

LA DANZA POETICA DI IRVING.  
UNO SGUARDO PROLUNGATO NEL TEMPO

Ciò che è andato perduto lo è per sempre. Non possiamo osservare gli attori scomparsi. Vi sono però testimoni più preziosi di altri, perché riescono a mostrarci le partiture fisiche di un attore, i principi che operano in esso. Esempi d'eccezione che ci danno l'impressione di assistere allo scorrere delle sequenze di un film. Chi può dimenticare il vivido e dettagliato resoconto di Lichtenberg quando, nel 1775, racconta la scena dell'incontro di Amleto con il fantasma recitata da Garrick? Abbiamo di fronte una duplice immagine anatomica e geometrica, basata sul calcolo millimetrico dei passi e dei ritmi della respirazione dell'attore.

Garrick si volta di scatto e nello stesso momento balza indietro, piegando le ginocchia, di due o tre passi; il cappello gli cade a terra, le braccia, il sinistro soprattutto, sono quasi tese, la mano all'altezza della testa, il braccio destro più flessa, e la mano destra più in basso, le dita sono distanziate, la bocca aperta: rimane così, pietrificato, nell'atto di fare un passo [...] Egli parla infine, non con l'inizio ma con la fine del respiro<sup>1</sup>.

In casi del genere non tutto è andato perduto. C'è il racconto di qualcuno. Un caso analogo è costituito dai ricordi di Edward Gordon Craig ricostruiti nel libro su *Henry Irving* (1930)<sup>2</sup>. Nella storia del teatro, ancora oggi, testimonianze di tal genere sono rare.

Per analizzare la partitura eseguita da Irving, Craig utilizza la sua memoria come un documento. Io faccio lo stesso quando studio un attore contemporaneo. Se per motivi di autenticità dovessi esclu-

<sup>1</sup> Georg Christoph Lichtenberg, *Briefe aus England* (1775), in Id., *Gesammelte Werke*, Frankfurt, Holle Verlag, 1949, vol. I, pp. 957-1015; Id., *Lichtenberg's Visits to England as Described in His Letters and Diaries*, Oxford, Clarendon Press, 1938, pp. 9-11 [traduzione italiana: *Lettere dall'Inghilterra*, a cura di Adalina Suber, in «Teatro e Storia», 14 (1993), p. 53].

<sup>2</sup> Edward Gordon Craig, *Henry Irving*, London, Dent, 1930. La seconda edizione, alla quale farò riferimento, è del 1938.

dere i resoconti storici, non potrei aggiungere nulla alla testimonianza di Craig. Adottando Craig come mio documento, riesco invece a compiere un piccolo passo in avanti. Ciò che importa, in fondo, è la qualità della fonte in relazione a chi la usa. È la fonte stessa a rivelare i punti vista utilizzati e quelli nascosti o trascurati. Io faccio altrettanto.

Ogni sequenza recitata è una costruzione o una ricostruzione di azioni<sup>3</sup>. La storia del teatro e l'analisi delle performances teatrali sono campi di studio complementari, non discipline nemiche. Ogni resoconto scritto rappresenta una riproduzione di secondo grado, vale a dire una ricostruzione soggettiva. Ma anche la recitazione lo è. Considerati sotto questo aspetto, il teatro e la scienza condividono una ineliminabile ambiguità, anche quando si avvalgono dei più raffinati sistemi di controllo delle fonti. Del ritratto della vita medievale compiuto dallo storico francese Emmanuel Le Roy Ladurie (*Montaillou*, 1978) è stato detto che si tratta del caso fortunato in cui un autore ha «origliato attraverso i tempi». Ovviamente esistono percorsi più semplici per «ascoltare non osservati» che non l'interpretazione meticolosa delle testimonianze storiche. La testimonianza storica fa a suo modo resistenza all'interpretazione. Lo si può vedere chiaramente confrontando le opere di Ladurie e di Craig.

Nel libro *Montaillou*, Ladurie si serve dei documenti relativi a un processo per eresia, in cui vengono riportate le testimonianze rese di fronte alle autorità. Cioè, per riportare alla luce la vita del villaggio, Ladurie si serve di fonti di terzo, o nel migliore dei casi, di secondo grado. Nel libro di Craig, le partiture delle azioni fisiche di Irving – ovvero la costruzione di un «testo» parallelo a quello scritto – sono già dei «documenti» di secondo grado al pari delle testimonianze impiegate da Ladurie. Lo studio dei «documenti» di secondo grado dà luogo in entrambi i casi a «documenti» di terzo o quarto grado. I documenti giudiziari. Il libro di Ladurie. Quello di Craig. Sono tutti il frutto di una testimonianza resa di fronte a qualcuno. Sia Ladurie, lo studioso meticoloso che adotta il punto di vi-

<sup>3</sup> «Comportamento restaurato è comportamento vivo trattato come un regista di cinema tratta una sequenza cinematografica. Queste sequenze di comportamento si possono ridistribuire o ricostruire; sono indipendenti dai sistemi originali (sociale, psicologico, tecnologico) che li hanno prodotti. Hanno vita propria. [...] Originatesi come processo, usate nel processo delle prove per ottenere un nuovo processo, una rappresentazione, le sequenze di comportamento non sono in se stesse un processo ma cose, pezzi, "materiale"» (Richard Schechner, *Restoration of Behavior*, in Id., *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985, p. 35; traduzione italiana: *Restauro del comportamento*, in *Anatomia del Teatro*, a cura di Nicola Savarese, Firenze, Usher, 1983, p. 175).

sta degli abitanti del villaggio, che Craig, il figliastro e l'allievo di Irving, il sostenitore di un nuovo teatro, sono testimoni dichiaratamente di parte e insieme osservatori privilegiati.

Il Craig che scrive su Irving non è più il giovane che lo osservava sul palcoscenico, l'allievo e l'attore che gli recitava accanto. È il Craig che inventa la sua professione riflettendo su *The Art of Theatre*, *The Mask*, *The Übermarionette* e *The Theatre Advancing towards the Future*. Per il Craig maturo Irving è una maschera danzante, quasi una *Übermarionette*. Non sono i rapporti con il suo passato giovanile che qui ci interessano<sup>4</sup>.

Cercherò di seguire la stessa strada tracciata da Ladurie. Osserverò Irving adottando lo sguardo di Craig. Analizzerò nei dettagli le partiture dell'interpretazione fisica di Irving e della tradizione shakespeariana che ha alle spalle.

È noto che Craig paragonava il modo di recitare di Irving a una danza e vedeva in lui l'incarnazione dell'*Übermarionette*. È meno noto invece, sebbene sia altrettanto importante, che Craig ha paragonato il suo modo di recitare alla poesia. Ha descritto la sua pantomima silenziosa come se fosse di fronte al raffinato uso della lin-

<sup>4</sup> «...1889, Lyceum Theatre e Henry Irving – la mia vera scuola e il mio vero maestro... Diventai un attore. Il solo fatto di stare fisicamente in un teatro – nel migliore d'Inghilterra con il più grande attore d'Europa e con mia madre attrice – era sufficiente [...] Era un modo per cominciare. Non capivo granché – ero però molto ricettivo – nient'altro» (E.G. Craig, *Index to the Story of my Days*, London, Hulton Press, 1957, p. 103). Craig smise di recitare nel 1897 quando si accorse che cercando di imitare un altro attore non sarebbe andato lontano. Dopo aver interpretato i principali personaggi shakespeariani, Craig si rese conto dei propri limiti tecnici: non era altro che un allievo di Irving, capace solo di imitare il maestro. Nel 1907 aveva scritto, forse pensando a se stesso: «Ho recitato Macbeth con la compagnia di Irving; e più tardi mi venne il desiderio di conoscere le impressioni ricevute nel vedere la sua interpretazione da un attore coscienzioso ed esatto, con i soliti quindici anni di esperienza, e che per di più era ammiratore entusiasta di Henry Irving. Gli chiesi di mostrarmi come Irving aveva risolto questo o quel passo, cosa aveva fatto e quale effetto aveva ottenuto, perché mi era uscito di mente. Quel bravo attore mi mostrò allora, con mio grande stupore, qualcosa di così banale, di così goffo e privo di classe, che cominciai a comprendere quale valore abbia la tradizione; e di esperienze del genere ne ho fatte parecchie» (E.G. Craig, *The Artist of the Theatre of the Future*, in Id., *On the Art of the Theatre*, London-New York, Heinemann/Theatre Arts Books, 1980, p. 6). E ancora: «Ho capito che non sarei mai riuscito a essere un altro Irving. Ritornato al Lyceum, scoprii perché», affermò senza mezzi termini nel 1931 (E.G. Craig, *Ellen Terry and her Secret Self*, London, Sampson Low-Marston & Co., 1931, p. 121). C'è un'ironia particolare nella rassegnazione di Craig. Il fatto di non esser riuscito a diventare il «sostituto» di Irving fu ciò che gli permise molti anni dopo di analizzare le partiture del suo maestro puntando l'attenzione su una tradizione spirituale e sui principi della tecnica piuttosto che sulle convenzioni recitative.

gua da parte di un grande scrittore. Studiando Irving, Craig mantiene in uno stato di tensione costante la danza e la poesia, senza mai eliminare né l'uno né l'altro aspetto. Attraverso questo procedimento, che potremmo chiamare sinestetico, Craig riesce ad ingrandire anche i più minuscoli dettagli della tecnica di Irving, svelando come il lavoro dell'attore fosse costituito da una continua coincidenza di opposti.

