

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 41, 2024

«RIFRAZIONI» – RECENSIONI

CLAUDIO VICENTINI, *Storia della recitazione teatrale. Dal mondo antico alla scena digitale*, Marsilio, Venezia 2023, pp. 816.

C'è un luogo comune che torna insistentemente quando si parla di recitazione: che è un'arte che non lascia tracce sensibili, se non nella memoria e che, quindi, se ne può parlare solo per via indiretta, ricostruendo il contesto di riferimento, i dati materiali e produttivi ma non quelli più propriamente e peculiarmente estetici. La *Storia della recitazione teatrale. Dal mondo antico alla scena digitale* di Claudio Vicentini (Marsilio) si confronta con tale luogo comune e lo sfata. L'impermanenza, sostiene Vicentini nella introduzione metodologica che fornisce una chiave di lettura imprescindibile non solo per il volume ma, più in generale, per lo studio della recitazione, non è qualcosa che inibisce un approccio di natura estetica e analitica alla recitazione ma lo dispone secondo parametri specifici che vanno frequentati e sperimentati per dare della recitazione stessa, e per come essa si dispone nei secoli, un ritratto

ricostruttivo il più possibile attendibile, per quanto inevitabilmente ipotetico. D'altronde, spiega Vicentini, non si tratta di un problema che riguardi solo lo storico del teatro ma, in primo luogo, lo storico puro, quando questi si confronta con gli avvenimenti del passato. Di essi, come succede per la recitazione, non esiste l'oggetto ma solo la sua documentazione ed è su quella che lo storico lavora. Il paragone è convincente e consente, vorrei dire obbliga, lo storico del teatro a disporsi nei confronti della recitazione e della sua storia da una particolare prospettiva d'analisi.

Il primo, importante segno distintivo di questa *Storia della recitazione teatrale* è, dunque, fornire al lettore una ricostruzione la più ampia e dettagliata possibile di come si recitasse in una certa epoca o come recitasse un singolo attore. Tale impresa è possibile solo grazie all'incrocio di fonti e materiali documentari diversi, che vanno dalle testimonianze scritte dei contemporanei, ai critici teatrali (quando di tali figure si può cominciare a parlare), ai repertori iconografici. Più a monte ancora contano i

contesti culturali. È quanto accade, ad esempio, quando si parla della recitazione in ambito rinascimentale. Se ne possono recuperare i tratti distintivi solo se si tiene da conto il rapporto stretto che legava allora recitazione e oratoria, fa notare Vicentini. La povertà, o addirittura la mancanza di fonti dirette, riguardo al modo in cui vengono recitate le prime commedie del Cinquecento si compensa con le informazioni, viceversa assai più precise, che si hanno rispetto alla declamazione e all'*actio* oratoria. A questo modello, aggiunge Vicentini, se ne associava un secondo, il corretto comportamento che doveva adottare il perfetto cortigiano in pubblico secondo quanto ne scrive Baldassarre Castiglione, prestando particolare attenzione alla grazia e alla sprezzatura, «una disinvoltura che rendeva semplice e naturale tutto ciò che faceva e diceva». Questo insieme di fattori, apparentemente non diretti espressamente alla recitazione, ne costituiscono, viceversa la grammatica sulla base della quale si configurano le indicazioni fornite da Giraldo Cinzio, Angelo Ingegneri e Leone de' Sommi. Teoria della recitazione (per quanto solo abbozzata a quell'altezza cronologica) da un lato e memoria culturale dall'altro servono a Vicentini per visualizzare la recitazione cinquecentesca anche in assenza di un riferimento documentario diretto ed esplicito.

