

Mirella Schino

POTERE E DISORDINE.  
DONNE NEL TEATRO TRA OTTO E NOVECENTO

Propongo qui alcuni spunti per un ripensamento generale della storia degli attori e delle attrici tra Otto e Novecento<sup>1</sup>. Alla sua base c'è una discussione continuata per quarant'anni all'interno di un piccolo gruppo di studiosi del teatro ottocentesco, e che la morte di Claudio Meldolesi, di Alessandro d'Amico e di Ferdinando Taviani ha progressivamente interrotto. Dedico questo lavoro alla loro memoria.

Punto di partenza per la mia riflessione sono le testimonianze di una presenza femminile formidabile, per numero e peso, alle vette del teatro europeo e russo di questo periodo. A partire da questi due dati, noti ma in genere non considerati in tutta la loro potenzialità, sono partita per una prima ricognizione che mi ha portata a constatare l'esistenza di una generale condizione sorprendente delle attrici: ci troviamo di fronte a un'alta percentuale non solo di fama o bravura, ma anche di riconoscimento, influenza, possibilità. Una situazione molto diversa da quella consueta per le donne dell'epoca, e distante dalle rotte più frequenti degli studi teatrali relativi alla condizione femminile, che hanno particolarmente esplorato difficoltà e limitazioni comunque presenti. Quello delle attrici, come vedremo, è uno stato anomalo, ma niente affatto semplice o roseo, che viene inoltre raccontato e percepito con frequente disagio dagli esterni al teatro, e forse anche in parte dagli attori, spesso sotto forma di arbitrio, predominio, prepotenza, potere. Una forma di disordine.

Partire dal problema del "potere femminile" ci permette di osservare tutto il teatro del periodo da una angolazione nuova, purché stiano ben attenti a non confondere la difficile situazione delle attrici e degli attori ottocenteschi con una utopica (e inesistente) isola di libertà rispetto a valori dominanti. Solo a questo patto possiamo prendere atto della anomalia, e constatare come il teatro fosse un luogo in cui, soprattutto ai vertici, le donne potevano avere un rango paritario rispetto a quello maschile, tanto da essere percepite in posizione dominante, certamente con conseguenze nell'arte, nella quotidiana-

<sup>1</sup> Proprio perché si tratta della presentazione di spunti per un ripensamento generale, ho ridotto al minimo le indicazioni bibliografiche, e ho preferito invece aggiungere una bibliografia di base.

nità, nella considerazione degli spettatori. Come può essere successo? Cosa comporta per la storia del teatro l'esistenza al suo interno di questa grande, indiscutibile anomalia nella storia di genere? Siamo di fronte a una questione di interesse puramente sociologico? Oppure ha pesato anche da altri punti di vista? E perché finora è rimasta una situazione quasi invisibile, di cui non si è tenuto conto?

Sono troppe domande perché si possa rispondere a tutte con un solo saggio. Nelle pagine che seguono mi limiterò quindi a trattare un primo profilo degli spazi di influenza possibili per le attrici, e indicherò alcune tra le ricadute di questa particolarità unica del teatro, soprattutto per quel che riguarda il piacere del pubblico, il suo modo di pensare al teatro, i suoi preconcetti.

Ci sono saggi che sono passi conclusivi di lunghe ricerche. Questo è l'opposto: rappresenta l'apertura, per me, di un cantiere interamente nuovo, un primo passo in territori che non avevo mai esplorato. Sono partita da dati in gran parte noti, almeno a una specialista di lunga data del periodo, visti però in modo diverso, o inseriti in un contesto problematico differente dal solito. Ma ho voluto almeno indicare anche l'esistenza dei molti fili di indagine che andranno esplorati in un prossimo futuro.

### *I vertici del teatro*

Catherine A. Schuler ha notato come nella Russia tra il 1870 e il 1910 gli artisti di teatro dominanti, cioè non semplicemente i più famosi, ma anche più influenti, siano decisamente donne<sup>2</sup>. Io ho avuto modo di notarlo per l'Italia, e non solo: più della metà dei Grandi Attori europei di fine Ottocento sono grandi attrici<sup>3</sup>. È a partire dalla metà circa del diciannovesimo secolo che possiamo osservare il raddensamento di un'ampia costellazione femminile che attraversa trasversalmente i diversi paesi, e continua a svilupparsi fino a inizio Novecento: Elisabeth Rachel Félix, Sarah Bernhardt, Gabrielle-Charlotte Réjane, Eleonora Duse, Adelaide Ristori, Vera Komissarževskaja, Marija Ermolova, Ellen Terry, tante altre. Erano attrici mondiali, punti di riferimento per gli altri attori/attrici e per il pubblico, nomi ancor oggi familiari perfino ai non specialisti. Erano modelli. E lo erano non solo nei loro paesi – Francia, Italia, Russia, Inghilterra – ma a livello internazionale. Non mi viene in mente nessun'arte non performativa in cui questo accada, e sia ritenuto normale.

Una delle cause principali, anche se non l'unica, per cui questa situazione è rimasta paradossalmente invisibile è il fatto che le attrici ottocentesche sono

<sup>2</sup> Cfr. Schuler, 1996, pp. 4 e ss. Cfr. anche Davis, 2000.

<sup>3</sup> Rimando su questo a Schino, 2016.

state in genere considerate parte di quel filone “grandi interpreti”, nel quale la presenza femminile è sempre stata rilevante. Tuttavia, le grandi attrici sono qualcosa di diverso, e non si deve confondere la loro situazione con quella, per esempio, delle più celebri tra le danzatrici. Neppure, per motivi differenti, con quella delle dive del cinema, e perfino della maggior parte delle attrici di teatro del Novecento. Le attrici di teatro, a differenza delle danzatrici o delle cantanti più famose, o delle dive cinematografiche<sup>4</sup>, erano responsabili della loro creazione, gestivano in prima persona non solo la propria immagine, ma tutte le scelte artistiche, anche all’interno dello spettacolo. Talvolta guidavano perfino la propria compagnia, ed erano quindi anche imprenditrici. Oggi tendiamo correttamente a chiamarle artiste creatrici<sup>5</sup>, ma anche il pubblico di allora, pur ragionando sempre in termini di testo e fedeltà al testo, sapeva bene che erano diverse (non migliori: diverse) dalle “interpreti”. Cerco di chiarire ancora, anche se sto riassumendo un discorso lungo e complesso<sup>6</sup>: attori e attrici anche di livelli più bassi, o molto più bassi, si appoggiavano a un testo drammatico, spesso a un direttore di scena, ma non erano sorretti e aiutati dalla complessa rete di sfumature propria a una partitura musicale, a una coreografia, a una creazione registica. Dovevano prendere da soli e da sole le proprie decisioni. Il testo drammatico le (e li) guidava solo fino a un certo punto, lasciando grandi margini di necessaria invenzione. In Italia e nella maggior parte delle compagnie o dei teatri europei lontani dalle grandi capitali non potevano appoggiarsi molto neppure a scenografie, imprenditori, investimenti. Attori e attrici dovevano fronteggiare un vuoto. Erano creatori non (solo) nel senso che erano bravi, lo erano perché in un certo senso *costretti* a creare dalle circostanze del loro mestiere. Di fronte a questa situazione appare tanto più sorprendente che, in un secolo come l’Ottocento, la loro sia una categoria tanto ampiamente declinata al femminile anche ai vertici. A ben vedere, nella immensa storia degli uomini e delle donne, il mondo del teatro dovrebbe essere considerato una piccola pietra di inciampo: la contraddizione di un ordine secolare, rimasta seppellita in una zona di confine. Mentre fino al Novecento – e molto oltre – i due sessi si sono sempre fronteggiati in tutti i campi da posizioni pressoché immutabili, con gli uomini in alto e le donne in posizione subordinata, nel teatro, al contrario, è stato proprio prima del Novecento che le attrici hanno mediamente conquistato una influenza sia ar-

<sup>4</sup> Parlando di danzatrici o cantanti non mi riferisco, naturalmente, a coreografe o creatrici di generi nuovi, talvolta anche impresarie di se stesse, come Loie Fuller o Isadora Duncan.

<sup>5</sup> Claudio Meldolesi ci ha regalato la definizione di “attore creatore” proprio per impedire una volta per tutte di pensare a certi attori semplicemente come a interpreti.

<sup>6</sup> Rimando principalmente su questo agli studi di Meldolesi e di Taviani, e successivamente anche ai miei.

tistica che imprenditoriale comparabile o talvolta perfino superiore a quella maschile, per quantità e qualità.

