

Stefano Geraci

COMICI ITALIANI: LA GENERAZIONE «ALFIERIANA»

Introduzione: i comici italiani dopo la generazione «alfieriana»

Quando pensiamo agli attori italiani dell'Ottocento, due immagini ancora sovrastano ogni altra considerazione. La prima pretende che l'organizzazione e la produzione di spettacoli abbia ricevuto, trasmesso, consumato l'eredità del professionismo degli attori della Commedia dell'Arte attraverso tre «persistenze»: il sistema dei ruoli, il nomadismo, la tecnica dell'improvvisazione.

La seconda immagine riguarda il cosiddetto Grande Attore. Un fenomeno secondo il quale, dai primi decenni dell'Ottocento, i ruoli primari — maschili e femminili — mettono a frutto l'antico, ma ormai immiserito, prestigio culturale dell'attore italiano, attraverso il duplice incontro con la drammaturgia scespiriana e con quello spazio storico che il Risorgimento e l'Europa dell'età delle rivoluzioni sembra mettere loro a disposizione: un repertorio di idee, lingua, immagini, validi dopo due secoli in Italia come all'estero.

L'epifenomeno, il grande attore, e il fenomeno, il corpo del teatro dalle persistenze antiquate, vanno di pari passo fino a quando nelle balze scoscese del teatro degli anni Venti del Novecento decadono e scompaiono.

Le cause sono varie: l'abolizione dei ruoli da parte di qualche riformatore, il confronto con la drammaturgia e la regia europea, il mutamento della composizione sociale del pubblico, la 'crisi dei valori' degli anni del primo dopoguerra, la dissoluzione biologica delle famiglie d'arte, l'anacronismo dei mattatori, eredi solitari e, per loro stesso pronunciamento, irriproducibili della esistenza del Grande Attore.

La fortuna di queste immagini risiede soprattutto in un punto: danno ragione del perché il teatro degli attori italiani abbia potuto continuare per più di un secolo e, insieme, differenziarsi da ogni altra esperienza teatrale coeva. È evidente allora anche la loro grande utilità: esse sono state valide e persuasive sia per chi entro quella

continuità abbia vissuto gli ultimi scampoli della propria esperienza di spettatore, sia per chi ne abbia vissuta una radicalmente diversa dopo gli anni Trenta-Quaranta. Questo non toglie, naturalmente, la grande debolezza su cui oggi riposa quella utilità. Chi vi aderisce acriticamente o deve fingere di essere un ipotetico spettatore di teatro, o credere che il fenomeno del Grande Attore sia una forza inerziale del teatro italiano, pronta a riemergere in particolari congiunture storiche. Si tratta cioè di scegliere se affidarsi ad un anacronismo per partito preso, o ad un anacronismo mentale. L'ovvietà ha però solide radici soprattutto al di fuori degli storici del teatro, perché le immagini che abbiamo sintetizzato prendono il posto di un contesto mancante, quel teatro nazionale, o quella drammaturgia nazionale, senza le quali è apparso difficilissimo ascoltare le storie esistenti 'in-vece' di quella pagina strappata alla cultura italiana.

Da alcuni anni però, il terreno consolidato di queste immagini è stato saggiato, direttamente o per riflesso, da un numero importante di sonde critiche che lo hanno reso friabile. Un terreno su cui è impossibile avviarsi con le vecchie certezze, o le vecchie incertezze, ma di cui è altrettanto difficile stabilire il nuovo, anche se approssimativo, contorno.

«Ogni forma di storia implica — scriveva Braudel — una erudizione che le corrisponda [...] una storia nuova non è possibile se non con un enorme scavo in una documentazione che risponda alle nuove domande». Nel caso della storia degli attori e, più limitatamente, in quella degli attori italiani del secolo scorso, gli orizzonti della ricerca sollecitati dalle nuove domande incontrano un ostacolo ulteriore: i documenti, buona parte di essi, più che risultare insufficienti alle nuove domande, sono sottoposti ad un sequestro ideologico. Tranne poche e famose eccezioni sembrano infatti eludere le suggestioni che hanno reso significative le grandi carriere teatrali, limitandosi ad inseguire il profilo minore degli inconvenienti, delle piccole insidie che hanno rischiato di interromperle o isterilirle: traversie del mestiere, inquietudini personali, asperità dei rapporti sociali.

Memoriali, diari, lettere, dizionari, trattati, raccolte di aneddoti presentano le prove viventi di una povertà a cui sembra impossibile chiedere un riscatto adeguato alla ricchezza storiografica che si

vorrebbe raggiungere. Questa andrebbe rintracciata nell'accettare le sfide, come si dice, imposte dai nuovi confini delle discipline storiche: insomma converrebbe puntare su altri tavoli, piuttosto che sul proprio terreno di gioco.

In questo lavoro, che ha per oggetto i 'moventi' e le azioni esemplari della generazione di attori¹ protagonista della cultura teatrale tra la fine del Settecento e i primi decenni del secolo successivo, ci limiteremo invece a chiedere un equo riscatto alle memorie confinate dalla tradizione storiografica, per verificare se da esse non sia possibile trarre suggerimenti adeguati alle nuove domande.

Preliminarmente ci serviremo di due guide per riassumere alcune vicende cruciali della storia del grande attore.

Dei luoghi che Alessandro d'Amico ha indicato come essenziali per la nostra riflessione storica², sottolineiamo solo quelli più immediatamente utili a questo lavoro.

— Il teatro italiano tocca forse nel primo ventennio dell'Ottocento il fondo della sua vita artistica e produttiva. Chiusi da quasi cinquant'anni i mercati esteri, scomparse le condizioni politiche ed economiche che avrebbero potuto permettere la nascita di teatri stabili, privi del confronto con una grande drammaturgia, così come si va delineando negli altri paesi europei, gli attori italiani sono costretti a scegliere delle vie impensabili per altre culture teatrali.

— Gustavo Modena — l'anomalo figlio d'arte che ha potuto constatare la debolezza ma anche le nuove suggestioni della cultura attorica della sua generazione — è prima ancora che il riformatore della recitazione degli attori italiani, l'anticipatore di alcune fondamentali scelte culturali. La biografia stessa di ribelle politico e di intellettuale in rivolta forma il contesto delle sue azioni di attore, quello che 'tradito' diventerà determinante per le carriere degli attori della generazione successiva: l'abbandono del repertorio retorico e limitato della Compagnia Reale Sarda, l'accettazione della sfida provocata dalla nuova apertura ai pubblici stranieri (dall'esilio alla tournée, secondo il tragitto che va da Modena a Rossi e Salvini), l'amore e l'acquisizione di Shakespeare nel momento in cui ca-

¹ Sul concetto di generazione vedi la nota n. 8.

² Una sintesi delle riflessioni di Sandro d'Amico si trova nel saggio *L'attore italiano tra Otto e Novecento*, contenuto nel volume *Petrolini. La maschera e la storia*, a cura di F. Angelini, Bari, Laterza, 1984.

dono le sue fortune europee ed ancora non è nata quella italiana, la riorganizzazione della vita di compagnia in mancanza di una concreta possibilità storica alternativa a quel modo di produzione degli spettacoli.

— Le scelte indicate da Modena consentono agli attori di riformulare i tradizionali materiali recitativi. Privo in patria di una lingua 'quotidiana', ma dotato di una esperienza scenica contigua allo spazio teatrale del melodramma, il grande attore approfondisce la composizione gestuale e mimica delle azioni spettacolari e quindi il loro valore sovranazionale. Dalla necessità di porre la propria figura di attore come presenza indipendente dai diversi generi teatrali attraversati, nasce quella che d'Amico chiama «mimesi della realtà»: il confronto diretto dell'attore con la sua esperienza, quella del presente e quella investigata nei personaggi da rappresentare. Questo significò usare il testo drammatico come repertorio storico ed esistenziale e non solo come testo da rappresentare. Shakespeare è il caso limite e quasi tricotante dell'uso 'mostruoso' del testo, manuale di antropologia teatrale oltreché di letteratura drammatica.

Passiamo ora alla seconda delle nostre guide. Delle analisi condotte da Claudio Meldolesi ci limitiamo a prendere in considerazione quelle premesse al suo libro sulla formazione della regia italiana³.

