

Acting Archives Review

RIVISTA DI STUDI SULL'ATTORE E LA RECITAZIONE

Diretta da Claudio Vicentini e Lorenzo Mango



Bruno Ceccobelli, *Bilance fatali*

Anno VI, numero 11 – Maggio 2016

Claudio Vicentini, *La teoria della recitazione. Il distacco dell'attore dal personaggio*, p. 1; Lorenzo Mango, *Lo sguardo di Nataša. L'identità del personaggio come macchina scenica*, p. 16; Antonio Pizzo, *L'attore e la recitazione nella motion capture*, p. 38; John Dower, *Il lavoro con la motion capture: il regista e l'attore. Intervista di Antonio Pizzo*, p. 70.

Materiali

Salvatore Margiotta, *Il paradigma dell'attore. L'esperienza artistica di Carmine Maringola*, p. 82; Carmine Maringola, *La costruzione del personaggio nel teatro di Emma Dante. Intervista di Salvatore Margiotta*, p. 96.

I Libri di AAR

Jean Mauduit-Larive, *Corso di declamazione diviso in dodici incontri. Traduzione, introduzione e note Valeria De Gregorio Cirillo*.

Acting Archives Review

n. 11, maggio 2016

Direzione Claudio Vicentini e Lorenzo Mango

Direttore responsabile Stefania Maraucci

Comitato scientifico Arnold Aronson (Columbia University), Silvia Carandini (Università di Roma, La Sapienza), Marco De Marinis (Università di Bologna), Mara Fazio (Università di Roma, La Sapienza), Siro Ferrone (Università di Firenze), Pierre Frantz (Université Paris Sorbonne), Flavia Pappacena (Accademia Nazionale di Danza), Sandra Pietrini (Università di Trento), Willmar Sauter (Stockholms Universitet), Paolo Sommaio (Università di Napoli "L'Orientale")

Redazione Review: Salvatore Margiotta, Mimma Valentino, Daniela Visone; Essays: Laura Ricciardi, Barbara Valentino

Peer Review. Gli articoli vengono esaminati da revisori esterni. Gli articoli richiesti e concordati dalla direzione della rivista secondo il programma editoriale sono sottoposti alla valutazione interna dei direttori o dei membri del comitato scientifico, secondo le competenze.

Rivista semestrale

Autorizzazione del Tribunale di Napoli n. 82 del 21/10/2010

ISSN: 2039-9766

www.actingarchives.unior.it

Sito: www.actingarchives.it

Lorenzo Mango

Lo sguardo di Nataša L'identità del personaggio come macchina scenica

C'è una bella pagina di *Guerra e pace* in cui Nataša, una volta giunta a Mosca, è condotta all'Opera a vedere uno spettacolo teatrale. La ragazza, tutta presa dall'innamoramento per il Principe Andrej e sconvolta dall'incontro traumatico che ha avuto con la sorella di lui, è turbata ed osserva quanto accade sulla scena come proiettato in un mondo distante. Vede una donna molto grassa vestita di bianco, seduta su un panchetto; un uomo in pantaloni attillati che le si avvicina cantando e agitando le braccia. Poi ancora i due che si prendono per mano e cantano insieme. Nello stato d'animo in cui si trova, scrive Tolstoj, «vedeva soltanto dei cartoni dipinti e delle donne e degli uomini vestiti in modo strano che, in quella luce abbagliante, si muovevano e cantavano stranamente».¹ Quello di Nataša è uno sguardo tutto particolare. Guarda a ciò che accade sulla scena fermandosi al dato più immediato dell'azione, non riesce ad andare al di là, a passare dall'azione agita all'azione narrativa. Certo c'è il dato emozionale a determinare un simile blocco. Tolstoj vuole rappresentare quella condizione in cui ci troviamo quando, tutti presi da noi stessi e dai nostri turbamenti, ci isoliamo dal mondo pur continuando a reagire come se ci fossimo, ma la nostra percezione si ferma al dato più immediato, senza riuscire a rielaborarlo. Il riferimento al teatro, però, è particolare e ci consente di introdurci dentro il problema che intendiamo affrontare, vale a dire quando ed in che modo si determina a teatro la relazione tra ciò che materialmente accade e ciò che si finge che accada?

Facciamo un altro esempio. Siamo a teatro e vediamo un attore che agisce sulla scena: si muove, parla, si relaziona ad altri attori, i quali, a loro volta, agiscono, parlano si relazionano tra loro. Il nostro attore, poi, lo troviamo presente in momenti diversi dell'azione – e così gli altri – così che ci diventa man mano familiare, in quanto ha un aspetto e fa delle cose che sono coerenti tra di loro. Riconosciamo in lui una persona, così come ci accadrebbe di fare nella realtà. Quando è che noi spettatori siamo in grado di trasformare percettivamente questo attore in un personaggio e a quali condizioni?

Si tratta di una ipotesi diversa, ma complementare, allo 'sguardo di Nataša'. Il problema che il nostro ipotetico spettatore ideale ha non è di essere sovrastato da un'onda emotiva che lo rende distante e fundamentalmente indifferente a quanto gli accade di fronte, ma di cercare di cogliere i nessi, i passaggi, i meccanismi semantici che legano, se lo legano, quel fare, così

¹ L. Tolstoj, *Guerra e pace*, trad. it. Enrichetta Carafa D'Andria, Torino, Einaudi, 1990, p. 657.

materiale e così 'astratto', che si celebra dinnanzi ai suoi occhi ad un altro ipotetico fare, quello di un personaggio. Può apparire, quella che sto proponendo, un'ipotesi di scuola, ma è tale solo in parte. Prendiamo il caso di un classico di Bob Wilson, *Einstein on the beach*, o *Tango glaciale* di Mario Martone. In entrambi i casi si tratta di spettacoli in cui il nostro spettatore avrebbe rintracciato una serie di attori caratterizzati da un aspetto e da un 'modo' scenico coerente per tutto lo spettacolo, inseriti dentro una serie di situazioni di relazione che suggerivano una qualche forma di racconto. Insomma avrebbe avuto la tentazione di rintracciare dentro quegli attori dei personaggi ma poi, al momento di nominarli quali personaggi, non avrebbe saputo esattamente cosa dire. Il caso di *Einstein on the beach* è, poi, ancora più particolare: il personaggio dello scienziato avrebbe potuto essere facilmente identificato ma, poi, non si sarebbero potute rintracciare situazioni narrative coerenti con la sua identità che lo avrebbero reso attivo in quanto personaggio drammatico e non solo citazione visiva.

La nostra ipotesi, dunque, pure se astratta ed utilizzata come uno strumento retorico di argomentazione, non è poi così di scuola come poteva sembrare in un primo momento, ma corrisponde, piuttosto, a quella che potremmo definire la condizione primaria, originaria ed aurorale della percezione del personaggio da parte dello spettatore. Torniamo, allora, a porci la nostra domanda: quando è che noi spettatori siamo in grado di trasformare percettivamente un attore in un personaggio e a quali condizioni? Perché si cominci a parlare di personaggio - come accadeva anche in *Einstein on the beach* o in *Tango glaciale* - è necessario che i segni scenici che vediamo in scena si organizzino in una maniera sistematica. Che le 'azioni agite' definiscano un qualche tipo di orizzonte rappresentativo. Devono cioè, anzitutto in loro stesse, dire qualcosa di altro rispetto al loro semplice ed immediato accadere, devono proporre, in una maniera più o meno definita, una rappresentazione, sia essa reale o immaginaria, ma comunque una rappresentazione, vale a dire la manifestazione di un mondo che non riguarda quanto l'attore X o l'attrice Y fanno effettivamente in scena, ma quanto fingono di fare. In secondo luogo è necessario che le diverse, distinte situazioni rappresentative, siano messe in una relazione di tipo narrativo tra di loro, così che i singoli eventi vengano riferiti ad un principio unitario che si riflette anche sull'attore: non solo, come è ovvio, egli è sempre se stesso sul piano materiale della sua presenza fisica, ma lo è anche su quello della sua esistenza rappresentativa. Ciò che ritorna in passaggi diversi dello spettacolo, proprio perché i passaggi sono relazionati in modo narrativo tra di loro, è un soggetto stabile, una identità continua, caratterizzata da un nome, un volto, un corpo. In altri termini: un personaggio.

