

Claudio Vicentini

LO STUDIO DELLA RECITAZIONE E L'OMBRA DELLA PREISTORIA

Il dato singolare da cui è possibile partire è la scarsa consistenza nell'ambito della storiografia artistica delle storie della recitazione teatrale. Non ne esistono molte e soprattutto sembrano viziate da due difetti. Proprio di recitazione – di quello che gli attori fanno o facevano sulla scena – parlano assai poco: quasi sempre preferiscono illustrare le teorie della recitazione anziché le sue pratiche effettive. E poi appaiono eccessivamente generiche, avere di informazioni che consentano di individuare con accuratezza i tratti specifici di questo o quell'artista, i suoi personali apporti alle variazioni e agli sviluppi delle modalità interpretative.

Secondo una convinzione diffusa la causa di questi difetti è l'evanescenza dell'oggetto studiato. Sull'evanescenza del lavoro dell'attore esiste del resto un'ampia e sovente lamentosa letteratura, nonché un repertorio di più o meno fortunate metafore. Una, tra le tante, era popolarissima nell'Ottocento: l'arte dell'attore è un eterno scolpire sul palco, ogni sera, una statua di neve. Ma a parte la suggestione della metafora è un fatto che l'opera prodotta dall'attore di teatro scompare nel momento in cui viene compiuta. Per questo, al contrario di quanto capita ai più fortunati colleghi che si occupano di statue di marmo, pietra, o almeno gesso, o anche di quadri o di poesie, lo storico della recitazione quando studia il suo oggetto si trova di fronte, se non proprio al nulla, quanto meno a un labile fantasma.

Certo per quanto riguarda la recitazione degli ultimi decenni è possibile disporre di registrazioni audiovisive anche assai accurate, ma è perfino troppo facile obiettare che sempre di registrazioni si tratta, e non dell'oggetto reale. Indicare qui tutto quello che la registrazione audiovisiva "non può dire" della concreta prestazione dell'attore sarebbe superfluo, basta pensare a come si troverebbe spaesato uno storico dell'arte di fronte alla necessità di non osservare mai i quadri che studia ma solo le loro fotografie. Per i limiti propri delle registrazioni audiovisive è comunque sufficiente notare come vengano alterati i suoni riprodotti e diffusi, e dunque toni, intensità, coloritura delle parole pronunciate dall'attore rispetto all'esecuzione originale nello specifico ambiente della sua prestazione, e

soprattutto come l'angolazione e l'ampiezza delle inquadrature via via adottate nel corso della registrazione impedisca di cogliere in modo adeguato la dinamica dei rapporti che la recitazione istituisce tra gli agenti di scena.

Per comprendere il miserevole stato della storia della recitazione sembra dunque necessario valutare l'importanza che può assumere la concreta presenza dell'oggetto di fronte allo studioso che lo deve indagare. Naturalmente gli oggetti studiati possono essere di tipo assai diverso, consentendo a seconda dei casi il conseguimento di risultati più o meno solidi e convincenti. Un tipo di oggetto per molti aspetti affine allo spettacolo teatrale, su cui si è sviluppata una storiografia di indiscussa validità, è la battaglia militare: è un'azione di più persone in movimento, e quando termina svanisce. Celebre, fra le tante, la battaglia di Waterloo, che Stendhal descrive nel terzo e quarto capitolo della *Certosa di Parma* attraverso l'esperienza del protagonista, Fabrizio del Dongo. Il ragazzo, diciassettenne, guidato dalla sua forte passione per Napoleone è sul campo di battaglia. Vaga tra i movimenti delle truppe. Incontra una cantiniera. Sente scariche fucile. Vede un cadavere per la strada. Compra un cavallo. Si aggrega alla scorta di alcuni generali. Guada un canale, attraversa un campo gremito di cadaveri. Vede amputare una gamba a un corazziere. Gli viene sottratto il cavallo. Procedo con un gruppo di soldati. Incontra di nuovo la vivandiera. Gran sonno: si addormenta nel carro di costei. Si unisce a un gruppo di soldati in ritirata. Uccide un nemico con una fucilata. Ritrova la vivandiera. Si chiede se ha veramente assistito a una battaglia. Ricompra un cavallo. Finisce con una ferita al braccio e sviene.

