

Claudio Vicentini

PROBLEMI DI TEORIA DELLA RECITAZIONE INTERPRETARE IL RUOLO DEL MALVAGIO

Nella trattatistica teatrale del settecento pagine e pagine sono dedicate alla descrizione delle qualità che gli attori devono possedere, e dei modi opportuni da adottare per recitare i diversi generi di personaggi: re o ministri, giovani innamorati, madri, servi e servette, nutrici, mezzane, o anche personaggi dal carattere forte, o dal temperamento tenero, e via dicendo. Ma un genere di personaggio non appare in questi elenchi canonici, l'individuo malvagio, vile, in qualche modo abietto e comunque negativo e assolutamente riprovevole.

Non che, sulla scena, ne mancassero. Di mascalzoni la drammaturgia è sempre stata ricca. Né l'interpretazione di queste figure era poi così facile. Anzi, il punto era proprio questo: la resa del malvagio sollevava una serie di problemi che non era affatto facile risolvere. Del resto ci si era già scontrato Platone, dedicandovi qualche riflessione. Poiché, sosteneva, l'imitazione di una figura influisce sull'animo di chi la imita, è non solo indecoroso, ma addirittura dannoso, recitare personaggi negativi come "una donna giovane o vecchia che insolentisce il marito", o "uomini vili", o persone "che dicono frasi disdicevoli".¹

Ma senza personaggi negativi è praticamente impossibile rendere un dramma efficace, e dunque per Platone non c'è che una soluzione, far recitare queste parti a persone della cui moralità possiamo non tenere alcun conto, "gli schiavi" o anche "stranieri stipendiati".²

Questa proposta, anche nell'antica Grecia, non aveva avuto alcun seguito. E tanto più improbabile sarebbe ovviamente apparsa agli operatori teatrali del settecento. Ma il problema non era affatto mal

¹ *Repubblica*, 395e - 396a.

² *Leggi*, 816e.

posto. Se la recitazione determina comunque un rapporto tra la persona che recita e il personaggio recitato, di che genere è questo rapporto? O, in altri termini, in che modo questo rapporto si può configurare nell'interpretazione di un personaggio assolutamente negativo?

A toccare la questione, sia pure in modo non diretto, era verso la metà del settecento Colley Cibber, attore, capocomico e autore teatrale, uno degli esponenti della scena inglese del tempo, che nella propria autobiografia si soffermava a lungo sui colleghi di cui descriveva, con l'occhio particolarmente esperto dell'addetto ai lavori, il modo in cui recitavano, i pregi, i limiti, i difetti. Alcune riflessioni particolarmente acute dedicava a Samuel Sandford, attore curvo, storto e di scarsa statura, e quindi ritenuto adatto a interpretare personaggi vili, malvagi e scellerati. Proprio per questo, notava Cibber, benché Sandford fosse un attore assai bravo, non aveva mai ricevuto gli applausi che meritava. Il pubblico preferisce infatti applaudire i buoni, temendo che qualsiasi approvazione tributata a una figura negativa possa significare un'approvazione dei suoi condannabilissimi comportamenti e costumi. E ciò a dispetto della particolare difficoltà che recitare parti negative comporta: l'attore deve infatti impegnarsi in uno sforzo quasi contro natura, perché tutti noi preferiamo esibire in pubblico un aspetto migliore, non peggiore, di quello che siamo.³

La natura del personaggio incide dunque, nella visione di Cibber, sulla difficoltà, la percezione e l'apprezzamento del lavoro dell'attore. E non si tratta affatto, nel difficile rapporto tra interprete e personaggio, della contaminazione morale, che tanto aveva preoccupato Platone. Sandford, nel recitare i suoi gaglioffi non diventa affatto più cattivo. La questione che il suo caso apre è del tutto diversa. Esiste un modo di configurare il personaggio negativo affinché la sua presenza, ripugnante e riprovevole, non ostacoli il lavoro dell'attore e non alteri la corretta percezione del sua bravura?

Nella seconda metà del settecento Jean-François Ducis si impegna non tanto a tradurre, quanto a riscrivere in francese i drammi di Shakespeare. L'intento dell'operazione era dichiarato: bisognava adattare queste opere, che appaiono alla cultura francese del tempo tanto potenti ed efficaci quanto barbariche ed imperfette, alle norme che regolavano

³ Colley Cibber, *An Apology for the Life of Colley Cibber*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1968, pp. 77-79, 123-124.

la corretta produzione drammatica secondo la rigorosa visione del classicismo. Dunque ridurre i tempi dell'azione alle canoniche ventiquattrore, rispettare l'unità di luogo, eliminare eventi, svolte, peripezie non necessarie, nonché un buon numero di personaggi inessenziali, e modificare i rimanenti secondo quanto richiesto dal buongusto e dal decoro.

