

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIV, n. 48, 2025

RUBRICA «IL PARLAGGIO»

Precisazioni sull'en plein air e il concetto visibile

Reflections on en plein air and a Visible Concept

ANNA SICA

ABSTRACT

Questo contributo propone una riflessione sulle modalità delle trasmissioni delle prassi che costituiscono l'essenza e l'esistenza del teatro contemporaneo, cioè la drammaturgia, la recitazione e la regia in relazione alla rappresentazione en plein air. Ci sono tre norme che regolano la funzione dello spazio scenico, en plein air e al chiuso, che tendono nel nostro contemporaneo a subordinare l'attore e la sua tecnica alla concertazione demiurgica sempre più del regista e a lasciar credere che l'attore deve seguire d'istinto ciò che il regista richiede. L'attore è l'essenza del teatro e all'attore è legata la sua stessa esistenza, e soprattutto alla sua arte dell'artificio. Se il singolo spettatore, pur sapendo di assistere ad una finzione, si convincerà che l'attore in quel momento, pur recitando, svela una verità e pertanto quel che dice non è finto ma è vero, il concetto, ossia l'interpretazione critica dell'attore, diventa visibile sulla scena.

PAROLE CHIAVE: recitazione, drammaturgia, regia, scena

We propose a reflection on the reception of the practices that constitute the essence and existence of contemporary theatre, that is, dramaturgy, acting, and theatre directing, relating to different kinds of open-air productions. There are three rules that run the use of open-air and indoor stages, which in our contemporary subordinate the actor and his technique to the increasingly demiurgic role of theatre director, and make one to believe that the actor must instinctively follow the director's requests basically with instinctively spontaneity. The actor is the essence of theatre, and its very existence, and above all, its artifice, is linked to the actor. If an individual spectator, even knowing he is witnessing fiction, convinces himself that the actor at that moment, though he is acting, is revealing a truth and therefore what he is watching is not an artifice but all is authentically true, the concept, that is, the actor's critic interpretation, becomes visible on stage.

KEYWORDS: acting, dramaturgy, direction, scene

AUTORE

Anna Sica (De Domenico Sica) è professore ordinario di Storia del Teatro all'Università degli Studi di Palermo. A lei si deve il ritrovamento a Cambridge della biblioteca personale di Eleonora Duse (The Murray Edwards Duse Collection, 2012), e la decifrazione del codice declamatorio della drammatica-metodo italiano. Ha pubblicato le lettere alla Duse di Aleksandr Volkov. Una parte della sua produzione scientifica è in inglese e sono tradotti in russo gli studi su Anton Čechov e Eleonora Duse.
anna.sica@unipa.it

1. *Dell'en plein air*

C'è un nodo di carattere storiografico che oggi più che mai richiede agli studi teatrali un accurato esame, senza lasciarsi fuorviare dal già detto e dal già fatto. Esso riguarda la funzione del concatenamento del tempo nostro al tempo antico. Indubbiamente la sovrapposizione, in alcuni casi, e l'alternanza, in tali altri, di antico e contemporaneo ci danno la misura della dipendenza del presente dal passato. In forme diseguali, oggi, l'interferenza del passato, o la sua continuità, ha indotto l'abbattimento o l'irrigidimento dei confini culturali e artistici. In modo significativo la natura variabile di questo legame si manifesta nelle differenti declinazioni di generi e forme della scena teatrale.

A teatro le pratiche di un genere sono una sorta di patrimonio genetico che inevitabilmente si trasmette alle più distanti generazioni successive. Ciò vale principalmente per i modi e i modelli di recitazione ma anche per le pratiche di inscenamento di vario tipo, che convergono all'unisono nella produzione teatrale. Qui in modo particolare facciamo riferimento alle pratiche richieste per definire scenico un luogo o uno spazio, e a quelle che definiscono le peculiarità dei repertori e la storicizzazione dell'interpretazione dei personaggi. La trasmissione della prassi dell'arte scenica è una eredità endemica che si manifesta anche come una sorta di paradigma di riferimento per le scienze umanistiche che hanno ricavato dalla scena ispirazione e riferimenti culturali.

Ed è proprio per tale ragione che ci si propone di fare una riflessione accurata sulle contaminazioni che in qualche modo presentano una netta corresponsabilità nella trasmissione delle prassi che costituiscono l'essenza e l'esistenza del teatro contemporaneo, cioè la drammaturgia, la recitazione e la regia, che hanno assunto pratiche e precetti di forme e modi che rientrano nell'orizzonte del teatro antico e dei suoi differenti modelli di recezione.

