

Stefano Geraci

SCENE DAL «LABORATORIO INVISIBILE»
DI ERMETE ZACCONI
I parte

Nel 1946 esce *Ricordi e battaglie* di Ermete Zacconi.

Il volume fa parte dei primi titoli pubblicati nella seconda serie di una recente collana di Garzanti intitolata «Vita Vissuta». Il libro di Zacconi si trova in compagnia dei taccuini dell'industriale Ettore Conti, del memoriale del generale Capello, l'eroe della prima guerra mondiale coinvolto nell'attentato a Mussolini nel 1925, della biografia del pittore Severini.

Dunque una collana non specializzata in documenti e memorie teatrali.

Qualche anno prima, la Garzanti, mentre stava rilevando il catalogo di Treves, nelle cui collane ampio spazio trovava l'editoria teatrale, aveva proposto a Maria Melato la pubblicazione delle sue memorie purché il titolo facesse esplicito riferimento a quella parola. L'attrice aveva rifiutato. In quel tempo, dopo anni di smarrimento, tentava, tra insormontabili difficoltà, di tornare a recitare con una sua compagnia¹.

Quel libro e quel titolo avrebbe significato, ai suoi occhi e a quelli del mondo teatrale, la fine ormai della sua carriera.

Quando Zacconi pubblicò il suo libro, sebbene molto anziano e già malato, non pensava che fosse giunto il termine della sua vita artistica. Sporadicamente, se le forze lo avessero assistito, avrebbe continuato a recitare nuovi lavori. Tra i suoi progetti c'era quello di rappresentare *Le père humilié* di Claudel. Sembra che, a lettura

Questo saggio deriva dalla tesi di dottorato Ermete Zacconi: un intellettuale in scena, Università di Bologna, 1991, in corso di pubblicazione.

¹ La notizia è tratta dal diario di Manlio Pierotti dedicato a Maria Melato di cui era stato segretario ed attore dopo aver ricoperto gli stessi ruoli negli ultimi anni di vita di Ermete Zacconi. Il manoscritto di Pierotti è conservato presso la Biblioteca A. Panizzi di Reggio Emilia.

appena ultimata, avesse già chiarissima in mente l'immagine scenica con cui ritrarre la figura di quel papa².

«Per quelli di voi – aveva scritto Zacconi nel suo libro rivolgendosi ai giovani attori – che hanno la possibilità di scegliere il proprio repertorio c'è una responsabilità che, per chi la capisce, non ha fine neanche con la vita»³. Probabilmente Zacconi, nell'estrema vecchiaia, era consapevole che i progetti che si accumulavano nella sua mente difficilmente avrebbero visto la luce. Nondimeno continuava a vagliarli e giudicarli come fossero parte integrante del suo repertorio. Sapeva che quella possibilità di scegliere, ora divenuta così intima e personale da continuare ad operare indipendentemente dagli spettacoli e dal forzoso ritiro a cui l'età lo costringeva, aveva segnato la sua fama e ne avrebbe trasmesso memoria quanto, e forse più, del suo libro.

Potere scegliere responsabilmente non è uno slogan moraleggiante di un vecchio attore, seppure famoso.

Ricordi e battaglie era ed è un libro dedicato alla militanza nel teatro di un autodidatta, figlio d'arte di una povera compagnia italiana divenuto, alla fine del secolo scorso, uno straordinario interprete del suo tempo.

Potere scegliere responsabilmente aveva un significato molto concreto negli anni che circoscrivono il periodo della maggior fama di Zacconi.

Negli anni ottanta e novanta del secolo scorso gli intellettuali e gli artisti esposti pubblicamente vivono in un'epoca di forzato e accelerato sincretismo. Tutte le scelte, le opzioni ideologiche ed artistiche sembrano possibili. Scegliere equivale spesso a separarsi da alcuni dei più nuovi e seducenti fermenti sociali e culturali; non scegliere condanna, altrettanto spesso, ad un sofferto e tortuoso cammino intellettuale ed artistico. Alla fine degli anni novanta la situazione si rovescia. La questione sociale, la crisi della democrazia, il sopraggiungere di un pubblico sconosciuto, da temere o da utilizzare, obbliga a radicali scelte di campo. Per molti di quegli artisti e intellettuali l'ebrezza da sincretismo ha termine bruscamente.

² C. Lari, *Le père humilié. L'ultimo amore teatrale di Ermete Zacconi*, in «Dramma», 1° Gennaio 1950.

³ E. Zacconi, *Ricordi e battaglie*, Milano, Garzanti, 1946, p. 88.

È necessario scegliere un campo, schierarsi, dichiarare apertamente l'uso degli strumenti ideologici e culturali. Per chi vuole mantenersi in equilibrio sui crinali del sincretismo c'è il rischio del fallimento, dell'insuccesso o della perdita del prestigio acquisito. Nel giro di un decennio in Italia molte figure pubbliche di intellettuali verranno inghiottite da un oblio precoce. E con loro i libri e le opere. Altri non sapranno coniugare gli strumenti espressivi alle dichiarate scelte ideologiche. Diventano artisti dimezzati, cessano di produrre o falliscono nei progetti più ambiziosi. Altri ancora, infine, passeranno decisamente all'azione politica, creando una barriera biografica, più o meno artificiale, tra un prima e un dopo, tra un fermento giovanile da disprezzare o reinterpretare mitologicamente, ed un futuro attraverso cui realizzare una nuova carriera pubblica.

Ricordi e battaglie è un libro scritto da un attore che aveva alle sue spalle un repertorio molto compromesso, come probabilmente nessun altro attore della sua epoca, con i testi di quello scorcio di secolo. Molte delle opere rappresentate per la prima volta entreranno a far parte del panorama della drammaturgia novecentesca, ma tante vissero solo nei momenti in cui l'attore decise di recitarle. Inoltre era stato il campione di alcune imprese attoriche allora rischiose e rare, come la rappresentazione di pamphlet filosofici o di drammi adattati da racconti e romanzi.

Il modo con cui Zacconi ha deciso di documentare l'aspetto della sua carriera più profondamente connesso con la cultura della sua epoca è però tra i più elusivi, a prima vista, che si possa immaginare. Eccettuati i casi in cui le sue interpretazioni (*Spettri*, *Lorenzaccio*, *La morte civile*) erano state oggetto di famose polemiche, solo uno sbrigativo elenco, peraltro incompleto e apposto in appendice, ce ne dà un'idea.

Il corredo fotografico del libro, relativo ai rapporti di Zacconi con i drammaturghi, appare poi incongruente. Accanto alle foto con dedica di Ibsen, di cui era stato il più noto e discusso interprete, appaiono quelli del filosofo Giovanni Bovio, di August Strindberg e di Edmondo De Amicis. Di Bovio, Zacconi aveva recitato un lavoro drammatico, *Cristo alla festa di Purim*, a cui aveva dovuto rinunciare per gli attacchi e le polemiche suscitate.

Di Strindberg, aveva interpretato solo *Il padre*, estromesso

successivamente dall'attore dal suo repertorio per le reazioni morbose che sembrava suscitare presso gli spettatori. La presenza di De Amicis viene giustificata da una lettera dello scrittore riportata nell'appendice del volume. In essa lo scrittore smentisce la voce secondo la quale si stava accingendo alla stesura di un lavoro teatrale.

Dunque: un dimenticato dramma filosofico messo all'indice, uno rifiutato per immoralità ed uno, infine, mai nato.

