

Stefano Geraci

Frammenti dell'antico nel tempo degli attori

Abstract

Between the end of the seventeenth century and first years of the following century, the new actors on the European scenes dedicate a philological attention to the theatrical costume inspired to the ancient and neoclassic taste. This philological care is unusual in the commercial theatres and it is the sign of a deeper change in the creative process of the actors. It is at once a new exhibition of art following the taste of the times. But it is mainly the reference to the new creative process of the characters over the practices used in the merchant theatres. Beginning from this observation, the essay describes the new mental and perceptive horizons of the new actor's process.

Tra la fine del Settecento e primi anni del secolo successivo i nuovi attori che s'impongono sulla scena europea dedicano al costume di scena, ispirato spesso al gusto neoclassico e all'antico, una attenzione filologica inconsueta nei teatri commerciali. È il segnale di un mutamento più profondo. Quell'attenzione non è una sola una mostra d'arte figurativa esposta in sintonia col gusto dei tempi, ma l'allusione a un tempo di produzione del personaggio eccedente le pratiche artigianali dei teatri mercantili. A partire da questa osservazione, il saggio descrive i nuovi orizzonti mentali e percettivi entro cui viene osservata la forma vivente delle opere dei nuovi attori.

È un luogo ricorrente nella cultura teatrale settecentesca annodare il presente al passato attraverso il deposito documentario dell'antico.

Nei primi decenni del secolo gli uomini di cultura usano le tipologie ricavate dai testi classici per riorganizzare idealmente anche le esperienze performative del loro tempo. I "generi" – danza, recitazione, pantomima – trovano nell'antico un criterio ordinatore e polemico. Separare "gli istrioni" dall'"actor", infatti, era funzionale alle riforme della recitazione tragica quanto alla rivendicazione di una cultura teatrale distinta dal teatro mercantile. Dalla metà del secolo il riferimento all'antico viene assunto per fondare, accanto alla storia dei teatri, una "scienza dell'azione teatrale" nell'ambito di una più generale scienza dell'espressione.

Le fonti parziali e frammentarie (Macrobio, Luciano) vengono discusse per integrare o modificare l'interpretazione dei testi canonici come quello di Quintiliano. I tentativi di individuare principi performativi indipendenti dai teatri del presente si estendono e s'intrecciano.



Per esempio, nella prima e tempestiva edizione francese (1788) del testo di riferimento di fine Settecento, *Ideen zu einer Mimik*, il traduttore del trattato di Johann Jacob Engel fa un esplicito riferimento a Winckelmann. L'auspicio di una storia dell'attore analoga a quella dell'arte viene avvertita come una condizione necessaria per costruire una tradizione mancante. Tentativi tanto indispensabili e ambiziosi quanto destinati, nel giro di pochi anni, a disperdersi.

Alla fine del secolo gli ambienti teatrali che avrebbero potuto accogliere il dibattito sulla scienza dell'azione teatrale e della sua efficacia si sono dissolti o in procinto di confluire nei programmi e nei manifesti dei teatri della rivoluzione, mentre la scienza dell'espressione ne erediterà le riflessioni riconoscendo all'azione teatrale solo il carattere di esempio e non di una fondata autonomia.

L'antico comincia a perdere il carattere di criterio tipologico e di fonte storica per assumere, sempre più spesso, l'aspetto di un repertorio d'immagini che emerge in sintonia con i gusti antiquari o con le più generali interpretazioni dell'antico culminate negli intenti ideologici dell'epoca neoclassica. In altre parole le tracce dell'antico, vicarie delle nuove scienze storiche e della nascente archeologia, si disperdono assumendo l'aspetto di contratte formule iconografiche, di gesti isolati che risuscitano un'eloquenza smarrita, talvolta solo di luoghi comuni. In questa fase, separati da un riferimento autonomo alle arti performative, i frammenti dell'antico cominciano a essere riattivati nelle sfasature prodotte dalle immagini dei nuovi attori e dei loro spettatori partecipi. Scorci, evidenze brucianti, azioni inattese, riemersioni impreviste, animano la partecipazione emotiva degli spettatori e le descrizioni dei processi compositivi degli attori.

È inizio di una storia intermittente che avrà una lunga durata, e di cui qui riferiamo solo alcune fasi iniziali.

