

Sonia Bellavia

**L'ELOQUENZA MUTA –IL SENSO DEL RECITARE AGLI ALBORI DEL
CINEMA**

ABSTRACT. Al volgere del XIX secolo l'apparizione del cinematografo, che segna l'avvento dei mezzi di comunicazione di massa, si colloca sullo sfondo di un panorama culturale contraddittorio e eterogeneo. Il nuovo linguaggio, per quanto ancora rudimentale, sembra acuire – più che provocare - la crisi dei linguaggi “tradizionali”, costringendoli a un ripensamento sul loro statuto e sulla propria essenza. La forza dell'immagine silenziosa veicolata dallo schermo cinematografico, in grado di imporsi ciononostante a una platea sconfinata, ribadisce l'insufficienza comunicativa della parola, già avvertita dai fautori di un moderno che tenta di superare la prospettiva logocentrica. Il teatro tardo ottocentesco, tradizionalmente “di parola”: fondato sulla centralità del testo scritto e la presenza viva, corporea e vocale dell'attore, esperisce la crisi in forma forse più acuta e paradigmatica delle altre espressioni artistiche e letterarie. Diventa, per questo, il perno dell'articolo, che si propone come una riflessione sulle tematiche appena tratteggiate, mostrando come dal confronto con il nuovo mezzo il linguaggio teatrale esca vivificato, nella ricerca di una ridefinizione della propria natura, dei propri scopi e della propria funzione.

Quando sul finire dell'ottocento il cinema fece la propria comparsa, ancora privo di legittimazione artistica e culturale¹, ma capace già di lasciar intravedere tutte le

¹ La vera espansione del cinema, la sperimentazione delle sue possibilità tecniche e insieme la ricerca di una sua legittimazione artistica e culturale hanno inizio a partire dal 1906. In America, addirittura, dalla seconda metà degli anni Dieci, il cinema entra tra le materie di insegnamento

proprie potenzialità di formidabile mezzo di intrattenimento, non solo le singole espressioni artistiche, ma l'Arte tutta fu costretta a prendere atto dell'improcrastinabilità di un ripensamento sostanziale del proprio linguaggio. Il cinema era il *medium* della nuova era, il prodotto del processo di modernizzazione che stava investendo l'intera società e la cultura occidentali, ridefinendole nella loro sostanza; perché l'avvento della modernizzazione – com'è ovvio - implica una messa in discussione continua dell'esistente; l'erosione di strutture, istituzioni e norme tramandate, ma anche” - va da sé - “la costruzione permanente di nuove figurazioni sociali, politiche e culturali”².

La nascita di nuovi mezzi di comunicazione è in fondo l'indicatore e la risultante del fenomeno essenziale che caratterizza il passaggio fra ottocento e novecento: quell'erosione di cui sopra, che mette in crisi la correlazione che fino a quel momento teneva funzioni centrali della vita sociale legate a una struttura unitaria. Ciò significò la necessità, per ogni settore del vivere, del fare e del sapere umani, di trovare la propria linea e un proprio potenziale di sviluppo. “La politica, il diritto, l'economia, la morale [...] la scienza”, e infine – ma non in ultimo – anche l'arte, e l'arte del teatro, devono dispiegarsi sempre più conformemente ai loro principi e possibilità”; e cioè mettere in atto l'esercizio “delle proprie forze innate”³.

universitario (cfr. M. P. Pierini: *Imparare a recitare per la macchina da presa. La manualistica americana degli anni Dieci*, in “Acting Archives Review”, Anno III, N. 6, novembre 2013, pp. 94-116). A questo riguardo è però quasi impossibile mettere a confronto la situazione europea e quella statunitense.

² W. Mantl: *Modernisierung und Dekadenz*, in J. Nautz, R. Vahrenkamp: *Die Wiener Jahrhundertwende*, Böhlau, Wien-Köln-Graz 1996, p. 80.

