

Stefania Arancio  
A PROPOSITO DEL «KEAN»  
DI GUSTAVO MODENA.  
NOTA

[Il saggio di Stefania Arancio, proposto da Raimondo Guarino, riprende un capitolo della sua tesi magistrale «Kean nei copioni italiani dell'Ottocento».]

*Kean, ou Désordre et génie*, è stato scritto da Alexandre Dumas nel 1836, a soli tre anni di distanza dalla morte dell'attore inglese, che l'autore poté ammirare nel 1828 nel corso della sua tournée parigina. Edmund Kean era conosciuto non solo per le doti artistiche, ma anche per la vita privata sregolata, dedita all'alcool, che ne logorò il fisico e l'equilibrio mentale soprattutto negli ultimi anni di vita. Da questo duplice aspetto della vita di Edmund Kean deriva il titolo dell'opera di Dumas. La pièce venne interpretata per la prima volta in Francia da Frédéric Lemaître.

In Italia la prima edizione a stampa della commedia francese risale al 1839, anno in cui venne pubblicata la traduzione di C.G. Tallone all'interno del «Museo Drammatico»<sup>1</sup>, una collana di testi teatrali italiani e stranieri edita a Milano presso la tipografia di Angelo Bonfanti per conto di Giacinto Battaglia. Proprio di quest'ultimo sappiamo, da una lettera di Gustavo Modena del 18 luglio 1844 a lui indirizzata, che si accingeva a realizzare una riduzione del testo dell'autore francese, di cui però non si ha traccia alcuna. Della missiva dell'attore veneziano sarà più avanti citato e analizzato un frammento importante per provare a capire il rapporto che c'è stato, o che potrebbe esserci stato, tra l'edizione a stampa del 1839 della traduzione di Tallone, la riduzione di Battaglia, il copione manoscritto del

<sup>1</sup> Alexandre Dumas père, *Kean o sia genio e sregolatezza*, versione di C.G. Tallone, Milano, Bonfanti, 1839 («Museo Drammatico», Anno II, n. 4). In questo stesso volume si trovano le traduzioni di altri due testi teatrali, entrambi preceduti, così come il *Kean*, da una premessa: *Enrico III* di Alexandre Dumas (tradotto da Giacinto Battaglia) e *Il ventiquattro febbraio*, tragedia di F.L.Z. Werner.

1844 di Gustavo Modena e infine la riduzione a stampa del 1845 della traduzione di Tallone nel «Florilegio Drammatico». Fino alla prima decade circa del '900<sup>2</sup> continueranno a essere ristampate la traduzione di Tallone del 1839 e la riduzione del 1845, realizzata da un anonimo adattatore di cui si conoscono solo le iniziali: A.A.<sup>3</sup>.

Se la prima edizione a stampa appare nel '39, la prima rappresentazione in Italia del *Kean* di Alexandre Dumas père risale all'8 agosto 1844, spettacolo messo in scena da Alamanno Morelli al Teatro Re di Milano con la Compagnia Bergamaschi e Cappelli, di cui in quel periodo era primo attore e direttore. La notizia si evince dal periodico «Il Pirata, giornale di letteratura, belle arti e teatri», pubblicato a Torino a cura di Francesco Regli con cadenza bisettimanale del martedì e del venerdì. Nella sezione dedicata al teatro, la «Gazzetta Teatrale», viene annunciato al pubblico dei lettori il successo che lo spettacolo aveva riscosso la sera prima, venerdì 9 agosto 1844, a Milano:

Al Teatro Re si esposè un celebratissimo lavoro di A. Dumas, *Kean, o sia, genio e sregolatezza*. Scoppiarono plausi clamorosi e sinceri, non di que' plausi fittizi che promovon gli amici per sostenersi a vicenda o per farne in segreto argomento di risa: tantoché per ben due volte si è dovuto replicare e con un concorso, se non copiosissimo, più abbondante del solito. Il Morelli, intelligente attore, e la signora Capella, giovane artista di non comun merito e di bella aspettativa, ottennero fra gli esecutori i primi elogi. Il 25 corrente avremo la Drammatica Compagnia Modena, riudremo l'attore-modello... ed è anche questa una novità eccellente<sup>4</sup>.

La nota, oltre a riferirci il successo della messa in scena di Morelli della commedia dumasiana, ci mette al corrente del fatto che pure Modena di lì a poco si sarebbe esibito a Milano, sottolineando che

<sup>2</sup> Esistono altre due edizioni della commedia di Dumas, quella del 1910, *Kean, o disordine e genio*, tradotta da Augusto Castaldo e pubblicata a Roma da O. Garroni, e quella del 1912, *Kean o genio e sregolatezza*, ridotta da Giovanni Zanoccoli e pubblicata a Milano da Majocchi.

<sup>3</sup> Alexandre Dumas père, *Kean o sia genio e sregolatezza*, versione di C.G. Tallone ridotta per le scene da A.A., Milano, tipografia Borroni e Scotti, 1845 («Florilegio Drammatico, ovvero scelto repertorio Moderno di componimenti teatrali e stranieri di Francesco Jannetti», Anno I, volume IX). All'interno di questo volume si trovano pure: *La madre e la figlia*, commedia in 5 atti di Mazères ed Empis (versione di Carlo Marzio); *La contrada della luna*, commedia in un atto di Varin e Boyer (tradotta liberamente da Luigi Cardarelli); *Quindici anni o il sacrificio di un figlio*, dramma originale in italiano di Augusto Lancetti.

