

# La teoria della recitazione

Giuliana Altamura

Nel suo volume, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento* Vicentini si propone l'intento di una ricostruzione storica della teoria dell'arte attoriale, basata su di un importante lavoro documentativo condotto a partire dal materiale archiviato e catalogato presso l'Università "L'Orientale" di Napoli, nell'ambito del progetto *Acting Archives*.

La ricognizione compiuta dallo studioso prende l'avvio dalla constatazione di «una singolare discontinuità» che caratterizzerebbe la teoria della recitazione, soprattutto se considerata in rapporto alle teorie delle altre arti: se nell'antichità classica, infatti, non era mancata una trattatistica riguardante l'arte dell'attore, la quale era stata inoltre al centro di importanti considerazioni dei Padri della Chiesa, non si ebbe più alcuna produzione teorica specificatamente dedicata all'argomento fino al Settecento, secolo nel quale Vicentini individua *in nuce* le chiavi di volta delle future elaborazioni otto-novecentesche.<sup>1</sup>

Tale discontinuità appare tanto più rilevante se si considerano gli sviluppi che l'arte recitativa ottenne proprio in quel periodo di vuoto teorico, a partire dal VI secolo e fino ai primi trattati italiani della metà del Cinquecento. Tracciare la storia della teoria dell'arte attoriale significherebbe allora per Vicentini prima di tutto tentare di sciogliere il nodo di questa zona oscura, investigando quell'«area muta» rimasta – per ragioni verosimilmente legate alle complessità della fenomenologia culturale – priva di una riflessione critica autonoma e ben delineata, almeno sino all'esplosione trattatistica del Settecento.<sup>2</sup>

Il volume prende le mosse dall'antichità greca e in particolare dallo *Ione* platonico, nel quale individua il primo testo di cui disponiamo dedicato all'arte della recitazione. Nel dialogo, composto fra V e IV secolo, si ritrova la classica concezione di derivazione religiosa secondo la quale attore e compositore coincidono nella figura di un solo uomo posseduto dalla divinità, che si esprime per mezzo della sua voce. L'attore è quindi un vate che, rapito da una sorta di mistico delirio, esce fuori da se stesso in uno stato di esaltazione, per lasciare spazio al dio.

La prima conseguenza di una simile concezione, diffusa nella cultura greca, è che l'attore non può compiere scelte consapevoli e ragionate, né tanto meno seguire

<sup>1</sup> Claudio Vicentini, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Marsilio, Venezia 2012, p. 10.

<sup>2</sup> Ivi, p. 12.

delle regole di recitazione: è il dio a dominarlo, lo stesso dio che – nel caso si trattasse, ad esempio, di una recitazione omerica – avrebbe a suo tempo ispirato Omero nella composizione. Declamare i suoi versi porterà l'interprete a rivivere le stesse visioni che colsero il poeta, la sua stessa creativa impotenza, divenendo vittima di quel «contagio emotivo» che perpetuerà a sua volta nel pubblico.<sup>3</sup>

Lo sviluppo delle forme drammatiche, nel corso del V secolo, dovette obbligatoriamente portare a un ripensamento, o quanto meno a una riformulazione, dell'idea della possessione divina: con l'aumento del numero degli attori sulla scena, la loro professione veniva a specializzarsi, distinguendosi in modo inevitabile da quella dell'autore. L'attore assumeva sempre più un ruolo da protagonista, ma restava tuttavia radicata l'idea che fosse la parola poetica a ispirare la recitazione, a «*scatenarla* spontaneamente», così come la recitazione – a sua volta – era la sola capace di animare i versi del poeta.<sup>4</sup> Si doveva così richiedere all'attore non più soltanto il dono di natura, la *preveggenza*, ma anche l'acquisizione di una tecnica per mezzo dello studio. La maggior parte della trattatistica greca – scrive Vicentini – si concentra sulla voce e gli esercizi per affinarla, mentre le poche testimonianze riguardo la gestualità si rifanno a movimenti di danze e pantomime.

