

Alessandro Tinterri

IL “GRANDE ATTORE” E LA RECITAZIONE ITALIANA DELL’OTTOCENTO

Il fenomeno del “grande attore” italiano

25 febbraio 1545: otto uomini si presentano davanti a un notaio di Padova per sottoscrivere il documento di nascita di una «fraternal compagnia». Tale documento è la più antica fonte storica, che attesta la nascita della Commedia dell’Arte.

Si può dire che a quella data risalgano i prodromi, per parte italiana, di quel fenomeno teatrale europeo, tutto ottocentesco, conosciuto sotto il nome di *grande attore*. E’, infatti, la Commedia dell’Arte a porre le basi di un’eccellenza dell’attore italiano, che vede nel *grande attore* una sorta di ‘epigono’ naturale. Con la Commedia dell’Arte nasce altresì quella società a parte, un mondo chiuso che si autoriproduce, formata dai comici, dalla quale in pieno Ottocento germineranno i futuri *grandi attori*.

Discendenti da generazioni di comici, i ‘figli d’arte’ erano i discepoli dei magnifici ‘virtuosi’ del Cinque, del Sei e del Settecento, gli eredi di quella commedia dell’arte che sbalordì il mondo, i pronipoti delle millenarie ‘maschere’ laziali e campane, e dei ‘mimi’ siciliani. Alla frequente incultura supplivano, come tutti sanno, con l’intuito; all’impreparazione, con la genialità improvvisatrice. Nati sul palcoscenico, e vissuti dall’infanzia, per dodici ore al giorno, fra proscenio e camerini, non conoscevano di solito altra vita se non quella appresa dai copioni e chiusa nella maniera della scena, né altre facce se non quelle delle truccature tradizionali.¹

Con la Commedia dell’Arte si aprono le vie dell’estero, le stesse strade, che, consumato il suo declino, saranno riaperte dal *grande attore*, capace di rinverdire i successi dei comici dell’arte che lo avevano preceduto. Dietro questo aspetto emerge un altro tratto comune tra il comico dell’arte e il *grande attore*: la capacità di svolgere, attraverso l’arte, un’azione diplomatica mettendosi al servizio della politica. Ambasciatore di un’eccellenza artistica tutta italiana, il comico dell’arte, che si avvalga della protezione dei Medici, dei Gonzaga, degli Estensi, o di altre signorie della penisola, ne illustra il prestigio presso le corti europee. Analogamente il *grande attore* svolge la sua azione patriottica al servizio della causa unitaria, che mira a inserire l’Italia nello scenario politico europeo ottocentesco di affermazione degli stati nazionali.

Ma il fenomeno *grande attore* non fu una realtà solo italiana. Ecco quanto scrive in proposito Alessandro d’Amico:

¹ S. d’Amico, *Tramonto del grande attore*, con una presentazione di L. Squarzina e un saggio di A. Mancini, Firenze, Casa Usher, 1985, p. 30 (prima edizione: Milano, Mondadori, 1929).

Con questo termine – “grande attore”, tra virgolette – la storiografia italiana ha trovato comodo indicare correntemente quel particolare tipo di commediante che, nato in età romantica (l’archetipo è Edmund Kean), finì col dominare la scena drammatica dell’Ottocento artisticamente e materialmente, dilatando sempre più la sua presenza ai danni di tutte le altre componenti dello spettacolo [...] Il “grande attore” è dunque fenomeno europeo, che parte dall’Inghilterra ai primissimi dell’Ottocento e coinvolge successivamente Francia, Germania e Italia, dove tuttavia assumerà caratteristiche assolutamente originali e un’importanza e un peso largamente superiori a quelli avuti nelle altre nazioni. Il ‘grande attore’ in Italia s’era formato e potremmo dire era stato partorito dalla lotta per la sopravvivenza. Nella prima metà dell’Ottocento le condizioni del nostro attore drammatico erano tra le più misere d’Europa. Coinvolto nel fallimento delle grandi compagnie stabili dell’età napoleonica, soverchiato dalla concorrenza del melodramma e del balletto, privo d’un repertorio nazionale decente, ostacolato dalle censure dei vari staterelli in cui la Penisola era divisa l’attore italiano a metà del secolo è costretto a compiere una serie di scelte che condizioneranno la nostra vita teatrale per quasi un secolo. Le scelte sono: abbandono degli schemi letterari e culturalistici tipo Reale Sarda, apertura al repertorio straniero (meno costoso e più sicuro), accantonamento dell’idea della stabile, riorganizzazione del nomadismo e della compagnia basata sui ruoli, ripresa delle *tournées* all’estero (la via dei comici dell’arte), proposta di Shakespeare al pubblico italiano che ancora non lo conosce. Erano le scelte già individuate vent’anni prima da Gustavo Modena (la grande e forse unica coscienza della nostra scena drammatica ottocentesca: ed è significativo che questa coscienza sia un attore), che tuttavia non era stato in condizione di poterle attuare. A realizzarle (anche se con spirito diverso) saranno due suoi allievi: Tommaso Salvini e Ernesto Rossi, e la ex prima attrice della Compagnia Reale Sarda, Adelaide Ristori. Con loro l’arte drammatica tornò a essere competitiva nei confronti della lirica. Quel che non era riuscito a Modena (rivaleggiare con la Malibran) riuscì ai suoi successori, che tennero testa a soprani, tenori, ballerini, con la sola forza della loro arte rappresentativa.²

Difficile stabilire quando viene usata per la prima volta la locuzione di *grande attore*,³ certo è che se almeno fino all’affermarsi del dramma metastasiano e della tragedia alfieriana l’attore professionista era stato soprattutto comico, tanto che «comici dell’arte» erano chiamati i rappresentanti di quel mondo, mentre altri generi di spettacolo, dalle sacre rappresentazioni di stampo medievale alle tragedie classiche alle commedie erudite, erano affidati a dilettanti, il *grande attore* incarna l’interprete ideale del dramma borghese ottocentesco, quanto della tragedia. Si tratta di una sorta di passaggio di consegne, così riassunto da Vito Pandolfi, lo studioso che nel secondo dopoguerra riportò il tema all’attenzione degli storici, dando alle stampe un corposo volume intitolato *Antologia del grande attore*, che, come precisa nel sottotitolo, è costituito da un’organica «raccolta di memorie e saggi dei grandi attori italiani dalla riforma goldoniana ad oggi [1954], preceduti da scritti critici dei maggiori studiosi dell’epoca e da una introduzione storica»:

Lo svilupparsi sempre più ampio del ceto medio in Italia nel secolo XVIII forma un pubblico ben più vasto di quello aristocratico di un tempo e d’altra parte meglio in grado del pubblico popolare di avvicinarsi ai prodotti della cultura, e desideroso di una letteratura drammatica che esprimesse le sue aspirazioni e le sue nuove visioni

² A. d’Amico, *Il teatro verista e il «grande attore»*, in AA.VV., *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, a cura di A. Tinterri, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 28-29.

³ «E’ certo comunque che i critici dell’Ottocento, da Costetti a Yorick, a Jarro, non usano la categoria del “grande attore”. Nemmeno vi accennano i “sovrani della scena” che pure, da Tommaso Salvini a Ernesto Rossi, ad Adelaide Ristori hanno dato alle stampe memorie e autobiografie». E. Buonaccorsi, *L’arte della recita e la bottega. Indagini sul grande attore dell’800*, Genova, Bozzi, 2001, p. 7.

ideologiche: Goldoni e Gozzi, Metastasio ed Alfieri. Come un tempo era stato il popolo ad imporre il suo spettacolo anche alle altre classi, così questa è la volta del nuovo ceto, a cui è del resto anche l'iniziativa storica. Il grande attore interpreta anzitutto la tragedia, in quanto deciso segno di rottura e di autonomia nei confronti dell'epoca passata, del sarcasmo popolare come dello scetticismo aristocratico.⁴

Vito Pandolfi era stato regista diplomato all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, fondata da Silvio d'Amico nel 1935, e il suo libro rappresenta la risposta, a distanza di un quarto di secolo, al più celebre libro di Silvio d'Amico, *Tramonto del grande attore*, una sorta di ampio e articolato *pamphlet*, neppure troppo dissimulato sotto le sembianze di un saggio di carattere storico, che solleva il problema della crisi degenerativa del grande attore italiano, cui andrebbe attribuito, tra l'altro, il colpevole ritardo nell'affermarsi anche in Italia della figura del «regista» (termine proposto con successo dal linguista Bruno Migliorini nella rivista diretta dallo stesso d'Amico nel maggio 1932). D'Amico si batteva per la creazione in Italia di una scuola d'arte drammatica per la formazione dei nuovi quadri di registi, indispensabili al rinnovamento della scena italiana, nonché dei nuovi attori, non più figli d'arte addestrati dietro le quinte e poi sospinti direttamente sul palcoscenico, funzionali al teatro riformato, rispettosi, gli uni e gli altri, della parola poetica dell'autore, e conclude l'introduzione con una invocazione, che risuona come un grido di battaglia: «Il mattatore è sparito, la compagnia dei guitti si sbanda; vogliamo che nasca il Teatro nuovo».⁵

Né rivolgendo i suoi strali contro il *mattatore*, che del *grande attore* rappresenta in qualche modo la degenerazione più estrema, adoperando lo spregiativo termine di *guitti* per definire gli appartenenti a quel mondo conchiuso denominato *guittalemmè*, Silvio d'Amico intende risparmiare i suoi più nobili ascendenti, ché di una grande attrice come Adelaide Ristori scrive:

a rendersi conto della loro personalità presuntuosa, prepotente e deformatrice, basta dare un'occhiata alle loro memorie: si rileggano, per esempio, le pagine in cui Adelaide Ristori spiega i criteri che la guidavano nel recitare *Maria Stuarda* 'correggendola', riportandola alla 'verità', in tutti quei passi nei quali, secondo lei, l'autore aveva modificato la storia. Alla Ristori, come a quasi tutti i nostri vecchi attori, non veniva neppure in mente ch'ella dovesse dare al pubblico, non la Maria Stuarda della storia, ma quella di Schiller; e che perciò dovesse studiare, non la storia, ma Schiller.⁶

Ma gli studi successivi hanno permesso di circostanziare meglio la peculiarità di un percorso evolutivo dell'attore italiano ottocentesco. È del 1959 l'enciclopedico libro di Giovanni Calendoli, *L'attore. Storia di un'arte* (Roma, Edizioni dell'Ateneo); ma è a partire dagli anni Sessanta che gli studi si vanno ampliando, da Wanda Monaco, *La repubblica del teatro. Momenti italiani 1796-1860* (Firenze, Le Monnier, 1968) a Claudio Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica* (Roma, Bulzoni, 1971). Il volume di Eugenio Buonaccorsi, *L'arte della recita e la bottega. Indagine sul grande attore dell'800* (Genova, Bozzi, 2001) raccoglie i diversi saggi scritti negli anni sul tema dallo studioso, curatore del volume collettaneo *Tommaso Salvini. Un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento* (Bari, Edizioni di Pagina, 2011). Per il quadro

⁴ V. Pandolfi, *Antologia del grande attore*, Bari, Laterza, 1954, pp. 6-7.

⁵ S. d'Amico, *Tramonto del grande attore*, cit., p. 34.

⁶ Ivi, p. 30.

generale del secolo che lo ha prodotto, non meno che sul fenomeno «grande attore» si vedano: gli Atti del convegno *Teatro dell'Italia unita*, a cura di Siro Ferrone (Milano, Saggiatore, 1980); *Il teatro del personaggio. Shakespeare sulla scena italiana dell'800*, a cura di Laura Caretti (Roma, Bulzoni, 1979); Gigi Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e del Novecento* (Milano, Mursia, 1989); Claudio Meldolesi e Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento* (Bari, Laterza, 1991); e Roberto Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento* (Bari, Laterza, 1988). Tra i contributi più recenti: Donatella Orecchia, *Il sapore della menzogna. Rossi, Salvini, Stanislavskij: un aspetto del dibattito sul naturalismo* (Genova, Costa & Nolan, 1996); Teresa Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una Compagnia Drammatica dell'Ottocento* (Roma, Bulzoni, 2000); Mirella Schino, *Racconti del Grande Attore. Tra la Rachel e la Duse* (Città di Castello, Edimond, 2004); Laura Mariani, *L'emancipazione femminile in Italia: Giacinta Pezzana, Giorgina Saffi, Gualberta Beccari* (Torino, Loescher, 1990). Da segnalare i seguenti saggi contenuti nel secondo volume, dedicato a *Il grande teatro borghese*, della *Storia del teatro moderno e contemporaneo* (Torino, Einaudi, 2000): Claudio Vicentini, *Teorie della recitazione. Diderot e la questione del paradosso*; Claudio Meldolesi, *L'età degli avventi romantici in Italia*; Gigi Livio, *Il teatro del grande attore e del mattatore*.

