2018, p. 184.

⁶⁴ Ivi, p. 185.

⁶⁵ Ivi, p. 187.

rivolge al pubblico? Cos'è la presenza? A ogni creazione, a ogni incontro, queste domande fondamentali si impongono nella pratica delle prove.⁶⁶

In ogni caso, sarebbe fuorviante pensare il teatro del testimone come un teatro che, per il solo fatto di usare non professionisti legati direttamente alle vicende di cui si parla, possa acquisire *ipso facto* uno statuto speciale di maggiore verità e autenticità.

Del resto, è ancora Guccini a osservarlo: «anche il testimone reale, nel ripetere di rappresentazione in rappresentazione la storia del suo vissuto, si converte in performer epico».⁶⁷

E non è detto che non siano possibili altre soluzioni, almeno altrettanto efficaci, come quelle sperimentate dal moscovita Teatr.doc, con i testimoni reali (nel caso, familiari di prigionieri politici) a fare da spettatori degli attori professionisti che, sul palco, propongono le loro storie e le loro parole.⁶⁸

Abstract

From the 1960s onwards, the figure of the theatre actor underwent a profound transformation, disrupting a long-standing unity that had, by and large, withstood the upheavals of the historical avant-gardes and the first major phase of theatrical reform. This rupture generated an unprecedented diversification of acting practices, extending beyond the canonical tripartite division into institutional theatre, the neo-avant-garde, and the third theatre.

The apparent restoration of the 1980s did not, in fact, alter this condition; rather than producing the *reductio ad unum* anticipated by many, it rearticulated and revitalised pluralism on partly new foundations, commensurate with the ongoing postdramatic and performative turn.

For several years, I have sought to navigate the complex and diffuse landscape of post-twentieth-century acting practices, distinguishing between expressive typologies and modes of production. In this renewed enquiry, after examining a number of key concepts (reality, presence, performance), I identify the most significant phenomena – not solely from an artistic standpoint – in the figure of the neo-performer, on the one hand, and in that of the non-actor, on the other; the latter is, in turn, differentiated into the social actor and the witness actor.

Autore

Marco De Marinis, già professore ordinario di Discipline teatrali nell'Università di Bologna, dal 2004 al 2017 vi ha diretto il Centro Teatrale "La Soffitta". Nel 1999 ha fondato la rivista "Culture Teatrali", giunta ora al numero 33. Ha insegnato in numerose università straniere ed è stato membro dell'équipe scientifica dell'ISTA, International School of Theatre Anthropology, diretta da Eugenio Barba. Attualmente cura un blog di cultura teatrale per Il Fatto Quotidiano online. Fra gli ultimi lavori pubblicati: *Etienne Decroux and His Theatre Laboratory*, Icarus/Routledge, 2015; *Ripensare il Novecento teatrale. Paesaggi e spaesamenti*, Bulzoni, 2018; *Per una politica della performance*, Editoria & Spettacolo, 2020; *Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, Editoria & Spettacolo, 2023; *Regia eretica. Il Novecento teatrale e i suoi doppi*, La Casa Usher, 2025.

⁶⁶ E. Magris, *I teatri documentari dentro e fuori la scena: dei "porti sicuri" per cambiare il mondo?*, in Kepler-452, *A Place of Safety. Viaggio nel Mediterraneo centrale. Testo, contesto e materiali di lavoro di un incontro con il Search and Rescue*, a cura di L. Donati, Luca Sossella Editore, 2025, pp. 168-169.

⁶⁷ G. Guccini, *Il testimone reale a teatro*, cit., p. 187.

⁶⁸ Ivi, p. 189.

Renzo Guardenti

Professionalismo teatrale e storiografia. Sulla Commedia dell'Arte e oltre

Linee di tendenza

Nell'ormai lontano 1988, Thomas Francis Heck, musicologo dell'Ohio State University, dette alle stampe presso Garland Publishing un corposo volume intitolato *Commedia dell'Arte. A Guide to the Primary and Secondary Literature*,¹ esito di un progetto di ricerca condotto in gran parte nelle principali biblioteche italiane.

All'epoca della pubblicazione vi fu chi mise pesantemente in discussione il volume, ritenendo che Heck avesse compilato la bibliografia prendendo in considerazione solo quei contributi nel cui titolo compariva il termine Commedia dell'Arte. Osservazione assai speciosa e palesemente falsa, originata probabilmente dal fatto che chi l'aveva formulata aveva rilevato che le occorrenze che lo riguardavano erano in numero inferiore a quelle di altri. Prescindendo dai veleni accademici di allora, la bibliografia stilata da Heck rivela ancora oggi tutta la sua validità, specialmente se guardata secondo una prospettiva che, a contrasto, tiene conto del momento storico in cui è stata pubblicata e dei successivi sviluppi della storiografia.

Il dato quantitativo è decisamente rilevante: i quasi mille lemmi rubricati rendono conto di una straordinaria fortuna storiografica, e non fosse altro che per aver riunito questo imponente corpus bibliografico il volume di Heck è senza alcun dubbio da ritenersi meritorio. Ma poi, un ulteriore motivo di attenzione lo si trova nella sua strutturazione, organizzata in undici sezioni che nella visione del musicologo americano corrispondono ad altrettante aree tematiche in cui collocare le fonti e gli studi. Partendo da strumenti di carattere generale quali enciclopedie e storie del teatro, la mappatura bibliografica si dispone in sezioni dedicate alle raccolte di scenari e alla relativa letteratura critica; agli studi sulla Commedia dell'Arte in Italia e all'estero nelle varie declinazioni nazionali; agli attori, alle compagnie e alla loro eredità anche in termini di sedimentazione documentaria; ai personaggi e alle maschere affrontati nelle loro singole specificità; all'improvvisazione e al ruolo della maschera; alla danza e alla musica nei loro rapporti con la Commedia dell'Arte; alla riscoperta della forma spettacolare nelle pratiche

¹ T. F. Heck, *Commedia dell'Arte. A Guide to the Primary and Secondary Literature*, New York-London, Garland Publishing, 1988.

performative del XIX e XX secolo; all'iconografia della Commedia dell'Arte presentata attraverso repertori e cataloghi di mostre, saggi specialistici, raccolte di immagini; al rapporto tra Commedia dell'Arte e letteratura. Il volume si conclude con un'appendice che raccoglie i titoli di oltre ottocento scenari, un elenco in ordine alfabetico della bibliografia con un puntuale rinvio alla sezione in cui ciascun lemma è citato, un indice generale dei nomi, dei luoghi e degli argomenti notevoli.

Non possiamo ovviamente dilungarci sulle ulteriori articolazioni di cui si compongono le rispettive sezioni, ma giova ricordare, elemento di non poco conto, che l'impianto complessivo del volume è quello di una bibliografia ragionata, essendo infatti ogni lemma corredato di un'annotazione critica che ne ripercorre più o meno sinteticamente i temi affrontati e la struttura. Quest'ultimo fattore è sicuramente un valore aggiunto dell'intera operazione condotta da Thomas Heck, un lavoro enorme, di indubbia e attuale utilità, cui va il merito di aver cercato di organizzare in insiemi organici una materia che fino a quel momento non aveva trovato la men che minima sistemazione complessiva. Certo, se lo consideriamo alla luce dell'evoluzione degli studi e del raffinamento delle metodologie di indagine, il volume appare non certo immune da pecche, luoghi comuni, sfrangiature, sovrapposizioni, omissioni. Significative a questo proposito da un lato l'adesione a una vulgata teatrale che spesso acriticamente individua nelle maschere e nell'improvvisazione gli elementi costitutivi della forma scenica, dall'altro la mancanza di una categorizzazione che riconduca esplicitamente e in termini complessivi il teatro dell'Arte allo statuto del professionismo teatrale, unitamente alla disposizione paratattica delle sezioni di cui si compone il volume. O ancora mal si giustificano la collocazione, in una stessa categoria, di oggetti tra loro non assimilabili per funzione e cronologia, come nel caso delle raccolte di stampe sei e settecentesche inserite nella medesima sottosezione insieme a saggi storici caratterizzati da ricchi apparati iconografici,² oppure, nella sezione dedicata a Commedia dell'Arte e letteratura, racconti, romanzi, testi poetici affiancati a contributi di carattere critico senza una particolare distinzione tra fonti e studi.³ E tuttavia, è anche grazie a questi aspetti non perfettamente rispondenti alla sensibilità metodologica di oggi che il volume rivela in modo efficace la complessità di un oggetto di ricerca che si pone al centro di una rete infinita di relazioni e contaminazioni e che, visto alla luce

² Cfr. Ivi, pp. 318-326. Riporto a titolo di esempio i casi della raccolta *Le Théâtre-Italien. Livre de scènes comiques inventées par Gillot*, Paris, Huquier, s.d. [ma 1700 c.] e di C. Molinari, *La Commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori, 1985, entrambi rubricati della sottosezione *Xm Collected illustrations of CdA masques* senza tener conto delle loro differenti funzioni editoriali né della cronologia della loro pubblicazione.

³ Cfr. Ivi, pp. 328-331. Singolare, tra le altre, nella sezione *XI- Literature and the CdA*, la compresenza di romanzi come *Le Capitaine Fracasse* di Théophile Gautier e di saggi come quello di R. Storey, *Pierrot. A critical history of a mask*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

degli esiti storiografici successivi, deborda fisiologicamente dai confini in cui quella stessa categorizzazione sembra confinarlo.

Mi è parso opportuno iniziare dalla bibliografia di Heck perché essa si colloca quasi alla fine di quello che può essere considerato come il periodo aureo degli studi sulla Commedia dell'Arte, circa trent'anni in cui essa è stata oggetto di una rinnovata attenzione all'origine di quelli che possiamo definire come gli studi fondativi della moderna storiografia dedicata a questo fenomeno e che, nel corso del tempo, hanno avuto una funzione modellizzante anche al di fuori dei nostri confini nazionali.

L'arco cronologico in questione va dal 1969 alla fine degli anni Novanta. Giusto per limitarsi ai contributi di maggior rilievo, in questi anni compaiono *La Commedia dell'Arte nel Seicento. «Industria» e «arte giocosa» della civiltà barocca*⁴ e *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra* di Roberto Tessari;⁵ *Il Segreto della Commedia dell'Arte* di Ferdinando Taviani e Mirella Schino⁶ e ancora di Taviani *Un vivo contrasto. Seminario su attori e attrici della Commedia dell'Arte*;⁷ *La Commedia dell'Arte* di Cesare Molinari;⁸ *Attori mercanti corsari* di Siro Ferrone,⁹ e si registra anche un forte interesse nei confronti degli attori italiani attivi a Parigi nella seconda metà del Seicento.¹⁰ In questo stesso periodo viene dato ampio spazio alla pubblicazione di commedie, raccolte di scenari, testi a vario titolo riconducibili alla Commedia dell'Arte,¹¹ nonché

⁴ R. Tessari, *La Commedia dell'Arte nel Seicento. «Industria» e «arte giocosa» della civiltà barocca*, Firenze, Olschki, 1969.

⁵ R. Tessari, *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 1989.

⁶ F. Taviani, M. Schino, *Il Segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, la Casa Usher, 1982.

⁷ F. Taviani, *Un vivo contrasto: seminario su attori e attrici della Commedia dell'Arte*, in «Teatro e Storia», a. I, n. 1, ottobre 1986, pp. 25-75.

⁸ C. Molinari, *La Commedia dell'Arte*, cit.

⁹ S. Ferrone, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993.

¹⁰ R. Guardenti, *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni, 1990, 2 voll.; D. Gambelli, *Arlecchino a Parigi. I. Dall'inferno alla corte del Re Sole*, Roma, Bulzoni, 1993. Si segnala, in quegli stessi anni, anche V. Scott, *The Commedia dell'Arte in Paris*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1990.

¹¹ Si vedano in particolare *Il «Théâtre Italien» di Gherardi. Otto commedie di Fatouville, Regnard e Dufresny* presentate da M. Spaziani, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966; S. Spada, *Domenico Biancolelli ou l'art d'improviser. Textes, Documents, Introduction, Notes*, Naples, Institut Universitaire Oriental, 1969; F. Taviani, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969; *La commedia dell'arte vue à travers le zibaldone de Perouse, étude suivie d'une choix de scenari de Placido Adriani, édités et traduits par S. Thérault*, Paris, CNRS, 1975; F. Scala, *Il teatro delle Favole rappresentative, ovvero la ricreatione comica, boscareccia e tragica, divisa in cinquanta giornate*, a cura di F. Marotti, Milano, Il Polifilo, 1976, 2 voll. (edizione originale: Venezia, Pulciani, 1611); L. Mariti, *Commedia ridicolosa: comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento. Storia e testi*, Roma, Bulzoni, 1978; *Commedie dei comici dell'arte*, a cura di L. Falavolti, Torino, Utet, 1982; P. M. Cecchini, *Le Commedie. Un commediante e il suo mestiere*, testo, introduzione e note di C. Molinari, Ferrara, Bovolenta, 1983; *Commedie dell'Arte*, a cura di S. Ferrone, Milano, Mursia, 1985, 2 voll.; *Commedie dell'arte*, a cura di S. Ferrone, Milano, Mursia, 1986; F. Andreini, *Le Bravoure del Capitano Spavento*, a cura di R. Tessari, Pisa,

importanti raccolte documentarie dedicate agli epistolari dei comici.¹² In questi contributi si sono concretizzate alcune tra le più feconde linee di indirizzo metodologico di una storia dello spettacolo in divenire e che hanno contribuito a definire e perimetrare l'oggetto di studio, inquadrandolo da angolazioni differenti. Una materia sovrabbondante, frutto di prospettive ermeneutiche complesse, e che qui non si possono rievocare se non per mezzo di forti semplificazioni. Studi come quello di Molinari, che abbraccia il fenomeno secondo un'ottica generalista in tutta la sua parabola storica, privilegiando al contempo la messa in evidenza degli stretti rapporti tra le strutture della compagnia comica e quelle della drammaturgia, con una particolare attenzione alla dimensione performativa della forma spettacolare, anche alla luce di una folta documentazione figurativa. O ancora Ferdinando Taviani, che nel *Segreto* affronta la Commedia dell'Arte attraverso un percorso *à rebours* finalizzato alla decostruzione di quel mito della forma spettacolare che ha visto la sua origine nella Parigi del Settecento e che è arrivato fino ai nostri giorni esercitando la sua influenza su prassi sceniche e storiografiche. Ma questi sono anni in cui iniziano a manifestarsi anche forti polarizzazioni, che si proiettano ben al di là del quarto di secolo preso in esame. Si pensi in prima battuta ai contributi di Roberto Tessari, che può essere considerato come l'apripista di un rinnovato sguardo nei confronti del fenomeno. Nei suoi studi, all'ovvio riconoscimento dello statuto professionale dei comici, si affiancano riflessioni di stampo socio-antropologico sulle origini della Commedia dell'Arte connesse a una matrice squisitamente popolare, collocabili secondo Tessari «nell'antimondo dei ciarlatani e dei buffoni»,¹³ inscindibili dalla rivendicazione dell'esistenza e del ruolo di una formula scenica fondata sulla presenza di particolari tipologie di personaggi inserite in specifici e proprio per questo distintivi e riconoscibili dispositivi drammaturgici e spettacolari attuati per mezzo della tecnica dell'improvvisazione, considerazioni, queste, ribadite anche in anni

Giardini, 1987; F. Marotti, G. Romei, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991; *Gli scenari Correr. La commedia dell'arte a Venezia*, a cura di C. Alberti, Roma, Bulzoni, 1996; D. Gambelli, *Arlecchino a Parigi. II. Lo scenario di Domenico Biancolelli*, edizione critica, introduzione e note di D. Gambelli, Roma, Bulzoni, 1997, 2 voll.; *La Commedia dell'Arte*, introduzione di C. Molinari, apparati di R. Guardenti, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1999. Ma si vedano anche alcune importanti edizioni più recenti: *The commedia dell'arte in Naples. A bilingual edition of the 176 Casamarciano scenarios/La Commedia dell'arte a Napoli. Edizione bilingue dei 176 Scenari Casamarciano*, translated and edited by F. Cotticelli, A. Goodrich Heck, T. F. Heck, Lanham-London, Scarecrow Press, 2001; M. Del Valle Ojeda Calvo, *Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2007; *I canovacci della Commedia dell'Arte*, a cura di A. M. Testaverde, trascrizioni e note di A. Evangelista, prefazione di R. De Simone, Torino, Einaudi, 2007; *Scenari più scelti d'istrioni. Italienisch-Deutsche Edition der einhundert Commedia all'improvviso-Szenarien aus der Sammlung Corsiniana*, a cura di S. Hulfeld, V & R Unipress, 2014.

¹² *Comici dell'Arte. Corrispondenze* (G. B. Andreini, N. Barbieri, M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala), a cura di C. Burattelli, D. Landolfi, A. Zinanni, Firenze, Le Lettere, 1993.

¹³ Cfr. R. Tessari, *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, cit., pp. 31-47.

più recenti in *La Commedia dell'Arte. Genesi di una società dello spettacolo*.¹⁴ Al polo opposto, la prospettiva di Siro Ferrone, orientata alla ricostruzione dei contesti produttivi dello spettacolo per il tramite di capillari ricognizioni sulle strutture della drammaturgia, sulle biografie degli attori e sulla vita delle compagnie, ora riesumando le vicende della Commedia dell'Arte tra Cinque e Seicento, quella del cosiddetto periodo eroico, vista attraverso la lente del viaggio e delle relazioni intessute dai comici tra loro stessi oppure con principi e mecenati, ora, in anni più vicini a noi, ricollocando l'oggetto di studio nella lunga durata della sua storia e presentandolo nelle sue componenti strutturali e nelle sue articolazioni internazionali,¹⁵ ma anche, in altri luoghi, producendosi in affermazioni singolari, come «la Commedia dell'Arte non esiste»,¹⁶ impuntatura senz'altro polemica e provocatoria, tanto più paradossale in quanto formulata nella presentazione di un annuario che alla Commedia dell'Arte è intitolato, ma che al tempo stesso mette in evidenza tutta la complessità del fenomeno e avverte contro il rischio di costringerlo nella stereotipia di una formula.

Queste visioni plurime e talvolta conflittuali sono conseguenza del riflesso, sulla storiografia, dell'eterogeneità delle modalità produttive, delle prassi sceniche e drammaturgiche del fenomeno, coesistendo infatti sotto la locuzione Commedia dell'Arte (anch'essa uno stereotipo, se assunta acriticamente)

due diverse realtà teatrali, in parte sovrapposte ma non coincidenti: da un lato il mestiere del teatro dei secoli XVI-XVIII in Italia; dall'altro una formula, un modo di far spettacolo basato sull'uso delle maschere e dell'improvvisazione.¹⁷

Le considerazioni di Taviani appena citate non esauriscono né l'ampiezza e l'articolazione del fenomeno, né le prospettive attraverso le quali guardarlo. Ma la locuzione Commedia dell'Arte è in ogni caso un comodo passe-partout e quindi possiamo assumerla, metonimicamente, quale esempio paradigmatico di quel professionismo teatrale affermatosi in epoca di Antico Regime e che in virtù della sua capacità di diffusione nei principali paesi europei può essere considerato come un elemento generatore di nuove pratiche e nuovi saperi teatrali, fondati imprescindibilmente su processi osmotici tra i diversi contesti produttivi e le differenti forme spettacolari, andando a costituire per questo un universo teatrale difficilmente

¹⁴ R. Tessari, *La Commedia dell'Arte. Genesi di una società dello spettacolo*, Roma-Bari, Laterza, 2013.

¹⁵ S. Ferrone, *La commedia dell'arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014.

¹⁶ S. Ferrone, A. M. Testaverde, *Presentazione a «Commedia dell'Arte. Annuario Internazionale»*, I, 2008, p. VII.

¹⁷ F. Taviani, *Introduzione n. 11 alla Commedia dell'Arte*, in «Teatro e Storia», n.s., n. 36, 2015, p. 271.

perimetrabile e storiograficamente in continua espansione,¹⁸ sia dal punto di vista della moltiplicazione degli oggetti di studio che degli approcci metodologici. Lo dimostrano, oltre all'imponente letteratura critica, i convegni che periodicamente si sono rivolti alla Commedia dell'Arte, sintomo palese dell'interesse suscitato dal fenomeno.¹⁹ Così come è un comodo passe-partout il termine professionismo teatrale, che comprende una pluralità di fenomeni – anche non esclusivamente circoscritti alla mercatura teatrale – e di maestranze artistiche. Non solo quindi l'attività delle compagnie comiche che hanno percorso l'Europa tra Cinquecento e Settecento; non solo attori, ma anche cantanti, performer di vario genere, danzatori, architetti e scenografi, musicisti, ed è dunque evidente che l'attore pur essendone compreso, non esaurisce la categoria del professionismo teatrale, ma il termine attore – in virtù di quella sorta di effetto domino che identifica la Commedia dell'Arte col professionismo e il professionismo con l'arte dell'attore – può a sua volta essere impiegato per designare una categoria che al suo interno accoglie molteplici specializzazioni fondate sull'esibizione pubblica dell'uso del corpo, come del resto notava alla fine

¹⁸ Si segnalano, a titolo di esempio, i seguenti contributi, orientati rispettivamente ora verso una dimensione localistica, ora alla diffusione europea della Commedia dell'Arte, ora a compendiare il fenomeno attraverso le sue peculiarità e articolazioni nella lunga durata della storia: T. Megale, *Tra mare e terra. Commedia dell'arte nella Napoli spagnola (1575-1656)*, Roma, Bulzoni, 2017; *La ricezione della Commedia dell'Arte nell'Europa Centrale 1568-1769. Storia, testi, iconografia*, a cura di A. Martino, F. De Michele, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2010; *Commedia dell'Arte in Context*, edited by C. B. Balme, P. Vescovo, D. Vianello, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.

¹⁹ Si rinvia qui agli atti di alcuni tra i più importanti convegni dedicati alla Commedia dell'Arte dalla fine degli anni Settanta del Novecento ad oggi: *Alle origini del teatro moderno. La Commedia dell'arte*, atti del Convegno di studi (Pontedera, 28-30 maggio 1976), a cura di L. Mariti, Roma, Bulzoni, 1980; *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento*, atti del Convegno internazionale (Torino, 6-8 aprile 1987), a cura di R. Alonge, Genova, Costa & Nolan, 1989; *Origini della Commedia improvvisa o dell'Arte*, atti del Convegno internazionale (Roma-Anagni, 12-15 ottobre 1995), a cura di M. Chiabò, F. Doglio, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 1996; *La commedia dell'arte tra Cinque e Seicento in Francia e in Europa*, atti del Convegno internazionale di studio, (Verona-Vicenza, 19-21 ottobre 1995), a cura di E. Mosele, Fasano, Schena, 1997; *Fra poesia, suono, immagine: il teatro multimediale delle comiche compagnie* (Bologna, 26 gennaio 2004), i cui atti sono stati pubblicati in *L'arte di comici. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte*, numero monografico di «Culture teatrali» a cura di G. Guccini, n. 10, autunno 2003-primavera 2004; *Fortuna europea della Commedia dell'Arte*, atti del convegno del Centro Studi sul teatro medioevale e rinascimentale (Roma, 2-5 ottobre 2008), a cura di M. Chiabò, F. Doglio, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2010; *Il mito della commedia dell'arte nel Novecento europeo*, atti del Convegno internazionale di studi (Padova, 4-5 dicembre 2014), a cura di E. Randi, Acireale-Roma, Bonanno 2016; *L'Apothéose d'Arlequin. La Comédie-Italienne de Paris: un théâtre de l'expérimentation dramatique au XVIII^e siècle*, a cura di E. De Luca, A. Fabiano, Paris, Sorbonne Université Presses, 2023, atti del Convegno internazionale *La Comédie-Italienne de Paris (1716-1780). Colloque du tricentenaire* (Parigi, 15-17 dicembre 2016); *La Commedia dell'arte tra individui e "fraternal compagnie"*, atti del Convegno internazionale (Parigi, 5-6 novembre 2025) in corso di pubblicazione presso Milano University Press.

del Seicento Andrea Perrucci, che attribuiva il «titolo universale d'Istrione»²⁰ a tutti coloro che si esibivano pubblicamente su un palco: «Musici, o Suonatori di qualsisia Istrumento, o Recitanti parlando, O Saltatori, o Ballarini, o Ciurmatori, o Giocolieri».²¹

Ora, che alcune delle abilità e delle pratiche performative possedute dalle categorie elencate da Perrucci – e che non esauriscono la gamma delle possibili competenze – possano andare sotto il nome di recitazione è fuor di discussione, visto che con questo termine possiamo indicare, nell'accezione più ampia che ne ha dato Claudio Vicentini,

[l']arte di intrattenere un pubblico impiegando il corpo umano dell'attore con tutte le sue risorse, movimenti, gesti, parole, a volte intrecciati tra loro, a volte trattati come linguaggi autonomi e autosufficienti, senza cadere nella tentazione di individuare tra loro forme più o meno autentiche, "alte" o "basse" che siano.²²

Ma anche qui bisogna distinguere poiché, come è stato notato, la pratica attorica in termini storiografici può essere affrontata da più punti di vista: oltre che da quello della storia della recitazione, da quello dell'indagine sulle condizioni di carattere sociale, economico, relazionale, ecc., che influenzano, appunto, l'esercizio del mestiere, sia in termini di vita materiale che di scelte estetiche; oppure dal punto di vista delle teoriche, il cui studio appare come una «simulazione» della

storia della recitazione [...] sia perché la descrizione di ciò che gli attori dovrebbero fare sulla scena, offerta dalla trattatistica, non è certo la descrizione di quello che gli attori effettivamente fanno, sia perché anche le informazioni che i trattati talvolta ci trasmettono sullo stato effettivo delle cose (riferimenti a ciò che l'autore ha visto sulla scena, o ha sentito raccontare da testimoni attendibili) sono nella maggior parte dei casi impiegati come esempi positivi o negativi della teoria, e quindi irrigiditi e utilizzati al di fuori del loro reale contesto.²³

Qual è stata la modalità prevalente attraverso la quale la storiografia ha guardato all'arte dell'attore? In termini complessivi, considerando le tre linee di indirizzo ricordate in precedenza, appare evidente che la linea maggioritaria è stata quella che ha affrontato lo studio degli attori in una

²⁰ A. Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso*, Napoli, Michele Luigi Mutio, 1699. Cito dall'edizione moderna bilingue in italiano e in inglese: A. Perrucci, *A Treatise on Acting, from Memory and by Improvisation (1699) – Dell'arte rappresentativa, premeditata ed all'improvviso*, translated and edited by F. Cotticelli, A. G. Heck and T. F. Heck, Lanham, Scarecrow Press, 2008, p. 29.

²¹ Ivi.

²² C. Vicentini, *Storia della recitazione teatrale. Dal mondo antico alla scena digitale*, Venezia, Marsilio, 2023, p. 16.

²³ C. Vicentini, *È possibile la storia della recitazione?*, in «Acting Archives Review», a. V, n. 9, Maggio 2015, pp. 10-11.

prospettiva contestualizzante, finalizzata a ricostruire le vicende delle compagnie comiche e degli attori collocandole nel quadro delle relazioni sociali, politiche e più in generale culturali della loro epoca. Possono essere presi a modello di questo approccio metodologico i già ricordati studi di Ferrone, frutto di consistenti scavi archivisti grazie ai quali ricostruire le dinamiche interne alle compagnie e tra queste e i centri di potere, far emergere strategie drammaturgiche, profili di attori quali portatori di diversità culturale, evidenziare le relazioni con consessi accademici, prospettive queste che hanno alimentato la linea editoriale dei numeri delle due serie dell'annuario «Commedia dell'Arte» diretto dallo stesso Ferrone. Studi che, a cominciare da *Attori mercanti corsari*, hanno in certa misura dettato le coordinate di riferimento di quelli successivi attraverso l'indagine sugli elementi costitutivi del fenomeno (la dimensione itinerante del mestiere, gli spazi del teatro, mercatura teatrale e le corti, struttura e dinamiche delle compagnie, impresariato) e che per quanto riguarda gli aspetti legati alla pratica scenica e performativa affrontano ad esempio Giovan Battista Andreini mirando non tanto a far emergere gli aspetti tecnici della sua recitazione individuale, quanto piuttosto a considerare la figura di Andreini attore non disgiunta dalla scrittura quale strumento di una drammaturgia consuntiva che rende conto dell'armamentario di risorse impiegate dagli attori (lazzi, azioni sceniche, travestimenti, capacità di passare da un registro recitativo all'altro).

Una linea di indirizzo particolarmente feconda, questa, fondata su un'attenzione contestuale alla materia, che nel corso del tempo ha dato vita a contributi, che hanno fatto luce su aspetti inediti di questo momento della storia dello spettacolo.²⁴ Isoliamo un contributo recente che, seppur non appartenente alla stretta cerchia della scuola fiorentina, ne condivide sicuramente il rigore metodologico e in certa misura anche gli obiettivi di fondo. Si tratta del recente volume *Uno zanni per tre amorose. Vita e mestiere di Giovan Battista Fiorillo, commediante, e delle sue tre mogli* di Sergio Monaldini,²⁵ assiduo frequentatore di questi ambiti di indagine, a cominciare da *L'Orto delle Esperidi*,²⁶ dedicato al poliedrico mecenatismo dei Bentivoglio nel secolo XVII per poi proseguire con *Teatro dell'arte, Commedia dell'arte, Opera in musica*,²⁷ dove tra l'altro viene ripercorsa l'annosa e controversa filiera ermeneutica sulla locuzione Commedia dell'Arte.

²⁴ Si vedano, ad esempio, i volumi di E. Tamburini, *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'Arte*, Firenze, Le Lettere, 2012 e *Culture ermetiche e commedia dell'Arte. Tra Giulio Camillo e Flaminio Scala*, Ariccia, Aracne, 2016.

²⁵ S. Monaldini, *Uno zanni per tre amorose. Vita e mestiere di Giovan Battista Fiorillo, commediante, e delle sue tre mogli*, Roma, Tab edizioni, 2024.

²⁶ S. Monaldini, *L'Orto delle Esperidi. Musicisti, attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio (1646-1685)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana Editrice, 2000.

²⁷ Cfr. S. Monaldini, *Teatro dell'arte, Commedia dell'arte, Opera in musica*, in «Musicalia. Annuario Internazionale di Studi Musicologici», n. 8, 2011 - n. 9, 2012 [ma: 2019], pp. 28-57.

Uno zanni per tre amorose: si tratta di un lavoro imponente, fondato in prevalenza sulla messa in sequenza di una quantità enorme di documenti, frutto di un capillare scavo archivistico teso al recupero di carteggi, note di registri parrocchiali, atti notarili, documenti bancari, consente di seguire quasi giorno per giorno le vicende del comico e dei suoi sodali, di ricostruire il percorso della sua attività nelle differenti piazze teatrali, di mettere a fuoco le relazioni all'interno della cerchia familiare e delle compagnie con tutto il loro fisiologico corollario di tensioni, di ritessere la rete di contatti con i centri di potere e i ceti elitari, e di mettere in evidenza la considerazione che Fiorillo e le sue compagnie di vita e di scena avevano presso i contemporanei, facendo riemergere una cospicua serie di componimenti encomiastici, dedicati a lui e soprattutto alle tre attrici cui ha condiviso il percorso artistico. Il quadro che ne deriva consente di cogliere le modalità di costituzione delle compagnie e di seguirne le vicissitudini e le dinamiche interne, di mettere in evidenza circuiti e spazi dello spettacolo, di verificare l'ampiezza e l'articolazione del repertorio, contestualizzando i generi rappresentati e sottolineando le linee di contaminazione tra le diverse forme spettacolari. La vasta documentazione messa in campo, ricorda lo stesso Monaldini, consente «al massimo» di «comporre un più o meno particolareggiato curriculum lavorativo»²⁸ di Giovan Battista Fiorillo, e diventa nell'ottica di Monaldini lo strumento mediante il quale definire il «quadro generale del teatro italiano dell'epoca».²⁹ Un «curriculum lavorativo»: un'espressione che sorprende e che al netto di magari oggettive carenze documentarie sulle pratiche recitative degli attori, è forse indice della persistenza di una certa qual ritrosia nei confronti di linee di ricerca rivolte alla dimensione performativa e alla recitazione.

Commedia dell'Arte e iconografia

E tuttavia, linee di ricerca che nel panorama generale della storiografia teatrale vengono considerate come minoritarie possono rivelarsi utili nello studio degli attori dell'Arte e delle loro delle pratiche performative, come nel caso delle indagini fondate la documentazione iconografica. Il rapporto tra teatro e iconografia costituisce un nodo ermeneutico che possiamo definire di lunga durata, nonostante si manifesti negli studi in maniera intermittente. La necessità di avviare una riflessione sulle testimonianze figurative sulla Commedia dell'Arte quali strumenti per lo sviluppo di specifiche linee di ricerca era stata avanzata da Maria Ines Aliverti³⁰ già alla fine degli anni Ottanta sulla scorta di un intervento di Ferdinando Taviani apparso sul

²⁸ S. Monaldini, *Uno zanni per tre amorose*, cit., p. 21.

²⁹ Ivi.

³⁰ M. I. Aliverti, *Per una iconografia della Commedia dell'Arte. A proposito di alcuni recenti studi*, in «Teatro e Storia», n. 6, 1989, pp. 71-88.

primo numero di «Teatro e Storia»³¹ e di un'ampia riflessione di Marco De Marinis³² sulla recitazione nella Commedia dell'Arte nella quale analizzava il fenomeno alla luce del saggio di Taviani ricontestualizzato nel quadro dei contributi più importanti in materia, anche a fronte di un particolare interesse all'epoca da parte della storia dello spettacolo nei confronti dell'iconografia teatrale.³³ Al di là dell'inquadramento complessivo dell'iconografia sulla Commedia dell'Arte, finalizzato all'organizzazione del repertorio sia da un punto di vista cronologico che tematico,³⁴ l'utilizzazione di questa tipologia di fonti nella storiografia ha avuto un andamento non lineare, anche se a partire dalle osservazioni di Taviani, Aliverti e De Marinis, possiamo contare su un numero non trascurabile di studi, spesso riferibili ai primi decenni della forma spettacolare, e dedicati alla rilettura di episodi specifici che testimoniano la sua duplice diffusione sia come pratica di spettacolo che come memoria figurativa di quella pratica medesima. Giusto per limitarsi ai più rilevanti il caso del volume di Daniele Vianello sugli affreschi del castello di Trausnitz (fig. 1),³⁵ degli studi di Margareth Anne Katritzky dedicati alla Raccolta Fossard (fig. 2), alla serie di Ambrogio Brambilla (fig. 3) e, su un altro versante, alle tracce di quella performatività assibilabile agli ambiti della commedia improvvisa riscontrabile nelle immagini degli *alba amicorum* dedicate a ciarlatani e saltimbanchi (fig. 4).³⁶ Questi contributi, oltre ad attestare che l'affermazione della forma spettacolare era talmente radicata al punto da lasciar memoria nelle arti figurative, si sono rivelati particolarmente utili per rintracciare nei personaggi della Raccolta Fossard e della serie Brambilla indizi di possibili stilemi mimico-gestuali riconducibili alle pratiche recitative dei comici. Oppure, su un altro piano della ricerca, la documentazione iconografica

³¹ F. Taviani, *Un vivo contrasto. Seminario su attori e attrici della Commedia dell'Arte*, in «Teatro e Storia», a. I, n. 1, 1986, pp. 25-75.

³² M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Firenze, La casa Usher, 1988, pp. 131-170.

³³ A partire dalla metà degli anni Ottanta del Novecento e per tutto il decennio successivo si registra una rinnovata attenzione, anche in termini metodologici, nei confronti dell'iconografia teatrale, sia attraverso contributi di rilievo quali ad esempio M. I. Aliverti, *Il ritratto d'attore nel Settecento francese e inglese*, Pisa, ETS, 1986 e T. F. Heck, *Picturing Performance. The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice*, University of Rochester Press, Rochester (NY), 1999, anche attraverso la costituzione dei network internazionali come *European Theatre Iconography* promosso dalla European Science Foundation o la realizzazione presso l'Università di Firenze dell'Archivio di Iconografia teatrale Dionysos.

³⁴ Sul tema cfr. R. Guardenti *The iconography of the "Commedia dell'Arte": figurative recurrences and the organization of the repertory*, in *European Theatre Iconography*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 197-206 e R. Guardenti, *Atlante iconografico. La Commedia dell'Arte*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2023.

³⁵ D. Vianello, *L'arte del buffone. Maschere e spettacolo tra Italia e Baviera nel XVI secolo*, Bulzoni, Roma 2005.

³⁶ M. A. Katritzky, *The art of commedia. A study in the Commedia dell'arte 1560-1620 with special reference to the visual records*, Amsterdam - New York, Rodopi, 2006.

viene assunta come testimonianza e strumento di verifica del rapporto tra attori e pittori, spesso sulla base di processi analitici ad ampio spettro che, al di là dei dati meramente iconografici, ricollocano l'immagine nella complessità delle temperie culturali, filosofiche e ideologiche: è il caso delle immagini dedicate agli Andreini come il ritratto di famiglia con Francesco, Isabella e Giovan Battista realizzato da Bernardino Poccetti nel chiostro grande della Santissima Annunziata (fig. 5) e il dipinto di Domenico Fetti raffigurante Francesco (fig. 6), considerate da Siro Ferrone quale esito figurativo delle coeve strategie di nobilitazione del mestiere comico, così come, su un altro versante, la sapienza performativa di Virginia Ramponi giustifica per Ferrone la scelta di Domenico Fetti di ricorrere all'effigie dell'attrice per dipingere *Bacco e Arianna a Nasso* (fig. 7) e raffigurare la *Malinconia* (fig. 8).³⁷ O ancora, altrettanto importante la filiera delle identificazioni di attrici e attori specifici, come nel caso dei contributi di Maria Ines Aliverti che hanno portato a riconoscere in alcune figurazioni, con ampi margini di attendibilità, i ritratti di Marina Antonazzoni, Isabella (fig. 9) e Giovan Battista Andreini (fig. 10), grazie a un minuzioso processo analitico anche su base comparativa, capace anche di far emergere i più minuti risvolti di carattere simbolico delle immagini, inquadrare nel contesto delle convenzioni pittoriche e culturali dell'epoca.³⁸

Prescindendo dai casi appena citati, la linea di sviluppo tracciata da Taviani e commentata poi da De Marinis a proposito della recitazione nella Commedia dell'Arte mantiene intatta la sua validità, focalizzandosi infatti su quelli che sono gli snodi e gli scarti dalla norma che segnano il passaggio da una tipologia a un'altra e quel trascorrere dalla recitazione energica al realismo elegante – dall'Arlecchino Tristano Martinelli (fig. 11) all'Arlecchino Evaristo Gherardi (fig. 12), poli estremi delle due tipologie performative – può essere considerato il tratto caratteristico della forma

³⁷ Cfr. S. Ferrone, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit., pp. 223-273.

³⁸ M. I. Aliverti, *An Icon for a New Woman: A Previously Unidentified Portrait of Isabella Andreini by Paolo Veronese*, in «Early Theatre», a. XI, n. 2, December 2008, pp. 158-180; M. I. Aliverti, *I volti di Lavinia: varianti di un'immagine d'attrice nel primo Seicento*, in *Le passioni in scena. Corpi eloquenti e segni dell'anima nel teatro del XVII e XVIII secolo*, atti del Colloquio internazionale dell'Associazione Sigismondo Malatesta, Castello di Torre in Pietra, Torrimpietra (Roma), 18-19 novembre 2005, a cura di S. Carandini, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 87-157; M. I. Aliverti, *I ritratti delle attrici della Commedia dell'Arte. Ricerche recenti e problemi di metodo*, atti del convegno Teatro e Imagens, Actas do 1º Encontro Opsi Base Iconográfica de Teatro em Portugal, Universidade de Lisboa Faculdade de Letras, 5-6 febbraio 2010, a cura di M. J. Brilhante et al., Lisboa, Edições Colibri, 2011, pp. 25-42. M. I. Aliverti, *Isabella Andreini nelle immagini: indagine sopra alcuni ritratti ipotetici in Isabella Andreini: Una letterata in scena*, atti del convegno Omaggio ad Isabella Andreini, (Padova, 20 settembre 2012), a cura di C. Manfio, Padova, Il Poligrafo, 2014, pp. 137-194; M. I. Aliverti, *Una ribellione silente. Ipotesi su un ritratto ignoto di Giovan Battista Andreini*, in *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480-1630)*, atti del convegno internazionale di studi (Mantova, 26-28 febbraio 2015), a cura di S. Brunetti, Bari, Edizioni di Pagina, 2016, pp. 316-335.

spettacolare quale appare dalla sua sedimentazione figurativa nell'arco degli oltre due secoli della sua storia, così come, su un altro piano dell'indagine, l'analisi dell'insieme del repertorio iconografico ha messo in evidenza l'esistenza di persistenze sceniche e persistenze iconografiche che sviluppano nella lunga durata della storia, frutto dei continui, fisiologici, scambi osmotici tra scena e arti figurative.³⁹

Un impianto questo che funziona molto bene se guardiamo al fenomeno da una certa distanza, poiché se proviamo ad avvicinare la lente a fenomeni circoscritti l'immagine appare sfocata in quanto intervengono altri fattori, specialmente se ci affidiamo alle fonti iconografiche nella prospettiva di ricostruire profili recitativi complessi, cercando ad esempio di far emergere i tratti peculiari di attori colti nel corso di un evento spettacolare, oppure cercando di seguirne l'evoluzione nel corso della loro carriera. Quantità delle immagini, loro pertinenza e congruità con gli attori e gli spettacoli di cui si intende ritracciare il profilo, unitamente al dispiegamento di ulteriori tipologie documentarie costituiscono la *conditio sine qua non* per poter avviare questo processo. Si tratta di una congiuntura rara: se consideriamo l'imponente repertorio iconografico della Commedia dell'Arte, e nonostante le migliaia di reperti figurativi, l'unico caso in cui queste condizioni si sono verificate è stato quello della prima Comédie Italienne, la cui stabilizzazione a Parigi nella seconda metà del Seicento fu all'origine della cospicua produzione di immagini a lei dedicata.

Queste figurazioni, analizzate sulla base di un serrato confronto col repertorio drammaturgico della troupe, con la documentazione archivistica e le cronache dell'epoca, hanno permesso di ritracciare il profilo scenico degli attori più rappresentativi della compagnia (gli Arlecchini Giuseppe Domenico Biancolelli ed Evaristo Gherardi, lo Scaramuccia Tiberio Fiorilli, il Mezzettino Angelo Costantini).⁴⁰ I ritratti degli attori italiani, talvolta colti in pose sceniche riferibili anche con particolare esattezza a spettacoli specifici (fig. 13), il corpus delle illustrazioni del *Théâtre Italien* di Gherardi (fig. 14) considerate anche in relazione ai frequenti interventi didascalici dello stesso Gherardi che illustrano le cosiddette scene all'italiana, unitamente a immagini direttamente riferibili a singole rappresentazioni, come gli almanacchi dei fratelli Bonnart che documentano visivamente momenti significativi di alcuni spettacoli della compagnia (fig. 15),⁴¹ consentono quindi di cogliere gli aspetti peculiari della spettacolarità della compagnia italiana a Parigi sia in termini complessivi che per ciò che riguarda la performatività dei singoli attori.

³⁹ Cfr. R. Guardenti, *Iconografia della Commedia dell'Arte: compresenza e trasversalità di pratiche spettacolari, persistenze sceniche e iconografiche*, in «Rifrazioni», n. 7, maggio 2023, rubrica di «Sinestesiaonline», a. XII, n. 39, pp. 1-25.

⁴⁰ Cfr. R. Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., vol. I, pp. 46-189.

⁴¹ Cfr. Ivi, pp. 294-242.

La fortunata congiuntura documentaria riguardante l’Ancien Théâtre Italien non si replica col secondo grande episodio di stabilizzazione di una compagnia italiana a Parigi, quella diretta Luigi Riccoboni. Se per quanto riguarda la prima compagnia italiana possiamo contare un numero considerevole di immagini, per quanto riguarda la seconda Comédie Italienne, se escludiamo gli *Habits* che corredano *l’Histoire du Théâtre italien* di Riccoboni (fig. 16), disponiamo di un repertorio figurativo assai più ridotto, un numero sostanzialmente esiguo di immagini per lo più non riferibili a una dimensione scenica. Poche immagini, come il dipinto anonimo che probabilmente raffigura *L’heureuse surprise*, la commedia di esordio della seconda Comédie Italienne nel 1716 (fig. 17), oppure come la celebre incisione di Bertrand che ritrae l’Arlecchino Tommaso Antonio Visentini, tratta da un dipinto disperso di Maurice Quentin de La Tour (fig. 18), i ritratti di Zanetta Rosa Benozzi, detta Silvia, realizzati da Jean-Marc Nattier (fig. 19) e ancora da de La Tour (fig. 20); alcune incisioni della raccolta *Les Métamorphoses de Melpomène et de Thalie*, come quella raffigurante l’Arlecchino Carlin Bertinazzi in *Arlequin statue, enfant, perroquet* (fig. 21); o ancora un’altra immagine molto nota, il frontespizio di *Le Je ne sais quoi* di Louis de Boissy (fig. 22).⁴² Un corpus iconografico estremamente limitato quello della seconda Comédie Italienne, schiacciato, si potrebbe dire, tra le numerose immagini della prima e la produzione pittorica che, a partire dai disegni e dai dipinti di Claude Gillot, ha dato origine al grande mito figurativo della Commedia dell’Arte in Francia portato a maturazione da Jean-Antoine Watteau dopo la soppressione della prima compagnia italiana nel 1697 in assenza degli attori dell’Arte e continuato nei decenni successivi dai suoi eredi.⁴³

Oltre la Commedia dell’Arte

Nell’impossibilità di identificare gli attori e gli spettacoli raffigurati, le immagini costitutive di questo mito sono state spesso associate ai teatri delle Foires parigine di Saint-Germain e Saint-Laurent del primo Settecento. Il teatro forain è un territorio particolarmente interessante, ancora in larga parte da esplorare, per comprendere come l’influenza italiana abbia avuto un’azione modellizzante sugli autoctoni contesti di produzione spettacolare. Dopo le ricostruzioni storiche degli eruditi francesi di fine Ottocento e inizio Novecento e alcuni contributi di ambito musicologico, la riesumazione dello spettacolo forain è avvenuta a partire dalla metà degli anni Sessanta, non ad opera di storici dello spettacolo ma della francesistica nostrana, impegnata nella ricerca di matrici drammaturgiche italiane nel teatro francese della

⁴² Cfr. R. Guardenti, *Iconographies de passage entre les deux Comédies-Italiennes et le théâtre de la Foire*, in *L’Apothéose d’Arlequin*, cit., pp. 35-45.