Innanzitutto appare essenziale individuare l'interazione tra spazio e drammaturgia che, a sua volta, segna con pari incidenza recitazione e regia.

Ci sono tre norme che regolano la funzione dello spazio scenico *en plein air* e al chiuso. Il primo precetto regola l'adattamento della drammaturgia al luogo scenico; il secondo subordina il luogo scenico alla drammaturgia; il terzo, infine, fissa i parametri della predominanza del luogo scenico sulla produzione drammaturgica, di cui determina la composizione e l'organizzazione scenica, cioè la messa in opera.

La terza norma rappresenta quanto si è sempre più consolidato nelle produzioni di spettacoli teatrali o di ascendenza teatrale *en plein air* fin dal primo quarto del secolo scorso.

Si è visto come gli spettacoli teatrali in certe fasi del Novecento abbiano corrisposto alle esigenze dell'*entourage* culturale predominante e ordinante in Europa. Quella fra le due guerre fu una stagione, come afferma Paolo Puppa, che intese «trasformare il pubblico in popolo»¹ proprio in virtù di quella sempre più crescente esigenza di determinare, ai fini di una efficace e circostanziata propaganda, un crescente numero di pubblico in masse adunate *en plein air*. Nell'ammassare il pubblico nel recinto di una moderna «conca marmorea», qual è, ad esempio, il Parlaggio dannunziano, o nei giardini di un Palazzo antico – o nelle riprese cinematografiche del balcone di Palazzo Venezia, che l'immaginazione del singolo può identificare con il palco ligneo della *skené* tardo-romana quale retroscena del tribuno per gli astanti del coro dell'orchestra, o con il palco reale di un teatro all'italiana del principe dittatore – si compie la sintesi teatrale dell'inganno e dell'artificio nell'orchestrazione dello spazio in cui può avvenire il ribaltamento tra astanti e oratore, tra astanti e masse sceniche fino alla identificazione delle due parti.

Così facendo la scena non viene più riconosciuta come luogo in cui una parte, gli attori, recitando rivela con la verità dell'arte fatti e sentimenti per indurre gli astanti alla riflessione, bensì come spazio scenico destinato alla consumazione di un'estasi collettiva di supremazia identitaria. Ciò è quanto, ad esempio, oggi nel primo quarto del nuovo millennio si registra nelle adunate di concerti metal-rock con più di 60 mila spettatori che cantano e sculettano al ritmo di assordanti e inebrianti melodie. Ma questa non è l'alba di una nuova tragedia ma il suo epilogo. L'inizio ha già preso forma nella scena del Novecento dei decenni successivi allo sgretolamento, così si credette, dei totalitarismi europei. I versi di Nicola De Domenico, nella composizione *Assembramenti ebbri o sobri – Anacronismo 3* esemplificano la pratica dell'adunata *en plein air*, nella quale il passato pare rivivere nel capovolgimento pacifista:

Le abbiamo conosciute e abborrite da ventenni
le adunate oceaniche: folle divenute masse,
al seguito – adoranti – d'imperiosi bardi,
comunità improvvisate nella Woodstock di turno.

Inscenamenti dell'utopia pop realizzata nel campo,
purché un cantore esprimesse l'emozione di tutti,
delle centinaia di migliaia stipate entro l'area
riservata ai paganti, velata da nebbia di cannabis.

¹ P. PUPPA, *Dal Colle Albano a Palazzo Venezia: estetica e politica nel novecentesco teatro all'aperto*, in *D'Annunzio e il teatro all'aperto: estetica, luoghi, protagonisti*, a cura di M.P. Pagani, Officina del Vittoriale n. 20, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2025, pp. 117-135.

E li abbiamo riveduti dilagare a milioni,
estemporanei versicolori carnevali,
trionfalmente in colonna procedere verso Berlino,

negli anni della Love Parade, defilando
in decappottabili esondanti corpi sudati
sui larghi viali delle parate marziali.

Ma sesso-droga-hard rock fu davvero amore
Alternativo alle baccheggianti ma bellicose
Formazioni, fronte rivolta all'ara di Noriberga?

Due varietà di amministrata disgregazione.²

2. *Del concetto visibile*

La recitazione è ciò che possiamo definire, permettendoci più di una licenza, il principe dei generi teatrali. Nelle diverse tipologie di teatro *en plein air* essa viene del tutto delegittimata nell'interpretazione a vantaggio della regia, equiparando la figura del regista novecentesco a quella di un despota intoccabile: a lui oneri e onore della scena.