1. La perspicacia di Bergotte

Le indagini dei contesti storici e figurativi cui autori e attori attingevano gode da tempo di un'ampia bibliografia, seppure molto diseguale e separata in diversi ambiti di studio. Il più delle volte non hanno prodotto nuove prospettive storiografiche finendo per assomigliare a un capitolo teatrale aggiunto alla storia delle immagini. Non diverso è il destino del fascino dell'antico nella cultura neoclassica o romantica.

Infatti, seppure spettatori e attori fanno riferimento talvolta a conoscenze e gusti condivisi, si incontrano e si annodano due processi di creazione di immagini che traggono alimento da pratiche e necessità profondamente differenti. Queste strade, tanto frequentate, sono afflitte dalla stessa perspicacia con cui Bergotte osserva l'arte della Berma nella *Fedra* di Racine. Nel celebre tragitto descritto da Proust verso la comprensione dell'arte dell'attrice, è lo scrittore, ancora ammirato, a fornire un provvisorio sostegno a quella prima delusione:

Mi disse che nella scena in cui rimane con il braccio levato all'altezza della spalla, – appunto una delle scene in cui il pubblico aveva tanto applaudito, – l'attrice aveva saputo rievocare con arte nobilissima capolavori che, d'altronde, non aveva mai visti, un'Esperide che fa lo stesso gesto su una Merope di Olimpia, e anche le belle Vergini dell'antico Eretteo. – Sarà forse una divinazione, tuttavia, mi figuro che la Berma visiti i musei [...] è un'arte molto antica che la Berma fa rivivere¹.

Il Narratore prova a estrarre «l'idea di scultura arcaica» suggeritagli da Bergotte dal suo ricordo della Berma, ma si accorge che ormai non è più modificabile: solo quando si sarà spento il desiderio, quell'esperienza potrà entrare a pieno titolo nel ristretto catalogo delle rivelazioni. In quel momento, tornando a vedere l'attrice, scoprirà di essere di fronte non a «capolavoro dell'arte», ma a un «fatto di vita». La parte scompare bruciando in un'assoluta trasparenza, tanto che gli stessi veli che ricoprono l'attrice «estenuati e fedeli, sembravano materia viva»².

Bergotte invece «è un uomo che amava veramente soltanto certe immagini e (come una miniatura in fondo ad un cofanetto) comporle e dipingerle sotto le parole». Durante il pranzo dagli Swann, sollecitato dal Narratore, rievoca quel dettaglio e lo fissa artificialmente in una posa, in un fotogramma bloccato, grazie al quale può paragonarlo a qualche gesto di una «arte molto antica».

La sopravvivenza di quel dettaglio – il braccio levato all'altezza della spalla – Bergotte lo aveva attribuito ad una particolare divinazione, anche se gli piace figurarsi che l'attrice, visitando i musei, avesse potuto ritagliare quel gesto dall'osservazione diretta di un'iconografia superstite.

Se per il Narratore l'ostacolo alla comprensione della Berma era consistito nelle idee preconcrete sull'arte drammatica, in Bergotte quei preconcetti si rivelano in maniera apparentemente sottile, in realtà più grossolanamente.

Bergotte sovrappone, infatti, in un unico tempo la fonte d'imitazione (o di divinazione) dell'attrice con l'efficacia del suo momento espositivo. Non era certo inconsueto che gli attori utilizzassero per la costruzione di un personaggio anche le fonti

¹ PROUST (1978a, 143-44).

² PROUST (1978b, 48).

iconografiche, e nemmeno che volutamente volessero esibirle attraverso alcuni dettagli del costume o , dopo la rappresentazione, attraverso ritratti e fotografie. In questi casi mostravano proprio ciò che non era afferrabile durante la presentazione viva del personaggio, facendo riemergere minuscoli *cliché* invisibili agli spettatori.

Quando il Narratore della *Recherche* dovrà trovare dei termini di paragone adeguati all'arte della Berma si servirà della musica o della analogia con un «paesaggio antico dove, al posto di una Ninfa scomparsa, vediamo una semplice sorgente».

