

Mirella Schino

SULLA «TRADIZIONE» ATTORICA:
LA NUOVA RECITAZIONE ALTA IN ITALIA
ALLA FINE DELL'OTTOCENTO

Gli snodi generazionali più che precisi segni di scansione sono, per chi osserva le storie degli attori, ricettacoli di dubbi non risolti, diventano depositi di falsi problemi di ogni tipo. Ma — sezionati — rivelano spesso un carattere composito, stratificato e divengono utili chiavi di accesso a problemi dalle diramazioni impensate.

In un saggio per il numero scorso di «Teatro e Storia»¹, Stefano Geraci (riferendosi alla rinascita dell'arte dei professionisti all'inizio dell'Ottocento) mostra quanto sia grande nei momenti di frattura il peso imprevisto di elementi disomogenei. Constata la presenza di un gruppo agguerrito — forse numericamente non forte, ma proprio perciò conscio della propria diversità — proveniente dalle filodrammatiche, di impostazione mentale alfieriana, capace di precorrere il fenomeno del grande attore².

Lo studio di Geraci apre prospettive nuove soprattutto se lo si ricollega ad alcuni fra gli ultimi studi sul Settecento³ per mezzo dei quali si acquisisce l'immagine di un secolo in cui si gonfia e matura il fenomeno di un dilettantismo 'd'avanguardia', che sembra concludersi con il sorgere della nuova prospettiva del professionismo ottocentesco (e, quindi, dal punto di vista del teatro pratico e delle com-

¹ S. Geraci, *Comici italiani: la generazione «alfieriana»*, «Teatro e Storia», n. 7, ottobre 1989.

² In particolare Geraci sottolinea l'effetto di «discontinuità» dato dall'immissione di questo gruppo di giovani anomali, dotati, ad esempio, di un rigore e di una preparazione culturale del tutto anomale: «possiamo considerare questi attori — scrive — come intellettuali nascosti nel teatro dei comici, come avventurieri che accortamente, finiti i tempi di 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».

³ Mi riferisco soprattutto a due ricerche, entrambe nate nell'ambiente di studi bolognese: *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia-Romagna*, a cura di E. Casini Ropa, M. Calore, G. Guccini e C. Valenti, Modena, Mucchi, 1986; G. Guccini, *Introduzione*, in *Il teatro italiano nel Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1988.

pagnic, con la relativa disfatta del progetto alfieriano). Ora l'arco si allarga ancora: tra la fine dei tentativi dei filodrammatici ed il sorgere del rinnovato professionismo delle compagnie ottocentesche va inserita un'articolazione ulteriore, e cioè un nucleo di dilettanti portatori d'una mentalità autonoma che si cala nell'economia teatrale (in crisi ed ancora irrigidita) dei primi anni dell'Ottocento: un'credita impreveduta di esperienze apparentemente isolate ed esaurite. Non sappiamo ancora in che modo sia stata poi consumata nel corso del secolo.

Questo articolo tratterà ancora di uno di questi snodi: e cioè di quando acquista notorietà la generazione forse conclusiva dell'attore creatore, quella dominata dalla triade Duse Zacconi Novelli. Siamo dunque all'estremo opposto del secolo rispetto all'articolo di Geraci, negli anni Ottanta: novant'anni dopo.

Appaiono alla ribalta attori che portano con sé un «cambiamento» (di stile? di repertorio?) tale da sgominare e «restringere» agli occhi del pubblico (come scrisse Rasi) la recitazione della generazione passata e da creare nel teatro una nuova moda che si allarga a macchia d'olio. Questa mutazione, regresso o progresso che sia, viene sperimentata come diretto riflesso del mutato sentire d'una «moderna» generazione di spettatori, caratterizzata a sua volta dalla «morbosità di una vita agitata, travagliata, nervosa, vertiginosa»⁴.

⁴ È naturalmente impossibile fornire una bibliografia, anche sommaria, di questa mutazione, che ha riempito di sé la pubblicistica del periodo. Mi limiterò ad indicare due opere, in cui la professione di modernismo è più diffusa e più esplicita: L. Rasi, *La Duse*, [1901], Roma, Bulzoni, 1986; e C. Salvini, *Le ultime romantiche. Giacinta Pezzana, Virginia Marini, Adelaide Tessero*, Firenze, Libreria del teatro, 1944 (di particolare interesse, alle pp. 13-14, la descrizione di una tardiva apparizione, il 21 dicembre 1908, di due esponenti della vecchia generazione, la Marini e la Pezzana, che si presentano ad un pubblico ormai trasformato). Dall'opera di Rasi (tutto sommato più ricca di notizie sul passaggio generazionale, benché monografica) ho ripreso la descrizione dell'improvvisa rivoluzione teatrale (pp. 23-24). La definizione «carne della nostra carne» — che si riferisce principalmente alla Duse — è di V. Morello (Rastignac), *Eleonora Duse*, in *Nell'arte e nella vita*, Milano-Palermo, Sandron, 1900, p. 281 (ma si veda l'intera descrizione dell'avvento della Duse, pp. 278-282). Per la questione del passaggio generazionale degli anni Ottanta rimando, infine, a R. Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Bari, Laterza, 1988, pp. 216-227. Alonge identifica un primo segno di cambiamento nell'attività di Emanuel, che usa come punto di riferimento per la crescita artistica non l'esempio degli altri attori, ma l'opera dei drammaturghi (pp. 213-216; in particolare, uno dei primissimi sintomi di incrinatura dell'autorità indiscussa della triade Ristori, Salvini, Rossi è il saggio polemico con cui Emanuel confronta, nel 1880, l'Amleto di Rossi all'Amleto di Salvini, p. 214).

Tanto sorprendente appare la somiglianza che il pubblico aderisce a quegli attori come a «carne della sua carne».

* * *

È possibile per noi ricostruire nei particolari i cambiamenti di stile da una generazione all'altra, stabilire per esempio il modo e il momento in cui gli spettacoli «alla maniera della Tessero» (anni Settanta) diventano invece, ad esempio, «alla maniera della Reiter» (anni Novanta)? Evidentemente no, perché la necessità di sorprendere, di creare marchi individuali, facilmente riconoscibili, spingeva i comici a un continuo flusso di variazioni. Bisogna quindi procedere a volo d'uccello.

Tra i coetanei della Ristori e quelli della Duse c'era stata una generazione di mezzo, una fascia di attori e di attrici che presenta una fisionomia collettiva forse meno spiccata. È quella capeggiata dalla cosiddetta triade femminile: Adelaide Tessero, Virginia Marini, Giacinta Pezzana, attrici che immettono variazioni nuove nel modello interpretativo dei loro grandi predecessori, ma che non riescono a capovolgere le vecchie gerarchie teatrali (come farà invece la generazione successiva) e forse possono prestare facilmente il fianco a chi comincia a parlare di un teatro un po' invecchiato (Claudio Meldolesi ha notato come sia necessario aspettare che i grandi attori precedenti passino dall'età dei padri ad una debolezza da nonni perché diventi possibile scazarli. Le «grandi» generazioni si presentano perciò ad intervalli di una trentina d'anni⁵).

Negli anni Ottanta giunge, improvviso, il cambiamento: uno stile nervoso, dicono, un'arte forse un po' morbosa, un'arte nuova molto attesa, in cui il pubblico si specchia. Ma è uno specchio incantato, o meglio, truccato. Gli attori (qui anticipo ciò che emergerà in seguito) usano l'aspettativa del pubblico per scalzare l'immagine dominante della generazione precedente, e imporre, al suo posto, non moderni ritrovati stilistici, ma tecniche e materiali recitativi che derivano loro dalla più profonda delle matrici.

Vedremo emergere da un tale processo alcune peculiarità della «tradizione» dell'attore ottocentesco.

⁵ C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 12-13.

* * *

Osserviamo i fatti più da vicino: non v'è dubbio che il pretesto per la 'rivoluzione' teatrale degli anni Ottanta sia stato l'arrivo in Italia di Sarah Bernhardt, la chiassosissima tournée del 1882 in concomitanza della quale in genere viene visto il primo affermarsi (ne *La principessa di Bagdad*) della giovane Duse⁶. Poiché il nome della Duse ritornerà spesso, occorre dire subito che la sua importanza ai nostri occhi non deriva dalla futura genialità e celebrità dell'attrice, ma dal particolare ruolo di avanguardia e portabandiera che ella *proprio in questi anni* assume per la sua generazione. L'influenza della ventiquattrenne Duse sul teatro italiano degli anni Ottanta è, paradossalmente, perfino superiore a quella che avrà, negli anni successivi, la sua fama senza confronti. L'emergere della Duse, cioè, può essere visto all'interno della sua originalissima storia artistica, ma può essere visto anche in rapporto al costituirsi di un nuovo complesso-guida, intendendo con tale termine quel gruppo di attori eminenti che, nei diversi momenti della storia del teatro ottocentesco, formavano costellazioni di valore in base alle quali si orientavano i gusti, le polemiche, i giudizi sulla recitazione considerata 'alta' (quindi non dialettale).