Possiamo individuare almeno parte delle radici di questa peculiare situazione femminile. Una di esse, soprattutto a fine Ottocento, è senz'altro l'esistenza di una drammaturgia fortemente incentrata sulle passioni *e quindi*, come vedremo, sulle donne. L'altra, più antica, più complessa, è l'indissolubile legame che il teatro pre-novecentesco, ancora più che altre arti, ha con il commercio. Uso qui la parola commercio per indicare non solo gli aspetti economici, ma anche il complesso problema del successo e della necessità di conquistare immediatamente l'apprezzamento del pubblico, o il ruolo prioritario del teatro ottocentesco come svago e intrattenimento, tutte questioni che complicano la sua parallela natura di arte o esercitazione intellettuale. In un campo in cui il peso del "commercio" è tanto forte, il peso nelle decisioni o nell'andamento e nella vita delle compagnie doveva averlo chi era in grado di esercitare il proprio dominio sul pubblico. Fin dal Cinquecento e dalla nascita del professionismo è stato chiaro il particolare potere di attrazione delle donne in scena nei paesi in cui la loro presenza era consentita, e dei personaggi femminili anche nelle altre. E così il mondo si rivoltò a testa in giù, e le donne ebbero un ruolo particolare, che entrò stabilmente a far parte della vita delle compagnie.

Quella degli attori e delle attrici dell'Ottocento è qualcosa di più di una categoria professionale. Come è stato da tempo messo in evidenza in lavori fondamentali da Ferdinando Taviani e da Claudio Meldolesi, bisognerebbe piuttosto parlare in termini di una "micro-società" a sé stante<sup>7</sup>. Mondo complessivamente marginale, capace evidentemente di generare comportamenti fortemente inusuali, ha potuto proteggere e conservare anche l'anomalia femminile. Quasi dappertutto, in Europa, la microsocietà di attori e attrici è stata caratterizzata da una vita piuttosto separata dal resto della società, per motivi di lavoro come di rango sociale, e conseguentemente da una moltiplicazione di consuetudini e tradizioni particolari che li rendevano differenti dalla vita extra-teatrale, e che spesso sono riscontrabili in più paesi.

L'anomalia femminile si è dunque sviluppata da almeno due cause legate alla natura più profonda del teatro pre-novecentesco, commercio e separazione sociale. In più c'è la drammaturgia. Alexandre Dumas fils nota come le donne, deboli nella società, dominano il palcoscenico, dove esercitano forme di *toute-puissance*, di onnipotenza. Non si riferisce alle attrici, ma ai personaggi: l'amore, i sentimenti, le emozioni – dichiara – sono centrali nel teatro

<sup>7</sup> Riprendo la terminologia e le indicazioni del celebre saggio di Meldolesi, *La micro-società degli attori, una storia di tre secoli e più*, 1984, ora in Meldolesi, 2013. A sua volta Meldolesi riprendeva una discussione iniziata da Ferdinando Taviani del 1983, *Alcuni suggerimenti per lo studio dell'attore ottocentesco*, ora in Taviani, 2021, 1.

di questo periodo, e conseguentemente il teatro, ai suoi occhi di uomo e di drammaturgo acclamato, appare come la rappresentazione del trionfo delle donne:

En effet, s'il est un lieu où la Femme affirme despotiquement la toute-puissance que la poésie lui attribue et où elle en abuse, c'est le théâtre. C'est l'amour sous toutes ces faces qui est l'élément du théâtre, c'est l'émotion qui en est le but, c'est donc la Femme qui en est le principe. [...] Pas un succès au théâtre où l'Homme ne soit offert en holocauste à la Femme. Elle est la divinité du lieu, et, de sa loge ou de sa stalle, belle, fière, triomphante, calme, entourée, adulée, elle assiste à ces hécatombes humaines<sup>8</sup>.

La centralità dei personaggi femminili è certamente un altro motivo per cui la situazione delle attrici si fa così potente. Ma altrettanto vero, e complementare, sarebbe considerare questa centralità dei personaggi come una delle conseguenze del peso delle attrici a teatro.

### *Imprenditrici*

Possiamo aggiungere un altro elemento, anch'esso noto e non considerato: molte delle attrici celebri non solo creavano, ma erano anche imprenditrici e organizzatrici. L'esempio più ovvio è la grande Sarah Bernhardt, primattrice mondiale, capace di gestire non solo personaggi e interpretazioni, ma il proprio teatro, le proprie tournée, la propria vita. Non è tuttavia un caso unico, accanto a lei possiamo collocare la sua celeberrima rivale, Eleonora Duse che, anche lei, appena arrivata alla maturità, liquidato il marito, si fa *capocomico*: capo della sua compagnia (nomade, come tutte le compagnie italiane) e tale resta tutta la vita. Ce ne sono tante altre, anche a livelli di celebrità meno mondiale. Per esempio Maria Savina, attrice dei teatri imperiali, beniamina del pubblico russo. Era così influente che fu lei, e non il direttore dei teatri imperiali, a essere considerata responsabile del repertorio (e di quello che i critici consideravano il grave declino del repertorio) del teatro Aleksandri-skij. La Savina non crea per sé un nuovo teatro perché domina quello a cui appartiene. Aveva certamente una idea non letterariamente alta del repertorio, anche se fu la prima a interpretare in Russia *Casa di bambola*, ma era abilissima nel gestire la propria fama, aveva un grande talento organizzativo, ed era anche capace di una profonda comprensione delle complesse dinamiche della messinscena, quindi influente anche per esse<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Alexandre Dumas Fils, *Theâtre complet. Avec prefaces inédites*, Paris, Calmann-Lévy, 1893, IV (*L'ami des femmes*, *Préface*, p. 9).

<sup>9</sup> Cfr. di nuovo Schuler, 1996, pp. 47-48.

Un altro caso famoso è quello di Vera Komissarževskaja, padrona di sé e della sua compagnia, particolarmente nota in Europa per il suo complesso rapporto con Mejerchol'd, che ingaggia nella sua compagnia e con cui alla fine si scontra violentemente<sup>10</sup>. È un episodio che viene spesso usato per sottolineare le difficoltà per i primi registi di utilizzare grandi attori (anche se Mejerchol'd era ancora agli inizi della sua carriera), ma può farci capire lo status di questa attrice, visto che una buona parte dei critici prese le sue parti. In Russia c'è anche Anna Brenko, che crea il primo teatro professionale privato dopo la caduta del monopolio imperiale. Ma interessante è anche l'esempio della francese Pauline-Virginie Déjazet e del suo Théâtre Déjazet, uno dei più importanti di Parigi. O della celebre attrice e impresaria spagnola María Guerrero, che, come Sarah Bernhardt, è proprietaria del suo teatro, il Teatro de la Princesa (poi teatro María Guerrero) di Madrid. Per l'Italia ci sono gli esempi della grande Adelaide Ristori, dell'intransigente Giacinta Pezzana. È un fenomeno ampiamente internazionale, non legato a particolari caratteristiche organizzative, estetiche, sociali, nazionali. Oltre a questi casi di celebrità mondiali, esisteva un capocomicato femminile piuttosto diffuso, soprattutto nei primi decenni del Novecento, in particolare in Italia, paese per molti versi esplicativo della situazione sommersa che sto indagando: andrebbe fatta una articolata indagine comparata di come si sviluppa nei diversi paesi.

### *La situazione femminile dei livelli più bassi*

Finora ho parlato di figure eccezionali. Le loro sono tuttavia eccezioni ripetute in paesi e in contesti differenti. Stabiliscono una sconcertante normalità al livello delle vette: relativa parità tra uomini e donne dal punto di vista del successo, spesso dei guadagni, e perfino dal punto di vista della gestione della compagnia. È proprio in questo aspetto consuetudinario che sta l'anomalia del teatro: ci sono eccezioni femminili in altri campi, poetesse, scrittrici o viaggiatrici. Ma erano casi unici. Le grandi donne di teatro rappresentavano invece la normalità ai vertici, il livello più alto di un mestiere che presentava una componente femminile pari o perfino superiore a quella maschile, sia ai livelli alti che a quelli bassi.

Se andiamo a raccogliere e a cucire insieme quel che in realtà già sappiamo sulle attrici, la situazione che si profila è straordinaria. In tutta Europa e in Russia non solo le attrici mondiali di cui ho parlato finora, ma in generale le prime attrici potevano avere un parere, talvolta perfino decisivo, nella scelta dei testi da mettere in scena, o nella scelta di una parte all'interno di un testo. Potevano, anzi per lo più *dovevano* scegliere come recitare, che carattere dare

<sup>10</sup> Picon-Vallin, 1994, pp. 29 e ss.

ai loro personaggi. Sceglievano che tipo di rapporti avere con i colleghi, in scena e fuori. In genere si occupavano loro anche dei propri costumi<sup>11</sup>, e se sembra poco bisogna ricordare come, in molte situazioni, gli abiti costituissero l'elemento visivo determinante dello spettacolo. Potevano – caso unico – influire, o decidere, o condizionare una decisione, apertamente, senza bisogno di un tramite maschile da manipolare. Potevano essere *capocomiche*, capo della loro compagnia, da sole o con altri. Essere a capo di una compagnia o di un teatro implicava diritti e doveri ancora più notevoli, comportava un doppio ruolo, artistico e imprenditoriale, significava gestire un investimento economico in prima persona, sia pure con l'appoggio di uomini d'affari; esercitare una influenza determinante sull'intero spettacolo, anche nel caso ci fosse anche un direttore di compagnia; scegliere i testi che venivano messi in scena; organizzare, naturalmente con l'aiuto di segretari, le tournée e la pubblicità. E assumere gli altri attori e attrici, una scelta che poteva essere determinante per il possibile successo o fallimento dell'impresa.

