

STUDIO DAMS

Collana diretta da Franco Perrelli

9

Comitato scientifico:

<i>Marco Consolini</i>	(Università di Parigi III)
<i>Marina Nordera</i>	(Università di Nizza)
<i>Alessandro Pontremoli</i>	(Università di Torino)
<i>Egil Törnqvist</i>	(Università di Amsterdam)

RIPENSARE GUSTAVO MODENA

**Attore e capocomico, riformatore del teatro
fra arte e politica**

a cura di
Armando Petrini



BONANNO EDITORE

ISBN 978-88-7796-890-6

Proprietà artistiche e letterarie riservate
Copyright © 2012 - Gruppo Editoriale s.r.l.
ACIREALE - ROMA

www.bonannoeditore.com
gruppoeditorialesrl@tiscali.it

Indice

<i>Nota introduttiva</i>	pag.	7
<i>Per un rinnovamento del repertorio: Gustavo Modena traduttore drammatico Mariagabriella Cambiaghi</i>	”	11
<i>Gustavo Modena librettista. Un progetto non realizzato fra utopia politica e riforma del teatro d'opera Gerardo Guccini</i>	”	25
<i>Sulle condizioni dell'arte drammatica in Italia: una discussione tra Gustavo Modena e Giuseppe Moncalvo Livia Cavaglieri</i>	”	41
<i>«Far lavorare Sarte e Pittore». La scena e i costumi in Gustavo Modena Maria Ida Biggi</i>	”	55
<i>Documenti e note per una biografia del giovane Modena (1824-1831) Alberto Bentoglio</i>	”	71
<i>I dialoghi politici di Gustavo Modena Lorenzo Mango</i>	”	85
<i>Modena e Alfieri: un corpo a corpo modernizzato-attore (con un approfondimento nel Saul) Anna Barsotti</i>	”	101
<i>Due “copioni” modeniani: Kean e Il cittadino di Gand Simona Brunetti</i>	”	121

<i>Modena e il personaggio: "ispirazione", "contraffazione", "finzione"</i>	pag. 135
Armando Petrini	
<i>Shakespeare, Teatro e Nazione: il pensiero europeo alle origini della riforma di Modena</i>	» 153
Sonia Bellavia	
<i>Il Luigi XI di Gustavo Modena</i>	» 165
Elena Randi	
<i>Gustavo Modena dramaturg e lettore di Dante</i>	» 179
Paolo Puppa	
<i>La recitazione grottesca e l'eredità mancata di Gustavo Modena</i>	» 195
Sandra Pietrini	
<i>«Benedizione del cristianesimo». Per una lettura futuribile del dialogo Il negoziante, e il carrettiere</i>	» 213
Fernando Gioviale	
<i>Allievi e maestri: Luigi Bonazzini e Gustavo Modena</i>	» 229
Alessandro Tinterri	
<i>«Andare contro per strappare il bello» Studi di Claudio Meldolesi su Gustavo Modena</i>	» 239
Laura Mariani	

Nota introduttiva

Gustavo Modena muore a Torino la notte del 20 febbraio 1861, mentre la città è in festa per l'apertura del primo Parlamento del Regno d'Italia.

Quanto Modena fosse ormai distante dagli esiti della lunga e controversa vicenda risorgimentale è cosa ben nota. Pur avendo combattuto strenuamente durante i moti che segnano la prima metà del secolo (sin dai tumulti del 1820, durante i quali viene ferito gravemente a un braccio), pur avendo partecipato attivamente a tutti i passaggi cruciali di quegli accadimenti (dalla costituzione della "Giovine Italia" ai fatti del '48-'49), pur avendo coltivato e poi mantenuto un rapporto molto stretto con Mazzini sin dal periodo dell'esilio degli anni Trenta, Modena consuma nel tempo un progressivo distacco dagli sbocchi politici che maturano attorno alla metà del secolo.

Egli avrebbe voluto un Risorgimento diverso. Più sociale e meno patriottico, concentrato sulla lotta per l'Uguaglianza ancor prima che sul vagheggiamento della Patria. E sognava una Repubblica italiana e non il Regno d'Italia.

Ma i suoi sogni erano destinati a rimanere «negli spazi oltre la Luna», come scrive egli stesso.

L'occasione della coincidenza fra l'anniversario della morte di Modena e la ricorrenza unitaria si è trasformata perciò anche nello spunto per una riflessione più articolata sulle complesse vicende risorgimentali, tolte dalla retorica dei festeggiamenti ufficiali e riconsegnate a una riflessione più circostanziata e meditata.

Ma è stata soprattutto – naturalmente – l'occasione per fare il punto sull'attività teatrale di Modena, che fu per prima cosa uno straordinario attore, ancorché in lui l'attività artistica non sia mai davvero disgiunta da quella politica e, anzi, da quella continuamente proceda e a quella costantemente guardi.

Il Convegno di cui presentiamo gli Atti, organizzato dal CRUT e dal DAMS dell'Università di Torino, muove prioritariamente da questa necessità: dall'esigenza cioè di fare il punto sugli studi modeniani, chiamando a confronto specialisti provenienti da diversi Atenei italiani e con differenti approcci critici e metodologici.

I saggi che qui pubblichiamo confermano una circostanza già ben chiara agli studiosi. Misurarsi con Gustavo Modena significa toccare i nodi più rilevanti e problematici dello studio dell'arte dell'attore fra Otto e Novecento. Li elenchiamo rapidamente, lasciando ai contributi di questo volume, e alle indagini future, il compito dell'approfondimento. Si tratta della questione della nascita del Grande Attore, del rapporto fra attore e personaggio, della sua relazione con i testi teatrali e con il pubblico; del tema dell'attore artefice, dell'attore maestro (e dunque della "scuola"), dell'attore-protoregista (e dunque anche del legame fra il teatro italiano e il fermento culturale europeo). Ancora, del rapporto dell'artista con la nascente industria culturale, e perciò con il mercato, grande rovello dell'artista della modernità. Infine, del nodo metodologico più generale dello studio dell'arte attoriale, delle sue peculiarità e delle sue insidie.

Delle giornate del Convegno non è stato possibile purtroppo riportare in queste pagine due momenti che si sono rivelati però importanti e che ci è sembrato ne abbiano arricchito gli esiti.

Innanzitutto la discussione fra i convegnisti al termine di ciascuna sessione, che è stata molto ricca e, crediamo, utile alle ulteriori riflessioni e agli approfondimenti di ciascuno. Pur se in questi Atti non abbiamo potuto trascrivere quegli scambi, ci è parso che anche lì si sia sedimentato il significato dell'iniziativa.

In secondo luogo le letture registrate di brani di lettere di Modena da parte di Claudio Morganti, che hanno aperto ciascuna delle quattro sessioni del Convegno. Momenti molto intensi, che dobbiamo alle generosità di Morganti, un attore che nel suo percorso teatrale ha trovato – e a volte esplicitato – più di un punto di contatto con Gustavo Modena. Oltre al piacere dell'ascolto, le letture morgantiane hanno implicitamente facilitato il rapporto della nostra discussione con la dimensione scenica e concreta della figura di Modena.

In questi tempi di furiosi tagli alle risorse finanziarie degli Atenei (e non solo degli Atenei), un'iniziativa del genere – così singolarmente *improduttiva* – non sarebbe stata possibile senza il sostegno convinto e generoso in particolare del CRUT, diretto da Franco Perrelli, che ringrazio per l'appoggio e per la fiducia. Un

ringraziamento lo devo anche a Roberto Alonge, allora Direttore del Dipartimento DAMS, e a Giulia Carluccio, attuale Presidente del Corso di Studi in DAMS.

A. P.

L'ordine della pubblicazione degli interventi è quello del calendario del Convegno, che si è svolto nei giorni 23, 24 e 25 marzo 2011 presso la Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Torino.

Il progetto, a cura di Armando Petrini, è stato promosso da: Università degli Studi di Torino, Facoltà di Scienze della Formazione, DAMS, CRUT, Centro sull'Attore, Dottorato di Musica e Spettacolo, Laboratorio Multimediale "G. Quazza". Con il patrocinio di: Città di Torino, Esperienza Italia-Comitato Italia 150.

Grazie a Elisa Bottero, Silvia Iracà, Donatella Orecchia, Mariapaola Pierini, Giuliana Pititu.

Per un rinnovamento del repertorio: Gustavo Modena traduttore drammatico

di *Mariagabriella Cambiaghi**

L'esperienza di Gustavo Modena traduttore si concentra principalmente tra il 1842 e il 1845, vale a dire nel periodo più significativo della sua carriera teatrale, allorché egli si impegna a realizzare il suo progetto di riforma della scena drammatica italiana.

Se, fra le questioni di primo piano, Modena pone il rapporto direttivo con una compagnia rinnovata nelle scritturazioni, soprattutto di attori giovani, e la riqualificazione dello spettacolo nelle modalità dell'allestimento, altrettanto significativo è per lui il problema del repertorio: l'attore è ben consapevole che una buona scelta dei testi si pone alla base di un teatro che ambisca ad essere di cultura, e che uno dei mali della scena italiana del tempo è quello di un cartellone di scarsa qualità, basato quasi interamente su testi di provenienza straniera, molto amati dal pubblico, ma deplorati dagli intellettuali e dalla stampa tutta. Solo a titolo d'esempio, ecco la voce – fra le più moderate – della «Gazzetta Privilegiata di Milano», organo ufficiale del governo austriaco:

Non v'ha Italiano che non deplori il decadimento tra noi dell'arte drammatica. Non viviam che di commedie francesi, ridotte, tradotte, mutilate da mani inesperte e mercenarie [...]¹.

Il nodo problematico del repertorio del decennio è dunque quello delle traduzioni, soprattutto dal francese, di commedie e drammi che arrivano sulle nostre scene trasfigurati da traduttori che sono, o letterati e di estrazione colta, ma spesso «inesperti» della logica dell'allestimento teatrale, oppure abili artigiani della scena al servizio delle compagnie, «mercenari» interessati a conseguire un facile guadagno, e indifferenti in molti casi alle ragioni e alla logica interna del testo.

* Università di Milano.

¹ «Gazzetta Privilegiata di Milano», 31 marzo 1845.

Non è quindi un caso che proprio a far data dal 1842 (anno della presentazione del suo primo progetto per una nuova compagnia) Modena decida di assumersi in prima persona l'onere di una traduzione drammatica, attenta all'impianto formale e culturale dell'opera originale, ma altresì guidata da una profonda conoscenza delle leggi della scena e, in particolare, del pubblico italiano al quale il prodotto è destinato.

Ciò non significa tuttavia che solo a questa altezza cronologica maturi in lui la consapevolezza dell'importanza della traduzione ai fini della riuscita scenica: il suo epistolario attesta sin dal 1833 le prime prove di traduzione in versi di un dramma di De la Vigne, e la nascita dell'idea che «traduttore e attori devon farsi comici per servire all'intenzione del poeta»².

La fedeltà alla struttura e al messaggio del testo sono dunque da subordinare alla sua efficacia scenica e alla capacità di arrivare al pubblico, le cui preferenze e abitudini vanno tenute presenti, pur entro una prospettiva di cambiamento ed evoluzione del gusto.

Ciò spiega l'apertura di un attore come Modena, sostenitore del valore civico del teatro, verso la commedia francese “disimpegnata” e alla moda di Eugène Scribe, oppure verso il romanzesco storico di Alexandre Dumas padre, cioè gli autori tradotti e pubblicati da Modena in questi anni Quaranta.

In relazione alla pubblicazione, Modena dimostra subito l'intento di distinguersi dalla prassi comune, rinunciando a qualsivoglia tipo di compenso tanto che, al momento della stampa in volume delle traduzioni da Scribe, edite nella «Biblioteca Ebdomadaria teatrale» di Placido Maria Visaj nel 1842, l'artista impone che in apertura sia riportata l'annotazione:

La presente produzione è posta sotto la salvaguardia delle Leggi, qual dono fatto dall'egregio traduttore al tipografo editore³.

² *Lettera a destinatario anonimo, da Montpellier, 5 août 1833*, in *Epistolario di Gustavo Modena (1827-1861)*, a cura di T. Grandi, Vittoriano, Roma 1955, p. 5.