L'insieme di questi elementi individua quelle che definirei come le coordinate minime del personaggio teatrale. Sono coordinate che fanno appello ad una dimensione narrativa, che evidenziano, cioè, e rendono riconoscibile il personaggio teatrale anzitutto come soggetto di un racconto drammatico, di un racconto, cioè, che si propone come il montaggio di tanti

diversi e distinti presenti, come un sistema di situazioni sceniche che fanno sviluppare la narrazione attraverso una dialettica che le lega le une alle altre (in questo la narrazione drammatica è radicalmente diversa dalla narrazione letteraria, come enunciato già da Aristotele, in quanto manca il *trait d'union* di una voce narrante discorsiva, qualunque essa sia). Possiamo, dunque, dire che il personaggio interviene nella consistenza materiale dello spettacolo anzitutto come funzione narrativa primaria. Personaggio e narrazione drammatica sono, nella nostra tradizione occidentale, due principi intimamente connessi tanto che difficilmente riusciamo a pensare l'uno senza l'altro. In linea anche solo teorica sarebbe possibile, invece, pensare ad un personaggio senza racconto e viceversa, impresa ancora più ardua, ad un racconto che proceda senza personaggi. Una parte consistente della ricerca teatrale novecentesca – e sul piano delle pratiche sceniche e su quello della drammaturgia letteraria – si è interrogata proprio su questa possibilità linguistica.

La funzione narrativa del personaggio ha un'altra implicazione importante: lega in maniera significativa il personaggio ad una dimensione referenziale. La percezione del personaggio quale soggetto è una delle componenti rappresentative principali (se non la principale in assoluto) dello spettacolo; di contro la percezione dell'attore rappresenta, per molti versi, qualcosa che precede la rappresentazione. Nel personaggio vediamo il richiamo ad un mondo che è diverso rispetto al qui ed ora dell'azione agita dello spettacolo, nell'attore vediamo, invece, il qui ed ora.

È proprio questa condizione ad aver indirizzato decisamente il personaggio verso il luogo in cui la dimensione rappresentativo-narrativa si esplica con più compiutezza: il racconto verbale, la parola, la letteratura teatrale. Tanto che noi consideriamo abitualmente il personaggio come una preesistenza letteraria che si manifesta in scena attraverso l'attore e trattiamo il personaggio come un individuo, nel senso che gli attribuiamo quella coerenza di segni che fa di un individuo un individuo (non a caso si è arrivati a proporre quella pratica veramente singolare che è l'indagine psicanalitica del personaggio, come se questi avesse o potesse mai avere un inconscio). L'esito di questo stato delle cose consiste nel considerare il personaggio teatrale come un surrogato della persona umana, come la simulazione di un soggetto. Qualcosa, in fin dei conti, che vive (astrattamente verrebbe da dire) primariamente, se non solo, nello spazio virtuale del racconto drammatico, distanziandosi, invece, dalla sua consistenza scenica e agendo di fatto, contraddicendo l'assunto che abbiamo poco sopra enunciato, come qualsiasi altro personaggio letterario, destinato a esistere nello spazio virtuale della pagina e in quello immaginario del lettore, anziché come parte della realtà concretamente visibile della scena.

Il personaggio è, per eccellenza, parte di quella preesistenza drammatica che noi chiamiamo 'testo letterario drammatico', un mondo che, pur se ovviamente si sa essere 'aperto' (in quanto può esistere solo nella concretezza dell'azione scenica), tende ad essere considerato come un

assoluto chiuso in se stesso. Il personaggio preesiste, nella tradizione occidentale, perché ha la pretesa di esistere prima di essere realizzato scenicamente. In quanto funzione poetica, il personaggio teatrale vive in un universo immaginario. Ma l'universo immaginario di chi? Dello scrittore, ci risponderebbe Pirandello, ma in tal caso sarebbe una figura non comunicativa, chiusa nell'assoluta estraneità a qualsiasi altro mondo che non sia quello del suo creatore. Del lettore, ci risponderebbe Maeterlinck, che, ragionando nei termini di uno spettatore di teatro che interloquisce dialetticamente con il suo 'se stesso' come lettore, sosteneva che qualcosa era morto in lui il giorno che aveva visto Amleto materializzarsi sulla scena, perché la faccia, il corpo, la voce di quell'attore non erano quelli del 'suo' Amleto, dell'Amleto, cioè, che pensava di aver conosciuto nelle pagine e nei versi di Shakespear. Salvo restando l'aporia di fondo che caratterizza l'atto di leggere anziché vedere il teatro, aporia che Maeterlinck accetta senza farsene un problema: il 'lettore di teatro' è, per molti versi una figura impropria, o, quanto meno, una figura non prevista.

Nonostante tutte le contraddittorietà del caso - che esplicitano subito come la questione del personaggio teatrale sia basata, in gran parte, sulla ambiguità della sua collocazione e categorizzazione - non si va lontano dal vero se si sostiene che la tradizione occidentale ha ipostatizzato la nozione di personaggio come entità preesistente e, per molti versi, indipendente rispetto alla scena. Tanto che ha dato luogo all'ipotesi di un processo reversibile tra pagina e scena. Il personaggio della pagina, cioè, è pensato come un tutto individuale completo, che si traduce nel personaggio della scena (che cambia di volta in volta, di attore in attore, di epoca in epoca) per tornare, poi, alla pagina nella sua condizione inaugurale, in attesa di un nuovo invernamento scenico. È una ipotesi, questa, che distingue decisamente il mondo drammatico del personaggio, risolto nella sua virtuale consistenza letteraria, e quello scenico, esperito nel qui ed ora dell'azione rappresentativa.

Detto questo, si potrebbe pensare che il personaggio - ed i problemi ad esso connessi - siano tutti rinchiusi nella sua dimensione drammaturgico-letteraria. Che, cioè, i processi che ne caratterizzano l'identificazione e quelli che ne determinano la natura in momenti storici e contesti culturali diversi siano una questione eminentemente letteraria. In realtà, come la storia del teatro infinitamente dimostra, tale processo non è mai reversibile al cento per cento, nel senso che il contatto produce una contaminazione, ragion per cui il personaggio che torna nella pagina non è mai esattamente quello che ne era uscito, come dimostra il 'nostro' Amleto che è figlio tanto dell'immaginario shakespeareano ed elisabettiano quanto di quello romantico.

Tuttavia, come la storia del teatro infinitamente dimostra, tra la figurazione letteraria e il personaggio scenico si produce un contatto che opera una sorta di contaminazione: il personaggio che torna nella pagina non è mai esattamente quello che ne era uscito, come dimostra il 'nostro' Amleto, che è

figlio tanto dell'immaginario shakespeariano ed elisabettiano quanto di quello romantico.

La realtà scenica del personaggio non è, insomma, indifferente alla natura profonda del personaggio, a ciò che è, cioè, in sé, come personaggio drammatico teatrale e non solo come elemento della messa in scena. Il che rende necessario considerare la questione del personaggio partendo dalla sua condizione scenica, non giungendo ad essa da un altrove, la pagina, dove il personaggio avrebbe, comunque, una sua esistenza, o almeno una preesistenza compiuta e autonoma. Di qui l'idea di parlare di una possibile identità del personaggio teatrale come macchina scenica, dove l'espressione macchina sta ad indicare un sistema linguistico che agisce e funziona semanticamente a partire dalla consistenza scenica di ciò che accade di fronte ai nostri occhi di spettatore e non di fronte al nostro sguardo virtuale di lettori.

Il personaggio come costruzione iconica

Già Anne Ubersfeld, qualche anno fa, ammoniva sulla impossibilità a continuare a trattare il personaggio teatrale come un 'Io idealizzato'.² Lo faceva, la studiosa francese, nel quadro di una più complessiva analisi dei meccanismi di funzionamento del sistema comunicativo del linguaggio teatrale. Con 'Io idealizzato' intendeva indicare quell'assetto del personaggio teatrale occidentale che noi, più prosaicamente, stiamo chiamando 'surrogato del soggetto individuale'. Non possiamo, né dobbiamo, continuare a considerare come tale il personaggio teatrale perché i codici linguistici del teatro si sono modificati, scrive la Ubersfeld. Il Novecento ha messo in scacco proprio questa sua condizione, rivelandola come illusoria, e così è possibile e doveroso guardare al personaggio, come struttura semantica, da una angolazione diversa. «Nella prospettiva semiologica contemporanea» - scrive - il personaggio «diventa il luogo di funzioni, e non più la consapevolezza di un essere».³

L'affermazione della Ubersfeld - che poi si sofferma ad analizzare quali sono i processi che legano personaggio a funzione, a cominciare dalla sua condizione attanziale nella struttura del racconto - è interessante perché se è tesa a smontare quella simulazione dell'io che è alla base della nostra concezione del personaggio teatrale, resta, tutto sommato, sostanzialmente ancorata a una dimensione testuale letteraria. Detto schematicamente, il personaggio trasformato in funzione dalla Ubersfeld è ancora, sostanzialmente, il personaggio virtuale della pagina ed è curioso notare come la posizione della Ubersfeld, spostando il centro del personaggio dall'io al racconto, riproduca, per molti versi, la concezione aristotelica del personaggio, lì dove, nella *Poetica*, il personaggio è dato subalterno rispetto al racconto, di cui diventa, di fatto, una funzione.