³ J. Weiß: *Antinomien der Moderne*, in *ibid.*, p. 57. Per quanto riguarda l'arte dell'attore, sintomatiche le parole di Hermann Bahr, che nel 1906 scriveva: “La recitazione deve smetterla di essere letteratura, ma deve anche smetterla – puntualizzò Bahr - di essere scultura, pittura o qualsiasi altra espressione artistica, per poter sviluppare al massimo il suo effetto potenziale. Deve, infine, sentirsi sovrana”. H. Bahr: *Allgemeiner Zustand des deutschen Theaters*, in Id.: *Glossen zum Wiener Theater*, Berlin, S. Fischer Verlag, 1907, p. 469. Il passo tradotto, è in S. Bellavia: *Hermann Bahr e l'evoluzione dell'estetica tedesca della recitazione fra ottocento e*

Qui è la radice dei grandi progressi scientifici e tecnologici che caratterizzano il passaggio fra XIX e XX secolo, da una parte; dall'altra, l'origine del senso di disordine e di frammentazione che accompagna il processo di sviluppo accelerato. Quello che l'uomo *fin de siècle* percepisce con sempre maggiore forza è il senso della perdita dell'unità (l'uomo moderno, diceva Nietzsche, siede tra due sedie, in un solo respiro dice sì e no⁴); e l'urgenza di trovare una ricomposizione forse impossibile, ma necessaria. Una tensione con cui lo stesso discorso estetico è costretto a confrontarsi. Non è un caso che a partire da Wagner e Nietzsche, la cui opera e il cui pensiero costituiscono la vera introduzione al novecento, artisti e scrittori perseguano l'ideale dell'unità della cultura, della natura, della società e dell'individuo.

La consapevolezza della perdita di unità e la conseguente inquietudine esistenziale appartengono alla modernità, tanto quanto l'irrefrenabilità dell'esperienza della separazione⁵. Sono i costi di ogni processo di modernizzazione; quelli che lo storico tedesco Karl Dietrich Bracher chiama "rifrazioni del progresso"⁶ e che sono vissute, nella coscienza umana, come crisi e come decadenza: "i grandi risultati dell'industrializzazione e della tecnologizzazione", sostiene Bracher, sono il contraltare di cadute dolorose"⁷.

Il mondo moderno, come si prepara all'avvento del XX secolo, nel momento in cui il cinematografo fece la propria comparsa, appare dunque contraddittorio e eterogeneo; così come i pensieri, gli stili, le ideologie e le espressioni artistiche,

novecento, in "Acting Archives Review", Anno VI, N. 12, Novembre 2016, p. 6.

⁴ F. Nietzsche: *Nietzsche contra Wagner*, traduz. it. Di F. Masini, in M. Montinari [a cura di], F. Nietzsche: *Scritti su Wagner*, Adelphi, Milano 2013, p. 206.

⁵ J. Weiß: *Antinomien der Moderne*, cit., p. 58.

⁶ K. D. Bracher: *Zeit der Ideologien. Eine Geschichte politisches Denkens im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1982, p. 11.

⁷ Ibid.

che nacquero nel nuovo clima⁸. E' un mondo, avrebbe detto Jaspers, rotto nella molteplicità delle prospettive, ognuna delle quali ha la pretesa di valere assolutamente, ma che tutte sono relative al loro punto di vista⁹. La sola cosa che si può fare è cercare di rimettere insieme i vari frammenti (ma così creando un'altra realtà); operando un po' come il cinema dei primordi: fatto di pezzi di pellicola congiunti assieme e poi fatti scorrere senza interruzione, così da "dare l'idea" del movimento. Un cinema non privo di suoni, ma fino al 1927 senza parole¹⁰; fatto di immagini bidimensionali che sembrano avere la profondità del reale; in cui si muovono figure che sono ombre, ma paiono vere, come quelle degli arazzi nel castello di Blaye illuminato dalla luce lunare di pirandelliana memoria¹¹. D'altronde gli stessi concetti di verità, di realtà ed apparenza nel passaggio tra "vecchio" e "nuovo" secolo, esperiscono un cambiamento radicale.

Si va, propriamente, "nel senso di una perdita progressiva di ciò che si intende con *vero* e di ciò che si indica come *vero*"¹². La modernità intrinseca del cinema, più che nel suo essere una meraviglia tecnologica, è piuttosto nell'essere uno dei risultati di questa nuova ricerca di verità da parte della scienza. Un'indagine che permette, alla fine, non solo la ri-produzione, ma la produzione tecnologica della verità stessa; una verità artificiale, con cui quell'arte eminentemente umana che è il teatro – al cui centro sta l'umana natura dell'attore - si trova a dover fare i conti.