La diffusione delle nuove idee filosofiche – da Socrate a Democrito –, basate sull'esaltazione della misura e della razionalità, portò dal canto suo a un ulteriore allontanamento dalla concezione della possessione divina, sviluppando un'attenzione inedita nei confronti della categoria del *personaggio*, per cui «rappresentare la figura del personaggio e manifestare le passioni e gli atteggiamenti che gli erano propri», evitando di conseguenza ogni esagerazione o incoerenza ed esercitando il controllo sulle proprie emozioni, finiva col diventare il «compito fondamentale dell'attore».<sup>5</sup>

Restava da capire come fosse possibile, venuto meno l'intervento divino, riuscire a interpretare gli stati d'animo presenti di volta in volta nel personaggio, evocandoli nel proprio sentire. Vicentini trova risposta a questo quesito in tre testi fondamentali per gli sviluppi della teoria della recitazione, sebbene si tratti di capisaldi non specificatamente teatrali, ma dell'arte oratoria: l'*Orator* e il *De oratore* di Cicerone e l'*Institutio oratoria* di Quintiliano. Oratoria e recitazione vengono assimilate per il loro comune obiettivo di *movere* gli astanti, la necessità di un testo da preparare e declamare, l'utilizzo dell'espressività gestuale e dell'intonazione vocale. L'*actio* oratoria, tuttavia, doveva mostrarsi più misurata e meno enfatica di quella teatrale dacché, a differenza di essa, non aveva il compito di evocare una realtà finzionale. Riuscire a provocare l'emozione del pubblico, che si trattasse di un giudice o

<sup>3</sup> Ivi, p. 22.

<sup>4</sup> Ivi, p. 26.

<sup>5</sup> Ivi, p. 34.

di un semplice spettatore, richiedeva determinati strumenti testuali, di messa in scena e, ovviamente, di recitazione: l'oratore-attore doveva dare l'impressione di provare realmente le emozioni che interpretava per poter commuovere e innescare il famoso contagio. È chiaro quindi come i trattati sull'oratoria possano trasformarsi in vere e proprie guide per l'arte scenica: tanto Cicerone quanto Quintiliano s'interrogano sulle tecniche d'immedesimazione, sul controllo e perfezionamento tecnico delle espressioni, delineando la possibilità di una teoria che Vicentini definisce *ante litteram* come *antiemozionalista*, dacché basata sulla «simulazione fredda ma perfetta e artisticamente convincente delle emozioni».<sup>6</sup>

Il secondo capitolo del volume affronta quel periodo oscuro della teoria attoriale che va dalle posizioni dei Padri della Chiesa alle prime avvisaglie di rinascita nel Cinquecento. Com'è risaputo, gli autori cristiani attivi fra il II e il V secolo espressero una condanna radicale nei confronti del teatro, ridotto ormai a forme spettacolari di genere – da combattimenti di gladiatori a rappresentazioni di mimi – in cui «l'immediata esposizione della realtà fisica, materiale» del corpo dell'*attore* era accusata di scatenare nello spettatore gli impulsi più abietti e irrazionali.<sup>7</sup>

Vicentini richiama alla memoria le tesi essenziali sulle quali tali autori furono concordi e che finiscono col delineare una ben precisa teoria teatrale, sebbene per via negativa: la realtà spettacolare sarebbe territorio del diavolo, dell'idolatria, pronto a sfruttare la debolezza dei sensi, provocandoli col fascino del sensibile e dell'effimero, nel culto stesso della finzione. In un simile quadro, le caratteristiche proprie dell'attore – ben lontane dal concernere la sua partecipazione emotiva – si limiterebbero alla centralità del corpo e alla capacità di generare menzogne, immagini illusorie in grado d'ingannare i sensi e sedurli. Non vi era differenza alcuna fra il mimo e l'acrobata, il giullare e il guaritore, almeno fino al tardo Medioevo, in cui la figura dell'attore colto cominciò a riacquisire una certa dignità garantita dalla presenza – nella sua *performance* – di un testo poetico, al centro di uno spettacolo non più basato unicamente sull'abilità fisica.

Come si è detto, sono del tutto assenti testi di teoria attoriale in quest'epoca e persino quando – fra X e XV secolo – si assistette a una certa ripresa e sviluppo di forme teatrali, dal dramma liturgico a quello profano. Se da una parte la recitazione era sempre affidata a dilettanti, dall'altra – sottolinea Vicentini – l'interesse degli intellettuali umanisti si concentrava sui testi e le scenografie del teatro classico alimentato da opere quali la *Poetica* aristotelica e il *De architectura* di Vitruvio, mentre mancava una trattatistica che riguardasse la recitazione da prendere a modello.