Il regista del moderno teatro del secolo breve ha molti oneri ma non quello di far vivere gli attori della sua compagnia con gli introiti delle rappresentazioni del suo repertorio: egli deve innanzi tutto preservare le sovvenzioni ministeriali a vario titolo, che permettono la produzione del suo repertorio. Dunque il regista non è un capocomico indipendente che dirige i suoi attori in scena, recitando egli stesso, ma impone il suo volere, che di norma coincide con gli intendimenti ed i gusti dell'indirizzo politico del potere, condivisi dalla cultura dominante, i cui canali istituzionali fanno fluire o bloccano i finanziamenti necessari alla sopravvivenza della direzione di un teatro della rete riconosciuta e autorizzata dallo Stato.

Il regista, a differenza dal grande attore capocomico, non è, insistiamo, il finanziatore del proprio repertorio.

Luigi Pirandello fu il primo ad auspicare lo smantellamento del capocomicato, non perché gli attori non rispettassero le volontà dell'autore ma perché l'interpretazione degli attori era imprevedibile in scena, e non preventivamente

² N. DE DOMENICO, *Visa Cogitata Scripta. Composizioni e traduzioni 1999-2024*, terzo volume della collana «Parterre. Studi e testi di drammaturgia e drammatica», Mimesis, Milano 2025, p. 86.

censurabile, perché ciò che il censore non poteva vedere nel testo teatrale non era lo svolgimento della trama, o la natura dei fatti narrati ma il concetto visibile, cioè quell'interpretazione critica che l'attore crea esclusivamente recitando. Nei *Sei personaggi in cerca d'autore* il personaggio del capocomico non si comporta secondo la prassi del capocomicato. Egli chiama gli attori in scena, dà disposizioni tecniche alle maestranze ma non recita con gli attori della sua compagnia.

Nondimeno la delegittimazione della recitazione provoca alla regia la perdita di ogni autonomia nell'interpretazione critica del testo teatrale, tanto che esso sia subordinato allo spazio scenico quanto che sia determinato dal luogo teatrale.

Il teatro ridotto a macchina dei sogni e ad affabulante parco delle meraviglie non è teatro. Lo smantellamento dell'indipendenza capocomicale ha smembrato gradualmente la funzione culturale e politica del teatro. L'intento è stato quello di proporre il teatro non ad un pubblico di spettatori ma, per l'appunto, ad una massa di astanti da mandare in estasi. E questo non è più teatro ma è adunata.

L'autonomia dell'interpretazione è manovrata dalla recitazione, che è fondamentale per formare quell'impasto di norme, che serve all'attore, perché recitando, possa narrare e, narrando, preservare dell'arte la verità che essa cela, l'unica memoria che sembra che sia in grado di custodire e tramandare fatti e storie dell'Umanità.

«Non v'è che l'arte», ebbe a scrivere Eleonora Duse ad una sua amica. È vero, non c'è che l'arte: si raccolgono i testi del tempo antico per ricordare allo spettatore i disagi e gli orrori dell'oggi.

Non resta che l'arte e il racconto della sua verità?

A quanto pare, è proprio così, e ascese e decadenze del teatro italiano del Novecento sono una prova tangibile di come i legami tra passato e presente, tra ieri ed oggi possano occultare deliberatamente la verità dell'arte ma non l'arte.

Se il singolo spettatore, pur sapendo di assistere ad una finzione, crederà, ma soprattutto si convincerà che l'attore in quel momento, pur recitando, svela una verità e pertanto quel che dice non è finto ma è vero, il concetto, ossia l'interpretazione critica dell'attore, diventa visibile sulla scena. Questo è il teatro di cui ci occupiamo e di cui conosciamo forme, funzioni, e prassi. Se non avviene questo scambio d'intenti convenuto tra attore e spettatore, cioè se non avviene la recezione di una verità attraverso l'artificio dell'inganno scenico, non siamo in presenza di una creazione teatrale, ma di qualcosa che non può più essere oggetto d'interesse degli studi teatrali.

Bisogna fare molta attenzione a non confondere i confini tra teatro e teatralità e a non cancellare la prima supponendo che la seconda possa essere fruibile come nuovo teatro. Quello sì che sarebbe un inganno per la conoscenza. Può essere interessante spingersi verso campi di coincidenza con la dialettica teatrale ma ciò non significa esaurire lo studio e la comprensione della complessa arte del teatro.

Può avere qualche rilievo se in esso rintracciamo margini di influenza d'ambito teatrale ma se non si individuano tali influenze il tema non può riguardare gli studi teatrali.

