

Stefano Geraci

SCENE DAL «LABORATORIO INVISIBILE»
DI ERMETE ZACCONI

II parte

Al ritratto sulla «Nuova Antologia» Zacconi e uno dei suoi più ferventi osservatori di questi anni, Edoardo Boutet, erano giunti scalando due chine opposte e in qualche modo speculari. L'attore iniziando la sua anomala spedizione tra piccole compagnie di guitti, il critico cominciando a recensire gli spettacoli delle filodrammatiche. Per entrambi, essere giunti nelle colonne della rivista più prestigiosa equivaleva ad una consacrazione definitiva e non casuale. Nel 1897 (l'anno del ritratto), dopo il trasferimento a Roma e una breve reggenza di Domenico Gnoli, le redini della rivista erano state prese da Maggiolino Ferraris.

Il nuovo direttore, tentando di immettere sangue nuovo nella autorevole ma invecchiata rivista, aveva chiamato a collaborare intellettuali positivisti come Enrico Ferri, Guglielmo Ferrero e, soprattutto, aveva scelto come redattore capo Giovanni Cena, l'amico di Sibilla Aleramo, l'«apostolo», come si diceva, del volontariato sociale³⁸.

Con quel lieve ritardo che non faceva che avvalorare la fama di un attore che non poteva più rimanere fuori neanche dalla porta della cultura ufficiale, lo studio di Boutet sanciva un prestigio che dopo l'anno degli *Spettri* si era cominciato a diffondere subito al di fuori degli spazi che i giornali riservavano alle critiche drammatiche.

Sulla «Vita Moderna», il direttore Gustavo Macchi, legato agli ambienti del riformismo, nei giorni successivi alla prima milanese degli *Spettri* aveva dedicato un lungo articolo alle reazioni del pubblico.

La prima parte del saggio è comparsa nel n. 14 di «Teatro e Storia».

³⁸ Sulle vicende della «Nuova Antologia» di questi anni, cfr. Luigi Federzoni, *Dalla vecchia alla novissima Antologia*, in «Nuova Antologia», 1/10/1931.

Il pubblico ha subito la poderosa opera d'arte per la fama che la precedeva, per quel pauroso rispetto che l'uomo ha sempre delle cose che il suo cervello non comprende. Ha lasciato applaudire coloro che vi si sentivano spinti da convinzione; non ha avuto il coraggio di manifestare la reazione sorda che dentro ciascuno si andava delineando. Ed è uscito di teatro crollando il capo, con un sorriso incredulo e schernitore sul viso, né v'è tornato più. Cosicché, benché i plaudenti della prima sera vi siano tornati, e la schiera loro sia andata ingrossando con reclute tolte a tutti gli strati del pubblico, specialmente di quello che a teatro di prosa abitualmente non va, le tre repliche hanno avuto largo successo di plauso, e scarso di cassetta.

Le ragioni che avevano allontanato il vecchio pubblico provenivano, secondo l'autore, da un disorientamento morale:

vede la patologia, soprattutto, nel dramma di Ibsen perché non ne può capire la psicologia. E non può sopportare il senso di dolore che da esso emana, perché in fondo a questo dolore non vede consolazione alcuna, alcuna via di speranza. [...] Ibsen rifugge dall'equivalente fisiologico: non dà il pianto, in compenso del dolore che vi fa provare: vi dà un compenso puramente psichico, intellettuale, un impeto di aspirazioni non ancora perfettamente precisate, ma già delineatesi, verso un nuovo modo di considerare la vita.

Nello stesso numero della rivista³⁹ veniva commentata una notizia che, sebbene non avesse nessuna relazione diretta con lo spettacolo, sembrava prolungare altrove lo sconcerto di quegli spettatori che uscivano dal Manzoni scrollando il capo: Edmondo de Amicis era diventato socialista.

A Torino – la città così fiera del suo patriottismo, così artista nelle sue iniziative, ma pur così meticolosa nel porgere orecchio a parole e ad idee alquanto eterodosse – a Torino la gente che s'incontra per le vie si domanda con una certa sospensione d'animo: «Ma De Amicis è dunque diventato socialista?» E così l'interpellante come l'interpellato vorrebbero trovare un mezzo termine per conciliare la loro devota ammirazione allo scrittore colla attonitaggine malcontenta dinanzi allo spauracchio del pensatore.

Qualche giorno dopo un altro articolo della «Vita Moderna» collocava il contrastato spettacolo di Zacconi tra le auspicate avviasaglie del torrente ideologico che avrebbe dovuto travolgere gli argini di una cultura ormai esausta:

³⁹ G. Macchi, *Per l'arte di Henrik Ibsen*, in «Vita Moderna», 28/2/1892.

Il nord ha invaso il sud. Le razze germaniche, angliche, slave, esercitano oggi l'egemonia sulla vecchia razza latina [...] e finalmente, dai fiordi lontani della gelida Scandinavia, è calato, quasi novello barbaro distruttore, Enrico Ibsen, ad imporsi col suo genio prepotente sui nostri palcoscenici. [...] Ha fatto il viso dell'armi, il pubblico, ad Enrico Ibsen, e qui, in Italia, ha riso alla rappresentazione del suo primo lavoro, ha zittito alla rappresentazione del secondo, ha discusso a quella del terzo [...]. Certo non si poteva pretendere molto dal nostro pubblico verso questo socialista, oltreché della politica, anche dell'arte⁴⁰.

Un anno dopo, sempre sulla stessa rivista⁴¹, toccava a Cesare Lombroso riprendere la discussione intorno agli *Spettri*, quando ormai il successo nazionale era stato conquistato.

Non senza un certo orgoglio, aveva rivendicato in quel trionfo teatrale anche la lunga battaglia condotta dalla sua scuola nei decenni precedenti:

Gli *Spettri* d'Ibsen accolti con ripugnanza, con diffidenza sulle prime, trionfarono, anche nei paesi più misoneistici d'Italia, anche in Torino e Roma, dei dubbi e dell'avversione che spargono sempre intorno a sé le cose nuove. Alcuni giornali, troppo benevoli invero per noi, come la «Riforma», pretendono che un po' di merito vi abbia la nuova scuola psichiatrica [...]. Io malgrado sia il padre più o meno autentico di quella scuola, non oso portare le mie speranze tant'oltre, né credo alla maturità della coltura in Italia fino a là. Appunto perché la nuova scuola attinge a troppo alte e profonde radici, i fossili delle accademie a cui corrispondono le mediocrità dei borghesi tarderanno ancora molti anni prima di accettarne le conclusioni, anzi seguiranno a sganasciarsene dalle risa.

Bracco, Boutet, gli intellettuali della diaspora positivista, militanti nel socialismo che facevano opinione sulle principali riviste, il 'nuovo' de Amicis entrato in corrispondenza con l'attore, i critici drammatici che avevano preso il posto dei vecchi patriarchi: erano questi i primi fiancheggiatori di Zacconi.

Presto se ne aggiungeranno pubblicamente altri, come Giovanni Bovio e, poco più tardi, Alfredo Oriani.

Con la rappresentazione del *Cristo alla festa di Purim* di Bovio, trattazione drammatica di un tema filosofico alla moda, tra scomu-

⁴⁰ I. de Mohr, *I drammi storici di Ibsen*, in «Vita Moderna», marzo 1892.

⁴¹ C. Lombroso, *Gli spettri di Ibsen e la psichiatria*, in «Vita Moderna», 15/1/1893.

niche e segreti inviti ad aderire alla massoneria, Zacconi, suo malgrado, aveva fatto scandalo⁴².

Negli anni successivi, più convincente dell'attenzione verso l'area della cultura italiana cresciuta accanto al positivismo, era stato il clima di tensioni sociali, di aspirazioni deluse e di auspicate palingenesi, la leva su cui si era progressivamente innalzata la fama di Zacconi.

Tanto più i suoi primi sostenitori cedevano alle ambiguità dei loro strumenti culturali o venivano osteggiati, di fronte al pericolo della «questione sociale», dal serrate le file degli intellettuali «puri», quanto più l'arte di Zacconi sembrava incarnare contraddizioni profonde.