³ *La calunnia, commedia in cinque atti di Eugenio Scribe traduzione dell'artista drammatico Gustavo Modena*, Placido Maria Visaj, Milano 1842 (fascicolo n. 361 della collana «Biblioteca Ebdomadaria teatrale»), p. 4. Analoga dicitura per *Una catena, dramma in cinque atti di Eugenio Scribe tradotto dall'artista drammatico*

Dunque, una nuova fisionomia di traduttore che, se forse si assume l'onere della traduzione personale anche per non pagare provvigioni altrui, almeno al momento della pubblicazione mira a presentarsi come “disinteressato” e impegnato in senso culturale.

Le prime due traduzioni offrono la versione italiana dei successi parigini di Scribe *La calomnie* (1840) e *Une chaîne* (1841): esse vengono elaborate da Modena nel medesimo arco di mesi, come testimonianza il suo epistolario⁴, ed entrambe risultano presenti nel repertorio della sua compagnia a partire dall'anno comico 1843-44, imponendosi all'attenzione del pubblico per la capacità di rivelare una fisionomia inedita del teatro straniero, rivelando – secondo la stampa – «la virtù di farci piacere non solo le nuove cose, ma fino quelle che sappiamo a memoria»⁵.

È in particolare *La calunnia* il testo di punta di questa strategia, visto che essa apre i cicli di recite di tutte le principali piazze visitate dalla compagnia di Modena: così avviene a Trieste nel marzo '43, al teatro Re di Milano nell'autunno e a Firenze presso il teatro del Cocomero in novembre⁶.

Alcune scelte di fondo adottate nella *Calunnia* sono comuni anche alle altre traduzioni, perché sono indotte nel traduttore dalla pratica e dal gusto teatrale contemporanei. Prima fra tutte è la necessità di contenere la durata dello spettacolo entro le due ore/due ore e mezza abituali per il pubblico ottocentesco. Si tratta di una costan-

Gustavo Modena, Placido Maria Visaj, Milano 1842 (fascicolo n. 400 della collana «Biblioteca Ebdomadaria teatrale»), p. 4.

⁴ «Ora manca il tempo: sono alla metà della *Calunnia*» (*Lettera a G. P. Calloud, da Parma, 20 novembre [1842?]* in *Epistolario di Gustavo Modena*, cit., p. 51. Nella primavera del 1843 i due testi tradotti sono inseriti nel repertorio del nuovo anno comico, come Modena scrive a Calloud, informandolo delle parti che gli sono state assegnate: «tu farai Cherambò nella *Catena*, Chilbert nella *Calunnia*. . .» (*Lettera a G.P. Calloud, da Milano, 14 marzo 1843*, ivi, p. 53).

⁵ *Gazzetta teatrale – Trieste*, in «Il Pirata», a. IX, n. 76, 22 marzo 1844.

⁶ Per il soggiorno triestino cfr. *Gustavo Modena e alcune nuove rappresentazioni date a Trieste*, in «La Favilla», a. VIII, n. 5, 15 marzo 1843; per le recite milanesi si veda il repertorio completo presente nel cd dei repertori allegato al volume di P. Bosisio, A. Bentoglio, M. Cambiagli, *Il teatro drammatico a Milano dal Regno di Italia all'Unità (1805-1861)*, Bulzoni, Roma 2010. Il debutto fiorentino è attestato in «Il Pirata», 21 novembre 1843, p. 163.

te non solo di queste traduzioni, ma anche delle riduzioni operate da Modena sui propri copioni a partire da traduzioni di altri, come attesta la lettera a Giacinto Battaglia del 1844 a proposito del *Kean* di Dumas⁷, o quella sulla traduzione della *Marescialla d'Ancre*, che l'attore deve «accorciar[el] molto per la censura e per rimandare a casa l'uditorio prima di mezzanotte; ma me ne duole»⁸.

C'è dunque una serie di scelte obbligate imposte *a priori* al traduttore, che si risolvono in un'asciugatura del testo, con la soppressione sistematica delle battute ripetitive o troppo esplicite, l'abbreviazione del racconto degli antefatti, dei monologhi e degli *a parte*.

A differenza della maggior parte delle traduzioni-riduzioni coeve per la scena italiana, tuttavia, Modena non taglia alcuni dei personaggi previsti per diminuire i costi di organico delle compagnie: nella tavola delle *dramatis personae* il numero dei personaggi resta identico, con la sola differenza che – come spiega una nota – «i nomi francesi stanno scritti nella commedia come si pronunciano in italiano»⁹ a preventiva cautela contro le storpiate pronunce in uso presso i nostri palcoscenici.

Sostanzialmente rispettata è anche l'articolazione della *pièce* sotto il profilo strutturale, visto che la versione italiana presenta la medesima successione delle scene dell'originale francese¹⁰ (con una sola eccezione delle scene 13 e 14 del III atto fuse in un'unica scena), mentre i tagli che si registrano vanno in direzione di una sintesi degli interventi “di colore” dei personaggi minori, a vantaggio di una maggiore incisività nello sviluppo del *plot*.

⁷ «Le riduzioni che mi proponete del *Kean* e del *Riccardo d'Arlington* sono esse corte? Sono ben tradotte? Io m'ero proposto di recitar la prima come sta nel Museo drammatico – e porta una vostra prefazione. Mi sarà caro il risparmiarmi la fatica di accorciarla, e levarne via alcuni personaggi» (*Lettera a G. Battaglia, da Cremona, 18 luglio 1844*, in *Epistolario di Gustavo Modena*, cit., p. 62).

⁸ *Lettera a G. Battaglia, da Gorizia, 25 aprile 1845*, ivi, p. 69. La traduzione del testo su cui Modena lavora è dello stesso Battaglia.

⁹ *La calunnia, commedia in cinque atti di Eugenio Scribe traduzione dell'artista drammatico Gustavo Modena*, cit., p. 8.

¹⁰ Per la versione originale il confronto è stato fatto con E. Scribe, *La calomnie, comédie en cinq actes et en prose*, Paolo Lampato, Milano 1841. Per la scelta di tale edizione rimando al mio saggio *Il teatro di Scribe sulle scene milanesi della Restaurazione*, in AA.VV., *Studi sul teatro in Europa in onore di Mariangela Mazzocchi Doglio*, a cura di P. Bosisio, Bulzoni, Roma 2010, p. 152.

Cade invece il finale in musica previsto per l'atto secondo, quando Scribe inserisce un numero musicale e cantato, eseguito da un attore al pianoforte accompagnato da alcuni cantanti¹¹. In quanto pensata per la più povera prassi di allestimento nostrana, la versione di Modena prevede solo un accordo fuori scena, e si limita a aggiungere la seguente nota:

Nota – avendo qualche cantante, qui si può far cantare un pezzo; e in tal caso tutti restano in scena invece di andare nella camera vicina¹².

Le intenzioni del capocomico-traduttore giungono a frutto, visto che alla prova del palcoscenico *La calunnia* offre un'immagine insolita di Scribe come autore di drammi di complesso. È da sottolineare che nelle diverse piazze la *pièce* ottiene un grande successo, sia per la cura dell'allestimento, sia per la innovativa impostazione dello spettacolo che rivela al pubblico italiano un nuovo modo di presentare in scena un testo già conosciuto attraverso altre messinscene. Al proposito «La Favilla» di Trieste scrive:

La Calunnia non ci era affatto nuova, anzi conosciutissima; ma nuova ci parve quando fu veduta in tutte le sue parti egualmente ben rappresentate, quando si vide schierarsi dinanzi ai nostri occhi un bel numero di giovani, nelle vesti, nell'azione, nel parlare del tutto conformi al carattere che fingevano; quando si vide la commedia non in veste lacerata ma decente, anzi abbigliata con un certo lusso inedito sulla povera scena drammatica; quando si vide finalmente una compagnia tutta animata come da uno spirito di famiglia, ove nessun individuo trova la propria parte al disotto di sé, essendovi ciascuno primo e ultimo a vicenda, com'era necessario perché si potesse sperare ancora la risurrezione dell'arte drammatica¹³.

Ciò che stupisce il pubblico è in primo luogo il rispetto del

¹¹ La didascalia francese prescrive: «M. de Sivry, qui est au piano, joue la ritournelle: [...] les chanteuses, tenant leur papiers de musique, vont commencer le morceau» (E. Scribe, *La calomnie*, cit., p. 33).

¹² *La calunnia, commedia in cinque atti di Eugenio Scribe traduzione dell'artista drammatico Gustavo Modena*, cit., p. 46.

¹³ G.T., *Gazzetta Teatrale – Trieste – teatro Filodrammatico – Drammatica Compagnia Modena*, in «La Favilla», a. IX, n. 73, 12 marzo 1844, p. 291.

testo originale nella globalità delle sue parti, così da offrire l'impressione di uno spettacolo corale e ben armonizzato, ma l'effetto è accentuato dal registro linguistico adottato, cosicché il recensore scrive che in Italia l'arte drammatica

[...] risorgerà, se come in questa rappresentazione [...] si vedrà nelle altre non solo serbata la proprietà del costume, la naturale recitazione, il fare semplice e sentito, ma lingua ed espressione italiana anche nelle produzioni originali francesi, e fra queste scelte quelle che possono essere intese e gustate anche in Italia. Lode al Modena che adempie a tale ufficio, finché i nostri poeti non si scuotono e gli dieno mano nel suo generoso tentativo¹⁴.

Valorizzati sono gli interventi del traduttore volti a smorzare i caratteri francesi del testo, espungendo tutti i riferimenti alla vita politica e al costume parigino coevo, come quelli ai salotti o agli usi della villeggiatura di Dieppe, che risulterebbero di difficile comprensione a un uditorio italiano.

Nella medesima direzione della italianità va vista anche la scelta di semplificare il giro della frase rispetto all'originale francese, cosicché il dialogo appare asciugato e – scrive ancora la stampa – «tradotto [...] in quel terso e scorrevole stile, appena si può dire cosa straniera»¹⁵; si riconquista in tal modo la brillantezza e l'efficacia dell'originale, anche a costo di adottare registri lontani dal carattere letterario delle traduzioni del tempo e propri invece della lingua parlata¹⁶.

Elemento non indifferente della riuscita della versione modeniana de *La calunnia* è l'interpretazione che Modena offre del protagonista, il ministro Raimondo, tenace avversario dell'abitudine al pettegolezzo e alla maldicenza, cui oppone i saldi valori dell'onestà e dell'integrità morale. È questo l'asse del personaggio che interes-

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Gustavo Modena e alcune nuove rappresentazioni date a Trieste*, cit.

¹⁶ Per gli esempi si veda a campione la scena II, 1, in cui Raimondo parla in modo più familiare del suo corrispondente francese, inserendo persino alcuni pleonasi o forzature della costruzione linguistica. A tal proposito cfr. *Il teatro di Scribe sulle scene milanesi della Restaurazione*, cit., pp. 153-154.

sa all'attore e non a caso la traduzione appoggia la sua lettura, attenuando l'aspetto brillante e restituendo invece una commedia che bolla «il più brutto e il più terribile vizio della società, la Calunnia, vizio familiare e comune»¹⁷ a tutte le nazioni e a tutti i paesi. La parte di Raimondo diventa infatti uno dei banchi di prova di Modena e la critica si concentra sull'interpretazione che risulta sublime per «l'economia della voce e la calcolata sobrietà dei mezzi esterni»¹⁸ e ancora per il «decoro, intelligenza e buon gusto»¹⁹, ma soprattutto si distingue da quella dell'attore francese Doligny che nei medesimi anni recitava la commedia in versione originale in molte piazze italiane:

Il Doligny ci avea dato così scolorito il carattere del ministro, che appena ci pareva lo stesso nella rappresentazione del Modena. [...] Il Modena sostenne quella parte con quella facile disinvoltura che riscontrammo nell'attore francese, ma la nobiltà e il fuoco, e la dignitosa indignazione del Modena, né Doligny né altri probabilmente la troveranno²⁰.

Alla luce di tali osservazioni si comprende la minore fortuna scenica della seconda traduzione modeniana da Scribe, *Una catena*. Si tratta di una commedia che non offre parti di spicco all'attore, impegnato nella parte del comprimario Monsieur de Saint Gérán, che risulta l'elemento risolutore del finale, ma non ha gran parte in commedia e ciò, come sottolinea già Luigi Bonazzi²¹, non soddisfa l'uditorio modeniano, segnando la minore fortuna di un testo che,

¹⁷ Così scrive Paolo Lampato, giornalista ed editore, che promuove la già citata stampa del testo in lingua originale edita a Milano nel 1841 (*Nota dell'editore* a E. Scribe, *La calomnie*, cit.).