Si rende necessaria una certa severità di giudizio perché gli studi teatrali e l'intenso ruolo del teatro nella storia dell'umanità possano esser colti adeguatamente. In modo particolare ciò che va evitato, e da cui purtroppo la storiografia del secondo Novecento, soprattutto in Italia, non ha preso le dovute distanze, è l'affannoso tentativo di ricavare un apparato di termini e teorie da altre scienze per raccontare e discutere di teatro. Si tende a recuperare norme e prassi per individuare gli elementi caratterizzanti della filologia teatrale, ricercandoli erroneamente in aree artistiche e letterarie adiacenti all'arte scenica, che possono dialogare con la filologia teatrale ma non determinarla. La filologia teatrale ha una lingua antica da cui attingere termini e precetti e questi risiedono nelle origini e negli sviluppi della recitazione declamatoria.

Cosa fa un attore quando recita?

Per rispondere a questa domanda taluni, i più, annaspano penosamente in formulazioni e schemi teorici provenienti da riflessioni socio-antropologiche, da linguaggi filosofici impropriamente usati, da supposizioni intuitive e ipotesi psicoterapeutiche. Il teatro ha la sua lingua, che ha sviluppato nei secoli termini, lemmi, modalità e parallelismi espressivi, che sono poi i parametri linguistici e di riferimento con cui si può studiare e trattare di teatro. Tutto il resto, da un punto di vista specificamente teatrale è incomprensibile, ossia «teatrológico».

La ricerca teatrale è un sapere che appartiene all'ambito delle scienze umanistiche. Oggi gli studi teatrali non debbono divenire subalternamente compiacenti verso un mercato culturale che, a ragion veduta, non può non demolire l'intera rete della formazione artistica e, di conseguenza, proporre a modello un teatro popolato da attori muti e spettatori sordi.

In Europa la recitazione e la complessa arte del recitare affondano le sue radici nella grande tradizione italiana. Fino ai primi decenni del Novecento e un po' oltre, i più grandi attori nel mondo provenivano dalle compagnie capocomicali italiane, e furono tanti. Incantarono, sedussero e influenzarono poeti, filosofi, scienziati e attori di tutto il mondo.

Nel 1935 a dirigere l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica di Roma, che era stata inizialmente intitolata a Eleonora Duse, la maggiore interprete della

drammatica neoclassica ³ e protagonista indiscussa di uno dei capitoli più entusiasmanti della storia del teatro, non venne chiamato nessuno dei tanti grandi e straordinari attori capocomici del tempo ma un giornalista e critico teatrale, Silvio d'Amico (1887-1955). La sua candidatura era stata appoggiata anche da Luigi Pirandello, che lo aveva invitato a partecipare al Convegno Volta sul Teatro Drammatico, che si svolse alla Reale Accademia d'Italia, già Accademia dei Lincei, dall'8 al 14 ottobre 1934 (nell'anno XII dell'era fascista, come si legge sul frontespizio del volume degli Atti).⁴ D'Amico fu invitato da Pirandello a prendere parte ai lavori del Convegno Volta nella sua veste di critico drammatico della «Tribuna-Idea Nazionale», e della «Nuova Antologia».⁵ Egli presentò una breve relazione dal titolo *Il Teatro e lo Stato*⁶ e partecipò alla discussione sulla relazione di Gaetano Ciocca (1882-1966), *La tecnica del teatro di massa*.⁷ L'anno dopo da direttore dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica s'impegnò ad attuare il programma del governo fascista di ridimensionare l'indipendenza politica delle compagnie capocomicali, come indicato già da Pirandello e come egli stesso aveva caldeggiato nella relazione presentata al Volta.

La recitazione di Tommaso Salvini (1829-1915), Ermete Zacconi (1857-1948), Eleonora Duse (1858-1924), Giovanni Grasso (1873-1930), Luigi Rasi (1852-1918), Guido Salvini (1893-1965) e di tutti gli altri grandi capocomici aveva segnato la storia politica dell'Italia prima e dopo l'Unificazione politica del Paese. Gaetano Gattinelli (1807-1884), attore, capocomico e maestro di declamazione di Eleonora Duse, direttore della Reale Accademia dei Fidenti di Firenze, aveva indicato la drammatica come l'arte nazionale che aveva dato forma e vita all'unità artistica del Paese ancora prima dell'Unità politica.⁸ Il sistema capocomicale con il suo metodo italiano di recitazione, insomma, era diventato una delle bandiere dell'Unificazione e del liberalismo italiano, e non poteva più coesistere con il programma culturale fascista: doveva essere dismesso. Fu espunta la parola declamazione dai corsi di recitazione dell'Accademia ma gli attori che furono ingaggiati per condurre i corsi di nuova concezione provenivano dalla grande tradizione attorica capocomicale e

³ Cfr. A. SICA, *La drammatica-metodo italiano. Trattati normati e testi teorici*, Mimesis, Milano 2013; EAD., *L'arte massima. La rappresentativa nel novo stile: norme e pratica del metodo italiano di recitazione (1728-1860)*, Mimesis, Milano 2017.