Le pagine che seguono cercheranno di riportare alla luce alcuni dei significati della militanza nel teatro di Ermete Zacconi alla fine del secolo scorso.

* * *

I dormienti avran meravigliosi / Sogni, poi che dischiuse a lor le porte / del regno de le larve e de la morte / la vision degli atti portentosi. / Udremo ognuno correr per ombrosi / recessi freschi venti, e tra le attorte / fronde sorgere sospiri, e soffi e corte / voci. Ma non vedrem i maliosi / fin che venga il buon mago e con le bianche / mani che fanno il gesto apra la via / ove la piccola Anima si perde. / Allora vedremo in attitudini stanche / Sorger le larve ch'egli amò in Talia / Cinte di bianche rose e lauro verde.

Secondo il poeta Giuseppe Lipparini, come un negromante benefico che alchemicamente apre le porte del passato e trasforma gli antichi prodigi in corpi materializzati, Zacconi svelava le immagini della sua poesia teatrale⁴.

Più esplicitamente dell'allievo di Carducci, un sonetto dedicato all'attore nel 1896 cantava l'eroe che si era dedicato «tutto pien d'amore / per iscrutar con mente forte e ardita del vecchio mondo i mali»⁵.

Il senso del passato che incombe sul presente è il primo sigillo posto sull'arte dell'attore.

Come *Germinal* e *I Malavoglia* sono retrodatati di quasi

⁴ Il sonetto di Giuseppe Lipparini, intitolato «Spettri», è conservato presso la Biblioteca Teatrale del Burcardo (d'ora in poi citata con la sigla BTB), Autografi, Cartella Zacconi.

⁵ Il sonetto di Emilio Renzetti (datato 28/8/1896) è un omaggio all'attore del pubblico riminese (BTB, Autografi, Cartella Zacconi).

vent'anni rispetto al presente storico degli autori, anche i sintomi della malattia di Osvaldo negli *Spettri* erano stati spostati da Zacconi nel tempo più remoto concesso dagli indizi drammaturgici.

Per rendere credibile il passato, la lacerazione doveva essere irrimediabile.

Quando Osvaldo entrava in scena portava già su di sé tutti i sintomi della malattia. «Osvaldo – scriveva Zacconi in risposta ai critici viennesi – è il simbolo di una generazione che di sogni arditi sull'avvenire sociale dell'arte, della scienza ha piena la testa. Egli appartiene a quella generazione che trovasi nell'impossibilità di tradurre in atto i suoi ideali, perché le mancano le forze fisiche e poetiche»⁶.

Per essere del presente, Osvaldo doveva interamente appartenere al passato.

Anche Nikita e Vasilij, il contadino omicida della *Potenza delle tenebre* di Tolstoj e l'inetto e umiliato protagonista del *Pane altrui* sono vittime che tendono alla specie, orrori ancestrali di cui il pubblico percepiva la minaccia attraverso la diversità dei loro caratteri.

Il dottor Stockmann del *Nemico del popolo* di Ibsen era così «carico» di un recente passato che senza allusioni, diceva Sabatino Lopez, gli spettatori giovani applaudivano in nome del capitano Dreyfuss⁷.

Perché quel passato potesse essere rivelato con tanta evidenza ci voleva un attore con alle spalle una storia che giustificasse l'adesione a quei personaggi.

Per molti, nonostante accendesse il sorriso con l'*Amico delle donne*, o mostrasse la variante grottesca di Osvaldo con il *Collega Crampton*, Zacconi era il profeta severo dell'«arte nordica». Attra-

⁶ Le considerazioni di Zacconi sugli *Spettri*, oltre quelle pubblicate nel suo libro di memorie (trascrizione pressoché identica di un articolo apparso nel 1926 su «Comoedia») sono conservate in alcuni autografi depositati nel Fondo Zacconi del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova (d'ora in poi citato con la sigla MBA). Si tratta di due manoscritti datati 1898, ora pubblicati in *Ermete Zacconi: un intellettuale in scena*, cit., pp. 346-350.

⁷ S. Lopez, *Ermete Zacconi*, dattiloscritto conservato negli Autografi (Cartella Zacconi) del BTB, ora pubblicato in *Ermete Zacconi: un intellettuale in scena*, cit., pp. 186-204.

verso quella categoria sui generis (che adombrava, nel clima delle fobie sociali di fine secolo, l'irruzione di quel sangue nuovo che avrebbe potuto sferrare il colpo mortale alle vecchie razze latine) il passato si saldava con il futuro.

«Ermete Zacconi – scriveva “L'Illustrazione Italiana” del 1895 – è l'attore nostro più in voga, l'artista della gioventù, il profeta dell'arte del domani, o, meglio, l'anello di congiunzione fra un passato che tramonta e i primi bagliori d'un'alba tutt'altro che serena. In testa a queste colonne l'incisione ve ne dà la fisionomia; sul suo viso è l'espressione pensosa di sognatore che gli è solita, onde pare ch'egli inseguia col pensiero una fuggevole visione di tristezza [...]. Chi volesse cercare l'origine di quel tesoro celato di mestizia, dovrebbe risalire ai primi anni della sua giovinezza. Figlio di poveri attori...»⁸.

Quel nuovo attore che si rivelava attraverso i panni di quei personaggi così stranieri all'indole dei costumi della scena, non poteva che provenire anch'esso da un passato oscuro e sofferto. Agli osservatori di Zacconi, in questo scorcio di secolo, non interessava il mito del figlio d'arte delle tarde biografie, ma la contiguità di quella esperienza con un mondo fisico e sociale che fino ad ora aveva avuto poco a che fare con l'arte.

La modestia delle origini, la mancanza di sedimentazioni culturali, la volontà di arrivare, l'inevitabile ascesa della forza nuova che biologicamente dà il cambio a quella oramai esausta, diventavano motivi di comprensione, per analogia sociale, della figura dell'attore.

In questi anni gli articoli prediligono i ritratti alle fotografie di scena. È il divario fisico dell'attore dalle creazioni attoriche ad interessare e quindi le nascoste relazioni tra lo squilibrio fisico ed intellettuale di quei personaggi, così come apparivano ai recensori di allora, e la fisionomia ritratta dai fotografi.

La cornice a questo atteggiamento l'aveva fornita Roberto Bracco in un famoso articolo che doveva servire da presentazione dell'attore per la prima tournée:

Osservando i suoi connotati fuori del palcoscenico, si dura fatica a rievocare i personaggi che egli incarna diffondendo tanta elettricità da scuo-

⁸ «L'Illustrazione Italiana», 17/1/1895.

tere lo spettatore buongustaio e lo spettatore cretino, il critico e il profano, l'esteta raffinato e l'uditore incosciente. Guardatelo per la via – se vi riesce di distinguerlo –: guardatelo rasentare il muro col passo piuttosto veloce, con le sue giacchette ineleganti, coi suoi mustacchietti biondicci dalle punte in giù, con quella sua aria timida e imbarazzata; e voi penserete che egli sia un modesto impiegatuccio che corra a sgobbare nel suo piccolo ufficio o un paziente maestro di scuola elementare a 80 lire il mese, e non certo vi balenerà il dubbio che egli porti in giro, in quella giacca e in quei mustacchietti e in quella timidità, l'interprete dell'infamia bestiale di Nikita, della morbosità tragica di Osvaldo, della vigoria audace di Bito gladiatore, della follia vanagloriosa e spietatamente tirannica di Nerone⁹.

