

Claudio Meldolesi

## L'ATTORE, LE SUE FONTI E I SUOI ORIZZONTI

Nell'ultimo decennio, in Italia, la storiografia dell'attore — intendendo dell'attore professionista dal Seicento in poi — ha ritrovato una sua centralità all'interno della storia del teatro. Penso alla politica culturale del Museo-Biblioteca dell'Attore di Genova, ai libri recenti di Molinari, a certe rivisitazioni di Ferrone e di Livio, alle aperture tematiche della Aliverti sull'iconografia settecentesca e di Savarese sui teatri orientali, alle acquisizioni di Taviani e della Schino poi confluite nella linea programmatica di «Teatro e Storia». Con lo scritto seguente vorrei chiarire come l'onda lunga di queste ricerche abbia determinato una frattura nello studio dell'attore nel nostro paese e come lo storico specialista si trovi oggi di fronte a scelte di orientamento che in passato non si ponevano o non sembravano così qualificanti.

Entriamo subito in argomento, per grandi linee. Col pretesto del carattere effimero degli spettacoli, si guardava all'attore come a un soggetto non studiabile di per sé, bensì in rapporto a ciò che permaneva al termine del suo lavoro: il testo e il pubblico. Di qui il dogma dell'attore-mediatore, riconsiderabile soltanto nell'ottica delle sue mediazioni. Gli studiosi che non si accontentavano di questa concezione erano pochissimi, li si poteva contare sulle dita di una mano. Ora, negli anni '80, l'idea dell'attore-mediatore non è affatto scomparsa — i pregiudizi maggioritari non scompaiono mai — ma ha perso di egemonia. Oggi è possibile porre come discriminante storiografica il fatto che nessun attore si sente un mediatore. Nessun attore si è mai considerato tale, nemmeno nel pieno del teatro di tradizione. Ernesto Rossi, di passaggio da Stoccolma, volle rappresentare *Amleto* con la più famosa attrice finlandese del tempo, incurante del fatto che gli interpreti non si capissero fra loro e che il pubblico non capisse gli interpreti, ovvero che le lingue del testo e degli spettatori fossero ininfluenti. Un attore-mediatore non avrebbe mai fatto così. Dunque, l'importante oggi è questo: che nonostante sopravviva l'idea dell'attore-mediatore, la storiografia

specifica ha messo all'ordine del giorno la scoperta di nuovi orizzonti, di altre esistenze teatrali.

L'attore — si legge nei manuali — dà voce e gesti all'opera dell'autore, ma questa funzione è una delle tante che può esercitare. Nella Commedia dell'Arte non c'è l'autore; nel Sei-Settecento c'è l'attore completo, di volta in volta commediante, poeta, musicista, saltatore, trasformista, burattinaio; l'attore ottocentesco, dal canto suo, recita il testo sovrapponendogli il suo mondo personale o il mondo della sua comunità. Come recitante, l'attore è l'artista delle tante funzioni, delle tante facce; al punto che interrogarsi su di lui, in generale, è come chiedersi chi è l'uomo. Per questo l'attore non è da considerare soltanto nel ruolo dell'interprete e del pubblico intrattenitore. Egli è anche colui che, con le sue abilità sceniche, con le sue stravaganze di comportamento, con il suo spirito mercantile, restando se stesso, riesce a riattivare nel presente la vita antica del teatro. Da questo punto di vista, che ci porta a guardare sia dentro che fuori scena e sia nella breve che nella lunga durata, l'attore chiede di essere considerato *un artista impegnato a mobilitare in senso spettacolare le risorse espressive del corpo e della mente nelle condizioni date*, cioè un artista attivo contemporaneamente a quattro livelli: il livello delle immagini esterne (degli spettacoli), il livello delle immagini intime (delle risorse), il livello delle tecniche (della mobilitazione) e il livello contestuale (delle condizioni date).

#### *Storiografia tradizionale e documenti degli attori*

Parlando polemicamente di storiografia tradizionale, non ci si riferirà agli studiosi-fondatori cui continua ad andare la nostra ammirazione, a Rasi e a Monval, a Mantzius e ad Apollonio, bensì al grigiore prodotto successivamente dal mescolarsi di tutti i colori della storiografia e al prevalere finale di uno sguardo portato dall'esterno e dall'alto, lo sguardo della recitazione di routine e della regia mediocre. Come in tutti i campi in cui si è guardato più agli orizzonti di comodo che al concreto terreno a disposizione — si pensi alla politologia — qui i difetti della tradizione, rinsaldandosi, hanno prevalso sui pregi.