— Nella tradizione degli attori italiani il conseguimento del protagonismo appare legato al «rivelarsi di una maturità senza precedenti, imparagonabile con la caratura degli attori di successo». L'avvento di un nuovo protagonista doveva cioè da una parte dare l'impressione di non interrompere la continuità della tradizione, dall'altra mostrare una vitalità inattesa, una sorprendente capacità di assumere l'intero universo espressivo incarnato ancora dal protagonista in auge. Partendo da questa considerazione l'autore ha individuato un singolare fenomeno anagrafico: tra le varie generazioni di protagonisti intercorre un tempo di circa vent'anni. Attraverso questa scansione ciclica è possibile individuare le condizioni cui dovettero obbedire gli attori di talento perché fosse possibile la loro affermazione ai vertici del professionismo: «le condizioni og-

³ Cfr. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, Firenze, Sansoni, 1984. Vedi in particolare il primo capitolo: *Vecchi e nuovi caratteri ereditari*.

gettive (anzitutto il nesso disponibilità del pubblico disponibilità del modo produttivo) e un fattore addizionale: la capacità di sembrare superiori alla superiorità esistente. Il pubblico [...] non concepiva che nell'olimpico teatrale potessero coesistere più tendenze: una illusione di base naturalistica, nutrita dalla fede borghese nel progresso, faceva pensare che l'Arte teatrale dovesse svilupparsi per superamenti inequivocabili [...]». Entro questa scansione anagrafica vengono individuate le fasi artistiche corrispondenti: quella dei precursori dell'arte grande attorica, Marchionni, Taddei, Modena; la fase «dei Grandi Attori veri e propri», come la Ristori, Rossi e Salvini; la fase mattatoriale, quella di Zacconi, Novelli, Scarpetta e della Duse; la fase degli attori passatisti, Ruggeri, Musco, la Gramatica; e infine quella degli attori indipendenti, rappresentata dalla Melato, da Benassi, da Petrolini e Viviani.

Osservate in prospettiva, le indicazioni che abbiamo riassunto e tradotto permettono di guardare un quadro affollato di figure e azioni.

Al centro di esso campeggia quella consuetudine del protagonismo che appare, ora, tutt'altro che una naturale legge delle energie teatrali: gli attori agiscono consapevolmente nelle zone meno integrate della cultura (Shakespeare), si muovono usando lo spazio di culture teatrali limitrofe, facendo leva su un consolidato montaggio dell'attenzione degli spettatori (il melodramma), trasformano l'antica indipendenza dai valori sedimentati della cultura nella libertà di movimento tra le regole delle drammaturgie nazionali.

Il protagonismo attorico, come vertice del professionismo, interagisce con un ambiente dove le scelte individuali risultano decisive per un intero mondo di consuetudini spettacolari, e dove vi sono, di conseguenza, momenti di «ristagno demografico» — come li chiama Meldolesi — quasi una risacca di materiali e tradizioni recitative entro cui agiscono gli attori nati fuori tempo. Se la trasmissione culturale avviene per imitazione, l'originalità non si attiva per contrasto o per differenza, ma per abbandono. È una economia ristretta (il modo produttivo) delle risorse, materiali ed immaginative, quella che permette il compiersi della creazione individuale, e questa, una volta compiuta, non produce ricchezza nell'ambiente circostante, ma dispersione. La ciclicità delle leve attoriche sembra rispondere al paradosso di un teatro dove la carriera di un grande at-

tore, prima di rivelare la sua specifica singolarità, si forma attraverso l'uso di antiche abitudini recitative, la riattivazione di una memoria fisica dispersa, ma non perduta, l'abbandono provvisorio delle parti ritenute prestigiose di un ruolo. E restituisce anche il senso delle grandi carriere incompiute, come quelle, per esempio, di Alamanno Morelli o Giovanni Emanuel. Attori votati ad una specie di grandezza pedagogica, in cui la considerazione e il rispetto che seppero suscitare tra gli attori fu spesso il mezzo attraverso il quale promossero la loro immagine pubblica di grandi attori per procura.

Naturalmente il quadro di avvenimenti che abbiamo visto svolgersi dalle azioni e dalle figure descritte, è quello di una vicenda già iniziata. Cominciamo a scorgere i lineamenti forti, i tratti caratteristici, ma ci sfuggono le linee di partenza, i punti di origine.

La generazione «alfieriana»: prime notizie

In una piccola nota delle *Notizie storiche dei più distinti comici e comiche che illustrarono la scena italiana dal 1780 al 1880 precedute da una breve descrizione del teatro e del progresso di esso e decadenza dal 1200 al 1860*, l'attore Antonio Colomberti avverte i suoi lettori di qualcosa che ai suoi occhi appare naturale e scontato: «il gentile lettore non dimentichi che l'Arte drammatica si rinnovella ogni vent'anni cambiando i propri individui»⁴. Colomberti forse sente la necessità di dare questo avvertimento nel momento in cui sta tentando di ridefinire i cambiamenti che hanno segnato i suoi primi anni di carriera, o forse, ancora, spinto dalla necessità di ricordare un avvicendamento naturale che negli anni in cui scrive, dopo la metà dell'Ottocento, sembra estinguersi dietro gli spettacoli nuovi di Rossi, Salvini e della Ristori. Il calcolo di Colomberti è semplice: vent'anni sono quelli che dividono il raggiungimento dei ruoli primari tra due generazioni di attori. Nel suo caso per esempio (Colomberti è nato nel 1806), alla fine degli anni Venti lo vediamo occupare una posizione di rilievo tra le compagnie più importanti. Naturalmente Colomberti non è un grande protagonista, è un buon

⁴ A. Colomberti, *Notizie storiche dei più distinti comici e comiche...*, ms. conservato alla Biblioteca Teatrale S.I.A.E. di Roma, p. 24.

attore, colto, stimato dai suoi compagni, con una vita tormentata dalle sventure familiari. Anagraficamente appartiene alla generazione di Gustavo Modena e Carlotta Marchionni, ed eredita, con loro, il peso del repertorio della generazione precedente. Quando assume per la prima volta il ruolo di primo amoroso assoluto «deve studiare la parte di Carlo nel Filippo, Polinice, Emmone (Antigone), Sesto nella Clemenza di Tito, Cesare nel Catone in Utica, Serse nel Temistocle, e il protagonista nell'Alessandro nelle Indie, dramma del Metastasio»⁵.

Deve studiare: non solo quando una coincidenza lo obbliga ad accelerare il passo della sua formazione professionale, ma anche perché quel repertorio è il risultato di una innovazione legata ancora alla memoria dei protagonisti della generazione precedente. Se seguiamo infatti la scansione definita da Colomberti — il raggiungimento dei primi ruoli tra due generazioni — vediamo che lo stesso repertorio è rappresentato da uno dei protagonisti dell'epoca precedente, Paolo Belli Blanes. Se poi ora, adottando la scansione anagrafica delle leve attoriche individuata da Meldolesi, torniamo indietro di vent'anni rispetto alla nascita dei precursori dell'arte grande attorica, quella di cui fa parte anche Colomberti, ci troviamo di fronte ad un altro gruppo di nascite significative: è appunto la generazione di Blanes, di Vestri, di Morrocchesi, di Demarini.

Le due scansioni, dunque, pur non coincidendo negli indici di riferimento, coincidono nei fatti, cioè nell'individuare una ulteriore generazione di protagonisti. Naturalmente si tratta di vedere se questa generazione influisce sulle immagini precedentemente delineate, ovvero se essa non conferisca ai ruoli primari alcuni aspetti essenziali al formarsi di quella consuetudine al protagonismo che abbiamo visto determinare lo svolgimento della tradizione dell'arte dei grandi attori.

Tra il 1768 ed il 1781 nascono a Firenze Antonio Morrocchesi, Paolo Belli Blanes e Luigi Vestri; a Milano, Giuseppe Demarini. Negli stessi anni nascono i futuri compagni di viaggio degli attori protagonisti, come Angelo Canova e Francesco Righetti, che avranno un ruolo importante nel trasmettere, all'interno e all'esterno del mondo dei comici, una nuova figura d'attore esemplata sui

⁵ *Ibidem*, pp. 115-120.

loro più illustri contemporanei. Nel 1787 nasce Anna Fiorilli Pellandi, discendente di una delle più prestigiose famiglie d'arte e capostipite, a sua volta, delle successive generazioni di prime attrici, da Carolina Internari a Carlotta Marchionni. Nella nostra generazione c'è anche un 'fuori quota' d'eccezione, Francesco Lombardi, un figlio d'arte atipico ed irregolare, più giovane di dieci anni rispetto agli altri protagonisti.

La tradizione documentaria e letteraria ci ha trasmesso la loro memoria in due modi. Il primo, molto poco interessante, assegnando loro il ruolo generico di iniziatori dell'arte grande-attorica secondo quel procedimento, vagamente parodistico, che trasferisce al fenomeno meno noto i caratteri semplificati dell'evento maggiore e più famoso. Il secondo, più problematico, ci mostra le figure dei nostri attori in ordine sparso, sebbene le notizie e gli indizi che separano i contorni delle loro biografie siano poi quelli stessi che ce li fanno apparire legati ad un destino comune.

C'è qualcosa di non previsto, sembra, nella foto di gruppo della loro generazione.

Colomberti nella premessa storica alle *Notizie*, con la sua particolare grammatica mentale da figlio d'arte, ricorda come Alfieri, nel tentativo di risollevare a nuova dignità l'arte drammatica, aveva bisogno di nuovi attori e «glieli fornivano in gran parte le Accademie Filodrammatiche». Di conseguenza «molti giovani instruiti e d'ingegno, presero così il luogo dei vecchi artisti lasciato per passare al posto non meno importante di Direttore che venne magistralmente da essi sostenuto»⁶. La considerazione appare suggestiva: non Alfieri, naturalmente, ma la sua azione di drammaturgo, la sua presenza di uomo di teatro, attira l'ingresso di attori filodrammatici nelle fila del teatro professionistico.

