

SIRO FERRONE

## STUDIARE GLI ATTORI

### 1. Premessa 'ideologica'

Due sono i fattori costitutivi dello spettacolo teatrale, necessari e allo stesso tempo insostituibili: il pubblico e l'attore. Il testo può essere catalogato addirittura come non necessario se lo si intende nella più vasta accezione di opera compiuta (dialogata, monologata, in prosa o in poesia), preventivamente adottata da chi deve esibirsi in uno spazio teatrale pubblico o privato. L'attore può farne a meno nel caso in cui decida di produrre la sua azione scenica, costituita da un insieme ordinato di gesti e di parole, senza attenersi a un copione già scritto, ma servendosi della propria memoria e preparazione.

Per questi motivi studiare gli attori significa seguire quel percorso a ritroso che linguisti e semiologi hanno indicato come un viaggio dalla *langue* alla *parole*, e che noi più semplicemente vorremmo seguire come un itinerario dal generale al particolare, dallo spettacolo d'insieme alla sua genesi attoriale. Lo scopo è quello di attingere alle fonti dell'invenzione drammaturgica nella consapevolezza – è bene sottolinearlo – che nel caso del teatro all'origine del suo farsi, quale tratto pertinente, non c'è (almeno nella maggior parte dei casi) la mente creatrice di un individuo ma un complesso sistema di composizione del sapere e della comunicazione. Questa complessità è ancora visibile nel teatro di Antico regime, ad esempio nelle opere di alcuni grandi nomi della letteratura teatrale (Shakespeare e Molière) che, per quanto adesso siano leggibili in edizioni critiche autorevoli *ne varietur*, furono spesso i mediatori di quella drammaturgia d'attore. I loro copioni sono stati infatti trasmessi alla nostra memoria da testi spesso meno attenti a documentare quanto era stato recitato e più attenti invece al decoro letterario. Altri pubblicarono i loro copioni (Goldoni, ad esempio) avendo come scopo primario quello di purgare o occultare le tracce dello 'sporco' mestiere teatrale che spesso le aveva fatte nascere nel fuoco delle prove e riprove del palcoscenico.

Questa attenzione alle fonti della drammaturgia e al decisivo contributo collettivo dei recitanti non deve fare dimenticare che nel corso del secolo XIX il passaggio dei poteri è avvenuto in maniera definitiva con l'affermarsi del diritto d'autore e con la funzione che all'edizione libraria vennero assegnando gli stessi attori, ansiosi di superare la responsabilità collettiva della drammaturgia, per attingere una dignità autoriale analoga a quella dei poeti. Era quella equipollenza una possibile tutela per la stessa professione attorica sempre minacciata dai sospetti e dalle accuse di eccessiva autonomia rispetto alla morale e alla cultura corrente. Non a caso da almeno due secoli molti attori avevano pubblicato le proprie invenzioni sceniche per tutelarsi nei confronti dei 'furti' consentiti dalla tradizione orale, come scrive Flaminio Scala a proposito della stampa della sua raccolta di scenari *Il teatro delle favole rappresentative*: «in tal maniera sarà levata a molti l'occasione di appropriarsi le mie fatiche, poiché so che spesso compariscono di questi soggetti nelle scene, o tutti intieri nella maniera che qui li vedete, o in qualche parte alterati e variati».<sup>1</sup>

Porre al centro dell'attenzione storica e critica la vita e la professione comica degli uomini e delle donne che furono protagonisti del teatro recitato o cantato significa anzitutto rivalutare il contributo da essi dato alla costruzione della drammaturgia senza trascurare le altre fonti documentarie. Dunque, il lavoro, avviato presso il Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo dell'Università di Firenze, da un gruppo di ricerca da me diretto intorno alle biografie delle attrici e degli attori attivi in Italia dal XVI al XXI secolo, è al tempo stesso insufficiente e necessario.