Enrico Morselli (che invitava l'attore a tenere conferenze sulle sue interpretazioni) aveva scritto che

tutti i caratteri onde si distingue la coscienza e la psiche di questa «fine secolo» sono stati esattamente compresi dall'insigne artista e si trovano riflessi, come in uno specchio fedelissimo, nella sua fisionomia, nella sua mimica, nella sua parola, nei suoi atteggiamenti. Questa nostra coscienza (e dico nostra perché la formano tutte le coscienze individuali) piena di ardori e di debolezze, ricca di ideali eppure scettica, credente in una remota perfezione avvenire, eppure conscia più che mai della imperfezione presente, sdegnosa del passato, eppure sotto il fardello non ancora deposto dei suoi errori e dei suoi pregiudizi, questa nostra coscienza vivamente eccitabile e perciò esposta a rapidi e penosi esaurimenti, costituita da una più ampia intelligenza, ma di una volontà più fiacca, proclamante un altruismo esteso quasi sconfinante, eppure trascinata verso un individualismo ristretto e sempre più geloso dei suoi diritti: — chi non la vede ogni sera mirabilmente ritratta dallo Zacconi?⁴³

L'apoteosi dell'attore, nel 1899 (ad un mese dalla prima tournée della compagnia dannunziana Duse-Zacconi), era stata ancora una

⁴² Cfr. *Ermete Zacconi: un intellettuale in scena*, cit., pp. 341-345.

⁴³ *L'arte di Ermete Zacconi giudicata da Enrico Morselli*, in «Theatralia», 16/8/1899. Presso MBA (Fondo Zacconi) sono conservate tre lettere di Morselli a Zacconi. Nella prima (28/4/1896) comunica all'attore di avergli inviato l'articolo su *Spettri*, rammaricandosi di non averne potuto scrivere uno sul *Nerone*. Nella seconda (Genova, febbraio, la data è illeggibile, ma presumibilmente la lettera è sempre del 1896) chiede a Zacconi di recitare un monologo (Amleto o Dante) presso la «Società di Comunicazioni Scientifiche». Nella terza (24/11/1902) prega l'attore di tenere una conferenza sulla *Morte civile, Otello o Nerone*.

volta registrata dalla «Nuova Antologia», questa volta affidata alla penna di Ugo Ojetti, considerato, probabilmente, il carattere di costume sociale che aveva assunto la recitazione dell'attore⁴⁴.

Zacconi si era presentato al Costanzi e poi al Quirino per quaranta sere col suo repertorio più celebre (*Spettri, Potenza delle tenebre, Pane altrui, Collega Crampton, Tessitori, Anime solitarie*, ecc.) e il 'nuovo' *Otello*.

Certo il pubblico è vario, e ancora potete vedere calca a porte la sera in cui dai caratteri rossi del cartellone fiammeggi l'annuncio del *Padrone delle Ferriere*: ma Ibsen o Tolstoj, Strindberg o Hauptmann, o il verismo un po' scarno dei *Tristi amori* o dei *Disonesti* ormai definitivamente lo occupano o lo travolgono, sebbene, quando dopo l'ossessione notturna la luce del sole è tornata e la trita vita quotidiana torna a riprenderlo e a menomargli la facoltà di sognare, esso si lamenta quasi e si pente di essersi lasciato dominare e travolgere. Così fanno gli ipnotizzati appena liberati dall'impero dell'operatore. Ed è giusto e necessario. Di questo innegabile cambiamento del pubblico che molti tardigradi chiamano perversimento senza però riuscire ad arrestarlo di un millimetro, in Italia il massimo vanto è di Ermete Zacconi⁴⁵.

Queste quaranta sere, in cui l'attore aveva richiamato questo pubblico imponente a Roma, avevano colpito il letterato per il carattere così difforme dalle constatazioni cui stava giungendo una parte della cultura italiana, riunita sotto la bandiera dell'avversione agli intellettuali che continuavano a rappresentare «la borghesia di dopo il '60 atea per convinzione o per comodo [che] intona con convinzione l'osanna di Renan nel suo *Avenir de la science* e che crede di aver trovato una religione nuova in quel positivismo che era sorto a uccidere tutte le religioni»⁴⁶.

Per Ojetti, Zacconi era il rappresentante tipico di questa generazione. Così tutto l'articolo si era risolto nel tentativo di spiegare come mai questo attore riuscisse a produrre emozioni più profonde delle affinità culturali con la generazione di cui era debitore.

Caduto il mito della «Terza Roma», Ojetti sempre più spesso si era rivolto ai nuovi amici fiorentini del «Marzocco» per proclamare

⁴⁴ U. Ojetti, *Ermete Zacconi a Roma*, in «Nuova Antologia», 1/4/1899.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

la fine della «grande illusione», la mancanza di «un'anima italiana», di «un'atmosfera in cui le intelligenze e i sentimenti dei letterati vivono e vibrano fino a quel "corpo di risonanza" che dovrebbe essere pubblico»⁴⁷.

L'attore Zacconi, invece, quella grande illusione sembrava tenerla in vita col 'miracolo' della sua arte: «Zacconi è di oggi, ansioso, convulso, misterioso ribelle e – nel maggior senso della parola, fuori dalle accomodate definizioni dei tribunali – anarchico»⁴⁸.

Girando le spalle, con i suoi drammi nordici e con quel repertorio severo, a quell'«anima italiana», riusciva a tenere in pugno la nuova ondata di pubblico che tante incertezze provocava nei suoi colleghi.

Cinque anni prima, in un celebre *reportage* tra i letterati italiani, aveva potuto constatare con quale paura ed inquietudine prendeva piede l'analogia tra il nuovo pubblico che si trovavano di fronte e la 'folla' come nuova entità sociale da cui guardarsi⁴⁹.

Il tema che aveva guidato questo viaggio era stata la crisi di rappresentanza delle forme letterarie, del romanzo in primo luogo. L'uso e il destino del teatro Ojetti lo aveva usato come domanda di rincalzo, per saggiare la consistenza, la 'tenuta' delle risposte in un terreno che pareva promettere qualche novità. Buona parte di questi scrittori aveva fatto esplicito riferimento al rapporto con i destinatari della loro opera.

Butti, il drammaturgo che si era fatto la fama di innovatore con *L'utopia*, si augurava che «se per teatro intendi l'opera d'arte che deve essere rappresentata», era preferibile non nascesse. Ci voleva piuttosto un «romanzo opera d'arte» che «avrà del dramma la parte dialogata e la parte rappresentativa, che dovrà essere viva, evidente, ispirata direttamente alla realtà; avrà dell'epopea le linee robuste e solenni, la concettosità finale, la elevatezza dello stile, avrà a tratti della lirica e della satira le movenze, la forza, le suggestioni». Il compito era quello di vigilare che la «questione sociale» non schiacciasse la testa ai letterati, che «il feticismo per le plebi» non inquinasse la legittimità sociale dei veri interlocutori: «noi, con le

⁴⁷ U. Ojetti, *La grande illusione*, in «Marzocco», I, 8 (22/3/1896).

⁴⁸ U. Ojetti, *Ermete Zacconi*, cit.

⁴⁹ U. Ojetti, *Viaggio tra i letterati*, Milano, Dumolard, 1895.

nostre opere ci rivolgiamo alle classi nobili, colte e facoltose: gli interessi vitali di queste classi sono i nostri medesimi»⁵⁰.

Neanche Edmondo de Amicis, immerso nella fucina del *Primo Maggio*, si era sottratto, seppure con motivazioni opposte, alle possibili ambiguità a cui il teatro lo avrebbe potuto costringere se vi si fosse dedicato, perché «le masse riunite sono più resistenti e diffidenti. La conversione e la persuasione è più facile sopra un individuo solo, per mezzo di un libro letto e ponderato nei momenti di buona volontà»⁵¹.

Camillo Antona Traversi aveva subito scontato il vecchio complesso d'inferiorità del drammaturgo col ricorso a nuove paure dichiarando anche lui che quando «il pubblico non è riunito, la folla non turba lo spirito di ciascuno degli individui che lo compongono, e il lettore quieto, pronto alla lettura, è più aperto, più amico, più libero ad intendere e apprezzare lo artista»⁵².

Arturo Colautti (che poco prima si era domandato: «noi che siamo pratici, sensuali voluttuarii, noi che di tutti i romanzi nostri intendiamo istintivamente *Il Piacere*, riusciremo a trasformarci?») era stato il più drastico verso il teatro:

Qui premetto che io non sono socialista, ma prevedo il socialismo; gli sono contrario come artista, perché esso mi combatte come artista [...]. Le pantomime di Pierrot che ho ultimamente viste con la musica del Costa, mi han mostrato l'avvenire. La folla, la folla invaderà il teatro e vorrà intendere e vorrà divertirsi; e la pantomima parlerà a tutti. L'arte della parola cadrà. Il teatro del futuro sarà un immenso anfiteatro più grande degli antichi, e torneranno i cori e le maschere mostruose dalle bocche sonore [...]⁵³.

