

Mirella Schino
CONTROATTORE E ATTORE-NORMA.
UNA PROPOSTA DI CONTINUITÀ

Il ventre dei grandi attori.

Lo stupore di Stanislavskij di fronte ai baffi spioventi di Salvini. Giovanni Grasso ed Eleonora Duse visti da Mejerchol'd quasi come acrobati su un filo. Perché Sarah Bernhardt amava andare in scena vestita da uomo?

Perché la Regia sarebbe una cesura, una diga che interrompe il flusso dei grandi attori? Perché ha fatto sì che il ricordo dell'arte degli attori ottocenteschi si appiattisse, a un certo punto, e tutti fossero pressati in un fascio, guitti e mattatori e grandi attori insieme (come Meldolesi rimprovera a Tofano di fare)? Perché la solidità, la sicurezza di tocco del teatro ottocentesco fu la prima cosa che scomparve?

Ryszard Cieslak in veste di fantasma, il suo incesto ricostruito da un attore, nel retrobottega di Madama Pace.

Sono le immagini non digerite, a volte le più sciocche, quelle che restano alla fine, indimenticate. C'è un filo, in realtà, che unisce queste domande incongrue.

Gli studi sull'Ottocento, numerosi e innovatori, non sono ancora riusciti a sbarazzarsi di alcuni nessi storiografici, sopravvissuti quasi per una difficoltà a riconoscere quel che in realtà già si sa.

L'illusione di una cesura tra teatro ottocentesco d'attore e teatro novecentesco di regia è una di queste forme di pigrizia storica. Ma se osserviamo uno per uno i diversi spigoli da cui è composto il teatro d'attore che per brevità chiamiamo ottocentesco questa rottura della continuità appare meno certa.

Vorrei tentare – con questi, che sono appunti per un'indagine critica ancora tutta da compiersi – un approccio al ruolo di primattore nel suo rapporto con i ruoli di contorno. Il ruolo di primattore (e di primattrice) è anomalo, apparentemente definisce solo una preminenza. È reso ancora più problematico dal fatto che ad esso dobbiamo ricondurre ciò che immaginiamo quando usiamo termini

come Grande attore o mattatore¹. Credo che problematizzando ciò che sappiamo sulla funzione del ruolo di primattore si possa arrivare ad una più articolata visione complessiva del teatro ottocentesco e del suo legame col secolo successivo, superando l'impasse a cui spesso conducono espressioni come «grande attore» «mattatore», espressioni gravide del rischio di confondere il giudizio di qualità con l'indicazione di una funzione².

Un'analisi del ruolo di primattore può invece rendere visibile una bipolarità nel teatro ottocentesco. Fa infatti emergere accanto a quella dell'attore-norma un'altra funzione che chiamerò, con qualche esagerazione, funzione del controattore. La definizione di questa bipolarità rende inoltre visibili gli elementi di continuità tra teatro d'attore e teatro di regia.

Per far emergere alcuni fili di continuità più profondi di quelli di discontinuità invasi nella storiografia per separare l'età del teatro d'attore da quella del regista è utile osservare gli elementi di duplicità caratterizzanti sia la tradizione che va da Garrick alla Duse, che la nuova tradizione della regia. La grande tradizione dell'attore era infatti composta da due funzioni parallele, quella pertinente al ruolo del primattore, che ho chiamato funzione del controattore, e quello dell'attore-norma (pertinente agli altri ruoli).

La differenza tra il controattore e l'attore-norma non è di qualità o livello artistico, è di genere.

Parlando di «attore-norma» non si intende certo parlare di un attore normale, nel senso di usuale. Non lo era se lo pensiamo secondo i nostri parametri, ma non lo era neppure nel suo tempo. Era piuttosto un modello, e forse ancor meglio: un'eccellenza nel mestiere. Il fatto è che noi, attratti dal fulgore dei grandi attori, tendiamo a dimenticare quali fossero le qualità del secondo genere di attori, degli attori-norma.

Bisogna pensare ad una norma incarnata da attori capaci di impensate finzze illustrative col volto, con le spalle, con le mani. Questi attori sapevano farsi vivere il costume intorno. Avevano un uso complesso della voce che non disdegnava (soprattutto nei versi)

¹ Per una panoramica sulla fluidità e l'assetto dei ruoli cfr. Roberto Alonge, *Il grande attore è un tenore*, in Id., *Teatro e spettacolo del secondo Ottocento*, Bari-Roma, Laterza, 1988.

² Direi che le suddivisioni con cui Claudio Meldolesi scandisce e precisa il «teatro del grande attore ottocentesco» derivino soprattutto dal desiderio di cominciare a limitare la genericità di simili appellativi. Cfr. soprattutto Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, in particolare pp. 9-23. Ma si veda anche Claudio Meldolesi, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, in «Inchiesta», n. 63-64 (1984).

un sospetto di canto. Avevano un repertorio immenso, che permetteva loro di creare rapidamente per similitudine piccole e attendibili incongruenze nei personaggi – si da renderli più vivi. Sapevano impadronirsi dell'autorità di una storia. Sapevano esplorare la tela di un personaggio in tutte le sue pieghe, in particolare vocali, oltre che per quelle che oggi chiameremmo «psicologia». Possedevano inoltre la cura delle buone maniere, la robustezza nelle tessiture e la naturalezza che proviene dall'aver frequentato quasi sempre dalla prima infanzia le tavole del palcoscenico. Avevano un rapporto ravvicinato con i drammaturghi. Erano caratterizzati dalla serietà.

Erano gli ottimi comprimari e comprimarie, gli ottimi elementi di primo e secondo piano delle compagnie.