¹⁸ «Il Pirata», n. 32, 20 ottobre 1843.

¹⁹ «Il Figaro», n. 71, 6 settembre 1843. Il giornale documenta il folto pubblico confluente a teatro, nonostante il prezzo maggiorato del biglietto.

²⁰ *Gustavo Modena e alcune nuove rappresentazioni date a Trieste*, cit.

²¹ Scrive infatti Bonazzi: «faceva assai volentieri [...] la parte di S. Gerán nella *Catena* di Scribe, che aveva tradotta da se stesso. Or bene: egli corse pericolo d'esser fischiato in quella parte, perché chi si era mosso per sentir Modena, credeva che non valesse la pena di andare a sentirlo in così piccola cosa» (L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, Stabilimento Tipo-Litografico in San Severo, Perugia 1865, p. 127).

per converso, sotto il profilo dell'operazione di traduzione risulta più originale dell'esempio precedente.

Al di là del riproporsi dei criteri generali di cui si è detto (la salvaguardia del numero dei personaggi, il rispetto della struttura globale del dramma, lasciata invariata salvo qualche salto di numerazione nelle scene²²), la traduzione modeniana di *Una catena* si caratterizza per una maggiore condensazione: il testo è ridotto di circa un terzo della lunghezza originale, il dialogo prosciugato e spesso riscritto²³, mentre drasticamente tagliate sono le indicazioni didascaliche originali, qui ben più numerose che nella *Calunnia*.

In diversi passaggi infatti Scribe utilizza il movimento degli attori presenti in scena e la prossemica per esplicitare messaggi che le battute non rendono esaustivi, cosicché il fraseggio dialogico è fittamente frammezzato di indicazioni didascaliche molto precise. Al contrario, Modena sfronda il più possibile l'apparato didascalico, tagliando pressoché sempre le indicazioni relative alla recitazione e salvando solo le poche notazioni sul movimento necessarie a comprendere l'andamento dell'azione.

Il finale della commedia è, a tale proposito, il passaggio più significativo della sfasatura che viene a crearsi tra la partitura francese e la sua versione italiana. Le scene conclusive del V atto prevedono che in scena venga portato un tavolo, sul quale i personaggi firmano il contratto di fidanzamento che suggella il lieto fine. Per Scribe la presenza del tavolo è fondamentale: esso è

²² In particolare, si registra nell'atto III l'unione delle scene francesi 2 e 3 in un'unica scena che fa, per conseguenza, slittare tutta la numerazione delle scene successive; nel IV l'unione delle scene 15 e 16 in un'unica scena finale; nel V atto l'unione delle scene 7 e 10 del testo francese alla scena precedente, con conseguente modifica della numerazione complessiva.

²³ A proposito della riscrittura del dialogo, si registrano alcuni interessanti episodi di interpolazione modeniana. Fra di essi va citato almeno il gioco metatestuale per cui in I, 4 Modena attribuisce il ruolo di librettista di Amerigo allo stesso Scribe e inserisce il nome dell'autore in corpo di battuta, sostituendolo alla perifrasi del testo francese in cui il drammaturgo allude a se stesso, definendosi «un homme de lettres qui avait su par sa plume se créer une indépendance qu'on lui reprochait» (E. Scribe, *Une chaîne. Comédie en cinq actes et en prose*, Beck, Paris 1841, p. 28).

collocato «au fond, au milieu de l'appartement»²⁴, circondato da poltroncine, in modo da risultare un elemento ingombrante, attorno al quale i personaggi si dispongono con una strategia di posizioni perfettamente regolate.

Anche Modena prevede la presenza di «una tavola in mezzo alla scena»²⁵ perché vi si svolga la scena delle firme, ma taglia tutto il successivo apparato didascalico che stabilisce la collocazione dei personaggi sul palco.

Così, si viene a perdere il gioco delle posizioni antitetiche dei personaggi chiave e soprattutto l'importante ruolo delle controsce-
ne e delle sequenze mimiche cui l'autore francese affida la “mora-
le” della commedia. Ad esempio, nella scena 11 «tout le monde se
retourne et remonte la scène» andando «se placer debout à droite
et à gauche du Notaire»²⁶ seduto al tavolo. Lo spazio anteriore è
quindi rimasto vuoto per ospitare la sequenza muta del padre della
futura sposa che ha nelle mani la lettera con cui l'amante del futu-
ro genero dichiara di farsi da parte:

Cler: *(qui est à gauche du spectateur, traverse le théâtre en tortillant dans ses doigts la lettre qu'il tenait [...]). Il s'avance vers l'angle de la table à droite, faisant face au spectateur, et approche la lettre d'une des bougies allumées).*

Louise: Que faites vous?

Cler: *avec intention et regardant Louise.* Moi!... J'y vois assez!
(Allumant avec le papier enflammé les deux autres bougies qui sont sur la table) Mais M. le Notaire...²⁷

L'attraversamento da sinistra a destra della scena vuota e la successiva accensione delle tre bugie caricano la battuta sospesa del senso globale della commedia: la ricomposizione della pace familiare e del decoro borghese comporta il silenzio degli ex amanti e del futuro suocero, come lo spettatore può ben vedere, visto che la

²⁴ Ivi, p. 154. Poco oltre si precisa: «à droite et à gauche de la table, plusieurs fauteuils rangés en demi cercle» (ivi, p. 156).

²⁵ *Una catena, dramma in cinque atti di Eugenio Scribe tradotto dall'artista drammatico Gustavo Modena*, cit., p. 102.

²⁶ E. Scribe, *Une chaîne*, cit., p. 156.

²⁷ Ivi, pp. 156-157.

sequenza è progettata «*faisant face au spectateur*». A suggello di questo finale si compone il *tableau* collettivo intorno al notaio (sempre prescritto da una dettagliata didascalia), mentre la chiusa è affidata a Louise e a Saint Gérán che vengono in proscenio a dichiarare la loro riconciliazione, prima di risalire la scena e congiungersi al gruppo.

Molto diverso il finale italiano, dove la scena della firma è molto rapida, con i personaggi che recitano la loro battuta senza che alcuna notazione prossemica venga a definirne la posizione, cosicché il senso dell'accensione delle candele si perde, mentre tutta l'attenzione è rivolta a Saint Gérán che viene subito «sul davanti della scena presso a Luisa» per recitare la chiusa e per essere poi raggiunto dagli altri attori che pronunciano la loro battuta «venendo innanzi»²⁸, in un più tradizionale schieramento della compagnia in proscenio a fine spettacolo.

La versione di Modena riflette certo una concezione della messinscena più semplice, dove anche l'attenzione per una cura corale dello spettacolo non implica ancora un'orchestrazione globale del lavoro e l'utilizzo di tutto lo spazio del palcoscenico, possibile invece nei coevi allestimenti dei teatri parigini, pur nell'era anteriore a Montigny; soprattutto dimostra che alla base dello spettacolo si pone in prima istanza il contributo personale dell'attore, capace, con la sua presenza scenica, di guidare lo sguardo dello spettatore. Tale prospettiva è confermata anche dalla scelta modeniana di eliminare nella sua versione l'uso massiccio dei puntini di sospensione all'interno della battuta, insistito soprattutto nella seconda parte del testo di Scribe, a sottolineare il rilievo da conferire alla frase sospesa: in quanto dritta interpretativa, essi sono tolti da Modena che costruisce periodi filati, affidando al talento dell'attore il compito di fornire la giusta espressività alla parola e segnando solo poche pause con l'uso del trattino in corpo di battuta.

Ciò attesta come Modena traduttore prepari la versione in funzione della scena italiana dei suoi tempi, anche quando questo comporti alcune rinunce a prospettive originali e innovative, che rischierebbero però di non produrre da noi risultati efficaci.

²⁸ *Una catena, dramma in cinque atti di Eugenio Scribe tradotto dall'artista drammatico Gustavo Modena*, cit., p. 104.

Alla luce della trasponibilità scenica degli anni Quaranta va giudicata anche la traduzione del dramma di Dumas *Les demoiselles de Saint Cyr* che esce in versione italiana nel 1845 con il titolo *Le educande di Saint Cyr* all'interno del «Florilegio drammatico ovvero scelto repertorio moderno di componimenti teatrali italiani e stranieri»²⁹.

Del testo francese, debuttato a Parigi nel luglio 1843, escono a distanza di pochi mesi due diverse versioni, entrambe firmate dall'autore: l'una in quattro atti³⁰, l'altra – derivata dal «Feuilleton de la presse» dove era apparsa a puntate tra il 27 luglio e il 5 agosto 1843 – in cinque atti, e destinata a una maggiore fortuna editoriale successiva, visto che tra il '43 e il '44 si contano tre diverse edizioni³¹.

Approcciando il testo di Dumas, Modena sceglie la versione in quattro atti che meglio si adatta alle sue esigenze di brevità, ma altresì alla sua visione di un teatro che rifugge dal romanzesco e dal travestimento storico, aspetti che appunto sono enfatizzati nella versione in cinque atti con una dilatazione delle ultime scene dedicate alla cornice storica della corte franco-spagnola seicentesca, entro la quale si colloca la vicenda. L'atteggiamento di Modena è persino più rigido di quello dell'autore stesso e persegue con maggiore determinazione l'eliminazione degli aspetti romanzeschi e falso-storici che fanno da sfondo alla vicenda principale.

Ai tagli operati dentro la scena, con lo sfoltoimento delle battute, ma con il testo rispettato nella sostanza, si associa, a partire dal III atto, una serie di drastici tagli verticali: scompaiono la parte iniziale del III atto (scene 1-3) e nel IV due lunghe scene, la 12 e la

²⁹ A. Dumas, *Le educande di Saint Cyr*, tradotta dall'artista Gustavo Modena, in «Florilegio drammatico», a. I, vol. VII, Borroni e Scotti, Milano 1855. La collana si propone di pubblicare testi legati ai recenti successi della scena, cui fa diretto riferimento anche la scelta editoriale di presentare ciascun testo premettendo un elenco circostanziato dei materiali scenici, arredi e oggetti necessari alla rappresentazione, ordinato per atti, in una moderna versione del «catalogo delle robe» che accompagnava gli scenari dell'Arte.

³⁰ A. Dumas, *Les demoiselles de Saint Cyr, comédie en quatre actes en prose*, Calman-Lévy, Paris 1843.

³¹ Si tratta delle edizioni del testo edito da «Le magasin Théâtre» (Marchand, Paris 1843), del volume edito a Paris, Ribbing et Léon Lherie (1843) e quella di Bielenfeld, Velnagen & Klasing (1843) all'interno della serie «Théâtre français en prose publié par G. Schultz».

13, che vedono svilupparsi l'azione di contorno alla vicenda sentimentale-romanzesca del dramma, incentrata sull'amore e sul matrimonio forzato tra Ruggero e Carlotta, che proietta i due protagonisti dal monastero di Saint Cyr del I atto alla corte di Madrid – dove regna con il nome di Filippo V il nipote di Luigi XIV di Francia – nella quale sono ambientati appunto gli ultimi atti.

Lo spettatore italiano non assiste dunque al corteggiamento della giovane Carlotta da parte del sovrano e non può conoscere il risvolto politico-mondano dell'intreccio, che vuole la giovane invitata alla corte per sviare le attenzioni del re da altre dame che favorirebbero i suoi contatti con l'Austria in un sottile gioco di rapporti amorosi e diplomatici.

Alla base delle scelte di Modena c'è – evidentemente – il timore di un intervento della censura sulle allusioni di alleanza tra la corte spagnola e l'Austria³², che spiega i tagli prudenti della scena sesta del terzo atto e della scena dodicesima del quarto atto³³, ma c'è anche una più ampia presa di posizione nei confronti dell'ambientazione storica, che in questi anni Modena giudica con diffidenza³⁴, ritenendola spesso pleonastica ai fini della riuscita del dramma.