Sono dunque dei dilettanti, ma non proprio identici a quelli che normalmente entravano in contatto con i comici di professione. Questi sono attirati da un esempio, da una virtualità artistica che sembra non possa essere spesa altrove se non nel mondo dei comici. La considerazione di Colomberti è insieme, come vedremo, molto vera e molto falsa. Da figlio d'arte infatti, non tiene conto dell'intracciarsi di eventi diversi da quelli comunitari della vita di compa-

⁶ *Ibidem*, p. 24.

gnia. La sua osservazione però, sottolinea l'effetto di discontinuità che quei «giovani instruiti e d'ingegno» hanno provocato nel tempo del suo teatro.

Il non previsto di questa generazione appare dunque legato all'imprevedibilità di una o più serie di necessità non comuni. Ma Colomberti aggiunge un'altra notazione che invece, sul piano storiografico, è accurata e decisiva. Cosa vuol dire che dei giovani hanno preso il posto lasciato dai vecchi artisti? È la normale successione del ricambio attorico al vertice dei ruoli primari? Ma perché allora preoccuparsi di sottolineare il passaggio «non meno importante» dei vecchi attori divenuti direttori di compagnie? Era consuetudine, e lo era anche ai suoi giorni, che gli attori con più esperienza e maggior prestigio assumessero quella funzione. Il confronto, questa volta, sembra direttamente istituito tra questi giovani attori che entrano nel mondo dei comici con delle necessità imprevedute e quegli attori «diventati vecchi» (il termine di paragone è infatti la presenza di Alfieri) che mutano funzione per soccorrere ad altre necessità, forse ancora imprevedute. Colomberti sembra indicarci una divisione strategica di compiti. C'è chi formula una nuova offerta di spettacoli e c'è chi deve organizzare e difendere il mercato valutando costi, difficoltà, incertezze che quella nuova offerta spettacolare comporta. Sono dunque due esperienze che non si confrontano direttamente, ma, in qualche modo, si alleano. Se infatti ci volgiamo indietro, annotando i cambi di guardia anagrafici e di carriera, questa volta gli ordinamenti generazionali sembrano disperdersi e sovrapporsi. Molti degli attori nati negli anni '50 e '60 che nell'età dell'esordio dei nostri protagonisti, l'ultimo decennio del secolo, avrebbero dovuto mantenere la piena maturità professionale, sono appunto diventati quegli ottimi direttori di cui ci ha parlato Colomberti. Pietro Pianca, che i dizionari ricordano appena, ma che un testimone come Francesco Righetti colloca tra gli attori maggiori della generazione precedente, scrittura Antonio Morrocchesi e poi Giuseppe Demarini ai loro esordi nel teatro professionistico, nel tentativo di adeguare l'offerta degli spettacoli alla scarsità delle piazze e ai nuovi committenti delle feste giacobine. Dorati, Venier, Asprucci, Paganini (poi in società con Pianca) hanno in compagnia Blanes, Morrocchesi, Vestri, quando la fortuna

del repertorio goldoniano e della tragedia dei nuovi attori impone un rimescolamento gerarchico all'interno delle compagnie.

Ma non è solo la vecchia generazione, che diventa tale retrocedendo e alleandosi con la nuova, a determinare il rimescolamento delle esperienze. Molti degli ottimi direttori dovranno fare i conti con Salvatore Fabbricchesi, di dieci anni più giovane della generazione dei futuri protagonisti. Dal passato di attore pressoché non documentato, Fabbricchesi è il direttore più influente sugli attori e sul nuovo mercato delle compagnie «reali» apertosi durante e dopo il periodo napoleonico. È lui a circoscrivere i nuovi valori del repertorio, a commisurarli con il pubblico e a sancire le nuove abitudini, dai viaggi ai costumi di scena, degli ex dilettanti. E ci sono poi esempi di carriere bloccate, costrette a mutare (come nel caso di Piero Andolfati, un attore già famoso ed apprezzato nella cerchia dei letterati), perché il progetto di un repertorio colto, aggiornato sulla nuova drammaturgia e protetto dal lavoro di una compagnia toscana seminomade, verrà scavalcato dalla invenzione spettacolare dei nuovi attori.

Per trovare un punto di riferimento all'interno del teatro professionistico, un modello imitato, un esempio dichiarato dai nuovi protagonisti è necessario riandare agli ultimi anni di lavoro di Petronio Zanarini, l'attore quasi legendario dell'*Aristodemo* del Monti. Al ricordo dei suoi spettacoli si attribuisce l'intenzione improvvisa di Demarini di entrare nel teatro dei comici, e al grande attore bolognese e ad un ex dilettante prestigioso, Giovanni Libanti, viene, un po' immaginosamente, ricondotta la formazione artistica di Francesco Lombardi⁷. L'episodio, proprio per le forzature cronologiche su cui è costruito — tra la morte dei presunti maestri e la nascita di Lombardi intercorrono meno di dieci anni — mette in luce però le prime caratteristiche della generazione⁸. Il fatto che ad un

⁷ Cfr. *Ibidem*, alle voci *Lombardi Francesco* e *Giuseppe Demarini*.

⁸ In questo lavoro mi riferisco al termine «generazione» nelle modalità espresse dalla mia principale fonte documentaria, il Colomberti, cioè come nodo continuità/discontinuità rispetto alla vita sociale ed artistica delle compagnie italiane della fine del Settecento. Per Colomberti, come accadrà per tutti i figli d'arte dell'Ottocento, l'unità di misura della vita artistica è rappresentata dalla durata della carriera, mentre quasi sempre gli spettatori ragioneranno in termini di generazioni. Nel nostro caso le due prospettive si incrociano. Difatti in quanto portatori di una discontinuità, i protagonisti del primo Ottocento sono visti come 'generazione' («i figli di un'epoca più istruita»); in quanto artefici di una carriera esemplare sono visti come continuatori della

figlio d'arte, quale era Lombardi, si fosse preferito attribuire una improbabile filiazione artistica, piuttosto che la ricerca di imitare comportamenti e azioni di spettacolo di un gruppo già famoso di ex dilettanti, dimostra quanto sia apparsa poco riproducibile l'esperienza di Blanes (di cui proprio Lombardi prenderà il posto), di Demarini, di Morrocchese, e anche quanto essa dovesse attingere la propria forza da fonti in parte estranee alla cultura dei comici. Francesco Righetti, quando dovrà ripercorrere la propria storia e quella degli attori a lui contemporanei, riattiverà le vicende travagliate di Riccoboni e di Pietro Cotta, gli esempi oramai mitici di attori che tentarono, agli inizi del secolo precedente, una alleanza con la drammaturgia letteraria del teatro della cultura. Ma quando dovrà fornire gli esempi concreti della sua formazione, non potrà fare a meno di ricorrere agli elementi sparsi della sua autopedagogia: l'esempio di un attore francese in viaggio per l'Italia, la lettura delle *Ideen zu einer Mimik* di Engel, il fervore del *Teatro patriottico* di Milano⁹.

Se riprendiamo le immagini con cui ci è stata consegnata la memoria dei nostri attori, appare più chiaro perché a testimoni come Colomberti «i giovani instruiti e d'ingegno» siano apparsi come gli iniziatori di una discontinuità affiliata alla continuità del teatro dei comici, un insieme di individui per cui valeva la pena ricordare il succedersi di un ricambio traumatico ai vertici del professionismo, normale ai suoi giorni, ma niente affatto normale nella sua memoria di figlio d'arte. È difficile per Colomberti definire un gruppo di attori accomunati da necessità, aspettative, modi di procedere dissimili dalla pratica dei comici, soprattutto quando accettano di entrare nel suo teatro come se questo fosse una risposta a quelle necessità, a quelle aspettative che li rendono estranei a quel mondo.

vita artistica. Colomberti, infatti, farà coincidere con la morte di Demarini l'inizio di una nuova decadenza dell'arte drammatica. Per questo mi sembra importante l'uso del termine generazione, proposto da Meldolesi, che ha il merito di sottolineare la discontinuità contro la generica continuità della tradizione dei grandi attori del secolo scorso. In conclusione si può dire dunque che nella storia degli attori italiani il senso della continuità *dalla* generazione alfieriana è strettamente collegato con la percezione *della* discontinuità che questa generazione ha prodotto rispetto alla storia precedente. Devo alcuni chiarimenti che ho introdotto nella stesura finale di questo lavoro alla lettura del libro di Luisa Passerini, *Autoritratto di gruppo*, Roma 1988.

⁹ Cfr. F. Righetti, *Teatro italiano*, Torino, Paravia, vol. II.

I caratteri della generazione

Viene il dubbio, analizzando più a fondo i pochi materiali biografici ed aneddotici a disposizione¹⁰, che la storiografia abbia riversato sui protagonisti di questa generazione la diffidenza verso le ricorrenze biografiche e culturali da cui è segnata, nel timore forse che le troppe concomitanze riuscissero ad appannare la ricerca dell'unicità su cui si fonda la saldezza storiografica delle biografie artistiche. Perché allora non cominciare ad annotare proprio ciò che rende simili questi attori, prima di tracciarne le dissomiglianze?