Quando tale riferimento c'è, il lavoro di ricostruzione della recitazione

diventa incredibilmente preciso e prezioso. In questo caso Vicentini, anziché ragionare per modelli, come fa per il teatro cinquecentesco, entra nello specifico delle peculiarità individuali. Prendiamo come esempio il paragrafo dedicato a Benoît-Contant Coquelin, uno degli attori caratterizzanti, assieme a Sarah Bernhardt, la scena francese della seconda metà dell'Ottocento. La prima cosa che colpisce, ed è d'altronde la prassi nella trattazione di Vicentini, è la ricostruzione dettagliata delle diverse fasi della carriera dell'attore, un contributo rilevante allo studio della cultura materiale della recitazione che, nelle pagine di questa *Storia della recitazione teatrale*, è premessa, però, e non fine del discorso. L'obiettivo, infatti, è un altro, far capire, forse addirittura meglio far vedere, in cosa consistesse la recitazione di Coquelin. Vicentini indica tre piani espressivi diversi su cui impostare il discorso. Il primo è la dizione che, nel teatro dell'epoca, è centrale perché la trasmissione del testo era considerata la qualità distintiva della recitazione. Sulla base delle tracce documentarie che delle interpretazioni di Coquelin sono rimaste e i giudizi dei suoi contemporanei, Vicentini parla di una dizione perfetta, in grado di rendere il più trasparente possibile la veicolazione del testo. Ma non si limita a questo, che gli sembra un livello di lettura ancora troppo generico, ed entra, quindi, nel dettaglio specificando quanto Coquelin potesse «precipitare

le parole, trattenerle, arrestarle in prosa e in versi» accompagnando questo lavoro sul ritmo con uno, altrettanto importante, sul timbro della voce.

Messa in chiaro la dimensione vocale della recitazione, Vicentini passa a quella fisica. Il primo elemento a essere trattato è la gestualità e parla, al proposito, della «precisione dei gesti, dei tempi, delle espressioni, che unita a una sperimentata mimica facciale gli permetteva di rendere a comando ogni stato d'animo». Anche in questo caso la puntualità del lessico e la disposizione dell'argomentazione riescono a fornire un materiale sufficiente per rendere plastica la ricostruzione della recitazione. Se si incrocia, infatti, quanto detto sulla dizione e quanto sul gesto emergono due fattori distinti e intrecciati tra loro: l'esattezza e la chiarezza dell'enunciazione attorica da un lato e, dall'altro, la varietà ritmica, una varietà controllata e gestita secondo un preciso rigore formale. Questo dato consente a Vicentini di giungere ad affrontare il lavoro di Coquelin sulla partitura della recitazione che, affinata durante la fase di preparazione della parte, giungeva a una sua configurazione definitiva, riproposta sempre identica nelle repliche dello spettacolo. Questo fa di Coquelin «il massimo esponente della recitazione distaccata», giudizio che giunge come risultato di una disanima analitica e non come premessa a priori. A questo punto, e solo a questo

punto perché gli aneddoti, nello studio della recitazione, per quanto a volte utili, sono anche sdruccioli, Vicentini ricorda l'aneddoto che vorrebbe che Coquelin si assopisse tra una scena e l'altra risvegliandosi sempre pronto a rientrare in parte.

Il caso di Coquelin rivela la capacità di cogliere i tratti distintivi di una recitazione, facendo un uso sapiente dei termini, degli aggettivi, delle immagini fornite dai documenti che vengono tradotti in segni enunciativi, consentendo di costruire un discorso anche lì dove la fonte è frammentaria o solo allusiva. Un simile impianto metodologico può essere ricondotto all'ecfrasi, alla capacità, cioè, attraverso le parole di rendere concretamente visibile un'immagine. Si tratta, però, di un'ecfrasi particolare. Se nella descrizione dello scudo di Achille fatta nell'*Iliade* (un classico esempio di ecfrasi), si ha presente un oggetto immaginario ma, nella sua irrintracciabilità materiale, pur sempre definito, formalmente stabile, nel caso della recitazione siamo di fronte a un oggetto sfuggente perché impegna il tempo oltre che lo spazio. Allora si potrebbe parlare, a ragione credo, per la metodologia messa in opera in questa *Storia della recitazione teatrale*, di un'ecfrasi dell'immateriale o di un'ecfrasi dell'impermanenza in quanto la parola dello storico ferma ciò che non può essere fermato e così riesce a rendere comprensibile lo stile o il modo di

una particolare recitazione, di un particolare attore.