Nascita del “grande attore”

Se è vera, secondo Pandolfi, la vocazione tragica del *grande attore* e le sue origini alfieriane, il primo e assoluto interprete di Alfieri è da considerarsi Antonio Morrocchesi (1768-1838), primo, peraltro, a interpretare anche l'*Amleto* shakespeariano in Italia. A lui si devono le *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale* (1832), libro illustrato, d'intento pedagogico, in cui il Morrocchesi, nominato nel 1811 professore di declamazione a Firenze, cercò di porre in chiaro i precetti di una buona recitazione, «capolavoro teorico del nostro teatro ottocentesco, vibrante di riflessioni e di premonizioni». ⁷

Luigi Rasi (1852-1918), attore erudito e autore del dizionario biografico *I comici italiani*, ha osservato come, soprattutto guardando le immagini che accompagnano le sue lezioni, si abbia l'impressione «che il Morrocchesi fosse un grandissimo artista di maniera». ⁸ Francesco Righetti (1770-1828), lui pure attore, vide Morrocchesi sulla scena e ce ne dà un ritratto vivido, a partire dall'aspetto e dalla voce:

Ben fatto della persona, braccia, coscie, gambe corrispondenti ad un corpo né magro né pingue. Un occhio vivo, una fronte spaziosa, bellissimi denti, insomma un bell'uomo. La sua voce era rauca, e mal atta a colorire tenere espressioni, imponente, terribile nell'espansione di violenti affetti; il suo portamento, il suo gesto erano nobili, e dignitosi, [...] e se talvolta deviava dalla retta declamazione, e si abbandonava a conati troppo più violenti del bisognevole, era meno per mancanza d'intelligenza, e d'arte, che per la foga di strappare al pubblico que' clamorosi applausi, che lo inebriavano, e di che era quasi sempre padrone. ⁹

⁷ C. Meldolesi e F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Bari, Laterza, 1991, p. 198.

⁸ Luigi Rasi, *I comici italiani*, Firenze, Bocca, 1897-1905, vol. II, p. 167.

⁹ Francesco Righetti, *Studj sull'arte drammatica*, Torino, Alliana e Paravia, 1834, tomo II, p. 125 e pp. 127-128.

Attore di temperamento (Rasi riferisce che a una delle repliche fiorentine del *Saul*, presente lo stesso Alfieri, in un eccesso di slancio nel finale si sia ferito con la spada al punto di perdere conoscenza) in una delle sue lezioni Morrocchesi racconta un aneddoto interessante, che sembra anticipare Stanislavskij. Raggiunto dalla notizia della morte di una sorella a lui cara, la sera recitò con tale commozione da trascinare il pubblico: «Da quell'istante credetti, ognor più, che la maggior dote di un dicitore qualunque consista nel sentire al vivo quegli'affetti che vuole in altri destare».¹⁰

Primo dei *grandi attori* e padre nobile della cosiddetta triade del *grande attore*, composta da Tommaso Salvini (1829-1915), Ernesto Rossi (1827-1896) e Adelaide Ristori (1822-1906), destinata a dominare la scena italiana di pieno Ottocento, è, però, senz'altro Gustavo Modena (1803-1861).

Quando Gustavo Modena morì a Torino, nella notte tra il 19 e il 20 febbraio 1861, la città era ancora in festa per l'apertura – avvenuta il 18 – del primo parlamento del regno d'Italia. E sin dalle esequie dell'«attore patriota», il significato politico del suo impegno patriottico, radicalmente testimoniato sino alla rottura con Mazzini, reo di collusione con Casa Savoia, ha messo in ombra – sostiene Gigi Livio – la portata della sua rivoluzione artistica.¹¹

Lo stesso studio dedicato da Luigi Bonazzi (1811-1879) al grande attore, *Gustavo Modena e l'arte sua*, in parte conferma questa tesi. Scritto nel 1865, a ridosso, dunque, della scomparsa dell'artista, e all'indomani dell'Unità d'Italia, vi si respira un clima naturalmente risorgimentale. Lo si avverte soprattutto nelle pagine iniziali, in cui sugli aspetti inerenti la vocazione artistica ha la meglio il racconto delle peregrinazioni del giovane Modena, nel bel mezzo delle turbolenze politiche di allora. Sono pagine in cui la perizia dello storico si coniuga con l'afflato letterario per offrire al lettore quadri di sapore romantico, come la descrizione della fuga attraverso le Alpi svizzere, avvenuta nel 1835, alla volta di Strasburgo, in compagnia della giovane moglie Giulia Calame, conosciuta appunto in Svizzera. E, tuttavia, al tempo stesso, grazie all'analisi accurata della recitazione di Modena, all'investigazione delle sue motivazioni, Bonazzi riesce ben presto a sottrarsi al panegirico politico-patriottico, per affrontare gli snodi dell'azione artistica del grande attore.

E proprio nel fatto di essere la testimonianza di un collega, che con Modena ha lavorato, risiede l'interesse del libro. A più riprese Bonazzi lamenta la volubilità del pubblico, anche il più affezionato all'arte, confrontando le differenti abitudini e inclinazioni delle platee regionali di un'Italia ancora frammentata in stati e staterelli, in cui muoversi era tutt'altro che agevole anche per i nostri comici, pur abituati da generazioni al nomadismo, costretti a confrontarsi, oltre che con le diverse disposizioni d'animo degli spettatori, con le ancor più differenziate disposizioni di polizia, in materia di censura e non solo. E colloca la figura di Modena all'interno degli stili recitativi del suo tempo, oscillanti tra i residui settecenteschi di un accademismo aulico e i nuovi portati di un basso romanticismo, cui coscientemente egli si oppose, riformando l'arte dal suo interno, appoggiandosi al repertorio a disposizione, da Alfieri ai *Due sergenti*, dal *Luigi XI* di Delavigne a Dante, alternando, dunque, il mediocre al sublime, l'alta poesia e la prosa drammatica, non si dice

¹⁰ Antonio Morrocchesi, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, All'insegna di Dante, 1832, p. 212.

¹¹ Cfr. G. Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e del Novecento*, Milano, Mursia, 1989. Si veda in particolare il capitolo dedicato a *Gustavo Modena e la sua riforma* (pp. 29-50).

corriva, ma certo più conforme al gusto del tempo. Com'è, del resto, proprio dell'arte teatrale, in cui l'innovazione per imporsi deve innestarsi nel ceppo della migliore tradizione.

A proposito dell'interpretazione data da Modena del *Saul* alfieriano, Bonazzi rivendica la fedeltà all'autore e il diritto di quest'ultimo alla libertà creativa, svincolata dalla rispettosa aderenza al dettato biblico, in ciò riaffermando le ragioni di un teatro, fondato sulla nuova alleanza tra l'autore e il suo interprete. Non più, dunque, l'attore preoccupato soprattutto di illustrare il personaggio, ma l'interprete intento a indagarne il disegno psicologico, attento a rispettare la complessità dell'ordito drammaturgico dell'autore: «Saul, come Modena ce lo dipingeva, usciva dalla sua tenda profondamente mesto, ma calmo». A partire da questo ingresso Bonazzi ci dà un quadro ricco di dettagli dell'interpretazione del grande attore, mettendo in risalto la novità della sua proposta, rispetto al personaggio disegnato dalla tradizione.¹²

Bonazzi riporta fedelmente anche tutto un sottotesto di gesti, che contrappuntano le battute, commentandole («E a dipingere questa idea volgeva in su contratte le dita d'ambe le mani») o preannunciandole («E vaga con occhi smarriti su per la scena, guardando alle diverse plaghe del cielo se appaia qualche segno foriero dell'ira divina»), con ciò creando un'evidenza visiva, che dovette essere una delle caratteristiche del *grande attore* ottocentesco e una delle ragioni, forse neppure l'ultima, della sua fortuna all'estero. Nel descrivere le pose scultoree di Modena, Bonazzi fa il nome di Michelangelo, a significarne l'imponenza e la potenza espressiva, ma subito ci offre un saggio di come a quegli atteggiamenti esteriori si accompagnassero delle sottili vibrazioni interne, che ne attenuavano l'iniziale perentorietà, coniugando il bel gesto di classica memoria con le nuove ragioni di scavo nella psicologia del personaggio. Alla vista di David, infatti, Saul sguaina la spada a metà, trattenuto dai figli: «Rimanea lunga pezza in questa pittoresca posizione, e a misura che David parlava si vedeva in quel viso disparire a poco a poco lo sdegno, e a poco a poco subentrarvi l'amore, mentre il brando ricadea lentamente nella vagina».

A rimarcare l'originalità, per non dire l'audacia, del Saul di Modena, Bonazzi si sofferma sul finale del secondo atto e ci mostra un Saul che, contento di essersi riconciliato con David, «si abbandonava ad una gioia ingenua, e direi quasi esaltata, come suole avvenire a chi è leso alcun poco di mente». Ma dove Modena più si differenziava da quanti lo avevano preceduto – avverte Bonazzi – è nel quarto atto, quando ormai prossimo alla battaglia, imbaldanzito, sembrava aver ritrovato l'ardore giovanile e il nuovo stato d'animo s'indovinava sin dall'ingresso in scena: «egli non esce più appoggiato alla sua lancia, ma con la lancia in spalla affettando un passo sicuro, ostentando un vigore che non ha, una baldanza che non si sente nel cuore [...] Niun tratto della parte di Saul durante quest'atto andava esente da una leggera tinta comica di forsennata spavalderia». In questo particolare Livio vede giustamente un'anticipazione del grottesco, un tratto che riaffiora nel Lear di Tommaso Salvini, il più illustre degli allievi di Modena, quando il vecchio re, ridotto in stracci, in un grottesco soprassalto di dignità regale, strappato un ramo da un albero, lo impugna come uno scettro e si erge in tutta la sua persona, prima di pronunciare la battuta: «Ay, every inch a King!». Ecco un esempio, citato da Gerardo Guerrieri, di quel «correlativo visivo», cui accennavamo poc'anzi.¹³

¹² Luigi Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, a cura di A. Tinterri, Perugia, Morlacchi, 2011, p. 83 sgg.

¹³ Cfr. G. Guerrieri, *Lo spettatore critico*, Roma, Valerio Levi Editore, 1987, pp. 56-57.

Bonazzi dedica a Saul tre capitoli del suo libro (XIX-XXI, il primo dei quali dedicato ad Alfieri, gli altri due a Modena), spazio equivalente dedica a quella che giudica l'altra creazione del grande attore, il *Luigi XI* di Casimir Delavigne (1793-1843), cavallo di battaglia di molti attori italiani sino a Ermete Novelli (1851-1919) e Ruggero Ruggeri (1851-1953). Di questo re capetingio, soprannominato "il ragno" per la sua bruttezza e l'abilità nel tessere intrighi e trame politiche, Modena diede un bozzetto dalle forti tinte naturalistiche, al limite del caricaturale, che Bonazzi descrive «tocco d'apoplezia, semiparalitico, con voce fioca, asmatica, rantolosa, e con un movimento convulsivo al labbro inferiore».¹⁴

Tale interpretazione toccava il suo culmine nel quarto atto, quando, appreso dal suo medico che non gli resta che una settimana di vita, Luigi XI, roso dai rimorsi, s'incontra con il Solitario delle Ardenne, figura in cui è adombrato San Francesco da Paola. Il re gli confessa i suoi innumerevoli misfatti, giustificandoli, tuttavia, con la ragion di stato, lamenta le notti popolate di incubi, la paura che lo tormenta e, tuttavia, invoca dal santo un portento in grado di concedergli altri dieci, venti anni di vita, rivelandosi, dunque, tutt'altro che pentito, ma solo impaurito dall'approssimarsi della fine. Compunto nell'espressione, mielato nei toni, quando implorava il santo di cancellargli le rughe, «strisciava col dorso delle dita sul braccio, compiacendosi anticipatamente, con una gioia quasi infantile, di veder rifiorire le macilenti sue membra».¹⁵ Né mancano i momenti comici, in cui quella buona lana del sovrano, fattosi nuovamente ardito, rilancia le sue richieste e, domandati dieci anni, cede alla tentazione di metterne in conto altri dieci: «ma le parole *venti anni* ei le proferiva peritoso, a voce più bassa e volgendo a parte la testa, e le ripeteva poi altamente e francamente come cosa già intesa».¹⁶

Dinanzi allo sdegno del santo, che, alla confessione del fratricidio, gli intimava d'inginocchiarsi, Modena, rimpicciolitosi sino a «non sembrar più che un rettile informe che strisciasse ai piedi dell'eremita», era percorso da un fremito incontrollabile e «dipingeva con l'azione quel verso stesso che nella recitazione del Dante dipingeva con la voce, provocando in ambi i casi applausi frenetici: *Non avea membro che tenesse fermo*».¹⁷

Venendo alla descrizione dei suoi incubi notturni, Modena contrappunta con tutta una partitura gestuale, puntualmente riportata dal Bonazzi, il racconto che ne fa il re («Se dormo, un demonio viene a sedersi sul mio petto: lo allontanano, e un ferro ignudo vi si conficca, e mi assassina»):¹⁸ «Alle parole *un ferro ignudo vi si conficca*, faceva l'atto d'immergersi lentamente con ambe le mani un pugnale nel cuore, mandando un grido prolungato e straziante che cessava all'atto di estrarlo dal seno».¹⁹ L'impressione di tutta la scena era tale, avverte Bonazzi, che l'attore nei panni del Solitario ne restava affascinato al pari del pubblico e, completamente soggiogato, tardava alquanto a pronunciare la battuta di replica.