Vale la pena ricordare che la (ri)scoperta o la (re)invenzione di alcuni principi della recitazione è di importanza cruciale per la tradizione che Irving sceglie di far propria. Uno sguardo retrospettivo rivelerebbe come per i più importanti attori shakespeariani, oltre il bagaglio di conoscenze acquisite attraverso la pratica della scena, Shakespeare è il solo «maestro» a cui riconoscono una autorità in grado di guidarli, attraverso i drammi, alla scoperta dei principi della loro arte.

Sia Garrick che Edmund Kean usavano i drammi di Shakespeare per costruire un tessuto di microazioni parallelo al testo. Garrick aveva sviluppato uno stile di recitazione indipendente, verso la fine del XVIII secolo, fondato sulla espressione mimica. Il principale e più caloroso consiglio che Garrick dava a un giovane attore era di lavorare duramente e di studiare Shakespeare. Lo incoraggiava a portare sempre Shakespeare con sé, come compagnia e guida personale:

Studia duro per sette anni, caro amico, e poi riuscirai a recitare per il resto della vita. Ti vorrei ricordare di leggere non soltanto i drammi in cui devi lavorare, ma anche altri libri, sta a te la scelta. Ma soprattutto, non abbandonare mai il tuo Shakespeare, tienilo sempre tra le mani, o in tasca; portalo con te come un talismano; più lo leggerai, più lo amerai e più efficaci saranno le tue interpretazioni<sup>5</sup>.

Portare Shakespeare con sé come un talismano rappresentava per gli attori di quel tempo qualcosa di simile allo studiarne i testi per imparare a recitare. Non pensavano affatto che imparare a recitare attraverso la lettura dei suoi drammi contrastasse con la pratica della scena. Purtroppo non siamo più in grado di vedere come concretamente si svolgesse il loro lavoro.

L'imitazione di altri attori e il progressivo distacco di questa pratica è una delle questioni fondamentali della tradizione attorica. Gli attori romantici costruivano personaggi sempre più autonomi e originali. Nel 1823 Coleridge scrisse: «Kean è originale, ma copia se

stesso»<sup>6</sup>. Gli attori romantici, ciascuno a suo modo, recitavano basandosi ancora sulla tradizione, ma la nuova autonomia ne indeboliva le radici. Craig scrive:

Cosa faceva Garrick nella scena degli attori nell'Amleto è ciò che si chiede quasi ogni attore preparando la parte. E Kean, e Kemble – cosa hanno fatto e come? [...] è estremamente difficile riuscire a tramandare una tradizione. Molte cose vanno perdute lungo il cammino<sup>7</sup>.

A questo riguardo potrebbe essere utile esaminare minuziosamente ciò che la memoria fotografica di Lichtenberg ha registrato della mimica teatrale di Garrick quando nei panni di Amleto incontra il fantasma del padre. Non meno utile risulterebbe un sguardo attento a ciò che i poeti romantici, per affinità artistica, hanno notato nell'intensa recitazione di Kean. Keats per esempio osserva che «nell'Amleto il suo modo di camminare aveva profondi legami con il palcoscenico». Sempre Keats descrive come la delicata distribuzione di pesi e accenti con cui Kean pronunciava i versi variasse con le diverse interpretazioni dei personaggi shakespeariani. Tutto questo ricorda il modo in cui Stanislavskij selezionava le «parole-azioni» e costruiva una partitura: «Limitiamoci – scrive Keats – alle sole sillabe. Si tratta di quei versi in cui si esprime l'impazienza per la notte che 'come una lurida e orribile strega se ne va zoppicando tristemente'. La grande efficacia con cui disseziona la passione racchiusa in ogni sillaba è il mezzo che gli permette di prendere il volo sulle ali del verso spazzando la scena con l'impetuosa risolutezza dei venti di una tempesta e, con un incanto ancora più profondo, di «evocare un delicato sortilegio»<sup>8</sup>.

E ancora non andrebbe dimenticata la metafora con cui Coleridge coglie la tensione tra gli impulsi e il controllo degli impulsi: «Vederlo recitare è come leggere Shakespeare rischiarato da lampi di luce»<sup>9</sup>. Di tutt'altro tono è invece la stizzosa ma precisa annota-

<sup>6</sup> Coleridge, dichiarazione del 27.4.1823, in *Specimen of the Table Talk of Samuel Taylor Coleridge* 1-2, London, ediz. H.N. Coleridge, 1836, 2a ed.: riportato in Jonathan Bate, *The Romantics on Shakespeare*, Harmondsworth, Penguin, 1992, p. 160. Così William Hazlitt scriveva nel 1818 a proposito dell'interpretazione del *Riccardo III*: «Il modo in cui Mr. Kean lo ha interpretato ha un merito soprattutto: è assolutamente personale, non vi è traccia di scimmiettamenti di altri attori. Dimostra una forte indipendenza e una incondizionata convinzione dei propri mezzi» (W. Hazlitt, *A View of the English Stage*, London, 1818, ripreso da *The Romantics on Shakespeare*, cit., p. 507).

<sup>7</sup> Craig 1938, pp. 123-124.

<sup>8</sup> John Keats, *Mr. Kean*, recensione in «The Champion», 21.12.1817 (ripreso da *The Romantics on Shakespeare*, cit., pp. 200-202).

<sup>9</sup> W. Coleridge 1836, ripreso da *The Romantics on Shakespeare*, cit., p. 160.

<sup>5</sup> «Mr. Garrick a Mr. Powell» (lettera del 1764), in *Actors on Acting*, a cura di Cole e Chinoy, New York, Crown, 1949, p. 136.

zione di un critico che nel modo tumultuoso di recitare di Kean scorse soltanto uno spettacolo di varietà – «nient'altro che prodezze da ballerino»<sup>10</sup>. Dagli appunti dei poeti emerge chiaramente che riconobbero nella recitazione di Kean un metodo artistico affine al proprio. Ma anche quel giudizio sprezzante contiene una preziosa indicazione: dopotutto quel critico finiva per ammettere di aver assistito ad una forma di danza.

William Hazlitt ammirava la tecnica di Kean ma, secondo lui, la metteva troppo in mostra. Tutta quella vita pulsante e irruente, quei «passaggi sottolineati» e quei contrasti non avrebbero dovuto essere messi tanto in rilievo. Hazlitt si rammaricava per «una esibita ostentazione», per un «eccesso» di multiformità e abilità artistica<sup>11</sup>. Il modo in cui auspicava che l'attore limitasse la propria arte sembra richiamare un'altra reazione di sconcerto, quella racchiusa nelle parole che Giuseppe II disse a Mozart la notte in cui fu rappresentata la prima del *Ratto dal serraglio*: «Troppo bello per le nostre orecchie... e troppe note». In entrambi i casi i due artisti avevano mostrato più di quanto il pubblico si aspettasse.

Kean si serviva di una partitura fisica che ne includeva anche una vocale, tutte e due strettamente legate alla composizione poetica dei versi recitati. Lamentandosi con la vedova di Garrick, Kean confessò che lo sciagurato fraintendimento di tanti critici dipendeva dal fatto che essi vedevano soltanto l'emergere di impulsi istintivi:

Questa gente non conosce il proprio mestiere; mi attribuiscono meriti

<sup>10</sup> Citazione in Alan S. Downer, *Players and Painted Stage – Nineteenth Century Acting*, in «Publications of the Modern Language Association», LXI (1946), pp. 522-576 (ripreso da *Actors on Acting*, cit., pp. 298-299).

