

Ferdinando Taviani

IL TEATRO ROMANTICO DEGLI ITALIANI¹

I capolavori del teatro romantico italiano non furono drammi, e neppure spettacoli d'insieme. Furono *personaggi*. Non i *personaggi* che stanno nei testi, ma i *personaggi in scena*.

Erano capolavori basati sulla discontinuità. Infatti i *personaggi in scena*, i *protagonisti*, benché fossero incapsulati nello spettacolo, come la gemma in un anello, erano opere d'arte autonome, che l'attore-creatore elaborava in separata sede, indipendentemente dal resto dello spettacolo. Solo quando il personaggio era pronto, cominciavano le prove con la compagnia, e il protagonista veniva incastonato nello spettacolo.

Individuare nei personaggi creati dagli attori i veri capolavori del teatro romantico italiano parrà ad alcuni un'affermazione troppo drastica. Ma il mio compito qui consiste nel tentare di cogliere, quasi in un solo colpo d'occhio, ciò che del teatro italiano svetta nel panorama europeo, o – per così dire – il teatro d'alta quota. Da questo punto di vista, il teatro italiano si caratterizza per i capolavori dei suoi attori e per il forte impulso a discutere e ridefinire i confini del teatro (ne parleremo fra poco). Assai meno imponenti sono le novità dei testi drammatici, che pure, ad uno sguardo più ravvicinato, apparirebbero in molti casi rilevanti.

Si potrebbe discutere all'infinito sul senso da attribuire al termine "Romanticismo", sulla sua utilità come categoria storiografica e sui limiti della sua pertinenza in relazione alla vita teatrale. Il periodo "romantico" che qui viene preso in esame è quello dei primi decenni dell'Ottocento, quando ferveva la polemica fra la nuova scuola "romantica" e la scuola "classica". In quegli anni si posero le fondamenta della grandezza del teatro italiano dell'Ottocento, che da quel

¹ [Pubblicato finora solo in inglese, con il titolo *The Romantic theatre*, in *A History of Italian Theatre*, a cura di Joseph Farrell and Paolo Puppa, Cambridge University Press, 2006, pp. 207-222].

momento in poi si imporrà nel panorama europeo ed internazionale per l'eccezionale efficacia dei suoi attori e delle sue attrici. Basta pensare – dalla metà dell'Ottocento ai primi decenni del Novecento – alle figure di Adelaide Ristori, Gustavo Salvini, Ernesto Rossi, Giovanni Grasso, Ermete Zacconi, Ermete Novelli fino ad arrivare al genio solitario e conturbante di Eleonora Duse, per ricordare i massimi esempi d'una civiltà teatrale la cui forza è pari soltanto a quella della tradizione dell'Opera italiana. Niente d'altrettanto forte e di altrettanto vasto respiro l'Italia produsse nel campo della letteratura drammatica o della messinscena.

Il periodo del Romanticismo in senso stretto pone le premesse per l'età rigogliosa e matura dei Grandi Attori e delle Grandi Attrici italiane. Sono gli anni del paradosso.

I capolavori del teatro romantico italiano, i *protagonisti in scena*, contraddicono alcuni dei paradigmi attraverso cui siamo abituati a pensare l'arte teatrale, sia perché ci costringono a considerare singole parti del dramma come un'opera a sé stante, sia perché si affidano ad una memoria continuamente assediata dall'incomprensione, che non può ancorarsi ad opere che resistono nel tempo e deve basarsi sulle sparse testimonianze di un'arte sparita. Inoltre, i capolavori di cui parliamo utilizzano i drammi scritti, classici o no, come materia prima per la costruzione di un'arte ulteriore. In pratica, quindi, smentiscono quel che a parole tutti invece sostengono, e cioè il primato della letteratura.

La distanza fra i luoghi comuni critici e l'esperienza della scena è motivo di ricorrente sconcerto. Lo è ancora oggi, quando si scopre che la storia del teatro non si muove affatto secondo gli schemi delle estetiche e dei movimenti letterari. Ancor più lo era nel XIX secolo, quando la vita pratica delle scene sembrava a malapena elevarsi – agli occhi dell'Alta cultura – dal fango d'un divertimento prezzolato, costretto ad adeguarsi ai gusti della maggioranza degli spettatori, che lasciavano deserte le sale quando l'opera rappresentata risultava troppo seria e difficile. Era un mestiere in cui gli artisti migliori si mischiavano e collaboravano con i commedianti più incolti e volgari. La pratica del commercio, faceva sì che anche per gli artisti migliori non vi fosse una abissale differenza fra il trucco e la finzione. Inoltre, poiché le opere degli attori svaniscono, mentre i testi dei drammi recitati restano – e poiché questi testi erano nella maggior parte dei casi di basso o infimo

rango, dal punto di vista della letteratura di qualità –, il mondo delle scene appariva ancor più secondario o culturalmente inferiore.

Quei capolavori di discontinuità costituiti dai personaggi in scena, facevano parte di un paesaggio che non era soltanto un ibrido di arte e commercio, di alto e basso, ma era caratterizzato nel suo insieme dalla discontinuità e dall'asimmetria. L'arcipelago delle piccole ditte teatrali, le compagnie professionali, era una sorta di paese itinerante il cui ordine sfuggiva alla comprensione. In assenza di un visibile piano regolatore culturale, il paese del teatro sembrava obbedire ai soli principi dell'arbitrio e del disordine.

Intanto, non solo in pratica, ma persino nelle astrazioni dei modelli estetici, il teatro era sgusciato fuori dalla sua pelle tradizionale.

Si legittima nel teatro il tempo dei romanzi

Le pratiche sceniche non si sono mai adeguate ai precetti del teatro considerato legittimo o ideale. Con il Romanticismo, però, sono la legittimità stessa e l'ideale a mutare.

Il modo in cui l'*idea di teatro* si configura, in un'epoca o in una cultura, non è meno importante del modo in cui materialmente si configura la scena, l'edificio teatrale o il genere letterario drammatico. L'*idea di teatro* è qualcosa di più e di meno d'un codice normativo. È piuttosto una costellazione d'orientamento, il *teatro ideale* così come si configura nella mente anche di coloro che a quell'immagine non si adeguano. Un'*idea di teatro* può conservarsi sostanzialmente intatta anche quando la maggior parte dei teatri vanno da tutt'altra parte. Quando però incorpora i mutamenti, l'intero assetto delle gerarchie e dei valori cambia, muta il rapporto fra ciò che è considerato centrale e ciò che viene visto come marginale, fra ciò che appartiene ai fenomeni d'alto lignaggio culturale e ciò che invece appartiene alle forme minori dell'arte. Le trasformazioni solo apparentemente teoriche dell'*idea di teatro*, in altre parole, benché impalpabili, influiscono in maniera decisiva sulla selezione naturale che organizza la scala dei valori teatrali e – alla fin fine – anche la sua vita pratica.

Nei primi anni dell'Ottocento crollano mura e frontiere, il teatro *ideale* diventa un campo non più organizzato e suddiviso da recinzioni culturali considerate invalicabili. Viene cioè legittimata anche teori-

camente quell'apertura ai generi più diversi che sul piano pratico del mestiere e del commercio era già operante. Il teatro può dunque essere pensato come uno spazio culturale aperto, spesso brullo, umile, ma potenzialmente libero. In questo spazio, il tempo va sempre più chiaramente sincronizzandosi con il tempo dei romanzi.

Ciò vuol dire che teatro e romanzo non appartengono più a due rami ben distinti dell'espressione. Avevano già cominciato a mischiarsi nel Settecento, ma il connubio viene teorizzato con il Romanticismo. Il romanzo diventa la principale pietra di paragone del teatro, e la demarcazione aristotelica fra il genere epico e il genere drammatico viene erosa, oltre che sul piano pratico, anche su quello concettuale.