⁴³ Sul tema si vedano almeno R. Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., vol. I, pp. 263-293 e F. Moureau, *De Gherardi à Watteau. Présence d’Arlequin sous Louis XIV*, Paris, Klincksieck, 1993.

seconda metà del Seicento e dei primi decenni del Settecento. Operazione meritoria, che ha attivato l'interesse per forme drammatiche e spettacolari fino a quel momento tenute sullo sfondo del dibattito storiografico. Si pensi alla pubblicazione da parte di Marcello Spaziani di alcune commedie del *Théâtre de la Foire* di Lesage e d'Orneval,⁴⁴ analizzate e rilette in una prospettiva squisitamente letteraria, seppur collocate sullo sfondo delle turbolente vicende che hanno visto contrapposti i teatrini di fiera e i teatri privilegiati parigini, oppure ancora nel solco della scuola di Spaziani, agli studi di Claudio Vinti,⁴⁵ anch'essi di carattere letterario ma utili per una prima sistematica mappatura del repertorio forain. Ho avuto modo di diffondermi in altre sedi⁴⁶ sull'organizzazione delle compagnie e sulle strategie gestionali degli impresari forains, sulle modalità di penetrazione delle strutture drammaturgiche e degli espedienti scenici desunti dalla prima Comédie Italienne, individuando quali caratteristiche peculiari del teatro forain la varietà e la snellezza della proposta spettacolare. Per quanto riguarda i contributi stranieri ricordiamo almeno *Le Théâtre de la Foire. Des tréteaux aux boulevards* di Isabelle Martin,⁴⁷ nonché gli studi di David Trott, di cui qui ricordo soltanto *Théâtre du XVIII^e siècle. Jeux, écritures, regards*.⁴⁸ Ma si segnalano anche le attività del Centre d'Études des Théâtres de la Foire et de la Comédie Italienne (Cethefi) dell'Université de Nantes creato da Françoise Rubellin,⁴⁹ vivace cantiere di ricerca che oltre ad aver organizzato una serie di convegni e seminari internazionali, si è profuso anche nella pubblicazione di commedie appartenenti al repertorio forain e a quello franco-italiano,⁵⁰ nonché per alcune tesi dottorali, tra le quali quella di

⁴⁴ *Il Teatro della "Foire". Dieci commedie di Alard, Fuzelier, Lesage, D'Orneval, La Font, Piron*, a cura di M. Spaziani, con una appendice musicale, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965.

⁴⁵ Cfr. C. Vinti, *Alla foire e dintorni. Saggi di drammaturgia foraine*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1990; C. Vinti, *Dall'ucronia all'utopia: propaggini barocche nel teatro della Foire*, in *Dalla tragedia rinascimentale alla tragicommedia barocca. Esperienze teatrali a confronto in Italia e Francia*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Verona-Mantova, 9-12 ottobre 1991), a cura di E. Mosele, Fasano, Schena, 1992, pp. 403-410.

⁴⁶ R. Guardenti, *Strategie impresariali dei teatri forains*, in «Medioevo e Rinascimento», vol. VI, n.s., III, 1992 [ma: 1993], pp. 309-326; R. Guardenti, *Il teatro e il suo contesto: le fiere di Saint-Germain e Saint-Laurent*, in «Biblioteca Teatrale», n.s., nn. 30-31-32, 1993, pp. 99-133; R. Guardenti, *Le fiere del teatro. Percorsi del teatro forain del primo Settecento. Con una scelta di commedie rappresentate alle Foires Saint-Germain e Saint-Laurent (1711-1715)*, Roma, Bulzoni, 1995; R. Guardenti, *Drammaturgia e guerriglie teatrali dall'Ancien Théâtre Italien alla Foire*, in *Il teatro allo specchio: il meta teatro tra melodramma e prosa*, a cura di F. Cotticelli, P. Maione, Napoli, Turchini Edizioni, 2012, pp. 87-102.

⁴⁷ Cfr. I. Martin, *Le Théâtre de la Foire. Des tréteaux aux boulevards*, Oxford, Voltaire Foundation, 2002.

⁴⁸ Cfr. D.A. Trott, *Théâtre du XVIII^e siècle. Jeux, écritures, regards. Essai sur les spectacles en France de 1700 à 1790*, Montpellier, Editions Espaces 34, 2000.

⁴⁹ Cfr. <http://cethefi.org/> (Ultimo accesso: 20 aprile 2025).

⁵⁰ *Théâtre de la Foire. Anthologie de pièces inédites 1712-1736*, sous la direction de F. Rubellin, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2005; M.-A. Legrand, *La Française italienne*; Dominique, J.-A. Romagnesi, L. Fuzelier, *L'Italienne française*; J.-A. Romagnesi, *Le retour de la tragédie française*,

Anastassia Sakhnovskaia-Pankeeva, *La Naissance des théâtres de la Foire*,⁵¹ che sulla base di una folta documentazione di carattere archivistico e di una esaustiva conoscenza della letteratura critica, permette di seguire passo per passo non solo l'attività dei teatri delle fiere di Saint-Germain e di Saint-Laurent, ma anche quella degli attori italiani nella provincia francese a seguito della soppressione della prima Comédie Italienne.⁵² Un lavoro di indubbio rilievo, che per la capillarità e l'articolazione dei dati raccolti, su attori, compagnie, stagioni teatrali, conferma che il fenomeno non è riducibile a clichés storiografici, ma anzi si caratterizza proprio per la ricchezza e per l'eterogeneità delle contaminazioni. E per quanto riguarda l'attività teatrale a Parigi e occorre anche segnalare il *work in progress* di *ThéPARis Les Théâtres en France sous l'Ancien Régime: transversalité des pratiques, circulation des personnes, enjeux esthétiques et poétiques*, importante laboratorio di ricerca promosso dal Centre de Musique Baroque de Versailles, dall'Université Côte d'Azur e da Sorbonne Université che riapre le filiere di ricerca degli eruditi locali della fine dell'Ottocento e del primo Novecento, ritessendo con rinnovata coscienza metodologica la rete di relazioni tra il circuito dei teatri parigini e la provincia francese, alveo naturale della diffusione della spettacolarità di matrice italiana dopo la chiusura della prima Comédie Italienne.

A fronte di queste esperienze, praticamente inesistente, invece, l'indagine sulla recitazione e sulle qualità performative degli attori di fiera. Le ragioni di questa mancanza sono individuabili in scelte di campo determinate da un lato dalla necessità di affrancare la storia dei teatri di fiera dal canone aneddotico costituito alla fine dell'Ottocento e dei primi del Novecento, riconducendo le vicende delle compagnie foraines e soprattutto le loro prospettive di carattere drammaturgico e produttivo nell'alveo di

édition de G. Marot, T. Nakayama, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2007; *Pyrame et Thisbé. Un opéra au miroir de ses parodies 1726-1779*, sous la direction de F. Rubellin, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2007; F. Rubellin, *Atys burlesque. Parodies de l'opéra de Quinault et Lully à la Foire et à la Comédie-Italienne 1726-1738*, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2011; F. Rubellin, *Marionnettes du XVIIIe siècle : anthologie de textes rares*, Montpellier, Éditions Espace 34, 2022.

⁵¹ Cfr. A. Sakhnovskaia-Pankeeva, *La Naissance des théâtres de la Foire: influence des Italiens et constitution d'un répertoire*, Nantes, Université de Nantes, U.F.R. Lettres et Langages, École doctorale Sociétés, Cultures, Échanges, 2013.

⁵² Sul tema, oltre al citato studio di Sakhnovskaia-Pankeeva, si vedano però C. Meldolesi, *Il teatro dell'arte di piacere. Esperienze italiane nel Settecento francese*, in «Teatro e Storia», a. III, n. 1, 1988, pp. 73-97; R. Guardenti, *Per le vie della provincia: i comici italiani e 'La vengeance de Colombine' di Nicolas Barbier*, in «Biblioteca teatrale», n.s., n. 25, 1992, pp. 1-36; E. De Luca, *La circulation des acteurs italiens et des genres dramatiques dans la première moitié du XVIIIe siècle*, in *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique. Approches comparées (1669-2010)*, sous la direction de S. Chaouche, D. Herlin, S. Serre, Paris, École des Chartes, 2012, pp. 241-249. Per una ulteriore sintesi, cfr. ancora A. Sakhnovskaia-Pankeeva, *De l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne à la nouvelle: une parenthèse provinciale et foraine*, in *L'Apothéose d'Arlequin*, cit., pp. 17-33.

prospettive e metodi propri della storiografia teatrale,⁵³ dall'altro l'urgenza di definire, perimetrare e iniziare a diffondere in edizioni moderne il repertorio forain,⁵⁴ per la maggior parte ancora manoscritto. Ma da un altro punto di vista l'assenza di studi specifici sugli attori forains è da imputarsi anche a una carenza documentaria, poiché le testimonianze sugli spettacoli di fiera, costituite per la maggior parte dai verbali di polizia dello Châtelet di Parigi, se rendono conto a grandi linee della struttura e della composizione degli spettacoli, di norma non si soffermano sulle caratteristiche sceniche degli interpreti, registrando solitamente informazioni per lo più generiche su una performatività di carattere essenzialmente acrobatico e riferendosi unicamente agli attori quando questi si sono resi responsabili di infrazioni dei divieti imposti dai teatri ufficiali. A poco valgono inoltre le notizie desumibili dalle memorie coeve, che in linea di massima non si diffondono sulle peculiarità e la tecnica degli attori di fiera, impiegando piuttosto frasi di circostanza secondo un consolidato canone celebrativo, anche nel caso degli attori più celebri provenienti dalla tradizione italiana, quali Pierre-François Biancolelli e Jean-Antoine Romagnesi. E non soccorre neanche la documentazione iconografica che, a differenza di quella dedicata alla Commedia dell'Arte e alle sue diramazioni europee, specialmente francesi, si risolve quasi unicamente in poche immagini dedicate ad acrobati e funamboli (fig. 23), spesso non riferibili alla tradizione italiana, ed appare di fatto confinata nelle stampe (fig. 24) che illustrano i nove volumi del *Théâtre de la Foire* di Lesage e d'Orneval,⁵⁵ i quali si configurano come il tentativo, da parte dei due autori, di nobilitare il teatro di fiera attraverso la pubblicazione del repertorio più significativo, aderendo anche ai canoni dell'illustrazione libraria. Particolarmente significativa, a questo proposito, la quasi totale assenza nelle immagini della raccolta di quella performatività a carattere acrobatico che aveva caratterizzato la spettacolarità foraine del primo Settecento: un'assenza certamente giustificata dalla progressiva regolarizzazione della drammaturgia delle fiere parigine, ma anche molto probabilmente dalla necessità di affrancarsi da pratiche che in qualche misura potevano confliggere col raggiungimento di una dignità riconosciuta anche mediante la stampa del repertorio forain.⁵⁶

⁵³ Oltre a R. Guardenti, *Le fiere del teatro*, cit., si vedano I. Martin, *Le Théâtre de la Foire. Des tréteaux aux boulevards*, cit., e P. Martinuzzi, *Les pièces par écriteaux ne teatro della Foire (1710-1715). Modi di una teatralità*, Venezia, Cafoscarina, 2007.

⁵⁴ Oltre alle edizioni curate dal Cethefi, si vedano A.-L. Lesage, *Théâtre de la Foire (1715-1726)*, édition présentée, établie et annotée par I. et J.-L. Vissière, Paris, Desjonquères, 2000; B.C. Fagan, *Théâtre de la foire et théâtre italien complets. Tome I. Théâtre de la Foire (1730-1738)*, édition critique par F. Mele, Paris, Garnier, 2020.

⁵⁵ A.-R. Lesage, J.-P. d'Orneval, *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra Comique*, Paris, Ganeau-Gandouin, 1721-1734, 9 voll.

⁵⁶ Sulle immagini dei frontespizi del *Théâtre de la Foire* e sul loro valore documentario cfr. R. Guardenti, *Drammaturgie visive da Gherardi a Goldoni*, in *Goldoni «avant la lettre»: esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, atti del convegno a cura di Xavier Gutiérrez Carou (Santiago

Impresa dunque ardua, quella dello studio della recitazione degli attori di Saint-Germain e Saint-Laurent, che al limite potrebbe fondarsi sull'analisi dei testi drammatici laddove fosse possibile, cosa assai rara, associare con sicurezza un personaggio a un attore preciso e occorre anche aggiungere, almeno questa è la percezione alla lettura, che nella maggior parte dei casi sembra quasi che la versificazione tipica della formula drammatico-musicale delle pièces foraines stemperi lo spessore dei singoli personaggi nella melodia dei couplet intonati sulla scena e conseguentemente diluisca il potenziale di informazioni desumibili in relazione agli interpreti. Rimangono, al momento, solo gli stereotipi degli encomi generici di attori nelle memorie dell'epoca e di una performatività fondata sulla dimensione acrobatica e canora. E tuttavia, se riconduciamo l'esperienza dei teatrini forain del primo Settecento nell'alveo della cosiddetta eredità italiana è possibile mettere in luce significative linee di indirizzo. Bisogna quindi considerare il Théâtre de la Foire non come un corpo separato, ma come parte integrante di quella circuitazione di saperi performativi legata agli attori fuoriusciti dalla prima Comédie Italienne, che, com'è noto, iniziarono a percorrere la provincia francese dopo la soppressione della compagnia nel 1697, toccando i principali centri, da Lione, Digione, Marsiglia, Bordeaux, Rennes, tornando a più riprese su Parigi in stretta connessione con i teatri di fiera. Si distingue, in questo panorama, Pierre-François Biancolelli, in arte Dominique, figlio del grande Arlecchino seicentesco, attore, drammaturgo prolifico, capocomico, destinato a occupare la scena del primo Settecento francese fino agli anni Trenta, impegnato nelle tournées in provincia, nelle stagioni foraines di Saint-Germain e di Saint Laurent, poi nella seconda Comédie Italienne.

Che attore era Dominique fils? Le notizie su di lui sono assai scarse. Certamente fu attore eclettico, ora come Arlecchino in provincia, come Pierrot e Arlecchino alla foire, come Pierrot e poi Trivellino nella seconda Comédie Italienne. Le fonti storiche in linea di massima ce lo ricordano sulla base dei consueti canoni celebrativi. Secondo il «Mercure de France», che lo commemora dopo la sua morte, Biancolelli era un attore dotato di una memoria prodigiosa e di grande sensibilità, interprete, nella troupe di Riccoboni, del personaggio di Trivellino, il ruolo a cui era più legato e che recitava con tutta l'intelligenza possibile e col gradimento del pubblico.⁵⁷ Antoine D'Origny, nei suoi *Annales du Théâtre Italien* ricorda che era capace di recitare con raffinatezza e grazia particolari in ruoli anche assai distanti da quelli abitualmente interpretati.⁵⁸ Ancor più stringati i fratelli Parfaict nei

de Compostela - Facultade de Filoloxía, 15-17 aprile 2015), Venezia, Lineadacqua, 2015, pp.75-85 e R. Guardenti, *Iconographies de passage entre les deux Comédies-Italiennes et le théâtre de la Foire*, cit.

⁵⁷ «Mercure de France», avril 1734, p. 761.

⁵⁸ A. D'Origny, *Annales du Théâtre Italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, Paris, Veuve Duchesne, 1788, t. I, pp. 135-136.

loro *Mémoire pour servir à l'histoire du théâtre de la foire*, ricordando unicamente che Biancolelli fu ingaggiato dalla Veuve Maurice grazie al suo talento come attore e autore drammatico.⁵⁹ Al di là della nota dei Parfait in effetti non è possibile scindere Biancolelli attore da Biancolelli drammaturgo, ed anzi è quasi inevitabile che per far emergere il primo ci si debba appiattare sul secondo. Da questo punto di vista, Dominique attore e autore rivela una piena consapevolezza delle strategie da adottare per sopravvivere in ambienti così fluidi e instabili come quelli della provincia e delle fiere parigine: lunghe serie di tournées, segnate forse parziali stabilizzazioni, come a Lione, spesso accompagnate da tentativi di fidelizzare il pubblico e di raccogliere consenso e protezione dai notabili locali, unitamente a quella duttilità propria del mestiere che gli consente di transitare agevolmente attraverso i differenti contesti produttivi.

Significativa a questo proposito, in questo primo scorcio del Settecento, la sua produzione drammaturgica, composta sulla base di tre prospettive differenti: si pensi in primo luogo alle commedie composte durante le tournées in provincia, come la *La Promenade de Rennes*,⁶⁰ *La Promenade des Terreaux de Lyon*⁶¹ e *Les Salinières ou les promenades de Bordeaux*,⁶² ambientate in luoghi specifici delle città in cui i comici si trovano a recitare: palesi tentativi di fidelizzare il pubblico della provincia non solo mostrando loro i luoghi più rinomati o caratteristici delle loro città, ma operando anche una garbata satira sociale utilizzando il modulo drammaturgico e spettacolare della rivista già impiegato con successo dalla compagnia dell'Ancien Théâtre Italien in commedie talvolta legate alla rappresentazione di particolari contesti urbani, come *Le retour de la Foire de Bezons*⁶³ o *Les Bains de la porte*

⁵⁹ Parfait, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire par un acteur forain*, Paris, Briasson, 1743, pp. 80-81.

⁶⁰ *La Promenade de Rennes ou La Motte à Madame*, Rennes, Jean-Baptiste Hovius, 1709. Sulla commedia si veda R. Guardenti, *Su Pierre-François Biancolelli in arte Dominique: lo stato dell'arte e una commedia rappresentata in provincia*, in «Drammaturgia», vol. XXI, n.s., 11, 2024, pp. 230-246.

⁶¹ P.-F. Biancolelli, *La Promenade des Terreaux de Lyon*, présentée par G. Couton, M. Pruner, J. Rittaud-Hutinet, Lyon, Centre d'Études et de Recherches Théâtrales - Université de Lyon II, 1977. Il manoscritto della commedia è conservato presso la Bibliothèque Municipale de Bordeaux (Coste 1066). La commedia fu rappresentata a Lione nel 1712.

⁶² La pièce, contenuta nel Ms. Fonds Français 9331, *Théâtre inédit de Dominique Biancolelli*, fu rappresentata nella sala dell'Opéra di Bordeaux il 30 giugno 1713 ed è stata pubblicata da C. Mazouer, *Pierre-François Biancolelli dit Dominique-le-Fils: Les Salinières ou la Promenade des Fossés (Bordeaux, 1713). Texte inédit présenté et publié*, in *La Littérature Régionale en Langue d'Oc et en Français à Bordeaux et dans la Gironde*, Actes du Colloque du CECAES (Bordeaux, 21-22 octobre 1988), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1989, pp. 115-161 (ora in C. Mazouer, *Le théâtre d'Arlequin. Comédies et comédiens italiens en France au XVIIIe siècle*, Fasano, Schena, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, pp. 201-235).

⁶³ E. Gherardi, *Le retour de la Foire de Bezons*, in *Le Théâtre Italien de Gherardi, ou Recueil de toutes les Comédies et Scènes françaises jouées par le Comédiens Italiens du Roi pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, Paris, Cusson et Witte, 1700, vol. VI, pp. 161-212.

Saint-Bernard.⁶⁴ Ma non bisogna dimenticare le commedie composte tra il 1708 e il 1716 per i teatri delle fiere parigine,⁶⁵ tra le quali si distingue *La Foire galante ou le mariage d'Arlequin* (1710), parodia dell'*Europe galante* di Houdar de la Motte e Campra, vera e propria occasione di sperimentazione drammaturgica che permise a Biancolelli di iniziare a cimentarsi con la formula della parodia che lo rese celebre alla seconda Comédie Italienne. E ancora, in questo primo scorcio del secolo XVIII, la pubblicazione del *Nouveau Théâtre Italien* dove raccolse quattro lunghe commedie in tre atti nelle quali sviluppò, in versi alessandrini, classici intrecci riconducibili alla tradizione della prima Comédie Italienne.⁶⁶ Un'ulteriore sperimentazione drammaturgica, certamente, unita al tentativo, apertamente manifestato nelle prefazioni alle commedie, di nobilitare la tradizione dell'Ancien Théâtre Italien, nella speranza del ritorno a Parigi di una compagnia italiana. Appare evidente, che a fronte della scarsa documentazione sulle performance di Biancolelli figlio, la sua drammaturgia, peraltro così articolata in relazione ai diversi in cui si trovò ad operare, è di fatto l'unico strumento su cui provare a tracciare il suo profilo di attore. Ma qui il compito dello storico dello spettacolo si fa più arduo, ma se ben esercitato con un'adeguata attenzione filologica alle fonti e ai materiali disponibili, può prestargli soccorso quel «contrario della scienza» evocato da Cesare Molinari nella prefazione a *L'attrice divina: l'immaginazione*.⁶⁷

⁶⁴ Germain Boffrand, detto Boisfranc, *Les Bains de la porte Saint-Bernard*, in Ivi., pp. 361-482.

⁶⁵ Queste le pièces composte da Biancolelli per i teatri delle Foires *Arlequin Gentilhomme par hasard* (1708, perduta), *Arlequin Atys* (1710, perduta), *La Foire galante ou le mariage d'Arlequin* (1710), *Arlequin Prince et Paysan* (1712), *Arlequin fille malgré lui* (1713), *Les Deux Pierrots* (1714) e *Le qui pro quo* (1716). *La Foire galante ou Le Mariage d'Arlequin* compare a stampa in *Mémoires de Brazey*, s.l., s.d. [ma 1710], vol. III, pp. 331-374; *Arlequin Prince et Paysan*, *Arlequin fille malgré lui*, *Les Deux Pierrots* sono contenute nel Ms. Fonds Français 9331. Théâtre inédit de Biancolelli conservato presso la Bibliothèque Nationale de France.

⁶⁶ *Nouveau Théâtre Italien, contenant, 'Le Prince Généreux, ou Le Triomphe de l'Amour'. 'La Femme Fidelle, ou les apparences trompeuses'. 'Arlequin Gentilhomme par hazard'. Comédies Mises au Théâtre, par Monsieur Dominique Biancolelli*, Paris, Jacques Édouard, 1712. Nel 1713 Biancolelli dette alle stampe una nuova edizione della raccolta, contenente, oltre alle commedie citate, anche *L'École Galante, ou l'art d'aimer: Nouveau Théâtre Italien, compose par Monsieur Dominique Briancolelli [sic]*, Anvers, François Huissens, 1713.

⁶⁷ C. Molinari, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano tra i due secoli*, Roma, Bulzoni, 1985, p. 12.

Abstract

The essay examines the development of scholarship on the Commedia dell'Arte, beginning with the seminal bibliography compiled by Thomas F. Heck in 1988, which organized and systematized a vast body of sources and studies. From this perspective, it first revisits the golden age of Commedia dell'Arte historiography (1969–1990), highlighting the contributions of scholars such as Roberto Tessari, Ferdinando Taviani, Cesare Molinari, and Siro Ferrone. Different interpretations of the phenomenon emerge: on the one hand, the centrality of masks and improvisation; on the other, attention to theatrical companies, actors, and production contexts. Commedia dell'Arte is presented as an expression of early modern European theatrical professionalism, characterized by continuous cultural exchanges.

Particular emphasis is placed on the use of iconographic sources to reconstruct performance practices and acting styles, especially in the case of the Comédie-Italienne in Paris. The essay nevertheless underscores the difficulty of studying acting in concrete terms because of the scarcity of direct evidence. It then turns to the Parisian fairground theatres, which were strongly influenced by the Italian tradition but remain insufficiently explored from a performative perspective.

Finally, through the figure of Pierre-François Biancolelli, the essay shows how dramaturgy can become a tool for indirectly reconstructing an actor's work. In conclusion, it highlights the importance of combining documentary rigor with historical imagination in the study of theatre and performance.

Autore

Renzo Guardenti insegna Discipline dello spettacolo presso l'Università di Firenze. Ha insegnato come professore invitato all'Université de Paris 3 Sorbonne Nouvelle, all'Université de Caen-Basse Normandie e all'Universitatea Babeş-Bolyai di Cluj-Napoca. Specialista di iconografia teatrale, si è interessato alla Commedia dell'Arte in Francia, al Théâtre de la Foire, ai grandi attori europei dell'Ottocento, in particolare a Sarah Bernhardt. È responsabile scientifico dell'Archivio digitale di iconografia teatrale *Dionysos*. Dirige le collane *Quaderni di Dionysos* (Bulzoni) e *Atlanti per la storia dello spettacolo* (Titivillus) e, con Siro Ferrone, la rivista cartacea e digitale «Drammaturgia». Tra le sue pubblicazioni si segnalano i volumi: *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia* (1990); *Le fiere del teatro. Percorsi del teatro forain del primo Settecento*. (1995); *Attori di carta. Motivi iconografici dall'antichità all'Ottocento* (2005); *Sguardi sul teatro. Saggi di iconografia teatrale* (2008); *In forma di quadro. Note di iconografia teatrale* (2020); *Atlante iconografico. La Commedia dell'Arte* (2023).

Cristina Jandelli

Passato e presente. La recitazione nelle monografie italiane dedicate agli attori di cinema

La storia che intendo ripercorrere inizia negli anni Zero del Duemila con una serie di convegni. Nel 2001, all'Università degli Studi di Udine, sotto la direzione di Leonardo Quaresima, si svolge *L'uomo visibile*, che darà come esito un volume di atti monumentale. Il titolo ricalca quello di un celebre saggio del teorico Béla Balázs che negli anni Venti del Novecento appunta l'attenzione sui volti e sulle figure di attrici e attori cinematografici come Asta Nielsen, Charlie Chaplin, Lillian Gish e Pola Negri dal momento che, con il cinema, secondo la sua concezione, la cultura ha subito «una nuova svolta in direzione del visivo» e l'uomo possiede «un volto nuovo».¹ Nel 2004, all'Università di Torino, il convegno *Eleganza, ambiguità, ironia: il cinema di Cary Grant*, curato da Giaime Alonge e Giulia Carluccio, apre una stagione di riflessioni accademiche sulle star americane e sui divi italiani con importanti contributi editoriali collettanei.² Nel 2006, ancora all'Università di Torino, si tiene il convegno *Teorie, storie e arte dell'attore cinematografico e televisivo* curato da Gigi Livio, Mariapaola Pierini e Armando Petrini, e l'anno successivo, sempre a loro cura, *L'attore fra teatro e cinema*; entrambe le edizioni sono seguite da atti.³ Nel 2009 il convegno torinese curato da Silvio Alovio e Giulia Carluccio *Rodolfo Valentino. La seduzione del mito* inaugura una serie di grandi appuntamenti internazionali nella città sabauda corredati da retrospettive, mostre, omaggi e, a seguire, pubblicazioni.⁴ Negli anni Zero del nuovo secolo prendono ufficialmente il via gli studi sull'attorialità all'interno delle discipline di cinema presenti

¹ B. Balázs, *L'uomo visibile*, a cura di L. Quaresima, Torino, Lindau, 2008, p. 123.

² *Cary Grant. L'attore, il mito*, a cura di G. Alonge, G. Carluccio, Venezia, Marsilio, 2006.

³ *Teorie, storie e arte dell'attore cinematografico e televisivo*, a cura di M. Pierini, in «L'asino di B.», a. XI, n. 12, 2007; *L'attore fra teatro e cinema*, a cura di M. Pierini, in «L'asino di B.», a. XII, n. 14, 2008.

⁴ *Rodolfo Valentino. Cinema, cultura, società tra Italia e Stati Uniti negli anni Venti*, a cura di S. Alovio, G. Carluccio, Torino, Kaplan, 2010.

nelle università italiane. Il primo convegno menzionato risale a venticinque anni fa: un quarto di secolo consente una ricostruzione che somiglia a un bilancio. La cronistoria che si tenterà di delineare qui, ovvero il racconto dell'accreditamento accademico in ambito cinematografico degli studi sull'attore e sulla recitazione, certamente non potrà essere esaustiva, ma la distanza appare sufficiente per formalizzare alcune ipotesi di indagine su quanto accaduto. Per la prima volta, in quel torno d'anni, nelle università italiane il settore scientifico-disciplinare del cinema, della fotografia, della radio e della televisione si interrogava a livello nazionale su un indirizzo di ricerca fino ad allora mai affrontato: come si studiano attrici e attori. Prima di quel periodo, infatti, si analizzavano gli autori e i registi, si ricostruiva la storia del cinema oppure si affrontavano i film da una prospettiva semiotica, nella quale l'attore non trovava alcun posto, oscurato com'era dal personaggio, protagonista delle griglie narratologiche come se si interpretasse da sé. Ma si studiava il divismo, anche se ancora da un'angolazione in larga parte culturalista (*Les stars* di Edgar Morin, 1957) e sociologica (*L'élite senza potere* di Francesco Alberoni, 1963), nonostante il testo di riferimento resti, ancora oggi, un'indagine di matrice strutturalista (*Stars* di Richard Dyer, del 1979, tradotto in italiano da Kaplan nel 2002).⁵

Sul versante editoriale, in Italia le monografie dedicate agli interpreti cinematografici erano però già presenti. Vi investivano alcuni editori che, come Gremese, pubblicavano regolarmente volumi dedicati a singole personalità, nazionali e internazionali. Gli autori erano critici e giornalisti cinematografici e si trattava per lo più di biografie prive di riferimenti bibliografici e di apparati. I testi venivano accompagnati da ricchi corredi fotografici privi di referenze; niente note, nessuna bibliografia. La scelta delle personalità da indagare indirizzava le pubblicazioni verso divi italiani e star internazionali, si mirava a un pubblico generalista di appassionati di cinema. Ma come recitavano gli attori cinematografici restava un mistero alla luce del sole.

Qual è stato il ruolo dei convegni d'inizio anni Duemila? Da quello udinese scaturisce un approfondimento teorico che segnerà i percorsi successivi, *Attore/Divo* di Francesco Pitassio.⁶ Quelli torinesi coordinati da Giulia Carluccio producono diverse corpose monografie accademiche di cui dirò a breve. Da quelli curati da Livio discende sia

⁵ E. Morin, *Les stars*, Paris, Seuil, 1957; F. Alberoni, *L'élite senza potere*, Milano, Vita e Pensiero, 1963; R. Dyer, *Stars*, London, British Film Institute, 1979, trad. it., *Star*, Torino, Kaplan, 2002.

⁶ F. Pitassio, *Attore/Divo*, Milano, Il castoro, 2003.

la sua riflessione teorica *L'attore cinematografico: alcune ipotesi metodologiche e critiche*⁷ sia la prima monografia italiana che farà da apripista per tutte le indagini successive, ovvero *Gary Cooper* di Mariapaola Pierini pubblicata da Le Mani nel 2011.⁸ Su questo volume tornerò più avanti. Negli anni Dieci l'editore Le Mani pubblica monografie dedicate ai registi ma anche studi su star internazionali, e gli autori sono quasi sempre critici. Sul versante dei divi italiani nel 2005 una piccola casa editrice, L'Epos di Palermo, vara una collana, diretta da Antonio Costa, che per la prima volta presenta criteri scientifici e ricchi apparati documentali. Gli autori delle monografie sono ricercatori e giovani in formazione nel mondo accademico. Pur priva di riconoscimenti, una generazione di studiose e studiosi formati nelle discipline teatrali stanno infatti iniziando a traslare le loro competenze nell'ambito degli studi di cinema: sono strumenti ermeneutici e metodologie di analisi del tutto prive di tradizione. Tale migrazione interdisciplinare ha favorito la nascita delle prime monografie scientifiche dedicate ad attori e divi cinematografici in Italia.⁹

A partire dagli anni Dieci un'istituzione per tutte si incarica di dare un contributo all'avanzamento delle ricerche e dunque alla formazione di nuove generazioni di studiose e studiosi. Mi riferisco al CRAD, Centro Ricerche Attore e Divismo, fondato a Torino nel 2012. Grazie alle iniziative scientifiche che i docenti di cinema dell'università sabauda promuovono nel tempo attraverso questo centro studi, si moltiplicano le occasioni di confronto su singole grandi personalità: Marcello Mastroianni (*Stile italiano, icona internazionale*, 2014), Marilyn Monroe (*Attrice, Diva, Icona*, 2016) e Anna Magnani (*"Ti ho sentito gridare Francesco..."*, 2019). Gli editori delle relative imponenti monografie collettanee curate dall'Università di Torino sono Marsilio, Kaplan e Cue Press. Nel 2017 si tiene infine all'Università della Calabria un convegno internazionale, *Pensare l'attore tra la scena e lo schermo*, curato da Roberto De Gaetano, privo di atti, che contribuisce però alla legittimazione accademica delle ricerche in ambito cinematografico perché vi partecipano anche studiosi di teatro: il tentativo resta quello

⁷ G. Livio, *L'attore cinematografico: alcune ipotesi metodologiche e critiche*, Genova, Zona, 2007.

⁸ M. Pierini, *Gary Cooper. Il cinema dei divi, l'America degli eroi*, Genova-Recco, Le Mani, 2011.

⁹ Nella collana esce anche il mio volume *Le dive italiane del cinema muto*, poi riedito da Cue Press nel 2019, cui mi permetto di rimandare dal momento che contiene capitoli dedicati a Francesca Bertini, Lyda Borelli, Eleonora Duse, Pina Menichelli e Diana Karenne con nuove acquisizioni documentali e biografiche come l'atto di nascita di Bertini. Cfr. C. Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, Imola, Cue Press, 2019.

di superare un rapporto interdisciplinare complesso, segnato da reciproche, antiche diffidenze.

Nel 2016 compare una collana editoriale che affronta il nodo spinoso del dialogo fra competenze specifiche distinte in modo rigoroso, pragmatico e decisivo per favorire un ulteriore avanzamento degli studi italiani sull'attorialità cinematografica. Mi riferisco ai Quaderni degli attori milanesi dell'editore Mimesis, diretti da un board di studiosi di teatro e cinema. La riflessione che li anima parte da un presupposto autoevidente: attrici e attori, a partire dal Novecento, con le loro prestazioni d'opera si muovono in direzione transmediale abbattendo i confini dei vari ambiti spettacolari. La loro attività si estende, a seconda delle occasioni e delle diverse stagioni della carriera, dal teatro al cinema, dalla radio alla televisione, e i percorsi sono sempre articolati, unici e singolari: per questo motivo ciascuna monografia scientifica viene affidata ad autori diversi, tenendo conto delle specificità disciplinari richieste dai diversi settori dello spettacolo frequentati dalla personalità oggetto di studio. Se nel 2016 il primo numero della collana (*Attori milanesi in scena. Milly, Tino Scotti e Walter Chiari*) si presenta ancora incerto sulla strada da intraprendere, il secondo (*Mariangela Melato tra cinema, teatro e televisione*) mostra già una direzione sicura nell'affidare capitoli differenti a ciascun ambito spettacolare, che in questo caso specifico comprende anche la fotografia, con un esame delle foto di scena. Il terzo numero rompe ogni indugio e si intitola *Valentina Cortese. Un'attrice intermediale*; per ricostruire la multiforme attività dell'attrice cade la divisione in segmenti distinti della carriera e si mescolano le aree disciplinari dei vari studiosi. Nel quarto volume, intitolato *L'ambrosiana pura. Dina Galli attrice di teatro, cinema e radio*, l'impianto cambia ancora e viene privilegiata l'opzione di una piena coautorialità fra i due principali artefici del progetto editoriale, Mariagabriella Cambiaghi e Raffaele De Berti. L'indirizzo dato alla ricerca è chiaro: diversi specialisti concorrono a un ritratto multifocale della personalità artistica a cui la monografia è dedicata. Anche i volumi precedentemente pubblicati si chiudevano con fonti documentali, ma qui ciascun autore firma l'appendice: da una parte compagnie e repertori, dall'altra la filmografia. Un percorso è segnato.¹⁰

¹⁰ *Attori milanesi in scena. Milly, Tino Scotti e Walter Chiari*, a cura di C. Formenti, Milano, Mimesis, 2016; *Mariangela Melato tra cinema, teatro e televisione*, a cura di C. Formenti, Milano, Mimesis, 2016; *Valentina Cortese. Un'attrice intermediale*, a cura di C. Formenti, Milano,

Alla fine del decennio, ma con risultati editoriali che sconfinano nei primi anni Venti del Duemila, un progetto di ricerca nazionale, con diverse sedi universitarie partecipanti, viene finanziato per studiare attrici e attori del panorama contemporaneo cinematografico e televisivo. Il PRIN 2017 *F-ACTOR. Forms of Contemporary Media Professional Acting. Training, Recruitment and Management, Social Discourses in Italy (2000–2020)* dà come esito un volume internazionale, pubblicato in open access da Palgrave Macmillan nel 2024. *Italian Contemporary Screen Performers. Training, Production, Prestige*, a cura di Francesco Pitassio, Luca Barra, Cristina Formenti e Mariapaola Pierini,¹¹ è l'esito scientifico più rilevante di tre anni di ricerche volte ad allineare il panorama degli studi italiani con il vasto orizzonte teorico e storico internazionale. L'intento è sistematizzare un ventennio di produzione audiovisiva italiana recente dando conto dell'avanzamento globale delle ricerche che spaziano tra star studies, celebrity studies, performing studies, production studies e molto altro. Il volume è diviso in tre sezioni: la prima riguarda la formazione attoriale nell'Italia di oggi, la seconda concerne la gestione della carriera, l'ultima la promozione, il riconoscimento e la celebrità. All'interno di ogni sezione sono collocati non solo i profili attoriali ma anche quelli professionali. Ad esempio accanto a Toni Servillo, inquadrato a partire dalla formazione teatrale, troviamo un capitolo dedicato a Mirella Bordoni, per molti anni assistente di Orazio Costa e insegnante di recitazione del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Pierfrancesco Favino, Sabrina Ferilli e Valeria Golino sono analizzati a partire dalle loro singolari carriere. Di Monica Bellucci si tratta rispetto alla costruzione internazionale della celebrità. Sono e non sono, dunque, agili monografie scientifiche che compongono un corposo volume. Ciascun ritratto evidenzia le fonti, prende in esame la letteratura scientifica e costruisce strategie interpretative a partire dalla singola personalità esaminata ma il punto di vista è determinante: formazione, carriera o celebrità. La recitazione non è evidenziata. Il titolo *Screen Performers* si presta bene a rendere conto di oltre un ventennio di insediamento degli studi su attrici e attori nelle discipline di cinema e audiovisivi dell'università italiana, ma il convitato di pietra resta la recitazione. Per questo dovremo tornare

Mimesis, 2019; M. Cambiaghi, R. De Berti, *L'ambrosiana pura. Dina Galli attrice di teatro, cinema e radio*, Milano, Mimesis, 2022.

¹¹ *Italian Contemporary Screen Performers. Training, Production, Prestige*, a cura di F. Pitassio, L. Barra, C. Formenti, M. Pierini, Palgrave Macmillan, 2024.

alla sopra menzionata monografia su Gary Cooper del 2011. Scrive la sua autrice nel 2017, in occasione di un volume del Festival di Pesaro, in un saggio sintomaticamente intitolato *Per una cultura d'attore. Note sulla recitazione nel cinema italiano*:

La recitazione nel film è da sempre un problema, e l'attore «una presenza ingombrante» e sfuggente al tempo stesso, che ha messo in difficoltà sia chi il cinema lo fa, sia chi si occupa di capire come il cinema funzioni. Gli attori sono una variabile imprevedibile, fanno qualcosa di inafferrabile, di non quantificabile con precisione né tantomeno di classificabile attraverso parametri unanimemente condivisi. [...] Da un lato l'insondabile mistero, l'alchimia tra attore e macchina da presa, dall'altro l'idea che la recitazione cinematografica implichi una posizione passiva o si ottenga addirittura di riflesso (gli anglosassoni parlano di *received acting*):¹² considerazioni non certo prive di fondamento, che hanno però influenzato e condizionato lo sviluppo di una riflessione sulla recitazione cinematografica, facendo degli attori per lungo tempo (dopo la fioritura teorica degli anni venti) i grandi assenti nelle teorie del cinema.¹³

Nel frattempo Pierini, nella sua monografia su Cooper, ha già da anni gettato basi solide per prendere di petto la questione. Oltre quattrocento pagine nutrite di ricerche su articoli, press book, contratti, lettere, sceneggiature, pubblicità, testimonianze dell'attore, saggi critici, spogli di fan magazine: la base degli studi è una consultazione minuziosa condotta in archivi e biblioteche di New York, Los Angeles e Washington. Ma non solo questi aspetti della ricerca rendono il volume su Cooper un unicum degli studi italiani sugli attori cinematografici. La recitazione diventa l'oggetto stesso della ricerca: comprendere come l'*underplaying* di Cooper, un «minimalismo al limite del casuale», favorito dalla sua assenza di formazione (uno stile senza scuola), viene compreso e interpretato, diventa uno «stile meditato» nel suo divenire recitazione «classica e moderna al tempo stesso», in perfetta sintonia prima con il passaggio al sonoro, poi con la partecipazione, da star, alla stagione aurea dello studio system hollywoodiano fino all'affacciarsi della crisi. L'analisi minuta delle posture, della gestualità, della micromimica facciale, della voce e dei rapporti con i vari membri del cast informa di sé le pagine del volume e l'indagine condotta sulle pellicole prese in esame.

¹² C. Baron, S.M. Carnicke, *Reframing Film Performance*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2011, p. 12.

¹³ M. Pierini, *Per una cultura d'attore. Note sulla recitazione nel cinema italiano*, in *L'attore nel cinema italiano contemporaneo*, a cura di P. Armocida, A. Minuz, Venezia, Marsilio, 2017, pp. 19-38.

Pierini cerca, trova e interpreta il modo con cui Gary Cooper recitava da una stagione all'altra della carriera, da una condizione produttiva all'altra, di genere in genere. Virile, dolce, gentile, spiritoso e modesto, Gary Cooper viene alla fine segnalato come modello in grado di fornire preziosi anticorpi, con il suo professionismo 'pacato', alle derive dei cliché dell'Actors Studio. Per un attore che elaborava sul campo, e affinava poi con l'esperienza, la sua tecnica definibile naturale in senso lato, caratterizzata da un «vocabolario espressivo ridotto», tale riconoscimento suscita in Cooper una serena considerazione: «Mister Strasberg in persona una volta mi ha detto che, senza saperlo, sono un attore del Metodo. Non so se abbia torto o ragione, ma è un gran bel complimento».¹⁴ Il volume è corredato da apparati, e soprattutto utilizza quello fotografico, in larga parte costituito da fotogrammi dei film, per illustrare non l'immagine divistica dell'attore ma la sua recitazione. Fotogrammi colti in relazione alle espressioni del volto, alla gestualità, alla gestione del corpo nello spazio diventano corollari efficaci della trattazione, a differenza degli inserti fotografici genericamente illustrativi o legati al contesto produttivo, allo stardom o al fandom.

Uno dei punti di forza del volume di Pierini, che farà da apripista per tanti studi a venire, è l'oggetto stesso dell'analisi: se è possibile indagare la recitazione cinematografica di uno dei massimi divi del cinema hollywoodiano in un'epoca di totale asservimento dell'attore alle regole della produzione industriale, allora è possibile farlo per qualsiasi interprete cinematografico o televisivo, però tenendo conto della documentazione reperibile in un ventaglio di direzioni molto ampio. Cioè partendo da una cultura d'attore che prima di allora non apparteneva agli interessi della comunità scientifica nazionale del cinema e dei media audiovisivi. L'anno successivo esce il volume su De Sica attore di Anna Masecchia, una trattazione accuratissima concepita per dare risalto al lato in ombra del grande regista del Neorealismo, uno studio condotto su documenti d'archivio e cinetecari, con ampi apparati di teatrografia, filmografia e galleria fotografica: al centro un'indagine storica capillare sulla formazione, il teatro, i ruoli cinematografici, il rapporto con la regia, la personalità divistica.¹⁵

¹⁴ M. Pierini, *Gary Cooper. Il cinema dei divi, l'America degli eroi*, cit.

¹⁵ A. Masecchia, *Vittorio De Sica. Storia di un attore*, Torino, Kaplan, 2012.

Intanto in ambito statunitense generazioni di studiosi si sono avvicinati per gettare le basi teoriche dell'analisi della recitazione nei film. Un volume su tutti, *Acting in the Cinema* di James Naremore, edito nel 1990 dalla University of California Press,¹⁶ ha tracciato il perimetro del lavoro da intraprendere, ma solo con la traduzione in italiano della monografia quella lezione ha iniziato a diffondersi nella comunità scientifica nazionale, ed è storia recentissima.¹⁷ Il libro dello studioso è infatti diviso in due parti. La prima, generale, riservata alla teoria dell'attore cinematografico, è seguita da una seconda dedicata alle interpretazioni delle star americane nei film. E infatti le letture critiche sono composte dal nome di un'attrice o attore e dal titolo di una pellicola di cui Naremore analizza la recitazione. Ma sono tutti grandi divi hollywoodiani (Lillian Gish, Charlie Chaplin, Marlene Dietrich, James Cagney, Katharine Hepburn, Marlon Brando), compresi quelli menzionati nell'ultima sezione, sul film inteso come testo della performance, riservato a *La finestra sul cortile* (Alfred Hitchcock, 1954) e a *Re per una notte* (Martin Scorsese, 1983), dove l'attenzione si appunta su James Stewart, Grace Kelly e Robert De Niro. Se l'oggetto di studio è un'attrice o attore italiano diventa difficile utilizzare soltanto gli strumenti, peraltro numerosi ed efficaci, offerti da Naremore, per la semplice evidenza che le tecniche in larga parte utilizzate dagli italiani differiscono, per non parlare delle scelte registiche o del contesto produttivo. Mutano profondamente nel corso della storia del cinema nazionale, mentre quello hollywoodiano ha un rapporto univoco con il divismo: lo crea e se ne serve per nutrire il suo sistema lungo i decenni senza soluzione di continuità.

Prima di allora nell'esigua bibliografia nazionale compariva principalmente come testo teorico di riferimento la monografia di Claudio Vicentini *L'arte di guardare gli attori. Manuale pratico per lo spettatore di teatro, cinema, televisione*.¹⁸ Questo perché, relativamente alle tecniche di recitazione, lo studio di Naremore non può servire per affrontare la differenza o rilevare la specificità della tradizione italiana. E neanche la dotta dissertazione teorica di Jacqueline Nacache *L'acteur de cinéma*,¹⁹ pubblicata in Francia nel 2003 e curata, nonché

¹⁶ J. Naremore, *Acting in the Cinema*, Berkeley, University of California Press, 1990.

¹⁷ J. Naremore, *La recitazione cinematografica*, a cura di Giulia Carluccio, Giovanna Maina, Mariapaola Pierini, Imola, Cue Press, 2024.

¹⁸ C. Vicentini, *L'arte di guardare gli attori. Manuale pratico per lo spettatore di teatro, cinema, televisione*, Venezia, Marsilio, 2007.