In un'ottica storiografica la visione della battaglia catturata da Fabrizio del Dongo non avrebbe alcun valore, è un avvenimento confuso, privo di connotati che lo configurino come un possibile evento nella storia politica o militare dell'Europa. Se Fabrizio del Dongo fosse diventato uno storico la sua esperienza diretta del fatto non gli sarebbe stata di alcuna utilità. Ma se si passa alla descrizione di un'altra battaglia, anche qui colta attraverso gli occhi di un testimone oculare, lo scontro di Farsalo nel *De Bello civili* di Cesare (III, 88-98), l'immagine possiede tutt'altra chiarezza e si colloca naturalmente in qualsiasi ricostruzione storiografica dell'arte militare o delle vicende politiche dell'antica Roma. Si dirà che è ovvio: Cesare, che racconta un evento a cui era ovviamente presente, non è un giovanetto allo sbando che vaga sul campo, ma osserva con l'occhio del comandante in grado di cogliere ciò che accade da un punto di vista privilegiato e, soprattutto, con ben altre competenze.

Infine disponiamo di un'altra celebre descrizione di battaglia, Zama nelle *Storie* di Tito Livio (XXX, 32-35). L'autore scrive duecento anni dopo il fatto e a

Zama ovviamente non c'era. Eppure l'immagine dello scontro che consegna al lettore non ha niente da invidiare alla descrizione cesariana della battaglia di Farsalo, per chiarezza, compiutezza, affidabilità e immediata capacità di inserirsi nella trattazione storiografica delle lotte di conquista della Roma repubblicana.

La conclusione appare evidente. Nella trattazione storiografica dell'oggetto da studiare, essenziale non è tanto la sua concreta presenza di fronte allo studioso, quanto la capacità di quest'ultimo di selezionare e organizzare le informazioni raccolte in base a una rete di nozioni teoriche e di parametri interpretativi significativi. La presenza dell'oggetto non è di per sé priva di importanza, ma questa è relativa: nel senso letterale del termine. Dipende infatti dall'angolazione storiografica utilizzata. Il capitolo di una storia economica che si sofferma sul traffico delle spezie nella Venezia del Quattrocento non avrebbe molto da cavare dall'osservazione diretta dei facchini che scaricano le spezie dalle navi. Diverso è il caso di uno studio dell'architettura di Parigi al tempo di Luigi Filippo: poter osservare dal vivo gli edifici, quelli che poi sono stati distrutti o quelli ancora in piedi senza però le alterazioni successive, sarebbe di indubbia utilità. E diverso ancora è il caso di una biografia: non c'è studioso di Celestino V, di Anna Bolena, di Garibaldi o di Napoleone che riterrebbe inutile incontrare il suo personaggio dal vivo e fargli qualche domanda. Ma – questo è il punto – osservazioni e domande dello studioso sarebbero del tutto inutili se lo studioso non sapesse bene cosa osservare, e quali domande formulare. Osservazioni e domande diventano davvero significative, efficaci per il trattamento storiografico dell'oggetto, solo se si appoggiano a una conoscenza preliminare dell'intervistato, quanto più approfondita possibile, e se le domande sono formulate in base a criteri precisi, dettati dal taglio della ricerca che si conduce. Del resto poche biografie riguardano personaggi viventi, la maggior parte, anche le più illuminanti ed efficaci, riguardano personaggi che lo storico non ha incontrato perché quando lavorava erano morti da un pezzo. Sicché – di nuovo – la presenza dell'oggetto può *talvolta* essere utile per la considerazione storiografica, mentre i criteri di selezione e organizzazioni delle informazioni sono *sempre* indispensabili.

Tranne – secondo una rocciosa convinzione – quando si tratta di un'opera d'arte. Poiché il contatto diretto è ritenuto necessario per cogliere la qualità artistica di un oggetto, appare impossibile una storiografia che intenda trattare i suoi oggetti come opere d'arte senza disporre della loro concreta presenza. Potrò certo indagare la produzione di statue o di dipinti in un determinato periodo come attività economica, utilizzando contratti di acquisto, lettere di incarico, registri di bottega, senza alcun bisogno di studiare direttamente i quadri, ma valendomi,

quando è necessario, di riproduzioni. Ma, si sostiene, sarà allora un capitolo di storia dell'economia, in certi casi importantissimo, e non di storia *dell'arte*.