In materia di fonti documentarie, la storiografia tradizionale

considera informatori reali solo i soggetti del rapporto spettacolare: gli attori — se colti idealmente nell'atto di recitare — e gli spettatori — ivi compresi anche gli storici. Gli spettatori sono presi in considerazione come portatori di 'verità': come autori di recensioni e descrizioni, saggi biografici, voci di almanacco e di dizionario e, eccezionalmente, per un numero ben selezionato di trattati e documenti iconografici. Gli attori, dal canto loro, sono presi in considerazione come portatori di dati tecnici e di costume, per cui generalmente i loro trattati sono distinti in utili e inutili: trattati utili sarebbero quelli che gettano 'un po' di luce' nell'andirivieni delle esperienze sceniche, come l'*Art du théâtre* di A.F. Riccoboni o *An Apology for Actors* di Heywood; inutili — ovvero da nominare soltanto — sarebbero invece quelli intaccati dall'impurità culturale degli attori, come *De la réformation du théâtre* di L. Riccoboni, opera non a caso assai stimolante nella nostra ottica.

A questo punto si potrebbe affermare che la storiografia tradizionale ha stabilito un rapporto superficiale con i documenti sugli attori; dicendo superficiale, però, si direbbe poco perché essa, di fatto, ha mutilato la vicenda attorica.

Per valutare l'entità e il senso della mutilazione basterà ripensare ai quattro livelli costitutivi del lavoro dell'attore. Se è vero quanto vedevamo prima, che la storiografia tradizionale ha accettato — come tali — solo le fonti del livello esterno o spettacolare e del livello tecnico, il suo atteggiamento risulterà sostanzialmente caratterizzato dall'aver ignorato il livello intimo e il livello di contesto. Mutilazione non è parola troppo forte: non ci troviamo in presenza di una scelta critica, come potrebbe essere quella di uno studioso di poesia che sceglie di interessarsi solo alla metrica; nel nostro caso la storiografia tradizionale ha sfigurato il suo oggetto, come lo sfigurerebbe chi teorizzasse che la metrica è la poesia.

I livelli tagliati via non risultano solo radicati in cospicui ambiti documentari, certo più ricchi di quello delle tecniche; il loro interesse deriva anche da una particolare reciprocità. Petrolini affermò che l'attrazione del pubblico dipende dalla dimensione più intima della recitazione, dai «sentimenti e punti di vista» personali dell'attore, che l'attore stesso «trucca» e «insinua». Come a dire che il livello intimo interagisce naturalmente col livello di contesto, ossia che all'origine dell'interesse per l'attore sta la confusione arte-vita.

Concetto estraneo, questo, alla storiografia tradizionale, che fa capire come nei vecchi libri non ci sia vero contatto con il livello contestuale, nonostante vi si riferiscano spesso aneddoti d'ambiente. Usando l'aneddotica come riserva di colore locale, la storiografia tradizionale sottintende che fuori dal lavoro scenico l'attore non vive che di mitizzazioni romanzesche. Laddove dagli studi non mutili emerge il contrario: che i documenti di contesto, se ben rapportati al livello intimo, tendono a costituire interrelazioni paragonabili a quelle dei sintomi con le pulsioni nei fenomeni psichici. Considerare l'attore senza i livelli intimo e di contesto è un po' come immaginare l'esistenza di un uomo senza vita inconscia.

Tutto ciò autorizza ad avanzare un'ipotesi per contrasto: è verosimile che l'abitudine a mutilare sia nata dall'interesse a inquadrare il mondo dell'attore in una cornice non sua.

I documenti del livello contestuale trasmettono concitati fatti di vita, spesso drammatici, spesso vissuti con ostinato distacco dalle norme. I documenti del livello intimo testimoniano che tanti attori possedevano una buona cultura, esercitata in forme non solo eccentriche. Ma per la storiografia tradizionale l'attore deve essere un istintivo; essa ha bisogno che il commediante abbia un fascino rozzamente avventuroso, per poterlo poi presentare in contraddizione col poeta. Non è forse vero che nei manuali teatrali e letterari gli attori non compaiono quasi mai per la loro bravura, bensì per il fatto di aver opposto resistenza a questa o a quella riforma etico-estetica del teatro? Evidentemente, se avesse dovuto farsi carico della vita intima e contestuale degli attori, la storiografia tradizionale si sarebbe trovata a non poter inquadrare tante cose e a non poter concludere tanti discorsi. (Come fare i conti con quella dannata miscela di disordine e cultura?)