Secondo la vulgata, l'interpretazione della *Principessa di Bagdad* da parte della Duse (che di colpo sarebbe stata capace di confrontarsi con la Bernhardt) venne raccontata come una vera e propria esplosione, da cui sarebbe nata improvvisa la gloria dell'attrice, e tutta l'arte nuova sua e degli altri. È una versione inattendibile, ed è il caso di rivederne tutti i passaggi. Siamo dunque nel 1882, e l'immagine chiave del teatro italiano è quello del complesso-guida costituito

⁶ L'episodio del clamoroso successo de *La principessa di Bagdad*, e il suo legame di successione (come una sfida) con l'apparizione italiana della Bernhardt, è riportato, con date più o meno precise, da quasi tutte le biografie della Duse. Ma per comprendere la fragile consistenza di questo episodio basta ricordare come quella che è forse la sua prima versione, sicuramente la prima versione influente, sia stata fornita da Gegé Primoli (*La Duse*, «Revue de Paris», 1 giugno 1897), interessato a sottolineare quanto più possibile il rapporto Duse-Bernhardt e le anche lontane somiglianze delle loro vicende, poiché scriveva proprio per presentare l'attrice italiana (ospite del teatro della Bernhardt, il Renaissance) al pubblico parigino. Sulla vicenda de *La principessa di Bagdad* cfr. C. Molinari, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 56-60, e M. Schino, *La Duse e la Ristori*, «Teatro Archivio», n. 8, settembre 1984, pp. 128-130.

dalla 'triade femminile' Pezzana, Tessero, Marini. È ancora dominante, però, la 'triade' precedente, e cioè Adelaide Ristori, Tommaso Salvini ed Ernesto Rossi. Questi tre grandissimi, per così dire fuori classifica, viaggiano molto all'estero e quindi rappresentano anche l'immagine ufficiale del teatro italiano, che come avviene quasi sempre si condensa nello specchio estero.

Giunge in Italia la Bernhardt. Debutta il 22 febbraio del 1882 a Torino, al Teatro Carignano preso in prestito da Cesare Rossi (che avendo una compagnia molto giovane e quasi sperimentale non riusciva a riempire un teatro in cui si trovava in forma semi-stabile). Benché l'attrice francese fosse stata preceduta da una réclame 'ciarlatanesca', che aveva indisposto i più scari tra i giornalisti (ed esaurito i teatri)⁷, quasi nessuno negherà la sua bravura e il suo successo. Tanto i giornali 'colti' quanto i più pettegoli la lodano, confrontandola non con la figura ormai eccelsa e solitaria della Ristori, ma con le più normali e solide fame italiane della Marini, della Pezzana o della Tessero⁸.

Intanto Eleonora Duse è da pochi mesi giovane e un po' disorientata primatrice della compagnia di Cesare Rossi. Si è già cimentata ne *La principessa di Bagdad* nell'81 (la commedia non è piaciuta, ma lei è stata lodata con moderazione) e ora ritenta la prova, rimettendo in scena il testo a partire dal 18 marzo. Non sono spettacoli memorabili, però effettivamente il fresco ricordo della Bernhardt, invece di nuocere alla giovane primatrice sembra aprirle piccoli spazi nuovi⁹. Le stagioni a Napoli e a Firenze le sono favorevoli.

⁷ Cfr., in particolare, l'articolo de «Il Pirata», 26 febbraio 1882.

⁸ Cfr. «L'Arte Drammatica», 4 e 18 marzo 1882. Cfr. inoltre l'appendice di Luigi Rasi pubblicata ne «Il Fieramosca», 5 luglio 1882.

⁹ Cfr. gli articoli del «Corriere del mattino» e del «Corriere di Napoli», entrambi quotidiani napoletani, maggio 1882. Ma per inquadrare bene questi primi successi della Duse bisogna contraddire una leggenda che arriva sino a Gerardo Guerrieri (*Eleonora Duse tra il tramonto del grande attore e la nascita della regia*, saggio introduttivo, con pagine non numerate, al catalogo della mostra *Eleonora Duse e il suo tempo*, Treviso, Canova, 1974) e che esagera sia il valore dell'accoglienza (che fu tutto sommato solo cortese) riservata l'anno prima alla Duse per la sua interpretazione de *La principessa di Bagdad* (si veda per esempio il «Fanfulla» del 12 maggio 1881); sia la portata del dissenso suscitato dalle altre interpreti della *Principessa*. Aveva ottenuto, per esempio, risultati alterni, ma tutto sommato positivi, l'interpretazione della Tessero (cfr. «L'Arte Drammatica», 19 marzo 1881), mentre l'insuccesso della Marini va valutato come un tonfo clamoroso, o piuttosto uno scandalo, del tutto fuori scala rispetto al piccolo trionfo di una celebrità di medio calibro (com'era appunto la Duse in

Proprio a Firenze si verifica forse il primo sintomo d'un apprezzamento anomalo: «Il Fieramosca» le dedica una serie di appendici (di Luigi Rasi) nelle quali si adombra il paragone, ardito e quasi fuor di luogo, tra quella primattrice che cominciava appena a farsi largo e la celeberrima Bernhardt¹⁰ (ma va precisato: è un tentativo di studio sperimentale, non si propone certo di essere una prematura consacrazione. Del resto non lo è: ancora sei mesi dopo, «Il Pirata» definisce come priva di celebrità, nonostante «l'eccellente Duse Checchi», la ben equilibrata compagnia di Rossi)¹¹.

Il successo della Duse comincia a crescere, velocemente, ma senza scosse. Intanto gli altri due attori che saranno i protagonisti della trasformazione degli anni Ottanta, Zacconi e Novelli, sono ancora relativamente in ombra.

I grandi Tommaso Salvini ed Ernesto Rossi annunciano — entrambi, ma per giornali diversi — una serie di studi shakespeariani¹². Siamo nel settembre del 1883. La Duse è a Roma ed è la sua prima tournée definibile come un vero successo personale¹³.

Tanto cresce, questo successo, confermato anche in altre città, che dal gennaio del 1884 Elconora Duse e suo marito Tebaldo Checchi condividono con Cesare Rossi la direzione della compagnia¹⁴.

A marzo Tommaso Salvini avrà, a Londra, un insuccesso abba-

quel momento; «L'Arte Drammatica», 26 febbraio 1881). Cfr., infine, C. Molinari, *L'attrice divina*, cit., pp. 56-57.

¹⁰ Le appendici sulla Duse (ma sarebbe più corretto dire sulla compagnia di Cesare Rossi) sono quelle del 5, 12, 15, 19 e 26 luglio 1882.

¹¹ «Il Pirata», 17 gennaio 1883.

¹² Cfr. «L'Arte Drammatica», 22 e 30 settembre 1883, in cui vengono annunciate una serie di studi di Rossi per «Il Pungolo della domenica», e una serie di articoli di Salvini per «Il Fanfulla della domenica».

¹³ Il 30 settembre 1883 il quotidiano romano «Il Fanfulla» dedica straordinariamente alla Duse un articolo in prima pagina, che sarà lo spunto per una generale e accesa discussione sui talenti dell'attrice (è un episodio segnalato e giustamente valorizzato da Molinari, *L'attrice divina*, cit., pp. 102-103). Ma sui crescenti segni di un solido successo della Duse in quell'anno cfr. anche «L'Illustrazione Italiana», 3-4 novembre 1883 («ella è divenuta l'attrice di moda; è a Roma ciò che qualche anno fa era a Parigi Sarah Bernhardt»). L'articolo dà notizia inoltre delle lodi e delle discussioni romane intorno all'attrice.

¹⁴ M. Sgattoni, *L'incontro umano ed artistico di Cesare Rossi con Eleonora Duse*, «Fano», 1980 (numero monografico dedicato a Cesare Rossi nel cinquantenario della nascita), pp. 31-32. L'articolo della Sgattoni sui rapporti tra Cesare Rossi e la Duse è senz'altro quello che fornisce l'informazione più completa e precisa sui materiali documentari di Cesare Rossi, conservati presso la Biblioteca Federiciana di Fano.

stanza rumoroso. I giornali italiani riferiscono che gli inglesi hanno sì apprezzato la sua capacità di rendere emozioni e passioni, ma non l'interpretazione di Corrado (*La morte civile*), né, soprattutto, quella di Amleto, che è apparso loro di una sensibilità morbosa e quasi femminile¹⁵. Non è un episodio grave, ma è una incrinatura. Ne scapita l'immagine di Salvini come modello per tutti i primattori. Inoltre cominciano ad essere criticati (perfino in Italia) i drammi di Giacometti, che erano stati uno dei cardini della generazione uscente.

Nel 1884 Ermete Novelli, dopo un difficilissimo passaggio da generico a primo attore, è ormai capocomico e commendatore. A un anno di distanza, nel 1885, apparirà su di lui un lungo studio ne «L'Arte Drammatica»: un segno sicuro anche se banale del successo crescente¹⁶. Sempre nel 1884 Ermete Zacconi abbandona finalmente il disordine dei primi anni e la necessità di girare da una compagnia secondaria all'altra, cambiando perfino ruolo, e viene scritturato da un'ottima formazione (quella di Emanuël). Per fame parte, però, deve retrocedere leggermente e ricoprire, a ventisette anni, il ruolo di «amoroso».

Nel maggio del 1884 la Duse, a Milano, «fa furore»¹⁷. Dopo questa clamorosa stagione appare un sintomo curioso che mostra come il rapporto tra vecchi e nuovi attori sia ormai un rapporto di competizione. Una competizione che non è più neanche tanto sotterranea, se spinge i più anziani a difendersi e farsi difendere dai loro ammiratori, ormai ridotti ad un partito. «L'Arte Drammatica» aveva reso pubblici i rilevanti incassi della stagione milanese della Duse (39.945 lire per 18 recite, in media 2.210 lire a serata). Con lettere di protesta alcuni lettori avevano allora ricordato altri incassi e vecchi successi: una tournée milanese della Ristori, del 1879 (10.411 lire in quattro serate), ed una del 1878 di Tommaso Salvini (20.676 lire in cinque serate). Ma all'infuriato partito degli «anziani» venne fatto presente che era scorretto confrontare la media giornaliera di due brevissime serie di recite di due celebrità mondiali con quelle della normalissima tournée della Duse, con 18 rappresentazioni in

¹⁵ Cfr. «L'Illustrazione Italiana», 30 marzo 1884.

¹⁶ «L'Arte Drammatica», 6 giugno 1885.

¹⁷ «L'Illustrazione Italiana», 11 maggio 1884. Ma si veda anche un più modesto segno del successo: il lungo articolo dedicato sempre da «L'Illustrazione Italiana» alle vacanze della Duse il 2 novembre 1884.