L'argomento – lo studio in prospettive storiografiche diverse (economica, politica, sociale, educativa, e via dicendo) di attività e prodotti che consideriamo artistici – ci porterebbe lontano. Ma ciò che qui interessa è piuttosto la questione inversa: vedere se le storiografie che a tutti gli effetti si presentano e vengono recepite come storiografie *artistiche*, si tratti di musica, pittura o letteratura, della presenza concreta delle opere che studiano non possono proprio fare a meno, o se si tratta soltanto di un'illusione.

In via preliminare, un dato è certo. Per quanto riguarda la storiografia della musica o delle arti visive questa presenza è più che altro una presenza "di memoria" perché difficilmente lo studioso scrive il suo saggio in una sala di concerto mentre ascolta dal vivo il quintetto che sta studiando, o nella sala di un museo o di una galleria dove sono visibili i capolavori di cui si occupa. Si tratta insomma della presenza di un'immagine ricordata, generalmente con l'aiuto di qualche riproduzione. Le cose sembrano ovviamente andare meglio per lo studio della letteratura, dove la presenza del testo resta immediatamente disponibile allo studioso in ogni momento del suo lavoro.

Ma in tutti e tre i casi – della musica, delle arti visive, della letteratura – l'immagine di cui dispone lo studioso, anche quando si trova direttamente a contatto con l'opera, è sovente un'immagine "di rimbalzo", che per le esigenze della ricostruzione storiografica rinvia a qualcosa di diverso da quello che lo studioso può direttamente ascoltare, vedere, leggere toccare. Per la musica la trasformazione degli strumenti e l'ampio margine di approssimazione che la scrittura degli spartiti lascia alla resa finale del tessuto sonoro, rende assai instabile nel tempo l'oggetto dell'ascolto, sicché la sinfonia che possiamo conoscere è non poco diversa da quella che ascoltavano i contemporanei del suo autore. Per le arti visive le cose non vanno molto meglio. I colori sovente si alterano nel tempo. Peggio succede con le statue antiche, spesso mutile, sempre spoglie delle tinte che le coloravano, frequentemente copie di originali ormai perduti, e talvolta semplici frammenti magari ricombinati da ingegnosi restauratori. E anche per la letteratura in innumerevoli casi il contatto diretto con il testo fornisce solo un'immagine di rimbalzo. Se molte statue con il passare del tempo perdono la loro integrità, un lavoro non indifferente della storiografia letteraria è rivolto allo studio di frammenti: basta pensare ai lirici greci. Se i colori dei quadri, con il tempo, si alterano, anche la tenuta della lingua dei testi letterari si modifica. In qualche caso, per la lettura e la comprensione dei testi più antichi, lo studioso deve operare di fatto, più o meno

consapevolmente, una sorta di trasposizione dei termini originali in una rete di locuzioni che gli sono più familiari. Ma anche la lingua dei testi che restano immediatamente chiari e comprensibili – la *Cronica* di Dino Compagni o la *Vita di Cola di Rienzo* dell'Anonimo Romano – con il trascorrere del tempo si ammanta di una sorta di patina esotica, che dota magari il testo di una fascino particolare ma lo colora di una tonalità pervasiva, assolutamente estranea alla sua realtà originaria. Per finire, poi, con il fenomeno delle traduzioni, da una lingua a un'altra. Che l'opera, tradotta, non sia più *la stessa*, è ritenuto una certezza. Ma che le traduzioni vengano sovente utilizzate senza troppi complessi in rigorose trattazioni storiografiche, che si presentano come storie letterarie a tutti gli effetti, è altrettanto innegabile. Benedetto Croce, tra i più rigorosi sostenitori dell'impossibilità di tradurre un'opera da una lingua all'altra mantenendone la qualità artistica originaria, dedicava poi dense pagine di critica letteraria all'opera di Ibsen che aveva letto in tedesco.¹