La sapienza teatrale prevale qui sul rispetto filologico e il testo di Dumas – criticato in Francia da Janin proprio per la ridondante cornice storica – così sfrondata risalta maggiormente per il suo nucleo di dramma umano, di conflitti sentimentali in grado di commuove-

³² Modena è consapevole che la censura asburgica non ammette alcun riferimento alla corte di Vienna, come scrive a Giovanni Sabbatini a proposito della *Bianca Cappello* bocciata dalla censura: «C'è ratto, c'è omicidio, e seduzione commesso da un regnante; c'è in ballo la *Corte d'Austria*, un *Cardinale*; insomma m'han dato una sentenza inappellabile» (*Lettera a G. Sabbatini, da Milano, 8 gennaio 1846*, in *Epistolario di Gustavo Modena*, cit., p. 73).

³³ In III, 6 il testo originale scrive: «on craint que Madame des Ursines ne soit dans les intérêts de l'Autriche» (A. Dumas, *Les demoiselles de Saint Cyr*, cit., p. 74) e Modena traduce: «si teme che Madama Orsini sia d'accordo on un'altra potenza» (*Le educande di Saint Cyr*, cit., p. 36). Nella scena 12 del IV atto, completamente tagliata, si fa riferimento esplicito alle relazioni seduttive che il governo austriaco mette in atto attraverso dame vicine al re per procacciarsi alleanze alle spalle della Francia di Luigi XIV, menzionando i precedenti storici di tali atteggiamenti.

³⁴ Si veda al proposito la lettera a Giovanni Sabbatini, da Verona, 7 marzo 1845, in *Epistolario di Gustavo Modena*, cit., p. 65.

re il pubblico. In effetti, alla prova della scena, *Le educande* risultano una commedia gradevole e non un dramma storico, apprezzato soprattutto per la freschezza dei giovani interpreti e il lavoro di complesso:

Le educande di St. Cyr [...] è una farsa tutta spirito, dell'ultima maniera di A. Dumas. Il Vestri, il Romagnoli, la Caraccioli, il giovane Salvini la diedero in modo, e con tale accordo che non sarà facile a ritrovare. Le vesti e le decorazioni come sempre, ricchissime ed appropriate³⁵.

Non risulta che Modena prendesse parte allo spettacolo, il che giustifica la modesta ricorrenza nel repertorio dei "Giovani", durante quell'ultimo anno comico. Il pubblico italiano ama vedere e applaudire gli attori e soprattutto i suoi beniamini: quando paga il biglietto – spesso maggiorato negli spettacoli di Modena di questi anni – vuole vedere l'attore principale in scena e risulta invece meno colpito dall'armonia dell'insieme incapace in sé di soddisfare l'uditorio, come già il caso di *Una catena* dimostra.

La riprova di questa modalità di fruizione del teatro in traduzione, dove soprattutto conta la *performance* dell'attore, è data anche dalle vicende relative all'ultima traduzione dal francese di Modena, recitata, mai stampata: si tratta del *Maometto* di Voltaire, una traduzione che lo stesso Modena nell'epistolario dice di avere ripreso dopo trent'anni per sfruttarla con chiari fini anticlericali. Le due recite del 24 e 25 novembre 1857 al teatro Doria di Genova sono coronate da un personale successo:

Interprete della parte del protagonista fu quel sublime ingegno che si chiama Gustavo Modena. È impossibile di porgere con maggiore verità e naturalezza le passioni da cui è segnato l'arabo conquistatore; l'odio, l'ambizione, l'ira, la gelosia, l'amore sono espresse dal Modena in modo da trasfondere in petto agli uditori e costringerli, quasi per forza magnetica, a provare quelle sensazioni dalle quali appare posseduto. Né attore soltanto vuolsi pregiare il Modena, ma pur anco come traduttore del bel lavoro del gran tra-

³⁵ *Teatri* in «La Favilla», supplemento al n. 12 del 24 marzo 1844. Dal medesimo articolo si deduce che la parte di Carlotta fu recitata dalla Botteghini.

gedo della Francia. La traduzione della tragedia *Maometto*, rappresentata nelle sere suindicate, è opera sua, e per quanto possiamo giudicarne ci pare in essa conservata quella robustezza di verso, quella elevatezza di stile che si addicono ad un tanto soggetto. – E inutile il dire gli applausi e le chiamale al proscenio. Ogni rappresentazione del grande artista è per esso un nuovo trionfo³⁶.

Le parole sono quelle del corrispondente de «La Fama» del 26 novembre 1857 e documentano con chiarezza come, ancora alla fine degli anni Cinquanta, prevalga un modello di comunicazione teatrale in cui il pubblico apprezza e premia il Modena traduttore solo attraverso la figura del Modena attore.

³⁶ *Genova – Teatro Doria*, in «La Fama», n. 93, 26 novembre 1857, p. 379. Anche in occasione di una recita al teatro Carignano di Torino il 29 giugno 1858, «La Fama» registra il medesimo successo di Modena attore e traduttore (cfr. *Teatri e spettacoli – Torino*, in «La Fama», n. 53, 5 luglio 1858).

Gustavo Modena librettista. Un progetto non realizzato fra utopia politica e riforma del teatro d'opera

di *Gerardo Guccini**

«Tant'è, io sono di Mazzini *quand même*.
Gustavo Modena

Modena e il «Libro d'Opera»

Il 18 aprile 1837 l'attore Gustavo Modena inviò da Bruxelles – una delle città dell'esilio che fra il 1832 e il 1839 lo portò a risiedere anche a Montpellier, a Parigi, in Svizzera e a Londra – una lettera indirizzata al musicista Giovanni Tadolini, direttore della musica e dei cori presso il Théâtre Italien di Parigi¹. In questo scritto, Modena espone all'anziano maestro (classe 1772) i criteri ai quali intendeva ispirare la stesura del libretto semiserio che questi gli aveva commissionato. Al di là degli approcci iniziali il progetto non ebbe seguito né aprì la strada ad altre iniziative dello stesso genere, nondimeno la lettera del 1837 esprime un punto di vista significativo e culturalmente fondato, poiché Modena, rivoluzionario mazziniano nella vita, affrontò anche questa secondaria applicazione del suo ingegno con piglio innovativo e idealista. Atteggiamento tanto più interessante quanto più isolato e in controtendenza. Di fronte ai formidabili ingranaggi dell'industria operistica, persino gli intellettuali più aperti e sensibili chinavano infatti la testa, cancellando preventivamente le proprie convinzioni estetiche e politiche. Anzi, la precaria condizione di esule, faceva sì che proprio gli

* Università di Bologna.

¹ Giovanni Tadolini nacque a Bologna nel 1772, dal 1830 al 1839 fu direttore della musica e dei cori al Teatro Italiano di Parigi, ritornato poi a Bologna vi morì centenario nel 1872. Sulle sue attività cfr. la presentazione che accompagna la prima edizione della lettera di Modena a lui indirizzata, in «Giornale d'Italia», 12 gennaio 1903.

uomini del Risorgimento, allorché intraprendevano la composizione d'un libretto (come fecero Carlo Pepoli con Bellini, Agostino Ruffini con Donizetti e Giovanni Monticelli con Verdi), tendessero a soddisfare le regole e le convenienze del sistema teatrale ancor più che le esigenze dei musicisti, che si rivolgevano loro alla ricerca di soluzioni originali e inedite.

Modena, invece, espone i propri principi e i propri obiettivi con un'intransigenza un po' guascona, che antepone l'idealistica irruenza del progetto alla verifica delle sue concrete possibilità di realizzazione. Ne risulta una strategia drammaturgica, che non si preoccupa di stabilire piani d'intesa con il musicista, ma chiarisce, in primo luogo, al suo stesso artefice le implicazioni sceniche e politiche del «libro d'opera». Per questo, la lettera del 1837 è un documento-chiave del pensiero teatrale di Modena, che, nel pieno dell'esilio, quando niente faceva ancora supporre che, una volta tornato in Italia, avrebbe svolto un'importante azione di rinnovamento avviando «l'epoca del grande attore italiano»², reagì alla proposta di Tadolini combinando logiche drammaturgiche e umorali pulsioni alla riforma in un programma spropositato, lacunoso, estemporaneo, quasi schizzato, ma indicativo – al modo in cui lo è un test psicologico – delle idee e dei riferimenti culturali che fermentavano allora nell'artista.

Innanzitutto, la libertà del librettista implicava quella del compositore, quindi, Panziano Tadolini – che, ancor prima di scegliere il soggetto, gli aveva comunicato «il numero dei pezzi da [lui] creduti necessari» – doveva disporsi ad abbandonare i “pezzi chiusi” e le convenzioni del teatro lirico: «[V]orrei che ella avesse il coraggio di spezzare la *routine* e far un'opera come il soggetto, aiutato dalla fantasia sua, la può dare, e non come le barbare leggi dell'uso la comandano. Un'opera dove il buon senso e la libertà del genio non fossero schiacciati dall'ordine delle cavatine, dei rondò, dei terzetti, ecc.»³.

Trent'anni dopo, Boito riassumerà la contrapposizione fra le opere di *routine* e le opere fondate sullo sviluppo organico del sog-

² Cfr. C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Bulzoni, Roma 1971, pp. 13-14.

³ *Lettera a G. Tadolini, da Bruxelles, 28 aprile 1837*, in *Epistolario di Gustavo Modena*, a cura di T. Grandi, Vittoriano, Roma 1955, p. 24.

getto nei concetti di «formula» e di «forma»⁴: le «formule» sono i *cliché* che condizionano e strutturano lo svolgimento musicale senza essere necessitati da ragioni d'ordine drammatico; mentre la «forma» è l'esito d'un processo espressivo che parte, per l'appunto, dal soggetto.

Anche Modena, pur guardandosi dal definire un'estetica alternativa al sistema dei "pezzi chiusi", riconosce con lucidità che lo sviluppo dell'argomento ad opera d'una libera fantasia creativa può portare all'invenzione di nuove forme teatrali. Per questo, la sua scelta gli appare della massima importanza. In questa prospettiva, infatti, l'opera dipende dalle potenzialità dell'argomento molto di più di quanto non accada nei sistemi di composizione soggetti al primato delle «formule» che, essendo prestabilite a priori, tendono a uniformare personaggi, epoche e vicende.

Ma è proprio la scelta dell'argomento che, anziché avviare la composizione dell'opera, lacera del tutto l'esile rapporto fra Modena e Tadolini: alla richiesta d'un libretto di genere semiserio, l'attore risponde infatti proponendo tematiche storiche che derivano dalla sua volontà d'intervento politico e si allontanano perciò dagli interessi del committente.

Seguiamo i passaggi della lettera.

Negli anni Trenta, il romanzo aveva già sperimentato e volgarizzato l'arte di tradurre gli argomenti storici in grandiosi affreschi e progressioni drammatiche; Modena, però, sconsiglia di ricorrere a questo genere letterario: «Un libro preso in un romanzo cade senza alcun dubbio; perché l'uditore non trova in quel moccicone storpiato le situazioni, che l'hanno colpito o allettato, preparate e sviluppate in un volume»⁵.

Modena, con questa osservazione, riconosce come, per il teatro ottocentesco, fosse rischioso competere sul terreno degli sviluppi narrativi con la spettacolarità virtuale indotta dalle letture romanzesche. Nonostante ciò, precisa poi, molti romanzi sono senz'altro teatrabili. E, rievocando a memoria le opere più rappresentative della nuova narrativa italiana, passa in rassegna i *Promessi sposi*,

⁴ Cfr. A. Boito, *Tutti gli scritti*, a cura di P. Narni, Mondadori, Milano 1942, p. 1107.

⁵ *Lettera a G. Tadolini*, cit., p. 24.

Ettore Fieramosca di D'Azeglio e il *Marco Visconti* di Tommaso Grossi. Il che non gli impedisce di preferire gli argomenti presi direttamente dalla storia e non mediati da elaborazioni letterarie, siano esse epiche o drammatiche: «Ma la storia dell'Italia nel medio-evo è quella che si presta, secondo me, mirabilmente al semiserio, perché il medio-evo è grande e grottesco allo stesso tempo. La *Divina Commedia* di Dante è un dramma serio e buffo»⁶.

La connessione fra «grande» e «grottesco», riprende le categorie del dramma romantico francese, che si proponeva di mischiare «le grotesque au sublime» (Victor Hugo); ma, in realtà, ciò che spinge Modena a ricercare nell'argomento queste qualità è, ancor più che una volontà di adeguamento culturale, l'esigenza di trovare parti su misura per il basso Lablache, una delle indiscusse attrattive del Théâtre Italien, oltre che artista amatissimo da Mazzini⁷.