Il teatro che fioriva nelle corti della fine del Quattrocento riscoprì da una parte i principi dell'oratoria classica, dall'altra dovette adattarli al proprio contesto

<sup>6</sup>Ivi, p. 55.

<sup>7</sup>Ivi, p. 59.

culturale. Non a caso, Vicentini individua nelle regole di comportamento illustrate dal Castiglione nel *Cortegiano* quei caratteri – quali la grazia del gesto, l’agire *in situazione*, la disinvoltura dell’eloquio, l’eleganza – che le teorie cinquecentesche porranno al centro della corretta recitazione.

A stimolare le prime riflessioni sull’arte dell’attore fu proprio l’innestarsi, sulla recitazione dilettantesca dei colti uomini di corte, delle tecniche dell’ormai diffuso – e in parte riabilitato – teatro professionale che, con la sua commedia *all’improvviso*, assegnava una grande importanza alla fisicità dell’attore. Alla fine del Cinquecento, con la nascita delle prime compagnie e la conseguente regolarizzazione giuridico-economica del teatro professionale, gli attori più noti cercarono di rivendicare quella dignità sociale che per tanto tempo era stata negata alla loro categoria e che tutt’ora continuava ad esserlo da parte dei letterati e della Chiesa. La scrittura, la pubblicazione del materiale di lavoro, poteva risultare allora un’ottima strategia per vedere la propria attività associata a quella degli intellettuali, così come prendere pubblicamente le distanze dalle *oscurità* del teatro di strada, promuovendo a modello del loro mestiere, ancora una volta, l’arte oratoria. «È insomma l’aura oratoria» – scrive Vicentini – «l’esigenza di condurre un discorso capace di suscitare le emozioni dei presenti mantenendo un atteggiamento decoroso ed elegante con una gestualità composta e rigorosa, che finisce per garantire la nobiltà della recitazione».<sup>8</sup>

Il primo «abbozzo di una teoria della recitazione», tuttavia, è individuato dallo studioso – che dedica il capitolo terzo del volume alla prima trattatistica italiana – nei *Discorsi* di un letterato, Giambattista Giraldi Cinzio, attivo alla corte di Ferrara di Ercole II d’Este.<sup>9</sup> I trattati, che accompagnavano la pubblicazione delle sue opere drammatiche, affermavano l’importanza della recitazione nella messa in scena – superiore alla stessa qualità del testo – e si rifacevano, nell’individuare le caratteristiche ideali, ai classici: Aristotele, l’Orazio dell’*Ars poetica*, Cicerone e Quintiliano.

Sulle sue orme, un altro letterato, Angelo Ingegneri, compose nel 1598 *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*. Unico elemento di originalità rispetto al precedente è dato dalle indicazioni riguardanti la necessità, nell’interpretare un personaggio, di renderlo sì realisticamente, ma anche idealizzandolo, in modo che risulti esemplare e allo stesso tempo credibile. Non molto più in là si spingevano i *Dialoghi* di Leone de’ Sommi – curatore degli spettacoli della corte dei Gonzaga – che dimostravano tuttavia una certa apertura nei confronti del più licenzioso teatro professionale.

Se gli scritti di Pier Maria Cecchini rappresentano i «primi scritti organici dedicati alla recitazione provenienti dal mondo degli attori professionisti», è soprattutto

<sup>8</sup> Ivi, p. 88.

<sup>9</sup> Ivi, p. 91.

con Flaminio Scala che la necessità dell'esperienza scenica viene portata in primo piano, contrapponendosi ai letterati impegnati a trarre dai classici le regole della rappresentazione.<sup>10</sup> Scala individua nella gestualità attoriale l'elemento fondante, non nel testo. Di conseguenza, ogni possibile regola può essere derivata solo dall'esperienza.

Sfortunatamente, sottolinea Vicentini, la posizione di Scala rimarrà, per il contesto storico in cui si era generata e la mancanza di riferimenti culturali che consentissero una più articolata produzione teorica, senza un seguito immediato.

Se potrà sembrare in effetti che, nel corso del Seicento, la teoria della recitazione s'interrompa di nuovo bruscamente, in realtà produsse frutti di grande rilevanza, semplicemente occultati nell'ambito della riflessione sull'oratoria: «Esisteva [...] nella coscienza del tempo un sistema di regole codificate, utili per orientare e valutare la prestazione degli attori. Queste, però, non erano altro che le norme tecniche dell'eloquenza indispensabili per chiunque parlasse in pubblico, il predicatore come l'avvocato, l'insegnante, il conferenziere, l'uomo politico o l'attore».<sup>11</sup> Per ricostruire una teoria della recitazione, Vicentini accosta a questa produzione una serie di dati provenienti da campi differenti che ebbero un incredibile sviluppo nel XVII secolo: dalla medicina alla filosofia, dalla linguistica alla fisiognomica, fondamentale per approfondire una casistica di movimenti ed espressioni.

