

Claudio Meldolesi

I NOSTRI ATTORI OTTOCENTESCHI COME
PERSONE SIMILI A PERSONE.
IN PARTICOLARE, SUI RAPPORTI FRA QUELLI
«ROMANTICI NEGATIVI», «GRANDI» E
«ARTISTI»*

Per rifarsi a questa storia dal presente, secondo l'orientamento di Raimondi, sia consentito porre introduttivamente al centro un richiamo a Leo De Berardinis; infatti, da nuovo maestro, egli ha agito utopicamente anche in rapporto con il vissuto ottocentesco-primordiale degli attori, finché è rimasto vittima di un intervento chirurgico annunciato come banale, che lo ha condannato a uno stato simile al coma. Cosa che pure evoca i comici di una volta, così spesso vittime di violenze impunita da parte dei «civili»: tanto più in quanto la casa di «cura» responsabile, a Bologna, nel successivo quinquennio ha beneficiato di un silenzio stampa colpevole, che ha trovato corrispondenze in sede giudiziaria¹. Ma non solo a partire da questo caso terribile Leo sta per orientarci.

Con Leo De Berardinis per guida

Era un continuatore attivo della linea d'Attore artista creata dalla Duse, essendo giunto a coniugare le due campate del suo arco creativo, benché contrapposte dalla critica, generalmente incline a dire solo «maledetta» dall'alcoolismo la prima e solo «realizzativa» di drammi la seconda. Ha contribuito così a rilanciare la coscienza della variabilità espressivista dell'attore, che già dalla regia storica era stata dimostrata non minore di quella delle arti realizzate classicamente in «opere». C'erano il «rozzo» e il «sublime» di Shakespeare

* Questo testo, presentato nel seminario *Attori e cantanti fra Otto e Novecento* (Firenze, Teatro della Pergola, 20-21 gennaio 2005), è stato concepito ed elaborato nel quadro della ricerca nazionale ex 40% Actor.

¹ Pare che a tutt'oggi, per questa colpa, sia stato condannato solo l'anestesista di tale équipe chirurgica.

(P. Brook) nella sua radicale neoavanguardia, come c'erano sviluppi sperimentalisti nel dopo da lui aperto ai classici; e tanto da imporre sullo sfondo delle sue invenzioni un completamento d'immagine. Non è dissociabile infatti neanche da Artaud il nesso con quel migliaio di creatori in scena individualmente perseguitati dalla Chiesa e da gran parte della società lungo la storia moderna e contemporanea: cosa che pure invita ad approfondire il senso dei rispecchiamenti di Leo nella Duse.

Non era un attore assoluto come questi fondatori del Novecento teatrale: essendosi affidato ai richiami scenici più oscuri, si trovò a dividerne più motivi; e non si dimentichino le consonanze suscitate dalla Duse portata a morire dall'imbastialimento patrio lungo una tournée per lei insostenibile, negli USA. La frattura di civiltà che Pirandello colse in questa tragedia della vita, non essendosi ancora ricomposta, avrebbe portato proprio Leo a capolavori del rifiuto quali *Novecento e mille* e, sulle spalle di quest'autore, *I giganti della montagna*. Dove anche l'Ottocento ribelle aveva un posto rigenerativo, dato che la sua arte illuminotecnica mai vista sembrava sgorgare dall'oscurità delle scene degli antenati, che il suo *bios* jazzistico vi transitava per ricongiungersi a Mozart e che, senza il Totò da lui fatto rivivere fino a esibirvi il nesso Arlecchino-Amleto intuito da Niccoll, sarebbe stato più arduo l'originario distacco che operò da Carmelo Bene.