II

⁸ J. Nautz, R. Vahrenkamp: *Einleitung* in: *Die Wiener Jahrhundertwende*, cit., p. 40. Non potrebbe d'altronde essere altrimenti, visto che ormai è tutti gli studi sul moderno lo definiscono come è un concetto strutturalmente antinomico "contrasto tra futuro e passato e al contempo, in un certo senso, termine medio tra questi due poli" (ibidem).

⁹ Cfr. K. Jaspers, in N. Abbagnano: *Storia della Filosofia*, Utet, Torino 1993, vol. IV/2, p. 700.

¹⁰ L'uscita nelle sale di *The Jazz Singer* di Alan Crosland, il 5 ottobre 1927, segna convenzionalmente l'ingresso del sonoro, anche il primo film interamente parlato – *Lights of New York* di Brian Foy, sempre prodotto dalla Warner - fu realizzato l'anno successivo.

¹¹ L. Pirandello: *L'azione parlata*, in "Marzocco", 7 maggio 1899. "Nel castello di Blaye tutte le notti si sente un tremolio, uno scricchiolio, un sussurro: le figure degli arazzi cominciano a un tratto a muoversi. Il trovadore e la dama scuotono le addormentate membra di fantasimi, scendono dal muro e passeggiano su e giù per la sala".

¹² J. Nautz, R. Vahrenkamp: *Einleitung*, cit., p. 60.

Il clima che accompagna il processo di modernizzazione dell'Europa occidentale è caratterizzato dunque dalla compresenza di spinte e contropunte, che si riassume sinteticamente nel contrasto fra tradizione e modernità.

Da una parte il sentimento di fiducia nella produttività del progresso tecnico-scientifico porta alle grandi, importanti acquisizioni nei vari campi del sapere, con la nascita di nuove discipline, che approfondiscono i propri metodi di ricerca grazie agli strumenti forniti dalla nuova tecnologia. Dall'altra, il senso di parcellizzazione della realtà e dello stesso essere umano – indagato e fotografato, adesso, dentro e fuori nelle analisi della fisiologia moderna e della psicofisiologia – porta alla necessità, sentita da molti artisti e intellettuali, di una riconnessione col passato e a un atteggiamento di sospetto e generale sfiducia verso i cambiamenti che procedono a ritmo accelerato. E verso una meccanicizzazione della realtà, che in luogo di un'ottimistica esaltazione produce quel sentimento di decadenza di fronte al proprio tempo e alla propria cultura, che ha contraddistinto molta della più importante produzione artistica e letteraria di primo novecento¹³.

Il discorso è ovviamente assai complesso e qui non può essere che lambito appena, ma tenerlo presente è utile per ribadire come la crisi che nel passaggio fra ottocento e novecento investì il teatro e l'attore, che ne era il centro, non sia stata causata, come a molti poté sembrare allora, dall'avvento del cinematografo. Quello che fece l'arrivo del cinema, fu porre in modo più netto e incisivo il problema del rapporto tra le tecniche artistiche e le nuove tecniche industriali; emerso peraltro già nella prima parte del XIX secolo, quando venne inventata la fotografia¹⁴.

¹³ Quello che in tedesco si chiama *Weltschmerz*, dolore cosmico. Il termine fu coniato dallo scrittore e pedagogista tedesco Johann Paul Friedrich Richter (1763-1825), che fu amico di Herder, Goethe e Schiller.

¹⁴ L'invenzione della fotografia, nel 1839, e il suo rapido progresso tecnico, portarono con sé – com'è noto – l'apertura del dibattito sulla questione del diverso significato e valore delle immagini prodotte dall'arte e di quelle prodotte dal nuovo mezzo tecnico. Come notava Argan nel suo famoso manuale, il diffondersi della fotografia portò alla sparizione dei pittori

Il teatro europeo, in modi e tempi diversi a seconda del grado di sviluppo dei singoli palcoscenici delle varie nazioni, aveva già intrapreso, prima dell'affermazione della “settima arte”, quel ripensamento dei propri codici linguistici e la ricerca dell'essenza dei loro statuti, che sarebbe stato alla base delle grandi linee di rinnovamento che hanno segnato il passaggio dei palcoscenici alla modernità. Lo dimostra il fatto stesso che fino al 1906 il cinema, per quanto già in espansione, non sembrò costituire un pericolo per l'arte antica del teatro, e tantomeno per quella recitativa; visto che il cinema degli esordi puntava su altri elementi di fascinazione e non tanto sulla recitazione degli attori, di cui oltretutto era sprovvisto¹⁵.