Una vera e propria ripresa della trattatistica dedicata esplicitamente alla recitazione si avrà solo sulla fine del Seicento, quando verrà ad accostarsi, all'ormai indiscussa identificazione della recitazione con l'oratoria, la percezione di un'ancora misteriosa differenza della prima, che portava con sé l'esigenza di fornire all'attore un sistema di regole specifico, sebbene ancora fondato sull'eloquenza.

Vicentini passa in rassegna quest'interessante produzione legata all'orizzonte dell'oratoria nel quarto capitolo, dal quale emerge il quadro di una trattatistica che tenta di mantenersi nell'ambito delle regole retoriche, cercando tuttavia di affrontare i problemi che l'attore può incontrare nella pratica scenica e che ben poco hanno da spartire con la professione dell'avvocato o del predicatore. Andrea Perrucci ad esempio, nel suo *Dell'arte rappresentativa, premeditata, ed all'improvviso*, rovescia la prospettiva seicentesca dando centralità all'arte della recitazione come modello per tutti gli altri tipi di oratoria. Basandosi su di una vasta e concreta esperienza scenica, Perrucci finisce col rendersi conto dell'insufficienza dell'*actio* oratoria per spiegare e preparare la gestualità di un attore teatrale, che dovrà ricorrere evidentemente più alla pratica che alla teoria.

Dopo di lui, il *Traité du récitatif* di Grimarest lasciava emergere una nuova sensibilità legata soprattutto all'analisi dell'espressione vocale dell'attore, ma

<sup>10</sup> Ivi, p. 106.

<sup>11</sup> Ivi, p. 121.

anche – seppure ancora *in fieri* – allo scavo emotivo del personaggio, che presupponeva la necessità di un'inedita attenzione alla fisionomia interiore del carattere dell'attore.

Il drammaturgo inglese Gildon, infine, si propose l'intento di scrivere un vero e proprio trattato di recitazione in cui, nonostante l'impianto tradizionale, ritroviamo effettivamente spunti destinati ad assumere una grande importanza in seguito, in particolar modo la necessità dell'iniziativa personale dell'attore, si tratti pure di intervenire sul testo. Presa coscienza delle differenti esigenze drammaturgiche che allontanano un attore da qualsiasi altro oratore, Gildon individua nella pittura un nuovo possibile modello per l'arte recitativa.

Col capitolo quinto entriamo nel cuore del Settecento, giungendo quindi alla nascita dell'*emozionalismo*. Mentre il dibattito sull'arte della recitazione cresceva e si diffondeva in tutta Europa, la questione della riproduzione fisica e soprattutto psicologica del personaggio da parte dell'attore diventava sempre più centrale. Prima conseguenza di questa riflessione è la nascita di una nuova gestualità, ben più ricca e variegata, il cui maestro indiscusso fu Garrick. Si trattava di una recitazione *naturale*, ossia dall'apparenza spontanea e non studiata, ma attentissima a non mostrare incoerenze fra il carattere del personaggio e la situazione in cui si trova. Il rischio era quello di sminuire tale naturalezza in *semplicità*, facendo perdere al personaggio la sua dignità tragica.

È proprio nell'ambito di questo acceso dibattito che Vicentini individua l'origine di quella frattura che porterà al contrapporsi di una concezione emozionalista e di una antiemozionalista della recitazione.