Mentre questo essenziale posizionamento ci collega a creatori di scrittura lirica o di corporeità fuori norma, essendo anche incline alla ricerca e alla pedagogia, alla generosità e all'ignoto. Non a caso, stiamo per dire degli attori come *persone simili a persone*, non senza valorizzarvi il significato latino di «maschera» proprio a tale sostantivo. Ma in più Leo agiva fra riso e tragedia, fino a sembrare veggente. Di fatto, giunse ad avviare così la sua seconda *quête* artistica da autore e attore solo dell'*Uomo capovolto*, in cui prefigurava recitando la sua condizione odierna, di prigioniero del corpo. Egli usava dire, rovesciando la logica corrente, che l'esperienza della vita imita quella del teatro lasciando aperto il messaggio. Siamo con ciò a una soglia dell'autocoscienza di Leo, che tendeva a farsi polemica, di conseguenza, verso gli stessi affidamenti razionalisti al «vero» dei suoi compagni. Egli era mosso da un'altra verità, capace d'investimenti artistici, politici e in relazione con la fisica: estranea alla drammaturgia della vita di Goffman quanto all'estetismo e alla logica ambientatrice delle poetiche. In tal senso vari suoi richiami erano in relazione con l'orientamento della Duse, ancora, compresi quelli d'avanguardia. Essi

interagivano per anticonvenzionalismo perfino con il materialista Eduardo, e persino con l'iniziatore Gustavo Modena.

Si direbbe che per questo l'ultimo innamoramento scenico di Leo si volse all'indiana Sanjukta Panigrahi, indimenticabile danzatrice Odissi rivelataci da Barba, capace di rigenerare il suo corpo con azioni sacre quanto di ascendente shakespeariano²; il che dà ragione ancora al primo codificatore della figura dell'Attore artista di cui parliamo, il Mario Apollonio giunto a distinguerla per la libertà delle sue scelte espressive, che ci permetteranno di farne la pietra di paragone anche dell'Attore romantico e del Grande attore.

La questione del Grande attore e l'oltre dusiano

Il mistero riprese a coniugarsi energicamente con gli scavi dei recitanti, una volta distanziate le antinomie settecentesche del «caldo» e del «freddo» o del tradizionale e del riformato. Ma se nell'Ottocento gli attori d'eccezione giunsero a rap-presentare con il prima della coscienza in quanto persone *del* teatro, non poterono procedere unitariamente lungo gli anni del naturalismo, più volte rivelati da Alessandro d'Amico di smarrimento della linea grande-attoriale *stricto sensu*: essendone sfuggito Tommaso Salvini soltanto, da rigeneratore in sintonia con Shakespeare. Non fu certo formale l'apprezzamento che gli riservò Stanislavskij, di artista del preconsenso.

Ma conviene muovere da un colpo d'occhio sulle origini, dal *post quem* che donarono alle scene del futuro Ludwig Devrient e Edmund Kean: specie quest'ultimo, figlio di una donna di piacere e – si disse – del teatro stesso, essendo di padre ignoto. Quindi, sviluppi non meno eccentrici furono dati alle scene dall'ex artista popolare Frédéric Lemaître e, appunto, dall'attore nonché poligrafo, rivoluzionario e scrittore d'eccezione Gustavo Modena. Come romantici denegatori, questi maestri rivelarono e istituirono un'età scenica coincidente poi con l'Ottocento quale «secolo lungo»: che corse dalla Rivoluzione francese alla prima guerra mondiale, ma che perciò si presta alla specificazione di «età del Grande attore» solo strutturalmente, quale insieme delle condizioni recitative a partire da cui si distinsero le tendenze ottocentesche. Infatti risultano irriducibili *ad*

² Risale a Ferdinando Taviani l'uso di specchiare reciprocamente gli espressivismi della Duse e di Sanjukta.

unum le figure attoriali di cui parliamo, in termini espressivi e di ricerca.