<sup>4</sup> B., *Al Teatro Re*, «Il Pirata», Anno X, n. 12, p. 46.

pure nel suo caso si sarebbe trattato di una «novità eccellente». A ricordare che Morelli sia stato il primo attore italiano a mettere in scena *Kean* è Giulio Piccini, critico teatrale e giornalista conosciuto con lo pseudonimo di Jarro, nel suo libro *Sul palcoscenico e in platea. Ricordi critici e umoristici*<sup>5</sup>:

Alamanno Morelli fu il primo a recitare, in Italia, il *Kean*. Ciò accadde, quarantasette anni fa (nel 1845) al Teatro Re di Milano. Gli attori, diretti dal Morelli, provavano una mattina il lavoro. Arrivati alla scena del Teatro, quando Kean insulta il Principe di Galles, il Morelli non fu appagato dall'assetto scenico. Il fondo della scena rappresentava un teatro, con palchi e spettatori dipinti. In un palco però ci dovevano essere gli attori, com'è noto. Il Morelli vide che le figure vere accanto a quelle dipinte stonavano troppo. Fece sospendere la prova. E pensò levar via la tela del fondo: dispose che gli attori sarebbero andati a dirittura in uno dei palchi del teatro. Si può immaginare l'effetto, che ebbe allora questa scena, sì fortemente ideata dal Dumas, nel pubblico. Si può immaginare, paragonandolo all'effetto, che produce tuttora, quando è ben fatta, in certi pubblici. Il *Kean* fu ripetuto per sedici sere. Gustavo Modena, che allora si trovava a Mantova, volle andar a veder il Morelli nel *Kean*. C'era nella Compagnia Morelli un attore, che io ho poi conosciuto professore in una cattedra di liceo, e che è stato mio maestro, Luigi Bonazzi, il tersissimo scrittore della *Storia di Perugia*, l'autore del libro *Gustavo Modena*. Luigi Bonazzi interpretava a perfezione nel *Kean* la parte del Principe di Galles. Egli ebbe un grandissimo incontro, e si noti un fatto, il quale ci dimostra come gli attori s'ingannino facilmente, eziandio i migliori, nel sentenziare su un lavoro drammatico, che essi giudicano spesso con criterii troppo esclusivi. Il Bonazzi non credeva che il *Kean* potesse andar a versi del pubblico; anzi era uscito di tra le quinte, facendo la parte del Principe di Galles, col cappello un po' a traverso e agitando il suo bastoncino, mentre zuffolava a' compagni: ...Stasera questa non si finisce! Strano uomo era il Bonazzi. E non ci dispiace raccontar qualche aneddoto su di lui, poiché il suo nome è tuttora tanto celebrato fra i cultori dell'Arte drammatica, e delle lettere. Il Modena lo vide e lo udì nel *Kean* rappresentare la parte del Principe di Galles. E gli apparve perfetto. Tre mesi dopo, il Modena stesso recitava il *Kean* e affidava la parte del Principe di Galles a Luigi Bellotti-Bon. Ma il Bellotti in quella parte non soddisfece al Modena che chiese, con molta insistenza, al Morelli di concedergli il Bonazzi; e dopo un anno, il Modena rimandava al Morelli il valentissimo attore. Non era facile aver vita tranquilla con il simpatico artista. Egli era sempre tormentato da sospetti, per tutto vedeva ostacoli, difficoltà. Il Modena lo chiamava: spargi-

<sup>5</sup> Giulio Piccini, *Sul palcoscenico e in platea. Ricordi critici e umoristici di Jarro*, Firenze, R. Bemporad & Figlio, cessionari della libreria editrice Felice Paggi, 1893, pp. 94-95.

dubbii. Veramente il Modena, nel suo linguaggio energico, usava parola assai men poetica di *spargi!*

Resta incerta la datazione della prima rappresentazione in cui Gustavo Modena impersonò il Kean dumasiano. Nell'articolo della «Gazzetta Teatrale» si trova scritto: «Il 25 corrente avremo la Drammatica Compagnia Modena, riudremo l'attore-modello... ed è anche questa una novità eccellente». Nei ricordi di Piccini si legge che lui lo interpretò tre mesi dopo Morelli. La prova di un primo interessamento da parte sua alla commedia si trova nella lettera che l'attore inviò a Giacinto Battaglia il 18 luglio del 1844, e di cui qui riporto un frammento:

Le riduzioni che mi proponete del *Kean*, e del *Riccardo d'Arlington* sono esse corte? Sono ben tradotte? Io m'ero proposto di recitar la prima come sta nel *Museo drammatico* – e porta una vostra prefazione. Mi sarà caro il risparmiarmi la fatica di accorciarla, e levarne via alcuni personaggi. Ecco la risposta alla vostra del 14. E v'auguro salute e fortuna.

Il vostro Gustavo Modena<sup>6</sup>.

