

saggi

Dalla parte dell'attore: la regia immateriale nella seconda metà dell'Ottocento

Sandra Pietrini

ABSTRACT *On the Actor's Side: immaterial direction in the second half of the 19th century*

Within the composite process of affirmation of theatre directing, actors plays a fundamental role, as confirmed by the most accurate studies on the subject. Actors were not only privileged mediators between the play and its interpretation through the characters. At least until the beginning of the XXth century, they acted in fact as directors *ante litteram*, re-interpreting the text to the point of subverting its meaning, as Frédéric Lemaître did, and in some cases taking care of the overall staging. This phenomenon does not concern only the great Italian actors. It is particularly striking if we analyze some acting editions, such as the one of Charles Fechter's *Othello* published in 1861. Seeking for verisimilitude, the edition suggests a reductive explanation to the Moor's jealousy, going well beyond the text and proposing a very questionable re-interpretation of the character.

KEYWORDS Theatre directing, actors, acting editions, *Othello*, Charles Fechter.

All'interno del dibattito sulla nascita della regia, lo spazio dedicato alle riflessioni sull'arte dell'attore è spesso limitato. Del resto, è opinione condivisa che proprio il superamento del protagonismo attorico abbia permesso l'avvento della figura del regista. E tuttavia, al coordinamento degli attori e alla recitazione fanno spesso riferimento gli studi più avvertiti che ripercorrono le tappe del mutamento epocale occorso nella seconda metà dell'Ottocento, per troppo tempo associato unicamente ad alcuni personaggi di rilievo, come André Antoine e il duca di Meiningen, ma negli ultimi due decenni indagato in maniera più accurata e con uno sguardo complessivo, non più circoscritto all'ambito francese e tedesco ma esteso ad altri paesi europei¹. Il titolo di questo contributo si riferisce alla distinzione fra regia materiale, relativa all'allestimento della scena, e regia immateriale, riferibile all'interpretazione dell'attore, e dunque ai codici espressivi attraverso i quali si estrinseca. Questa distinzione viene enunciata nella *Causerie sur la mise en scène* (1903)

1. Mi riferisco in particolare agli studi di Franco Perrelli, a partire dalle monografie *William Bloch. La regia e la musica della vita* (Led, Milano 2001) e *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale* (Utet, Milano 2005).

di Antoine² ma, com'è stato ampiamente dimostrato da Franco Perrelli, si può far risalire ai proto-registi della seconda metà dell'Ottocento. È evidente che la regia immateriale è soltanto una parte, pur essenziale, dell'ideazione globale dello spettacolo concepita dal regista. Ma è una parte imprescindibile se si prende in considerazione il teatro di tipo rappresentativo, fondato su una drammaturgia e recitato da attori.

Se questo aspetto è stato talvolta trascurato è anche perché le innovazioni di maggior impatto sono state realizzate sul versante della *messa in scena*, mentre la recitazione degli attori ha seguito percorsi meno lineari e costanti. Del resto, la tradizione grande-attorica non è stata dismessa di colpo, né per la maggiore attenzione alla rappresentazione del contesto mediante una scenografia più accurata e praticabile né per il fatto di impiegare dei dilettanti al posto dei professionisti. Sappiamo, per esempio, che molti trattati di recitazione scritti da attori dell'epoca erano rivolti espressamente ai filodrammatici, che erano inclini a recepirne stilemi e stereotipi.

Questo breve contributo non vuole essere una ricognizione sui mutamenti di stile recitativo innescati dall'avvento dei primi registi, ma proporre alcune riflessioni sul concetto di regia in relazione alla pratica scenica del grande attore, che solo per uno schematismo di comodo può essere descritta come antitetica all'avvento dei *metteurs en scène* in Europa. La realtà è infatti molto più composita e sfaccettata delle categorie che utilizziamo per definirla. Del resto, in molti casi si è giustamente parlato di 'regia d'attore' per definire la reinterpretazione drammaturgica e scenica di alcuni artisti. Per restare all'Ottocento, basta pensare a Frédéric Lemaître, che imprimendo una svolta interpretativa ironica al ruolo del *villain* finì per causare la fine del *mélodrame*, che da genere strappalacrime divenne un detonatore di pazzie risate³. La sua resa caricaturale del bandito evaso Robert Macaire nell'*Auberge des Adrets* fu uno stravolgimento registico radicale, che investì sia la messa in scena che la drammaturgia. Un impatto meno eclatante ma un'operazione quasi altrettanto ardita furono le prime rivisitazioni delle tragedie shakespeariane da parte dei grandi attori europei, da Talma, che collaborò per esempio all'ultima riscrittura dell'*Hamlet* di Jean-François Ducis, a Ernesto Rossi, Adelaide Ristori e Tommaso Salvini⁴.