<sup>11</sup> Kean nella parte di Shylock: «C'era una leggerezza e un vigore nel suo modo di muoversi sul palcoscenico, un ottimismo e una presenza di spirito, un fuoco e un'animazione». Kean «ci ha donato una serie di quadri impressionanti, che suscitano continua sorpresa e delizia [...] L'unico difetto della sua interpretazione (potendo azzardare un'obiezione) è stato un eccesso di ostentazione dei mezzi di cui si avvale la sua arte [...] Il suo stile di recitazione è nel complesso – ci sia consentito dirlo – più espressivo, più ricco di sfumature, più variato e vivo di ogni altra interpretazione a cui abbia assistito fino ad oggi. Non c'è mai una caduta di tensione; l'occhio non tace mai» (W. Hazlitt, *A View of The English Stage*, London, 1818, ripreso da *The Romantics on Shakespeare*, cit., pp. 459-460). Kean nella parte di Riccardo III: «Non riusciamo a ricordare che un personaggio sia mai stato rappresentato con maggior precisione e costruito con tanta perfezione anche nei minimi particolari. Anche troppo, forse. Qualche volta ci è sembrato che Kean sia andato fuori strada trascinato dalla sua bravura, e abbia offuscato la fisionomia del personaggio con un eccesso di invenzioni. Per essere perfetta l'interpretazione avrebbe dovuto possedere un po' più di solidità, di profondità, di passione e un po' meno bagliori accecanti, passaggi esibiti e acrobazie da pantomima» (W. Hazlitt, *A View of the English Stage*, London, 1818, ripreso da *The Romantics on Shakespeare*, cit., p. 508).

che non ho e non si accorgono di passaggi ai quali invece ho dedicato la massima cura e attenzione. Visto che il mio stile è semplice e naturale pensano che io non studi e parlano dell'«improvviso impulso del genio». Non recito certo seguendo degli impulsi, tutto è premeditato e studiato in precedenza. Si può recitare meglio o peggio una certa sera per circostanze particolari; ma anche se l'esecuzione non è così brillante, il suo disegno è sempre lo stesso<sup>12</sup>.

Sulle scene fino al 1905, Irving è stato uno degli ultimi attori a lavorare nel solco della tradizione tracciata da Garrick. Irving ha imparato il mestiere d'attore sulle tavole dei palcoscenici di provincia, ma per quanto riguarda il teatro shakespeariano, secondo Craig, è stato quasi un autodidatta. Il suo apprendistato comunque può essere valutato soltanto alla luce della lunga collaborazione con Ellen Terry – cresciuta all'interno della tradizione fondata da Edmund Kean e appartenente ad una famiglia di attori che lavorarono nel teatro londinese di Charles Kean. Nel 1867 Irving recitò con la Terry per la prima volta nell'atto unico di Garrick *Katharine and Petruchio* tratto da *The Taming of the Shrew*.

Secondo Craig non esisteva un attore più grande di Henry Irving. L'unico degno di essergli paragonato tra coloro che avevano recitato in Inghilterra nel XIX secolo era Kean. D'altra parte, Craig non nascondeva che il suo libro su Irving fosse un'agiografia, la «vita» di un santo attore: «Irving è quello che più di chiunque altro si avvicina a ciò che io chiamo *Übermarionette*»<sup>13</sup>.

La forza con cui Craig sostiene le sue convinzioni, fa capire che sta in qualche modo affrontando un problema cruciale. Con l'entusiasmo di un visionario tenta di far vivere attraverso il patrigno l'incarnazione dell'attore ideale piuttosto che lo straordinario maestro da cui ha avuto il privilegio di essere educato. Pur scrivendo spinto da un legame filiale tipico di una natura un po' immatura, Craig riesce comunque ad analizzare gli elementi essenziali della recitazione di Irving, come se li guardasse attraverso il microscopio, e a comunicarli ai suoi lettori nella loro qualità di principi fondamentali della recitazione così come egli stesso li vide vivere, indimenticabili, sulla scena.

Trasformando Irving in un caso esemplare, Craig propone al XX secolo un'arte della recitazione che sia in grado di riappropriarsi dei principi della tradizione incarnati dall'attore. Secondo Craig, questi stessi principi sono alla base della danza poetica del teatro greco antico, delle figure della danza moderna elaborate da un co-

<sup>12</sup> Cfr. *Actors on Acting*, cit., p. 298.

<sup>13</sup> Craig 1938, p. 32.

reografo come Michel Fokine per i balletti russi e delle tradizioni recitative del Giappone. In quest'ultimo caso non fa nessun esplicito riferimento, anche se sembra avere in mente il teatro Kabuki. Craig però pone l'accento non sulle azioni per così dire acrobatiche del Kabuki, ma sul fatto che Irving raramente facesse salti in scena, preferendo invece usare il viso come una maschera immobile – dunque, si direbbe, più vicino allo stile del Nô.

È questo, ritengo, quello che facevano e ancora fanno i grandi attori giapponesi: tracciavano accuratamente i movimenti richiesti dalle parti. A differenza di loro Irving non era atletico. Certo era capace, quando ciò fosse indispensabile, di slanciarsi attraverso la scena, ma rifuggiva dall'esibizione di quella agilità di cui era dotata la sua corporatura vigorosa e nella quale per tanti anni si erano cimentati gli Arlecchini, fino a raggiungere la perfezione. No, la parte veramente agile del corpo di Irving era il volto, la maschera<sup>14</sup>.

Il libro di Craig su Irving è un contributo alla contemporanea discussione sugli elementi fondamentali della recitazione, a partire da Stanislavskij e Mejerchol'd e passando attraverso il Bauhaus, Brecht, Copeau e Artaud. Muovendo da posizioni simili a quelle di Stanislavskij, per esempio, Craig non nega l'importanza del testo drammatico per il lavoro dell'attore, lo considera però come una partitura da cui l'attore trae spunto per crearne una propria e autonoma. Gli straordinari contributi che si trovano nel libro riguardano le sequenze «girate in primo piano». Attraverso di esse ci viene mostrata una precisa analisi della partitura delle azioni fisiche di Irving. Craig le riporta in vita usando la pagina del libro come schermo su cui proiettare le immagini impresse indelebilmente nella sua memoria. Il modo in cui riesce a raffigurare le relazioni tra danza e poesia di Irving possiede una plasticità così intensa da far venire in mente le pagine, altrettanto straordinarie, dedicate da Stanislavskij all'analisi delle azioni fisiche.

Il libro di Craig, apparso soltanto nel 1930, non è che uno dei tanti pubblicati su Ellen Terry e Irving<sup>15</sup>. In molti punti concorda con le fonti contemporanee. Per esempio l'espressiva teatralità della recitazione irvinghiana vi è ben documentata<sup>16</sup>. Spesso Irving mette-

va volutamente in risalto gli elementi della sua pantomima. Il suo realismo, che ha poco a che fare con la supposta ricerca di una generica naturalezza, non escludeva anzi stilizzazioni personali. Le dissezioni al microscopio effettuate da Craig mettono a nudo lo stretto rapporto tra mimo, danza e poesia su cui Irving basava la recitazione. Siamo in grado di seguirlo, passo dopo passo, mentre si muove sulla scena e ci sembra quasi di sentire la sua voce nelle note e nelle scansioni metriche della partitura vocale. Siamo in grado di valutare la stretta parentela tra il suo modo di camminare e il palcoscenico, come l'avrebbe definita Keats, oppure vedere ciò che Craig ha chiamato «la tensione sprigionata dai suoi talloni», ovvero sia il suo modo di «danzare».

In un recente e interessante studio effettuato sul libro di Craig, *Henry Irving al microscopio*<sup>17</sup>, Ferdinando Taviani ingrandisce ulteriormente alcuni particolari. Taviani è uno dei fondatori, insieme a Eugenio Barba, dell'International School of Theatre Anthropology, e si accosta al testo di Craig secondo questa ottica. Prima che sul suo significato, concentra la propria attenzione sulle opposizioni che danno vita nel corpo dell'attore alla lingua energica della «danza» di Irving. Taviani la chiama «danza occulta» per sottolineare il fatto che non si tratta di una composizione gestuale ma di un modello d'energia. Naturalmente, ciò è possibile solo se lo sguardo analitico prescinde artificialmente dai significati poetici della «danza». Ricorrendo ad una nozione sperimentata nel laboratorio dell'ISTA, Taviani riconosce nell'aspetto energetico della danza il livello del «pre-espressivo»: «Il capitolo riguardante il modo di recitare di Irving è un autentico saggio di antropologia teatrale *avant la lettre*»<sup>18</sup>. La «danza occulta» come «partitura pre-espressiva», è una nozione solo parzialmente equivalente a quella di «sottotesto»:

Paragonata al 'sottotesto' di Stanislavskij, la danza (occulta) di Irving si rivela come una tecnica del tutto diversa, che segue però criteri sostanzialmente simili e risponde alle stesse domande professionali: come si giunge a costruire l'organicità della presenza scenica dell'attore? Ciò che Irving rintraccia in Shakespeare è una linea parallela ai 'significati' del testo. Questa linea parallela gli fornisce la possibilità di elaborare una partitura pre-espressiva che può essere usata in contesti che nulla hanno a che fare con Shakespeare [...] È utile sottolineare l'importanza che assume,

<sup>14</sup> Craig 1938, pp. 78-81.

<sup>15</sup> Cfr. E.G. Craig, *Henry Irving, Ellen Terry, etc.; A Book of Portraits*, Chicago, H.S. Stone and Co., 1899; E.G. Craig, *The Artist of the Theatre of the Future*, cit.; E.G. Craig, *Ellen Terry and her Secret Self*, London, Sampson Low-Marston & Co. Ltd., 1931.