Se la notizia sul 25 agosto probabilmente non riguarda il *Kean*, un trafiletto della «Gazzetta teatrale» di martedì 10 settembre 1844 consentirebbe di antidatare la prima della versione di Modena.

La drammatica Compagnia Modena prosegue a piacevolmente internare la sua udienza, ed è ben giusto: Gustavo Modena è sempre l'attore campione, e i suoi alunni poi vanno facendo passi talmente giganteschi, che sarebbe ingiustificato non farne, benché di volo, menzione. Jeri sera si è dato il *Kean*, e piacque al solito [...] <sup>7</sup>.

Quest'ultima espressione, «piacque al solito», non è chiaro se si riferisca a Modena, al *Kean*, o al *Kean* di Modena. Resta quindi da definire, ma in un lasso di poche settimane, l'intervallo di tempo tra l'allestimento di Morelli e quello di Modena, che coinvolge la progettata riduzione di cui Modena scrive nella lettera a Battaglia del luglio 1844.

L'incontro tra Gustavo Modena e Luigi Bonazzi, l'autore del libro *Gustavo Modena e l'arte sua*, aggiunge un altro piccolo tassello alla ricostruzione storica del *Kean* di Modena. Le notizie rilevanti

<sup>6</sup> Terenzio Grandi, *Epistolario di Gustavo Modena (1827-1861)*, Roma, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, 1955, p. 61.

<sup>7</sup> *Milano. Teatro Re*, «Il Pirata», Anno X, n. 21, p. 83.

sono due (al di là della curiosità circa il loro rapporto), ovvero che in un primo momento a interpretare la parte del Principe di Galles è stato Luigi Bellotti Bon e poi in un secondo momento Luigi Bonazzi, dopo che Modena vide la sua interpretazione del sovrano inglese in una recita a Mantova con la compagnia Bergamaschi e Cappelli, come possiamo leggere nel libro di Piccini.

Esistono pochi documenti circa l'interpretazione del *Kean* di Gustavo Modena. Oltre il brano dell'opera di Jarro, ci sono le segnalazioni del periodico «Il Pirata». Riporto due esempi estratti da un articolo di venerdì 10 gennaio 1845 e da un altro di martedì 19 agosto 1845, di cui il primo è del responsabile del bisettimanale Francesco Regli:

Io ho già udito il Modena diverse volte nel *Kean*, ma non veggio il momento di riudirlo... e il *Kean* si ridà appunto stasera. Avrò senza dubbio molti compagni<sup>8</sup>.

Gustavo Modena opera qui i soliti miracoli. Ei s'è prodotto al teatro dell'Accademia col *Kean*, e il suo successo fu di fanatismo. Apparve dopo nel *Cittadino del Gand*, produzione nella quale è maggior del suo nome: l'entusiasmo è tale, che mal si saprebbe tradurlo in parole. Belle notizie per i Milanesi, che lo avranno in dicembre fra loro!<sup>9</sup>

Un altro scorcio ci è offerto da Niccolò Tommaseo, che nel suo *Diario intimo* scrive così a proposito dell'interpretazione del *Kean* di Modena: «Sento il *Kean* recitato da Modena, dramma del Dumas congegnato con quell'artificio che tien desta la curiosità, ma non i nobili affetti. Raro ingegno, sprecato. Il Modena pensa troppo a quello che dice e fa; per non cantare, predica»<sup>10</sup>. Conserviamo anche un commento di Luigi Bonazzi relativo alla quarta scena del secondo atto e all'undicesima del terzo atto, qui di seguito trascritto:

Vedeste mai il *Kean* rappresentato dai soliti recitanti? Vi ricorderete ancora con che furibonde declamazioni Kean atterriva quella povera miss Anna Dambly che voleva farsi attrice, con che minacciosa e trasterverina vee-

<sup>8</sup> Francesco Regli, *Drammatica. Gustavo Modena al Carcano*, «Il Pirata», Anno X, n. 58.

<sup>9</sup> Trieste, «Il Pirata», Anno XI, n. 15, p. 63.

<sup>10</sup> Cit. in Terenzio Grandi, *Gustavo Modena. Attore patriota (1803-1860)*, Pisa, Nistri-Lischi Editori, 1968, p. 92.

menza inveiva contro Mewill che voleva rapire una fanciulla, e quanti applausi nell'una e nell'altra scena provocasse. Modena nella prima scena si mostrava modello della più squisita cavalleria, e quanto più amare erano le sue dichiarazioni, tanto più cortese, delicato, peritoso era il modo ond'ei le spondeva; nella seconda, appunto perché Mewill gli ha dato del saltimbanco, egli assumeva il contegno di un perfetto *gentlemen*, e gli dava in risposta una lezione di modi nobili e distinti nel rifiutare le ingiurie, sussurrandogli perfino gentilmente all'orecchio quella frase: *e questa è una lezione da gale-rra*; e il pubblico non applaudiva mai appunto perché sentiva più [...] <sup>11</sup>.