Dall'insieme di tali storicizzazioni ad hoc si è configurata la strana «storia» dell'attore che tutti conosciamo: ignorante (mutila) in alcune sue parti, erudita nelle altre e incorniciata da valutazioni etico-artistiche estranee, riguardanti l'onestà o meno, la naturalezza o meno, la modernità interpretativa o meno, degli attori.

### *La memoria delle memorie*

La cornice delle valutazioni estranee serve ancor oggi allo storiografo frettoloso per mascherare il salto esistente fra l'identità e i documenti dell'attore studiato. È comodo e rassicurante presupporre che l'attore abbia il suo *prius* nella 'cultura', nel repertorio dei testi e nella società degli spettatori. Il vero punto d'appoggio della tradizione storiografica è questo *prius*, che oggi risulta rigoglioso anche di inquadramenti sociologici, di deduzioni dalle 'arti colte', di sinossi degli avvenimenti teatrali e politici contemporanei. Ma se davvero consideriamo l'attore un artista a sé stante, suo *prius* diventa l'arte degli attori che lo hanno preceduto, la cornice estranea perde senso, e il suo venir meno non può non far crollare la compattezza dei ritratti e delle storie attribuite ai recitanti.

Per lo storico dell'attore ne consegue un salto di dimensione, ché la sua materia prima è costituita di fatto, incontrovertibilmente, da detriti e frammenti: l'analisi deve accettare come costitutivo il dislivello fra identità e documenti. Il panorama, al confronto delle ben coltivate distese immaginate dai vecchi libri, appare disarmonico; la condizione, pauperistica. Tuttavia balza agli occhi che questo stato di fatto avvicina di molto lo storico dell'attore allo storico generale, abituato alla frammentarietà documentaria, alla disomogeneità delle fonti e al carattere effimero degli avvenimenti. In termini scientifici si tratta di un cambiamento in meglio; tanto più in quanto, dall'interno di questa nuova credibilità, sembra possibile riaccreditare la sua specificità: come memoria delle antiche memorie degli attori.

La memoria al centro: a dispetto di chi paventa ondate di soggettivismo, questa centralizzazione riallarga la base materiale del nostro sapere.

Dai nomi dei dizionari biografici ci siamo abituati a pensare che nell'Europa del professionismo teatrale siano esistiti circa duemila attori, più o meno quanti furono gli scrittori contemporanei di un certo spessore. Ma mentre i nomi degli scrittori risultano parte di una catalogazione più generale — la letteratura dei diversi paesi — studiabile anche nei termini collettivi dell'istituzione letteraria, il teatro degli attori non contempla nemmeno una parola atta a designare la sua identità collettiva: sotto i duemila attori di cui è rima-

sto il nome si presuppone il nulla o un traffico di infami commerci. Così fa pensare la cornice della storiografia tradizionale. Ora l'assunzione della memoria alla base dell'analisi può rimettere le cose coi piedi per terra: in un quadro di memoria delle memorie si è portati spontaneamente a pensare che i duemila nomi fossero parte di un più grande insieme.

La categoria di memoria pone da subito il problema di come si seleziona la memoria. Come si sono selezionati quei duemila nomi dal popolo degli attori? E, dai duemila, come si sono selezionati i cinquanta che nelle «storie dell'attore» riempiono tutto lo spazio? Basta interrogarsi così, che già ci si trova avviati a studiare la realtà collettiva dell'attore: problema senza nome istituzionale epperò essenziale per nominare gli altri problemi. Difatti, questo tipo di approccio ovviamente non chiede che si allarghi il parco dei nomi degni di menzione; piuttosto chiede l'analogo in termini critici, e cioè che il ragionare storico rompa la catena delle spiegazioni deduttive che sono state date fingendo che gli attori del passato fossero cinquanta. In questo senso esso riconsidera i frammenti documentari esistenti: come memorie in contrasto con la selezione storiografica, incerte del futuro, da leggere pensando a una realtà collettiva.