<sup>16</sup> Cfr. anche Alan Hughes, *Henry Irving, Shakespearean*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

<sup>17</sup> Ferdinando Taviani, *Henry Irving under the microscope*, in E. Barba e N. Savarese, *The Secret Art of the Performer. A Dictionary of Theatre Anthropology*, London e New York, Routledge, 1991, pp. 145-146. Versione francese, *La danse occulte. Enseignements d'acteurs disparus, Le théâtre qui danse*, in «Bouffonneries», 22/23 (1991), pp. 120-123.

<sup>18</sup> *The Secret Art of the Performer...*, cit., 1991, p. 146.

per Craig, l'opposizione tra tecnica quotidiana del corpo e tecnica extraquotidiana, e soprattutto il modo particolare di analizzare la danza occulta di Irving. È occulta non solo perché non esibita, ma specialmente perché salta ora in una parte del corpo ora nell'altra del corpo e della voce. Non è una composizione gestuale, ma *pattern* d'energia che può dilatare o restringere l'azione nello spazio, dislocarla ora nel camminare ora nell'impulso di una mano, nel piccolo moto degli occhi o nel modo di pronunciare – spezzandola – una parola<sup>19</sup>.

Taviani parla qui di «partitura pre-esspressiva», così come è stata precisata durante un lungo periodo di ricerca dell'ISTA, per sottolineare la differenza dal «sottotesto» che fa riferimento alle dinamiche del significato in rapporto con il testo. Barba e l'ISTA infatti preferiscono richiamarsi ad un'altra nozione elaborata da Stanislavskij, quella appunto di «partitura». Di recente hanno però adottato un termine più funzionale: «sottopartitura» per indicare «la partitura che sta sotto», ovvero le dinamiche psicofisiche utilizzate dall'attore per mantenere viva la partitura. Barba paragona il rapporto tra partitura e sottopartitura a quello tra vestito e fodera<sup>20</sup>.

Come la relazione tra testo e sottotesto, anche quella tra partitura e sottopartitura è «double-face». Come sappiamo dal mondo della moda e dall'abbigliamento quotidiano, alcune fodere sono fatte per essere viste e altre invece no. E quelle che di solito non vengono messe in vista, in alcune situazioni possono essere mostrate intenzionalmente come segni. Accade lo stesso per le diverse tradizioni di recitazione. Quando i loro esponenti riflettono sulle differenze tra recitazione e non-recitazione, partitura e sottopartitura, testo e sottotesto, oppure sui diversi livelli di finzione, ricorrono a categorie mentali diverse e reversibili.

Secondo Craig e ad altri testimoni del tempo, la «danza» di Irving non era celata né intendeva esserlo. Tradotta nei termini della relazione tra partitura e sottopartitura, è sia una danza esibita che «occulta». Infatti a volte è mostrata intenzionalmente agli spettatori, a volte è appena accennata e viene mantenuta in vita come valore autonomo, alimentato dalle precise sequenze di microazioni che

<sup>19</sup> *The Secret Art of the Performer...*, cit., 1991, pp. 145-146.

<sup>20</sup> Barba chiarisce la differenza tra *partitura* e *sottopartitura* in *Canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Bologna, il Mulino, 1993 (passim cfr. indice analitico; la definizione di *sottopartitura* è a p. 176). Cfr. anche Ian Watson, *Towards a Third Theatre. Eugenio Barba and the Odin Teatret*, London-New York, Routledge, 1993. Un punto di vista che tiene conto dell'uso dettato dalla pratica di lavoro è quello di Julia Varley, attrice dell'Odin, che ne ha parlato in *Subscore: Yet Another Useful and Wrong Word*, in *Iden i glasset. Performerens levedegorelse af tekst og partitur*, in «Aktuelle teaterproblemer», Århus, Institut for Dramaturgi, 32 (1994), pp. 42-48.

scaturivano dalle invenzioni personali di Irving. Craig era in grado di penetrare ogni dettaglio grazie al suo ruolo di testimone d'eccezione e insieme di attore. Al critico William Archer aveva rimproverato di non saper vedere la danza di Irving quando recitava Shakespeare. Ma, come sappiamo, Archer non era l'osservatore ideale di Irving. Devoto al realismo, Archer preferiva il volto alla maschera<sup>21</sup>. Irving invece sosteneva che la linea dell'azione parallela dedotta dal testo costituiva «l'essenza più perfetta della vera arte»<sup>22</sup>. I due punti di vista non potevano andare d'accordo e così finiva per crearsi un continuo conflitto. La presenza di Archer a teatro era a malapena tollerata dall'attore. Una volta Archer non riuscì a trattenere tutto il suo disaccordo per il modo in cui Irving recitava. Molti anni dopo Craig gli avrebbe risposto per le rime:

Ormai fattasi notte, Archer, escluso dalle prove, fu ammesso in teatro solo per un paio di ore e fu fatto sedere su una poltrona collocata sul lato opposto a quello delle luci della ribalta. Archer si torce le mani e grida: «È questo un modo di camminare? Questo non è camminare!». Mio vecchio Archer, per una volta hai ragione. Quello non era un modo di camminare. Era una vera e propria danza<sup>23</sup>!

Craig trascrive minuziosamente la silenziosa pantomima che Irving eseguiva recitando la parte del protagonista in *The Bells* al Teatro Lyceum. Dal 1871 fino all'anno della sua morte, il 1905, Irving l'aveva rappresentata sia al Lyceum che durante le *tournées*. Il suo copione mostra molti dettagli sia dell'ideazione generale del lavoro, sia della partitura elaborata per il suo personaggio, l'oste alsaziano Mathias<sup>24</sup>.

La complessa pantomima studiata da Irving era all'opera già nel momento della spettacolare entrata in scena: spalancava una porta che dava sull'esterno, dove c'era la neve. A una tensione massima del corpo si oppone un momento dopo un rilassamento graduale, che inizia dalle braccia e dal capo, mentre il pubblico applaude. Quindi, con un impercettibile spostamento di peso sulle piante dei

<sup>21</sup> William Archer, *Masks or Faces? A Study in the Psychology of Acting*, London, Longmans Green & Co., 1880.

<sup>22</sup> Henry Irving, *The Importance of By-Play*, lezione tenuta alla Harvard University il 30.3.1885 (ripreso da *Actors on Acting*, cit., p. 332). Come regista Irving prediligeva il realismo storico. L'attore era invece tutt'altra cosa.

<sup>23</sup> Craig 1938, p. 74.

<sup>24</sup> Cfr. David Mayer, *Henry Irving and The Bells. Irving's Personal Script of the Play*, Manchester, Manchester University Press, 1980. Il dramma è *Der polnische Jude* [L'ebreo polacco] di Emile Erckmann e Ch.-Alexandre Chatrian. All'inizio della sua carriera lo allestì anche Stanislavskij, interpretando il ruolo del protagonista (cfr. *La mia vita nell'arte*, Torino, Einaudi, 1963, p. 183).

piedi, segnala al pubblico di fermarsi, e intanto si prepara al movimento successivo – e nell'istante in cui l'applauso inizia a spegnersi, egli è già in moto. Il resoconto di Craig è confermato anche dal copione di Irving:

La porta è spalancata – la sua figura è già entrata nella stanza, Dio solo sa come – le braccia aperte, il volto illuminato, e quest'unica espressione: «'t'sI» [*It is I: sono io*] [...] Subito esplose l'applauso, Irving abbassa le braccia, china il capo, rilassa la tensione fino a ridurla ad una immobilità quasi assoluta, mentre ancora scrosciano gli applausi. Per due, forse tre volte, sposta, per così dire, il piede (mi pare che fosse il destro) decretando così un limite agli applausi che continuano – nessun altro movimento tranne che il piede spostandosi trasmette una leggera vibrazione, anch'essa priva di significato, a tutta la figura – poi, appena l'applauso accenna a spegnersi, l'attore lo tronca col gesto improvviso di chi si desti da un lungo tormento pazientemente sopportato – scaglia cappello e frusta a destra e a sinistra e comincia a togliersi cappotto e sciarpa mentre moglie e figlia si precipitano ad aiutarlo<sup>25</sup>.

La seconda volta che Irving ricorre alla pantomima, Mathias è seduto su una sedia e si cava gli stivali:

Ora si potrebbe credere che l'atto di togliersi gli stivali possa essere eseguito in un solo modo – Irving invece lo eseguiva in un modo a cui nessuno aveva mai pensato prima di lui e che nessuno ha mai ripetuto in seguito. Ogni gesto, ogni movimento appena accennato, il suo modo di usare le spalle, le gambe, la testa e le braccia era ipnotico al massimo grado – *a poco a poco si era trascinati a osservare ogni minimo particolare di quella sua azione allo stesso modo che si è trascinati a leggere e a indugiare su ogni sillaba di un abilissimo scrittore.*

Era la perfezione dell'arte [...]