Insomma, è certo possibile che l'esercizio storiografico in ambito artistico possa valersi in molti casi della presenza concreta dell'oggetto trattato (non tutte le statue sono mutile, non tutti i dipinti hanno modificato le loro tinte, non tutti i testi colorano la loro lingua di inedite tonalità), ma è altrettanto possibile che raggiunga risultati consistenti anche quando di questa presenza non possa adeguatamente disporre. La procedura di base – di ricerca e sistemazione – che si tratti di storiografia artistica, politica, economica, militare, e via dicendo, non cambia. Lo studioso raccoglie informazioni dai documenti disponibili, le seleziona e organizza in base a criteri e parametri di riferimento stabiliti dalla tradizione della disciplina in cui si muove. Mette così a punto un'immagine *mentale* del fenomeno che indaga, adeguata alle esigenze di una specifica prospettiva storica. L'esperienza diretta che lo studioso può eventualmente trarre dalla concreta presenza, di fronte ai suoi occhi, del fenomeno indagato, non è che un documento tra gli altri, una fonte di informazioni – magari particolarmente ricche e attendibili – che opportunamente selezionate e organizzate contribuiscono alla definizione dell'immagine mentale.

Posto il problema in questi termini, il procedimento di base della storia della recitazione è dunque perfettamente identico a quello di tutte le storie, e se i suoi risultati sono assai più inconsistenti, la causa non, di per sé, l'evanescenza dell'oggetto. È piuttosto la qualità dei documenti.

¹ Benedetto Croce, *L'intraducibilità della rievocazione*, in *La poesia*, Laterza, Bari, 1953, pp. 102-109. Per la lettura ibseniana di Croce condotta sulla versione tedesca vedi Mario Gabrieli, *Echi di Ibsen e di Strindberg in Italia*, "AIQN, Annali. Sezione Germanica. Istituto Universitario Orientale", A. VII, 1954.

Ora, per quanto riguarda i documenti, trattando di recitazione, la prima condizione è che ci siano. Ma, diciamolo subito, è difficile che non ce ne siano affatto: in questo caso la ricerca non sarebbe neppure ipotizzabile. Però spesso sono rari, e soprattutto si presentano in forme che "dicono qualcosa" dell'argomento che ci interessa, ma non quello che ci serve e che vorremmo sapere. Il che capita per ampie zone della storia della recitazione, dove sembra estendersi una terrorizzante inefficienza documentale, che obbliga lo studioso a frugare tra i resti di aneddoti, osservazioni casuali, frammenti assai approssimativamente decifrabili di testimonianze iconografiche. Zone che comprendono buona parte dell'antichità e del medioevo, e giungono fino agli inizi del settecento.

Per comprendere questo fenomeno è sufficiente pensare a un momento chiave della storia del teatro, tra la fine del cinquecento e i primi tempi del seicento quando il teatro professionale inglese giunge ai suoi massimi vertici nell'età di Shakespeare. È una stagione di straordinaria importanza per lo sviluppo delle tecniche recitative europee, e per ricostruire ciò che poteva succedere sulle scene inglesi il documento ritenuto capitale, celeberrimo e sempre dovutamente onorato e sfruttato da ogni singolo studioso sono le righe dell'*Amleto*, nella seconda scena del terzo atto, dove il protagonista impartisce i suoi consigli agli attori:

Mi raccomando, recitate la tirata come l'ho detta io, scandita in punta di lingua; a urlarla, come usano tanti attori, sarebbe come affidare i miei versi a un banditore di piazza. E non trinciate l'aria con la mano, così; ma siate delicati perché anche nel turbine, nella tempesta, o, per così dire, nel vortice della passione, dovete procurarvi una certa dolcezza e misura. Ah! Mi irrita nel più profondo dell'anima udire un tizio forzuto e imparruccato che fa in brani una passione, la straccia, per rintronare la platea, che, nella maggior parte dei casi, capisce solo pantomime senza capo né coda e strepiti [...] accordate il gesto alle parole, la parola al gesto, avendo cura di non superare la modestia della natura; qualsiasi cosa in tal misura gonfiata è ben distante dalla recitazione, il cui fine – ora come nei suoi primordi – è di reggere lo specchio alla natura, direi: di mostrare alla virtù il suo volto, al disdegno la sua immagine [...] Se questo farete con eccesso o con qualche stento, se ne rallegreranno gl'inesperti, ma l'esperto se ne addolorerà [...] Ho visto attori recitare, a parlarne secondo un gusto non da profano, con accento che non era da cristiani e muoversi con portamento che non era né cristiano né pagano e nemmeno umano, ed erano così goffi, e muggivano in modo tale che pensai a qualche operaio della natura che si fosse messo a fabbricare uomini, e orribilmente, tant'era abominevole la loro imitazione della natura.²

² William Shakespeare *Amleto*, in *Drammi dialettici*, a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano, 1977, pp. 167-169.