Lo storico ha di fronte a sé più vuoti che pieni documentari, ma è un esperto delle dinamiche del ricordare; pertanto, studiando i pieni, può anche occuparsi dei vuoti: può cercare il generale nel particolare, distinguere fra mancanze e mancanze — ci sono mancanze tipiche nello studio dell'attore che, come tali, possono essere analizzate e valorizzate — avanzare ipotesi interpretative secondo logiche di probabilità. Ad esempio, egli sa poco del Grande Attore, ma quel poco è in netto contrasto con l'immagine, fissata dalla storiografia tradizionale, di un artista istintivo, prevaricatore e vocante: a lui risulta che quell'artista studiava minuziosamente le pose e i movimenti coreografici dei suoi spettacoli. Che fare? Lo storico può non limitarsi a dire quello che sa per certo, può ipotizzare che il Grande Attore fosse un creatore essenzialmente visivo e, se questa probabilità stesa sui vuoti documentari farà sì che i pieni prendano a trasmettere ulteriori segnali, allora potrà rilanciare la sua ipotesi: ricorrendo a più liberi confronti documentari, guardando alle arti visive o alla letteratura visionaria o alla fenomenologia del romanticismo positivo. Poi, perché questo impulso non

degeneri, dovrà naturalmente operare una verifica di tipo teorico: la consequenzialità teorica, se rigorosamente intesa, non ha minor valore probante dei documenti; nel nostro caso, potrà concludere confrontando le dinamiche espressive del Grande Attore con quelle della spettacolarità pre-cinematografica, assunta come modello teorico per eccellenza.

Abbiamo così abbozzato un esempio metodologico di memoria delle memorie. In questa luce proviamo a riconsiderare i quattro livelli dell'attore, per prospettare qualche linea di superamento della storiografia tradizionale. Non senza ricordare che alcune di queste linee sono già state messe in pratica con successo nello studio della Commedia dell'Arte che, negli ultimi anni, è diventata l'area più avanzata della ricerca sull'attore.

*a-b)* — Nei due livelli praticati dalla storiografia tradizionale, che per senso comune dovrebbero fornire maggiori informazioni, si registra una certa opacità memorialistica. Per il livello delle immagini esterne, cioè dei rendiconti degli spettacoli, non c'è bisogno di commento. Taviani ha dimostrato in modo definitivo che questo tipo di documentazione tende a riferire non tanto degli eventi scenici, quanto dell'ideologia e dei gusti dello spettatore cui dobbiamo il ricordo: critico, cronista, cerimoniere o illustratore che sia. Lo storico dell'attore sa per esperienza che le recensioni raramente possono funzionare da prima fonte, da fulcro testimoniale per il suo lavoro. Molto meglio esse si prestano come documentazione comparativa: occorre avere altri tipi di fonti per avviare delle ricerche non superficiali. Un commento, pur breve, richiede invece il livello delle tecniche, forse il livello più buio del nostro sapere sull'attore, come mostra il fatto stesso che il teatro di prosa non possiede un vocabolario tecnico, a differenza della lirica e della danza, sue arti sorelle.

Quando si incontrano informazioni tecniche nei trattati degli e sugli attori, bisogna farsi diffidenti: quasi mai si ha a che fare con informazioni di tipo artigiano e produttivo, bensì con precetti camuffati. (Non a caso, come vedevamo, in questa letteratura si confondono le osservazioni tecniche e di costume). Oppure si ha a che fare con tecniche d'eccezione, dato che le tecniche abituali degli attori sembrarono ai trattatisti non degne di nota. Si rifletta: nei periodi di maggior perizia tecnica degli attori furono scritti trattati tecnicamente poco dettagliati; il secondo Seicento non ci ha lasciato

qualcosa di paragonabile ai dettagliatissimi *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* di Leone de' Sommi, semplicemente perché i comici di allora si impegnarono soprattutto a inventarle, le tecniche: fecero così un po' tutti, da Molière a Baron in giù. Perciò lo storico dell'attore dovrà preoccuparsi di rivalorizzare questo livello documentario, debole quanto indispensabile al suo lavoro, allargandone l'area di pertinenza. Occorre che per tecnica si cominci a intendere qualcosa di più delle regole per ben rappresentare. Tecnica come nocciolo della *presenza* dell'attore, suo elemento di forza e di armonia; tecnica come dialettica particolare, nell'attore, di ciò che è materia e di ciò che è energia. Elevandosi, il problema si farà aggredibile in termini di memoria delle memorie.

c) — Passiamo al livello delle immagini intime. Chi frequenta gli attori sa che ciascuno di essi, specie se bravo, esercita le tecniche con un'impronta *tutta sua*, coinvolgente tratti personali, di carattere, di comportamento individuale. Per questo la conoscenza dell'attore come persona fa sentire l'osservatore più partecipe del suo risultato artistico. La ragione potrebbe essere la stessa che scoprirono i biologi del secolo scorso indagando sui principi dell'ereditarietà: i fattori trasmessi al nuovo organismo conservano la loro precedente individualità. Così sembrano conservarla i fattori trasmessi dall'interprete al personaggio.