¹⁹ J. Nacache, *L'acteur de cinéma*, Paris, Nathan, 2003.

tradotta in italiano, da Alberto Scandola nel 2012,²⁰ altro punto di riferimento essenziale per la comunità scientifica nazionale, colma la lacuna. La scuola imitativa dominante in Italia resta esclusa dai discorsi, eppure la stagione della commedia all'italiana, ad esempio, si rivela carente di indagini specifiche su quel modo di interpretare, per via di tipizzazione, i 'nuovi mostri' degli anni Sessanta e Settanta, compresi i comici, di quel decennio e successivi: la disamina delle tecniche operata da Vicentini ha colmato quell'assenza. Adesso il quadro teorico appare delineato. Manca ancora un'indagine sistematica sul Metodo di Orazio Costa: considerata la sua importanza nello scenario della formazione cinematografica nell'Italia contemporanea,²¹ potrebbe essere necessario inserire quest'ultimo tassello per meglio comprendere la storia della recitazione nel cinema nazionale.

Certamente le traduzioni hanno avuto e hanno un'importanza centrale anche ai fini della didattica: perciò oggi un editore come Cue Press, che pubblica quella di Naremore ma anche, sul versante delle teorie del divismo, una nuova edizione di *Le star* di Morin,²² oltre a *Hollywood Stardom* di Paul MacDonald,²³ dà alle stampe la monografia a più voci su Anna Magnani frutto del convegno torinese, che apre, con il contributo internazionale di Marga Mur, sulle forme e sui topoi della recitazione dell'attrice, e diventa un propulsore per una nuova ondata di studi accademici sugli attori, la recitazione, il divismo, anche nelle direzioni intraprese più di recente dai celebrity studies.²⁴ Oggi inserire stabilmente l'analisi della recitazione nelle monografie sugli attori non è più un lavoro pionieristico, anzi, negli ultimi anni si ha la sensazione di un continuo rilancio esegetico ed editoriale. Osservare ciò che un'attrice o un attore, di fama o meno, fa in un film, diventa fondamentale per studiarlo nel suo complesso, fosse anche un divo di massima grandezza, anzi, a maggior ragione se lo è. Certamente gli studi sul divismo, di più lunga tradizione nell'ambito accademico, hanno permesso di osservare dettagliatamente il ruolo del contesto produttivo nel rapporto fra capitale economico e capitale simbolico

²⁰ J. Nacache, *L'attore cinematografico*, Mantova, Negretto, 2012.

²¹ La strada è stata indicata dal seguente contributo: M. Marchetti, *Mirella Bordon: Teaching Acting with the "Costa Method"*, in *Italian Contemporary Screen Performers*, cit., pp. 89-96.

²² E. Morin, *Le star*, Imola, Cue Press, 2020.

²³ P. MacDonald, *Hollywood Stardom*, John Wiley & Sons, 2013, trad. it., *Hollywood stardom. Il commercio simbolico della fama nel cinema hollywoodiano*, Imola, Cue Press, 2020.

²⁴ Cfr. *Effetto Magnani. Sguardi sull'attrice e sulla diva*, a cura di G. Carluccio, F. Mazzocchi, G. Muggeo, M. Pierini, Cue Press, Imola 2022.

della star, e solo negli ultimi anni la sua relazione con il fandom. Questa complessa dinamica è sempre opportuno venga ricostruita con il metodo storico, ricorrendo a fonti, a documenti e indagini d'archivio. Del resto oggi si assiste, negli studi di settore, a un vero e proprio *archival turn*.²⁵ Ne forniscono esempi alcune monografie recenti e la pubblicazione di un particolare carteggio.

Dalla seconda metà degli anni Dieci si segnalano, in prima battuta, interventi monografici di ricercatrici, provenienti a vario titolo dall'ambito accademico, che danno nuovo impulso allo studio di attrici e attori appartenuti e appartenenti a diverse epoche della produzione nazionale, dalle origini a oggi. In *Divi. La mascolinità nel cinema italiano*, uscito nel 2015, le studiose internazionali Jacqueline Reich e Catherine O'Rawe disegnano undici profili attoriali, letti attraverso la lente delle immagini culturali e sociali maschili diffuse nelle varie stagioni del cinema italiano, dai campioni del muto Bartolomeo Pagano ed Emilio Ghione all'«idolo delle adolescenti» Riccardo Scamarcio.²⁶ Nello stesso anno Daniela Brogi cura un volume collettaneo su Stefania Sandrelli uscito in occasione della consegna all'attrice del Premio Fiesole ai Maestri del Cinema. È la prima volta che, dal 1966, il riconoscimento non va a un regista ma a un'interprete.²⁷ Nel 2021 esce la monografia di Stefania Rimini dedicata a Laura Betti nel cinema di Pasolini, ricostruzione di un'attrice forgiata nei ranghi minori dello spettacolo (teatro-canzone, cabaret e rivista) di cui si analizzano il temperamento votato all'eccesso, le tensioni esistenziali rivelate dall'autobiografia e la centralità nell'opera di Pasolini anche oltre la sua morte, per il ruolo di fautrice nella creazione del suo fondo archivistico, a lungo frequentato dall'autrice del volume.²⁸ L'anno successivo viene pubblicata una corposa monografia dal titolo *L'amazzone bianca. Luisa Ferida attrice e diva nell'Italia fascista*, frutto di tre anni di ricerca dottorale condotta su film e documenti d'archivio dalla giovane studiosa Paola Zeni, che si interroga anche sulla recitazione nel secondo cinema italiano, sul tipo incarnato da Ferida e sulle sue performance nel cinema di regime.²⁹ In *Elsa de' Giorgi. Storia, discorsi e*

²⁵ Il riferimento è al testo di J. Parikka, *Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria della comunicazione*, Carocci, Roma 2019.

²⁶ J. Reich, C. O'Rawe, *Divi. La mascolinità nel cinema italiano*, Milano, Il Castoro, 2015.

²⁷ *La donna visibile. Il cinema di Stefania Sandrelli*, a cura di D. Brogi, Pisa, ETS, 2016.

²⁸ S. Rimini, *Con occhi torbidi e innocenti. Laura Betti nel cinema di Pasolini*, Lentini, Duetredue, 2021.

²⁹ P. Zeni, *L'amazzone bianca. Luisa Ferida attrice e diva nell'Italia fascista*, Milano, Mimesis, 2022.

memorie del cinema, Mariapia Comand legge la parabola dell'attrice e scrittrice come un singolare passaggio da fan a star attraverso fonti particolari per lo studio del divismo cioè gli *scrapbooks*, i lavori che gli ammiratori compongono per celebrare la loro passione cinematografica.³⁰ Analogamente Federico Vitella in *Lettere ad Alida Valli. Il culto di una diva nell'Italia fascista* cura un'edizione critica di alcune lettere selezionate per tipologie che gli ammiratori della star inviavano alla loro beniamina mostrando come il fandom si ponga alla radice dei processi divistici anche in Italia. Lo stesso autore, nel volume di ampio respiro *Maggiorate. Divismo e celebrità nella nuova Italia*, ricostruisce l'ascesa e il consolidamento della carriera di quattro attrici chiave dell'industria cinematografica italiana degli anni Cinquanta – Sophia Loren, Gina Lollobrigida, Silvana Mangano e Silvana Pampanini – in una prospettiva sociale e culturale ma anche storica in senso lato. Alla monografia è stato recentemente assegnato dalla Consulta Universitaria del Cinema il Premio Limina per il miglior studio italiano sul cinema.³¹ Infine Gabriele Rigola, in *L'officina dell'attore*, dedica un'ampia ricognizione a una storia culturale del divismo cinematografico in Italia individuando alcune caratteristiche specifiche dello stardom nazionale: quella di farsi veicolo di istanze politiche, di professionalità, di gastronomia e di bellezza.³² In qualche misura questa nuova stagione consente anche alle case editrici minori di cavalcare la nuova ondata di studi accademici: dal 2019 al 2024 escono per la casa editrice Cosmo Iannone otto volumi miscelanei dedicati alle figure più in vista del panorama contemporaneo, da Alba Rohrwacher a Elio Germano, da Fabrizio Gifuni a Isabella Ragonese, da Jasmine Trinca a Pierfrancesco Favino, da Sonia Bergamasco a Valerio Mastandrea.

Eppure resta indispensabile anche studiare, come Naremore insegna, il singolo film dalla prospettiva del contributo che gli attori, o l'attore-divo, danno alla creazione del testo (film inteso come testo della performance), mentre finora perfino le analisi filmiche si sono soffermate per lo più su come il personaggio è concepito in relazione

³⁰ M. Comand, *Elsa de' Giorgi. Storia, discorsi e memorie del cinema*, Milano, Mimesis, 2022.

³¹ F. Vitella, *Lettere ad Alida Valli. Il culto di una diva nell'Italia fascista*, Venezia, Marsilio, 2025; F. Vitella, *Maggiorate. Divismo e celebrità nella nuova Italia*, Venezia, Marsilio, 2024.

³² G. Rigola, *L'officina dell'attore. Una storia culturale del divismo cinematografico in Italia*, Roma, Meltemi, 2025.

all'«immagine divistica»,³³ alla *star persona*³⁴ di colei o colui che lo interpreta, come se non formasse un unico binomio con qualsiasi attore, fusione caratterizzata anzitutto dal modo con cui il personaggio viene recitato e dalle relative tecniche impiegate.³⁵ Nello studio della carriera di un interprete cinematografico si pone a monte un problema di selezione dei contributi da indagare, dal momento che non tutti i personaggi interpretati nel corso dell'attività professionale risultano ugualmente significativi. Ma, una volta compiuta la scelta, una monografia d'attore ha bisogno di questi affondi, di esempi e di analisi, di uno studio complessivo sul modo con cui la personalità attoriale oggetto di indagine affronta il primo piano, su come istituisce il rapporto con il personaggio, su come si muove nello spazio del set, sulle qualità fisiche della voce e sulla dizione. Perfino come viene doppiato può aver rilievo, gli esempi sono numerosi e singolari per attrici e attori del cinema italiano, considerata la preminenza che il doppiaggio, proprio o altrui, ha avuto nei decenni cruciali del Novecento.³⁶

Attualmente, sul versante degli studi sulla recitazione nel cinema, come si dice in questi casi, molto resta da fare ma l'ambito di ricerca appare ormai legittimato dalla comunità scientifica. Sempre più di frequente, specie in occasione di alcune celebrazioni relative alle date di nascita e morte di attrici e attori italiani, gli editori si rivolgono a ricercatrici e ricercatori per pubblicare monografie aggiornate, destinate sia a un pubblico generalista di lettori interessati che alle platee studentesche delle università italiane. In genere i volumi vengono pubblicati qualche anno dopo l'evento commemorativo, come 'onda lunga' dell'interesse suscitato dalla riscoperta: è il caso sia dello studio di Francesca Cantore su Alberto Sordi che di quello di Elena Mosconi su Ugo Tognazzi.³⁷

³³ Il concetto di immagine divistica permea il contributo di R. Dyer, *Star*, cit.

³⁴ Il termine compare per la prima volta in R. C. Allen, D. Gomery, *Film History, Theory and Practice*, New York, Knopf, 1985.

³⁵ Mi sia consentito di menzionare qui il mio studio dedicato alla recitazione nei film di attori e star contemporanee: cfr. C. Jandelli, *I protagonisti. La recitazione nel film contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2013.

³⁶ Mi permetto di rimandare al mio *Tre studi su Claudia Cardinale*, Venezia, Marsilio, 2022, dove si affronta un'analisi comparativa della recitazione della futura star in *La ragazza con la valigia* di Valerio Zurlini (1961) di cui esistono due versioni in DVD, una francese, con la voce dell'attrice, e una italiana dove la protagonista è doppiata da Adriana Asti.

³⁷ F. Cantore, *Il trasformista. Alberto Sordi, l'Italia, il cinema*, Roma, Bulzoni, 2023; E. Mosconi, *Ugo Tognazzi. Fenomenologia di un «mostro» della commedia all'italiana*, Bologna, Il Mulino, 2024.

Che sia venuto il momento di sistematizzare tanto lavoro recente? Sembra di sì a giudicare da una nuova linea editoriale, ospitata nella collana Bussole dell'editore universitario Carocci, che negli ultimi due anni ha inaugurato un formato tascabile di poco più che un centinaio di pagine, per una serie di volumi dedicati ad attrici e attori cinematografici italiani. Si è iniziato con i più famosi, Marcello Mastroianni, Anna Magnani e Sophia Loren, ma diverse altre monografie sono in cantiere. Agli autori accademici è lasciata massima libertà, ma nella sintesi estrema; l'economia di pagine prevede solo una bibliografia finale e i rimandi alla letteratura scientifica vengono inseriti all'interno della trattazione come molte altre tipologie di documenti. Se la monografia di Giulia Muggeo dedicata a Mastroianni lascia la recitazione sullo sfondo per concentrarsi sul divismo del grande interprete, i volumi dedicati ad Anna Magnani e Sophia Loren ruotano attorno a nuove ipotesi di ricerca sul rispettivo stile interpretativo.³⁸ Nella lettura di Chiara Tognolotti emerge la volontà di inseguire Magnani all'interno del suo ampio percorso attoriale, ancor prima che divistico, senza però che lo stardom ne sia ignorato. Esordisce esaminandone la formazione eterogenea, tra teatro di varietà e di prosa, poi affronta i ruoli cinematografici di 'seconda donna' e infine la svolta neorealista, introducendo il concetto di «impressione di autenticità» che mette a nudo i ferri del mestiere, dalle occorrenze mimico-gestuali al 'modo dell'assolo', dalla costruzione del tipo della popolana fino agli *star-vehicle* costruiti attorno alla sua celebrità, anche hollywoodiana, vagliata in chiusura attraverso l'omaggio che le hanno reso le arti visive, elettroniche e digitali. Ma prima del commiato il ritorno a teatro con Zeffirelli e la serie televisiva *Storie d'Italia* evidenziano l'intento di riannodare le sue radici teatrali con la popolarità dell'icona transmediale novecentesca e il suo valore di simbolo dell'italianità. Alberto Scandola, già autore di una monografia su Ornella Muti e di un saggio teorico-metodologico divenuto un punto di riferimento per gli studi sul cinema moderno europeo,³⁹ affronta Sophia Loren da una prospettiva analoga. Per lo studioso è la pratica del fotoromanzo a plasmare la 'valigia

Su quest'ultimo attore va almeno menzionata una precedente monografia: G. Rigola, *Una storia moderna: Ugo Tognazzi. Cinema, cultura e società italiana*, Torino, Kaplan, 2018.

³⁸ G. Muggeo, *Marcello Mastroianni*, Roma, Carocci, 2024; C. Tognolotti, *Anna Magnani*, Roma, Carocci, 2025; A. Scandola, *Sophia Loren*, Roma, Carocci, 2025.

³⁹ A. Scandola, *Ornella Muti*, Palermo, L'Epos, 2009; A. Scandola, *Il corpo e lo sguardo. L'attore nel cinema della modernità*, Venezia, Marsilio, 2020.

dell'attrice', dal momento che le insegna la cura della micromimica del volto in una gamma ampia di emozioni rese con leggere increspature di sopracciglia, occhi e labbra. Nella sua camminata c'è la fuga della futura diva inafferrabile, sempre prima, vittoriosamente sul podio del pantheon divistico nazionale, anche nel fare coppia stabile con il partner numero uno del cinema italiano, Mastroianni, in tre diversi tempi della carriera indagati analiticamente dalla prospettiva della recitazione. La disciplina dell'eccesso fisico conferisce a Loren bellezza, sensualità e genuinità ma nella sua *star persona* si manifesta un sottile desiderio di sfuggire alle regole per farsi «'personaggia' unruly» (indisciplinata). L'autore ne insegue il corpo divistico dislocato che si muove fra Roma e Hollywood e ne mette a nudo l'ambiguità legata al materno con cui fanno i conti le sue popolane inquiete, fino alla divinizzazione, ormai divenuta ottantenne, come 'mostro sacro' del cinema italiano attraverso le ultime interpretazioni da parte del figlio Edoardo Ponti in due regie-monumento, *Una voce umana* (2014) e *La vita davanti a sé* (2020). Mettere attrici e attori cinematografici a sistema, nel contesto mediale del Novecento, il secolo del cinema ma anche quello della radio, della televisione e dei rotocalchi, è l'inizio di una nuova sfida disciplinare. Cominciare dai più grandi e dalla loro recitazione sembra una buona idea per tornare a studiare il secolo passato e quello presente da nuove prospettive.

Abstract

This article traces the academic legitimization of acting and stardom studies within the Italian university system over the last twenty-five years. Historically overshadowed by director-centered approaches or semiotic analyses of film language, the study of actors began to gain scholarly prominence in the early 2000s through a series of pivotal conferences in Udine and Turin. The article examines the evolution of the Italian publishing landscape, highlighting the transition from purely anecdotal journalistic biographies to rigorous scientific monographs characterized by archival research, detailed bibliographies, and interdisciplinary methodologies—often migrating from theater studies. Key milestones discussed include the founding of the Research Center for Acting and Stardom (CRAD) in Turin and major collaborative projects like the *Quaderni degli attori milanesi* and the PRIN 2017 "F-ACTOR" project, which aligned Italian research with international star and celebrity studies. A central theme is the analysis of acting as a specific object of study, as seen in Mariapaola Pierini's 2011 monograph on Gary Cooper, which pioneered an analytical focus on performance techniques such as gesture, voice, and micromimicry. Finally, the article concludes its survey with the recent "archival turn" and new editorial initiatives that systematize the study of Italian stars (e.g., Anna Magnani, Sophia Loren, and Marcello Mastroianni) through an intermedial and multifocal lens.

Autrice

Cristina Jandelli insegna all'Università degli Studi di Firenze Storia del cinema, Cinema italiano e Teoria e analisi del linguaggio cine-televisivo. Ha scritto *I ruoli nel teatro italiano fra Otto e Novecento* (Le Lettere, 2002; CUE Press, 2016), *La scena pensante. Cesare Zavattini fra teatro e cinema* (Bulzoni, 2002) e *Le dive italiane del cinema muto* (L'Epos, 2006; CUE Press 2019). Per Marsilio ha pubblicato *Breve storia del divismo cinematografico* (2007), *I protagonisti. La recitazione nel film contemporaneo* (2013), *L'attore in primo piano. Nascita della recitazione cinematografica* (2016) e *Tre studi su Claudia Cardinale* (2022).

Flavia Pappacena

La ricerca sulla danza in Italia: esperienze e prospettive

Un'introduzione alla ricerca italiana sulla danza non può prescindere dal rintracciare *in primis* gli aspetti e le problematiche che hanno caratterizzato questi ultimi cinquant'anni, perché è in questo periodo che si profilano i principali orientamenti ed emergono alcune questioni sostanziali. Per iniziare, però, ci sembra interessante un accenno ai prodromi degli anni Cinquanta, periodo a cui possiamo ascrivere l'inizio di quel graduale propagarsi di progetti e iniziative, che caratterizzano il secondo dopoguerra fino agli anni Settanta. Per questioni di spazio, soprassediamo sulle prime e isolate pubblicazioni a carattere storiografico anche se interessanti se non altro perché episodi nuovi e anche originali per il taglio quando antropologico quando interessato all'aspetto del visivo.¹ Ci rivolgiamo a quella che può considerarsi la pietra miliare per la ricerca italiana sulla danza: l'*Enciclopedia dello spettacolo* (pubblicata a partire dal 1954) per il contributo sostanziale offerto da Gino Tani nella ricostruzione di profili professionali di ballerini e coreografi italiani, basata su fonti spesso inedite. Ricostruzioni che, anche dopo decenni, hanno costituito valida documentazione per molti studi sulla danza italiana dell'Ottocento e hanno alimentato i successivi volumi dell'autore, come *Storia della danza dalle origini ai nostri giorni* in tre volumi edita da Olschki nel 1983.

Con Tani, colto musicista e appassionato latinista, si prospetta il profilo di un critico di danza² che si avvicina alla storiografia della danza senza una formazione specifica al riguardo, ma con un'ampia cultura generale e, soprattutto, con una conoscenza diretta degli spettacoli, degli interpreti e dei coreografi (Aurel Milloss fu un suo caro amico). Un personaggio a cui può in qualche modo essere affiancato è Alberto Testa, anch'egli acculturato critico di danza,³ ma proveniente dalla danza in quanto coreografo con alle spalle una carriera di ballerino, dal 1963 docente di Storia della danza ai corsi triennali di perfezionamento dell'Accademia Nazionale di danza, e autore, nel 1970, di *Discorso sulla danza e sul balletto*, oltre che di altri numerosi scritti, tra cui la cronologia dei balletti del Teatro Regio di Torino. Peraltro l'arrivo di Testa si colloca nel periodo di pubblicazione, dal 1956 al 1965, dei *Numeri*

¹ Un'interessante angolazione è offerta da R. Carrieri, autore nel 1955 di *La danza in Italia* (Editoriale Domus), uno sguardo rapido sulla danza che si avvale di un ampio (e anche raro) corredo iconografico. Una prospettiva etnografica interessante è offerta da *Storia della danza* dell'etnomusicologo C. Sachs, traduzione italiana di *Eine Weltgeschichte des Tanzes* del 1933, ma tradotto in italiano e pubblicato dal Saggiatore solo nel 1966, poi nel 1980, con prefazione di D. Carpitella.

² Tani fu editorialista de "Il Messaggero".

³ Testa fu critico di "La Repubblica".

Unici dell'Accademia Nazionale di danza, raccolte di articoli a cadenza annuale, la cui finalità, nel progetto della direttrice Jia Ruskaja, era di risvegliare l'interesse del pubblico/lettore per l'identità culturale della danza e di creare un ponte tra la danza e le altre discipline per evitarne l'isolamento e ribadirne la posizione nel quadro delle arti.

Nel disegno di Ruskaja, una funzione analoga, oltre che di documentazione per le diverse materie teoriche del corso di perfezionamento, aveva la biblioteca che, fondata nel 1936, aveva acquisito sistematicamente testi storici e saggi critici: da *Choreographie* di Rudolf von Laban del 1926 alle prime traduzioni di classici della manualistica settecentesca e ottocentesca di Cyril W. Beaumont realizzate a partire dal 1930, alle anastatiche di testi settecenteschi delle case editrici Dance Horizons, Gregg International Publishers, Dover, ai pregevoli studi che vengono dalle fila della musicologia americana e inglese; una biblioteca che negli anni Settanta poteva offrire un panorama molto vasto della produzione storiografica e degli orientamenti della ricerca a livello internazionale, e che è stata a lungo l'unica possibilità, a Roma, di consultazione di pubblicazioni di ricerca straniere e un incentivo ad approfondimenti per quelli che hanno poi intrapreso attività di ricerca. Molti di questi testi hanno infatti costituito la base dei primi studi di quanti di noi si erano formati, insegnavano, o insegneranno, in Accademia: Roberta Albano, Francesca Falcone, Gloria Giordano, io stessa, Claudia Celi e anche Concetta Lo Iacono, anche se la sua didattica in Accademia è stata di breve durata perché si è rapidamente spostata a Roma Tre.

Siamo negli anni Settanta. All'università inizia ad apparire qualche tesi: quella in Storia del teatro di Lorenzo Tozzi che, diplomato al Conservatorio Santa Cecilia in pianoforte e musica corale, si laurea nel 1970 con Ferruccio Mariotti a "La Sapienza". La tesi sarà pubblicata da L.U. Japadre editore nel 1972 con il titolo *Il balletto pantomimo del Settecento. Gaspare Angiolini*.⁴ Di quattro anni dopo (1974), è la tesi di laurea discussa a Bologna in Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo da Eugenia Casini Ropa con cui l'autrice colloca l'*Ausdrückstanz* tedesca in una prospettiva socio-politica. La tesi sarà pubblicata nel 1988 da Il Mulino con il titolo *La danza e l'agitprop. I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*. Del 1974 è la tesi di diploma del corso di perfezionamento dell'Accademia Nazionale di Danza di chi scrive,⁵ testimonianza delle prime innovazioni introdotte in

⁴ Tozzi continuerà a dedicarsi alla danza del Settecento: è del 1978 *Pantomima e danza nel Settecento*, conferenza a sua cura presso il Conservatorio Santa Cecilia, che comprendeva una ricostruzione coreografica realizzata da chi scrive con due studenti dell'Accademia Nazionale di Danza.

⁵ Per quanto l'esame di diploma coronato da una tesi fosse una delle prime innovazioni introdotte dalla direttrice Giuliana Penzi e dalla vicedirettrice Margherita Abbruzzese nell'ampio progetto di riforma dell'Accademia, a quell'epoca la prova di tesi non era stata ancora istituzionalizzata a livello ministeriale.

Accademia per potenziare il settore teorico-culturale degli studi dell'area post-secondaria dell'istituto. La tesi, centrata sui sistemi di notazione dal Settecento al Novecento (comprendeva anche quelli allora meno noti di Pierre Conté ed Eshkol-Wachmann) sollevava la riflessione sul rapporto tra l'analisi del movimento tradotta graficamente (notazione) e la sua funzione nell'ambito della conservazione delle creazioni coreografiche o didattiche.

Un'altra tesi che precede l'introduzione dell'insegnamento della Storia della danza all'università è stata *Le Lettere di J.G. Noverre come contributo ad una coscienza critica della danza* di Elena Randi. La tesi, discussa nel 1984 presso l'Università degli Studi di Padova, segue di quattro anni la pubblicazione da parte di Alberto Testa della traduzione italiana di *Lettres sur la danse et sur les ballets* di Noverre edita dalla Di Giacomo. La tesi sarà pubblicata nel 1989 con il titolo *Pittura vivente Jean Georges Noverre e il balletto d'action*. Si tratta – per la tesi di Elena Randi come per quella di Lorenzo Tozzi – di episodi apprezzabili per il rigore del metodo e della raccolta delle fonti documentali, ma anche per aver aperto la ricerca su personaggi ed eventi che, pur avendo segnato con una riforma sostanziale il percorso evolutivo della danza settecentesca (la creazione del balletto narrativo), erano rimasti incapsulati in formule stereotipate e assai scarse in termini di dati e riferimenti storici. Di Elena Randi, altrettanto seria è la tesi di dottorato dal titolo *L'estetica di François Delsarte: la dimensione spettacolare* discussa nel 1993 presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano e pubblicata da Esedra nel 1996 con il titolo *Il magistero perduto di Delsarte, dalla Parigi romantica alla modern dance*.

Tornando agli anni Settanta, non si può non volgere lo sguardo a una realtà nuova per l'Italia riguardo all'impostazione dello studio e alla diffusione, una realtà che, sebbene di natura strettamente pratica, nel tempo è confluita nella ricerca teorica, offrendole un apporto spesso sostanziale. Citiamo in primo luogo la fondazione, nel 1975, del Gruppo di Danza Rinascimentale da parte di Barbara Sparti.⁶ Il gruppo, diretto da Sparti per tredici anni, si è esibito in festival, mostre e congressi nelle maggiori città italiane ed europee e ha alimentato molte delle ricerche della studiosa. Nel 1976 lo studio teorico-pratico della danza barocca entra nei programmi di Teoria della danza dell'Accademia Nazionale di Danza, in particolare del corso superiore di formazione insegnanti e in quello del liceo sperimentale coreutico appena costituito. Sono questi i primi passi di un lavoro incrociato da noi, condotto tra la scrittura del passo e la sua analisi strutturale dedotta dalla manualistica coeva, che confluirà nella ricerca sul Settecento; più in generale, è l'avvio di

⁶ B. Sparti (1932-2013) si è specializzata nei metodi Orff e Dalcroze a Salisburgo e Ginevra. Si veda: [Barbara Sparti | earlydance.org](http://BarbaraSparti|earlydance.org).

un processo di riflessione sul significato di “teoria” in seno ai progetti di rinnovamento dell’Accademia e della materia stessa.⁷

Negli anni Settanta, il primo caso da segnalare di una ricerca inclusa in un progetto di ampio respiro è *Storia del Teatro Regio di Torino*, opera in cinque volumi edita dall’allora Cassa di Risparmio di Torino (CRT) nel corso di dodici anni e diretta da Alberto Basso.⁸ Il primo volume, del 1976, offre ampio spazio alla danza grazie al contributo di Marie-Thérèse Bouquet, musicologa francese di raffinata preparazione. L’ultimo, invece, contiene una meticolosa cronologia degli spettacoli curata da Alberto Testa. Per la *Storia del Teatro Regio di Torino* si tratta di uno dei casi – in Italia – tra i più significativi di ricerca d’archivio e di lavoro di contestualizzazione storica, primo passo per la ricostruzione di un quadro specifico e al contempo complessivo della produzione di un teatro all’interno della politica culturale (e anche estera) di uno stato italiano, in questo caso la monarchia sabauda. Altrettanto prezioso è *Il ballo teatrale e l’opera italiana* di Kathleen Kuzmick Hansell, del 1988, all’interno del quinto volume di *Storia dell’opera italiana* dell’EDT.⁹

Gli anni Ottanta si aprono, come precedentemente accennato, con un altro passaggio rilevante: la citata traduzione, nel 1980, di *Lettres sur la danse et sur les ballets* di Noverre del 1760 da parte di Alberto Testa. L’intento era un allineamento agli studi stranieri (come visto, Beaumont aveva avviato un programma di traduzioni di testi settecenteschi già nel 1930). Si trattò, se non di un caso unico nel suo genere in Italia (Ugo Dell’Ara, cinque anni prima, aveva pubblicato la traduzione del *Trattato* di Carlo Blasis), di un’esperienza molto interessante che ha dato avvio nel tempo a una serie di traduzioni di classici della letteratura tecnica e teorica.¹⁰

Come tappa particolarmente significativa di questo decennio va ricordato il Convegno internazionale di Pesaro *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*,¹¹ del 1987, i cui atti saranno pubblicati da Pacini Editore nel 1990. Si trattò di un incontro tra le nuove leve degli studiosi di

⁷ Una volta divenuta ‘sette disciplinare’ (in seguito alla legge 508/99), la Teoria della danza comprenderà, tra altri corsi, anche quello di Estetica della danza classica.

⁸ Contributi di M.-T. Bouquet (Vol. I), A. Basso (Vol. II), M. Viale Ferrero (Vol. III), L. Tamburini (Vol. IV), V. Gualerzi, A. Testa e, di nuovo, M.-T. Bouquet e A. Basso (Vol. V). Sotto la supervisione di Basso usciranno tra il 1995 e il 1996 anche i sei volumi editi da UTET di *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, di cui il V, *L’arte della danza e del balletto*, dedicato alla danza.

⁹ K. Kuzmick Hansell, *Il ballo teatrale e l’opera italiana*, in *Storia dell’opera italiana*, a cura di L. Bianconi, G. Pestelli, vol. 5, *La spettacolarità*, Torino, EDT, 1988, pp. 177-306.

¹⁰ Chi scrive nel tempo ha seguito le sue orme con la pubblicazione delle *Lettres noverriane* del 1803, con l’edizione critica della *Sténochorégraphie* di A. Saint-Léon e de *L’Uomo fisico, intellettuale e morale* di C. Blasis (con O. Di Tondo).

¹¹ Nel 1993 uscirà la traduzione di B. Sparti del *Trattato dell’arte del ballo* di Guglielmo Ebreo da Pesaro: *Guglielmo Ebreo da Pesaro, De pratica seu arte tripudii – On the Practice or Art of Dancing*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

danza prodromico alla creazione, nel 2001, di AIRDanza (Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza). AIRDanza, con i suoi convegni organizzati a cadenza annuale, divenne un luogo di dialogo e di confronto tra diverse generazioni e vari ambiti di conoscenza e di studio.

Nel 1984 l'editore Gianni Gremese fonda la sezione danza della *Biblioteca delle Arti*, collana interamente dedicata alla danza, che in quarantadue anni di attività ha diversificato la sua produzione, dando al contempo molto risalto anche alle fonti storiche.¹² Segue la casa editrice Di Giacomo nel 1991 e, a partire dal 1993, altre collane editoriali quali: *I libri dell'icosaedro* di Ephemera, e *Danza d'autore* de L'Epos. Senza contare le riviste di studi teatrali che nel tempo accolgono, seppur episodicamente, saggi sulla danza; tra queste: «Teatro e Storia», «Acting Archives Review», «SigMa», «Mimesis Journal», «Il Castello di Elsinore», «Teatro e Storia», «Biblioteca Teatrale».

Alle fonti ha dato ampio risalto il portoghese José Sasportes, personaggio *sui generis* nello scenario italiano degli studi.¹³ Appassionato cultore della danza, crea la prima rivista di ricerca in danza in Italia. Era il 1984 e «La Danza Italiana», questo il titolo, offrirà una eterogeneità di contributi con l'intento di far riemergere, con un vero e proprio scavo archeologico, fatti, storie, eventi, artisti della scuola italiana in Italia e all'estero. Durerà fino al 1990, trasformandosi poi in collezione di saggi raccolti in monografie, curate dallo stesso Sasportes (spesso con la collaborazione di Patrizia Veroli), centrate sul Settecento e sull'Ottocento non solo italiani.¹⁴

Tra le iniziative pionieristiche di questi anni va citata anche «Chorégraphie. Studi e ricerche sulla danza», semestrale fondato da chi scrive nel 1993, che ha goduto per una decina di anni del finanziamento del CNR, Comitato per la scienza e la tecnologia dei Beni Culturali. Sin dall'inizio «Chorégraphie» si è mossa su un territorio molto ampio, sperimentando vari indirizzi di ricerca e interessandosi a collegamenti interdisciplinari (quali danza e arti visive, danza e musica, danza e anatomia e anche danzaterapia) e ad aspetti metodologici riguardanti la formazione in senso più lato. La sua vocazione primaria è stata il recupero di materiali inediti, compito questo che negli stessi anni Novanta ha spinto a scavare in vari archivi con risultati molto

¹² Ricordiamo qui, a titolo di esempio, le edizioni critiche del manuale di A. Vaganova, del *Trattato* di C. Blasis, dei *Souvenirs* di M. Taglioni, dei diari di M. Petipa, dei manuali di E. e G. Cecchetti, *Il balletto del nostro tempo* di V. Svetlov.

¹³ Sasportes, in quegli anni, consigliere culturale portoghese e consigliere stampa nelle Ambasciate di molti paesi europei e americani, nel tempo è divenuto un personaggio molto in vista in Portogallo ma anche all'estero.

¹⁴ 1998, quaderno n. 1, *Viaggio lungo cinque secoli*; 1999, quaderno n. 2, *1900-1950: Alla ricerca dell'Ottocento perduto*. Monografie: *La danza italiana in Europa nel Settecento*, Roma, Bulzoni, 2011; *Storia della danza italiana*, Torino, EDT, 2011; *La danza italiana in Europa nell'Ottocento*, Roma, Aracne Editrice, 2013; (con P. Veroli) *Ritorno a Viganò. Saggi sul coreografo Salvatore Viganò (1769-1821)*, Roma, Aracne Editrice, 2016 (Atti del *Convegno internazionale sul coreografo Salvatore Viganò: la fortuna tra Settecento e Novecento*, Venezia, Teatro La Fenice, Sale Apollinee, 26-28 giugno 2014); (con P. Veroli) *Giovanni Coralli, l'autore di Giselle*, Roma, Aracne, 2018.

interessanti sul piano delle conoscenze e anche delle metodologie di analisi.¹⁵ Con gli stessi obiettivi «Chorégraphie» ha concepito nel 1999 il convegno *Recupero, ricostruzione, conservazione del patrimonio coreutico italiano del XIX secolo*,¹⁶ che ha avuto luogo nella sala convegni del CNR: recupero, recita il titolo del convegno, in vari sensi, anche in quello del ritrovamento di trascrizioni manoscritte otto-novecentesche su cui sono state sperimentate anche due ricostruzioni. Larga parte di questi studi si muovevano di pari passo con progetti editoriali che facevano capo allo stesso gruppo di studiose legate a «Chorégraphie». Un esempio è il volume di Roberta Albano, Nadia Scafidi, Rita Zambon, *La danza in Italia dal XVIII secolo ai giorni nostri. La Scala di Milano, La Fenice di Venezia, Il San Carlo di Napoli*, edito da Gremese nel 1998.

Tornando alle fonti e alle esperienze degli anni Ottanta, è opportuno citare *Il sogno del coreodramma Salvatore Viganò poeta muto*, a cura di Ezio Raimondi, edito nel 1984 da Il Mulino, con saggi dello stesso Raimondi, Luciano Bottoni, Rossana Dalmonte, Fabrizio Frasnedi, Anna Ottani Cavina. Degli stessi anni sono gli studi di Carmela Lombardi approdati nel 1991 nel volume *Danza e buone maniere nella società dell'antico regime. Trattati e altri testi italiani tra 1580 e 1780*, edito dalla casa editrice Europea. Allo stesso 1991 risale la creazione della rivista «Choreola», attiva fino al 1999, diretta da Giuseppe Michele Gala, una figura centrale nell'ambito della ricerca, della conservazione e della diffusione della danza tradizionale italiana. Dello stesso 1991 è la creazione della "Società di danza", associazione culturale e scuola di danza ottocentesca fondata da Fabio Mòllica a Bologna, che, tuttora attiva e ramificata in Italia, svolge un lavoro di ricerca storica nel settore delle danze di tradizione ottocentesca, coniugando la precisione filologica nell'interpretazione dei vecchi manuali di ballo, con la possibilità di ricreare, dando loro vita nuova, danze antiche in contesti sociali contemporanei.

Siamo arrivati dunque agli anni Novanta, quando vengono aperti, rispettivamente nel 1991 e nel 1992, corsi di Storia della danza e del mimo ai DAMS di Cosenza (Vito Di Bernardi) e di Bologna (Eugenia Casini Ropa). Prende definitivamente - ufficialmente - avvio la ricerca in ambito universitario, ricerca che si svilupperà rapidamente, tanto da trovare ampio spazio in quel tessuto di studi che nel frattempo, come accennato, si era andato formando grazie all'attività pionieristica di diversi studiosi e studiose. Dai DAMS di Cosenza e Bologna, i corsi si moltiplicheranno in

¹⁵ Ricordiamo in particolare il restauro e il montaggio del sonoro, realizzato da «Chorégraphie» con la collaborazione della Cineteca Nazionale, dei primi due quadri della versione filmica di Luca Comerio del *gran ballo Excelsior* (1913). Vedi *Excelsior. Documenti e saggi/Documents and Essays*, a cura di F. Pappacena, Scuola Nazionale di Cinema-Cineteca Nazionale, *Chorégraphie*, n. mon. in «Chorégraphie. Studi e ricerche sulla danza», Roma, Di Giacomo, 1998.

¹⁶ Cfr. gli atti in *Recupero, ricostruzione, conservazione del patrimonio coreutico italiano del XIX secolo*, a cura di F. Pappacena, Roma, Associazione Culturale Chorégraphie, 2000.

varie sedi universitarie, cui farà capo una produzione scientifica molto vasta e di respiro internazionale. Se, ad esempio, si consulta lo *Scaffale bibliografico* redatto da Stefania Onesti e, più recentemente, da Elena Cervellati per la rivista dell'università di Bologna «Danza e Ricerca», si ha molto chiara l'idea del numero dei contributi e della varietà degli interessi relativi a questo quarto di secolo.¹⁷ Come, consultando la rivista, si coglie la molteplicità degli indirizzi di studio della rivista stessa, che era stata fondata nel 2009 da Eugenia Casini Ropa e da lei diretta fino al 2019, quando la direzione è passata a Elena Cervellati ed Elena Randi.¹⁸

Per quanto riguarda gli esordi degli studi coreici all'Università, è estremamente chiara l'analisi pubblicata da Eugenia Casini Ropa nel numero 2002-2003 di «Culture Teatrali»,¹⁹ in cui l'autrice sottolinea l'influenza dei *cultural studies* sulla ricerca universitaria italiana di quegli anni. In tale direzione si è mossa ella stessa promuovendo la traduzione di *Choreography and Narrative. Ballet's staging of Story and Desire* di Susan Leigh Foster, uscito in italiano nel 2004 con il titolo *Coreografia e narrazione. Corpo, danza e società dalla pantomima a Giselle*.²⁰ Il libro, la cui pubblicazione originale era del 1996, era stato recensito dal *Library Journal* come

imponente opera di sapere, questo studio usa il concetto di un corpo culturalmente costruito e storicamente determinato per trascendere confini disciplinari come quelli della storia della medicina, dell'educazione fisica, delle pratiche della moda, dell'etichetta e del comportamento, della scienza e l'arte di rappresentare le passioni, allo scopo di portare in luce valori pervasivi nei confronti del corpo e i mutamenti in questi valori nel corso del tempo.

Commento assolutamente centrato e condiviso dall'autrice del progetto editoriale italiano, se non fosse che, a fronte di interessanti contestualizzazioni e letture trasversali, Susan Foster, nel momento in cui si muove in terreni a lei poco noti, inciampa emettendo giudizi privi di fondamento scientifico. E se non fosse che, come osserva Susanne Franco, il nodo centrale del lavoro – il Femminile/Maschile – sia affrontato con un'ambigua equivalenza tra “sesso” e “genere”.²¹

¹⁷ Si veda: [Italia 2000-2011](#); [Scaffale bibliografico. Italia 2011-2014](#); [Scaffale bibliografico 2014-2019](#); [Scaffale bibliografico 2019-2024](#).

¹⁸ Per le monografie si veda anche il sito di AIRDanza: [Monografie 2018 | AIRDanza](#).

¹⁹ E. Casini Ropa, *Note sulla nuova storiografia della danza*, in *Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*, atti del convegno (14-16 novembre 2002), in «Culture Teatrali», 7/8, 2002-2003, pp. 97-106.

²⁰ S. L. Foster, *Choreography and Narrative. Ballet's staging of Story and Desire*, Bloomington and Indiana University Press, 1996; trad. it. A. Poli, *Coreografia e narrazione. Corpo, danza e società dalla pantomima a Giselle*, Roma, Dino Audino, 2004.

²¹ Si veda: S. Franco, *Rappresentazioni oltre la scena. Studi di genere e storia della danza in Italia*, in *Nuove frontiere per la storia di genere*, a cura di L. Guidi, M. R. Pelizzari, Salerno, Università di Salerno, 2013, 3 vol., Atti del V Congresso della Società Italiana delle Storiche (Napoli 28-30 gennaio 2010), pp. 1-6:3, di cui si parlerà più avanti.

Tornando al saggio di Casini Ropa del 2002-2003, l'Autrice mette in risalto l'ispirazione di universitari italiani anche a Mark Franko²², il loro interesse per la prospettiva sociopolitica che, nel caso dello studioso americano, riguarda un arco temporale molto vasto: dalla danza rinascimentale e barocca alla contemporaneità.²³ Di Franko, la cui formazione include anche un'ampia esperienza di danzatore,²⁴ è uscita nel 2009 la traduzione italiana *Danza come testo. Ideologie del corpo barocco*,²⁵ uno dei suoi numerosi studi pubblicati a partire dal 1986.²⁶

Un indirizzo della ricerca, che nel frattempo inizia a richiamare l'attenzione degli storici della danza, è il gender. Al riguardo vale ricordare *Teatro e «gender»: l'approccio biografico*, dossier delle Giornate di studio svolte presso l'Università di Roma Tre nel febbraio 2007,²⁷ dove le curatrici Annamaria Cecconi e Roberta Gandolfi indicano gli obiettivi del volume, che

intende costruire conoscenza, riflessione e confronto intorno agli strumenti che le teorie della costruzione culturale del maschile e del femminile offrono allo studio delle arti della scena: un indirizzo di ricerca che in Italia riveste carattere ancora minoritario. Nelle discipline teatrali, mentre la storia delle donne spingeva e spinge a recuperare soggetti e campi di spettacolo che il canone storiografico ha marginalizzato, l'interesse per le teorie del *gender* ha portato a rivisitazioni di carattere metodologico ed ermeneutico. In particolare, sulla scia delle influenti teorie di Teresa De Laurentis sul gender come rappresentazione e di Judith Butler circa la natura performativa della femminilità e della mascolinità, si è esplorato in vari modi il legame tra teatro e *gender*: fra i dispositivi di simbolizzazione e incorporazione del personaggio dell'arte scenica e le modalità rappresentative o performative, fatte di citazioni e ripetizioni, lungo le quali si inverte l'identità di genere.²⁸

Riguardo agli studi di genere, merita una menzione anche *Nuove frontiere per la storia di genere*, uscito nel 2013 come Atti del V Congresso della Società Italiana delle Storiche, svoltosi a Napoli dal 28 al 30 gennaio 2010. Susanne

²² Dal 2009 al 2017 ha diretto «Dance Research Journal». Ha inoltre fondato *Oxford Studies in Dance Theory* series, pubblicato da Oxford University Press.

²³ Per un profilo complessivo di Mark Franko cfr. [Mark Franko | Boyer College of Music and Dance](#).

²⁴ Franko ha danzato anche per la Paul Sanasardo Dance Company, Movement Research (the Oskar Schlemmer Bauhaus Dances) e NovAntiqua, compagnia che ha fondato nel 1985. Come coreografo, congiunge esperienze pratiche e studi teorici.

²⁵ Traduzione di D. C. Colonna e P. Veroli di *Dance as text: ideologies of the baroque body*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1993.

²⁶ Si veda: [Mark Franko | Boyer College of Music and Dance](#).

²⁷ A. Cecconi e R. Gandolfi, *Teatro e «gender» l'approccio biografico*, in «Teatro e Storia», Annali 28, XXI, 2007.

²⁸ Ivi, pp. 329-330:329. Il volume si avvale del contributo di M. Nordera (M. Nordera, *Come si costruisce una ballerina. Marie Madeleine Guimard tra vita e scena nelle fonti del XIX secolo*), che, raccogliendo dati da fonti e da studi precedenti, tratteggia il profilo della famosa Marie Madeleine Guimard, una ballerina che alla scalata professionale riesce a coniugare una solida affermazione sociale pur nelle maglie di una censura molto severa riguardo agli artisti.

Franco introduce le ricerche condotte da studiosi di danza attive tra Italia e Francia, lamentando la lentezza con cui gli studi di genere erano stati recepiti in Italia.