Ma partiamo da ciò che manca, nella 'regia d'attore', rispetto al concetto moderno di regia. In relazione al testo drammatico, il regista attua una mediazione unificatrice, a cui è sotteso un progetto estetico. Questo principio, giustamente

2. *Antoine, l'invention de la mise en scène*, a cura di J.-P. Sarrazac, Actes sud, Paris 1999 (*Introduction*).

3. Vedi Frédéric Lemaître. *Testi e materiali*, a cura di C. Molinari, Bulzoni, Roma 1991.

4. Ovviamente si potrebbero addurre molti esempi anche sul versante dei drammaturghi, da Guilbert de Pixérécourt a Victor Hugo. Sugli autori drammatici come registi *ante litteram*, fondamentale E. Randi, *I primordi della regia. Nei cantieri teatrali di Hugo, Vigny, Dumas*, Edizioni di Pagina, Bari 2009. Cfr. R. Alonge, *Il teatro dei registi. Scopritori di enigmi e poeti della scena*, Laterza, Roma-Bari 2006 e M. Schino, *La nascita della regia teatrale*, Laterza, Roma-Bari 2003.

ribadito anche dagli studi sui primordi della regia, sembra voler tracciare una delimitazione ben definita fra il sistema capocomicale delle compagnie all'antica italiana, fondate sul protagonismo grande-attorico, e le nuove modalità di produzione spettacolare. E tuttavia, nel teatro dell'Ottocento questo elemento unificatore, a ben vedere, non è propriamente assente: agisce, per così dire, per attrazione elementare riduttiva, nel senso che tutte le componenti dello spettacolo sono assenti o assorbite nella sfera della recitazione. Com'è noto, in Italia la messa in scena risente di un grave ritardo sul versante dell'allestimento, perpetrando la tradizione dei trovarobe e dei fondali dipinti (gli «otto o dieci mascalzoni nel fondo vestiti alla romana in una reggia spesse volte di stile gotico» di cui parla Alamanno Morelli nelle *Note sopra l'arte drammatica rappresentativa*)⁵. D'altra parte, è anche vero che i singoli attori sceglievano talvolta costumi e accessori con puntigliosa cura, attribuendo ai dettagli la trasmissione del senso di un personaggio o di una scena. Si potrebbero individuare molti esempi di una regia di attore, accentratrice, individuale e spesso disorganizzata (rispetto al resto della compagnia), ma pur sempre regia e interpretazione del testo in forma scenica.

D'altra parte, prima di tutto viene la relazione con la drammaturgia, da cui discende tutto il resto. I proto-registi, com'è noto, si pongono a servizio dell'autore drammatico. Presuppongono infatti che il testo contenga la propria messa in scena, che il regista deve essere in grado di comprendere e ri-creare. Si tratta appunto di una 'seconda creazione', nell'accezione utilizzata da Franco Perrelli per analizzare con acribia metodologica, e con l'apporto di molti documenti, le funzioni essenziali svolte dalla nuova figura professionale. Non è tuttavia contemplata l'ipotesi, nel panorama dei proto-registi europei, che questa seconda creazione diverga in modo sostanziale dal contenuto attribuito al testo, che si presuppone unico e conoscibile. Le divergenze accadono di fatto, aprendo nuove possibilità interpretative e innescando discussioni fra i critici e gli addetti ai lavori. Questo atteggiamento si ritrova in gran parte anche nel teatro del grande attore, poiché soltanto gli innovatori più visionari di inizio Novecento inizieranno a mettere in discussione l'idea che il testo possa ammettere innumerevoli letture. Eppure, sappiamo che uno stesso testo poteva essere rappresentato in modi totalmente diversi anche nelle messe in scena di attori come Rossi e Salvini, a cui il pubblico accorreva ad assistere proprio per il piacere di confrontare interpretazioni diverse dello stesso personaggio.

Alcuni proto-registi cercano una mediazione fra l'oggetto (il testo) e lo strumento (l'attore)⁶ – e qui lo spostamento di prospettiva appare evidente, visto che il

5. A. Morelli, *Note sopra l'arte drammatica rappresentativa*, a cura di S. Pietrini, Dipartimento di Filosofia, Storia e Beni culturali, Trento 2007, p. 74. Morelli si riferisce all'ambientazione della *Mirra* di Alfieri, ma la polemica investe la prassi scenica delle compagnie italiane in generale.