Le informazioni che di qui possono trarre per conoscere ciò che gli attori facevano sulle scene del Globe o degli altri teatri concorrenti sono in effetti, nonostante tutti i volonterosi sforzi di un esercito di studiosi, scarsissime e assai poco precise: molti attori, ci dice Shakespeare, gridano e si agitano troppo, il che danneggia la comprensione di ciò che dicono, ed esibiscono fattezze espressioni e atteggiamenti eccessivi, distorti, che magari piacciono, ma appaiono obbrobriosi ai veri intenditori. Tutto questo, per ricostruire secondo le nostre esigenze di indagine la recitazione dell'epoca nei suoi tratti caratteristici, non offre alcun aiuto. E che Shakespeare, con il mestiere che esercitava, di recitazione non si intendesse, o la ritenesse poco importante, sembra improbabile. Del resto anche tutti i documenti analoghi, di altri autori – come il brano di Webster sulle qualità dell'“eccellente attore” o la famosa descrizione dell'arte scenica di Richard Burbage di Richard Flecknoe – non ci dicono molto di più.³

Dunque non è che manchino documenti o descrizioni, anche di esperti dell'epoca, di ciò che avveniva sulla scena, ma non ci raccontano quello che a noi interesserebbe sapere. La ragione è semplice. Tutti questi esperti guardavano la recitazione da un'angolazione diversa dalla nostra, utilizzando per descriverla un apparato di criteri e di punti di riferimenti distintivi che a noi appaiono svianti o inefficaci. Perno centrale dell'intero discorso era infatti l'assimilazione dell'arte dell'attore a quella dell'oratore: donde l'attenzione sulla misura dei gesti e della voce, sulle capacità espressive delle emozioni, sull'eleganza e il decoro del portamento, fino alle più minute prescrizioni ritagliate sui requisiti dell'arte oratoria. Due, tra le tante, particolarmente significative: rivolgere sempre il volto al pubblico, e non camminare mentre si pronunciano le parole del discorso. Soprattutto la seconda appare oggi difficilmente comprensibile. Ma sono appunto regole nate e ritenute essenziali nell'ambito dell'oratoria per manifestare i dovuti segni di attenzione e rispetto all'uditore che si deve convincere, ribadite da Quintiliano,⁴ e poi trasferite senz'altro alla recitazione teatrale, come testimonia tra gli altri documenti oggi disponibili il testo di una commedia *The Return from Parnassus*, recitata tra il 1598 e il 1603.⁵

³ John Webster, *An Excellent Actor*, in Thomas Overbury, *The Wife* (1615), ora in *Actors on Acting*, a cura di Toby Cole e Helen Krich Chinoy, Crown Publishers, New York, 1970, pp. 89-89; Richard Flecknoe, *A Short Discourse on the English Stage* (1664), in *Augustan Critical Writings*, a cura di David Womersley, Penguin Books, London, 1997, p. 6.

⁴ *Institutio oratoria*, XI,3,126 e 127.

⁵ *The Return from Parnassus*, in *Actors on Acting*, cit., p. 84.