L'appellativo di Grande attore è di base storiografica, dato che solo nell'Europa primo-ottocentesca quegli attori si dissero «grandi», a conferma della loro volontà di contrapporsi al supposto modo produttivo «piccolo» che li aveva preceduti. Furono variamente nominati in Europa i primattori e le primattrici che rinnovarono il comando teatrale nell'Ottocento, fino a renderlo aggiornato e primordiale, insieme, nonché capace di legare bellezza e vantaggi d'interesse collettivo per le compagnie. Di qui la nostra scelta della formula «età del Grande attore», in quanto parallela a quella originaria di «età della Commedia dell'Arte», presupponendo essa realizzazioni assai varie, finanche distanti dai prototipi, perché quelle scene continuavano a cercare grandezza per esigenze più che personali, ora d'arte ora di concorrenza e ora di estensione degli organici – non potendo l'ereditata microsocietà dei comici resistere all'offensiva dei nuovi spettacoli, l'Opera, il Circo e infine il Cinema, né volendo fare a meno dell'antico.

Lo storico odierno che si trova a misurarsi su questi terreni con somiglianze spesso solo apparenti al proprio tempo, *in primis*, è tenuto a distinguere; così si è intuito che attori troppo diversi fra loro animarono l'Ottocento teatrale per poterne nominare le abilità con una sola formula definitoria. È parso a un certo punto, anzi, che l'uso di chiamare Grandi attori i più difformi esperti della scena inneschasse una dinamica degenerativa in rapporto con quella che oggi spinge molti a dire «registi» capocomici ottocenteschi e precedenti. Ma, ciò posto, la possibilità di chiarimento che abbiamo abbozzato dovrà ancora misurarsi con un interrogativo: come poté sfuggire l'Attore artista alla crisi del Grande attore indotta dal naturalismo, senza essersi già sottratto alle determinazioni della comune base grandeattoriale? Si dovranno meglio capire gli sviluppi processuali conosciuti dall'invenzione dusiana nel primo Novecento, mentre in senso ecologico si dovrà definire l'ambito dell'appartenenza grandeattoriale in forme più motivate – non solo la prudenza induce a ricomprendervi la triade canonica Ristori-Rossi-Salvini e non molti artisti in rapporto, ivi compresi i maestri popolari non ordinari e non distanti, come Antonio Petito.

Risulta sempre più opportuno che nei nostri studi si formalizzi un orientamento condiviso in materia, anche altro da questo, purché qualificato anzitutto dai richiami artistici dell'Ottocento. (Che comunque non sarebbero contraddetti dalla presente scelta di nomina-

re con la formula del Grande attore l'operosità di questi ultimi maestri nonché, in generale, il modo produttivo ottocentesco. Infatti sovrapposizioni terminologiche di tale tipo – di età e di tendenza artistica – usano ricorrere nel vocabolario teatrologico). Da quest'ottica l'aver assunto a riferimento la catena Modena-Salvini-Duse sembra essenziale ponendo al centro la competenza del sentire-esprimere organico che a questo punto possiamo supporre distintiva del secolo e che la Duse seppe portare allo stadio ulteriore dell'epifania antirappresentativa. Ma non essendo questo uno studio su di lei, è conseguente motivare ciò ancora per via comparativa. Colpisce del Grande attore in senso strutturale un segno ricorrente in tutte le sue fasi, di nuova volontà originaria. Già ai primordi, in Italia, questa età conobbe impulsi estremi: in rapporto persino con il fermento genetico-rivoluzionario dell'avanguardia storica, dato che i suoi artefici vollero in polemica d'arte e sociale, senza soluzioni di continuità, la conquista di più estesi ambiti teatrali. Può dirsi in tal senso sintomatica la continuità dei ricorsi delle scene avanzate all'Alfieri tragico, riaffermata anche dopo il suo rifiuto della rivoluzione, essendosi volto l'impegno alfieriano anche alla formazione di attori incondizionati. Si pensi al Belli Blanes che si ferì davvero in scena dando seguito a una climax recitativa. Ciò richiama il Kean che di fronte al pubblico poté abbandonare il palco per costringere i compagni a scoprirsi attori datati, senza di lui, e il Modena che di ritorno dall'esilio si esibì come Dante, tutto volto all'affioramento dei versi più provocatori dell'*Inferno*. Mentre la Duse giunse a provare in solitudine per dare pienezza ai suoi richiami psicofisici, che sarebbero stati disturbati dalla presenza dei compagni. La sua era una grandezza altra, essendo stata annunciata solo in parte dallo stesso Salvini, maestro di concentrazione creativa.