Accanto a loro si apriva l'abisso (un'espressione involontariamente retorica per una situazione molto concreta): il livello basso del teatro ottocentesco, in cui era facilissimo franare, soprattutto nel delicato momento di passaggio dei figli d'arte dalla prima giovinezza artistica alla maturità. Anche il livello basso non era caratterizzato dall'incompetenza, quanto piuttosto dalla instabilità, da sprazzi di colore eccessivo, da un rapporto eccessivamente sincopato coi testi, etc. Era anche il magma da cui i grandi attori potevano attingere per le loro innovazioni. Era la loro ombra³.

È la qualità dell'ombra che va tenuta a mente per percepire il particolare fulgore dei grandi attori, per non accontentarsi della constatazione della grandezza. I controattori cavalcavano soprattutto l'improbabile, lo dominavano e se ne servivano per dar nerbo alle loro parti, per cimentare gli spettatori e sfidare il pubblico.

In linea di massima, come si è detto, la funzione di controattore apparteneva ai ruoli di primattore e primattrice.

Parlando del Grande attore e della Grande attrice si è spesso messa in rilievo l'arte dello sgominare, del disunire, una forza difficilissima da registrare sulla carta, secondo le coordinate di un pensiero logico⁴. Cosicché le testimonianze si attardano piuttosto sugli

³ Cfr. Mirella Schino, *Sulla «tradizione» attorica: la nuova recitazione alta in Italia alla fine dell'Ottocento*, in «Teatro e storia», 8 (1990); Alessandro d'Amico, *L'attore italiano tra Otto e Novecento*, in Petrolini, *la maschera e la storia*, a cura di Franca Angelini, Bari, Laterza, 1984; Claudio Meldolesi, *L'isola delle differenze* in Claudio Meldolesi-Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1991. Ma cfr. anche Silvio d'Amico, *Tramonto del grande attore*, Firenze, La Casa Usher, 1986 [1929].

⁴ Cfr. Claudio Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Roma, Bulzoni, 1971 e *L'indipendenza prima di tutto. Il caso Totò*, in Id., *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate del teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987; Gerardo Guccini, *La poetica dello scorpione*, in «Teatro e storia», 14 (1993); Ferdinando Taviani, *Poesia dell'attore*, in Ferdinando Taviani-Claudio

aspetti più banali e trasmettono solo in un inciso le sensazioni più nuove.

Jules Janin lodò con prolissità e acutezza, della Rachel, le doti di sobrietà, la fermezza eppure la mancanza d'esagerazione nel gesto e nello sguardo, l'indifferenza alla coquetterie. Accennò anche a qualcosa di più, qualcosa di spiccio e di ardito, un che di selvaggio nello sguardo e in un atto per eccellenza solitario e seminale: il modo di camminare⁵. È stata però una non-esperta delle cose di teatro, una grande scrittrice come Charlotte Brontë a raccontarci in poche frasi l'impressione complessiva che veniva dalla somma tra sobrietà, solitudine e ardire selvaggio. Raccontò, la Brontë, di come dagli interstizi tra arditezza e compostezza si potessero intravedere – uno per ogni occhio dell'attrice – demoni («come se la terra ti si squarciasse sotto i piedi rivelandoti una visione d'inferno»). E aggiungeva: «Non la dimenticherò»⁶.

Erano infatti le improvvise dissonanze, le rotture del piano narrativo-rappresentativo a radicarsi nella memoria degli spettatori. A sgominarli.

Bisogna dunque cercare di cogliere la qualità particolarissima di luce dei grandi attori memorabili non ricorrendo allo sguardo chiaro e diretto, e sbirciando invece quasi con la coda dell'occhio.

Sarah Bernhardt era bellissima, o meglio: aveva doti di fascino femminile tali, tali capacità di suggestione erotica, da far sembrare poca cosa la bellezza (era un'azalea, dissero, una colonna di fumo, un serpente, una principessa). Eppure le parti maschili ebbero grande spazio nel suo repertorio. Lo ebbero in maniera strana: alcune furono di molto successo – il suo Amleto è famoso – però non le rimasero addosso come una cifra stilistica a cui gli spettatori riportassero puntualmente il resto. Rimasero come una serie di vocalizzi a se stanti, solitari.

Del resto se si osserva l'arco complessivo del repertorio di Sarah Bernhardt si può notare come ella riuscisse particolarmente bene

Meldolesi, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, cit.: Franco Ruffini, *Precisione e corpo-mente. Sul valore del teatro*, in «Teatro e storia», 15 (1993); Mirella Schino, *Come lavorava la Duse*, in Ead., *Il teatro di Eleonora Duse*, Bologna, il Mulino, 1992; Stefano Geraci, *Comici italiani: la generazione alfieriana*, in «Teatro e storia», 7 (1989).

⁵ Cfr. Jules Janin, *Rachel et la tragédie*, Paris, Anyot, 1859. Cfr. anche Louis Barthou, *Rachel*, Paris, Alcan, 1926. Sul camminare dell'attore cfr. Eugenia Casini Ropa, *La Théorie de la démarche*, in «Quaderni di teatro», 16 (1982).

⁶ Cfr. le lettere di Charlotte Brontë citate in Elisabeth Gaskell, *The Life of Charlotte Brontë*, London, 1857, vol. II, cap. 2. Cfr. inoltre il capitolo *Vashti* del romanzo di Charlotte Brontë, *Villette*. Cfr. Mirella Schino, *L'incendio del teatro*, in «Quaderni di teatro», 16 (1982).

(un fenomeno tipico del Grande attore, apparentemente cattivo giudice delle qualità letterarie) proprio quando doveva coprire qualche grossa incongruenza del testo o del personaggio. Di questo sprone per la sua abilità si servì con abbondanza, non peritandosi di lavorare anche in parti inverosimili (lei che aveva a disposizione tutto il repertorio classico francese, tutta l'arte dei moderni), magari con brutti versi, spesso con comprimari mediocri, con vesti che la privavano del suo glamour erotico, gli ultimi anni con tutto il peso della vecchiaia. Della sua gamba di legno, alla fine della vita, si è parlato e fantasticato anche troppo.