Ma non si può parlare di Modena senza accennare alle cosiddette "dantate", serate, in cui l'attore procedeva a una sorta di *mise en abyme* della *Divina Commedia*,

¹⁴ Luigi Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 103.

¹⁵ Ivi, p. 111.

¹⁶ Ivi.

¹⁷ Ivi, p. 112.

¹⁸ Ivi, pp. 109-110.

¹⁹ Ivi, p. 113.

declamandone interi canti, nei panni di Dante Alighieri, intento a dettarli a un amanuense. Modena aveva raggiunto un tale livello di maestria nel recitare il poema dantesco, che le sue esibizioni, in Italia e all'estero, registravano immancabilmente il tutto esaurito: le terzine dantesche si erano rivelate il suo cavallo di battaglia più redditizio, merito non solo dell'intelligenza della parola poetica, ma anche della passione civile, che vi infondeva, coerente con la visione del poeta, quale affiora nei suoi scritti:

Dante, nel suo poema, è uomo; uomo primitivo; tutto uomo, senza velo, senza cipria, rabbioso, altero, intollerante; e deride, e strapazza, e parla, e trulla, secondo che gli frulla, proprio come farei io, se avessi il suo genio poetico, e mi sentissi lena da inventare un inferno per i dottrinarii moderati – opportunisti – caudati; per coloro che, nuotanti nel sugo di malva, vorrebbero tirarci dentro a bagno anco il leone febricitante...²⁰

Fu nel 1839 che Modena, esule a Londra, presentò per la prima volta di fronte al pubblico il suo Dante, proseguendo nelle esibizioni al rientro in Italia, suscitando ovunque unanimi consensi. Perché non si trattava di esercitazioni accademiche, ma di una proposta della parola poetica, che variava e prendeva colorazioni diverse, secondo il momento storico, sicché, prima del 1849, politica e religione prevalevano nelle sue interpretazioni dantesche, ancora intrise di idee mazziniane, poi le cose cambiarono:

Il dantismo di Modena fu il segno della sua sconfitta politica. Il grande attore non s'illuse infatti di trovare nell'arte un risarcimento, non teorizzò – come è stato detto – “la potenza dell'artista” contro il potere del governo. Il Dante di Modena fu un ammonimento per i contemporanei e un messaggio per le nuove generazioni, espresso in termini morali più che politici, poetici più che religiosi.²¹

Fortunatamente, molti testimoni, tra i quali letterati illustri, ci hanno lasciato una descrizione, anche dettagliata, dell'arte di Modena applicata a Dante. Tra essi, Leone Fortis avverte che anziché fare ricorso a pose plastiche, che, pure, il testo avrebbe autorizzato, Modena si serviva piuttosto di pause, sospensioni, ripensamenti, di cui contrappuntava la dettatura del Poema, per far emergere il suo pensiero. Modena, infatti, non declamava la *Divina Commedia*, ma, si è detto, abbigliato come l'Alighieri, ne dettava il testo a un amanuense e questo gli dava l'estro di inserire commenti, interpolare varianti, prontamente corrette nel rispetto del dettato dantesco, secondo un procedimento drammaturgico, che Fortis illumina citando, a mo' di esempio, la terzina del canto XIX dell'*Inferno*: «O Costantin, di quanto mal fu matre,/Non la tua conversion, ma quella dote/Che da te prese il primo ricco patre».

Racconta Fortis che, dopo il primo verso, «proseguendo rapidamente come incalzato dal pensiero», iniziava il secondo con «E la tua conversion», per poi correggersi, fatta una breve pausa, e ripristinare la lettura originaria, «Non la tua conversion», che recitava «con una intonazione di voce più rimessa, esprimendo con

²⁰ Gustavo Modena, *Interpretazioni di Dante*, in *Scritti e discorsi di Gustavo Modena (1831-1860)*, a cura di T. Grandi, Roma, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, vol. XXXIX, 1957, p. 303.

²¹ C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Roma, Bulzoni, 1971, p. 93.

essa e con un moto della mano e del labbro il pentimento della riflessione, quasi facesse una concessione al sentimento del *futuro lettore*».²²

Per concludere, leggiamo quanto scrive Claudio Meldolesi, nel capitolo dedicato a *Modena come Dante*, titolo nel quale è adombrata un'interpretazione che sconfina nell'identificazione:

Modena fece della interpretazione di Dante una sua creazione. Ai canti più celebri (a Londra Modena aveva declamato i canti di Paolo e Francesca, di Ugolino, di Capaneo, di Manfredi, di Farinata degli Uberti, dei simoniaci e dei ladri, insieme all'Invocazione all'Italia e alla Maledizione dei diavoli) ne affiancò altri come l'Invettiva di S. Pietro contro la chiesa corrotta; e più radicalmente intervenne sulla struttura medievale del poema, separandone le parti, togliendo la poesia dai canti e dandole un senso nuovo. In passato si era nascosto dietro Dante, ora Modena, rappresentando Dante, rappresentava se stesso, teorizzava la sua ribellione politica. All'immedesimazione, ai caldi toni della declamazione sostituì una recitazione che potremmo definire, in termini moderni, straniata, di meditazione. Caddero definitivamente i residui dell'interpretazione romantica della prima ora.²³

Dante diventa così il protomartire, colui che per primo e meglio di quanti lo hanno seguito ha saputo dar voce all'ideale tradito, esprimere con parole alte e giuste l'indignazione di molti: «Morì nella disperazione del disinganno; e la lunga coda dei martiri della sua stessa illusione, ah! Non è ancora finita!». Così scriveva Gustavo Modena in una lettera a Salvatore De Benedetti nel dicembre 1859, e proseguiva:

Le speranze rinascenti in lui a quando a quando, e risolte sempre in delusioni, riaccendevano la sua bile fremente, ed egli allora disacerbava il dolore collocando nuovi uomini e nuove cose nel vasto quadro della sua commedia, la quale fu per lui un registro aperto alla sola vendetta possibile, quella delle parole. Ecco perché io credo di non poter meglio chiarire l'idea informatrice e gli episodi del poema, che figurando in me la persona del Poeta mentre ruguma, corregge e completa il suo lavoro.²⁴

La triade del "grande attore". Adelaide Ristori

Adelaide Ristori (1822-1906) fece il suo apprendistato teatrale nella Compagnia Reale Sarda, dove rimase per un triennio, a partire dal 1837 con il ruolo di ingenua, per poi divenire in rapida successione l'anno seguente prima donna e prima amorosa e nel 1840, con il ritiro di Carlotta Marchionni, prima attrice a vicenda con Amalia Bettini. Era stata appena scritturata da Romualdo Mascherpa, direttore della Compagnia al servizio di S. A. Imperiale e Reale Maria Luisa di Parma, quando si vide imporre il personaggio di Maria Stuarda. Più che lusingarla, la proposta dovette preoccuparla, a giudicare da quanto scrisse nelle sue memorie:

Chi mai crederebbe che l'interpretazione di un personaggio così importante come è quello di Maria Stuarda di Schiller, si potesse affidare ad una giovinetta diciottenne, che per la prima volta assumeva le parti di prima attrice assoluta? [...] Quando mio padre mi scritturò col Mascherpa, considerò che allora di rado si recitavano tragedie dalle Compagnie girovaghe, e quindi non correvo il rischio di assumere un impegno ed una

²² Leone Fortis, *Ricordi d'arte. La Compagnia Sarda e Gustavo Modena*, in «La Nuova Antologia», 21 giugno 1893, p. 499.

²³ C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena*, cit., p. 96.

²⁴ *Scritti e discorsi di Gustavo Modena (1831-1860)*, cit., p. 308.

responsabilità superiori alle mie forze. Invece, senza riguardi alla mia giovinezza ed alla poca esperienza che naturalmente dovevo avere, il mio capocomico mi assegnò subito ciò che di più serio, importante e difficile si potrebbe affidare ad una provetta prima attrice.²⁵

E, sapendola attrice coscienziosa e di talento, ma anche tenace autodidatta, le si può credere quando dice di aver studiato a fondo il personaggio, attraverso ricerche, che non si esaurirono in quell'esordio, a proposito del quale scrive Teresa Viziano:

Si documentò quanto più poté sull'infelice regina e si affidò, quindi, alla benevolenza del pubblico a cui era nota la sua "trepidazione" e gli "sforzi" da lei fatti. Il suo aspetto fisico, i biondi capelli acconciati secondo quell'epoca storica, il costume e il portamento fecero il resto e le fruttarono molte lodi e molti applausi, che non furono condivisi dal suo capocomico. Da lei richiesto di un giudizio, Mascherpa le consigliò, infatti, di rinunciare per sempre al genere tragico per il quale, secondo lui, non era portata.²⁶

Nel 1848 Adelaide Ristori sposò il marchese Giuliano Capranica del Grillo, aristocratico romano non del tutto estraneo all'ambiente del teatro, dal momento che la sua famiglia era proprietaria, a Roma, dei teatri Valle e Capranica. Con quel matrimonio, sulle prime contrastato dai Capranica per la disparità sociale dei giovani innamorati, Adelaide fece la fortuna sua, ma anche della famiglia di lui, contribuendo a riassetarne le finanze. Attrice singolare, Adelaide Ristori intonò le sue scelte di repertorio al suo nuovo status sociale, specializzandosi presto in parti regali, da *Maria Antonietta* a *Elisabetta regina d'Inghilterra*, entrambe scritte su commissione per lei da Paolo Giacometti, sino a *Lady Macbeth*, senza dimenticare *Maria Stuarda*. Straordinaria impresaria di se stessa, felicemente coadiuvata dal marito, preceduta da un efficace *battage* di stampa, nel 1855 sfida a Parigi la grande Rachel sul suo stesso terreno, in *Fedra* di Racine, ma anche nella *Maria Stuarda*.

Si è visto come la Ristori avesse incontrato il personaggio della *Stuarda* ancora giovane, nella primavera del 1841 a Trento, per poi conservarlo a lungo nel suo repertorio, sino all'ultima recita, all'età di 63 anni, in un teatro di New York, con una compagnia tedesca: con un totale di 576 rappresentazioni fu il suo personaggio di maggior fortuna, che, con la sua precoce comparsa, prefigurò il suo destino di attrice.²⁷

Personaggio emblematico, dunque, quello della *Maria Stuarda* ristoriana, ma anche paradigmatico del metodo impiegato dall'attrice per delineare il carattere della figura da impersonare sulla scena. È il 26 giugno 1855 e alla fine del terzo atto tutto il teatro si alza in piedi in preda all'entusiasmo. Nell'intervallo sono in molti, a raggiungerla nel suo camerino per renderle omaggio, tra gli altri Théophile Gautier e Alexandre Dumas, che due giorni dopo su «Le Mousquetaire» prorompeva nelle

²⁵ Adelaide Ristori, *Ricordi e Studi artistici*, a cura di A. Valoroso, Roma 2005, pp. 118-119. Per l'esattezza storica, Adelaide Ristori aveva all'epoca diciannove anni, essendo nata il 29 gennaio 1822 a Cividale del Friuli, suo casuale luogo di nascita, figlia di due modesti attori, Antonio Ristori e Maddalena Ricci Pomatelli.

²⁶ T. Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una Compagnia Drammatica dell'Ottocento*, presentazione di A. d'Amico, Roma, Bulzoni, 2000, p. 49. Ciò non impedì che nel periodo compreso tra il 15 marzo 1843 e il 29 settembre 1844 *Maria Stuarda* venisse rappresentata dalla Compagnia Mascherpa 10 volte.