6. Ludvig Josephson scrive per esempio che il regista deve «cercare di accordare le intenzioni dell'autore con le qualità interpretative e le peculiarità soggettive dell'attore» (cit. in F. Perrelli, *La seconda creazione*, cit., p. 28). Non tutti erano comunque d'accordo con le nuove pratiche registiche. Francisque Sarcey, nel criticare la lunghezza delle prove delle messe in scena di Émile Perrin, direttore

grande attore può anche considerare la propria espressività e il proprio corpo uno strumento artistico, ma lo farà sempre da “interprete”, ossia assumendo quella funzione di intermediazione fra il testo e la sua rappresentazione che più avanti sarà appannaggio del regista. Su questo punto Perrelli è categorico, poiché afferma che la prima regia «non può che affermarsi a scapito dell'attore, tendenzialmente riportato alla condizione di suddito»⁷. Considerato il fatto che la regia non nasce dal nulla, ma acquisisce semmai alcune nuove prerogative, possiamo affermare che molte sue funzioni sono state assunte, in passato, da altre figure: *in primis* gli attori, che sono stati mediatori fra il testo e la scena in modo spesso implicito ma radiale.

La regia immateriale dell'attore si estrinseca in primo luogo nel rimaneggiamento del testo e del copione stesso, con riscritture sceniche e varianti anche sostanziali, ma non è su questo aspetto macroscopico che intendo concentrarmi. Del resto, è il versante che più risentirà dell'intervento limitativo dei registi, che avranno invece maggiori difficoltà a imporre la loro visione di insieme sull'azione scenica dell'attore e sulla resa espressiva del personaggio. In fondo, l'algido visionario Gordon Craig non aveva tutti i torti: la regia ideale, assoluta, avrebbe bisogno di marionette e non di esseri umani. Considerata da questo punto di vista, l'affermazione della regia è un'operazione di sottrazione nei confronti dell'attore, a cui viene sottratto l'arbitrio sull'interpretazione del testo, e, a discendere, sull'esecuzione che ne consegue (quello sulla prossemica e le azioni sceniche, quello sull'impiego degli oggetti e infine, idealmente ma mai totalmente, quello sull'espressività). Ovviamente esiste un altro punto di vista, per fortuna prevalente fin dagli esordi della regia, che vede nell'attore qualcosa di più di un mero strumento o elemento fra gli altri e, con atteggiamento maieutico, cerca di valorizzarne le capacità artistiche. È la via percorsa da maestri della regia come Stanislavskij, che come abbiamo visto non fu il primo (cfr. nota 6). La situazione è comunque complessa e, ovviamente, molto più sfumata di quanto questi esempi lascino intendere. In sintesi, la regia assoluta è un'utopia, mentre la regia migliore è un compromesso.

Per illustrare alcuni dei concetti espressi, ricorrerò all'esempio di un attore finora poco studiato, Charles Albert Fechter, e alla sua interpretazione dell'*Otello* di Shakespeare. Per ovvi motivi di spazio, mi limiterò ad alcune brevi considerazioni. Fechter fu uno fra gli attori più cosmopoliti della sua epoca, non soltanto per motivi biografici⁸, ma in quanto iniziò la sua carriera artistica a Parigi per poi

della Comédie Française, contesta il fatto che si perdano intere giornate ad «ammaestrare gli attori come cani sapienti cui s'insegna a porgere la zampa» (ivi, p. 31).

7. F. Perrelli, *La seconda creazione*, cit., p. 30.

8. Nato nel 1824 a Londra (ma secondo un altro biografo a Parigi) da genitori di nazionalità francese, apprese dal padre l'arte della scultura. Entrò come *pensionnaire* alla Comédie Française nel 1844, recitando i classici a fianco della Rachel e poi, dopo una breve esperienza a Berlino, si trasferì a Londra. Rientrato a Parigi, recitò all'Ambigu-Comique e in altri teatri dei boulevard, mentre dopo il 1860 la sua presenza è attestata a Londra, dove continuò a recitare anche nei drammi a forti tinte, e nel

spostarsi a Londra e successivamente negli Stati Uniti. Fu anche autore drammatico e manager teatrale, nonché un attore eclettico, sebbene non particolarmente dotato per il repertorio tragico. La sua interpretazione dell'*Hamlet* riscosse un grande successo anche fra i critici, ma *Othello*, che andò in scena il 23 ottobre del 1861, non ebbe affatto successo (e l'attore preferì interpretare Iago quando ripropose la tragedia alcuni mesi dopo). Nel suo *On Actors and the Art of Acting*, George H. Lewes sentenzia: «His Hamlet was one of the very best, and his Othello one of the very worst I have ever seen»⁹. Formatosi alla scuola dei drammi a forti tinte, Fechter tendeva probabilmente a riproporre anche nelle tragedie classiche uno stile di recitazione adatto al dramma romantico e al *mélo*, ricco di pathos, suspense e azioni movimentate. Non a caso, riferendosi al suo Othello, Lewes scrive: «he vulgarises the part in the attempt to make it natural. Instead of the heroic, grave, impassioned Moor, he represents an excitable creole of our own day» (p. 134).