Questo è il primo segnale metodologico forte che emerge da questo libro: la recitazione analizzabile come oggetto estetico e come forma. Ce n'è un secondo che, se si vuole, è preliminare a questo e riguarda ciò che consideriamo recitazione. Vicentini parte, in questo caso, da una considerazione che riguarda il teatro contemporaneo. In esso le partizioni di genere artistico, l'indicazione del perimetro che definisce i contorni del teatro sono saltati. Il teatro ha assunto le configurazioni più diverse e, con esso, l'inquadramento della recitazione. Come il teatro ha, come base grammaticale, non più la costruzione di un'azione narrativa ma la dimensione di un'azione che occupa un tempo e uno spazio, così l'attore non è più circoscrivibile a colui che incarna il personaggio drammatico ma diventa un soggetto umano che agisce, in forme e modi diversi, di fronte a uno spettatore. Questa modificazione nella prassi, tanto quanto nella teoria del teatro, porta a considerare pretestuosa la distinzione tra danza e recitazione. Il che non significa che tutto è uguale a tutto (Vicentini è molto attento al riguardo) ma che diventa quanto meno improbabile non considerare la danza come uno degli elementi costitutivi della recitazione del Novecento. Ma una tale condizione metodologica è valida solo per il mondo contemporaneo o, viceversa, non è applicabile, più generalmente, al

contesto storico tutto? La questione è complessa ma Vicentini la risolve con un preciso ragionamento metodologico. La definizione novecentesca di teatro come sistema di segni basato sulla dimensione spettacolare ha prodotto, come risultato, almeno due cose rilevanti: la categorizzazione, in termini di teatro, di fenomeni che apparentemente in esso non si risolvono (è il caso del dramma liturgico medievale) e la costruzione di un racconto storico che non parta da una base drammaturgico letteraria ma dall'evidenza spettacolare dei singoli momenti storici. Si tratta di una modificazione radicale dell'impianto storiografico a cui una storia della recitazione non può essere insensibile e quindi essa deve estendere il suo raggio d'azione a fenomeni e modi della presenza umana in scena che non siano tutti riconducibili alla forma drammatica convenzionale.

È quanto emerge fin dall'incipit del libro, lì dove si affronta la recitazione nel mondo greco antico. Vicentini dedica il primo capitolo al passaggio dalle primitive forme di manifestazione spettacolare all'oratoria, le sue forme, la sua pratica e il suo rilievo nel mondo antico, passando attraverso i modi della danza. Lì dove un discorso relativo alle pratiche pre-storiche, o legate a una storia assai remota come quella egizia, rappresentano un parametro per dei versi prevedibile, ben diverso e originale è il discorso quando si entra nel mondo greco.

Vicentini, infatti, elegge quale argomento inaugurale della sua trattazione i giochi olimpici, un fenomeno, quindi, identificabile come teatro e come recitazione solo nell'accezione ampia di cui abbiamo detto e questo è estremamente significativo, perché quando poi, nel secondo capitolo, parla dello specifico della recitazione drammatica nell'Atene periclea e nei secoli immediatamente successivi lo fa all'interno di una contestualizzazione che dispone il discorso su piani stratificati di spettacolarizzazione della presenza dell'azione umana di fronte a un pubblico di astanti.