I trattati di Perrucci, Grimarest e Gildon avevano ben evidenziato i limiti di una teoria attoriale basata su di un codice gestuale definito, inefficace di fronte alle esigenze drammaturgiche dell'interprete, al quale non restava che fare affidamento sull'adesione emotiva al personaggio. Se già d'Aubignac aveva anticipato la questione nel Seicento, il «passo decisivo» viene compiuto da Jean Poisson, il quale indica come dote naturale necessaria all'attore la «sensibilità d'animo», capace di rendere del tutto inutile il codice gestuale.<sup>12</sup>

La prima formulazione compiuta della teoria emozionalista, tuttavia, si deve a Luigi Riccoboni che, col suo *Dell'arte rappresentativa* del 1728, inaugurava «di fatto la moderna teoria della recitazione, che veniva completamente sciolta da ogni legame con l'oratoria».<sup>13</sup> Secondo Riccoboni, l'attore ideale dovrebbe essere in grado di associare la spontaneità e la naturalezza dell'ormai decadente recitazione all'improvviso all'uso di un testo scritto, unico rimedio contro l'oscenità e l'approssimazione. Non si tratta più di studiare allo specchio gesti ed espressioni facciali, ma di *sentire* davvero ciò che si deve esprimere, non dimenticando tuttavia né la tecnica, né esigenze sceniche ed estetiche.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 178-179.

<sup>13</sup> Ivi, p. 182.

La prima metà del Settecento vede inoltre nascere in Francia la moderna critica della recitazione, inaugurata dalla *Seconde lettre du souffleur de la Comédie de Rouën au garçon de caffè* di Jean Dumas d'Aigueberre, nella quale il letterato-magistrato di Tolosa analizza la recitazione di venti attori della scena parigina, affermando l'assoluta legittimità del poter svolgere una critica accurata dell'arte recitativa alla stregua delle altre arti.

Giudicando gli interpreti in base a quanto essi paiono coinvolti emotivamente nei sentimenti che esprimono, all'efficacia della loro gestualità e alla loro predisposizione nell'interpretare determinati personaggi, d'Aigueberre sancisce di fatto l'autonomia dell'arte attoriale.

Aaron Hill, intanto, portava nei suoi scritti alle estreme conseguenze la posizione emozionalista, muovendo dalla convinzione che recitare significasse *diventare* letteralmente il personaggio che si interpreta. Elabora quindi un sistema secondo il quale all'attore sarebbe richiesto un grande sforzo d'immaginazione *plastica*: per poter rappresentare un'emozione basterebbe concepirla mentalmente fino a imprimerla sui propri muscoli che, a loro volta, la trasmetterebbero alla voce e all'articolazione dei gesti. La conoscenza del codice espressivo, ancora lungi dallo sparire, servirebbe per controllare di aver compiuto adeguatamente lo sforzo d'immaginazione o, viceversa, per aiutare nell'atto dell'immaginazione stessa.

Vicentini continua a percorrere gli sviluppi della teoria emozionalista soffermandosi su quella che definisce la «sua più compiuta espressione», un trattato del 1747 dal titolo *Le comédien*, di Rémond de Sainte-Albine.<sup>14</sup> Seguendo le orme di Riccoboni e di d'Aigueberre, il critico e autore teatrale afferma la necessità da parte dell'attore di possedere quella dote naturale capace di fargli penetrare l'interiorità dell'opera, carpire le potenzialità del testo, riconoscerne le sfumature: si tratta dell'*esprit* che, se unito poi al *sentimento* – che gli consente di provare realmente le emozioni che rappresenta – e all'energia interiore del *feu*, può renderlo capace della migliore realizzazione scenica.

Col capitolo settimo, ci addentriamo sul versante della critica antiemozionalista, a cominciare da un'analisi dell'*Art du théâtre* di Antoine-François Riccoboni, figlio di Luigi, opera del 1750 che partiva dalla considerazione della mancanza nel *Comédien*, così come negli altri trattati sull'argomento, di regole pratiche e oggettive che potessero fondare l'arte dell'attore, al di là di ogni considerazione e speculazione teorica. *L'Art du théâtre* comincia quindi col dare precise indicazioni sulla postura dell'attore e sull'uso della voce, per poi offrire una serie di regole concrete e immediate, necessarie alla rappresentazione del personaggio. È dovere dell'intelletto guidare l'attore in tale compito, mentre basare la propria *performance* su di una risorsa tanto volatile come il sentimento non poteva che portare al falli-

<sup>14</sup> Ivi, p. 232.

mento: «L'autentica adesione emotiva dell'interprete produrrebbe [...] un sovraccarico interiore che impedirebbe all'attore il controllo dei propri mezzi», che è possibile ottenere solo con una salda formazione tecnica e la necessaria abilità.<sup>15</sup> Tuttavia, nonostante l'impianto teorico innovativo, Riccoboni figlio finisce col rifarsi – nel tracciare i gradini del percorso formativo – al già citato trattato di Grimarest, aggiungendo però un accenno fondamentale all'esistenza di una *sensibilità fisica* capace di guidare il corpo senza bisogno di attivare un'altrimenti destabilizzante sensibilità emotiva.