Una testimonianza del suo modo di recitare si ricava dall'*acting edition* dell'*Othello*, che pubblicò dopo oltre vent'anni di carriera, nel 1861. Una strana scelta, peraltro, quella di erigere un monumento alla sua arte mediante questo testo, che era stato un mezzo fallimento. Ma prescindiamo dal risultato artistico conseguito e analizziamo l'operazione in sé, che definirei propriamente *registica*, almeno nel senso che si può attribuire al termine in questo contesto.

Charles Fechter elimina alcune scene e battute, ma soprattutto inserisce una grande quantità di didascalie indicative dei movimenti, atteggiamenti ed espressioni mimiche, in alcuni casi alterando pesantemente il senso dell'originale. L'esempio più clamoroso è il passo in cui Othello, entrato nella camera di Desdemona per ucciderla, pronuncia la battuta: «It is the cause, it is the cause, my soul!»¹⁰. Il termine *cause*, suggerito a Othello da Iago, nel lessico elisabettiano è connesso all'idea della 'giustizia', nello specifico in una sua accezione distorta, per cui Othello si erge a suo esecutore, punendosi successivamente col suicidio per aver abusato di questo potere¹¹. Fechter pronuncia la frase in tono disperato quando, avvicinandosi al letto di Desdemona addormentata, tocca accidentalmente uno specchio in cui vede riflesso il suo volto (*his bronzed face*). E insiste poi sul concetto, attribuendo la causa di tutto al colore della sua pelle: nel pronunciare la battuta «Let me not name it to you, you chaste stars!», infatti, si guarda di nuovo allo specchio (*looking at his face once again*) e getta con violenza lo specchio in mare dalla finestra. La battuta funge dunque da premessa causale retrospettiva, a giustificazione, nell'immaginazione turbata di Otello, del tradimento di Desdemona, che ha sposato un

1863 assunse per circa tre anni la direzione del Lyceum. Nel 1872 lasciò definitivamente l'Inghilterra e si trasferì negli Stati Uniti, dove continuò a esibirsi a New York e in altre città.

9. G.H. Lewes *On Actors and the Art of Acting*, Smith, Elder & Co, London 1875, p. 131.

10. Ch. Fechter, *Acting edition. Othello*, 2nd edition, W.R. Sam, London 1861, p. 99.

11. Gli studiosi concordano su questa lettura del termine *cause*, così sintetizzata da W.C. Foreman Jr., *The Music of the Close: The Final Scenes of Shakespeare's Tragedies*, The University Press of Kentucky, Lexington, 1978, p. 163: «Shakespeare presents this first execution, in which Othello kills Desdemona, as a perversion of justice expressing a perversion of love».

uomo valoroso ma caratterizzato dai segni di una diversità ineliminabile. Un pesante spostamento di prospettiva, che tende a semplificare sia il rapporto fra Othello e Desdemona sia l'individualità del Moro, ridotto a un uomo di colore afflitto da un forte complesso di inferiorità.

La scelta di far pronunciare la battuta all'attore davanti allo specchio sposta dunque radicalmente il senso della scena. Si tratta di una vera e propria operazione di riscrittura scenica, degna di un audace regista, sebbene per niente riuscita: non soltanto perché arbitraria e ingiustificata rispetto al testo di partenza (caratteristica di molte regie, anche contemporanee), ma in quanto non abbastanza supportata da altri indizi della rappresentazione, e dunque irrelata, poco coerente con il resto della messa in scena. Soprattutto in questo risiede il limite intrinseco della riscrittura scenica di Fechter. In altri casi, l'attore-*manager* può anche superare questo limite, facendosi regista a tutti gli effetti, sebbene all'interno di un sistema determinato in cui gli altri artisti non sono predisposti a convergere verso un'unica interpretazione se non per forza di inedia, ovvero per la necessità di adattarsi al protagonismo grande-attorico.