Ducis mette le mani anche sull'*Otello*. I personaggi si riducono a sette, e cambiano nome e condizione. Brabanzio, che qui si chiama Odalbert, diventa un personaggio chiave della vicenda. Cassio è Lorédan, figlio del doge, e ama segretamente Desdemona, che si chiama Hédémone. In quanto a Iago, con il nome di Pézare, non è affatto l'aiutante di campo e l'uomo di fiducia di Otello, ma un gentiluomo veneziano che gli è amico. La storia ovviamente si trasforma, e Ducis propone addirittura due finali diversi, uno tragico, come vuole l'originale, e uno invece lieto, così si può scegliere.

Ora, ciò che qui ovviamente importa è il trattamento di Iago, promosso a gentiluomo. In realtà i personaggi sono ingentiliti tutti quanti: Otello, che è comunque un moro, assume un aspetto un po' meno esotico e strano moderando il colore della pelle, che da nera diventa olivastra. "Ho pensato", spiega Ducis, "che una tinta giallastra e ramata potrebbe essere adatta a un africano, con il vantaggio di non disgustare l'occhio del pubblico, e soprattutto delle signore".⁴ Ma è poi sulla figura di Iago che bisogna intervenire. Se la sua malvagità e le sue trame fossero conosciute dagli spettatori fin dall'inizio, come nell'originale shakespeariano, e poi seguite per tutto l'andamento del dramma, il pubblico francese, osserva Ducis non potrebbe tollerare la manifesta presenza di un tal mostro sulla scena. Per questo Ducis non solo lo rende "più debole" nel personaggio di Pézar, ma articola la trama in modo che solo alla fine, "quando la sventura di Otello si è consumata con la morte della più fedele e della più tenera delle amanti", tutta la scelleratezza dell'infame venga rivelata agli spettatori.⁵

La malvagità, dunque, sulla scena può essere gestita solo se viene moderata. Con Ducis si tratta ovviamente di una moderazione in termini di testo: l'autore rende Iago meno orrido e quindi più accettabile. Ma una forma più sofisticata di moderazione del malvagio può essere anche operata dall'attore, come teorizza Charles Lamb, letterato e cri-

⁴ Jean-François Ducis, *Othello, ou le More de Venise*, Chez André, Paris s.d., p. vi.

⁵ *Ibidem*, p. v.

tico inglese, in un suo acutissimo saggio, *Imperfect Dramatic Illusion*, pubblicato nel 1825. Nel recitare un personaggio che compori qualità “ripugnanti al senso morale”, un attore in possesso della più alta abilità tecnica, pur assumendo nel modo più efficace atti, gesti, espressioni perfettamente adeguati alla parte, riesce a insinuare nello spettatore la precisa percezione che personalmente, lui stesso – l’attore – “non è neppur la metà” tanto spregevole del personaggio che rappresenta. Mentre riproduce perfettamente il malvagio, l’interprete, in altri termini, non si identifica con lui. E ciò rende evidente il carattere “costruito” del personaggio, riduce l’insostenibile ripugnanza che produrrebbe nella realtà, e consente allo spettatore di goderne la raffigurazione apprezzando nello stesso tempo l’arte dell’attore.⁶ La soluzione, insomma, si troverebbe in una forma di recitazione che noi oggi chiameremmo straniata. Ma in che modo una simile recitazione poteva essere realizzata? Lamb, in proposito, fornisce indicazioni abbastanza approssimative. L’attore riuscirebbe a staccarsi dal personaggio rivolgendosi direttamente al pubblico “gesti e sguardi” particolari, che rimarrebbero ipoteticamente nascosti ai suoi compagni sulla scena.⁷

La questione tuttavia era un’altra. Dettagli tecnici a parte, era possibile, e fino a che punto, che la recitazione di un attore, quale fosse il personaggio da interpretare, potesse riuscire davvero convincente ed efficace senza un suo effettivo coinvolgimento, personale, emotivo, nella parte? Era il problema che aveva attraversato il dibattito sulla recitazione nella seconda metà del settecento contrapponendo i teorici emozionalisti agli antiemozionalisti. Ed in effetti, nel loro scontro, la questione del personaggio malvagio appariva insolubile. Se il coinvolgimento era necessario, un efficace interprete di personaggi scellerati, poteva essere un persona davvero per bene? Almeno un autore, Louis Charpentier, risolveva la questione sostenendo che il coinvolgimento, nella recitazione, non era affatto necessario. E proprio il fatto che un bravo attore potesse interpretare egregiamente personaggi sia buoni che cattivi, provava che la recitazione non era altro che finzione, priva di qualsiasi reale adesione emotiva da parte dell’interprete.⁸ Ma tutti

⁶ Charles Lamb, *The Art of the Stage. Lamb's Dramatic Essays with a Commentary by Percy Fitzgerald*, London 1885, p. 48.