Nei *Promessi sposi*, per lui ci sarebbe stato il carattere di Don Abbondio.

Nell'*Ettore Fieramosca*, «d'Ercole: di forza, il guerriero spagnolo e il guardiano della torre di Barletta».

Nel *Marco Visconti*, «il conte del Balzo e il Giullare, tutti caratteri comici, che stanno nella azione a qualunque punto la si prenda».

E poi, passando dai romanzi alla composizione di un soggetto originale ispirato alle vicende bolognesi di Re Enzo, Modena destina a Lablache la parte di un «*bon bourgeois* bolognese, beone, patriottone, custode p. e. del re prigioniero».

I librettisti erano usi tener conto delle capacità vocali e recitative dei cantanti scritturati dall'impresa. Modena aderisce a questa prassi, che rispondeva alla sua cultura professionale e all'antropocentrismo della nuova teatralità romantica. Niente doveva inquinare la percezione dell'attore in scena: né il ricordo delle impressioni suscitate dalla pagina romanzesca (che Modena avverte come concorrenziale), né il prodursi di crepe fra il personaggio e le attitudini recitative dell'interprete, che venivano generalmente acquisite dalla composizione letteraria e musicale delle nuove opere. E ciò al fine di ricavare dai rapporti fra ogni artista principale e le sue parti entità organiche e unitarie (i personaggi “creati” dal cantante), che,

⁶ Ivi, p. 25.

⁷ Cfr. ivi, p. 73.

pur non potendo venire riprodotte o fissate per sempre, determinavano la percezione e la memoria collettiva delle drammaturgie operistiche come risulta, fra l'altro, dall'abitudine – tipicamente ottocentesca – di descrivere gli effetti dei brani sostituendo i nomi degli interpreti a quelli dei personaggi.

Scrivo, ad esempio, Stendhal: «Nell'*Otello* [di Rossini] come è stato aggiustato per Parigi, il magnifico recitativo della signora Pasta: *Mura infelici ove ogni dì mi aggiro*, compensa in parte la stupidità del libretto». E sempre a proposito nell'*Otello*: «Il terzetto tra la signorina Colbrand, Davide e Benedetti era ciò che l'amatore più difficile può desiderare di più perfetto»⁸.

La sostituzione del nome del personaggio con quello del cantante indicava nella *performance* la concreta e inappellabile manifestazione del dramma operistico, non una sua particolare rappresentazione. In modo conforme a questa sensibilità diffusa, lo spettatore dell'opera di Modena e Tadolini veniva invitato a riconoscere Lablache sotto le spoglie di Don Abbondio, del Giullare o del buon borghese di Bologna. Agnizione che, anziché rilevare il carattere fittizio della rappresentazione, l'avrebbe sospeso del tutto, e questo perché Lablache “incarnava”, a monte della composizione operistica, tipologie interpretative che si perpetuavano in tali personaggi. In altri termini, le convergenze fra i tipi scenici interpretati da un determinato cantante e le nuove parti che gli venivano destinate, facevano sì che oggetto del rappresentare non fosse, per l'interprete, un'identità altra da sé, bensì una rielaborazione drammatico-musicale della propria esistenza performativa. Modena, dunque, nel soggetto presentato a Tadolini, elabora in funzione dei cantanti del *Théâtre Italien* (Grisi, Rubini, Tamburini, Lablache) parti estratte dalla pulsante realtà del Medioevo. Rileggiamo per esteso la sua proposta:

Io vorrei farle un libro che avesse per soggetto il Re Enzo, la sua prigionia, i suoi amori con una Marfisa qualunque bolognese, un po' di creazione, ma con tutto quel vero teatrale che offre la storia. Enzo sarebbe un carattere nobile e gioviale per Rubini, il Re

⁸ Stendhal, *Vita di Rossini*, trad. it. di B. Revel, Passigli Editore, Città di Castello s. a., pp. 143; 145.

Federico, un carattere altero e nobile per Tamburini, Lablache un *bon bourgeois* bolognese, beone, patriottone, custode p. e. del re prigioniero, e la Grisi una di quelle guerriere dell'Ariosto e della *Secchia rapita*, mezze buffe e mezze serie, che dopo aver inutilmente cercato di far scappare il Re Enzo, se lo sposa, e si fanno insieme biricchini bolognesi. C'è da far comparire in scena il Carroccio, le cerimonie della corte imperiale, gli usi dei tempi, il popolo, inni di guerre e di vittorie, marce, buffonate in piazza, e tutto storico, senza tirare le situazioni coi denti, senza che il buffo faccia a pugni col serio⁹.

Modena fa di Re Enzo «un carattere nobile e giovale» e riduce la sua vicenda a una peripezia amorosa, mentre, d'altra parte, affida l'espressione del *pathos* storico alle scene collettive rispetto alle quali quelle più propriamente drammatiche si configurano come momenti privati e di puro intrattenimento. L'opera che ne risulta è, come era stato richiesto, “semiseria”, ma di un “semiserio” particolare, storicizzato, che non si riferisce all'omonimo genere operistico, ambientato perlò più in epoca contemporanea e in contesti paesani oppure in sfondi storici svuotati di contenuti e ridotti a esotici fondali di espressioni oscillanti fra il comico e il patetico. Piuttosto, Modena rielabora le strutture tragicomiche dei «drammi dell'Arte»¹⁰. Di questa drammaturgia, il progetto *Re Enzo* mantiene infatti la caratteristica separazione dei livelli, che qui, a differenza che nei generi tradizionali, non riguardano l'alto e il basso, il patetico e il buffo, ma il privato – romanzesco, teatralmente atteggiato, di maniera – e il sociale – storico e conflittuale, screziato e grandioso. La storia appare filtrata secondo due modalità: da un lato, i personaggi e gli eventi storici vengono decostruiti e ricomposti per meglio aderire alle tipologie drammatiche incarnate dagli interpreti scenici; dall'altro, l'epoca delle grandi lotte comunali contro l'Impero viene enfaticamente rievocata dispiegando un esuberante repertorio di riti e celebrazioni (marce, inni, giuramenti).

⁹ Lettera a G. Tadolini, cit., p. 25.

¹⁰ Anche in pieno Ottocento l'espressione “dell'Arte” veniva utilizzata per indicare i drammi basati sulle esigenze e le tecniche del mestiere comico. Cfr. L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, Stabilimento Tipo-Litografico in San Severo, Perugia 1865, p. 42.

Delle tre componenti principali del dramma, l'epoca, i caratteri e la vicenda, Modena trascura l'ultima lasciando che le altre due si organizzino in libertà, secondo modalità loro congeniali. Le parti rifondono le fisionomie dei generi semiserio e tragicomico nel calco costituito dai repertori dei cantanti. E l'epoca riassume i propri umori negli eventi spettacolari che, soli in questa drammaturgia a scomparsi, ambiscono racchiudere i valori della storia per trasformarli in emozioni "efficaci", tali da fecondare l'azione politica del pubblico ottocentesco.

Il calcolo era forse ingenuo, ma tutt'altro che isolato o senza ragioni.

A Parigi, dove Modena visse fra il 1834 e il 1835, sia la Comédie che l'Opéra avevano recentemente rinnovato il modo di rappresentare le epoche della storia promuovendo, a imitazione dei teatri popolari, una spettacolarità fondata sulle funzioni drammatico-espressive degli apparati visuali. A partire dall'*Henry III et sa cour* di Alexandre Dumas (1829) e dal celebrato *Robert le diable* (1831) di Meyerbeer e Scribe – eventi di svolta nella storia dello spettacolo ottocentesco –, i costumi entrano a far parte della morfologia dei personaggi; le scenografie cessano di risolversi in ambientazioni puramente ottiche per cooperare alla ricostruzione del mondo diegetico (e della sua atmosfera); e i movimenti dei protagonisti e delle masse si correlano plasticamente gli uni agli altri per poter meglio culminare in grandi quadri animati, i cosiddetti *tableaux*, che, provenendo dalle tecniche allestitivo del *boulevard*, consentivano di tradurre la storicità della vicenda in visioni straordinariamente illusorie. E ciò perché, nel venire composti, equiparavano la realtà della scena a quella della pittura, che, a differenza del teatro, non finge, ma fissa, riproduce, testimonia.

Negli anni Trenta, un artista che avesse conosciuto le risorse degli allestimenti parigini poteva dunque ritenere, come sembra far Modena nel suo abbozzo drammatico, che, per trasmettere al pubblico le caratteristiche d'una determinata epoca storica, bastasse ricorrere a una spettacolarità visuale e di massa. Ma, in un sostrato culturale innovativo e di rottura come era quello dei rivoluzionari mazziniani (e, più generalmente, degli artisti romantici), le tecniche e le invenzioni della *mise en scène* acquistavano senso e valore nella misura in cui venivano utilizzate da un pensiero che le piegava ai propri fini. Per questo, esaminando le proposte di Modena, con-

viene affiancare al livello delle indicazioni progettuali quello delle sollecitazioni ideologiche e riformatrici.

In compagnia dei filosofi

Nel 1837, la celebre *Préface* di Victor Hugo al *Cromwell* (1827) era ancora attualissima. Nel presentare ai giovani letterati i principi del sistema romantico, questo testo aveva riabilitato culturalmente i valori visivi del teatro. «Le théâtre – proclama Hugo – est un point d’optique»¹¹. Tutto, sulla scena, doveva poter essere visibile, palpabile e vero della particolare verità delle cose teatrali che, a differenza di quelle semplicemente reali, sono intrise, pur nella loro immediata concretezza, di premonizioni, significati, valori e sentimenti poetici. Di qui l’originale percezione che assimila il luogo degli eventi storici a una sorta di «personnage muet»; la scoperta delle valenze visive dell’azione principale «qui marque le point de vue du drame», e del verso che è «la forme optique de la pensée»¹². Hugo rivoluziona la consolidata gerarchia fra le funzioni sensibili dell’evento scenico, indicando ai drammaturghi della nuova generazione che gli orizzonti morali del dramma potevano rappersersi in esperienze puramente percettive, e si rendevano perciò suscettibili di formalizzazioni visuali e transitorie.

È probabile che Modena, cercando fra romanzi e testi storici un argomento per Tadolini, si sia riferito alle indicazioni della *Préface*, che aveva letto nel 1833¹³. Tuttavia, anche altre parole accompagnarono le sue scelte librettistiche, quelle di Giuseppe Mazzini.

L’anno precedente (1836), il filosofo (legato all’attore da uno stretto rapporto d’amicizia) aveva pubblicato il trattato *La filosofia della musica* che riprendeva, a distanza di sei anni, il discorso avviato dallo studio *Del dramma storico* (1830). Entrambi i testi hanno per oggetto le connessioni fra conoscenza storica e composizione drammatica. Nel secondo, però, Mazzini non formula teorie, come

¹¹ V. Hugo., *Théâtre complet*, vol. I, Gallimard, Paris 1985, p. 436.

¹² Ivi, pp. 429; 430; 440.

¹³ Cfr. *Lettera ad A. Regli, da Genova, 22 novembre 1858*, in *Epistolario*, cit., p. 325.

aveva fatto parlando del «dramma storico», ma promuove il progresso del genere operistico agendo da educatore, e cioè schiudendo al compositore di genio che ancora si nascondeva tra la folla nuovi orizzonti espressivi e di partecipazione sociale. Le ragioni di questa impostazione più pedagogica che estetica, derivavano dalla natura dello spettacolo musicale. Le convenzioni e i vincoli del sistema produttivo, da un lato, e, dall'altro, la natura emozionale ed espressiva del linguaggio musicale, impedivano infatti di svolgere in forma drammatica la dialettica del divenire storico. Così, invece di esporre una poetica drammatica, *La filosofia della musica* (che avrebbe potuto benissimo intitolarsi *La filosofia del musicista* o ancora meglio *Il compositore filosofo*) compone un ideale ritratto d'artista, che presenta agli spiriti aperti e «progressivi» affinché vi si confrontino senza remore. Scrive Mazzini:

I maestri e i trafficatori di note s'astengano da queste pagine. Non sono per essi. Sono per i pochi che nell'arte sentono il ministero, e intendono l'immensa influenza che s'eserciterebbe per essa sulle società, se la pedanteria e la venalità non l'avessero ridotta a meccanismo servile, e a trastullo di ricchi svogliati. – Per chi v'intravede più che non una sterile combinazione di suoni, senza intento, senza unità, senza concetto natale: – per gli intelletti, se pur ve n'ha, che non hanno rinnegato il *pensiero* pel materialismo, l'*idea* per la forma, e sanno che v'è una filosofia per la musica, come per tutte le altre espressioni dell'intima vita, e degli affetti che la governano¹⁴.