Bracco si preoccupava che gli spettatori, abituati alla solida figura di Salvini, non si trovassero troppo smarriti di fronte ad un attore che, diversamente dalla vecchia celebrità, non interpretava solo parti adeguate alla sua persona. Ma vi era dell'altro: «l'assonanza tra la sua figura d'uomo e la sua figura d'artista».

L'assenza di legami visibili con le figure sceniche fa di quest'uomo un artista di nuova specie. Tra l'interno e l'esterno, tra l'attore e l'uomo-artista non vi erano echi teatrali, ma una inattesa assonanza.

Di un anno dopo è l'altrettanto famoso ritratto che Edoardo Boutet gli aveva dedicato sulla «Nuova Antologia».

Rileggiamo l'inizio:

Quattro sedie e un tavolino, proprio come per gli allestimenti scenici di certe commedie di tanti e tanti anni fa. Qualche fotografia alle pareti, ma senza l'apparato per la folla a bocca aperta; alcuni libri, bel caso per un comico contemporaneo: e scelti con un criterio rivelatore di un ideale: caso questo, e sempre per il comico, da sbalordire addirittura. Nulla delle frasche e i fronzoli che forman lo sbandieramento a festa dell'attore con il lauro in fronte e assiderato per la storia e per la gloria fra le gelide pieghe del manto di bronzo o del manto di marmo. Neppure il sospetto di quella esposizione caratteristica, nei vari ordini degli armadi, di vasellame d'argento e d'oro, di scrignetti ricamati o gemmati, di targhe e targhette di metallo prezioso, che segnan le date, grottesche pietre miliari del cosiddetto «giro all'estero» [...]. Una semplicità e una modestia di casetta da studioso: qualche memoria cara gentilmente velata; un'aura di pace e di tranquillità; la gagliardia di chi coscientemente sente di essere qualchedu-

⁹ R. Bracco, *Tra le arti e gli artisti*, Napoli, Gennaro Giannini, 1918, p. 16.

no, e l'assidua tenace cura di un cervello che pensa, che opera, di un ideale nell'entusiasmo e nella fede.

È la casetta di Ermete Zacconi [...]»¹⁰.

La mancanza di ogni riferimento al mondo tradizionale dell'attore, seppure qui indicato solo come fiera delle vanità, fa assomigliare questa casetta agli ambienti dove gli anonimi eroi dei primi romanzi sociali leggono il *Pane altrui* di Turgenev o *Resurrezione* di Tolstoj in attesa di sciogliere quei libri in azione¹¹.

Diversamente da loro, indecisi e frenati dal compito confuso che hanno di fronte, l'attore «continua un'esistenza, in quell'ora agitata in una situazione, e avviata ad una felicità o ad una catastrofe. A lui, per aver quel nome, per essere quella creatura e non altra, basta una ricerca o meglio una determinazione di particolari; ma l'organismo e quanto in quel dato organismo frema e ne forma la ragion di vita e le vicende, l'attore l'ha già nel sangue delle vene»¹².

Cosa fosse questo sangue nelle vene che rendeva l'attore Zac-

¹⁰ E. Boutet, *Ermete Zacconi*, in «Nuova Antologia», 16 dicembre 1897.

¹¹ *Pane altrui* di Turgenev è tra i libri sequestrati dalla polizia a Martino Stanga, l'intellettuale proletario degli *Ammonitori* di Giovanni Cena (Torino, Einaudi, 1976).

Resurrezione di Tolstoj è il libro che fomenta e scoraggia i suoi sogni palingnetici: «Il romanzo mi aveva lasciato un enorme senso di sgomento: esso descrive con tal potenza la massa dell'iniquità sociale, che i personaggi pieni di buona volontà e i precetti di vita che dà l'autore diventano sproporzionati, inefficaci, strani. E pensavo ch'io ero forse, come codesti russi, un'anima ingenua che vede la mostruosità degli organismi sociali e crede poterli atterrare con una spallata» (p. 175).

Secondo Lopez a queste rappresentazioni interveniva in massa il pubblico giovanile (S. Lopez, *Ermete Zacconi*, cit.). Lorenzo Ruggi, rievocando la sua adolescenza, ha descritto questo pubblico. Ne citiamo alcuni passi: «Si annunciano *Anime solitarie*. — Oh, bisogna andarci tutti: un'altra grande interpretazione sua e un gran lavoro. Lo so perché leggo tutte le settimane la "Gazzetta letteraria". Tu non ci vieni? — Sono in bolletta, ma per venirlo a sentire impegno il Dizionario greco. Tanto... —. Dopo la recita: — A me piace l'ultimo atto —. A me no. Nell'ultimo atto mi piace soltanto ciò che Zacconi non dice, prima del colpo di rivoltella. È come se parlasse. Gli si passeggia dentro l'anima. Un miracolo! —. *Potenza delle Tenebre*. Basta il titolo. — Oh, non si può mancare, anche se i soldi sono finiti e le paterne concessioni al colmo —. È di Tolstoj, il nuovo Tolstoj convertito al Vangelo. Qui Zacconi s'impegna al supremo esame. Che parte! —». (*La celebrazione holognese di Zacconi. Reminescenze e aneddoti di un autore*, articolo s.d. conservato in MBA, Fondo Silvio D'Amico).

¹² E. Boutet, *Ermete Zacconi*, cit.

coni simile ai tanti piccoli borghesi di provincia che in quegli anni tentavano la loro ascesi sociale, Boutet lo aveva accennato all'inizio. Zacconi proveniva dal piccolo mondo dei guitti, ma da lì, diversamente dalla maggior parte di coloro che riuscivano a venirne fuori, era uscito indenne dalle peggiori abitudini del palcoscenico. Il suo organismo di attore vi era cresciuto, imprevedibilmente come in un «laboratorio invisibile».

Quando Boutet aveva scritto questo saggio Zacconi aveva quarant'anni e solo da dieci recitava nelle compagnie primarie. Il padre e la sorella ancora facevano parte di modestissime compagnie. Quel lungo periodo passato tra le piccole compagnie, la povertà, il rischio di dover abbandonare definitivamente il teatro aveva però avuto qualcosa di singolare. Luigi Rasi vi avrebbe visto uno straordinario tirocinio, come fuori del comune erano gli studi di antropologia criminale e le lunghe visite nei manicomi compiute quando l'attore era riuscito a sollevarsi dalla precarietà economica¹³.

Zacconi era nato e cresciuto in una famiglia che condivideva con i guitti solo alcune abitudini di vita imposte da quell'ambiente e dal modestissimo livello economico della compagnia paterna¹⁴. All'interno di quella famiglia allargata agli attori che si sposavano con l'uno o l'altra dei numerosi figli dei Zacconi si respirava un'altra aria. Il padre, fuggito da una famiglia borghese, dopo diversi mestieri aveva fatto il maestro di scuola. La moglie, una buona attrice, lo aveva spinto ad abbracciare la professione comica. Col tempo, pur non riuscendo ad oltrepassare i confini di quel mondo sociale, si era guadagnato un'ottima fama di direttore e maestro di attori allevando con i figli alcuni giovani che avrebbero poi occupato una buona posizione nelle compagnie primarie. La volontà di rifare della propria famiglia una famiglia di comici, i genitori la avevano manifestata con i nomi imposti ai figli: Romeo, Argia, Imelde, Ildovando. Ad uno solo, Ermete, era stato imposto, etimologicamente, di andare lontano.