Per tutto il movimento romantico europeo, i romanzi di Walter Scott furono lo snodo centrale per i viaggi *verso* Shakespeare e *da* Shakespeare. E Shakespeare – immaginato e messo in scena secondo gli standard del teatro sette ed ottocentesco, con scenografie d'ambientazione verosimile, diviso in atti e scene – fu la strada maestra per il teatro *romanizzato*. Dietro la cortina delle polemiche accese, raffinate o pedanti sulle cosiddette “unità aristoteliche”, si celebrò dunque la caduta della netta demarcazione fra azione rappresentata e azione raccontata. Crollò, conseguentemente, l'idea che il dramma possedesse un suo linguaggio *specifico* (un'idea che, almeno in astratto, era stata forte, pur non corrispondendo alla varietà delle pratiche sceniche).

Quando Alessandro Manzoni discuteva con Victor Chauvet sulle unità di tempo e di luogo nella tragedia, non sosteneva che senza le rigide regole classiciste le tragedie diventassero più *belle*: sosteneva che erano più interessanti e più aderenti ai principi del raccontare in maniera veritiera lo scorrere degli eventi. La sua *Lettre à M. * C*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* (scritta nel 1820, pubblicata a Parigi solo tre anni dopo) distillava ed arricchiva gli argomenti del *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* pubblicato da A.W. Schlegel nel 1808; riprese da Giovanni Berchet nella *Lettera semiseria di Giovanni Grisostomo al suo figliuolo* (pubblicata a Milano nel 1816); sviluppate con ampiezza di idee e di dettagli da Ermes Visconti nel *Dialogo sulle unità drammatiche di tempo e di luogo* pubblicato nel gennaio 1819 sul periodico bisettimanale dei romantici «Il Conciliatore».

Su quel periodico comparve, nel marzo dello stesso anno, un lungo articolo in due puntate in cui Giovanni Berchet raccontava un'imma-

ginaria conferenza sul dramma *Śakuntalā* di Kālidāsa. Il conferenziere dichiarava: «è un Dramma a cui mancano le due unità di tempo e di luogo, e nondimeno è Dramma bello e buono quanto qualsiasi altro». Immaginava che a questo punto alcuni ascoltatori abbandonassero la sala, tappandosi le orecchie come se ascoltassero una bestemmia. Berchet proponeva il dramma classico indiano come un modello alternativo di classicità, da contrapporre, assieme a Shakespeare e Calderón, al modello di Racine e dei classicisti. E poi raccontava *Śakuntalā* come un grande romanzo d'amore sceneggiato.

L'immissione fra i *classici* di modelli di teatro considerati irregolari rispetto alla tradizione occidentale fu l'arma più potente della polemica romantica. Rovesciava la scala dei valori. Per questo l'esempio di *Śakuntalā* è particolarmente significativo: finché si trattava di Shakespeare e Calderón, il mutamento restava nei confini della civiltà europea. L'immissione di elementi orientali – come già avevano fatto da tempo i tedeschi – suggeriva l'idea che il teatro andasse ripensato con criteri che prescindevano dalla tradizione e che quindi – di fatto – si misurassero esclusivamente sui valori dell'attualità. Se i modelli ispiratori possono essere tanti e disparati, vuol dire che la scelta dipende dalle esigenze di chi sceglie e non da intrinseci valori estetici.

Quando Stendhal, che in Italia aveva frequentato l'ambiente de «Il Conciliatore», pubblicò il suo pamphlet *Racine et Shakespeare* (la prima parte comparve a Parigi nel 1823, la seconda nel 1825) vi riassume il *Dialogo* di Ermes Visconti e si spinse fino a proporre per il teatro i modelli non solo del romanzo, ma anche della cronaca giornalistica. All'ideale della *bellezza* contrapponeva il desiderio d'*attualità* ed il primato dell'*interessante*.

Alessandro Manzoni, meno polemico, apparentemente più moderato (rifiutava, nella tragedia, la presenza di brani e personaggi comici) era però più estremista sul piano dei principi. Sosteneva (nella sua *Lettre* a Victor Chauvet ed in alcuni appunti restati a lungo manoscritti dedicati alla *Moralità delle opere tragiche*) che il fine del teatro non era il piacere estetico, la commozione degli spettatori per i sentimenti e le passioni dei personaggi, ma il piacere razionale, il gusto della conoscenza e della presa di coscienza, lo studio delle relazioni di causa ed effetto, l'analisi dei fatti, capace di spingere lo spettatore a *giudicare*, a *prendere posizione* di fronte ai nodi ed alle contraddizioni della storia rappresentata.

Era questo modo di ragionare, apparentemente incurante dell'estetica, preoccupato d'attribuire al teatro uno scopo pratico, a dividere Manzoni dall'intelligente e giovane critico Victor Chauvet. Per Chauvet, le costrizioni che derivavano dallo stringere tutta l'azione nell'arco d'una sola giornata ed in un solo luogo servivano a dar compattezza ai personaggi, a non fare della rappresentazione la sceneggiatura di un'azione «slogata», la semplice visualizzazione dei «diversi brandelli della vita del protagonista». Aggiungeva (il suo saggio sulla tragedia di Manzoni *Il conte di Carmagnola* era pubblicato a Parigi nel 1820, nel «Lycée Français»): «le costrizioni in arte danno energia e slancio all'immaginazione. Il signor Manzoni se ne persuada: rompere queste costrizioni non vuol dire far più grande l'arte, ma ricondurla all'infanzia». Cioè privarla di un proprio *specifico*, ben individualizzato linguaggio.

Una sorta di regressione all'infanzia dell'arte, incapace di individuazione e ribellione, era quanto temeva il grande poeta italiano Ugo Foscolo, combattente e libertario, esule a Londra, in un articolo sulla «nuova scuola drammatica italiana» che avrebbe dovuto far parte d'un volumetto intitolato *On Literary criticism* e che sarà pubblicato solo dopo la morte dell'autore. Foscolo si opponeva all'idea di un teatro come racconto sceneggiato. Il teatro dovrebbe essere, diceva, come la poesia «che tende a farci fortemente e pienamente sentire la nostra esistenza», non come la storia che invece ci insegna «a dirigere la vita nostra in guisa che sappiamo giovarci del mondo com'è».

Victor Chauvet e Ugo Foscolo ci mostrano che contro i fautori del nuovo teatro non c'erano soltanto reazionari e pedanti, vecchi tradizionalisti dalla vista corta. Il vero punto della questione non era la libertà di scrivere e rappresentare come si preferiva, ma la difesa di alcune vette della tradizione teatrale occidentale, o meglio: delle sue gerarchie. I romantici smantellavano gli ideali del teatro. Forzavano e conquistavano non tanto il teatro pratico, quanto la sua immagine d'orientamento, affossavano la sua pietra di paragone: affermavano che il loro modo di far teatro prendeva il posto di ciò che fino a quel momento era considerato il culmine dell'arte drammatica (sarà questo il senso della battaglia per *Hernani* di Victor Hugo, nel 1830, a Parigi, una delle date più importanti per la storia del teatro romantico europeo).

Per questo le tragedie di Alessandro Manzoni (*Il conte di Carmagnola*, 1820; *Adelchi*, 1822) costituiscono un avvenimento centrale per

la storia del teatro romantico italiano, anche se non furono rappresentate quasi mai, e quelle poche volte sempre come per un esperimento, mai con successo. Ma esse fornivano un'immagine, un prototipo di teatro. Da esse, inoltre, gli attori spesso ritagliavano, per recitarli in serate particolari, un monologo o uno dei cori, che l'autore aveva concepito come intervalli lirici in cui parlare in prima persona, simili strutturalmente a brani sinfonici intramezzati ad un'Opera. Il teatro pervaso dal tempo dei romanzi, il dramma come romanzo sceneggiato, era predisposto a vivere anche per frammenti, così come dalle Opere si potevano staccare pezzi indipendenti, le diverse "arie", i cori, le sinfonie.