² A. Ubersfeld, *Theatricón. Leggere il teatro*, Roma, edizioni La goliardica, 1988, p. 98.

³ Ivi, p. 97.

Proviamo, invece, a spostare il piano dell'analisi, indirizzando il discorso attorno al personaggio, come funzione rappresentativa, decisamente e direttamente verso la materia scenica. Torniamo, allora, ancora una volta alla nostra ipotesi di scuola e alla resa del personaggio come complesso di segni offerto allo spettatore. Poniamo che un attore indossi una corona. Anche se non ci sono altri elementi che richiamino direttamente la regalità, quel segno si trasforma subito in un segnale referenziale, il 'segnale Re'. Se, viceversa, la medesima corona fosse indossata arbitrariamente ora da uno ora da un altro degli attori, pur rimandando comunque al concetto di regalità non riuscirebbe a trasformarsi nel 'segnale Re'. Perché quel segnale visivo assuma una funzione caratterizzante è necessario che sia pertinenza di un solo personaggio, che sia costante nel corso dello spettacolo e che si leghi ad altri segni della rappresentazione (soprattutto a quelli verbali).

Pur nella sua semplicità, e se si vuole nella sua rozzezza, questo esempio ci aiuta a comprendere come un singolo segno visivo concorra a definire un primo livello del personaggio teatrale, anche quando gli altri segni non si siano ancora dichiarati. Quando, ad esempio, nella celeberrima seconda scena del primo atto dell'*Amleto* il Re Claudio si rivolge alla Corte, gli attributi visivi della regalità riescono ad anticipare le sue parole e creano, per lo spettatore, il contesto referenziale in cui parla: è un Re che parla. Da questo punto di vista gli indicatori visivi del personaggio (quello della corona è, ovviamente, un esempio base) sono di grande aiuto per quella che potremmo definire l'economia della ricezione dello spettatore. Ognuno di noi, infatti, si trova, di fronte ad uno spettacolo, per un tempo più o meno lungo (o anche solo per un istante) nella condizione di Nataša. Per superare quello sguardo, siamo chiamati ad un processo di collazione e rielaborazione di segnali diversi che ci consenta di vedere personaggi che agiscono lì dove ci sono attori che si muovono. Gli indicatori visivi - se sono indicatori pertinenti - ci aiutano in questa direzione, consentendoci di economizzare sul piano della ricostruzione del virtuale attraverso il reale.

Se sono pertinenti, questi indicatori, abbiamo detto; se c'è una corona a segnalare un Re; se, insomma funzionano in una chiave rappresentativa. Possono, però agire, e lo fanno spesso, in una direzione diversa (e ce ne occuperemo tra poco). Per adesso ci interessa notare solo come essi concorrano a definire il tratto semantico del personaggio, come, cioè, siano parti di un sistema linguistico che dice il personaggio prima ancora di dire una sua possibile interpretazione.

Possiamo provare, così, a generalizzare un poco la nostra ipotesi e sostenere che il processo di identificazione del personaggio ha una forte, se non proprio determinante, componente visiva. Verrebbe da dire che il personaggio teatrale assomiglia quasi di più a un personaggio della pittura che a uno della letteratura. O forse dovremmo dir meglio che è una sorta di ibridazione tra i due, ma che il primo impatto sullo spettatore è di tipo visivo. Non sembri paradossale quanto sto per dire ma mi sembra che il tipo di approccio che lo spettatore ha nei confronti del personaggio e del racconto

teatrali assomiglia moltissimo a quello di chi si trova di fronte ad un ciclo di affreschi, che abbiano un soggetto narrativo unitario (ad esempio quello famosissimo della Basilica superiore di Assisi). In questo caso mi sembra indubitabile che ci sia una precisa indicazione di tipo narrativo, ma ciò che 'fa storia' è, e non può che essere altrimenti, l'immagine. Occorre, però, che i segni che 'fanno racconto' siano disposti in un sistema coerente, che cioè, ad esempio, gli indicatori visivi siano di pertinenza esclusiva di un singolo personaggio e non siano condivisi con altri se non in parte. Il caso di Giotto ci aiuta particolarmente perché la sua non è una pittura rappresentativa nel senso moderno e descrittivo del termine (ammesso che l'autore sia lui e non Cavallini o la sua scuola come alcuni sostengono oggi, ma il discorso non cambia). I tratti somatici, per dirne una, sono più una pertinenza condivisa che non un segnale di individuazione soggettiva, perché Giotto dipinge volti e figure più per modelli che per ritratti. Ce ne sono, però, altri, di segni, che ci consentono di distaccare San Francesco dagli altri frati e di farne un personaggio. Gran parte di tali indicatori non riguardano la pertinenza fisiognomica (in quanto, ad esempio, il personaggio è trattato come un ritratto), ma l'attitudine fisica, il gesto, la postura, la collocazione nell'insieme. Il San Francesco degli affreschi di Assisi è tale perché 'fa' prima ancora che perché 'è'.

È un passaggio concettuale fondamentale che ci è di grandissimo aiuto se proviamo ad applicarlo al teatro. La 'macchina visiva' del personaggio pittorico come la 'macchina scenica' del personaggio teatrale è un sistema di segni che funziona su più piani: quello iconico (quello di un'immagine, cioè, che abbia una valenza comunicativa e semantica propria) e quello del comportamento, cioè dell'azione (sia nel senso rappresentativo – ciò che si finge di fare – che in quello scenico – ciò che effettivamente si fa). Ma non basta, c'è una terza componente decisiva nel processo di identificazione scenica del personaggio teatrale ed è ciò che questo personaggio dice, quindi ciò che proviene dal testo.

In quest'ottica il meccanismo convenzionale di identificazione dialettica del personaggio tra pagina e scena che prevede un 'prima' della pagina e un 'poi' della scena appare invertito e si apre la possibilità di considerare il processo scenico come ciò che determina il 'chi è' del personaggio, sia quando questi discenda da un libro preesistente (e sia, quindi, almeno potenzialmente già noto al pubblico) sia, ancor di più, quando quel personaggio si presenta per la prima volta di fronte ad un pubblico e quindi la conoscenza che si avrà di lui non può appigliarsi a nessuna informazione preliminare. Sono i modi scenici a caratterizzarne l'esistenza teatrale, allora, a costituirne l'identità. L'Amleto che noi leggiamo non è quello interpretato da Burbage, non solo perché noi moderni ne diamo un'interpretazione diversa, ma perché essi sono costitutivamente diversi, appartenendo a due mondi scenici distanti; a corpi, immagini, gesti, portamenti, comportamenti e dizioni diverse. Il personaggio nascerebbe, allora, secondo questa ipotesi primariamente e non

secondariamente (cioè come 'interpretazione di') come fatto teatrale. La 'macchina scenica' è la forma linguistica di tale nascita.