⁷ Ibidem.

⁸ Louis Charpentier, *Causes de la décadence du gout sur le Théâtre*, Dufour, Paris 1758, II, p. 56.

gli altri teorici apparivano assai più incerti. Alcuni come d'Hannetaire ritenevano che per recitare bene tutti i personaggi un attore non dovesse essere reputato né troppo virtuoso né troppo vizioso.⁹ In Inghilterra John Hill e Pickering sostenevano che fosse impossibile rendere i modi di un animo superiore al proprio, ma non quelli di un animo inferiore. Dunque un gentiluomo poteva assumere i modi di un mascalzone, ma un mascalzone non avrebbe mai potuto rappresentare efficacemente la figura di un gentiluomo.¹⁰

Doveva però essere Boswell, in un fondamentale saggio del 1770, a porre la questione nei termini più netti. Boswell muoveva da una riflessione attribuita a Samuel Johnson: se Garrick, il massimo interprete della scena inglese del tempo, quando recita Macbeth si crede davvero Macbeth, cioè uno spregevole assassino che in violazione alle leggi dell'ospitalità si è macchiato le mani con il sangue del suo re, se Garrick è stato davvero, nella sue mente, una simile persona, allora è stato colpevole quanto Macbeth, è uno scellerato, e dovrebbe essere impiccato.¹¹ Ma per salvare Garrick da una simile condanna non è necessario sostenere, come avrebbe detto Charpentier, che non si immedesima nella parte. Il fatto è, spiega Boswell, che la personalità umana si articola in più livelli di consapevolezza, cosicché l'attore quando recita assume il personaggio che rappresenta, conservando comunque il proprio carattere: "i sentimenti e le passioni del personaggio devono prendere pieno possesso dell'anticamera, per così dire, del suo animo, mentre il suo personale carattere rimane nei recessi più interni".¹²

La scansione dei contenuti interiori dell'animo umano in diversi livelli di consapevolezza, di maggiore o minore profondità, diventa così la chiave per risolvere il problema del personaggio malvagio. Perché un attore possa recitarlo senza assorbirne la scelleratezza, perché lo spettatore possa fruire senza ripugnanza il gioco scenico che vede un mascalzone tra i protagonisti, e apprezzare la perfetta resa del ribaldo effettuata dall'interprete, non è insomma necessario che la

⁹ D'Hanneatire (Jean Nicolas Servandoni), *Observations sur l'art du comédie*, Aux dépens d'une société typographique, s.l., 1774, p. 113.

¹⁰ John Hill, *The Actor*, Griffith, London, 1755, pp. 94-95; Roger Pickering, *Reflections upon Theatrical Expression in Tragedy*, W. Johnston, London 1755, pp. 5-7.

¹¹ James Boswell, *On the Profession of a Player*, Elkin Mathews and Marrot, London 1929, p. 15.

¹² *Ibidem*, p. 8.

canaglia sia “attenuata” nei suoi tratti, come proponeva Ducis, né che l'attore resti esplicitamente distaccato dalla parte. È invece indispensabile che l'interpretazione lavori sui differenti livelli di coscienza e si sviluppi operando all'interno della complessità interiore propria dell'essere umano.

Tutto questo comportava una radicale trasformazione nei modi di intendere il personaggio. Se in Garrick – almeno temporaneamente – possono coesistere in sfere diverse dell'animo la malvagità di Macbeth e il proprio onesto carattere di irreprensibile attore e cittadino, anche in Macbeth, come in qualsiasi altro scelleratissimo individuo, sarà possibile ritrovare aspetti umani e positivi accanto ai tratti della più efferata malvagità.