²⁷ Ricavo queste informazioni dal corposo studio di Teresa Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*. Il capitolo dedicato a *Maria Stuarda* è alle pagine 48-80 e contiene 28 illustrazioni.

seguenti invocazioni: «Oh Schiller, que n'étais-tu là pour ta récompense! – Oh, monsieur Lebrun, que n'étiez-vous là pour votre punition!».²⁸

Prima di partire per una lunga *tournee* a Londra e poi negli Stati Uniti, dalla quale avrebbe fatto ritorno, stanca e malata, per morire il 3 gennaio 1858, a soli trentasette anni, Rachel nelle sue recite di addio alla Comédie Française interpretò ancora una volta *Maria Stuarda*. Nella corrispondenza con l'amico Carlo Balboni la Ristori, in una lettera datata 26 luglio 1855, ne dà notizia nei seguenti termini: «Quella Jena di Rachel, è partita ieri finalmente. Ha voluto fare la Stuarda, si è comperata più di mezzo teatro, ma ad onta di questo il mio nome scorreva di bocca in bocca a scapito del suo. La sera dopo feci io la Stuarda ed il pubblico mi ha aggiudicato la palma. I giornali non hanno parlato di Rachel – figurati che scorno».²⁹ E, tuttavia, scrivendone a Giuseppe Montanelli il 31 ottobre 1858, all'indomani della prematura scomparsa della grande rivale, la Ristori, che doveva averla studiata con attenzione sulla scena, mostrava di interrogarsi ancora sulla sua interpretazione, domandandosi come potesse riuscire tanto efficace quell'attrice, di origine ebraica, che maltrattava il quinto atto «perché le imponeva l'espressione di sentimenti del tutto estranei al suo cuore, come mai dico, poteva essa trasfondere nel pubblico quella comprensione religiosissima d'una fede aborrita da lei, fin dall'infanzia?».³⁰

L'ingresso in scena dell'attrice italiana nelle vesti della regina di Scozia è descritto con efficacia da Pier Angelo Fiorentino, che pone l'accento sul portamento, assecondato dal costume, cui la Ristori ha sempre annesso la massima importanza:

Elle est admirablement mise: une robe de velours noir, ample, étoffée, montante, bien serrée à la taille; une coiffe de satin noir; les cheveux blonds et frisés; la collerette roide et tuyauté, selon la mode du temps, tranchant par sa blancheur de neige sur ce costume sombre et sévère; on dirait un beau portrait de Van Dyck détaché de son cadre. Aux premiers mots qu'elle prononce, à ce ton calme et résigné, on a compris que la grande artiste, dont la parole est une musique et l'accent une mélodie, avait encore adouci cet organe si merveilleusement doux, si caressant, si enchanteur.³¹

Di differente avviso Richard Wagner, che vide la Ristori a Venezia nel settembre 1858 e scrivendone a Matilde Wesendonk, pur riconoscendone l'efficacia espressiva, lamentava:

Ma in che cosa consiste la differenza tra la spiritualità idealistica alla quale alludo e il realistico giuoco degli effetti plastici? Considera la scena nel terzo atto della *Maria Stuarda*, allorché in giardino essa saluta la perdita libertà e pensa che la Ristori ha negletto la maggior parte, quasi tutto ciò che, nella espressione del suo sentimento di odio verso Elisabetta, non le offriva il pretesto per i suoi rapidi effetti mimici.³²

A proposito di questa scena Théophile Gautier osserva che davanti a Elisabetta la Stuarda della Ristori «s'agenouille avec des angles aigus et brisés comme si la main de fer de la nécessité s'appuyait à son épaule; c'est la sort qui la ploie aux pieds de sa rivale et non sa volonté: tout son corp se révolte contre cette violence. [...] Le geste

²⁸ Cfr. *ivi*, p. 54.

²⁹ *Ivi*.

³⁰ *Ivi*.

³¹ *Ivi*, p. 55.

³² *Ivi*, p. 56.

fulgurant qui termine cette scène terrible est audessus de toute description». ³³ Ci avviciniamo qui, probabilmente, al segreto del grande attore italiano, che gli consentiva di infrangere le barriere linguistiche ed essere apprezzato da ogni pubblico, dalla Russia agli Stati Uniti, grazie a quello che, come abbiamo visto, Gerardo Guerrieri ha definito il «correlativo visivo»: la posa plastica, che annunciava la parola e ne rafforzava il senso.

Qualcosa di analogo troviamo nella Stuarda della Ristori, quando Maria, incontrando per la prima volta Elisabetta, fa forza a se stessa, ma non già dinanzi alla rivale ella si umilia, avverte la Ristori, bensì davanti a Dio. Anche qui tutto l'affollarsi delle emozioni, la piena dei sentimenti, sono sintetizzati in una trama di gesti, sguardi e pause, che precedono la battuta e ne chiariscono il senso:

Dopo tanta virtù di rassegnazione, alzavo lo sguardo al cielo, mi premevo contro il cuore il crocifisso appeso al rosario che mi scendeva dal fianco, offrivo a Dio il sacrificio che ero pronta a fare della mia dignità, e raccogliendomi pochi istanti, come invocassi da Dio d'infondermi forza e coraggio con voce ferma e tuono pacato dicevo ad Elisabetta: «Iddio, sorella,/Per te decise, e di vittoria ha cinto/Il felice tuo capo». ³⁴

La Ristori dedica alla Stuarda il primo dei suoi studi artistici, inizialmente da lei concepiti del tutto autonomamente, al fine di costituire una traccia del suo lavoro di approfondimento del personaggio e, solo in seguito, dietro insistenza dell'editore Roux di Torino, integrati e preceduti dalla parte autobiografica costituita dai *Ricordi*. Non meno significativo il fatto che l'attrice ne avesse previsto la diffusione all'estero attraverso edizioni in lingua francese (Parigi, Ollendorff, 1887), inglese (Londra, Allen, 1888) e una non autorizzata in russo. Il manifesto del Théâtre Impérial Italien ci informa di una recita straordinaria tenuta dall'attrice il 13 agosto 1855, all'epoca della ricordata *tournée* parigina: nel programma della serata troviamo, tra l'altro, il primo, il terzo e il quinto atto della *Maria Stuarda* e il prologo della *Giovanna d'Arco*, entrambe nella traduzione di Maffei. Né ciò deve scandalizzare più di tanto: la platea, infatti, in buona parte era costituita da *connaisseurs*, più vicini al pubblico della lirica, abituato ad apprezzare un acuto e non ancora guastato dal teatro naturalista, un pubblico, quindi, più vicino allo spettatore critico invocato da Brecht, che non al *voyeur*, un po' palpitante, un po' *prude*, di tanta drammaturgia borghese a venire. Fatta salva la coerenza del personaggio, cui deve dare voce, il rispetto del testo, quale oggi noi lo intendiamo, con una punta di pedanteria filologica, è un concetto estraneo al grande attore ottocentesco. Il testo è una sorta di pretesto, fornito dal poeta, che spetta necessariamente all'interprete di integrare. *Maria Stuarda* fu anche l'ultima recita con cui la Ristori diede l'addio alle scene, durante l'ultima *tournée* negli Stati Uniti, in un teatro di New York, il 12 maggio 1885: quella sera la Ristori recitò in inglese, mentre la compagnia tedesca che l'affiancava rispondeva nella lingua di Schiller. Con quale *Verfremdungseffekt* è facile immaginare.

Nessuna meraviglia che la Ristori abbia concluso la sua carriera negli Stati Uniti con una *tournée* strepitosa. Vi si era recata sola, portando le quattro regine del suo repertorio: Elisabetta e Maria Antonietta, Maria Stuarda e Lady Macbeth. Le recitò tutte in inglese, attorniata da attori locali. Viaggiando in uno speciale vagone

³³ Ivi, p. 55.

³⁴ Adelaide Ristori, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 126.

ferroviario, arredato ad appartamento privato, che veniva di volta in volta attaccato ai treni di linea: recitò due giorni su tre in 62 diverse città.

Del resto, era stata lei a dilatare il palcoscenico del *grande attore* fino a raggiungere dimensioni mondiali, quando nel 1873-1875 compì la sua prima *tournée* intorno al mondo, iniziata a Bordeaux e conclusa a Brindisi, toccando le due Americhe, l'Australia, l'India e tornando per Suez. In totale 600 giorni e 300 recite, con una media di una recita ogni due giorni. Il generale Bartolomeo Galletti, amico di famiglia, che partecipò alla spedizione, lasciando un dettagliato volume di ricordi e impressioni di viaggio, asserisce che durante il giro del mondo non tardò mai di un minuto l'alzarsi del sipario e mai si verificarono variazioni nel programma annunciato.

Ernesto Rossi

Di estrazione borghese (il padre Giuseppe era commerciante di legname, la madre si chiamava Teresa Tellini), Ernesto Rossi (1827-1896) nacque a Livorno il 27 febbraio 1827. Disobbedendo al padre, che voleva farne un avvocato, a diciotto anni entrò nella Compagnia Pietroboni, una compagnia di secondo ordine. Fondamentale fu, invece, nel 1846 l'incontro con Gustavo Modena, che ne intuì il talento artistico e accanto al quale recitò per due anni, arrivando a interpretare David nel *Saul* alfieriano, ma allo scoppio dei tumulti del 1848 la Compagnia si sciolse e, dopo essere salito sulle barricate nelle cinque giornate di Milano, Rossi venne scritturato da Giovanni Leigheb, per accettare poi, nel 1852, la scrittura di primo attore nella Compagnia Reale Sarda, compagnia di prim'ordine, disciplinata e stanziale, prerogativa rara all'epoca, al servizio del re di Piemonte e Sardegna. Tre anni più tardi seguì la Ristori nella *tournée* parigina, dove si fece apprezzare soprattutto come Paolo nella *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico. Dalla primavera 1856, a partire dall'*Otello*, seguito quindici giorni dopo dall'*Amleto*, al Teatro Re di Milano, prese a imporre, al pari di Tommaso Salvini, le opere di Shakespeare, che solo qualche anno prima Modena aveva cercato invano di proporre a un pubblico italiano troppo conservatore per apprezzarlo. Tracce di questa passione sono disseminate nei suoi scritti, tra i quali i tre volumi di cui si compone la sua autobiografia, *Quarant'anni di vita artistica*, curiosamente suddivisi nei diversi paesi in cui l'attore ha recitato (I vol.: Italia, Francia, Belgio, Olanda e Inghilterra; II vol.: Russia, Germania, Austria Ungheria, Polonia, Romania, Svezia, Danimarca e Norvegia, Spagna e Portogallo; III vol.: Brasile, Uruguay, Argentina, Cile, Perù, America del nord, Egitto, Costantinopoli, Asia Minore e Grecia). Dal 1868, infatti, recitò prevalentemente all'estero, tornando a esibirsi in Italia negli intervalli tra una *tournée* e l'altra, ulteriore conferma della vocazione internazionale del *grande attore*.

Ma non solo Shakespeare, ché una delle sue prime prove la diede nel 1846 con l'*Oreste* di Alfieri, quando ancora era in Compagnia Calloud-Fusarini-Marchi: il suo fu un Oreste lontano dal mito e ricondotto a una dimensione umana, non roso dal dubbio come Amleto, quanto determinato a fare giustizia, soprattutto aperto alla dimensione psicologica del personaggio, preda di emozioni violente e subitane pulsioni. Un Oreste capace di catturare la platea, anche grazie al bell'aspetto del giovane attore che lo interpretava: «Io vollì anzitutto che fosse bello, perché la bellezza della persona doveva simboleggiare la purezza e bellezza dei suoi sentimenti,

riflessi dal suo volto, dai suoi atteggiamenti: ed il pubblico dovesse rilevare, che tutto l'esser suo è invaso da un potere sovrumano, la fatalità. E perciò io eliminai ogni rozzo atteggiamento da barbaro».³⁵

Gustavo Modena, che nel frattempo si era unito alla Compagnia, si complimentò con lui, con parole di lusinghiero incoraggiamento, in cui riconosciamo l'attitudine pedagogica del grande maestro, ma anche quella personale rivoluzione dei ruoli, che, come si è visto, costituiva uno dei punti centrali della sua riforma: «Bravo! Mi piace come l'hai interpretato: è una rinnovazione: è tua, non copiata da alcuno: tientela: col tempo correggerai qualche cosa: ora sei giovane, falla così. Anzi, quando rifaremo l'*Oreste*, io ti farò da Pilade, e così fu. – Ma che Pilade!».³⁶

Malgrado la contrapposizione creata dalla critica tra il «classico» Salvini e il «romantico» Rossi, la rivalità, comunque esistente tra i grandi interpreti, non impedì loro di partecipare a una memorabile serata, che si tenne a Firenze nel maggio 1865, in occasione delle celebrazioni dantesche, quando i tre *grandi attori* riuniti si esibirono, recitando versi di Dante e la *Francesca da Rimini* del Pellico: Ernesto Rossi nei panni di Paolo, Adelaide Ristori in quelli di Francesca, Tommaso Salvini in quelli di Lanciotto.