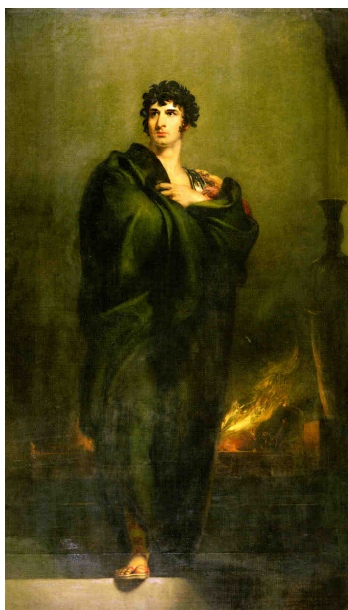
Se veramente la Berma – e, dietro la finzione letteraria, le grandi attrici su cui aveva modellato la sua figura – avesse fissato in scena un tale *cliché*, semplicemente non sarebbe stata la Berma, ma solo una cattiva attrice.

Dunque la “perspicacia di Bergotte” mostra distintamente le due facce di un'unica incomprendione. La prima, più ricorrente, adotta i *cliché* iconografici come documenti della recitazione; la seconda esamina le immagini dedotte dalle creazioni dei grandi attori in sintonia con la diffusione di un repertorio di immagini diffuse, casomai amate come quelle di Bergotte.

La Berma, e per suo tramite Proust, avrebbe potuto rispondere a Bergotte con la stessa irritazione con la quale Füssli rifiutava i suoi disegni a Lavater che intendeva utilizzarli per illustrare i *Physiognomische Fragmente*.

2. Indossare l'antico

I nuovi attori che alla fine del Settecento entrano nei teatri commerciali affidano la loro inconsueta visibilità all'uso dei costumi di scena.



In Italia Antonio Morrocchesi dopo le esperienze nel teatro dei dilettanti entra nelle compagnie mercenarie portando con sé *L'Antiquité expliquée* di Bernard De Montfaucon, il grande *thesaurus* dell'arte antica pubblicato la prima volta nel 1719. L'ex studente di Belle Arti a Firenze ne fa un uso spregiudicato durante le sue prime recite da professionista.

Il “denudamento”, il rilievo delle forme sottolineate dai drappaggi, l'uso di scoprire le gambe, accompagnano l'esibizione delle tragedie di stampo romano. I capelli sono tagliati alla *Brutus*, seconda la foggia rivoluzionaria che prende piede in Italia nel triennio giacobino. È amico, per poco, dei francesi, e sembra trapiantare attraverso la nuova moda gli echi che arrivavano dal rivoluzionario Talma che aveva fissato, nei suoi esordi, l'uso dell'iconografia neoclassica nel costume di scena.

In Inghilterra John Philip Kemble intreccia la fama dei suoi “commenti viventi” di Shakespeare e la meticolosa cura dei costumi alla figura di Coriolano, il suo capolavoro d'attore. Sia Talma sia Morrocchesi arrivano al teatro professionista dopo le esperienze nei teatri dilettanti. Kemble, invece, nel teatro c'è nato, ma portando nella famiglia di origine il frutto del suo temporaneo allontanamento speso a studiare nei collegi cattolici. Insieme alla sorella, la celebre Sarah Siddons, conquisterà i teatri londinesi potenziando in senso nazionale la figura dell'attore manager.

I nuovi attori indossando l'antico in alcuni momenti cruciali della loro carriera sembrano installarsi nel presente con le sembianze di un ritorno rivissuto a ridosso della storia. Morrocchesi e Talma accanto alle incandescenze rivoluzionare, Kemble mostrando il fascino dell'orgoglio patrizio morente.



Il costume di scena appare come il manifesto, ostensibile nei teatri commerciali, dei mutamenti che introducono. Intorno a loro si discute dei criteri filologici, dell'aderenza o meno ai gusti della ricerca antiquaria, delle immagini dell'antico cui fanno riferimento. In Inghilterra e in Francia le loro figure serviranno da modelli per la nuova pittura di storia, partecipando talvolta alla creazione di veri e propri prototipi come l'“Half History picture” coniata dal pittore Thomas Lawrence per il ritratto del Coriolano di Kemble.