19 giorni¹⁸. Questo è solo un piccolo sintomo della contrapposizione tra partito dei vecchi e partito dei 'nuovi' attori, contrapposizione che non si esaurisce con la complessiva vittoria della più giovane generazione. Vanno ricordati almeno altri tre episodi, tutti con al centro la figura di Tommaso Salvini: il saggio polemico di Emanuel del 1880, che contrapponeva l'Amlcto di Salvini a quello di Rossi; le riflessioni che sui nuovi attori aveva fatto Salvini nel suo libro di memorie del 1895; e, infine, la discussione pubblica del 1902 tra Zacconi e Salvini a proposito della corretta interpretazione di Corrado ne *La morte civile*¹⁹.

Il 1884 è anche, per unanime consenso, l'anno da cui si può far iniziare il processo di rapidissima e incomprensibile decadenza di colei che era stata in genere riconosciuta come la migliore della 'triade femminile': Adelaide Tessero. L'anno successivo si scioglierà la Compagnia Nazionale (un esperimento importante, uno dei primi tentativi di capocomicato da parte di un autore, Paolo Ferrari). Dopo lo scioglimento della Compagnia Nazionale il pubblico comincia a disinteressarsi sempre più di colei che ne era stata primattrice, Virginia Marini, seconda esponente della triade. Fallito il tentativo di Cesare Rossi, del 1887, di farle occupare il posto che era stato della Duse, passa a ruoli di madre. Nel '94 si ritirerà dalle scene²⁰.

A partire dal 1885 l'affermazione del nuovo complesso-guida sta diventando un fatto compiuto. L'esempio della Duse e di Novelli ha fatto nascere schiere di imitatori, e una nuova moda²¹. Nell'aprile

¹⁸ «L'Arte Drammatica», 7 giugno 1884.

¹⁹ Per l'intervento di Emanuel cfr. nota 4. Ernesto Zacconi riporta diffusamente la polemica con Salvini in *Ricordi e battaglie*, Milano, Garzanti, 1946, pp. 173-189.

²⁰ Cfr., tra gli altri, per la Tessero, C. Antona-Traversi, *Le grandi attrici del tempo passato*, Torino, Formica editore, 1929, vol. II, pp. 12-13, e, soprattutto, C. Salvini, *Le ultime romantiche*, cit., pp. 118-120. Ma sugli alti e bassi degli ultimi anni della Tessero (dal punto di vista della bravura artistica e della fortuna) il parere è unanime. C. Salvini, cit. (pp. 71-77) parla anche diffusamente degli anni conclusivi della carriera della Marini. Sulla sua rapida decadenza come conseguenza dell'improvviso affermarsi della Duse e della generazione da lei capitanata si veda soprattutto L. Rasi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Bocca (poi Lumachi), 1897-1905, s.v. *Marini Virginia*.

²¹ In particolare — curiosi segni di questa moda imperante — si vedano due articoli de «L'Arte Drammatica» (3 maggio e 4 ottobre 1884) su Graziosa Glech (giovane primattrice) e sulla sua smania di 'modemità'. Sempre ne «L'Arte Drammatica», appare, il 31 gennaio del 1885, quello che si può definire un vero e proprio epitaffio per due delle tre componenti della 'triade femminile', la Marini e la Tessero, in quel momento contemporaneamente a Firenze («esse tengono a base della loro recitazione

del 1885, la Duse parte con Cesare Rossi per la sua prima tournée all'estero, in Sudamerica. Il 12 maggio, a New York, Adelaide Ristori dà la sua ultima rappresentazione ufficiale prima di ritirarsi dalle scene.

Nel 1887 la Duse è capocomico, Zacconi diventa primattore in una compagnia di buon livello, quella di Casalini (Novelli, come si è detto, è già capocomico indipendente). In questo stesso anno Giacinta Pezzana, la più discontinua, la più interessante, la più innovativa della 'triade', si ritira dalle scene. Scrive:

Ero giunta a tal nausea sull'andamento del teatro italiano, sulla leggerezza con cui si esercitava l'arte dai più, sul gusto del pubblico, che andai a vivere in un paesello della Sicilia, di fronte agli scogli dei Ciclopi, nel quale vivono pacificamente alcune centinaia di famiglie di pescatori. Né più lessi giornali, né più seppi cose d'arte. Vivevo del ricordo delle poche gioie del passato, e fra le aure acute del mare²².

Ha quarantasei anni. Non è l'età in cui, mediamente, una primattrice si ritira, tanto più quando son passati così pochi anni dall'apice della sua fama²³. Più che di uno scambio tra generazioni mi sembra che si debba parlare di un vero e proprio prematuro naufragio delle attrici eminenti nate agli inizi degli anni Quaranta.

* * *

Il pubblico giovane, il pubblico alla moda, ha ritrovato tanto di sé (mentalità, modernismo, nevrosi, ecc.), è tanto riuscito ad immedesimarsi nella nuova leva di attori, che in cinque anni, tra il 1882 e il 1887, il resto quasi scompare. Adelaide Ristori, Tommaso Salvini ed Ernesto Rossi assumono l'aspetto di vecchie glorie indiscusse e sorpassate. La generazione intermedia sprofonda. Trionfano i giovani («carne della nostra carne») corroborati dal fatto che in Francia

quello che in gergo teatrale si chiama *l'effetto*. Ed è naturale che esse risentono dell'epoca nella quale mossero i primi passi nell'arte», e un'ufficiale consacrazione del «metodo» della Duse.

²² Sono frasi riportate, tra gli altri, da C. Salvini, *Le ultime romantiche*, cit., p. 44.

²³ Si veda, ad esempio, l'articolo perfino entusiasta che le aveva dedicato Yorick solo sette anni prima (riportato da «L'Arte Drammatica», 28 agosto 1880).

l'arte moderna, a teatro, c'era, incarnata da Sarah Bernhardt, l'amica dei poeti.

Dietro l'apparente perfetta corrispondenza fra una generazione di giovani spettatori ed una generazione di giovani attori, c'è, s'è detto, una specularità solo apparente. Potremmo perfino considerare questi anni come un buon esempio di miraggio. Cosa vede infatti il pubblico degli anni Ottanta, e dov'è la modernità che contempla? Non certo nel repertorio, che muta lentamente, con i suoi ritmi soliti²⁴. Quanto allo stile, che cosa possono avere a che fare figli di guiti come la Duse, o Zacconi, o Novelli con le sottili elaborazioni della Bernhardt, stilisticamente all'avanguardia, educata nell'orizzonte raffinato del *demi-monde* parigino, nata come l'attrice per eccellenza dell'Odéon, della letteratura nuova, dell'anti-Comédie²⁵?

Alla base di tutto vi è un incontro non proprio casuale, ma certo superficiale, tra due tendenze al cambiamento di natura diversa.

Evidentemente non è questo il momento di parlare della peculiare e difficile situazione italiana degli anni Ottanta. Ma guardandoli dall'interno del teatro si tende a dimenticare quali fossero i mutamenti che stavano verificandosi fuori: non mutamenti di mentalità, o di mode culturali, ma politici, e immediatamente percepibili. In generale la Duse e i suoi coetanei apparvero l'incarnazione di uno spirito non più eroico, post-risorgimentale, e quindi diverso ed opposto a quello delle grandi figure degli attori e delle attrici-guida che li avevano preceduti. Ma è un mito a posteriori, generico quanto quello della fama improvvisa della Duse. Lascia in disparte almeno dieci anni di interregno teatrale, forse più. Né, agli occhi dei contempora-

²⁴ Roberto Alonge (*Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, cit., pp. 203-204) nota un evidente mutamento nel repertorio della nuova generazione rispetto a quello dei predecessori: l'irruzione della drammaturgia italiana contemporanea. Questo cambiamento (del resto graduale e, come si è detto, consueto) mi sembra più una conseguenza dell'avvenuta «rivoluzione» teatrale degli anni Ottanta, e della conseguente volontà degli attori di darsi una fisionomia spiccatamente diversa rispetto al passato, che non una delle cause possibili dell'invecchiamento precoce della generazione precedente.

²⁵ Sarah Bernhardt racconta diffusamente e vividamente i caratteri della sua permanenza all'Odéon (cfr. *Ma double vie. Mémoires*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1907, in particolare i capitoli XIII e XIV). Ma si vedano anche i primi capitoli dell'autobiografia, quelli sull'infanzia e la formazione familiare. Cfr., inoltre, l'opuscolo di Gustave Kahn (*Sarah Bernhardt*, Paris, La Plume, 1901) in cui è particolarmente evidente l'aspetto di «sogno dei poeti» della Bernhardt, sottolineato dalla contrapposizione, in questo senso, con la Rachel (pp. 2-3).

nei, attrici come la Sadowski, o la Marini, potevano identificarsi con una immagine 'risorgimentale'²⁶.

Occorre, allora, tenere presenti mutamenti meno generali rispetto a quelli segnati dal passaggio da un 'Risorgimento' ad un 'post-Risorgimento'.

Gli anni in cui la successione teatrale di fatto avvenne, tra il 1882 e il 1890, sono anni di grande tensione. Sono gli anni della crisi agraria, della prima espansione industriale, della Triplice alleanza, di una paradossale prosperità economica, dello sviluppo dell'attività edilizia (a Roma), e, alla fine, della crisi. Gli anni della crescita del movimento socialista, e di un malcontento comune a tutti gli strati sociali.

Gli anni in cui, dopo la riforma della legge elettorale del 1882 subentra nella vita politica italiana un fenomeno nuovo e moralmente inquietante: il trasformismo, che diventa subito il simbolo della fine delle certezze, e di un nuovo modo di vivere alla giornata. È un periodo, infine, che ha come data di svolta il 1887: che per l'Italia è l'anno della crisi economica e della morte di Depretis, e per il minuscolo mondo del teatro è l'anno di Eleonora Duse capocomico (ma naturalmente solo un uso volgare delle simmetrie storiche potrebbe farci pensare alla Duse a Novelli e a Zacconi come ad altrettanti Depretis del teatro italiano).