Domenico Oliva (aveva già scritto *Robespierre*, non rappresentato, partecipando a quel 'risveglio' del dramma storico che tra qualche anno, dopo il modello alto di d'Annunzio, troverà sempre più adepti e, tra gli altri, il più fortunato *Giulio Cesare* di Enrico Corradini, suo compagno nella fondazione del Partito Nazionalista), preso dal progetto di una rivista da realizzare con Butti, guardava all'uso strumentale del teatro:

⁵⁰ Ivi, pp. 111 e 120.

⁵¹ Ivi, p. 127.

⁵² Ivi, p. 165.

⁵³ Ivi, pp. 252-253.

Le vicende socialistiche soffocherebbero ogni rigoglio, e io le temo assai, specialmente perché noi non ci badiamo molto. E parlo specialmente di noi Artisti che contro questa minacciosa e fangosa fiumana dovremmo a tutta possa elevare dighe e gridare allarmi. Tutti i mezzi di propaganda contro il socialismo sono buoni e, per di più, noi dovremmo saperli adoperare con maggior abilità di loro. Il teatro, per esempio, che è una forma d'arte tutta inferiore, potrebbe essere adoperata a diffondere idee antidemocratiche e a diffondere l'Arte⁵⁴.

Il viaggio tra i letterati si concludeva, programmaticamente, con d'Annunzio.

In questo caso, sebbene molti degli intervistati, specialmente i drammaturghi, avessero già espresso interesse e curiosità al possibile ruolo che avrebbe potuto assumere, Ojetti non aveva posto la consueta domanda sul ruolo del teatro, tanto profonda deve essergli parsa la distanza tra le paure, lo sconcerto e i proclami degli altri, dalla lucidità, la sicurezza e l'abilità con cui d'Annunzio erigeva il suo modello di scrittore.

Quando mai, nella storia delle razze umane, si è offerto alle elaborazioni dell'arte un materiale più denso, più vario e più prezioso? La vastità e la profondità dell'anima contemporanea sono inconcepibili. Essa non soltanto contiene l'immenso flutto delle idee, delle sensazioni e dei sentimenti definiti – accumulato dalle innumerevoli generazioni anteriori – ma anche da un oscuro viluppo di germi nuovi, dei quali taluno già si va schiudendo con vigore subitaneo e sta per invadere le più lucide sfere della coscienza⁵⁵.

Due anni dopo, alcuni di quei «germi nuovi» sarebbero andati a fecondare l'utopia del teatro di Albano, che esprimerà, tra l'altro, la prima esplicita ideologia del pubblico teatrale espressa in quegli anni in Italia.

Il programma della comunità di spettatori incontaminata dalle abitudini teatrali cadrà in un vuoto culturale che servirà solo ad intensificare l'eco prodotta dalla presenza del suo isolato modello di teatro⁵⁶.

⁵⁴ Ivi, pp. 294-295.

⁵⁵ Ivi, p. 324.

⁵⁶ *Il futuro teatro in Albano*, in «Illustrazione Italiana», 31/10/1897. Il progetto di d'Annunzio veniva ripreso poco dopo in una intervista di Angelo Orvieto (*Il teatro di Festa*, in «Marzocco», 12/12/1897).

Ma un'altra ideologia del pubblico del teatro si andava diffondendo indirettamente, sulla scorta di riflessioni nate altrove.

La fortunata pubblicazione de *La folla delinquente* (1891) di Scipio Sighele aveva conquistato un pubblico al di fuori della cerchia dei lettori specializzati⁵⁷.

Sistematizzando e teorizzando il vivace dibattito degli anni precedenti e innescando una polemica con *La psicologia delle folle* di Gustave Le Bon, pubblicata l'anno successivo, Sighele aveva fornito strumenti divulgativi così ben corredati da citazioni e immagini letterarie da fare sì che idee e concetti nati per fronteggiare ideologicamente (e politicamente) le folle urbane fossero ripresi dovunque si trattasse di cogliere i tratti di quella nuova entità sociologica.

I rimandi a quel glossario di temi erano già presenti presso i letterati intervistati da Ojetti.

L'idea che «mentre la suggestione dei sentimenti fa degli eguali, la suggestione delle idee non fa che dei discepoli, dei seguaci, vale a dire degli inferiori»⁵⁸, aveva persuaso Oliva ad usare il teatro come mezzo di propaganda, per le stesse ragioni che avevano dissuaso Edmondo de Amicis.

La convinzione che «fra gli uomini affollati un'emozione si diffonde suggestivamente per mezzo della vista e dell'udito prima che i motivi ne siano noti; e l'impulsione risulta dalla sola rappresentazione del fatto imitato, nello stesso modo che noi non possiamo spingere lo sguardo nel fondo d'un precipizio senza provare la vertigine che ci attira» aveva alimentato gli incubi teatrali di Arturo Colautti⁵⁹.

Naturalmente molte di queste osservazioni erano preesistenti alla diffusione delle teorie della nascente psicologia delle folle, come antichi erano i pregiudizi sul teatro come arte inferiore, ma

⁵⁷ S. Sighele, *La folla delinquente*, a c. di C. Gallini, Venezia, Marsilio, 1985. Sull'argomento, oltre l'introduzione della Gallini che amplia alcuni temi già accennati ne *La sonnambula meravigliosa* (Milano, Feltrinelli, 1983) e il libro di Luisa Mangoni (*Una crisi fine secolo*, Torino, Einaudi, 1985), vedi A. Mucchi-Faina, *L'abbraccio della folla. Cent'anni di psicologia collettiva*, Bologna, Il Mulino, 1983.

⁵⁸ S. Sighele, *Lettera di Scipio Sighele a Gabriel Tarde*, in «Critica Sociale», 1894 (cit. in Mangoni, *Una crisi fine secolo*, cit., p. 137).

⁵⁹ S. Sighele, *La folla delinquente*, cit., p. 73.

ricevevano ora un linguaggio scientifico ed una cornice ideologica che consentiva di guardare anche la «folla» degli spettatori convenuti nel teatro con occhi diversi.

Enrico Corradini, che in questi anni dedicherà uno studio alla «psicologia del pubblico dei teatri», aveva scritto che

bisogna considerarlo come il prodotto, non esso materialmente, ben s'intende, ma il suo valore psichico, la sua capacità di sentire, di pensare, di giudicare, la sua coscienza morale ed estetica, come prodotto di un atto di creazione dello spettacolo [...]. Esso è disposto a diventare tutto, ogni genere, ogni specie, ogni famiglia, ogni individuo dell'arte e di ciò che non è arte [...] e si può rendere attivo per qualsivoglia atto si vuole e sino al grado che si vuole; non ha occhi e gli si può far vedere tutto; non ha orecchi e gli si può far ascoltare tutto, e sin dove si vuole⁶⁰.

Quando Ojetti nel 1899 aveva documentato quelle memorabili quaranta serate romane, aveva rivolto la sua attenzione in primo luogo alla psicologia del pubblico trascinata e dominata dalla recitazione di Zacconi.

E il pubblico dava uno spettacolo affascinante come quello che convulso invasato terribile il grande tragedia ci dava su la scena, di là dalla ribalta. [...] Io vedevo lo svolgersi del dramma nelle miriadi d'occhi fissi spalancati giù nella platea su su dentro le curve pareti fin sotto la cupola bassa - miriadi di specchi, miriadi di angosce sospese sul margine di un baratro donde a folate gonfiavasi e diffondevasi il vento della follia! [...] La moltitudine accorreva, udiva, spasimava, godeva, e riesciva come ebbero, stanca di aver accolto per miracolo dell'arte una coscienza più intensa delle singole coscienze individuali, attonita dopo il vorticare d'un turbine⁶¹.

Capovolgendo materialmente il punto di vista, Ojetti aveva percorso a ritroso la sua esperienza di spettatore.

Dopo il pubblico, il suo sguardo incontra l'uomo-artista:

È una idea. E questa idea è il tormento e la gloria dell'epoca nostra: la glorificazione di una volontà singola in contrasto con la morale e con la legge. Idea, ripeto, unica, non ragionamento che concluda a un comando

⁶⁰ E. Corradini, *La psicologia del pubblico teatrale*, in *L'ombra della vita*, Napoli, Ricciardi, 1908.