¹³ L. Rasi, *I Comici Italiani*, Firenze, Lumachi, 1905.

¹⁴ Le notizie sulla famiglia Zacconi, oltre alle relative voci de *I Comici Italiani* di L. Rasi, sono ricavate da alcuni appunti di Ermete ed Ermete Zacconi conservati nel Fondo Zacconi del MBA. Un più completo esame è alle pp. 77-91 di *Ermete Zacconi: un intellettuale in scena*, cit.

Fino ai sedici anni, Zacconi figlio era vissuto in quell'ambiente patriarcale dove la superiorità morale e pedagogica ispirata dal padre lo compensava delle umiliazioni talvolta patite.

Ermete nella compagnia familiare era primo amoroso, subito di rincalzo al fratello maggiore Romeo, primo attore giovane. E lo sarebbe diventato anche lui, a dispetto di attrazioni più forti verso altri ruoli, per la logica familiare che cresceva nei figli d'arte gli attori secondo l'età e l'importanza che via via assumevano nei confronti degli altri membri. Poi, la piccola tragedia di famiglia. La madre si ammala e muore, la sorella maggiore raggiunge il marito in un'altra compagnia, un fratello parte per prestare servizio militare. È da qui che comincia la costruzione di una carriera artistica che non ha altri paragoni con gli attori italiani della sua epoca. Secondo fasi distinte: nella prima c'è una continua ricerca del ruolo.

Quando Zacconi, in seguito alla diaspora della famiglia, è obbligato a cercar fortuna in altre compagnie minori, cambia frequentemente ruolo: brillante, caratterista, poi ancora amoroso, attor giovane. Sperimenta dunque quasi tutti i ruoli consentiti dall'età, ma li guarda dall'esterno, con la riserva mentale del primo attore in pectore.

Quando è costretto a truccarsi da moretto, a recitare accanto ai pulcinella, a sostituire i compagni, a volte di talento, ma incapaci di sollevarsi dai ranghi più bassi della professione, l'ostinazione e l'orgoglio con i quali i racconti sulla sua adolescenza¹⁵ lo mostrano impegnato a difendere l'onore e nascondere fame e povertà ci rammentano che in quelle compagnie, sebbene di terzo ordine, lui è pur sempre un primo attore.

Dunque la duttilità di Zacconi, quell'organismo incontaminato, ma diremo meglio allenato, del suo corpo d'attore a cui, secondo Boutet, bastava una ricerca di dettagli per costruire personaggi fuori del comune, nascono da una iniziale rigidità. Il giovane attore accetta una condizione ai suoi occhi impropria per imparare a disadattarsi ai ruoli.

La riserva mentale, il destino di famiglia, si trasforma lentamente in una riserva di conoscenze attoriche.

¹⁵ S. Lopez, *Ermete Zacconi*, in «Natura ed Arte», VIII, 1 (1898-9) ed Enrico Polese, *Ermete Zacconi*, Milano, s.e., 1898.

È questa la prima spedizione che compie Zacconi: su se stesso, attraverso i caratteri della sua famiglia di attore, e sul suo corpo a cui rifiuta interamente di specializzarsi.

C'è poi una seconda fase che comprende grosso modo il raggiungimento delle compagnie primarie fino al volontario e in parte necessario ritorno in compagnie di guitti. Per due anni Zacconi viene scritturato nella compagnia di Ettore Dondini, una compagnia di buon livello con cui aveva ottenuto a Milano un successo fuori del comune nel *Cantico dei cantici* di Felice Cavallotti, un testo allora in auge tra i primattori più affermati. Poi, inizialmente per aiutare il padre in difficoltà economiche, ritorna nel mondo dei guitti per quasi tre anni. Così ricorda quel volontario esilio Sabatino Lopez:

Ecco: voleva tornarsene in giù, nell'Italia meridionale in Sicilia, riformare una compagnia da Castelli, ma dirigerla lui, recitare lui quello che gli piaceva e come gli piaceva. Dentro di lui, in fondo all'anima sua e al cervellaccio suo – tutto suo – fermentava la rivolta. C'era nella sua testa come un gran brontolio, un gran rimescolarsi di idee: una tempesta sotto il cranio. Vedeva attori di molto valore trascurati e negletti, ignoti al pubblico abbandonati in compagnie di terz'ordine e vedeva attori che recitavano male, perché recitavano tutto ugualmente e tutto falso¹⁶.

Questo ritorno nel mondo delle minuscole compagnie, da cui poi risalirà definitivamente quando Giovanni Emanuel, l'attore più innovativo di quegli anni, lo chiamerà con sé, consente a Zacconi di utilizzare in modo originale gli ambienti delle compagnie italiane.

Le esperienze attoriche, anziché affinarsi e accumularsi solo per tentativi ed errori, secondo il «metodo» che inevitabilmente dovevano usare attori che si conoscevano recitando, vengono sperimentate consapevolmente a livelli diversi di attenzione degli spettatori. Zacconi scopre l'efficacia di alcune attitudini, ma non consolida solo su di esse le prime guide del mestiere. Continua certo ad usarle, tanto da poter apparire a tratti un ottimo attore, ma rinuncia a quella serie di *clichés* che pure sarebbero alla sua portata. Questo era un percorso comune agli attori di talento. Le cronache di questi anni raccontano di uno Zacconi esperto dicitore che imbriglia però le sue capacità, raffreddando gli effetti e scartando le soluzioni

¹⁶ S. Lopez, *Ermete Zacconi*, cit.

fortemente emotive. Zacconi però fa qualcosa di diverso. Si 'limita' nelle compagnie maggiori, mentre dà fondo a tutte le risorse del mestiere nelle compagnie infime: fa gli «Amleti» gli «Otelli», i «Saul». Pur costretto a provare e sperimentare recitando, scendendo verso il basso, nel mondo dei guitti, si libera della necessità di disciplinare gli effetti, per 'manipolare', studiare i nodi recitativi più complessi, quelli delle grandi parti¹⁷.

Usa il basso per sperimentare l'alto, mentre usa l'alto per non perdere del tutto il prestigio del nome. Giovanni Emanuel non lo avrebbe richiamato dai guitti se Zacconi non avesse mantenuto, pur nella passione della rivolta e nelle costrizioni della povertà, la faccia dignitosa di un promettente primo attor giovane.

Quando dunque Zacconi entra definitivamente nelle compagnie primarie è un attore già formato, come affermerà lui stesso tante volte per smentire la voce di essere stato l'allievo di Emanuel. Un attore formato senza però un repertorio adeguato del tutto a quella particolare formazione. Zacconi sembra in grado di recitare tutto. Un eccellente primo attore che ora viene ricordato per l'impronta di spiccato realismo che riesce ad imprimere alle parti allora in voga. Le grandi parti gli sono ancora interdette per la giovane età e il predominio dei modelli grandattorici ancora in auge; le parti minori, benché recitate con successo, mortificano le sue straordinarie capacità. Diversamente dagli altri giovani attori, la sua esperienza eccede i limiti imposti dalle gerarchie attoriche, le aspettative del pubblico, le competenze degli stessi capocomici da cui dipende. Zacconi è già stato primo attore e capocomico. Si è imposto in compagnie trascurate compiti tecnicamente complessi. Ha viaggiato guardandosi con l'occhio del primo attore anche quando ricopriva ruoli diversi. Il figlio d'arte si era fatto autodidatta.