È più che probabile che l'idealista Modena si sia sentito coinvolto da questa allocuzione mazziniana, che, del resto, gli era sicuramente nota poiché apparve su un foglio al quale collaborava anch'egli. Si tratta de «L'Italiano», rivista che si stampava a Parigi in rue Clichy 25 e intorno alla quale si erano riunite alcune fra le personalità più inquiete del nostro romanticismo¹⁵. Nei fascicoli

¹⁴ G. Mazzini, *Filosofia della musica*, a cura di M. de Angelis, Guaraldi, Rimini-Firenze 1977, p. 35.

¹⁵ Per la storia di questa rivista, fondata dalla principessa Cristina Belgioioso e da Michele Accursi, cfr. le lettere dell'Accursi a Enrico Mayer, in A. Linaker, *La vita e i tempi di Enrico Mayer*, Barbera, Firenze 1898, vol. I, pp. 365 e sgg.

numero 2, 3 e 4 del 1836 (giugno, luglio e agosto) apparve *La filosofia della musica*, nel n. 6 dello stesso anno – l'ultimo dell'effimero foglio – *Il teatro educatore* di Gustavo Modena, dove, come nel testo mazziniano, si parlava «di sottrarre il teatro dalla *routine* commerciale e di restituirlo in forma di gesto civile»¹⁶. In quest'opera, però, il rinnovamento partiva da un paradossale azzeramento dell'esistente, che, intenzionalmente, privava le indicazioni di principio di concreti contenuti progettuali.

Per correggere il teatro bisognava dare «[l]e baracche d'oggi che si dicono teatri, alle fiamme»¹⁷. E in questo spazio liberato, senza più limiti architettonici o di genere, la Storia, l'attore e la musica si sarebbero potuti intrecciare generando nuove categorie di evento: «Diasì un Rossini, un Mozart, un Haydn, un Weber, un Donizetti per cooperatore ad un Dante, ad uno Schiller, ad un Shakespeare scriventi la storia in drammi, e l'arte drammatica diverrà la leva dell'Umanità»¹⁸.

Il «teatro educatore» non presenta distinzioni di genere: è l'uomo rivelato dalle arti, che si dispone ad educare l'uomo attivo nella Storia. Se queste erano le indicazioni con le quali Modena preparava l'avvento d'un teatro dopo il teatro, è probabile che la *Filosofia della musica* sia parsa all'attore un ragionevole raccordo fra le idee politiche e culturali, che egli stesso condivideva appassionatamente, e la concreta, vincolante realtà delle scene operistiche. Un raccordo dal quale, dovendo comporre un «libro d'opera», appariva senz'altro opportuno attingere suggerimenti e idee. Scrive Mazzini, motivando la necessità di rinnovare i soggetti operistici:

Nel dramma, quale abbiamo in questi tempi di decadimento, l'individualità, come dissi, è ristretta ad ognuna delle melodie che lo compongono, ristretta all'impressione degli affetti isolati che vi s'incontrano. Ma l'individualità storica, l'individualità dell'epoca che il dramma figura, l'individualità de' personaggi, ognuno de' quali rappresenta pure un'idea, dove sono? Qual è delle somme condizioni drammatiche ch'or si verifichi nel dramma per musi-

¹⁶ C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena*, cit., p. 48.

¹⁷ G. Modena, *Il teatro educatore*, in *Scritti e discorsi di Gustavo Modena*, a cura di T. Grandi, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, Roma 1957, p. 248.

¹⁸ Ivi, p. 252.

ca? Ov'è l'elemento storico? Dove la formola dell'epoca, il colore de' tempi ne' quali il fatto rappresentato s'aggira? Dove il carattere de' luoghi ne' quali è posta la scena?¹⁹

Proseguendo questa suggestiva descrizione in negativo, che illustra l'opera del futuro elencando le carenze di quella attuale, Mazzini affronta anche gli ambienti e le atmosfere scenografiche, i “personaggi muti” di cui aveva parlato Victor Hugo:

Chi può discernere nell'opere de' maestri, la Roma repubblicana, la Roma togata, severa, rigida, guerriera, conquistatrice [...] dalla Venezia de' tempi di mezzo, dalla Venezia voluttuosa, spensierata, incauta, però misteriosa e tremenda, dove la vita si consumava tra l'amore e il terrore, *tra un palazzo ed una prigione*, tra il sospiro della giovine bellezza errante la sera sulle brezze della laguna, e il gemito sordo dell'affogato nel canale orfano?²⁰

Modena non raccoglie le indicazioni drammaturgiche di Mazzini – come farà Boito ambientando la *Gioconda* nella voluttuosa e lugubre «Venezia de' tempi di mezzo» – ma condivide e fa propri i valori che queste esemplificano: l'individuazione dell'epoca storica quale argomento principale; l'esigenza di esprimerne musicalmente gli elementi caratteristici; la critica alla *routine* e alle forme chiuse; la pregnanza drammaturgica dei luoghi. Appurati i saldi riferimenti culturali di Modena librettista, stupisce che questi, abbozzando il canovaccio, non si sia preoccupato di stabilire una seppur embrionale concatenazione di scene. Il suo soggetto, insomma, è senza trama. Presenta caratteri, ambienti, un lieto fine che riporta l'operazione al genere semiserio, ma una vicenda vera e propria no. Anche in questo caso, la *Filosofia della musica* ci fornisce la chiave per comprendere le scelte dell'attore.

Mazzini dice che, una volta riformato il teatro musicale, la poesia si scioglierà dal rapporto di servaggio che la lega «alla sorella musica» «e armonizzerà con essa nella proporzione che sta fra il caso speciale e la formola algebrica»²¹. La poesia, nell'opera rigene-

¹⁹ G. Mazzini, *Filosofia della musica*, cit., p. 62.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Ivi, p. 68.

rata, viene dunque chiamata a esprimere i “casi speciali”, mentre la musica, come si dice in altro punto, «è l'algebra dell'anima onde vive l'umanità»²². La formulazione del loro connubio «nella proporzione che sta fra il caso speciale e la formola algebrica», dimostra che Mazzini ebbe ben chiaro il fatto che l'opera lirica, anche animata da spirito filosofico, avrebbe continuato a presentare possibilità e orizzonti espressivi assai diversi da quelli del teatro drammatico, dove il personaggio sostanzia e formalizza il proprio divenire. In essa, i casi particolari, nel venire musicati, si distendono infatti su uno sfondo archetipico, che li universalizza e trasforma in manifestazioni dell'umano. Così, il personaggio viene assorbito dall'espressività del canto, e, della sua volontà, finiscono per contare – ancor più dei contenuti e delle concrete determinazioni – le modulazioni d'energia: vale a dire il contrarsi e il distendersi delle tensioni emozionali, alle quali subentra – come dice Mazzini commentando il donizettiano *Marino Falliero* – «quell'aura di tristezza muta, segreta, non definita, ma sempre crescente, [...] che pone ad uno ad uno gli attori del dramma sotto il dominio della fatalità»²³.

Modena evita quindi di sviluppare fin dall'abbozzo l'azione dei personaggi, lasciando campo libero alla successiva dislocazione degli affetti, delle contrazioni espressive e degli scoppi d'energia, che costituivano l'effettiva trama delle indicazioni musicabili. Sintetizzando, possiamo dire che l'attore non incominciò la composizione del libretto partendo dalle fondamenta – e cioè dal soggetto –, ma, muovendosi fra riminiscenze storiche, romanzi e sentimenti patriottici, si esercitò nei campi di creazione che più gli erano congeniali: la determinazione del personaggio a misura dell'interprete e la trattazione dell'*humus* storico.

Anni dopo, tornato in Italia e intrapresa la riforma dell'arte drammatica, Modena affermerà che i personaggi dovevano venire presi dalla storia affinché il popolo non li considerasse inverosimili, e che il dramma storico non aveva interesse se non viveva dell'amore per le cose nazionali e della fede rivoluzionaria²⁴. Nel '37, queste stesse idee, applicate al libretto per Tadolini, si erano tradot-

²² Ivi, p. 60.

²³ Ivi, p. 75.

²⁴ Cfr. C. Meldolesi, cit., p. 74.

te in un affastellamento di personaggi ed emblemi storici assai presenti all'immaginario degli italiani: il Barbarossa, Re Enzo, il Carroccio. Fra questi elementi, come abbiamo visto, le connessioni fabulistiche erano artificiose o assenti; a discolpa del librettista, dobbiamo però riconoscere che nell'opera risorgimentale e romantica i sentimenti patriottici non erano fatti oggetto di quell'espressività articolata e progressiva che riguardava piuttosto le relazioni amorose, ma venivano sollecitati da climax sonori – melodie eccitantissime, da cantare o agire anche fuori dal teatro²⁵ – oppure evocati dal nuovo e grandioso tema dell'insurrezione nazionale. Svizzeri contro tedeschi nel *Guglielmo Tell* di Rossini; napoletani contro angioini nella *Muta di Portici* di Auber; celti contro romani nella *Norma* di Bellini; protestanti contro aristocratici realisti sia nei *Puritani* dello stesso Bellini che negli *Ugonotti* di Meyerbeer. Italiani contro tedeschi nel progettato *Re Enzo*.

Italiani contro tedeschi

Così sintetizzato l'argomento fa un certo effetto: sembra giungere al nocciolo della questione dopo un lungo divagare. Era ciò che Modena intendeva fare: riunire l'espressione dei sentimenti patriottici alle memorie e al nome della patria. «Un maestro – aveva scritto con trasparente allusione ai *Puritani* – che cerca argomenti in Iscozia mi par che si tagli le ali da sé»²⁶.

Modena, d'altra parte, poteva parlare dei *Puritani* con piena

²⁵ James H. Billington riporta numerosi episodi in cui, nel corso dell'Ottocento, la musica operistica si coniuga a concrete azioni rivoluzionarie: la rappresentazione della *Gazza ladra* al Teatro d'Angennes di Torino (12 gennaio 1821) fece precipitare la situazione in Piemonte; a Bruxelles, nel 1830, la *Muta di Portici* di Auber catalizza la rivolta popolare; nel 1849, il circolo radicale di Dostoevskij si sciolse al suono dell'ouverture del *Guglielmo Tell*, e un decennio più tardi Orsini tentò di assassinare Napoleone III mentre l'orchestra attaccava questo stesso brano. (Cfr. J. H. Billington, *Con il fuoco nella mente. Le origini della fede rivoluzionaria*, Il Mulino, Bologna 1986, e in particolare modo il cap. *Lo stimolo operistico*, pp. 234-242).

²⁶ Lettera a G. Tadolini, cit., p. 25.

cognizione di causa, poiché aveva seguito da vicino la composizione di quest'opera. È lo stesso Bellini che, in una lettera al librettista Carlo Pepoli, ci informa della sua partecipazione: «Ho gran bisogno di vedere te, e il bravo Modena, prima di andare dalla Grisi e combinare il tempo, ec.: poi perché avrei necessità di farti aggiungere qualche verso nel duetto che ho quasi finito, ed è venuto magnifico, e lo squillo della tromba farà tremare di gioia i cuori liberi, che si troveranno in teatro. Addio. Viva la libertà!!!»²⁷.

A Parigi, nel gennaio del '35, Modena dunque, non solo frequentò Bellini e i cantanti del *Théâtre Italien*, ma mise probabilmente mano al duetto fra Giorgio e Riccardo, essendo la sua presenza richiesta in corrispondenza alla necessità di aggiungere «qualche verso» a tale brano che culmina nella celebre chiusa patriottica: «Suoni la tromba, e intrepido». La circostanza rende meno occasionale il progetto dell'opera su Re Enzo. Se questo avesse avuto seguito gli elementi mancanti sarebbero stati definiti e i problemi irrisolti o affrontati. Tuttavia, l'abbozzo risulta di per sé significativo poiché mostra in azione due fondamentali dinamiche drammaturgiche, che delineavano elementi spettacolari e idee drammatiche senza dover preventivamente definire lo svolgimento dell'azione: una di queste sfociava nell'unità estetica e culturale del personaggio interpretato, l'altra, sostenuta da un'importante gamma di riferimenti teorici (Hugo e Mazzini), connetteva referenti storici e attualità civile in quadri scenici di forte impatto simbolico. Quadri che, non a caso, ritroviamo attuati nell'opera più politica di Giuseppe Verdi, *La Battaglia di Legnano* (1849), dove però le lotte dei Comuni contro l'Impero assumono tinte fosche e luttuose, mentre Modena, da quel periodo storico, ricava un'impressione di vita tumultuante che penetra i manierati rapporti fra i protagonisti insufflandovi un solido affetto per l'esistente.