Le artiste celebri potevano guadagnare molto bene, come è stato notato è uno dei pochissimi campi lavorativi in cui poteva accadere. Forse l'unico altro era quello dei mestieri legati alla prostituzione. Ma la prostituzione, in qualsiasi sua forma, oltre a essere priva del riconoscimento pubblico tributato a un'artista, anche di basso livello, è una sorte ben più terribile dell'arte dell'attrice. È vero che in molti paesi questo mestiere costeggiava la prostituzione, nell'opinione pubblica e anche nella prassi<sup>12</sup>, ma per capire davvero la posizione delle donne dovremmo rovesciare l'ottica: essere attrice, in molti casi, rappresentava la possibilità di *evitare* la prostituzione e il rischio o la certezza di finirvi ingabbiate – dalle attrici della Commedia dell'Arte<sup>13</sup> a Sarah Bernhardt, che veniva da una famiglia di cortigiane, sia pure di altissimo livello, e aveva comprensibilmente preferito il teatro al mestiere di famiglia.

Le prime attrici senza “il nome in ditta”, che non erano cioè capocomiche, o corresponsabili della compagnia, avevano comunque molta influenza, possibilità di buon guadagno, responsabilità. Nel teatro europeo e in Russia avevano in genere gli stessi stipendi dei loro colleghi maschi, la stessa presenza numerica, la stessa possibilità di successo e fama<sup>14</sup>, definendo così una

<sup>11</sup> Cfr. ad esempio Anne Martin-Fugier, 2008, pp. 70-74 (le attrici francesi si occupano loro stesse dei costumi fino al 1881, dopo iniziano a essere a carico dei teatri, però in genere le prime attrici, entro un certo budget, possono servirsi di particolari costumisti). La situazione è la stessa – fino a Novecento decisamente inoltrato – in Italia, e, fino alla fine dell'Ottocento e un po' oltre, anche in Russia.

<sup>12</sup> Cfr. nuovamente Martin-Fugier, 2008, in particolare p. 316.

<sup>13</sup> Taviani-Schino, 1984, in particolare pp. 303-315.

<sup>14</sup> Cfr. per esempio i fondamentali studi di Tracy Davis, in particolare Davis, 1991, il suo studio ormai classico sulle condizioni di vita e di lavoro delle donne di teatro nella cultura vittoriana.

differenza vistosa rispetto alla normalità femminile extra-teatrale. Al livello un po' più basso ancora, quello delle attrici più comuni era evidente soprattutto una quotidianità diversa: le donne di teatro potevano spostarsi, viaggiare, prendere decisioni autonomamente, guadagnare, a differenza delle altre, o della maggioranza delle altre. Bisognerebbe senz'altro approfondire molto altro, studiare di nuovo i passaggi femminili tra una generazione e l'altra, i cambiamenti di stile, i rapporti maestra-e-allieva e madre-e-figlia nel teatro, quelli diretti e quelli indiretti; indagare l'atteggiamento delle spettatrici, e ri-osservare, in una nuova ottica, il comportamento e le invenzioni strategiche e artistiche delle grandi attrici, tanto dal punto di vista dello spettacolo quanto da quello dell'organizzazione. Bisognerebbe, soprattutto, cominciare a comparare la situazione tra i diversi stati, comparare il capocomicato femminile nei diversi paesi europei. Manca, tra l'altro, uno studio comparato sistematico della vita degli attori e delle attrici nei diversi paesi<sup>15</sup>. Ma la situazione profilata da quanto è noto è già impressionante.

Non è però la situazione libera e fantastica che potrebbe sembrare a prima vista, come vedremo più avanti non era rivendicata come tale, ed era più che compensata da una vita difficile, e da una considerazione sociale generalmente scarsa. La diversità delle attrici rispetto alla normale quotidianità femminile era quella di un mestiere marginale, di una piccola comunità separata, dalla morale ritenuta ambigua: una situazione che difficilmente potrebbe essere definita semplicemente migliore o preferibile, anche se ai livelli più alti era compensata dal riconoscimento artistico, e dai guadagni<sup>16</sup>, e ai livelli mondiali non era più il caso di parlare di emarginazione sociale. A fianco dei vantaggi c'erano aspetti negativi e molte difficoltà. C'erano forme di discriminazione anche nelle compagnie, che andavano da differenze di trattamento economico ai livelli medi e bassi a problemi della quotidianità, da *maternage* a matrimonio. C'erano i diritti maritali, e una mentalità patriarcale molto diffusa anche tra gli attori. C'era l'assimilazione delle donne di teatro alle cortigiane. Molti degli studi più interessanti si sono comprensibilmente concentrati su tutto questo.

Nel complesso, era una situazione complicata, fuori dall'ordinario, ma non riconosciuta, e spesso vissuta anche dai non attori e dagli attori, perfino dalle attrici, come implicitamente negativa. In fondo ne troviamo un indizio proprio nelle parole di Dumas sulla *toute-puissance* femminile («Le théâtre a-t-il défié la Femme et lui a-t-il immolé l'Homme. Sans cette immolation,

<sup>15</sup> Abbiamo almeno il ricchissimo studio comparato sul teatro in diverse grandi capitali europee, di Charle, 2008, a cui ho fatto più volte riferimento. Tuttavia, non riguarda se non lateralmente la situazione attoriale e ha punti di vista sul teatro non sempre condivisibili.

<sup>16</sup> Cfr. Charle, 2008, p. 107 e ss.



pas de succès durable»<sup>17</sup>): fa percepire un modo di sentire, il senso non di una supremazia, ma di qualcosa di più, e di più aggressivo e dannoso, qualcosa come un oscuro “potere” femminile.

### *Potere*

Potere, dunque, va inteso nel senso di sopraffazione degli uomini, invasione di campi che sarebbero dovuti essere solo o prevalentemente maschili. Nel nostro caso, come stiamo cominciando a vedere, è una parola che bisognerebbe usare tra virgolette, perché in senso stretto, si tratta non di potere, ma di influenza, di un buon credito – paritario – artistico, economico, manageriale. O di un ruolo particolare all’interno delle compagnie, probabilmente anche delle famiglie. C’è però il problema di come veniva recepito: in modo sostanzialmente negativo, come un elemento di periferico disordine rispetto alla giusta regola.

Uso qui quindi la definizione, in senso stretto impropria, di “potere femminile” nel teatro per indicare la contrapposizione rispetto alla subordinazione che veniva generalmente considerata la corretta e perfino protettiva condizione delle donne; rispetto a quella che veniva generalmente considerata l’auspicabile, ma non frequente, subordinazione dell’intero mondo attoriale a uomini di gusto e cultura che sarebbero dovuti essere preposti alle cose teatrali (ma in genere non lo erano); rispetto, infine, alla semplice celebrità. Quello di cui sto parlando è qualcosa di diverso dalla fama. Non sarebbe neppure appropriato, come vedremo, definirla autorevolezza o autorità.

Le artiste di cui parlo sono donne che contano nella loro società, sono obbedite. Influenzano la direzione del lavoro. Le attrici più importanti, quelle del livello di Ellen Terry o di Eleonora Duse, contano nella società a causa del loro lavoro, non della nascita o del matrimonio.

### *Lo stupore assente*

La percezione degli spettatori contemporanei, il loro disagio, paradossalmente influenza ancora il nostro sguardo: la storia del teatro non ha preso in considerazione l’anomalia femminile, e neppure lo ha fatto la storia delle donne, che si è piuttosto interessata a temi fondamentali e più lineari, come l’attività artistica in quanto strumento di emancipazione e rivolta, o le difficol-

<sup>17</sup> È la continuazione della citazione precedente (Dumas Fils, *Theâtre complet, L’ami des femmes, Préface*, p. 9).

tà e ingiustizie connesse alla situazione femminile anche a teatro. Però questa assenza di stupore colpisce. Mi sembra di poterne individuare due cause determinanti: il modo in cui l'autorevolezza femminile nel teatro è stata vissuta dagli spettatori contemporanei (riconoscimento, ma tinto di fastidio), e il modo in cui è stata raccontata (sotto forma di sgradevolezza o di prepotenza).

