

L'inversione del Naturalismo

nalmente simpatico»; **Alexandre Dumas figlio** (l'autore de *La signora dalle camellie*), che porta avanti, sulla linea di Diderot, una drammaturgia a tesi, per la quale il teatro diventa mezzo e non fine, trasformando il palcoscenico in «cattedra» e «tribuna»; **Victorien Sardou**, maestro del «colpo di scena» e della «*scène à faire*», nel quale «il movimento prende il posto della psicologia, ma questo movimento è talmente ben regolato che arriva a far credere a una vita che non esiste». Con Sardou, s'impone tuttavia anche una certa cura per il dettaglio e per la messinscena puntuale, nei costumi come nelle scenografie: «Noi dobbiamo a Sardou anche la vita delle masse sulla scena e la verità nei dialoghi delle teste coronate».

L'inversione di tendenza comincerebbe con il movimento naturalista (fra i cui prodromi, Thalasso indica «certe disinvolture "menefreghiste" di Meilhac e Halévy» e i principali tipi borghesi e amministrativi di Labiche e Gondinet, negli anni Settanta); il Naturalismo, infatti, fa sorgere un «teatro del movimento dalla vita», che, dalle teorie di **Emile Zola**, sfocia nel lavoro di André Antoine al Théâtre Libre, a partire dal 1887. Solo con Antoine si verrebbe a colmare l'enorme «abisso» di coerenza stilistica che separava il romanzo realistico dal teatro e che era poi il problema irrisolto di tutte le esperienze drammaturgiche che, fino a lui, si erano proclamate ispirate al realismo.

Un nume tutelare quasi sconosciuto

Il magistero poco noto di François Delsarte

di Elena Randi

Maestro di attori e cantanti, cantante lui stesso per un breve periodo, musicista ed estetologo, il francese **François Delsarte** (1811-1871) sino a qualche decennio addietro è stato assai poco oggetto di analisi da parte degli studiosi, anche perché il suo pensiero è restituito quasi esclusivamente da manoscritti di difficile reperibilità e leggibilità. Le sue teorie sono tuttavia state tramandate oralmente da lui stesso e dagli allievi, venendo accolte, pur con modifiche e varianti, da artisti che operano nel campo del teatro e della danza, per alcuni dei quali – per lo più gravitanti nell'ambito dell'Avanguardia

Storica – è diventato una sorta di nume tutelare.

Proviamo a soffermarci sull'articolato sistema d'arte attorica da lui elaborato, premettendo che, a suo parere, esiste una stretta correlazione tra dinamica esteriore (gesto e voce, *phoné*) ed interiore, l'una essendo la manifestazione dell'altra. Nel corso degli anni, Delsarte raccoglie un vocabolario mimico e vocale estremamente ricco, di ogni termine del quale offre il significato intimo: il pollice abdotto (aperto, lontano dal palmo della mano) indicherebbe vitalità; tonalità e volume alti della voce corrisponderebbero a collera, ecc. Questo vocabolario servirà all'attore per comporre la partitura* fonetico-gestuale del personaggio affidatogli, la quale dovrà esprimere quanto, nella sua visione, è celato

Partitura fonetico-gestuale



Partitura: è la notazione complessiva delle parti vocali e strumentali che compongono un pezzo di musica. Preso a prestito dal lessico musicale, il termine è impiegato per riferirsi all'insieme delle azioni fisiche e delle inflessioni vocali utilizzate da un attore per una certa parte. Per Grotowski la partitura recupera le *azioni fisiche* dell'ultimo Stanislavskij.

dietro le parole del testo drammaturgico. Una volta definita la sequenza di movimenti del corpo e di inflessioni vocali della *parte*, dovrà riprodurla tanto spesso in sede di prove da farla fluire «senza pensare». Giunto a poterla ripetere in modo automatico, scatterebbe in lui quanto oggi definiremmo *immedesimazione*, grazie al curioso fenomeno (al quale diversi decenni dopo fa appello anche) per cui il gesto accende l'anima tanto quanto l'anima mette in moto le azioni fisiche. In altre parole, l'interprete in principio distaccato e freddo, inizierebbe a sentire intimamente quanto precedentemente era mero segno esteriore. Una volta suscitata l'adesione emotiva, prenderebbero vita anche i movimenti corporei involontari, quali l'arrossire o il pianto.