Dunque, cercare nell'opera dell'attore la persona dell'attore non ha niente a che vedere con il biografismo dei manuali di letteratura; al contrario, è la porta più diretta per entrare in contatto con un'arte di per sé misteriosa. Dell'opera prodotta e consumata in scena, sera per sera, la cosa più concreta che rimane è il corpo dell'attore; e il corpo è la persona dell'attore. Conoscendo la persona, si può dire di conoscere una dimensione dell'opera, e dai frastagliamenti di questa dimensione si può trarre qualche indicazione sui frastagliamenti di ciò che nell'opera non è personale. Lettere, diari e scritti vari sono perciò luoghi di disvelamento per gli attori teatrali, più di quanto possano esserlo per altri tipi di artisti. Il resto, sebbene sia lì, a portata di mano, è inconoscibile: potremmo conoscerlo solo se avessimo l'abilità di vedere al buio.

Le pubblicazioni critiche interessate al livello intimo degli attori hanno anch'esse una loro gravidanza testimoniale in rapporto all'arte recitativa. L'hanno perfino i dizionari biografici e le raccolte

di documenti. Libri come quelli del Campardon sulle *Comédies* parigine coprono stranamente lo spazio che negli studi letterari è occupato dalle antologie. Come meravigliarsi che somiglino ad antologie letterarie, dato che vi si parla del corpo degli attori e che gli attori sono artisti del corpo? Il livello intimo conferisce una base di 'naturalità' alla memoria delle memorie, aiutando quest'ultima a distanziarsi dalle convenzioni esteriori, di pubblico dominio, della storia del teatro.

d) — La problematica del livello di contesto era presente alla storiografia studiosa a cavallo fra Otto e Novecento ma, mancandone un pieno riconoscimento culturale, venne poi inflazionata da generici discorsi sul potere. Di recente si è cominciato a riprenderne il filo, studiando gli incassi, le paghe, le abitudini di mestiere, i rapporti gerarchici, la vita quotidiana, le ingerenze statali nella pratica dei comici; e in qualche caso si è affermata la necessità di analizzare questa documentazione cosale come una rete di riferimenti e di influenze: il livello del contesto non può esaurirsi in un sistema di dati senza spiegazione.

Alla base di questo livello, inteso in senso materiale, sta il fatto che l'attore professionista non è mai stato un artista puro e si è sempre trovato a lavorare a fianco di qualcun altro: come attore-mercante, a fianco di venditori di altre mercanzie (speciali, imprenditori di fiera) o di organizzatori e mediatori (agenti, cortigiani, amministratori); come membro di una compagnia, a fianco di altri artisti, di scrittori e direttori; come nomade, a fianco di avventurieri, zingari, poliziotti, albergatori.

Gli aneddoti, ovvero i racconti e i detti proverbiali degli attori incentrati su casistiche comportamentali e di co-esistenza, costituiscono la spina dorsale di questo composito livello documentario. La maggioranza degli aneddoti è spuria, perché ha per soggetto la reazione del pubblico a una circostanza o a un avvenimento di scena, e non l'esperienza diretta dei comici. Il non autentico lo si riconosce subito dal tono. Niente di peggio del tono da foyer fatto proprio da un attore a cena: in questa aneddotica di riporto l'atteggiamento pettegolo e il bisogno di corrispondere ai luoghi comuni della vita teatrale ottundono il ragionare comico che, di per sé, sarebbe invece folgorante e ambiguo. Basta però eliminare gli aneddoti del pubblico e l'aneddotica di riporto, perché questo coacervo documentario

ritrovi la sua peculiare fisionomia. Cos'è che assomiglia di più ai *fatti* nella dimensione dell'effimero attorico? Anche in certi aneddoti sciocchi e romanzeschi, al fondo, si trova un riscontro fattuale e collettivo. Diceva Paola Borboni, al termine di un racconto di vita: «Il rancore è la faccia inservibile dell'odio». Questo detto, che potrebbe sembrar rimasticato, non risulta più tale se lo si pensa in rapporto alla vita di compagnia; esso ci segnala che l'odio fece parte della normalità delle compagnie tradizionali e poté tradursi in stimoli positivi di competitività e di passione, mentre il rancore, con i suoi irrigidimenti, fu solo portatore di disastri per le comunità comiche.