Al contrario di quanto potrebbe sembrare in astratto, la mancanza di compattezza era un segno di vitalità, e rendeva possibile uscire momentaneamente dal cerchio della finzione. Permetteva un rapporto duttile e articolato con lo spettatore. Da essa spesso dipendeva l'efficacia emotiva, etica, politica dello spettacolo. Da essa trarranno partito gli attori per le loro creazioni.

Uno dei *cori* delle tragedie di Manzoni, forse il più famoso, situato nell'intervallo dopo la fine del terzo atto di *Adelchi*, raccontava di un popolo reso servo che drizza le orecchie ed alza la testa ascoltando i toni lontani d'una nuova guerra. Sente rinascere in sé l'orgoglio dimenticato fra le umiliazioni, l'impossibile fierezza dei suoi antenati. È costretto a riconoscerla «impossibile» perché è un popolo disperso, che affida ad un nuovo straniero la speranza di riscattarsi dal dominio degli stranieri occupanti. Nel momento stesso in cui scatta il suo senso di rivolta, è pronto a pagare la liberazione con le premesse d'una nuova schiavitù.

I protagonisti della tragedia erano personaggi lontani: il re dei Longobardi Desiderio, il suo erede Adelchi, Carlo Magno, il Papa (che in prima persona però non compariva). Quel coro staccato veniva letto e recitato nei salotti, nelle aule, nei teatri privati, sui palcoscenici commerciali, negli anni dei moti insurrezionali e della repressione, delle cospirazioni libertarie e indipendentiste soffocate dalle polizie della Santa Alleanza. Napoleone, da anni confinato ai margini del mondo civile, era appena morto, nel maggio del 1821, nella sua piccola isola.

In un mondo popolato da grandiose rovine e scintillanti miserie, i personaggi creati dagli attori e dalle attrici erano eccezioni beffarde e sublimi, come se una tribù di scultori – con i suoi Michelangelo e i suoi Canova – si fosse dedicata alla rinascita della grande arte della scultura scolpendo statue di fango.

Dislivelli

I tre più grandi poeti dei primi anni dell'Ottocento – Foscolo, Manzoni e Leopardi – dipingono l'Italia come un paese dalla grandezza sprecata, un paesaggio popolato di grandiose rovine e misere catapecchie. Vasti monumenti rinascimentali conservavano le grandi ombre del passato, che sembravano dormire sonni sdegnati sotto le fiere statue stese o sedute sulle loro tombe.

Tombe, monumenti e rovine rendevano particolarmente lancinante e beffardo il presente, la divisione, la soggezione, il servilismo e l'angustia spirituale. Prevaleva l'impotenza nelle sue diverse forme: cinismo, apatia, disperazione. Poeti e scrittori lo ricordavano spesso: in questa patria delle *rovine* e della *grandezza sprecata*, i fasti dei teatri apparivano come apatia scintillante, profumi gettati a piene mani sul lezzo della decadenza e della decomposizione.

Con poche significative eccezioni. Nel 1818, per esempio, il *Mosé in Egitto* di Gioacchino Rossini fu un'immagine potente del dramma della liberazione. Musica, parole e messinscena culminavano nell'apparizione d'una contraddizione in termini: un sentiero che si apre attraverso la forza brutta del mare. Giuseppe Mazzini scriveva che Rossini era il «Napoleone della musica». Realizzava l'impossibile, riscattava un mondo che sembrava asservito ai «mercanti delle note» e lo poneva al servizio della libertà. Nell'agosto del 1829, da Parigi, dove Rossini viveva ormai da quattro o cinque anni, rimbomberà in Italia la fama del suo *Guillaume Tell*. A partire da queste premesse, Verdi creerà un'Italia alternativa, una patria musicale e teatrale più degna della reale.

Questo era però il mondo dell'Opera. Ben diversa era la situazione delle compagnie degli attori e delle attrici che giravano per i diversi Stati italiani presentando i loro personaggi su scene prive di fasto. Sembravano muoversi all'interno di un dislivello. A differenza del teatro d'Opera, i loro teatri giravano in un'orbita marginale rispetto al cerchio dei grandi movimenti artistici, non altrettanto illuminati dall'attenzione delle élite o dei successi popolari, spesso tagliati fuori dal vivo contatto con le grandi correnti dell'arte nazionale: non era teatro in contatto con la musica, perché era teatro parlato; ma neppure era in contatto con la poesia, perché si serviva, in genere, di testi scadenti.

Era particolarmente forte, in Italia, l'asimmetria fra le novità del teatro recitato e le novità del teatro scritto, e – più in generale – fra il

genere letterario drammatico e la cultura e le pratiche della rappresentazione.

A ben guardare, nei primi decenni dell'Ottocento il solo testo capace di soddisfare le esigenze dell'alta letteratura e contemporaneamente di occupare una posizione di prim'ordine nel corrente repertorio dei teatri fu la *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico, un letterato che cominciava a manifestare simpatia verso i principi della scuola romantica e che di lì a pochi anni andrà a far parte del circolo de «Il Conciliatore», il più importante focolaio del Romanticismo italiano. La tragedia *Francesca da Rimini* fu rappresentata nell'agosto 1815, poco dopo Waterloo, all'inizio di un pesante clima di restaurazione, mentre Ugo Foscolo, amico del Pellico, andava in volontario esilio (Foscolo aveva giudicato la tragedia del suo giovane amico una vera porcheria). Fu pubblicata nel 1818, l'anno in cui nacque «Il Conciliatore». Può essere considerata "romantica" per il suo contesto e per i suoi contenuti (una proverbiale storia d'amore e morte, immortalata da Dante in uno dei brani più famosi della *Divina Commedia*), non per la sua forma: rispettava le unità di tempo e di luogo, non diversamente da una tragedia di Alfieri; non aveva le caratteristiche del dramma storico, e tanto meno azzardava la compresenza del tragico e del comico.

Il suo autore diventò ben presto una figura emblematica del Risorgimento italiano: nel 1820 venne arrestato come cospiratore dalle autorità austriache. Scontò dieci anni di carcere duro. Liberato nel 1830, si chiuse nel silenzio e nella religione. Ma pubblicò, nel 1832, quel libro umile e potente che fu *Le mie prigioni*, tanto più efficace nel propagandare gli ideali patriottici quanto più i suoi toni ed i suoi intenti erano lontani dalla propaganda.

Per le sue doti letterarie; per la storia d'un amore più forte della volontà e delle regole morali; per alcuni accenni all'ideale di un'Italia unita (ma gli accenni sommessi strillano, in regime di censura); per i sentimenti dei suoi personaggi, costantemente in bilico; e soprattutto per la figura del suo autore, *Francesca da Rimini* divenne il paradossale capolavoro d'un repertorio di fatto inesistente: il repertorio sempre vagheggiato, mai realizzato, di drammi letterariamente d'alto livello capaci di raccogliere i consensi del pubblico pagante nei teatri dei professionisti.

In realtà, il marchio fortemente nazionale, "italiano", che la scena inalbera nel periodo napoleonico e nei primi anni dopo il Congresso di

Vienna, gli anni della Carboneria e dei moti per l'indipendenza, non corrisponde alla tipologia del repertorio, che è di provenienza promiscua. Anzi, quando il teatro romantico italiano troverà il *suo* autore "contemporaneo", esso non sarà né italiano, né contemporaneo né romantico: si chiamerà William Shakespeare.