In Russia, il grande critico Kugel aveva eletto a proprio modello artistico Eleonora Duse. La adorava, tornava a vederla più volte in ogni parte. Una sera, finalmente riuscì ad avere la possibilità di intrufolarsi tra le quinte per conoscerla di persona, tra un atto e l'altro, come usava allora. Avanza nella penombra, emozionato dall'imminente incontro. E si trova di fronte una donnetta corrucciata, che sta controllando l'assetto scenico e litiga e inveisce. Una donna brutta, sgradevole, vociante. Il critico scappa via avvilito, torna a rifugiarsi nel suo posto in platea. Lì, all'alzarsi del sipario, si ritrova di nuovo di fronte l'incanto di una Duse bellissima e misteriosa, femminile e travolgente, ammaliante<sup>18</sup>. Kugel era un critico dalla lingua affilata, aveva scritto che il teatro di Stanislavskij si avviava a diventare «un grammofono d'arte ferial», aveva detto che Mejerchol'd stava trasformando il teatro in una colonia militare, e lo aveva definito «un mandrillo dalla concupiscenza registica» per il modo in cui aveva lavorato con la Komissarževskaja<sup>19</sup>. Ma amava le attrici, le grandi donne a capo delle loro compagnie. Adorava la Komissarževskaja. Prima di ridere – o di scandalizzarci – della sua delusione di fronte alla Duse fuori scena, dobbiamo riflettere su quanto ancora oggi sia imbarazzante, persino per noi, trovarci sotto gli occhi le sue malignità o intemperanze sul teatro, sui colleghi, sugli amministratori, per esempio nelle lettere a d'Annunzio, tra un grido d'amore e l'altro. È solo un esempio, è inutile aggiungerne altri, gli aneddoti sui capricci o la cattiveria delle donne di teatro si sprecano, si dice tuttora: «un atteggiamento da prima donna». Li abbiamo letti in tanti romanzi, in tante narrazioni ironiche sul teatro: prepotenza nei confronti delle altre attrici e degli altri attori, avidità di guadagno, immoralità, ignoranza, cattivo gusto. La meschinità della Duse di Kugel crea ostacolo, ci impedisce di capire quel che stava facendo l'attrice tra un atto e l'altro: un normale comportamento da capocomico, che deve governare spettacolo e troupe con pugno di ferro. Era però un comportamento molto sgradevole, in una donna, agli occhi del pubblico di allora, non dobbiamo sottovalutare il disagio che si provava di fronte a esso. In un'artista del livello della riconosciuta sensibilità della Duse appariva quasi una perdita di dignità.

Anne Martin-Fugier ha notato, con molta finezza, come gli articoli dei giornalisti di fine Ottocento descrivano le attrici, la loro arte, la loro vita, in

<sup>18</sup> Schuler, 1996, p. 13.

<sup>19</sup> Ripellino, 1974, rispettivamente pp. 115, 121, 129.

modo da far sognare, mentre altrove (per esempio nei diari, fa l'esempio di quello dei fratelli Goncourt) sono trattate e descritte in ben altro modo, sottolineandone meschinità e difetti<sup>20</sup>. È lo stesso rancore che possiamo ritrovare in certe cronache, nelle versioni satiriche della letteratura sul teatro, negli interventi dei riformatori, ma anche in fonti in genere non sfruttate, come le storielle satiriche, l'aneddotica, le vignette umoristiche. In questi contesti si parla spesso delle donne di teatro, specie delle prime donne, e sono tutte descritte allo stesso modo: persone dai comportamenti scorretti. Situazione culturale e consuetudini fanno sì che atteggiamenti visti, nell'uomo, come autorità, autorevolezza, giusta attenzione ai dettagli, salvaguardia delle proprie scelte, nelle donne diventino capriccio o prepotenza o sgradevolezza.

Sono leggende e fantasie diffuse, espressione di un disagio da spettatori, di pregiudizi, talvolta solo di una diffidenza maschile. Preferiamo non farcene gravare e non tenerne conto, e in parte anche per ottimi motivi: sono in genere racconti di dubbia attendibilità, o meglio, luoghi comuni. Sono troppo facili. Ma sono i motivi per cui è difficile *vedere* l'anomalia teatrale. Pongono domande spiacevoli sul modo in cui le donne hanno gestito il loro piccolo potere sul pubblico e sui loro compagni. Ma creano anche un abbaglio, trasformando in "prepotenza" quello che spesso sono i normali comportamenti delle figure preminenti.

### *Ecosistema*

La situazione delle attrici disegna un quadro eccitante, imprevedibile. Eppure, dopo averlo constatato, non sappiamo bene che farne: cosa può dirci di più sul teatro? L'anomalia delle attrici rischia di restarsene lì, come un fatto di costume bizzarro, un aspetto sociologico curioso ma non significativo, che non ha modo di inserirsi da nessuna parte se guardiamo al teatro sotto forma di teorie, di interpretazioni, di estetiche, e – separatamente – di sociologia.

Eppure ha una sua molteplice influenza, anche se sarebbe certamente difficile andare a cercarla direttamente in opere, testi, teorie, personaggi, in quelle che siamo abituati a considerare le parti solide, stabili del teatro, quelle che andiamo a interrogare per prime. L'anomalia femminile influenza, ma ad altri livelli: incide sul gusto e il piacere del pubblico, sulle relazioni interne alle compagnie. Certamente ha influenzato – ma solo a lungo termine – la scrittura, facendo precipitare la tendenza tardo-ottocentesca a grandi personaggi femminili. Ci pone domande sul modo in cui la forte, abnorme presenza femminile possa aver pesato nel determinare l'immagine comples-

<sup>20</sup> Martin-Fugier, 2008, p. 196.

siva del mondo degli attori, tanto facilmente disprezzato. E quindi fa emergere problemi come quello delle relazioni tra cultura attoriale e cultura degli spettatori.

Occorre dunque mettere al centro dell'indagine i livelli più fluttuanti, più imprevedibili, le influenze reciproche tra grandi forze sotterranee. Occorre cominciare a ragionare in termini di equilibri sempre in movimento, di condizionamenti. In questo modo, possiamo trovare posto a sentimenti o problemi di cui altrimenti non sapremmo che fare: quello dei desideri, per esempio, o delle paure. Ma anche delle relazioni interne alle compagnie, o delle relazioni familiari; di quotidianità, marginalità, somiglianza e differenza rispetto alla vita fuori dal teatro e al pensiero sul teatro proprio alla cultura non teatrale. Tutti aspetti che andrebbero sprecati se isolati in un ghetto di semplice sociologia del teatro, e che si ramificano e fioriscono molto di più se ragioniamo in termini di interazione a lungo termine tra forze distanti: se ragioniamo del teatro come ci occuperemmo di un piccolo ecosistema. Perché il problema della anomalia femminile ci porti da qualche parte dobbiamo fare una scelta di logica di indagine, accettare l'importanza di strati e problemi che agiscono in modo indiretto o sotterraneo.

Una forte presenza femminile nelle compagnie influisce sul modo in cui gli spettatori considerano la cultura attorica e perfino i risultati artistici. Condiziona l'immagine del teatro e quindi la sua ricezione. Condiziona anche la percezione che gli attori e le attrici avevano di sé e di quel che poteva e doveva essere raccontato, come si può vedere nella loro scrittura autobiografica<sup>21</sup>. Condiziona a lungo termine anche la creazione, la capacità di sviluppare un'arte del piacere<sup>22</sup>. Nel teatro attoriale che per brevità ho chiamato qui "ottocentesco", la capacità di imporsi al pubblico è arte di assecondarlo e al tempo stesso arte di combatterne le richieste. I grandi attori e le grandi attrici sanno suggerire e imporre alternative, non si limitano ad adeguarsi. Questa forma di combattività si spegne quando l'autostima degli attori/attrici subisce diminuzioni troppo forti. Ne deriva una accettazione sempre maggiore del punto di vista del pubblico, e anche di cambiamenti organizzativi e produttivi. Ma ne deriva anche – paradossalmente – una minore passione degli spettatori. A lungo andare tutto, vita, arte, relazioni, entra a far parte come parte attiva in quel fiume di emozioni e di attese, di creazione individuale e collettiva degli attori, di estetica ed emozioni, di partecipazione e distanza del pubblico che chiamiamo "spettacolo".

Da questo punto di vista, la nostra piccola, ma così duratura anomalia

<sup>21</sup> Cfr. su questo Claudio Meldolesi, *La microsocietà degli attori*, ora in Meldolesi, 2013, p. 76.

<sup>22</sup> Il riferimento è a un saggio di Meldolesi sul Settecento, del 1988: *Il teatro dell'arte del piacere. Esperienze italiane nel Settecento francese*, ora in Meldolesi, 2013.

femminile è un po' come uno di quei dettagli su cui Hitchcock concentrava tanto spesso la macchina da presa a inizio film. Oggetti semplici – una borsetta, un bicchiere di latte, una mano su una ringhiera – che però, così evidenziati, rappresentano in realtà altro: un cambiamento di prospettiva, in genere l'ingresso in un mondo più oscuro. Perché sta lì quella mano? Per condurci verso un groviglio di domande da dipanare, verso una realtà di colpo non più pacificata, per farci vedere che le cose non stavano come sembrava. Nel nostro caso, elementi materiali elementari – la presenza del capocomicato femminile, il successo delle donne nel teatro – possono condurci all'interno di una realtà sotterranea complicata, in un intrico di relazioni in cui un problema porta a un altro, e tutti sembrano intrecciati insieme. L'immagine è solo quella di una mano che firma. Sta firmando un contratto. È una mano femminile. Perché mai dovrebbe essere qualcosa fuori dal normale? Lo era, però, nel suo contesto, in un mondo governato dal diritto maritale. E allora? Quali altre realtà o problemi o modi di guardare implica?