Il progetto librettistico di Modena segue una logica creativa che possiamo definire *riformista* non perché pianifichi i mutamenti da apportare alle strutture teatrali, ma perché integra le convenzioni

²⁷ Lettera n. 244 (Parigi, [gennaio 1835]), in C. Neri, *Lettere di Vincenzo Bellini (1819-1835)*, prefazione di D. Danzuso, Publicicula Editrice, Palermo 1991, p. 349

del mondo operistico a obiettivi e valori, che procedevano da un continuo e convinto processo di *auto-riforma* intellettuale.

Meldolesi, nella sua limpida monografia su Gustavo Modena, ha riassunto l'evoluzione intellettuale dell'attore prima della riforma teatrale italiana in due fasi²⁸. 1) Negli anni precedenti l'esilio del '31, il Modena "riformatore" non realizza altro che timidi tentativi sul piano della drammaturgia. 2) In seguito, grazie all'impegno politico e al rapporto con Mazzini, l'attore si apre a un più esteso orizzonte di pensiero; ma in lui «che fu sempre un massimalista, un estremista, la teoria prese il colore dell'ideale», radicandosi in atteggiamenti utopici, da sognatore: «Il mio [teatro] – scrive nel *Teatro educatore* – è negli spazi oltre la luna là dove son tanti altri miei sogni [...] o sogni miei [...] i venti vi sieno leggeri!»²⁹.

A questa seconda fase, le iniziative teatrali dell'esilio ne intrecciano una terza, che contribuì a modellare la fisionomia compiuta di Modena intellettuale e artista di teatro: è la fase che connette le riflessioni sull'arte teatrale agli esempi dei teatri europei suggerendo esperienze pratiche – fra cui la composizione di libretti – che contenessero *in nuce* elementi riformatori. Certo, il pensiero di Modena fu teoricamente debole ed evitò soluzioni sistematiche, nondimeno, venendo strenuamente vissuto, svolse un'importante «attività conoscitiva» che – come è stato detto del pragmatismo alfieriano – era al contempo «una interpretazione attivistica della conoscenza» e «un'interpretazione razionale dell'attività»³⁰. In questa messa in circuito di "attività" e "conoscenze", i riferimenti al teatro musicale e alla musica sono particolarmente importanti e da rivedere nel complesso³¹ poiché illuminano interazioni che interessano le relazioni dell'attore con Bellini e Tadolini, l'utopica indivi-

²⁸ Cfr. C. Meldolesi, cit., pp. 45-55.

²⁹ G. Modena, *Il teatro educatore*, cit., p. 254.

³⁰ P. Gobetti, *L'uomo Alfieri*, a cura di E. Zazo, Universale Economica, Milano 1950, p. 41.

³¹ Una prima e indicativa rassegna dei giudizi di Modena sui compositori contemporanei è in G. Guccini, *Attori e teoriche nell'Europa romantica. Note sparse su Modena, Mazzini e l'Opera*, in A. Poli, E. Kanceff, *Riflessi europei sull'Italia romantica*, vol. I, Centro Universitario di Ricerche sul "Viaggio in Italia", Moncalieri 2000, pp. 93-138. Parte dei contenuti di questo saggio figurano rifiuti e integrati nel presente contributo.

duazione d'un teatro dopo il teatro e, al centro dell'arte di Modena, la stessa pratica recitativa. A questo proposito osserva Claudio Meldolesi: «[C]'è da pensare che dall'interno di qualsiasi testo, anche del più mediocre, egli [Modena] cercasse di rimanifestare le emozioni provate al contatto della grande poesia drammatica, di Shakespeare, di Dante e di Schiller, di Rossini e di Mozart»³².

³² C. Meldolesi, *Modena rivisto*, in «Quaderni di Teatro», a. V, 1983, nn. 21-22, pp. 16-27.

Sulle condizioni dell'arte drammatica in Italia: una discussione tra Gustavo Modena e Giuseppe Moncalvo

di *Livia Cavaglieri**

Tutto ha inizio con una sorta di lettera aperta che Gustavo Modena indirizza a Giuseppe Moncalvo¹ e che viene pubblicata su «L'Italia musicale» del 30 giugno 1858 con il titolo redazionale *Condizioni dell'arte drammatica in Italia. Brano di una lettera a Giuseppe Moncalvo*². È uno scritto abbastanza noto, in seguito ripubblicato in almeno quattro differenti occasioni e già oggetto delle argomentazioni di Vanda Monaco, Gigi Livio e Armando Petrinì³.

Diversamente si può dire per la risposta che a Modena diede

* Università di Genova.

¹ Per una recente biografia di Moncalvo (Reggio Emilia, 1781-Milano, 1859) si veda A. Bentoglio, *Giuseppe Moncalvo, Menghino, attore e impresario*, in AA.VV., *Lingua e lingue nel teatro italiano*, a cura di P. Puppa, Bulzoni, Roma 2007, pp. 167-187.

² Dal titolo e dalla serie di punti con cui comincia la lettera si evince che la redazione ne espunse il principio.

³ Cfr. A. Bertolotti, *Gustavo Modena a Giuseppe Moncalvo*, in Id., *Giuseppe Moncalvo artista comico. Notizie e documenti*, Ricordi, Milano 1889, pp. 61-67; G. Modena, *Scritti e discorsi (1831-1860)*, a cura di T. Grandi, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, Roma 1957, pp. 283-287; V. Monaco, *La repubblica del teatro (Momenti italiani 1796-1860)*, Le Monnier, Firenze 1968, pp. 97-149 e 260-266; AA.VV., *La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, a cura di S. Ferrone, Einaudi, Torino 1979, vol. V, t. II, pp. 480-484; G. Livio, *Gustavo Modena e la sua riforma* in Id., *La scena italiana: materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Mursia, Milano 1989, pp. 29-50; A. Petrinì, *Modena e Salvini: poetiche d'attore a confronto*, in AA.VV., *Tommaso Salvini. Un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento*, a cura di E. Buonaccorsi, edizioni di pagina, Bari 2011, pp. 111-129. Brani della lettera di Modena si possono infine leggere all'interno di una missiva a Ferdinando Martini redatta da Ernesto Rossi, che cita le parole del maestro facendole proprie (si veda P. Giovanelli, A. Mancini, *Ernesto Rossi a Ferdinando Martini*, in «Biblioteca Teatrale», n. s., 1986, 2, pp. 93-116).

Moncalvo, ripubblicata dal suo biografo Antonino Bertolotti⁴ e poi nel 1981 su «Achab»⁵, generalmente ignota o in ogni caso trascurata, al punto che la lettera di Modena è stata presa in considerazione come uno scritto a sé stante, un monologo che sottende la presenza di un lettore, ma non quella di un interlocutore.

Se l'asimmetria si spiega facilmente da sé, pensando al diverso peso artistico, intellettuale, storico e politico dei due uomini, pure, è nella stessa scelta editoriale di Moncalvo che si trova una prima causa del silenzio passato sulle di lui parole. Egli infatti risponde a Modena non sulla rivista dell'editore Lucca, che allora era uno dei più importanti periodici musicali italiani, o su qualsiasi altro giornale teatrale che gli garantisse una certa diffusione, ma in un poscritto alla propria autobiografia, edita a Milano proprio tra luglio e settembre di quell'anno⁶. È, dunque, evidentemente, una scelta in tono minore, come denuncia l'avvio della replica:

Sarei stato in obbligo all'onore ricevuto dal gran Gustavo Modena di rispondere alla compitissima sua lettera a me diretta nel giornale l'Italia Musicale; due sono i forti motivi⁷: il primo perché non ho quel talento o necessario di scrivere in conformità al sublime artista, unico in giornata maestro dell'arte e profondo conoscitore⁸; secondo perché in alcuni articoli siamo discordi di parere, ed

⁴ Cfr. A. Bertolotti, *Giuseppe Moncalvo a Gustavo Modena*, in Id., *Giuseppe Moncalvo artista comico*, cit., pp. 68-70. Bertolotti nella trascrizione non sempre rispetta l'originale (peraltro spesso scorretto, nonché vittima di una certa incuria tipografica): se egli introduce correzioni sintattiche e ortografiche che in effetti aiutano a comprendere il senso delle parole di Moncalvo, in un paio di casi rimaneggia propriamente il testo, modificandone leggermente il senso.

⁵ Supplemento di «Scena. Rivista di teatro popolare», «Achab» dedicò a Moncalvo un numero monografico nel maggio 1981.

⁶ Cfr. G. Moncalvo, *Biografia del vecchio artista Giuseppe Moncalvo, con alcuni cenni drammatici, sue osservazioni e testamento*, Luigi Brambilla, Milano 1858, pp. 37-40. Se non poté che essere edita dopo la pubblicazione della lettera di Modena, l'autobiografia uscì comunque certamente entro il 22 settembre, poiché in tale data Moncalvo aveva scritto a Francesco Regli ringraziandolo per averla riprodotta, fresca di stampa, su «Il Pirata» (cfr. G. Moncalvo, *Riconoscenza al "Pirata"*, in *L'Italia musicale*), 25 settembre 1858, n. 77, p. 307).

⁷ Bertolotti parafrasa: «ma nol faccio per due motivi».

⁸ Bertolotti trascrive «profondo letterato» al posto che «conoscitore».

io che mi credo debolissimo in confronto del mio amico Gustavo, non ho voluto contraddire a certi punti i più essenziali⁹.

Se la titubanza dell'umile Meneghino è comprensibile, una lettura comparativa dei due testi mette però in luce tanto la combattuta lucidità analitica e la tensione a guardare oltre il teatro reale di Modena, quanto l'utilità della spicciola riflessione di Moncalvo per tastare quale poteva essere la ricaduta del pensiero modeniano presso un "attore medio", esponente di quel teatro *routinier*, di quella macchina commerciale in cui Moncalvo si era da sempre immerso fino al collo, come attore, capocomico, impresario di anfiteatri a Milano e appaltatore di piccole sale nella provincia piemontese¹⁰.

Un primo livello di interrogazione è attorno alla genesi dello scambio epistolare: perché Modena scrive proprio a Moncalvo, fortunato animatore di quei «casotti detti teatri diurni»¹¹ che volentieri avrebbe abbattuto, per molti versi così diverso da lui, per quanto li unissero la matrice giacobina (per Moncalvo esperienza diretta di gioventù; per Modena ripresa meditata di un'eredità di valori rivoluzionari e democratici); la simpatia per il teatro in dialetto (l'uno lo interpreta; l'altro lo apprezza); l'aver avuto in comune alcuni giovani scritturati (Sadowski, Bellotti-Bon, Rossi); l'essere stati perseguitati per l'attività politica dai governi restaurati¹²; infine, l'essersi a lungo incrociati nei medesimi teatri delle stesse

⁹ G. Moncalvo, *Biografia del vecchio artista Giuseppe Moncalvo*, cit., p. 37.

¹⁰ Per la costruzione dell'anfiteatro della Concordia e l'affitto di quello della Commenda, si veda l'autobiografia; per gli appalti dei teatri di Pinerolo e Saluzzo, cfr. Biblioteca Teatrale della SIAE, Cartella Moncalvo Giuseppe, Lettera a Felice Romani 1<9?> luglio 1837.

¹¹ G. Modena, *Stramberito di Democrito* in Id., *Scritti e discorsi (1831-1860)*, cit., p. 271. Un riferimento polemico alla folla che assiepa il casotto dove recita Meneghino a Torino («E io e Morelli recitiamo alle panche») è nella lettera a Ippolito D'Aste, 17 aprile 1853, in G. Modena, *Epistolario (1827-1861)*, a cura di T. Grandi, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, Roma 1955, p. 213, ma è probabile che Modena si riferisca all'allievo di Moncalvo, Luigi Preda.