Nella primavera del 1820, Vittorio Emanuele I, sovrano del Piemonte e della Savoia, re di Sardegna, provvisorio vertice della dinastia destinata ad unificare politicamente l'Italia, istituì a Torino la Compagnia Reale Sarda, che visse fino al 1852 (Vittorio Emanuele I, invece, aveva abdicato nel 1821, sotto le ondate dei moti per l'indipendenza nazionale e la richiesta d'un regime costituzionale). Vi recitarono alcuni dei massimi attori italiani di quegli anni, da Carlotta Marchionni a Giuseppe De Marini e Luigi Vestri. Vi acquistarono fama Adelaide Ristori ed Ernesto Rossi, che nella seconda metà del secolo, assieme a Tommaso Salvini, saranno i protagonisti della gloria internazionale del teatro italiano. Non aveva accettato di farne parte il più grande attore dell'epoca, Gustavo Modena, mazziniano e repubblicano. Non volle piegarsi al mecenatismo monarchico. La compagnia era stata istituita con lo scopo di promuovere la lingua italiana pura e di offrire un modello di teatro d'alto livello culturale. Il suo repertorio, nel complesso, fu di più di mille testi, ma meno della metà furono italiani. Ancor meno furono quelli degni della considerazione d'un letterato.

Benché in teoria il teatro venisse visto come un'arte dipendente dalla letteratura, in pratica la scala dei valori scenici non corrispondeva alla scala dei valori letterari. Un attore-creatore poteva comporre il suo capolavoro partendo dai testi di Alfieri o di Goldoni, oppure partendo da sceneggiature solide ma letterariamente di poco pregio, *I due sergenti* di Aubigny, Mailliet e Roti; i testi di August von Kotzebue e di Giovan Carlo barone di Cosenza, i drammi di Francesco Antonio Avelloni, detto il "poetino", drammaturgo itinerante al seguito delle compagnie.

Il panorama delle scene italiane risultava per di più spaccato in due metà che vivevano vite parallele: da una parte il teatro che usava la lingua nazionale; dall'altra i teatri che usavano invece le lingue regionali, i dialetti.

I teatri dei dialetti erano i soli in cui si usasse una lingua realmente parlata dagli spettatori. L'"italiano" era infatti quasi una lingua morta: le persone colte la usavano per scrivere e per leggere, ma parlavano

nelle loro lingue regionali. I dialetti non erano lingue “popolari”, ma avevano – come ogni lingua – diverse stratificazioni, corrispondenti ai diversi ceti sociali. I teatri, di conseguenza, erano uno dei pochi posti in cui l’italiano venisse realmente *parlato*. Il codificarsi della distinzione – da una parte un teatro dell’Italia intera, che però non poteva basarsi su una lingua parlata; dall’altra i teatri che davano voce a lingue davvero parlate, ma regionali – avrà durevoli e profonde conseguenze nella storia della drammaturgia e dello spettacolo italiano.

Dal punto di vista della cultura letteraria, i teatri dei dialetti potevano essere considerati marginali e “minori”. Ma dal punto di vista dell’efficacia scenica erano altrettanto potenti del teatro in lingua italiana. Fra i *personaggi in scena*, lo Stenterello del fiorentino Luigi Del Buono, il Meneghino del milanese Giuseppe Moncalvo, il Pulcinella e il Pascariello del napoletano Antonio Petito, il Gianduja del torinese Francesco Toselli furono capolavori altrettanto autorevoli di quelli dei massimi attori in lingua italiana loro contemporanei.

Un caso particolare, un’ulteriore variante, era il teatro veneziano, anch’esso di lingua regionale, ma con un repertorio letterariamente alto, perché basato su Carlo Goldoni – che è anche uno dei punti di forza del repertorio delle compagnie in lingua italiana.

Gli attori dei dialetti e i loro personaggi non erano isolati nei confini della propria regione. Quando nella seconda metà dell’Ottocento, cioè dopo il periodo in senso stretto “romantico”, gli attori italiani conquisteranno il pubblico europeo, anche i teatri dei dialetti cominceranno a viaggiare e a mietere successi in giro per l’Europa. È vero, però, che in genere erano sedentari, legati ad una città, con un pubblico fedele e popolare. Ma proprio perciò divenivano meta obbligata dei viaggiatori, come angoli pittoreschi o celebri paesaggi. Un modo anche questo per esser presenti qua e là per il mondo: la loro memoria circolava nei libri di viaggio e nelle conversazioni dei salotti parigini, di Londra e di Vienna, delle capitali russe e di quelle tedesche. Questo accadeva soprattutto – ma non solo – per Napoli.

L’esistenza dei teatri regionali, con la loro lingua particolare e i loro tipi fissi, le loro maschere caratteristiche, tenne viva nella mentalità degli appassionati di teatro, in Europa, l’illusione che la Commedia dell’Arte fosse una tradizione italiana ancora esistente. Di quella “tradizione” i teatri regionali erano, a ben guardare, il rovesciamento e la negazione: il polilinguismo della Commedia dell’Arte veniva sostituito

dal monolinguisimo – regionale, ma altrettanto uniforme di quello del teatro in lingua nazionale –; l'unificazione transregionale delle diverse maschere in un sistema drammatico unitario, che aveva caratterizzato la Commedia dell'Arte, veniva abolita, attribuendo ciascuna maschera ad una città e ad una regione d'appartenenza.

I capolavori

Gli attori vivevano in una sorta di dislivello culturale, ma in esso alcuni di loro trovarono una propria peculiare grandezza. In genere si studia la storia del teatro accanto alla storia della letteratura, ma dire che i capolavori del teatro romantico italiano furono i *personaggi in scena* creati dagli attori e dalle attrici significa constatare che il teatro che viene ricapitolato nelle storie della letteratura, con le loro scale di valori, quasi non ha rapporto con la storia reale della scena. Inoltre – occorre ripeterlo – nel panorama europeo, la letteratura drammatica italiana negli anni del Romanticismo non è certo di primaria importanza. Le scoperte e le conquiste degli attori, invece, furono all'avanguardia, paragonabili per qualità e destino alle conquiste che negli stessi anni avvenivano in Italia nel campo dell'Opera.

E però, se dicessimo che i nomi di alcuni di quei grandi artisti creatori di *personaggi* vanno posti accanto ai nomi eccellenti delle altre arti, se affermassimo, per esempio, che nei nostri pantheon mentali Carolina Internari, Luigi Vestri, Gustavo Modena, Carlotta Marchionni possono benissimo stare accanto a Foscolo, a Rossini ed a Manzoni; che Giuseppe Moncalvo potrebbe sedere alla stessa altezza del grande poeta in lingua milanese Carlo Porta; o che – procedendo negli anni – accanto a quello di Verdi potremmo porre il genio di Tommaso Salvini – se dicessimo qualcosa di simile, sembreremmo solo degli stravaganti entusiasti del popolo delle scene e delle sue polveri.

E non senza qualche buona ragione.

Si dice che la materia prima dell'arte degli attori sia il loro corpo-in-vita. È una metafora che spiega ben poco. La vera "materia" modellata dalle loro azioni non è materiale: è la memoria degli spettatori. L'arte degli attori-creatori ottocenteschi non si limitava a dare immagini e sostanza ai drammi rappresentati, ma consisteva nell'affondare radici nella memoria e crescervi. È un'arte che ha, sì, a che vedere con

l'estetica ma anche con la strategia e l'arte della conquista. Predilige l'accerchiamento, l'imboscata, la sorpresa e l'irruzione improvvisa. Deve aprirsi un sentiero fra preconcetti, attese, disattenzioni, indifferenza. Lascia traccia se riesce a far breccia. Ha un'evidenza immediata, com'è immediata la percezione d'una scossa – ed è difficilissima da testimoniare e tramandare. È perciò destinata agli estremi: all'entusiasmo delle rievocazioni ed all'altrettanto facile ridimensionamento.

Gli attori e le attrici di genio, cioè, non erano come gli altri artisti. Avevano una doppia natura, corrispondevano sia alla figura dell'artista che a quella dell'uomo d'azione, della donna pugnace e condottiera. Nei casi eccezionali – rari ma densi di senso storico – battagliaivano con il loro pubblico, riuscivano a mutarne i giudizi e i pregiudizi. Nei casi d'ogni giorno, gli attori e le attrici principali erano piccoli imprenditori, guidavano delle compagnie, lavoravano insieme per l'arte e per la ditta, amministravano la propria fama e la investivano con rischi calcolati.