Irving si stava allacciando l'altra scarpa: era seduto e piegato in avanti con le lunghe mani protese verso le fibbie. D'un tratto vediamo le dita cessare di muoversi; la punta della testa sembra scintillare e poi immobilizzarsi – quindi, con la lentezza della lumaca più torpida e terrorizzata, le mani, ancora immobili come morte, cominciano a salire lungo la gamba... il tronco dell'attore, anch'esso apparentemente immobile, comincia a sollevarsi gradualmente all'indietro con un movimento quasi impercettibile fino a poggarsi leggermente allo schienale della sedia. Arrivato in quella posizione – immobile – lo sguardo fisso davanti a sé – rimase seduto per un tempo di dieci o dodici secondi che, vi posso assicurare, ci sembrarono una vita<sup>26</sup>.

Craig vede in Irving un attore-poeta, non solo un attore-danzatore. Paragonandolo a un poeta, Craig analizza le «sillabe» della sua pantomima. Con Artaud possiamo dire che Irving ha composto la

<sup>25</sup> Craig 1938, pp. 54-57.

<sup>26</sup> Craig 1938, p. 58. I corsivi sono miei.

pantomima dello stivale come una poesia fisica composita, o una danza seduta, centimetro per centimetro o «sillaba» per «sillaba»<sup>27</sup>. È a questo punto, dopo la pantomima eseguita sulla sedia, che Craig paragona l'interpretazione di Irving alla danza: «E diede avvio al suo prossimo passo di danza»<sup>28</sup>. Dalla descrizione di Craig sembra che Irving abbia trattenuto la tensione dentro al corpo il più a lungo possibile, senza mostrarla – Zeami chiama questo modo di controllare l'energia «mostrare solo i sette decimi» – per creare un effetto insolito (Mathias ha commesso un delitto e ha paura di essere scoperto).

Com'è noto, se si chiede a un attore tradizionale e a un danzatore di esibirsi uno accanto all'altro, è facile scorgere i tratti in comune ma forse non altrettanto facile è coglierne le differenze. Questo vale anche nel caso che si esibiscano seduti – una posizione che l'attore ovviamente utilizza più spesso di un danzatore. Craig descrive la recitazione di Irving come una composizione di momenti danzati tenuti insieme da un ritmo – aperto, chiuso, aperto, chiuso. Talvolta la partitura prevede l'inserimento di parole:

[...] e uno dei momenti di quella danza grandiosa e emozionante si conclude – soltanto uno – poi ne inizia un altro e un altro ancora – una figurazione dopo l'altra di squisito disegno e determinazione si dispiega e quindi si conclude, e poi ancora una nuova si dispiega nella scia della precedente<sup>29</sup>.

L'uso che Irving fa della voce e delle battute sembra seguire principi analoghi. Come sottolinea Craig, non segue le regole della retorica classica. Era un attore, non un oratore o il burattino dell'autore. Per conferire alle parole «un senso irvinghiano», più che pronunciarle le recitava, e nel far questo, prima di tutto, teneva conto della situazione scenica e delle parole stesse. Adottava questa tecnica anche quando ciò entrava in contrasto con il senso comune di una parola o con le regole della lingua inglese. Insomma, secondo Craig, Irving trasformava le sue battute in ciò che potremmo definire poesie sonore costruite per la recitazione espressiva:

<sup>27</sup> Scrive Artaud: «Questa poesia assai difficile e complessa assume parecchi aspetti: anzitutto quelli di tutti i mezzi di espressione utilizzabili su un palcoscenico, come la musica, la danza, la plastica, la pantomima, la mimica, il gesto, le intonazioni, l'architettura, l'illuminazione e la scenografia. Ognuno di questi mezzi ha una propria poesia intrinseca, e nello stesso tempo una sorta di poesia ironica che nasce dal modo in cui esso si fonde con gli altri mezzi espressivi» (A. Artaud, *La messa in scena e la metafisica*, in *idem, Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1972, p. 156).

<sup>28</sup> Craig 1938, p. 60.

<sup>29</sup> Craig 1938, p. 61.

Irving era soprattutto un attore non un oratore. Anche se attribuiva la massima importanza ad ogni singola battuta di una parte, nondimeno si preoccupava di agire prima di parlare, e poi di far seguire alle parole un'azione ulteriore.

Irving faceva sempre precedere una frase o una parola da un'azione di qualche tipo, in modo che lo spettatore non fosse mai in dubbio sul significato di quella frase o di quella parola; e attribuiva alle parole un significato speciale. Era un attore, non il burattino dell'autore.

Nei drammi il cui significato era fin troppo chiaro, o le parole troppo ottuse e insulse, Irving faceva precedere e seguire le parole da un'azione che le caricasse di un senso irvinghiano. A volte una intera scena consisteva semplicemente di una successione di gesti – in cui le povere parole si riducevano a semplici puntelli a sostegno dell'azione scenica. In questi momenti, avvinti ed emozionati, capivamo cosa volesse dire essere un attore<sup>30</sup>.

Per esprimere stati di tensione, Irving spesso si serviva della sua familiarità con il dialetto della Cornovaglia. Craig fornisce un elenco intero di esempi. Usava i suoni come effetti speciali, diceva per esempio *Gud* invece di *God*, o *Ritz* invece di *Rich*. *Ritz*, ad esempio, potrebbe espandersi e contrarsi come un effetto sonoro:

Per dire *good*, Irving diceva *god* – *sight* diventava *seyt* – *stood* *stod* – *smote* *smot* – *hand* spesso diventava *hond* o *hend*. Insomma, tendeva ad arricchire i suoni delle parole – per renderle più espressive, non raffinate come comunemente gli inglesi tendono erroneamente a credere<sup>31</sup>.

A giudicare da questi esempi, come i poeti Irving attribuiva una grande importanza all'intreccio di diversi potenziali sonori, sottolineando le allitterazioni e le assonanze, giocando sulle possibilità onomatopoeiche o pronunciando le parole in maniera strana o artificiale. Secondo Craig, Irving proprio per questo veniva accusato di non saper parlare un inglese corretto in scena. Craig paragona invece la pronuncia artificiale dell'attore alla parlata inglese arcaica e alle ballate seicentesche. È sorprendente, però, che Craig non tragga tutte le conseguenze che avrebbe potuto suggerirgli la differenza tra la pronuncia della prosa inglese arcaica e la poesia. Evidentemente, Irving manipolava la lingua in modo tale che la differenza tra la pronuncia quotidiana e quella di scena andasse assai oltre il ricorso naturale al dialetto.

Irving si serviva del dramma scritto come di una specie di testo ausiliario. Era solo nelle opere di Shakespeare che trovava indicazioni straordinariamente efficaci e precise, cosa che non accadeva in

altri drammi. In questi casi lavorava adattando le battute e le scene, annotando poi tutto sul suo copione. È comprensibile dunque che l'attore si avvallesse di un principio simile per porre le basi del suo modo di manipolare le parole o per costruire le azioni della sua pantomima.

Sempre riferendosi all'uso dei movimenti e del volto, Craig afferma che «il modo di camminare di Irving racchiudeva un'intera lingua». La sua tecnica di recitazione era molto più sofisticata di quelle a cui il pubblico era di solito abituato, ma tuttavia riusciva ad apprezzarla. Soltanto quei pochi che conoscevano a fondo il suo lavoro potevano coglierne tutte le sfumature, gli altri non ne avevano bisogno. Questa è la ragione, secondo Craig, del successo di Irving:

[...] era veramente difficile da capire, la sua grandezza di attore si lasciava catturare con un continuo esercizio di attenzione [...] era necessaria una conoscenza dell'arte drammatica che comprendesse gli insegnamenti e le tecniche utilizzate per secoli in tutto il mondo per poter permettere alla curiosità di penetrare i segreti della sua tecnica [...] Irving può essere definito come un attore di tradizione<sup>32</sup>.

Il modo di camminare e il modo di stare in scena sono elementi fondamentali di tutte le convenzioni recitative. Entrando in scena, Irving cambiava completamente il suo modo di camminare. Questo, come abbiamo detto prima, era proprio l'ostacolo su cui inciampava Archer. Non faceva che ripetere ovvietà. Un attore come Irving se si fosse azzardato a mettere piede in un dramma realistico di Ibsen, sarebbe apparso come un elefante in un negozio di porcellane. Agli occhi di Craig, Archer non era niente di più che un seccatore naturalistico:

Irving camminava in maniera perfettamente normale – ma solo nella vita quotidiana. Non appena toccava le tavole del palcoscenico del suo teatro, durante le prove, qualcosa si aggiungeva al suo modo di camminare – una forma di coscienza. E questo era logico. Una diversa consapevolezza prendeva il posto della vita quotidiana [...] durante le prove acquistava una nuova energia<sup>33</sup>.

Secondo Craig, durante la rappresentazione «la tensione sprigionata dai talloni» diventava danza pura. Come nella tragedia greca. E la sua dizione si trasformava in canto:

<sup>30</sup> Craig 1938, p. 202.