⁶¹ U. Ojetti, *Ermete Zacconi a Roma*, cit.

mento: premessa non sillogismo completo. Questa idea sì, innerva tutte le opere che il cosciente genio di Ermete Zacconi si è scelte per simpatia⁶².

E infine l'attore «anarchico», «tragico come questo tempo è». Diversamente dai «meneurs» che guidavano la folla in base alle leggi della imitazione (secondo le teorie di Gabriel Tarde riprese da Scipio Sighele), sembra sia quest'ultima, «controvoglia», «così come fanno gli ipnotizzati appena liberati dall'impero dell'operatore» a disegnare il suo volto su quello dell'attore: «Egli è il volto della nostra epoca. Vent'anni fa sarebbe stato un altro, cioè non sarebbe esistito»⁶³.

Un attore, si direbbe, ipnotizzato dalla sua epoca.

Ma, capovolgendo lo sguardo consueto dello spettatore, Ojetti aveva rovesciato implicitamente anche la logica del puro rispecchiamento.

Attraverso la lente descrittiva della psicologia della folla, la moltitudine che accorre e spasima diventa pubblico teatrale perché qualcosa di irriducibile la contrasta.

L'uomo-artista, opponendosi alla moltitudine con l'idea che innerva le opere del suo repertorio, fornisce la materia prima allo spettacolo dell'attore.

L'antagonismo con il pubblico si trasforma nel ritmo violento di assonanze e dissonanze.

Quello che in realtà 'vede' lo spettatore (cioè quello che Ojetti ci fa vedere osservando la folla che guarda) è la relazione in atto tra l'uomo-artista e l'attore.

L'assenza di echi, di richiami, di allusioni tra la persona dell'attore e la personalità dell'uomo-artista diventa lotta, strazio, dolore, in un crescendo di tensione fino a che «tutte le nostre minuscole audacie naufragano con la sua speranza e con la sua audacia, quando egli è presso alla disfatta e per l'ultima volta tende le braccia e per l'ultima volta spalanca gli occhi ad accogliere la luce, schiude le labbra ad aspirar l'aria che non sarà più sua»⁶⁴.

Il singolo individuo si trasforma in spettatore attraverso lo spet-

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*.

tacolo delle affinità, secondo cioè una percezione extraquotidiana: diversamente dai «meneurs», la recitazione di Zacconi non produce né eguali, né inferiori, ma un processo di intensificazione della coscienza.

La relazione tra la «verità» drammaturgica del personaggio e la «verità» della presenza dell'uomo-artista «fa sì che egli ha rinnovato sugli spettatori il terrore del fato della antica tragedia, e certe sue paure sono riempite di spavento come vuoti cieli di un nembro»⁶⁵.

Oswaldo, Nikita, Giuda nel *Cristo alla festa di Purim*, avevano attirato Zacconi proprio per il vuoto metafisico e la disperata nostalgia che ne determinava le azioni.

Personaggi senza destino, senza i benefici del libero arbitrio, attraverso cui poteva effondere la «simpatia» del suo corpo d'attore «acculturato», capace cioè di mostrare la loro natura psicofisica tragicamente separata dalla volontà a cui erano sottoposti.

Riscrivendo i «perché» sui «come», Zacconi aveva messo la sua scienza attorica al servizio di una consapevolezza intellettuale; viceversa nella scelta dei lavori non sempre era guidato dalla affinità ideologica.

Spesso erano scelti polemicamente.

Fin dall'inizio Zacconi riuscirà a costruirsi un repertorio molto vasto perché era intimamente ostile a molte ideologie della sua epoca.

È noto l'esempio del *Padre* di Strindberg, che espulse dal suo repertorio dopo essersi accorto degli effetti distorti che poteva produrre sugli spettatori⁶⁶.

Un episodio che viene ricordato solo per sottolineare i limiti culturali dell'attore.

Credo sia invece meno ovvio.

Zacconi si preoccupava, proprio come aveva scritto Ojetti, che l'idea che guidava le sue scelte fosse una premessa. Se il personaggio veniva schiacciato da un solo significato, cessava di essere artisticamente onesto.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ L'episodio del *Padre* di Strindberg è raccontato da Zacconi alle pp. 46-47 di *Ricordi e Battaglie*, cit.

Nel caso del *Padre* l'attore «anarchico e ribelle» aveva tradito l'uomo-artista, facendogli assumere il ruolo di una propaganda che non condivideva.

In quel caso si era accorto di recitare contro se stesso.

L'attore non poneva limiti culturali alle sue scelte (aveva recitato tutto quello che di più eterodosso c'era a cavallo tra i due secoli), l'uomo-artista sì.

In tempi di eclettismo, di enfasi rivoluzionarie, e anche di molto teppismo culturale, Zacconi teneva per sé una bussola che lo guidava nel conservare la rotta del suo repertorio, cercando di scavare nelle intenzioni dei lavori da interpretare.

Era l'uomo-artista il mandante morale delle verità ribelli che sapeva di consegnare all'attore.

Se vogliamo: un grande conservatore senza pregiudizi.

Negli anni più avanzati della carriera saranno invece i «diritti morali» acquisiti tenendo in vita i personaggi la sua bussola personale⁶⁷.

La lunga intimità, lo studio continuo, la dignità con cui li aveva accompagnati sulla scena (anche a dispetto della 'proprietà' degli autori che avevano acquisito il potere di sottrarglierli) lo obbligavano ad una responsabilità che all'esterno era sempre più difficilmente compresa.

Era questa volta il repertorio che l'attore aveva creato il mandante morale a cui l'uomo-artista non si sarebbe mai sottratto.

* * *

Negli anni che abbiamo descritto, Zacconi era riuscito a creare un pubblico composto di spettatori eterogenei.

Tra questi, oltre i giovani, una rappresentanza cospicua era rappresentata da intellettuali.

Secondo Sabatino Lopez si poteva immancabilmente esser certi

⁶⁷ Una testimonianza preziosa sui «diritti morali» acquisiti sul repertorio è presente nella lettera inviata da Zacconi alla vedova di Testoni pubblicata da P.D. Giovanelli in *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1984, cap. 2.

di trovare riunito nei teatri delle città in cui l'attore recitava il consiglio accademico al completo⁶⁸.

Si andava a vedere Zacconi con lo spirito con cui ci si riuniva nei comitati scientifici o di lettura.

Per gli intellettuali Zacconi era un evento della cultura più che del teatro.

Otello, Lorenzaccio, Il nuovo idolo, Amleto, oltreché essere spettacoli fuori del comune, apparivano come le proposte di un intellettuale militante, anche se questo intellettuale saltava sui tavoli, strisciava, si mordeva, disarticolava le membra, impallidiva, dilatava le pupille, e moriva con la precisione di un fachiro.

Come aveva scritto Enrico Morselli⁶⁹, l'attore affascinava gli intellettuali per la capacità di presentare sulla scena le opzioni emotive e culturali più contrastanti di quel tempo.

Ogni sera mostrava una enciclopedica comprensione di eventi. Non un aspetto particolare, un tipo emergente, una moda, ma il campo di forze sottostante a quelle tendenze incompatibili l'una con l'altra.

Mostrava, in altre parole, non quello che c'era nel clima predominante della cultura, ma quello che ci sarebbe stato se tutte le tensioni presenti avessero agito allo stesso modo.

Come se il passato non fosse mai passato, e come se il futuro fosse già inaugurato.

Non a caso lo slogan di questi anni era diventato il celebre «mamma, dammi il sole» di Osvaldo.

Diceva Giovanni Ansaldo che quella battuta era diventata un tic infinitamente ripetuto⁷⁰.

Un po', immaginiamo, come quei motivi musicali che designano un'epoca non per il significato che hanno in sé, ma per la capacità di accompagnare le aspirazioni più diverse.

Questa sapienza nel raccontare il passato che non passa e il futuro che non può attendere era, in fondo, il tormento degli intellettuali di quegli anni.

⁶⁸ S. Lopez, *Ermete Zacconi*, cit.

⁶⁹ *L'arte di Ermete Zacconi giudicata da Enrico Morselli*, cit.

⁷⁰ G. Ansaldo, *Dizionario degli italiani illustri e meschini*, Longanesi, Milano, 1980, ad vocem.