Proviamo a fare un esempio. I personaggi della Commedia dell'Arte sono, per antonomasia, personaggi scenici, perché nati dall'improvvisazione e dal mestiere degli attori e perché non hanno quel luogo virtuale che li accoglie e li identifica che è il testo letterario. Questo non significa, però, che siano privi di una loro identità (tanto che anche per essi si è tentati, talvolta, di proporre una interpretazione psicologica, o magari sociologica) e, oltretutto, è accaduto loro di migrare dalla scena alla pagina, e non penso solo a Goldoni ma a tanta drammaturgia settecentesca ed anche ad episodi più tardi. Dunque quello della Commedia dell'Arte è un personaggio a tutti gli effetti. Prendiamo il caso di Arlecchino. Siro Ferrone ne ha ricostruito genesi e vicende attraverso la biografia del suo inventore, Tristano Martinelli, uno dei grandi attori della seconda metà del Cinquecento.⁴ Ferrone, tra le altre cose, parte da due considerazioni: come è possibile che una figura di origine demoniaca – come è quella cui si rifà il nome di Arlecchino – sia potuta trascorrere in teatro e come mai lo stesso Arlecchino abbia una configurazione così diversa da quella degli altri personaggi della grande famiglia degli Zanni (e, più in particolare, del Secondo Zanni)? Ferrone affronta entrambe le questioni come parte di uno stesso processo generativo. Tristano Martinelli avrebbe costruito il suo 'nuovo' personaggio intervenendo su più piani. Avrebbe, anzitutto, pensato ad un aspetto visivo, e ad un costume in primo luogo, che lo distaccasse dai consueti sacconi bianchi e slargati tipici degli Zanni, sostituendoli con un abito in cui le 'toppe' del rammendo si trasformavano in un inedito ed esuberante grafismo cromatico. In secondo luogo avrebbe trasformato le brache e la casacca informi in una sorta di tuta aderente per adattarla al suo fisico scattante, che gli consentiva di introdurre una nota acrobatica, non del tutto estranea alla natura dello Zanni, ma nemmeno così universalmente sottolineata come è nel caso di Arlecchino. A questo, poi, avrebbe aggiunto il dato faunesco e demoniaco della maschera, questo sì veramente pertinenza esclusiva del suo personaggio, lì dove le maschere della Commedia dell'Arte giocavano, invece, soprattutto sul priapismo di nasi di lunghezza smisurata.

Insomma Martinelli avrebbe costruito l'identità di Arlecchino attraverso l'elaborazione di un sistema di segni in cui agiscono, in primo luogo, la dimensione iconica e quella del comportamento scenico. Ma anche il terzo elemento cui abbiamo fatto riferimento in precedenza, la componente verbale, è presente nella costruzione della maschera di Arlecchino. Il dialetto bergamasco tipico degli Zanni, scrive Ferrone, si trasforma in Arlecchino in una lingua franca, ibridata, degenerata e scomposta, una lingua adatta, scrive suggestivamente, al re dei diavoli.

Ci troviamo, insomma, nel caso di Arlecchino di fronte ad un personaggio la cui identità (ed il cui destino drammaturgico di essere un demone/non più

⁴ S. Ferrone, *Arlecchino. Vita e vicende di Tristano Martinelli*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

demone) è costruita da quegli elementi che ne definiscono la macchina scenica e che agiscono, in questo caso, come un sistema coerente e coeso, ciascuno, cioè, in una relazione stretta ed univocamente direzionata con gli altri. Si determina, così, una vera e propria identità stabile del personaggio, tanto che un altro grande attore dell'Arte, Pier Maria Cecchini, biasima, certe modificazioni che stanno intervenendo nei modi e nel costume di Arlecchino, perché lo trasformano da Secondo Zanni, quale deve essere, in una sorta di amoroso, non rovinando, così, solo la sua immagine scenica, ma inquinando anche la sua funzione drammaturgica, la sua 'parte' in quel sistema di scrittura teatrale complessa che è l'improvvisazione.⁵ Arlecchino, in conclusione, è un personaggio perché ha una identità stabile che nasce dalla scena e si trasferisce in un 'altrove' che, pur senza risolversi nel corpo di carta di un personaggio scritto, è una soggettività che eccede il qui ed ora della sua manifestazione scenica, e viene tutelata e trasmessa in quanto tale.

Lo sguardo selettivo

Spostiamo, adesso, radicalmente l'asse del discorso e proponiamo un nuovo, diverso, esempio 'di scuola'. Nella scena di uno spettacolo è previsto che un gruppetto di persone giochi a carte sullo sfondo. Per realizzare questa scena si convocano gli operai che lavorano in teatro, che indossano i loro abituali indumenti da lavoro e si mettono realmente a fare una partita. Lo spettatore vede quell'immagine come reale, ma non più reale di quanto la percepirebbe se ad agire fossero degli attori professionisti che simulassero il gioco. D'altro canto potrebbe anche guardare al nostro gruppetto sullo sfondo della scena, come ad un gruppo di attori e valutarne l'interpretazione - trovandola magari innaturale. Quello che ho scelto non è un esempio a caso ma ne rielabora un tratto da un saggio di Michael Kirby sul concetto di recitazione e sulla dialettica che si istituisce tra essa e quella che vi viene definita come 'non recitazione'.⁶ Kirby propone uno schema articolato ai cui estremi si trovano i due termini in gioco e il cui corpo, viceversa, è rappresentato dalle tante possibili ibridazioni intermedie (che nel suo discorso diventano altrettante stazioni di passaggio). Una, proprio subito a ridosso della 'non recitazione', è quella che riguarda l'esempio appena citato. Kirby la definisce 'azione ricevuta', a significare che la dimensione recitativa è determinata dallo sguardo dello spettatore che attribuisce al fare scenico il valore di rappresentare. È una modalità intermedia tra recitazione e non recitazione che non implica, dunque, una specifica dimensione operativa, coinvolgendo

⁵ «L'abito adunque vorrebbe essere moderato, il quale si è molto allontanato e a gran passi dal convenevole, posciaché in vece de' tacconi o rattoppamenti (cose proprie del pover'uomo), portano quasi un recamo di concertate pezzette, che li rappresentano morosi, lascivi e non servi ignoranti, sì che lo sconcerto dell'abito par che indizi quello dell'ingegno», P. M. Cecchini, *Frutti delle moderne comedie et avvisi a chi le recita*, Padova, Guaresco Guareschi al Pozzo dipinto, 1628, p. 24.

⁶ M. Kirby, *Recitare e non recitare*, «Acting Archives Review», a. I, n. 1, maggio 2011 (www.actingarchives.it).

più che l'attore (o il presunto attore, come nel caso dei giocatori di carte) lo sguardo di chi assiste, a cui è affidato, di fatto, il compito di identificare ciò che ha di fronte in termini di recitazione. Si tratta, nei termini dello sguardo di Nataša, di agire in quel territorio di limite che mette in relazione e distingue ciò che è pura attualità dell'azione scenica e ciò che costruisce un personaggio. Al livello dei giocatori di carte citati da Kirby, tale confine è labile: lo spettatore può assumere come realtà rappresentativa, sul piano della finzione scenica, ciò che, viceversa, è un puro momento di realtà fattuale, perché quegli operai non sono attori, perché non recitano né interpretano alcun personaggio, perché lo stesso gioco delle carte è reale e magari c'è anche chi vince e chi perde davvero dei soldi. Eppure, nonostante abbia tutti gli elementi per contraddire l'elemento rappresentativo, non solo non lo fa, anzi, lo ribadisce. È portato ad agire, in altri termini, con quello che potremmo definire, per restare al nostro gioco terminologico, uno sguardo di Nataša al contrario: non vede la 'cosa' al posto della rappresentazione, ma legge in termini di rappresentazione qualsiasi cosa avvenga nello spazio deputato del palcoscenico e dello spettacolo. Qualsiasi cosa? Non proprio. Qualsiasi cosa sia plausibilmente coerente con la situazione narrativa. Se, difatti, come sovente accade, i cambi di scena vengono realizzati a vista, nessuno spettatore si sogna di vedere nei tecnici vestiti cogli gli abiti di tutti i giorni una strana anomalia rispetto al uno spettacolo 'in costume' e se a compierlo, quel cambio di scena, sono invece gli attori stessi, alla stessa maniera nessuno, immagino, ritiene che siano i personaggi a dedicarsi a quel lavoro. Insomma la zona liminare che distingue i due piani di realtà di cui è costituito uno spettacolo, viene transitato in direzioni diverse a condizioni diverse. L'elemento di soglia può essere individuato nella coerenza rappresentativa. Collocati all'interno di uno spettacolo con un esile o nullo livello rappresentativo, cioè non organizzato secondo una direttrice narrativa lineare e coerente, come potrebbe essere un happening, i nostri giocatori di carte resterebbero un frammento di reale e spostare e ricollocare gli arredi scenici da parte degli attori sarebbe vissuto come un momento non disorganico rispetto al tutto dell'azione spettacolare.