## 2. *Le vite degli altri*

All'impresa di documentare, catalogare, ordinare, analizzare, commentare e interpretare le vite delle attrici e degli attori, si sono applicati, da qualche secolo, diversi cultori della materia. In molti casi si è trattato di attori, anche se non sempre dotati di alte qualità performative, come Francesco Bartoli (le sue *Notizie istoriche de' comici italiani* furono edite tra il 1781 e il 1782), come Antonio Colomberti (di cui recentemente Alberto Bentoglio ha trascritto e edito, con un ricco apparato di note, il *Dizionario biografico degli attori italiani*,<sup>2</sup> in due volumi, dopo avere pubblicato dello stesso attore, *Le memorie di un artista*

1. F. SCALA, *L'autore a' cortesi lettori*, in ID., *Il teatro delle favole rappresentative* (1611), a cura di F. MAROTTI, Milano, Il Polifilo, 1976, vol. I, p. 4.

2. Roma, Bulzoni, 2009.

drammatico),<sup>3</sup> fino a Luigi Rasi che all'inizio del Novecento ha dato alle stampe il più accurato, ancorché manchevole, repertorio dei *Comici italiani*. In altri casi, le biografie e i profili critici degli attori hanno beneficiato di più ampie imprese collettive come l'*Enciclopedia dello spettacolo* diretta da Silvio e Alessandro d'Amico o come il *Dizionario biografico degli italiani*, tuttora incompleto e tuttavia capace di raccogliere un discreto quantitativo di schede dedicate agli artisti della scena. Migliore pare decisamente lo stato degli studi biografici relativi alla storia della musica: basti citare il vasto *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie.<sup>4</sup> Qualche utile soccorso può venire ai ricercatori impegnati a ricostruire queste vite anche dai repertori della storia del cinema, come il *Dizionario del cinema italiano. Gli attori*,<sup>5</sup> e il sito *Internet Movie Database* ([www.IMDb.com](http://www.IMDb.com)).

Ma nell'ultimo scorcio del XX secolo le innovazioni introdotte nella comunicazione e nell'organizzazione del sapere dall'avvento della memoria elettronica così come dall'accelerazione e raffinamento dei collegamenti telematici, hanno consentito di migliorare l'organizzazione tassonomica di molte discipline umanistiche. Da qui siamo partiti per disegnare un progetto che fosse complesso nella struttura ma di agile uso. Per quanto riguarda la sua organizzazione interna rimando a quanto scrive Francesca Simoncini che ha diretto tutti i test sperimentali nella fase di preparazione e ha poi guidato l'ottimizzazione dei programmi in corso d'opera in stretto collegamento con lo staff degli ingegneri telematici e informatici, da una parte, e con l'équipe di ricerca impegnata a lavorare intorno alle fonti della storia dello spettacolo, dall'altra.

La questione di metodo che ci siamo trovati ad affrontare è quella comune a tutte le ricerche sugli attori. Entrare nella vita di questi artisti o artigiani, talvolta geniali, più spesso indecifrabili, è difficile per ragioni opposte: l'eccesso di documenti (è il caso degli interpreti nostri contemporanei) oppure la loro carenza (è il caso degli attori e delle attrici dei secoli alti). Da una parte c'è una ridondanza di fonti, dall'altra lunghissimi silenzi. Ma l'*impasse* è la medesima, poiché la quantità esorbitante di informazioni (ad esempio quintali di recensioni giornalistiche, mucchi di fotografie di scena, documenti movie o televisivi ridondanti) finisce per avvolgere l'oggetto della ricerca in una pellicola di effetti devianti. Quello che a noi interessa cogliere è invece il punto di vista dell'attore e dell'attrice, come questo punto di vista si formi, quale sia la sua indipendenza o soggezione rispetto alla tradizione drammaturgica, figurativa, o rispetto alle teorie, alle scuole e ai manuali di recitazione.