Gli studi di danza in Italia si sono affermati in ambito accademico a partire dalla prima metà degli anni Novanta del Novecento e a tutt'oggi hanno un'esistenza marginale e instabile, mentre a livello internazionale si sono affermati da più tempo e si sono sviluppati in una nuova dimensione interdisciplinare. Questo fermento ha portato alla produzione di ricerche che hanno per oggetto la danza, utilizzando a pieno gli orientamenti teorici e gli strumenti metodologici messi in campo dagli studi di genere e queer, spesso in stretta relazione con gli studi postcoloniali e di recente anche quelli visuali.²⁹

Infine aggiunge:

Anche da questa breve carrellata di casi, la danza si rivela agli occhi dello storico come un osservatorio particolarmente stimolante per comprendere aspetti meno noti degli immaginari sociali che, con le loro utopie e le loro angosce, come la paura della disintegrazione dell'ordine morale, sessuale o sanitario, hanno nutrito le nostre idee su come si è, si diventa o si è percepiti in quanto uomini e donne.³⁰

Un'altra pista individuata in ambito universitario è il reenactment e il corpo-archivio. È su «Mimesis Journal» del 2016 il saggio *Il corpo come archivio. Volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze*, traduzione di *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances* di André Lepecki pubblicato nel 2010 su «Dance Research Journal».³¹ Testo che Alessandro Pontremoli, autore della traduzione, afferma essere di fondamentale importanza nell'ambito degli studi di danza

perché pone in evidenza con estrema chiarezza la problematica teorica del rapporto fra memoria della danza, storia e processi di archiviazione, particolarmente frequentata nei percorsi creativi della danza contemporanea occidentale degli ultimi dieci anni.³²

²⁹ S. Franco, *Rappresentazioni oltre la scena* cit., p. 1. Per una bibliografia aggiornata e commentata degli intrecci tra studi di genere e studi di danza, Franco rimanda allo stato dell'arte delineato da Linda Tomko in *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, a cura di S. Franco e M. Nordera, Torino, UTET Libreria, 2005 (2^a 2007), pp. 117-140.

³⁰ S. Franco, *Rappresentazioni oltre la scena* cit., p. 5.

³¹ A. Lepecki, *Il corpo come archivio: Volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze*, trad. A. Pontremoli, in «Mimesis Journal», 5, 1, 2016, pp. 30-52 [Il corpo come archivio. Volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze](#)

³² Ivi, p. 30. Sul reenactment, una interessante esperienza sostenuta dallo stesso Pontremoli sarà la trilogia *L'esemplare capovolto*, messa in scena dal coreografo Salvo Lombardo con la sua compagnia Chiasma alla Lavanderia a Vapore a Collegno. L'ultima parte si è conclusa nel 2023 con il nuovo lavoro *Sport*, terzo della trilogia manzottiana nata tra il 1881 e il 1897.

A sua volta, Susanne Franco introduce la sua testimonianza sulla questione in *Corpo-archivio: mappatura di una nozione tra incorporazione e pratica coreografica*, pubblicato nel 2019 in «Ricerche di S/Confine».³³

La metafora del corpo-archivio si riferisce all'idea che la materialità del corpo può essere intesa come un insieme di documenti capaci di suggerire significati oltre la dimensione fisica e di custodire un sapere remoto e in costante trasformazione. Chi scrive di danza e chi danza necessariamente ricorre a un concetto di archivio per organizzare il movimento le cui tracce sono preservate dalla memoria incorporata del danzatore e la memoria visiva, emotiva e cinestetica dello spettatore, e possono essere fissate e registrate tramite dispositivi tecnologici. Le molte teorizzazioni del corpo come archivio avanzate da studiosi e artisti stanno sostanziando nuovi approcci teorici e pratici alla storia della danza, contribuendo a decostruire, anche grazie agli apporti degli studi sulla memoria, narrazioni e genealogie frutto di impostazioni metodologiche e teoriche più tradizionali.³⁴

Nel 2022, su *On Reenactment: Concepts, Methodologies, Tools*, testo pubblicato su «Mimesis Journal», Franco afferma essere lo scopo principale di questo libro

dimostrare come il reenactment come strategia di appropriazione, circolazione, traduzione e trasmissione, possa contribuire alla comprensione della storia sia nel suo perpetuo divenire, sia come processo di reinvenzione, rinarrazione e risignificazione da una prospettiva interdisciplinare.³⁵

Quelle citate costituiscono le linee portanti di molti degli studi svolti in ambito universitario, ma non le uniche. Altri orientamenti alimentano la ricerca italiana in ambito universitario con altrettanto significativi – ragguardevoli – lavori che affiancano quelli condotti da studiosi che operano al di fuori del mondo accademico seguendo proprie tracce di ricerca.³⁶ Lo dimostrano le numerose monografie edite in questi ultimi anni³⁷ e i saggi pubblicati sulle riviste specializzate in danza come «Danza e Ricerca», che toccano diversi periodi e problematiche; ma anche lavori pubblicati sulle citate riviste di teatro che hanno rivolto lo sguardo alla danza.

³³ S. Franco, *Corpo-archivio: mappatura di una nozione tra incorporazione e pratica coreografica*, in «Ricerche di S/Confine», Dossier 5, 2019, pp. 55-65, www.ricerchedisconfine.info.

³⁴ Ivi, p. 55. Cfr. anche T. Testolin, *Il futuro del corpo-archivio. Una teoria dell'atto creativo*, in «NuBE», 3, 2022, pp. 11-32.

³⁵ A cura di S. Franco con C. Baldacci nel 2022.

³⁶ Cfr. al riguardo *Ramificazioni. Metodologie negli studi sulla danza (Italia-Francia)*, a cura di F. Fratagnoli, M. Nordera, P. Veroli, pubblicato su «Recherches en danse», 5, 2016, ampio ventaglio di contributi che offre una panoramica di alcuni orientamenti e temi di ricerca, [5 | 2016 Ramifications. Méthodologies dans les études en danse \(France-Italie\)](https://www.recherchesendanse.org/2016-Ramifications-Methodologies-dans-les-etudes-en-danse-France-Italie).

³⁷ Cfr. al riguardo il sito di AIRDanza alla voce *Monografie*: <https://www.airdanza.it/it/content/monografie>.

In generale, se molti studiosi provengono da studi teatrali, altrettanti hanno alle spalle anche un percorso tecnico/pratico di danza che, non di rado, è sfociato in esperienze professionali. Tale varietà nella formazione è facile che si riverberi nell'orientamento della ricerca e nella produzione scientifica, pur non ponendosi come vincolante e tanto meno limitativa rispetto ad altri spazi di studio. È questo, in particolare, il caso di coloro che hanno studiato danza rinascimentale con Barbara Sparti come Claudia Celi, Alessandro Pontremoli, Gloria Giordano, per i quali pratica della danza e analisi teorica e storica si nutrono a vicenda in un percorso in cui la scientificità dell'approccio non soffoca l'approccio creativo né esclude altri ambiti di studio e metodologie di ricerca.³⁸ Molto proficui per la ricerca sono stati gli studi sulla Commedia dell'arte di Silvia Carandini, il cui spazio di ricerca si è spinto anche fino alla danza del Novecento che ha introdotto innovativamente a "La Sapienza" con il fondamentale contributo di Ada D'Adamo.

Passiamo al Settecento. Quello sul Settecento è stato a lungo il vero punto debole della ricerca italiana, anche se gli spazi da esplorare erano – e sono – molteplici e particolarmente interessanti in quanto riconducibili a diversi ambiti disciplinari. Importanti pubblicazioni straniere quali *The Pre-Romantic Ballet* di Marian H. Winter, uscito nel 1974,³⁹ o *The Ballet of the Enlightenment. The Establishment of the Ballet d'Action in France, 1770-1993*, del prolifico Ivor Guest, pubblicato nel 1996⁴⁰ – per citare i più famosi –, non sembrano aver fatto nell'immediato particolarmente breccia nonostante la straordinaria mole di materiale anche d'archivio e la quantità di spunti per approfondimenti anche di natura squisitamente teorica. Le citate tesi su Angiolini e Noverre di Lorenzo Tozzi ed Elena Randi sono rimaste a lungo senza seguito. Sasportes, come detto, ha iniziato a dissodare il terreno con i numeri de «La Danza Italiana» facendo un lavoro molto apprezzabile ai fini di una mappatura della danza italiana nei diversi teatri della penisola e in Europa. Questo lavoro, iniziato nel 1985, è poi approdato nei volumi collettanei pubblicati a sua cura nel 2011 *La danza italiana in Europa nel Settecento*,⁴¹ in larga parte opera di autori stranieri, e *Storia della danza italiana*,⁴² primo coraggioso tentativo di tratteggiare una storia della danza

³⁸ C. Celi, ad esempio, autrice de *I Balli del cardinale Riario: tra memoria del teatro e teatro della memoria*, saggio pubblicato nel 1985 sul n. 3 de «La Danza Italiana», è esperta, come si vedrà più avanti, nella danza italiana dell'Ottocento.

³⁹ M. H. Winter, *The Pre-Romantic Ballet*, London, Pitman, 1974.

⁴⁰ I. Guest, *The Ballet of the Enlightenment. The Establishment of the Ballet d'Action in France, 1770-1793*, London, Dance Books, 1996.

⁴¹ *La danza italiana in Europa nel Settecento*, a cura di J. Sasportes, Roma, Bulzoni, 2011, quad. n. 3.

⁴² *Storia della danza italiana. Dalle origini ai giorni nostri*, a cura di J. Sasportes, saggi di O. Di Tondo, R. M. Fabris, M. Padovan, F. Pedroni, S. Poletti, R. Zambon, Torino, EDT, 2011 (rist. 2024).

italiana basandosi sullo stato delle ricerche più recenti. Fondamentali, ai fini di un primo censimento e di una classificazione preliminare degli artisti italiani attivi in Italia, sono oltre ai volumi I e V della citata *Storia del Teatro Regio di Torino* (degli anni Settanta-Ottanta), le cronologie pubblicate nel 1994 da Elena Ruffin e Giovanna Trentin sui teatri veneziani,⁴³ la *Cronologia degli spettacoli (1737-1799)*, primo volume dell'opera *Teatro di San Carlo di Napoli*, curata da Paologiovanni Maione e Francesca Seller,⁴⁴ e *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762)* di Emanuele De Luca.⁴⁵

Uno degli ambiti su cui si è concentrata la ricerca sul Settecento è lo studio delle fonti tecniche ai fini dell'analisi e della ricostruzione della danza sociale e teatrale a cavallo tra XVII e XVIII secolo: la cosiddetta "danza barocca", definizione che siamo costretti ad assumere sebbene oggetto di discussione riguardo alla generalizzazione derivante dalla sua filiazione dalla terminologia musicale senza un distinguo tra pratica sociale ed esibizione teatrale, danza in seno al teatro seicentesco e innesti coreografici (*entrées*) di Pécour nella *tragédie lyrique*, quindi senza un'adeguata riflessione sull'astrazione, la spersonalizzazione e la rigorosa simmetria di stampo classicista delle *entrées* settecentesche, che negano i principi stessi dell'estetica barocca. Senza contare, come si dirà più avanti, la difficoltà di imporre categorizzazioni nella materia viva della danza (Noverre, ad esempio, è un caso emblematico in questo senso, con quell'intreccio di Rocò e Neoclassicismo che permea molti dei suoi lavori anche maturi). Sull'analisi delle fonti e sulle ricostruzioni della danza barocca si sono distinte diverse studiose quali Deda Cristina Colonna, Letizia Dradi e Gloria Giordano, per citare i nomi più rappresentativi. Gloria Giordano, in particolare, ha seguito le esperienze "francesi" con Christine Bayle e Francine Lancelot, perfezionandosi anche con Angene Feves e Ana Yepes, per poi usare la tecnica per composizioni "in stile" e sviluppare, a latere, un proprio filone di ricerca.⁴⁶

Per il resto, come accennato, il Settecento costituisce il punto debole della ricerca italiana. Molti sono gli aspetti ancora da esplorare e le metodologie da individuare, tenendo conto che per un'adeguata interpretazione di eventi e personaggi si rende necessaria una conoscenza molto ampia, che dai

⁴³ E. Ruffin, G. Trentin, *Catalogo generale cronologico dei balli teatrali e Venezia dal 1746 al 1859*, in *Balli teatrali a Venezia (1746-1859)*, collana *Drammaturgia musicale veneta*, vol. I, Milano, Ricordi, 1994.

⁴⁴ P. Maione, F. Seller, *Teatro di San Carlo di Napoli, 1: Cronologia degli spettacoli (1737-1799)*, Napoli, Altrastampa, 2005.

⁴⁵ E. De Luca, *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762)/Le répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, Paris, IRPMF, 2011, tesi di dottorato di ricerca presso l'Università degli Studi di Pisa in cotutela con l'Université Paris-Sorbonne, 2009-2011.

⁴⁶ Ha curato la pubblicazione di: G. Grossatesta, *Balletti In occasione delle felicissime Nozze di Sua Eccellenza La Signora Loredana Duodo con Sua Eccellenza il Signor Antonio Grimani Composti da Gaetano Grossatesta Maestro di Ballo in Venezia e dallo stesso Presentati all'Eccellentissimo Sposo*, a cura di G. Giordano, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, con CD-ROM allegato.

prodromi si allunghi molto in avanti per comprendere il fenomeno in sé e verificarne gli esiti a distanza e le eredità; molto ampia anche in senso trasversale riguardo alle complesse implicazioni culturali, politiche e sociali. Molti passi sono stati fatti in questi ultimi anni, ma i risultati sono ancora insufficienti per coprire i molti vuoti di cui tuttora soffrono i manuali. Quando ancorata all'impostazione tradizionale di giustapposizione di eventi chiave ricondotti a figure di riferimento, la storiografia della danza del Settecento si è concentrata sulla danza francese all'Opéra avvalendosi a volte di stereotipi tramandati nel tempo, alcuni dei quali basati su aneddoti e sostanziati con dati privi di fondamento scientifico (*La Fille mal gardée* come innovativa - e maggiormente significativa - creazione di Dauberval, che si fa interprete degli umori della imminente Rivoluzione francese, è uno dei casi più eclatanti).

Dunque, quali aspetti sono rimasti a lungo nell'ombra? Quali gli interrogativi che ci si sono posti affrontando le fonti settecentesche? Vediamone alcuni. Ad esempio, se il passaggio dal balletto accademico geometrico e spersonalizzante della prima metà del secolo al "balletto d'azione" (o "balletto pantomimo" che dir si voglia)⁴⁷ non fu drastico ma graduale tanto da essere teorizzato (si veda Louis de Cahusac) prima delle "dichiarazioni d'intenti" noverriane e angioliniane del 1760 e 1761: quale fu la forma intermedia? E chi ne furono i protagonisti? Quale la differenza fra danza francese e danza italiana? Quando si verificarono le contaminazioni tra queste due "scuole"? Come reagirono coreografi, danzatori, danzatrici rispetto alla spinta delle linee estetiche emergenti e le nuove tendenze del gusto (Rococò, Restaurazione classicista, Neoclassicismo d'età napoleonica)? Come vennero recepiti i nuovi soggetti che si fecero strada nelle arti visive e performative (pittura, opera, teatro drammatico)? Come si caratterizzò la grande stagione del balletto eroico d'età neoclassica nel volgere del secolo XVIII e quale la differenza tra le prime versioni francesi e quelle più tarde italiane? Quali i germi della sensibilità romantica già presenti nei balletti di soggetto mitologico della fine del Settecento? Può l'*arabesque* essere il segno più eloquente della Rivoluzione nella sua ricerca formale libera dai vincoli imposti dall'Académie? Passando ad aspetti più tecnici: è possibile - e come - ricostruire il codice dei segni della pantomima? Quale pantomima? Come capire com'era, nella realtà, il balletto in scena? Che ruolo avevano la scenografia e il costume nelle diverse fasi del balletto e, in particolare, quale il significato attribuito a verità e verosimiglianza nel balletto narrativo? Che

⁴⁷ Queste due definizioni fanno capo rispettivamente a Noverre (prima di lui a Cahusac) e ad Angiolini, e di fatto non sono propriamente dei sinonimi se non in senso lato, riguardo al riconoscimento della danza come arte imitativa.

valore hanno i programmi/libretti (d'ora in poi li chiameremo solo libretti)⁴⁸ come fonte documentale?

Questi sono alcuni dei quesiti di maggior rilievo ai quali alcune ricerche hanno cercato una risposta. Sofferamoci su alcuni di essi. Riguardo al primo punto, rimandiamo al nostro studio pubblicato nel 2015 su «Acting Archives Review».⁴⁹ Il saggio, frutto di una ricerca d'archivio a tappeto, spiega come l'ispirazione a soggetti mitologici e alla letteratura cavalleresca porti a configurare una nuova struttura di balletto concepito a *tableaux* giustapposti senza una continuità narrativa e privi di una vera identificazione di personalità, caratteri e stati d'animo, aspetti questi ultimi che, invece, segneranno il passaggio al vero "balletto d'azione" di stile angioliniano e noverriano. Nello stesso saggio si profila la fluidità delle competenze non solo di coreografi, danzatori e danzatrici francesi, ma anche di quelli italiani, estremamente sensibili alle richieste dei committenti e del pubblico. Aspetto, questo, ricorrente anche nell'Ottocento, come si vedrà nel saggio di Elena Cervellati su *Giselle* in Italia.

Su altri aspetti possiamo riportare il nostro contributo pubblicato sui numeri di «Acting Archives Review» del 2011, 2013 e 2019.⁵⁰ Nel primo, in particolare, vi è sviluppata la ricerca su Noverre iniziata nel primo decennio del 2000 e divulgata a partire dal 2009,⁵¹ in cui sono messi a confronto i testi descrittivi (libretti) con i presupposti teorici della riforma che prenderà effettivamente avvio l'anno seguente, procedendo a lunghi passi con una serie di aggiustamenti, ripensamenti e integrazioni, seguendo il cammino delle trasformazioni politiche, sociali ed estetiche europee.⁵² Nel secondo si è affrontata la questione del libretto, aspetto da noi successivamente sviluppato in occasione del convegno del 2018 dell'Associazione Sigismondo Malatesta.⁵³

⁴⁸ Il termine originale è *programma*, sostituito nel corso dell'Ottocento da *libretto* per analogia con la terminologia musicale.

⁴⁹ F. Pappacena, *Per una Storia della danza. Danza francese e/o italiana. Ripensare il Settecento*, in «Acting Archives Review», a. V, n. 9, maggio 2015.

⁵⁰ Noverre's 'Lettres sur la danse'. *The inclusion of dance among the imitative arts*, in «Acting Archives Review», Supplement 9, aprile 2011; *Dal libretto di balletto alle note per la messa in scena*, in «Acting Archives Review», n. 6, novembre 2013; *Per una Storia della danza*, cit.; *La notazione della danza nel Settecento. Un problema di conservazione, un'affermazione di statuto culturale o un atto creativo*, in «Acting Archives Review», n. 18, novembre 2019.

⁵¹ F. Pappacena, *La danza classica. Le origini*, Roma-Bari, Laterza, 2009; J.-G. Noverre, *Programmi dei balletti. Selezione di libretti 1751-1776*, Roma, Dino Audino, 2009 (I ristampa 2010).

⁵² Cfr. anche J.G. Noverre, *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti* (1803), a cura di F. Pappacena, *Chorégraphie*, n. 7, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2011; Idem, *Programmi dei balletti. Selezione di libretti 1751-1776*, a cura di F. Pappacena, trad. di A. Alberti, Roma, Dino Audino, 2009.

⁵³ Cfr. F. Pappacena, *I paratesti nei libretti di balletto tra Settecento e Ottocento*, in *Il teatro delle didascalie dal vaudeville a Beckett*, a cura di M. G. Porcelli, I Libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta, Pacini editore, 2020, pp. 45-61.

La seconda riforma del balletto francese tra Settecento e Ottocento è un altro aspetto a lungo ignorato. Prima della nostra pubblicazione su Carlo Blasis (2005),⁵⁴ non era stata posta la debita attenzione su quella che costituisce la parte saliente del lavoro teorico blasisiano e non solo: l'estetica. Estetica arrivata a Blasis dalla tradizione illuminista e filtrata dal pensiero neoclassico d'età napoleonica. Si tratta di una linea di studio – questa dell'analisi teorico-estetica sul Settecento – poco seguita, sebbene l'estetica abbia avuto un ruolo centrale nella danza della seconda metà del secolo e anche nel primo Ottocento. Si pensi all'indefinibile “*je ne sais quoi*” con cui lo schematismo del balletto accademico settecentesco scivola in una nuova dimensione romantica, oppure all'invenzione, in epoca rivoluzionaria, dell'*arabesque*: non una posa, ma un'idea che ammette la soggettività, la possibilità di trasgressione, come le grottesche raffaellesche di cui *arabesque* è sinonimo. *Arabesque*: il segno più forte del cambiamento estetico a cavallo dei due secoli. Una chiave è nel testo manoscritto di Jean-Étienne Despréaux, *La Terpsi-choro-graphie ou nouvelle Essai de Théorie de la danse* (1813) da noi ritrovato alla Bibliothèque de l'Opéra di Parigi e presentato in diversi contesti con lo sguardo di volta in volta rivolto ai vari aspetti trattati.⁵⁵ Peralto il titolo, che associa grafia (notazione) e teoria (estetica), dimostra come questi due ambiti, che all'occhio attuale sembrerebbero incompatibili, allora erano intrecciati come facce diverse – e in dialogo tra loro – di uno stesso sapere. La notazione, radicata nella cultura globale dei danzatori-coreografi del Settecento, quando sperimentata, era un percorso di razionalizzazione del vissuto e un processo di conoscenza.

Altri contributi possono essere rintracciati nelle varie pubblicazioni collettanee e negli atti dei vari convegni di questi ultimi anni ma, in ogni caso, si tratta di lavori in larga parte isolati, fatta eccezione del convegno del 2016 *Il mondo di Gennaro Magri. Danza, musica e opera a Napoli, nell'Europa dei Lumi*, i cui saggi sono confluiti nel volume *Il virtuoso grottesco. Gennaro Magri napoletano*,⁵⁶ risultato di un progetto di ampio respiro che segue le tracce dell'importante pubblicazione edita nel 2005 da Rebecca Harris-Warrick e Bruce Alan Brown, *The Grottesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage. Gennaro Magri and His World*.⁵⁷ Frutto di un progetto mirato è anche la citata

⁵⁴ F. Pappacena, *Il Trattato di Danza di Carlo Blasis 1820-1830/Carlo Blasis' Treatise on Dance 1820-1830* (CNR - “Progetto Finalizzato Beni Culturali”), Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005 (II ed. della sezione italiana: *Il rinnovamento della danza tra Settecento e Ottocento. Il trattato di danza di Carlo Blasis*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2009).

⁵⁵ Vedi Ead., ‘*Danse écrite ou La Terpsi-choré-graphie ou Nouvel Essai de Theorie de la danse*’: *Manuscript dated 1813 by Jean-Étienne Despréaux kept at the Bibliothèque de l'Opéra*, in *Proceedings International Symposium on Dance Research Rethinking Practice and Theory*, CORD, SDHS, CND, Centre National de la Danse, Parigi 21-24 giugno 2007, pp. 496-501.

⁵⁶ *Il virtuoso grottesco. Gennaro Magri napoletano*, a cura di A. B. Fabbricatore, Genzano di Roma, Aracne, 2020.

⁵⁷ *The Grottesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage. Gennaro Magri and His World*, a cura di R. Harris-Warrick, B. A. Brown, The University of Wisconsin Press, 2005.

pubblicazione curata da Sasportes sul Settecento, resoconto sui ballerini italiani all'estero, e quella a nostra cura del 2019, *Il ballo a Torino 1748-1762. Dalla Raccolta de' balli fatti nelle opere del Real Teatro*,⁵⁸ che, coprendo quindici anni del periodo cruciale di trasformazione del balletto, individua sperimentazioni, sopravvivenze, compromessi tra pratiche anche molto datate, e, conseguentemente, il profilo degli artisti che ne furono gli artefici. Passando ai libretti, ad esempio, è noto come questi siano un terreno in cui si sono misurati recentemente alcuni studiosi italiani, ma i risultati, per quanto apprezzabili, sono ben lungi da far ritenere la ricerca approdata a un vero punto di svolta. Eppure seguire la trasformazione del libretto dai primi casi italiani e francesi degli anni Cinquanta è estremamente utile per un'indagine sulla trasformazione del balletto a livello europeo. Bisogna tuttavia riconoscere che l'efficacia del libretto, come fonte per la ricerca soprattutto sul Settecento, è un argomento controverso ed è stato più di una volta materia di dibattito tra due che in un certo momento sembravano veri e propri schieramenti, i pro e i contro, dove i 'contro' lo ritenevano addirittura fallace o fuorviante. Eppure diversi studi dimostrano la grande quantità di informazioni deducibili da questi testi, informazioni fondamentali per approfondire la conoscenza della danza stessa a partire dal ruolo dei primi balletti narrativi all'interno delle opere (il "proto-balletto d'azione" degli anni Cinquanta del Settecento), all'interpretazione delle fonti letterarie, all'adeguamento dei coreografi alle tendenze dominanti e, nel periodo a cavallo dei secoli XVIII e XIX, all'esplorazione di tematiche originali, prendendo spunto da questioni politiche, religiose, sociali che via via emergevano con le grandi trasformazioni socio-politiche di cui l'opera o il teatro drammatico facevano da cassa di risonanza. Ricordiamo al riguardo l'aspra condanna lanciata da Federico II di Prussia⁵⁹ nel libretto del *Montezuma* del 1755 per gli eccidi dei nativi americani perpetrati dagli europei in nome della religione, e la sua eco nel ballo a chiaro sfondo politico *La scoperta dell'America da Cristoforo Colombo* dell'ancora giovane Gasparo Angiolini al Regio di Torino nel 1757.⁶⁰

Passando ad aspetti più propriamente tecnici, un'adeguata analisi del programma settecentesco è in grado di dedurre criteri di costruzione del ballo e la calibratura della sceneggiatura tra l'aderenza (o meno) alla fonte

⁵⁸ *Il ballo a Torino 1748-1762. Dalla 'Raccolta de' balli fatti nelle opere del Real Teatro'*, con la collaborazione della Biblioteca musicale governativa Santa Cecilia (con CD), a cura di F. Pappacena, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2019. Il volume è edito nella collana 'Le Chevalier errant' dell'Istituto per i Beni Musicali in Piemonte.

⁵⁹ A. F. Ivaldi, *Eine Berliner Blaue Legende: il Montezuma di Federico II e Carl Heirinch Graun*, in *Leyendas negras e leggende auree*, Atti del Seminario Internazionale, a cura di M. G. Profeti e D. Pini, Secoli d'Oro/Comparatistica/55", Firenze, Alinea, 2011 [stampata 2012], pp. 289-311.

⁶⁰ F. Pappacena, 'La scoperta dell'America da Cristoforo Colombo' (Gasparo Angiolini, Turin, 1757): *modèle idéal de politique étrangère*, in *La Danse théâtrale en Europe. Identités, alterités, frontières*, sous la direction de A. B. Fabbricatore, Paris, Hermann, 2019, pp. 183-193.

letteraria (tagli, adeguamenti, integrazioni, equilibri tra parti d'azione e spazi di danza pura, ruolo della scenografia). Ancora, la lettura interpretativa del programma diventa ancor più profonda ed efficace quando raffrontata con lo spartito musicale. È questo, in particolare, il caso dei balli dati al Regio di Torino negli anni 1748-1762, della cui trascrizione musicale manoscritta conservata presso la Biblioteca del Conservatorio Santa Cecilia, incrociata con il testo descrittivo del ballo (libretto), Lorenzo Tozzi e Nika Tomasevic offrono un ampio resoconto, rintracciando una molteplicità di informazioni riguardanti il profilo della danza italiana (grottesco), con le sue maschere, i suoi "caratteri" e la sua "pacifica" convivenza con la danza francese di cifra opposta.⁶¹ I libretti settecenteschi francesi e italiani, per la loro configurazione paragonabile più a note di regia che a un testo letterario, come accadrà dopo la metà del secolo, costituiscono una miniera di informazioni anche riguardo a una molteplicità di questioni spesso raccolte nei paratesti;⁶² tra queste: il criterio delle classificazioni, l'aspetto delle competenze, il problema dell'interazione tra l'artista, il committente e il luogo, la questione dell'interpretazione della fonte letteraria e della spettacolarizzazione della vicenda. Senza dimenticare la politica culturale del teatro, soprattutto quando questo è il centro nevralgico della capitale di uno stato monarchico come Napoli e Torino.

Sul versante tecnico-compositivo, va ricordato che dai libretti di balletti è a volte possibile ricavare la concezione compositiva e anche elementi di drammaturgia. Ad esempio, in alcune descrizioni di balli di Onorato Viganò messi in scena a Venezia negli anni Settanta, si colgono con chiarezza l'impianto drammaturgico e alcune scelte coreografiche quali l'inedito avvio del ballo in *medias res* e la tecnica del "controcena", quest'ultima rimasta nella tradizione italiana e usata anche da Luigi Manzotti un secolo dopo in *Excelsior*.⁶³

Sui libretti settecenteschi sono stati pubblicati studi interessanti in saggi all'interno di atti di convegno e anche in monografie. Tra questi, riferiamo quelli piuttosto recenti di Annamaria Corea, Stefania Onesti e Nika Tomasevic, apprezzabili per l'ampiezza della documentazione, per il rigore dell'analisi e per l'attenzione al problema della reazione di coreografi, danzatori e danzatrici di fronte alla spinta delle linee estetiche emergenti e alle nuove tendenze del gusto. Di particolare interesse sono i balli di soggetto shakespeariano del tardo Settecento analizzati da Corea, da cui si deduce,

⁶¹ Si vedano, nel volume *Il ballo a Torino 1748-1762* cit., i seguenti saggi: N. Tomasevic, *I generi del ballo torinese a metà Settecento*, pp. 223-243; N. Tomasevic, L. Tozzi, *Le musiche dei balli torinesi. Tra eredità raccolte e una nuova sensibilità*, pp. 141-189; N. Tomasevic, L. Tozzi, *Temi, aspetti, caratteri e maschere nelle musiche della raccolta torinese*, pp. 191-221.

⁶² Cfr. F. Pappacena, *I paratesti nei libretti di balletto tra Settecento e Ottocento*, in *Il teatro delle didascalie dal vaudeville a Beckett* cit.

⁶³ F. Pappacena, *Influenze francesi e stile italiano nell'esperienza artistica di Onorato Viganò*, in *Ritorno a Viganò* cit., pp. 17-59.

oltre alla ricerca di “novità” letterarie da contrapporre all’ormai consumato soggetto mitologico, anche il cambiamento di approccio alla fonte: da semplice spunto (*Giulietta e Romeo* di Filippo Beretti, 1784) a testo di riferimento (versioni ottocentesche) che si avvale delle prime traduzioni dalla lingua madre nate dalla recente riscoperta/rivalutazione del drammaturgo inglese. La monografia di Tomasevic *Tra pulcinellate e favole. Il ballo pantomimo a Roma al tramonto dello Stato pontificio* del 2023⁶⁴ apre una finestra sulla città di Roma, realtà quasi ignorata dagli studi coreici, dove coreografi quali Onorato Viganò, Francesco Clerico e Domenico Ricciardi, divenuti ormai campioni del ballo riformato, si confrontano da una parte con le tradizioni locali (anche il grottesco), dall’altra con il Neoclassicismo ormai dilagante.⁶⁵ Peralto la monografia di Tomasevic affronta, seppur con le dovute cautele, anche la questione della pantomima, estrapolando dai programmi gesti, azioni ed estrinsecazioni di sentimenti per poi elaborarli in una sorta di catalogo. A sua volta, Stefania Onesti si è distinta, dopo quasi un decennio di studio su Gasparo Angiolini, per l’antologia dei libretti del Maestro (2022),⁶⁶ che consente una valutazione organica dell’innovativo operato del coreografo nella fase matura della sua attività tra Vienna e l’Italia. Questa di Onesti è una delle pubblicazioni sul Settecento la cui ricerca è iniziata con il *focus* su Salvatore Viganò. Su Angiolini un altro lavoro è meritevole di menzione: *Memorie di prigionia di un coreografo democratico (1799-1801)*, trascrizione di un manoscritto angioliniano recentemente scoperto da Lorenzo Tozzi e pubblicato a sua cura nel 2025:⁶⁷ interessantissimo resoconto redatto durante la prigionia alle Bocche di Cattaro, in cui il Maestro illustra le sue idee repubblicane e democratiche. I citati lavori testimoniano anche un altro aspetto cruciale: la professionalizzazione e il percorso degli artisti, ossia la trasformazione delle competenze dei danzatori grotteschi, da acrobati e buffoni a coreografi di balletti d’azione nello stile del balletto riformato (si pensi a Onorato Viganò e Giuseppe Salomoni).

Concludiamo infine con una questione che lasciamo aperta: come sfumare la rigidità delle categorizzazioni imposte dalla storiografia tradizionale. È, questa, in realtà una domanda che sorge osservando da vicino alcune realtà che emergono dai libretti (del decennio rivoluzionario e d’età napoleonica, ad esempio) e che, purtroppo, sono spesso ignorate. A tal riguardo,

⁶⁴ N. Tomasevic, *Tra pulcinellate e favole. Il ballo pantomimo a Roma al tramonto dello Stato pontificio*, Lucca, LIM, 2023.

⁶⁵ Di questo genere è anche il saggio di N. Tomasevic *Egittofilia e mito romano nella Napoli di Giocchino Murat: La Morte di Cleopatra di Francesco Clerico (San Carlo, 1809)*, in *Danza e ballo a Napoli: un dialogo con l’Europa (1808-1861)*, a cura di P. Maione e M. Venuso, Napoli, Turchini Edizioni, 2020, pp. 217-229.

⁶⁶ S. Onesti, *Gasparo Angiolini tra Vienna e l’Italia. Antologia di libretti*, Benevento, Kinetès, 2022.

⁶⁷ G. Angiolini, *Memorie di prigionia di un coreografo democratico (1799-1801)*, a cura di L. Tozzi, Varese, Zecchini, 2025.

riportiamo un esempio da noi presentato al convegno *Les arts du spectacle et la référence antique dans le théâtre européen (1760-1830)* del 2013,⁶⁸ che ruotava proprio intorno a questo aspetto. La nostra relazione *Il mito come pretesto: I Télémaque di Gardel e Dauberval (1790, 1791)*, basandosi sull'analisi comparativa dei due balletti d'età rivoluzionaria, metteva in evidenza come Dauberval, sebbene formato nella cultura classicista, si ponesse di fronte al mito antico con un atteggiamento di chiara contestazione, esautorando il potere olimpico per restituire agli "umani" la libertà di scegliersi il proprio destino. Segno, questo, della volontà di aprire il balletto a una nuova dimensione umana e poetica.

Il XIX secolo, a differenza del Settecento, da lungo tempo costituisce uno spazio di studio molto frequentato. Come visto, dalla fine degli anni Novanta, diverse sono le pubblicazioni concentrate su questo periodo e non pochi i convegni riservati alla nuova ricerca su questioni legate alla scuola francese e/o a quella italiana.⁶⁹ Da Salvatore Viganò ai balletti della Russia zarista o dell'Italia umbertina; dall'emergere del gusto romantico che permea il balletto per pochi ma estremamente densi anni, alla diffusione degli stili e delle pratiche in Europa; dalle contaminazioni alle mutuazioni che caratterizzano la Francia di Luigi Filippo e poi di Napoleone III; dall'"italianizzazione" (adeguamenti) di balletti francesi in teatri della penisola italiana, fino ad argomenti più tecnici come la contaminazione del balletto accademico con il grottesco italiano prima e con la danza di carattere poi; o fino ad argomentazioni più squisitamente teoriche, come l'arricchimento del linguaggio comunicativo e la ricerca formale per dare corpo ai nuovi soggetti (non solo alle creature sovranaturali), anche sostanziosi con prestiti dalla pantomima e dalle arti figurative; l'avanzata delle tecniche maschile e femminile e i momenti di una loro equiparazione; la notazione del movimento e la trasmissione dei saperi oltre la tradizionale "trasmissione orale". Altri aspetti sono stati indagati, tra questi: il rovesciamento del sistema dei generi innescato dalle problematiche sociali prodromiche alla Rivoluzione francese, alla grande stagione del Neoclassicismo d'età napoleonica, dove sono messe in discussione anche le modalità interpretative delle fonti letterarie, aprendo la strada sia al passaggio al balletto romantico, sia alla nuova figura del librettista per esplorare nuovi soggetti e tematiche in linea con i tempi mutati.

Va premesso che la ricerca sull'Ottocento ha avuto una valida piattaforma negli studi di noti esponenti della ricerca internazionale quali Ivor Guest, la citata Marian Hannah Winter, Bruce Alan Brown, Marian Smith, autori già nel secolo scorso di pregevoli saggi fondati su una rigorosa ricerca delle

⁶⁸ Organizzato da M. Fazio e P. Frantz, in collaborazione tra Paris Sorbonne e "La Sapienza" di Roma e svoltosi tra dicembre 2012 e febbraio 2013.

⁶⁹ Ricordiamo al riguardo *Recupero, ricostruzione, conservazione del patrimonio coreutico italiano del XIX secolo* cit.

fonti. In Italia, tra i primi che si sono misurati con la ricerca d'archivio nell'ambito dell'Ottocento italiano, ricordiamo soprattutto Ornella Di Tondo, Rita Zambon, Giannandrea Poesio, Claudia Celi e chi scrive. Si tratta di ricerche pionieristiche sulla danza italiana inizialmente approdate alla pubblicazione sulle riviste «La Danza Italiana» e «Chorégraphie». Il recupero preliminare delle fonti, tra questi soprattutto i libretti, poi lo spoglio di periodici teatrali o degli spazi editoriali dedicati allo spettacolo sono le prime esperienze. Iniziative come quella di Rita Zambon di ricognizione negli archivi veneziani, o quella di Claudia Celi e Andrea Toschi di catalogazione elettronica dei libretti di ballo romani, avviata alla fine degli anni Ottanta e poi confluita nel portale "Roma in Ballo - Taccuino di viaggio per la danza teatrale dell'Ottocento",⁷⁰ hanno comportato un lavoro di documentazione di base, che ha riportato alla luce nomi e lavori di un mondo estremamente vivo, fatto di artisti la cui attività difficilmente era stanziale (semmai solo per brevi periodi), e che proprio i libretti hanno dimostrato essere distribuita su circuiti non solo italiani. Si tratta di un lavoro da cui si è potuto partire per l'analisi dei libretti, orientato su vari aspetti quali, ad esempio, il ruolo del librettista, la scelta del soggetto in relazione alla linea culturale del coreografo o il rapporto di quest'ultimo con il committente o la città e il suo pubblico, le linee poetiche e drammatiche, l'estrapolazione di aspetti drammaturgici.⁷¹ Volendo riferire le prime iniziative pionieristiche sul ballo italiano, partiamo dalle esplorazioni di Rita Zambon sull'influenza sulla nuova generazione di coreografi italiani attivi negli anni Trenta da parte della produzione letteraria "moderna", in particolare di Vittorio Alfieri,⁷² e dai suoi primi studi su Giovanni Galzerani, coreografo allora pressoché sconosciuto o dimenticato nonostante l'attualità nella scelta delle fonti, come *Il Corsaro* di Lord Byron, tradotto in coreografia nel 1826.⁷³ Citiamo anche il ballo *Flick e Flock* di Paolo Taglioni del 1862, di Claudia Celi e Andrea Toschi, pubblicato nel 1993 su «Chorégraphie», che racconta dell'originale incontro tra l'immaginario poetico della fiaba e le identità nazionali di cui si fa

⁷⁰ Si veda <https://www.librettiballo.it/blog/le-tappe-del-progetto-di-catalogazione-dei-libretti-di-ballo/>

⁷¹ Non meno importanti sono state le recenti cronologie dei teatri Canobbiana di Milano e San Carlo di Napoli, rispettivamente compilate da G. Tintori e P. Maione e F. Seller (*Teatro di San Carlo di Napoli*, 3: Cronologia degli spettacoli, 1851-1900, Cava de' Tirreni, Avagliano, 1999) e la sezione riguardante i teatri veneziani nella citata pubblicazione redatta da Ruffin e Trentin per Ricordi nel 1994 (nota 43).

⁷² R. Zambon, *Sulle tracce dell'immortale Astigiano. Influenze alfieriane nei libretti di danza della prima metà dell'Ottocento*, in «Chorégraphie. Studi e ricerche sulla danza», a. 1, n. 2, 1993.

⁷³ Ead., *Alla ri-scoperta di Giovanni Galzerani*, in «Chorégraphie. Studi e ricerche sulla danza», (I e II), nn. 5-6, 1995, pp. 35-45 e pp. 67-90. Tra gli studi, cui seguono altri, sulla pantomima e la danza, citiamo: *Pantomima e danza alla Comédie Italienne: i lavori e le idee di Luigi e Francesco Riccoboni*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», vol. 43, (n.s.), n. 1, 2009, pp. 33-44.

appassionato interprete il ballo romantico italiano.⁷⁴ Aggiungiamo, di Concetta Lo Iacono, *La carne, la vita e il diavolo: i libretti dei balli di Virginia Zucchi* («La Danza Italiana», n. 4, 1986), per essere l'avvio di un ampio studio condotto dall'Autrice sulla ballerina italiana e il suo profilo di artista che riuscì a coniugare un'affascinante capacità interpretativa con una tecnica virtuosa senza precedenti. Una ballerina la cui intraprendenza era ancora citata dai nostri maestri negli anni Sessanta del secolo scorso.⁷⁵

A partire dagli anni Novanta del Novecento, sono usciti pregevoli studi che hanno aperto la strada nel tempo a una produzione sistematica che spesso ha fatto capo a progetti universitari. Oltre a quelli appena menzionati, potremmo riportarne altri, ma citare tutti i contributi di questi anni sarebbe troppo lungo e impegnativo, per cui rimandiamo alle riviste riportate sul sito di AIRDanza.⁷⁶ Sul fronte della ricostruzione dei profili professionali e dei percorsi creativi, è importante ricordare l'avanguardistica cronologia *Salvatore Taglioni, re di Napoli* di Lavinia Cavalletti, pubblicata sui nn. 8 e 9 (1990) de «La Danza Italiana», con cui l'Autrice ricostruisce la lunghissima carriera a Napoli del noto rampollo della famiglia Taglioni (fratello del grande Filippo Taglioni) che riuscì a conciliare la sua formazione francese all'Opéra con la politica del Teatro sotto Murat prima e i Borbone dopo, cavalcando le mode emergenti e facendosi egli stesso anticipatore di nuove idee e tecniche compositive.⁷⁷ Rimanendo sulla Napoli primo Ottocento, va citato il volume di Annamaria Corea, *Louis Henry e il balletto a Napoli in età napoleonica*, del 2021.⁷⁸ Louis Henry, è un caso illuminante del condizionamento della politica sulla programmazione ballettistica. Ballerino con alle spalle una significativa carriera all'Opéra e al Teatro di Porte Saint-Martin di Parigi, fu interprete dell'intenso processo di francesizzazione che investì il balletto dei teatri reali napoletani, contribuendo con originali aperture all'esplorazione di nuovi ambiti tematici e stilistici e spingendosi anche in un graduale distacco interpretativo dalle fonti letterarie. Henry fu anche tra i fondatori della Scuola di ballo (1811) di cui, peraltro, Maria

⁷⁴ C. Celi, A. Toschi, *Alla ricerca dell'anello mancante: Flick e Flock e l'Unità d'Italia*, in «Chorégraphie. Studi e ricerche sulla danza», a. 1, n. 2, 1993.

⁷⁵ Bianca Gallizia (1902-2000), diplomata alla Scuola di ballo del Teatro alla Scala, prima ballerina e poi direttrice della Scuola di ballo del Teatro San Carlo, raccontava a noi allieve del corso di perfezionamento dell'Accademia Nazionale di Danza che il suo maestro parlava spesso delle straordinarie invenzioni tecniche "della Virginia", soprattutto dei suoi "saltini" sulla punta dei piedi.

⁷⁶ Si veda: [Pubblicazioni | AIRDanza](#).

⁷⁷ L'argomento ha avuto un seguito nello studio di P. Veroli *I balli composti e/o diretti da Salvatore Taglioni nei Teatri Reali napoletani San Carlo e Fondo (1814-1861): una prospettiva dai libretti* pubblicato negli Atti del Convegno *Danza e ballo* cit.

⁷⁸ A. Corea, *Louis Henry e il balletto a Napoli in età napoleonica*, Lucca, Libreria Musicale Italiana (Collana *Chorégraphie*), 2021.

Venuso offre un ampio ed esaustivo saggio, frutto di una capillare ricerca d'archivio.⁷⁹

Con il passare del tempo le linee di indagine sono divenute numerose, come lo sono state le diverse angolazioni con cui è stato osservato un evento, un personaggio o una realtà territoriale: si vedano ad esempio gli innovativi studi di Nadia Scafidi sulla formazione professionale e anche in seno alle istituzioni scolastiche, pubblicati a partire dal 1994,⁸⁰ e il volume di Ornella Di Tondo a proposito della censura sui balli teatrali nella Roma dell'Ottocento, uscito nel 2008.⁸¹ Allargando lo sguardo a una realtà più recente, osserviamo come la ricerca si diversifichi e prenda vari indirizzi, anche se le piste di ricerca sulla prima metà del secolo sono le meno battute, sebbene portatrici di un'affascinante densità contenutistica. Infatti è proprio nel primo ventennio dell'Ottocento che si iniziano a imporre alcune tematiche già comparse alla fine del secolo precedente. Tra queste, il problema della contrapposizione sociale (già sperimentata negli ultimi lavori noverriani), quello della incompatibilità tra religioni legata anche alla colonizzazione delle Americhe (anch'esso sollevato da pubblicazioni tardo settecentesche), l'ispirazione ai soggetti shakespeariani, già presenti, come visto, nel tardo Settecento; senza contare quel continuo conflitto tra pantomima e danza che nel tempo porterà quest'ultima ad avere il sopravvento (si pensi già alla riforma di Giuseppe Rota in Italia con il potenziamento delle scene danzate).

Sul fronte dell'approfondimento dell'attività dei coreografi è, in prima battuta, Salvatore Viganò quello che ha richiamato maggior interesse. Dopo *Il sogno del coreodramma. Salvatore Viganò poeta muto* del 1984, volume collettaneo curato da Ezio Raimondi, anche Sasportes ha dato un interessante contributo organizzando a Venezia nel 2014 il convegno *Ritorno a Viganò*.⁸² Viganò, un genio, un artista così al di fuori delle convenzioni, di cui Bragaglia scrisse: «con quest'uomo è un'arte nuova che muore».⁸³ Molti sono i riscontri nei *Commentarii* di Ritorni⁸⁴ sulle sue straordinarie

⁷⁹ M. Venuso, *La Scuola di Ballo del Teatro di San Carlo. L'Ottocento*, Benevento, Kinetès, 2026.

⁸⁰ N. Scafidi, *La danza nelle istituzioni scolastiche governative nell'Italia dell'Ottocento*, «Chorégraphie. Studi e ricerche sulla danza», I, a. 2, n. 3, 1994; *Il Maestro*, II, a. 2, n. 4, 1994.

⁸¹ O. Di Tondo, *La censura sui balli teatrali nella Roma dell'Ottocento*, UTET Università, 2008. Tra i pionieri in Italia della storia della danza e dell'intreccio tra storia e discipline socio-antropologiche, etnomusicologiche ed etnocoreologiche, Di Tondo ha alle spalle sia una laurea in Etnomusicologia (1986) e in Archivistica e Scienze ausiliarie della storia (1998) presso l'Università di Roma "La Sapienza", sia esperienze pratiche di danza volte in particolare all'approfondimento (interpretazione e anche ricostruzione) della danza dei secoli XV-XIX.