<sup>31</sup> Craig 1938, p. 63.

<sup>32</sup> Craig 1938, p. 71.

<sup>33</sup> Craig 1938, pp. 73-74.

Non era un modo di camminare! Era danza!

E danzando, Irving si avvicinò al limite estremo concesso a un attore del XIX secolo che vuole cogliere l'ultimo fremito della grandiosa tradizione greca [...] Danzava, non camminava semplicemente – cantava, non parlava semplicemente. In fondo era artificiale, se intendiamo il termine come opposto di naturale<sup>34</sup>.

Il giovane Craig poteva forse paragonare Irving a molte cose. Il Craig della maturità lo paragona agli attori giapponesi. Vede in lui la maschera danzante.

Craig aveva analizzato la maschera irvinghiana già nel 1907. Nel saggio *The Artist of the Theatre of the Future*, suggerisce di studiare tutte le foto e tutti i ritratti del volto di Irving reperibili. Le espressioni della sua maschera rivelano l'esistenza di un tessuto di movimenti. Vi si possono distinguere quelli della bocca e dell'occhio, saldati insieme fino a formare un disegno elaborato consapevolmente:

Su di lui ci sono molti libri, ma il migliore di tutti resta il suo volto. Procuratevi tutti i ritratti, le fotografie, i disegni che riuscirete a trovare e provate ad esaminarli. Innanzitutto vi troverete di fronte ad una maschera, e ciò ha un significato molto importante: non potrete certo dire guardandola che da essa traspaiano, ad esempio, delle debolezze di carattere. Immaginate quel volto in movimento – movimento che ubbidisce sempre al controllo dell'intelligenza. Non vedete allora la bocca muoversi dietro il comando della mente, e l'«espressione» creare un pensiero nitido come la linea tracciata su un foglio di carta o un accordo musicale? Non vedete allora il lento volgersi di quegli occhi e il loro dilatarsi? Questi due movimenti contengono da soli una lezione così grande per l'avvenire dell'arte teatrale, mettono talmente in risalto l'uso esatto dell'espressione in contrasto con quello errato, che mi sorprende che nessuno se ne sia reso conto<sup>35</sup>.

Nel libro su Irving, Craig descrive come l'attore sia riuscito a trasformare il volto in una maschera disciplinando i movimenti e la voce alle esigenze espressive della maschera. L'immobilità del suo volto era più espressiva di qualsiasi altra cosa facesse in scena:

Dal momento che i suoi movimenti erano misurati, ritmici, programmati, può sembrare fin troppo ovvio affermare la stessa cosa per la mimica del viso, cioè che anch'essa fosse misurata; e tuttavia può essere sfuggito a qualche lettore il fatto che questo controllo dei tratti del volto fino a

<sup>34</sup> Craig 1938, p. 74.

<sup>35</sup> E.G. Craig, *The Artists of the Theatre of the Future*, citato in Id., *On the Art of the Theatre*, London e New York, Heinemann/Theatre Arts Books, 1980, p. 12.

raggiungere l'immobilità costituiva una maschera [...] È logico che se si devono esprimere molte cose con il volto, quanto prima esso diviene una maschera tanto prima si sarà in grado di parlare con quello. La maschera infatti non fa gesti inconsulti; essa è ferma, ma al minimo tocco diventa espressiva, si illumina e parla. Irving prediligeva questi tocchi lievi, significativi [...] Apprezzava la spontaneità, ma raramente vi indulgeva: tutto quello che faceva era meditato [...] E così accadeva che ogni sillaba e ogni pausa, ogni passo e ogni sguardo fossero calcolati con la massima perfezione e nella maggiore armonia possibile con l'insieme [...] Irving non era atletico. Certo era capace, quando ciò fosse indispensabile, di lanciarsi attraverso la scena, ma [...] la parte veramente agile del suo corpo era il volto – la maschera [...] Nelle tragedie Irving non era come lo scoppio di tempesta lontana, ma come una tempesta che si addensa e poi colpisca, all'improvviso. Una volta capito questo, eravamo tutti all'erta<sup>36</sup>.

La metafora fondamentale della recitazione di Irving fu dunque la maschera. È questa ciò che caratterizza la famiglia di attori a cui Irving apparteneva, anche se per Craig non era del tutto evidente.

Craig racconta come Irving abbia sviluppato questo tipo di recitazione artificiale scegliendo come guida i drammi shakespeariani. Citerò per intero questo passo fondamentale del libro, per poi analizzarlo in un secondo momento:

[...] ha preso Shakespeare a sua guida e maestro [...] E Shakespeare gli è stato di aiuto, perché nelle sue opere c'è un ritmo grandioso e originale: è questo che lui ha colto. Con che audacia Shakespeare infrange le regole che i poeti più disciplinati difendono come se ne andasse della loro vita! Egli tutto rischia con la leggerezza dell'avventuriero! Quando è in quella vena Shakespeare non sbaglia; e tutti i suoi errori grandi o piccoli, servono soltanto a renderlo quello che è [...] Irving si è addestrato così, e ha iniziato a saltare, scivolare, girarsi e cantare – e tutto è andato bene. Ora se [qualcuno] si fosse preso la briga di leggere Shakespeare ad alta voce non gli sarebbe sfuggito che era proprio quello che Irving faceva: aveva saputo cogliere i più difficili ritmi shakespeariani e adattava l'azione alla parola.

Ogni tanto le parole erano naturali, ma di regola erano più che naturali – erano altamente artificiali. Ed è capitato così che Irving disegnasse effettivamente (come M. Fokine) delle danze che si adattavano perfettamente alle parole di Shakespeare [...] Quando aveva a che fare con Shakespeare, doveva solo dare una spolveratina alle bellissime vetrate. I suoi movimenti erano tutti misurati. Contava in continuazione – uno, due, tre – pausa – uno, due – un passo, un altro, arresto, una piccola giravolta, un altro passo, una parola. (Chiamiamola battuta, piede, passo, è uguale – a me piace chiamarlo «passo»). E questa era una delle sue danze. Oppure, seduto su una sedia, a tavola – alzava il bicchiere, beveva – e poi abbassa-

<sup>36</sup> Craig 1938, pp. 78-81.

va la mano con il bicchiere, uno, due, tre, quattro – una sospensione – un leggero «passo» con gli occhi – cinque – poi uno scalpiccio di passi – due lente sillabe – un altro passo – altre due sillabe – e terminava così un secondo passaggio della sua danza. E così via per tutto il pezzo – qualunque esso fosse – non c'era un solo movimento casuale; non lasciava nulla di incompiuto. Tutto era scandito con precisione all'inizio e alla fine, e tutto era legato con un ritmo profondamente sottile – il ritmo shakespeareano.

[...] ogni suono, ogni movimento era intenzionale – una danza precisa, misurata: niente di realistico – tutto grandiosamente artificiale – e tuttavia tutto sfavillante della luce e del palpito della natura<sup>37</sup>.

Dalla ricostruzione di Craig emerge come Irving lavorasse al ritmo del testo con una duplice intenzione. Tentare di ricavare un possibile «metro» all'interno della struttura verbale, oppure utilizzare un «metro» che corrispondesse alla sua analisi delle azioni e delle parole e al loro modo di legarsi. Era così che creava una «danza misurata», una partitura di azioni fisiche e vocali.

Chiunque può danzare al ritmo di una pentapodia giambica. Ma presto diventa ripetitivo. È evidente che la «misura» e il «ritmo» di cui parla Craig non erano quelli del *blank verse*, se non in qualche caso. Il tempo veniva contato in un'altra maniera, entrava a far parte di un'orchestrazione molto più complessa. Quale?

Irving contava. Stabiliva un rapporto tra azioni fisiche e vocali (compreso il parlato) che corrisponde al nesso tra le sillabe. Ogni sillaba pronunciata corrisponde a un passo o al piede della metrica («chiamiamolo battuta, *piede*, passo, è uguale →»). Oppure a un singolo movimento di un'altra parte del corpo («un lievissimo *passo* con gli occhi →»). O una breve serie di movimenti coordinati («poi uno scalpiccio di passi →»). O a una pausa silenziosa («– pausa →», «– arresto →», «– sospensione →»). Tutti gli elementi di questa equazione sono subordinati al tempo, al ritmo e a una sorta di metro. Ogni sequenza, lunga o breve che sia, può venir accelerata in modo che duri soltanto un frammento di secondo («una piccola giravolta», «un lievissimo passo con gli occhi»). Ma può essere anche prolungata artificialmente contando («abbassa la mano con il bicchiere, uno, due, tre, quattro – sospensione»). Il ritmo può cambiare («sospensione – un lievissimo passo con gli occhi – cinque – poi un rapido susseguirsi di passi»). Il tempo anche («– due sillabe lente →»). E così il «metro» nel dar vita ad una nuova danza («e questa era una delle sue danze [...] – e terminava così un secondo passaggio della sua danza. E così via per tutto il pezzo»).