Raggiunto il termine di questa prima formazione, Zacconi comincia ora un secondo viaggio. O forse lo prosegue, ma probabilmente con una dedizione più costante ed una libertà consentitagli dal diverso tenore di vita e dal credito di cui è circondato.

La sobria casa dello studioso descritta da Boutet è una immagine, come abbiamo accennato, ricalcata sulle descrizioni letterarie di

¹⁷ *Idem.*

un piccolo ma decisivo fenomeno sociale allora in pieno fermento. Le élites colte dei giovani provinciali e quelli delle nascenti periferie urbane cominciano ad immaginare e sognare un mondo di più grandi dimensioni. Talvolta sono i nuovi libri a loro disposizione a far crescere il disagio della loro condizione, più frequentemente la certezza che oramai gli ideali posttrisorgmentali sono inadatti a comprendere l'ansia di modernità e progresso che sembra propagarsi nell'Italia di fine secolo. Ma che siano le storie di lusso dei romanzi ispirati al vagheggiato cosmopolitismo, le palingenesi sociali del tolstoismo o il culto di Ibsen come annientatore del vecchio mondo, quei giovani scopriranno ben presto che la promessa di nuove mete e nuovi ideali si rivela un viaggio da una provincia più piccola ad una più grande: l'Italia si rivela provincia in quanto nazione moderna¹⁸. Saranno poi veramente pochi quelli tra quei giovani che sapranno tornare a guardare nella più piccola provincia con una vista profondamente mutata. La maggior parte ingrosserà le file dei delusi e degli inappagati che fornirà gli strumenti letterari, la retorica sociale o più direttamente la militanza del nazionalismo dei primi anni del novecento.

All'epoca del ritratto di Boutet Zacconi è un attore quarantenne e ormai famoso. Anche lui ha vagheggiato e sognato una ascesi ed una promozione sociale con quello spirito di rivolta e quella ostinazione ricordataci da Sabatino Lopez. Lo ha fatto viaggiando con le piccole compagnie e chiuso in quel mondo, incalzato spesso da necessità elementari: sfamarsi, aiutare la famiglia. I libri improntati ad alti ideali, Zacconi li aveva cercati e letti per ragioni completamente opposte a quelle che seducevano i giovani irrequieti della sua epoca. Contrariamente a loro l'attore Zacconi aveva accumulato una esperienza di vita fuori dell'ordinario. Non era stato un giovane colto e inappagato, ma un attore alle prese con i problemi più difficili della sua professione. Problemi molto concreti a cui tentava di dare delle soluzioni originali. Alcuni di quei libri sappiamo cosa fossero.

Zacconi leggeva Ibsen, Tolstoj, Dostoevskij, Poe, le novità tea-

¹⁸ Su questo tema ricorrente della cultura italiana si vedano le recenti ed efficaci riflessioni di Alfonso Berardinelli pubblicate alle pp. 210-239 del volume *Tra il libro e la vita*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1990.

trali di quei filosofi drammaturghi, come Giovanni Bovio, al centro dei dibattiti culturali dell'epoca. Per certo non aveva mediatori culturali che gli fornissero orientamenti per quelle letture, aveva però i suoi personalissimi criteri di attore che deve risolvere compiti immediati.

La cultura dell'epoca filtrava attraverso quelle lenti professionali. Da questo punto di vista Zacconi era un lettore spregiudicato perché non aveva bisogno di criteri letterari o ideologici per accettare o rifiutare quei libri. Poteva servirsene indipendentemente dal fatto che molti di loro fossero contrari alle sue personali convinzioni. Come molti teatranti alla ricerca di soluzioni nuove poteva unire il fanatismo alla ricerca senza trasformarsi in un dottrinario.

Forse tra quei libri di alti ideali Boutet avrebbe compreso quelli che poi stigmatizzarono l'autodidattismo di Zacconi: i manuali e i saggi di antropologia criminale.

Descuret, Lombroso, Ferri, Charcot, sono gli autori, «insieme a molti altri», su cui Zacconi aveva studiato¹⁹.

Anche negli anni in cui gli intellettuali formati alla scuola del positivismo erano di moda e facevano opinione, Zacconi non aveva insistito pubblicamente su questi studi e sulle lunghe visite nei manicomi e nei penitenziari che lo occuparono nel periodo precedente alla rappresentazione degli *Spettri* di Ibsen. Solo nei decenni successivi gli aneddoti e le poche notizie relative a quegli studi e a quelle osservazioni sul campo finirono per indicare il limite del canone zacconiano.

L'attore anziano ne soffriva particolarmente²⁰. Nulla poteva cancellare il sospetto che dietro le polemiche che sosteneva con i critici teatrali che lo accusavano di aver usato quegli studi speciali per desumere i criteri interpretativi dei testi drammatici, si nascondesse il sospetto per l'autodidatta che equivocava quello che un intellettuale 'regolare', anche modesto, avrebbe capito. L'orrore crociano verso il positivismo faceva chiudere molti occhi. Sembrava

¹⁹ BTB, Autografi, Cartella Zacconi e Luigi Rasi, *I Comici Italiani*, cit.

²⁰ Il rammarico di Zacconi è raccontato nel diario di Manlio Pierotti («La mia amicizia con il grande attore Ermete Zacconi») depositato presso il Fondo Melato della biblioteca A. Panizzi di Reggio Emilia. La trascrizione del diario con le relative note è pubblicata in *Ermete Zacconi: un intellettuale in scena*, cit., pp. 209-239.

va solo un costume culturale ormai tramontato il fatto che un cosiddetto attore di tradizione avesse deciso di mettere i piedi in quei laboratori della psicologia e della fisiologia di fine ottocento per ricavare quello che il celebre spirito di osservazione dei comici italiani comunque gli avrebbe consentito.

Quegli studi e quei viaggi viceversa avevano avuto un obiettivo molto diverso.

Non a caso solo con Luigi Rasi, un maestro di attori, Zacconi era stato esplicito. «Ho voluto sapere e so – gli aveva scritto – le ragioni scientifiche di quanto ho osservato, e nella riproduzione dell'essere normale ed anormale non compio un movimento muscolare e nervoso del corpo senza conoscere le origini del movimento psichico che possono generare»²¹. Zacconi dunque non era andato in cerca di nuovi criteri interpretativi e nemmeno di alcune indicazioni realistiche per lo studio dei personaggi. Sarebbe stato del resto improbabile che avesse avuto bisogno di una ricerca così meticolosa per 'ricostruire' solo alcune 'circostanze date' per la creazione di personaggi epilettici o allucinati. Quando Zacconi inizia queste ricerche era un attore formato.

Sapeva già mobilitare naturalmente le risorse psicofisiche di fronte alla parte. Non solo. Era un attore che sapeva più di quanto le parti richiedessero. Aveva appreso a guardare *clichés* recitativi come materiali indipendenti dai ruoli a cui venivano abitualmente riferiti.

È ora il comico scontento ed ostinato a cedere il suo sapere all'attore autodidatta.

Probabilmente non c'è nulla di più lontano dell'immagine di Zacconi ultimo campione della razza degli attori italiani all'antica. O forse lo è, ma perché ne ha rovesciato la logica. È un attore che, ormai, in senso etimologico ha dirazzato.

Usando la terminologia proposta da Eugenio Barba²² potremmo dire che è un attore che ha usato l'«inculturazione» per diventare un attore «acculturato».