A ben vedere gli anni novanta del secolo, mentre sono pieni di libri tipici, sono privi di opere rappresentative.

Intendo per quest'ultime quelle capaci di assumere programmaticamente quella inconciliabilità come oggetto dell'indagine letteraria.

Viceversa ci sono molte personalità che, con la loro azione, hanno incarnato gli aspetti irriducibili dell'epoca.

Uomini insomma al posto di libri.

I grandi libri dell'epoca sono tutti di scrittori appartati che hanno lavorato brechtianamente per il futuro, in attesa di tempi migliori.

La loro fama si era sviluppata attraverso l'influenza esercitata da prima su piccoli gruppi di letterati. Ci vorrà una generazione perché comincino a trovare i loro primi coetanei.

I libri di d'Annunzio costituirebbero un'eccezione se, prima di essere solo libri, non fossero stati, in questo decennio, i libri esemplificativi di un nuovo modello d'autore.

D'Annunzio dunque andrebbe ascritto agli uomini rappresentativi, anche se non fu solo questo.

Infatti, contemporanei al suo esordio, troviamo ancora i compagni più disparati.

Il «fenomeno Crispi», per esempio, di cui vale la pena allegare, ai fini della nostra argomentazione, il ritratto di Guglielmo Ferrero:

Nato in Italia in un periodo di transizione, egli riuscì a conquistarsi una grande posizione politica: poté, nel periodo della rivoluzione, partecipare attivamente alla spedizione dei Mille, una impresa eroica e folle, medievale e moderna a metà; e poi poté riuscire anche nelle contese politiche del Parlamento e dominare, con l'intensità dell'immaginazione, i deputati e la massa mediocre del pubblico.

Ed infine, la lapidaria e bella sentenza:

Cresciuto in tempo di complotti [...] egli è ancora un cospiratore, che ha però mutato la sua posizione relativa e che invece di fare sventura i complotti⁷¹.

Nessuno più di Crispi, forse, riannodando la politica al mito

⁷¹ G. Ferrero, *La reazione*, Torino, 1895, pp. 41 e 21 (citato in Mangoni, *Una crisi fine secolo*, cit., pp. 191-2).

della lotta, aveva rappresentato oscuramente un passato pertinace ed eroico.

Il paradigma napoleonico vi aveva continuato ad agire fin quasi alle soglie del secolo nuovo, lottando, alla fine, con un altro, diametralmente opposto.

Cesare Lombroso aveva incarnato la generazione di chi era andato a cercare gli uomini disertati e offesi dall'epica della lotta.

Come è noto aveva iniziato il suo cammino di scienziato e riformatore da medico militare, intuendo la possibilità di tracciare la geografia etnica dell'Italia.

Anche per Lombroso alleghiamo un famoso ritratto.

È il funerale ideologico tributatogli da Giulio Cesare Borgese:

Cesare Lombroso ha avuto uno stranissimo destino. Celeberrimo in vita – il più celebre fra gl'Italiani prima s'affocasse l'aurora di Gabriele D'Annunzio – rinnegato con ossequio e con simpatia dagli avversari, ammirato con molta circospezione dai seguaci, letto dagli scienziati e dai profani, dai letterati e dai filosofi, dai medici e dagli avvocati, quest'uomo non ebbe il grandioso funerale che chiunque, or è un anno, gli avrebbe profetato. Quanto rinnovato fervore di operosità nella sua scuola! Quale clamore di dispute pugnaci! Così ci immaginavamo la sua disparizione dal mondo. Ci pareva che intorno alla tomba si dovesse combattere una battaglia grandiosa come quella degli angeli e dei demoni intorno alla tomba di Faust; e che, disceso sotto terra il caposcuola, dovesse emergere sulla terra purificata la verità delle sue dottrine o scomparire con lui nell'ombra il suo sterile sforzo. Quel che in realtà è avvenuto è bizzarramente diverso dalla nostra immaginazione. Piansero intorno alla tomba di Cesare Lombroso i criminologi, gli alienisti, i medici, gli avvocati; cantarono le sue lodi i partigiani e gli scolari. Ma l'Italia e il mondo quasi unanimemente si astennero. E non ci furono discussioni⁷².

Il silenzio che circonda la morte di Lombroso (1909), al di là dell'incipiente disprezzo ideologico che comincia a circondare i suoi libri più celebri, segnava l'appannarsi del paradigma dell'apostolo laico, anch'esso antico e complementare, per lungo tratto, a quello rappresentato da Crispi.

Il fascino rappresentativo di Zacconi era dipeso anche dal confronto con quelle mitografie recitando gli slanci parossistici e l'impossibilità ad aderirvi.

⁷² G.A. Borghese, *La vita e il libro*. Bologna, Zanichelli, 1924-26, pp. 338-339.

Famosa era stata, per esempio, la polemica ripresa del *Nerone* di Cossa, disceso nelle bettole e 'prosaicizzato' anche nella versificazione, premessa a quell'*Otello* che avrebbe definitivamente tagliato i ponti con la memoria dell'arte grandeattorica che di una di quelle mitografie si era servita come schema di riferimento (si pensi al Crispi «medievale e moderno» raccontato da Ferrero).

Il paradigma dell'uomo comune che incontra, nella sua aspirazione a trasformarsi e ad affrancarsi dal passato, modelli eroici inadatti alle sue forze, oppure l'uomo intellettualmente superiore che precipita dall'altezza della sua solitudine, non aveva avuto in questi anni interprete migliore di Zacconi.

Questa inadeguatezza non era solo stata descritta, ma mostrata materialmente da Zacconi.

Morselli aveva parlato dei gesti, della mimica, della fisionomia di Zacconi attraverso cui venivano modellate le aspirazioni e l'angoscia di quel confronto.

La «degradazione» del corpo di Osvaldo o la «spiritualizzazione» di quello di Giovanni Vokerat ne rendevano possibile l'incarnazione. Il conflitto di idee agito dai drammi rappresentati era predisposto dalla partitura psicofisica del corpo dell'attore.

Zacconi, insomma, aveva proposto un nuovo e convincente modello antropologico.

Era stato questo paradigma antierico a riunire in consesso gli intellettuali di fronte agli spettacoli di Zacconi, spinti a saggiarne la persuasività quanto più ramificata ed estesa diveniva la genealogia dei personaggi.

Una sfida intellettuale a cui era normale rispondessero innanzitutto gli antropologi e gli scienziati dell'epoca e, con più riluttanza, i letterati.

L'ammirazione di quest'ultimi non li esentava, fin dall'inizio, dallo scetticismo per il destino extraletterario in cui venivano a collocarsi i personaggi del repertorio dell'attore, proprio nel momento in cui gran parte di loro si sentiva impegnata nella riconquista dell'autonomia del testo letterario, incrinato dalle poetiche del verismo e dalle interferenze scientifiche del positivismo.

La sfida di Zacconi avrebbe potuto riguardare coloro che avevano deciso di affrontare apertamente i dilemmi più vivi, se quella tormentosa decisione non avesse provocato più che altro tentativi incerti o fallimenti letterari.

Molti di questi libri sono oggi usciti dall'orizzonte letterario o riconquistati, sociologicamente, come documenti della frattura tra immaginazione creativa e realtà⁷³.

L'esempio più noto, sul versante del romanzo «impegnato», è *Gli Ammonitori* di Giovanni Cena⁷⁴ in cui i personaggi – un proletario intellettuale, un poeta tisico, uno scultore anarchico, una missionaria laica, controfigura della figlia di Lombroso, ecc. – sono tratti dalla bohème scapigliata e riadattati per «portare» un vero e proprio repertorio di «ismi contemporanei» (individualismo, anarchismo, socialismo, fermenti umanitari, ecc.). Oltre i romanzi di ispirazione zoliana (*La folla* di Paolo Valera, per esempio) già censiti dagli storici, un spazio cospicuo nella produzione letteraria lo occupano i romanzi-documento. Il libro forse più rappresentativo è il *Il figlio* di Arturo Colautti⁷⁵, dove una atmosfera di sapore dannunziano fa da sfondo ad un catalogo di reperti di cronaca. I dialoghi e i personaggi stessi sono costruiti con il ricorso ai protagonisti dell'epoca: da Enrico Ferri a De Renzis e Panzacchi. Ma più interessante è quella schiera di romanzi di iniziazione alla letteratura, o di congedo, i cui autori, di lì a poco, avrebbero tentato, attraverso il teatro, di trasformare in strumenti di lotta ideologica. Romanzi a metà strada tra le «storie di lusso» e l'ascesi sociale, mettono in scena, generalmente attraverso una generica e confusa figura di artista, il tormento creativo dei loro autori. Prima ancora di essere spiaggiati sulle rive della letteratura dal modello d'Annunzio, questi romanzi sembrano fallire per il disprezzo che gli autori finiscono per dimostrare verso i loro protagonisti. Senza

⁷³ Sulla produzione letteraria del periodo rinvio all'orientamento generale compreso nel volume *Le idee letterarie*, in *Letteratura Italiana*, vol. III, Torino, Einaudi, 1984 (in particolare alla sezione «Retoriche e poetiche dominanti» di E. Battistini e E. Raimondi, ora raccolta in volume autonomo), e alla sezione «L'Italia unitaria», in *Storia e geografia*, III, Torino, Einaudi, 1989.