Possiamo considerare le sue parti maschili proprio la punta estrema di questo processo, il massimo momento dell'improbabilità dominata. Credo che sia stato proprio l'aver toccato questo estremo, il poter frequentemente ritornarvi, a permetterle una straordinaria disinvoltura, una padronanza completa dell'improbabile, quella con cui accendeva personaggi più opachi. Un esempio di questa «improbabilità» domata e accesa è uno dei più grandi successi della sua vecchiaia, la parte di Giovanna ne *Le procès de Jeanne d'Arc* di Emile Moreau. Veniva interrogata dai giudici: «Qual è il tuo nome?». «Jeanne». «E la tua età?». Voltandosi imperturbabile verso il pubblico che sussultava, molto più ferma e incomparabilmente più interessante di una giovinetta, la sessantacinquenne Sarah Bernhardt rispondeva: «Dix-neuf ans».

Era come sostituire per un attimo, sotto gli occhi degli spettatori, uno spettacolo con un altro. Come un fotogramma sostituito (non cambia la storia ma ti imprime nella retina un desiderio). Come una improvvisa contrazione del cuore.

Le descrizioni migliori di questa contrazione di cuore che per un attimo prende il posto della storia, e la altera inavvertitamente, sono quelle che separano questo livello extra-narrativo, extra-drammatico, dall'ordine della rappresentazione. Così fa Konstantin Stanislavskij quando parla del grande momento teatrale che condizionò la sua vocazione (la visione di Tommaso Salvini nell'*Otello*), dividendo con cura la descrizione dell'attore da quella del momento in cui cattura il suo spettatore. Un documento eccezionale, perché Stanislavskij sa pesare e rendere la fisicità della percezione degli spettatori: «se stringeva il pugno era la morte, se lo apriva, sentivi il calore, la beatitudine. Noi eravamo ormai in suo potere, per sempre, per tutta la vita». È la scena della giustificazione di Otello davanti al Senato, quella in cui la violenza agile, da tigre, dell'attore veniva sostituita da una immobilità che sembrava pesare direttamente sul cuore degli spettatori⁷.

⁷ Kostantin Stanislavskij, *La mia vita nell'arte* [1926], trad. it. di Maria Bor-

Nel confronto con la gloriosa frammentazione dei controattori la memoria dell'attore-norma purtroppo rischia di sbiadire. Forse tanto più perché l'arte dell'attore-norma ottocentesco, rapidamente degradata, mostra ancora di sé qualche traccia (quasi sempre caricaturale) nell'attuale attore funzionale⁸. Ma la raffinatezza dell'attore-norma, la solidità e precisione della sua arte era probabilmente anche uno degli elementi necessari, catalizzanti, per far svettare i momenti e i demoni dei grandi attori.

Ricapitolando, il sistema teatrale ottocentesco produce una mirabile creatura con due torsioni, due complesse arti d'attore, differenti, ma pur all'interno dello stesso modo di pensare e di vivere il teatro drammatico.

La prima esplica nello spettacolo una funzione contronarrativa, lavora sulle opposizioni – come ritmo e come significato. Se lavora sul personaggio lavora sulla sua estrema periferia, cioè sui frammenti. Lavora sulla danza del corpo, sulle azioni fisiche, che sono il primo mezzo per creare tensione in modo non banale con il testo, le parole, le altre presenze in scena⁹. Lavora soprattutto sull'insieme degli spettatori, come se fossero una tastiera pronta a ricevere impulsi fisici, nervosi – od un insieme di avversari.

L'altro, l'attore-norma, lavora su unità di misura più ampie, sui personaggi, rendendoli strutturalmente autonomi, soggetti indipendenti anche rispetto alla visione critica dell'autore. Il suo spettacolo è quindi una polifonia. Lavora sulle variazioni, su quelli che potremmo chiamare vocalizzi fisici, sottolineature di vario tipo, anche tic o ammiccamenti. Lavora sulla fioritura, che prevede un filo di coerenza come quello del personaggio da esplorare.

Guardare lavorare il controattore è per il pubblico uno spiazzamento (spesso il sapore di fondo che emerge dalle testimonianze è di sbigottita resa).

Guardare lavorare l'attore-norma è una vera ginnastica per la mente. La sua arte (che forse è la vera novità dell'Ottocento) può giungere fino ad una vera e propria danza del volto e delle altre

sellino De Lorenzo, Torino, Einaudi, 1963, pp. 198-99. Ma cfr. quel che Apollonio dice di Vestri: Mario Apollonio, *Storia del teatro italiano* [1938-1950], Firenze, Sansoni, 1981, vol. II, pp. 558-59. Cfr. inoltre, sempre sulla scena del Senato, Celso Salvini, *Tommaso Salvini. Nella storia del teatro italiano e nella vita del suo tempo*, Bologna, Cappelli, 1955, pp. 153-55.

⁸ Cfr. Claudio Meldolesi, *L'epoca delle sovvenzioni e dell'attore funzionale*, in Id., *Fondamenti del teatro italiano*, cit.

⁹ Cfr. Eugenio Barba-Nicola Savarese, *The Secret Art of the Performer. A Dictionary of Theatre Anthropology*, London, Routledge, 1991 e Eugenio Barba, *Principi che ritornano*, in Id., *La canoa di carta*, Bologna, il Mulino, 1993. Cfr. inoltre, Vasilij Toporkov, *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni* [1950], trad. it. di Rosaria Fasanelli, Roma, Ubulibri, 1991.

parti delegate eminentemente all'espressività (come le mani o le spalle).