Ma neanche quando il cinema cominciò a andare in cerca di una propria legittimazione artistica e culturale, utilizzando come una delle strategie utili allo scopo la trasposizione sullo schermo di grandi opere teatrali, gli attori lo percepirono come una minaccia; piuttosto, come un'occasione: sia di guadagno, che di diffusione della propria notorietà e come possibilità di imprimersi nel tempo, sfuggendo all'effimero della rappresentazione teatrale. Basti pensare al grande attore inglese Beerbohm Tree¹⁶, re Giovanni nel 1899 per una versione cinematografica inglese dell'omonimo dramma shakespeariano; o all'italiano Ermete Novelli¹⁷, che nel 1910, per la Film D'Arte, portò sullo schermo i ruoli di re Lear e di Macbeth.

La reale “concorrenza” con il cinema iniziò nel momento in cui si affermò e si espanse l'industria cinematografica. Adesso sì che l'attore di teatro aveva tutte le

“mestieranti” e spostò la pittura come arte a livello di un'attività elitaria (cfr. G.C. Argan: *Storia dell'arte moderna (1770-1970)*, vol. 4, Sansoni, Firenze 1970).

¹⁵ Inizialmente il cinema fu, un po' ovunque, un esercizio ambulante, o lo si ritrovava mescolato all'interno di altre forme di spettacolo teatrale considerate “minori”, come il caffè concerto o il varietà. La convivenza fu fruttuosa su entrambi i versanti: dal teatro il cinema prese spunti per le prime produzioni e alcuni attori costruirono, grazie all'apporto del cinema, carriere che li resero immortali nella storia dello spettacolo, come accadde a Leopoldo Fregoli.

¹⁶ Herbert Beerbohm Tree (1852-1917).

¹⁷ Ermete Novelli (1851-1919).

ragioni per sentirsi minacciato; non tanto però sul piano estetico, quanto su quello sociale. Perché fu allora che al teatro venne tolto il ruolo che storicamente gli apparteneva di diritto di primo, se non unico, mezzo di comunicazione. Poi, naturalmente, cominciò la concorrenza sul piano economico: dalla metà degli anni dieci, nota Maria Paola Pierini in suo articolo su “Acting Archives Review”, si assiste a una trasformazione dei modi di produzione filmici, alla definizione del ruolo del regista, alla diffusione del lungometraggio. Il cinema si afferma come industria produttiva, come mezzo di comunicazione di massa e si avvia a conquistare, anche grazie al dibattito teorico che ha saputo suscitare, la propria legittimazione artistica e culturale¹⁸. E comincia a richiedere l’apporto e la formazione di professionalità specifiche. L’attore di teatro comincia a trovarsi di fronte l’attore cinematografico.

III

E qui si viene al cuore della riflessione: cercare di capire se, in che modo e misura, lo sviluppo del cinema e la neonata professione dell’attore cinematografico abbiano influito sullo sviluppo della recitazione teatrale nel passaggio fra ottocento e novecento, fino all’avvento del sonoro; senza avere la pretesa di formulare giudizi apodittici.

E’ innegabile che la comparsa del cinema abbia rappresentato per l’attore di teatro una possibilità: tanta parte di essi – inizialmente, va detto, attori minori, mestieranti più che artisti della scena¹⁹ - allettati dal miraggio di lauti guadagni e

¹⁸ M. P. Pierini: *Imparare a recitare per la macchina da presa...* cit., p. 95. La studiosa osserva come “tra la metà degli anni Dieci e l’avvento del sonoro, soprattutto in area europea e sovietica, cineasti e teorici” siano impegnati a legittimare il cinema come arte. All’interno del dibattito, sta naturalmente anche la questione dell’attore cinematografico: ci si “interroga sulla sua identità, la sua autonomia, la sua specificità”. Ibid., p. 96.