Abbiamo già visto che le aree geografiche di provenienza si limitano alla Toscana e alla Lombardia, le regioni teatrali dove, nell'ultimo decennio del secolo, si diversificano le esperienze delle due anime della cultura teatrale settecentesca, le compagnie di dilettanti e il teatro di collegio. Vestri e Morrocchesi sono entrambi studenti degli Scolopi, l'ala 'modernista' della cultura ecclesiastica¹¹. Nei collegi toscani, a Siena soprattutto, ma anche a Milano, viene rappresentato buona parte del repertorio alfieriano. Dal 1792 al 1795, tra Siena, Firenze e Pisa, si muovono le fila dell'attività di Alfieri attore, e i suoi dilettanti intervengono come consulenti, nei primi spettacoli dei comici impegnati a rappresentare le sue tragedie. In questi stessi anni Vestri recita in casa di Alfieri; Blanes esordisce in una compagnia filodrammatica; sulle spalle di Morrocchesi il poeta astigiano getta il mantello del suo ultimo Saul. Dal 1796, a Milano, l'esperienza 'democratica' del Teatro Filodrammatico¹² trasforma

¹⁰ Per le fonti biografiche ci siamo basati sui piccoli classici, ancora oggi insostituibili, della storia degli attori italiani. Quindi oltre al Rasi dei *Comici italiani*, Firenze, Bocca, 1897, e alle *Notizie* di Colomberti, *Il Teatro Italiano* di Francesco Righetti, *Il Teatro Italiano nel 1800* di Giuseppe Costetti (Rocca S. Casciano, Cappelli, 1901), oltre naturalmente alle voci relative della *Enciclopedia dello Spettacolo*. In particolare, per Blanes abbiamo tenuto presente *Attori dell'800, la vita romantica* di Paolo Belli Blanes, Roma, Rivista del Dramma, 1940; per Francesco Lombardi: T. Locatelli, *Galleria dei più rinomati attori drammatici italiani*, Venezia 1824, e G. Cosentino, *Modena, Lombardi, Vestri a Bologna*, Bologna, Zanichelli, 1901; per Giuseppe Demarini: L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, Città di Castello, S. Lapi, 1884, e F.A. Bon, *Scene comiche e non comiche della mia vita*, a cura di Teresa Viziano, Roma, Bulzoni, 1985; per Luigi Vestri: F. Scifoni, *Biografia di Luigi Vestri*, Firenze, Le Monnier, 1841; e il ritratto dedicatogli da Mario Apollonio nel vol. II (pp. 555-557) della *Storia del teatro italiano*, Firenze, Sansoni, 1981. L'uso di fonti diverse da quelle qui indicate verranno citate in nota.

¹¹ Cfr. G.P. Brezzi, *Caratteri ed evoluzioni del teatro di collegio italiano (secc. XVII-XVIII)*, in *Cattolicesimo e Lumi nel Settecento italiano*, Roma, Herder, 1981.

¹² Cfr. G. Martinazzi, *Accademia dei Filodrammatici di Milano*, Milano, S. Pirola, 1879.

in attività pubblica ed istituzionale le istanze personali del teatro dei dilettanti. Qui, con molta probabilità, viene reclutato da Pianca Giuseppe Demarini, qui esordisce Righetti, il mentore della storia della generazione. La comunanza dei nuovi fermenti teatrali conta forse quanto la distanza che separa questi attori dalle due capitali del Teatro settecentesco. A Venezia e Bologna giungeranno più tardi, quando ormai si saranno chiuse le esperienze che forse più di altre avrebbero potuto attrarre le aspirazioni della generazione, come i 'teatrini' del Pepoli e quelli di Albergati.

Ma non è solo una mancata coincidenza storica quella che separa questi attori dai vertici del teatro dilettantesco¹³. Il legame con il mercato degli attori professionisti appare come un compromesso vantaggioso. Blanes si scrittura con una modesta compagnia, ma sembra un attore che abbia percorso un'altra storia quando appare con successo al Teatro del Fondo di Napoli nella parte 'rivoluzionaria' di Collatino nel *Bruto I* di Alfieri, tanto da restare coinvolto nella reazione napoletana del Cardinale Ruffo. Nello stesso anno, il 1799, Vestri, dopo una breve prigionia, sfugge alla reazione fiorentina e per due volte, prima da dilettante, poi da comico di professione, abbraccia e abbandona il teatro, per finire anche lui scritturato in una modesta compagnia. Qui incontra Angelo Canova, più giovane di lui di qualche anno, come lui transfuga borghese nel teatro dei comici e da cui riceve, secondo Colomberti, insegnamenti essenziali nelle parti di tiranno della nuova tragedia di Alfieri. Anche Demarini, dopo cinque anni di professionismo con le compagnie maggiori, torna alle virtù borghesi, seppure per breve tempo.

¹³ La mancata coincidenza assume il suo significato pieno se confrontata con i nuovi orientamenti storiografici proposti da Gerardo Guccini (*Per una storia del teatro dei dilettanti: la rinascita tragica italiana nel XVIII secolo*, in *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna*, a cura di E. Casini Ropa, M. Calore, G. Guccini, C. Valenti, Modena, Mucchi, 1986, vol. I, pp. 269-317). Se, alla luce di questa analisi, il teatro dei dilettanti rappresenta, come fenomeno di lunga durata, una dimensione strettamente connessa al formarsi della cultura teatrale italiana, possiamo dire che i nostri protagonisti furono dei precursori in quanto epigoni mancati, nel senso di aver voluto dare corso 'pubblico' e commerciale ad alcuni valori presenti nel mondo dei dilettanti. Anche qui la distanza degli attori della prima generazione dai centri maggiori è emblematica: va ancora ricordato che per essi il teatro dei dilettanti rappresentò il mito giovanile della ricchezza teatrale, cosicché, per somigliarvi, furono costretti a mostrare la loro diversità. Oltre al saggio citato (ripubblicato ora nella antologia curata da G. Guccini, *Teatro italiano nel Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1988) si veda, nello stesso volume, il bel saggio di Cristina Valenti, *Sulla esperienza teatrale di Vincenzo Monti* (pp. 265-294).

Mentre Morrocchesi, qualche anno prima, aveva adottato un travestimento scenico che gli consentisse, durante la recita dell'*Amleto* del Ducis, di rendersi irricognoscibile ai parenti e ai concittadini adirati per la scandalosa fuga dalla sua classe di origine¹⁴.

Attivismo, incertezze, entusiasmo, ombrosi ripiegamenti: il teatro dei comici cercato come protezione o esaltazione. Come non chiedersi di cosa sono figli questi «figli di una epoca più instruita e più studiosa?». I resoconti della cronaca politica e culturale potrebbero fornirci le chiavi per una lettura microsociale. Come, per esempio, non attribuire alle loro inquietudini lo stesso terreno sociale dei ceti medi cittadini che vedono schiudersi con la rivoluzione giacobina la possibilità di conquistare il privilegio effimero di essere soggetti attivi di una cronaca che ha il sapore della grande storia? Oppure, come non notare la simmetria delle loro irrequietezze con il sorgere, per la prima volta, di una generazione che si oppone — in nome di un valore storicamente nuovo, la giovinezza — alle tradizioni, alle autorità dei padri? Lo spazio delle tensioni sociali si interseca con il piccolo mondo organizzato delle compagnie. È difficile, per esempio, non vedere le relazioni tra l'attrazione suscitata da Blanes con il suo Collatino e il successo delle orazioni giacobine di un Fantoni o di un Valentino Contri, intessute di invocazioni all'ombra di Bruto e di tutto l'arsenale libertario dell'ideologia repubblicana. Demarini viene scritturato da Pietro Pianca¹⁵ e poi da Andrea Bianchi, due dei capocomici che più attivamente vengono chiamati a contribuire alla realizzazione delle feste repubblicane. Nel 1798 recitano il *Repubblicano* a Modena, due anni dopo, con il ritorno dei francesi in Lombardia, fanno parte delle celebrazioni del «due nevoso». Da comici protetti dall'antica separazione della loro specie, attraversano con apparente distacco le utopie, le manifestazioni del teatro giacobino; da individui che hanno trasformato il disagio sociale in differenza d'attori sembrano a tratti incarnare la tensione dei nuovi eventi. Naturalmente non c'è per loro nessun Marie Joseph Chernier a promuovere riflessioni «sur l'état civil des

¹⁴ Cfr. A. Morrocchesi, *Memorie*, Biblioteca Marucelliana di Firenze (D 19), vol. I, ms. 34.

¹⁵ Cfr. A. Manzi, *La ricorrenza del due nevoso e Vincenzo Monti*, in «Nuova Antologia», 1913.

comédiens»: il crinale delle loro azioni è più sottile, ma forse più solido.

Se segniamo come data simbolica il 1803, l'anno in cui Blanes riscuote un grande successo con il *Cincinnato* di Giovanni Pindemonte, vediamo tutti i nostri attori saldamente inseriti nelle compagnie primarie.