Decisamente avverso alle tesi di Diderot, Rossi sosteneva la necessità di dare spazio ai sentimenti per immedesimarsi nella parte, pur rendendosi conto della necessità di conservare una sorvegliata misura nell'espressione, ed era convinto assertore del fine e dell'utilità sociale dell'arte: «Pensi, senti, palpiti durante tutta la rappresentazione con quei personaggi. Quest'arte, che ha avuto un tal fascino sopra di te, non la giudicheresti tu degnissima di figurare nella economia sociale?».³⁷ Quanto alle sue caratteristiche sia fisiche, sia artistiche, Giuseppe Pastina, estensore della voce a lui dedicata nell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, lo descrive così:

Rossi fu attore dotato di eccezionali mezzi fisici: bello e affascinante, elegante e disinvolto, dalla voce non particolarmente estesa e potente, ma armoniosa e ricca di risonanze suggestive, le qualità naturali furono elemento del suo successo. [...] Caratteristiche essenziali della sua recitazione furono la versatilità e l'esuberanza del temperamento. [...] fu irruento, impetuoso, appassionato, non mai ironico o allusivo: spiegato e sanguigno anche nei dubbi di Amleto, nei rimorsi di Macbeth, nella pazzia di Lear. Del suo *Amleto* sono rimasti famosi alcuni dettagli, come il gesto lento, e quasi indipendente dalla volontà, con cui ripone la spada nel fodero al momento di uccidere il re in preghiera, gli scatti e le collere improvvise con la madre e con Laerte, la tenerezza appassionata verso Ofelia, il balzo con cui si avventa contro il re per ucciderlo. [...] Ma in genere tutte le testimonianze appaiono concordi in un punto, nel rimproverargli cioè la mancanza di stile; o, che è lo stesso, di lasciar talvolta trasparire, sotto il volto del personaggio, quello dell'interprete. In tal senso va accettata la tesi, più volte sostenuta dai contemporanei, di un Rossi attore romantico, in contrapposizione a Salvini attore classico: laddove infatti Salvini mirò a una costruzione psicologica del personaggio, a una misura (che fu da taluni scambiata per maniera), Rossi non conobbe confini, abbandonandosi completamente a ogni parte. Così nella sua interpretazione di *Otello*, che fu da molti criticata con l'accusa di aver posto in luce soltanto l'aspetto sensuale del protagonista, sarà da vedere, piuttosto che un preciso disegno, un offrirsi incondizionato a tutte le possibilità offerte al temperamento da un'angolazione siffatta.³⁸

³⁵ Ernesto Rossi, *Quarant'anni di vita artistica*, Firenze, Niccolai, 1887, vol. I, pp. 35-36.

³⁶ Ivi, p. 37.

³⁷ Ivi, p. 209.

³⁸ *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1954, v. VIII, c. 226.

Tale era la devozione all'autore elisabettiano, da chiamare "Villa Shakespeare" la sua casa livornese, dedicargli continui studi di approfondimento, scrivere saggi, e anche se si trattava di un'interpretazione personale, e perciò parziale, del suo teatro, occorre prestare ascolto a un testimone d'eccezione quale Stanislavskij, che vide a Mosca Rossi, ormai in là con gli anni, «con la sua piuttosto scadente compagnia» al teatro Bol'soj. Per la sua autorevolezza vale la pena di leggerla integralmente, a riprova del profondo influsso che esercitò il *grande attore* italiano, fosse Rossi o Salvini, sul grande regista e attore russo. Non era più il romantico Amleto dai capelli folti e inanellati, che aveva incantato le platee di tutto il mondo, né il giovane Romeo che le aveva fatte palpitare, tuttavia, pur appesantito nel fisico dall'età, continuava a interpretare la parte del tragico amante e a convincere il pubblico:

Rossi mi stupì per la sua straordinaria plasticità e per il suo ritmo. Non era un attore di temperamento spontaneo come Salvini o Mocalov; era un genio del mestiere. Anche il mestiere richiede un talento speciale, mediante il quale si può arrivare fino alla genialità. Tale era Rossi. Ciò non significa che Rossi non facesse impressione, non avesse temperamento, espressività ed efficace forza interiore. Al contrario, egli possedeva tutto questo in alto grado, e più di una volta abbiamo gioito e pianto insieme con lui a teatro. Ma non erano lacrime che si versano per un turbamento profondo. Rossi era irresistibile, ma non per questa forza spontanea, bensì per la logicità del sentimento, per la coerenza del disegno della parte, per la calma dell'interpretazione, la sicurezza del mestiere e la presa sul pubblico. Quando Rossi recitava, voi sapevate che vi avrebbe convinti perché la sua arte era veritiera. E la verità convince più di tutto! Nel parlare e nel gestire egli era straordinariamente semplice. Io lo vidi la prima volta nella parte di Re Lear. E, confesso, la prima impressione quando entrò in scena non fu molto favorevole. Dal punto di vista pittorico era assai debole: egli non vi prestava sufficiente attenzione: un banale costume operistico, una barba male incollata, una truccatura di scarso effetto. Il primo atto non parve rivelare niente di particolare. Lo spettatore si adattava semplicemente a seguire la recitazione dell'attore che parlava una lingua incomprensibile. Ma a mano a mano che il maestro svolgeva davanti a noi il piano della parte come l'aveva creata e ne disegnava i contorni interni ed esterni, essa cresceva, si allargava e si approfondiva nella nostra immaginazione. Senza che ce ne accorgessimo, placidamente, in maniera conseguente, passo per passo, come su per i gradini di una scala spirituale, Rossi ci conduceva al punto culminante. Ma là egli non ci dava il colpo di un temperamento prepotente che produce il miracolo nella mente e nell'animo dello spettatore; egli, quasi volendo risparmiarsi, non di rado passava a un tono di pathos naturale o ricorreva a un espediente di mestiere, ben sapendo che non ce ne saremmo accorti, poiché avremmo portato a compimento naturalmente ciò che lui aveva incominciato e grazie alla spinta ricevuta ci saremmo sollevati in alto per forza di inerzia, da soli, senza di lui. Di tale metodo si serve la maggior parte dei grandi attori, ma non tutti lo conducono e lo portano a termine allo stesso modo. Nei passaggi lirici, nelle scene amoroze, nelle descrizioni poetiche Rossi era impareggiabile. Egli aveva la prerogativa di parlare semplicemente e lo sapeva fare, cosa tanto rara tra gli attori. Per usarla disponeva di una bella voce, di una singolare capacità di dominarla, di una insolita chiarezza di dizione, di una giusta intonazione, di una plasticità portata a tal punto di perfezione da diventare la sua seconda natura. Ma adatti alla sua natura erano soprattutto i sentimenti e le emozioni liriche. E tutto questo, nonostante che le sue doti fisiche non fossero di prim'ordine. Era piccolo di statura, grosso, con i baffi tinti, le mani tozze, il viso rugoso, ma con magnifici occhi, vero specchio dell'anima. E con tali doti fisiche, già vecchio, Rossi interpretava Romeo. Egli non poteva recitarlo, ma ne disegnava meravigliosamente l'immagine interiore. Era un disegno ardito, quasi impudente. Per esempio, nella scena presso il monaco, Romeo, cioè Rossi, si rotolava per terra dal tormento e dalla disperazione. E un vecchio con la pancetta tonda, riusciva ad agire in tal modo senza rendersi ridicolo, perché era necessario al disegno interiore della parte, all'interessante linea psicologica giustamente tracciata. Noi comprendevamo

la bellissima idea, la ammiravamo e simpatizzavamo per Romeo. Mi resi conto del valore reale del talento e dell'arte di Rossi solo in seguito, allorché divenni io stesso attore. Al tempo di cui sto parlando, ammiravo inconsciamente il grande attore e cercavo di imitarlo esteriormente. Di qui il danno e il vantaggio: il danno, poiché l'imitazione arresta la creazione individuale; il vantaggio, perché l'imitazione di un grande modello abitua al bello.³⁹

Stanislavskij accenna di sfuggita alla qualità mediocre degli attori che contornavano Rossi nelle sue recite moscovite, rimprovero che gli veniva mosso anche in Italia da chi gli rinfacciava di aver attinto ai ranghi della disciolta Reale Sarda per mettere insieme una compagine di attori disposti a seguirlo nelle sue *tournées* e a fargli da cornice nelle sue esibizioni. Si evidenzia qui una 'ricetta' propria del *grande attore*, che, sicuro del suo talento, poteva permettersi di risparmiare sul resto, il talento degli attori scritturati per accompagnarlo e, più in generale, scenografie e costumi. Difetti che col tempo divennero esiziali agli occhi esigenti di critici come Silvio d'Amico, ma sia pur dolorosamente comprensibili per un attore della generazione successiva, pure desideroso di distinguersi anche nel decoro generale dell'arte, come Giovanni Emanuel, che nel 1887 da Montevideo confidava all'amico, non senza rammarico: «che delitto sai Polese, venire in America con dei complessi!... Perché, sai, lascia pure che sbraitino, ma il sistema della Ristori, di Salvini e di Rossi è l'unico per far quattrini in America!... Perché, lasciali pure cantare, ma qui non ci vuole che il mattatore, la mattatrice, e con loro il puro necessario».⁴⁰

Tommaso Salvini

Figlio d'arte, Tommaso Salvini (1829-1915) appartiene a una delle più illustri famiglie di teatranti italiani, iniziata dal padre Giuseppe e dalla madre Guglielma Zocchi. Nel 1843 entrò nella compagnia dei giovani di Gustavo Modena, ancora tutto da plasmare e scevro di vizi, fece il suo apprendistato alla scuola del grande maestro, restando con lui sino al 1845, quando per uno screzio lasciò la Compagnia per accettare la scrittura come primo e secondo amoroso al Teatro dei Fiorentini di Napoli. Successivamente nella Compagnia Domeniconi e Coltellini si trovò a recitare accanto a Adelaide Ristori, come Paolo nella *Francesca da Rimini* di Pellico. Nel 1849, mentre la compagnia era a Roma, prese parte alla difesa della Repubblica Romana, in questo confermando l'identità di sentimenti repubblicani con il rivoluzionario Modena. Fede politica, che mantenne, pur mitigandone con gli anni le manifestazioni esteriori:

In questo senso, Salvini, che è partito dall'insegnamento di Modena e ne svolge alcune premesse e indicazioni riguardo all'arte della recitazione, si stacca dal maestro, o per meglio dire ne adegua la lezione ai tempi mutati. Il teatro non è più incitamento immediato alla lotta politica, arma pratica di una battaglia patriottica: esso è mediazione degli obiettivi finali cui tende la società. Nell'attore, come acutamente nota Vito Pandolfi, prevale «il senso di contribuire ad edificare una società civile, lo spirito di una

³⁹ K. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 72-74.

⁴⁰ M. G. Barabino, *Il Lear di Emanuel: temi e metodologia*, in «Teatro Archivio», n. 2, settembre 1979, p. 131.

nazione» e Salvini esprime personalmente «questo paziente lavoro di edificazione (che consiste nel formare le basi morali della convivenza civile)». ⁴¹

Nel 1853, malgrado la giovane età, era già artista affermato, ammirato per la prestanza fisica e l'avvenenza dell'aspetto, per la voce potente e melodiosa. Decise allora di fermarsi per un anno per studiare e impostare il proprio repertorio (*Saul* di Alfieri, Orosmane nella *Zaira* di Voltaire, *Otello* e *Amleto* di Shakespeare). Dal 1856 al 1860 è nella compagnia di Cesare Dondini, dove incontra Clementina Cazzola, destinata a diventare sua compagna nella vita e nell'arte e madre dei suoi figli, tra i quali Gustavo, sino alla prematura morte di lei per tisi avvenuta nel 1868. Nel 1870 la sua carriera italiana poteva dirsi ormai conclusa e dall'anno successivo iniziava l'interminabile serie di *tournées* all'estero. A proposito di Salvini è d'obbligo leggere quanto Stanislavskij racconta nella sue memorie circa la profonda impressione che esercitò su di lui la visione di Salvini nel suo celeberrimo *Otello*. Salvini recitò in Russia in diverse riprese, a partire dal 1880, e, dunque, come nel caso di Rossi, l'attore, superati i cinquant'anni, si esibiva in uno dei suoi cavalli di battaglia: malgrado la discrasia tra l'aspetto fisico dell'interprete e il personaggio, l'effetto era potente e l'interpretazione persuasiva.

Da principio accolsi con freddezza l'attore straniero. Sembrava che egli si proponesse di non richiamare troppo l'attenzione su di sé all'inizio. Altrimenti, s'intende, egli l'avrebbe saputo fare con un solo tocco geniale, come avveniva nella scena del Senato. Con questo quadro non apparve niente di nuovo, se si eccettua il fatto che io potei osservare attentamente la figura, il costume e il trucco di Salvini. Non dirò che essi fossero per qualche cosa rimarchevoli. Il suo costume non mi piacque né allora, né mai. Il trucco... ma, secondo me, non ne aveva alcuno. Era il viso del genio, che, forse, chissà, non era necessario coprire col trucco. I grandi baffi cascanti di Salvini, la capigliatura troppo parrucca; la figura oltremodo gigantesca, pesante, quasi obesa; i grandi pugnali orientali sporgenti sul ventre, che lo ingrossavano ancora di più quando ci metteva sopra il mantello moresco col cappuccio. Tutto ciò era così poco tipico, dell'aspetto esteriore, di un soldato come *Otello*. Ma... Salvini si avvicinò alla tribuna dei dogi, stette un momento a pensare, si concentrò e, senza che ce ne accorgessimo, teneva già in pugno tutto il pubblico del Bol'soj. Sembrava che egli avesse fatto questo con un solo gesto, che senza guardarli avesse steso la mano sugli spettatori, ci avesse presi tutti e ci tenesse stretti come formiche, per tutta la durata dello spettacolo. Se stringeva il pugno, era la morte, se lo apriva, sentivi il calore, la beatitudine. Noi eravamo ormai in suo potere per sempre, per tutta la vita. Avevamo già compreso chi, di quale natura fosse questo genio e che cosa dovessimo aspettarci da lui... ⁴²

Nel brano appena citato Stanislavskij accenna alla concentrazione dell'interprete, alla condensazione nella potenza di un gesto della sua interpretazione e subito dopo lo cogliamo intento a spiare Salvini dietro le quinte, nelle ore che precedono la recita serale, nell'intento di carpirne il segreto: da quell'osservazione germina in Stanislavskij l'intuizione di quello che diverrà il suo metodo.