Questa via individualizzatrice, fondata sull'interiorità personale, fu considerata poi il più rilevante contributo italiano alla causa della regia, non solo al Teatro d'Arte di Mosca; e di fatto, strategicamente tali creatori incantavano per debordamenti di origine lontana. Ma per rendersene conto, non bisogna fermarsi alle offerte sceniche di routine che costellarono l'esercizio teatrale ottocentesco. Ognuno di questi attori elaborò propri «cavalli di battaglia» lungo tutta la sua carriera; per cui, a dispetto degli efficientismi realizzativi correnti, pervenne a delineare suoi spettacoli in assoluto, singolarmente rigorosi e aperti, dato che continuavano ad acquisire sostanza e novità lungo le repliche. Per tale via la Duse si scoprì oltre: suoi approdi sembrano partecipi dell'avvento della regia.

L'Attore artista: un oltre di questo creare individualizzato

Può non esserci contrasto fra corralità e individualizzazione, se in scene eticamente disposte (nel senso stanislavskiano): ecco il *prius* sia di tale apertura al fermento registico sia dello sviluppo dell'Attore artista-regista del nostro tempo. Di ciò chi scrive aveva detto in *Questo strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia*³, richiedendo ai lettori personali reazioni (anche in rapporto alla distinzione di «Attore romantico», «grande» e «artista»); e il prevalere dei consensi, pur espressi in prevalenza a voce, ha incoraggiato la decisione di scrivere questi chiarimenti: a cominciare da quello sulla doppia identità del Grande attore, per cui abbiamo già proposto di considerare con lo stesso nome sia il modo produttivo unitario delle diverse recitazioni alte dell'Ottocento sia l'orientamento italiano allora più festeggiato nel mondo, nonostante il suo eccesso di ambizioni dominatrici. Ma di questo scritto torna qui utile *in primis* il richiamo alla variabilità interna delle tendenze recitative, basate su una grandezza riferita al contempo alle radici, alla fortuna e alla fragilità di autocoscienza. Si trattò di una surdeterminazione teatrale, e di tale evidenza che gli storici del futuro avrebbero potuto affrontare alla sua luce anche qualche problema identificativo dell'Attore romantico e del Grande attore. La stessa Ristori realizzò in tal senso capolavori di globalità espressiva, capaci di connettere per sviluppi mirati il vissuto scenico e fioriture nel suo tempo embrionali, ma anche Rossi e Petito favorirono il decantarsi di questa straordinaria fenomenologia. L'espansione dei successi di questi maestri, incomparabile nello stesso approdo nazionale di Petito, col tempo, giunse infatti a familiarizzare la scena con il livello mitico propiziando riconoscimenti sociali senza precedenti del teatro drammatico, sullo stesso terreno che aveva prima distinto l'Opera, quello del mito appunto. Quei maestri seppero gareggiare con il teatro lirico sullo stesso terreno dell'industrializzazione spettacolare; e appunto a partire da questo le esperienze espressive a mani nude di Modena e della Duse – anche se nel primo caso solo in termini di memoria – si sono contestualizzate, in attesa del mito pirandelliano. Ma non solo.

Qualcosa di queste aperture aveva persino l'arte di Roscio, lo schiavo attore che nutrì la riforma ciceroniana dell'oratoria e che, di conseguenza, indusse i romani antichi ad affrancarlo contraddicendo

³ In «Teatro e Storia», n. 18, 1996.

la loro ideologia del teatro. Questo era infatti per loro il luogo di coesistenza del disprezzo per il recitante e di meraviglia per gli esiti spettacolari. Da allora lungo la storia occidentale della recitazione gli attori sono oggetto di attenzioni opposte e Artaud, da psichiatrizzato, dovette sfidare ogni usanza per dimostrarsi ancora individuo creatore, mentre la Duse dalla sofferenza era pervenuta alla sua arte autogenerativa in senso lirico. Cosa che sarebbe rimasta indissociabile dalle riproposizioni dell'Attore artista, operate da Eduardo e Bene anche sul terreno della *mise en scène*: cui l'uno pervenne da indagatore nel reale e l'altro dalla ricerca del mirabile, scavando fra persona e personaggio. Perciò possiamo dire la Duse un'anticipatrice delle sintonie stesse individuabili fra Eduardo e Jovet, oltre l'*Inferno* dantesco di Modena e l'*Otello* di Salvini. Ché un elemento altro, pararegistico, pure le dobbiamo, dato che volse sue doti d'attrice a disvelare risorse espressive solo intuite dai grandi attori.