¹⁹ E’ quanto sottolinea l’americana Frances Agnew nel suo manuale di recitazione cinematografica: *Motion Picture Acting; How to Prepare for Photoplayng, What QualificationsAare Necessary, How to Secure an Engagement, Slaries Paid to Photoplayers* ,

dalla possibilità di consolidare o costruire la propria fama, si cimentano con il nuovo mezzo; anche qua, con risultati diversi, caso per caso: Asta Nielsen, proveniente da una carriera teatrale non brillantissima, nel 1910 diventa la prima Vamp del cinema, con l'*Abisso* di Urban Gad; Emil Jannings, attore teatrale di tutto rispetto, deve il vero successo a *der letzte Mann* (*L'ultimo Uomo*) di Murnau; e fu in teatro che Francesca Bertini – attrice in varie compagnie, fra cui quella di Scarpetta - venne notata da Lo Savio, il quale le permise, con il passaggio al grande schermo, di diventare la prima Diva del cinematografo e di essere la Cordelia accanto al Lear di Novelli; per il quale invece, come accadde per Eleonora Duse o per Ermete Zacconi, il cinema aggiunse poco o nulla alla sua carriera²⁰.

Dunque, certamente lo sviluppo del cinema ha la sua ripercussione sulla professione dell'attore e pone quest'ultimo, quando entra in contatto col nuovo mezzo, di fronte alla necessità di apprendere un diverso *modus operandi*: non si recita di fronte a una platea viva di spettatori, ma per l'occhio della macchina da presa; la “produttività a comando”, essenza dell'evento teatrale, viene meno, vista la possibilità che dà il cinema di ripetere le scene, anche una grande quantità di

New York, Reliance Newspaper Syndicate Publishers 1913. Si legge a p. 3: “In principio solo attori minori potevano essere indotti a intraprendere questa professione. Era molto al di sotto della dignità di un artista! [...] coloro che approdavano a quest'attività venivano poi condannati dagli impresari teatrali”, secondo i quali “questo mestiere tendeva a rendere gli attori delle figure meccaniche e innaturali”. Come risultato, “molti degli attori cinematografici venivano reclutati tra i dilettanti”. La citazione, tradotta, è in M. P. Pierini: *Imparare a recitare per la macchina da presa...*, cit., pp. 98-99.

²⁰ Asta Nielsen (1881-1972), attrice danese, al suo esordio cinematografico suscitò scalpore con la famosa “danza serpentina” in *The Abyss* (*L'abisso*) di Urban Gad: forse la prima scena apertamente erotica della storia del cinema. Emil Jannings (1884-1950), attore tedesco, lavorò tra le fila della compagnia del grande regista austriaco Max Reinhardt. Esordì al cinema nel 1914 e legò il suo nome alle produzioni più significative della cinematografia tedesca del tempo. Francesca Bertini (1892-1958), proveniente dalla scena vernacolare, conquistò il successo con il passaggio al cinematografo, divenendo una delle maggiori dive del muto, mentre Ermete Novelli, la “divina” Eleonora Duse (1858-1924) e Ermete Zacconi (1857-1948) si cimentarono di fronte alla macchina da presa dopo essersi già imposti sulle scene come i maggiori attori del tempo, non solo in Italia.

volte; ma soprattutto bisogna imparare a concepire diversamente il fattore tempo: quello del cinema spezza il *continuum* della rappresentazione teatrale e lo ricomponne in un tempo secondo e questa “novità” può essere stata vissuta dall’attore, inizialmente, come una parcellizzazione del processo della creazione artistica. Quella crisi dell’unità di cui si è parlato nel preambolo, caratteristica del passaggio alla modernità, l’attore di tradizione la esperisce in concreto, su se stesso, a contatto col mezzo moderno del cinematografo.

Bisogna però chiedersi se sia davvero possibile affermare che ciò sia stato decisivo per l’evoluzione tanto delle tecniche, quanto delle teorie della recitazione. In realtà, sembrerebbe di no. Ciò che davvero influisce sullo sviluppo della recitazione nel passaggio fra otto e novecento sono tutti i mezzi tecnologici – nati prima del cinematografo - che hanno reso possibile lo studio scientifico-sperimentale del movimento, la cui conseguenza sarebbe stata lo spostamento d’attenzione dal registro verbale a quello fisico. Fino ad arrivare a un’ “idea di teatralità che rimpiazza la rappresentazione scenica e l’interpretazione dell’attore con la costruzione di processi fisici”²¹.