²¹ BTB, Autografi, cartella Zacconi. Buona parte del materiale raccolto da Rasi, compreso l'aspetto relativo agli studi di Zacconi, gli era stato inviato dall'attore.

²² E. Barba, *La terza sponda del fiume*, in «Teatro e Storia», III, 5 (1988), pp. 287-292.

È un attore inculturato in quanto abituato a lavorare sulla riproduzione di modelli ricavati dall'osservazione della vita quotidiana. Questa consuetudine però comincia ad essere trasferita nello studio di modelli extraquotidiani, secondo cioè le partiture psico-fisiche di individui «anormali».

Come attore inculturato non ha bisogno di sapere come mobilitare le risorse psicofisiche, ma, in quanto attore acculturato, ha bisogno di sapere perché esse agiscono. Lo studio dell'uomo delinquente e alienato gli serviva dunque come modello attraverso cui guardare, in condizione di squilibrio e amplificazione, i processi della normalità. Le visite negli ospedali, nei manicomi gli fornivano «i soggetti per studiare dal vero»²³. I testi gli fornivano i modelli astratti delle partiture psico-fisiche.

Il figlio d'arte, con una missione da compiere nascosta nell'orgoglio del primo attore, ha mangiato il frutto della conoscenza. Anche questo lo aveva detto a Luigi Rasi. La genialità può far fare ottime cose, numeri straordinari, ma può indurre in gravi errori. Lo aveva osservato a lungo ed analizzato nel suo cammino tra le compagnie infime. Laggiù c'erano dei guitti di genio, ma trascurati. Attori che erano stati grandi, o lo erano talvolta, minati dall'eccentricità o in disarmo. Si trattava dunque, a suo modo, di farsi «scienziato» della genialità attorica.

In quel cammino Zacconi si era confrontato con tutti i numeri di bassa scuola: le andature tremanti, gli ubriachi, i pazzi, le mostruose morti in scena, insomma il «pidgin» dei comici di ultimo ordine²⁴. Aveva anche incontrato alcuni attori eccellenti, anche se

²³ BTB, Autografi, cartella Zacconi. La citazione è tratta dagli appunti manoscritti (pubblicati ora in *Ermete Zacconi: un intellettuale in scena*, cit.) relativi agli studi preparatori di alcuni lavori: *La potenza delle tenebre*, *Pane altrui*, *Cuore rivelatore*, *Amico delle donne*, *Spettri*. In questo saggio faremo riferimento a quelli di *Cuore rivelatore* e *Spettri*, trascritti rispettivamente alle pp. 176-177 e 180-181.

²⁴ Un'importante intuizione storiografica di Mirella Schino (ripresa nel capitolo «Attori moderni» de *Il teatro di Eleonora Duse*, Bologna, Il Mulino, 1992) ha fatto chiarezza su uno degli equivoci che più spesso hanno pesato sulla memoria dei mattatori (Duse, Zacconi e Novelli), inquinando, per una specie di capillarità storiografica, anche una parte delle riflessioni sulle culture attoriche ottocentesche. Gli snodi generazionali – ha sostenuto l'autrice – diventano ricettacolo di informazioni se si tiene conto che l'unica «tradizione» ottocentesca è quella bassa, dei guitti, a cui periodicamente torna ad alimentarsi il complesso degli attori guida dopo la fase di affinamento e perfezionamento generalmente sostenuta dagli attori nati fuori del

discontinui. Achille Majeroni, un primattore di impronta grandeatrice, per esempio, o caratteristi una volta famosi come Antonio Papadopoli. Accanto a loro aveva appreso le soluzioni tecniche più complesse che poi avrebbe sperimentato, lontano da quegli esempi, nelle piccole compagnie.

Nel lavoro di «acculturazione» Zacconi aveva voluto «riscrivere» sul suo corpo d'attore quell'insieme di abilità e *clichés* recitativi sottraendoli ai contesti originari.

Le tipologie dell'antropologia sociale e l'osservazione sul campo gli fornivano nuovi strumenti per il suo «laboratorio invisibile» nel quale ora poteva elaborare sequenze di microazioni dotate di una coerenza indipendente dalla individuazione realistica dei particolari.

Se questa ricerca aveva permesso a Zacconi di liberarsi dalla riproduzione dei tipi consueti, lo aveva anche allontanato dalle parti a cui tradizionalmente quei tipi si riferivano. Paradossalmente l'originale avventura di questo figlio d'arte rischiava di privarlo della vecchia identità senza ancora fargliene assumere una nuova.

Quando pensiamo alle poche ma sostanziali notizie che abbiamo di questa fase del lavoro di Zacconi, dobbiamo ricordarci come essa avvenisse sempre senza fuoriuscire del tutto dai margini consentiti ad un promettente giovane attore.

Ogni sera Zacconi sale sul palcoscenico condividendo con i compagni consolidate relazioni e così con i capocomici da cui ancora dipende. Non può appartarsi risolutamente, né infrangere le regole di vita delle compagnie.

Zacconi è costretto allora a ricorrere alle strategie consentitegli da quell'ambiente.

teatro. I mattatori, tutti di origine bassa, sarebbero riusciti ad emergere trasfigurando un complesso di abilità attoriche tanto umile da apparire rivoluzionario rispetto a quello in auge. Questa prospettiva, tra l'altro, rende ragione di come i due attori maggiori della triade, Duse e Zacconi, usando la «tradizione» in modo radicale ma antitetico – l'una per porsi accanto ai teatri del suo tempo, l'altro per rifondare la versatilità secolare dei comici italiani – abbiano finito per diventare l'epitome di un intero modo di inventare, produrre e pensare il teatro. Per decenni, dopo la loro scomparsa, i mattatori sono stati 'normalizzati' dalla storiografia prevalente. Sull'onda del teatro dell'una in mitografia e deragliando il significato della carriera dell'altro su un imponente binario morto, tale storiografia ha contribuito a dissipare le esperienze attoriche più vitali scaturite dall'interno del sistema del teatro italiano.

L'interpretazione di Osvaldo negli *Spettri*, la parte rivelazione di Zacconi, è preceduta da alcune scelte che sarebbero incomprensibili se non si tenesse conto dell'originale cammino percorso fin qui dall'attore.

I sei anni precedenti sono segnati all'inizio da una scelta che sarebbe costata cara probabilmente ad ogni attore nella sua posizione.

Giovanni Emanuel era il primattore e direttore di compagnia che ogni giovane promettente e originale avrebbe desiderato: colto, riformatore intransigente dei costumi della scena italiana e animato da una vocazione pedagogica che lo aveva reso celebre nel mondo degli attori italiani. Quando Zacconi entra nella sua compagnia, Emanuel vede concretizzarsi un suo sogno: affidargli col tempo e insieme a Virginia Reiter l'anima moderna e riformatrice della sua compagnia, mentre lui si sarebbe riservato il compito di dirigerla dietro le quinte continuando a modellare pubblicamente solo le sue personalissime ed amate interpretazioni scespiriane²⁵. Per un attore che veniva dai guitti senza esserlo era una occasione pressoché irripetibile.

Eppure Zacconi, dopo due anni, sceglie di abbandonarlo. Torna per una stagione a farsi capocomico di una discreta compagnia e infine accetta le scritture come primattore in due compagnie, quella di Cesare Rossi e poi di Virginia Marini che indossavano la veste sontuosa del repertorio della commedia tardoromantica.