Eppure, se risultano poco fondate le critiche rivolte dalla Ristori alla Duse, in quanto artisticamente condizionata dall'egocentrismo, come quelle di Salvini a Modena, in quanto «barocco», l'individuazione teatrale operata dai grandi attori ci riappare strategica: la loro arte era poi incline a un oltre, in modo che il rapporto con i singoli spettatori risultasse aperto quanto isolabile. Fu questo il luogo della continuità relativa della Duse da questi maestri, anche se la differenza che giunse a manifestare fu sostanziale partendo dall'autenticità dei traumi; sicché, dopo avere entusiasmato pochi critici, questa fondatrice restò venerata da essi e osteggiata da altri. Sergio Tofano, rivelandosi un quarto di secolo dopo, non distinse in lei la fondatrice novecentesca. È possibile che cercasse una verità meno sovvertitrice anch'essa autentica; ma ignorando la svolta dusiana, arrivò a definire il vecchio Salvini un armadio. Il che accresce il merito di Eduardo: con il quale l'Attore artista avrebbe teso finalmente a oggettivarsi oltre le differenze ereditate, fino a qualificare il suo rapporto originario con la regia, da Eduardo stesso esercitata – agendo in contrasto con l'alto manierismo di Benassi o della Starace e, talvolta, dello stesso Ruggeri. La Duse dovette intuire nella differenza suddetta un veicolo di particolare fioritura novecentesca: era vicina non solo per età a Stanislavskij, ma veniva dalla vita quotidiana dei figli d'arte e non uscì a nominare esplicitamente la sua prospettiva.

Una permanenza qualificante nel teatro di regia

Con Fabrizio Cruciani chi scrive ha spesso esteso il tempo teatrale qui studiato tramite definizioni storico-generalistiche elaborate dalle «Annales». A partire da quella dell'Ottocento come «secolo dei secoli», specie in quanto assimilatore di usi-decorazioni-richiami in rapporto con il passato; e analogamente si è rifatto alla più nota continuità di lunga durata che Francastel teorizzò. Ci si riferisce alle ricorrenze da questi segnalate in opere visive romantiche ed espressioniste come medioevali e barocche, non senza sintonie intrecciate. Anche tali nessi possono interessarci a verifica, completamento e rilancio di quanto dicevamo – non essendo stati assunti per prudenza all'origine dell'analisi, al fine di non condizionarla. Quell'insostituibile amico-maestro, tale anche nel convincere allo studio delle più ardue vicende teatrali, stava per coinvolgere un gruppo di collaboratori in ricerche da lui programmate sull'Ottocento prima di lasciarci. Le supposeva infatti capaci di valorizzare quanto ciascuno aveva già studiato e di comportare arricchimenti conoscitivi nonché piaceri personali – quali a lui continuavano a venire da lettore del Dumas dei *Moschettieri* e di Verne.