Nel 1807 Iffland, protagonista insieme a Schröder delle scene tedesche tra sette e ottocento, pubblicava nell' “*Almanach für Theater und Theaterfreunde*” il saggio *Über Darstellung boshafter und intriganter Charaktere auf der Bühne* (Sulla rappresentazione del malvagio e del macchinatore) in cui considerava il modo di interpretare il più celebre malvagio delle scene dell'epoca, Franz Moor dei *Masnadieri* di Schiller. E in proposito non aveva dubbi: “L'errata convinzione che l'attore che interpreta questo ruolo debba essere cattivissimo dall'inizio alla fine della rappresentazione, compromette tutto”. Il malvagio, in altri termini, non deve entrare in scena “con sguardo torvo, bocca dai lineamenti deformi e satanici”, né pronunciare “la parola più insignificante” con “movimenti convulsi”. Il suo carattere infatti non può essere ridotto a pura e assoluta malvagità, e l'attore impegnato in questa parte dovrebbe innanzitutto chiedersi: “in che modo, secondo quale predisposizione, per quali privazioni, preoccupazioni, umiliazioni il personaggio è arrivato ad agire proprio in questo modo e non altrimenti?”¹³

Sotto la dimensione psicologia più evidente affiora così nel personaggio una rete di tensioni sotterranee, che ne articolano la figura, la sfumano, la rendono particolare nell'intreccio di esperienze e pulsioni irriducibili. Il personaggio cattivo è *diventato* cattivo, e si tratta di scoprire le tracce del processo che lo ha reso tale, e che coinvolge aspetti del suo animo che con la cattiveria, direttamente, non hanno nulla a

¹³ August Wilhelm Iffland, *Über Darstellung boshafter und intriganter Charaktere auf der Bühne*, tra. it. di Daniela Minichiello, “Acting Archives Review”, www.acringarchives.it, maggio 2012, pp. 290-291.

che fare. Anzi, che in molti casi appaiono addirittura in contrasto con la nota dominante del suo carattere. Nel 1814 Kean si esibisce sulle scene londinesi in una serie di interpretazioni shakespeariane. Hazlitt le descrive e le analizza con estrema attenzione sulle pagine dell' "Examiner". E di fronte all'interpretazione di Iago resta perplesso. "Mentre gli attori, in generale", osserva, "sono stati colpiti solo della malvagità del personaggio", Kean "lo ha reso un eccellente camerata e un allegro compagno di bevute".¹⁴

Il malvagio, con tutti i suoi problemi, fa scuola. E si sviluppa, nell'ottocento la visione "contrastiva" del personaggio, che sulla scena deve essere approfondito portando alla luce gli aspetti che appaiono irriducibili al lato più evidente e omogeneo della sua figura. Ed è una visione largamente condivisa. Mentre si rimproverano gli interpreti che "per mancanza di studio e di scarsa percezione" recitano per l'intero dramma "ciò che è solo una fase" del carattere del personaggio,¹⁵ una figura autorevole come Macready, nei documenti che accompagnano l'opera che traccia il bilancio della sua vita sulle scene, afferma che il compito essenziale dell'attore è "scandagliare le profondità del personaggi", rintracciare "i suoi motivi nascosti", e "comprendere i pensieri che sono celati sotto le parole".¹⁶

Così alla fine sarà proprio il malvagissimo personaggio di Iago a trionfare, diventando nell'ultima parte superstita del trattato di Stanislavskij, la figura teatrale complessa, apparentemente unilaterale, ma contemporaneamente ricca di aspetti e caratteristiche diverse, modello esemplare del personaggio su cui esercitare i più approfonditi procedimenti delle tecniche di interpretazione attorica. Non più soltanto "eccellente camerata e allegro compagno di bevute", in pagine e pagine del trattato stanislavskiano impegnate a ricostruire la sua intera vita – e dunque le predisposizioni, i casi e gli eventi e, nei termini di Iffland, le privazioni, preoccupazioni, umiliazioni attraverso cui è arrivato ad agire proprio in questo modo e non altrimenti – Iago si presenta ormai come "un soldato semplice, di aspetto volgarotto, bonaccione, onesto e devoto", intelligente e furbo, "che comprende a perfezione la tattica

¹⁴ William Hazlitt, *Hazlitt on Theatre*, Hill and Wang, New York s.d., p. 40.

¹⁵ Charles William Smith, *The Actor's Art*, Thomas Hailes Lacy, London 1869, p. 19.

¹⁶ William Charles Macready, Lettera a Sir Frederick Pollock, 9 agosto 1853, in *Macready Reminiscences and Selections from his Diaries and Letters*, Harper and Brothers, New York 1875, p. 669.

militare del Moro”. il quale per altro è solito consigliarsi con lui e apprezzarne i consigli. E se Desdemona avesse un figlio “sarebbe proprio questo essere grande e grosso, rozzo, ma estremamente buono, a occuparsi di lui e in seguito, una volta che il piccolo fosse diventato grandicello, gli farebbe da zio, uno zio furfante ma con l’aspetto di un buon uomo”.¹⁷

¹⁷ Konstantin Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, Laterza, Roma-Bari 1988, pp. 159-160.