Ogni artista deve sempre – in un modo o nell'altro – provvedere alla promozione delle proprie opere, anche l'artista che non vive di esse. Ma fra l'opera e l'attività per promuoverla, per trarne guadagno, è possibile, in genere, stabilire una distanza. Questa distanza nell'arte della scena tende a ridursi al minimo: ogni invenzione estetica può essere vista come una pratica di mercato, e viceversa.

Dediti alla pura arte del teatro erano i "dilettanti", gli "amateurs". Ciò che li distingueva dai professionisti non era – spesso – una minore competenza. Era una minore necessità d'esser coraggiosi, l'assenza di quel miscuglio di competenza professionale e rischio economico e personale che caratterizzava la professione. Gli "amateurs" sperimentavano il teatro in condizioni protette. I professionisti ingaggiavano con i loro pubblici una prova di forza, erano costretti a sfidarne i gusti per aprirsi nuove strade.

Quanto più i risultati dell'arte degli attori cavalcavano le onde dell'effimero e del commercio, quanto più erano simili ad irruzioni e "fatti compiuti" e non ad "opere", tanto più i loro procedimenti creativi richiedevano precisione e dettagli minuziosamente lavorati. L'attore-protagonista mirava ad esplodere, sgominando le attese degli spettatori, ma proprio per questo doveva basarsi su una fredda armatura di intonazioni, ritmi, partiture gestuali raffinate, fissate e incorporate in mesi ed anni di lavoro.

Considerando le procedure di composizione, possiamo dunque pensare le opere dell'attore-creatore simili alle composizioni d'ogni altro artista. Ma poiché erano fatte per vivere ed essere efficaci nel momento dell'azione, e non sopravviveva qualcosa di verificabile, la fama dei successi, man mano che passava il tempo, galleggiava sempre più nel vuoto. Per farci un'idea dei capolavori degli attori dobbiamo dunque adattarci a percorsi accidentati, che mettono a dura prova i metodi degli storici delle arti.

Carolina Internari, nata nel 1794 in una famiglia d'attori, morta nel 1858, ai personaggi tragici alternava i personaggi brillanti, sentimentali e comici che emergevano dalle commedie di Carlo Goldoni e di Alberto Nota (che del Goldoni era ritenuto, nell'Ottocento, un emulo e quasi un equivalente). Fra centinaia di personaggi, compose i suoi capolavori con il personaggio Mirra (la protagonista della tragedia di Alfieri), *Fedra* (la tragedia di Racine), *Pia de' Tolomei* (una tragedia di Carlo Marengo, oggi considerato uno scrittore del tutto trascurabile), *Medea* (la tragedia era d'un autore ancor più oscuro: il Duca di Ventignano). Alla Internari capitò di rappresentare la sua *Fedra* in gara con la geniale attrice francese Rachel, quando quest'ultima, nel corso d'una delle sue tournée, s'era fermata a Trieste. Il confronto non la vide perdente. Più che una gara, i confronti in simultanea erano casi memorabili, che si ripetono più volte nell'Ottocento: un *tour de force* con cui gli attori offrivano agli spettatori il piacere di osservare negli stessi giorni, in due teatri diversi, due differenti personaggi-in-scena originati dallo stesso personaggio letterario. Un esempio di come i vertici dell'arte si raggiungessero attraverso le tattiche della concorrenza e del commercio.

Se oggi setacciamo le testimonianze sulla grandezza della Internari, alla ricerca di qualche fatto concreto che ci permetta un'analisi critica, ci ritroviamo a mani vuote, non sapendo che farcene dei due o tre frammenti che ci rigiriamo fra le dita. Appartenne ad un teatro cronologicamente non tanto distante da noi, eppure la osserviamo come se fossimo dei paleontologi. Voci lontane ci parlano di un'attrice che seppe incutere gioia e spavento ai suoi spettatori, ma è come se noi, per ricostruirne l'aspetto e la presenza, non disponessimo d'altro che d'un suo dentino disperso e cariato dal tempo, che non può serbar traccia della forza del suo mordere.

Ci raccontano che scatenava la sorpresa e l'applauso nel dire il verso della *Pia de' Tolomei* del Marengo «non temo il disonor, temo

la colpa»; oppure ci raccontano che lo spettatore veniva colto dallo spavento di fronte alla luce nera dell'amore, quando nella *Mirra* di Alfieri la protagonista, nell'ultimo tormentoso colloquio, spalancava lo sguardo sul padre, approfittando del momento in cui questi chiudevava gli occhi per la pena, di fronte all'incomprensibile figlia che rifiutava ogni pretendente. Solo allora, non vista, la figlia si sentiva libera di guardarlo senza maschere, come un'amante, e quella libertà si apriva sull'orrore che ella aveva di sé, schiava d'una passione inconfessabile e inconfessata. Senza parole.

Restano due lampi, quasi niente. O forse moltissimo.

Perché questi in realtà non sono frammenti o relitti di opere naufragate nell'oblio, ma indicazioni topografiche: segnano i punti in cui avveniva l'imboscata o l'esplosione. E allora ci dicono molto di quell'arte antica. Essa consisteva nel creare il personaggio con la coerenza d'un romanziere, curandone la verosimiglianza fisionomica; la credibilità psicologica; disegnando in maniera riconoscibile il suo ruolo sociale e le sue qualità morali. Per poi far deflagrare tutto questo, e procurare una scossa allo spettatore. A volte lo spettatore aveva l'impressione d'essersi trovato faccia a faccia con l'ignoto. Altre volte, la scossa gli apriva nuovi e imprevisi sentieri del pensiero. Era comunque, in quanto punto di partenza, la rivelazione dell'essere umano come *terra incognita*.

Anna Fiorilli-Pellandi, che di Carolina Internari era stata la maestra, aveva situato il momento esplosivo – l'imboscata estetica – della sua *Mirra* non nella scena muta e nera dello sguardo sul padre, ma subito dopo, nel punto in cui diversi affetti (passione, gelosia, macabra fantasia d'amore, affetto filiale, coscienza della propria anormalità) potevano impastarsi attorno ad una battuta definitiva, i versi in cui *Mirra*, senza volerlo, rivela al padre il proprio desiderio incestuoso esclamando: «Da te morire io lungi? / O madre mia felice!... almen concesso / a lei sarà... di morire... al tuo fianco». Anche per Alfieri era questa la battuta principale. Di qui era partito per scrivere la tragedia, quando nelle *Metamorfosi* di Ovidio aveva trovato il dettaglio della passione d'amore come oscura voglia di giacere sullo stesso letto di morte con l'amato. Per la Pellandi, la battuta era dunque un po' come l'acuto culminante per un soprano. La Internari anticiperà il luogo dell'esplosione, per sorprendere a sua volta gli spettatori. Sorprende prima loro, e solo in un secondo momento il personaggio del padre.

La Pellandi (1772-1840) aveva abbandonato il teatro nel 1816. Era stata per le eroine di Alfieri quel che per gli eroi era stato Antonio Morrocchesi: l'esempio di come fosse possibile erigere delle creazioni originali anche a partire dai personaggi tragici alfieriani, che l'autore aveva voluto preservare da ogni sovrapposta invenzione o emozione d'attore, vibranti solo per l'energia del ritmo, dei suoni, delle allitterazioni, delle spezzature del discorso, della pregnanza dei versi. A causa della proverbiale disistima dell'Alfieri per l'opera degli attori e delle attrici di professione, uno dei segni di grandezza sia del Morrocchesi che della Pellandi veniva riconosciuto nel fatto che loro avevano recitato davanti all'Alfieri stesso alcuni dei suoi personaggi – e l'avevano convinto e commosso.