### *Cultura degli attori*

Qui ha inizio la seconda parte del saggio, forse meno lineare. Ho parlato nel paragrafo precedente del fatto che l'anomalia femminile deve essere considerata un fattore in continuo rapporto con altre forze che condiziona e da cui è condizionata, rispetto a cui è dipendente e in relazione, come se guardassimo a un ecosistema. Qui proporrò qualche iniziale indicazione e qualche esempio. Il primo riguarda la "società" o "cultura" attoriale (il contesto, cioè, in cui si sviluppa la nostra anomalia) e la relazione che si determina tra questa cultura attoriale e quella della seconda metà del teatro, gli spettatori.

Possiamo parlare di una cultura attoriale unica in tutta Europa? Sì e no. Ci sono profondissime differenze nazionali. Tuttavia, se osserviamo la situazione europea a volo d'uccello, possiamo notare come il piccolo universo degli attori e delle attrici conducesse una vita abbastanza simile in tutti i paesi, soprattutto per quel che riguarda i teatri fuori dalle grandi capitali. Una vita piuttosto chiusa in sé, relativamente separata dal resto della società, con comportamenti e pratiche sue proprie, di quotidianità come di mestiere: un apprendimento in genere estraneo a scuole; una direzione delle compagnie o dei teatri nelle mani soprattutto di attori o ex-attori; la divisione delle compagnie in ruoli, e così via. Un insieme di abitudini e pratiche non sempre uguale, ma con isole di somiglianza, di cui, naturalmente, faceva parte integrante la posizione importante delle attrici. Gli attori, è stato notato più volte, erano vistosamente diversi perfino nel fisico: gli uomini dovevano mantenere il viso privo di barba e favoriti per truccarsi. È uno stato di cose che possiamo osservare forse di più nel teatro di prosa che non in altre forme di spettacolo

come danza, Melodramma, sperimentazioni e avanguardia, Music Hall, Café Chantant, Operetta.

Parlare di “pubblico” come di una entità omogenea addirittura a livello europeo è ancora più difficile. Tuttavia, ci sono modi di pensare che nascono, in realtà, all’interno di quella élite decisamente ristretta, socialmente di medio-alto livello, che è il corpo principale degli spettatori in tutta Europa, pur con eventuali apporti da altri strati sociali. Da questa élite viene un modo di pensare diffuso sul teatro in generale (non, ovviamente, su singoli artisti o rappresentazioni). Ci permette di porci il problema di un “pensiero del pubblico”<sup>23</sup>: qualcosa che prescindeva – nel nostro caso: credeva di prescindere – da un interesse di parte, da un punto di vista parziale, ed era anzi tanto incorporato da apparire un modo oggettivo, naturale di pensare. Verso la vita e le pratiche attoriali il “pubblico” coltivava, con forti zone di somiglianza in tutta Europa, un atteggiamento di curiosità non immune da un senso di viva superiorità. Lo possiamo verificare dal modo in cui il teatro veniva raccontato, soprattutto attraverso le forme di narrazione minore, come gli aneddoti o le storielle comiche, ma anche attraverso le considerazioni generali e i racconti particolari. È una linea trasversale evidente, ed è un modo di pensare tanto ramificato e pervasivo che ci è stato trasmesso come ineluttabile, tanto più perché è sembrato più simile ai modi novecenteschi di fare e pensare teatro di quello attoriale. Ancora adesso, negli studi, un apprendistato interno alle compagnie, e non nelle scuole, è spesso presentato come inferiore. Ancora adesso si cerca istintivamente, nel teatro ottocentesco, chi potesse avere un ruolo simile a quello dei registi di oggi.

Nei confronti degli spettacoli possiamo constatare, nella mentalità e narrazione degli spettatori, una considerazione quanto meno doppia. Per quanto amato ai suoi livelli più alti, per quanto frequentato assiduamente, per quanto importante intrattenimento, talvolta anche a livello di massa, complessivamente lo spettacolo, in quanto commercio e svago, era generalmente reputato “arte minore” rispetto ad altre come pittura, scrittura, musica. La prima volta che mi è capitato di parlare del fatto che il teatro fosse diffusamente considerato “arte minore” ho notato – con stupore – che questa affermazione

<sup>23</sup> La domanda da cui sono partita è: cosa ha permesso a una serie di singoli individui teoricamente senza contatto tra loro di condividere profondamente certe categorie di pensiero che poi consentono loro di “ordinare” un mondo? Come è emerso, nel teatro (tra il pubblico) un sistema di giudizi e di valori, e anche di conoscenze così solido e compartito? Il riferimento, molto remoto visto che il pubblico non è certo una “istituzione”, è alle ricerche di Mary Douglas, *How Institutions Think*, 1986, che riguardano il consolidamento di un’istituzione come problema intellettuale, oltre che politico o economico. Istituzione, per quel che riguarda il teatro e il pubblico, andrebbe tra virgolette. Però pensare anche per il pubblico in termini di problema intellettuale – di modo di pensare – oltre che economico o di ricezione, è molto utile.

crea sconcerto. Ma bisogna ragionare sulla base di una logica doppia, proprio come quella notata da Anne Martin-Fugier: naturalmente i grandi spettacoli e il teatro delle grandi capitali non sono considerati arte minore da chi ne fruisce, così come i più grandi degli attori non erano oggetto di una emarginazione sociale. Però la media degli attori sì. La diffusa diffidenza non riguardava solo abitudini di vita diverse da quelle extra-teatrali, ma si concentrava su forme di creazione che, come vedremo tra poco, non erano fondate solo sul testo. A sua volta questa diffidenza per le forme di creazione finiva per riverberarsi, come una sorta di retro-pensiero, anche sugli spettacoli: perché il teatro era emozione e perché era commercio, per la presenza di corpi in scena, con il loro fascino e la loro approssimazione, per la naturale imperfezione del teatro, per la sua povertà, ma forse soprattutto per la capacità degli attori di arrangiarsi, e perché tendevano a non farsi davvero governare da altri. Tutto cambia quando, nel Novecento, il teatro richiederà con forza, attraverso la voce dei grandi nuovi maestri, lo statuto di arte maggiore.

Il punto centrale della diffidenza degli spettatori riguarda dunque la loro evidente difficoltà nel riconoscere come legittimo l'iter creativo degli attori. Molte delle logiche creative attoriali non erano immediatamente comprensibili, ed erano spesso individuate dal pubblico come palesi difetti, o confuse con "cattive abitudini", o come, per tornare al nostro caso, bizzarrie da primadonna. Si pensava generalmente in termini di corretta interpretazione, e veniva lodata – almeno teoricamente – una recitazione vicina al naturale, sommessa, coerente, e soprattutto un rispetto per il testo che doveva arrivare alla subordinazione. I teatranti, invece, ragionavano in termini di efficacia, forse più per istinto che in modo articolato. Non si peritavano di piantare pugnali in tavoli teoricamente di marmo. Alteravano il senso di una frase, il significato di una scena, talvolta senza neppure bisogno di cambiare la lettera del testo, oppure pilotando le traduzioni. Facevano da giovani parti di persone anziane e viceversa. Dalla natura non prendevano un comportamento quotidiano, piuttosto gli sbalzi, le stranezze, e presentavano in scena un comportamento solo travestito da normalità. Si appoggiavano a discrasie tra il personaggio e il modo di interpretarlo in modo da imprimere profondamente in mente la loro presenza scenica. È un discorso lungo e complesso<sup>24</sup>. Ma è facile anche per noi scivolare a considerare come arbitri tagli, differenze tra età dell'attore e dell'attrice ed età del personaggio, rese sceniche diverse da quelle implicite in un testo. È difficile entrare in un'altra ottica, pensare allo spettacolo di allora come a un mistero, una sfinge da interrogare, come facciamo oggi per le regie più criptiche. Eppure quella dei grandi attori e

<sup>24</sup> Ne ho già parlato diffusamente in altri miei lavori, rimando in particolare a Schino, 2018.

delle grandi attrici era una idea ugualmente complessa e profonda di teatro, che ci sfugge tra le dita se ci limitiamo a inquadrarla in termini di semplice interpretazione fedele o infedele.

Gli spettatori di allora apprezzavano senz'altro, però al tempo stesso criticavano. Probabilmente pareva loro che solo eliminando quel po' di stranezza l'interpretazione sarebbe arrivata alla perfezione, e non si rendevano conto che la sua efficacia riposava proprio sui salti di logica. Ma la diversità nel ragionare così caratteristica degli attori e forse soprattutto delle attrici aveva un fondamento concreto: serviva a catturare l'attenzione. Creava in chi guardava sorpresa e sconcerto, vertigine emotiva. Ci sono casi che mi hanno spesso colpita, e che turbavano il pubblico, come ad esempio la vena di personaggi maschili che Sarah Bernhardt, pur con il suo enorme fascino femminile, amava coltivare. Non sempre il pubblico reagiva bene a queste discrepanze. Ma doveva esserci, nella grande attrice, una strategia precisa a spingerla verso queste stranezze, in contraddizione col testo. E la Duse, che nel 1921, per il suo difficilissimo rientro alle scene dopo anni di lontananza, scelse di ripresentarsi, sessantaquattrenne, nella parte di una donna giovane e bella, sbandierando i suoi capelli ormai candidi?