Demarini è con Dorati, Vestri con la Consoli Zuccato, Blanes nella compagnia del principe Beauharnais, Morrocchesi con Bazzi, il futuro capocomico della Reale Sarda, poi ancora con Venier. Nel volgere di pochi anni non c'è traccia apparente del disagio e delle incertezze che hanno caratterizzato il loro ingresso nelle compagnie professionistiche. Sappiamo solo che i loro spettacoli devono essere stati più forti delle rappresentazioni del teatro giacobino, dell'alfieromania dei testi repubblicani, dell'oratoria civile. Forse si dovrebbe dire strategicamente più forti, visto che né le ultime propaggini del bonapartismo, né poi la restaurazione successiva intaccano il loro prestigio. Rimane però un dato fondamentale nelle loro biografie: è impossibile pensare alla loro consistenza storica senza connetterla ai due eventi fondamentali di cui sono stati protagonisti e spettatori: la liberazione della parola civile fuori dagli istituti delle retoriche tradizionali, il 'gesto' di una monumentalità orale (la diffusione della parola 'propaganda' e 'opinione pubblica' è coeva ai loro esordi), e il formarsi di una classe intellettuale entro le scelte del consenso e del dissenso. Le immagini che la cronaca teatrale e la storia sociale ci restituiscono, tolgono ai protagonisti la fissità del ritratto convenzionale: possiamo considerare questi attori come intellettuali nascosti nel teatro dei comici, come avventurieri che accortamente, finiti i tempi dei rivolgimenti sociali, sanno rendere proficua la manifestazione della loro irrequietezza, come gli ultimi dilettanti del teatro settecentesco che esteriorizzano, nel mercato degli spettacoli, la propria biografia di uomini di teatro.

Un aneddoto ricorrente

Non è un caso che l'aneddoto ricorrente nelle loro biografie riguardi i confini di queste immagini.

Morrocchesi nel *Saul*, Blanes nell'*Aristodemo*, Lombardi nella

parte di Emone nell'*Antigone* alfieriana si feriscono accidentalmente in scena negli epiloghi di tre spettacoli fra i più rappresentativi del loro repertorio. Il ferimento in scena è un aneddoto dalla natura particolare. Non nasce all'interno della comunità degli attori, anzi sembra uno spartiacque tra il professionismo e il dilettantismo; appartiene allo spettacolo, ma è anche il suo contrario poiché lo annulla nella sua qualità di 'artefatto'; riguarda la biografia dell'attore, ma nel momento in cui eccede dalla verità dello spettacolo; appartiene al lavoro dell'attore, ad alcuni suoi procedimenti, ma sotto la specie dell'incidente.

Il fatto dunque che nel nostro caso il ferimento reale in scena sia assurto a simbolo di un modo di essere attore ci indica che il punto di forza di questi attori è collocato in una zona nuova e rischiosa. Nel nostro caso, poi, ci sono delle concomitanze singolari. Anche Vincenzo Monti, da attore dilettante, si era ferito durante la rappresentazione del suo *Aristodemo*, e il ferimento di Morrocchesi avviene proprio quando è presente allo spettacolo Vittorio Alfieri, a cui l'attore voleva dimostrare che i suoi interpreti possibili non abitavano nelle accademie, né sarebbero nati sotto la protezione dei letterati, ma, come lui, potevano essere individui specializzati ad esprimere passioni e sentimenti ai limiti delle convenzioni sociali¹⁶. Dunque ancora di più ci avviciniamo ad una azione il cui fallimento sembra provocato dal significato cruciale a cui era destinata. Forse più che di fallimento si dovrebbe parlare di eccesso programmatico: l'esuberanza emotiva entra in gioco quando l'analisi, l'arte di comporre le azioni teatrali, sono spinte oltre i confini della rappresentazione. Naturalmente il ferimento in scena, anche se è un'azione deviata, non è un'azione isolata se non nella memoria che conserva la sua atipicità: fa parte di quella sequenza, o di quella serie di sequenze, che compongono la rappresentazione della morte in scena del protagonista, ovvero uno dei topos drammaturgici del grande attore ottocentesco, non solo italiano. Qui, si può dire, siamo all'origine di questa tradizione, nel momento della sua prima sedimentazione entro l'arte dell'attore mentre essa era sperimentata come possibilità etica e drammaturgica dagli scrittori: da Monti a Pindemonte, ma soprattutto da Vittorio Alfieri. Nel 1795 un anno

¹⁶ Cfr. A. Morrocchesi, *Memorie*, cit., vol. II, ms. 102-110.

dopo la rappresentazione del *Saul*, con il ferimento in scena di Morrocchesi, Alfieri scriveva ad Albergati Capacelli in risposta ai consigli richiestigli per la recita del *Filippo*: «Il più importante per dare qualche moto e verità alla catastrofe si è di provare e riprovare mille volte l'uccisione di Carlo, e quel breve contrasto fra la Regina e Filippo, nel voler quella afferrare il nappo del veleno, e questo negarglielo; e così pure riprovar mille volte quell'atto rapidissimo del pugnale di Filippo, che in un sol punto deve essere visto, adocchiato, tolto e piantato in cor d'Isabella»¹⁷.

Il ferimento accidentale in scena, questo aneddoto in apparenza modesto, riassume — con la forma del *Witz* come spesso succede nei resoconti delle culture attoriche — le immagini contraddittorie di una presenza inaspettata. Sappiamo che questi attori si eleggono a destinatari non previsti della nuova drammaturgia, traducendo alcuni dei suoi procedimenti, e che questa ambizione fa leva su qualcosa che non riguarda solo un modo diverso di intendere le convenzioni recitative. Sappiamo infatti che essi si muovono in una zona rischiosa, dove l'immagine della biografia personale è intrecciata con la vita dello spettacolo. Quello che naturalmente l'aneddoto non ci può dire è come si annodano tra loro le nuove relazioni drammaturgiche che questi attori offrono come spettacolo nel mercato teatrale. Per tentare di comprendere alcuni risvolti dovremo rivolgere lo sguardo altrove.

Un libro di memorie

Le *Memorie* di Antonio Morrocchesi sono un documento raro e inconsueto¹⁸ non solo per le informazioni in esso contenute, ma anche perché sono state scritte prima che le memorie degli attori costituissero, nel corso dell'Ottocento, un genere quasi a sé stante. Per mole, apparente caoticità, disposizione della materia è infatti letteralmente un documento sui generis, comparabile forse solo con le altrettanto preziose e voluminose *Memorie* di Antonio Colomberti, scritte trent'anni dopo. C'è tra i due manoscritti, al di là di

¹⁷ V. Alfieri, *Epistolario*, Edizione Nazionale delle Opere, Asti 1981, lettera del 12/9/1795.

¹⁸ Per una analisi dei caratteri costitutivi del documento si può vedere S. Geraci, *L'oggetto sfogliato: i costumi e le memorie di Antonio Morrocchesi*, in «Quaderni di Teatro», n. 10, 1980.

tutte le differenze di epoca e contenuto, un punto in comune: sono tra i documenti teatrali più completi e digressivi rispetto al loro oggetto.

Le *Memorie* di Antonio Colomberti appaiono come un esiguo resoconto della vita teatrale del primo Ottocento, sopraffatto dalla registrazione minuziosa dei rimescolamenti politici che gettano lo scompiglio nelle vicende familiari dell'attore, l'ambito entro cui si forma il punto di vista microsociale del narratore.

Le *Memorie* di Morrocchesi sono invece segnate da un altro tipo di digressività, più macroscopico e sottile: si presentano infatti come un inventario bizzarro di retoriche letterarie. Vi sono elementi tipici del romanzo d'avventura, della memorialistica alla Gorani, accenni tematici al romanzo di formazione, incursioni nella letteratura del notturno e del sublime. Nonostante le differenze evidenti e il particolare modo di mancare il proprio oggetto, i due documenti, o meglio la loro evasività, rispondono allo stesso disagio: la discontinuità del pubblico. Per il figlio d'arte Colomberti le digressioni stanno al posto e insieme sono il sintomo di come l'intreccio di vecchi e nuovi ordini sociali, le difficoltà degli spostamenti, le separazioni territoriali, rendano incerte e difficili la conquista delle piazze teatrali, l'aggiornamento dei gusti e degli orientamenti con cui confrontare l'offerta degli spettacoli. Le digressioni, potremmo dire, sono le manifestazioni di un inespresso disagio professionale. Anche per Morrocchesi, l'ex filodrammatico, la ricerca di incontri prestigiosi fuori del teatro, così come il modello eroico che narrativamente prende il posto di una immagine di attore che il pubblico di una Italia divisa rende episodica e friabile, sono le manifestazioni di una minacciata professione artistica.