Ricordiamo invece i piedini nervosi, i piedi dai talloni fragili della Duse, i piedi dal suono armonioso della Rachel, la schiena muscolosa di Sarah Bernhardt, la pancia prominente di Vestri e di Salvini, i denti guasti e neri di Ernesto Rossi, le cosce forti e le bianchissime mani di Gustavo Modena: il motivo per cui vengono ricordate queste parti dei loro corpi, come ritagliate da un riflettore, deriva certo dal pressante interesse che gli spettatori nutrivano per loro. Ma non soltanto. Con l'attore che ha la funzione di aprire divaricazioni e contrasti si coglie in forma piena il fiore della disarmonia: la potenza della partitura fisica metteva in luce tutto ciò che il pudore o il conformismo ottocentesco permettevano di esaminare del corpo umano. Erano proprio quelle parti del corpo che erano spesso prese in considerazione per sorridere di un guizzo ma che raramente pesavano sulla bilancia degli attori primari, degli attori-norma.

Mentre questo mondo teatrale giungeva alla fine, Pirandello ne usò l'essenza per dar corpo ai suoi *Sei personaggi in cerca d'autore*. Prendiamo la scena del retrobottega di Madama Pace, e del confronto tra i due gruppi di attori, gli attori «più veri del vero» che interpretano i Personaggi e quelli che interpretano gli Attori della compagnia immaginaria, quelli che rifaranno «in bello» la scena del Padre e della Figliastro. Ferdinando Taviani parla, per i *Sei personaggi*, del primo «teatro povero» del Novecento, teatro pieno di colpi di scena fatti di niente, puro sfruttamento dell'energia teatrale senza bisogno di altri mezzi. Uno di questi colpi di scena poveri è la contrapposizione dei due gruppi di attori differenti:

Ma è soprattutto la chiave fondamentale dell'azione dei *Sei personaggi* a fondarsi su polarità tipiche della routine teatrale da cui Pirandello fa sprigionare l'energia potenziale: penso soprattutto alla polarità tra buona recitazione «normale» ed una recitazione «diversa», da attore più *stilizzato*, come spesso si dice per indicare una recitazione sempre credibile, ma che porta con sé o la levità di Pierrot e di certe figurine del Varietà o la consistenza attraente, energica, vagamente burattinesca di certi attori dialettali.

Il confronto che avviene fra gli Attori e i Personaggi intorno alla scena dell'agnizione è anche un confronto fra attori che seguono diversi canoni recitativi. Gli Attori non recitano in maniera enfatica o manierata. Al contrario – come da didascalia – producono una scena «rimessa in bello» ma «senza che abbia neppur minimamente l'aria di una parodia». Perché non l'abbia neppur minimamente occorre, visto il contesto, che sia recitata davvero bene¹⁰.

¹⁰ Ferdinando Taviani, «*Sei personaggi*»: due interviste in una al primo Padre», in «Teatro e storia», 13 (1992).

Taviani fa leva sull'idea di due stili di recitazione differente. Ma si potrebbe, alla luce della bipolarità del teatro d'attore, fare un passo avanti, e parlare di due «nature» di attori differenti. Agli uni, quelli che assolvono la funzione di controattore, è dato il compito di reggere il peso della Tragedia, dei Personaggi, agli altri, appartenenti al genere attore-norma, quello di recitare magnificamente, «in bello», l'imminente incesto nel retrobottega di Madama Pace. E forse una duplicità così estrema, di natura e non di stile, l'aveva intuiva il regista André Gregory, quando aveva immaginato una messinscena dei *Sei personaggi* in cui i Personaggi («più veri del vero») dovevano essere attori particolari, del tipo che fa tutt'uno col proprio regista, ma abbandonati da esso. Cieslak doveva essere uno di essi, altri potevano essere gli attori abbandonati dello stesso Gregory, o quelli di Chaikin, alcuni del Living. Ma soprattutto gli attori del Teatr Laboratorium.

Attori-Personaggi appartenenti ognuno ad un gruppo particolare, ad abitudini, ad impianti differenti (ma tutti provenienti da situazioni di lavoro simbiotico col loro regista), da contrapporre agli Attori-attori, che dovevano essere, nelle intenzioni di Gregory, alcuni dei migliori attori dell'Off-Broadway¹¹.

Non bisogna confondere questo genere di problemi (il rapporto tra controattore e attore-norma) con le normali discrepanze fra l'eccezione e la medietà: la peculiarità dell'Ottocento sta nel fatto che in esso si determina non una serie di splendide eccezioni alla norma, picchi di splendidi attori anomali, ma una catena di eccezioni, un intero filone, ricco, profondo, composto di stili differenti, di genialità tra loro impari, e dotato di continuità. Un ruolo, o meglio: un modo di far teatro.

La crepa che si è svelata all'interno del teatro ottocentesco sconcerta e crea domande. La tecnica e l'arte del controattore erano solo dei grandi e grandissimi attori? O piuttosto erano ciò di cui tutti i primattori (per la caratterizzazione stessa del loro ruolo) cospargevano, magari solo come di un sale luccicante e superficiale, le loro interpretazioni, scavando piccoli solchi tra sé e i comprimari?