Antonio Morrocchesi (1768-1838, dal 1811 docente di Declamazione alla Regia Accademia di Belle Arti di Firenze) ci permette di capire – se i suoi scritti pedagogici vengono ben interpretati, spogliandoli dalla retorica e dalle banalità scolastiche – di che tipo fossero i procedimenti attraverso cui realizzava i momenti esplosivi dei suoi personaggi. Gli spettatori ci tramandano la memoria d'un attore irruente, che dava l'impressione d'esser sempre sull'orlo del parossismo e della perdita di coscienza, quasi fosse posseduto dalle tempeste del personaggio. Ma l'attore ci rivela che dietro quell'apparente parossismo, quel libero sfogo di passioni, c'era una costruzione dell'azione dettaglio dopo dettaglio, accostando ad ogni frase, ad ogni parola, nelle scene culminanti, un atteggiamento fisico simile a quelli che i pittori e gli scultori sceglievano per rendere espressive e “parlanti” le figure. Quando le sequenze di immagini venivano eseguite in velocità, i singoli fotogrammi non erano più distinguibili, e l'azione appariva come un'eruzione vulcanica, una fiamma senza quiete. All'interno di quella fiamma c'era un ordine, c'era soprattutto una serie di proporzioni e di contrappunti, di percorsi miniaturizzati, altrettanto complessi e articolati di quelli che tengono in vita i versi di un poeta e fanno in modo che non cadano in balia della meccanica e della metrica.

Con procedimenti simili venivano intessute le modulazioni della voce per ottenere quelle intonazioni che si piantavano nell'attenzione degli spettatori, capaci di creare, nei punti culminanti, una sorta di controcanto rispetto alla sintassi, alla metrica, alla semantica del testo. L'esistenza stessa di tali controcanti, con le loro dolcezze e le loro asperità, bastava ad aprire varchi imprevisi alla comprensione dello

spettatore. In alcuni casi poteva dar luce a frammenti del testo di per sé secondari o nobilitava composizioni letterarie opache e mediocri, non diversamente da quel che accadeva nel rapporto fra il canto e il testo d'un libretto d'Opera.

Carlotta Marchionni (1796-1861, nel 1835 abbandonò le scene) aveva costruito la sua persona pubblica d'attrice celeberrima, figlia d'attori, allontanando da sé gli stereotipi che in genere caratterizzavano la vita delle attrici. Volle mantenersi vergine, come una sacerdotessa dell'arte. Costruì personaggi appassionati, emotivamente sconvolti e perduti, o socialmente e moralmente doppi. Fra i suoi capolavori c'era, anche per lei, Mirra; c'era Francesca (la protagonista della tragedia di Silvio Pellico, di cui fu la prima interprete, a Milano, nell'agosto del 1815); la Donna Giulia della *Lusinghiera* di Alberto Nota (una giovane vedova ricca e avvenente che illude una schiera di spasimanti con bugie e sotterfugi, finendo abbandonata e sola); la Mirandolina del Goldoni (*La locandiera*), per la quale le lusinghe sono invece un segno di civiltà; la Pamela (*Pamela nubile* e *Pamela maritata*, anch'esse del Goldoni, dal romanzo di Samuel Richardson). A questi, fra i cento altri personaggi del suo repertorio – sterminato, come per ogni attore di professione – aggiungeva figure di fanciulla ingenua, attinte da opere senza pretese letterarie, da sceneggiature scritte per lei da suo fratello Luigi, attore, drammaturgo e librettista di mestiere (anche Silvio Pellico e Alberto Nota, però, avevano scritto per lei). I personaggi di fanciulle ingenue le permettevano di rappresentare in boccio, sotto una luce ferma e quieta, esplorando solo le sfumature, come in un acquarello, quelle contraddizioni e quei conflitti che esplodevano invece nei ritratti contrastati dei suoi capolavori.

Da questo punto di vista, Mirra e Mirandolina, così come uscivano dalla tragedia di Alfieri e dalla commedia di Goldoni, erano non solo due classici della letteratura italiana, ma due laboratori per l'arte delle attrici. La tragedia *Mirra* (che Vittorio Alfieri pubblicò nel 1789) è un'acrobazia drammaturgica dove le parole della protagonista hanno la funzione di nascondere il sottotesto, servono a *non dire mai* la passione incestuosa che s'indovina. Come materiale per il lavoro creativo dell'attrice, Mirandolina, la protagonista de *La locandiera* (Carlo Goldoni l'aveva fatta rappresentare per la prima volta nel 1753), può essere considerata un equivalente di Mirra nel genere della commedia: l'individualità emotiva del personaggio è nascosta dalla coltre affascinante della sua brillantezza sociale. Si potrebbe dire che dalle inven-

zioni che servivano a trasformare Mirra e Mirandolina in due credibili personaggi in scena potevano essere tratti i frammenti ed i colori che diversamente combinati permettevano di realizzare un'intera popolazione di personaggi femminili tutti diversi fra loro.

Per gli attori e le attrici era importante potersi appoggiare – nel creare i loro personaggi – su storie intessute di contraddizioni in termini: personalità nemiche a se stesse, sentimenti involontari e inaccettabili, dissimulazioni, doppi legami. Per gli attori, i personaggi di Oreste e di Saul, e più tardi quelli di Amleto e Otello, erano altrettanto paradigmatici di quanto lo erano, per le attrici, fin dall'inizio del secolo, Mirra, Fedra, Medea e Mirandolina. A queste si aggiunse, dal 1815 e dalla Marchionni in poi, il personaggio di Francesca, tratteggiato da Silvio Pellico per via di contrasti: odia Paolo, il cognato, che le ha ucciso in guerra il fratello. Di Paolo perdutamente si innamora. Vive nel culto della nobiltà d'animo e della castità aristocratica, è sposa per obbedienza, con la vocazione del monastero, viene uccisa perché adultera, e solo nell'adulterio e nel tradimento scopre la profonda onestà dell'amore e il valore della libertà.

Appena li si racconta, i contrasti da cui gli attori e le attrici traggono i loro capolavori hanno un profumo un po' volgare. Sono odori di cucina. Non parliamo, infatti, di qualità artistiche, ma degli ingredienti di base per il lavoro artistico che consiste nell'amalgamarli e renderli credibili. I personaggi paradigmatici sono in realtà personaggi-matrice: forniscono le materie prime per creare personaggi che mostrano l'essere umano non come persona comprensibile e interpretabile, ma come *terra incognita*, di fronte alla quale gli spettatori restano contenti e pensosi al tempo stesso.

L'erosione dei confini fra il tragico e il comico era l'altra faccia della scena come luogo per l'esplosione e per il materializzarsi dell'incognito. Era uno dei sogni del romanticismo europeo, della ricerca del grottesco, di alcuni tentativi, soprattutto tedeschi, di ribaltare la tradizionale gerarchia dei generi ponendo al di sopra della commedia e della tragedia una sorta di *commedia che viene dopo la tragedia*. Il cortocircuito della distinzione fra tragico e comico è un'idea facile da enunciare, ma con le parole è praticamente impossibile renderla percepibile. Nella musica la percezione può essere più netta (si pensi non solo a Mozart, ma anche a Paisiello e a Rossini). Certi personaggi-capolavoro degli attori italiani riuscivano a realizzarlo.