L'identificazione del testo adottato ci è consentita dal copione conservato nel Fondo Rasi della Biblioteca del Burcardo <sup>12</sup>. Dall'analisi del copione manoscritto non si ricavano molte notizie riguardanti la realizzazione scenica e la recitazione degli attori. Gli unici possibili riferimenti alle indicazioni di scena si desumono da alcuni segni grafici come il simbolo # di colore rosso, che indica l'entrata in scena dei personaggi. Tale simbolo difatti è posto accanto alla battuta che precede il loro ingresso. Oppure una linea obliqua ondulata (di colore nero) che serve da richiamo per specificare, nel caso di battute tagliate, il punto in cui il dialogo deve riprendere. Per questo motivo essa si trova due volte, la prima dopo l'ultima parola che precede la parte tagliata e la seconda accanto alla battuta dalla quale si deve ricominciare il dialogo. Un'altra indicazione è la scritta «Batt.» o «Batterella» (di colore rosso oppure nero) che serviva al siparista per ricordargli l'approssimarsi della fine dell'atto e la chiusura del sipario. Essa infatti si trova qualche battuta prima della conclusione dell'atto e per ben due volte questa scritta è anticipata da un'altra, «Segno» (fine atto III) e «1° Segno» (atto IV, ultima scena prima dell'inizio del *play within the play*), che era quasi sicuramente un primo avvertimento della «batterella» vera e propria. Proprio da questi dati e dalla presenza nel copione di tutto il testo drammaturgico si evince che si tratta del copione del direttore di scena o del suggeritore. Ipotesi avvalorata da ulteriori indicazioni, come le seguenti scritte di carattere tecnico che servivano di volta in volta per indicare il momento in cui bisognava cambiare il tipo di luce a seconda che fosse giorno o notte, e ancora i rumori fuori scena:

<sup>11</sup> Luigi Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, Perugia, Stabilimento Tipografico in San Severo, 1865, pp. 133-134.

<sup>12</sup> Il copione è conservato presso la Biblioteca e Raccolta Teatrale del Burcardo, Fondo Rasi, collocazione C 171.09.

- «notte» e «quando Salomone va alla finestra si fa giorno alto», entrambe presenti all'inizio del secondo atto;
- «notte oscura» (atto III, scena x), preceduta qualche battuta prima da «comincia notte»;
- «batter le mani» (atto IV, scena VII).

Non si trovano le «notazioni espressive», cioè «vocaboli o brevi frasi appuntati vicino a singole battute, a specifiche parole o ai margini di un'intera pagina [...] volti a definire l'intenzione emotiva interna del personaggio, oppure [...] associati ad un movimento o ad un gesto esplicitato nelle didascalie»<sup>13</sup>. Si individuano inoltre tre visti di censura<sup>14</sup>. Procedendo nel rispetto della cronologia delle date, il primo è del 30 ottobre 1844 (Pavia), il secondo è del 27 settembre 1846 (Genova) – entrambi posti alla fine dell'ultimo atto; mentre il terzo è trascritto in alto a destra nel frontespizio ed è del 4 ottobre 1846 (Genova).

Dopo questo breve excursus sulle caratteristiche evidenti del copione, che emergono da un'analisi superficiale, è possibile abbozzare un'indagine più approfondita volta a esaminare le relazioni tra il manoscritto, l'edizione a stampa del 1839 e quella del 1845. La collazione tra la versione del «Museo Drammatico» e la rielaborazione drammaturgica di Modena ci consente di individuare i tagli effettuati e di fare alcune riflessioni su due frasi aggiunte dall'attore stesso (atto II, scena IV) e sulla sua scelta di sostituire, nella scena del *play within the play*, *Romeo e Giulietta* con l'*Amleto* (atto IV, scena VII). Per quanto riguarda le frasi, entrambe le pronuncia il personaggio di Kean e sono:

- «E badate che all'artista come al poeta non è concesso l'esser mediocre, fatto pena di una vita intera d'umiliazione e di dolore»;
- «Perché; anche questo non bisogna scordarlo: il teatro non è come voi

<sup>13</sup> Paola Bertolone, *Strade d'inchiestro: i copioni della Fondazione Cini*, in *Divina Eleonora: Eleonora Duse nella vita e nell'arte*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Cini, 1° ottobre 2001-6 gennaio 2002), a cura di Fernando Bandini e Paola Bertolone, Venezia, Marsilio-Fondazione Giorgio Cini, 2001, p. 44.

<sup>14</sup> Sono tre perché ciascuno Stato italiano era dotato di un suo ufficio di censura che vagliava i testi prima della messa in scena, così come prima della loro pubblicazione. Il copione quindi ci testimonia questa pratica che obbligava l'attore, ogni qual volta si spostava da uno Stato all'altro, a rivolgersi al funzionario addetto a tale ufficio per chiedere l'approvazione dei drammi.

lo vedeste, il tempio di un'arte: è un commercio, è un convegno di moltitudini che vanno a cercare uno spasso qualunque misurandovi lo spendio»<sup>15</sup>.

Questi due frammenti tratti dalla scena del dialogo tra Kean e Anna Damby, la giovane ragazza che vuole fare l'attrice, offrono a Modena l'occasione per esprimere il suo giudizio in merito al teatro. È evidente in queste espressioni il suo disprezzo nei confronti dei cattivi costumi teatrali del suo tempo, che nel corso della sua vita ha cercato sempre di combattere, cedendo soltanto verso la fine della sua carriera, quando, stanco di non vedere attuati i cambiamenti da lui auspicati per un'elevazione sociale e culturale dell'arte drammatica, si arrende alla commerciabilità del teatro<sup>16</sup>.