Se l'ottima norma ottocentesca è degenerata nella caricatura dell'attore funzionale, il controattore si traduce in regia, o piuttosto in invenzione di un «altro» teatro. Senza troppo meravigliarci del salto, ritroviamo il sapore di certe testimonianze ottocentesche in questo brano di Cesare Garboli su Carlo Cecchi:

Quando vidi recitare per la prima volta Carlo Cecchi in una parte di protagonista (nel Borghese gentiluomo), provai una serie di impressioni

¹¹ Cfr. Ferdinando Taviani, *Cieslak promemoria*, in «Teatro e storia», 10 (1991).

diverse. La prima fu lo stupore per la disarticolazione dei movimenti; meglio, la scoordinazione. Cecchi mi parve simile a uno straordinario e involontario Pinocchio; era Pinocchio anche nel naso, nell'obliquità inattesa delle pose e nella loro improvvisa e irreparabile stanchezza, ma soprattutto nella nudità, nella purezza, in quella miracolosa combinazione di vitalità e di mancanza di sesso che è solo di Pinocchio. Quest'impressione venne subito corretta dalla presenza di un'oscurità, di una drammaticità, di una sofferenza tesa e accigliata da domatore dentro la gabbia; col che l'immagine di Pinocchio svaniva, per cedere il posto ad una sensazione d'allarme e di pericolo. Con mia grande sorpresa, vedevo alle spalle di Cecchi, e sotto i passi di Cecchi, aprirsi un precipizio, e crescere fra gli attori una tensione imprecisabile, come se la finzione fosse sempre sul punto di rompersi; l'insicurezza, l'imprevedibilità di Cecchi era tale da diventare assoluta dominatrice e da far convergere su di sé ogni attenzione; la sua azione di attore si trasformava, per la sua vulnerabilità, in un'acrobazia oscura, misteriosa, come uno che fronteggi e schivi i colpi di un nemico invisibile e sconosciuto. Il palcoscenico spadroneggiava su di lui agitandolo, sbalottandolo qua e là senza che si riuscisse a capire se si trattasse di una scelta tecnica (monsieur Jourdain!) o di uno stato di sofferenza e anche di tortura. La capacità di mantenere, sull'orlo della dissociazione, il controllo degli attori e la padronanza della scena, il gesto imperscrutabile di comando e il carisma del momento in cui la crisi di annientamento era più manifesta, erano uno spettacolo travolgente. Che attore era questo?

E diventano in questo contesto estremamente significative le parole con cui Garboli conclude il brano, aprendo uno squarcio verso il passato: «Si apriva uno spazio teatrale più antico del Novecento»¹².

Partecipando alla giornata di studi per Carmelo Bene a Perugia, nel gennaio del 1994¹³, Carlo Cecchi spiegava, a sua volta, come l'arte registica di Carmelo Bene consistesse, nella prima fase del suo lavoro, nel ribaltare e lacerare le tessiture sceniche costruite dai suoi attori. Quando Carmelo Bene compariva in scena, diceva Cecchi, faceva saltare la polifonia dello spettacolo, la distruggeva e la portava sull'orlo del nulla. In seguito, aggiungeva, Carmelo Bene realizzerà il sogno e la tentazione d'ogni regista: interpretare lui stesso tutte le parti.

La tecnica del controattore ci appare come una tavola coperta di schegge di vetro, come una rosa di schegge.

Eccetto per quel che riguarda la Duse.

La Duse è forse l'unico caso in cui a quest'arte sembra essersi

¹² Cesare Garboli, *Falbalas. Immagini del Novecento*, Milano, Garzanti, 1990.

¹³ *Giornate di incontri e di studi per Carmelo Bene*, a cura di «Linea d'ombra», Associazione Exotopia, Perugia, 14-15 gennaio 1994.

aggiunto un altro valore che potremmo chiamare provvisoriamente «continuità». Il modo di lavorare della Duse faceva nascere effettivamente un secondo spettacolo, non fatto di frammenti ma dotato di una parallela completezza. Come un canto armonico che si separi dalla nota di partenza. Ecco perché i primi registi la sentirono, paradossalmente, affine¹⁴.

La questione della continuità, la differenza tra energia delle schegge ed energia continua è essenziale per capire il salto che vi fu tra teatro d'attore e teatro di regia. Credo che sia più significativa di molti altri elementi a prima vista più appariscenti. Ma non si deve intendere continuità nel senso di coerenza univoca nell'interpretare un'opera (come poi, riduttivamente, spesso si tende a considerare), quanto piuttosto come presenza di un soggetto – il regista – che si pone di fronte all'arte dell'attore al posto del complesso degli spettatori.

A ben guardare – e sempre un po' sommariamente per definire qualche linea di fondo – nel passaggio tra teatro d'attore e teatro di regia hanno convissuto una rottura con tutta quella che era la tecnica profonda dell'attore-norma (e lo spettacolo polifonico che ne risultava) e un paradossale filo di continuità rispetto alla linea spezzata del controattore.

Non occorre sottolineare l'importanza del fatto che i padri fondatori della regia fossero attori. Attori per formazione, come Stanislavskij, Mejerchol'd, o Craig. Attori per vocazione, come Artaud. Persino un caso estremo come quello di Copeau mostra come anche il regista che giunge al teatro tramite il lavoro critico-letterario poi si sviluppi attraverso l'acquisizione dell'esperienza attorica.

Negli appunti su Mejerchol'd, Ejzenštejn, a leggere sotto le parole, sembra suggerire addirittura che il regista sia come un attore potenziato dall'insieme, non occhio che osserva da un punto di vista unico, come nel cinema, ma corpo che occupa uno spazio e un testo:

Il teatro non è fatto dal regista. Il regista fa il cinema. Il teatro è fatto in primo luogo dall'attore. Mejerchol'd è l'attore ideale. Per me è una spanna più in alto di tutti gli altri ... Più in alto di Chaplin che domina i cinque sestì del pianeta¹⁵.

¹⁴ Cfr. Jacques Copeau, *Souvenirs du Vieux Colombier*, Paris, Les Nouvelles Editions Latines, 1931: trad. it. *Ricordi del Vieux Colombier*, Milano, Il Saggiatore, 1962, p. 38; Marco De Marinis, *Il rapporto attore-personaggio nel teatro del Novecento (Duse, Stanislavskij, Pirandello)*, in «Quindi», novembre 1994.