Con queste scelte, prima controcorrente e poi apparentemente rinunciatarie, Zacconi difende l'autonomia del suo «laboratorio invisibile».

Accanto ad un attore come Emanuel, ammirato dal pubblico dei modernisti, sarebbe stato quasi impossibile creare dei prototipi radicalmente alternativi. Avrebbe finito, come gli attori coetanei modellati da quel maestro, per incarnare il suo spirito di riforma piuttosto che il corpo vivente della rivolta attorica.

Per questo aveva preferito scegliere la via delle vecchie compagnie che gli permetteva di non adeguare l'indipendenza della ricerca personale a nessun modello di riforma.

²⁵ Cfr. G. Cauda, *Sulla scena e dietro le quinte*, Chieri, s.e., 1914.

Negli ambienti teatrali, quando apparve, nel 1892, la creazione di Osvaldo, si parlò quasi di un incidente o di un disguido²⁶. Virginia Marini aveva scelto gli *Spettri* per la sua serata d'onore: dopo quella recita cominciarono a declinare sempre più rapidamente le fortune sue e quelle della compagnia, i cui elementi migliori dopo due anni finirono per far parte della nuovissima compagnia diretta da Ermete Zacconi.

Secondo la convenzione la parte di Osvaldo era quella di un primo amoroso subordinato a quella della Signora Alving. È probabile che la Marini, ormai matura e apprezzata, dopo il consolidarsi del fenomeno Duse, soprattutto dal pubblico tradizionalista, con quella parte sconosciuta avesse deciso di attuare un sottile passaggio tra le parti di primadonna a quelle di madre. Zacconi, scontento della traduzione usata durante la prova²⁷, aveva cominciato a studiare il dramma nella traduzione francese: l'occasione, a lungo rimandata, perché i primi risultati di quel «laboratorio invisibile» venissero alla luce.

«Ermete Zacconi – scriveva Sabatino Lopez quando il repertorio dell'attore si era ormai consolidato – ha come artista, tra le altre, la singolare virtù di riuscire eccellente in tutte quelle interpretazioni nelle quali due uomini si confondono in uno»²⁸.

Osvaldo è la base di questa «singolare virtù».

Vale la pena quindi di osservare da vicino questa affermazione.

Lopez non parla di due personaggi distinti che finiscono per identificarsi. Sono due «uomini» che si confondono in un unico uomo. Il personaggio Osvaldo risulta quindi dall'effetto di questa progressiva con-fusione.

Nella creazione di Zacconi, Osvaldo porta subito su di sé i primi segni della paralisi progressiva che lo condannerà all'ebetismo finale. D'altra parte, nella memoria che si è conservata di questa interpretazione, non vi sono, tranne l'immagine di Osvaldo che salta su un tavolo, scene, frammenti isolabili, qualcosa che possa

²⁶ A questo proposito significative sono le *Cronache drammatiche* di Giovanni Pozza del 23-24-25 febbraio del 1892. Ancora a distanza di moltissimi anni Alessandro Varaldo ne scriveva a Zacconi (Lettera del 18/12/1946, MBA, Fondo Zacconi).

²⁷ *Ricordi e battaglie*, cit., p. 133.

²⁸ S. Lopez, *Ermete Zacconi*, cit.

far pensare al contrapporsi di un personaggio doppio. L'unico momento memorabile, oltre quel numero acrobatico, rimarrà, per decenni, la battuta finale del dramma, quando quell'organismo mostruosamente tenuto in vita dai «due uomini», si affloscia inerte mentre sale il canto rauco di «mamma dammi il sole». Chi sono allora i due uomini se non sono un individuo sdoppiato nella recitazione di due personaggi diversi?

In alcuni appunti manoscritti²⁹ relativi ad alcune tappe di avvicinamento al lavoro sulla parte, l'attore descrive il suo incontro con Osvaldo personaggio. Lo definisce «buono, mite, artista intelligente e colto», qualcuno che «deve necessariamente sentire più acutamente l'enormità della propria sventura». Questo carattere di Osvaldo non costituisce la traccia su cui Zacconi comincia a costruire l'identità del personaggio. Quando Zacconi vorrà precisare la figura di Osvaldo parlerà, come abbiamo ricordato, del rappresentante di una generazione «che si discioglie, si annienta sia nello spirito, sia nei suoi elementi, una schiera che nell'estremo languore, agogna il sole ossia la luce, il calore, il simbolo supremo della vita». Per raggiungere questo risultato l'attore aveva «riunite le esperienze fatte in diversi individui». In queste riflessioni retrospettive c'è l'indicazione di come concretamente abbia operato il processo di acculturazione. Alla base non c'è un carattere a cui riferire il tipo umano di appartenenza, ma ci sono le esperienze extraquotidiane che avevano costituito le fonti della sua ricerca. Di alcune di queste ne abbiamo la documentazione.

Sono innanzitutto gli spettacoli che Zacconi aveva ricavato dai racconti di Poe. Uno di questi, *Cuore rivelatore*, l'attore lo collegherà esplicitamente al lavoro successivamente compiuto per gli *Spettri*: in «quel caso di pazzia così strano e complicato» aveva potuto osservare i sintomi della «follia ragionante complicata da allucinazioni visive ed auditive»³⁰. Il monologo che ne aveva tratto gli aveva permesso di servirsi di un modello drammaturgico semplice ed insieme collaudato. Attraverso i temi del racconto (la persecuzione, l'autosuggestione, la confessione, la descrizione del

²⁹ BTB, Autografi, cartella Zacconi, cit.

³⁰ *Idem*.

delitto immaginato) Zacconi sperimenta le partiture psico-fisiche corrispondenti: «la fissità dello sguardo, la precisazione meditata della frase, la voce aspra e nervosa, il tremito delle membra e il riprodursi delle allucinazioni stesse mano a mano che il racconto le evoca». Il carattere sperimentale di *Cuore rivelatore* è evidente. Rispetto al futuro prototipo Osvaldo non ci sono due uomini che si confondono in uno, ma alcune sequenze ordinate secondo i temi imposti dal racconto.

Quando Zacconi passerà allo studio di Osvaldo inizierà anche in questo caso ad analizzare i sintomi della malattia di Osvaldo: «la difrasia, l'incertezza e lentezza di movimenti, l'indeterminatezza nelle azioni, la distrazione e labilità della memoria, l'andatura atassica, i rapidi passaggi all'ira, dalla allegria smodata al pianto bambinesco, dall'energia all'accasciamento»³¹. Questa volta però Zacconi si era servito delle esperienze fatte in diversi individui per riunire in un unico «soggetto» i diversi significati che ai suoi occhi assumeva la figura di Osvaldo. Di questi individui, uno, quello fondamentale, lo conosciamo attraverso il resoconto tramandato da Manlio Pierotti, segretario di Zacconi negli ultimi anni:

In uno di questi ospedali psichiatrici aveva trovato un sacerdote affetto dalla allucinazione uditiva. Da un orecchio udiva una voce odiosa che lo insultava, dall'altro una voce dolce lo consolava e gli sollevava l'animo. Tutto questo già durava da dieci anni e l'espressione del suo volto si era fortemente divisa in due. Una parte di quel volto era serena, quasi ridente, e l'altra parte invece era spaventata³².