Osservati dal punto di vista dell'imponente repertorio d'immagini che hanno generato, spesso con accorta sfida e sapiente complicità³, appaiono i creatori di un nuovo statuto visivo dell'arte dell'attore e di una diversa composizione figurativa che si estenderà, a Londra e Parigi, attraverso i successivi mutamenti della scenografia, nello spettacolo della storia a sfondo repubblicano e imperiale oppure nell'illustrazione storicizzata di un'identità nazionale.

Se spostiamo invece l'attenzione dalla pelle della storia di cui sembrano avvolgersi alla cultura materiale degli attori queste immagini si rovesciano.

L'adozione del costume antico non era una novità. Veniva sperimentato nei teatri privati e in occasioni speciali. Anche l'opera in musica aveva annoverato esperimenti simili. Prove ed esibizioni che appartenevano al teatro raro, al teatro dell'“una tantum”.

³ Del fondamentale tema della ritrattistica dedicata agli attori ovviamente qui non ci occupiamo direttamente, anche se le modalità, i nessi con il nostro argomento, sono molteplici ed evidenti. Non è infrequente, tuttavia, che quel tema venga affrontato, soprattutto da Garrick in poi, come capacità degli attori di rendersi complici dei documenti visivi per incrementare il successo o promuovere genericamente la loro figura.

La prima vera novità consiste dunque nel trasferire quest'uso sporadico ed eccezionale nel teatro ripetuto delle compagnie professionistiche.

Qui le regole artigianali del costume erano determinate dall'economia del riuso e quindi da una tipologia ricorrente piuttosto che dalla creazione dell'*unicum*. Il costume d'ispirazione antica appare uno "spreco" rispetto ai riusi della cultura materiale degli attori mercenari. Attraverso l'esposizione dell'antico i nuovi attori alludono a un'attenzione e a uno studio rivolto alla costruzione del personaggio eccedente le pratiche mercantili, dove il riuso del costume è in relazione alla veloce composizione degli spezzoni recitativi, dei *cliché* delle parti.

Indubbiamente è il segnale di un mutamento che fa riferimento al tempo di lavoro separato dalle abitudini produttive e in cui si addensa e si nasconde la soggettività dell'attore. Il costume antico è la presentazione pubblica di un processo altrimenti invisibile. La fama dell'attore comincia a trasferirsi dalle relazioni con la persona a quelle con la "memorabilità" delle opere in scena.

Sottraendosi alla variazione del già noto, i nuovi attori pongono a fondamento della loro arte l'allusione a un momento originario, un germe creativo coltivato volta per volta nei singoli personaggi, e seppure non possono fare a meno di ricorrere alle pratiche del teatro ripetuto, il "lusso filologico" nega ad esse la fonte della legittimità dell'arte dell'attore.

Attori «studiosi», così allora venivano definiti. Esemplare è la vita di Kemble, innalzata a prototipo dal suo biografo. James Boaden⁴ ci mostra la sua biblioteca, la dedizione alle analisi viventi dei personaggi di Shakespeare in sintonia con la nuova critica romantica, le frequentazioni elette. Morrocchesi è un lettore di Alfieri più spregiudicato della maggior parte dei letterati a lui contemporanei; Talma sembra intuire nella tragedia sintomi e dettagli inediti, scuote lo sguardo degli spettatori, il visibile si allarga sulla scena.

Le loro immagini, talvolta nascostamente, nutrono le analisi dei loro spettatori eccellenti. Joshua Reynolds vede in Kemble un nuovo patto tra naturale e artificiale, Lamb un attore tanto ammirato quanto potente nel sottrarre l'immaginazione del mondo di Shakespeare ai letterati, Byron la potenza disciplinata. Talma fomenta la visione di una storia incarnata attraverso le ferite della rivoluzione avvicinando vorticosamente il passato degli eroi antichi agli occhi degli spettatori. I nuovi attori entrano in competizione direttamente non con i prodotti, ma con l'immaginazione di letterati, romanzieri e pittori, spesso anticipandoli per potenza ed efficacia.

⁴ Nei *Memoirs of the life of John Philip Kemble* (1823), si può dire che l'attore, attraverso la complicità con Boaden, ha finito per costruire il suo futuro biografo.

3. Statue tra le fiamme

Se “indossando l'antico” i nuovi attori mostrano una discontinuità nella riproduzione del mestiere, una seconda dimensione, anch'essa ricavata dall'antico, allude alla possibilità di rivivere tracce sotterranee della vita emotiva entro forme in grado di contenerla.