Forse proprio per la loro natura questi documenti chiedono di essere guardati per quello che 'ingenuamente' sono. Se infatti ciò che appare veramente caratterizzante è il fatto di essere altamente incongruenti, non si può non riconoscere quanto sistematico sia il grado di questa incoerenza. Gli autori, che pure partono da una rigida selezione di materiali, scegliendo quelli che per entrambi hanno reso significativa l'epoca teatrale in cui sono vissuti, non possono fare a meno, nel corso della scrittura, di inglobare oggetti sempre diversi; e più tentano di ricondurre il loro progetto alla scelta iniziale, più sono attratti dall'affluenza di nuovi materiali. Insomma la

mole dispendiosa, l'apparente caoticità, la digressività coatta, non sono in questo caso il segno del loro fallimento come opere di memorie teatrali, quanto, viceversa, il segno della loro completa, e quindi insostenibile, riuscita.

Le *Memorie* di Morrocchesi, ordinate secondo una successione cronologica seppure spesso imprecisa, possono essere divise in due parti. La prima coincidente con l'ingresso dell'attore nel teatro professionistico fino all'affermazione nel *Saul* di Alfieri, la seconda con i tentativi di difesa del prestigio raggiunto. Ci occuperemo solo della prima parte, o meglio degli oggetti contenuti in essa. Il primo di essi che ci viene incontro è naturalmente l'attore stesso. Morrocchesi viene scritturato dalla compagnia Pianca-Paganini nel 1791 circa, dopo che l'*Amleto* recitato dall'attore aveva riscosso una certa meraviglia al teatro della Pergola di Firenze.

Naturalmente non è solo lo spettacolo, ma le vicende legate ad esso che convincono il capocomico Pianca a scritturare il giovane attore dilettante. Morrocchesi aveva infatti dimostrato di essere dotato di una serie di 'beni' e competenze: educazione civile, prestantza fisica, dimestichezza con la drammaturgia dei letterati. Ma egli porta con sé, una volta entrato nella compagnia, altri oggetti non previsti dal capocomico: incisioni di costumi storici, la sua memoria di lettore di libri e non di copioni, la personale ribellione ai legami sociali.

L'uso che di Morrocchesi vuol fare il capocomico è ben chiaro: l'età, la prestantza fisica, le esperienze dilettantesche come prima definizione del ruolo di amoroso, le competenze letterarie e linguistiche (il toscano) come variante spettacolare e diplomatica in quelle piazze dove sia necessario stringere legami con letterati del posto, con le istituzioni civili. Morrocchesi ha invece previsto non solo un uso diverso dei propri beni teatrali, ma pretende di agire su quelli preesistenti nella compagnia. Nasce un dissidio reso particolarmente acuto dal fatto che l'attore non può disporre dei suoi oggetti. Non solo non ha l'età e la competenza per introdurre varianti significative nel suo ruolo, ma soprattutto ha importato oggetti inutilizzabili. Il vero dissidio infatti, nei primi tempi di permanenza in compagnia, è un incrociarsi e sovrapporsi di tempi e spazi diversi. Le stampe dei costumi antichi, i libri richiedono una attenzione che la compagnia di Morrocchesi non sembra prevedere. Il tempo delle

prove degli spettacoli è dominato dal tempo preesistente in cui si sono formate le competenze degli attori e che appare, a sua volta, impenetrabile e vago perché sfiora tutti gli attimi quotidiani della vita della compagnia, senza che un qualche limite ne fissi le regole e i ritmi. Morrocchesi è letteralmente preso in ostaggio dal capocomico. Ogni azione, ogni rivendicazione di dar vita ai progetti legati al suo patrimonio inespresso di attore, prima ancora di essere negate, non hanno il tempo di dispiegarsi. Morrocchesi diventa un oggetto muto e solitario come le incisioni dei costumi antichi, i testi delle tragedie che conosce per intero e che ora vede monocritte e abbandonate nel fondo dei bauli.

A questi oggetti non rimane altra consistenza se non la forma del tempo a cui erano destinati. Per sfuggire al mutismo e alla inibizione di tradurre in atto la sua volontà di essere attore, Morrocchesi comincia a sperimentare tempi e spazi diversi, approfittando di quelli che gli sembrano i tempi morti della vita della compagnia, come per esempio le soste protratte oltre il previsto nelle piazze teatrali, i contrattempi dei viaggi, le ore notturne dopo lo spettacolo. L'attore esce dal disagio del professionismo per tornare, seppure episodicamente, nei salotti aristocratici a conquistarsi un pubblico personale. Sperimenta la dizione di versi, intreccia relazioni sociali con i 'dotti' delle province italiane, tentando di rovesciare i legami mercantili in complicità, se non in solidarietà intellettuale. E soprattutto spende con interlocutori estranei alla vita teatrale — i mercanti, la piccola nobiltà diseredata dalle nuove istituzioni civili, avventurieri e diplomatici o, più raramente, con i suoi sbigottiti compagni — le visioni e le espressioni della sua sensibilità, quell' 'io' che narrativamente non prende mai forma nell'accumulazione stilistica delle *Memorie*. Queste occasioni — tempo franco tra quello sociale della compagnia, e quello economico della vendita degli spettacoli nelle piazze teatrali — permettono all'attore di esporre la ragione più riposta della sua decisione di legarsi al mondo dei comici, soprattutto attraverso gli atteggiamenti, gli abiti da viaggio, l'eloquio toscaneggiante, lo spirito di indipendenza e le sue curiosità culturali. C'è qui il legame con un altro oggetto che Morrocchesi tiene accuratamente nascosto in tutte le *Memorie* e di cui non farà mai cenno esplicitamente: il mito di Talma. Lo veniamo a scoprire, indirettamente, quando Morrocchesi si misura con la sua prima

parte di una certa importanza, quella di Ebuzio nei *Baccanali di Roma* di Giovanni Pindemonte¹⁹.

Tutta l'attenzione è concentrata sulla preparazione del costume e del trucco così meticolosamente da apparire come la mimesi iconografica del Brutus di Talma. L'emulazione, proprio perché è esplicita ma inconfessata, non riguarda tanto un modello di recitazione e di considerazione sociale dell'arte dell'attore, ma l'artista creatore di un suo tempo specifico, legato agli emblemi della storia, e quindi emblema egli stesso del presente a cui offre le sue azioni. Nell'*Ebuzio*, Morrocchesi gioca tutto il suo prestigio di attore ex dilettante, i suoi oggetti rimossi dai valori sovrastanti della compagnia, il suo passato di ribelle. Nel diseguale ed inafferrabile repertorio delle *Memorie* non c'è nulla più di questo mito inconfessato che possa raccogliere le digressioni ricorrenti che di quel mito sembrano rappresentare l'analogia esistenziale.

Morrocchesi, come i dilettanti della sua generazione, è un lettore disordinato di libri alla moda. Nei racconti dei duelli, delle avventure erotiche, degli incontri con individui bizzarri al margine della società ci sono tutti i luoghi del romanzesco in voga, con tutti i modelli di comportamento ad essi sottesi e, in primo luogo, quello della giovinezza a cui l'attore farà tante volte ossessivamente riferimento fino a cambiare le carte in tavola della cronologia della sua vita artistica. Le invocazioni alle memorie civili, la recitazione emotiva dei versi danteschi, il piacere verso tutto quello che di ambiguo, notturno, stravagante c'è nella espressione dei suoi sentimenti, ci confermano però che è anche un lettore di libri che hanno mutato i gusti e l'orientamento dei lettori più colti. Sappiamo che è un lettore del Casti ma possiamo immaginare che lo sia anche del Verri delle *Notti romane*, di Young, di Richardson, e di tutto l'osianismo, più o meno a buon mercato. È un lettore poco incline a distinguere, ma fortemente interessato a tradurre le emozioni delle sue letture. Un lettore allo sbando senza una classe e una posizione sociale che legittimi le sue letture, un interlocutore impreveduto della produzione culturale. Letterariamente infatti fa un uso aberrante e timidamente imitativo dei suoi modelli, ma come attore in pellegri-

¹⁹ Cfr. A. Morrocchesi, *Memorie*, cit., vol. 1, ms. 270-282.

naggio nel professionismo teatrale, le sue letture assumono l'aspetto di una prefigurazione storica delle sue azioni.

Di fronte alla prima generazione dei nuovi attori dell'Ottocento ci dobbiamo aspettare questa continua relazione tra predisposizione culturale, casualità, fame teatrale che ingloba oggetti dissimili, o accoglie quelli specificamente teatrali in modo inconsueto.

Qualche anno dopo

Se ci spostiamo di qualche anno nel corso delle *Memorie*, cominciamo a vedere i primi compromessi, le convivenze di oggetti vecchi e nuovi.

Le incisioni di costumi antichi sono uscite dal mutismo delle intenzioni per trasformarsi in manufatti, in costumi di scena. Ma hanno una caratteristica particolare. Anche Petronio Zanarini, l'attore più grande delle generazioni passate, aveva conquistato celebrità per lo scrupolo filologico dei suoi costumi, dietro i suggerimenti di Giuseppe Manfredi, un dilettante bolognese a contatto con i comici di professione. In questo caso però l'erudizione filologica era al servizio di mercanti con l'inventario della merce, né usano gli oggetti preesistenti nel teatro come artigiani con gli strumenti del mestiere. Privatizzando il rapporto con alcuni oggetti, e quindi con alcune condizioni sociali della loro vita materiale, i nuovi attori innanzitutto li isolano dal contesto in cui erano inseriti.