Cruciani, certo, sarebbe così riuscito a qualificare anche dall'ottica espressiva l'indole delle appropriazioni ottocentesche, pur spesso predatoria, anche perché in Francastel aveva trovato l'ancoraggio per non smarrirsi in materia. Il nostro più limitato *enjeu* non era diverso all'origine, essendo nato dall'idea che anzitutto dal rapporto scena-sala l'Ottocento fosse giunto a rimanifestare Shakespeare quanto gli espressionismi popolari e altri (lo stesso teatro balinese da noi fu scoperto verso il 1845); ma la nostra storia era corsa privilegiando il lato oscuro di questa operosità, fra gli anticlassicismi di Modena e della Duse. Ci aveva infatti mosso la stranezza per cui tutti i maestri del «secolo dei secoli» risultavano elettivamente ripensabili per singolari contrasti, anche intimi; tanto che gli artisti or ora richiamati si dissero per l'annientamento dei teatri a fini rigenerativi dell'arte; mentre fra i percorsi intermedi quello di Salvini oggi sembra solo in apparenza chiuso nel classicismo. Non perseguì ritorni alla «forma» da effervescenze opposte, da interiorizzazioni vertiginose?

Da ciò si è portati a supporre che il teatro italiano avesse bisogno di indeterminatezze per fare i conti con la sua storia di idealizzazioni normative come per porsi nella prospettiva di un'arte più libera. E se le colonizzazioni del già vissuto riservarono ingratitudine alla Duse, fino all'ultimo, la capacità di permanenza propria in genere alla sce-

na ha fatto sì che questa linea d'arte conoscesse nel secondo Novecento una ripresa generativa, attraverso Eduardo, Fo, Bene, la Fabbrì, Leo appunto, Cecchi, Lombardi o, forse, la Montanari. Le differenze dei quali potrebbero far supporre illegittima la successione di artisti prima segnalata, ma non il peso espressivo conquistato da ciascuno combinando a suo modo disequilibri e aperture impreviste.

Cosa che dovette temperare più interferenze prima richiamate con l'esercizio della regia, senza che cadessero le ragioni di appartenenza a questa particolare storia: che continua a svolgersi per contaminazioni impreviste di lingua come di socialità e di utopia. Ed è divenuta sempre più varia, aperta la regia con gli attori artisti, fino a gareggiare con i loro protagonismi. E su ciò, pure, ci si augura che quanto detto incoraggi studi capaci in futuro di coniugare approcci monografici e di ampio raggio insieme: la cui relativa mancanza odierna può dirsi fomentatrice di tanta disparità di autocoscienze. Ma lo stesso il tarlo personalissimo con cui Leo ha contagiato parte di questi pensieri chiede nuova attenzione in vista dell'*exit*.

L'idea della vita che imita il teatro stimola a sempre nuove prospettive più che mimetiche; e si direbbe che particolarmente fruttuosa sia quella per cui gli attori riescono a separare mentalmente proprio la vita e la scena. Il realizzatore-soggetto-della-vita e il personaggio-soggetto-della-scena hanno visto moltiplicarsi le loro possibilità d'incontro; e la straordinaria successione individualizzatrice qui considerata dovette dare il primo impulso a questo rapporto oggi esplicito. Perché l'autocoscienza del lavoro di scena raggiunta dal Settecento aveva troppo isolato l'attore come portento in sé, spesso supponendolo imitatore e basta. La furia inventrice dell'Ottocento aprì il campo a ricerche nella vita, anche provocatorie verso il pubblico; tanto da far supporre che, prima della valorizzazione stanislavskiana del preconcio, ognuno di questi maestri avesse elaborato una psicologia in gara con gli automatismi esistenziali. Ciò permetteva a quegli attori di essere al contempo se stessi, personaggi e portatori del dramma; mentre erano esperti della vita allo stato sospeso; Modena, Salvini e la Duse estesero con il loro campo realizzativo le possibilità date dell'esistenza.

Il titolo qui adottato li intende persone simili a persone in tal senso; e Leo con la sua formula ci ha aiutato a vedere in essi degli esploratori fra arte e vita, in quanto artefici a partire dai contrasti. In conclusione, era questo un Ottocento in rapporto con i poeti maggiori, con filosofi guida, con gli stessi pittori preraffaelliti e macchiaioli, ma a distanza: come se nessuna delle sue figure potesse esse-

re pienamente rappresentativa delle altre. È bene infatti che il teatro di questo secolo rimanga in parte misterioso: ad esempio nel singolare bisogno di rifarsi a buffoni sofferenti, con Verdi come con Modena. L'Ottocento delle certezze preferì lasciare libera la percezione del doppio umano, per non misurarsi con gli abissi poi rivelati dalla psicoanalisi. Ma quell'idea di somiglianza dell'attore e dell'uomo recava maggiori disvelamenti. Due persone era il Modena attore e sovversivo, poeta e uomo di campagna; due persone cercavano i grandi attori con le loro domande sulla somiglianza oscura; ma fu la Duse a decantare questa potenza dicendo i personaggi sue figlie e prospettando con ciò l'indeterminabilità del capolavoro pirandelliano.