Questa seconda dimensione, di cui la prima offre l'*habitus*, fa riferimento alla plastica dedotta o intuita nella statuaria antica. Anche in questo caso vanno distinti i riferimenti di routine da quelli sostanziali. Ne è talmente piena la pubblicistica del periodo da apparire solo la metafora di un ipotetico stile che negli spettatori della generazione successiva si fissa in una maniera.

Quando Kean, Lemaître, Gustavo Modena e Adelaide Ristori segneranno il paradigma dell'attore cosiddetto romantico, quei riferimenti appariranno il frutto di una convenzione superata. Accanto alla ricorrente nozione di “naturale” che ogni generazione di spettatori attribuisce al ricambio degli attori guida, in questo caso a determinare il giudizio è anche una diversa esperienza della storia e dell'arte. Ciò che divide Walter Scott da Charles Dickens nel giudicare Kemble nel procedere «alwais throwing into roman statues»⁵, o quello che separa madame De Stäel da Chateaubriand nell'osservare l'arte di Talma come una incorporazione del «suo secolo e l'antichità», è il ruolo che ciascuno attribuisce «ai terribili spettacoli da cui erano circondati», per usare l'espressione di Chateaubriand⁶.

Quella analogia va dunque osservata con una certa attenzione per non correre il rischio di scioglierla in una metafora inerte tra le forme sceniche della figura umana e un riferimento generico al gusto antiquario per la statuaria.

Haskell e Penny⁷, commentando i vasti effetti prodotti dalla diffusione della *Storia dell'arte nell'Antichità* di Winckelmann, hanno sottolineato la nuova abitudine di «disporre le sculture nella propria mente».

Negli anni tra la fine del Settecento e i primi decenni del secolo successivo, la statuaria entra, al di là delle discussioni filologiche, del primato greco, del valore

⁵ Charles Dickens, *All the Years Round*, 8-2-1867.

⁶ DE CHATEAUBRIAND (1973, vol. I, 524). Sono proprio i contrasti tra la visione di Chateaubriand e quella di Madame DE STÄEL (1968, vol. II, cap. XXVII), ad offrire nel complesso una delle immagini più efficaci dell'arte di Talma.

⁷ HASKELL – PENNY (1984).

esemplare o degenerato delle copie e dei presunti originali, come un insieme di costruzioni mentali, di atteggiamenti, di sguardi, di spettacoli.

Le statue dissotterrate e in cerca di un autore escono dal mutismo. Continuamente ricomposte appaiono, nella mente degli eruditi e degli appassionati, come efflorescenze di un cosmorama immaginario in cui si muovono in cerca di relazioni le une con le altre. Tra le polemiche viaggiano dalle collezioni private alle nuove Gallerie pubbliche. Sono rapinate durante le guerre napoleoniche ed entrano fastosamente in un corteo-spettacolo a Parigi chiuse dentro imballaggi contrassegnati da nomi evocativi, altre folle ne accoglieranno il parziale ritorno alla fine dell'avventura imperiale.

Nell'atteggiamento dell'uomo colto, o più semplicemente nel *baedeker* del viaggiatore alla moda, aveva preso piede l'abitudine, rafforzata dall'autorità di Winckelmann, di osservare le statue antiche alla luce di fiaccole ad imitazione dello sguardo «originale» che le osservava nell'oscurità delle terme romane. Le luci fiammeggianti esaltano i dettagli, sono l'oggetto di discussioni e delle manie da conoscitori.

Goethe, per cogliere la rappresentazione dell'attimo, consigliava di porsi davanti al *Lacoonte* con gli chiusi ed una certa distanza: «Poi apriamoli per richiuderli subito dopo e si vedrà l'intero marmo in movimento, avremo il timore, aprendoli di nuovi, di trovare tutto il gruppo trasformato⁸».

L'inizio dell'«età dei musei» intensifica e crea a sua volta uno spazio mentale solidale alle riflessioni estetiche e partecipa di un orizzonte percettivo sempre più diffuso. Isolate dal contesto d'origine, le statue rivelano la «forma vivente»; accolte nei nuovi templi rivivono nel loro «spazio drammatico». Le mutilazioni, i frammenti, l'incompletezza del reperto stimolano la ricerca di una forma nascosta, di un ordine invisibile.