3. Roma, Bulzoni, 2004.

4. London, Macmillan, 2012<sup>2</sup>.

5. Roma, Gremese, 1998.

Perciò ci siamo sforzati di stabilire i nessi che congiungono le singole biografie a una tradizione e, soprattutto, a una struttura familistica. È questo del resto un dato strutturale della storia della recitazione e della professione attorica, non solo italiana. In Italia tuttavia il fenomeno dell'affiliazione ai grandi clan è un portato basilare dell'organizzazione del lavoro quale si è venuta formando dal Medioevo fino alla nostra età contemporanea nella quale, anche se prevalentemente scomparso, non cessa tuttavia di esistere nell'ambito della produzione artigianale. Così l'attenzione all'ereditarietà delle competenze è un tratto pertinente della professione, destinato a entrare in conflitto con la maggiore dinamica della creazione drammaturgica e letteraria. Di qui lo scontro, registrato spesso nei testi metateatrali (basti pensare a Goldoni o a Pirandello), fra l'elasticità del pensiero dell'autore e la statica ripetitività degli interpreti di tradizione. Ci pare di poter dire che tale divario non doveva sussistere all'epoca d'oro della Commedia dell'Arte (Molière, Shakespeare e Lope de Vega compresi) quando si ha l'impressione che le velocità di sviluppo della cultura orale e di quella scritta fossero omologhe.

Più spesso la tradizione attorica conosce lunghi periodi in cui manifesta una vischiosità conservativa rispetto alla produzione drammaturgica e letteraria. La persistenza nel tempo di certe tecniche performative è d'altra parte il risultato di una 'impedenza' del corpo che si conserva nel corso del tempo più di quanto non si conservino le consuetudini linguistiche delle lingue parlate. E alle stesse conclusioni si può arrivare stabilendo, ad esempio, un confronto tra le tecniche della respirazione o del movimento corporeo, da una parte, e gli stili degli scrittori-drammaturghi, dall'altra. Poche variazioni nelle prime, molte nei secondi. Sebbene il Novecento abbia probabilmente accelerato i processi di aggiornamento di tutte le tecniche espressive legate al corpo, queste sono vicine alle funzioni messe in campo oltre due secoli fa più di quanto non lo siano gli stili scrittorî e la stessa lingua comune delle due epoche. Tali considerazioni legittimano, a mio avviso, congetture circa la recitazione e l'interpretazione attorica che oltrepassano i limiti evidenti di informazione che riguardano gli attori, le attrici e la recitazione. L'interpretazione attorica può essere ricostruita per analogia.

Abbiamo pertanto tentato di proporre congetture sull'argomento appoggiandoci, quando è stato possibile, su fonti attendibili. Queste sono numerose per il secondo Novecento (dalle foto ai più recenti multimedia) e, adeguatamente selezionate, consentono, con buoni margini di approssimazione, analisi attendibili delle qualità performative dei nostri attori. Per i secoli precedenti abbiamo fatto ricorso agli strumenti messi a disposizione dai cronisti, dai diari, dalle lettere dei protagonisti del tempo: ma si tratta quasi sempre di materiali documentari in cui le informazioni circa la *parole* dell'attore sono spesso sepolte da considerazioni sulla *langue* del suo tempo, oltre che da lunghe e oziose di-

vagazioni sui testi letterari rappresentati. Tali materiali documentari esigono pazienza e il ricorso al microscopio per isolare e valorizzare quanto possiede un adeguato valore testimoniale.

La storia delle immagini, soprattutto quelle relative agli attori dei secoli alti, s'imbatte negli stessi problemi. Ogni attore, tranne eccezioni di rilievo, tende a esporsi agli occhi dello spettatore-lettore secondo un protocollo che vuole celebrare la sua appartenenza a una tradizione alta. Non tende a mettere in mostra i suoi effettivi tratti pertinenti ma quelli che lo connotano come membro di una società rispettabile e onorata (secondo un codice etico ed estetico 'improprio'). E tuttavia, essendo l'arte dell' 'apparire' il fondamento basilare del mestiere comico, anche questa ambizione conformistica può consentire, non trascurando peraltro smagliature e eccezioni, percezioni istruttive e congetture conseguenti circa i modi tenuti in scena dall'interprete. Con il progredire della ricerca si potrà disporre comunque di un ricco archivio di documenti anche iconografici in cui – a differenza di altri repertori, utilissimi peraltro ai fini di una più generale catalogazione del materiale iconografico del teatro – le autocelebrazioni figurative e letterarie di attori della medesima epoca potranno essere messe a confronto, anche per una migliore comprensione dei diversi stili recitativi. Per le epoche più recenti sarà bene ricordare che la quantità dei materiali multimediali disponibili in collezioni pubbliche e private impone una consultazione assai vasta – talvolta di difficilissima realizzazione stante la 'chiusura' di molti collezionisti e conservatori alle istanze dei ricercatori – rispetto alla quale la selezione critica è fondamentale. Non basta quindi un'antologia esornativa delle più belle immagini lasciate alla nostra memoria da attori o attrici come Anna Magnani, Marcello Mastroianni, Eleonora Duse, Totò o Petrolini. Occorre che nel vasto catalogo delle risorse figurative si proceda a una scelta più critica che spettacolare. Si tratta di un impegno che richiede più che un lavoro di pura archiviazione o di divertente spigolatura (quella che solitamente viene riproposta anche da buone trasmissioni televisive), un esercizio critico circa l'attendibilità delle fonti multimediali.