La scelta di Gustavo Modena di supplire *Romeo e Giulietta* con

<sup>15</sup> Ecco come Gustavo Modena parla dei suoi colleghi: «Eccettuatine pochi artisti eminenti, e poche Compagnie per rara fortuna percorrenti sempre di Capitale in Capitale, gli altri artisti e le altre Compagnie condannate a strascinarsi per le provincie e sulla berlina del Teatro Diurno, rimangono sempre quali li definì Goldoni: "Gente da scena. Gente dell'ozio amica e di miseria piena". Se volete toccar con mano mettetevi sulla ferrata e andate in Provincia: fermatevi dove sono comici – sulla piazza ci sarà il cartellaccio dipinto per insegna – pigliatene dieci – invitateli a pranzo, ne verranno quaranta – passateli in rivista ad uno ad uno. Quello recita perché papà recitava; quell'altro perché non avea voglia di lavorare da sarto o da barbiere o da muratore; il terzo perché il mestiere del commediante – a guardarlo dal di fuori – gli sembrò un beato vivere, una cuccagna; il quarto perché i batti-mano della platea l'ubriacarono e credette salire in gloria, buttandosi dal mestiere di sensale da' baccalari alla scena: *Sunt quos curriculum pulverem olimpicum collegasse juvat* [...]. Dei quaranta, dieci non sanno leggere, dieci non sanno scrivere una lettera, cinque arrivarono all'*hic et haec et hoc* poi chiusero la grammatica: gioca il 3 se tre ne trovi che abbiano sfiorata un tantino la storia e letto il Tasso e qualche romanzo: uno ve n'è che legge le appendici dei giornali per dirozzarsi, uno che si addestra nella scherma: di principi letterarii filosofici tutti a digiuno: il più dotto se gli favelli di estetica, intenderà: la tisi polmonare» (da Terenzio Grandi, *Scritti e discorsi di Gustavo Modena [1831-1860]*, Roma, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, 1957, p. 270).

<sup>16</sup> Si leggano alcuni brani da una lettera che l'attore indirizzò a Filippo De Boni, tratta da Terenzio Grandi, *Epistolario di Gustavo Modena (1827-1861)*, cit., p. 133: «Torino, 15 novembre C.A. [1850?]. Alla tua del 10. Io non sono qui ad esercitare l'arte, ma a fare il mestiere all'ingrosso per raggranellare dei denari da vivere e da pagare chi me ne avanza. Non ho compagnia drammatica mia; ma recito con l'una e con l'altra compagnia in fretta, senza studio, con due provettaccie, e che le cose vadan bene o male non me ne curo, purché entri in tasca qualche centinaio di lire: mi reggo sul credito, non sul far bene. Dunque non posso imporre la *mise en scène* di un dramma nuovo. [...] Conchiudo: se hai fatto un dramma che faccia piangere, ridere, e battere le mani a furia ai zotici e ai sapienti, mandalo; se invece hai fatto un lavoro politico, stampalo per chi vuol leggerlo, ma non lusingarti che sia recitato. Il pubblico del teatro vuol sensazioni, emozioni e non perdona a chi vuol farlo pensare».

l'*Amleto* (atto IV, scena VII)<sup>17</sup> nella scena del *play within the play* potrebbe essere stata dettata da due motivi. Il primo è che l'attore, avendo ormai raggiunto i quarant'anni, sarebbe stato poco credibile nei panni di Romeo; il secondo è che sempre a quegli anni, gli anni tra il 1844 e il 1846 in cui recita con la sua compagnia drammatica di giovani allievi, risalgono i primi tentativi di rappresentare dei frammenti dall'*Amleto* di Shakespeare, che però non riscossero successo nel pubblico. Pare che una volta abbia tentato di sostituire l'*Amleto* con il *Macbeth*. Tale notizia si ricava sia dal copione<sup>18</sup> (atto IV) che da una recensione del 27 dicembre 1844 che si trova nel periodico «Il Pirata» e che si riferisce alla rappresentazione del *Kean* al Teatro Carcano di Milano:

Gustavo Modena, l'attore per eccellenza, ha dato qui jeri sera cominciamento alle sue fatiche col *Kean* di Dumas, e coll'intrusa scena del *Macbeth*. Gli applausi toccarono il colmo, e Modena, com'è da prevedersi, fu più e più volte addomandato al proscenio. Il Teatro Carcano in questo carnevale (parliamo di drammatiche e di drammatici) diventerà teatro di moda; o sia, chi vorrà udire l'artista campione e veder con le prove alla mano se l'Italia può ancora in esso vantare i suoi De Marini e i suoi Blanes, varcherà il ponte di Porta Romana. Oh non è vero che a chiamar gente in folla occorran necessariamente cavalleria e schioppettate, spettacoli, e produzioni con titoli da spaventare. Il popolo ha il suo buon senso, il suo buon criterio: un dramma qualunque, con Gustavo Modena, basta ad eccitare e a mantener viva la sua curiosità<sup>19</sup>.