Nell'anno stesso della sua pubblicazione, *L'Art du théâtre* viene tradotta in tedesco da Lessing, filosofo la cui importante riflessione sul teatro e l'arte attoriale durerà per più di un ventennio. La sua teoria parte dall'affermazione dell'autonomia del lavoro dell'interprete rispetto a quello dell'autore: un testo mediocre può mettere maggiormente in risalto le qualità di un attore, ad esempio, rispetto a uno poeticamente eccellente. Si tratta di due linguaggi differenti, da una parte quello verbale del testo – che può essere regolato dalle leggi dell'eloquenza –, dall'altro quello fisico della recitazione, con regole proprie che concernono l'«eloquenza del corpo».<sup>16</sup>

Lessing riprende la nozione della *sensibilità fisica* espressa da Riccoboni figlio, non respingendo tuttavia interamente l'idea dell'adesione emotiva: si tratta di due sensibilità legate da un rapporto che Vicentini definisce «bipolare», dacché – se è vero che le espressioni devono essere perfezionate e rese in maniera universale sulla scena tramite il controllo della ragione – resta necessaria quella spontaneità che permetterebbe tanto alle emozioni di proiettarsi sul corpo, quanto al corpo – da esse plasmato – di modellare a sua volta l'animo di chi recita.<sup>17</sup> Da queste considerazioni nasce la necessità per Lessing di comporre una teoria della recitazione come linguaggio del corpo, progetto che però non verrà mai portato a termine dal filosofo.

La posizione antiemozionalista più estrema e, di fatto, più nota è indubbiamente quella di Diderot. Vicentini ripercorre le tappe teoriche della sua riforma teatrale, per poi soffermarsi sul *Paradoxe sur le comédien*, in cui Diderot riprende la concezione estetica settecentesca secondo la quale compito della creazione artistica non è la semplice riproduzione della realtà, bensì il suo perfezionamento. Starà quindi all'attore, dopo aver letto e studiato il suo personaggio, immaginarne la *figura ideale* e imitarla col proprio corpo e la propria voce, vietandosi nella maniera più assoluta di sentire realmente le emozioni che interpreta, e ciò per tutta una serie di ragioni legate alle caratteristiche stesse della sensibilità: per provare davvero tutti i sentimenti che mette in scena, l'attore dovrebbe soffrire di un'*iperattività emotiva* deleteria per la sua imprevedibilità; le stesse emozioni, ripetute in più repliche, non potrebbero essere provate con la stessa intensità; l'attore fini-

<sup>15</sup> Ivi, p. 260.

<sup>16</sup> Ivi, p. 267.

<sup>17</sup> Ivi, p. 269.



rebbe col produrre una sensibilità fittizia che lo renderebbe mediocre; gli sarebbe infine difficile rappresentare personaggi caratterialmente lontani da lui. Inoltre, spiega Diderot sulla scia di Lessing, riprodurre sul palco le emozioni così come le si prova nella realtà porterebbe a risultati inefficaci se si considera tutta una serie di elementi ulteriori che vanno dall'ampiezza dello spazio teatrale alla differenza fra un personaggio e un uomo in carne ed ossa, molto più estremo il primo nell'esprimere le proprie smisurate e universali passioni.

Il merito di Vicentini sta nell'aver sottolineato come l'importanza del *Paradoxe* non risieda tanto nelle celebri pagine sulle caratteristiche della sensibilità, quanto nella «definizione del processo creativo della recitazione».<sup>18</sup>

L'ottavo capitolo è dedicato al ricchissimo dibattito di fine secolo. Lo studioso – a partire dalla vasta documentazione costituita da trattati veri e propri, ma anche da articoli, interventi saggistici e corrispondenza – desume gli elementi di un apparato concettuale «ampiamente condiviso».<sup>19</sup>

Nella produzione teorica della seconda metà del Settecento tendono infatti a essere sempre più utilizzati esempi concreti tratti dalla realtà teatrale, facendo ricorso in particolare a un confronto fra le interpretazioni di attori diversi in riferimento alle scene più note della letteratura drammatica. Tra gli argomenti cui viene data più rilevanza nel dibattito vi è proprio il rapporto che lega l'attore all'opera, in cui prevale la posizione secondo la quale spetterebbe all'interprete un ruolo creativo. Principio indiscusso resta quello del compito della rappresentazione di modificare e migliorare la realtà portandola sulla scena. Si tratta dell'*imitazione*, operazione che – al contrario del semplice *copiare* – significa «impossessarsi di un modello assimilandolo».<sup>20</sup> Il processo dello studio assume quindi un ruolo centrale.