La situazione femminile – donne che potevano comandare, donne al centro del divertimento come della scrittura, donne che *creavano* – era per molti versi l'apice di questo mondo e della sua stranezza. Le donne non erano generalmente considerate capaci di giustizia né di concretezza né di forza creatrice, a parte qualche rara eccezione, e invece le attrici capeggiavano compagnie, prendevano decisioni, portavano in scena (e alteravano) testi, erano artiste riconosciute. Sarebbe eccessivo affermare dunque che la vistosa presenza femminile contribuiva ad accentuare l'opinione del pubblico di allora che il teatro fosse più svago che arte, o che fosse quanto meno un'arte minore? Più che altro è impossibile da dimostrare. La propongo come un'impressione, ma è un'impressione che ha forti motivazioni: era difficile che un'arte in cui trionfasse la presenza femminile potesse davvero essere messa sullo stesso piano delle altre. Le considerazioni di Dumas che abbiamo letto più sopra sono un buon esempio di descrizione a doppio taglio: nelle constatazioni dello scrittore la *toute-puissance* delle donne si fonda sul consolidato luogo comune del "naturale" legame del genere femminile con il mondo torbido e irrazionale delle emozioni, dell'amore, dei sentimenti, delle passioni. Quindi del teatro.

Eppure, se ragioniamo in termini di ecosistema, e di forze che si influenzano vicendevolmente, era proprio lì, nelle componenti più negative del mondo attoriale, nel potere femminile *illogico*, emotivo ed efficace, che affondava le sue radici il piacere teatrale ottocentesco, che era intenso, diverso dal nostro, molto più ricco di strati inconsapevoli e di strati riprovevoli.



*Jekyll e Hyde*

Un buon esempio del ruolo anche simbolico delle attrici, della loro centralità nella visione teatrale degli spettatori, sta in un romanzo italiano sul teatro del 1904, *Quidam*, di Edoardo Boutet, una fonte eccezionale di dati sulla cultura materiale degli attori e sull'atteggiamento degli spettatori. Il romanzo si conclude con un critico importante e influente, Quidam, che, sconfitto in tutti i suoi tentativi di riformare il teatro a livello generale, e battuto anche nel più semplice tentativo di migliorare ed educare una singola prima attrice in ascesa, prova l'irresistibile impulso di cadere in ginocchio di fronte a questa donna, diventata il simbolo di tutta l'immutabilità trionfante del teatro degli attori. Negativa, ovviamente: Quidam è un riformatore, tutto quel che fanno, pensano, dicono gli attori e le attrici non guidati e guidate da mente più coltivate gli sembra da cambiare. Ma questo non gli impedisce di amare appassionatamente il teatro, e anche la sua primattrice.

L'elemento femminile è il fulcro del piacere teatrale pre-novecentesco, come del resto è stato spesso constatato e riconosciuto, in Italia e non solo, anche qui in modo sparpagliato e mai sistematico. Le copertine con volti di attrici facevano vendere di più, i vertici del teatro erano per più di metà donne, i personaggi femminili erano i protagonisti assoluti della drammaturgia ottocentesca. Il pubblico ottocentesco era più affascinato dall'elemento femminile di quanto non sia accaduto dopo, forse per una moralità diversa dalla nostra, forse per un casuale addensamento di straordinari talenti femminili. Per le spettatrici contava l'eleganza femminile esposta come in vetrina, e forse anche altro. Giocava, in questo piacere, un elemento erotico, soprattutto da parte maschile? Ovviamente sì, e anche un erotismo facile, che si rafforzava per la presenza dei corpi femminili esposti in scena, per i comportamenti femminili raccontati dalle pièce, che erano storie tanto diverse dalla normale vita di tutti i giorni. Anche la consapevolezza del potere delle attrici, la conoscenza delle vite delle donne di scena, perfino la distanza e il disprezzo aggiungevano sicuramente un brivido in più.

La sensualità era una componente fissa, in questo teatro. Al tempo stesso era solo un elemento tra i tanti, un ingrediente del complesso e particolare profumo del teatro nel diciannovesimo secolo. Era implicito, vista anche la scarsa moralità attribuita alle attrici, e al tempo stesso la sua esistenza era volutamente ignorata, ed erano invece messe in risalto commozone, lacrime, riso, nostalgia, incanto. E non solo per forme di *pruderie* o di ipocrisia borghese: senza una grande arte o un grande artigianato attorico, il potere di attrazione della bellezza femminile, il *frisson* della diversità rispetto a mogli e sorelle, il fascino erotico, non sarebbero riusciti a sorreggere un teatro in buona misura autofinanziato, in tutti i paesi. Questi attori, queste attrici, avevano una forza ora impensabile, dovevano avere la capacità di imporsi sulla

distrazione del pubblico senza l'aiuto, fuori dalle capitali (e in Italia anche nelle capitali), di grandi scenografie o di grandi apparati. Erano competenti, avevano potenza. La loro presenza sfondava le ombre di un palcoscenico privo di raffinata illuminotecnica, imponeva testi e storie e personaggi. Nel suo vasto volume sulla nascita della civiltà dello spettacolo, Christoph Charle ha raccontato, con una punta di riprovazione, come l'enorme successo di Rostand fosse dovuto prima ancora che alle caratteristiche specifiche dei suoi testi, alla "notorietà" dei suoi interpreti<sup>25</sup>. Stiamo parlando di attori del calibro di Sarah Bernhardt e Coquelin aîné. Proviamo a ragionare in termini non di "notorietà", ma di bravura o grandezza, basta sostituire una parola con l'altra e la prospettiva cambia: dobbiamo dire che il successo di una pièce o l'affermazione di un autore non dipendevano tanto dalla qualità intrinseca di un testo quanto dalla qualità della creazione attorica, un discorso che sembrerebbe quasi ovvio se parlassimo di messinscena registiche.

Allora perché poi, nel privato di un diario come fanno i fratelli Goncourt, in un romanzo come fa Boutet, all'interno di una cronaca satirica come ne abbiamo tante, il racconto del comportamento degli attori, e tanto più di quello delle attrici, si fa così pungente? Ma accettare come positivi la loro diversità, l'influenza femminile nel teatro e la regola rovesciata sul rapporto tra i sessi avrebbe significato un completo ribaltamento delle idee dominanti. Come avrebbe potuto procurare un simile cataclisma quella piccola cosa che era il teatro? Era molto più semplice – più naturale – pensare al teatro come a un mondo a gambe all'aria, e all'influenza delle attrici come a volontà di predominio, a disordine e prepotenza. Il che non impediva che gli spettatori amassero il teatro, e anche più di ora.

La presenza di più livelli di pensiero contemporanei, non riconosciuti né esplicitati, quasi senza comunicazione tra loro, è fondamentale per capire il piacere del pubblico di allora. Ritorno ancora una volta sul doppio modo di raccontare le attrici (figure idealizzate negli articoli, prese in giro nei diari) evidenziato da Anne Martin-Fugier. L'esistenza costante di un modo di pensare inconsapevolmente ma frequentemente doppio – la compresenza in un solo essere del dottor Jekyll e di Mr Hyde – è un tratto molto frequente negli spettatori di questo periodo, e ci aiuta a capire come potessero amare il teatro e insieme rifiutarne le logiche interne di creazione. Veniva ammirata l'arte dei grandi, degli attori e attrici celebrati, e anche la loro interpretazione della volontà dell'autore, le deviazioni e le sottigliezze. Ma neppure loro erano esenti da critiche. Forse tanto più perché il teatro era – è – un'arte ambigua,

<sup>25</sup> Charle, 2008, p. 335. Ma cfr. anche (p. 100) le considerazioni sulla importanza della "notorietà" degli attori per riempire le sale. Anche in questo caso la prospettiva cambia se ragioniamo in termini invece di bravura, come mi sembra dovremmo, visto il sistema pubblicitario ancora embrionale del teatro del periodo.

fortemente basata sulle emozioni, dal significato variabile e cangiante. È in fondo un simbolo della potenza del disordine. Il pubblico ottocentesco era propenso a cercare certezze, e le ritrovava nel testo, nel senso dei personaggi, nelle proprie convinzioni su come dovessero essere affrontati.