⁸² *Convegno internazionale sul coreografo Salvatore Viganò: la fortuna tra Settecento e Novecento* cit., poi approdato nella pubblicazione degli atti *Ritorno a Viganò* cit.

⁸³ A.G. Bragaglia, *Evoluzione del mimo*, Milano, Ceschina, 1930, p. 168.

⁸⁴ C. Ritorni, *Commentarii della vita e delle opere coreodrammatiche di Salvatore Viganò e della coreografia e de' Corepei scritti da Carlo Ritorni Reggiano*, Milano, Guglielmini e Redaelli, 1838.

innovazioni coreografiche, innovazioni che meriterebbero approfondimenti se non altro per l'eccezionale modernità.

Sulla pantomima, invece, gli studi si sono spesso limitati alle controversie sorte tra Angiolini e Noverre nella Milano dei primi anni Settanta,⁸⁵ ma riguardo alle modalità comunicative e interpretative gli studi sono fermi a qualche tentativo, fatto salvo quanto si ricava tra le righe del testo teorico noverriano. Pubblicazioni, ad esempio, di Giannandrea Poesio⁸⁶ e di Marian Smith avrebbero potuto offrire un qualche appiglio per approfondire, tra l'altro, anche quel passaggio cruciale nell'ambito della pantomima francese di ispirazione teatrale, dal modello Lekain al modello Talma, passaggio che segue il cambiamento radicale del costume conseguente alle nuove linee poetiche e ai valori del mondo romano esaltati dal "Neoclassicismo eroico" fine secolo. Peraltro, se sulla pantomima francese permangono molte difficoltà di orientamento, sulla pantomima italiana vengono in soccorso alcune trascrizioni metà Ottocento ascrivibili a un modello italiano che, poiché destinato all'uso personale, ha lasciato solo tracce; tracce tuttavia sufficienti per dedurre una serie consistente di elementi.⁸⁷ Alcuni di questi manoscritti, infatti, per la loro modalità di trascrizione (sottolineature di parole chiave e sintassi *sui generis* della frase recitativa), consentirebbero in prima battuta di approntare una sorta di catalogo ragionato degli atti, anche se non sappiamo al momento quanti di essi visualizzabili in gesto.

Se sulla pantomima italiana settecentesca sono stati fatti, come visto, seppur piccoli e timidi passi, due aspetti, invece, risultano poco studiati: l'iconografia e l'estetica. Riguardo all'estetica abbiamo già fatto i primi commenti riferendoci ai presupposti settecenteschi della linea blasisiana. Sulla ricerca in ambito iconografico non possiamo che constatare una generalizzata assenza di attenzione. Eppure il nostro volume *Il Linguaggio della danza classica* del 2012,⁸⁸ proprio perché corredato da un elevato numero di immagini frutto di una ricerca a tappeto negli archivi soprattutto stranieri, dimostra la gran quantità di elementi conoscitivi ricavabili dai bozzetti di costumi e di scenografie, dai disegni a corredo dei manuali; elementi che immergono lo studioso nella dimensione visiva e spettacolare, "viva", della danza, offrendogli anche alcune chiavi interpretative per la lettura drammaturgica. Anche la collezione di immagini di Debra e Madison Sowell, più volte messa a disposizione in volumi tematici quali *Il balletto romantico*.

⁸⁵ Cfr. lo studio recente di A. B. Fabbricatore, *La Querelle des Pantomimes. Danse, culture et société dans l'Europe des Lumières*, Rennes, PUR, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

⁸⁶ Per le pubblicazioni degli anni Novanta-Duemila cfr. [\(95\) Giannandrea Poesio - London Metropolitan University](#).

⁸⁷ Si veda F. Pappacena, *Dal libretto di balletto alle note per la messa in scena*, in «Acting Archives Review», n. 6, novembre 2013.

⁸⁸ Ead., *Il Linguaggio della danza classica. Guida all'interpretazione delle fonti iconografiche*, Roma, Gremese, 2012.

Tesori della collezione Sowell dello stesso Sowell,⁸⁹ concorre a formare un'efficace documentazione visiva.

Come per il Settecento, Napoli è stata uno spazio molto frequentato dalla ricerca anche grazie all'iniziativa di organi quali la citata AIRDanza, attiva, come anticipato, dal 2001. Tra i contributi ricordiamo preliminarmente il saggio di Rosa Cafiero sulla musica dei balli di Wenzel Robert Gallenberg negli anni 1807-1849 al San Carlo e al Fondo,⁹⁰ la cui cronologia è estremamente utile per uno sguardo generale sulle linee tematiche legate alla dominazione francese prima, al ritorno dei Borbone poi. Citiamo anche il convegno *Danza e ballo a Napoli, un dialogo con l'Europa (1806-1861)*, del 2017,⁹¹ frutto della collaborazione tra la citata AIRDanza e la Fondazione Pietà de' Turchini/Centro di Musica Antica: un incontro di esperti, di idee e di metodi che ha prodotto contributi illuminanti sul ballo a Napoli,⁹² molti dei quali documentati con un'inedita ricerca negli archivi napoletani.

Riguardo alla danza francese, va citato l'ampio progetto di Elena Randi sul Romanticismo, che, affrontato con una particolare visione interdisciplinare (danza, teatro e generi cosiddetti minori come lo spettacolo di pantomima, il *mélodrame*, la *féerie*, ecc.), ha portato a diverse pubblicazioni di cui la più recente è *La storia di Giselle. Due secoli di metamorfosi*, del 2025, a sua cura.⁹³ Avvalendosi di diversi contributi, tra cui quelli della stessa Randi, il volume ripercorre il lungo tragitto che ha condotto il capolavoro di Théophile Gautier dal 1841 fino ai nostri giorni (fino all'Italia, a Londra e all'America), tratteggiando le sue numerose trasformazioni, i suoi aggiustamenti e le riletture imposte sia dai mutamenti estetici e tecnici nella fase del declino del balletto romantico, sia dalla necessità di una sua integrazione nel tessuto culturale – e sociale – del luogo in cui esso viene esportato. E questo accade anche quando la coreografia rimane nelle “mani” di coreografi di tradizione francese, come quelle di Marius Petipa. Dal tempo della sua creazione nel 1841, *Giselle* si allontana dall'idea del suo ideatore, per immergersi, nella versione appunto di Petipa (probabilmente quella del 1903), nel clima poetico dei balletti della Russia zarista all'epoca dell'affacciarsi del Simbolismo. D'altronde, questa della revisione dei balletti è la storia di larga parte delle creazioni coreografiche a partire anche da “subito dopo la prima”.

⁸⁹ M. Sowell, *Il balletto romantico. Tesori della collezione Sowell*, Palermo, L'Epos, 2007.

⁹⁰ R. Cafiero, *Il «grande industriale internazionale del balletto» a Napoli nell'età di Rossini: Wenzel Robert Gallenberg*, in *Di sì felice innesto. Rossini, la danza, e il ballo teatrale in Italia*, a cura di P. Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini Pesaro 1996 (“Saggi e fonti” 3), pp. 1-40 (*Appendice*). Per lo spettacolo a Napoli vedi anche L. Tufano, *Costruire la regalità. Feste teatrali e cerimonie con musica a Napoli tra Giuseppe e Gioacchino (1806-1815)*, in *Musica e spettacolo a Napoli durante il decennio francese (1806-1815)*, a cura di P. Maione, Napoli, Turchini, 2016.

⁹¹ *Danza e ballo a Napoli* cit.

⁹² Vedi a titolo di esempio N. Tomasevic, *Egittofilia e mito romano nella Napoli di Gioacchino Murat* cit., in *Danza e ballo a Napoli* cit., pp. 217-229.

⁹³ *La storia di Giselle. Due secoli di metamorfosi*, a cura di E. Randi, Benevento, Kinetès, 2025.

Casi che la ricerca più recente ci documenta con dovizia di particolari sono ad esempio i balletti noverriani ante riforma (1754, 1755) riprodotti al Teatro Regio della “cristianissima” Torino nel 1759 dal giovanissimo Dauberval con tagli significativi (soprattutto delle figure mitologiche compromettenti) e con integrazioni con l’autoctono stile “grottesco”.⁹⁴ *La Giselle “italiana” (Gisella)*, analizzata da Elena Cervellati nel suddetto volume,⁹⁵ è un altro caso di compromesso e ricontestualizzazione. Lavoro che Cervellati ha condotto con precisione documentale e competenza, visti anche i suoi precedenti approfondimenti su Gautier.⁹⁶

Toccando *Giselle*, non si può non citare il volume pubblicato da Sasportes con la collaborazione di Patrizia Veroli *Giovanni Coralli l’autore di Giselle*, edito da Aracne nel 2018. Un lavoro molto approfondito anche per l’ampia documentazione d’archivio che getta luce sulla variegata attività del coreografo di formazione francese, che spese la sua carriera in molti teatri italiani ed europei. Parlando di balletto romantico, va segnalato il recente (2023) volume collettaneo curato da Bruno Ligore, edito anch’esso da Aracne, *Filippo Taglioni padre del ballo romantico*. Un evento, come per la monografia su Coralli, che non solo restituisce valore al padre della famosa Maria, ma ricostruisce attraverso i vari contributi il percorso creativo che fu alla base del successo della figlia e non solo.⁹⁷

Nell’Ottocento, un caso ben documentato dalla ricerca, in questo caso non più tanto recente, è il citato *gran ballo Excelsior*, con le vicissitudini che ne hanno segnato il lungo percorso dal 1881, anno della prima, al 1967, anno della rivisitazione orchestrata dal regista Filippo Crivelli per il XXX Maggio Musicale Fiorentino, con la collaborazione, per la coreografia, di Ugo Dell’Ara.⁹⁸ Un lavoro, quest’ultimo del Maggio Musicale, di drastico alleggerimento concettuale e, viceversa, di rivitalizzazione della tecnica del ballo.

Tornando al lavoro di Elena Randi, va precisato che esso è da inquadrare nel progetto di *Filologia della danza* dell’Università di Bologna, il cui obiettivo è l’elaborazione, sulla falsariga di quelle letterarie e musicali tradizionali, di una “edizione critica coreica” dalla solida base scientifica.⁹⁹ Le trascrizioni

⁹⁴ Cfr. i saggi di F. Pappacena in *Il ballo a Torino 1748-1762* cit.

⁹⁵ E. Cervellati, *La ‘Giselle’ italiana: variazioni sul tema*, in *La storia di Giselle* cit., pp. 245-267.

⁹⁶ E. Cervellati, *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo*, CLUEB, 2007: uno sguardo sulle linee teoriche del pensiero estetico e artistico di Gautier, inquadrato nel contesto sociale e politico della Francia dell’epoca, con una particolare attenzione alla storia della donna e alla cultura del corpo.

⁹⁷ Su Maria Taglioni va ricordata la pubblicazione a cura di B. Ligore, *Marie Taglioni. Souvenirs. Le manuscrit inédit de la grande danseuse romantique*, Roma, Gremese Editore, 2017.

⁹⁸ Cfr. *Excelsior. Documenti e saggi* cit.

⁹⁹ Sul progetto di ricostruzione di balletti ottocenteschi, E. Randi ha collaboratori quali M. Argentina. Cfr. E. Randi, *Un modello di edizione critica coreica: problematiche relative al testo musicale e alla sua connessione con il dettato coreografico*, in «Danza e ricerca», a. XVII, n. 18, dicembre 2025, pp. 145-163.

manoscritte e le notazioni ne costituiscono la base documentale,¹⁰⁰ in particolare la notazione del ballerino russo Vladimir Stepanov. Questa delle notazioni e delle trascrizioni manoscritte ci porta da una parte all'annosa questione della notazione della danza, dall'altra al problema della decifrazione e della interpretazione di tali fonti nel momento in cui si volesse sperimentare una loro trasposizione nella pratica.

Questo ci conduce al problema delle ricostruzioni pratiche. Come detto, la danza rinascimentale è stata ampiamente scandagliata, analizzata, ricostruita grazie alla dovizia di testi e al generoso impegno di studiosi quali Barbara Sparti che, oltre a pregevoli saggi, si è prodigata nella diffusione delle fonti e nell'insegnamento pratico delle danze. Per la danza settecentesca si sono potuti ricostruire con ottimi risultati molti brani coreografici utilizzando il sistema di notazione inventato da Pierre Beauchamps, esimio maestro della corte di Luigi XIV.¹⁰¹ Si tratta di balli di corte, ma anche di molte *entrées* interpolate nelle opere liriche della prima metà del secolo, in quanto l'esportazione in Europa della danza francese – in teatro e presso le famiglie aristocratiche – aveva promosso una notevole diffusione a livello europeo delle pubblicazioni in notazione Beauchamps.¹⁰² L'approccio a queste antologie era divenuto estremamente agevole anche grazie alla traduzione in inglese e in italiano dei manuali tecnici e all'organizzazione estremamente razionale della simbologia, dove si riversava la concezione dell'incontro delle arti che costituiva il perno del linguaggio dell'epoca.

La difficoltà nasce, invece, con l'Ottocento, dove le notazioni, non facendo capo a un organismo centrale qual era stato l'Académie Royale dell'Ancien Régime, non furono altrettanto conosciute e tanto meno diffuse. Ne è testimonianza la citata *Terpsi-choro-graphie* di Despréaux, raccolta di appunti conservata alla Bibliothèque dell'Opéra,¹⁰³ che, tra l'altro, ha dato la possibilità di ribaltare la definizione, fino ad allora condivisa dagli studiosi, del passaggio dalla Chorégraphie settecentesca ai sistemi ottocenteschi: come passaggio dalla "visione orizzontale" alla "visione verticale",

¹⁰⁰ Le partiture coreiche sono in notazione Stepanov (*Il Risveglio di Flora* e *l'Arlequinade* di Petipa-Drigo), mentre quella di Justamant (*Giselle*) è riportata in trascrizione mista di terminologia tecnica, descrizioni verbali, disegni spaziali e silhouettes.

¹⁰¹ Per la notazione Beauchamps (*Chorégraphie*), cfr. il nostro saggio *La notazione della danza nel Settecento* cit.

¹⁰² L'attribuzione a Pierre Beauchamps della notazione (*Chorégraphie*) prima attribuita a Raoul Auger Feuillet, suo primo divulgatore, è più volte confermata da J.-É. Despréaux nei suoi quaderni manoscritti. Per una panoramica sulla notazione tra Settecento e Ottocento, vedi F. Pappacena, *La Sténochorégraphie nel panorama delle sperimentazioni del XVIII e XIX secolo*, in A. Saint-Léon, *La Sténochorégraphie* (n. mon. di «Chorégraphie», n. s., a. 4, n. 4, 2004), CNR, "Progetto Finalizzato Beni Culturali", Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2006, pp. 3-13.

¹⁰³ Cfr. F. Pappacena, *La notazione della danza nel Settecento*, cit.; in particolare Ead., *La "Terpsi-choro-graphie" di Jean-Étienne Despréaux (1813): la trasformazione della notazione coreutica tra il XVIII e il XIX secolo*, in «Chorégraphie, Studi e ricerche sulla danza», a. 4, n. 7, 1996, pp. 23-50.

correggendola in passaggio da “scrittura della coreografia”, dove viene visualizzato prioritariamente il rapporto spazio-ritmo (“percorso cadenzato”), in “scrittura del movimento”, che privilegia il rapporto corpo-ritmo (scomposizione del passo inteso come unità ritmica).¹⁰⁴ A parte la *Sténochorégraphie* di Arthur Saint-Léon del 1852, immaginata come disciplina teorica da includere nel curriculum formativo degli allievi di danza (come il solfeggio per gli allievi di musica) e a parte, ancora, la notazione di Friedrich Albert Zorn immaginata come una grammatica di largo impiego anche presso i cultori di danza, le altre notazioni erano riservate alla cerchia ristretta dei discepoli e dei collaboratori del creatore-coreografo. E qui nasce il dibattito che ancora non ha trovato una soluzione: quello della resa scenica, oggi, delle ricostruzioni. Veniamo al punto: se la completezza e la precisione della trascrizione sono fondamentali per rimettere “in piedi” (si permetta questo gioco di parole) un brano coreografico, esse non sono tuttavia sufficienti a “ridare vita” al balletto. Ce lo dimostra Pierre Lacotte, autore nel 1975 della ricostruzione del *Pas de six de la Vivandière*, brano di danza del balletto *La Vivandière* creato da Arthur Saint-Léon nel 1844 e pubblicato con il suo sistema di notazione a corredo della *Sténochorégraphie* del 1852.¹⁰⁵ Lacotte, primo ballerino all’Opéra di Parigi dal 1951, prolifico e originale coreografo, aveva una profonda conoscenza della tecnica ottocentesca non solo per l’eredità ricevuta dalla Scuola dell’Opéra, ancora di stampo tradizionale all’epoca della sua formazione, ma anche per aver studiato a lungo gli appunti tecnici di coreografi e maestri del primo Ottocento francese, dai quali aveva assimilato logiche compositive, musicalità e gusto. Per ciò che riguarda la ricostruzione, riferire la nostra esperienza può essere utile per una riflessione sulla interpretazione dei testi e sulla resa stilistica della trasposizione in danza. L’esperienza risale al convegno di «Chorégraphie» del 1999, quando abbiamo presentato la ricostruzione del passo a due del terzo atto del *gran ballo Excelsior* del 1881.¹⁰⁶ Nel nostro caso non si è trattato di decifrare le notazioni espresse con segni convenzionali, ma di interpretare le descrizioni che, sebbene particolareggiate, erano proposte nel linguaggio tecnico italiano usato “in sala” all’epoca. Ci è venuta in soccorso la conoscenza dello stile italiano fine Ottocento acquisita al corso di perfezionamento dell’Accademia con le lezioni di Bianca Gallizia e Giuliana Penzi¹⁰⁷, le quali ci avevano introdotto alla terminologia italianizzata usata alla Scala ai primi del Novecento, inculcandoci la musicalità del corpo e delle braccia e la modalità di accentuazione ritmica dei passi. Tutti aspetti che, davanti alle trascrizioni e ascoltando la musica,

¹⁰⁴ Cfr. al riguardo il nostro saggio pubblicato su «Acting Archives Review» nel 2019.

¹⁰⁵ Si veda: [MémOpéra - La Vivandière - pas de six](#).

¹⁰⁶ Questo aveva come momento di confronto la ricostruzione, a partire dalla trasmissione orale diretta (B. Gallizia) dell’entrata della Civiltà, del suddetto ballo manzottiano. La ricostruzione era seguita da A. M. Prina, direttrice della Scuola di ballo del Teatro alla Scala.

¹⁰⁷ G. Penzi (1928-2008) era stata alla Scala allieva di Etorina Mazzucchelli e di Cia Fornaroli.

sono riemersi spontaneamente dal corpo prima di essere “riconosciuti” e analizzati dalla mente. Un’esperienza analoga l’abbiamo vissuta con la sincronizzazione del sonoro nei primi due quadri della versione filmica del *gran ballo Excelsior* al momento del restauro della pellicola realizzata nel 1998 dalla Cineteca Nazionale con la collaborazione di «Chorégraphie».¹⁰⁸ Lavoro molto difficile per l’assenza di didascalie sul rigo musicale, ma risolto correttamente affidandoci anche all’esperienza e all’istinto.

D’altronde, non è solo la concatenazione dei passi, ma loro musicalità, il loro dinamismo, la loro funzione nel contesto drammaturgico, che rendono appieno il “senso” della danza all’interno di un balletto. E qui non possiamo fare a meno di richiamare quell’interessante capitolo sulla storia della danza contenuto in *Evoluzione del mimo* di Bragaglia, che, ricco di spunti e di osservazioni acute, dimostra come l’interpretazione di un fenomeno, quando guidata anche dall’intuito derivante da una “esperienza stratificata”, possa condurre a letture lontane dalle convenzioni. Il risultato pratico nel caso del *pas de deux* di *Excelsior*? Un’esperienza costruttiva per tutti coloro che vi hanno partecipato, un’opportunità per “entrare” nella dimensione originale del balletto da cui l’edizione del 1967 si era tanto discostata; un’opportunità per avvicinarsi all’articolato linguaggio del balletto “antico” e toccare con mano, al di là della tecnica e dell’interpretazione, quella messe di implicazioni sociali, morali e politiche che concorrevano a suscitare nello spettatore un forte senso di appartenenza.

Tornando agli studi, molti saggi sono concentrati sulle linee poetiche e sull’interpretazione del soggetto, dunque sul “testo”, ma, come ci insegna Noverre, la costruzione del balletto si fonda su una combinazione di elementi: musica, scenografia, costume, luce; elementi pensati come componenti di un affresco omogeneo, come un “tutt’uno”. A parte la musica, la componente visiva gioca un ruolo fondamentale: è questo un aspetto ancora non molto indagato forse per la difficoltà di reperire informazioni, sebbene gli stessi libretti, cronache e recensioni contengano utili elementi di documentazione. Si pensi al riguardo ai citati *Commentarii* di Ritorni con i resoconti sui balli di Salvatore Viganò.

Alla parte visiva vanno attribuiti anche i disegni preparatori e gli studi di *attitudes* del balletto francese della prima metà del secolo, conservati alla Bibliothèque Nationale di Parigi. Su questa parte negli anni Novanta avevamo intrapreso un lavoro di ricognizione e di prima lettura critica associata alla ricerca iconografica del primo ventennio.¹⁰⁹ Ora è fundamentalmente Bruno Ligure a percorrere questa pista di ricerca, a sua volta avviata qualche anno fa e presentata già nel 2020 al convegno parigino dell’INHA (Institut National d’Histoire de l’Art), che era focalizzato sulla notazione.

¹⁰⁸ Cfr. *Excelsior. Documenti e saggi*, cit.

¹⁰⁹ Cfr. *Il Trattato di danza di Carlo Blasis* cit.

Parlando di notazioni e di esperienze oltralpe, è doveroso ricordare la pubblicazione, a cura di Francesca Falcone e Knud Arne Jürgensen, di tre edizioni di *Études chorégraphiques* di Bournonville, risalenti agli anni 1848-1861,¹¹⁰ lavoro di base che completa l'ampia documentazione realizzata da Jürgensen sulle creazioni coreografiche del maestro danese. Di Bournonville si occupa attualmente Rita Fabris,¹¹¹ autrice, tra l'altro, del capitolo sull'Ottocento della *Storia della danza italiana* curata da Sasportes. Il saggio, che si pone sulla linea di ricerca di *filologia della danza* guidata da Elena Randi, segue il perfezionamento delle metodologie usate da Bournonville nelle varie fasi della sua produzione coreografica, concentrandosi sul sistema di scrittura utilizzato per il *répétiteur*: un sistema misto di abbreviazioni e segni convenzionali che Fabris analizza sulle trascrizioni della *Somnambule* di Jean Aumer, databili fra il 1827 e la fine degli anni Cinquanta.

Riguardo alla parte visiva, merita un'attenzione particolare la pubblicazione di Concetta Lo Iacono, *Il volo di Tersicore. Una storia per immagini del balletto russo (1636-2009)*, edito nel 2025.¹¹² Un lavoro frutto di decenni di ricerca e di raccolta di materiali documentari, esito anche di un'ampia conoscenza della cultura russa e soprattutto di una profonda competenza nel settore della danza, che, come già accennato, viene da molto lontano.

Vale qui riportare alcuni passi della recensione recentemente uscita su «Drammaturgia». Dopo aver richiamato un'espressione chiave dell'Autrice – «la storia del balletto russo si innerva nella storia stessa della nazione, nei suoi miti fondativi e nelle sue discontinuità» – Carlotta Repetto riconosce come tale scelta si riveli immediatamente uno dei tratti distintivi dell'opera: «la volontà di collocare la storia del balletto all'interno di un fitto reticolo culturale, visuale e immaginifico e non solo tramite una sequenza cronologica sterile». E continua:

Una delle qualità più preziose del volume risiede nell'ampia e accurata ricchezza iconografica: fotografie rare, pagine di notazione Stepanov [...], locandine, manoscritti, immagini tratte dagli archivi del GITIS, della Biblioteca Presidenziale di San Pietroburgo, del Museo Bachrušin, degli *Annuaire des Théâtres Impériaux*, fino ai materiali preziosamente descritti nelle pagine bibliografiche. Attraverso questo corredo illustrativo, il manuale conduce il lettore all'interno del processo storico, delle estetiche, delle metamorfosi

¹¹⁰ A. Bournonville, *Études chorégraphiques (1848, 1855, 1861)*, a cura di F. Falcone e K.A. Jürgensen, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005.

¹¹¹ Cfr. l'ultimo saggio di R. M. Fabris, *Uno sguardo alle partiture coreiche di August Bournonville*, in «Danza e Ricerca», n. 18, dicembre 2025, pp. 223-243. Fabris svolge ricerca da molti anni. Due sono gli interessi principali, oltre alla danza e al balletto fra Settecento e Ottocento (con incursioni nel Novecento): il teatro sociale e la danza di comunità.

¹¹² C. Lo Iacono, *Il volo di Tersicore. Una storia per immagini del balletto russo (1636-2009)*, Bologna, Piretti, 2025.

tecniche e pedagogiche. Le immagini accompagnano il testo, lo interpretano, lo ampliano, in alcuni casi lo precedono.¹¹³

Per il Novecento, gli studi sono molto numerosi e spesso anche molto costruttivi sul piano delle conoscenze e dei metodi. Molto è stato fatto, come visto, per diffondere gli studi stranieri e divulgare testimonianze d'epoca. In tal senso si pensi anche solo alla divulgazione delle teorie labaniane,¹¹⁴ al focus su Oskar Schlemmer¹¹⁵ e alla traduzione di *Dance in its time* di Walter Sorell,¹¹⁶ per riportare casi esemplificativi. Si pensi anche al citato *La danza e l'agitprop. I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento* di Eugenia Casini Ropa pubblicato nel 1988. La stessa rivista «Danza e Ricerca» si è molto spesa, a partire dal 2009, come riferito dalla direzione della rivista stessa:

Il taglio dei contributi pubblicati, secondo la multiforme natura dell'oggetto di studio e i più attuali orientamenti metodologici disciplinari, spazia dalla storiografia alla teoria alla critica, utilizzando ampiamente anche strumenti d'indagine derivati da discipline correlate, come l'antropologia, la filosofia, la sociologia, la pedagogia.¹¹⁷

I fronti su cui si è impegnata la ricerca sul primo Novecento sono molteplici. Delle linee importate dall'estero abbiamo già parlato all'inizio del saggio. Ora, come per il Settecento e l'Ottocento, osserviamo, seppur molto brevemente, interessi ed esiti degli studi italiani a carattere documentaristico e critico, partendo dalle prime esperienze. Molto lavoro si è concentrato sull'Italia del primo trentennio del secolo. Tra le prime esperienze va citata la mostra organizzata a Rovereto nel 1997-98 su *Giannina Censi. Danzare il Futurismo*, il cui catalogo¹¹⁸ è un volume estremamente interessante e illuminante su quel periodo della danza italiana che tanto ha inciso sull'avanzamento delle idee e delle pratiche. Altrettanto interessante è il catalogo della mostra del 1991 riguardante il recupero dell'archivio romano di Alexandre e Clotilde Sakharoff, curata da Patrizia Veroli.¹¹⁹ Un volume che, attraverso scritti e immagini di straordinaria bellezza, riporta

¹¹³ C. Repetto, *Concetta Lo Iacono. Il volo di Tersicore. Una storia per immagini del balletto russo (1636-2009)*, in «Drammaturgia», 08 dicembre 2025, <https://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione2.php?id=9181&utm>.

¹¹⁴ Cfr. la curatela di F. Falcone del volume di V. Maletic, *Rudolf Laban: corpo, spazio, espressione*, Palermo, L'Epos, 2011.

¹¹⁵ F. Falcone, *Il balletto triadico di Oskar Schlemmer. L'attività teatrale e coreica di uno degli artisti più poliedrici del Bauhaus*, Roma, Dino Audino, 2022.

¹¹⁶ W. Sorell, *Storia della danza. Arte, cultura, società*, Bologna, Il Mulino, 2000.

¹¹⁷ Testo di presentazione in [Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni](#).

¹¹⁸ *Giannina Censi. Danzare il Futurismo*, a cura di E. Vaccarino, con la collaborazione di R. Antolini, Milano, Electa, 1998.

¹¹⁹ *Clotilde & Alexandre Sakharoff. Un mito della danza tra teatro e avanguardie artistiche*, a cura di P. Veroli, Bologna, Bora, 1991.

l'attenzione su queste due personalità che sfuggono a qualunque inquadramento e convenzione e che, pur non spendendo la loro attività sotto i riflettori, hanno lanciato un messaggio di logica e nitidezza con il loro dialogo raffinato tra creazione di movimento/gesto e le forme più alte della cultura figurativa. Chi scrive non può dimenticare l'esperienza con Clotilde Sakharoff delle danze delle Ninfe inserite all'interno dell'*Orfeo* di Monteverdi, al Teatro Olimpico nel 1966: la ricerca di una plasticità quasi impalpabile, di una leggerezza aerea, di una musicalità che "viene dal di dentro".

Patrizia Veroli, con la quantità estremamente vasta delle sue pubblicazioni, ha offerto un importante contributo agli studi sulla danza in Italia in tutta la prima metà del Novecento, ma il lavoro a cui generalmente si fa maggior riferimento è *Baccanti e dive dell'aria. Donna e società in Italia 1900-1945*, del 2001, per l'originale sguardo sull'immagine della ballerina nella recente storia nazionale in termini di storia delle donne e dei generi. Uno sguardo che tuttavia rischia di sacrificare, in nome di una lettura ideologica e/o politica, la fase creativa e artistica. Ci riferiamo in particolare a Jia Ruskaja, danzatrice e coreografa russa trapiantata in Italia nel 1920 e collaboratrice in prima battuta di Anton Giulio Bragaglia, che, sebbene abbia dovuto accondiscendere ad alcune convenzioni/restrizioni dell'epoca, non ha mai rinunciato alla sua libertà creativa né si è mai legata a un linguaggio che non le era proprio: a partire dal movimento spersonalizzato della marionetta agli Indipendenti, fino alle "sculture viventi" bragagliane. Questa, in realtà, è la testimonianza di chi, come noi, è cresciuta nella sua scuola e ne ha raccontato i valori e gli obiettivi pedagogici nella monografia uscita nel 2024 a sua cura.¹²⁰

Veroli è entrata nel mondo della danza grazie alla generosa collaborazione di Aurel Milloss, che le ha trasmesso le sue memorie sulle quali ha elaborato la prima monografia uscita nel 1996¹²¹ e i numerosissimi saggi pubblicati in Italia e all'estero. *Dancing. Il musical di Hollywood dagli inizi del sonoro a West Side Story*, del 2025, è la sua ultima (al momento) opera, che costituisce il punto di arrivo di una ricerca «lunga quasi 35 anni».

Riguardo all'inizio del secolo vanno citate altre pregevoli pubblicazioni. Tra queste ci preme ricordarne due che non provengono dal mondo degli studi di danza, ma costituiscono validi punti di riferimento: *La danza libera nel paese del balletto. Isadora Duncan in Russia (1903-1918)*, di Michaela Böhmig, del 2016, e *Le arti e la danza. I coreografi russi e sovietici*, di Donatella Gavrilovich, del 2012, entrambi editi da UniversItalia. Citiamo anche *Danzare il rito. "Le*

¹²⁰ F. Pappacena, *Jia Ruskaja. Dalla danza libera espressiva alla creazione dell'Accademia Nazionale di Danza*, Roma, Gremese, 2024, con la collaborazione di R. Albano, V. Basciano, G. Grosso, N. Tomasevic, E. Viti.

¹²¹ P. Veroli, *Milloss. Un Maestro della Coreografia tra Espressionismo e Classicità*, con introduzione di R. Vlad, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1996.

Sacre du Printemps” attraverso il Novecento di Ada D’Adamo,¹²² recentemente scomparsa, che ha offerto un importante contributo all’introduzione degli studi sulla danza a “La Sapienza”, a guida di Silvia Carandini. Di quest’ultima riferiamo il lavoro del 1996 su *Loie Fuller*.¹²³

Tornando a uno sguardo generale sugli studi sul Novecento, bisogna fare un distinguo tra l’enorme produzione di saggi che osservano l’“oggetto” da varie angolazioni e/o privilegiando quando la lettura sociologica o antropologica, quando l’analisi estetica o tecnica, oppure ponendosi semplicemente come obiettivo il recupero di dati e di materiali documentali. In ogni caso, una panoramica sulle pubblicazioni è raccolta nello *Scaffale bibliografico 2019-2024* pubblicato da Stefania Onesti sul n. 17 (2024) di «Danza e Ricerca»¹²⁴ e nello *Scaffale bibliografico 2019-2024. La danza in Italia dal secondo Novecento ad oggi*, pubblicato da Elena Cervellati sul n. 28 (2025) della stessa rivista.¹²⁵ Sempre a «Danza e Ricerca» rimandiamo per gli atti del convegno che ha avuto luogo a Bologna nel 2021, *Settanta! Fermenti e percorsi d’innovazione nella danza italiana*, a cura di Elena Cervellati, Elena Randi e Giulia Taddeo.¹²⁶

La citazione di questi nomi ci induce a spostarci sulle ricerche di giovani studiose. Tra i contributi più recenti, ricordiamo quelli di Giulia Taddeo, la cui variegata produzione tocca vari aspetti e problematiche, soprattutto del ventennio fascista, supportandole con una rigorosa documentazione. *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell’Italia fascista*, edito da Mimesis nel 2017, è un saggio convincente della sua maturazione come studiosa. Di Taddeo è stato recentemente pubblicato un saggio nel dossier *Donne, teatro, fascismo*, a cura di Mirella Schino, sull’ultimo numero (46, 2025) di «Teatro e Storia», all’interno del quale vi sono anche costruttivi lavori di Samantha Marenzi (*Anieka Leggett a Firenze tra danza, teosofia e antifascismo*) e Simona Silvestri (*Ginnastica, danza e arte del movimento tra Milano e Sabratha: l’esperienza di Carla Strauss*).

La ‘body knowledge’ in ‘Motion Bank’. Il contrappunto coreografico tra sguardo e percezione, pubblicato nel 2016 da Letizia Gioia Monda su «Recherches en danse» (5, 2016), apre un’ampia produzione che fa di Monda un’esperta nel settore.¹²⁷ I suoi campi d’interesse possono essere ricondotti a: *l’embodied*

¹²² A. D’Adamo, *Danzare il rito. “Le Sacre du Printemps” attraverso il Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999.

¹²³ S. Carandini, *La danzatrice è una metafora. Poesia del corpo e composizione mobile dello spazio nella danza di Loie Fuller*, in *L’astrazione danzata. Le arti del primo Novecento e lo spettacolo di danza*, a cura di S. Carandini, n. mon. di «Ricerche di Storia dell’Arte», n. 84, 1996, pp. 5-18.

¹²⁴ [Guarda Scaffale bibliografico 2019-2024](#).

¹²⁵ [Guarda Scaffale bibliografico. La danza in Italia dal secondo Novecento a oggi](#).

¹²⁶ «Danza e Ricerca», a. XV, n. 15, special issue, 20 luglio 2023: [Guarda Numero 15 \(luglio 2023\) numero speciale](#).

¹²⁷ *Motion Bank* è l’ultimo progetto interdisciplinare del coreografo William Forsythe, che dal 2010 al 2013 ha provveduto a creare uno spazio d’indagine nella pratica coreutica. Cfr. [\(86\) La Comunità Motion Bank: La Body Knowledge nella Danza e nella Coreografia](#).

knowledge e il movimento sincronico dei performer; le strategie transmediali sia per trasmettere, sia per transcodificare il pensiero fisico in oggetti coreografici; le strategie di scrittura e computazione del movimento nonché le loro possibili implicazioni sia in ambito artistico che scientifico; lo studio della videodanza come particolare forma d'espressione mediale.

Ritornando alla mappa degli studiosi non più giovanissimi, citiamo il grande contributo per gli studi sul Novecento di Alessandro Pontremoli, autore, tra l'altro, di *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento* (Laterza, 2004), che ripercorre la storia della danza moderna e contemporanea dal punto di vista sociale e fenomenologico, mettendo in luce la dialettica costante e produttiva con le prassi teatrali, le tecniche e le pedagogie del movimento.

Stefano Tomassini è un altro autore prolifico. *Tempo fermo. Danza e performance alla prova dell'impossibile*, uscito nel 2018, è un lavoro che merita un commento per la particolarità della visione. Commento che estrapoliamo dalla stessa presentazione dell'autore.

Fermare il tempo è un atto di resistenza contro le forze dell'oblio: la felicità è ciò che resta quando nulla conta più, né un prima né un poi. Il libro indaga e analizza alcuni eventi che hanno messo alla prova la danza e le performance contemporanee attraverso condizioni estreme e impossibili, come danzare a corpo morto o al buio, nell'immobilità o fuori luogo (ossia in musei o gallerie). Come una pratica in contrappunto alla cultura del rendimento e del compimento, e contro le ideologie ossessive del profitto e della visibilità. La danza e la performance sono oggi, invece, direttamente impegnate in un dibattito che riguarda le maggiori trasformazioni dell'esperienza del tempo: bloccato, intensamente trattenuto, radicalmente sospeso, fermo.¹²⁸

Per concludere questo rapido sguardo sul Novecento, ricordiamo il percorso intrapreso da Vito Di Bernardi (peraltro anche cultore di danza orientale)¹²⁹ a "La Sapienza" con il convegno internazionale *Imagining Dance. Bodies and Visions in the Digital Era*, del 2015, a cui ha fatto seguito la direzione della ricerca "L'uso delle nuove tecnologie per trasmettere la memoria della danza: l'archivio video del Festival Internazionale Coreografo Elettronico di Napoli", che ha offerto l'opportunità di acquisire per Sapienza l'intero archivio del Coreografo Elettronico, iniziando, in collaborazione con Letizia Gioia Monda e Noemi Massari, un lavoro di digitalizzazione e metadattazione. *Immaginare la danza. Corpi e visioni nell'era digitale*,¹³⁰ uscito

¹²⁸ S. Tomassini, *Tempo fermo. Danza e performance alla prova dell'impossibile*, Milano, Scalpendi, 2018.

¹²⁹ Danze nella cultura tradizionale asiatica: India, Cambogia, Indonesia e Cina, paesi dove dal 1981 conduce ricerche sul campo.

¹³⁰ *Immaginare la danza. Corpi e visioni nell'era digitale*, a cura di V. Di Bernardi e L. G. Monda, Bologna, Piretti, 2018.

nel 2018 con la sua cura e quella di Letizia Monda, è così presentato dagli stessi curatori:

Dopo Cunningham l'uso della tecnologia digitale sembra sempre di più essersi orientato verso l'apparente paradosso di una danza senza danzatori, un'idea questa accarezzata e messa parzialmente in pratica già dai futuristi italiani di inizio Novecento seppure con i limiti tecnici di allora. C'è un filo rosso che collega fra di loro i futuristi, Duchamp e Cunningham, quello della desoggettivizzazione dell'arte e della ricerca di un mondo fatto di cose, tempo e spazio oggettivi. Da anni però, soprattutto dall'ingresso nel terzo millennio, siamo di fronte ad uno scenario sempre più radicale. Non si tratta, infatti, di animare oggetti scenici e pupazzi metafisici, come nel futurismo o nel teatro utopico di Craig; non si tratta neppure di far danzare figure e immagini di corpi virtuali in 3D, come in *Biped*. In questi casi siamo ancora dentro l'estetica dello spettacolo dal vivo e dentro lo spazio tridimensionale della scena teatrale, per quanto 'aumentata' dall'uso della tecnologia digitale.¹³¹

Abstract

The essay traces the path of Italian research on dance starting from the first pioneering works of the 1970s and 1980s, conducted by experts of dance history and by professors of the National Academy of Dance, to continue with the works promoted within the universities where the History of dance has been included starting from 1991.

The essay continues by reporting the most recent trends imported from abroad regarding 'The Body as Archive', 'reenactment', and 'gender', which have taken hold in particular academic circles; then examines research on the eighteenth, nineteenth, and twentieth centuries conducted according to other lines of research.

Regarding the eighteenth century, the essay acknowledges the work already carried out by scholars and specialized journals, but it also reveals the many aspects still to be investigated, and choreographers, dancers, ballerinas, ballets to be rediscovered – both French and Italian. Regarding the nineteenth century, the essay highlights the main objectives and research methods, but also the numerous questions still to be explored and the interpretative difficulties that remain to be resolved.

Research on the twentieth century is, on the other hand, considered the most mature and structured. Both that which concerns the Italian 'modern' experiences suggested by the 'revolution' of free dance during the Fascist period, and that which is interested in the use of new technologies, embodied knowledge; the study of videodance, as a particular form of media expression, and so on.

Autrice

Flavia Pappacena, dal 1974 al 2012 professoressa di Teoria della danza presso l'Accademia Nazionale di Danza, dal 2006 insegna Estetica della danza e Teoria della danza anche alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università La Sapienza. Direttore, dal 1993, della rivista di ricerca sulla danza «Chorégraphie», ha pubblicato numerosi testi a carattere teorico-storico quali *Il Trattato di danza di Carlo Blasis (1820-1830)* (LIM, 2005), *La danza classica. Le origini* (Laterza, 2009), *Il Linguaggio della danza classica. Guida all'interpretazione delle fonti iconografiche* (Gremese, 2012), *La danza classica tra arte e scienza* (Gremese, 2021), *Storia della danza e del balletto*, vol. 2: *Il Settecento e l'Ottocento* (Gremese, 2019). Ha inoltre curato la pubblicazione di numerosi testi storici. Tra questi: *Excelsior. Documenti e saggi* (Di Giacomo, 1998), *La Sténochorégraphie* di A. Saint-Léon (LIM, 2006), *Programmi di balletti. Selezione di libretti 1751-1776* di J.-G. Noverre (Audino, 2009), *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts (1803)* di J.-G. Noverre (LIM, 2012).

¹³¹ *Ivi*, testo esplicativo riportato nella quarta di copertina.

Andrea Peghinelli

Hamlet e l'evoluzione della recitazione sui palchi del Regno Unito

Introduzione

Nel tentativo di delineare alcune delle più recenti tendenze dell'attività teatrale e delle pratiche attoriali sulle scene del Regno Unito, si impone innanzitutto una riflessione metodologica sulla prospettiva da adottare per analizzare un fenomeno ampio, articolato e difficilmente riducibile a sintesi univoche, evitando il rischio di generalizzazioni semplificanti.

Un punto di partenza significativo è offerto dal recente studio di James Harriman-Smith, *What Would Garrick Do? Or, Acting Lessons from the Eighteenth Century*.¹ Come suggerisce il titolo, il volume propone di interrogare le pratiche teatrali contemporanee alla luce delle tradizioni performative del passato, invitando studiosi e professionisti del settore a riflettere su come le conoscenze storiche possano incidere sui processi creativi odierni. La domanda, formulata in chiave volutamente ironica – «che cosa farebbe Garrick?» – diventa così uno strumento per mettere in relazione teoria e prassi teatrale attraverso una prospettiva diacronica. Attingendo a una conoscenza approfondita della scena settecentesca, il volume ricostruisce tanto le pratiche quotidiane attraverso cui David Garrick e i suoi contemporanei elaboravano le proprie performance, quanto le riflessioni teoriche che le accompagnavano. Ne emerge un modello interpretativo che considera pratica e teoria come dimensioni strettamente interconnesse, suscettibili di essere rilette e riattivate nel contesto teatrale contemporaneo. Muovendo da tali premesse, si è ritenuto che l'analisi di un testo come *Hamlet* di William Shakespeare, attraverso alcune delle sue più significative messe in scena, potesse offrire un osservatorio privilegiato per indagare l'interazione tra dimensione pratica e riflessione teorica, nonché il ruolo dei fattori socio-culturali nella definizione delle tendenze teatrali.

Tuttavia, una ricognizione sul teatro inglese contemporaneo non può prescindere da una considerazione del contributo della drammaturgia contemporanea e delle sue modalità di messa in scena. Per questo motivo, si è ritenuto opportuno integrare l'analisi con testimonianze dirette di professionisti attivi nel Regno Unito – docenti universitari, critici, drammaturghi e registi – le cui riflessioni, raccolte attraverso una serie di

¹ J. Harriman-Smith, *What Would Garrick Do? Or, Acting Lessons from the Eighteenth Century*, London, Methuen, 2024.

interviste che ho condotto e poi sintetizzato, costituiscono la base della sezione introduttiva del presente articolo.²

Lo stato dell'arte: un riscontro sulle pratiche

Negli ultimi decenni, e in particolare nel periodo successivo ai movimenti Black Lives Matter e #MeToo, la formazione e la pratica attoriale nel Regno Unito hanno subito trasformazioni significative, sia sul piano etico sia su quello estetico. Si è assistito a un progressivo spostamento verso testi e pratiche che offrono esperienze più eque a studenti e attori provenienti da contesti diversi, in reazione a un canone teatrale storicamente dominato da personaggi bianchi, maschili, di classe media e normodotati. In questo quadro si inserisce il crescente ricorso agli *open texts* – come quelli di Martin Crimp o della tarda Caryl Churchill – privi di delimitazioni rigide dei personaggi, che consentono agli interpreti di costruire il ruolo a partire dal proprio background identitario.

Parallelamente, è aumentata l'attenzione alle pratiche di sicurezza: la figura dell'*intimacy coordinator* è diventata centrale, e la richiesta di consenso esplicito per esercizi che implicano il contatto fisico è ormai uno standard diffuso nella formazione e nelle prove. Questi cambiamenti incidono direttamente non solo sui processi produttivi, ma anche sugli stili recitativi che, spesso, portano a una formalizzazione dell'azione scenica.

Sul piano istituzionale, il panorama della formazione attoriale universitaria appare oggi fortemente ridimensionato. Dopo la chiusura del corso di Drama all'Università di Birmingham, non esistono più università del Russell Group al di fuori di Londra che offrano una formazione attoriale significativa, con l'eccezione di Central School of Speech and Drama e Royal Holloway.³ Le università tradizionalmente più orientate alla pratica, hanno privilegiato il *theatre-making* e la performance sperimentale piuttosto che la recitazione professionale, mentre i conservatori restano il principale canale di accesso al teatro mainstream, al cinema e alla televisione. In questo contesto, una formazione attoriale realmente professionalizzante è oggi quasi del tutto assente dalle università.