Questo «modello studiato dal vero», un individuo che ne contiene due, aggiunge un ulteriore mattone alla costruzione del prototipo Osvaldo. Non sono ancora i due uomini che si confondono in uno, ma una specie di androgino attorico: due metà del corpo divise ma che agiscono simultaneamente.

Abbiamo visto attraverso i monologhi la costruzione di partiture secondo una articolazione dotata agli occhi degli spettatori di un senso: i casi straordinari dei racconti di Poe. Nello studio dell'in-

³¹ *Idem*.

³² *Ermete Zacconi: un intellettuale in scena*, cit., p. 246, MBA, Fondo Zacconi, cit.

dividuo che ne contiene due, Zacconi si avvale ancora una volta delle sue nuove attitudini. Si serve di un modello non per ricavarne dettagli realistici, anche se straordinari, come in questo caso, ma lo analizza per estrarne la dialettica vivente attraverso cui mostrare l'esistenza di due individui nello stesso corpo. Quel prete pazzo è insieme un modello reale ed un schema astratto di composizione di quelle partiture psicofisiche.

Torniamo ora all'Oswaldo personaggio così come Zacconi lo aveva incontrato: un giovane artista, mite e buono, che fa il suo ritorno nella casa del padre. A Parigi, come tutta una schiera di giovani che cercavano in quegli anni un campo d'azione adeguato alle loro aspirazioni, aveva trascorso una vita tumultuosa.

Sempre negli appunti sugli studi preparatori, Zacconi sottolinea con una sola frase la relazione tra i sintomi di cui è gravato Oswaldo e l'inizio del suo dramma: «Oswaldo ha avuto un primo attacco di demenza e quando ha potuto saperlo è fuggito a casa sua»³³. Questa connessione così elementare ha però un significato determinante: è il momento in cui i due uomini si incontrano, l'artista e l'uomo malato. Il fatto che Zacconi abbia spostato più indietro possibile, in accordo con gli indizi drammaturgici del testo, la rivelazione della malattia di Oswaldo, non è un fatto che abbia a che fare con l'interpretazione di Oswaldo secondo le leggi dell'ereditarietà. Se non dimentichiamo che Oswaldo è un prototipo e non solo un personaggio riuscito, quell'indizio diventa altrimenti significativo. Quell'incontro è avvenuto prima che il dramma agito si sveli. Oswaldo come personaggio nasce, agli occhi di Zacconi, in quel punto, e lì potremmo dire scompare. È come un cortocircuito che mette in moto la sua invenzione attorica, il momento in cui un personaggio funziona come «serbatoio di energie», secondo una metafora di lavoro usata da Louis Jouvet³⁴. Quell'indizio lo orienta verso un compito nuovo e necessario: il dover mostrare questa conoscenza del personaggio.

Quando Oswaldo appare, deve – sempre secondo le parole di Zacconi – tentare di cancellare le tracce di quell'incontro fino a

³³ BTB, Autografi, cartella Zacconi, cit.

³⁴ L. Jouvet, *L'elogio del disordine*, a c. di Stefano de Matteis, Firenze, La casa Usher, 1989, p. 258.

quando non confesserà alla madre la sua malattia. E «dopo questo – aggiunge Zacconi – non ha ragione alcuna per dissimularle»³⁵. Cosa diventa allora Oswaldo dopo la confessione? Da questo momento in poi non abbiamo le note manoscritte di Zacconi, ma solo alcuni dei significati che l'attore, durante le polemiche sostenute per la difesa della sua creazione, attribuiva alle azioni di Oswaldo dopo la confessione alla madre: un punitore delle menzogne su cui è costruita la vita delle persone della sua famiglia, lo spettro del padre, un penitente senza colpa, ed infine, «quel simbolo di una generazione che trovasi nell'impossibilità di tradurre in atto i suoi ideali perché le mancano le forze fisiche e poetiche». Questi possibili significati della figura di Oswaldo non sono importanti in se stessi. Lo diventano nella logica di un attore che lavora all'incrocio tra inculturazione ed acculturazione. Non costituiscono infatti i binari precostituiti della sua interpretazione degli *Spettri*, ma alcuni dei risultati della conoscenza del personaggio. In altre parole: non ciò che il personaggio è per l'attore, ma ciò che è diventato sperimentandolo.

Seguiamo ancora gli appunti di Zacconi. I sintomi della malattia di Oswaldo «è necessario siano dimostrati con crescente intensità» perché infine «termina con cadere inerte coi muscoli flosci»³⁶. Dunque tutta la costruzione della partitura delle azioni che mostrano l'uomo malato è indipendente da ogni significato del dramma: Oswaldo che tenta di dissimulare la presenza di un altro individuo, il momento opposto della confessione, l'inutile resistenza opposta a quella presenza, infine il dispiegarsi del ventaglio di sensi possibili: una punizione, lo spettro del padre, un penitente senza colpa, un simbolo generazionale.

Ora l'indipendenza di quella partitura può essere ottenuta solo se è dotata di una coerenza psico-fisica. Oswaldo «paralitico» è indubbiamente un uomo, come un uomo è l'artista sensibile che torna alla casa paterna. Ma, diversamente dal primo, non ha una coerenza psico-fisica, non è un organismo vivente. Oswaldo artista è solo un insieme di caratteristiche che non sarebbero sufficienti a disegnare un personaggio vivo. È l'incontro con quell'organismo

³⁵ BTB, Autografi, cartella Zacconi, cit.

³⁶ *Idem*.

vivente che dà al generico carattere di Osvaldo una possibilità per esistere scenicamente. Questi due uomini si con-fondono non perché convivano in uno stesso personaggio, ma perché l'attore può rivelare la presenza dell'uno attraverso la vita in scena dell'altro. È la partitura delle azioni dell'uomo malato che libera di sensi possibili la vicenda del giovane artista che fa ritorno alla casa paterna.

Potremmo quindi definire il lavoro di acculturazione ciò che consente all'attore di conoscere il suo personaggio, non di recitarlo.

Quando Zacconi dichiara a Rasi di sapere «le origini psichiche di ogni movimento muscolare», non si riferisce solo al problema attinente all'organicità del corpo dell'attore. Come attore inculturato avrebbe potuto ottenere un identico risultato. Se allora passa dal lavoro sulla similitudine, l'osservazione dei modelli tratti dalla vita quotidiana, a quello della analogia, lo studio e l'analisi di partiture extraquotidiane, è perché ha la necessità di creare un nuovo campo di azione; visualizzare il processo di conoscenza del personaggio.

Negli anni immediatamente successivi, gli *Spettri* entreranno a far parte di un grande ciclo di vittime del passato: Osvaldo (la generazione con le ali bruciate), Nikita (superstizione e miseria dei ceti contadini) nella *Potenza delle tenebre*, Vasilij (l'inerzia morale) nel *Pane Altrui*.

Accanto a queste creazioni, antropologicamente rifondate sul prototipo Osvaldo, emergeranno poi i toni del Carlo Moretti dei *Disonesti*, fino a quelli alti del Vokerat di *Anime solitarie* e del dottor Stockmann del *Nemico del Popolo*. Estremizzando, Sabatino Lopez diceva che Zacconi non era un artista, ma un sociologo³⁷.

Forse si potrebbe dire un artista della sociologia: un attore che non mostrava la società ma, attraverso la drammaturgia della sua epoca, le visioni di quella società.

³⁷ S. Lopez, *Ermene Zacconi*, cit.
La seconda parte del saggio comparirà nel n. 15 di «Teatro e Storia».