Non a caso è proprio un secolo dopo, all'inizio del Settecento, che ai nostri occhi inizia a emergere una straordinaria produzione di documenti sull'arte dell'attore, descrizioni attente ed estremamente precise di ciò che questo o quell'interprete compiono sul palcoscenico, valutazioni ragionate delle loro qualità e dei loro difetti. Sono documenti che – finalmente – sembrano dirci ciò che vogliamo davvero sapere. Ciò perché proprio in quel momento, nella cultura del tempo, regredisce l'assimilazione della figura dell'attore a quella dell'oratore, e si impone la convinzione che la funzione primaria, e dunque il tratto specifico della recitazione, sia rappresentare un personaggio nelle vicende che attraversa nel corso di una storia. Una visione dell'arte dell'attore ancora oggi in larga parte condivisa, che stabilisce quanto meno una possibile compatibilità tra il *nostro* modo di percepire la recitazione teatrale e la concezione che presiede la documentazione settecentesca e poi ottocentesca, e novecentesca. E proprio per questo nei documenti d'epoca riusciamo a trovare le informazioni che oggi ci interessano, individuiamo negli scritti settecenteschi molto di ciò che si può chiamare la moderna critica della recitazione, e gli storiografi possono disporre di tutto il materiale necessario a tracciare un'efficace storia dell'arte dell'attore.

Così agli occhi dello studioso sembra schiudersi all'improvviso una vera e propria miniera di dati, conoscenze, rilievi immediatamente disponibili per la ricostruzione di un panorama teatrale avvolto fino ad allora nelle nebbie dell'incertezza e dell'approssimazione. Sono le qualità e i difetti degli attori della Comédie Française – uno per uno – descritti in un saggio del 1730 che li rileva lungo parametri facilmente traducibili nei nostri criteri di valutazione.⁶ Sono i rilievi sugli stili sviluppati nei teatri dei diversi paesi europei, che ci vengono consegnati dalle *Réflexions historiques et critiques sur les différens théâtres de l'Europe* di Luigi Riccoboni.⁷ Sono le minute valutazioni delle prestazioni dei colleghi del teatro inglese, che occupano pagine e pagine dell'autobiografia di Colley Cibber.⁸ Sono le considerazioni sul modo di recitare di una lunga schiera di attori francesi inserite nelle *Recherches sur les théâtres de France depuis l'année onze cent soixante-un jusques à présent* di Pierre-François Godard de Beauc-

⁶ Jean Dumas d'Aigueberre, *Seconde lettre du souffleur de la Comédie de Rouen au garçon de café*, Tabarie, Paris, 1730.

⁷ Luigi Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur les différens théâtres de l'Europe*, Guérin, Paris, 1738.

⁸ Colley Cibber, *An Apology for the Life of Colley Cibber*, Printed by John Watts for the Author, London, 1740.

hamps.⁹ Sono gli apprezzamenti su eminenti personalità della scena londinese affidate alle biografie che puntualmente vengono pubblicate in occasione della loro scomparsa.¹⁰ Nello stesso tempo la trattatistica, impegnandosi nell'esposizione di regole e precetti che giovano all'attore nell'esecuzione di compiti che gli sono propri ed esclusivi, avverte la crescente necessità di fornire esempi concreti, presi dal vivo, in cui illumina caratteristiche, doti, lacune di questo e quel interprete, in un crescendo di gusto descrittivo, dai più cauti inserti di Rémond de Sainte-Albine nel suo *Comédien*,¹¹ fino ai rifacimenti inglesi del suo trattato, sempre più ricchi di riferimenti, o alla *History of the English Stage, from the Restauration to the Present Time* compilata da William Holdys, in cui ampi stralci di teoria della recitazione sono accompagnati dalla rassegna degli attori del tempo con notizie sulla vita e giudizi sulle interpretazioni.¹² E ancora, gli scritti direttamente polemici, come *A Treatise on the Passions, so far as they regard the Stage* di Foote che si estende in analisi minuziosissime delle soluzioni interpretative (toni, gesti, atteggiamenti) dei propri rivali di scena.¹³ E poi tutta la stampa periodica, dove conquista uno spazio sempre più ampio la critica teatrale, che dai primi interessi diretti alla valutazione dei testi si rivolge progressivamente all'arte degli interpreti fino ad alimentare accese polemiche, come quella che nel 1736 coinvolge "The Grub-Street Journal" e il "Daily Journal" in una disputa sui meriti di Susannah Cibber e di Kitty Clive quali interpreti di *The*

⁹ Pierre-François Godard de Beauchamps, *Particularités de la vie de quelques comédiens français*, al termine del terzo volume delle *Recherches sur les théâtres de France depuis l'année onze cent soixante-un jusques à présent*, Chez Prault Père, Paris, 1735.