Già dalla metà dell’ottocento, a partire dalla *Meccanica dello strumento umano* di Eduard Wilhelm Weber, (1836) si era cominciato a scoprire che il corpo parla “da sé” e a mettere in discussione la sovranità della parola. Fu allora che si formularono le basi dell’idea rivoluzionaria della scena novecentesca (fondata sul movimento fisico, nella piena rimessa al centro della corporeità dell’attore); mentre lo studio empirico-sistematico del movimento giungeva fino alla sperimentazione di “tentativi di riproducibilità tecnica dell’intera gamma di espressioni che erano

²¹ H-C. von Hermann, *Das Archiv der Bühne*, Wilhelm Fink Verlag, München 2005, p. 160. La storia dello studio scientifico-sperimentale del movimento, osserva von Hermann, comincia nel 1836 con lo studio di Eduard Wilhelm Weber: *Mechanik der menschlichen Gehwerkzeuge* (*Meccanica dello strumento umano*), scritto assieme al fratello Eduard Friedrich.

state al centro delle teorie della recitazione fra XVIII e XIX secolo”²². Da qui, con tutte le complesse implicazioni che il discorso portava con sé, cominciò un ripensamento sull'utilizzo dei mezzi espressivi dell'attore, in vista del raggiungimento di una recitazione – cosiddetta - moderna.

La comparsa del cinema, fatto di immagini senza suono, dimostrando che potevano esistere attori in grado di parlare senza voce, in virtù delle risorse espressive della propria corporeità, mise definitivamente in crisi non il teatro – che abbiamo detto essere già impegnato in un ripensamento e un rinnovamento necessari del proprio linguaggio – ma la parola; e con ciò, di conseguenza, il teatro concepito essenzialmente come “di parola”.

“La parola è cosa morta”, scriveva nel 1912 Fausto Maria Martini. “Perciò abbiamo veduto sulla tela candida [...] agitarsi Otello, morire Desdemona, Shylock sbraitare dinanzi al tribunale veneziano o Amleto meditare sul teschio”²³.

I primi, grandi attori che si trovarono di fronte la macchina da presa – ancora immobile e dalle possibilità espressive alquanto limitate – che si sentivano legittimati nel farsi portavoce del “verbo del poeta”, cresciuti in un'idea di teatro in cui – osserva Erika Fischer-Lichte - il drammaturgo era eretto a “istanza di controllo del teatro stesso”²⁴, non poterono che reagire con modalità controverse di fronte alla necessità di doversi confrontare con il nuovo mezzo espressivo; in taluni casi, avvertendone la limitatezza: l'effetto della pantomima senza il suono della voce produceva un effetto che poteva apparire non naturale, e inoltre l'attore sembrava deprivato del mezzo fondamentale che gli consentiva di essere un vero artista. “Secondo i grandi impresari [teatrali]”, scriveva l'americana Frances

²² Ibid., p. 192. Lo studioso tedesco cita, a proposito, l'esperimento del medico Guillaume Benjamin Duchenne, quale, nel 1862, pubblicò una serie di foto che mostravano una messinscena psicologica del *Macbeth*, ottenuta attraverso la faradizzazione dei muscoli facciali.

²³ F. M. Martini: *La morte della parola*, in “La Tribuna”, 16 febbraio 1912.

²⁴ E. Fischer-Lichte [a cura di T. Gusman], *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Roma, Carocci Editore, 2014, p. 137.

Agnew nel 1913, il mestiere dell'attore cinematografico “tendeva a rendere gli attori delle figure meccaniche e innaturali; sostenevano che la pantomima, senza l'effetto della voce, [lo] rendeva come un albero, tutto arti, piuttosto che un artista col pieno controllo di ogni muscolo e con la mentalità necessaria per essere un vero attore”²⁵.

La stessa Asta Nielsen, ricordata nella storia della “settima arte” come la prima ad avere individuato un registro recitativo cinematografico (in virtù del suo rigore espressivo, della capacità di creare attraverso pochissimi, ma intensissimi gesti, una vera e propria “poetica del corpo”²⁶) e che al grande schermo dovette il suo successo e la sua fortuna, nei proclami manteneva, nei confronti del cinema, un atteggiamento di sospetto e dichiarava di considerarlo un mezzo “riduttivo”, una forma “svilita”.