Ponendosi un problema non dissimile ma riferendolo alla questione della presenza dell'oggetto in scena e della sua riconducibilità a un piano di realtà Anne Ubersfeld ha introdotto un concetto importante, quello di *denegazione*.⁷ Cosa intende la Ubersfeld con tale espressione? Vuole valutare come il senso di realtà che producono gli oggetti scenici sia un dato più problematico di quanto non sembri, in quanto la loro presenza scenica mette in gioco la questione della loro autenticità.

Una cosa autentica (un vero cristallo, un vero gioiello, ecc.) quando la vediamo su di un palcoscenico - scrive - perde molto della consistenza reale che avrebbe nella vita quotidiana e, all'inverso, noi tendiamo a percepire come 'reale' ciò che, viceversa, in scena è posticcio e simulato (un fondo di

⁷ A. Ubersfeld, *Theatricón. Leggere il teatro*, cit. pp. 37-38.

bottiglia per un cristallo, un oggetto di plastica per un gioiello, ecc.). *Sembrare* è condizione sufficiente a significare la realtà. Non conta la sua consistenza materiale ma la sua immagine. Il reale da elemento certo e stabile viene trasformato in un dato ambiguo. La cornice ideale del palcoscenico comporta una perdita di statuto dell'oggetto, la sua messa in problema nei confronti dello sguardo. Vedo quello che la situazione mi spinge a vedere.

Il ragionamento della Ubersfeld si può applicare, con tutte le dovute approssimazioni e i dovuti adeguamenti, anche per quello che riguarda il personaggio. La percezione di realtà che noi abbiamo, o presumiamo di avere, in teatro è sempre viziata da un margine di ambiguità, già solo per il fatto di trovarci in una situazione artificiale. È come se il nostro sguardo di spettatori fosse sottoposto a un destabilizzante strabismo, che si risolve senza danni perché, nella realtà della scena, i segni attoriali sono disposti per lo più in modo da limitare l'ambiguità della presenza scenica, essendo direzionati il più possibile a costruire un'identità non contraddittoria del personaggio. Identità che si esprime, prima di ogni altra cosa, attraverso degli indicatori visivi.

Un contributo a comprendere questo particolare processo percettivo ci viene, nuovamente, dal saggio di Kirby.

Se qualcuno per la strada ha stivali da cowboy, come tanti, questo non basta per identificarlo come un cowboy. Se porta anche un cinturone di cuoio e perfino un cappello da cowboy, non lo vediamo ancora come un costume, neanche a nord del Texas. È solo un modo di vestire. Ma se compariranno sempre più elementi di un abbigliamento western (fazzolettone al collo, sopraccalzoncini di cuoio e speroni, per esempio) noi arriveremo al punto che o vedremo un cowboy o qualcuno che 'impersona' un cowboy. Il punto esatto della gradazione in cui si verifica questa identificazione dipende da diversi fattori, il più importante dei quali è il luogo o contesto fisico, e inoltre può variare non poco da persona a persona.⁸

La percezione di realtà, all'interno di un contesto quotidiano non caratterizzato (se ci trovassimo, ad esempio, non per strada ma a un rodeo) necessita di un accumulo segnico significativo. Per 'vedere' ci devono essere forniti una serie di elementi coerenti tra loro che ci consentano di raggiungere il 'punto esatto' di gradazione che consente l'identificazione. Se il contesto quotidiano è caratterizzato (ne nostro caso, un rodeo) l'identificazione è più facile e richiede un minor numero di segni specifici. A teatro, poi, «se qualcuno ha una calzamaglia nera e stivali da cowboy può bastare perché sia identificato come un cowboy». La cornice, il contesto compiono essi stessi una parte consistente del lavoro di identificazione. D'altro canto, potremmo aggiungere a completamento dell'assunto di Kirby, se sto assistendo a una messa in scena dell'*Amleto* e un regista fa indossare all'attore che interpreta il personaggio del titolo degli stivali da cowboy, mi sarebbe difficile pensare che quello sia realmente (nella realtà della

⁸ M. Kirby, *Recitare e non recitare*, cit., p. 173.

rappresentazione) un cowboy, e sarei piuttosto portato a chiedermi, invece, quale possibile intenzione semantica risieda in quella singolare scelta registica.

Non appena, dunque, affrontiamo il personaggio all'interno di un contesto di natura rappresentativa, che mette in gioco, cioè, il riferimento a una realtà 'altra' il sistema di segni della macchina scenica del personaggio presenta inevitabili margini di scollamento e di ambiguità, sollecitando nello spettatore il suo latente sguardo di Nataša, che risulta evidentissimo nella forzatura argomentativa degli esempi messi in campo ma che riguarda la dimensione rappresentativa in sé, non solo quando è, in una qualche misura, in un verso o nell'altro (giocatori di carte o Amleto in stivali) estremizzata. Consideriamo il caso di un personaggio la cui identità scenica abbia un chiaro ed esplicito riferimento a quella di un testo letterario di riferimento e con essa sia coerente. Un personaggio nato nella pagina, dunque, preesistente alla sua manifestazione scenica, la cui resa interpretativa non si discosti in maniera significativa dalla sua dimensione narrativa (nessun Amleto in stivali, per intenderci). Tale coerenza si esprime anzitutto sul piano del costume, ma poi su quello del comportamento scenico, della gestualità e della dizione. Su altri piani, però, più legati alla presenza fisica che alla recitazione e, quindi, meno considerati a un livello espressivo, cosa succede? Se è alto come farà a diventare basso come il dottor Hinkfuss? Se è grasso come farà a diventare magro come Don Chisciotte? Si dirà che non è importante: quella sera, in quello spettacolo, Hinkfuss sarà alto e Don Chisciotte grasso. Ma c'è qualcosa di ancora più elementare e preliminare.

Consideriamo il caso di un abitué del teatro che sia andato a vedere uno stesso attore interpretare dei personaggi diversi. Cosa sarà portato a pensare, se cade vittima dello sguardo di Nataša (senza, però, esserne fagocitato al punto da dimenticare di essere a teatro e con quale scopo): che tutti quei personaggi si assomigliano. È la questione della faccia dell'attore. Questione tutt'altro che irrilevante e meno paradossale di quanto possa sembrare. Tutta una certa scuola di attori ha fatto, e fa, ricorso al trucco proprio per costruire un volto unico ed irripetibile ad ogni singolo personaggio. Claudio Vicentini, analizzando le diverse procedure attraverso cui un attore costruisce il suo personaggio, ne ricorda una che fa al nostro proposito: definirne l'immagine fisica partendo dalla caratterizzazione dei tratti del viso. Laurence Olivier ad esempio, scrive Vicentini, aveva bisogno di definire i tratti del volto per avviare la definizione del carattere del personaggio e, quindi, avviare i canali dell'interpretazione. Per costruire il suo Shylock era partito cercando un naso adatto, come aveva già fatto in occasione del Riccardo III, per rendersi conto però, strada facendo, che il personaggio dell'usuraio si caratterizzava meglio attraverso la bocca «che per il suo usuraio deve essere particolarmente larga, mobile, sensibile», non la sua, insomma, ma quella del personaggio. «Il truccatore non basta – aggiunge però Vicentini – perciò Olivier ricorre al

dentista che gli costruisce una dentatura finta adatta allo scopo».⁹ Tutto questo lo fa per potersi sentire nella parte ma, se invertiamo il punto di vista, tutto questo consente anche allo spettatore di vedere il personaggio vedendo il meno possibile l'attore, un attore il cui volto è diventato plastico, vorrei dire: trasparente.