Affrancandosi dai beni sociali della compagnia e da quelli delle città di cui sono ospiti, gli attori sono liberi di stabilire relazioni diverse con i materiali dello spettacolo.

Il costume di scena e il viaggio, in ambiti diversi, sono gli indizi, i reperti, di un nuovo modo di mostrare il lavoro dell'attore.

Una nuova immagine dell'attore

Se i viaggi e i costumi di scena rappresentano i risultati visibili di una nuova strategia, i riflessi interni sono racchiusi nelle compagnie dove l'esperienza dei capocomici tenta di riordinare le fila minacciate dai mutamenti dei nuovi attori. Morrocchesi riesce ad imporre

le sue scelte facendo leva su uno dei diritti degli attori, le cosiddette «beneficiate», ovvero quegli spettacoli il cui provento, in denaro e regali, andava in gran parte ad uno degli attori che in questi casi proponeva le rappresentazioni dove poteva dare maggior sfoggio delle sue abilità.

La «beneficiata» da parte di Morrocchesi, sperimentando un repertorio nuovo in cui la compagnia era obbligata a secondarlo, è il mezzo con il quale vediamo rientrare, trasfigurato, uno di quegli oggetti importati dall'attore: la pretesa di disporre di un tempo autonomo dalle gerarchie professionali, dai materiali spettacoli preesistenti. Anche questo è un compromesso che da lì a poco verrà regolamentato nelle compagnie dove agiranno gli altri protagonisti. Secondo Colomberti, Demarini fu il primo, «ad esempio dei francesi», a cui fu riconosciuta la scelta di parte.

Come è noto ogni ruolo entrava in relazione con le parti di altri ruoli secondo le connotazioni naturalistiche con cui era definito. Ai tempi dei nostri attori, per esempio, il «Primo Ammoso» aveva l'obbligo di sposare la «Prima Donna». Il ruolo oltre ad essere connotato naturalisticamente, per età e per caratteristiche fisiche, aveva anche una sua denotazione culturale, espressa dalle particolari abilità ed esperienze di ogni singolo attore ed era questo insieme che lo fondava e lo costituiva. L'organizzazione del teatro per ruoli rispondeva ad una esigenza non solo produttiva, ma anche sociale all'interno della compagnia perché disciplinava le competenze. Nel caso particolare degli attori italiani questo aspetto diventava tanto maggiore quanto più ogni attore possedeva una sua specifica cultura recitativa indipendente dall'importanza assegnata all'interno della drammaturgia scritta.

Colomberti, per esempio, racconta che all'inizio dell'Ottocento²⁰ le prime donne pretendevano la parte di Mirandolina, «contrastandola alla servetta, poiché essa sposa il primo ammoso e gli ammosi pretendevano quella del Cavaliere di Ripafratta». Nessuna delle due richieste fu accolta ma per motivi opposti. Nel primo caso venivano lesi i diritti di un ruolo intorno a cui Goldoni aveva inteso nuove possibilità recitative, nel secondo «perché il Cavaliere di Ripafratta non sposa la Prima Donna». Secondo la logica dei ca-

²⁰ Cfr. A. Colomberti, *Notizie*, cit., p. 38n.

pocomici, a cui queste vertenze erano demandate, l'equilibrio interno alla compagnia è il frutto di un compromesso tra l'ordine, la disciplina e l'organizzazione delle abilità dei singoli attori, che potevano essere anche molto diverse tra loro.

L'esempio di Colomberti è però significativo perché le richieste inizialmente disattese riguardano la nostra generazione di attori. Per gli stessi motivi addotti per *La Locandiera*, alla Pellandi fu rifiutata la parte di Rosmunda nella omonima tragedia di Alfieri, e fu imposta quella di Romilda che «sposa il primo amoroso».

Negli stessi anni Demarini, prima di ottenere la scelta di parte, aveva preferito scritturarsi in una compagnia minore dove gli attori primari non avevano per contratto il diritto di essere «assoluti». Perché dunque la richiesta della scelta di parte nascesse ci doveva essere uno scarto tra le nuove caratteristiche dell'invenzione teatrale di alcuni attori e le convenzioni produttive entro cui potevano essere sfruttate. Richiesta che i capocomici finiscono per concedere, pur affrettandosi a promuovere alcune restrizioni. Difatti, ai loro occhi, questa innovazione appariva soprattutto una grave ipoteca iscritta sul corpo sociale ed economico della compagnia. Ottenerne il privilegio significava poter disporre di tutte le parti indipendentemente dal ruolo a cui appartenevano, e quindi anche poter disporre di tutti i materiali letterari — e i «beni recitativi» corrispondenti — presenti nella compagnia. Per questo Colomberti affermava che un simile privilegio avrebbe rischiato di far diventare ogni altro attore «un generico». Naturalmente a questa minacciosa appropriazione c'era un limite. Demarini o Morrocchesi non erano infatti solo interessati a rappresentare nuovi personaggi (in questo caso sarebbe stato sufficiente variare le parti del loro ruolo), ma a creare una nuova configurazione di immagini che salvaguardasse la loro atipicità di attori 'in pellegrinaggio' nel mondo del professionismo.

La scelta di parte corrisponde all'esigenza di mantenere una autonomia espressiva attraverso i materiali spettacolari mostrati dalla compagnia, il segno di una continuità teatrale più solido, nella memoria degli spettatori, della periodica attrazione suscitata dai comici. In questo senso la carriera di Morrocchesi si fa strada attraverso i momenti deboli della vita di compagnia, trasformando ed usando i dissidi, le differenze recitative o le congiunture del mercato, per rimodellare a suo vantaggio competenze ed attitudini.

Nel caso di Vestri, la scelta di parte si traduce nella adozione del ruolo di «promiscuo» che gli consente di annettersi, con una vicenda che altrimenti parrebbe illogica, prima i ruoli goldoniani e dopo quelli delle farse, e poi ancora, quelli delle commedie di Nota e Scribe. Anche Demarini ottiene la scelta di parte per poter accedere dalle parti alfieriane a quelle dei drammi di Iffland e Kotzebue. Blanes, che ha di fronte soprattutto Demarini, traduce la scelta di parte nella estrema versatilità espressiva con cui modella il genere teatrale prediletto, fino a trasfigurarvi l'eco dell'autobiografia, le sue similitudini con lo spirito dei tempi che attraversa. Quindi, da un lato, accentua le parti ricavate dalla drammaturgia del presente, accreditata dal viatico alfieriano, come il *Cincinnato* di Giovanni Pindemonte o *l'Aiace* del Foscolo; dall'altro, soprattutto con l'affermarsi del sodalizio con la Pellandi, usa la tragedia come spettacolo d'eccezione dei primi attori, una prerogativa quasi ex lege, intorno alla quale è cresciuta la sequenza aneddotta della sua «vita romantica».

La «scelta di parte» dunque, in tutte le varianti in cui si manifesta, può essere ascritta ad un mutamento più esteso del normale processo compositivo delle parti di un ruolo. L'attore è non solo il protagonista dello spettacolo, ma anche il garante dei legami esistenti tra le diverse facce degli spettacoli. Non è un caso che il paradossale attorico di Demarini consistesse, dopo la recita della tragedia, nel calarsi nella parte farsesca di *Un uomo di 104 anni*, lo spettacolo delle metamorfosi.

Non diversamente dal modo di presentarsi nelle piazze teatrali, dalla scelta dei costumi, la carriera degli attori nuovi tende a farsi storia di una attrazione superiore alla discontinuità degli spettacoli.

Ospiti ingrati

All'inizio di questo lavoro abbiamo notato come il primo indizio della novità e della diversità degli attori della prima generazione sia apparso attraverso la strana osservazione di Colomberti: un gruppo di attori che entra nel teatro professionistico attratto dalle azioni e dai libri di Vittorio Alfieri. Non c'è dubbio che la carica suggestiva di una simile notazione risiede nella sproporzione che genera tra i

fatti che documentano la carriera dei nostri attori. Infatti, dopotutto, in cosa sono consistite le relazioni e le eredità assunte dai primi interpreti alfieriani? Antonio Morrocchesi, nelle *Memorie*, predispone il suo incontro con Alfieri dopo aver descritto, con cura meticolosa, la sua autonomia di attore, così da dare a quell'incontro decisivo il sapore di una alleanza impreveduta.