Le pratiche attoriali contemporanee sui palcoscenici britannici rivelano una negoziazione dinamica tra tradizione e cambiamento. Tecniche consolidate, associate a importanti teatri come il National Theatre e l'Old Vic – soprattutto per quanto riguarda la chiarezza della dizione e la proiezione vocale – rimangono fondamentali. Allo stesso tempo, il profilo degli attori si è notevolmente diversificato, con una più ampia rappresentanza sociale ed etnica, vari livelli d'istruzione nonché una maggiore varietà di accenti e

² Ringrazio per la collaborazione e la solerzia con cui hanno risposto alle mie domande Vicky Angelaki, Liz Tomlin, James Harriman-Smith, Aleks Sierz, Lyndsey Turner e un drammaturgo molto noto che mi ha chiesto di non essere menzionato.

³ <https://www.russellgroup.ac.uk/who-we-are>

modalità espressive. Di conseguenza, anche le aspettative del pubblico sono mutate: le interpretazioni sono sempre più apprezzate per il loro naturalismo, pur rimanendo la resa dell'articolazione dei testi in versi, in particolare quelli di William Shakespeare, un parametro professionale di riferimento.

Questa tensione si riflette nella drammaturgia contemporanea, dove un numero crescente di voci provenienti da contesti diversi privilegia l'autenticità linguistica e il parlato quotidiano. Ne deriva una maggiore enfasi su una recitazione che elimini qualsiasi possibile artificiosità e su forme drammatiche radicate nel sociale, spesso a discapito di modalità più apertamente teatrali o comiche. Dal punto di vista stilistico, la recitazione britannica continua a essere dominata da un naturalismo contenuto e da una poetica dell'*understatement*, radicata in una formazione prevalentemente stanislavskiana. Tuttavia, dagli anni Novanta in poi, si possono individuare alcune svolte decisive. La cosiddetta 'rivoluzione fisica', promossa da compagnie come Frantic Assembly e DV8, ha superato il modello del teatro di 'teste parlanti', introducendo una recitazione fortemente corporea e coreografica. Negli anni Dieci, l'affermazione del live cinema – in particolare nel lavoro di Katie Mitchell – ha prodotto forme di micro-naturalismo, in cui la presenza della telecamera ha spostato l'attenzione dalla proiezione vocale all'espressività minima del volto.

Gli sviluppi tecnologici contribuiscono ulteriormente a modellare queste pratiche. L'uso dei microfoni – anche in spazi più piccoli come l'Almeida Theatre – ha favorito un'estetica vocale più intima e colloquiale, spesso vicina ai linguaggi della serialità televisiva. Questo fenomeno è legato sia all'importanza crescente del sound design, sia al desiderio di molti attori di adottare una recitazione 'da cinema' sul palcoscenico favorendo uno stile recitativo più intimo, influenzato dal linguaggio audiovisivo. Agli interpreti è inoltre sempre più spesso richiesto di interagire direttamente con la tecnologia, ad esempio manovrando telecamere o producendo suoni dal vivo, ampliando così la loro funzione performativa.

Questi cambiamenti sono strettamente connessi alle trasformazioni del panorama professionale e della formazione attoriale. Con l'aumento delle opportunità lavorative nel cinema e nelle piattaforme di streaming, anche la recitazione teatrale si è adattata di conseguenza. Parallelamente, le scuole di recitazione sembrano allontanarsi da un modello rigidamente tecnico per orientarsi verso approcci più esplorativi, che privilegiano l'espressione individuale. Se da un lato ciò favorisce l'autonomia creativa, dall'altro può comportare una minore attenzione al lavoro sulla voce e all'analisi del testo, che restano tuttavia elementi cruciali nelle prove, soprattutto per i testi drammatici più complessi. Il dato che emerge è che nelle scuole di recitazione si dedica meno tempo al lavoro sul testo; così, quando un regista

si ritrova in prova con giovani attori, a volte si accorge di dovere tornare proprio al testo per lavorarci in modo molto approfondito.

Nel complesso, la recitazione contemporanea si configura come una pratica ibrida, in equilibrio tra discipline teatrali ereditate e le esigenze di un contesto performativo tecnologicamente mediato e culturalmente diversificato.

Il fantasma del passato: l'agile Hamlet di David Garrick

Nel riprendere la premessa iniziale di questo articolo, ossia di interrogare le pratiche teatrali contemporanee alla luce delle tradizioni performative del passato è opportuno osservare brevemente la questione introdotta con David Garrick.

Il teatro del Settecento collocò Shakespeare al centro del repertorio classico e offrì opportunità senza precedenti a Garrick che si distinse sin da subito per il modo di recitare e di muoversi in scena. La sua interpretazione di Hamlet si poneva in netto contrasto con la tradizione che lo aveva preceduto e che era stata in larga misura codificata da Thomas Betterton. Hamlet fu il ruolo tragico da lui interpretato con maggiore frequenza e quello per cui fu più celebrato – rappresentato ben novanta volte nel corso della sua carriera.

Nel celebre dipinto del 1754, Benjamin Wilson lo immortalò nel momento del confronto con il fantasma del padre.⁴ Garrick è in una posa teatrale, visto di tre-quarti, le gambe divaricate e le braccia protese per schermarsi da quella terrificante visione. È in abiti contemporanei, indossa una giacca di velluto da cui spuntano i polsini arruffati di una camicia bianca mentre tende le mani in avanti, ha il capo reclinato all'indietro e sul volto si legge uno sguardo atterrito. È questa la posa del *recoiling* per cui divenne famoso. Secondo quanto riportato dal «St. James's Chronicle» del 20-22 febbraio 1772: «As no Writer in any Age penned a Ghost like Shakespeare, so, in our Time, no Actor ever saw a Ghost like Garrick».⁵

Il tentativo di catturare la *liveness* della performance di Garrick fissò – attraverso la forza dell'autorità del corpo dell'attore che era la maggiore celebrità dell'epoca – un'immagine postuma del personaggio in quell'episodio. Per quanto questa prova d'archivio possa essere di grande utilità è pur sempre oggetto di discussione per la sua natura di ricostruzione artificiosa di una supposta azione scenica. Tuttavia, l'immagine racconta una storia, sia di alcuni possibili elementi del percorso narrativo dello spettacolo sia della personale vicenda dell'attore in veste di personaggio. Garrick, grazie al successo della diffusa circolazione di quella raffigurazione, di fatto canonizzò la posa del sobbalzo di Hamlet alla vista del fantasma. Fino al

⁴ Dal dipinto si ricavarono delle stampe che ebbero una larghissima diffusione. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Ee-5-87

⁵ E. Hodgson Anderson, *Shakespeare and the Legacy of Loss*, University of Michigan Press, 2018, p. 60.

diciannovesimo secolo, questo rimase uno dei momenti del dramma in base al quale gli interpreti di Hamlet erano giudicati, spesso in confronto con la resa di Garrick immortalata in quella posa carica di timore e di stupore. In un esempio estremo di quel tipo di naturalismo che caratterizzava tipicamente il suo modo di recitare, Garrick nei panni di Hamlet che si spaventa di fronte alla visione del fantasma sugli spalti del castello offre una rappresentazione di straordinaria forza emotiva. Egli sprigiona paura alla vista dell'apparizione, perde il cappello e, in alcune produzioni, pare facesse uso di una «parrucca del terrore» meccanica, che poteva essere azionata per fare rizzare tutti i capelli.⁶

Georg Christoph Lichtenberg, nell'ottobre del 1775, scrisse di questa scena: «His whole demeanour is so expressive of terror that it made my flesh creep even before he began to speak».⁷ Nelle parole di Arthur Murphy, che aveva lavorato come drammaturgo residente al Drury Lane dal 1756 al 1761, questa era la reazione di Garrick alla prima apparizione del fantasma:

Such a figure of consternation was never seen. He stood fixed in mute astonishment, and the audience saw him growing paler and paler. After an interval of suspense he spoke in a low trembling accent, and uttered his questions with great difficulty.⁸

Di tutt'altro segno fu invece la reazione del dottor Samuel Johnson (che si diletta nel criticare l'amico): quando gli fu chiesto se avrebbe reagito come Garrick alla vista di un fantasma, rispose ironicamente: «I hope not. If I did, I should frighten the ghost».⁹

È questa una standardizzazione, quella che oggi ci appare come una caricatura dell'espressione di un sentimento, ma all'epoca ovviamente era diverso perché serviva per dare chiarezza. Si trattava di esercitare un controllo sull'azione emotiva per non uscire fuori da quanto richiesto dal

⁶ Cfr. https://folgerpedia.folger.edu/David_Garrick,_17171779:_A_Theatrical_Life_exhibition_material#Portraiture:_The_Most_Painted_Man_in_England

⁷ G. C. Lichtenberg, *Letters*, https://sites.broadviewpress.com/lessons/DramaAnthology/GarricksActing/GarricksActing_print.html

⁸ Arthur Murphy, *Life of David Garrick*, 1801, https://folgerpedia.folger.edu/David_Garrick,_1717%E2%80%931779:_A_Theatrical_Life_exhibition_material#cite_ref-10

Per approfondire il controverso rapporto tra Garrick e Murphy, in particolare rispetto al fantasma e alle sue alterazioni sull'*Hamlet*, cfr. R. W. Schoch, "A Supplement to Public Laws": Arthur Murphy, David Garrick, and Hamlet, with Alterations, in «Theatre Journal», vol. 57, n. 1, Mar. 2005, pp. 21-32.

⁹ J. Boswell, *Life of Johnson Vol. V*, https://classic-literature.co.uk/scottish-authors/james-boswell/life-of-johnson-vol_05/ebook-page-11.asp

testo, era l'inizio dell'introduzione di una tecnica.¹⁰ La descrizione delle espressioni emotive era un codice da riempire poi con la naturalezza della passione. James Boaden in *Garrick and his Correspondence* scrisse: «It has been commonly considered that Garrick introduced a mighty change in stage delivery: that actors had never, until his time, been natural».¹¹

La scioltezza, l'agilità della lingua è quanto Hamlet richiede agli attori secondo il suo gusto nel suggerire una via verso una maggiore autenticità. Oggi, ovviamente, gli esiti sono diversi da quelli che quella indicazione ha prodotto in passato e da quelli che produrrà in futuro, ma di sicuro per aderire a quella richiesta l'interprete dovrebbe mantenere la caratteristica di agilità, di fluidità, quindi di naturalezza nel pronunciare i versi.

Queste le parole che Hamlet pronuncia:

Speak the speech I pray you as I pronounced it
to you, trippingly on the tongue (III,2,1-2)¹²

Peter Hall e la forma: «You can't improvise this shit»

La recitazione cambia, i modi e le mode della performance cambiano per tenere il passo con le sottili trasformazioni della sensibilità del pubblico e della società.

Con l'esempio di Garrick si è cercato di individuare una certa naturalezza quale caratteristica saliente della recitazione sul palcoscenico inglese. Per abbozzare quindi un quadro di una possibile evoluzione vorrei passare in rassegna alcuni utili esempi di interpretazioni di *Hamlet*.¹³

¹⁰ J. Harriman-Smith, *What Would Garrick Do? Or, Acting Lessons from the Eighteenth Century*, cit., pp. 29-37.

¹¹ J. Boaden, *Garrick and his Correspondence*, in A.M. Nagler, *A Sourcebook in Theatrical History*, New York, Dover Publications, 1959, p. 373.

¹² «Pronuncia la battuta, ti prego, come te l'ho pronunciata io, agilmente sulla lingua». *Hamlet*, traduzione di Agostino Lombardo, Milano, Feltrinelli, 1995.

¹³ *Hamlet*, oltre alla connaturata instabilità del testo teatrale, presenta una particolare problematicità testuale e filologica. Ci sono difatti pervenute tre sostanziali versioni dell'opera: due versioni in-quarto (Q1 e Q2) e una in-folio, molto diverse tra loro. Q1 apparve nel 1603 e sul frontespizio era indicato che era stato rappresentato «diverse times» nella Città di Londra, nelle università di Cambridge e Oxford e «elsewhere». È noto come il Bad Quarto, probabilmente una edizione pirata di circa 2.200 versi. Un testo quindi breve, con molte alterazioni e zeppo di errori grammaticali e tipografici, che potrebbe essere una trascrizione fatta in modo estemporaneo durante una delle rappresentazioni, forse al Globe, e poi riportata al tipografo. Un'altra suggestione vuole che sia la prima bozza scritta da Shakespeare. Per esempio, il soliloquio più celebre suona «to be or not to be, Aye, there's the point». Quasi certamente non riproduce il dramma rappresentato a Londra. Ma è una sommaria ricostruzione mnemonica della tragedia rappresentata durante un giro in provincia della compagnia a ranghi ridotti. Q2 è un testo molto più lungo, conta circa 3.800 versi, e apparve tra il 1604/5. Questa versione si ritiene fosse quella della prima stesura che Shakespeare sottopose alla compagnia del Lord Chamberlain non quindi un testo per la scena. La versione in-folio (F) apparve postuma nel 1623 insieme alle altre opere raccolte da due degli attori della compagnia. Mancano circa 200 versi che sono invece in Q2, dove però mancavano altri

Gli esempi, ovviamente, potrebbero essere numerosissimi, mi sono qui concentrato su quelli che ho ritenuto essere più funzionali al presente discorso. Per iniziare, prendo in considerazione tre diverse versioni dirette da Peter Hall, che tra i registi contemporanei è forse quello che più di tutti ha saputo influenzare la scena con le sue scelte.¹⁴

Secondo Hall non vi è uno standard accettato per pronunciare i versi e nemmeno un accordo sulla recitazione delle forme retoriche, ormai sorpassate nel discorso odierno. Non fanno più parte del discorso pubblico e suonano artificiose e quindi ingannevoli. Retorico viene spesso usato in senso dispregiativo. Per dare l'impressione di naturalezza e di spontaneità nel tempo presente, scrive Hall in *Shakespeare's Advice to the Players*, pubblicato nel 2003, in cui riflette sulla messa in scena del teatro shakespeariano, si privilegia l'informalità della «parlata della strada».¹⁵ Con Shakespeare, tuttavia è fondamentale rispettare la forma. Innanzitutto, perché solo rispettandola l'interprete riesce a comprendere appieno un discorso e a esprimerne il senso servendosi di quella forma. Questa, a sua volta, sarà comprensibile anche per il pubblico che potrà seguire con attenzione anche passaggi che alla lettura possono sembrare ostici.

Si tratta dunque di formare attori che abbiano una consistenza tecnica. Spesso, per sembrare più «veri», insiste Hall, il consiglio è quello di ignorare i versi, di pronunciarli come fossero prosa e prendere i fiati dove sembra opportuno, senza tenere conto della scansione. Forse si ottiene un'idea di veridicità, ma si perde la comprensione. La struttura è, infatti, il principale strumento di comunicazione e bisogna affidarsi ad essa per perseguire quello che lui chiama il «compromesso creativo».¹⁶ Se si comprendono le esigenze formali dell'autore, allora si avrà qualche possibilità di rappresentarle in termini moderni. I cinque accenti del verso sono spesso quelli che costituiscono una frase e non vi è necessità di interromperne la scansione per comunicare il senso al pubblico.

Il termine *blank verse* è citato in soli tre testi di Shakespeare, in *As You Like It* (IV,1,12), *Much Ado About Nothing* (V,2,34) e in *Hamlet* nel secondo atto nel momento in cui gli viene annunciato che stanno per arrivare gli attori a corte:

passaggi. In F vi sono molte varianti e inserzioni e, poiché più della metà delle parti omesse sono battute del protagonista, Melchiori ritiene che questi tagli fossero intesi per alleggerire il ruolo dell'attore che lo impersonava, in conseguenza della morte di Richard Burbage che per primo lo aveva interpretato. Cfr. G. Melchiori, *Shakespeare*, Bari, Laterza, 1984, pp. 410-413. Da queste premesse in poi, è facile capire come un testo così difficile da stabilire con le sue inconsistenze, omissioni e ambiguità lasci ai registi e agli interpreti ampio margine di scelta, a volte, come vedremo anche cruciali.

¹⁴ Fu il primo a portare sui palchi del Regno Unito il teatro di Samuel Beckett, regista di riferimento per i drammi di Pinter, tanto per citare due pilastri della drammaturgia contemporanea, è stato anche un regista shakespeariano di straordinaria importanza.

¹⁵ P. Hall, *Shakespeare's Advice to the Players*, London, Oberon Books, 2003, p. 13.

¹⁶ Ivi, p. 11.

The lady shall say her mind freely, or the Blank verse shall halt for it.
(II,2,324-5)¹⁷

Da questa indicazione si potrebbe evincere che la regolarità e la fluidità sembrano essere il prerequisito per sapere pronunciare i versi con naturalezza.

Peter Hall sostiene che nella tradizione inglese, nelle scuole, nei teatri di provincia, in passato si era imbevuti di *blank verse*. A partire dagli anni Settanta del Novecento, invece, nota come nelle scuole di recitazione si tenda a limitare lo studio di Shakespeare e del *blank verse* perché, in particolare nei teatri di provincia, difficilmente si hanno fondi a sufficienza per allestire testi che richiedano dagli otto/dieci interpreti in su, come richiesto dai drammi shakespeariani. Le possibilità di lavoro sono limitate e si preferisce puntare su altro. Padroneggiare il verso in effetti serve a poco per l'atteggiamento minimale caratterizzato dall'*understatement* della recitazione televisiva. Il verso, tuttavia, per l'interprete è un esercizio per la mente, per il corpo, per la voce, per i fiati e per imparare a comunicare davanti a un pubblico: «Shakespeare wrote in iambic pentameters; he didn't want to be 'poetic' he wanted to be understood».¹⁸

Hall conclude il suo ragionamento sostenendo che la forma dice quando e dove accelerare o rallentare il ritmo, ma non dice il perché. Un verso con molti monosillabi, ad esempio, suggerirà all'interprete di pronunciarli lentamente ma non spiega il motivo di tale rallentamento. Saranno le emozioni che lo sottendono a renderlo evidente. Quindi prima di tutto viene la forma che, se rispettata, aiuta a far nascere il sentimento. Sono le immagini che emergono dalle parole incastonate nella struttura a fare scaturire l'emozione.

Quando nel 1989 mise in scena *The Merchant of Venice*, Hall diresse Dustin Hoffman nel ruolo di Shylock. Hoffman voleva provare a usare il metodo Strasberg come tecnica per modernizzare Shakespeare, e per questo usò anche una versione del testo con una parafrasi in inglese contemporaneo a fronte per aiutarsi nella comprensione. Lavorò molto sull'improvvisazione ma, come ricorda Hall, Shylock in quel modo era diventato un contemporaneo uomo d'affari, ebreo e pieno di *wit* - di arguzia - utile per fare emergere la sua vita interiore ma non era più lo Shylock di Shakespeare infuso di Vecchio Testamento che parlava un inglese elisabettiano colloquiale. Si era perduta la complessità del personaggio e i rapporti con gli altri, le sue contraddizioni, il ritmo, le antitesi, i paradossi. Racconta Hall che una mattina Hoffman arrivò in sala prove sconsolato confessando di avere passato la notte in bianco e con lo sguardo smunto disse arrendevole: «You

¹⁷ «La Lady dirà liberamente quello che pensa o il verso sciolto s'intopperà», *Hamlet*, traduzione di Agostino Lombardo, Milano, Feltrinelli, 1995.

¹⁸ P. Hall, *Shakespeare's Advice to the Players*, cit., p. 21.

can't improvise this shit», a cui Hall rispose «First comes the form and second comes the feeling».¹⁹

Nel moderno teatro naturalista, secondo Hall, il sentimento, l'emozione, sono più importanti della forma. E la lunga influenza delle tecniche recitative di Stanislavskij elaborate nel Metodo Strasberg hanno fortemente influenzato gli attori e le attrici britanniche fino a far loro generalmente ritenere che se hanno l'emozione e il sentimento poi in automatico sapranno anche trovare la giusta modalità per recitare il *blank verse* di Shakespeare e apparire spontanei e naturali.

Shakespeare, secondo Hall, non dice mai all'interprete come fare a ottenere questi risultati, offre attraverso la forma una moltitudine di possibilità di scelta e di innumerevoli possibili interpretazioni da cui questi deve ottenere qualcosa di credibile per il suo pubblico, piuttosto che di «vero». Hall insiste sul fatto che non vi è nulla di vero in teatro.

1965: il primo Hamlet di Hall

Hall mise in scena *Hamlet* tre volte. La prima, nel 1965, per la Royal Shakespeare Company, aveva come protagonista David Warner che, contrariamente alla tradizione precedente, era un giovane attore di ventiquattro anni semiconosciuto. L'intenzione, con questa scelta, era quella di portare a teatro e fare avvicinare a Shakespeare le generazioni più giovani. Hall voleva mostrare loro come la disillusione possa produrre un'apatia profonda verso l'impegno e verso la partecipazione alla vita politica. Nella sua messa in scena fu influenzato dallo studio di Jan Kott *Shakespeare nostro contemporaneo*,²⁰ da poco pubblicato, da cui riprese soprattutto l'idea non solo che Shakespeare funzioni da specchio per le varie epoche, ma soprattutto la consapevolezza di quali siano le nuove immagini che possono emergere dai suoi testi nel tempo presente. Per questo Warner incarnava, secondo Hall, già nel suo aspetto esteriore un moderno studente universitario: «the very embodiment of the 1960s student – tall, blond, gangling. He was passive, yet had an anarchic wit».²¹ Warner appariva, fragile, sgraziato e trasandato nella toga parlata nera e la sciarpa rossa che indossava. La posa da matricola universitaria immatura gli conferiva un atteggiamento da rockstar, ossia incline a comportamenti estremi. Su «The Times» riportarono che mostrava un temperamento da intellettuale nevrotico.²² Volutamente non aveva un'allure principesca, la sua fragilità fu ricondotta al suo essere sostanzialmente un disadattato e apparve come il primo interprete abbastanza giovane da sembrare un autentico studente. Anche nei tagli sostanziali (Hall eliminò circa settecento trenta versi ed era

¹⁹ Ivi, p. 17.

²⁰ J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, 1964.

²¹ J. Croall, *Performing Hamlet. Actors in the Modern Age*, London, Bloomsbury, 2018, p. 26.

²² «The Times», 23 December 1965, p. 4.

consapevole che le sue scelte non avrebbero incontrato il favore di gran parte della critica), si può riconoscere la stessa volontà di dare al testo nuova vita, energia e freschezza.

Nonostante le remore della critica, lo spettacolo ottenne il consenso del pubblico e trionfò al box office. Michael Billington riconobbe che quella interpretazione segnò l'intera generazione, tuttavia una larga parte della critica fece notare nelle recensioni la poca dimestichezza di Warner con l'articolazione dei versi che risultava spesso monotona, prosastica e poco intellegibile forse anche a causa della sua voce nasale, come scrisse ad esempio Trewin.²³ D'altro canto, i numerosi giovani tra il pubblico mostrarono di apprezzare il modo in cui Warner pronunciava i versi in modo colloquiale creando una parlata fluida e accessibile, una modalità che sembrò essere di aiuto nel seguire lo svolgimento della narrazione per chi aveva poca familiarità con il verso shakespeariano.²⁴ Warner sembrava dunque avere trovato una sua chiave verso la naturalezza nella recitazione dei versi sottolineando una informalità discorsiva del giovane Hamlet. A distanza di molti anni, Patrick Stewart nel ricordare quella interpretazione di Warner in un articolo commemorativo su «The Guardian» affermò: «Even when speaking the speeches I knew by heart I felt he was improvising them, simply responding to his feelings and circumstances».²⁵

Nel cast figuravano anche una straordinaria Glenda Jackson nei panni di Ofelia e Patrick Magee che dava la sua voce cavernosa a un enorme fantoccio di tre metri d'altezza che rappresentava il fantasma del re Hamlet, una visualizzazione estrema del motivo che ricorreva in tutta la messa in scena, vale a dire l'ossessione di Hamlet per il padre.

«Almost all directors are embarrassed by this skittish spook [Ghost] and attempt to hide him away behind the battlements. Here he becomes a giant Sicilian marionette, breathing smoke and rolling along on invisible wheels», scrisse O'Brien nel recensire lo spettacolo, «Hamlet's dependence on his father is therefore conveyed in striking tableau when even the more-than-six-foot David Warner shrinks to child-size in those monstrous arms».²⁶

1975: Hall e Hamlet al National Theatre

Nel 1975, da due anni direttore del National, Theatre Hall propose un nuovo *Hamlet*. Questa volta scelse per il ruolo protagonista Albert Finney, una star internazionale del cinema, che mancava dai palchi del National da quasi

²³ J. C. Trewin, *Five and Eighty Hamlets*, London, Hutchinson, 1987.

²⁴ Cfr. S. Beauman, *The Royal Shakespeare Company: a history of ten decades*, Oxford University Press, 1982, pp. 282-283.

²⁵ P. Stewart, *I was dazzled by David Warner's Hamlet – to join the company felt like a fantasy*, in «The Guardian», 1 August 2022, <https://www.theguardian.com/stage/2022/aug/01/patrick-stewart-i-was-dazzled-by-david-warners-Hamlet-to-join-the-company-felt-like-a-fantasy>

²⁶ A. O'Brien, in «Sunday Telegraph», 22 August 1965.

dieci anni. Contrariamente alla edizione precedente, Hall voleva usare una versione del testo senza tagli per avere un «Hamlet in its eternity», idea che incontrò forti resistenze nel gruppo dirigente del National. Secondo quanto Hall affermò, non voleva dare la sua interpretazione del testo attraverso i tagli, principalmente, quindi, con un lavoro di editing.²⁷ Voleva anche sottrarsi alla tendenza di costruire l'interpretazione del testo come un sermone per veicolare argomenti cari al regista. Per questo suo allestimento usò la versione integrale del secondo in-quarto (Q2).

La recitazione di Finney, esuberante, elettrica e appassionata diede vita a un Hamlet pieno di risentimento e carico di energia. Il vigore della sua azione scenica andava di pari passo con l'impeto con cui pronunciava i versi: «In the middle of one soliloquy he growls, brandishes his fists and starts to shadow-box with the empty air», scrisse Benedict Nightingale, «and even 'to be or not to be' becomes a sort of verbal Russian roulette, delivered breathlessly and urgently».²⁸ I responsi della critica furono contraddittori, ma vi fu anche chi, come Michael Billington, apprezzò la messa in scena per avere riportato quel senso di costante pericolo all'azione del protagonista.²⁹ Le scelte di regia più radicali comportarono un rifiuto della presenza del letto nella scena del closet tra Hamlet e Gertrude – una Angela Lansbury molto remissiva e sottomessa, spogliata di ogni possibile allusione sessuale.³⁰ Questa decisione andava contro l'interpretazione freudiana che aveva invece caratterizzato la celebre messa in scena di Olivier. Hall interpretò la scena come un serrato confronto verbale tra Hamlet e Gertrude, che fece sedere su due sedie, uno di fronte all'altro. L'altro aspetto su cui volle intervenire fu quello del rapporto col pubblico, con la comunità degli spettatori. Nella seconda parte, non vi sono più soliloqui e così si interrompe una diretta discussione pubblica su questioni etiche e morali che danno spessore alla tragedia e la rendono viva. Per questo Hall provò a non interrompere il dialogo di Hamlet con il pubblico, a partire dalla scena con i becchini in cui anche la parte comica contribuisce a costruire il rapporto e la riflessione comune. Questa decisione sembrerebbe essere in linea con la tradizione teatrale elisabettiana, del suo palco spoglio e ben inserito nella platea dei *groundlings*. E difatti Hall fu influenzato nella sua messa in scena dallo studio di John Russell Brown che in *Free Shakespeare* auspicava un ritorno alla semplicità di quel palco.³¹ La recitazione rispecchiò anche il passo serrato dell'azione: nonostante la lunghezza maggiore del testo la durata dello spettacolo fu di quattro ore, soltanto cinque minuti in più della precedente e ben più corta versione. Nonostante la velocità di esecuzione e il senso di

²⁷ J. Croall, *Performing Hamlet. Actors in the Modern Age*, cit., p. 36.

²⁸ B. Nightingale, *This Growling Hamlet Is No Sweet Prince*, in «The New York Times», December 28, 1975, p. 77.

²⁹ Cfr. J. Croall, *Performing Hamlet. Actors in the Modern Age*, cit., p. 37.

³⁰ *Praise and Scorn for London Hamlet*, in «The New York Times», December 24, 1975, p. 12.

³¹ J. Russel Brown, *Free Shakespeare*, London, Heinemann Educational Publishers, 1974.

rischio che questa esplosiva modalità comportava, Hall affermò che fosse «the closest I've ever got to a unified style of verse-speaking which is right».³² Solo a quel punto della sua carriera aveva compreso appieno come trattare il verso dato che, in precedenza, il suo lavoro era più intellettuale, mentre in questa edizione aveva trovato un metodo basato su sentimento e passione coniugati secondo una impetuosa azione scenica.

1994: il terzo Hamlet di Hall

Ci sarebbero voluti altri venti anni prima che Hall tornasse su *Hamlet* per scrollarsi di dosso altre eredità della tradizione, nel 1994, con la propria formazione, la Peter Hall Company. Stephen Dillane, chiamato a interpretare il ruolo del protagonista, era un volto molto noto del cinema e della televisione, ma con una solida formazione teatrale alle spalle. Dillane contraddistinse il suo Hamlet per la modernità della recitazione e per essere sensibile ma allo stesso tempo mercuriale e sardonico, secondo la generale opinione dei recensori.³³ Questa sua energia fu convogliata verso l'esplorazione della sua sessualità; contrariamente a quanto aveva scelto di fare nel precedente allestimento, dunque, Hall virò verso un cambiamento radicale. A suo avviso, la molla da cui dipende l'incapacità di Hamlet di confrontarsi in modo razionale e misurato con Ofelia dipende dal mancato controllo della sua energia sessuale. La sua impotenza trova sfogo in atti di violenza, da cui emergerebbe il suo represso, che spingono, tuttavia, Ofelia alla follia. Anche la scena del closet rivelava questa sua confusione e vulnerabilità, arrivando a simulare in scena uno stupro della madre.³⁴ Questa innovativa energia anticonvenzionale che scaturiva dalla performance divenne la caratteristica saliente di quello che Hall riteneva l'aspetto più vero e onesto della tragedia, ossia la recitazione. È con l'ingresso degli attori che avviene un ribaltamento del mondo dell'artificiosità. I versi che il Primo Attore recita rappresentano la tipica struttura del verso marlowiano, la cui rigidità spinge l'interprete verso la declamazione, alludendo probabilmente allo stile di Edward Alleyn, attore leader della compagnia rivale degli Admiral's Men.³⁵ E invece nel passaggio dei consigli agli attori Hamlet mostrerebbe una recitazione più naturale, più vera: «Shakespeare did use Alleyn's distinctive style», scrisse Andrew Gurr, «not for parody, but to give his own more restrained players more credibility».³⁶ La verità che porta in scena serve a smascherare la falsità dell'apparenza della corte, l'ipocrisia sotto la maschera del potere e la natura della simulazione. Nel suo confronto con Polonio, l'Hamlet di Dillane non solo si

³² Cfr. J. Croall, *Performing Hamlet. Actors in the Modern Age*, cit., p. 38.

³³ Ivi, p. 73.

³⁴ Ivi, p. 74.

³⁵ Cfr. A. Peghinelli, *Richard Burbadge, attore shakespeariano*, in «Memoria di Shakespeare», n. 4, 2004, pp. 141-146.

³⁶ A. Gurr, *Who Strutted and Bellowed?*, in «Shakespeare Survey», n. 16, 1966, p. 98.

prendeva gioco del personaggio ma scimmiottava anche la recitazione ampollosa e barocca di Donald Sinden, l'attore che lo interpretava.

Hamlet nel nuovo millennio, per i palchi e per gli schermi

Negli ultimi venti anni circa la messa in scena e la recitazione hanno subito importanti cambiamenti, come evidenziato nel secondo paragrafo, e, naturalmente, *Hamlet* è stato al centro di questa innovazione. Le nuove tecnologie, comprese quelle digitali, applicate allo spettacolo dal vivo hanno inoltre modificato il rapporto con lo spazio teatrale e con le modalità di ricezione del testo da parte del pubblico.

Già nel 1968, in *Six Axioms for Environmental Theatre*, Richard Schechner aveva osservato che gli elementi tecnici della messa in scena, come le luci e il suono impiegati a sostegno della performance, sarebbero infine diventati più importanti degli interpreti.³⁷

Hans-Thies Lehmann, nel 2005, esprimeva parimenti la preoccupazione che l'immagine virtuale della realtà, con la sua superiorità seduttiva, minacciasse di escludere il corpo dell'attore e, così facendo, svalutasse il significato della comunicazione tra interprete e spettatore. L'immagine mediatica trasformerebbe i dati ricevuti in informazione, facendo svanire la consapevolezza del momento di condivisione e riducendolo a un mero scambio di dati.³⁸

Non solo l'attore ma anche il suo rapporto con lo spettatore, quindi, sarebbe svilito in un consumo passivo dello spettacolo. Non vi sarebbe più possibilità di mutua trasformazione né, soprattutto, di rispondere alla contemporanea presenza delle due entità e di contribuire reciprocamente al processo creativo. Verrebbe meno quel momento in cui lo spettatore contribuisce «responsibly/response-ably» alla produzione di immagini sceniche, secondo la definizione proposta da Pascale Aebischer, e che diviene parte dell'esperienza personale.³⁹ La responsabilità etica dello spettatore e la sua capacità di risposta emergono quando egli viene coinvolto grazie all'apparato tecnologico dello spettacolo, anche il più basilare, come ad esempio il disegno luci. Le tecnologie della performance dovrebbero, quindi, essere comprese come un mezzo per fare emergere dal testo le energie e le verità che, insieme alle dinamiche spaziali e alla partecipazione del pubblico,

³⁷ R. Schechner, *Six Axioms for Environmental Theatre*, in «The Drama Review: TDR», vol. 12, n. 3, 1968, pp. 41-64.

³⁸ H.-T. Lehmann, *Tragedy and Dramatic Theatre*, London, Routledge, 2005, p.184.

³⁹ P. Aebischer, *Shakespeare, Spectatorship and the Technologies of Performance*, Cambridge University Press, 2020, p. 7. Lo spettatore contribuisce responsabilmente perché si assume la responsabilità di rendere quello che vede parte della propria esperienza e viene chiamato a risponderne anche su un piano etico.

sono racchiuse al suo interno e costituiscono le sue strutture testuali più profonde.

Aebischer ha indagato il contesto della messa in scena, dalla co-presenza fisica nello stesso tempo e spazio fino alla prossemica virtuale dell'ambiente performativo in streaming online, per riformulare il rapporto, spesso autoriflessivo, tra l'uso delle tecnologie nella performance e la dimensione partecipativa tra interprete e pubblico, nel momento in cui lo status dello spettatore cambia in virtù delle diverse modalità di fruizione dello spettacolo. La tradizionale distinzione di Weimann tra 'locus' e 'platea' si trasforma così in una ibridazione tra co-presenza fisica e fruizione virtuale e questo determina un rafforzamento – se non un ritorno – dell'enfasi sul sottotesto stanislavskiano nella recitazione.⁴⁰

Nel teatro elisabettiano, lo spazio scenico si articolava nella separazione tra un locus, corrispondente allo spazio autonomo del mondo finzionale (il *closet*, la corte, una stanza), e la platea, in cui l'interprete poteva condividere con il pubblico, in un rapporto diretto, l'autoconsapevolezza della propria caratterizzazione teatrale: una modalità performativa che permetteva agli spettatori di partecipare a un momento, seppur fugace, di illusione di soggettività, come sostiene Bridget Escolme. Nell'incontro con l'interprete/personaggio nella platea, lo spettatore costruisce consapevolmente un significato o un'interpretazione, anziché riceverne uno già predisposto dall'attore, contribuendo così alla costruzione dell'effetto di soggettività, che è in realtà negoziato con il pubblico.⁴¹ Il progressivo utilizzo della tecnologia, a partire dall'illuminazione, ha contribuito al predominio del teatro naturalista, favorendo la lettura del sottotesto stanislavskiano da parte del pubblico in sala e rafforzando la cosiddetta quarta parete, con una conseguente diminuzione della *response-ability*.

Le due principali istituzioni britanniche, la Royal Shakespeare Company e il National Theatre, lavorano su un tipo di recitazione basato sul paradigma stanislavskiano, ma dal 2009, con il lancio del National Theatre Live e il conseguente significativo investimento da parte della Royal Shakespeare Company nello sviluppo delle tecnologie digitali a sostegno della *live performance capture*, la situazione è in parte cambiata. Come osserva Aebischer,

Broadcast technologies [...] produce cognitive prompts that are in part intrinsic to the design of the cameras and in part a result of the live performance by the broadcast team, that together orient the remote spectators' responses in medium-specific ways.⁴²

⁴⁰ Ivi, pp. 13-15.

⁴¹ Cfr. B. Escolme, *Talking to the Audience Shakespeare, Performance, Self*, London, Routledge, 2004, pp. 8-10.

⁴² P. Aebischer, *Shakespeare, Spectatorship and the Technologies of Performance*, cit., p. 29.

I momenti di platea vengono così riconfigurati per la trasmissione, in modo che le occasioni in cui l'attore si rivolge direttamente al pubblico siano tradotte nell'intimità fornita dalla macchina da presa, il cui lavoro spinge lo spettatore a entrare nel processo mentale del personaggio.

Gregory Doran, Hamlet e la responsabilità del pubblico

Nel 2008 Gregory Doran, all'epoca regista associato della Royal Shakespeare Company, mise in scena per la prima volta l'*Hamlet* e scelse David Tennant quale protagonista. Come anche nella maggior parte dei casi precedenti questa scelta fu dettata dalla notorietà del protagonista anche al di fuori del mondo teatrale. Tennant è un volto noto del cinema e della televisione, in particolare per la sua interpretazione del popolarissimo Doctor Who – personaggio che era anche richiamato dal costume di scena. Fu scelto anche per sfruttare l'appel del pubblico televisivo in vista della ripresa dello spettacolo che sarebbe stata trasmessa dalla BBC e poi venduta in DVD.

La preparazione seguì una modalità per Doran ben roduta e consolidata. Nelle prime due settimane e mezzo di prove (su sette in totale), invece di fare le classiche letture, la compagnia svolse un lavoro a tavolino in cui scena per scena ognuno doveva cercare di commentare e parafrasare con parole proprie i versi del copione. La regola è che nessuno può farlo sulla propria parte né commentare il proprio personaggio. Questo esercizio dovrebbe servire a togliere preconcetti, a ottenere descrizioni sfaccettate e poliedriche sull'interiorità dei personaggi e a meglio padroneggiare tutti i versi. In particolare, poi lavorarono per intensificare il sottotesto di ognuno, per facilitare l'emersione di una verità interiore. Questa attività culminò, ad esempio, con la visita al luogo vicino Stratford in cui nel 1579 una ragazza di nome Katharine Hamlet affogò nell'Avon, creando molto scalpore nel paese quando William Shakespeare era quindicenne.⁴³

Uno dei temi che caratterizzavano la messa in scena, quello dello spiare, del sorvegliare, dell'osservare fu portato all'eccesso nella versione filmica. L'azione era occasionalmente presentata come fosse ripresa da Telecamere di Sorveglianza a Circuito Chiuso (CCTV). Lo stesso Hamlet riprendeva con una videocamera Super 8 la scena con gli attori. Queste scelte sembrano andare in controtendenza con il lavoro di stampo stanislavskiano svolto durante le prove. Il compito 'osceno' della macchina da presa spinge il pubblico a immaginare anche quello che succede fuori dalla cornice della rappresentazione (chi osserva quelle immagini oltre a loro?), un po' come avveniva nel teatro elisabettiano con il *discovery space*, lo spazio retrostante il palcoscenico, celato da una cortina e rivelato occasionalmente al pubblico. In quello spazio con la sua incertezza epistemica dovuta alla visibilità parziale, limitata, *ob-scena*, erano confinati gli eccessi, ciò che non si può

⁴³ G. Doran, *Director's Diary*, in <https://www.rsc.org.uk/Hamlet/past-productions/in-focus-gregory-doran-2008>

rappresentare. Lo spettatore, quindi, deve necessariamente collaborare alla costruzione della conoscenza rielaborando le parti mancanti del discorso narrativo e così è spinto verso una *response-ability*.

Benedict Cumberbatch, un Hamlet da record

L'Hamlet interpretato da Benedict Cumberbatch nel 2015, diretto da Lyndsey Turner era accompagnato da grandi aspettative. Già un anno prima del suo debutto fece il tutto esaurito per tutte le repliche all'apertura della vendita dei biglietti segnando un record nella storia del teatro inglese. Proprio per il grande clamore suscitato, l'attesa di vedere il popolare Sherlock della serie televisiva della BBC e il Doctor Strange dei blockbuster statunitensi alle prese con il principe di Danimarca era letteralmente spasmodica.⁴⁴ L'opinione generale della critica fu positiva per l'interpretazione di Hamlet, reso da Cumberbatch con grande energia, padronanza del verso, ed efficace forza espressiva.⁴⁵ Cumberbatch ha una solida formazione teatrale, prima di essere la star del cinema internazionale e riuscì a creare un buon Hamlet, comunicativo, con una spiccata vena di autoironia demistificante.⁴⁶ Il tutto però si perdeva in un impianto scenico che faceva sparire gli interpreti per la sua imponenza. Il sospetto di Michael Billington, probabilmente fondato, era che gli effetti e le trovate visive avessero preso il posto dell'indagine testuale.⁴⁷ Gli interventi sul testo da parte di Turner furono ampiamente criticati, come quello di presentare il celebre monologo *to be or not to be* all'inizio dello spettacolo, per poi doverlo spostare a seguito delle rimostranze di parte della critica dopo una delle anteprime con il pubblico. Tuttavia, il soliloquio non fu ripristinato nella terza scena del terzo atto come da testo, ma fu inserito nella seconda scena di un secondo atto molto rimaneggiato, dopo lo scambio con Polonio.⁴⁸ In generale, la maggior parte dei rimaneggiamenti testuali sembrava concepita quasi esclusivamente per chiarire l'azione a un pubblico non familiare con Shakespeare e tutto sommato dava anche una nuova energia al testo. Nella ripresa che fu poi trasmessa nei cinema di tutto il mondo, l'imponente scenografia, che richiamava un impianto epico, affollata e sovraccarica di elementi, sembrava concepita soprattutto per ostentare l'entità dell'investimento economico della produzione, mentre gli ampi spazi vuoti

⁴⁴ Cfr. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2015/aug/19/benedict-cumberbatch-Hamlet-theatre>; <https://www.londontheatre.co.uk/reviews/Hamlet-benedict-cumberbatch>

⁴⁵ Cfr. J. Croall, *Performing Hamlet. Actors in the Modern Age*, cit., p. 123.

⁴⁶ Cfr. <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-33973058>

⁴⁷ M. Billington, *Hamlet review – Benedict Cumberbatch imprisoned in a dismal production*, in «The Guardian», 26 August 2015, <https://www.theguardian.com/stage/2015/aug/25/Hamlet-barbican-review-benedict-cumberbatch-imprisoned-prince>

⁴⁸ Cfr. <https://www.theguardian.com/culture/2015/aug/19/Hamlet-benedict-cumberbatch-to-be-not-to-be-barbican-u-turn-soliloquy-review>

creavano un'incessante oscurità sullo schermo. Dal modo in cui la macchina da presa si concentrava sui dettagli di alcune porzioni del palco, l'allestimento appariva espressamente pensato per il linguaggio cinematografico; quando invece l'inquadratura era costretta a coprire porzioni più estese della scena, il risultato era spiazzante perché rendeva minuscoli e del tutto fuori scala gli interpreti a confronto con i mastodontici elementi scenici. La produzione finiva così per essere sopraffatta dall'investimento finanziario, dalle stesse possibilità di scala offerte dal palcoscenico del Barbican e dal desiderio di risultare 'accessibile' e spettacolare. D'altronde l'intento era anche quello di competere nel mercato dello streaming con la precedente produzione National Theatre Live che aveva visto Rory Kinnear nel ruolo di Hamlet, e con quella pressoché contemporanea con il *cross-gender casting* di Maxine Peake. Il successo di pubblico da remoto, tuttavia, sembrò premiare le scelte della produzione, dato che Cumberbatch nel ruolo di Hamlet fu visto nel primo anno da circa 230.000 spettatori nei cinema, e nelle successive riproiezioni, fino al 2020, da più di 1.000.000, segnando così un altro record.

La Royal Shakespeare Company, Hamlet e l'arte di ibridazione della recitazione

Con l'ultimo esempio vorrei focalizzare l'attenzione sulla prima produzione della Royal Shakespeare Company in cui è stato scritturato un attore nero a ricoprire il ruolo di Hamlet. Il regista Simon Godwin ha parlato non tanto di *colour-blind casting*, quanto piuttosto di *color-conscious casting*, poiché intendeva creare un'ambientazione nell'Africa occidentale e si è quindi avvalso di un cast composto prevalentemente da interpreti neri. Godwin cercò di evitare il rischio di essere accusato di *cultural tourism*, essendo un regista bianco che metteva in scena un *Hamlet* ambientato nell'Africa occidentale, collaborando a stretto contatto con il protagonista, Paapa Essiedu, per valorizzarne non solo le doti attoriali, ma anche il retroterra personale, legato alle sue origini ghanesi.

Lavorò molto sui soliloqui per mettere in evidenza la vita interiore di Hamlet, studiando attentamente il rapporto con il pubblico e interrogandosi sulla natura di tali pensieri: se fossero un riflesso del personaggio o piuttosto la sua voce interiore. Anche Godwin dedicò le prime due settimane di prove al lavoro a tavolino con gli attori, ai quali chiese di parafrasare il testo per appropriarsi della lingua e delle immagini che essa genera. Chiese inoltre di scrivere una biografia dei personaggi, al fine di stabilire connessioni e relazioni reciproche e di dare agli interpreti la sensazione di partecipare anche alla componente autoriale.

Gli esercizi di improvvisazione che impiegò servirono a enfatizzare la consapevolezza di Essiedu rispetto al mondo interiore di Hamlet e al suo sottotesto soggettivo. Fu creato un prologo con la consegna del diploma a Wittenberg, seguito da un corteo funebre per il re Hamlet, in cui il

protagonista chiudeva la processione, mentre Claudio e Gertrude assistevano da un balcone. Questo doppio prologo, muto ma reso omogeneo da un'incalzante colonna sonora, fu mantenuto nella messa in scena e contribuì a enfatizzare lo stile narrativo cinematografico dell'allestimento.⁴⁹ Per sottolineare la trasformazione di Hamlet dopo l'incontro con il fantasma del padre (che indossava un costume tradizionale africano), Godwin decise di rappresentarla attraverso un radicale cambio di costume: da un abito formale nero a un abito bianco, dipinto con colori vivaci e decorato con motivi che richiamavano lo stile di Basquiat, su cui spiccava anche un teschio. Nello stesso stile, armato di bomboletta spray, Hamlet si divertiva a dipingere graffiti sovversivi lungo la scenografia.