Mentre il teatro della persona che tutti questi maestri contribuirono a creare avrebbe innescato rivelazioni anche dal passato, in cui la Pezzana iniziatrice della Duse non si stancò di cercare, anche da scrittrice di lettere straordinarie⁴. Perché, considerato dall'ottica della somiglianza qui proposta, esso chiede anzitutto agli attori autentici un rifiuto della subalternità ai modelli egemoni del comportamento e, quindi, porta i soggetti recitanti a differenziarsi già nella vita.

Sembra chiarita ormai anche la ragione della longevità appartata dell'Attore artista, essendo divenuta la sua base recitativa al contempo grande-attoriale e aperta alla regia: da un secolo o da mezzo, a seconda del parere degli studiosi sul declino mattatoriale della linea ottocentesca di maggiore egemonia. Ma non tutti i confini sono stati perlustrati, a cominciare da quelli esterni al già affermato principio di unicità proprio a ognuno dei suoi realizzatori autenticamente incline all'ignoto. Comunque la permanenza che questa figura continua a conoscere ci consente di supporla connaturata pure con un anticonformismo forte quanto variabile, decantatosi lungo il Novecento. Si pensi alla riconquista e valorizzazione del tragico e del riso non convenzionalizzabile cui ci hanno introdotto gli attori artisti recenti da discordanze come quella di Carmelo Bene e Carlo Cecchi: certo non minore di quella che aveva separato Eduardo e Ruggeri.

Non a caso dichiarando la fine della forma dramma Beckett prese a sentirsi fratello degli attori altri; e, non a caso, Leo dalla sua alterità coglieva l'oltre dell'intelligenza teatrologica – ora lo capiamo – articolando il sentire della Duse quale madre di personaggi e in tal senso anche figlia in quanto personaggio. Leo sapeva a sua volta esibire l'esistenza maggiore del teatro: quella giunta a tradurre l'effime-

⁴ Laura Mariani, *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere*, Firenze, Le Lettere, 2005.

ro flusso degli esiti in una risorsa di contemporaneità da precisare ogni volta. Aveva davvero rovesciato il rapporto mimetico dell'attore con la vita, reso anacronistico dagli approfondimenti teatrali del nostro tempo. Ciò fa capire come mai il diverso atto di scavare ulteriormente proprio a ognuno di questi attori abbia trovato nel contrasto e nella lontananza risorse nuove per l'esercizio dell'arte scenica e non prive di sintonie fra queste diversità: scandagli, colori e sfide di volta in volta lanciate.

Ma anche chi scrive di teatro tende a ri-manifestare; se quanto abbiamo detto dovrà essere verificato anche in rapporto ai maestri poco o punto richiamati, è probabile che da questo coinvolgimento vengano ricchezze ulteriori più che svolte di approccio. Sta diventando ragguardevole la conoscenza storica degli attori ottocenteschi, da quindici anni. Di sede in sede universitaria, di rivista in rivista, molti a essa si dedicano; e non è finito lo straordinario impulso a dubitare del già noto che ci ha trasmesso in materia il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova negli anni Ottanta e Novanta. Sembra sfuggirci ancora, tuttavia, qualcosa della complessità dell'Ottocento; e dobbiamo fare in modo che le conoscenze seriali non anestetizzino la capacità di meraviglia che questo secolo straordinariamente elaborò all'ombra del suo contrario banalizzatore. Da quella capacità, appunto, il rinascimentalista Fabrizio Cruciani era stato conquistato.