### 3. *Le biografie*

La quantità più importante del nostro archivio è dedicata alla narrazione delle biografie. Ci sono attori che possono vantare un numero limitato di occorrenze documentarie: l'apparizione del loro nome in una lettera o in un contratto o in una locandina o nel manifesto di una compagnia. Per questi è difficile tracciare, per quanto la nostra immaginazione si eserciti, un profilo biografico sufficiente. Eppure è proprio dalle vite di questi 'minori' che potrebbero essere estratte molte informazioni sulla vita materiale del teatro.

Consideriamo comunque le personalità intermedie: attori e attrici che, senza essere mai stati oggetti di culto o monumenti della storia patria (tali ad esempio possono essere considerati Ristori, Duse, Ruggeri, Rossi, Modena, Salvini, Benassi, Mastroianni, Magnani, Bene, Eduardo, Fo), hanno tuttavia lasciato alle loro spalle, tra le nostre mani, una bella messe di informazioni, parole raccolte da recensori o articolisti, qualche copione, foto e illustrazioni di vario genere, immagini in movimento, datate e ordinabili da un buon archivista. Per loro disponiamo di tracce e indizi significativi capaci di suggerirci un'inchiesta di ampio respiro.

In questi casi la prima tentazione da fuggire è quella dell'immediata classificazione, per quanto dubitativa, di taglio storicistico. Nel caso peggiore, rispondendo all'esigenza di classificare e collocare quella vita all'interno di una determinata griglia relativa alla società a essa contemporanea. L'attore e l'attrice diventano, in questo modo, la dimostrazione *in corpore vili* di un teorema storico preesistente. Gli storici che possono inalberare la S maiuscola quasi mai pensano di potere ridisegnare, fosse solo per un minimo dettaglio, la visione d'insieme della storia che è stata loro suggerita dalle statistiche economiche, dalle traiettorie ideologiche oppure dalla consecuzione dei fatti. Letteratura e teatro sono – per questi encomiabili studiosi – sovrastrutture; a maggior ragione – si capisce – lo sono i minimi interpreti della scena.

Nel caso migliore invece lo storicismo applicato alle vicende del teatro può identificare uno spazio biografico e professionale autonomo e dialettico rispetto a quello della grande storia. In questo modo, le vicende degli artigiani della scena da una parte possono essere sì – come i documenti spesso ci insegnano – le conseguenze ultime di sistemi più vasti (l'organizzazione del tempo del divertimento, le regole del potere politico e amministrativo, le leggi del commercio, quelle dell'economia ecc.), ma dall'altra registrano anche, in questi soggetti sovente irriducibili alla norma sociale, insensate dispersioni di energia anacronistica, illuminazioni ai limiti della follia, dilapidazioni della vita che si situano in antitesi con l'organizzazione razionale o ragionevole della società: sono, in altre parole, queste biografie, portatrici di eccezioni al vivere contemporaneo, che meritano proprio per questo di essere 'restaurate'. E il restauro può implicare anche l'intervento congetturale, la 'ri-scrittura' di quelle vite, in un percorso che si disponga sulla spina dorsale dei documenti ma che li sappia far parlare al di là della storia materiale. Le vite degli altri devono essere ascoltate e ritrasmesse tenendo ogni volta conto che il senso di quella singola biografia meglio si potrà cogliere confrontandola con altre analoghe, coeve o anteriori o successive, in un disegno collettivo che tenga conto dei connotati della specie di appartenenza, senza però coartarle dentro le camicie di forza messe in circolazione dalla storia intellettuale e letteraria.