I primi due capitoli del libro rappresentano, dunque, un momento cruciale dal punto di vista metodologico, perché disegnano le coordinate al cui interno si dispone il racconto storico, creando un dialogo serrato tra la pratica specificamente drammatica, l'oratoria, la danza, la spettacolarità acrobatica e agonistica. È uno schema che funziona alla perfezione nel mondo greco dove, come dimostra Vicentini, i diversi livelli esistono in quella che potremmo definire una sostanziale equipollenza dal punto di vista della ricezione o, quanto meno, una sostanziale corrispondenza che trova il suo culmine, poi, nel mondo romano. Una simile disposizione, per quanto sia alla base dell'interna struttura di questa *Storia della recitazione teatrale* non è riproposta in maniera automatica o, peggio, meccanica. Si adatta, invece, alle stagioni storiche assumendo la

configurazione che meglio si confà a quel momento. Quando Vicentini tratta del Cinquecento e immediati dintorni c'è un intreccio stretto tra la spettacolarità dell'acrobatica o di pratiche sportive come il calcio fiorentino e la dimensione riconducibile alla recitazione drammatica che vengono poste, come parte di un discorso comune, all'interno di uno stesso capitolo. Questo perché – è questa la lettura che se ne può dare – la dimensione drammatica della recitazione è collocata all'interno di una cornice teatrale dove la rappresentazione scenica si combina in maniera organica con altre forme di spettacolo e di teatralità.

Quando si arriva all'Ottocento, viceversa, la trattazione dell'argomento è distinta addirittura in tre capitoli, un primo in cui si seguono le trasformazioni della recitazione in relazione ai nuovi modelli di personaggio proposti dal teatro romantico, da quello post-romantico e dalle prime forme di realismo; un secondo interamente dedicato allo specifico italiano, tra grande attore e pratiche dialettali e un terzo in cui sono montati assieme la codificazione del balletto classico, le forme di teatro commerciale, dal *vaudeville* al *Music Hall*, e il circo. La disposizione del discorso rende evidente come, nella lettura che ne dà Vicentini, l'Ottocento risulti secolo per eccellenza aperto alle più diverse forme di teatralità ma come esse non siano intrecciate tra loro ma scorrano su binari paralleli che tendono a distinguerle

nettamente le une dalle altre, tant'è che il fatto teatrale è, di norma, ricondotto a quanto è affrontato nei primi due capitoli mentre ciò che è presente nel terzo è limitato a specifiche trattazioni.

Le osservazioni fatte a proposito del mondo antico, del Cinquecento e dell'Ottocento rivelano che una delle qualità migliori e più originali del libro di Vicentini consiste nell'ingegneria della disposizione del racconto storico, del sistema, cioè, attraverso cui è offerta al lettore la costruzione dell'argomentazione. In una maniera, però, vorrei dire discreta, che non si affida, cioè, ad affermazioni teoriche dure o di principio ma si propone per quello che è: la forma del fare storia. L'originalità di tale impianto emerge con tutta evidenza quando viene affrontato il Novecento, il secolo dei grandi sistemi di recitazione. C'è, anzitutto, un cambio di passo in questo caso. L'attenzione si sposta dai singoli interpreti ai modelli di recitazione ed è un passaggio pienamente logico, perché corrisponde alla peculiarità di una fase storica in cui il "sistema" di Stanislavskij pesa, storiograficamente, più degli interpreti, per quanto magistrali, del Teatro d'Arte di Mosca. C'è, però, un'osservazione ancora più a monte da fare. Quando entra nel Novecento, Vicentini lo fa attraverso le proposte rivoluzionarie delle avanguardie, di Gordon Craig, della nuova danza. Emerge, così, la fisionomia di un secolo che è introdotto da una frattura

verticale dei modelli e dei codici, al cui interno vengono collocati i grandi sistemi di recitazione.

È una questione di prospettiva. Il modo di disporre gli argomenti crea tra di loro una specifica dialettica. La storia, per Vicentini, non è mai la semplice disposizione paratattica degli avvenimenti ma è un modo per offrirli alla lettura attraverso una lente prospettiva che, senza deformarne l'identità specifica, la inquadra, però, dentro un discorso che ha un suo orientamento e una sua strategia ricostruttiva ben precisi.

LORENZO MANGO