Per gli studi sul positivismo, in ripresa negli ultimi anni, rinvio invece a *Il positivismo e la cultura italiana*, a c. di E.R. Papa, Milano, Angeli, 1985, in particolare al contributo di G. Zaccaria, *Positivismo e romanzo popolare*, pp. 367-390.

Sul mondo dei positivisti rinvio infine alla documentata antologia di A. Pusceddu, *La sociologia positivista in Italia (1880-1920)*, Roma, Bulzoni, 1989.

⁷⁴ G. Cena, *Gli Ammonitori*, cit.

⁷⁵ Chiesa e Guindani, 1894.

autentici nemici, e mai veramente sconfitti, si incaricano di surrogare letterariamente i loro autori in attesa che questi, nella vita o con le opere future, ne prendano il posto. Tra i più esemplificativi, per la parabola ideologica percorsa dallo scrittore negli anni successivi, sono i romanzi giovanili di Enrico Corradini.

In *Santamaura*⁷⁶, una sorta di calco dell'Osvaldo ibseniano, Mauro, dopo un periodo di ribellismo vissuto a Parigi, torna nella casa paterna avviandosi, dopo una quiete apparente, alla catastrofe omicida, quando scopre di ripercorrere, «atavisticamente», le orme del padre, un «vecchio filantropo» scosso dalla follia. Passaggio significativo, prima di *Anima*, il secondo romanzo della trilogia, *La gioia*. Il protagonista, Vittore Rodia, questa volta ha già raggiunto, di conserva alla formazione del suo autore, la fisionomia dello scrittore dilaniato tra il desiderio di agire e l'inadeguatezza dei propri mezzi: «ma io! Io in che fiume immergerò quest'anima, che trasforma tutto in idealità sua propria e così sottrae il necessario alla mia esistenza umana. In che forme di vita, in che assiduo lavoro esaurirò tutto me stesso, sicché cessi di creare, creare incessantemente fantasmi, come un pittore, un musicista, un poeta, che avessero la più straordinaria facilità di suscitare colori, armonie, immagini entro di sé e nessuna arte di espanderli al di fuori per le delizie e il tormento degli altri»⁷⁷. Un lontano fratello di questo Rodia, lo troviamo in un autore che aveva riposto in Zacconi il riscatto dei suoi sfortunati drammi, poco prima della difficoltosa pubblicazione della sua opera testamentaria, *La rivolta ideale*.

Nella novella *Oro* di Alfredo Oriani⁷⁸, Lelio Fornari, nonostante «la larga cultura filosofica, gli istinti ribelli, che nella prima giovinezza, quando il socialismo in Italia non era ancora partito, lo avevano tratto passionatamente nel campo dei novatori più rivoluzionari», fronerà, esistenzialmente, di fronte all'ostinazione vanitosa con cui insegue un amore aristocratico. Anche Attilio Valda, l'eroe de *L'automa*⁷⁹ di Butti (di cui Zacconi, nel 1894, reciterà *L'utopia*),

⁷⁶ Firenze, Roberto Paggi, 1896.

⁷⁷ Ivi, p. 72.

⁷⁸ *Oro Incenso e Mirra* sono del 1905. La citazione è alla p. 20 della edizione di Bologna, Cappelli, 1927.

⁷⁹ La prima edizione de *L'automa* è del 1892. La citazione è alla p. 53 dell'edizione di Bologna, Cappelli, 1968.

ha «la sua schietta tempratura d'artista». L'autore ce ne dà, questa volta, una più precisa fisionomia intellettuale:

lesse gran parte dello Spencer, soffermandosi su i «Principi di Psicologia» e su le «Basi d'una morale evoluzionista»: anch'esso lesse, ma con assai minore ammirazione, lo Schopenhauer: tentò infine d'orizzontarsi nel ginepraio dei teoremi spinoziani, ma dovette ben presto desistere. [...] Dai libri filosofici egli saltò pie' pari alla piacevole letteratura contemporanea, e il romanzo analitico lo attrasse per qualche tempo a vivere esclusivamente delle sue ingegnose e acute narrazioni. Poi s'internò nella complicata opera dello Zola e, da prima entusiasta, finì per istancarsene, e per rifuggire con essa da tutta la letteratura romanzesca forestiera o italiana che fosse.

Fugge Attilio Valda: e s'impiglia in amori deprimenti, nell'esangue determinazione di «ridarsi all'arte», sfiancato «da una smania fanatica di conoscersi e da una smania non meno fanatica di guarirsi per mezzo della conoscenza».

Ai drammaturchi di mestiere non era andata meglio. Né Camillo Antona Traversi, né Valentino Carrera, – che avevano provato ad affrontare, pur con incerta convinzione, le «questioni sociali più serie» – erano riusciti a creare drammi che avessero superato lo scoglio di una curiosità effimera⁸⁰. Anche Roberto Bracco, più versatile, pronto a captare l'aria del tempo per rifonderla nel suo vagheggiato «teatro di idee», ne uscirà disilluso e frastornato.

L'ambiente proletario de *Il diritto di vivere* (recitato da Zacconi nel 1900 con Emma Gramatica e presto abbandonato) diventerà uno dei cavalli di battaglia del grande attore dialettale Giovanni Grasso, mentre l'autore, scontento di quella invenzione, suo malgrado rivelatrice, continuerà per anni a ramaricarsi con attori e critici per l'equivoco inizialmente sorto intorno a quel dramma bollato come «socialista» e «anarchico» e che invece voleva essere solo «un dramma di pietà umana»⁸¹.

⁸⁰ Antona Traversi, dopo il successo delle *Rozena* e di *Danza Macabra*, aveva tentato con i *Fanciulli* e *Terra o Fuoco?* ad affrontare temi sociali. Stesso tentativo, ma più sfortunato quello di Valentino Carrera, drammaturgo della vecchia guardia, con *Di chi è la colpa?*, recitato da Zacconi nel primo anno di capocomicato. Per la drammaturgia del periodo, strumento indispensabile rimane ancora l'opera postuma di C. Antona Traversi, *La verità sul teatro Italiano dell'Ottocento*, Udine, Istituto delle Edizioni Accademiche, 1940.

⁸¹ Lettera di Roberto Bracco ad Ermete Zacconi del 22/11/1935 (MBA, Fondo Zacconi); lettera di R. Bracco a Jarro (BTB, Archivio Boutet, I, cart. 13).

Come è noto la grande opera sociale, dramma o romanzo che fosse, non era nata.

Semmai ne aveva preso il posto, nel suo insieme, la rigogliosa saggistica, il giornalismo d'autore.

Un tentativo più meditato e sofferto di molti altri però c'era stato.

* * *

Oltre la fotografia con dedica che Zacconi aveva pubblicato in *Ricordi e battaglie*, vi sono alcune lettere che documentano come l'ammirazione di Edmondo de Amicis per l'attore fosse rinsaldata da rapporti personali⁸².

Su di lui comunque non aveva scritto nulla.

Come spesso accade, lo scrittore era riuscito a scrivere solo degli attori della sua giovinezza: Rossi, Salvini.

Amava poi i grandi dialettali, come Benini e Grasso, e la genialità comica, sottilmente drammatica, di Claudio Leigheb.

Il ritratto più lungo lo aveva dedicato a Coqueline, durante uno dei fortunati reportage parigini.

Tranne qualche bozzetto scritto negli ultimi anni, de Amicis non aveva affrontato seriamente il lavoro di drammaturgo.

Nel 1893 doveva essersi sparsa la voce di un impegno diretto dello scrittore per il teatro perché Zacconi gli aveva inviato immediatamente una lettera per averne notizia, ricevendo in risposta la smentita di de Amicis.