Il vissuto degli attori continua a emettere impulsi illuminanti, cogliendo di sorpresa la nostra capacità di memoria. Ne abbiamo già accennato parlando del rapporto del livello di contesto con il livello intimo, generatore di una dialettica simile a quella dei sintomi e delle pulsioni. E ora possiamo aggiungere che gli aneddoti sono in quanto spingono a cercare il loro significato nel profondo, in qualcosa di più profondo del senso contestuale. Stefano Geraci ha osservato che l'aneddoto pulsa, comprimendosi sulla «povertà» di un fatto quotidiano per poi espandersi filosoficamente.

### *La memoria del corpo*

I quattro livelli dell'attore rivelano il cattivo uso che è stato fatto delle fonti specifiche. In questa ottica si vede subito che alcuni affluenti documentari sono stati testardamente ignorati: conosciamo la memorialistica e la corrispondenza degli attori in una percentuale irrisoria; e che altri affluenti sono stati appena sfiorati: specie quelli in comune col romanzo, col melodramma, con l'arte visiva. E quando si conosce così poco, evidentemente si conosce male. Si conosce male nei paesi stessi in cui è stato più vagliato il patrimonio documentario dei teatri, come in Inghilterra e negli Stati Uniti. Infatti, in termini di analisi critica, è subito evidente anche il limite della deviazione pragmatica, quella degli storici convinti di poter risolvere tutti i problemi con vagli documentari più severi e con l'istituzione di neopositivistiche banche dati. Si pensi al tema delle falsificazioni. Alcuni studiosi si sono impegnati a censurare le falsi-

ficcazioni nelle autoimmagini memorialistiche degli attori, come se queste non contenessero delle indicazioni preziose: laddove la storia degli attori è in prima istanza storia di immagini artificiali, per cui è indispensabile sapere come i comici del passato hanno inteso lasciare memoria ideale di sé secolo per secolo, forzando la realtà. Edmund Kean era uno straordinario attore quasi normale ma, volendo passare per sregolato come il pubblico gli chiedeva, sposò questa immagine artificiale che lo portò a morte prematura. Fu una falsificazione?

Dunque, se lo storico dell'attore dovrà passare più tempo negli archivi ed essere metodologicamente più agguerrito, sarà bene però che anzitutto pratici un'altra virtù, il rispetto: la storiografia non ha quasi mai avuto un atteggiamento rispettoso per la specie degli attori, con quella loro strana cultura apparentemente subalterna ai luoghi comuni diffusi di epoca in epoca, in realtà (nel caso degli attori artisti) assai poco datata, sempre pronta a reagire alle risollecitatezioni degli studiosi.

Oltre a questo, e senza perdere di vista il valore problematico e di collegamento dei quattro livelli, lo storico specialista potrà rifarsi alla memoria del corpo dell'attore, essenziale strumento integrativo della documentazione scritta.

È un po' lo stesso principio per cui gli storici del metodo globale hanno affermato che la storia nasce dal presente. Non a caso, non c'è miglior correttivo antiburocratico, per lo storico dell'attore, del coltivare un interesse sperimentale nei confronti degli attori viventi, di quelli che più lo attraggono.

Anche se il discorso richiederebbe una più articolata spiegazione, ci limiteremo a ricordare, a scopo propedeutico, che la cultura dell'attore è anzitutto cultura di accumulazione. Il nuovo attore si forma imitando il vecchio, per poi offrirsi all'imitazione dei successori, e ad ogni passaggio, insieme alle varianti dell'arte personale, si accumulano delle eredità nei corpi dei recitanti. È l'elemento culturale della condizione dell'attore come specie, in perenne contrasto con la logica dell'effimero attorico. Giungendo fino a noi, dunque, questa memoria del corpo dell'attore si offre alla sensibilità dello storico, educandola a ri-pensare. Così il corpo di Eduardo ha fatto ripensare all'arte seicentesca di Scaramouche.

Ripensamenti di questo tipo, oltre che dal presente al passato,

possono andare da un certo passato ad un altro passato, evidenziando sintomatici scarti nelle continuità teatrali: da generazione a generazione, da genere a genere, da fase a fase di uno stesso attore. Senza memoria del corpo, non potremmo renderci conto di certe straordinarie mutazioni all'interno di un mestiere sostanzialmente unitario, e viceversa: di certe assimilazioni all'interno di mestieri diversi. Ai primi dell'Ottocento Joseph Grimaldi inventò la maschera del clown inglese partendo dal suo vecchio mestiere di saltatore. Trent'anni dopo Frédérick Lemaître, attore 'tipicamente francese', ridiede magicamente vita con il suo corpo all'arte del defunto Edmund Kean, attraverso il personaggio appositamente scritto da Dumas padre. Questi due esempi dimostrano che il corpo dell'attore possiede virtualità espressive superiori a quelle messe in mostra negli spettacoli, e che la memoria è più ricca della coscienza: senza saperlo appieno, Grimaldi doveva avere dentro di sé l'ombra di un super-Arlecchino; e Lemaître, gli automatismi di un Grande Attore in generale. D'altro canto certi attori odierni, poco consapevoli delle loro vere qualità, mettono in grado di capire un altro fenomeno della memoria del corpo: la sua capacità di comunicare in forme latenti e inopinate.