Della problematica del rapporto tra le varie edizioni a stampa e il manoscritto di Modena si è occupata anche Simona Brunetti nel primo capitolo del suo libro *Autori, attori, adattatori. Drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano*<sup>20</sup>. Mi discosto dalle sue considerazioni solo per alcuni aspetti, per i quali rimane in me il ragionevole dubbio che mi fa ipotizzare altre conclusioni. Concordo con la stu-

<sup>17</sup> Nel testo del 1839 in realtà la scena del teatro nel teatro è la nona. Qui divenuta settima, in quanto Modena ha apportato tagli al testo e ha accorpato l'ottava, la nona e la decima scena della versione originale della commedia.

<sup>18</sup> Per ben quattro volte si trova la scritta «Macbet» alla fine dell'atto, quando Kean si accorge, mentre recita, che Elena è accanto al Principe di Galles, e in preda a un attacco di gelosia comincia a inveire contro il sovrano d'Inghilterra uscendo quindi dal personaggio e parlando a nome dell'uomo Kean.

<sup>19</sup> V.D., *Spettacoli di giovedì. Teatro Carcano (Milano)*. «Kean», dramma di Alessandro Dumas, «Il Pirata», Anno X, n. 54, p. 216.

<sup>20</sup> Simona Brunetti, *Autori, attori, adattatori. Drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano*, Padova, Esedra Editrice, 2008, pp. 1-51.

diosa nel sostenere che sia il manoscritto dell'attore che il testo ridotto del 1845 rispondono alle consuetudini della prassi teatrale. In particolare sono tre le linee guida adottate. Prima fra tutte la riduzione del numero dei personaggi, dettata dalle necessità della compagnia. Sia nel copione dell'attore veneziano che nell'edizione del 1845 i personaggi non presenti sono l'Intendente, Tom, David e Bardolph (i compagni d'arte e di baldoria di Kean), George, un dispensiere e Dolly (cameriera della taverna di Peter Patt), dei quali sono state eliminate le battute. Secondariamente l'eliminazione di frasi, concetti o anche semplicemente allusioni di riferimento religioso o politico:

<b>Testo a stampa 1839</b> atto III, scena XII	<b>Copione manoscritto 1844</b> atto III, scena X	<b>Testo a stampa 1845</b> atto III, scena XI
KEAN: Ma non mi diceste, miss, chi fu l'uomo che produsse in voi sì gran cambiamento. Chi fu il Cristo che risuscitò la giovinetta già distesa nella tomba. Chi fu il Prometeo che riaccese la spenta favilla?	KEAN: Ma non mi diceste chi fu l'uomo che produsse in voi sì gran cambiamento.	KEAN: Ma non mi diceste, miss, chi fu l'uomo che produsse in voi sì gran cambiamento. Chi fu il Prometeo che riaccese la spenta favilla?

<b>Testo a stampa 1839</b> atto IV, scena IV	<b>Copione manoscritto 1844</b> atto IV, scena III	<b>Testo a stampa 1845</b> atto IV, scena IV
ELENA: Come di me medesima. È anch'essa come me una bandita veneziana.	ELENA: Come di me medesima. È anch'essa com'io veneziana.	ELENA: Come di me medesima.

In entrambe le esemplificazioni, nel manoscritto di Modena non si trovano cancellature. Ciò significa che lui preventivamente, sapendo che la censura sarebbe intervenuta, si è autocensurato. Nel primo caso sarebbe stato troppo forte paragonare l'uomo che ha salvato la giovane Anna Damby dall'idea del suicidio a Cristo, mentre nel secondo è evidente che, se avesse lasciato la battuta così com'era nell'originale e non avesse avuto l'accortezza di eliminare l'implicito riferimento al governo dominante, sarebbe incorso in un errore diplomatico. È abbastanza chiaro il motivo che l'ha spinto a eliminare precauzionalmente la parola «bandita», perché avrebbe messo in cattiva luce il potere austriaco ed evidenziato la condizione di esiliato che spettava a chiunque si opponesse al suo regime. Sempre per lo

stesso principio, probabilmente, Modena ha fatto una correzione di suo pugno che si ritrova identica nell'adattamento anonimo del 1845:

Testo a stampa 1839 atto IV, scena v	Copione manoscritto 1844 atto IV, scena IV	Testo a stampa 1845 atto IV, scena v
<p>CONTE: Non conosco quali siano a questo riguardo le costumanze inglesi, ma so che noi alemanni ci battiamo con tutti quando ci crediamo offesi. Meno che coi ladri dei quali lasciamo alle galere la cura di renderci giustizia.</p> <p>KEAN (<i>ritornando in scena vestito a mezzo</i>): Bene, signor conte, voi avete un cuore elevato e gli alemanni sono un popolo generoso. Vi prometto d'andare a farmi ammazzare a Vienna.</p>	<p>CONTE: Non conosco quali siano a questo riguardo le costumanze inglesi, ma so che noi <del>alemanni</del> danesi ci battiamo con tutti quando ci crediamo offesi. Meno che coi ladri dei quali lasciamo alle galere la cura di renderci giustizia.</p> <p>KEAN (<i>ritornando in scena vestito a mezzo</i>): Bene, signor conte, voi avete un cuore elevato e gli alemanni sono un popolo generoso. Vi prometto d'andare a farmi ammazzare a Copenaghen.</p>	<p>CONTE: Non conosco quali siano a questo riguardo le costumanze inglesi, ma so che noi danesi ci battiamo con tutti quando ci crediamo offesi.</p> <p>KEAN (<i>ritornando in scena vestito a mezzo</i>): Bene, signor conte, voi avete un cuore elevato e gli alemanni sono un popolo generoso. Vi prometto d'andare a farmi ammazzare in Danimarca.</p>