Certamente le contingenze politiche e sociali, anche se gravi, non sono sufficienti a spiegare il mutamento del teatro degli anni Ottanta, soprattutto se enunciate con tanta frettolosa superficialità. Ma suggeriscono uno stato di disagio, in cui i cambiamenti interni al mondo degli attori (per esempio le variazioni generazionali di stile) poterono innestarsi su uno stato d'animo del pubblico che mutava in

²⁶ È tutt'al più con i grandi protagonisti della generazione ancora precedente che si attua un tipico rapporto — misto di ammirazione, di distanza, di sgomento — che potrebbe riflettere quello tra le generazioni della fine dell'Ottocento e gli eroi risorgimentali. Quello che è maggiormente messo in risalto in questi casi è il distacco, irrimediabile ma non rimpianto. Particolarmente rappresentative in questo senso sono le parole con cui Luigi Rasi (che come abbiamo visto è un rappresentante tipico della sua generazione) commenta un frammento dell'*Otello* che il vecchio Salvini aveva recitato a casa sua, e a cui aveva casualmente assistito: «Io, che pur credo di aver tanto senso di modernità, io che mi son tanto esaltato, e pur tanto mi esalterei alle creazioni del genio dell'età nuova, io, davanti a quel Michelangelo della scena, m'inchinavo adorante... Passano i pianeti — pensavo — ma restano i soli a scaldarci del loro calore fecondo, ad illuminarci della lor luce immortale» (L. Rasi, *Tommaso Salvini e l'arte sua*, «Nuova Antologia», 16 febbraio 1916).

totale indipendenza dalle scene.

Ciò che questo periodo, osservato particolareggiatamente, ci rivela, non è il modo in cui il teatro si presta ad essere il prodotto di un'epoca che aspira al nuovo, ma il modo in cui gli attori rispondono alle aspirazioni del pubblico nuovo smerciando anomalie talmente interne alla loro professione che gli spettatori non riescono neppure a riconoscerle.

* * *

L'arrivo di Sarah Bernhardt, nel 1882, costituisce, dicevamo, l'elemento scatenante della trasformazione. Per questo un'attrice come la Duse, benché sia molto diversa dalla Bernhardt, e non tenti neppure di imitarla, le viene tanto spesso paragonata²⁷ (mentre cadono paragoni forse più appropriati, come quello con la Desclée o la Rachel²⁸). L'immagine della Bernhardt serve a far precipitare i vaghi desideri di mutamento che erano nell'aria. Molte cose vi contribuirono: il mito della Francia, soprattutto, e la fama di 'modernità' dell'attrice²⁹. La sua apparizione creò una frattura appariscente laddove prima erano solo desideri incerti. Così venne lasciato libero campo a fenomeni che rispetto ai canoni in voga sarebbero stati anomali, e infelici: attori come la Duse, Novelli o Zacconi, dal fisico non canonico, dalle voci apparentemente poco curate, nati tra i guitti. Ma attori che questa volta, per la forza delle contingenze oltre che per la propria, sono capaci di imporre le loro differenze fino ad affermarsi come protagonisti e non (come nella generazione passata era stato il

²⁷ La Duse stessa, del resto, protesta per questo paragone. Cfr., ad esempio, la sua lettera dell'82 ad Ernesto Somigli (in O. Signorelli, *Eleonora Duse*, Roma, Casini, 1955, pp. 53-54) e soprattutto la lettera dell'87 al marchese Francesco D'Arcais (*ibidem*, pp. 46-47).

²⁸ Per il paragone con la Desclée cfr. la lettera della Duse a D'Arcais segnalata nella nota precedente. Per quanto riguarda, invece, il paragone con la Rachel rimando ad un articolo particolarmente interessante apparso nel 1885 su un giornale sudamericano («Journal do Commercio») dove tra l'altro viene posta in risalto una nota cupa e violenta nell'arte della Duse («più che rendere estatici, impressiona; può non commuovere, ma domina e soggioga sempre») non frequentemente testimoniata in maniera così diretta. Come la Rachel, la Duse sembra essere «in continuo contrasto con la sua natura»: «con la fisionomia mobile, i tratti vigorosamente scolpiti ha qualcosa tra l'angelo e il demonio». In Italia l'articolo venne ripreso da «L'Arte Drammatica» del 25 luglio 1885.

²⁹ Cfr. in particolare gli articoli di Rasi per «Il Fieramosca» del luglio 1882, già citati.

caso, per esempio di Cesare Rossi) come 'generici d'eccezione'.

La ricerca di un'arte rappresentativa 'moderna' non nasce dunque dall'interno del teatro, e tanto meno dall'interno del teatro italiano. Ma i nuovi attori riuscirono a far combaciare quest'esigenza esterna con la loro arte, nata da principi e necessità distanti e ineliminabili, e, soprattutto, riuscirono a far scomparire in fretta i 'vecchi', le forme già certe, solide: i loro veri rivali.

Ed ora, chiarito in parte il meccanismo dell'incontro col pubblico, è il momento di osservare più da vicino il vero mutamento di stile della generazione nuova, quella che fu poi fatta passare come l'arte moderna e figlia del tempo («carne della nostra carne») dei giovani attori.

* * *

Le novità introdotte nella recitazione alta dalla triade Duse-Novelli-Zacconi suscitavano lunghe polemiche, che si muovevano essenzialmente intorno a tre concetti: il rapporto con i ruoli, la compatibilità tra naturalismo e stile tragico, la credibilità di un modo nuovo ('scientifico' od emotivo) di porsi rispetto al personaggio. Ma dal nostro punto di vista più della discussione generale sui mutamenti di stile, pur appassionata e competente, sono interessanti i dettagli tecnici.

Nel 1899, o meglio: per chiudere il 1899, due dei più grandi tra gli attori 'superati', Adelaide Ristori (ora marchesa Capranica del Grillo, legata, anche politicamente, all'ambiente di Corte) e Tommaso Salvini (repubblicano e mazziniano), si scrissero. Volevano comunicarsi notizie sugli amici morti e sulle rispettive malattie, ed interrogarsi vicendevolmente sul significato e sul valore del nuovo stile di recitazione in voga, quello che negava la loro eredità.

Sono due lettere giustamente celebri, perché è raro che nella loro corrispondenza gli attori si occupino di problemi tanto generali con tanta passione, e con tanta dignità malgrado l'impotenza. Ma la discussione a cui Salvini chiama la Ristori era già stata consumata da almeno dieci anni. I suoi risultati (l'arte dei 'giovani' è moderna, diversa e non inferiore a quella della generazione precedente) non potevano più essere messi in dubbio. Il che situa le due lettere in una dimensione un po' fuori del tempo.

In primo piano appare la vecchia attrice-marchesa, artritica, circondata da una duplice corte: i parenti poveri (gente presumibilmente di teatro, di cui si lamenta ma non si vergogna) e, in posizione simmetrica, le nobildonne romane dedite alla beneficenza. I due gruppi rappresentano lo sfondo di un presente tutto sommato sgradevole, rispetto alla apparizione fugace e viva degli amici morti.

Ma il vero senso delle lettere è nella presenza dei giovani. C'è Gustavo, figlio di Salvini, attore 'modellato' dal padre, quindi, ora, fuori moda: sta tentando la strada isolata di una riscoperta del genere tragico. Dall'altra parte vengono evocati, come in una serie di medaglioni, tutti i protagonisti del cambiamento, ognuno amaramente incorciato dall'epiteto altisonante con cui è stato definito da «L'Arte Drammatica»: la Duse («la maggiore artista») e Zacconi, la Di Lorenzo e la Mariani, Benini e la Reiter, Novelli («il gran mago»). Sembrano appartenere ad un altro contesto teatrale rispetto al 'classico' Gustavo, però l'ambiente del teatro è ben stretto, troppo stretto per le situazioni parallele: proprio la Duse e Gustavo Salvini, coppia improbabile, reciteranno insieme D'Annunzio (e la Duse lamenterà di provare la sensazione di recitare «davanti a una finestra aperta»³⁰).

Salvini chiede alla Ristori un parere sul teatro perché non può darlo lui stesso in quanto parte in causa. Pensa a se stesso, certo, che ancora recita, ma probabilmente pensa soprattutto al figlio: potrà trovare il suo spazio, lui, formato alla scuola del padre, e sono stati quindi giusti o sbagliati i suoi insegnamenti? «Siamo noi che abbiamo torto, o sono loro»?

Quasi del tutto fuori dalla mischia i due vecchi attori parlano della generazione in piena e rigogliosa fioritura, e ne parlano con tutta la prudenza di chi con una opinione avventata può ancora danneggiare qualcosa di più importante della semplice carriera. Perché?

Salvini, che cinque anni prima aveva espresso giudizi meditati ma non esitanti sui giovani artisti in ascesa³¹, chiede ora alla Ristori di esprimere lei un parere, non fidandosi del proprio.

³⁰ L'episodio è del 1901: D'Annunzio ha chiamato Gustavo Salvini, proprio in quanto specialista dello stile tragico per la sua nuova tragedia, *Francesca da Rimini*. La frase della Duse viene annotata dalla moglie di Luigi Rasi, Teresa, che assiste alle prove (cfr. M. Schino, *La Duse contro il teatro del suo tempo*, in appendice alla riedizione de *La Duse*, di Rasi, cit., pp. 219-221).

³¹ Cfr. T. Salvini, *Ricordi, aneddoti, impressioni*, Milano, Dumolard, 1895.

Le suggerisce di prender tempo nel rispondere, come se la risposta dovesse avere il valore e le conseguenze di un documento pubblico.

Nella domanda e nella risposta il tono apparente è quello di un ripudio senza pentimenti, ma lo studio delle pieghe rivela un interesse sincero, benché venato di amarezza. La fucosità e l'ampiezza del dettato mostrano un legame ancora fresco, non atrofizzato, con il teatro.