C'è allora in questo rapporto qualcosa di più significativo di quello che raccontano questo pugno di documenti superstiti?

Indirettamente, credo di sì.

Un anno dopo la lettera scritta a Zacconi per complimentarsi della «meravigliosa recitazione» di *Anime solitarie*⁸³, de Amicis aveva confidato a Francesco Saverio Nitti i dubbi sulla stesura di

⁸² In MBA (Fondo Zacconi) sono conservate due lettere e un biglietto di de Amicis a Zacconi.

⁸³ Lettera del luglio 1894. In un biglietto senza data, ma probabilmente dello stesso periodo, de Amicis si ramaricava di non aver potuto assistere alla recita del *Collega Crampton* (MBA, Fondo Zacconi).

Primo Maggio: «ho paura d'aver troppo sacrificata l'arte alla dottrina, ho paura di aver troppo *idealizzato* i personaggi per iscopo di propaganda, ho paura di averli fatti discutere, di non averli fatti discutere abbastanza; ho paura di aver commesso tutti gli errori più contrari e meno conciliabili tra loro. Una sola paura non ho: quella d'aver fatto un'opera *moralmente errata*»⁸⁴.

Come è noto de Amicis non vorrà pubblicare il libro⁸⁵.

«Una così grande aspettazione – scriverà a Treves più di un anno dopo – mi sgomenta... Sento che se ho un insuccesso sono morto»⁸⁶.

Non è questa la sede, né il luogo di competenze, per discutere i limiti letterari o ideologici del libro fallito di de Amicis.

La questione che ci interessa è un'altra: la ragione che ha indotto l'autore ad aver paura del suo romanzo.

Siamo autorizzati a questa indagine da un sentimento opposto.

Zacconi era l'attore che negli stessi anni aveva avuto il coraggio di rappresentare tutto quello che di più estremo si affacciava alla ribalta culturale.

Nella lettera in cui de Amicis smentiva la voce di aver scritto un dramma possiamo anche ragionevolmente supporre che Zacconi non avesse idea di cosa riguardasse questa falsa notizia. È da escludere però che non sapesse che da un anno de Amicis aveva dichiarato pubblicamente la sua adesione al socialismo e che si adoperasse come deputato per esercitare con ogni mezzo la sua recente militanza⁸⁷.

⁸⁴ La lettera è citata da Giancarlo Bergami in *Storia di «Primo Maggio» nelle lettere inedite di De Amicis a Nitti*, in «Belfagor», 31/5/1981.

⁸⁵ Sulla questione aperta dopo la pubblicazione del libro (E. De Amicis, *Primo Maggio*, a cura di G. Bertoni e P. Boero, Milano, Garzanti, 1980) rinvio ai seguenti saggi: E. Cavazzoni, *L'opera segreta di Edmondo De Amicis*, in «Il Verri», 20-21 (1980-81); G. Bergami, *Storia di «Primo Maggio» nelle lettere inedite di De Amicis a Nitti*, cit.; S. Timpanaro, *Il socialismo di Edmondo De Amicis*, Verona, 1983.

⁸⁶ La lettera a Treves è citata da L. Strappini in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1987, *ad vocem*.

⁸⁷ Durante una «Conferenza sulla questione sociale» tenuta all'associazione degli studenti universitari torinesi, de Amicis aveva dichiarato pubblicamente la sua adesione al socialismo. Nello stesso anno era stato eletto consigliere comunale a Firenze nella lista socialista.

Era dunque al 'nuovo' de Amicis che si rivolgeva. Tra l'altro nel 1894, l'anno della lettera di de Amicis a Treves, Zacconi reciterà *Di chi è la colpa?* di Valentino Carrera, dramma considerato di tendenza anarchica⁸⁸.

Quindi possiamo concludere che, pur senza aver la certezza che Zacconi avesse supposto nell'ipotetico dramma di de Amicis il tentativo di scrivere un «dramma socialista», era ben consapevole che di qualsiasi cosa si fosse trattato non si sarebbe tirato indietro agli eventuali rischi.

In una intervista del 1908 Zacconi⁸⁹ aveva dichiarato apertamente che «l'arte drammatica così per gli autori, come per gli interpreti deve tenere sempre il suo posto all'avanguardia del movimento intellettuale che segue la marcia del progresso sociale. Solo in questo sta la sua utilità, e quindi, la sua ragion d'essere».

In aggiunta a queste considerazioni sia Zacconi che de Amicis ponevano come premessa alla loro arte la condizione che non fosse «moralmente errata».

Se de Amicis avesse scritto un dramma si può essere certi che non avrebbe avuto altri interpreti che Zacconi.

Ma lo scrittore, come abbiamo visto in precedenza, aveva optato per il romanzo anche per le ragioni addotte ad Ogetti.

Diamo ora un breve sguardo al libro esercitando l'unica competenza a cui, in questo caso, siamo abilitati: l'osservazione dei connotati fisici dei personaggi.

Non c'è lettore, crediamo, che non sia afferrato dalle prime pagine del romanzo e che non sia indotto da queste a sperare per il meglio.

Riportiamo le prime righe del romanzo.

Alle sette in punto il signor cavaliere Bianchini saltò giù dal letto e, affacciandosi alla finestra, ebbe due dispiaceri: vide che il cielo era tutto azzurro e che il muratore Peroni non era andato al lavoro. Questi se ne stava seduto, con la giacchetta sulle spalle, sullo scalino del suo uscio a vetri, in fondo al lungo terrazzino della casa bassa che formava un cortile

⁸⁸ In una lettera di Valentino Carrera a Zacconi (lettera del 1/3/1893, MBA, Fondo Zacconi) l'attore aveva aggiunto una nota in cui dichiarava di aver recitato il lavoro nel primo anno di capocomitato e che era di «tendenza anarchica».

⁸⁹ «Il Resto del Carlino», 29/9/1908.

triangolare con le due grandi ali dell'isolato. Diamine! Se festeggiava il 1° maggio il Peroni, un operaio vecchio e tranquillo, c'era da credere che lo festeggiassero tutti gli operai di Torino. Questo pensiero spiacevole fece dimenticare al signor Bianchini di esaminarsi il viso e la lingua allo specchio della barba, come faceva ogni mattina, compiacendosi della fioridezza ammirabile, benché un po' pingue, dei suoi sessant'anni⁹⁰.

Un colpo d'occhio da grande narratore.

Con quel cielo azzurro che, contraddicendo le nostre aspettative, si somma al dispiacere di vedere anche il più innocuo degli operai con le braccia incrociate: la bella giornata avrebbe favorito la festa del 1° maggio.

L'ingresso del signor Bianchini, così magistralmente ritratto nella paura che lo distoglie dal rito del compiacimento del suo corpo borghese, è la grande occasione di de Amicis.

Ma la segue solo per tutto il primo capitolo.

All'inizio del successivo entra in scena il figlio Alberto che già cova segretamente i suoi sentimenti socialisti.

Alberto «non era molto alto di statura, ma di membra ben proporzionate e robuste, ed aveva il viso di suo padre, raffinato di forme, ma nobilitato dalla luce dell'ingegno, e la sua aria di bontà, ma ingentilita, e mista a una bella espressione d'alterezza virile. Egli [il padre Bianchini] provava ogni volta davanti a lui la gioia d'un artista mediocre a cui è scappato un capolavoro, il cui successo lo stupisce e lo esalta»⁹¹.

Alberto, che darvinisticamente è la versione evoluta del padre, diventerà nel corso del romanzo la controfigura ideologica del narratore.

È lui incaricato di mostrare quella conversione al socialismo che getterà scompiglio nella famiglia Bianchini, negli amici e nel mondo emotivo dell'altrettanto bella moglie.

A lui è destinato il compito di fronteggiare le discussioni con i reazionari, di sventare i luoghi comuni, di frequentare operai, militanti socialisti e di scrivere per la causa. Alberto non solo è buono ed onesto, ma anche bello.

Bellezza, onestà, intelligenza circolano nel sangue del protago-

⁹⁰ E. De Amicis, *Primo Maggio*, cit., p. 9.

⁹¹ *Ibidem*, p. 29.

nista come un unico plasma. Alberto non corrisponde allo stereotipo del personaggio 'positivo', ma è preventivamente bloccato.

Fisicamente, prima ancora che ideologicamente, non può mutare, non può trasformarsi.