Esiste una tipologia di attore che potremmo definire 'senza faccia', nel senso che ha una straordinaria e camaleontica capacità metamorfica. Basti pensare, oltre al caso di Olivier che è particolarmente emblematico, alla sensazione che si prova di fronte ai ritratti fotografici di Stanislavskij nei panni dei suoi diversi personaggi. Non solo l'atteggiamento, i tratti complessivi della figura risultano diversi ma è proprio il viso a cambiare profondamente i suoi lineamenti. D'altronde era lo stesso Stanislavskij a sostenere la centralità del trucco. Nella prospettiva, anche lui, dell'accesso interpretativo al personaggio, espresso dal concetto di 'truccare l'anima', ma con ricadute evidenti e forti anche sul piano della ricezione. Ma in molti altri casi, l'attore conserva la riconoscibilità dei suoi tratti somatici (con casi estremi in cui fa di questo una maschera, come Carmelo Bene). Cosa succede, allora, ai fini della percezione del personaggio? Un fenomeno singolare che ci introduce in un nuovo territorio dei meccanismi di funzionamento della macchina scenica: lo sguardo dello spettatore, ai fini della identificazione del personaggio, tende a considerare la faccia invisibile, o quanto meno non significativa. Sembra una bestemmia: l'arte dell'attore occidentale si basa in una maniera sostanziale sulla mimica. Non penso sia possibile negare questo assunto. Ma bisogna riconoscere che lo sguardo dello spettatore opera in modo selettivo: vede nella mimica le espressioni del personaggio e, contemporaneamente, non vede le stesse espressioni utilizzate la sera precedente dallo stesso attore per un personaggio diverso. Se è uno spettatore particolarmente accorto può essere in grado di distinguere i due piani, quello dell'attore e quello del personaggio, valutandoli separatamente. Più comunemente i due piani, invece, si contaminano reciprocamente. Di sicuro, però, nello stesso momento e nello stesso luogo agiscono due sistemi di segni, interagenti ma anche diversi.

Il gioco degli indicatori visivi

C'è una definizione di Coleridge che ci aiuta a comprendere meglio le dinamiche percettive, ma anche concettuali, di cui stiamo parlando: il teatro, dice, è sospensione volontaria dell'incredulità. Coleridge lo afferma per sostenere che esiste, necessariamente e per forza, un a priori che precede la percezione del teatro e la rende credibile, a prescindere dai criteri di verosimiglianza scenica che si intendono applicare. In questa sede questo a priori – che è un dato empirico e non culturale – lo stiamo chiamando sguardo selettivo, concetto che abbiamo provato ad applicare alla condizione

⁹ C. Vicentini, *L'arte di guardare gli attori*, Marsilio, Venezia, 2007, p. 117.

base della ricezione del personaggio, in quanto somigliante e diverso dal suo interprete, ma che ha implicazioni assai più complesse.

Anzitutto cerchiamo di capire meglio cosa intendiamo con tale definizione. Sostanzialmente che, ai fini della identificazione del personaggio, alcuni segni si fanno denotatori di identità, diventano quindi segnali del personaggio, altri restano segni e segnali di altro. È una situazione determinata dal modo che un attore ha di costruire i segni visivi del suo personaggio e di indirizzarli al pubblico. L'attore istituisce un sistema comunicativo in cui alcuni dei segni sono proiettati in primo piano, altri lasciati sullo sfondo, altri, infine, resi addirittura invisibili. È come se, implicitamente, dicesse allo spettatore: guarda questo e ignora quest'altro.

Lo spettatore si trova di fronte, dunque, un sistema complesso ed ambiguo ed è chiamato a navigarci dentro. La costruzione del personaggio nasce dal percorso compiuto dentro questa ambiguità.

Per aiutarci facciamo di nuovo ricorso alle arti visive. Nella pittura tre quattrocentesca l'iconografia dei santi è affidata ad un preciso e singolare sistema di segni. Tranne casi particolari, come quello di Giovanni Battista, tali segni riguardano solo in parte l'intera persona ma sono attributi iconici legati per lo più al martirio. Per il resto - tratti somatici, abbigliamento - i segni risultano, di fatto, generici. Non indicano il personaggio ma ad esempio, come nel caso delle sante martiri, giovinezza, bellezza, purezza, virtù. Segni che le rendono simili lì dove l'indicatore del martirio le distingue. Se io sto cercando di individuare di che santa si tratti dovrò guardare una sola cosa, l'attributo del martirio, e vedere il resto come sfondo. Facciamo il caso, adesso, del personaggio teatrale, come poteva venire inscenato nel Settecento. Prendiamo, a titolo d'esempio, l'immagine di Lekain e della Dusmenil, nella *Semiramide* di Voltaire o anche Garrick nel *Macbeth*.

Ciò che vediamo non corrisponde certo al personaggio storicamente inteso che è il tipo di identificazione che noi moderni, non gli uomini del Settecento, attribuiamo al personaggio quando lo riteniamo attendibile, credibile. Perché il costume non ha, quando le ha, se non vaghe assonanze con quello dell'epoca del personaggio e perché il sistema di gesti, che riusciamo a cogliere nell'immagine, è decisamente estraneo al comportamento di qualsivoglia persona reale.

Ciò che vedeva lo spettatore settecentesco era un sistema ibrido tra forme del reale, la figura umana, e forme artificiali, le forme, i modi, lo stile della recitazione, a cominciare dal tono declamatorio della dizione e dall'impostazione codificata della gestualità. Il risultato era quello strabismo di cui abbiamo parlato, a proposito un contesto completamente diverso, in precedenza. Per vedere il personaggio, lo spettatore doveva necessariamente vedere l'attore, cioè tutti quei tratti personali di stile che riguardavano il modello recitativo e il modo personale di interpretarlo. È un procedimento che si fonda da un lato sulla riconduzione del personaggio a un modello super-individuale, il tipo, che è sintesi di persone e non persona esso stesso,

e dall'altro sulla selezione dello sguardo: dare a vedere ciò che serve per costruire il tipo.



1. *Lekain e Mademoiselle Dumesnil nella Semiramide* (stampa inglese del 1772 in O. G. Brockett, *Storia del Teatro*, a cura di C. Vicentini, Venezia, Marsilio, 2016).

2. *David Garrick e Hannah Pritchard come Macbeth e Lady Macbeth* (Dyce Collection in Victoria and Albert Museum Collections (Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, Fondo Ernesto Rossi).

La macchina scenica del personaggio settecentesco concorre dunque a definire il personaggio come figura che eccede la individualità singolare. Attraverso di essa lo spettatore avrebbe visto il tipo cui si riferisce ogni singolo personaggio. Ma vedeva anche altro, una grammatica espressiva riferita ad un sistema formale di visualizzazione delle passioni. Vedeva,

dunque, una tipizzazione che eccedeva la dimensione stessa del personaggio per riguardare principalmente, se non esclusivamente, l'attore ed il suo modo - o diremmo meglio il modo codificato - di trasmettere le passioni. Di tutto questo lo spettatore settecentesco era tutt'altro che inconsapevole. Quando si recava a teatro sapeva ben distinguere il piano dell'attore da quello del personaggio. Detto altrimenti sapeva selezionare ciò che riguardava l'abilità attorica e ciò che consentiva di individuare il personaggio.

Forse, e sottolineo questo forse, per un lungo tratto non c'è stato altro personaggio che questo. Non perché, come si usa dire, il teatro si faceva direttamente in scena (o almeno non solo per questo), ma perché non si sapeva, o solo voleva, immaginare un tipo di personaggio diverso da quello che si vedeva in scena, un personaggio i cui denotatori visibili agissero in modo distinto rispetto a quelli dell'attore, facendo del personaggio quello che era: una funzione rappresentativa.

Lo sguardo di Nataša era, però, sempre in agguato e il teatro sapeva giocarci sopra, facendone parte del gioco scenico. Il motivo del travestimento - tanto presente nelle trame teatrali dall'antichità in poi - gioca proprio su questo aspetto. Si pensi, ad esempio, al gioco semantico messo in moto quando Viola si traveste in Orsino, ne *La dodicesima notte*. Lo spettatore vede, dinnanzi ai suoi occhi, una macchina scenica che esalta quella condizione ambigua che caratterizza i suoi segni, instabilmente disposti tra realtà e rappresentazione. Vedeva, infatti, quello spettatore un attore maschio che interpretava un personaggio femminile che, a sua volta, ne interpretava uno maschile. Una vera e propria *mise en abîme*, che mette in scacco la pretesa coerenza comunicativa dei segni rappresentativi.

Il motivo del travestimento incide, però, anche più tecnicamente, sul dato della selezione dello sguardo. Nella *Mandragola* è necessario, ad un certo punto, ricorrere a dei travestimenti per condurre a buon fine l'inganno ai danni di Messer Nicia. Callimaco dovrà mascherarsi per trasformarsi nel garzonaccio che dovrà giacere con donna Lucrezia ed 'assorbire', così, il venefico influsso della pozione fecondatrice. Per far questo sarà sufficiente che Callimaco distorca in una smorfia i tratti del viso e diventerà irriconoscibile. Quando Messer Nicia racconterà della paradossale ispezione cui lo ha sottoposto, lui, che pure con Callimaco ha avuto a che fare, non lo riconosce. Come d'altronde fra' Timoteo diventa irriconoscibile quasi solo grazie alle due noci che si è messo in bocca. Il gioco comico consiste nel fatto che lo sguardo dello spettatore e quello del personaggio spettatore (Messer Nicia) non coincidono. Il primo vede il tutto, e riconosce il personaggio originale dietro quello travestito, il secondo vede solo il segnale denotatore e quindi il suo sguardo si ferma al primo livello, quello del travestimento. Quel segnale - la smorfia di Callimaco tanto per intenderci - si staglia sul resto dei segni visivi, funzionando come segnale del nuovo personaggio travestito. L'efficacia del gioco comico è determinata dall'ambiguità tra i

segni, ambiguità che richiama, per sineddoche, quella che sovrintende alla costituzione stessa del personaggio teatrale.