In definitiva, la memoria del corpo ha il pregio di mostrare, secondo varie angolazioni, che la vita del teatro non è lineare, che la linearità appartiene allo sguardo dello storico e non all'orientamento imprevedibile dei fatti, e che però, in questa imprevedibilità, è possibile trovare delle logiche. Passaggio fondamentale per arrivare a dire che la memoria della recitazione è misteriosa, ma non insondabile, e che perciò dell'attore si può fare storia, sebbene in forme metonimiche e con ampie zone oscure.

La memoria del corpo è tanta parte del fascino del teatro in generale. Quando Descartes si definì «sostanza pesante», rinnegò il corpo come macchina forse illusoria e certo «opaca alla mente». La storia dell'attore, da questo punto di vista, è storia di una contrapposizione nella pratica, storia di un'altra possibilità di essere. Alito indispensabile perché la memoria scritta riprenda i suoi sensi.

### *Sensibilità collettiva e qualità artistica*

Perché Antonio Morrocchesi, l'attore alfieriano, l'autore delle *Lezioni di declamazione*, scrisse anche delle commedie lacrimevoli? Nella storiografia tradizionale questa contraddizione trova una risposta facile: il pubblico voleva quel tipo di commedie e l'attore, per favorire l'avvento della sua riforma, ritenne di dovergli dare un segno di rispetto; Morrocchesi, cioè, avrebbe agito un po' a freddo mirando al cuore. La memoria delle memorie però ci avverte che erano e sono in molti gli attori abituati a comunicare con due linguaggi. Prima di Morrocchesi, tutti gli attori esercitavano due linee rappresentative intercambiabili: la linea dell'imitazione di fatti sociali o personali e la linea dell'interpretazione artistica. Nel nostro teatro, invece, i due linguaggi sono soprattutto praticati per diversificare l'offerta di spettacoli. Si pensi al Dario Fo di *Mistero buffo* e delle farse. Dunque, anche in Morrocchesi l'uso dei due linguaggi fu un fatto di attrezzatura mentale tipicamente attorica.

Questa divergenza dalla storiografia tradizionale, a proposito dei due linguaggi, rimanda ancora una volta alla questione del *prius*. Si legge nei vecchi libri che, tale essendo la società, tale doveva essere il teatro e tale, naturalmente, doveva essere anche Morrocchesi, l'alfieriano. Ma una società così univocamente integratrice non è mai esistita. Inoltre l'attore, come essere sociale, era tenuto anzitutto a sorprendere dall'esterno la sensibilità collettiva. La storia del teatro è lì a dimostrare che le comunità degli attori — le compagnie della microsocietà teatrale — hanno sempre cercato di 'affrancarsi' socialmente per poter stabilire un rapporto sorprendente con le società civili, rapporto in parte esemplificabile con l'uso dei due linguaggi. (Si guardi, d'altra parte, alla varia patologia delle trasgressioni teatrali o al fenomeno, oggi più comune, dell'ecclettismo ideologico degli attori).

La personalità di un attore artista non è deducibile. Per affascinare il pubblico, gli attori tendono a valorizzare le simultaneità, gli accavallamenti, le compresenze di sensibilità. Essi interagiscono col movimento delle sensibilità collettive, e non con i ruoli e con le visioni sociali rigide.

Ci sarebbe poi da dire dell'ombra corrispondente a questa luce, della capacità attorica di strumentalizzare i luoghi comuni sociali. A

questo punto del discorso, però, converrà insistere sul rapporto attori-sensibilità collettive per poter affrontare, senza soluzione di continuità, il problema della qualità artistica. Infatti, il concetto principale di questo ultimo ragionamento è il seguente: per l'attore la dimensione artistica non si colloca su un piano diverso da quello del rapporto con la sensibilità collettiva. Che è quanto dire: rapporto con la sensibilità collettiva, mestiere e qualità artistica nell'attore formano una triade; per cui a teatro, a differenza che in altre arti, può determinarsi un'osmosi tecnica fra attivizzazione sociale e qualità formale, come ha osservato Barthes a proposito della regia di Brecht.