¹⁵ S.M. Ejzenštejn, *Appunti su Mejerchol'd e sul suo teatro (1931)*, in Vsevolod Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico*, testi raccolti e presentati da Nicolaj Pesočinskij, a cura di Fausto Malcovati, Milano, Ubulibri, 1993, pp. 100-101.

Per molti padri fondatori della Regia vi è, come episodio fondamentale, la visione di un grande attore.

Spesso il rapporto (pensiamo a Stanislavskij e al modo in cui parlava di Salvini) diventa simile a quello che Guerrieri disegna tra la sua generazione e la visione del primo Visconti: il teatro appare come un gonfiore e un improvviso scompagnarsi della giusta norma:

È una bella storia, triste per me, ma bella: la storia della generazione senza maestri che prese coraggiosamente in pugno la bandiera delle riforme. Sentivamo l'ansia di insegnare agli altri, di riformare: senza sapere come. Era solo un sintomo di malessere e di decadenza questa banda di giovani che invece di studiare sapeva già tutto da ragazzini, ignorantissima, piena solo di citazioni, era un sintomo della lontananza dei vecchi dalla vita, del loro irrigidimento [...] Quando scoprimmo L. [Luchino Visconti] fu una esplosione. Era l'estroversione dopo l'introversione, era uno che naturalmente, lontano da noi, aveva fatto il contrario di noi, e le cose gli riuscivano con tale splendore e gonfiore (naturalmente ci parve gonfiore), fu come se un muto improvvisamente cominciasse ad urlare: così nei Parenti terribili l'apparizione di L.[...]¹⁶.

In un articolo del 1953 (cioè all'incirca dello stesso periodo dei più privati appunti che abbiamo appena letto) Guerrieri ha analizzato la messinscena viscontiana de *La locandiera* e, in una seconda parte, l'*Amleto* di Squarzina-Gassman. In questo articolo cerca qualche definizione generale per l'arte di Visconti e dice:

Visconti ha perseguito costantemente un'idea ben precisa di espressione teatrale [...] la creazione di una specie di «correlativo visivo» del testo come strumento di chiarificazione interpretativa e in generale di espressione è la sua scoperta più fertile [...] È un linguaggio teatrale che va esaminato non solo in rapporto ad una fedeltà alla lettera del testo, ma come rivelazione dei rapporti vitali che un'opera spesso nasconde. Può essere utile notare che un linguaggio simile era in possesso dei grandi attori italiani dell'Ottocento [prosegue descrivendo alcuni momenti del Salvini-Lear].

È proprio perché in Visconti «quasi mai l'azione copia o ripete il testo» ed invece «generalmente ha funzione di controcanto» che il regista sembra a Guerrieri essere la diretta conseguenza della tecnica del grande attore. Dice Guerrieri che in Visconti il correlativo visivo è usato

come un secondo grafico che accompagna la trama della parola e la svolge parallelamente, talvolta accompagnandola, talvolta scostandosene appunto per precisarla, metterla in rilievo.

¹⁶ Gerardo Guerrieri, *Pagine di teatro*, con una nota introduttiva di Stefano Geraci, in «Teatro e storia», 8 (1990), pp. 15-16.

Conclude la prima parte del suo saggio con un paradosso: «a questo metodo [del grande attore ottocentesco], è sorprendente dirlo, è più vicino oggi Luchino Visconti di Vittorio Gassman»¹⁷.

A leggere gli scritti dei primi registi sembra affiorare una doppia rete di parentele: una creata dal modo pudico, ma costante, in cui parlano dei reciproci incontri – talvolta, più raramente e con minore peso, del reciproco lavoro – intessendo incontri e lavori per pescare infine nella melma e nell'acqua un modo differente d'essere nel teatro. L'altra rete di parentele sono gli incontri con i grandi attori. In questo secondo caso sono incontri di scena: è con un'arte che hanno visto e sofferto con i loro occhi che i primi registi si incontrano. Un'arte che ha provocato una domanda: cosa fare per impadronirsi (come gruppo, come compagine d'arte) della stessa particolare forza che dà vita e memoria alla rosa di schegge dell'attore creatore?

Non per impadronirsi del loro vigore interpretativo, non della maturità tecnica ma proprio – sembrerebbe – di certe schegge di forza pura, fisica contro gli spettatori. Stanislavskij cronometra addirittura i tempi che Tommaso Salvini ed Eleonora Duse potevano durare restando immobili, al proscenio, in una stasi altrettanto saturata di guerra (contro il pubblico) quanto quella di una bomba non ancora esplosa. Stanislavskij conta i minuti: Salvini è capace di conservare quest'intensità violenta per sette minuti. La Duse per quattro¹⁸.

¹⁷ L'articolo di Guerrieri originariamente per «Lo spettatore italiano» (febbraio 1953) è ora in Gerardo Guerrieri, *Lo spettatore critico*, Roma, Valerio Levi Editore, 1987, con il titolo *Visconti e Gassman a confronto* (pp. 51-68), pp. 55-57 *passim*.