La Royal Shakespeare Company puntava proprio sulla presenza di Essiedu per competere con le versioni streaming precedenti di National Theatre Live, puntando anch'essa su un pubblico giovane. Purtroppo, come ha fatto notare Aebischer, la produzione si affidò all'ormai rodato modello realizzativo già adottato in precedenza dalla Royal Shakespeare Company senza preoccuparsi ad esempio di adattare equipaggiamento e tecniche di ripresa al colore della pelle degli interpreti.⁵⁰

Per la serata in cui sarebbero state realizzate le riprese da trasmettere live in streaming fu approntato un *camera script* molto curato e dettagliato, annotato con numerose indicazioni che emersero durante le prove effettuate nei giorni precedenti. Furono allestite sei macchine da presa di cui due fisse, tre su binari e una montata su una gru, la cosiddetta 'giraffa'. E sul ruolo di questa in particolare mi soffermerò a breve. Si trattò di una ripresa dello spettacolo dal vivo con il pubblico in sala che rimane legata a quell'unico presente, poiché non vi è lavoro di montaggio o di ripetizione della scena come nel cinema. L'esperienza che propone, quindi, è di assistere a qualcosa dal vivo. *L'hic et nunc* drammatico è una caratteristica fondamentale del teatro, dal momento che la copresenza corporea di attori e spettatori rende possibile e costituisce la performance.⁵¹ La presenza del pubblico nel presente della performance è pertanto parte integrante della sua *liveness*.

Tale copresenza corporea genera una relazione tra co-soggetti. È sufficiente che gli spettatori siano presenti e condividano la propria percezione e reazione alle battute di Hamlet per diventare co-attori e, così facendo, co-creare la performance, le cui regole corrispondono alle regole di un gioco, «negotiated by all participants – actors and spectators alike; they are followed and broken by all in equal measure».⁵²

⁴⁹ Cfr. J. Croall, *Performing Hamlet. Actors in the Modern Age*, cit., p. 127.

⁵⁰ P. Aebischer, *Shakespeare, Spectatorship and the Technologies of Performance*, cit., p. 158.

⁵¹ E. Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, London, Routledge 2008, p. 32.

⁵² Ivi.

È un tratto distintivo della temporalità teatrale quello di essere coniugata al tempo presente. Parte integrante della *liveness* del teatro è infatti la copresenza sia nello spazio sia nel tempo; anche nelle produzioni trasmesse in simultanea, il pubblico della trasmissione gioca secondo regole (e dispositivi) differenti, in un luogo e/o in un tempo differiti, ed è pertanto chiamato a 'far finta' di partecipare allo stesso gioco degli spettatori in sala, magari usufruendo della possibilità di commentare nel *live feed* delle chat. Quando Essiedu, nei panni di Hamlet, guarda in camera, può soltanto supporre che vi siano (o che vi saranno) spettatori a casa o nelle sale cinematografiche con cui interagire a distanza; egli agisce dunque come se potesse vederli, o come se essi fossero lì.

Quando parliamo del pubblico della trasmissione di questa produzione, ci riferiamo a un teatro implicato in una situazione controfattuale, il cui tempo verbale è il congiuntivo imperfetto, e la cui caratteristica nel contesto comunicativo è un *ibi et semper* drammatico (il là e per sempre) dell'esperienza digitale unica, rimediatizzata e registrata, e della sua ricezione nelle discussioni sui social media.

Di conseguenza, la visione su schermo di uno spettacolo teatrale produce l'esito ambiguo di distanziare il pubblico della trasmissione nello spazio e nel tempo, costringendolo al contempo a concentrare l'attenzione sui dettagli selezionati dal regista televisivo. Ma, elemento non meno importante, essa offre anche la possibilità di instaurare una relazione intima con gli attori e, naturalmente, con i personaggi. «The more theatre broadcasts combine reproduction (or 'representation') with expression», affermano Pascale Aebischer e Susanne Greenhalgh, «the more urgently they challenge received definitions of what constitutes live performance and an original artwork». ⁵³

L'interazione tra codici e procedure teatrali, televisivi e cinematografici rimediatizzati rende dunque la trasmissione teatrale una forma d'arte intrinsecamente ibrida. Di conseguenza, la recitazione risente inevitabilmente di questa particolare condizione.

È fondamentale concentrare l'attenzione sull'esperienza del *live broadcast* per comprendere come, malgrado la retorica secondo cui la performance registrata sarebbe identica a quella di ogni altra sera, il dispositivo tecnico delle riprese produca un insieme completamente nuovo di stimoli cognitivi e di para-esperienze capaci di trasformare l'evento tanto per gli attori quanto per il pubblico. In una serie di interviste a interpreti che si sono confrontati con questa pratica, Beth Sharrock osserva che la natura ibrida del mezzo esercita su di loro una pressione volta a bilanciare i codici recitativi del

⁵³ *Shakespeare and the 'Live' Theatre Broadcast Experience*, edited by P. Aebischer, S. Greenhalgh, L. E. Osborne, London, Bloomsbury, p. 5.

cinema e del teatro, rispondendo al contempo con flessibilità nel momento stesso della performance filmata.⁵⁴

Considerando la varietà delle esperienze individuali, è innegabile che la consapevolezza della registrazione possa comportare una maggiore pressione per l'interprete e che il recitare per un pubblico globale, insieme alla presenza delle telecamere, possa incidere sulla sua performance. Se alcuni percepiscono tale pressione come analoga a quella di qualsiasi altra sera o come un'opportunità per sperimentare, integrando la propria esperienza cinematografica nella recitazione teatrale, altri reagiscono alla trasmissione in streaming con una certa inquietudine. Il fatto che una sola serata, all'interno di una tournée che può raggiungere anche centinaia di repliche, venga fissata su DVD e negli archivi delle performance può spingere un attore a modificare la spontaneità della propria interpretazione. Tuttavia, la capacità delle riprese multicamera di reagire in tempo reale e di attenuare eventuali errori passando istantaneamente da un'inquadratura all'altra ricorda il modo in cui un attore può improvvisare per coprire una battuta mancata o un problema tecnico.⁵⁵

Alcuni interpreti hanno percepito la trasmissione e la registrazione della propria performance come un'opportunità privilegiata per impiegare tecniche proprie del cinema e della televisione, tra cui movimenti più misurati e una proiezione vocale più intima, adattando così la propria recitazione teatrale alle telecamere e rispondendo alla natura ibrida delle trasmissioni teatrali dal vivo. Sebbene nella maggior parte dei casi le telecamere rimangano volutamente invisibili per il pubblico cinematografico, per l'attore la presenza di operatori e troupe incide significativamente nell'atmosfera della serata.

L'impressione generale è che recitare per le telecamere richieda una performance in equilibrio sulla soglia specifica del mezzo, tra cinema, televisione e teatro e, almeno dalle interviste condotte da Sharrock, emerge il richiamo degli attori di affidarsi semplicemente al proprio istinto. La decisione di modificare la propria interpretazione può essere istantanea, oppure richiedere una profonda ricalibrazione mentale. Tuttavia, anche all'interno della stessa compagnia, della stessa produzione e della stessa sera, le esperienze non possono essere generalizzate. L'indicazione di 'recitare per la sala come in ogni altra sera' sembra presupporre che la performance teatrale sia qualcosa di statico e immutabile. Sebbene ciò sia valido per alcune interpretazioni del personaggio e scelte registiche, Natalie

⁵⁴ B. Sharrock, *A View from the Stage: Interviews with Performers*, in *Shakespeare and the 'Live' Theatre Broadcast Experience*, cit., pp. 95-102.

⁵⁵ Generalmente, in preparazione alla diretta, le compagnie della RSC affrontano un processo di prove specifico per la trasmissione, strutturato in modo da prevedere due 'passaggi' con le telecamere: uno senza pubblico e, soprattutto, una seconda prova registrata con le telecamere alla presenza di spettatori paganti e invitati (di solito effettuata il giorno prima della diretta), che viene conservata nel caso di eventuali gravi imprevisti durante la serata dal vivo.

Simpson, che interpretava Ofelia nella stessa messinscena di *Hamlet* diretta da Godwin del 2016, sottolinea la necessità per l'attore di rimanere sempre reattivo, di restare sempre vivo e in ascolto nel momento presente. In modo cruciale, questa dicotomia vale anche per gli spettacoli trasmessi basandosi su di un'unica ripresa. Ciò che emerge dalle esperienze degli attori è che, sebbene il processo di prove si configuri come uno spazio di reinvenzione oltre che di tentativi ed errori, il *live broadcast* rappresenta semplicemente un'ulteriore sfida – o forse un'ulteriore opportunità – per rispondere a condizioni performative talvolta profondamente mutate, cercando comunque di recitare con la stessa naturalezza di ogni altra sera.

A questo proposito, per concludere il discorso sulle innovazioni tecnologiche che condizionano la recitazione, è opportuno sottolineare in quest'ultimo allestimento di *Hamlet* l'uso diegetico della giraffa.

Nella regia televisiva di Robin Lough la macchina da presa collocata sulla gru (la giraffa, per l'appunto) era associata spesso al punto di vista del fantasma del padre di Hamlet. In teatro questo personaggio era inizialmente rappresentato da un fascio di luce che illuminava gli spalti in cui si trovavano Orazio e le guardie. Nella ripresa, la macchina da presa sulla gru era posizionata in corrispondenza di quello stesso proiettore. Nel momento in cui Hamlet si rivolge al fantasma, l'inquadratura proveniva dalla macchina sulla gru che lentamente zoomava sul volto di Hamlet mentre questi rivolgeva le sue battute al fantasma, fino a esitare nel movimento e a procedere con lo zoom in direzione inversa quando Hamlet sollecitava risposte dal fantasma. È evidente, come ha notato Aebischer, che in questo momento gli spettatori in streaming esperirono il movimento della macchina da presa come l'invito del fantasma a seguirlo, attribuendo a quel mezzo meccanico il ruolo stesso del fantasma.⁵⁶ Questa identificazione continuò anche in altri momenti dello spettacolo, come ad esempio quando quell'inquadratura accompagnava abbassandosi la discesa agli inferi del fantasma. Dall'essere un elemento extradiegetico che guida la visione degli spettatori, la macchina da presa numero quattro su gru aveva assunto l'identità diegetica del fantasma per gli spettatori dietro allo schermo.

E forse loro, e noi stessi, sono e siamo i fantasmi a cui Hamlet guarda.

⁵⁶ Cfr. P. Aebischer, *Shakespeare, Spectatorship and the Technologies of Performance*, cit. pp. 168-172

Abstract

This article investigates recent trends and transformations in acting practices on British stages through a dialogue between contemporary performance and theatrical tradition. Using *Hamlet* as a privileged case study, it examines how acting styles in the United Kingdom have evolved in response to social, technological, and institutional change.

The study combines analysis of significant productions – from David Garrick's eighteenth-century performances to interpretations directed by Peter Hall, Gregory Doran, Lyndsey Turner, and Simon Godwin – with reflections gathered through interviews with UK-based scholars, directors, and practitioners.

The article argues that contemporary British acting is shaped by a continuous negotiation between inherited theatrical conventions and the demands of a technologically mediated, culturally diverse performance environment. Recent developments such as inclusivity policies, the rise of physical theatre and live cinema, and the increasing use of microphones and digital broadcasting have profoundly altered both actor training and stage practice. While clarity of verse-speaking and textual precision remain central, contemporary acting increasingly privileges intimacy, naturalism, and cinematic realism. Through the case of *Hamlet*, the essay explores how performance traditions evolve in response to changing audience expectations, institutional structures, and the growing hybridity between theatre, film, and streaming culture.

Autore

Andrea Peghinelli insegna Letteratura inglese a Sapienza – Università di Roma e si occupa principalmente di Teatro Britannico; è stato Visiting Scholar presso la Royal Holloway University of London, Department of Theatre and Drama, ha pubblicato saggi e volumi su Shakespeare, sul teatro elisabettiano, sulle appropriazioni shakespeariane nel XIX secolo (*Shakespeare in Burlesque*) e sul teatro romantico inglese; alla drammaturgia britannica contemporanea ha dedicato numerosi saggi e un volume (*Aspetti della drammaturgia britannica contemporanea*) e ne ha inoltre tradotto e pubblicato diversi testi. È di prossima uscita per l'editore Marsilio la sua traduzione e curatela del *Caino* di Byron.

Antonio Pizzo

Leggere la recitazione nella ecologia della performance digitale

Introduzione

L'analisi della recitazione e dei modi in cui il performer agisce all'interno di eventi ad alto contenuto tecnologico incrocia sia questioni elaborate e consolidate nel corso del Novecento, sia problemi e soluzioni più specificamente legate alla nuova configurazione digitale della performance. Tra le prime ci sono certamente alcune opzioni che sono ormai iscritte stabilmente nella tradizione della ricerca: se il performer ha come obiettivo principale la rappresentazione di personaggi o l'esposizione del proprio corpo, se la sua azione è progettata per una fruizione frontale da parte del pubblico o predilige altre modalità di disposizione spaziale, se il luogo in cui agisce è deputato allo spettacolo o meno, se ha un carattere narrativo con l'obiettivo di articolare un racconto coerente o se quest'ultimo passa in secondo piano rispetto all'intenzione di sollecitare reazioni ed emozioni nel pubblico. Sono tutte variabili tipiche dei problemi che la recitazione affronta nel secondo Novecento e dovranno certamente essere prese in considerazione nello studio dell'attore nell'ecologia della scena digitale.¹ Infatti queste variabili sopravvivono nel corso dei decenni e tornano a giocare un ruolo anche nelle prime e pionieristiche performance digitali. Alcuni dei primi esperimenti passati alla storia della tecno-performance (uno dei diversi e numerosi termini che sono stati utilizzati nel corso degli anni) conservano alcuni tratti caratteristici della ricerca teatrale degli anni Sessanta.² *Ping Body* (1996) di Stelarc espone al pubblico il corpo cablato a un sistema di stimolazione muscolare elettrica attivato dal flusso di dati su Internet in tempo reale. *Epizoo* (1994) di Marcel l'í Antúnez Roca presenta addirittura l'artista come opera d'arte interattiva sulla quale il pubblico può intervenire con un mouse e quindi azionando un esoscheletro idraulico che muove alcune parti del corpo. In *A-Positive* (1997) Eduardo Kac fa del proprio corpo un esperimento clinico di simbiosi tra uomo e macchina, nutrendo con il proprio sangue un congegno capace di estrarne l'ossigeno per alimentare una fiammella.

¹ C. Vicentini, *Storia della recitazione teatrale. Dal mondo antico alla scena digitale*, Venezia, Marsilio, 2023, p. 608.

² Per un esempio della variabilità terminologica si veda A. M. Monteverdi, *Nuovi media e nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Milano, Franco Angeli, 2011.

Non è possibile indicare l'utilizzo delle tecnologie multimediali come un preciso spartiacque nel lavoro dell'attore, poiché, fin dagli inizi del secolo, la rivoluzione delle avanguardie storiche ha collocato l'interprete in una nuova configurazione dello spazio teatrale, in cui proiezioni di immagini (fisse o in movimento), luci, suoni e l'intero apparato tecnico richiedevano soluzioni inedite. È noto il lavoro di Piscator sull'uso del film nella messa in scena di *Hoppla, Wir Leben* (1927) e - di conseguenza - restano fondamentali le sue riflessioni su come ciò intervenisse sul lavoro dei suoi attori e attrici. Qualche anno prima il laboratorio artistico e sperimentale La Fabbrica dell'attore eccentrico (in russo, FEKS) fondato a Pietrogrado nel 1921 mise in scena una irriconoscibile versione de *Il matrimonio* (*Ženit'ba*, 25 settembre 1922) di Gogol con la direzione di Grigorij M. Kozincev e Leonid Zacharovič Trauberg. Lo spettacolo integrava anche la prima breve proiezione cinematografica e un'attrice dal vivo mimava l'abbraccio con un personaggio sullo schermo. Gli interpreti in scena dovevano ricorrere alle nuove tecniche di matrice futurista, utilizzando gesti meccanici, movimenti improvvisi, voci innaturalmente alterate, per inserirsi in una struttura drammaturgica e scenografica ispirata all'esperienza discontinua della metropoli moderna con i suoi rumori, i suoi manifesti e le sue folle. In generale, queste nuove forme di teatralizzazione dell'esperienza contemporanea richiedevano all'interprete di cedere parte della propria centralità alla multimedialità della scena ponendosi in dialogo con proiezioni, luci, rumori che assumevano la valenza di materiali autonomi, capaci di alterare il ritmo e il senso della scena.³

Sebbene nell'Europa dei primi decenni del Novecento non sia difficile rintracciare sporadici esperimenti che sembravano presagire ciò che abbiamo poi riconosciuto come scena multimediale, resta anche inteso che erano riconducibili a teorizzazioni varie e diverse, e si andava da quelle mosse da precisi presupposti politici a quelle più interessate a una rifondazione estetica del teatro. Anche la nozione di multimedialità era più instabile e poteva essere concepita come sforzo di integrazione e coordinamento all'interno di una nuova concezione della drammaturgia scenica, in cui le diverse arti si combinavano in un'unità armonica, oppure come manifestazione radicale di eterogeneità e collisione quali principi costitutivi dell'evento. Meno dispersa appare invece la ripresa della ricerca tecnoteatrale sul finire degli anni Cinquanta e infatti Svoboda intendeva il lavoro di Lanterna Magica come sintesi teatrale di proiezioni allestimento e recitazione tra di loro sincronizzate.⁴

³ B. Poliwoda, *FEKS - Fabrik des exzentrischen Schauspielers. Vom Exzentrismus zur Poetik des Films in der frühen Sowjetkultur*, München, Verlag Otto Sagner, 1994, pp. 132-145.

⁴ J. Svoboda, *Laterna Magika*, translated by K. Morris, E. Munk, in «The Tulane Drama Review», a. XI, n. 1, 1966, pp. 141-149: 142.

I successivi due decenni videro riesplodere sperimentazione nelle forme più eterogenee, mettendo al centro sia le questioni alle quali abbiamo accennato, sia un rinnovato interesse per le tecnologie come elemento di modernità ma questa volta sempre più inteso nei termini di alienazione, controllo, alterazione del reale. Qui la lista si infittisce e include forme più diverse, dai proiettori mobili che trasformano lo spazio in paesaggio proiettato in *Ray Gun Spex* (1960) di Al Hansen a New York ai primi esperimenti di Robert Wilson di integrazione di film e danza, dai sensori fotoelettrici attivati dai danzatori che innescano immagini e suoni in *Variations V* (1965) – nata a New York dalla collaborazione tra Merce Cunningham (coreografia e danza), John Cage (musica e suono), Nam June Paik e Stan VanDerBeek (video e film proiettati), Robert Moog (sistemi elettronici e sensori) – al computer che fornisce testo e istruzioni agli attori in *Typo Drama* (1969) presentato a Londra da Malcolm Le Grice, dalla proiezioni di testi in *As: If* (1974) di Laurie Anderson alla decostruzione di *Our Town* di Wilder mediante i monitor video in *Route 1 & 9* (1981) del Wooster Group a New York.⁵

In quei due decenni, all'interno del nuovo territorio di ibridazione tra arte e scienza, attori, danzatori e performer si sono trovati a confrontarsi con compiti del tutto inediti: da un lato sperimentavano le nuove modalità di presenza sviluppate dalla ricerca teatrale, dall'altro inventavano forme originali di interazione con i dispositivi tecnologici che, proprio in quegli anni, entravano nella vita quotidiana e nel mercato di consumo di massa. Questo ultimo elemento di novità assume tratti più caratteristici a cavallo degli anni Ottanta e Novanta sia perché le tecnologie video diventano molto più abordabili e diffuse, sia perché – e di conseguenza – si assiste a una vera e propria svolta mediale della performance. Dagli spettacoli del già citato Wooster Group negli Stati Uniti all'imporsi in Italia della cosiddetta Nuova Spettacolarità con spettacoli come *Tango Glaciale* (1982) o *Ritorno ad Alphaville* (1986) della compagnia Falso Movimento, dalla *mediaturgy* di The Builders Association di New York al *pervasive gaming* di Blast Theory di Brighton (UK), l'impiego delle tecnologie elettroniche e digitali si iscrive in un esplicito tentativo di far riverberare il nuovo universo mediale contemporaneo nella reinvenzione dei codici della scena, creando un linguaggio che è nello stesso tempo specifico e ibridato. In altri termini, è il momento in cui si consolida quello che Giesekam ha descritto come passaggio dal teatro multimediale a quello intermediale, vale a dire una drammaturgia che si fonda su una dialettica non banale tra i diversi codici utilizzati e una performance in cui il materiale dal vivo e quello elettronico/digitale non avrebbero senso l'uno senza l'altro.⁶

⁵ Questi sono solo alcuni dei numerosi esempi citati da S. Dixon nel capitolo 5 in *Digital Performance. A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, Cambridge (MA), MIT Press, 2007.

⁶ G. Giesekam, *Staging the Screen*, New York, Palgrave Macmillan, 2007, p. 8.

A partire da questo momento storico, per la diffusione e l'impatto delle pratiche digitali, si possono riconoscere strategie specifiche che, pur senza costituire una vera cesura, consentono di affrontare in modo più preciso la questione della recitazione nell'attuale ecologia tecnologica. Gli attori hanno infatti elaborato metodi e tecniche – ancora provvisori e in evoluzione – che permettono loro di gestire la presenza scenica in relazione agli strumenti digitali. Resta inteso che gli elementi richiamati all'inizio non vengono annullati, ma assumono nuova rilevanza proprio nel confronto con le tecnologie emergenti.

La dislocazione della presenza

Abbiamo visto che i primi esempi in cui la performance ha inglobato le tecnologie riguardavano l'utilizzo dei video analogici e poi digitali mediante monitor e proiezioni video. In questo caso la questione è spesso stata discussa, sia dalla critica sia dalla ricerca teatrale, nei termini della evocativa simbologia del doppio, non di rado in quanto sinonimo di sconcerto rispetto alla smaterializzazione dell'esperienza e alla tensione tra organico e inorganico.⁷

Emergono però altre due caratteristiche che hanno un impatto più diretto nelle pratiche della recitazione. Innanzitutto, l'affermarsi delle proiezioni e degli schermi in scena sembra dare nuovo slancio alla frontalità dell'allestimento e della performance attoriale. In Italia tutta l'emersione dello spettacolo tecnologicamente aumentato nell'ambito della nuova spettacolarità ha una impostazione frontale, e altrettanto accade a livello internazionale per le compagnie che sono diventate iconiche della performance intermediale.⁸ Non si tratta certo di una regola assoluta ed è anche vero che in molti casi la sistemazione frontale dello spettacolo è dovuta a un più generale assorbimento della sperimentazione nei canali ufficiali della circuitazione teatrale che ha più facilità a offrire spazi teatrali di tipo tradizionale. Ma è anche indubbio che questa frontalità sia spesso frutto delle strategie di allestimento dettate dall'utilizzo dei monitor e delle proiezioni. La bidimensionalità dell'immagine proiettata induceva alla visione frontale, così come la stessa configurazione del proiettore rispetto allo schermo. Ma anche per *La camera astratta*, in cui non ci sono proiezioni ma immagini sui monitor, è evidente che la frontalità è diretta conseguenza dell'allestimento intermediale. Lo stesso si può dire di alcuni allestimenti iconici come *The Far Side of the Moon* (2000) di Robert Lepage, *Alladeen* (2003) di The Builder Association, *House of No More* (2004) di Big Art Group, *Waves* (2006) di Katie

⁷ S. Dixon, *Digital Performance. A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, cit., pp. 241-270; J. Parker-Starbuck, *Cyborg Theatre. Corporeal/Technological Intersections in Multimedia Performance*, London, Palgrave Macmillan, 2011, p. 198.

⁸ Cfr. A. Sapienza, *La tecnologia nella sperimentazione teatrale italiana degli anni Ottanta. Tre esempi*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1992.

Mitchel. Gli allestimenti erano basati su diverse configurazioni delle tecnologie: una parete scorrevole sul fondo che funge da schermo di proiezione per filmati d'archivio e video originali, uno schermo a tutta altezza e larghezza che funge da video scenografia per poi sollevarsi a metà sospeso sopra e davanti all'azione dal vivo, un grande green screen per riprese in diretta trasmesse sui monitor in scena, il live cinema come fusione tra scena teatrale e set cinematografico. Sebbene le soluzioni fossero diverse, erano accomunate dalla necessità di avere un'impostazione frontale per cui l'attore era collocato in una relazione spaziale con il pubblico molto consueta e consolidata dalla tradizione. Come abbiamo detto, si tratta da un lato di una condizione generale in cui i frutti della ricerca teatrale ritornano nei luoghi deputati e quindi nelle sale a disposizione frontale, ma è indubbio che si tratta di una scelta che riguarda buona parte degli allestimenti in cui monitor e proiezioni video giocano un ruolo centrale. Inoltre, ma ciò è valido specialmente per questi casi specifici e non possiamo generalizzare, gli attori e le attrici erano impegnati nella rappresentazione di personaggi, anche se costruiti secondo modelli drammaturgici aggiornati alla scena contemporanea. Anche in questo caso, quindi, il compito appare corrispondere a modelli consolidati della tradizione. L'elemento di novità, quindi, è proprio la relazione con il video e come questo interviene nella struttura rappresentativa messa in atto dal performer. Qui tornano alcune intuizioni di Piscator che notava come gli attori avrebbero dovuto aggiornare il proprio stile al nuovo impianto scenico; dovevano abituarsi alla «precisione della battuta cui lo costringe il film», e quindi incorporarsi nell'insieme della rappresentazione.⁹ Le questioni messe in campo riguardavano: un nuovo impianto drammaturgico in cui l'attore condivide l'azione con inserti filmici, i problemi che ciò poneva al ruolo drammatico, l'ipotetico contrasto tra corpo fisico e la sua virtualizzazione nell'immagine. Questa ultima questione appare meno pregnante nel dibattito poiché ai nostri giorni è diventata un elemento consueto e acquisito della nostra esperienza quotidiana.

Le prime due invece restano rilevanti per le strategie di recitazione e trovano un chiaro esempio proprio in *Alladeen* in cui al pubblico veniva chiesto di concepire l'insieme dei media (video e audio) in modo olistico, e di percepire la 'presenza dal vivo' dei personaggi come interarticolazione tra il corpo fisico sul palco e la sua rappresentazione mediatizzata. Un esempio è il momento in cui il protagonista, Aman, ottiene il suo primo successo nel lavoro di call center: questo passaggio drammatico veniva indicato da una proiezione composita sullo schermo che copriva la parte superiore del proscenio, con, da sinistra a destra, la riproduzione dell'attore in due riquadri video; un'immagine del personaggio Joey della sitcom americana *Friends* (che Aman utilizza come avatar con i clienti); alcuni spezzoni di

⁹ E. Piscator, *Il teatro politico*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 158-159.

Douglas Fairbanks in *The Thief of Bagdad* (1924), la cui posa l'attore replica sul palco. In questa sequenza, i media (la sorveglianza, l'avatar, la finzione) manifestavano una *agency* con cui l'attore interagiva per rendere il personaggio di Aman. La *mediaturgy* della Builders Association utilizza la tecnologia, a livello formale, per estendere il corpo dell'attore attraverso il raddoppio o la sovrapposizione e, a livello tematico, per affrontare le questioni sociali e politiche del paesaggio mediatico globalizzato contemporaneo.

Se riportiamo ciò al piano specifico delle tecniche di recitazione potremmo ipotizzare che l'attore debba apprendere a dislocarsi o meglio a decentralizzare la propria presenza. È un tema che è stato negli ultimi decenni dibattuto come virtualizzazione della presenza e ha coinciso con l'ampio dibattito sulla *liveness*.¹⁰ Ciò che ci interessa in questa sede è che questa virtualizzazione è stata teorizzata non in opposizione al reale ma come modalità dell'essere che si sottrae al qui ed ora ('essere' non vuol dire necessariamente 'esserci'); che questa presenza virtuale può essere descritta come delocalizzazione; e che il corpo virtuale è un'entità problematizzata che non intende essere centrale e unitario.¹¹ Nella prospettiva dei compiti dell'attore e della prassi performativa, questa virtualizzazione dovrebbe essere intesa come costruzione di una relazione narrativa o significativa tra i compiti immediati dell'attore e il contributo performativo degli eventi multimediali; una relazione che rende il performer un elemento meno stabile e centrale nella costruzione di senso. Ciò può essere descritto come delocalizzazione poiché il performer deve essere capace di 'spostarsi dal centro della scena' inteso come centro della produzione di senso, e quindi modulare la propria presenza in un contesto virtualizzato dalla partecipazione dei media interattivi.¹²

In questo caso l'analisi della recitazione potrebbe mettere a fuoco le strategie prossemiche che il performer elabora rispetto ai contenuti (le immagini e il loro senso) e tecnologie video (gli schermi, i monitor, le telecamere). Ma potrebbe anche esaminare in che modo ciò interviene sul modo in cui il performer orienta la propria recitazione: ad esempio, recita per la telecamera o per il pubblico.

La manipolazione delle tecnologie

Già alla fine degli anni Ottanta, Troika Ranch sviluppò *MidiDancer*, un sistema di sensori applicati al corpo del performer che rilevava i movimenti delle articolazioni e li traduceva in segnali MIDI. Questi erano elaborati da

¹⁰ Cfr. L. Gemini, S. Brilli, *Gradienti di liveness. Performance e comunicazione dal vivo nei contesti mediatizzati*, Milano, Franco Angeli, 2024.

¹¹ P. Lévy, *Il virtuale*, Milano, R. Cortina, 1997, p. 23.

¹² Qui riprendo temi discussi in modo più ampio in A. Pizzo, *Attori e personaggi virtuali*, in «Acting Archives Review», a. I, n. 1, 2011, pp. 83-118.

un software – in seguito conosciuto come Isadora – capace di interpretarli e attivare di conseguenza i contenuti multimediali (video, immagini, suoni, distorsioni visive). In questo modo, alla relazione tra performance e contenuti mediali si aggiungeva una dimensione ulteriore: il performer interveniva direttamente sui dispositivi digitali, modificando in tempo reale la composizione scenica attraverso il proprio corpo.¹³

Nel 1998 Stelarc presentò *Exoskeleton*, un'imponente struttura robotica a sei zampe azionata pneumaticamente, sulla quale l'artista si muoveva controllandola attraverso gesti del proprio braccio che erano inviati a un computer. La performance metteva in scena non tanto i contenuti digitali, quanto la manipolazione diretta della macchina, trasformata in contenuto stesso dell'azione.¹⁴

Tra questo esempio e l'esperienza di Troika Ranch si delinea così uno spettro di possibilità in cui il performer non solo interagisce con dispositivi digitali, ma li governa e li plasma in tempo reale, aprendo alla riflessione sulla interattività digitale come nuova dimensione del lavoro dell'attore. È una prospettiva di ricerca che non era nuova e ha una sua pietra miliare a New York nel 1966 con *Nine Evenings: Theater and Engineering* che presentò dieci opere e coinvolse alcuni tra gli artisti che sarebbero diventati tra i più influenti negli anni a seguire (tra cui, ad esempio, John Cage, Steve Paxton, e Robert Rauschenberg). Fu il frutto di una collaborazione di circa dieci mesi con gli ingegneri dei laboratori Bell e introdusse una serie di innovazioni tecnologiche senza precedenti, combinando dispositivi appositamente progettati e utilizzando in modalità inedite strumenti esistenti. Tra i primati si annoverano l'uso in scena della televisione a circuito chiuso e della proiezione televisiva, una telecamera a fibra ottica in grado di riprendere piccoli oggetti riposti in una tasca, una telecamera a infrarossi capace di catturare movimenti nel buio totale, un sonar Doppler che traduceva i gesti in suoni, sistemi FM portatili che trasmettevano voce e rumori corporei agli altoparlanti.¹⁵ Queste sperimentazioni segnarono una svolta nella relazione tra evento dal vivo e media tecnologici, intesi anche come strumenti impiegati dai performer. Negli anni questa linea di ricerca non si è mai estinta e possiamo riconoscerla nell'invenzione dei diversi occhiali che Laurie Anderson ha indossato nelle sue performance con audio (1979), fari (1983) e video (1992).¹⁶

¹³ S. Dixon, *Digital Performance. A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, cit., p. 197.

¹⁴ Ivi, p. 319.

¹⁵ Cfr. il catalogo prodotto in occasione dell'evento *9 Evenings: Theater and Engineering*, a cura di P. Hultén, F. Königsberg, E.A.T., New York, 1966; F. D. D'Amico, *Atlante video-iconografico: Nine Evenings: Experiment in Art and Technology, 1966*, in «Sciami», n. 5, 2019.

¹⁶ S. Dixon, *Digital Performance. A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation* cit., p. 109.

Emblematico in questo senso è il lavoro di Marcel lí Antúnez Roca che, dopo aver fondato e poi lasciato il gruppo La Fura dels Baus, si è dedicato alla creazione di performance e installazioni che univano alla multimedialità dell'allestimento un costante ed originale utilizzo di dispositivi digitali per il controllo della scena. Se in *Epizoo* (1994) l'esoscheletro indossato dall'artista era uno strumento nelle mani del pubblico, a partire da *Afasia* (1998) e *POL* (2002) diventa il dispositivo (che lui chiamerà *dreskeleton*) che permette all'artista di controllare i video, i suoni, le luci e anche alcune macchine-robot in scena. Nel corso degli anni ha sperimentato una serie di dispositivi (spesso di propria invenzione e creazione) che si ritrovano in buona parte in *Pseudo* (2012): microfoni con webcam integrata che controllano i contenuti video, tappetini e accessori indossabili che sono sensibili alla pressione e funzionano come interruttori, una webcam che si impugna come una pistola, un cappello videoproiettore con schermo incorporato, disegni su cartoncini che funzionano come un QR code e attivano animazioni sullo schermo quando inquadrati da una telecamera, oltre a – naturalmente – il suo *dreskeleton*, anche se in versione più leggera e agile. Nell'analisi del lavoro del performer in queste opere potremmo leggere i dispositivi utilizzati sia come le più tradizionali *props* dell'allestimento maneggiate dall'attore ma anche (e direi di conseguenza) come supporti del 'far finta', cioè «generatori di realtà fittizie [...] che funzionano solo in una collocazione sociale, o quantomeno umana».¹⁷ Se li interpretiamo in tal senso, dovremmo considerare quanto questi oggetti siano prescrittivi, vale a dire quanto in se stessi contengono indicazioni sul tipo di far finta al quale partecipano (quali immaginazioni prescrivono). Un bastone può essere solo un pezzo di legno nelle mani di un attore ma anche diventare un arco come nel famoso *Mahābhārata* (1985) di Peter Brook; risulterebbe più complicato invece che un vero e proprio arco, con tutte le sue parti precisamente configurate (l'impugnatura, le parti flessibili fissate, la corda l'appoggia-freccia, il punto sulla corda dove si innesta la freccia, gli stabilizzatori, il mirino), possa diventare altro. Certo, è anche vero che il supporto molto prescrittivo è immediatamente condivisibile con altri giochi di 'far finta' mentre il supporto meno connotato (il bastone) è legato all'investimento del performer, vale a dire allo specifico modo in cui lo utilizza e rappresenta (la sua condivisione può avvenire solo se opportunamente coordinata). Però, la prescrittività del supporto lo rende anche più delicato e complesso da gestire: un arco senza la corda apparirà mancante di qualcosa e acquisirà un significato specifico nel contesto. Insomma, la prescrittività del supporto è inversamente proporzionale alla libertà di immaginare ma direttamente proporzionale al numero di regole culturali (caratteristiche) da rispettare.

¹⁷ K. Walton, *Mimesi come far finta*, Milano, Mimesis, 2011, p. 60.

I dispositivi digitali sono di per sé molto complessi e ciò indurrebbe a considerarli decisamente prescrittivi. Nello stesso tempo però la loro funzione non è predeterminata (come quella dell'arco) e quindi resta nel dominio dell'investimento del performer. Se prendiamo ad esempio il *dreskeleton* di Marcel lí Antúnez Roca, specialmente nelle prime versioni, c'è una componente prescrittiva connessa alla cultura cyborg che il performer può facilmente socializzare con il pubblico: il supporto e la sua collocazione enunciavano direttamente una serie di riferimenti alla tecnologia, alla condizione post umana, alla ibridazione di corpo e macchina prescrivendo determinate immaginazioni. Nello stesso tempo però il suo utilizzo e quindi buona parte dell'investimento del 'far finta' resta nel dominio del performer. L'artista iniziava *Afasia* con una sorta di dimostrazione delle possibilità offerte da questo dispositivo in modo da condividere poi con il pubblico il contenuto tecno-narrativo dello spettacolo: il supporto, che come abbiamo visto in *Epizoo* poteva indicare anche l'azione subita dal performer, veniva descritto nella recitazione come uno strumento di *empowerment*, e costruiva l'immagine di un performer aumentato. Proprio questa opposizione tra essere controllato e controllare appare tra le più significative, nel momento in cui il performer manipola in scena dispositivi digitali, e si candida sicuramente ad essere uno degli elementi sui quali l'analisi della recitazione nella tecno performance potrebbe concentrare la propria attenzione.

L'utilizzo dei dispositivi è strettamente legato allo sviluppo della interattività digitale, nella quale le azioni del performer sono intercettate da qualche dispositivo tecnologico per essere processate da un software il quale restituisce una risposta in termini di dati accessibili direttamente o indirettamente dal pubblico. Ciò ha sovente permesso agli artisti di creare ambienti scenici cosiddetti sensibili, vale a dire capaci di reagire alle azioni dei performer. Tra i numerosi esempi ricordiamo *Cinematique* (2010) della compagnia Adrien M & Claire B, uno spettacolo di danza che si svolgeva in uno spazio vuoto e interamente basato sulla relazione tra i performer e le immagini proiettate sul palco e sul fondale. In un solo coreografico, la danzatrice, stesa sul pavimento, sembrava immersa in un mare di biglie luminescenti che si muovevano al tocco, lasciando brevi scie luminose. Fatte salve le questioni che riguardano lo specifico stile di danza, in questo caso la performer era occupata a suggerire una relazione diretta (reale o fittizia) tra la materialità del proprio corpo e l'ambiente virtuale. Evidentemente in casi come questo ritornano le questioni di sincronizzazione e coordinamento che abbiamo già visto nel discorso sulle proiezioni video ma spostando l'accento sulla credibilità (illusione) della interazione tra reale e virtuale.

Marcel lí Antúnez Roca dimostra una specifica capacità nel socializzare e rendere supporti di far finta i complessi dispositivi tecnologici utilizzati; la danzatrice di *Cinematique* riesce ad atteggiare il proprio corpo in modo tale da armonizzarlo con i contenuti digitali. In entrambi i casi ciò che dovrebbe

fondare l'analisi della recitazione sono quelle specifiche strategie recitative elaborate in relazione ai dispositivi digitali e alla interattività.

Co-agency - agency sintetica

Negli ultimi due decenni, abbiamo assistito a un crescente sperimentare con gli algoritmi, l'intelligenza artificiale i robot come strumenti per le performance. *Blue Bloodshot Flowers* (2001), diretto da Susan Broadhurst con testo di Phil Stanier, ha rappresentato un caso emblematico di sperimentazione performativa all'intersezione tra corpo fisico e un avatar digitale, Jeremiah, generato tramite *Geoface technology*, capace di esprimere emozioni elementari e di interagire in tempo reale con performer e spettatori grazie a un sistema di visione artificiale e a un motore emozionale. La capacità di percezione di Jeremiah gli consentiva non solo di reagire a stimoli visivi, ma anche di manifestare comportamenti inattesi e, in alcuni casi, perturbanti, che interferivano con la drammaturgia e ridistribuivano l'attenzione del pubblico tra l'attrice in carne e ossa e la presenza virtuale. La sua rilevanza sta proprio nell'aver reso percepibile la dimensione relazionale e affettiva dell'interfaccia uomo-macchina, trasformando la tecnologia in partner scenico piuttosto che in semplice supporto.

I, Worker (2008), diretto da Hirata Oriza all'interno del Robot-Human Theatre Project della compagnia Seinendan in collaborazione con il laboratorio di robotica di Hiroshi Ishiguro all'Università di Osaka, rappresenta una delle prime e più emblematiche esperienze di integrazione tra attori umani e robot sulla scena teatrale. Lo spettacolo, della durata di circa trenta minuti, è ambientato in un interno borghese minimalista dove una giovane coppia, Yuji e Ikue, condivide lo spazio domestico con due robot, Takeo e Momoko, entrambi modelli Wakamaru prodotti dalla Mitsubishi e caratterizzati da un aspetto antropomorfo semplificato: alti circa un metro, dotati di testa e braccia mobili ma privi di gambe, poiché sostenuti da una base conica su ruote. Contraddistinti da una voce maschile e una femminile e da piccoli dettagli come un grembiule, i due robot svolgono il ruolo di maggiordomi domestici, incaricati della cura della casa e dell'assistenza agli esseri umani. Tuttavia, nel corso della vicenda, emerge un parallelismo tra la condizione esistenziale di Yuji, che progressivamente si isola dal mondo esterno e perde la motivazione al lavoro, e il comportamento del robot Takeo, che riflette lo stesso stato di disagio smettendo di svolgere con regolarità le proprie mansioni. In questo slittamento dalla funzionalità tecnica alla dimensione drammaturgica, i robot non appaiono come meri strumenti scenici o curiosità tecnologiche, ma diventano figure drammatiche capaci di rispecchiare la vulnerabilità e la crisi dell'umano.

In *Yesterday/Tomorrow* (2015) Annie Dorsen ha allestito una performance musicale che esplora l'incontro tra voce umana e calcolo algoritmico. Sul palco ci sono tre cantanti, ognuno con il proprio microfono e spartito digitale,

ma senza una partitura fissa: è l'algoritmo, in tempo reale, a generare la partitura musicale che devono eseguire. Lo spettacolo prende avvio con *Yesterday* dei Beatles e si conclude con *Tomorrow* dal musical *Annie*. Tra questi due estremi, i cantanti attraversano una trasformazione graduale, guidata dal software: le melodie e le armonie si modificano progressivamente, nota dopo nota, frase dopo frase, fino a condurre gli interpreti – e il pubblico – da un brano all'altro. Il processo non è meccanico: i cantanti devono adattarsi a ogni nuova istruzione, interpretare linee melodiche in continua mutazione, sforzarsi di mantenere il legame con il flusso sonoro pur senza sapere con precisione dove li condurrà. Il pubblico assiste così non solo al risultato musicale, ma anche al lavoro, alla fatica e alla concentrazione dei performer, immersi in un dialogo costante con l'algoritmo. Il senso della performance risiede proprio in questa dinamica: l'algoritmo diventa drammaturgo invisibile, compositore in tempo reale, capace di sfidare le convenzioni della narrazione musicale. *Yesterday/Tomorrow* è dunque un'esperienza estetica e cognitiva insieme: invita gli spettatori a riconoscere e decifrare la logica algoritmica, a seguire il viaggio dal noto verso l'ignoto, e a interrogarsi sul ruolo della tecnologia nella creazione artistica e nella relazione tra essere umano e macchina.

Questi tre esempi non sono certamente esaustivi della articolata relazione tra scena teatrale e algoritmi, intelligenza artificiale, robot ma ci aiutano a far emergere quello che appare un concetto chiave nella questione della recitazione e dei compiti dell'attore.¹⁸ Pur presentando allestimenti che differiscono non poco nella presentazione dei contenuti multimediali e dispositivi digitali, sono accomunati dalla comparsa di una agency artificiale che interviene nella performance in collaborazione con i performer. Infatti, la progressiva introduzione di dispositivi autonomi nello spettacolo dal vivo impone una riflessione specifica sul concetto di agency e sulle sue trasformazioni. Tradizionalmente, la scena teatrale è stata lo spazio di una agency umana, esercitata dal performer in virtù della sua capacità interpretativa, della gestione del corpo, della voce e della relazione con lo spettatore. Con l'ingresso di questi dispositivi, tuttavia, si afferma una nuova forma di agency, artificiale, che non si limita a riprodurre meccanicamente comandi o partiture, e che può introdurre comportamenti autonomi, imprevedibili e non del tutto riconducibili alla volontà del regista o del programmatore. Il nodo cruciale non riguarda soltanto la ripartizione delle responsabilità – chi sia realmente 'autore' dell'azione scenica quando questa passa attraverso un robot – ma soprattutto la ridefinizione del mestiere

¹⁸ Per una panoramica più ampia e per i riferimenti bibliografici su questi temi rimando a A. Pizzo, V. Lombardo, R. Damiano, *Algorithms and Interoperability between Drama and Artificial Intelligence*, in «TDR/The Drama Review», a. LXIII, n. 4, 2019, pp. 14-32; A. Pizzo, *Performing/Watching Artificial Intelligence on Stage*, in «Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies», a. VII, n. 1, 2021, pp. 91-109; A. Pizzo, *Robot, personaggi e attori*, in «Acting Archives Review», a. XII, n. 23, 2022, pp. 1-29.

attoriale di fronte a una presenza che non è né mero oggetto scenografico né attore biologico, bensì un agente con una propria logica di funzionamento. L'attore e il performer sono così chiamati a confrontarsi con un nuovo tipo di partner scenico: un'entità che non interpreta ma esegue, non inventa ma reagisce, e la cui agency si colloca in un'area di confine tra il programmato e l'imprevedibile. Ne consegue che la pratica performativa deve rimodellarsi come spazio di coabitazione di più agency: quella umana, radicata nell'esperienza e nell'intenzionalità, e quella artificiale, determinata da algoritmi, sensori e sistemi di risposta autonoma.

La coesistenza di queste due forme di agency produce almeno due conseguenze rilevanti. In primo luogo, impone al performer di apprendere nuove modalità di interazione, fondate sulla capacità di ascolto e di adattamento nei confronti di un partner artificiale la cui reazione può sfuggire al controllo diretto. In secondo luogo, ridefinisce il patto spettatoriale: il pubblico è posto di fronte non soltanto all'illusione della presenza scenica, ma all'esperienza di un'alterità che manifesta comportamenti dotati di una propria coerenza interna, aprendo una riflessione critica sui confini dell'umano e sul significato stesso di recitazione. In questo senso, la comparsa dell'agency artificiale in scena non si esaurisce in un incremento scenotecnico, ma inaugura un nuovo campo semantico e drammaturgico, in cui il performer umano deve imparare a convivere con la presenza autonoma della macchina, negoziando continuamente i margini tra controllo e imprevedibilità, tra simulazione e azione reale.

Conclusioni

Questa breve indagine sulle tre aree tematiche - la dislocazione della presenza, la manipolazione delle tecnologie e l'emergere di un'agency sintetica - non deve indurre a interpretarle come fenomeni separati. Al contrario, è nella loro stretta interdipendenza che si disvela la portata trasformativa della performance digitale. Queste dimensioni convergono nel ridefinire lo statuto della recitazione contemporanea, delineando un nuovo ecosistema performativo che richiede di essere compreso attraverso categorie analitiche rinnovate. L'intreccio delle tre aree genera altrettante dinamiche operative che caratterizzano concretamente il lavoro del performer digitale.