* * *

Tommaso Salvini ad Adelaide Ristori. Carta intestata «Salvini». Firenze, 27 novembre 1899

Carissima Marchesa³²,
rovistando alcuni giornali mi venne alle mani il Daily Graphic, con una vignetta che rappresenta Voi nel vostro studio, e un Signore che vi sta di fronte con le mani appoggiate al suo bastone. Per quanto cercassi di indagare chi fosse quella figura, non mi venne fatto di rammentarmene, e sarei curiosissimo di saperlo. Vorreste compiacermi? Se sarete tanto amabile d'appagare la mia curiosità, favorite al tempo stesso rimandarmi la vignetta che vi accludo.

Ed ora, con più interesse vi chiedo nuove della vostra salute, che spero sarà eccellente.

Io... comincio a risentire il peso degli anni! Alcuni dolori reumatici, insistenti, mi molestano. Tutto il resto va bene... e non è poco!

Se avete un po' di tempo da perdere (il che non sarà facile) ditemi *sinceramente* che ne pensate di questa nuova forma d'interpretare la nostra arte! Ai nostri tempi si faceva meglio o peggio? Sono peggiorati gli Artisti, o il pubblico? Siamo noi che avemmo torto, o lo hanno loro? Io non me ne so formare un'idea; e siccome non pretendo di dare un parere giusto, essendo parte interessata, così per rendermene conto vi consulto. Prendete pure il tempo che vorrete per rispondermi. Non ho fretta, visto che, come sono le cose, non si ponno variare. Conservatevi.

Vostro affezionato amico

Tommaso Salvini

³² Entrambe queste lettere sono conservate a Genova, presso il Museo-Biblioteca dell'Attore (fondo Ristori). Sono state pubblicate in *La Duse e la Ristori*, cit., pp. 168-170.

Adelaide Ristori a Tommaso Salvini.
Roma, 29 dicembre 1899.

Mio carissimo amico,
io ho vergogna di leggere la data della vostra buona lettera rispondendo solo un mese dopo!

E dire che l'avevo tanto gradita, sia per vedere che vi ricordavate di me; sia per i giusti e giustificativi punti [d'] interrogazione che essa conteneva! Ma se sapeste che vita disgraziata faccio io, sia per le grandi seccature, sia per la società di beneficenza, sia per essere il la Presidente della *Società per l'Istruzione della Donna* — della quale S.M. la Regina è la Presidente onoraria, e che si devono scegliere i tempi di *14 conferenze* (!) da farsi nell'inverno, una per settimana, e alcune con proiezioni.

Devo riunire il Consiglio ad ogni momento... e porre d'accordo *12 o 14* Signore! Giudicate quante scampanellate devo dare per farle stare zitte — e venire ad una conclusione!

Oltre questo ho la tavola coperta di domande d'elemosina che pare, al vederle, che Roma sia diventata l'ultima città civilizzata del mondo, e che tutti si muoia di fame!

Aggiungete a ciò delle forti sofferenze reumatiche alle ginocchia, e quel che è peggio alle dita delle mani, e che con questi tempi perversi, ogni giorno aumentano, né mi danno voglia di scrivere, perché spesso faccio invece di parole, delle zampe di gallina riunite. Più ho immense seccature per poste di parenti miei-terminabili!

Come aveva ragione un mio vecchio amico di Milano! In una sera di mia beneficiata (ero giovinetta) mi disse «senti Adelaide, io non ti posso far doni — ma solo ti dò un precetto, che mai dimenticherai, e ciò servirà a non meravigliarti per ciò che i parenti ti potranno fare: «*Parenti, Stenti, mai contenti, tradimenti!*» Dei tradimenti non ne ho mai sperimentati, grazie al Cielo, ma *parenti, stenti, mai contenti* — ne ho ad ogni momento delle *prove... mai mai* contenti.

Tutto il lungo contenuto di queste tre facciate (che forse vi avranno seccato) lo feci allo scopo di comprovarvi come io debba essere perdonata da voi pel grosso ritardo che ho posto a riscontrarvi!

Il nome del signore che vedete a conversare con me è il povero *Roberto Stuart* — che certo avete conosciuto e che è morto da vari anni.

Volete sapere quello che io penso di questa nuova interpretazione dell'arte nostra? *Molto male!*

La *nevrosi* è la malattia che sconvolge il cervello umano in questo fin di secolo! Il pubblico è attaccato da questa orribile malattia e guasto il vero gusto del bello nell'Arte rappresentativa.

In genere gran colpa ne ha la *politica scapigliata* che guasta il cervello e ne sconvolge i sensi.

La moda delle toilette, il lusso degli abbigliamenti, colpiscono lo spettatore e

non gli fanno riflettere se quello che vede sulla scena promuova degli scatti giusti e naturali.

Io, *modestamente*, sono d'avviso che l'attuale forma di interpretazione è *falsa e acrobatica!* e che noi dobbiamo essere orgogliosi di essere stati quello che fummo, *seguaci della verità e della manifestazione della grand' arte.*

A me fa tanto piacere vedere qualche volta una vostra apparizione sulle scene — il teatro rigurgita di spettatori d'ogni nazione, ammiratori del *vero* bello — ed esserne tutti entusiasti. E sembra, dai grandi trionfi che ottiene il vostro Gustavo per la vera, intelligente ed alta interpretazione dei capi d'opera antichi (che non possono essere interpretati se non da chi aveva modello voi) si trovi ad avere dei pubblici non di mente ottusa.

Ma non ridete quando si leggono sull'Arte Drammatica, i nuovi epiteti che si danno alle stelle del giorno?

La Duse «la *maggiore artista*».

Novelli «il *gran mago*».

La Mariani «la *gran strega*».

Bonini (?) «il *grande*».

La di Lorenzo «l'*unica*».

La Reiter «l'*artista meravigliosa*».

La di Lorenzo «*unica, affascinante*».

Zacconi «*straordinario*».

Sono epiteti che non hanno altro risultato che muovere al riso le persone come noi.

Ma per carità scusate questa cicalata! alla quale pongo termine coll'aggiungervi però che ho sentito con vero piacere che l'Imperatore delle Russie Vi ha invitato a dare una recita dell'*Otello*, se non sbaglio — così dicono i giornali! Come vi verrei volentieri in tasca!

Mille buoni auguri, anche per parte dei miei figli, vi mando pel nuovo anno. Che possiate ottenere tutto quello che desiderate.

Abbatevi una buona stretta di mano dalla vostra affezionata amica

Adelaide Ristori del Grillo

* * *

Oltre a queste lettere (e soprattutto quella della marchesa è un documento unico nel suo genere) abbiamo ancora due minute di mano della Ristori. Sono frammenti: pezzetti di carta destinati ad altro su cui l'attrice ha provato il passaggio più difficile — più interessante — della lettera, il giudizio sui comici nuovi. Presentano tra loro minime variazioni di un qualche interesse.

Con la sua scrittura contratta per i reumatismi, su un frammento di foglio già usato per un appunto sulla corrispondenza da espletare,

la Ristori scrive, sintetica, sicura: «artisti e pubblico sono peggiorati. Questa è la mia opinione». Segue la lista di nomi accompagnati dagli aggettivi altisonanti de «L'Arte Drammatica» (giornale pettegolo, più che frivolo, ma che anche la Ristori, a quanto pare, considerava come il modo più sicuro per tastare il polso della situazione). Spicca, sottolineato da un punto interrogativo che arriverà fino all'ultima versione (segno del disprezzo dell'attore in lingua?) il nome del dialettale, Ferruccio Benini³³.

In un secondo appunto la Ristori si era invece concentrata piuttosto sulla nevrosi del pubblico. Sono frasi sostanzialmente identiche al dettato definitivo. In una, però, qualche parola in più (forse dimenticata copiando) permette di capire meglio un giro di pensiero: «La moda delle toilette, il lusso degli abbigliamenti, gli scatti nervosi, colpiscono lo spettatore e non lo fanno riflettere se quegli scatti siano giusti-naturali». Da una riprovazione un po' oscura, la frase diventa denuncia di una spettacolarità troppo d'effetto.

Infine, nella stesura definitiva — per ribadire una autorità ormai messa in dubbio — sostituisce con un vistoso «modestamente» («io modestamente sono d'avviso che l'attuale forma di interpretazione è falsa e acrobatica») il più dimesso «umilmente» della prima versione.

La vecchia marchesa non era soltanto sconcertata e dispiaciuta di fronte al successo di un'arte interpretativa tanto diversa dalla sua. Ella vedeva in essa qualcosa di profondamente errato, come anche il suo settantenne amico, che, cinque anni prima, aveva potuto profetizzare con fallimentare sicurezza un rapido declino della Duse proprio perché l'arte dei «giovani» gli sembrava basata su presupposti che ai suoi occhi apparivano confusamente ma sicuramente deboli. Per i due vecchi attori non si tratta solo di uno stile sgradevole, ma soprattutto di un'arte sbagliata («falsa», dice la marchesa).

³³ Nel primo frammento la lista dei nomi è identica a quella della minuta definitiva (ma solo qui è decifrabile con chiarezza il nome di Benini). La lista dei soli aggettivi che accompagnano i nomi è riportata anche nel secondo frammento (datato: 29 dicembre 1899). Sembrerebbe che le considerazioni della Ristori sulla nuova generazione siano nate per prima cosa come un elenco risibile di definizioni iperboliche, e poi si siano allargate (dopo una precisazione delle definizioni da citare) nel secondo frammento, con frasi 'di prova' essenzialmente sul pubblico, alcune scritte anche di traverso. Entrambi i frammenti (come la minuta conclusiva) sono di mano della marchesa.