In altri casi, invece, immaginando le possibilità che esso offriva loro di potenziare i caratteri costitutivi della propria arte.

Spesso, oscillando tra i due poli.

Si pensi al caso dell'Italia, patria del Grande Attore ottocentesco e dei suoi epigoni: sia per la Duse, che per Novelli, il cinema in fondo non fu che un modo per ribadire l'essenza dei propri stili recitativi, già “collaudati” in palcoscenico: la tendenza alla sottrazione e alla rarefazione in un caso (coadiuvate dall'assenza della voce e dall'inconsistenza materiale dell'immagine filmica²⁷)

²⁵ Cfr. Ibid., p. 99.

²⁶ Il rigore espressivo della Nielsen risaltò particolarmente nel suo *Hamlet* del 1920, in cui l'attrice impiegava “un vocabolario di gesti tragici limitato, ripetendo pochissimi movimenti con sottile intensità, per creare una poetica del corpo che rallenta e allunga il momento della perdita”. T. Howard: *Women as Hamlet. Performance and Interpretation in Theatre, Film and Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, p. 147.

²⁷ Già a teatro, al Duse aveva iniziato ad agire “per sottrazione”, togliendo via via, alla sua recitazione, tutto ciò che poteva essere connotato come “teatrale”: enfasi, costumi e trucco, per lasciar emergere, nella dissolvenza della forma esteriore, la verità del profondo. La macchina da presa, che nelle lettere definisce come “un vetro che vede le anime” (cfr. C. Jandelli: *L'attore in primo piano. Nascita della recitazione cinematografica*, Marsilio, Venezia 2016, p. 106), dovette sembrarle una possibilità di completamento della propria ricerca espressiva.

all'estremizzazione delle risorse della mimica nell'altro. E se esiste un'evidente relazione fra il tramonto dei grandi attori di tradizione con l'affermazione e lo sviluppo dell'industria cinematografica – come mostra Cristina Jandelli nel suo *L'attore in primo piano* – pure bisogna notare che altrove i primi grandi interpreti del muto, ricordati come coloro la cui sensibilità li rese consapevoli della necessità di coniare un nuovo stile recitativo, diverso da quello teatrale, non solo venivano dal teatro, ma erano spesso equiparati ai grandi dei palcoscenici. Torna a proposito il nome di Asta Nielsen, soprannominata “la Duse dello schermo”, o “la Bernhardt scandinava”; e che quando lo schermo cessò di essere muto, non resse il passaggio al sonoro e tornò al teatro. Ma anche qua viene da chiedersi se sia possibile affermare che la Nielsen o Emil Jannings – che pure se la cava bene con il cinema sonoro, come testimonia la sua interpretazione nell'*Angelo Azzurro* di Joseph von Sternberg - avessero cominciato a dare forma a quella che si può definire “recitazione cinematografica”; intendendo con la denominazione qualcosa di affine, ma sostanzialmente diverso dalla recitazione teatrale. Anche in questo caso parrebbe di no. Ciò che questi attori (paradigmatici del “dialogo” tra il cinema delle origini e il palcoscenico) in realtà fanno, non è altro che dosare diversamente, rispetto al loro agire in palcoscenico teatro - la forza e l'intensità propri mezzi espressivi.

Per chiarire: non si tratta di coniare una tecnica diversa di recitazione, di impostare diversamente il rapporto con il proprio personaggio nella fase di costruzione del ruolo, ma di adoperare le stesse tecniche e gli stessi mezzi con una coscienza diversa. La coscienza che esiste una “tecnica cinematografica”, e dunque un *modus operandi* affatto diverso di lavorare.

E' la tesi, in fondo, di Claudio Vicentini, quando sostiene che l'attore, sia esso di teatro, cinema o televisione, utilizza in fondo sempre, sostanzialmente, le stesse tecniche recitative. Lo fa, però, tenendo conto della specificità tecnica del mezzo

con cui si confronta, di volta in volta²⁸.