L'atteggiamento di Salvini verso i doveri artistici era commovente. Il giorno dello spettacolo era agitato fin dal mattino, mangiava frugalmente e dopo il pasto di mezzogiorno si ritirava in solitudine e non riceveva più nessuno. Lo spettacolo

⁴¹ E. Buonaccorsi, *Tommaso Salvini e il Risorgimento*, in *Tommaso Salvini. Un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento*, a cura di E. Buonaccorsi, Bari, Edizioni di Pagina, 2011, pp. 31-32.

⁴² K. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, cit., pp. 198-199.

incominciava alle otto, ma Salvini arrivava a teatro alle cinque, ossia tre ore prima dell'inizio. Andava in camerino, si toglieva la pelliccia poi andava a passeggiare sulla scena. Se qualcuno gli si avvicinava, chiacchierava, poi si allontanava, meditava su qualcosa, restava in silenzio e di nuovo si chiudeva nel camerino. Di lì a poco riusciva con il camice che indossava per truccarsi o in vestaglia; dopo aver vagato sulla scena, provato la voce su qualche frase, fatto alcuni gesti, sperimentato qualche procedimento necessario alla parte, Salvini se n'andava di nuovo in camerino e qui si applicava sul viso la tinta del moro e s'incollava la barba. Completamente trasformato non soltanto all'esterno, ma evidentemente, anche all'interno, rientrava in scena con un portamento più leggero, più giovane. Si radunavano gli operai e incominciavano a montare gli scenari e Salvini chiacchierava con loro. Chissà, forse egli immaginava in quel momento di trovarsi in mezzo ai soldati che costruivano le barricate o le fortificazioni per la difesa del nemico: la sua forte figura, la posa da generale, gli occhi attenti sembravano confermare questa supposizione. E nuovamente Salvini se ne andava in camerino donde ritornava già in parrucca, ma senza vestito, poi con il cinturone e il yatagan, poi con la benda sulla testa e infine nella completa divisa da generale di Otello. Ogni volta che appariva sembrava che egli non solo truccasse il viso e vestisse il corpo, ma che preparasse anche lo spirito all'immagine corrispondente, fissando a poco a poco lo stato d'animo complessivo. Egli penetrava nella pelle e nel corpo di Otello per mezzo di un'accurata toletta preparatoria della sua anima artistica. A questo genio tale lavoro preparatorio era necessario a ogni spettacolo pur dopo aver interpretato la parte parecchie centinaia di volte, dopo quasi dieci anni di addestramento. Non senza ragione egli confessava che solo dopo cento o duecento rappresentazioni aveva compreso che cosa fosse il personaggio di Otello e come andasse interpretato. Anche queste notizie intorno a Salvini produssero su di me un'impressione, che lasciò la sua impronta su tutta la mia vita artistica.⁴³

Nel corso di una delle tante *tournées*, di cui sono costellati gli ultimi anni della sua carriera, nel 1883 Salvini visitò gli Stati Uniti e a Boston ebbe occasione di vederlo Henry James, che ce ne ha lasciato un vivido ritratto.⁴⁴ L'attore recitava in italiano, mentre una compagnia raccogliatrice di attori locali gli rispondeva in inglese, secondo la consuetudine lamentata da Emanuel, ma non meno biasimata, per i suoi grotteschi effetti, da James, che, tuttavia, proclamò tutto il suo entusiasmo per l'arte di Salvini. Il repertorio comprendeva oltre Shakespeare (*Otello*, *Macbeth* e *Re Lear*), il mediocre *Gladiatore* del francese Alexandre Soumet e *La morte civile* di Paolo Giacometti, che, più per l'interpretazione del *grande attore* che per il suo modesto valore drammaturgico, piacque immensamente a James. Certamente l'illustre critico americano lamentava l'inferiorità della traduzione italiana rispetto all'originale shakespeariano, ma su tutto prevaleva il disegno del personaggio creato dall'attore. Anche in questo caso colpisce la descrizione della partitura gestuale di cui la recitazione del *grande attore* risulta contrappuntata, in forza di un'attenzione comprensibile, di fronte a un'interpretazione in lingua straniera, che si concentra, pertanto, sulla parte visiva dello spettacolo; i resoconti degli osservatori stranieri sono tanto più preziosi in quanto permettono di cogliere un aspetto non secondario della strategia comunicativa del *grande attore*.

⁴³ Ivi, pp. 199-200.

⁴⁴ Una testimonianza eccezionale è quella lasciata dal critico Edward Tuckerman Mason, che, tra il 1881 e il 1890, inseguì Salvini nelle sue *tournées* statunitensi, lasciando un dettagliato resoconto del suo Otello, ora edito in R. Trovato, *La rappresentazione di Otello nella ricostruzione di Tuckerman Mason*, Genova, Erga, 2003.

Illuminante in questo senso l'esempio citato della pazzia di *Re Lear*, che Gerardo Guerrieri commenta: «Ecco un caso, fra i tanti, del "correlativo visivo" in Tommaso Salvini. E per che cosa del resto quegli attori avrebbero potuto andare famosi e ricercati da platee che non capivano una parola di quello che dicevano, se non per forza della loro fantasia scenica e del loro metodo rappresentativo?».45

Il terzo e il quarto atto sono ricchi di pennellate squisite come, ad esempio, la stupenda risposta di Lear alla domanda di Gloster, «Non è il re?» Lear spalanca gli occhi per un attimo – la ragione si è smarrita lontano – come per afferrare il senso della domanda; poi, sopraffatto dal peso dei ricordi, si precipita verso un albero poco distante, strappa un ramoscello, lo brandisce come uno scettro e, ergendosi per un attimo in una presunta posa regale, scaglia la maestosa risposta: «Sicuro, un re da capo a piedi». Non dico che questa pennellata debba incontrare tutti i gusti. Molti la troveranno eccessivamente artificiosa e penseranno che la nobile semplicità delle parole sia soffocata da un gesto troppo elaborato. Ma è di grande effetto. Tutta questa parte del dramma è una straordinaria rappresentazione della follia nella vecchiaia – follia che, unita alla ragione e i ricordi, non fa che rendere la sofferenza più acuta. La scena finale, l'ingresso di Lear col cadavere di Cordelia, Salvini la recita in chiave sommessa. E' il tono di un vecchio in cui il fuoco e la furia si sono spenti e al quale restano soltanto stanchezza, lacrime e morte. L'esclamazione «Urrate, urrate, urrate!» non ha, sulle sue labbra, una risonanza classica, ma il pathos della scena è indicibile. Il momento di commozione più alta è quando, sicuro che Cordelia ha cessato di vivere, Lear appoggia semplicemente il capo sul corpo di lei.46

Altro momento che James descrive puntualmente è tratto dall'*Otello*, in particolare l'uccisione di Desdemona:

Alcuni dei suoi toni, gesti, atteggiamenti sono indimenticabili. Sono entrati a far parte di un repertorio comune di riferimento. Per esempio quel suo incedere felino sul fondo della stanza quando, trascinata Desdemona fuori del letto, cammina avanti e indietro a grandi passi, lo sguardo fisso su di lei, e in quello sguardo si annuncia la sorte che attende la sventurata.47

Subito dopo, James ci dà un altro assaggio dei vertici d'intensità interpretativa che Salvini era in grado di raggiungere e della sua capacità di concentrare in un gesto o in uno sguardo la forza del personaggio: è una sorta di fermo-immagine, che restituisce tutta la *suspence* della scena.

Poi quel balzo ancor più felino con cui Otello, sconvolto dalla verità e reso delirante, allontanandosi dal corpo senza vita della sua vittima, attraversa la stanza per raggiungere Jago e scaricare il suo folle impulso di distruzione in quell'unico colpo mortale. Mentre era ancora inginocchiato accanto a Desdemona, lo aveva guardato per un istante terribile, con una intensità fatale. E lo spettatore che lo vede – o meglio lo sente – slanciarsi in quel balzo di vendetta prova un'emozione fra le più acute che l'arte dell'attore ci abbia mai dato. Dopo quel balzo frenetico, unica cosa che può *fare* per cercare conforto (l'unica, cioè, tranne l'ultima, la più definitiva) Otello si abbandona su una sedia e vi resta qualche istante, prostrato, ansimante, inerme, annichilito, scosso da lunghi gemiti inarticolati. Niente di più bello: la disperazione, la passione, il tumulto sconvolgente della passione, raggiungono il culmine dell'espressione drammatica.48

45 G. Guerrieri, *Lo spettatore critico*, cit., p. 57.

46 Henry James, *Tommaso Salvini (1883-1884)*, in «Teatro e Storia», n. 23, 2001, pp. 182-183.

47 Ivi, p. 178.

48 Ivi.

A James Salvini appariva nel momento più alto della maturità artistica, quando la padronanza dei mezzi artistici ha raggiunto una tale sicurezza da consentire al grande attore di controllare e dirigere l'emozione, e l'età avanzata gioca a favore di prove impegnative come, appunto, la parte di Lear. E la barriera linguistica non impedisce a James di percepire le sfumature della recitazione, anche sul piano della sua analisi vocale. Così, a proposito della maledizione lanciata dal re all'indirizzo di Goneril alla fine del primo atto («Ascolta, Natura! Dea venerata, ascolta!»), osservava la capacità dell'attore di rendere, attraverso l'intonazione, nello spazio di una breve battuta, i sentimenti contrastanti, che si agitano nel petto del personaggio: «V'era in essa un che di sublime, e il tumultuoso miscuglio di quotidiano e di solenne che Salvini immette in quell'«Ascolta - ascolta!» con cui, nella versione italiana, si apre la terribile invocazione, è una trovata degna del suo stile grandioso».⁴⁹

Che Salvini, dotato di potenti mezzi vocali, adoperasse la voce, modulandola a suo piacimento dai toni perentori a quelli più intimi, è confermato dall'autorevole testimonianza di Mejerchol'd, che vide l'attore a Milano nel 1902, un anno prima del suo definitivo addio alle scene e scrisse in una corrispondenza per il giornale «Kurier», in cui rassicurava gli ammiratori moscoviti dell'enorme talento di Salvini, che si sarebbero certo rallegrati sapendo che Salvini non era affatto invecchiato da quando aveva recitato in Russia durante il suo ultimo viaggio. Mejerchol'd garantiva che la sua voce risuonava con altrettanta bellezza e vigore, con la stessa leggerezza nel passare da uno stato d'animo all'altro, con la stessa nobile semplicità e con quella seducente soavità di cui nessuno degli attori contemporanei era capace.⁵⁰

Una laboriosa ricerca ha permesso ad Antonio Attisani di rintracciare tre registrazioni storiche, effettuate da Tommaso Salvini e dal figlio Gustavo nella filiale milanese dell'americana Zonophone, presumibilmente nel 1903, intorno al periodo, dunque, dell'articolo di Mejerchol'd. Si tratta di *Otello* (IV, 3), recitato da entrambi, del monologo *Essere o non essere*, recitato dal solo Gustavo, e del sogno di Saul, dal *Saul* di Alfieri, recitato da Tommaso Salvini. In particolare quest'ultimo ascolto ci consente di afferrare le ragioni dell'attrazione che la *pièce* alfieriana esercitò sul *grande attore*, proprio in forza di quel delirio del protagonista, che Anna Barsotti ha definito una «psicomachia».⁵¹ Antonella Di Nocera, autrice di una tesi dottorale dedicata a *Tommaso Salvini negli Stati Uniti (1873-1890)* (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", relatore Prof. Claudio Vicentini) propone una convincente analisi del reperto sonoro, che individua proprio nel complesso ordito sonoro del brano in questione il fascino dell'interpretazione salviniana, consapevolmente scelto dall'interprete come saggio rappresentativo della sua arte: «La voce dell'attore si spezzava, con passaggi efficaci e improvvisi, in suoni gravi e doppi, e poi come d'incanto sottili e alti, quasi femminili». Con sapienza tecnica Salvini aveva fatto della sua voce uno strumento duttile:

Lo strumento era in quell'arte di respirare che permetteva all'interprete di passare dai toni di petto ai toni di testa senza che l'uditorio se ne rendesse conto. Appariva chiara la capacità di cambiare registro, in rapporto al significato del testo o all'emozione che il verso creava nel personaggio, e questo dava l'impressione che le parole fossero "impastate" in modo tale da creare una musica, non una recita. Si potevano distinguere

⁴⁹ Ivi, p. 182.