### *Scarti di visione ed etnocentrismo culturale*

Ferdinando Taviani ha notato come siano gli scarti fra visione attoriale e visione del pubblico a fare del teatro un'arte, e non una imitazione o una replica del conosciuto, uno specchio della realtà<sup>26</sup>. È uno dei suggerimenti più stimolanti del grande studioso: tra scena e platea, nel corso dello spettacolo, non c'è affatto buona comunicazione, ma una fitta quanto fertile trama di fraintendimenti e malintesi. Possiamo allargare questo spunto: lo stesso possiamo dire per tutto quel che riguarda il mondo degli attori e la loro creazione artistica visti dalla platea, e tanto più nell'Ottocento<sup>27</sup>. Piacere del pubblico ed efficacia degli attori affondavano le loro radici in una complicata rete di incomprensioni. Però la memoria delle scene era poi appannaggio quasi esclusivo del pubblico<sup>28</sup>: è quindi il loro modo di pensare quello che ci è stato trasmesso.

Siamo di fronte a uno scontro tra culture. Per essere giusti nei confronti degli attori dovremmo parlare perfino di etnocentrismo culturale: dei due punti di vista, decisamente contrastanti, di chi faceva teatro e di chi ne fruiva, era il secondo a essere quello universalmente riconosciuto. Nell'Ottocento, lo spettatore non era quello che siamo abituati a pensare noi, un fruitore, un destinatario tenuto a una corretta analisi. Era ben altro: era il re, il centro del mondo. Il suo punto di vista non determinava solo il successo o insuccesso di un'opera, fuoriusciva dal singolo spettacolo, si cristallizzava in un *modo di pensare*. Stabiliva cosa il teatro dovesse essere, come avrebbero dovuto comportarsi attori e attrici, e fino a che punto il teatro esistente si adeguasse a questo dover essere.

Attori e attrici, da parte loro, non hanno mai risposto esplicitamente allo sguardo negativo degli spettatori. Hanno continuato a comportarsi a modo loro, ma non hanno mai elaborato quelle strategie di difesa di cui abbiamo tanti esempi per quel che riguarda la Commedia dell'Arte. Non hanno voluto o saputo difendere né la loro capacità creativa, né il loro modo di lavorare.

<sup>26</sup> Cfr. Taviani, 1996.

<sup>27</sup> Cfr. su questo Schino, 2008, in particolare il capitolo *Attori moderni*.

<sup>28</sup> Gli attori e le attrici scrivevano spesso molto, memorialistica, soprattutto, e anche qualche ricordo artistico. Ma sostanzialmente adeguandosi al punto di vista e alle curiosità dei lettori.

Né hanno rivendicato mai – neppure le attrici – l’incredibile potenziale che il teatro offriva alle donne.

Erano, evidentemente, ormai un po’ come gli indiani delle riserve: ancora con le mani piene delle loro tradizioni, ancora con i loro modi di vivere e creare. Ma capaci solo di giustificazioni minori, non di rivendicare la liceità del loro modo di creare e di comportarsi. Non hanno cercato risposte allo sguardo negativo del pubblico, non sembrano essere stati consapevoli di vivere un fenomeno di eccezionali possibilità. Il problema non è solo quello di una mancanza di risposte. Attori e attrici potevano avere un comportamento “diverso”, in scena e non, ma non hanno elaborato e rivendicato una morale alternativa, come possiamo constatare non solo dai loro scritti pubblici, ma anche da quelli privati. Soprattutto fuori scena, attori e attrici ottocentesche sembrano aver assorbito le opinioni del pubblico, considerandole magari ingenuie, non adeguandovisi sempre, ma in definitiva ritenendole non sbagliate. Anche nei loro libri è un po’ così: forse hanno voluto proteggere il loro segreto, forse lo hanno considerato troppo fragile rispetto alle opinioni tanto consolidate del pubblico, ma certamente non lo hanno esposto.

Dobbiamo accettarlo: quella degli attori e delle attrici fino agli inizi del Novecento era una comunità marginalizzata, ma non una comunità utopica o rivoluzionaria – se non sul palcoscenico, e anche lì in modo un po’ occultato. Solo accettando questo dato di fatto possiamo davvero comprendere la strana storia delle attrici e del loro potere. Forse è inevitabile per noi cercare nella marginalità e soprattutto nella differenza di comportamento le stimate della rivoluzione, del rifiuto della normalità borghese, del riconoscimento della propria diversità e del potenziale di questa diversità. Ma nell’Ottocento non ci sono, sono modi di pensare che appartengono al Novecento – o forse anche al passato, al Cinque e Seicento. La società degli attori/attrici, dei nuovi zingari, a fine Ottocento aveva un comportamento “differente”, nella quotidianità come nella creazione, ma parallelamente coltivava una decisa propensione alla moralità e convenzionalità della borghesia. Ha sviluppato e protetto al suo interno una anomalia unica, come quella femminile, eppure al tempo stesso non l’ha rivendicata. Anche agli occhi degli attori, probabilmente, il potere femminile era un po’ troppo imparentato con la prepotenza. O comunque non ambivano a rivendicarlo. Anche di questa debolezza dobbiamo tener conto.

### *La fine*

Qui il mio discorso termina, per ora. Ma prima di chiudere vorrei accennare alla conclusione della nostra età delle attrici, che è una fine banale, oppure sconcertante, a seconda di cosa vogliamo guardare.

Scompare infatti improvvisamente, in tutta Europa, a inizio Novecento, proprio mentre fuori dal teatro fioriscono movimenti suffragisti. Non solo: se prescindiamo da qualche sporadico contatto, o da qualche eccezionale simpatia, la particolare situazione femminile nel teatro sembra essere rimasta del tutto sconosciuta ed estranea a questi movimenti<sup>29</sup>. Certo, la peculiarità delle attrici toccava campi di quotidianità, vita privata, costume, potere, ma non sfiorava neppure i diritti politici e civili al centro delle battaglie suffragiste. Però è uno stato di cose che ugualmente stupisce.

Meno sorprendente è il fatto che questa età sparisca, sempre a livello europeo, nel momento (lo stesso) in cui si fanno avanti anche le figure dei nuovi, grandi maestri<sup>30</sup>, da Stanislavskij e Craig a Copeau; i nuovi repertori; i grandi teorici; le nuove scuole di recitazione, che coltivavano la nuova arte teatrale moderna e quindi anche, indirettamente, un inserimento sempre maggiore degli attori/attrici nella società. Questa concomitanza ci conferma che il potere femminile era intrinsecamente legato alla micro-società degli attori, cultura marginale che ha permesso una così singolare eccezione alla storia tra i generi, e non al teatro in sé.

Ci pone però ancora un'ultima domanda. All'aprirsi del Novecento le personalità teatrali di riferimento diventano prevalentemente maschili. Ci sono ovviamente ancora le grandissime attrici, ma sembrano sempre più importanti le teorie, a cui, anche a posteriori, tendiamo forse a dare un eccessivo credito. Il teatro, avviato a diventare "un fatto d'arte", lascia sempre più spazio agli artisti-intellettuali. E le grandi donne di teatro non lo sono. O meglio: non sono riconosciute come tali, in nessun caso, neppure se si tratta di Eleonora Duse, neppure se stiamo parlando di Sarah Bernhardt, donne di cultura, capaci di scelte coraggiose e indipendenti. Le grandi attrici sono adorate, come artiste, ma non sono accettate, se non da qualche singolo, come maestre di un pensiero sul teatro. Erano, infatti, differenti. A loro non era possibile attribuire teorie, e neppure poetiche. La loro forza era altrove, forse nella biografia, nelle scelte, nel loro modo di essere come persone, nel grande disordine emotivo ed esistenziale che potevano provocare con la loro arte. Era nella diversità, che a quel livello non era più subita, ma ricercata. Agli occhi dei contemporanei il peso di questa diversità e disordine appariva un fatto me-

<sup>29</sup> Diverso è il caso della figlia di Ellen Terry, Edith Craig, che però non appartiene a quel teatro professionista di cui qui sto parlando, e non è una attrice (cfr. su di lei il bel libro di Roberta Gandolfi, *La prima regista. Edith Craig tra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, Roma, Bulzoni, 2003).

<sup>30</sup> Alcune di queste figure di grandi attrici sono state punti di riferimento essenziali per i maestri: basti pensare agli esempi di Eleonora Duse, in primo luogo, che ha una influenza non dissimile da quella di Isadora Duncan. Ma potremmo parlare anche di Sarah Bernhardt. Qui sto parlando della sparizione di una età, non del disinteresse per alcune personalità eccezionali del teatro.

ramente biografico, un aspetto privato o emotivo, ovviamente, *evidentemente* più leggero rispetto agli scritti di teorici o pensatori. E ai nostri?

### *Bibliografia*

Sulla condizione delle attrici, sul pubblico, in parte anche sull'organizzazione teatrale imperniata sugli attori/attrici ci sono stati molti studi, alcuni dei quali fondamentali. Rimando a una bibliografia di base, e alle indicazioni bibliografiche comprese nei diversi volumi.