Come si può leggere, tra i tre testi ci sono piccole differenze. In particolare spiccano le diverse città menzionate (Vienna e Copenaghen) per i primi due testi e per il terzo il paese (Danimarca). Nel copione si osserva inoltre la cancellatura del termine «alemanni», prontamente corretto con «danesi». I motivi che avranno spinto Gustavo Modena a questo cambiamento credo siano ormai chiari; il fatto di aver modificato la nazionalità di appartenenza si giustifica affermando che i legami politici dell'Austria con la Germania erano talmente forti da considerare un «pericolo» un'allusione a quelle potenze che avrebbe potuto dare adito a qualche proibizione. La similitudine riscontrata nei due adattamenti mi ha indotto a pensare che il testo del 1845 potesse essere una derivazione dal copione e che quindi l'anonimo adattatore avesse preso spunto proprio da esso. Sono diversi i motivi che mi hanno portato a questa considerazione. Innanzitutto le due rielaborazioni hanno molti aspetti comuni, quali la scelta dei ta-

gli apportati rispetto all'originale, ad esempio all'inizio del primo atto, con l'unica divergenza che l'attore, nel riportare il testo, ha mantenuto la divisione interna delle scene della traduzione del 1839, anche se la prima è costituita da sole due battute. Un'altra similitudine si individua nella terza scena (seconda per il rimaneggiamento del 1845) del secondo atto: è la sostituzione del servo con Salomone. Pure qui, nel rifacimento di Modena, il personaggio del servo era previsto, e solo in un secondo momento, poco prima che il personaggio entri in scena, è stato cancellato con un tratto, ma al tempo stesso rimane menzionato regolarmente accanto alle battute che deve profondere. Se è vero che ci sono molte analogie, è vero pure che esistono delle divergenze tra i due adattamenti. Se si accostano l'uno all'altro, si noterà difatti che nel copione sono riportate battute della traduzione del 1839 che non si trovano nell'edizione del 1845 e viceversa.

La terza linea guida di questa operazione di trascrizione dell'opera di Dumas è la semplificazione dell'intreccio e del dialogo. A proposito di quest'ultimo punto, Simona Brunetti sottolinea come gli interventi di Modena siano più incisivi e di maggiore spessore rispetto alla versione ridotta del 1845. Sostiene che l'attore abbia fatto convergere su di sé i temi principali che caratterizzano la commedia dumasiana, quali l'amore, la dignità, l'onore e l'arte teatrale, che nel testo originario francese erano ripartiti su più personaggi, riscrivendo in tal modo la parte del protagonista. La studiosa prende come supporto della sua tesi la scelta del monologo di Amleto, poiché a suo avviso ribadisce il tema della legalità e onorabilità del protagonista a dispetto degli altri personaggi dell'opera di Dumas<sup>21</sup>. Se così fosse, bisognerebbe pure aggiungere che la ragione di questa scelta non sarebbe stata casuale e fine a se stessa, solo per far emergere il ruolo del protagonista della storia, ma avrebbe avuto un valore aggiunto per Modena, perché si sarebbe servito di quelle parole per accusare implicitamente il dispotismo dei reali d'Austria, senza incorrere nel rischio di ottenere una disapprovazione. Indubbiamente i valori espressi dal principe danese saranno stati condivisi dal suo interprete. Se è vero che Gustavo Modena ha snellito maggiormente il testo

<sup>21</sup> Ricordo quanto detto prima a proposito dei possibili motivi che potrebbero aver influito nella scelta di sostituire la scena di *Romeo e Giulietta* con l'*Amleto*. Ciò vorrebbe dire che non era necessariamente intenzione di Modena individuare il cardine attorno a cui ruota il personaggio di Kean nella questione della dignità.