Craig descrive due «danze» scandite dal conto dei passi. Nella prima Irving si muove attraverso il palcoscenico («un passo, un al-

tro, arresto, una piccola giravolta, un altro passo, una parola»). Notate come il movimento preceda la parola. La seconda è una danza eseguita da seduto: Irving si siede a tavola, alza un bicchiere, beve, lo appoggia. In questo caso i movimenti vengono dapprima coordinati contando, poi fermati in una «sospensione» calcolata – probabilmente mentre egli sta per posare il bicchiere.

In entrambe le «danze» si ritrova l'applicazione di un principio del movimento. Corrisponde a quello giapponese del *jo-ha-kyu*, o al principio universale dell'1-2-3. Gli attori e i danzatori giapponesi suddividono ogni azione in tre fasi: *jo*, contenimento o inizio; *ha*, pausa o transizione e infine *kyu*, velocità o crescendo<sup>38</sup>. È possibile leggere le «danze» di Irving secondo il ritmo del *jo-ha-kyu*.

Si avvia la prima «danza»: «– uno, due, tre →», «pausa – uno, due →», «un passo, un altro, arresto», «una piccola giravolta, un altro passo, una parola».

Poi la seconda: «alza il bicchiere, beve →», «abbassa la mano con il bicchiere, uno, due, tre, quattro – sospensione →», «un lievissimo passo con gli occhi – cinque – poi uno scalpiccio di passi →», «due lente sillabe – un altro passo – altre due sillabe →».

Craig a un certo punto accenna al fatto che leggendo Shakespeare a voce alta, sarebbe facile capire Irving. Ciò sta a significare che il rapporto tra il respiro e la voce è rivelatore. Infatti, il *jo-ha-kyu* è anche una tecnica per controllare il respiro. Ad ogni modo non è necessario attraversare l'oceano. Craig scrive che «tutto era scandito con precisione all'inizio e alla fine», eppure, proseguiva, la danza di Irving appariva «sfavillante della luce e del palpito della natura». In un altro passaggio che ho citato prima, scrive anche che «una figurazione dopo l'altra di squisito disegno e precisione si dispiega e quindi si conclude, e poi ancora una nuova si dispiega nella scia della precedente»<sup>39</sup>.

Come ha osservato William Hazlitt, si possono paragonare i principi utilizzati da Irving per la pantomima con quelli impiegati

<sup>38</sup> Cfr. Zeami, *On the Art of Nô Drama. The Major Treatises of Zeami*, a cura di J. Thomas Rimer e Yamazaki Masakazu, Princeton, Princeton University Press, 1984. Eugenio Barba (in *La Canoa di carta*, cit., p. 110 e *The Secret Art of the Performer...*, cit., p. 214) paragona il principio dello *jo-ha-kyu* a una dimostrazione di Stanislavskij sui diversi modi di illustrare le azioni di una persona che compra un giornale in una stazione ferroviaria: ogni volta viene eseguita la stessa partitura, ma accelerando o rallentando il ritmo (cfr. Vasilij O. Toporkov, *Stanislavskij in Rehearsal*, New York, Theatre Arts Books, 1979, p. 63; edizione italiana: *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni*, a cura di F. Malcovati, Milano, Ubulibri, 1991, p. 44).

<sup>39</sup> Craig 1938, p. 61. Altre annotazioni sulle interpretazioni di Irving sono sparse nei *Daybooks* di Craig: cfr. Denis Bablet, *The Theatre of Edward Gordon Craig*, London, Methuen, 1981, p. 13.

<sup>37</sup> Craig 1938, pp. 76-78.

da Kean. Sembra che Kean e Irving condividessero il modo di modellare e di articolare l'energia per ottenere le «figure» e i «passaggi» della poesia delle azioni fisiche.

È possibile guardare le cose ancora più da vicino. Un testimone estremamente competente, l'attore francese Coquelin, ha sintetizzato la recitazione di Irving attraverso una «figura» poetica che aveva visto eseguire dalla mano dell'attore:

Irving non può fare a meno di cercare un gesto insolito anche per compiere il più piccolo movimento. Se vuole poggiare la mano sul mento, alza il braccio e descrive un movimento circolare, la mano compie il giro della testa colpendo l'attenzione del pubblico per la scarna essenzialità del gesto, e non arriva ad appoggiare la mano sulla barba se non dopo aver descritto un cerchio completo<sup>40</sup>.

Il gesto sorprende perché prende avvio da una direzione opposta a quella che ci si sarebbe aspettati, acquistando così una preminenza imprevista. Coquelin non riusciva ad accettare questo gesto di «leso realismo» che gli ricordava i movimenti di una marionetta. Forse esagera a proposito della frequenza di tali gesti usati nelle sequenze di microazioni ma la sua testimonianza conferma che Craig aveva ragione quando paragona Irving a un attore giapponese e, per quanto ne sappiamo, a Kean e Garrick.

Craig riassume il modo in cui Irving elaborava le azioni fisiche citando il consiglio impartito da Amleto agli attori: Irving «adattava l'azione alla parola». Non si tratta di un consiglio particolarmente illuminante. Il celebre consiglio di Amleto può essere motivato da vari sottotesti, a seconda del tipo di recitazione che si desidera privilegiare. In parole povere, Amleto ammonisce gli attori perché si guardino dalla recitazione pomposa e dai gesti eccessivi. Un'interpretazione corrente sostiene che il principe di Danimarca raccomandasse di seguire le regole della retorica, ma misurandone i toni. Ad ogni modo la retorica si basa su presupposti diversi rispetto all'arte del mimo e alla danza. Non sono né identiche, né necessariamente contrastanti fra loro. Aristotele tentò di risolvere il dilemma stabilendo che, nella tragedia, «bisogna creare degli effetti senza l'aiuto di una spiegazione verbale», ma insisteva anche sul fatto che «bisognasse rispettare» comunque le regole della retorica. Un attore dovrebbe imitare un oratore anche quando esegue un'azione<sup>41</sup>. Comunque, temo che se Amleto avesse obbedito a queste regole, non

<sup>40</sup> Benoit Constant Coquelin, *Acting and Actors*, in «Harper's New Monthly Magazine», LXXIV (1887), pp. 891-909 (ripreso da *Actors on Acting*, cit., p. 198).

<sup>41</sup> Aristotele, *Poetica*, cap. 19.

sarebbe riuscito a sopravvivere per andare incontro alla morte che lo aspettava alla fine del dramma, più probabilmente si sarebbe fatto smascherare al momento meno opportuno.

Quale fosse il sottotesto di Craig ai consigli di Amleto, lo si capisce dal contesto: la sua analisi della partitura di Irving. Con tutta la sua abilità nel creare sequenze di microazioni Irving non sembra doversi preoccupare neppure di Aristotele. Craig in primo luogo ci dice che l'attore metteva in relazione le azioni alle parole nella costruzione della sua partitura. Eseguiva la danza di una maschera. Danzando le sillabe come se fossero passi di una danza, «aveva saputo cogliere i più difficili ritmi shakespeariani», «un ritmo grandioso e originale».

Forse «esotico» come il *jo-ha-kyū*.

La trasformazione delle «sillabe» dalla pagina alla scena può essere paragonata al compito di trascrivere una poesia. Se si riesce a creare una nuova composizione senza tradire l'originale, si sarà trasformato anche l'originale senza aver cambiato neppure una parola.

Secondo Craig, i mezzi estetici di Irving si possono riassumere nel modo seguente: l'attore danzava e cantava seguendo una partitura fisica, o una serie di poesie composte da azioni fisiche, scandite da un certo ritmo. Ma era «soltanto» un ritmo come, ad esempio, nel caso del *jo-ha-kyū*? Questo ritmo non era forse collegato anche ad altri impulsi che egli riceveva dalla composizione poetica dei versi?

Credo che Irving scegliesse gli impulsi che riceveva dall'intera struttura poetica e che quindi reagisse alla tessitura complessiva formata dal ritmo, dal metro, la sintassi, la retorica, i primi piani, le metafore, le assonanze, le allitterazioni, le onomatopee e le sinestisie, con la stessa precisione con cui reagiva alla trama e al significato delle parole. In certi casi usava alcuni di questi elementi a fondamento della partitura, in altri come eleganti rifiniture.