⁵⁰ Cfr. V. Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale*, Roma, Editori Riuniti, 1975, p. 269.

⁵¹ A. Barsotti, *Alfieri e la scena*, Roma, Bulzoni, 2001.

gli attributi onomatopeici con cui Salvini arricchiva alcune parti del testo. Per esempio, nel punto culminante del sogno raccontato, quando la veemenza prendeva il sopravvento sul ricordo, Salvini, nel corso di due soli versi, usava sei parole con un suono rafforzato sulla "erre". Il crescendo era costituito dalla sequenza *strappa, corona, crine*, e poi *crin* (di nuovo), *terra* e *crederesti*. Più avanti, verso la fine della registrazione, il meccanismo si riproponeva con *rabbia, armi, trema*. In questo ultimo verso l'attore sembrava ruggire come un leone su quelle consonanti, proprio come raccontavano gli americani increduli!⁵²

Il questionario di William Archer

E' Constant Coquelin, attore celebrato della Comédie Française a rilanciare nel 1880 il dibattito sul *Paradoxe sur le comédien* di Diderot, con uno scritto dal titolo *L'art et le comédien*. Otto anni dopo, nel 1888 vi è la pubblicazione a Londra di un libro dal titolo *Masks or Faces. A Study on Psychology of Acting*, in cui William Archer ha raccolto le risposte date dai maggiori attori del tempo a un questionario, che ruotava intorno al *Paradoxe* di Diderot, nell'intento di risolvere una volta per tutte l'annosa questione.⁵³ Con pragmatismo anglosassone il critico poneva concretamente agli intervistati il quesito se sia necessario all'attore di provare le stesse emozioni del personaggio al fine di una convincente interpretazione e in che misura sia in grado di esercitare il controllo sui suoi strumenti espressivi, quali la voce, la mimica o il pianto. Si tratta di un ampio questionario, articolato in diciassette punti, in cui si affrontano temi fondamentali quali l'utilizzo di ricordi personali nella costruzione del personaggio o gli effetti della routine ingenerata dalle repliche, temi centrali anche nella riflessione di Stanislavskij sul mestiere dell'attore.

Al questionario rispose, tra gli altri, Adelaide Ristori, che, pur ammettendo di non essersi mai del tutto adeguata ai consigli del padre che, quando la sera doveva interpretare un personaggio patetico, pretendeva fosse di umore malinconico per tutta la giornata, tuttavia affermava:

Più e più volte io pure nel sostenere la parte d'una figlia che perde i propri genitori; o d'una madre che assiste alla morte dei suoi adorati figli, sentivo spezzarmi il cuore e le lacrime abbondanti sgorgarmi dagli occhi! Vi erano talvolta situazioni nelle quali mi sentivo così compresa per l'analogia di questi avvenimenti con la mia vita privata, che per quanti sforzi facessi per padroneggiare me stessa, non sempre vi riusciva! Naturalmente gli effetti ottenuti in tali condizioni dell'animo, sono più grandi per essere più veri.⁵⁴

La Ristori si schiera, pertanto, dalla parte emozionalista, contrapposta all'antiemozionalismo propugnato da Diderot, e in buona sostanza ritiene che l'attore debba identificarsi col personaggio, che valgano più il gesto e il portamento che la

⁵² A. Attisani, *Actoris Studium*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, pp. 50-51.

⁵³ William Archer, *Masks or Faces? A Study on Psychology of Acting*, London, Longman's, Green & Co., 1988. Claudio Vicentini ha affrontato il tema in tutte le sue complesse articolazioni estetiche in più di un'occasione, ne segnaliamo almeno due: Claudio Vicentini, *Adelaide Ristori e Tommaso Salvini rispondono a William Archer*, in AA.VV., *La passione teatrale. Tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano: otto e novecento. Studi per Alessandro d'Amico*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 477-507; *Teorie della recitazione. Diderot e la questione del paradosso*, in AA.VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2000, vol. II, pp. 5-47.

⁵⁴ C. Vicentini, *Adelaide Ristori e Tommaso Salvini rispondono a William Archer*, cit., p. 479.

declamazione e, in generale, le scuole d'arte drammatica servano a poco. Né poteva essere altrimenti per una figlia d'arte, educata e allevata tra palcoscenico e quinte. Anche Salvini viene in più punti citato da Archer a sostegno della tesi emozionalista. In questo quadro si colloca l'articolo di Salvini, *Some Views on Acting*, apparso in «The Century Magazine» (dicembre 1890), poi nell'«Illustrazione italiana» (24 maggio 1891), a ulteriore riprova dell'ampia strategia comunicativa del *grande attore*, in cui egli si chiedeva: «La questione si riduce interamente a questo: un attore deve sentire effettivamente le commozioni che ritrae, o dev'essere affatto indifferente, affidando soltanto all'arte il modo di comunicare agli spettatori?». Ma fin dalle prime righe dell'articolo, osserva Vicentini, «appare evidente che per Salvini il compito essenziale dell'attore non è affatto rappresentare efficacemente sulla scena le passioni del personaggio».

E' invece penetrare e rendere un'individualità complessa, che deve essere colta nella sua più profonda interiorità, nella sua più intima natura. Il dato essenziale del personaggio, spiega infatti Salvini, è l'unicità, la specificità del suo mondo interiore, e per questo è di «suprema importanza» per l'attore individuare «la differenza mentale e spirituale del carattere», trascurando nella fase preliminare la definizione dei tratti esteriori del personaggio, che non sono altro che «bagattelle». ⁵⁵

Salvini, dunque, compie un passo ulteriore rispetto alla tesi emozionalista, per cui l'attore deve provare i sentimenti del personaggio, per approdare, secondo Vicentini, a una «teoria della recitazione come assimilazione dell'interiorità profonda ed esclusiva del personaggio nella personalità particolarissima dell'interprete». ⁵⁶ Così facendo, egli pone le basi per quel complesso processo di identificazione dell'attore con il personaggio intorno al quale nella prima parte del Novecento sarebbero ruotate le teorie e le pratiche di Stanislavskij e, attraverso le pratiche dell'Actors Studio di Lee Strasberg, e i celebri attori che lo frequentarono, da James Dean a Marlon Brando, da Marilyn Monroe a Robert De Niro, allarga il raggio del suo influsso sino al grande cinema di Hollywood.

Il “grande attore” e il verismo. Giovanni Emanuel

7 febbraio 1879, Teatro Rossini di Napoli: Giovanni Emanuel mette in scena *L'acquavite*, riduzione dell'*Assommoir* di Emile Zola, ultima novità del capofila del naturalismo francese (il romanzo era del 1877). Emanuel (1848-1902), all'epoca poco più che trentenne, già da sei anni era capocomico e desideroso di affermare le sue teorie artistiche. L'alcolismo, la prostituzione, la fame e gli stenti che connotavano la condizione proletaria dei personaggi di Zola, la lavandaia Gervaise e l'operaio Copeau, riconducevano a temi di tale vastità sociale da destare eco e impressioni profonde anche a Napoli, dove pure il naturalismo era meno propagandato che a Milano.

Edoardo Boutet riferiva della cura posta da Emanuel nel prepararsi alla parte: «Per eseguire quel *delirium tremens*, Emanuel non solo aveva studiato ne' libri la forma dell'orrenda morte, ma era andato parecchie volte all'ospedale degli Incurabili a

⁵⁵ C. Vicentini, *Teorie della recitazione. Diderot e la questione del paradosso*, cit., p. 45.

⁵⁶ Ivi, p. 47.

vedere la varie caratteristiche, da' primi sintomi dell'agonia: una riproduzione realista meravigliosa alla quale non si resisteva». ⁵⁷

«L'originalità di Emanuel – precisa Molinari – consiste in questo che la sua adesione al naturalismo non riguardava tanto le scelte di repertorio, quanto, e anzi principalmente, l'arte dell'attore». ⁵⁸ Emanuel, infatti, diede un primo saggio dei suoi intendimenti artistici nel 1880, quando, con lo pseudonimo di John Weelman di Terranova pubblicò un *pamphlet*, dal titolo *Rossi o Salvini?*, in risposta a un articolo inneggiante a Ernesto Rossi, apparso sullo «Sport» di Napoli (19 agosto 1880), firmato Scalinger, nome d'invenzione dietro il quale Emanuel credette di riconoscere Giacomo Brizzi, segretario di Rossi, ai suoi occhi ispiratore occulto dell'articolo. L'attacco di Emanuel in difesa di Salvini fu tanto veemente che alla polemica poco mancò non seguisse il duello. Ma, quel che più conta, l'episodio costituì per Emanuel l'occasione per enunciare i suoi principi in materia di arte attorica, le sue letture shakespeariane e il suo pronunciamento a favore di una recitazione naturalista.

Giovanni Emanuel non era figlio d'arte e aveva frequentato il liceo, arrivando alle soglie dell'università, quando, non potendo proseguire gli studi per le difficoltà economiche della famiglia, all'impiego preferì la scrittura come secondo brillante nella compagnia di Luigi Bellotti Bon, una delle migliori dell'epoca. La sua predilezione per Shakespeare lo indusse allo studio della lingua inglese allo scopo di rivedere personalmente le accreditate versioni dei vari Carcano, Maffei e Rusconi.

Schierato dalla parte dell'autore, Emanuel mostrò una sensibilità mutata nei confronti del testo, rispetto al tempo in cui l'autore era tenuto dal suo interprete al rango del poeta di compagnia, poco più di un fornitore di canovacci. Almeno a parole, ché, nei fatti, neppure Emanuel andò del tutto esente da quelle abitudini mentali di ordine strumentale nei confronti dell'opera da interpretare, caratteristiche del *grande attore*.

In un'epoca in cui il pubblico accorreva ad applaudire l'Amleto di Rossi o l'Otello di Salvini, Emanuel contestava l'assoluta autonomia artistica dell'attore e ne ribadiva la funzione di interprete. Non di creazione si doveva parlare nel caso dell'arte dell'attore, dal momento che Shakespeare preesiste a essa e i suoi testi sono portatori dei valori della più alta poesia drammatica: «L'attore crea... dove l'autore ha creato. E' vero, qualche volta, un attore può rendere all'evidenza qualche tratto che pare oscuro nell'autore: può rivestire di vivacità dei punti in cui l'autore forse forse ha sonnecchiato, ma questo non è creare». ⁵⁹

Data questa premessa, ne conseguiva la figura di un interprete attento a non sovrastare la voce dell'autore e a secondarne, semmai, il messaggio poetico. L'orrore dell'effetto, la sorveglianza dello stile recitativo, che si voleva quotidiano e vero, a rischio della monotonia, l'avversione alle sclerotizzazioni dei generi in altrettanti stereotipi inducevano Emanuel a sostenere che ad autori «classici, romantici, idealisti o realisti» doveva corrispondere un solo tipo di attore verista: «Altro è uniformare la propria individualità al carattere del personaggio, e altro è uniformarlo al genere, allo stile dell'autore. [...] l'attore non deve avere una voce e un gesto pel classico, pel romantico e pel vero. E così nell'*Oreste* egli deve gestire e parlare come gestirebbe e

⁵⁷ M. G. Barabino, *Il Lear di Emanuel: temi e metodologia*, cit., p. 169.

⁵⁸ C. Molinari, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Roma, Bulzoni, 1985, p. 20.

⁵⁹ John Weelman di Terranova [Giovanni Emanuel], *Rossi o Salvini? Risposta ad un articolo del giornale "Lo Sport" di Napoli*, Bologna, Società Editrice, 1880, p. 38.

parlerebbe in un dramma di Dumas». ⁶⁰ E l'idiosincrasia per l'ampollosità raggiungeva in Emanuel un tale grado da dettargli la nota ridefinizione della tragedia di Amleto in chiave naturalista:

E che cos'è Amleto? La dicono la *tragedia del pensiero*, la *personificazione del dubbio*, la *pazzia ragionante*, la *ragione delirante*, e tante altre diavolerie; ma per noi comici che cos'è Amleto? E' un povero giovane principe, che ebbe un padre assassinato, una madre adultera, uno zio fraticida, degli amici falsi, dei cortigiani spie, e il mandato della vendetta. Egli piange, freme, ama, delira, finge, tituba, pensa. E poi... pensa, tituba, finge, delira, ama, freme, piange... e poi uccide! Ma per far tutte queste cose egli non ha bisogno d'intonazioni sovranaturali! Sono cose che, ai comici specialmente, succedono tutti i giorni, cioè... tutte le sere. ⁶¹

Ma se il limite dell'Amleto di Rossi era, secondo Emanuel, quello di rivelare al suo primo ingresso il *commediante*, quale doveva essere lo stile del nuovo attore? I precetti di Emanuel coincidevano con le istruzioni che Amleto dà ai comici: «Naturale! Né troppo freddo, né troppo furioso, il suo gesto non trinci l'aria, non compassato, non manierato». ⁶²

Emanuel confrontava, quindi, l'Otello di Rossi con quello di Salvini, eccessivo e selvaggio nella sua foga il primo, civile nei modi e misurato nelle reazioni il secondo, come si addice a un alto ufficiale della Serenissima. Oltre che dal suo eroismo, Desdemona era stata attratta dalla sua poesia, ed ecco il precetto rivolto all'attore: «La *poesia d'un carattere* sta nel *semplice*, il sublime dell'arte è la *semplicità*». Nel cattivo interprete enfasi e maniera vanno insieme.