Riguardo alla nota dolente dell'adesione emotiva al personaggio, la questione sembra invece assumere contorni sempre più sfumati: si tende a parlare di ungenerico *ingresso* nel personaggio, senza rispondere in maniera definitiva ai problemi posti da Diderot.

In effetti, conclude Vicentini, la trattatistica del secondo Settecento – sebbene impegnata a discutere problemi concreti e immediati fra analisi testuale e aneddotta, e a tentare d'altro canto elaborazioni teoriche più generali riguardanti la tematica dell'espressione – non fu in grado di risolvere le questioni che poneva perché incapace di inserirle all'interno di una prospettiva più ampia, come dimostra ad esempio l'*Ideen zu einer Mimik* di Engel, in cui il progetto lessinghiano di redigere una «grammatica dell'eloquenza del corpo» si riduce a un ingestibile elenco di varianti espressive che sfugge alla catalogazione scientifica.

Vicentini individua nei meno noti scritti di Boswell l'esito più avanzato del dibattito

<sup>18</sup> Ivi, p. 288.

<sup>19</sup> Ivi, p. 292.

<sup>20</sup> Ivi, p. 305.

settecentesco. L'intellettuale inglese, affrontando il problema della difficoltà per un attore d'interpretare personaggi negativi dovendo *entrare* nella loro interiorità, arriva alla conclusione della coesistenza nell'animo umano di livelli diversi che gli permetterebbero di adottare di volta in volta sentimenti differenti a un differente grado di profondità, in una dinamica interiore che fornirebbe colore e complessità alla recitazione.

A chiudere l'*excursus* sulla trattatistica del XVIII secolo, *L'art du comédien* di Touron de la Chapelle, che propone una visione originale del rapporto fra attore e personaggio e dunque dello stesso processo creativo dell'attore, il quale consisterebbe in una «complessa strategia di avvicinamento al personaggio articolata in fasi che mettono in moto le sue diverse facoltà per giungere a un progressivo e totale coinvolgimento».<sup>21</sup> Lì dove Touron si sofferma sulla necessità per l'attore, affinché possa immedesimarsi nel personaggio, di rifarsi alle proprie esperienze personali, riportando alla memoria emozioni realmente vissute e vicine a quelle che gli viene richiesto d'interpretare, non è difficile scorgere un'anticipazione del metodo stanislavskiano.

La riflessione ottocentesca – nota Vicentini nell'*Epilogo* – porterà a una nuova articolazione del personaggio concepito come individuo, che gli permetterà di assumere «connotazioni prima inammissibili perché considerate ambigue e contraddittorie»: svincolato finalmente dal compito di rappresentare una determinata categoria umana, assumerà una complessità che porterà inevitabilmente l'attore a dover confrontare le proprie dinamiche interiori con le sue.<sup>22</sup>

*La teoria della recitazione* si conclude dunque lanciando un rapido sguardo all'Ottocento, per poi arrestarsi sulle soglie delle avanguardie e della rivoluzione novecentesca, che vedrà la dissoluzione del personaggio e un ripensamento globale della rappresentazione. Vicentini riesce così nell'intento di ricostruire, con completezza documentativa, quel percorso che ha portato alla nascita della moderna percezione della recitazione, offrendo allo stesso tempo una vera e propria storia del teatro, dall'epoca classica agli albori del Novecento, riscritta dall'inedita angolazione dello sviluppo della concezione attoriale. Il fascino indiscutibile di tale ricostruzione risiede proprio nell'analisi del secolare tentativo della teoria di afferrare, nella comprensione dei meccanismi che guidano la sfuggente arte dell'attore, il mistero stesso – altrettanto sfuggente e inesplicabile – dell'esperienza teatrale, custodito da quell'interprete che ne resterà sempre l'elemento indispensabile.

Claudio Vicentini, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Marsilio, Venezia 2012, pp. 365.

<sup>21</sup> Ivi, p. 325.

<sup>22</sup> Ivi, p. 332.