⁴ *Il teatro drammatico*, Convegno di Lettere (8-14 Ottobre 1934 – XII), Reale Accademia d'Italia, Roma 1935-XIII.

⁵ Ivi, p. 513.

⁶ Ivi, pp. 310-11.

⁷ Ivi, p. 296.

⁸ Cfr. A. SICA, *La drammatica-metodo italiano* cit.

conoscevano un modo e solo quello di recitare, e quello trasmisero, in silenzioso dissenso, agli allievi dei primi corsi dell'Accademia.⁹

La direzione di d'Amico inizia nel 1935 e nel 1943 avrebbe potuto essere già tutto finito. Le cose, tuttavia, come è ben noto, andarono diversamente. Il regime che aveva voluto l'azzeramento del capocomicato e di un teatro indipendente era implosivo. La tradizione non era ancora diventata tradizione, perché gli attori e la loro tecnica erano sopravvissuti e la loro arte era ancora viva e attiva. Dopo il 1943, nonostante tutto quello che era successo – le leggi razziali alle quali Silvio d'Amico aveva convintamente dato attuazione, come risulta dai documenti d'archivio dell'Accademia, la caduta del fascismo e del nazismo, la devastazione di un intero paese – la direzione dell'Accademia rimase nelle mani di Silvio D'Amico che l'aveva ricevuta per decreto ministeriale dal governo fascista, e che il governo democristiano gli confermò assieme ai principi ispiratori del passato regime. Cos'altro si può dire se non che al nuovo assetto politico, legittimato dall'antifascismo piacque che il teatro non tornasse indipendente. Esso rafforzò la politica di cancellazione del capocomicato nel disprezzo di un'arte teatrale che considerarono inadeguata ai tempi nuovi. E fu così che il programma culturale del decreto-legge n. 1882¹⁰ venne pienamente realizzato dai nuovi committenti culturali, d'Amico e Pirro (1898-1979). Il primo continuò a dirigere l'Accademia, che gli fu intitolata dopo la sua morte, mentre Nicola Pirro ebbe agio di completare il lavoro iniziato all'ETI¹¹ nel 1942, l'Ente Teatrale Italiano che a lui era stato affidato fin dalla sua fondazione.

Non erano trascorsi che poco meno di dieci anni dalla persecuzione messa in atto dai due gerarchi incaricati dal regime di bandire la recitazione all'italiana ma essi poterono continuare l'opera iniziata.

Ho dovuto studiare più di trent'anni per decodificare non solo il metodo declamatorio che rese grandi nel mondo i capocomici italiani, tra cui la celebrata Eleonora Duse, ma soprattutto per individuare l'origine del depistaggio della storiografia teatrale italiana del Novecento.

C'è una sola risposta alla domanda: "Cosa fa un attore quando recita". A partire dalla *mezzana* di Angelo Ingegneri (1550-1613) e di Pier Maria Cecchini (1563-

⁹ Cfr. C. PASANISI, *La resistenza delle attrici nel secondo Novecento. Recitazione, repertorio e regia in Miranda Campa, Ave Ninchi, Lilla Brignone, Sarah Ferrati*, Mimesis, Milano 2022.

¹⁰ Letto in C. PASANISI, *L'Accademia Nazionale d'arte drammatica (1935-1941)*, Mimesis, Milano-Udine 2021, pp. 40-1.

¹¹ Ente Teatrale Italiano per il teatro popolare, nato con la legge n. 365 del 19 marzo 1942.

1645) un attore o un'attrice in scena per esprimere come veri i sentimenti che recita modula la durata della «voce apposta in crescendo con mimica».¹²

Alla luce di questi necessari chiarimenti risulta inevitabile procedere ad una identificazione delle norme e delle forme che possano definire confini, azioni, interessi e orizzonti della filologia teatrale.

La complessità dell'intera arte teatrale viene condizionata dalla recitazione: essa è una idea affascinante, complessa, per niente facile, che cattura tutti, inebria in maniera differente, che dall'antichità ad oggi altro non è che il fulcro della determinazione di un concetto visibile.

¹² Cfr. A. SICA, *La drammatica-metodo italiano* cit.