drammatico di Tallone, eliminando molte battute e scene, è anche vero che non ha risparmiato in questo lavoro di adattamento il personaggio del protagonista da lui interpretato. Tutti i tagli da lui effettuati sono funzionali a una maggiore scorrevolezza della scena. Di conseguenza le modifiche da lui apportate non cercano di mettere in risalto la sua figura, avvalorando così il concetto di compagnia di complesso che ripeteva frequentemente ai membri del suo gruppo di attori. Egli ribadiva particolarmente ai suoi giovani allievi che anche il piccolo ruolo riveste una sua rilevanza, e che qualsiasi decisione presa è sempre volta al bene esclusivo dello spettacolo, perché «la prima dote da conseguirsi sia quella della compagnia stessa, seconda quella degli individui»<sup>22</sup>, e inoltre «la lode che il pubblico dà alla perfetta esecuzione del Dramma riverbera su tutta la compagnia»<sup>23</sup>. Il fatto che nel copione siano meno evidenti le connotazioni sociali degli altri personaggi, si potrebbe forse spiegare semplicemente ipotizzando che le caratteristiche comportamentali che definiscono il cetto di appartenenza venissero rese a teatro attraverso l'interpretazione degli attori, ovvero tramite il non detto che si esprime mediante i gesti, le movenze, e che subito fa capire allo spettatore il tipo che si trova davanti. Immagino per esempio che la doppiezza del carattere di Amy, contessa di Gosswill, che nel copione potrebbe apparire poco chiara e che è stata presa come modello da Simona Brunetti per comprovare la sua ipotesi, fosse manifestata sulla scena attraverso l'interpretazione dell'attrice, come d'altra parte le distinzioni sociali tramite i costumi di ciascun personaggio. Si sa quanto a volte a teatro sia più forte e più pregnante un gesto che una parola, e si sa quanto Gustavo Modena fosse attento alla cura dei particolari, dall'analisi delle movenze e dei gesti, al modo di vestire e di parlare dei personaggi, che dovevano basarsi sul codice della verità e della natura. Tornando al linguaggio adottato in tutti e due i rifacimenti, colpisce la qualità espressiva spesso più colloquiale e discorsiva nel manoscritto, mentre è fondamentalmente invariata, rispetto alla traduzione di Tallone del 1839, quella del 1845 del «Florilegio»:

<sup>22</sup> Dalla lettera di Gustavo Modena ai coniugi Bonazzi del 4 ottobre 1844, in Terenzio Grandi, *Epistolario di Gustavo Modena (1827-1861)*, cit., p. 63.

<sup>23</sup> Dalla lettera di Gustavo Modena a Giuseppe Salvini per il suo ingaggio del 30 gennaio 1843, cit. da Terenzio Grandi, *Gustavo Modena. Attore patriota*, cit., pp. 227-228.

Testo a stampa 1839 atto II, scena II	Copione manoscritto 1844 atto II, scena II	Testo a stampa 1845 atto II, scena I
KEAN: Hai ragione, mio vecchio amico, hai ragione. Sento che m'uccido con questa vita di stravizzi e orgie. Ma che vuoi farci? Io non posso cangiarmi. È forza che l'attore conosca tutte le passioni per bene esprimerle. Io lo studio su me stesso; è il mezzo migliore.	KEAN: Hai ragione, vecchio, hai ragione! Ma che vuoi farci? Sento che mi uccido con questa vita di stravizi e orgie; ma non posso cangiarmi. L'attore deè conoscere tutte le passioni per bene esprimerle. Io lo studio su me stesso: è il libro ottimo su tutti i libri.	KEAN: Hai ragione, mio vecchio amico, hai ragione. Sento che m'uccido con questa vita di stravizzi e orgie. Ma che vuoi farci? Io non posso cangiarmi. È forza che l'attore conosca tutte le passioni per bene esprimerle. Io lo studio su me stesso; è il mezzo migliore.

La spiegazione è molto semplice. Il primo, trattandosi di un copione vero e proprio, mostra un lessico rivisitato dall'attore in base alle sue esperienze di uomo di scena, che l'hanno condotto a renderlo in certi punti più confidenziale per poter avere un maggior feedback col pubblico. Il secondo, pur essendo un testo riadattato per essere rappresentato, mantiene la caratteristica di un'opera scritta non solo per la scena ma anche per la lettura, pur presentando vistosi tagli e didascalie aggiunte, e pur contenendo la descrizione del fabbisogno scenico atto per atto.

Alla luce delle considerazioni fatte e ritornando ai rapporti tra le tre versioni, non è possibile stabilire con sicurezza le influenze reciproche ma solo ipotizzarle. Prima ho esposto la mia idea iniziale riguardo alla possibilità che il copione manoscritto possa aver influenzato l'adattamento anonimo del 1845 della traduzione di Tallone, evidenziando le analogie e le divergenze tra i due testi. Se fosse vera la mia ipotesi, significherebbe che l'adattatore, nel momento in cui si è accinto a rielaborare in forma ridotta l'opera, avrebbe avuto davanti a sé sia il copione di Modena che la versione del 1839 per poter fare una simile operazione di fusione. Un'altra supposizione, che esclude o complica questa possibilità, potrebbe essere che l'adattamento stampato nel «Florilegio Drammatico», come scrive Simona Brunetti<sup>24</sup>, possa aver tratto origine dalla rielaborazione di cui Gustavo Modena scrive nella lettera indirizzata a Giacinto Battaglia, o che ne sia la versione a stampa. Un'ulteriore possibilità è che la riduzione di Battaglia possa aver avuto invece qualche legame con il co-

<sup>24</sup> Simona Brunetti, *op. cit.*, pp. 12-14.

pione di Modena, visto il breve periodo di tempo (poco più di tre mesi) che intercorre tra la lettera e il primo visto di censura. Dal confronto dei testi conservati, non è consentito dare una risposta univoca e conclusiva e pervenire a una ricostruzione lineare. Ma si tratta probabilmente di un'incertezza inevitabile nella configurazione, in sé di straordinario interesse, delle versioni italiane del *Kean*.