La vera difficoltà per l'interprete teatrale è gestire il mestiere del cinema, quando il cinema diventa un mestiere. Esattamente come per coloro che arrivano sullo schermo senza alcuna esperienza pregressa. Non a caso “i primi manuali di recitazione cinematografica” americani, nota la Pierini nel suo saggio, rispondono principalmente proprio all'esigenza di “offrire le coordinate per addentrarsi in un mondo nuovo”²⁹, per imparare a gestire il rapporto con le case di produzione, con il regista, con la pubblicità, e così via. Pongono l'attenzione sulle doti necessarie al cinema, come la fotogenia: un problema, questo sì, del tutto sconosciuto all'attore di teatro; e poi la necessità di lavorare in modo insistito sulla “naturalzza”, poiché l'occhio della macchina da presa non perdona finzione alcuna: la già citata Frances Agnew nel suo manuale del 1913 sottolineava la necessità del ricorso, per l'attore di cinema, al sentimento vero, realmente provato, affinché le espressioni del volto – che in assenza della parola diventa, soprattutto all'altezza degli occhi, il perno della recitazione cinematografica – appaiano autenticamente sincere³⁰. Quando si tratta della “tecnica” non si fa dunque, in sostanza, che tornare sulle antiche problematiche da sempre affrontate nei trattati di recitazione teatrale: su come rendere in modo vero e autentico i sentimenti e le passioni e come gestire il rapporto fra la gestualità del corpo e l'espressività mimico-facciale; tra una verità “esteriore” e una più “intima”, che adesso l'occhio della macchina da presa, come una lente d'ingrandimento, sottolinea.

E qui è forse la vera, sostanziale differenza fra recitazione teatrale e cinematografica: non nella produzione dell'attore, ma nello sguardo in-naturale dell'occhio che la fissa e la ri-produce per uno sguardo secondo. L'attore, che

²⁸ Cfr. C. Vicentini: *L'arte di guardare gli attori*, Marsilio, Venezia 2013.

²⁹ M. P. Pierini: *Imparare a recitare per la macchina da presa...*, cit., p. 96.

³⁰ A proposito, ancora, di Asta Nielsen, Béla Balázs nel 1924 osservò come l'attrice, attraverso gli occhi, sapesse suggerire una nudità oscena; come sapesse sorridere in un modo che avrebbe dovuto obbligare la polizia a censurare il film come “pornografico”. La citazione è riportata in K. Kreimer: *The UFA Story*, p. 41.

provena dal teatro o meno, deve acquisire consapevolezza circa la natura di questo sguardo, immaginarne la resa e calibrare, di conseguenza, la propria recitazione, affinché essa risulti – come sempre – “vera” e credibile allo spettatore.

IV

Concludendo, si potrebbe affermare che l'avvento del cinema muto, lungi dal nuocere all' arte dell'attore, lo abbia aiutato, nel momento in cui era già in discussione il potere della parola, a potenziare la propria eloquenza fisica, sopperendo alla freddezza e alla distanziamento dell'occhio della macchina da presa, che moltiplica in modo esponenziale la tendenza all'oggettivizzazione del senso della vista. Come avrebbe scritto Bertolt Brecht nel 1926 nel suo *l'Espressionismo è morto*, “l'occhio del pubblico, tramite il cinema, si è fatto più sensibile al gesto”. Ed è stato anche grazie al confronto con il cinematografo che l'arte dell'attore si è preparata a essere non più tanto arte di parola, ma visiva; a dispiegarsi – così come tutte le altre forme artistiche coeve – “sempre più conformemente” ai suoi “principi e possibilità”; ovvero, “a mettere in atto l'esercizio delle proprie forze innate”.

Il confronto con il nuovo mezzo, ha costretto l'attore a ripensare il rapporto fra i propri mezzi espressivi, senza rinunciare ad alcuni tratti della teatralità tardo-romantica, che nel momento in cui comincia a imporsi il fenomeno divistico, paiono giovare, piuttosto che nuocere, all'impatto con il pubblico. E se il divismo moderno è un affare del cinema e dunque priva l'attore di teatro dell'aura del divo - che pure proprio in palcoscenico, per primo, si era conquistato - gli dà anche modo di ripensare alla propria collocazione nel contesto estetico e sociale dei nuovi tempi e di ampliare il proprio orizzonte espressivo. E oggi assai più facilmente è possibile trovare un attore di teatro che “funzioni bene” sia al cinema che in televisione e più difficilmente un attore di televisione o di cinema che funzioni altrettanto bene a teatro.

Poi, certo, si potrebbe dire che a fare la differenza è sempre la questione del talento e su cosa sia il talento è complicato disquisire.