Il fascino suscitato dalla statuaria fonda le modalità di sguardi appassionati ed analitici in grado di cogliere frammenti viventi, penombre, scorci impreveduti, dettagli rivelatori delle immagini in movimento che si riverberano nei teatri: «If the drama is the efflorescence of epic poetry, the histrionic art is the efflorescence of sculpture», commentava Allison nel riassumere il sapore dell'epoca di Kemble prima di citare i versi finali che il poeta e biografo di Sara Siddons aveva dedicato al fratello nel giorno del ritiro dalle scene:

but the mighty actor brought
illusion's perfect triumphs come
verse cease to be airy thought
and sculpture to be dumb⁹.

⁸ VENUTI (1994, 73).

⁹ Archibald Alison (*History of Europe*, 1855) riporta molto diversamente il secondo verso (*creation's brightest fancies come*). Non ho trovato conferma in altre edizioni delle poesie di Thomas Campbell da

Versi che diverranno quasi un *refrain* dell'arte dell'attore nella memorialistica inglese dell'Ottocento e che trovano un precedente nella visita al Louvre che Thomas Campbell, l'amico di Madame de Staël e Schlegel, aveva compiuto insieme alla Siddons. Inoltrandosi nelle nuove sale, aveva scoperto un po' alla volta la potenza di una bellezza inattesa, mentre la Siddons, concentrata di fronte all'Apollo Belvedere, appare al poeta come il confronto vivo tra la bellezza dell'attrice e quella antica¹⁰.

Nei grandi teatri, tra i lampi guizzanti delle luci del proscenio e le ombre profonde della scena, Talma, in Silla, per Alexandre Dumas «semblai une statue antique descendant de sa base»¹¹. William Hazlitt, come Coleridge e Shelley, ha subito il fascino delle lezioni di Schlegel. Dalla sua influenza deriva la percezione della scultura come forma vivente, i musei come nuovi santuari della bellezza: «It has been said of the Venus de Medicis, "So stands the statue that enchants the world"; the same might have been said of Mr. Kemble. He is the very still-life and statuary of the stage»¹².

Nei grandi teatri, tra i lampi guizzanti delle luci del proscenio e le ombre profonde della scena, Talma appariva «una statua discesa dal suo piedistallo» (Dumas) e Kemble «as statue in marble». Come non pensare che anche i ritratti di Peter Bourgeois e di Lawrence del Coriolano di Kemble devono non solo alle convenzioni iconografiche e illustrative le luci e i bagliori di fiamma di cui sono corredati?

C'è dunque un aspetto fondamentale che accomuna questi sguardi attirati e nello stesso tempo sorpresi dalla capacità di questi nuovi attori di dominare e comporre processi psichici ed emotivi racchiusi nelle composizioni figurative: l'impossibilità di raccontarli con le abituali categorie dell'intrattenimento teatrale, del mutamento dei costumi e del gusto.

Le sezioni più innovative delle *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale* (1832) di Morrocchesi, comparate con le sue memorie, riferiscono del modo di creare una forma entro cui controllare senza inaridirli i flussi emotivi e lo scorrere discontinuo delle immagini mentali. Con linguaggio diverso, ma sostanzialmente analogo, Reynolds e Boaden a proposito di Kemble parleranno della capacità di mostrare la fluidità dei dettagli naturali entro una composizione artificiale.

Gli spettatori partecipi e ammirati di fronte al riemergere delle statue antiche frementi ancora di vita hanno di fronte la mutevole e inedita relazione degli attori con i personaggi. Lo spettro degli echi e degli scambi è tale da dare origine a una sorta d'immagine persistente che colora sia l'indole del personaggio sia la persona dell'attore.

me consultate, anche se «illusion's perfect» in alcuni casi è sostituito da «illusion's wedded». È, evidentemente, un verso non casualmente sensibile alle variazioni di significato.

¹⁰ Oltre ad essere trascritta nella biografia della Siddons (*The life of Mrs. Sara Siddons*, 1834), questa visita è riportata in modo più vivace e significativo («Mrs Siddon is a judge of sculpture...») nelle lettere del poeta (BEATTIE [1855]).