Può passare solo da una bontà e da una bellezza innata ad una bontà e ad una bellezza 'socialista'. E per farlo ha una sola possibilità: discutere.

Non solo. Alberto è un adulto. E quindi non ha nemmeno a disposizione, narratologicamente, quelle opportunità che de Amicis sapeva dispensare con tanta abilità ai corpi e alla mente dei suoi ragazzi.

Si pensi per esempio a *Furio*, la celebre novella che tanto scandalo aveva provocato quando era uscita sulla «Nuova Antologia»⁹².

Furio è una novella sulla crescita, sulla possibilità che un ambiente arido, pedagogicamente inerte, generi sentimenti anormali. Il giovane protagonista aspira, velatamente ricambiato, all'amore della moglie del fratello. Il quasi incesto viene 'curato' facendo credere al ragazzo di aver casualmente mutilato la sorella amata durante la concitata scena della scoperta dell'amore colpevole. La febbre delirante, generata dall'infrazione ad un divieto ancora più grave, sconvolge lo stato psicofisico di Furio, trasformando quell'amore abnorme in un tumultuoso processo di crescita.

Alberto invece non ha nemmeno a disposizione la sconsideratezza della prima gioventù.

Già possiede «l'alterezza virile». È un soldato, mandato al fronte della persuasione.

Nonostante questo, de Amicis ha il presentimento di dover allentare le briglie imposte alla sua controfigura.

Qualche volta l'artista sembra prendergli la mano.

Davanti ai primi contatti con gli operai e i militanti, sembra aprirsi una incertezza.

Attraverso di essa si riaffaccia il volto del narratore.

Alberto 'invidia' antropologicamente i gesti, i corpi, i lineamenti e i visi degli uomini che abitano quel mondo così diverso dal suo. È attratto dall'ambigua fierezza mascolina delle donne.

⁹² L. Federzoni, *Dalla vecchia alla novissima Antologia*, cit., p. XVI.

Ma questa pista, lasciata intravedere sotto la ricca vegetazione ideologica, viene sottratta rapidamente alla vista del lettore.

Il compito così saldamente affidato al 'capolavoro' del signor Bianchini riprende il sopravvento. Prima che si comprometta, de Amicis fa tacere il suo protagonista:

Parlando s'era alzato egli pure, e stava in mezzo agli altri due, formando con essi come un gruppo statuaria in fondo alla stanza nuda; davanti al quale il Bianchini ebbe un pensiero che gli scosse l'animo, e gli rimase impresso dentro indelebilmente insieme con l'immagine di quelle tre persone aggruppate. Erano le tre grandi forze del socialismo: un borghese disertato dalla sua classe, la scienza; un operaio, l'azione; una donna, la grande ausiliatrice invocata ed attesa [...]. Fu tentato di dire una parola; ma poi lo trattenne un senso di dignità, di cui non avrebbe saputo dar piena ragione⁹³.

Alberto non può guardare queste persone solo per quello che sono, ma anche per quello che rappresentano.

Un'altra occasione fallita, in cui de Amicis avrebbe potuto prestare un po' della sua paura alla controfigura ideologica del romanzo.

La conquista della affinità ideologica copre e annulla progressivamente la repulsa e l'ammirazione per la diversità fisica.

Le discussioni teoriche che sempre più spesso ingombrano il romanzo (e che quindi sono non la causa, ma gli effetti del suo fallimento), il calore oratorio ed estenuante dei dialoghi, assumono il carattere di una segreta dilazione.

L'impossibilità del libro a farsi romanzo sembra risiedere in questo ostacolo a mostrare i segni manifesti di una conversione.

L'onestà morale ed intellettuale è perpetuamente contraddetta dalla insincerità del corpo e degli atteggiamenti del protagonista: Alberto deve persuadere convincendosi.

Vorrebbe, ma non ha i mezzi narrativi per imparare ad educarsi. Quando soffre, soffre moralmente.

Gli sdegni, le paure, le passioni, i dubbi, non fanno in tempo a lasciare le loro tracce, sono sempre rilanciati altrove.

Non rimane che l'oratoria, o una soluzione che sembra sempre

⁹³ E. De Amicis, *Primo Maggio*, cit., pp. 51-52.

sul punto di far precipitare la trama del romanzo: l'incontro erotico tra il protagonista e le donne ideologicamente affini. E quando questo incontro infine avviene si rivela subito come la scelta di un libro sbagliato:

ma quando i baci lasciarono un po' più di spazio alle parole ed egli guardò attentamente dentro a quell'anima, che delusione! Più tardi, ripensandoci con curiosità di psicologo, egli la paragonò a uno di quei finti libri, legati con eleganza severa, che portano impresso in oro sulla coperta il titolo di un poema, e non sono altro che scatole piene di confetti e gingilli. Osservò da prima che essa esprimeva il suo entusiasmo per il socialismo con certe frasi non sue, che eran sempre le medesime⁹⁴.

Paradossalmente solo l'erotismo – con tutti gli inevitabili rischi ideologici che de Amicis paventava, e primo tra tutti il crollo del romanzo socialista ridotto ancora una volta, come le novelle, al codice dell'amore morboso – sembra poter risolvere provvisoriamente l'impasse narrativa del romanzo.

Probabilmente se de Amicis anziché un onesto riformatore fosse rimasto un onesto conservatore avrebbe potuto scrivere un grande romanzo di fine secolo: forse così sarebbe riuscito a trasmettere la sua paura ai personaggi.

Naturalmente si può discutere se lo scrittore non fosse abbastanza artista da riuscire a scrivere contro il suo progetto, o se, al contrario, non fosse un ideologo così convinto da poter trasferire a tutta la realtà dei suoi personaggi la spregiudicatezza della sua scelta.

Si possono dimostrare tutte e due le ipotesi, come si può credere, sulla scorta della confessione a Nitti, che l'autore, frenando ora sul piano della immaginazione, ora su quello della ideologia, fosse finito di fronte ad un compito impossibile: o morire come artista o come sostenitore di una idea.

Paralizzato da questa prospettiva, De Amicis aveva preferito rimuovere per sempre il suo romanzo.

Ed è proprio questa paralisi, qui percepibile chiaramente perché risultato della rinuncia più clamorosa di quegli anni, la causa che aveva disperso tanti scrittori e tanti intellettuali di questo fine se-

⁹⁴ Ivi, p. 165.

colo. Inducendo taluni al silenzio, altri a svilire la propria arte o ad abbandonarla sopraffatti dall'elettismo, altri ancora a lanciare scongiuri contro «la fiumana fangosa» da cui si sentivano invasi e ad invocare feticisticamente rivoluzioni che non sarebbero mai nate.

Non dovrebbe stupire quindi che, tra tante incertezze, tanti tentativi, e tante opere mediocri, sia stato soprattutto un attore l'artista in grado di fissare nella memoria dei contemporanei i gesti, la fisionomia del suo tempo.

Zacconi, come ogni grande attore, aveva imparato a conquistarsi la sua indipendenza perché nessuno più di lui era l'artista che aveva bisogno dei suoi contemporanei.

Non poteva fuggire le contraddizioni, né infrangerle, né appartarsi.

Doveva, con un termine che amava, lottare: conquistarsi il consenso senza cancellare il profondo ed intimo dissenso da ciò che lo circondava.

La sua scienza teatrale gli aveva consentito di demandare al suo corpo di attore, anarchico e ribelle, i rischi delle battaglie, con la libertà di rifiutare, senza mortificanti lacci al collo, quello che all'uomo-artista ripugnava.

Di questi attori, si diceva una volta, che fossero i sovrani della scena.

Oggi che sono scomparsi, si può intuire come quella patente di nobiltà a buon mercato contenesse un significato più profondo: erano i «signori» delle proprie azioni.

Giunti in conclusione di questo lavoro possiamo dunque reintegrare a pieno titolo il ritratto di de Amicis accanto a quelli di Ibsen, Bovio e Strindberg.

Quelle fotografie con dedica rappresentavano, agli occhi dell'attore, gli emblemi della sua nobiltà.

Per il primo aveva lottato affinché la sua opera fosse conosciuta.

Con il secondo aveva dimostrato lo spirito che animava la sua straordinaria avventura di attore.

Il terzo aveva avuto l'indipendenza intellettuale di rifiutarlo.

Infine, dello scrittore più popolare ed amato della sua epoca, si era mostrato più coraggioso.

SEGNALI