I capolavori di Luigi Vestri furono di questo tipo. Vestri (1781-1841) non era figlio d'attori. Entrò nel teatro come transfuga dall'ordine borghese e dalla predestinazione ad una professione elevata. Da studente, appassionato di teatro, aveva recitato accanto a Vittorio Alfieri in una delle rappresentazioni private organizzate dal poeta. Era un ribelle disarmato: si rifugiò nel paese del teatro. Quando diventò attore di professione, cominciò dagli eroi tragici. Poi inventò il modo di portare la tragedia dentro il comico. Fu qualcosa di diverso da quel che accadeva quando un personaggio comico mostrava i risvolti drammatici o patetici della situazione, inumidendo il ciglio degli spettatori che aveva fatto ridere fino alle lacrime. Era come se Luigi Vestri visitasse la Tragedia in esilio e ne mostrasse le impronte dove meno c'era da aspettarsele, fra le caricature della vita quotidiana, fra i romanzi avventurosi, addirittura nella farsa. Era comicissimo («fin troppo!» dicevano arricciando il naso alcuni dei suoi colti ammiratori). E sapeva rovesciare la comicità fino ad incutere spavento agli spettatori. Si serviva di alcuni personaggi di derivazione letterariamente alta, soprattutto di Goldoni, e di molti attinti dagli intrecci romanzeschi sceneggiati da Giovan Carlo Cosenza, da Eugène Scribe, dal Kotzebue. Faceva sul palcoscenico quel che i letterati romantici italiani si rifiutavano, in genere, di fare nelle loro opere, quel che Alessandro Manzoni aveva escluso dalle sue tragedie romantiche, e che invece piaceva tanto ai tedeschi, piacerà a Victor Hugo, quel che Shakespeare continuava ad insegnare: l'impasto di comico e tragico, di luci e ombra, di squallore e altezza d'animo, di buffonaggine e sofferenza.

Con minore estremismo, senza inoltrarsi nel tragico vero e proprio, e fermandosi nelle regioni del contrasto fra il buffo e il patetico, i creatori di personaggi in dialetto lavoravano in una direzione simile. I tipi fissi impersonati dal milanese Giuseppe Moncalvo (1768-1838), dal fiorentino Luigi Del Buono (1751-1832), e persino il Pulcinella di Antonio Petito (1822-1876) ed il Gianduja di Francesco Toselli (1819-1886) non erano maschere astratte o stilizzazioni di maniera, ma efficaci portavoce: una divertente o commovente incarnazione del buon senso contrapposto al senso comune, della vita d'ogni giorno contrapposta alla vita che si raccontava nei romanzi, nei drammi, nei libri di storia e nei discorsi delle autorità. Erano i protagonisti delle liti e delle beffe, gli eroi della rinuncia, dello scetticismo e della convivenza, opposti ai protagonisti delle grandi passioni, delle guerre, delle vendette e del fanatismo e delle truffe. E soprattutto erano gli artisti della facezia,

che sta alla base di una delle grandi esperienze che può dare il teatro: la felicità che si impadronisce dello spettatore quando da una cosa da nulla comincia a zampillare pura gioia, e il riso sale dal cervello e dal cuore, più acceso della sensualità, più fino del pensiero.

Gianduja, cioè l'attore dialettale Francesco Toselli, era allievo di Gustavo Modena, grande attore tragico, la più potente, geniale e complessa personalità del teatro italiano nella prima metà dell'Ottocento. Era stato Gustavo Modena – interprete di Schiller, Voltaire, Alfieri e persino di Dante – a spingere il giovane Toselli verso il dialetto e la scena d'ambientazione regionale, cosciente del fatto che la grandezza del teatro non dipende necessariamente dalla grandezza della letteratura di cui si fa espressione.

Dei capolavori di Gustavo Modena fino ad ora non abbiamo parlato. Sono la quintessenza e insieme il superamento del teatro romantico. Sfondano i limiti della scena. Più che del teatro, della sua arte, della sua estetica, della sua cultura, tengono conto della storia in cui il teatro naviga. Gustavo Modena, il più efficace e compiuto fra gli attori del suo tempo, si preoccupava dell'eccellenza artistica dell'attore solo in funzione della sua dignità e della sua libertà.

Vite parallele

I due attori che più coerentemente tentarono di collegare il mondo itinerante dei teatri alle grandi correnti della cultura nazionale furono Alamanno Morelli e Gustavo Modena. Il primo, attraverso la via della nobilitazione e dell'autorevolezza culturale; il secondo, al contrario, con una pratica che mirava a mettere in luce le potenzialità del teatro come voce del popolo, contrapposta alle mitologie ed alle ideologie dei potenti. Il primo cercò di dare alla professione scenica lo stesso prestigio di cui godevano i professionisti delle arti figurative o della musica. Il secondo cercò per lei il prestigio del libero pensiero. E però, più che opposti, furono complementari. Anche dal punto di vista biografico, mossero insieme i primi passi, si formarono nella stessa compagnia (era diretta dal padre di Gustavo Modena), crebbero quasi dividendosi i compiti – o così pare a noi, quando li osserviamo col senno del poi. Per l'arte d'opposizione, perseguita da Gustavo Modena, Morelli costruiva una solida piattaforma di partenza.

Alamanno Morelli (1812-1893) ebbe il tempo di invecchiare (Gustavo Modena, no). Nell'ultima parte della sua vita, organizzò momenti di incontro fra intellettuali ed attori; istituì un premio per i drammaturghi italiani; cercò di distillare i principi dell'artigianato scenico in scritti utili per i principianti. Nel corso della sua carriera, aveva arricchito il repertorio corrente con opere dal carattere insolito, come il *Kean* di Alexandre Dumas padre, o come i "nuovi classici" di cui parlavano gli innovatori del pensiero teatrale senza che poi i teatri praticamente li mettessero in scena: innanzi tutto Shakespeare (di *Macbeth* e *Amleto* mise in scena adattamenti che oggi farebbero sorridere, ma che in quegli anni erano coraggiosi esperimenti), e inoltre: la tragedia di Schiller, il *Faust* di Goethe, la *Vita è sogno* di Calderón. Dedicò molto del suo tempo ad insegnare l'arte di recitare agli *amateurs*. Per gli attori di professione, quest'ultima era ritenuta un'attività di ripiego, adatta per chi aveva chiuso la propria carriera e cercava un piccolo guadagno extra. Dal punto di vista strettamente artistico – dicevano in genere gli attori – era una pura perdita di tempo. Gli *amateurs* – dicevano – recitano senza l'ansia del guadagno, senza mettersi a rischio, hanno molte voglie e poco ardire. Alamanno Morelli vedeva gli *amateurs* in altro modo: erano la vivente dimostrazione che l'arte del teatro era una vera e propria arte, che si poteva praticare anche per incrementare la propria cultura, non diversamente da come molti praticavano privatamente il "bel canto" o la musica. Scrisse manuali per i principianti. Ebbero uno strano destino: si proponevano di ricapitolare l'abici dell'artigianato dell'attore, ed oggi vengono letti come parodia della recitazione all'antica. Lo stesso equivoco di chi utilizzasse come esempi d'un modo sciocco di pensare le banalissime frasi che servono per fare esercizio d'una lingua straniera. Così Alamanno Morelli, che nel suo tempo era spesso chiamato «il secondo Modena», e che amava il decoro dell'alta cultura, oggi rischia d'apparirci come il testimone delle pratiche dei guitti.

Gustavo Modena (1803-1861) non cercò mai il decoro della sua professione. Giocò sempre sul contrasto fra la sua infima condizione e la sua celata, dissimulata, quasi gelosa grandezza. Ne parlava come d'una «ginnastica morale» che spesso doveva accontentarsi d'essere «ginnastica fisica». Poiché nel teatro riuscì a non subire compromessi; poiché la sua eccellenza artistica gli permetteva di rifiutare i segni esteriori della fama e del successo; poiché aveva il coraggio di mettere

a rischio la sua vita e il suo benessere partecipando alla lotta politica, ai moti insurrezionali, alla condizione errabonda dell'esule e del clandestino, poteva prendersi la soddisfazione di deridere scherzosamente i suoi amici intellettuali che ammiravano la sua arte ribattendo che non si trattava d'altro che d'un piccolo mestiere che serviva a guadagnare il necessario per vivere e per pagare i debiti. Amava farsi rispettare parlando e scrivendo senza eccessivo rispetto del teatro e delle sue regole.