¹⁰ Due biografie seguono la scomparsa di Anne Oldfield (*Authentic Memoirs of the Life of that Celebrated Actress Mrs. Anne Oldfield*, London, 1730; e William Egerton, *Faithful Memoirs of the Life, Amours and Performances of Mrs. Anne Oldfield*, London, Curll, 1731); tre biografie la scomparsa di Wilks (*Memoirs of the Life of Robert Wilks Esq.*, London, Rayner, 1732 con diverse osservazioni sulle interpretazioni di Wilks; Daniel O'Bryan, *Authentic Memoirs of the Life and Character of that most Celebrated Comedian Mr. Robert Wilks*, London, 1732, e *The Life of that Eminent Comedian Robert Wilks Esq.*, Curll, London, 1733, e infine due biografie la scomparsa di Booth (*Life of that Excellent Tragedian Barton Booth*, John Cooper, London, 1733; Benjamin Victor, *Memoirs of the Life of Barton Booth Esq.*, John Watts, London, 1733). Vedi Ines Aliverti, *Teatro e arti figurative nella trattatistica della prima metà del Settecento: i presupposti di una teoria della figurazione teatrale*, "Biblioteca Teatrale", n. 19-20 (luglio-dicembre 1990), pp.125-139.

¹¹ Pierre Rémond de Sainte-Albine, *Le Comédien*, Desaint et Saillant et Vincent Fils, Paris, 1747.

¹² William Oldys e Edmund Curll, *The History of the English Stage, from the Restauration to the Present Time*, E. Curll, London, 1741.

¹³ Samuel Foote, *A Treatise on the Passions, so far as they regard the Stage*, Corbett, London, 1747.

Beggar's Opera di John Gay.¹⁴ Nei decenni successivi l'arte di osservare gli attori, descriverli, paragonarli, valutarli e seguirli nei loro itinerari tecnici e interpretativi procederà in modo sorprendente, giungendo ai massimi livelli nell'Ottocento, negli scritti di Hazlitt, Hunt, e Lewes, autori di rassegne esemplari per la loro acutezza e precisione.

L'inizio del Settecento per la storiografia della recitazione segna dunque una precisa linea di confine. Dopo l'exasperante ampiezza di territori – dalla più remota antichità fino al diciassettesimo secolo – in cui lo studioso può ritrovare solo scarse indicazioni, e di assai dubbia lettura, su ciò che davvero gli interesserebbe sapere, si spalanca una fitta massa di documenti prodotti in una lingua chiaramente decifrabile. Si verifica insomma il passaggio da una sorta di preistoria della recitazione, con le lacune, le incertezze, le approssimazioni e le genericità dei rilievi, caratteristiche di tutte le ricostruzioni dei periodi preistorici, in qualsiasi ambito disciplinare, alla storia della recitazione vera e propria. La qualità dei documenti, la loro disponibilità, e il loro taglio più o meno adeguato agli interessi che muovono oggi la ricerca, sembra infatti distinguere le due fasi, preistoria e storia, in pressoché ogni campo della ricerca umanistica. La questione di fondo diventa allora chiara. Ciò che fa apparire nel suo complesso carente la storiografia della recitazione di fronte alla storiografia della letteratura o delle arti visive non è l'evanescenza dell'oggetto rispetto ai testi poetici, alle statue, ai quadri, agli affreschi, ma solo l'inusitata estensione del suo periodo "preistorico", rispetto ai soli tre secoli della sua fase "storica", avvicinando se mai i suoi problemi, da questo punto di vista, a quelli della musica, che proprio come la recitazione consente ricostruzioni storiografiche accurate e precise a partire da tempi assai recenti, che precedono solo di un paio di secoli l'inizio della "storia" della recitazione. La quale, ai nostri occhi, non può apparire che un'enorme zona d'ombra che occupa quasi l'intero sviluppo della nostra cultura, da cui si staglia solo un breve, recentissimo territorio documentale, unico campo davvero percorribile per le procedure di indagine più avanzate della ricerca umanistica.

¹⁴ Vedi Charles Harold Gray, *Theatrical Criticism in London to 1795*, Benjamin Bloom, New York, 1971, pp. 81-83.