¹¹ DUMAS (1863, 161).

¹² HAZLITT (1821, 285).

La nobiltà e lo sprezzo aristocratico del Coriolano di Kemble e dei suoi eroi romani si riverbera nel prestigio di un nuovo patto stretto, in una prospettiva nazionale, con i principali teatri londinesi e nella fondazione di una discendenza di attori influenti. Talma assume una veste leaderistica ben diversa da quelle in uso presso la Comédie Française. Morrocchesi crea uno stretto legame tra il pellegrinaggio compiuto nel mondo dei comici del suo tempo e la conquista della sua autorevolezza di maestro di attori.

Nei commenti e nelle descrizioni della loro vita d'attori emergono dunque le relazioni tra il dominio del personaggio e la creazione organica di opere indipendenti.

Di fronte alla metafora delle statue di solito ci figuriamo un rapporto misurato dalle analogie formali e compositive, un po' come la relazione che lega il modello alla sua riproduzione. Anche in questo caso, invece, dovremmo considerare lo stupore, la malinconia e l'inesprimibile senso d'inadeguatezza che coglieva filosofi e poeti caduti nel moderno di fronte alla potenza dell'arte classica. Non si dovrebbe, in altre parole, dimenticare che il ricorso ai paragoni dell'arte degli attori con le Niobi piangenti o le torsioni del Lacoonte, era anch'esso nutrito da quella «disposizione nella mente» che trasformava quegli oggetti in entità «assolute» e «organiche» (Schelling).

L'«infinito» di Schelling o «la bellezza ideale» di poeti come Shelley e Hölderlin trovano fondamento nella dismisura tra la lotta dei poteri che sovrastano quelle statue – il dolore, la morte, l'amore – e le forme che riescono a dominare e addomesticare quegli eccessi altrimenti distruttivi. Le metamorfosi o gli infiniti punti di vista scaturiti da quella lotta trattenevano i loro sguardi su quest'affascinante spettacolo.

Così, analogamente, dobbiamo pensare che il rapporto degli attori con i personaggi è anch'esso, tecnicamente, una dismisura tra la parte e il personaggio, tra gli obblighi da eseguire e il volume dell'immaginazione visibile che li rende, negli esempi magistrali, «un fatto di vita». E quella dismisura può essere occultata e insieme mostrata drammaticamente, attirando con sé le scorie del presente intrecciate a sorprendenti sopravvivenze dell'antico.

Il tumulto passionale in cui era immerso Talma quando «triste in tutto il suo essere in attesa di qualcosa d'ignoto, ma decretato nell'ingiusto cielo, avanzava galeotto del destino, inesorabilmente tra la fatalità» (Chateaubriand), non distruggeva il disegno complessivo: «senza che egli lo voglia, tutte le movenze drappeggiano le sue vesti, come se egli avesse potuto disporre le pieghe in quiete assoluta» (Madame de Staël).

La scansione ritmica e marmorea della visualizzazione di Kemble, tanto dettagliata da far dire ai maligni che le pause potevano essere riempite di musica, rivelava, anche nei meno ben disposti, una «unrivalled concentration and intensity» (Dickens).

L'arte poetica dei grandi attori non fu veramente una delle «arti sorelle».

Semmai, come diceva Madame de Staël di Talma, delle «arti sorelle» i grandi attori sembravano scandalosamente conoscerne «tutti i segreti».

riferimenti bibliografici

BEATTIE 1855

W. Beattie (ed.), *Life and letters of Thomas Campbell*, London.

DE CHATEAUBRIAND 1973

F.R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre tombe*, I, Paris.

DUMAS 1863

A. Dumas, *Mes Mèmoires*, Paris.

HASKELL – PENNY 1984

F. Haskell – N. Penny, *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica*, Torino.

HAZLITT 1821

W. Hazlitt, *A View of The English Stage*, London.

PROUST 1978a

M. Proust, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, Torino.

PROUST 1978b

M. Proust, *I Guermantes*, Torino.

DE STÄEL 1968

Madame de Stäel, *De l'Allemagne*, II, Paris.

VENUTI 1994

R. Venuti (a cura di), *Lacoonte e altri scritti sull'arte*, Roma-Salerno.