In questa e in altre occasioni più pubbliche la Ristori si adopera con sforzo (come dimostra la stesura di più minute) a stigmatizzare i difetti che le saltano agli occhi (una generale incapacità di scandire i versi, l'inattendibilità 'storica' di certi loro personaggi)³⁴. Ma il problema non sono i singoli difetti, bensì una tendenza generale che le appare evidentemente scorretta, che si affrettava a denunciare, ma sulla quale non riesce ad essere altrettanto chiara. La sua impressione, sembra, è quella di una mancanza di solidità, quasi si potrebbe dire una mancanza di buon gusto, che si concretizza in parole e definizioni (un'arte «acrobatica», per esempio) non facili da decifrare. Altrove la vediamo esitare a lungo prima di formulare giudizi e descrizioni che dovrebbero invece riuscire facili data la sua autorità e la sua esperienza³⁵.

Per esempio: nella lettera a Salvini la Ristori depreca per prima cosa la «moda delle toilette» e il «lusso degli abbigliamenti». In maniera simile si era espressa anche la Pezzana³⁶. Ma se non può stupire la riprovazione della Pezzana, che era nota per il suo sprezzo dell'apparenza rifinita, ben diverso è il caso di Adelaide Ristori, di cui era famosa la gran cura dei costumi.

Per di più lei stessa, nelle sue memorie, aveva parlato del costume scenico come di un collaboratore importante, fondamentale per lo studio interpretativo e non solo per la resa visiva, per il gioco d'effetto³⁷. Direi che nel suo modo di sottolineare la vistosità dei costumi dell'ultima generazione c'è tutto il fastidio di chi assiste alla trasformazione di un oggetto utile, di cui bisogna aver cura, in un semplice materiale il cui senso è nell'appariscenza.

³⁴ Si veda, ad esempio, *Una visita alla Ristori*, intervista di Leone Fortis, «L'Illustrazione Italiana», 11 aprile 1897.

³⁵ Mi riferisco in particolare al giudizio pubblico sulla Duse che Giuseppe (Gegé) Primoli aveva chiesto alla Ristori, per presentare la più giovane attrice al pubblico parigino in occasione della tournée del '97 (la prima a Parigi) di cui si è già detto alla nota 6. La Ristori si dedicherà alla compilazione di questo 'giudizio' con grande impegno e fatica: a noi sono giunte (oltre alla versione definitiva) sei minute di prova. Verrà pubblicato (in francese) da «Le Gaulois» del 26 maggio 1897. La stesura finale della Ristori è stata pubblicata da Gerardo Guericci (*Eleonora Duse e il suo tempo*, cit.). La versione per l'Italia, e alcune delle minute precedenti sono state pubblicate ne *La Duse e la Ristori*, cit., pp. 162-167.

³⁶ Cfr. C. Salvini, *Le ultime romantiche*, cit., p. 44 («una volta bastava un vestito bianco cui si mutavano le cinture! Bastava l'arte!»).

³⁷ Cfr. A. Ristori, *Ricordi e studi artistici*, Torino, Roux, 1887. Ricordo in particolare la minutissima cura che la Ristori dedica al ricordo della propria elaborazione del costume scenico di Maria Suarda, pp. 168-173.

Non dimentichiamo che aveva definito la forma di recitazione in auge «falsa e acrobatica», e che aveva parlato degli «scatti nervosi» che «colpiscono il pubblico e non lo fanno riflettere se quegli scatti siano giusti-naturali». Non naturale affatto, ma anzi fortemente, anche se elegantemente artificiosa le era sembrata in altre occasioni la recitazione della Duse³⁸, tanto da usare per l'intera generazione un'altra parola curiosa: «rilassatezza».

Richiesta di un parere sui metodi moderni aveva risposto: «La base dei medesimi è secondo me sbagliata; si ricerca e si vuol riprodurre la verità così come si presenta nella vita ordinaria di tutti i giorni. Ora questo non è il compito dell'arte: l'arte deve, nel riprodurre il vero, spogliarlo da tutte le volgarità»³⁹.

Collegando tra loro i diversi modi in cui la Ristori formula il suo dissenso si può forse cominciare a capire che cosa ella intenda quando individua una verità ordinaria, quotidiana, nella recitazione dei giovani. Non aveva certo in mente (per attori come Novelli e Zacconi, di cui è noto il vigore scenico) una recitazione dimessa. Quello a cui probabilmente pensa è piuttosto l'assenza d'un substrato scultoreo nella composizione dei personaggi. È anche qualcosa d'altro: una mancanza di compattezza, di precisione, una pericolosa tendenza verso scelte episodiche, non meditate («rilassatezza»), ed anche (è infatti una recitazione «acrobatica») la propensione ad abusare di effetti indubbiamente potenti, a cui neppure la marchesa nega il suo riluttante consenso, ma non «giusti», e vagamente sospetti come volgari.

³⁸ Scrive per esempio la Ristori «[la Duse] ha un certo modo di gestire bizzarro che ha in sé dell'automatizzato, un certo abbandono inerte delle braccia lungo la persona stanca e abbattuta, un certo sollevare angoloso del braccio, tenendolo in una qualche rigidità meccanica, un certo sollevare delle mani aperte, con tutte le cinque dita divaricate, che in qualunque attrice la volesse supinamente imitare, diverrebbe barocchismo insopportabile, ma che in lei produce un effetto a cui non potete sottrarvi» (*La Duse e la Ristori*, cit., p. 165). L'artificiosità dei movimenti della Duse non è certo solo un'opinione della Ristori: anche Rasi ad esempio alla voce *Virginia Marini* dei *Comici Italiani*, (cit.) parla del «grande convenzionalismo della scuola moderna». Cfr. tra l'altro, una recensione particolarmente interessante di *Fedora* («L'Arte Drammatica», 7 aprile 1888) nella quale si parla a lungo dei movimenti delle braccia dell'attrice, che lei «solleva, dirci quasi minacciose, a scatti, tagliando l'aria in modo bizzarro, colle mani strette a pugno convulsivamente, con quel suo fare insomma di eccentricità che la celebre attrice pare non ami disgiungere, per quanto possa recame scapito» da una «grande finezza di interpretazione, di concezione».

³⁹ «L'Illustrazione Italiana», 11 aprile 1897, cit.

Parla, per esempio, del grande talento (del quale altrettanto grandemente abuserebbe) con cui la Duse esibiva in scena la sua specialità: uno «smarrimento dei sensi», un «languore delle membra», un «fremito di tutta la persona» che facevano impazzire il pubblico, gli toglievano il senso di una giusta commozione e lo costringevano ad una ammirazione fervente, non pacificata dall'arte⁴⁰.

* * *

Si è detto di come Luigi Rasi avesse suggerito, nel 1882, un'assonanza tra lo stile acerbo della giovane Duse, e l'arte della Bernhardt. In uno degli articoli in cui Rasi tentava questo azzardoso paragone troviamo un'associazione di pensiero, simile a quella della marchesa, tra 'verità' scenica e una volgarità d'effetti degna di generi teatrali minori⁴¹.

Rasi evidenzia, oltre all'assonanza, la *differenza* tra lo stile cesellato della francese, il cui rischio è il manierismo, e l'arte cruda della Duse, il cui rischio è la grossolanità, e l'incuria. Altre testimonianze più tarde e meno precise, trascureranno questa differenza, e trasformeranno le due attrici in una coppia esemplare, in due fenomeni gemelli. La rudezza della Duse, infatti, sarà ben presto sapientemente occultata — non però eliminata.

La Duse è vista da Rasi in una scena «madre», la morte di Margherita ne *La signora dalle camelie*:

Due o tre minuti avanti la morte, e non esagero, il pubblico capì che ella [la Duse] si sarebbe abbandonata rovescioni verso di lui [Andò], e lo capì dallo studio manifesto ch'ella fece attorno al collo di Armando, per meglio preparar la caduta, lo capì dal manifesto arremgiar delle mani di Armando attorno alla cintura di Margherita, all'intento di ben sorreggerla [...]. A proposito della morte di Margherita si cantò ai quattro venti che la signora Bernhardt non era che una posa plastica, e si affermò che la caratteristica dell'artista francese in genere è appunto la precisione. Posa accademica o no, atteggiamento scultoreo o no, io vorrei piangere sulla mancanza di tale caratteristica nei nostri artisti. Si aspettò a

⁴⁰ Queste considerazioni sull'abilità della Duse di simulare uno «smarrimento dei sensi» e sulla sua tendenza ad abusarne ritornano in tutte le sofferte versioni del giudizio sulla Duse (cfr. nota 34): evidentemente il rapporto anomalo e cocente che si crea tra l'attrice e il suo pubblico ha profondamente impressionato (sia in positivo che in negativo) la Ristori.

⁴¹ «Il Fieramosca», 15 luglio 1882.

Firenze come a Torino, a Milano, a Roma il tanto discusso momento in cui la signora Bernhardt, scrissero anche questo, si atteggiava, morendo

...pensierosa più dell'arte
che del dolore

e sebbene a quel giro inatteso della persona si alzasse un fremito per la sala, unanime, spontaneo, tanto per rimaner fermi nell'opinione italiana che andava precedendo la diva si riuscì a dire con generosa concessione: «Oh! Dio... sì... è ben concentrata!». Che importa a me se una Margherita è studiata e una è spontanea, vera [son proprio le parole con cui si comincia a segnalare l'arte della giovane Duse⁴²] quando quella è perfetta, questa è cruda? Non tutto il vero è ammissibile, e sulle scene moderne, per quanto vere, non sarà mai ammissibile la morte degli attori che cadono all'indietro stecchiti, rimbalzando dal suolo alla maniera dei clowns.

L'arte della Duse matura consisterà (tra l'altro) proprio nel riuscire a domare simili effetti «da clowns» fino a portarli ad un grado di alta e sconvolgente precisione. Proprio Rasi, che qui abbiamo visto in veste pedagogica, da estimatore in grado di consigliare ed ammaestrare, diventerà presto uno dei più ciechi ammiratori dell'attrice. Nel 1901, ad esempio, descrive la morte della Duse (Cesarina) ne *La moglie di Claudio*, di Dumas. Ricorda come il pubblico si rechi a teatro proprio per vedere «quel gran momento», per vedere la Duse «volgersi d'un tratto a pena avuto il colpo, levar in alto le braccia, lasciar cadere le carte involate, e con la persona quasi rigida lasciarsi cadere bocconi sul pavimento»⁴³.