La prima riguarda la negoziazione del controllo, che si articola su tre livelli distinti. Al livello tecnico, il performer deve acquisire competenze nella gestione dei dispositivi, dalla comprensione basilare dei sistemi intelligenti alla capacità di intervenire sugli algoritmi in tempo reale. Al livello drammaturgico, deve saper interpretare e incorporare le risposte del sistema - previste o impreviste - all'interno del flusso performativo, trasformando l'output tecnologico in materiale scenico significativo. Al livello meta-

performativo, infine, deve spesso rendere visibile al pubblico la propria relazione con la tecnologia, ad esempio sottolineando l'oscurità di alcuni processi oppure mostrandone il funzionamento.¹⁹ Il performer oscilla costantemente tra il ruolo di autore che manipola attivamente i dispositivi e quello di partner che reagisce ai contenuti digitali o all'imprevedibilità dei sistemi autonomi. Questa oscillazione non è una debolezza ma diventa la sostanza stessa della performance: la tensione tra libertà e prescrittività, tra decisione e risposta, tra controllo umano e autonomia artificiale costituisce il materiale drammaturgico specifico della scena digitale.

La seconda dinamica riguarda il corpo come interfaccia di mediazione. Il corpo del performer non solo è veicolo di rappresentazione ma diventa anche il luogo fisico e simbolico in cui il reale e il digitale si incontrano e producono significato. Questa trasformazione ha implicazioni concrete: prossemicamente, il performer deve elaborare nuove strategie di posizionamento rispetto a schermi, sensori, telecamere; cinesteticamente, deve modulare la qualità del movimento in rapporto alla sensibilità dei dispositivi di rilevamento; vocalmente, deve adattare l'emissione alle esigenze di amplificazione, sintesi o manipolazione del suono. Che interagisca con un suo doppio video, che comandi un ambiente sensibile o reagisca a un algoritmo, il corpo-interfaccia è il perno attraverso cui lo spettatore esperisce e decifra la complessità della scena ibrida. La presenza diventa un evento distribuito, una rete di relazioni percettive e tecnologiche che ridefinisce la nozione stessa di 'essere in scena': non più solo occupare uno spazio fisico, ma abitare simultaneamente molteplici dimensioni mediali.

La terza dinamica concerne la drammaturgia come processo co-creativo in tempo reale. A differenza della performance tradizionale, dove la struttura drammaturgica è in larga parte predeterminata, la performance digitale genera significato nell'interazione continua tra azione umana, risposta tecnologica e comportamenti algoritmici. Il performer non esegue semplicemente una partitura, ma co-crea la performance insieme ai sistemi con cui interagisce. Questo processo richiede competenze specifiche: capacità di improvvisazione strutturata, abilità nel riconoscere e valorizzare gli eventi emergenti, sensibilità nel dosare il rapporto tra controllo e casualità. La recitazione si configura, dunque, come l'arte di orchestrare relazioni all'interno di un sistema dinamico, dove il senso nasce dall'interazione tra multiple presenze e forme di agency.

Queste trasformazioni, per quanto significative, lasciano irrisolte alcune questioni fondamentali che meritano ulteriore riflessione e ricerca. In primo luogo, la formazione attoriale, ovvero come le accademie e le scuole di teatro

¹⁹ Cfr. L. Befera, *The Black Box Aesthetics: Performative Dynamics between Artificial Intelligence and Human Interactive Staging*, in «International Journal of Performance Arts and Digital Media», a. XIX, n. 2, 2023, pp. 230-246.

sono attrezzate per preparare performer capaci di operare in questi contesti. Ciò apre la questione di quali competenze tecniche – dalla programmazione di base alla comprensione dei principi dell'interazione uomo-macchina – sarebbero necessarie e come bilanciarle con le tecniche tradizionali del corpo, della voce, dell'interpretazione. Evidentemente la questione non è meramente didattica ma riguarda la definizione stessa dell'identità professionale dell'attore contemporaneo.

In secondo luogo, la responsabilità autoriale: quando un algoritmo genera in tempo reale elementi drammaturgici imprevisti, chi è l'autore della performance? Se un robot o un algoritmo manifesta comportamenti autonomi non programmati che modificano il senso della scena, come si ridefinisce la catena delle responsabilità autoriali? Non si tratta di questioni puramente teoriche ma aprono questioni sui diritti d'autore e hanno ricadute concrete sui modelli produttivi e sulla contrattualistica del lavoro performativo.

Ma la questione della responsabilità conduce anche – in terzo luogo – la dimensione etica. Delegare l'agency scenica a sistemi artificiali, specialmente quando questi simulano comportamenti umani o emotivi, pone domande su chi sia responsabile dei contenuti della performance. Si badi bene che ciò non riguarda l'eventuale intollerabilità nel sentire comune dei contenuti creati, considerato che drammaturgia e performance hanno spesso utilizzato storie o immagini provocatorie e disturbanti. La questione riguarda la responsabilità di quelle provocazioni. Il caso di *Blue Bloodshot Flowers*, dove l'avatar Jeremiah manifestava reazioni emotive, o quello di *I, Worker*, dove i robot domestici rispecchiavano la vulnerabilità umana, sollevano interrogativi sulla natura della simulazione emotiva in quanto manipolazione. Vale a dire che si potrebbe aprire – ma non è questa la sede – la questione di quanto sia eticamente accettabile progettare sistemi artificiali che sfruttano i nostri meccanismi empatici per produrre risposte emotive, sapendo che queste risposte sono genuine ma sono provocate da un'entità che non ha intenzionalità né esperienza soggettiva.

Infine – ed è il punto più cogente in questa sede – emerge la questione della ridefinizione critica, vale a dire come deve attrezzarsi la critica teatrale per leggere e valutare performance dove il contributo tecnologico non è meramente scenografico ma costitutivo. Le categorie più tradizionali, come credibilità, presenza carismatica, mostrano la loro inadeguatezza e servono nuovi parametri valutativi che sappiano apprezzare, ad esempio, la qualità dell'interazione con i dispositivi, l'efficacia della negoziazione del controllo, la capacità di valorizzare l'imprevisto algoritmico. Queste trasformazioni richiedono un rinnovamento degli strumenti analitici. L'analisi della recitazione digitale non può limitarsi all'osservazione del performer isolato, ma deve integrare diverse prospettive e competenze. È necessario combinare:

- l'analisi drammaturgica tradizionale, attenta ai contenuti narrativi e alle strategie rappresentative;
- la comprensione dei sistemi tecnici impiegati, con la capacità di riconoscere le *affordances* e i vincoli dei diversi dispositivi;
- l'osservazione etnografica delle pratiche di sala prove, per documentare i processi creativi che precedono la performance e comprendere come si costruisce la collaborazione tra performer e sistemi;
- l'analisi delle strategie prossemiche e cinestetiche specifiche elaborate in relazione ai dispositivi.

Occorre inoltre sviluppare nuove categorie descrittive per qualificare le interazioni tra performer e sistemi autonomi, precisando e rendendo operativi termini come 'sincronizzazione', 'reattività', 'adattabilità' e incorporando ambiti diversi come gli studi sull'interazione uomo-macchina adattandoli al contesto performativo.²⁰

Allo stato attuale degli studi, l'ecologia della performance digitale apre più domande di quante ne risolva. Se l'attore non scompare ma si trasforma, resta da comprendere quali forme prenderà questa trasformazione nei prossimi decenni, quando l'intelligenza artificiale generativa, i sistemi immersivi e le tecnologie di realtà estesa diventeranno sempre più sofisticate e accessibili. La sfida per la ricerca teatrale è sviluppare gli strumenti per osservare e teorizzare questi fenomeni mentre sono in corso, senza cedere né all'entusiasmo acritico della tecnofilia né alla nostalgia per modelli performativi che, per quanto preziosi, appartengono a un'ecologia mediale ormai superata.

La recitazione nell'era digitale si configura come una pratica di negoziazione continua tra corporeità e virtualità, tra controllo e imprevedibilità, tra intenzione umana e autonomia artificiale. Il performer contemporaneo non è più misura unica del reale scenico, ma parte di un ecosistema sensibile che include dispositivi, media e intelligenze sintetiche. La sua maestria si misura nella capacità di abitare e orientare questa complessità, trasformando i vincoli tecnologici in risorse espressive e le risposte imprevedibili dei sistemi in materiale drammaturgico. In questo senso, la recitazione digitale non rappresenta la fine di una tradizione, ma l'apertura di un nuovo capitolo nella storia dell'arte performativa.

²⁰ Cfr. F. Patti, *Liveness in the Metaverse: The Dramaturgical Role of User-Experience Design in Online Digital Performance*, in «Mimesis Journal», a. XIII, n. 2, 2024, pp. 641-654.

Abstract

This article examines acting within the ecology of digital performance, arguing that contemporary performers work in an environment where bodily presence, media technologies, and artificial systems continuously interact. Rather than marking a total break with twentieth-century theatre, digital performance reactivates long-standing questions about representation, spatial arrangement, narration, and the performer's relation to the audience. The article identifies three main thematic areas. First, the dislocation of presence: with screens, projections, and live video, the actor's presence is no longer stable or central but distributed across physical and mediated dimensions. Second, the manipulation of technologies: performers increasingly do not merely appear alongside devices, but actively control sensors, interfaces, and digital systems, turning technology into both a scenic tool and a dramaturgical partner. Third, the emergence of synthetic agency: robots, algorithms, and artificial intelligence introduce autonomous or semi-autonomous forms of action that reshape the performer's role and challenge traditional ideas of authorship and liveness. From these dynamics, the article derives a broader redefinition of acting as a practice of negotiation between control and unpredictability, embodiment and virtuality, human intentionality and machinic response. The performer becomes an interface within a hybrid system, co-creating meaning in real time with technological agents. The essay concludes that theatre studies and criticism must develop new analytical categories to address these transformations, including attention to interactivity, adaptability, technical mediation, and the ethics of artificial presence. Digital acting, therefore, is not the end of theatrical tradition, but the opening of a new chapter in performance history.

Autore

Antonio Pizzo insegna discipline dello spettacolo al DAMS dell'Università di Torino. È autore di *Materiali e macchine nel teatro di Remondi e Caporossi* (1991), *Teatro e mondo digitale* (Marsilio, 2003), *Scarpetta e Sciosciammocca. Nascita di un buffo* (Bulzoni, 2009), *Neodrammatico digitale: scena multimediale e racconto interattivo* (Accademia, 2013), *Teatro gay in Italia. Testi e documenti* (Accademia, 2019) e *Monologhi teatrali LGBTQ+* (Audino, 2022). È inoltre autore di due monografie sull'*Interactive Storytelling* pubblicate da Audino (2021) e Routledge (2024, con Vincenzo Lombardo e Rossana Damiano).

Alessandro Tinterri

La memorialistica d'attore*

Si può parlare della memorialistica di attrici e attori come di un genere della letteratura legata al teatro? Certamente, soprattutto nell'Ottocento sempre più spesso attrici e attori beniamini del pubblico cedettero alla tentazione di scrivere le proprie memorie per prolungare in altra forma il favore dei loro spettatori affezionati e sottrarre all'erosione del tempo la loro arte effimera. Si andarono a mano a mano precisando i caratteri distintivi di questo genere biografico, che per lo più infarciva le tappe di una carriera artistica di aneddoti e di curiosità di viaggio, di cui era ricca la vita dei nostri comici, itineranti sin dai tempi della Commedia dell'arte. In un'epoca in cui i viaggi erano privilegio di pochi, la narrazione delle tournée, che si spingevano sino a toccare paesi lontani, costituiva un elemento di attrattiva tutt'altro che secondario. Nel caso di Adelaide Ristori poi, il suo viaggio intorno al mondo, iniziato il 14 aprile 1874 e concluso il 14 gennaio 1876, ispirò al generale Bartolomeo Galletti, che ne condivise la singolare esperienza, un resoconto dettagliato dal titolo *Il giro del mondo con la Ristori*, esempio di memorialistica che definirei secondaria, ricco di informazioni sui 69.947 chilometri percorsi in nave, treno o carrozza, descrizioni di luoghi esotici, osservazioni etnoantropologiche, nonché rapsodici accenni all'arte della grande attrice e ai suoi trionfi.

Il fatto è che lo storico del teatro, impegnato nella ricostruzione indiziaria dell'arte dei grandi interpreti del passato, spera sempre di imbattersi in dichiarazioni che gettino luce sulle tecniche interpretative, aneddoti illuminanti circa la recitazione, esempi concreti che forniscano la chiave del loro particolare successo. Sotto questo profilo i *Ricordi e studi artistici* di Adelaide Ristori, tutt'altro che reticenti, appagano la curiosità dello studioso. All'opposto Sergio Tofano (Sto) ci ha lasciato un libro di memorie, *Il teatro all'antica italiana*, in cui, anziché parlare di sé, traccia un ritratto, dettagliato e suggestivo, del teatro di inizio Novecento, l'epoca in cui fece il suo ingresso in arte. Recensendolo, Ennio Flaiano scrisse: «Debbo dire che l'ho cominciato a leggere con una certa prudenza, da un attore che scrive c'è da aspettarsi o un volume di memorie o un saggio sull'arte della recitazione, insomma prove di perdonabile ma quasi sempre noiosa vanità. Dopo le prime pagine ho capito che Sergio Tofano stava dandoci una garbata lezione di stile e di modestia».¹ *Il teatro all'antica italiana* fu pubblicato nel 1965 da Rizzoli e

* Al dott. Marco Moretti, bibliotecario del Museo Biblioteca dell'Attore, va il mio ringraziamento per la preziosa collaborazione.

¹ E. Flaiano, *Lo spettatore addormentato*, Milano, Rizzoli, 1983, p. 274.

ristampato vent'anni più tardi da Bulzoni, quindi riproposto nel 2017 da Adelphi, a riprova che il libro, anche per la qualità della scrittura, ha acquisito col tempo la dimensione di testimonianza storica di riferimento per chi si interessi al teatro italiano del periodo di transizione tra Otto e Novecento. In occasione della seconda ristampa, Claudio Meldolesi disse: «Come libro “facile”, ben scritto, il racconto di Tofano si può leggere come un romanzo teatrale. Come libro “difficile”, vent'anni dopo la sua prima pubblicazione, resta un'opera fondamentale».²

Vi sono poi le memorialistiche non autobiografiche, bensì indirette, tanto più interessanti, per certi aspetti addirittura sorprendenti, soprattutto quando si tratti di colleghi che hanno avuto modo di osservare da vicino con la competenza di chi esercita la medesima arte, di analizzarla si potrebbe dire *intus et in cute*. È il caso del perugino Luigi Bonazzi, cui l'aver fatto parte della Compagnia dei “Putei” consente di scrivere *Gustavo Modena e l'arte sua* o del romagnolo Luigi Rasi, autore de *La Duse*, o anche di uno “spettatore professionale” quale Edward Tuckerman Mason, che nel 1890 pubblicò *The Othello of Tommaso Salvini*, ammirato la prima volta a New York nel 1873 e dopo aver inseguito il grande attore nelle successive *tournées* negli Stati Uniti.³ Angelo De Gubernatis ha scritto:

Di Gustavo Modena, il più potente tra gli artisti drammatici del nostro secolo, all'infuori de' non molti superstiti che ebbero la fortuna di udirlo e di ammirarlo, chi parlerebbe ancora, se un suo compagno d'arte, che era pure valoroso scrittore, il Bonazzi, non ci avesse, con pietosa cura, data una biografia che lo ravviva.⁴

Bonazzi pubblica *Gustavo Modena e l'arte sua* nel 1865, a ridosso della scomparsa del grande attore, considerato il maestro della generazione successiva: «Per la generazione che immediatamente seguì quella di Modena – scrisse Claudio Meldolesi – il libro del Bonazzi rappresentò ed esaurì il momento della conoscenza».⁵ E prosegue esternando tutto l'entusiasmo dello storico, che, anziché trovarsi di fronte le abituali pagine encomiastiche, capisce di essersi imbattuto in un concentrato di informazioni preziose per intendere la peculiarità della recitazione di Modena:

[...] il suo pregio sta soprattutto nell'acutezza con cui ci sono dipinte le maggiori interpretazioni di Gustavo. Vediamo così rivivere *Clotilde di Valéry* di

² S. Tofano, *Il teatro all'antica italiana*, con una Nota di A. Tinterri, Milano, Adelphi, 2010, p. 219.

³ Cfr. R. Trovato, *La rappresentazione di Otello nella ricostruzione di Tuckerman Mason*, Genova, Erga, 2003.

⁴ A. De Gubernatis, *Proemio*, in E. Rossi, *Quarant'anni di vita artistica*, Firenze, Niccolai, 1887, vol. I, pp. VI-VII.

⁵ C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Roma, Bulzoni, 1971, p. 13.

Soulié, *I due sergenti* di Roti, *Il giocatore* di Iffland, *Saul* di Alfieri, *Luigi XI* di Delavigne, *La morte di Wallenstein* di Schiller, *Zaira* di Voltaire, *Il cittadino di Gand* di Romand, *La pretendente ossia Giacomo I* di Dinaux e Scribe [in realtà di E. Sue e Dinaux]. Soprattutto il *Saul* e il *Luigi XI* sono osservati attimo per attimo, nei gesti, negli sguardi, nei sussulti, nelle ripetute digressioni dal testo drammatico. La potenza della poesia drammatica di Modena viene esaltata in tutti i suoi aspetti.⁶

Un esempio fra tanti: il *Saul*, cui Bonazzi dedica ben tre capitoli del suo libro. Al suo apparire al secondo atto, il Saul di Modena usciva dalla tenda non già smanioso, bensì «profondamente mesto, ma calmo» e alle parole «*Spavento/M'è la tromba di guerra*», aggiunge Bonazzi che «guardava intorno se nessuno lo udisse, e le proferiva vergognoso e sommessamente all'orecchio di Abner», e qui il vecchio re con improvviso scarto «vinto da un accesso di rabbia nell'esprimere questa idea, la ripeteva gridando: *Alto spavento/È la tromba a Saul*. Quindi incalzando ove gli altri attori allentavano, e come impazientandosi che Abner non gli credesse, proseguiva concitatissimo: *Vedi se è fatta/Vedova omai di suo splendor la casa / Di Saul; vedi se omai Dio sta mecco*».⁷ Battuta dopo battuta, Bonazzi ripercorre il testo di Alfieri, facendo rivivere davanti ai nostri occhi l'arte di Modena, facendo emergere il suo contributo innovativo rispetto alla tradizione, la costruzione psicologica del personaggio, descrivendo gli sbandamenti, le alterazioni della mente turbata di un re in declino, simile al Lear scespiriano. Nel finale del secondo atto, quando Saul si riconcilia con David, a sottolineare l'originalità dell'interpretazione di Modena, Bonazzi la descrive così: «si abbandonava ad una gioia ingenua, direi quasi esaltata, come suole avvenire a chi è leso alcun poco di mente».⁸

Ma dove il grande attore ancor più si distingueva dalla tradizione interpretativa era nel quarto atto, quando, prossimo alla battaglia, sembrava aver ritrovato l'ardore giovanile, in un contrasto grottesco, al limite della follia: «[...] egli non esce più appoggiato alla sua lancia, ma con la lancia in spalla affettando un passo sicuro, ostentando un vigore che non ha, una baldanza che non si sente nel cuore». E acutamente Bonazzi aggiunge: «[...] Niun tratto della parte di Saul durante quest'atto andava esente da una leggera tinta comica di forsennata spavalderia».⁹

Della cosiddetta Compagnia dei Putei fece parte anche Tommaso Salvini, che nel capitolo delle sue memorie dedicato a Modena ricorda due particolari circostanze in cui il grande attore derogava alla regola del rifiuto dell'«orbetto» la ricerca dell'effetto per fare presa sul pubblico:

⁶ Ivi, p.33.

⁷ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua, Introduzione* di A. Tinterri, Perugia, Morlacchi, 2011, pp. 83-84.

⁸ Ivi, p. 90.

⁹ Ivi, p. 97.

Nella *Virginia* di Alfieri, rappresentando Icilio, ei configgeva un pugnale ai piedi d'Appio sedente sulla tribuna che dovevasi supporre essere di marmo. Nel *Cittadino di Gand*, quando con guardinga precauzione domanda al Conte d'Egmont se ricevè una sua lettera che lo preveniva di non recarsi a Bruxelles, in uno slancio di eccitamento, con voce stentorea, gridava: «E ci siete venuto?» mentre sapeva che nell'attigua stanza era adunato il consiglio del Duca d'Alba per giudicare lo stesso Duca d'Egmont, accusato e contumace. Gustavo Modena sapeva benissimo di tradire il vero, così facendo, ma quelle licenziose volate gli procuravano un applauso frenetico. Un giorno mio padre gli domandò: «Gustavo se tu avessi innanzi a te tutto un pubblico di artisti, faresti la confessione di Luigi XI in quel modo?» e Modena gli rispose: «Caro Beppe, facendola così la replico dodici sere di seguito!».¹⁰

La prima monografia sulla Duse si deve a Luigi Rasi, che le fu al fianco nella *tournée* all'estero del 1899, durante la quale nella dannunziana *Gioconda*, interpretava la parte di Lucio Settala, mentre l'attrice era Silvia Settala:

La scena d'amore di Silvia Settala al primo atto nella tragedia della *Gioconda* di Gabriele D'Annunzio è tal miracolo di tenerezza, che non è possibile andar più oltre; mentre nel terzo atto, quando Silvia si trova al cospetto della Gioconda, e disputa, e accumula difese su difese, ragioni su ragioni, e si ribella, e minaccia, e inveisce tremenda, essa è sopraffatta dalla violenza... La scena che potrebbe e dovrebbe essere una audacia di orchestrazione wagneriana, appare una sequela di note di testa succedentisi con monotonia stridente.¹¹

La biografia di Rasi s'inquadra in una cornice di viaggio, ispirata al citato *Giro del mondo con la Ristori*,¹² per differenziarsene in grazia della competenza dell'autore in tema di arte drammatica, come quando riporta l'annotazione d'autore di Alexandre Dumas fils alla *Principessa di Bagdad*:

Dopo di aver detto a suo marito: "sono innocente, te lo giuro, te lo giuro". Leonetta, vedendolo incredulo, si rialza, posa la mano sul capo di suo figlio, e dice una terza volta "te lo giuro!" Quest'atto sì nobile e convincente non fu eseguito a Parigi. Né la signorina Croizette, né io l'avevam trovato; e nullameno esso fu irrefragabile e irresistibile. Ma la sola intonazione, per quanto possente, non poteva bastare. Alla Duse, l'ammirabile attrice italiana, dobbiam questa bella ispirazione. E io me ne son servito per la mia edizione definitiva, restituendone a lei l'onore e il merito.¹³

Durante quella *tournée*, Rasi, come già Bonazzi con Modena, ha modo di accumulare appunti per il libro che scriverà di lì a poco, di studiare da vicino l'arte della Duse e di darcene qualche assaggio, per esempio, a proposito

¹⁰ T. Salvini, *Ricordi aneddoti ed impressioni*, Milano, Dumolard, 1895, pp. 63-64.

¹¹ L. Rasi, *La Duse*, a cura e con una postfazione di M. Schino, *La Duse contro il teatro del suo tempo*, Roma, Bulzoni, 1986, p. 29.

¹² Si veda anche E. Castriota, *Il viaggio come forma delle «memorie»*, "Quaderni di teatro", a. IV, n. 16, giugno 1982.

¹³ L. Rasi, *La Duse*, cit., pp. 25-26.

della *Signora delle camelie*, quando descrive il momento in cui Margherita porge la camelia ad Armando:

Che mondo di promesse e di speranze è nel dolce accarezzar della camelia! E quando il suo occhio passa dal fiore ad Armando, e da questo a quello: quando, dopo al quanta esitazione, glie l'offre con moto risoluto del braccio a lui proteso, come se in quell'atto fosse la dedizione intera dell'anima sua, che gradazione sottile di colori, che fini cesellature, che armonie di suoni, di sorrisi, di sguardi!...¹⁴

Rasi fa del suo meglio per tradurre l'interpretazione innovativa data dalla Duse del personaggio di Margherita Gautier e così facendo si profonde in esclamazioni ammirate, moltiplica gli aggettivi, si abbandona agli empiti lirici (verrebbe da dire che D'Annunzio ha lasciato il segno), cerca di restituire l'essenza della figura tratteggiata dalla grande attrice, di sottolinearne la modernità e in parte riesce nel suo intento, senza, però, l'oggettività e l'asciuttezza del resoconto di Bonazzi per Modena. Solo a tratti ci s'imbatte in notazioni sulle azioni sceniche della Duse: «Quello sdraiarsi della Duse or su di un divano, or su di un altro, senza posa, con parole faticosamente sospirate, esprime in modo perfetto la stanchezza del suo corpo, l'esaurimento delle sue forze morali, il tedio della vita...».¹⁵

Il terzo atto è senza dubbio quello in cui la Duse mostra più largamente l'acutezza e la profondità del suo ingegno artistico. Rimasta sola, dopo l'uscita del vecchio Duval, ella scrive una lettera, e chiama frattanto Prudenza due o tre volte, con un crescendo d'impazienza... L'ultima volta Prudenza le è già dietro la seggiola. Con che squisitezza da quell'ultimo grido impaziente ella passa, dopo scortala, a un *ah!* Calmo, semplice, quasi direi senza fiato, a palesar lo sfacelo di quella povera anima... E avanti di scrivere ad Armando, si leva e muove incerta verso la porta d'uscita; poi torna a dietro, e si ferma a guardar singhiozzante la sua casetta, ov'eran tante promesse d'amore, di pace, di poesia...¹⁶

Ed ecco un'altra scena, al quinto atto, in cui Rasi descrive i gesti, le sfumature, gli accenti con cui la Duse restituisce gli stati d'animo di Margherita, dibattuta tra il presentimento della fine e irragionevoli speranze:

Rimasta sola si lascia andar nuovamente sul letto, poi ne trae di sotto al cuscino la lettera dolcissima di Giorgio Duval, e la spiega, e l'accarezza e, leggendola, i suoi occhi han talvolta bagliori dell'antica luce. [...] A mezzo della lettura essa leva la faccia, leva gli occhi luminosi e li ritiene immoti; e in quel raccoglimento continua la lettera a memoria, terminandola con uno smorzamento musicale

¹⁴ Ivi, p. 17.

¹⁵ Ivi, p. 56.

¹⁶ Ivi, p. 62.

della voce, e un rapimento soave dei sensi, e con l'abbandono della testa sul guanciaie, prostrata dalla soverchia gioja.¹⁷

Nella *Postfazione* che segue la ristampa dello studio di Rasi, Mirella Schino descrive la sua singolare figura di attore erudito, dedito alla compilazione del dizionario de *I comici italiani*, due volumi nei quali traccia i profili biografici degli attori dal Rinascimento ai primi anni del Novecento, mentre scriveva la monografia dedicata alla Duse:

La Duse non ringraziò Rasi per il libro che egli aveva scritto su di lei, né lo lesse mai. Ad un'amica che le chiedeva la ragione di questa mancanza di curiosità e del silenzio con cui aveva risposto alle analisi articolate ed appassionate di Rasi (pure da lei conosciuto ed apprezzato), l'attrice si limitò a rispondere che non aveva e non avrebbe mai letto il volume perché "un professore non può capire Eleonora Duse".¹⁸

Un caso particolare costituiscono le *Scene comiche e non comiche della mia vita*,¹⁹ autobiografia di Francesco Augusto Bon (1788-1858), attore e commediografo il più applaudito nel ventennio tra il 1830 e il 1850, autore della trilogia di Ludro: *Ludro e la sua gran giornata* (1832), *Il matrimonio di Ludro* (1836) e *La vecchiaia di Ludro* (1837). Di piacevole lettura, dense di aneddoti e avventure, non solo galanti, concepite sulla falsariga dei *Mémoires* goldoniani (alla barca dei comici di Goldoni fa da contraltare in Bon il racconto dello scampato naufragio della compagnia in trasferimento da Livorno a Genova su due feluche, che trovano riparo a Portofino), le *Scene comiche e non comiche della mia vita* offrono un colorito ritratto della vita teatrale del suo tempo, ma poco ci dicono sull'arte di Bon attore, decisivo nel dare corpo al ruolo del *brillante*. Il fatto è che Bon si pregia di essere anzitutto autore e preferisce scandire i titoli della sua prolifica produzione, mentre tiene in relativa considerazione la categoria dei commedianti: «In fatti erano quei comedianti, per la più parte, figli cosidetti dell'arte. [...] la loro ignoranza era veramente crassa, e la dissipazione quasi generale. Fuori dalla materialità di leggere la loro *parte* essi non aprivano libro di sorta».²⁰ Come autore, Bon considera Baumarchais, Molière e, soprattutto, Goldoni i suoi modelli. Scrive al riguardo Sandro d'Amico:

Lo stesso Ludro, protagonista della trilogia considerata il suo capolavoro, è personaggio dichiaratamente goldoniano. Imbroglione, ma a fin di bene, intrigante, ma a confusione dei disonesti, malfidato, ma bonario, nasce da una contaminazione tra il Ludro e il Momolo "cortesan" dell'*Uomo di mondo* (da notare che la fama del personaggio del B. superò quella dei modelli: nel 1835

¹⁷ Ivi, p. 65.

¹⁸ Ivi, p. 164.

¹⁹ F. A. Bon, *Scene comiche e non comiche della mia vita*, a cura di T. Viziano, Roma, Bulzoni, 1985.

²⁰ Ivi, pp. 80-81.

nella stessa Venezia, *L'uomo di mondo* si rappresentò con il titolo *Ludro e Ludretto*). L'idoleggiamento di Goldoni porta addirittura il B. a una sorta di devota identificazione con il maestro, della cui biografia sembra voler rivivere e far rivivere al pubblico alcuni famosi momenti: così in *Dietro le scene* (1838) scrisse il suo *Teatro comico* (e anticipò in qualche modo il terz'atto del Goldoni e le sue sedici commedie nuove di Ferrari) e in *Addio alle scene* (1841), scritta quando meditava di ritirarsi dal teatro, tentò di ripetere l'evento di *Una delle ultime sere di carnevale*.²¹

Estimatore delle compagnie francesi anche per la cura degli allestimenti, Bon attore non stigmatizzava chi, tra le nuove generazioni, era orientato a «una recitazione semplice e naturale», ma avvertiva: «guai a chi non pensa che la recitazione è una delle arti d'imitazione del vero! Il vero (tutto vero) nella sua semplicità non devesi riprodurre sopra la scena: tocca all'arte l'abbellirlo, il castigarlo, il dargli quel tocco di gentilezza, di perfezionamento per cui appunto l'arte esiste».²²

Ma torniamo alla Ristori e ai suoi esemplari *Ricordi e Studi artistici*. Già a scorrere l'indice ci si può rendere conto della singolarità editoriale dell'attrice marchesa, che distingue in due parti: i *Ricordi biografici* e gli *Studi artistici*. I primi sono destinati ad appagare la curiosità del lettore di fronte al destino senza uguali dell'attrice italiana, la più grande del suo tempo, proveniente da una modesta genia di comici, che risalì la scala sociale sino ad assurgere al rango di marchesa grazie al matrimonio con il marchese Giuliano Capranica del Grillo; la Ristori, senza mai rinnegare la sua professione, continuò anzi orgogliosamente a esercitarla, conscia del proprio talento, sino a ricevere la visita del re per il suo ottantesimo compleanno. Ma è la seconda parte a fare la differenza, laddove si concentra su un'attenta selezione delle sue interpretazioni maggiori: *Maria Stuarda* (di Schiller), *Elisabetta regina d'Inghilterra* (di Paolo Giacometti), *Lady Macbeth* (di Shakespeare), *Medea* (di Ernest Legouv ), *Mirra* (di Alfieri) e *Fedra* (di Racine).²³

Come pi  tardi far  il mattatore Ermete Novelli annunciando *Shylock* anzich  *Il mercante di Venezia*, in *Lady Macbeth* la Ristori sposta l'accento a partire dal titolo sulla coprotagonista della tragedia shakespeariana, che, assetata di potere, agisce per interposta persona ed   il vero motore delle azioni di Macbeth. L'analisi del testo portata avanti dalla Ristori   precisa e minuziosa, cos  come lo sono le motivazioni addotte alle sue scelte interpretative. Prendiamo la scena V del primo atto, quando Lady Macbeth entra leggendo la lettera in cui il marito le riferisce la profezia delle streghe («Nel d  della vittoria io le incontrai»):

²¹ S. D'Amico, *Bon, Francesco Augusto*, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 11, s.v., Roma, Treccani, 1969.

²² F. A. Bon, *Scene comiche e non comiche della mia vita*, cit., p. 254.

²³ A. Ristori, *Ricordi e Studi artistici*, Torino-Napoli, Roux, 1887, ristampa a cura di A. Valoroso, Roma, Audino, 2005.

Può mai essere questo il principio d'un folio così importante? Non le doveva già aver reso conto Macbeth della battaglia, della vittoria riportata e dell'esistenza di queste magiche sorelle?

Io pensai di leggere quello scritto difilato, come se ne avessi già lette le prime parole, entrando in scena, non arretandomi che nei punti nei quali la strana conoscenza dell'accaduto si accorda con quello che il destino regolatore di tutti gli eventi le aveva lasciato da lungo tempo intravedere. [...] Terminata la lettura, io facevo una lunga pausa, come se analizzassi di quello scritto il faticoso contenuto, così conforme a quello che io sperava. Ma poi per un momento rimanevo tristemente dubbiosa, cupa, considerando e temendo la debole natura del consorte; quindi, riflettendo ai punti più salienti del messaggio, dicevo:

Glami e Caudor tu sei, quel che promesso

Ti fu, sarai.

Ed al "sarai" dava una forza ed un'espressione soprannaturale.²⁴

Prendiamo un altro esempio: la scena, che ha destato l'ammirazione di Théophile Gautier, in cui Maria Stuarda, incontrandola per la prima volta, facendo forza su se stessa, s'inginocchia davanti alla cugina Elisabetta, ma non già davanti alla rivale ella si umilia, bensì davanti a Dio. Ed è un affollarsi di emozioni, una piena di sentimenti, sintetizzati in una trama di gesti, di sguardi e di pause:

Dopo tanta virtù di rassegnazione, alzavo lo sguardo al cielo, mi premevo contro il cuore il crocifisso appeso al rosario che mi scendeva dal fianco, offrivo a Dio il sacrificio che ero pronta a fare della mia dignità, e raccogliendomi pochi istanti, come invocassi da Dio d'infondermi forza e coraggio con voce ferma e tuono pacato dicevo ad Elisabetta: «Iddio, sorella,/Per te decise, e di vittoria ha cinto/Il felice tuo capo».²⁵

Nelle sue memorie Tommaso Salvini fa risalire alla sua prima interpretazione dell'*Oreste* di Alfieri l'intuizione del suo metodo. All'epoca diciannovenne, Salvini accettò la sfida, andò al Teatro Valle tre ore prima della rappresentazione per concentrarsi sul personaggio, senza badare alle battute di diletto dei compagni. Al momento di entrare in scena non risponde all'applauso del pubblico, che saluta il suo ingresso, ma, calato nel personaggio, «dopo aver manifestato con la mimica, il godimento di riconoscere quei patrii luoghi dai quali venne Oreste trafugato ad un lustro di età, pronunzio il primo verso: "Pilade, sì! Questa è la mia reggia! Oh, gioia!"».²⁶

C'è un passaggio interessante in cui il giovane Salvini e il suo maestro, Gustavo Modena, fiaccato dagli anni di una vita tribolata quanto

²⁴ A. Ristori, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 161.

²⁵ Ivi, p. 126. Per ulteriori approfondimenti rinvio al mio *Il "grande attore" e la recitazione italiana dell'Ottocento*, in «Acting Archives Essays», 18 novembre 2012.

²⁶ T. Salvini, *Ricordi aneddoti ed impressioni*, cit., p. 83.

appassionata, s'incontrano a Napoli e quest'ultimo rivela al giovane di avere assistito alle sue esibizioni nei panni di Amleto e di Saul: «L'Amleto no ti lo pol far che ti! El quarto atto del Saul, lo fasso meglio mi, ma il quinto ti lo fa meglio ti!». Ed ecco la spiegazione che Salvini fornisce di tale sentenza:

Come fervente repubblicano e acerrimo nemico del clero, nelle diatribe del quarto atto, rivolte da Saul al sacerdote Achimelech, egli poneva tutta quell'energia e quell'impeto che il suo principio politico gli dettava, e ne otteneva degli effetti straordinari; quindi restava spossato, affranto, da non potersi assumere l'improbabile fatica dell'ultimo atto. Io, che presso all'uditorio non avevo il carico della doppia veste d'artista e di anticlericale, misuravo in modo le mie forze che, senza far impallidire l'atto 4^o, me ne restava ad usura per far risaltare le passioni, i deliri e la fine di quel Re miserando.²⁷

Nel capitolo intitolato *Uno studio su me stesso*, riflettendo sui suoi errori giovanili, Salvini non solo dà prova di capacità autocritica, ma offre uno spaccato interessante dei suoi anni giovanili e, per contrasto, del traguardo conseguito nella sua piena maturità artistica. Imputa al repertorio classico preminente in gioventù la spinta inconscia e inavvertita «ad un atteggiamento trionfale, ad un porgere ampolloso e accademico», che lo «portava ad esagerare le modulazioni della voce, quasi ella fosse un meccanico strumento che risuona al tocco di ogni tasto, senza riflettere che l'abuso di questa facoltà avvicinava troppo la dizione alla melopea». A conclusione di questo percorso rieducativo su se stesso: «Cercai quindi mitigare i gorgheggiamenti nella voce, l'esuberanza nella collera, l'epifonemia nella frase, la precipitazione nella pronuncia e la burbanza nell'incedere».²⁸

Contrariamente alla Ristori, che distingue la sua autobiografia dall'esame delle sue interpretazioni più famose, più che nelle memorie Salvini vi si sofferma spesso e volentieri in scritti d'occasione, raccolti da Donatella Orecchia nell'interessante silloge *Sul teatro e la recitazione scritti inediti e rari*, alla quale rinvio.²⁹

Della cosiddetta triade del Grande attore, il primo a pubblicare le sue memorie fu, però, Ernesto Rossi: tre volumi, per un totale di 1.196 pagine, dal titolo *Quarant'anni di vita artistica*, editi tra il 1887 (i primi due) e il 1890 (il terzo) e organizzati per aree geografiche, a testimoniare la diffusione globale dell'arte del Grande attore italiano, suddivisi in 208 lettere indirizzate all'amico Angelo De Gubernatis. Anche Rossi pone l'interpretazione dell'Oreste alfiariano all'inizio dei suoi ricordi, diffondendosi per svariate pagine, infarcite di citazioni del testo, sul suo studio del personaggio che, al pari di Salvini, voleva distinto dalla tradizione

²⁷ Ivi, pp. 166-67.

²⁸ Ivi, p. 120.

²⁹ T. Salvini, *Sul teatro e la recitazione scritti inediti e rari*, a cura di D. Orecchia, Napoli, I Libri di AAR, a. IV, n. 7, 2014.

troppo declamatoria allora in voga. Il suo Oreste lo vuole lontano dal mito, umano, non riflessivo come Amleto, bensì impulsivo, scosso dalla passione, mosso dai sentimenti, primo fra tutti la vendetta, incline all'emozione e capace d'intenerirsi alle parole di Clitennestra:

Alle grida della madre, che piange il suo amato figliuolo estinto in lontana terra, è ben naturale, che Oreste per un momento senta che colei fu sua madre, e commosso le chieda
Oreste. Lo amavi
 Tu dunque molto ancora?
Cliten. O giovinetto,
 Non hai tu madre?
Oreste. ... Io?... l'ebbi!
Perché ricorda il misfatto e l'incesto! L'ebbe perché sente di non averla più, l'ebbe pur troppo perché gli uccise il padre.³⁰

Quello di Rossi è un racconto minuzioso della sua vita, della sua idea di teatro, associata a una conoscenza diretta dei teatri europei e non solo, un racconto nel quale si aprono squarci come quello sull'interpretazione di re Lear, uno dei personaggi interpretati da Rossi, attore che, insieme con Salvini, ha dato il maggior contributo alla conoscenza di Shakespeare in Italia. Nella sua lettura Lear è un vecchio egoista, che vuole sbarazzarsi delle cure dell'amministrazione del regno, ma non dell'autorità regale, un autocrate che non agisce per generosità e men che meno con saggezza, bensì sulla spinta del desiderio capriccioso di potersi dedicare nei suoi ultimi anni in tutta libertà alla gozzoviglia e alla caccia. Nella sua analisi ricorre la parola «patologia» a proposito dei comportamenti di un carattere degenerato, che dall'assolutismo narcisista lo conduce progressivamente prima all'autocommiserazione e infine alla pazzia. Fasi patologiche, che preludono all'analisi clinica del personaggio, propria del naturalismo, ben rappresentata da Ermete Zacconi. Le parole chiave per penetrare nel ritratto psicologico di re Lear sono «l'alterigia e l'assolutismo»:

Sino dal mio comparire sulla scena volli che il pubblico sapesse con chi aveva a fare. Non con un personaggio da teatro, un re da leggenda, un fantasma poetico, molto meraviglioso, ma di poca sostanza, con una fiaba infine: no! Comparendo io qual Lear sulla scena, il pubblico, il critico debbono esclamare: - questa figura, ancorché appaia più maestosa, più grande del vero umano, ha proporzioni così esatte che ce lo rendono vero [...] Vi è in esso una tale progressiva evoluzione di stranezze che sono motivate da una grande e mal dominata ambizione che l'artista deve da bel principio chiarire all'uditorio, perché questi possa poi seguirlo in tutte le fasi e in tutti i gradi della sua patologica infermità! Per cui non un re, quale vidi sovente, che entra in scena a passo misurato, in tutta la potenza della reale maestà, e che va a sedersi sul trono appoggiato e sorretto dai cortigiani e dalle figlie; questo sarebbe un re che pensatamente e saggiamente va a dettar leggi, non colui che istantaneamente,

³⁰ E. Rossi, *Quarant'anni di vita artistica*, cit., vol. I, p. 35.

senza riflettere, ha presa una risoluzione e viene a comunicarla alla famiglia, alla corte, pronto a punire colui che lo contraddicesse. Il mio passo è lesto e concitato, ed incerto: come leste, concitate e inconseguenti sono le sue risoluzioni.³¹

Quanto alla generazione successiva al Grande Attore, a partire dal titolo *Ricordi e battaglie* (Garzanti, 1946) s'intuisce il cambio di passo delle memorie stilate dal mattatore Ermete Zacconi, in buona parte giocate sulla difensiva rispetto a una critica, rappresentata da Silvio d'Amico, che ne contesta l'arte in nome dei nuovi valori riferibili a un teatro di regia ancora tutto da fondare, ma anche di fronte alla nuova posizione contrattuale guadagnata dagli autori teatrali con l'istituzione della Società Italiana degli Autori (S.I.A.), nata per difenderne i diritti. Zacconi ebbe un ruolo determinante nel rientro sulle scene della Duse nel 1921, ma anche quando parla della grande attrice l'accento non travalica un'ammirazione di maniera, preferendo soffermarsi sulle vicissitudini che accompagnarono quel problematico ritorno, piuttosto che diffondersi sui segreti della sua arte. Con Vittorio Gassman poi, rapito al teatro dal successo cinematografico, imparentato con la famiglia Zacconi per il tramite della moglie Nora Ricci, figlia di Renzo Ricci e Margherita Bagni, figliastra di Zacconi, la memorialistica di attore si trasforma. Con il libro dal titolo divenuto proverbiale, *Un grande avvenire dietro le spalle. Vita, amori e miracoli di un mattatore narrati da lui stesso* (Longanesi, 1981), e il successivo romanzo *Memorie del sottoscala* (Longanesi, 1990), il mattatore Gassman traccia un ritratto di se stesso a tratti impietoso, in cui s'intrecciano ironia e *gossip*, crisi esistenziale e male di vivere, ma l'arte teatrale resta in sordina. La memorialistica d'attore contemporanea preferisce concentrarsi sul racconto autobiografico in cui abbonda l'aneddotica, anziché esercitarsi sulla descrizione dei personaggi interpretati, e così l'autorialità di attrici e attori ha ceduto il passo all'autorevolezza dei registi come nel caso di Adriana Asti, nel cui salotto, in un misto di affetto e devozione, troneggiavano le tre foto di coloro che erano stati i numi tutelari della sua carriera teatrale: San Giorgio (Strehler), San Luca (Ronconi) e San Luchino (Visconti). L'attrice offre al lettore particolari arguti, talvolta illuminanti dei registi con cui ha lavorato, riferisce sul loro metodo e sui loro spettacoli cui ha partecipato, più che soffermarsi sulle sue interpretazioni.³² È come se l'attore contemporaneo avesse abdicato al suo ruolo di protagonista per riconoscere l'autorità del regista come autore dello spettacolo.

³¹ Ivi, pp. 326-27.

³² A. Asti, *Un futuro infinito*, Milano, Mondadori, 2017.

Abstract

Actor memoirs enjoyed particular momentum in the nineteenth century, when the great actors of the Italian stage turned to the written page to continue the dialogue with their audiences, leaving us a precious testimony of their art. Adelaide Ristori published her *Ricordi e studi artistici* (Turin-Naples 1887), a fundamental work for analyzing the characters played by the great actress during a long and successful career on stages around the world. It was followed by Ernesto Rossi with *Quarant'anni di vita artistica* (Florence 1887-1890) and Tommaso Salvini with his *Ricordi aneddoti ed impressioni* (Milan 1895). But there is also a secondary, no less important, memoir by actors, who write about colleagues who are illustrious for having worked with them and observed them closely, such as Luigi Bonazzi, author of *Gustavo Modena e l'arte sua* (Perugia 1865), and Luigi Rasi, who wrote *La Duse* (Florence 1901), the first monograph on the great actress. Contemporary memoirs of actors prefer to focus on the autobiographical narrative, in which anecdotes abound, rather than focusing on the description of the characters played, and so the authorship of actresses and actors has given way to the authority of directors.

Autore

Alessandro Tinterri attualmente dirige il Museo Biblioteca dell'Attore, dove aveva già lavorato dal 1979 al 2004, prima di insegnare Storia del teatro e Storia e analisi del film all'Università di Perugia (1999-2023). Storico del teatro di Otto e Novecento, curatore delle opere di Savinio e Sergio Tofano per Adelphi, è autore di *Savinio e lo spettacolo* (Il Mulino 1993 e Cuepress 2018) e con Alessandro d'Amico di *Pirandello capocomico* (Sellerio 1997). Tra i titoli apparsi nella Collana Morlacchi Spettacolo, da lui creata a Perugia nel 2006: *Arlecchino a Palazzo Venezia* (2011) e *Fotogrammi* (2012).