Di fatto, nello scrivere il suo *pamphlet* Emanuel era mosso dalla preoccupazione di trovare un autorevole avallo alla sua riforma, situabile così nel solco di una tradizione progressista che con Salvini si sarebbe espressa al meglio, mentre con Rossi avrebbe manifestato pericolose tendenze involutive. La preoccupazione ideologica faceva velo alla lucidità del polemista e le sue argomentazioni rasentavano il ridicolo, quando si sforzava di minimizzare circa la distanza tra le due poetiche, la vecchia e la nuova, la romantica e la naturalista: «O forse rimproverate al Salvini quegli scoppi di fulmine, classificandoli per manierismo? Ma è Dio, che gli ha dato un torace da Sansone, e non è colpa sua se quel torace gli permette di crescere chiaramente nelle passioni, senza affastellare e senza rantolare, pur sempre tuonando come un Giove adirato!». ⁶³

Nel gennaio 1887, in una lettera al direttore del «Fieramosca» di Firenze, Emanuel replicava alle critiche, che avevano accolto il suo Otello, ribadendo gli ideali della sua riforma: «Dacché la mia mente si aperse all'arte non ebbi che un maestro: l'autore. Non ebbi che uno scopo: la verità. [...] Le leggi del vero sono intangibili, come la più grande e raffinata espressione della verità è la semplicità». ⁶⁴

Conscio che tanto più grande è il merito, quanto più ardua la lotta con se stessi, Emanuel riconosceva in sé le tracce di una debolezza comune a tanti attori, ma, a riprova della sua coerenza, raccontava a proposito del suo Amleto: «Una volta nel

⁶⁰ Ivi, p. 20.

⁶¹ Ivi, pp. 21-22.

⁶² Ivi, pp. 23-24.

⁶³ Ivi, p. 33.

⁶⁴ La lettera è riportata integralmente in V. Pandolfi, *Antologia del grande attore*, cit., pp. 270-273.

primo Atto io non potevo resistere o almeno non potevo sottrarmi all'estasi dell'applauso, e due o tre ne strappava quasi sacrilegamente: presto la ragione prevalse e li ripudiai. Ora il mio Amleto è naturalmente più monotono per la maggioranza, ma è più coerente ai precetti di Shakespeare». ⁶⁵

A detta di un testimone quale Giuseppe Costetti, tanto rigore produsse in Emanuel un eccesso di didascalismo e la ricerca dello stile naturale sortì come effetto una recitazione monocorde, ossessionata dal timore dei toni eccessivi («tale scolorimento delle tinte e dell'abbassamento delle manifestazioni passionali, è la specialità caratteristica della scuola innovatrice»). Si trattava, secondo Costetti, di conseguenze errate e aberranti degli insegnamenti di Gustavo Modena: «Fu essa, la modeniana, la vera, la sostanziale riforma, la sola che potesse farsi. Superare il Modena nella naturalezza, e mantenere alla interpretazione il suo giusto colore, ella è impossibil cosa. Pretendere di far ciò, è presunzione; esigere che ciò si faccia, è colpa; tollerarlo, è stoltezza». ⁶⁶

Emanuel morì nel 1902, a soli cinquantaquattro anni. Il pubblico delle recite popolari dell'Arena del Sole di Bologna era stato tra i suoi preferiti e anche in questa predilezione Livio vede un segno dei tempi mutati, il segnale del nodo inscindibile tra naturalismo e populismo. Anche gli attori stavano cambiando. Se in Emanuel permanevano i tratti distintivi del *grande attore*, i suoi 'allievi', primo fra tutti Ermete Zacconi, daranno vita alla fase conseguente del «mattatore». Emanuel, e con lui Giacinta Pezzana, furono il punto di scambio di eredità ed esperienze generazionali, l'anello di congiunzione di una trasformazione epocale, che coincise con il passaggio dal vecchio al nuovo secolo.

Giacinta Pezzana

26 luglio 1879, ancora a Napoli, questa volta al Teatro dei Fiorentini, ancora la riduzione teatrale di un romanzo di Zola, *Teresa Raquin*. Ne è protagonista Giacinta Pezzana (1841-1919), già prima attrice nell'effimera compagnia stabile dei Fiorentini, accanto a Emanuel, primo attore, Achille Majeroni, primo attore di parrucca, e la giovane Eleonora Duse, prima attrice giovane. Una coincidenza spazio-temporale con lo spettacolo citato di Emanuel, che mette in rilievo il mutato clima culturale e la transizione del *grande attore* verso il naturalismo, con le mutazioni connesse.

La Pezzana, appena trentottenne, scelse per sé la parte della vecchia Raquin, rinunciando anzitempo al ruolo di prima attrice per quello di madre. Così facendo lasciava la parte di Teresa alla Duse, rimasta con lei dopo lo scioglimento della compagnia stabile, promossa con questa interpretazione da amorosa in prima attrice. Secondo Cesare Molinari, nella lettura della Duse il personaggio di Teresa divenne «l'incarnazione di un'angoscia che è insieme esistenziale e metafisica»: l'aver creduto in una fuga impossibile era per lei la colpa da espiare e il disincanto era lo stesso sperimentato dall'attrice nel suo inquieto fuggire. Diversa la tragedia di Mamma Raquin, lenta metamorfosi da mater dolorosa a Erinni da tragedia classica. ⁶⁷

⁶⁵ M. G. Barabino, *L'Amleto di Emanuel: divenire di un personaggio*, in «Teatro Archivio», n. 7, maggio 1984, p. 96.

⁶⁶ G. Costetti, *Il teatro italiano nel 1800*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1901, pp. 392-393.

⁶⁷ C. Molinari, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, cit., 32-34.

Grande nella *Zelinda* di Goldoni, non meno che nella *Medea* di Legouv , cos  la definisce Rasi: «La sua voce maschia e vigorosa nella tragedia, trovava nel dramma moderno note di dolcezza ineffabile. Nessuna attrice del suo tempo, compresa la Ristori, pot  vantare tal vastit  di repertorio».68

Ma, oltre che nel talento artistico, la particolarit  della Pezzana risiedeva anche nello slancio utopistico, che metteva nell'esercizio del mestiere di attore, nella trasgressivit  del carattere, tratti, peraltro, che sembrano anticipare la nervosa sensibilit  della Duse, mentre lei preferiva richiamarsi alla severa lezione di Gustavo Modena:

Qualche volta mi lusingo di avere qualche lieve rassomiglianza con Gustavo Modena! Non nelle altezze dell'Arte veh? No, ma nella insofferenza dell'*ambiente comico* nelle aspirazioni per una patria *libera internamente* per il profondo inquieto disprezzo delle brutture *commerciali* in un'Arte che emanando dall'anima, dovrebbe andarne esente.69

L'attrice, repubblicana e mazziniana come Modena, per l'intransigenza del suo carattere ebbe a soffrire sconfitte e delusioni. Dal 1887 al 1895 si ritir  dalla scena per isolarsi in Sicilia, in una sorta di volontario esilio, per poi fare ritorno al teatro e prendere parte, tra l'altro, tra il 1905 e il 1907, al tentativo di Stabile al Teatro Argentina di Roma, con Edoardo Boutet e Ferruccio Garavaglia, cui segu  il progetto di dar vita, sempre a Roma, a una compagnia dialettale, dal dichiarato impegno sociale. Scrive in proposito Gigi Livio:

Alla base di tutti questi progetti, cos  diversi fra di loro (ma tutti ugualmente falliti), si pu  rintracciare ancora il forte accento didascalico che anima l'arte della Pezzana. Alla vigilia della nascita della compagnia romanesca (che con le parole della stessa Pezzana avrebbe dovuto «correggere i brutali costumi del popolo divertendolo e facendogli spender poco» e che si rivel  un clamoroso insuccesso), l'attrice scriveva a Sibilla Aleramo: «Questo teatro veramente del *popolo*   un mio vecchio sogno: bisogna che tenti di dargli vita, o per vederlo fiorire, o per finirla con questa ossessione artistico-umanitaria!».70

Prima di morire, la Pezzana fece ancora in tempo a girare il suo unico film, *Teresa Raquin*, per la regia di Nino Martoglio, nel 1915 (un anno prima di *Cenere*, unico film della Duse).

Ma la vicenda artistica ed esistenziale di Giacinta Pezzana s'intreccia anche con un altro grande tema del suo tempo, la battaglia per l'emancipazione femminile, anche in questo campo testimoniando un impegno «laico e democratico». La sua indipendenza sconcertava i critici teatrali:

Uno spirito indipendente, libero, audace, impetuoso, temprato, diritto, incrollabile, intransigente, sdegnoso, orgoglioso, sicuro di s , energico, anticonformista, moderno, amante del rischio... queste definizioni si ripetevano a proposito della Pezzana, a indicare virt  difficili che facilmente diventavano ostacoli insormontabili nella carriera e cio : inadattabilit  agli espedienti, ineleganza, scarsa ambizione, rifiuto della *réclame*, rigidit , tutela eccessiva del privato, disprezzo dei gusti del pubblico, eccesso di

68 Luigi Rasi, *I comici italiani*, cit., vol. II, p. 270.

69 Lettera a Stanislao Manca del 10 dicembre 1903, citata in G. Livio, *Il teatro del grande attore e del mattatore*, in AA.VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, cit., vol. II, p. 638.

70 Ivi, p. 639.

sincerità... Non a caso le furono affibbiati appellativi come "petroliera" e "grande zingara".⁷¹

Giacinta Pezzana, incarna, al pari di Emanuel, le nuove istanze interpretative all'insegna del naturalismo e, dal punto di vista politico, le mozioni di un'Italia postunitaria, in cui, conseguita l'unità nazionale, si riaccendeva il confronto sul progetto, politicamente inteso, da perseguire, e in questo l'attrice si rivela non meno radicale di Gustavo Modena. Rispetto alla generazione che l'ha preceduta, il confronto più diretto è con Adelaide Ristori, scrive in proposito Laura Mariani, studiosa della Pezzana, che non ne ha investigato solo la personalità artistica, ma anche i risvolti della sua azione nel quadro dell'emancipazionismo femminile:

Giacinta Pezzana riconosce "il genio" della Ristori ma persegue una differenza personale: l'inquietudine la porta innanzitutto a cercarsi nel romanticismo degli attori, rigenerato in Italia da Gustavo Modena, nel rifiuto dell'omologazione sia artistica che sociale. Verrà così individuata come soggetto di una nuova triade, quella delle "ultime romantiche", in rapporto al ruolo innovatore assunto da alcune donne nei primi decenni di vita della nazione. Ne fanno parte con lei Adelaide Tessero e Virginia Marini, che però non possiedono lo spirito critico della Pezzana: nutrito da una passione politica che – a detta di Rasi – «soverchiò quasi l'arte». [...] è già pienamente sua l'idea che in questo ambito è secondaria la differenza sessuale: per lei, che è particolarmente sensibile a tale problematica, i personaggi e le loro passioni non hanno sesso. Alla ricerca di sconfinamenti sia dai ruoli sociali che dal repertorio tradizionale, si cercherà, dunque, anche attraverso Amleto.⁷²

Affidiamoci per una conclusione alle parole di Giovanni Calendoli, autore di un ponderoso studio sull'arte dell'attore, che fa da *pendant* al volume di Pandolfi, citato all'inizio. In una sorta di epigrafe alla stagione del *grande attore* egli scrive:

Ma dei più ambiziosi propositi riformatori del Modena – di quelli che erano strettamente legati alla sua visione risorgimentale – ben poco era rimasto nei successori. La nuova generazione si assunse il compito di sviluppare le premesse naturalistiche che erano contenute nel Romanticismo e quella di nobilitare l'accettazione del repertorio straniero al quale si era ormai sostanzialmente piegata, allontanandosi sempre più dalla letteratura drammatica italiana. Ernesto Rossi e Tommaso Salvini ebbero in particolare il merito di affermare sulle scene italiane le tragedie di William Shakespeare, che Antonio Morrocchesi, Francesco Lombardi, Gustavo Modena e Alamanno Morelli non erano mai riusciti a recitare con un vero successo. Il Modena nell'*Otello* era stato persino fischiato.⁷³

⁷¹ A. Buttafuoco e L. Mariani, *I volti di Messalina. Note sul rapporto tra emancipazionismo femminile e teatro*, in AA.VV., *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, cit., pp. 194-195.

⁷² L. Mariani, *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere*, Firenze, Le Lettere, 2005, pp. 10-11.

⁷³ G. Calendoli, *L'attore. Storia di un'arte*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1959, p. 459.