⁴² È tipico della mentalità e persino della scrittura di Luigi Rasi una simile forma di riprovazione indiretta. Userà lo stesso sistema ne *La Duse* per rimproverare, senza far nomi, l'eccessiva baldanza di una giovane attrice a lui particolarmente cara, e che lui stesso ha formato: Teresa Franchini (per tutto l'episodio cfr. *La Duse contro il teatro del suo tempo*, cit., in particolare pp. 185-186). La Duse, del resto, è tanto cosciente che le critiche — esattamente come le lodi — sono dirette a lei, che alla fine della stagione manderà a Rasi una sua fotografia con qualche parola di dedica: «A chi m'incoraggia — A chi mi dice il vero, correggendomi — A chi mi analizza... — A chi conosco e ricordo come compagno d'arte — A persona che stimo — E. Duse» (riprodotta da Rasi nella voce *Duse Eleonora per i comici italiani*, cit.).

⁴³ L. Rasi, *La Duse*, cit., p. 83. Ma ricordo ancora una volta la recensione della *Fedora* dell'88 («L'Arte Drammatica», 7 aprile 1889, cit.) in cui viene descritta la sua entrata precipitosa «colla bella figurina abbandonata all'indietro, le braccia cadenti in una posizione volutamente deformata (cfr. nota 38). Cfr., inoltre, ne «L'Arte Drammatica», 14 settembre 1889, la descrizione della spettacolare conclusione del terzo atto di *Fedora* («la Duse prende per il collo Andò, e Andò, svelto agguanta a mezza vita la Duse — quel dondamento... va in terra sì... va in terra no, porta al delirio»). Sulla morte della Duse in *Fedora* si veda anche l'articolo del conte Primoli, *Eleonora Duse*, cit.

Non si tratta di una coincidenza casuale. Basta paragonare la morte della Duse-Cesarina con l'effetto rotatorio raffinato e quasi ricamato che la Bernhardt usava nella morte di Margherita per capire come tra queste due scene sensazionali vi fosse una differenza di natura e non solo di composizione.

Anche nell'arte di Ermete Zacconi vengono notati caratteri simili. Per il terzo attore della triade, Ermete Novelli, non c'è bisogno di andar cercando esempi, essendo considerato il vero prototipo dell'attore-guitto, capace di cavare effetti inaspettati perfino dalla sua ignoranza⁴⁴. Inutile aggiungere che riutilizzare oggi il termine 'guitti' vuol dire prescindere dal suo carattere denigratorio e usarlo come un modo veloce, di imprecisione accettabile, per indicare i gradi inferiori delle gerarchie degli attori.

Specialità di Zacconi sembrano essere le scene di pazzia, o l'esplosione di malattie nervose. Anche se qualcuno afferma che ne abusa, da tutti viene però riconosciuta la sua bravura magnetica⁴⁵. Eppure la sua specialità è quella tipica dei figli d'arte, capaci di grandi scene d'effetto così ben caratterizzate, magari al centro di interpretazioni volgari⁴⁶. La Duse, Novelli, Zacconi, figli d'arte, anzi,

⁴⁴ È, questo, quasi un luogo comune su Novelli: rimando particolarmente alle notazioni di Rasi (*sub voce*, ne *I comici italiani*) solo in quanto rappresentative di un'opinione diffusa. Si veda però anche il bellissimo ritratto che di Novelli fece Silvio d'Amico in *Tramonto del grande attore* [1929], Firenze, La casa Usher, 1985, pp. 30-31.

⁴⁵ Rimando, tra le moltissime altre, solo a due testimonianze un po' particolari: una biografia del 1945, quindi quando Zacconi era ancora in vita (G.V. Cenni, *Arte e vita prodigiose di Ermete Zacconi*, Milano, Ceschina, 1945, in particolare pp. 36-37, ma è interessante anche l'indiretta testimonianza su *Spettri* a p. 67), e una testimonianza a lui violentemente ostile degli anni Venti (V. Scattolini, *L'ignoranza dei nostri attori*, Firenze, Ceccoli, s.d., ma databile intorno al 1920, pp. 141-144). Forse superfluo è ricordare l'attenzione (negativa) che gli dedica Gobetti nel breve periodo delle sue critiche teatrali (si veda in particolare lo studio più largo e meditato che gli dedica ne *La frusta teatrale*, ora in P. Gobetti, *Scritti di critica teatrale, Opere complete*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 14-24). Ma non si può dimenticare, anche nel suo caso, la voce che gli dedica Rasi ne *I comici italiani*, cit., che si ferma particolarmente sulla discussione che la «teatralità» dirompente di queste scene di spasimi e pazzia aveva messo in moto. Infine si veda la testimonianza, citatissima dai contemporanei, di R. Bracco, *Fra le arti e gli artisti*, Napoli, 1910, pp. 15-24.

⁴⁶ Sabatino Lopez ha parlato dei gutti come di acrobati della scena, che, tutti, avevano imparato a fare al momento buono «il loro salto mortale» (lo riferisce S. d'Amico, *Tramonto del grande attore*, cit., p. 30). Ma si veda soprattutto un opuscolo di Franco Liberati (*Ermete Zacconi. Biografia aneddotica*, Palermo, Biondo, s.d., pp. 16-18) che parla dei «sofferenti per malattie ereditarie, nevralgiche, moribondi per

tutti e tre figli di guitti, sembrano non voler sfuggire, nonostante la loro grandezza, al ricordo di una formazione avvenuta agli infimi ranghi del teatro.

C'è dunque la risonanza di un livello teatrale più basso: ma nell'arte di grandi attori quali la Duse o Zacconi non è certo qualcosa di direttamente visibile (chiaramente visibile non lo è neppure agli occhi esperti e non indulgenti della Ristori): si deve invece parlare di un materiale molto usato, ma naturalmente ben nascosto. Il teatro 'da guitti' ha caratteristiche e materiali (o 'numeri') ben precisi, e sorprendentemente stabili. Da questo magma teatrale la generazione 'nuova' (che in quel magma è nata e cresciuta) ha cavato i materiali di partenza, che poi ha riclavorato. Proprio in quel mondo vecchio ha trovato il primo embrione di quanto apparirà tanto nuovo, e che, a colpo sicuro, gli spettatori identificheranno con la maniera moderna cui anclavano.

Un luccichio volgare, così, è rintracciabile nel cuore stesso dell'arte dei più grandi, e spiega l'ultima rigidità della Ristori — al di là dei suoi possibili rancori personali — ed il fastidio con cui definiva «acrobatica» questa recitazione. Ma tutto questo non sarebbe che la nuova versione di uno tra i luoghi comuni sul teatro ottocentesco non vi fosse il fatto — di cui le parole della Ristori sono un'ottima spia — che quella «volgarità» coincide proprio con ciò che veniva riconosciuto come «verità» e «vita» nella recitazione degli attori di cui ci stiamo occupando⁴⁷ (non si dimentichi, infatti, che di epoca

avvelenamento o per malattie di cuore», che fanno entusiasmare i pubblici, come di una specialità tipica dei figli d'arte: «la mia può a tutta prima sembrare una bestemmia, ma io posso affermarvi che ho veduto spesso dei mediocrissimi attori *eseguire* delle morti sul palcoscenico in tal modo da far rimanere ammirati gli stessi provetti in medicina». È un'affermazione che acquista un peso particolare collocata, com'è, all'interno di una biografia di Ermete Zacconi che non nasce certo con intenti critici nei confronti dell'attore, ma elogiativi e quasi pubblicitari.

⁴⁷ Cesare Molinari (*L'attrice divina*, cit.) dedica un intero capitolo alla «polemica dello stile» che ha accompagnato il sorgere della fama della Duse, e cioè la discussione imperniata sulla «rottura di tutte le convenzioni», notando come si tratti di una terminologia importata dalla Francia, dove però era usata in una discussione sulla *drammaturgia* e non sull'arte dell'attore. Molinari nota inoltre che, riportate in Italia, queste parole vennero usate per indicare soprattutto una sorta di naturalismo scenico, e, in termini più specifici, un'attrice che crea il suo personaggio al di fuori dello schema dei ruoli (la Duse per esempio viene accusata di introdurre tratti da «ingenua» in ruoli da «prima donna»; cfr. soprattutto pp. 103-106). Bisogna considerare, però, che questa è anche una frase ricorrente: per Gustavo Modena, per esempio, erano state fatte le stesse constatazioni di una tendenza a «mescolare» i ruoli (cfr. G. Livio, *La*

in epoca quasi ogni momento di discontinuità nello stile recitativo viene connotato dagli spettatori come «ritorno alla verità» e impressionante illusione di «vita»).

Tutto questo dà luogo ad un'ipotesi, o forse solo ad un'impressione. Spostando lo sguardo dal complesso guida degli attori degli anni Ottanta all'intera tradizione ottocentesca è possibile ritrovare situazioni simili, che quindi rivelerebbero un modulo costante? Una tendenza, cioè, a continuare a raffinare l'arte dei predecessori fino a giungere alla necessità di un nuovo momento di rottura, che avviene solo calandosi nella matrice originaria: la professionalità ai livelli più bassi? A coloro che non sono figli d'arte, nati a volte ai margini del teatro, o cresciuti nelle filodrammatiche, sembrerebbe essere prevalentemente destinato il compito di portare fino all'estrema perfezione l'uso di tecniche trasmesse dalla generazione precedente.

C'è un accenno di alternanza tra attori nati nel teatro ed attori educati fuori nella successione dei diversi complessi dominanti (in genere 'triadi') che guidano le diverse fasi della storia degli attori italiani dell'Ottocento.