È utile a volte identificare l'aspetto poetico della partitura di un attore<sup>42</sup>. Se ne scoprono infatti i vari elementi che la compongono,

<sup>42</sup> Nella teoria dell'arte moderna corrisponde al principio esposto da Victor Šklovskij nel 1917 nel saggio *Arte come tecnica: l'arte strana (ostranenie)* le cose nell'intento di recuperare e accrescere la percezione e la conoscenza degli oggetti e della vita. Per ottenere questo effetto i procedimenti artistici mettono in atto dei dispositivi di sorpresa. Osservando l'attore cinese Mei Lanfang nel 1935 a Mosca, Brecht «prese in prestito» questo termine per formulare quello di *Verfremdung* [straniamento] che mette l'accento sull'aspetto conoscitivo. Cfr. *Verfremdungseffekte in der Chinesischen Schauspielkunst* (1937) [ed. it. *Effetti di straniamento nell'arte teatrale cinese*, in *idem, Scritti Teatrali*, Torino, Einaudi, 1962 e 1975, vol. II, p. 102]; *Der Messingskauf, 1937-1951* [ed. it. *Poesie dell'ottone*, in *Scritti teatrali*, cit.]. Comunque alla base di tutto ciò c'è un processo ancora più

danza, azione, dizione e canto. Questo aspetto sembra modellare la recitazione, esattamente come una poesia con un alto grado di artificialità, o un verso di Shakespeare, sprigiona il proprio potenziale dinamico e ironico rispetto al senso. Se Amleto, dissimulando le proprie intenzioni, non si esprimesse con tanta grazia – non fosse dunque quel fine poeta incline alla malinconia – non sarebbe altrettanto interessante. Viceversa, se Amleto non venisse rappresentato seguendo gli stessi principi che formano la sua lingua, diverrebbe assai meno interessante delle sue parole. I dispositivi poetici utilizzati da Shakespeare presuppongono che l'attore dispieghi tutta la sua capacità inventiva e conosca le convenzioni poetiche. Ma questo non è sufficiente. La dizione poetica del testo invita a trovare un'azione poetica che le corrisponda.

Nella ricostruzione che Craig fa della «danza» shakespeariana di Irving ci colpisce un aspetto. Non cita i personaggi, i drammi e neppure un verso. Si concentra esclusivamente su ciò che sostiene il tutto, sulla partitura che fa vivere le parole e il personaggio. Dal punto di vista fisico, le parole sono «sillabe» ed equivalgono ai passi e alle pause. Ovviamente, nella minuziosa elaborazione compiuta al livello fisico, la dizione poetica dei versi talvolta acquista maggior rilevanza per il suo aspetto materiale che non per il suo significato. Un attore come Irving può modellare il «ritmo» orientandosi sui diversi dispositivi poetici del testo e scegliendo ora l'uno ora l'altro. In sostanza si affida alla poesia di Shakespeare come se si trattasse della leva che gli permette di perfezionare la partitura, mentre se dovesse orientarsi solo sul significato, non farebbe altro che costruire sul vuoto.

Stanislavskij, come Craig, si rammaricava di non aver potuto accedere alla tradizione tecnica dei grandi attori che aveva ammirato. Tutti e due hanno dovuto cercare da soli i principi nascosti in quella tradizione. Eppure nessuno dei due avrebbe potuto fare diversamente. In fondo è la distanza che permette di ritrovare ciò che si crede perduto.

Quello che segue è il consiglio dato da Stanislavskij a Leonidov che, nel 1930 – l'anno in cui uscì il libro di Craig su Irving – interpretò Otello in una produzione del Teatro d'Arte di Mosca. Stanislavskij parla delle diverse «linee» su cui l'attore può orientarsi. La linea delle azioni fisiche sebbene non sia la sola è però la più importante.

generale: la funzione poetica dell'arte. In *Linguistics and Poetics* (1958), Roman Jakobson sostiene che la funzione poetica, dominante nell'arte, mette in evidenza i segni in quanto tali.

L'intero svolgimento del ruolo prevede all'incirca 5 o 10 azioni fisiche, a questo punto la partitura scenica sarà pronta. In tutti e cinque gli atti ci saranno 30 o 50 azioni fisiche principali [...] Solo così un attore può giungere a controllare tutti gli aspetti tecnici di una parte. Può valersi di diverse linee, ad esempio, la linea della trama, la linea psicologica e del sentimento, la linea della pura azione scenica e così via. Ce ne sono alcune che spesso vengono trascurate, ma che pure sono necessarie per guidare l'attore alla conoscenza della tecnica. La linea della azione fisica eseguita in modo vero e credibile è una delle più importanti<sup>43</sup>.

Stanislavskij parla di «parole-azioni». È attraverso di esse che è possibile accordare le azioni alle parole e le parole alle azioni, come suggeriva Amleto. A condizione, naturalmente, che le nozioni di «testo» e «partitura» siano considerate intercambiabili in quanto azioni fisiche e reversibili le relazioni fra «testo» e «sottotesto». Esattamente come nella «danza» di Irving.

In una lettera indirizzata a Nemirovič-Dančenko alcuni anni prima, Stanislavskij aveva espresso chiaramente quale fosse la motivazione profonda che lo spingeva ad affrontare Shakespeare. Nemirovič era irremovibile nell'assegnare la priorità al testo, Stanislavskij, al contrario, alla tecnica poetica. Voleva rappresentare Shakespeare, ma a modo suo:

[...] come mi appare in sogno, come lo vede il mio occhio interiore, come lo sente con il mio orecchio interiore: Shakespeare fondato sull'armonia, la fonetica, il ritmo, sulla consonanza delle parole con l'azione, sul suono naturale della voce umana, su un semplice, appagante, sviluppo logico dei sentimenti e dell'azione<sup>44</sup>.

Insomma voleva rappresentarlo per trovare nelle sue parole la poesia dell'azione fisica.

Visti in questa prospettiva Stanislavskij e Peter Brook non parlano linguaggi diversi. In un'intervista del 1977 Brook ha definito le parole shakespeariane «punti radianti»:

Quando ci si trova di fronte a una parola che ha così tante risonanze, ci si accorge che da essa è possibile tracciare una linea fino alla terza parola che segue e accedere così a un nuovo livello di significato, oppure un'altra linea fino alla quinta per accedere a un altro significato, o un'altra ancora fino alla quindicesima e così per un'infinità di combinazioni [...]

<sup>43</sup> Konstantin Stanislavskij, *Rezhissiorskie Plan 'Othello'*, Mosca-Leningrado, Iskusstvo, 1945, pp. 230-231. Citato dalla versione inglese di Jean Benedetti, *Stanislavskij. A Biography*, London, Methuen, 1990 (1988), pp. 313-314.

<sup>44</sup> Stanislavskij a Nemirovič, in «Sovietskaia Kultura», 1/XII (1962): ripreso dalla versione inglese di Benedetti, *Stanislavskij...*, cit., p. 311.

Più si affronta l'opera shakespeariana con una particolare attenzione alla musicalità, cioè quanto si è più sensibili alla musica, tanto più ci si accorge che non è possibile, a meno di cadere nella pura pedanteria, determinare una volta per tutte la giusta musicalità di un verso [...] ogni singolo verso può riaprirsi a una nuova musicalità, emanata da quei punti radianti<sup>45</sup>.

Quello che sta più a cuore a Brook è la vita dell'azione scenica: «Quello che conta per me è l'accrescimento del livello di percezione, per quanto breve possa esserne l'esperienza»<sup>46</sup>. Agli attori suggerisce di dare corpo all'immagine centrale lasciandosi guidare dai «punti radianti».

Eugenio Barba segue una via diversa ma non dissimile. Lui e i suoi attori non lavorano su drammi preesistenti, ma costruiscono dei testi che verranno a far parte di un montaggio generale. Barba parla di «corpo dilatato» modellato da impulsi opposti, parla di «pensiero in azione» che si muove nel tempo e nello spazio, e attraverso cui si alimenta «il montaggio dell'attore» o la «partitura», che a sua volta è tenuta in vita da una «sottopartitura».

Craig, Stanislavskij, Brook e Barba si avvalgono di un complesso di principi affini che hanno elaborato individualmente. Una analisi ravvicinata permette di rivelare la stessa complessità o complementarità nella testimonianza di Craig sulla «danza» di Irving. Il linguaggio della poesia è simile a un prisma che emana raggi di luce. Lo stesso può dirsi per la recitazione: «Un attore è visto come attraverso i cristalli. Ispirazione a gradi. Non bisogna troppo lasciar passare la letteratura», scrisse Artaud nel 1925<sup>47</sup>. Non si tratta di un ammonimento contro la letteratura, ma contro la semplificazione. La partitura di un attore può avvalersi di varie linee per dare vita al prisma. Non dovrebbe più sorprenderci, come dimostra Craig nella sua ricostruzione dell'arte di Irving, che Shakespeare ne fosse consapevole.

Traduzione di Stefano Geraci

<sup>45</sup> Peter Brook, *Points of Radiances*, da un'intervista rilasciata a Ralph Berry in *On Directing Shakespeare* (1977), ristampata in *idem, The Shifting Point*, London, Methuen, 1989 (1987), p. 94 (traduzione italiana: *Il punto in movimento, 1946-1987*, Milano, Ubulibri, 1988, p. 89).

<sup>46</sup> P. Brook, *The Essential Radiances*, cit., p. 232 (trad. it. p. 210).

<sup>47</sup> Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 80.