Demarini conquista la sua fama nazionale, e quella che più rimarrà impressa nella memoria dei contemporanei, abbandonando progressivamente il repertorio delle tragedie; Blanes costruisce un repertorio in cui può passare agevolmente da Alfieri a Metastasio, ed anzi, in questa sua estrema versatilità consiste il suo successo. Ed è Luigi Vestri, il promiscuo delle farse e delle commedie lacrimevoli, il comico che più di altri incarna il nuovo volto dell'arte dell'attore. Tutto questo però non sminuisce l'importanza dell'osservazione di Colomberti. In maniere diverse, con legami più o meno accentuati, abbiamo visto i futuri protagonisti collegarsi alla presenza di Alfieri rivendicando diritti di primogenitura nella rappresentazione dei testi alfieriani e, soprattutto, alimentandoli entro i confini di una carriera atipica. Tra tutte le eredità alfieriane dei primi decenni dell'Ottocento, quella degli attori appare la meno storiograficamente collocabile. Affinità e discrasie, lontananza e contiguità si alternano e si sovrappongono, senza però mai rendere insensata l'immagine di un insieme di attori che sembra far gruppo intorno al teatro di Alfieri.

Ezio Raimondi ha mostrato che la lettura alfieriana dell'*Antigone* si presenta come il tentativo di far sperimentare ad un pubblico educato metastasianamente, cioè secondo un ordine particolare della sensibilità, un altro ordine, sotterraneo al primo, dall'aspetto disarmonico, antimelodico²¹. La tragedia, con la residua estraneità alle consuetudini spettacolari, diventa il luogo di elezione (non solo letterario) della ricerca alfieriana, trasformando la centralità di un problema marginale — la discussione settecentesca sulla tragedia — nell'attenzione rivolta verso le zone emarginate dalla vecchia topomastica della cultura.

²¹ Il saggio di E. Raimondi, *Alfieri 1782: un teatro «terribile»* è stato pubblicato in varie sedi. È apparso la prima volta in *Orfeo in Arcadia. Studi sul teatro a Roma nel Settecento*, Roma, Herder, 1984.

Le letture, come le discussioni con i letterati del suo secolo, se hanno la forza di illuminare il potenziale innovativo delle tragedie, diventano il terreno di una esperienza concreta solo in virtù di quel grado di estraneità conferito loro dall'essere gli esempi di un teatro possibile. La necessità di ricreare i fondamenti dell'esperienza teatrale conta più della diversità mostrata verso altre esperienze teatrali. Per questo, forse, nonostante gli appelli al futuro, il teatro alfieriano non contiene una vera e propria utopia. Sebbene il teatro sia immaginato, illuministicamente, come lo strumento pedagogico di una società in lotta contro la tirannide, la sua esistenza è dimostrata in quanto teatro separato dal presente, e semmai il futuro — l'ipotetico 1892 ironicamente segnato da Alfieri come l'anno di realizzazione di un teatro nazionale — sembra coincidere con la collettiva memoria di una comunità, poesia civile e rituale.

Lo spazio del teatro intuito da Alfieri non consiste quindi solo nella opposizione ai teatri del suo tempo, ma nell'esistere accanto, nell'attrito provocato dalla contiguità. La stessa biografia di Alfieri, di esule volontario e dotto ignorante tra gli eruditi, i letterati e la presenza rinnegata degli attori, funziona da principio di individuazione dello spazio del suo teatro, mostrando un luogo teatrale non meno evidente e concreto dell'architettura dei teatri cittadini, del teatro della rivoluzione, dei comici itineranti.

Immaginando e costruendo libri dove esiste una materia letteraria irriducibile alla sola lettura, dove le tragedie rappresentano i tentativi, le varianti, la sperimentazione degli elementi di una nuova arte drammaturgica, Alfieri fa qualcosa di diverso dal creare solo un repertorio di testi scritti: edifica un ambiente di possibilità teatrali. Da questo punto di vista non è un paradosso affermare che il teatro più lontano dal professionismo, come apertamente si dichiara quello di Alfieri, è in realtà il più vicino poiché ne simula una equivalenza piuttosto che prevederne la riforma nella recitazione, nella committenza, oppure un rovesciamento, come nel teatro giacobino. Ma è proprio la sua natura 'parallela' alla cultura teatrale vigente, a rendere maggiormente problematica la posizione degli attori.

Non diversamente da Goethe o da Lessing, anche Alfieri — si dice — verrà tradito dagli attori, anche se in termini molto diversi. Gli attori della prima generazione non lasceranno in eredità un repertorio alfieriano, ma solo la memoria di alcuni successi. Le loro

carriere, come abbiamo visto, dimostrano quanto necessario per loro sia stato recitare Alfieri e poi disfarsene, o usare Alfieri vendendolo come un bene di lusso, «l'addobbo della compagnia», come scrive il più alfieriano degli attori, Antonio Morrocchesi.

Ma il 'tradimento' di Alfieri da parte degli attori è più apparente che reale. Si potrebbe chiamare piuttosto un uso accorto della posizione radicale del teatro alfieriano, una assidua fedeltà alla irregolarità della sua affermazione. Alfieri disegna e progetta un ambiente teatrale, stabilisce relazioni con i letterati per discutere la distanza che li separa, colpisce l'attenzione solo di pochi spettatori influenti prospettando una prova aperta del suo lavoro, organizza la sua biografia privandola di un significato univoco, diventando nel contempo «il poeta che vuol fare il politico» e il più aristocratico degli scrittori di teatro, non stabilisce legami duraturi con nessun drammaturgo e organizza le sue recite quando i grandi dilettanti del Settecento vedono esaurirsi il valore della loro esperienza. Ma se ci allontaniamo dalla costruzione di questo spazio teatrale, come farà Alfieri stesso tumulando la ventennale carriera teatrale entro l'ordine monumentale della letteratura classica, quell'ambiente che era vivo nella sua esistenza progettuale, negli esempi e nelle discussioni, appare un luogo invivibile, un deserto pietrificato, una città-monumento del teatro.

Parlare in questo caso di attuazione sarebbe un controsenso. Semmai si potrebbe parlare di un teatro scandalosamente 'inutile' in quanto è rivolto a molti destinatari, ma a nessuno in particolare: ai letterati, ai drammaturghi, agli attori, all'azione politica. C'è stato infatti un Alfieri mentore della ideologia giacobina del teatro, un altro che ha guidato i drammaturghi, almeno fino al sigillo manzoniano, e un altro, più sotterraneo e longevo che ha esteso in profondità i confini del 'letterario'. E c'è stato il teatro alfieriano degli attori, sfuggente e meno definibile, perché mentre le altre eredità hanno legittimato la presenza di Alfieri sezionando e privilegiando una parte di essa, gli attori, con apparente approssimazione, sembrano non aver fatto molte distinzioni. È un dato di fatto però che gli attori alla fine del Settecento, pur in circostanze diverse, si siano collocati accanto al teatro alfieriano, e che in questo abbiano soggiornato quel tanto da essere considerati i protagonisti di una nuova arte del teatro, ma troppo poco perché la loro fama, spesso in con-

trasto con quel soggiorno, non traesse origine dall'essere stati gli ospiti ingrati di quel teatro.

C'è da chiedersi se gli attori italiani non abbiano voluto legare la propria carriera ad un teatro il cui valore eccedeva le singole incarnazioni, mostrandosi alleati al cuore stesso di quel repertorio che reclamava, come valore nuovo della cultura, la ricreazione della esperienza teatrale.

Abbiamo visto infatti la loro concreta professione prendere strade diverse dalla sola identificazione con le interpretazioni dei testi teatrali, ma le loro carriere riservare un significato strategico alla presenza di Alfieri. Cosicché, per gli attori della prima generazione, possiamo dire, non era solo una questione di prestigio recitare Alfieri, ma mostrare una dignità ed una ricchezza teatrale contigua al teatro alfieriano, illuminata e difesa con rapporti allusivi oltreché diretti. Quando Colomberti nelle notizie storiche sull'arte degli attori sottolinea come movente principale delle carriere dei nuovi attori la presenza di Alfieri, sposta gli effetti sulle cause. Ma proprio la distanza che lo separa, per mentalità di figlio d'arte e condizione gerarchica, dai grandi primi attori della sua giovinezza, ci restituisce il significato di quella associazione di immagini tra il drammaturgo più prestigioso ma, apparentemente, meno influente sul mondo dei comici e un gruppo di attori che seppe costruire una parentela impensata²².

Se allora il teatro alfieriano diventa il valore di riferimento della esperienza teatrale, è possibile avvicinarsi al senso globale di quella rifondazione già individuata nella adozione dei nuovi costumi di scena, nel modo di viaggiare, nella scelta di parte: tentare di trasferire l'immagine dell'arte dell'attore da una anomalia dei procedimenti creativi, a cui la cultura la condannava, a quella dell'eccezionalità artistica, il nuovo contesto dell'eteronomia della pratica attorica ottocentesca.

²² Per un ulteriore esito storico della presenza di Alfieri tra gli attori italiani si tenga presente anche questa dimenticata e isolata riflessione di Mario Apollonio: «[I grandi attori dell'800] compirono attraverso Alfieri quell'arduo e sottile noviziato che ha solo un altro esempio nella storia del teatro: il noviziato di Ibsen, quando si guadagnava il senso della verità meditando in versi i suoi poemi drammatici, da *Catilina a Brando*, e imparando il mestiere di autore con mettere in scena, a *Cristiania, Scribe ed Augier*» (*La classicità di Alfieri e il teatro teatrale*, in «Teatro-Scenario», 1953).