Viene oggi ricordato non solo come grande attore, ma anche come uno dei più interessanti e originali prosatori dell'Italia della prima metà dell'Ottocento. Solo le convenzioni scolastiche hanno fino ad ora impedito che questo giusto riconoscimento entri a far parte delle storie letterarie canoniche.

A differenza della maggior parte degli attori-scrittori, Modena non scrisse autobiografie, memorie, manuali per la recitazione, ma opere satiriche, polemici pamphlet, dialoghi paradossali. E soprattutto lettere. Il suo epistolario è un formidabile monumento al perenne *winter of our discontent*, reso tragico e farsesco per il continuo rispecchiarsi dell'attività politica e dell'esercizio dell'arte, che in quelle lettere sembrano farsi la smorfia a vicenda. Scontento per il teatro, per il proprio Paese, per la storia. E persino scontento per la propria lotta, per la propria insopprimibile volontà di reagire alle indegne ovvietà del senso comune che il buon senso quasi per definizione non riuscirà mai a sconfiggere.

Gustavo Modena alternò alla carriera teatrale la lotta politica clandestina, la militanza nella Giovane Italia di Giuseppe Mazzini, l'intransigenza repubblicana, combatté più volte, nei moti per l'indipendenza e contro le monarchie, raccolse sottoscrizioni, fu costretto all'esilio, e benché fosse molto ammirato come attore, la sua presenza venne spesso proibita dalle piccole monarchie italiane. Riuscì a mantenersi coerente, rifiutando, fra l'altro, il comodo incarico e il lauto stipendio di professore d'Alta declamazione a Firenze, che gli era stato offerto all'inizio del 1860. Fece scuola attraverso l'artigianato teatrale, eludendo le regole scolastiche, creando compagnie di giovani attori in cui formò alcuni dei più celebri artisti della nuova generazione, fra cui i due massimi rappresentanti dell'arte scenica ottocentesca, Gustavo Salvini ed Ernesto Rossi.

Sapeva far ridere, praticava un repertorio ampio e onnicomprensivo, ma amava soprattutto scuotere gli spettatori presentando loro la grottesca e mostruosa natura dei tiranni. I suoi capolavori erano

Saul (dalla tragedia di Alfieri), il *Wallenstein* (dalla tragedia di Schiller), *Luigi XI* (dal dramma di Delavigne), *Maometto* (dalla tragedia di Voltaire), *Filippo II di Spagna* (dalla tragedia di Alfieri). Costruiva, accanto al testo recitato, come un'ombra, una trama di riflessioni e di confronti che collegavano il testo all'attualità politica e alla lotta contro la monarchia e il fanatismo. Per far questo, trasformava l'unità del personaggio in una molteplicità di prospettive e di materiali diversi. Ora parlava ed agiva come se fosse l'incarnazione del personaggio rappresentato, ora se ne distanziava per sottolineare le parole dell'autore; ora sembrava parlare in prima persona, quando dava ad una frase, ad un'esitazione, ad un gesto, un senso imprevisto dall'autore; ed ora visualizzava, come in un lampo pantomimico, una metafora o una similitudine, quasi facendola cadere dal mondo delle parole alla materialità della presenza fisica.

Il personaggio in scena, così, diventava un mondo a sé stante, vario, ampio, contraddittorio, composto da frammenti e ingredienti di specie diversa. Era una realtà ubiqua, che da un lato apparteneva ad una storia, e dall'altro era un microcosmo a sé stante in cui numerose microscopiche storie di intrecciavano e si elidevano a vicenda.

La recita stessa, nel suo complesso, più che mettere in scena un testo, dava spazio alle sue tre vite parallele: da un lato un'opera di poesia scritta e fissata una volta per tutte; dall'altra una composizione allo stato fluido, come se si stesse componendo in quel momento e non avesse ancora scelto fra le sue diverse potenzialità, fra diverse alternative, fra l'una e l'altra delle direzioni possibili; e infine l'opera come viene osservata da un uomo d'oggi, che giudica la storia e non l'assolve, la schernisce o la contempla quasi in un soprassalto, sgomento e contrariato.

Fra i capolavori di Gustavo Modena vengono ricordate certe sue serate in cui declamava alcuni canti della *Divina Commedia* di Dante. Può far sorridere la notizia di quelle recite, perché in esse Modena non si limitava a recitare il testo del poeta, ma si travestiva, come se fosse Dante stesso nel momento in cui dettava ad uno scrivano il suo poema. Ma con questo trucco drammaturgico, Gustavo Modena faceva zampillare le diverse vite del testo. Ne visualizzava le immagini potenti; lo recitava ponendosi dal punto di vista dell'autore; saltava al punto di vista del personaggio, evocato, quando questi parlava in prima persona. E inoltre, mostrava l'autore nel momento in cui sceglieva fra diverse

varianti, i punti in cui smorzava o mimetizzava certe eretiche arditezze. La recitazione, cioè, diventava non la messa in spettacolo del testo, ma la sua dilatazione critica, capace di riaprire le cicatrici dell'autocensura d'autore, una rivelazione delle numerose vite parallele che scorrono sotto la superficie di un testo che sembra definitivamente fissato.

Non occorre dire che la grandezza artistica di Gustavo Modena consisteva nella capacità di ricostruire in un'unità coerente e credibile la congerie multiforme e disparata dei frammenti che risultavano dalla vivisezione del personaggio. Vale però la pena sottolineare come si tratti d'una strategia artistica che diventerà un principio ricorrente alla base dell'arte dei Grandi attori e delle Grandi attrici del teatro italiano dell'Ottocento. Gustavo Modena la realizzò e la trasmise alle generazioni successive. Questa strategia è basata sulla complementarità di frammentazione e riunificazione. Quanto più l'attore è in grado di dominare materiali eterogenei, tanto più ne moltiplica la proliferazione. La capacità di individuare il nucleo centrale di un personaggio, la sua interna coerenza umana, psicologica, non era fine a sé stessa. Quanto più la sintesi era potente, tanto più potenziava la molteplicità e l'ampiezza delle digressioni. Il "realismo" dell'insieme, insomma, era solo un'apparenza, una regola dei personaggi di contorno di cui i Grandi attori e le Grandi attrici avevano bisogno per contraddirla fino a farla esplodere.

Gustavo Modena mostrò anche come questa strategia artistica mirasse alla creazione di vite parallele, che si aprivano un varco non solo nei limiti dei testi recitati, ma anche nelle ristrettezze delle biografie degli attori e degli spettatori, dei tempi cui appartenevano, della storia che li inglobava, dando fiato ad una disperata speranza. Come se il teatro, quest'arte di scarto, contenesse il germe di un'esperienza segreta, forse impossibile altrove: una sorta di trascendenza a rovescio, una *terra incognita* alternativa a quella dell'*afterlife*, la terra – se fosse permesso dirlo – del *before life*, la storia com'è possibile percepirla prima che sia imprigionata dal suo senso, che venga strozzata dal proprio destino.

Non è difficile scorgere in tutto questo, dietro l'enfasi delle parole, il germe del Romanticismo capace di svilupparsi oltre i limiti delle scuole romantiche. Vi si riconosce, inoltre, una risposta difficile alle esigenze di riscattare il teatro dalla misera condizione in cui viveva nell'Italia d'inizio Ottocento. Gustavo Modena insegnò a coniugare

amore e odio per il teatro, senza tentare illusorie nobilitazioni. Mostrò come l'insofferenza per la miseria della condizione teatrale fosse l'altra faccia della sua possibile grandezza. Individuò la vera irrimediabile corruzione del teatro nel tentativo di trasformarlo in un'arte solenne. È una strada che solo Eleonora Duse, fra gli attori, percorrerà con altrettanta coerenza, e lungo la quale si inoltreranno, all'inizio del Novecento, i riformatori della scena europea.