Il metodo consta dunque di tre fasi fondamentali. Prima l'attore progetta con estrema precisione la propria partitura* mimica sulla base dell'interpretazione testuale preliminarmente compiuta; poi la ripete per un numero tanto elevato di volte da farla scorrere «meccanicamente»; infine interviene l'immedesimazione. A Delsarte spetterebbe dunque l'invenzione di una «psicotecnica» mediante la quale l'interprete arriverebbe a provare davvero le emozioni del proprio personaggio e a provarle in modo riproducibile e «scientifico», anziché casuale. Qualcosa di radicalmente diverso dall'ispirazione del momento, fenomeno non suscetibile scientemente e nel momento necessario, da Delsarte disdegnata. Il sistema indicato permette la coesistenza della coscienza di sé e della possibilità di produrre i gesti involontari, che, in quanto tali, non sono soggetti al controllo della ragione. Permette, dunque, la coesistenza di due categorie apparentemente inconciliabili.

Delsarte si occupa anche dell'interpretazione del testo. Punto di partenza è che qualunque scritto, a suo parere, può essere inteso in mille maniere diverse. Per questo, egli può inventare un metodo affinché l'attore definisca la sua personale visione della parte affidatagli. Si tratta di un principio assai moderno per almeno due motivi: il primo è che, come dimostra Maurice Descotes, per secoli l'attore aveva teso a mantenere le modalità recitative che di un personaggio aveva proposto il primo interprete, sicché, per esempio, se la figura di Augusto nel *Cinna* di Corneille era stata recitata in una certa maniera nell'anno della prima messinscena, i successivi attori – per due secoli – avevano in larga misura conservato quella maniera. Non così Delsarte, il quale, al contrario, va alla ricerca di punti di vista originali, talvolta persino paradossali, per leggere i personaggi e, di conseguenza, per renderli. La seconda ragione di innovatività è che, se mille sono le possibilità esegetiche di un testo, l'attore deve però scegliere un taglio interpretativo e mantenerlo costantemente dall'inizio alla fine della parte, senza mai abbandonarlo. A tal fine il Maestro francese concepisce un sistema – fissato in modo assai dettagliato – grazie al quale sia possibile ottenere l'unitarietà prospettica voluta. Dopo aver letto la parte per intero, l'artista avrà il compito di individuare una parola o un'espressione dominante. Così, a titolo esemplificativo, Delsarte sceglie il termine *padrone* in riferimento al personaggio di Augusto del

Le tre fasi del metodo

L'interpretazione del testo

Consonanze con la regia

Cinna di Corneille. Poi l'attore passerà a definire delle frasi identificative di ogni singola scena in cui Augusto compare, e in esse dovrà essere presente l'espressione *padrone*: «Sono *padrone* del mondo, ma le preoccupazioni mi dominano», «Sii *padrone* di te stesso», ecc. Infine, occorrerà determinare il senso sotteso ad ogni singola battuta, scrivendo accanto a ciascuna la frase che la «traduce», ed ognuna dovrà contenere la parola-chiave *padrone*. In tal modo, l'attore si troverà a possedere un vero e proprio *sottotesto*, ossia un'esplicitazione (che verrà proposta in scena non a parole ma con i gesti e la vocalità) del significato celato *dietro* le parole pronunciate, sottotesto dotato di una forte unitarietà, ruotante attorno ad un unico concetto dominante, articolato in molteplici e variegate sfumature.

Se Delsarte non si occupa della rappresentazione nel suo complesso, non avendo mai svolto attività di *metteur en scène**, è vero però che il suo metodo d'arte attorica anticipa, in proporzioni ridotte, l'istanza di unitarietà dello spettacolo che costituisce uno dei cardini del fenomeno registico.

Cronologia

- | | |
|-----------|---|
| 1781 | Rossini, <i>Il barbiere di Siviglia</i> . |
| 1786 | Mozart, <i>Le nozze di Figaro</i> . |
| 1787 | Mozart, <i>Don Giovanni</i> . |
| 1789 | Rivoluzione Francese. |
| 1804-1814 | Napoleone imperatore. |
| 1815 | Congresso di Vienna: la Restaurazione. |
| 1830 | La rivoluzione di luglio a Parigi: Luigi Filippo re dei Francesi. |
| 1841 | Il balletto romantico <i>Giselle</i> . |
| 1847 | Marx scrive con Engels il <i>Manifesto dei comunisti</i> . |
| 1848 | La rivoluzione di febbraio a Parigi: la Repubblica Francese. |
| 1848-1849 | La prima guerra d'indipendenza italiana |
| 1851-1870 | Secondo Impero di Napoleone III. |
| 1852 | Dumas figlio, <i>La signora dalle camellie</i> . |
| 1853 | Verdi, <i>La Traviata</i> . |
| 1859-1860 | La seconda guerra d'indipendenza italiana. |
| 1861 | Proclamazione del regno d'Italia. |