La storiografia tradizionale postula che il mestiere, inquinato da vecchi convenzionalismi, fa degenerare la qualità dell'attore e che questi, di conseguenza, non può creare se non andando contro il mestiere, grazie all'aiuto dell'autore e del regista. Nemmeno un buon interprete avrebbe però diritto al riconoscimento di 'artista', perché la sua creatività non potrebbe andare oltre la produzione di analogie condizionate: cioè oltre l'interpretazione, pur ricca di effetti e dettagli, di un personaggio letterario. In questa ottica, la qualità artistica si determinerebbe solo come eccezione, con l'avvento di personalità superatrici della norma, prima fra tutte la Duse, col suo mito indispensabile agli storiografi.

La posizione qui espressa ricorre invece a una nozione semplice di arte o, meglio, di disposizione all'arte. In ambiente letterario, è stato notato che la re-citazione e il fare poesia hanno una matrice comune nel produrre mondi finti attraverso un «gioco normato». Questo punto di vista ci è utile per sgombrare il terreno dalla metafisica dell'attore-non-artista in quanto interprete: la poesia dell'attore nasce come la poesia dello scrittore, solo che poi la diversità delle norme la diversifica. Ma come dar conto dell'eventualità artistica della recitazione, dal momento che le norme del gioco dell'attore sono essenzialmente di mestiere?

Intanto, la somiglianza con la poesia avvalorava un elemento presentissimo nella pratica degli attori: che esistono forme diverse di esercizio del mestiere e che, pertanto, anche la qualità poetica può essere pensata al plurale, a partire dalle grandi differenze della recitazione tragica e di quella comica, così come dalle differenze personali fra i singoli attori artisti. Inoltre, il gioco recitativo possiede un

elemento utile all'analisi formale nell'essere composto di momenti relativamente autonomi, che possono andare dalla brevità di un lazzo alla lunghezza di un'azione. Dunque, si potrà dar conto dell'arte di un attore riferendosi a conclusi momenti espressivi.

Il momento è anche recepito come elemento qualitativo dalla sensibilità collettiva del pubblico, chiamato a collaborare alla sua realizzazione. L'attore, di fatto, non può del tutto dominare i dettagli, i segni che porta nella memoria e che re-cita; a differenza degli altri artisti, egli non comunica un risultato, bensì la sensazione fisica corrispondente a un risultato espressivo preordinato. L'attore, quindi, è parzialmente cieco se non ha con sé degli spettatori sensibili che gli rimandano l'energia ricevuta. Avendoli, invece, egli vede e può trasformare il momento in un frammento di spettacolo intensamente vissuto. Il frammento, e non lo spettacolo nel suo insieme, è il luogo della qualità artistica della recitazione. Totò usava recitare per frammenti in contrasto con lo spettacolo di appartenenza.

Detto questo, bisogna però tornare a ribadire che né il momento ben premeditato né il frammento intensamente vissuto costituiscono la base della recitazione. Ogni giorno il buon attore ricomincia, facendo i conti con le forme del mestiere e con le sensibilità collettive; da quattro secoli egli sa che il suo primo problema, ogni giorno, è di spiazzare la normalità banale per preservare la sua capacità di sorprendere. L'attore resta anzitutto un uomo simile agli altri uomini.

\* \* \*

Forse la pars destruens di questo scritto avrebbe potuto svolgersi più rapidamente: segnalando che la storiografia dell'attore si è formata senza rimettere in discussione la sua origine positivista; che l'avvento della regia, determinando una interruzione di interesse specifico, ha riavallato le vecchie idee con un segno di modernità; e che pertanto si impone una revisione.

Viene da domandarsi, però, se revisione sia parola sufficiente. Oggi gli storici dell'attore sono divisi fra coloro che operano per un adeguamento critico della storiografia tradizionale e coloro che pensano che la storia dell'attore sia ancora in via di fondazione. Gli uni e gli altri si riconoscono debitori della vecchia erudizione, ma

con atteggiamento divergente: i primi ritengono i libri della tradizione superati, i secondi li ritengono sbagliati.

Chi parla di limiti positivisti intende dire che finora tanti documenti sono stati usati ingenuamente, che bisogna tornarvi sopra e allargarne i riferimenti di lettura. Agli altri queste osservazioni sembrano di respiro corto: chi ritiene la storia dell'attore non ancora pienamente fondata è portato a guardare in altro senso, a cercare un impatto vivo di questa storia con la storia e la cultura in generale.