Sia tra i precursori (Modena, e la Marchionni sono entrambi nati da attori) che nella prima vera e propria generazione di grandi attori c'è una prevalenza di figli d'arte (figli d'arte sono sia Adelaide Ristori che Tommaso Salvini, Ernesto Rossi invece è nato fuori dal teatro). Fra questa e la generazione precedente non c'è frattura (lo sottolinea la Ristori, parlando della sua venerata maestra, Carlotta Marchionni): rappresentano un lungo, unitario movimento di irruzione.

Dopo di loro gli attori più rappresentativi furono la Sadowski, Emanuel, la Marini, la Pezzana, la Tessero. Solo quest'ultima, su cinque, era figlia d'arte. All'interno di questo complesso guida è possibile individuare una costante: la tendenza ad una presenza fisica concentrata soprattutto nella voce⁴⁸. Per il resto, dalle testimo-

scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento, Milano, Mursia, 1989, pp. 41-42).

⁴⁸ È nota l'arte delle modulazioni della voce tanto della Marini quanto della Tessero (la Marini in maniera più armonica e composta, la Tessero è invece specialista nel 'crescendo' e nelle spezzature). Per la Pezzana, forse, quest'arte può apparire ai nostri occhi in maniera meno spiccata. Ma la cura della voce musicale (della *composizione* cioè delle note più musicali e degli acuti) è un carattere tipico generazionale: se nella Pezzana è meno notata è perché non giunge alle vette virtuosistiche delle altre, non perché abbia un'impostazione vocale sostanzialmente diversa. Cfr., ad esempio, il bell'episodio della giovane Duse che ascolta, affascinata, le variazioni di

nianze generali sembrerebbe che questi attori fossero in possesso di una plasticità un po' più convenzionale e raccolta dei loro predecessori⁴⁹.

Anche la Pezzana, che potrebbe sembrare un'eccezione, coltiva una presenza fisica poderosa ma molto concentrata nello spazio. Quasi prevedibile diventa quindi l'enorme e prematuro successo che avrà nella parte di un personaggio muto e paralitico, la vecchia Raquin, successo che contribuirà a stroncarle la carriera.

Subentra un altro complesso-guida formato da figli d'arte. Non c'è quasi bisogno di ricordare nuovamente il vigore fisico con cui la Duse, Novelli, Zacconi potevano occupare il palcoscenico. Vi sono gesti rimasti famosi: Zacconi che salta sui tavoli⁵⁰, la corsa folle della Duse-Santuzza che attraversa l'intero palcoscenico. Oppure l'urlo di gioia, lacerante ed incongruo, con cui Anna, nel finale della *Città morta* segnava la scoperta del cadavere dell'amica e la propria vista riacquistata⁵¹.

Si capisce perché agli occhi della Ristori il nuovo modo di recitare assuma la colorazione di un'eleganza un po' dubbia. Tutto il lavoro che lei e i suoi colleghi eminenti avevano fatto quando capeggiavano le gerarchie degli attori per raffinare le tecniche recitative viene ora riportato a zero. Si riparte da quella sorta di magma energetico, spettacolare e volgare che sta nel fondo della professione per un nuovo processo di raffinamento che si svolge naturalmente in di-

suono con cui la Pezzana ripete una parola, camminando concitatamente: una esperienza che lei stessa, parlando con Roberto Bracco, associerà più tardi a certe «insistenze wagneriane» («Corriere di Napoli», 19 febbraio 1899).

⁴⁹ Per un quadro complessivo rimando soprattutto a C. Salvini, *Le ultime romanzette*, e ad Antona-Traversi, *Le grandi attrici del tempo andato*, cit. Ma di fondamentale importanza in questo senso (come capacità di sintesi, e come riassunto di discussioni generali) è, ancora una volta, *I comici italiani* di Luigi Rasi (in particolare la voce *Marini Virginia*).

⁵⁰ Farò soltanto un esempio, che mi sembra particolarmente indicativo perché si tratta qui dello Zacconi ormai relativamente anziano: Gobetti nota costantemente la sua capacità di compiere sforzi fisici (anzi: la riduzione di un'interpretazione ad una «dura fatica fisica»); in particolare, tra le altre, si veda la recensione a *Spettri* del 25 marzo 1921 (ora in *Scritti di critica teatrale*, cit., pp. 145-148). Ma si veda anche l'altro grande testimone della terza età di Zacconi, S. d'Amico (*Tramonto del grande attore*, cit., pp. 57-60), in particolare la vivida descrizione di Zacconi-Petrucchio (p. 60).

⁵¹ Cfr. C. Molinari (*L'attrice divina*, cit.) la sua vastissima raccolta di testimonianze (per Santuzza cfr. pp. 71-73, e per la conclusione de *La città morta* particolarmente p. 194).

rezioni differenti rispetto a quelle di trent'anni prima.

Dopo la Duse, Zacconi e Novelli, dominerà le scene un'altra generazione di nati fuori del teatro: Ruggeri, la Melato, e, un po' più tardi, Benassi e la Abba. Anche le due sorelle Gramatica (figlie di un custode e di una sarta teatrale) non sono però vere figlie d'arte, un po' come la Marini, figlia del custode del Politeama di Alessandria.

Di questo complesso guida è stato detto che sviluppò un'arte raffinatissima ma un po' povera di colori, dissanguata⁵²: potremmo dire che, come già la Tesserò o la Marini, perfezionarono le tecniche affilate dei loro predecessori.

Unica eccezione sarà Marta Abba, che riprenderà una gestualità inarrestabile, una intensità fisica e vocale inquietante, fuori moda tra i comici ma di grande effetto per il pubblico. Sarà un'arma, però, che ella non riuscirà a dominare se non sotto il controllo di direttori del rigore di Talli o di Pirandello.

* * *

Ogni grande attore rappresenta una vetta isolata: nel senso che non si può cercare lo sviluppo di una tecnica alta che passi da Salvini a Zacconi. Possono esistere, certamente, dialoghi a distanza tra rappresentanti di generazioni anche lontane⁵³, ma fanno parte delle influenze a raggiera dai percorsi incontrollabili.

Al di là di questo, per congiungere la Ristori con la Duse si può solo passare per il basso (un percorso ermeneutico che del resto è ben noto agli studiosi delle altre arti). Solo il 'basso', la tradizione dei guitti, le collega.

Quella dei guitti, per la sua viscosità, per la lentezza dei suoi cambiamenti, per la necessità di ritornarvi periodicamente, può forse essere considerata l'unica 'tradizione' ottocentesca. Al livello più alto una continuità — cioè una trasmissione diretta da una grande ge-

⁵² Cfr., tra gli altri, V. Talli, *La mia vita di teatro*, Milano, Treves, 1927, pp. 138-140.

⁵³ Si vedano gli accenni a questo problema in due articoli di F. Taviani, *Statues del sel*, «Art press», n. speciale: *Le théâtre: art du passé, art du présent*, 1989, e *La danse cachée*, in *Le théâtre qui danse*, «Bouffonneries», n. 20, 1989.

nerazione all'altra di attori eminenti, un perfezionamento di tecniche e di stili già raffinati — probabilmente non esiste⁵⁴.

Il processo di raffinamento del materiale può essere anche lungo, come si è visto, e occupare più di una generazione. Ma prima o poi (e si parla di un arco al massimo di venticinque-trent'anni) subentra l'asfissia risolvibile solo tornando alla matrice originaria.

Questo giustificerebbe anche molti luoghi comuni che appaiono in romanzi, aneddoti, scritti critici, in cui il teatro ottocentesco è rappresentato come una confusa unità, forte di difetti sempre uguali. È un'apparenza di unità frutto in gran parte della miopia e del senso di superiorità dei letterati (o di un falso senso del poi dei teatranti) ma è anche un carattere che non si può completamente ignorare.

Mancanza di unità nella tradizione alta, e necessità di una reimmersione relativamente frequente in un mondo di tecniche considerate volgari vogliono dire che la tradizione di questo chiuso mondo comico — società, 'famiglia' o aggregato che sia — deve essere ricercata sempre in fondo, in basso. Nel mondo dei comici c'è sapere, c'è una drammaturgia d'attore, c'è una pedagogia, ma tutto sembra, al tempo stesso, creato e consumato giorno per giorno, senza che sussista altra dimensione eccetto quella di un lavoro quotidiano, in cui ogni conquista sembra che debba necessariamente ripartire da zero.

Almeno ad un certo livello dello stile non vi è un rapporto maestri-allievi. Esiste, semmai, un rapporto di consanguineità (reale o figurata) che si basa sulla matrice comune. Constatare questo non vuol dire ridare fiato ai luoghi comuni, che banalizzano la memoria dell'arte dei grandi attori della fine dell'Ottocento, vuol dire tentare di individuare il nocciolo di verità nascosto in quei luoghi comuni e nella loro banalità, proprio per comprendere il senso d'una grandezza e d'una rivoluzione teatrale.

Vuol dire anche porre una distanza, nel giudizio storico, fra le

⁵⁴ Mi chiedo se questa non possa essere una delle vie per superare l'apparente contraddizione fra Alessandro d'Amico (*L'Attore italiano fra Otto e Novacento*, in *Petrolini, la maschera e la storia*, a cura di F. Angelini, Bari, Laterza, 1984) e Claudio Meldolesi sul tema della continuità-discontinuità della tradizione ottocentesca dell'attore italiano (*Fondamenti del teatro italiano*, cit., pp. 12-23. Ma si veda anche, alle pp. 9-10, come Meldolesi stigmatizzi la ricostruzione confusamente unitaria che del fenomeno del grande attore dà Sergio Tofano nel suo bellissimo *Il teatro all'antica italiano*).

ragioni della valutazione estetica e quelle della valutazione culturale, se è vero che quella tradizione, con tutto ciò di positivo ed importante che il termine significa, va ricercata solo nel caos di energie a cui si può ricorrere nei momenti di frattura, negli usi e nei ritrovati tecnici sedimentatisi in quel teatro che invece, per chi lo considerava solo dal punto di vista estetico, non poteva che apparire teatro da dozzina.