¹⁸ Kostantin Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, ed. it. a cura di Fausto Malcovati, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 18. Su Gordon Craig ed il modo in cui parla di Irving cfr. l'articolo di Janne Risum in questo stesso numero di «Teatro e storia». Cfr. anche Ferdinando Taviani, *Commento a «Il Performer»*, in «Teatro e storia», 5 (1988). Sul complesso rapporto tra registi e «tradizione» attorica precedente, o meglio: su certi dualismi della regia che si riflettono nel loro duplice rapporto col passato, cfr. Jacques Copeau, *È possibile un rinnovamento drammatico?*, in Fabrizio Cruciani-Clelia Falletti, *Civiltà teatrale nel XX secolo*; Jacques Copeau, *The Spirit in The Little Theatres*, in Id., *Il luogo del teatro*, a cura di Maria Ines Aliverti, Firenze, Usher, 1988; Charles Dullin, *Consigli ad un giovane allievo*, in Id., *La ricerca degli Dei. Pedagogia di attore e professione di teatro*, a cura di Daniele Seragnoli, Firenze, Usher, 1986; Lucien Arnaud, *Alla ricerca delle origini*, in Ch. Dullin, *La ricerca degli Dei*, cit.; Pavel Aleksandrovič Markov, *Il Primo Studio del Teatro d'arte di Mosca. Suleržickij, Vachtangov, Čechov*, in Id., *Il teatro possibile*, a cura di Fabio Mollica, Firenze, Usher, 1989; Evgenij B. Vachtangov, *Appunti sui maestri* (marzo 1921), in Id., *Il sistema e l'eccezione. Taccuini lettere diari*, a cura di Fausto Malcovati, Firenze, Usher, 1984; Nicolai Gorthcakov, *Vachtangov metteur en scène*, Mosca, Editions en langues étrangères, 1957.

Il teatro che ci attraversa la strada spesso illumina per noi il passato. Lavorando sulla «generazione invisibile» del teatro italiano degli anni Settanta, mi è capitato di imbartermi in un'osservazione d'una grande attrice contemporanea, Iben Nagel Rasmussen. Raccontava vent'anni fa, in occasione di uno stage di giovanissimi attori, la sua delusione quando si era accorta di come fossero esigue le forze dei singoli attori che avrebbe dovuto guidare e di quanto poca esperienza vi fosse da scambiare tra loro. E aveva notato poi come la situazione potesse essere trasformata: non più tentativo pedagogico breve ed elementare ma dimostrazione di come si possano serrare le fila d'un gruppo fino a raggiungere la costruzione di un corpo unico, che sommi – in realtà moltiplichi – le forze dei singoli, fino a far raggiungere al gruppo l'intensità matura di un forte attore solitario.

Qualcosa di simile, credo, deve aver determinato la svolta del teatro di regia: l'uso della compagnia non più come polifonia ma come corpo unico. Se per alcuni corpo unico volle certamente dire un unico meccanismo complesso e ben oliato, per altri il corpo unico cui aspiravano era simile a quello di Salvini: capace di stringere il cuore degli spettatori con la sua immobilità pugnace. Simile al corpo della Duse quando si presentava in scena nella parte di una giovane donna esibendo, con semplicità temeraria, la sua capigliatura di vecchia, la sua corona bianca, sostituendo la storia di Ellida con il nodo tra il terrore della morte per vecchiaia e l'eroticismo dei capelli indocili. I registi, i primi ed un intero filone di altri che seguono, lavorano anche loro sulla moltiplicazione e la dissociazione dei significati, sulla disunione, sulla presenza dell'attore in scena come una ferita aperta. Basti pensare al modo di lavorare di Mejerchol'd. E poi di Beck, di Kantor, di Grotowski e di Barba.

Il corpo unico, questo tipo di corpo unico, non si ottiene sommando le diverse abilità e le piccole forze dei singoli membri della compagnia, si ottiene per moltiplicazione. Possono essere visti come strumenti per questa moltiplicazione (per questa non-addizione) tutte le situazioni di lavoro chiuse in sé e di lunga durata. Le scuole, gli Studi, la lunga durata della compagnia, i «gruppi» teatrali. Le prove, soprattutto, le lunghe prove tipiche della regia, ed in particolare di certi registi. Il tempo delle prove anormalmente lunghe è quello in cui il regista lentamente si sostituisce – per gli attori – al pubblico, come avversario e collega.

Per individuare i necessari nessi bisogna ricordare il respiro simbiotico che nell'Ottocento poteva esserci tra attori e pubblico, il cuore che si allarga e si stringe in sintonia con l'allargarsi e lo stringersi della mano di Salvini.

Così come esistono due tronchi diversi e complementari dell'ar-

te dell'attore potremmo dire che esistono due diversi rami della regia novecentesca: c'è quello che costruisce lo spettacolo come una complessa macchina che mischia elementi umani e non umani. E poi c'è il ramo formato dai registi per cui ogni spettacolo è la costruzione di un corpo unico composto di regista e attore. È una sorta di «corpo secondo», ed ecco: il regista sta lì a guardare ma insieme è in piedi (fisicamente o per simbiosi), con gli altri. Anche per questo, per questo suo rivelare una struttura profonda di uno dei rami della regia novecentesca, la presenza in scena di Kantor aveva l'espressività di un geroglifico e molto più della forza di una magnifica cifra stilistica personale.

C'è un articolo di quasi vent'anni fa in cui Cesare Garboli vede il rapporto tra Eugenio Barba e i suoi attori come un esplodere della presenza fisica di Barba stesso (ma quante volte, in quegli anni, ai critici ancora inesperti delle convenzioni dell'Odin la presenza di Barba che guardava tra gli altri il proprio spettacolo era sembrata uno degli elementi dello spettacolo stesso):

C'è uno spettacolo della Biennale-teatro di Venezia che conservo nella memoria più di ogni altro. Il ricordo di questo spettacolo (è notte, e una diffusa luce artificiale rischiara a giorno il capannone degli ex cantieri navali della Giudecca) è anche un pensiero che stenta a prendere forma, un interrogativo che si abbatte, come un insetto stanco e deluso, sulla magica immagine che lo provoca. Quest'immagine è una persona, seduta su una sedia nella posizione di un atleta in riposo. Porta gli occhiali. È vestita da niente, a casaccio [...] È Eugenio Barba, seduto assieme a un cerchio o anello di spettatori. Al centro, gli attori dell'Odin [...] Ricchissimo di teatralità inconscia Barba la esprime prolungandola nel corpo dei suoi attori. Nelle loro improvvisazioni assiste allo spettacolo di se stesso, alle scene della propria tortura di uomo completo e insieme diviso in due, come il giorno e la notte. S'insedia al centro del teatro come al centro della pazzia, della propria e di quella altrui. Così la lascia esplodere e la controlla [...]»¹⁹.