Una situazione analoga, d'altronde, si determina anche in casi diversi, non motivati da una ragione comica. Prendiamone in esame uno soltanto. Nel *Re Lear* Edgar, scacciato dal padre, decide di assumere una identità posticcia quella di Tom di Bedlam. Basta che si copra il volto di sudiciume, cinga i fianchi con uno straccio, si impiastri i capelli e diventa immediatamente irricognoscibile a tutti e, in primo luogo, a suo padre. Anche in questo caso saremmo di fronte al caso del doppio sguardo, come per *La Mandragola*, con la differenza, non irrilevante, che il gioco simulacrale del travestimento non va incontro a nessuna esigenza comica. Si tratta, invece, della messa in evidenza della costruzione posticcia del personaggio attraverso segnalatori iconici che ne definiscono l'identità secondo un procedimento che ripropone, anche in questo caso, il meccanismo della *mise en abîme* (il gioco retorico è replicato, oltretutto, anche nel caso di Kent, secondo lo schema del raddoppiamento speculare che è tipico del *Re Lear*). Nel caso di Edgar, poi, c'è un ulteriore elemento su cui vale la pena di soffermarsi almeno un momento. Edgar, infatti, anticipa e dichiara verbalmente il suo cambiamento – che non riguarda solo l'aspetto fisico ma anche i modi comportamentali – enunciandolo in un monologo al pubblico, così che questi, di fronte alla presenza di un personaggio apparentemente 'nuovo' sia in grado di creare un ideale collegamento tra il folle Tom e il saggio Edgar. Evidentemente il fatto che l'interprete fosse lo stesso non era sufficiente a testimoniare della sovrapposizione tra i due personaggi, dimostrando quanto il viso dell'attore, se non contestualizzato, non sia sufficiente a dichiarare l'identità del personaggio: niente di più facile e di più comune che un attore fosse chiamato ad interpretare più ruoli. Dunque nel gioco semantico della macchina scenica del personaggio interviene, in una maniera decisiva, anche l'elemento verbale. Il problema è creare di volta in volta un equilibrio tra i diversi segni definendo i confini di una identità instabile, che funziona solo grazie al meccanismo di integrazione dello spettatore.

La macchina scenica del personaggio è, dunque, un sistema aperto, ambiguo e multidirezionale che si stabilizza nell'atto della fruizione dello spettatore. Si tratta di un procedimento che è implicito in tutta la vicenda del teatro occidentale – e viene esplicitato nella forma del travestimento – ma che, nel Novecento, viene assunto consapevolmente e tematizzato. Che la 'macchina' sia tale non è più solo il risultato del dialogo di convenzioni rappresentative ed esigenze narrative ma un procedimento che viene investigato per quello che è e per quello che può produrre. L'ambiguità dei segni scenici da problema diventa risorsa. Non si tratta di creare un sistema coeso ma di operare per scarti e montaggio di elementi divergenti o incongrui che definiscono l'identità del personaggio partendo da presupposti diversi da quelli dell'Io idealizzato e della simulazione di identità soggettiva.

Durante la preparazione de *Il Principe costante* Jerzy Grotowski lavorò lungamente con Ryszard Cieślak per la costruzione del personaggio di Don

Fernando. Non si trattava di ridare una identità credibile al personaggio storico di Calderón ma di costruirla una nuova, non rappresentativa, così da evidenziare la chiave del martirio, del percorso di purgazione e di offerta sacrificale di sé. Elementi, questi, da proporre non come sostegno di una argomentazione narrativa, ma come elementi costitutivi della istituzione del rito teatrale che doveva legare spettatore ed attore. Si trattava, dunque, di operare una radicale e sostanziale riscrittura del personaggio, così che pur restando in un qualche modo (ad esempio attraverso le parole) legato al personaggio calderoniano, quello di Cieślak fosse qualcosa di profondamente diverso, addirittura di irricognoscibile. Ciò che doveva emergere era il filo tematico e simbolico che univa idealmente uno all'altro. Come fece lavorare allora Grotowski il suo attore? Anzitutto gli chiese una perfetta memorizzazione del testo così che esso divenisse una sorta di patrimonio automatico di Cieślak, che gli consentiva di entrare ed uscire dalle parole con assoluta disinvoltura. In secondo luogo lo indusse ad un percorso di ricerca e di scavo interiore che lo facesse risalire a quella condizione così particolare ed aurorale che è il primo innamoramento adolescenziale. L'attore doveva cercare di rivivere quel particolare stato emotivo, quella condizione in cui meraviglia, stupore, fascinazione si mescolano insieme mettendoci in una condizione che ci distacca decisamente dal nostro io precedente. Questo stato emozionale doveva trasmettersi soprattutto attraverso il linguaggio del corpo. Sarebbe successo, così, che le parole del Principe don Fernando avrebbero dialogato col senso di stupore e di superamento del sé determinando quella che lo stesso Grotowski avrebbe definito una preghiera di carne. In più il regista aveva inserito nella partitura della recitazione tutta una serie di riferimenti iconografici alla figura di Cristo.¹⁰ Accadeva, così, che lo spettatore vedeva un corpo spiritualizzato che aspirava a superare i suoi limiti (e, a tratti indiscutibili segnali cristologici) mentre ascoltava le parole di Calderón. Si determinava, in questo modo, una macchina scenica che funzionava sulla discontinuità dei suoi diversi elementi, che non diceva mai esplicitamente: questo personaggio è un mistico, ma proponeva uno schema di segnalatori visivi che mettevano il pubblico nella condizione di non riuscire a vedere altro che quello.

Un simile esempio ci aiuta a comprendere meglio come funziona, proprio come sistema comunicativo, la macchina scenica del personaggio, ma ci introduce, anche, a come tale sistema si presenti nel contesto novecentesco. L'ambiguità che al sistema è connaturata e che, in epoca premoderna, si tentava, in una qualche misura, di ridurre o arginare, nel teatro moderno è eletta a vera e propria strategia linguistica. La scelta che allora viene fatta è di tradire la presunta identità psicologica del personaggio per farne, proprio attraverso i linguaggi della scena, una figura problematica, una soglia tra il

¹⁰ J. Grotowski, *Le Prince constant de Ryszard Cieslak*, in *Ryszard Cieslak, acteur-emblème des années soixante*, a cura di G. Banu, Actes Sud-Papiers, Arles, pp. 13-21.

qui ed ora dell'evento ed un altrove che non è più di tipo rappresentativo. Il personaggio non coincide con l'attore, nel senso che non deve necessariamente schiacciarsi nella condizione immanente del performer, ma non può, né vuole, più essere una identità soggettiva e individuale. Se il personaggio si trova inevitabilmente ad affrontare una condizione di soglia tra stati diversi (la realtà e la rappresentazione), nel teatro del Novecento si trova come imprigionato dentro tale soglia. Di lui, in fondo, non riusciamo a dire compiutamente nulla se non che 'non è': non solo l'azione agita, non certo un'azione che sia separabile dall'accadere scenico e tradursi in racconto verbale. Una condizione, questa, stupefacente e per dei versi anche minacciosa, che viene straordinariamente espressa da Antonin Artaud in un passo de *La messa in scena e la metafisica*. Quando parla della «pantomima non perversita», cioè di quella forma scenica in grado di dare corpo sensibile alla dimensione spirituale della natura (distante in questo da quella simulazione dell'umano in cui si è decaduto il teatro), Artaud afferma che essa dovrà risolversi in un sistema ideografico, in un sistema di segni geroglifici, che dichiarano un mondo ma non lo definiscono «al modo di quell'alfabeto orientale che rappresenta la notte come un albero sul quale un uccello ha già chiuso un occhio e incomincia a chiudere anche l'altro».¹¹ Il personaggio geroglifico – unica alternativa credibile al personaggio psicologico – è, dunque, per Artaud il frutto di un sistema di segni, la macchina scenica, che non tradisce la sua ambiguità interna, anzi la esalta.