Fechter si occupò anche della messa in scena materiale, ovvero dell'allestimento della scenografia, come dimostrano le indicazioni prescrittive e dettagliate dell'*acting edition*. Per fare solo un esempio, la prima scena del terzo atto descrive l'interno di una sala del castello specificando gli oggetti che contiene (un divano, una tavola con sopra carte, mappe e strumenti di navigazione), oltre agli atteggiamenti dei personaggi: «DESDEMONA, seated, winds off the silk, which EMILIA (sitting on the stool) holds to her. CASSIO stands respectfully before DESDEMONA, who continues her work as she speaks» (p. 46). Gli oggetti descritti fanno parte di un quadro che potremmo definire borghese, appropriato al momento di vita quotidiana che vi si svolge. La scena corrisponde in realtà alla terza dell'atto, poiché le prime due, come in altri copioni, sono eliminate. Inizia perciò con Desdemona che assicura a Cassio che intende intercedere per la sua causa. Nel testo shakespeariano l'ambientazione non è specificata e le didascalie si limitano a indicare le entrate e le uscite. Fechter arricchisce invece la sua *acting edition* con alcuni movimenti prossemici, come Desdemona che si alza per congedare Cassio ed Emilia che nello stesso momento si allontana lasciandoli soli («goes to place the embroidery on a table at the back»). Poi, *from the back*, come per avvertire Desdemona: «Madam: Here comes my Lord!» (p. 47). La battuta è la stessa di Shakespeare, ma il significato della scena cambia: sebbene la fedeltà di Desdemona non venga messa in dubbio, lo spettatore si trova di fronte a una situazione in qualche misura ambigua, come in un tipico dramma borghese dell'epoca. Una didascalia successiva indica alcuni gesti di Iago: prima di pronunciare la battuta «Ha! I like not that», questi tocca il braccio di Othello, come inavvertitamente, nel momento in cui Cassio fa un inchino a Desdemona, mentre poco dopo, nel parlare a bassa voce con Emilia, le indica il fazzoletto che Desdemona tiene fra le mani (p. 48). Gli esempi potrebbero continuare, a dimostrazione di un intento registico da parte di Fechter, che d'altra parte non fa altro che riversare sulla pagina i movimenti e le espressioni della propria interpretazione, che viene così a costituire una sorta di *Modellbuch*.

Alcuni denigratori anglofoni di Fechter gli rimproveravano l'insopprimibile accento francese e uno stile di recitazione eccessivo e fin troppo originale, al limite della stravaganza. Henry Ottley, un suo feroce detrattore che in quello stesso 1861 pubblicò un libello di 32 pagine per criticare l'interpretazione sottesa all'*acting edition*, lo accusa di un approccio 'violento' e irriverente ai testi shakespeariani¹². Nell'opuscolo critica *en passant* anche l'adattamento del testo: non soltanto per le scene e battute eliminate, che quantifica intorno al cinque per cento, ma per le alterazioni, che a suo parere lo rendono irriconoscibile (p. 4). Eccetto che per i tagli, che erano del resto una pratica corrente, l'affermazione è certamente esagerata. In verità Ottley è indispettito dall'alterazione sostanziale del senso del testo, ovvero dalla regia scenica che Fechter aveva attuato e ha avuto poi l'ardire di fissare in forma scritta. Ottley depreca anche il fatto che la declamazione del testo fosse accompagnata «by a more variety of action and stage effects than have hitherto been displayed in it. This is accomplished by means of very splendid scenery, furniture, properties, &c, by continual movement and change of position by the actors, grouping of supernumeraries, &c» (p. 10). Non si trattava, dunque, soltanto di regia immateriale. Da questo punto di vista, Fechter non si comporta in modo molto diverso dagli altri *actor-managers* e attori-capocomici.

Se l'importanza dei *livrets de mise en scène* nel contesto dei primordi della regia è stata ampiamente sottolineata, una maggiore attenzione dovrebbe forse essere dedicata a copioni ed *acting editions*. Se ho scelto questo esempio poco noto è proprio per dimostrare quanto fossero diffuse operazioni di questo genere, che del resto erano portate avanti già dagli attori del secolo precedente, anche nelle loro interpretazioni meno riuscite, che varrebbe comunque la pena analizzare (così come i film mediocri rivelano più chiaramente dei capolavori lo spirito di un'epoca). Fechter opera una scelta artisticamente discutibile, per non dire fallimentare, ma indicativa di una tendenza forte e diffusa, che vede nell'attore un precursore del concetto stesso di regia.

12. H. Ottley, *Fechter's version of Othello, critically analyzed, with prefatory observations on the Stage, the Audience and the Critics*, T.H. Lacy, London 1861, p. 3: «a French gentleman now lays violent and irreverent hands upon our great dramatic poet».