La funzione del controattore, la funzione contronarrativa (o la forza contronarrativa) passa così dal grande attore all'insieme regista-attori.

La concretezza della continuità tra teatro ottocentesco e teatro novecentesco sta nella continuità di questa funzione.

La spinta a guardare altrove, fuori dai limiti del testo, l'ansia di andare al di là è sembrata caratterizzare la *Quest* novecentesca o altri momenti particolari di rivolta²⁰. Invece può trovare una sua ma-

terializzazione già nel modo di stare in scena del primattore del teatro ottocentesco in una funzione di contraddizione necessaria alla vitalità del sistema teatrale.

Ma la dialettica controattore attore-norma può coesistere in uno stesso spettacolo o può essere una successione di fasi, come un'inspirazione ed un'espiazione.

Nella storia degli studi è stato sempre giustamente messo in luce il carattere determinante di rottura del passaggio tra teatro d'attore e teatro di regia, tra un teatro basato sulla costruzione di fili singoli e teatro d'insieme. Ma il bello della storia del teatro è che permette di scoprire vuoti impensati laddove dovrebbero esserci pieni e fili di continuità laddove la ragione, e la logica, li rifiutano. Si tratta solo di vedere se si stanno cercando le fondamentali differenze di stile, di etica, di intelligenza. O se si sta indagando su certi impulsi di fondo. Se si sta indagando sul modo in cui ossa e pelle determinano la bellezza di un viso o sui ritmi di un sistema arterioso, con i suoi impulsi incontrollabili.

Anche nella realtà teatrale che ci circonda ritroviamo la stessa polarità. In questi ultimi anni sta sorgendo o rafforzandosi, all'interno dell'ambito del cosiddetto teatro di ricerca, un tipo di teatro che mette in scena i classici, che si costruisce un percorso complesso sulla questione dei testi e del repertorio, una raffinata polifonia vocale. Penso soprattutto ad esperienze come quella del Laboratorio Teatro Settimo, in parte a quella di Ravenna Teatri. Sono spettacoli, i loro, che possono gareggiare e vincere nei confronti del teatro cosiddetto «normale», o dei teatri stabili. Proprio per questo (sospetto) vengono spesso isolati in compartimenti a parte, rinchiusi nell'ambito della ricerca perché in realtà suggeriscono quale potrebbe essere una nuova norma. Ma l'aspetto per cui qui questo filone nuovo di teatro interessa è il fatto che esso non nasca come una correzione o un miglioramento o uno svecchiamento del teatro ufficiale. Nasce come esigenza di costruire ancora una volta una norma a petto del controattore. Nasce per costruire una seconda sponda, di cui evidentemente si sentiva la mancanza, rispetto a quella funzione di controattore assunta dal gruppo.

Praticamente tutti i grandi esempi del rinnovamento teatrale degli anni Sessanta (i teatri di Carmelo Bene, di Grotowski, di Kantor,

lato della possibile esistenza di una *Quest* attraverso il teatro in cui il Graal non è definito ma definisce i cavalieri che la compiono: cfr. Fabrizio Cruciani, *Teatro del Novecento. Registi pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo*, Firenze, Sansoni, 1985; F. Cruciani-C. Falletti, *Civiltà teatrale nel XX secolo*, cit. e Ferdinando Taviani, *Un'isola nella rinascenza vecchiaia*, in C. Meldolesi-F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, cit.

¹⁹ Cesare Garboli, *La buia magia di Eugenio Barba*, in «Il Mondo», 23 ottobre 1975.

²⁰ Riferendosi alla prima stagione della regia ed in generale a quei movimenti che hanno scosso il teatro dei primi decenni del '900, Fabrizio Cruciani ha par-

di Barba, di Leo De Berardinis e Perla Peragallo, l'Open Theatre e il Living) hanno rappresentato lo sviluppo della linea del controattore spinta ad uno stato quasi puro (e potremmo considerare invece i capolavori di Peter Brook come una episodica e miracolosa fioritura del filone in declino dell'attore-norma).

L'attrito tra le due sponde, infatti, tra controattore e attore-norma, non avviene necessariamente su uno stesso palcoscenico. Può crearsi tra spettacolo e spettacolo, oppure anche come attrito tra uno spettacolo e il contesto sociale e culturale, come attrito con le presumibili attese del pubblico.

Ma quando poi è sparita l'attesa differente, è sparito l'attrito, e tutto è diventato accettabile e accettato, sia pure all'interno di un ambiente, allora il bisogno di un'altra sponda può far rinascere la funzione dell'attore-norma sotto forma di spettacoli.

L'educazione di tanti giovani gruppi, la spinta che hanno vissuto verso la funzione controattore (assunta dal gruppo) allo stato quasi puro, può diventare impaccio di ricchezza, ali troppo vaste per le tavole del palcoscenico. Questa ricchezza ha in sé qualcosa di devastante. Ma rafforzare l'altro polo, quello dell'attore-norma, implica anch'esso un rischio, quello di una pura e semplice normalizzazione. Cosicché, visto che ogni indicazione a questo punto sarebbe tracotanza, viene in mente la frase che Stanislavskij aveva scritto ai giovani attori che con Vachtangov avevano creato *La principessa Turandot*, la frase che, diceva Stanislavskij, gli ripeteva sempre suo padre: «Impara ad esser ricco».