Una conclusione in forma di piccolo apologo

D'altronde questa ambiguità non solo è funzionale ad un teatro antirappresentativo, come vuole essere quello di Artaud ma è uno degli elementi di fascinazione del teatro. Vorrei, così, concludere il discorso con una sorta di piccolo epilogo/apologo che mi piacerebbe intitolare: la pancia di Ernesto Rossi e i capelli della Duse.

Specializzato in parti di amoroso, Rossi era famoso per le sue interpretazioni di Romeo, che continuava ad incarnare anche quando era in là negli anni.

Le foto che abbiamo lo documentano come un Romeo assai poco credibile, eppure il pubblico del tempo ne era affascinato. Tutta una serie di segni, che appartenevano al corpo dell'attore, dicevano che quello non poteva essere il corpo del personaggio e, invece, il pubblico non vedeva la pancia di Rossi ma solo il corpo idealizzato di Romeo, un corpo fatto di parole, le parole di Shakespeare. Testimonia bene questa aporia, rivelandone anche il superamento (se non totale almeno parziale), la ricezione del pubblico. La ricostruisce Sonia Bellavia, parlando delle tournée tedesche di Rossi. L'attore risultava ai critici tedeschi – scrive – ed in realtà lo era, un po' troppo vecchio per il personaggio: «Tuttavia in alcuni momenti, scrisse il critico di 'Die Presse', Rossi seppe far scordare la sua inadeguatezza al ruolo» e un altro

¹¹ A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1978, p. 157.

importante critico del tempo Jacob Minor «ne parlò come il miglior Romeo che avesse mai visto».¹²



3. Ernesto Rossi come Romeo (Civico Museo Biblioteca dell' Attore di Genova, Fondo Ernesto Rossi in Sonia Bellavia, *La voce del gesto*, Roma, Bulzoni Editore, 2000).

In sostanza quanto era accaduto sembra essere questo: lo sguardo dello spettatore aveva selezionato i segni scenici riducendone l'ambiguità: aveva cancellato idealmente, in tal modo, ciò che poteva introdurre elementi di

¹² S. Bellavia, *La voce del gesto: le rappresentazioni shakespeariane di Ernesto Rossi sulla scena tedesca*, Bulzoni, Roma, 2000, p. 123.

contraddizione nel definire una identità credibile del personaggio. Nell'interpretazione di Rossi, in sostanza, agiva un indicatore, la temperatura emotiva, in grado di metterne a tacere altri che erano vistosamente in contrasto con essa, quelli legati al suo aspetto fisico. Questo avveniva grazie a due fattori sostanziali: una non completamente definita, a quell'altezza cronologica, nozione di *physique du rôle*, e l'attenzione concentrata, viceversa, su una qualità del personaggio che proverei a definire come immateriale, in quanto determinata dal gioco scenico tra capacità declamatoria e intensità espressiva, assunte come qualità autonome della recitazione applicate secondariamente al personaggio. Un gioco scenico in cui l'età e la corporatura, in termini più generali l'aspetto fisico, perdevano ogni funzione di indicatore espressivo.

Profondamente diverso il caso della Duse. Quando, dopo un lungo silenzio, l'attrice ritornò in scena nel 1921 decise di impersonare il personaggio di Ellida ne *La donna del mare* di Ibsen. Nei panni, cioè, di una giovane donna problematica e misteriosa. La Duse aveva già, a quella data, più di sessant'anni, eppure non fa niente per mascherare la sua età. Entra in scena, così, tra lo stupore generale senza trucco e, soprattutto, con i suoi bianchi capelli raccolti in una treccia.

Mirella Schino ha ricostruito in dettaglio lo spettacolo e, soprattutto, la dinamica percettiva che, legando l'attrice ai suoi spettatori, li sedusse e li ammaliò. «Il perno – scrive – il filo d'oro con cui legò i suoi spettatori fu senza dubbio la sua bella treccia bianca».¹³ Non a caso è essa che torna insistentemente in tutte le recensioni come un valore dell'interpretazione della Duse e non un limite.

Le recensioni – scrive ancora la Schino – sono piene dei capelli bianchi della Duse, come se fossero stati il colpo e la vera sorpresa della serata, la bravura particolare della Duse, il segno della sua magnificenza d'attrice.¹⁴

Ma come facevano a essere un valore, quei capelli bianchi? Come riuscivano a non infrangere l'illusione scenica di una donna che avrebbe dovuto, a rigor di testo, avere trent'anni di meno? e che di un attore poco più che trentenne, Memo Benassi nei panni dello Straniero, doveva fingere di essere ancora perdutoamente innamorata? Non doveva succedere a lei quanto successo a Rossi con la sua pancetta inopportuna?

Non successe, anzi accadde esattamente il contrario. I capelli bianchi della giovane Ellida risultarono una sorta di valore aggiunto. Di sicuro perché in essi i fedeli ammiratori che l'avevano lasciata più di dieci anni prima in grado ancora di essere una convincente amorosa, videro la risposta che l'attrice dava all'inquietante incedere della vecchiaia, un momento di passaggio cruciale per le attrici nate come prime donne e in particolare di

¹³ M. Schino, *Racconti del Grande Attore. Tra la Rachel e la Duse*, Città di Castello, Edimond, 2004, p. 256.

¹⁴ Ivi, p. 259.

quelle che giocavano una parte importante del loro talento sulla fascinazione, ed era il caso della Duse che aveva fatto di una strana, misteriosa e inusuale sensualità una componente consistente della sua fortuna. Incanutita e senza trucco, ella non fingeva di essere quella che non poteva più essere e affidava sé come attrice, prima ancora che sé come Ellida, allo sguardo degli spettatori, i quali, d'altronde, non erano certo lì riuniti per vedere il dramma di Ibsen ma per tornare ad ammirarla. L'indicatore espressivo che la Duse lanciò al suo pubblico diceva: io sono qui, sono diventata questa ma i miei personaggi d'elezione sono sempre gli stessi e, in particolare la piccola, sensuale donna dei fiordi che amava oltre ogni cosa. Avrebbe potuto mostrarsi così com'era diventata in una parte nuova, di madre nobile magari com'era l'usanza, ma non lo fece. Fece, invece, una scommessa e la vinse.

Ma non possiamo ridurre quanto accadde in quella serata torinese del 1921 solo a questo, altrimenti rischieremo di considerarlo una sorta di feticismo di massa. La Schino non cade in questa trappola. La treccia bianca è messa al centro del discorso ma all'interno di un quadro ricostruttivo più complesso in cui giocano i toni sussurrati della recitazione, la riduzione espressiva del movimento, la capacità di suscitare la più viva emozione attraverso il più ridotto e sommo gioco scenico. Insomma la Duse aveva costruito un sistema espressivo, per il suo ritorno alle scene, al cui interno agiva anche, con una funzione speciale, il candore della treccia.

Uno dei motivi per cui la Duse scelse questa parte - scrive la Schino - potrebbe essere dunque proprio il desiderio di sottolineare il più possibile i propri capelli bianchi, di far sì che lo spettatore non potesse non notarli.¹⁵

Ne esalta, in altri termini, la realtà di presenza scenica semanticamente attiva, in grado di comunicare al pubblico. Il personaggio di Ellida si manifestò, davanti agli occhi degli spettatori, non nonostante quei capelli bianchi, ma proprio grazie ad essi. La ambiguità dei segni rappresentativi, che avrebbe dovuto inibire la costruzione del personaggio, la rese, invece, possibile in una maniera unica e irripetibile. Come fu Ellida quella sera, non sarà mai più, né mai più potrà essere. Era entrato in gioco anche in quel caso, anzi forse soprattutto in quel caso, l'appello allo sguardo selettivo dello spettatore. Non invitato, però, stavolta a ignorare quanto poteva incidere sulla credibilità della coerenza visiva del personaggio ma a leggere dentro e oltre il personaggio. A lavorare dentro la zona ambigua della sua macchina scenica, restando folgorato da uno scarto espressivo in grado di risignificare in una maniera radicale e radicalmente moderna il gioco dei segni e della loro economia rappresentativa.

¹⁵ Ivi.