Per quel che riguarda la situazione femminile a teatro, in particolare, forse c'è stata una maggiore concentrazione su drammaturghe, teoriche, critiche, oppure sui rapporti tra attrici e drammaturgia. Ci sono stati una serie di studi particolarmente significativi sulla situazione delle attrici e del pubblico da un punto di vista di storia sociale (Bassnet, 1989; Charle, 2008; Davis, 1989 e 1991; Gale, 1996 e 2000; Martin-Fugier, 2008). Sono state ricostruite modalità di vita e condizioni economiche degli attori e delle attrici in alcuni paesi (Gran Bretagna, Francia, Russia, Germania, specie per quel che riguarda le capitali). Ci sono stati studi importanti, per quel che riguarda il cinema, sulla questione "divismo". Non li prendo qui in considerazione perché è fondamentale la *differenza* della situazione delle attrici di cinema rispetto a quelle di teatro, benché le grandi attrici di teatro fossero anch'esse chiamate "dive": l'immagine di sé che proietta la diva teatrale, a differenza di quella cinematografica, è nella gran parte dei casi costruita dalla attrice stessa, con un impatto relativamente basso sui mezzi di comunicazione di massa. Per quel che riguarda il pubblico, ci sono state considerazioni di ampio respiro a proposito delle modalità di una corretta comunicazione tra palcoscenico e platea (Mervant-Roux, 2002; Rancièrè, 2008). Ma fondamentale è stato soprattutto il contributo di Charle (2008) sui pubblici delle grandi capitali. Non ho compreso in questa bibliografia di base i numerosi volumi dedicati a singole grandi attrici, a meno che non contenessero elementi utili al mio discorso.

- Balme Chris and Davis Tracy, eds., *A Cultural History of Theatre*, London, Methuen, 2017
- Barba Eugenio, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Bologna, il Mulino, 1993
- Barba Eugenio e Savarese Nicola, *Cinque continenti del teatro. Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore*, Bari, edizioni di pagina, 2017
- Bassnett Susan, *Struggling with the Past: Women's Theatre in Search of a History*, in «New Theatre Quarterly», 1989, 18, pp. 107-112
- Bennett Susan, *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*, London, Routledge, 1997
- Berlanstein Lenard R., *Daughters of Eve: A Cultural History of French theatre Women from the Old Regime to the Fin de Siècle*, Cambridge, Harvard University Press, 2001
- Case Sue Ellen, *Feminism and Theatre*, London, MacMillan, 1988
- Charle Christophe, *La dérégulation culturelle: essai d'histoire des cultures en Europe au XIXe siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 2015

- Charle Christophe, *Théâtres en capitales. Naissance de le société du spectacle à Paris, Berlin, Londres, et Vienne*, Paris, Albin Michel, 2008
- Cremona Vicki Ann, Peter Eversmann, Hans van Maanen, Willmar Sauter and John Tulloch eds., *Theatrical Events: Borders, Dynamics and Frames*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2004
- Davis Tracy C., *The economics of the British Stage 1800-1914*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000
- Davis Tracy C., *Questions for a Feminist Methodology in Theatre History*, in Postlewait and MacConachie eds., *Interpreting the Theatrical Past*, Iowa City, University of Iowa Press, 1989, pp. 59-81
- Davis Tracy C., *Actresses as Working Women: Their Social Identity in Victorian Culture*, London-New York, Routledge, 1991
- Davis Tracy C., *Female Managers Lessees and Proprietors of the British Stage (to 1914)*, in «Nineteenth Century Theatre», 2000, 28.2, pp. 114-144
- Doyon Raphaelle, *Le genre, une categorie utile à l'histoire du theatre du XXe siecle? Le cas de Jacques Copeau et de Suzanne Bing*, in «Revue d'Histoire du Théâtre. Les Oublis de l'histoire du théâtre», avril-juin 2016, 270, pp. 51-70
- Eisaman Mans Katharine, *Playhouse flesh and blood: sexual ideology and the Restoration actress*, in «ELH», 1979, 46, pp. 595-617
- Evain Aurore, *L'apparition des actrices professionnelles en Europe*, Paris, L'Harmattan, 2001
- Ferris Lesley, *Acting women: images of women in theatre*, Basingstoke-London, MacMillan, 1990
- Gale Maggie B., *West End Women: Women and the London Stage 1918-1962*, London-New York, Routledge, 1996
- Gale Maggie B. and Gardner Vivien eds., *Women, Theatre, and Performance: New Histories, New Historiographies*, New York, Palgrave, 2000
- Gale Maggie B. and Dorney Kate eds., *Stage women, 1900-50. Female theatre workers and professional practice*, Manchester, Manchester University Press, 2019
- Hindson Catherine, *Female performance practice on the fin-de-siècle popular stages of London and Paris*, Manchester, Manchester University Press, 2013
- Howard Tony, *Women as Hamlet. Performance and Interpretation in Theatre, Film and Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007
- Holledge Julie, *Innocent flowers: women in the Edwardian theatre*, London, Virago, 1981
- Krakovitch Odile and Sellier Geneviève eds., *L'Exclusion des femmes. Masculinité et politique dans la culture au XXe siècle*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2001
- Luhmann Niklas, *Art as a Social System*, Stanford, Stanford University Press, 2000
- Malpede Karen ed., *Women in theatre: compassion and hope*, New York, Drama Book, 1983
- Mariani Laura, *Il tempo delle attrici: emancipazionismo e teatro in Italia fra Ottocento e Novecento*, Bologna, Mongolfiera, 1991
- Mariani Laura, *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento*, Bologna, Il Mulino, 1996
- Martin-Fugier Anne, *Comédiennes. Les actrices en France au XIXe siècle*, Paris, Seuil, 2008

- Meldolesi Claudio, *Pensare l'attore*, a cura di Laura Mariani, Mirella Schino, Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, 2013
- Mervant-Roux Marie-Madeleine, *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS editions, 2002
- Mondzain Marie-Jose, *L'image peut-elle tuer*, Paris, Bayard, 2002
- Mondzain Marie-Jose, *Homo spectator. Voir, fair voir*, Paris, Bayard, 2013
- Orecchia Donatella, *La prima Duse. Nascita di un'attrice moderna*, Roma, Artemide, 2007
- Pecastaing-Boissiere Muriel, *Les actrices victoriennes. Entre marginalité et conformisme*, Paris, L'Harmattan, 2003
- Picon-Vallin Béatrice, *Meyerhold*, Paris, CNRS Editions, 1994
- Plana Muriel, *Théâtre et féminin: identité, sexualité, politique*, Dijon, Ed. universitaires de Dijon, 2012
- Powel Kerry, *Women and Victorian Theatre*, New York, Cambridge University Press, 1997
- Powell Kerry, *Victorian Theatre: Power and the Politics of Gender*, in Juliet John ed. *The Oxford Handbook of Victorian Literary Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2016, pp. 675-685
- Rancière Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008
- Ripellino Angelo Maria, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento* [1965], Torino, Einaudi, 1974
- Rosslyn Wendy and Tosi Alessandra, *Women in Nineteenth-Century Russia. Lives and Culture*, Open Book Publishers, 2012. <books.openedition.org/obp/1218>
- Schino Mirella, *L'età dei maestri. Appia, Craig, Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau, Artaud e gli altri*, Roma, Viella, 2017
- Schino Mirella, *Il teatro di Eleonora Duse. Nuova edizione riveduta e ampliata*, Roma, Bulzoni, 2008
- Schino Mirella, *Racconti del Grande Attore. Tra la Rachel e la Duse*, Imola, Cue Press, 2016
- Schino, Mirella, *Spettatore, spettatori, pubblico*, «Mimesis Journal», vol. 7, n. 2, dicembre 2018, pp. 123-143.
- Schuler Catherine, *Women in the Russian Theatre: The Actress in the Silver Age*, New York, Routledge, 1996
- Scolnicov Hanna, *Woman's theatrical space*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994
- Simoncini Francesca, *Eleonora Duse capocomica*, Firenze, Le Lettere, 2011
- Sofia Gabriele, *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Roma, Bulzoni, 2013
- Taviani Ferdinando, *Le due visioni: visione dell'attore, visione dello spettatore*, in Eugenio Barba, Nicola Savarese eds., *L'arte segreta dell'attore. Dizionario di antropologia teatrale* [1990], Lecce, Argo, 1996, p. 256
- Taviani Ferdinando e Schino Mirella, *Il segreto della Commedia dell'Arte* [1982], Firenze, Usher, 2007
- Taviani Ferdinando, *The romantic theatre of the Italians*, in Joe Farrell and Paolo Puppa eds., *A History of Italian Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006



- Taviani Ferdinando, Meldolesi Claudio, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Bari-Roma, Laterza, 1991
- Taviani Ferdinando, *Le visioni del teatro. Scritti sul teatro dell'Otto e Novecento*, a cura di Mirella Schino, Roma, Bulzoni, 2021
- Taviani Ferdinando, *Il rossore dell'attrice. Scritti sulla Commedia dell'Arte e non solo*, a cura di Mirella Schino, Roma, Bulzoni, 2021
- Yon Jean-Claude, *Une histoire du théâtre à Paris, de la Révolution à la Grande guerre*, Paris, Aubier, 2012.