¹² Per quanto questo, nel caso di Moncalvo, sia un punto da ridimensionare (rimando al mio *Giuseppe Moncalvo: «attore politico rivoluzionario»?*, in corso di pubblicazione).

città?¹³ Moncalvo era senza dubbio un «attore briccone»¹⁴ e questo era un elemento decisivo per essere accolto nel novero di quanti Modena, negli ultimi anni della propria vita, con un ribaltamento radicale di prospettiva, considerava affini, perché “più puri” nella loro sincerità commerciale, meno coinvolti nello sfoggio di grandi ideali e nei compromessi con i governi e affatto lontani dalla drammaturgia borghese coeva, espressione di moderatismo liberale¹⁵.

Una riflessione merita anche la destinazione della lettera: perché fu pubblicata su «L'Italia musicale», periodico dagli interessi prevalentemente musicali? L'espunzione dell'esordio e, almeno finora, il mancato ritrovamento dell'originale trasportano sul terreno delle congetture. Decido di accettare quella di Bertolotti, che mette in relazione lo sfogo di Modena con i cenni biografici che la rivista aveva da poco dedicato all'attore, pubblicando a puntate stralci dello scritto di Pier Ambrogio Curti¹⁶ e così intercettando il «vivissimo desiderio»¹⁷ dei milanesi di rivederlo presto sulle scene della loro città.

¹³ È indicativo anche l'accostamento dei due artisti proposto in A. Ghislanzoni, *Gli artisti da teatro. Romanzo*, Ufficio del Cosmorama Pittorico, Milano 1858, cap. VIII (a partire dell'effettiva presenza a Milano di entrambi nel Carnevale 1844) e poi ripreso da Bertolotti nella biografia di Moncalvo.

¹⁴ C. Meldolesi, *Modena rivisto*, in «Quaderni di Teatro», n. 21-22, agosto-novembre 1983, p. 20.

¹⁵ Cfr. V. Monaco, *La repubblica del teatro*, cit., pp. 122-149.

¹⁶ L'ampio spazio dedicato dal periodico a un attore drammatico, anche se grandissimo come Modena, si spiega forse con il fatto che attorno al salotto dei Lucca ruotavano personalità attive a vario titolo e in varie correnti nelle azioni risorgimentali, fra cui lo stesso Ghislanzoni (Cfr. AA. VV., *Dizionario degli editori musicali italiani 1750-1930*, a cura di B. M. Antolini, ETS, Pisa 2000, s. v. *Lucca*).

¹⁷ A. Bertolotti, *Giuseppe Moncalvo artista comico*, cit., p. 60. Certamente le aspettative del pubblico milanese più avvertito vanno messe in relazione con le trattative che l'arciduca Massimiliano, Ernesto Rossi e il barone Bruck stavano conducendo a favore di un ritorno di Modena sui palcoscenici milanesi a capo di una compagnia stabile lombarda. Modena rifiutò, per non farsi strumento della politica demagogica di riappacificazione messa in atto dall'Austria (cfr. T. Grandi, *Gustavo Modena attore patriota*, Nistri-Lischi, Pisa 1968, pp. 177-178 e documenti connessi in G. Modena, *Epistolario (1827-1861)*, cit., pp. 293-294; 439-440).

Prima di analizzare il dialogo fra i due testi, giova infine fissare alcuni dati relativi al momento, tra giugno e settembre 1858, in cui scrivono i due attori.

Modena scrive da Torino, «l'odiata città dei Savoia che egli ribattezzò la Mecca lurida e Codinopoli»¹⁸; da anni si trova costretto a recitare solo negli Stati sabaudi, fatto che gli crea non poche difficoltà economiche. È un momento di decadimento fisico, di disillusione, d'insofferenza: per quel che concerne l'attività teatrale, di fronte alla rete dei compromessi necessari, prevale «il rispetto “per sé”»¹⁹ ed è definitivamente caduto il progetto variamente inseguito di un teatro educatore da realizzarsi attraverso una compagnia di complesso, stabile e finanziata dallo stato. «Il teatro qual è: il teatro perpetuo, di tutte le sere: il teatro distrazione»²⁰ è il presente di Modena, il suo mezzo d'uso e di sostentamento.

Anche Moncalvo si trova in un momento difficile: ha 77 anni, è malato e povero, non può che recitare saltuariamente e vive con fatica dei magri ricavi della Commenda. Pubblica una piccola autobiografia, seguita da cenni sulla drammatica, per un motivo che mi pare anzitutto strumentale. L'opuscolo è infatti dedicato al pubblico milanese e parrebbe essere stato fatto stampare in fretta e furia in occasione di una delle beneficiate che le compagnie scritturate alla Commenda erano tenute a dare in suo onore e lui presente²¹. Certo il «vecchio artista», come dice di sé nel titolo dello scritto, sperava di trarre un piccolo guadagno dalle vendite. Naturalmente c'è anche dell'altro: il desiderio di essere ricordato e di reinterpretare il proprio teatro sotto una luce moraleggiante che ne espunga la volgarità di cui fu spesso tacciato, l'ambizione di partecipare al dibattito coevo sul teatro drammatico e soprattutto la volontà di difendere la sua creatura, Meneghino, sprezzata come «maschera» e invece, secondo Moncalvo, «carattere nazionale» di piena dignità. La caratteristica che tuttavia mi sembra distinguere questo scritto

¹⁸ C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Bulzoni, Roma 1971, p. 126.

¹⁹ Ivi, p. 92.

²⁰ G. Modena, *Il teatro educatore*, in Id., *Scritti e discorsi (1831-1860)*, cit., p. 248.

²¹ G. Moncalvo, *Biografia del vecchio artista Giuseppe Moncalvo*, cit., p. 9, dove dei concittadini dice esplicitamente «quando fo la serata pensionale mi sostengono».

autobiografico da altri è che in esso la preoccupazione dell'oggi è molto più pulsante di quella del domani²².

Veniamo ora ai testi. Condensando quanto già espresso più diffusamente, più crudamente, più scetticamente nelle *Stramberie di Democrito*²³, Modena procede con il livore polemico e l'ambivalenza tra pragmatismo e utopismo che caratterizzano i suoi ultimi anni. Il tema di riflessione sono le «condizioni tristissime, morali e materiali»²⁴, in cui si trova l'arte drammatica e l'argomentare è tutto di taglio economico-politico: sulle questioni della drammaturgia e della recitazione, così spesso affrontate altrove, Modena qui sorvola.

Difendendo i comici e leggendo la loro «ignoranza» e «trascuaggine» come effetti di una situazione di cui non sono responsabili, Modena individua il problema di fondo nell'essere il teatro «bottega», cioè un'attività commerciale per le leggi, per i governi, per lo stesso pubblico, che compra «spassi e sollazzi con risparmio, non educazione dello spirito e del cuore». Una bottega, per giunta, in cui l'artista si trova a essere nel contempo merce e bottegaio. È una legge che vale per tutti, anche per i migliori, per i capocomici che «sono sviscerati poetici cultori dell'arte, nell'imo petto», anche loro «stanno nello strettoio della realtà con tutto il corpo».

La riflessione di Modena entra poi nel vivo delle conseguenze economiche²⁵ che la visione del teatro come «oggetto di specula-

²² Per gli scritti autobiografici degli attori, cfr. E. Castriota, *Il viaggio come forma delle "memorie"*, in «Quaderni di Teatro», 1982, n. 16; C. Meldolesi, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, in «Teatro e Storia», 1989, n. 7; M. De Marinis, *Recitazione, memoria e scrittura: le autobiografie degli attori fra XVIII e XX secolo*, in Id., *Visioni della scena*, Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. 143-171.

²³ L'articolo era uscito nel gennaio 1856 sulla torinese «Gazzetta del popolo» ed è ora riprodotto in G. Modena, *Scritti e discorsi (1831-1860)*, cit.

²⁴ *Condizioni dell'arte drammatica in Italia. Brano di una lettera a Giuseppe Moncalvo*, in «L'Italia musicale», 30 giugno 1858, n. 52, pp. 1-2. Di seguito, ove assente il rimando di nota, la citazione delle parole di Modena proviene sempre da codesta fonte.

²⁵ Così notava già Livio, nel commentare la lettera del 19 maggio 1858 a Battaglia su simile tema: «non si tratta di uno sfogo moralistico ma di una ben precisa analisi economica, ovviamente ricca di una sua forte tensione etica» (G. Livio, *Gustavo Modena e la sua riforma*, cit., p. 46).

zione commerciale»²⁶ ha causato e avanza interessanti elementi di analisi. La prima osservazione è relativa allo squilibrio tra domanda e offerta:

[...] l'Italia ha troppi teatri ed ha troppo teatro drammatico [...]. Quindi il teatro drammatico non ha qui allettamento, né prestigio [...]. Il troppo teatro, lo sciame strabocchevole dei recitanti, il buonmercato, gli abbonamenti, hanno generato la sazietà nel popolo, la crudele spilorceria nei proprietari dei teatri e l'accidia negli artisti.

L'incremento della domanda di intrattenimento teatrale generatosi tra Sette e Ottocento ha causato in tutta la penisola un proliferare di teatri e di offerta di spettacoli che ha finito per eccedere la domanda reale e tale divario ha generato una concorrenza al negativo, verso il basso: per procacciarsi pubblico, anche il buon bottegaio «ricorre al maggior buon-mercato, al ciarlatanismo ed alla frode». Ne deriva scarsità di guadagni: se si redigesse un «giornale di bordo» della vita comica, emergerebbe la meschinità dei guadagni che caratterizza l'esercizio di questo mestiere:

[...] perché la gente che corre al teatro, quando altra gente vi corre, s'illude di quei quattro giorni in cui lo vede stipato, né pensa che l'anno ne ha 365 ²⁷.

La seconda osservazione è in merito all'organizzazione delle compagnie comiche: anche qui vale il binomio troppa quantità, poca qualità²⁸. «Le buone riunioni» dovrebbero essere «composte di uno o due eccellenti attori e di molti mediocri bene predisposti, volenterosi e bene *ammaestrati e diretti*»: è l'idea della compagnia di complesso, diretta da una «mente regolatrice», da un direttore²⁹.

²⁶ V. Monaco, *La repubblica del teatro*, cit., p. 105.

²⁷ Si veda anche G. Modena, *Il falò e le frittelle*, in Id., *Scritti e discorsi (1831-1860)*, cit., pp. 217-233, in cui tra i personaggi del Prologo agisce Madonna Drammatica, «una Donna lunga, secca e diafana, colla vesta color di fame; un mascherone che piange, sulla schiena».

²⁸ Sono temi che erano già stati espressi da Modena nel 1842 nel cosiddetto *Programma per una compagnia stabile*, in ivi, pp. 255-256.

²⁹ È una responsabilità direttiva che comprende anche un embrionale concetto di regia (cfr. A. Petrini, *L'altra regia. Precedenti ottocenteschi dell'attore-regista: il*

La terza considerazione è spesso ricorrente nelle analisi di Modena: la mancanza di disponibilità nei confronti del teatro drammatico da parte del sistema distributivo, cioè dei proprietari dei teatri e più ancora dei «corpi collettivi»³⁰, che conducono i teatri governativi, condominiali e municipali. A questo punto, ci si aspetterebbe che egli tocchi uno dei punti chiave di molte sue riflessioni, cioè che i teatri, qualunque ne sia l'assetto proprietario, favoriscono sempre l'opera in musica, cui unicamente sono dirette le sovvenzioni, mentre utilizzano la drammatica per rifarsi degli alti costi della prima: si scuoiavano insomma «i comici per fare i sandali ai coristi»³¹. Ma Modena non lo dice e l'assenza di tagli redazionali fa supporre che sia egli stesso ad autocensurarsi, consapevole che la lettera è pur sempre destinata a un periodico musicale. Si tratta di uno di quegli indizi che dimostrano, quanto ancora a Modena, nonostante ogni delusione, interessi fare breccia nelle menti dei suoi lettori³².

singolare caso di Gustavo Modena, in AA.VV., La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità, a cura di R. Alonge, edizioni di pagina, Bari 2007, pp. 189-213).

³⁰ Cioè i corpi collettivi, ma Modena usa l'aggettivo collettivi anche nel senso spregiativo di «raccogliatici».

³¹ G. Modena, *Stramberie di Democrito*, cit., p. 266, ma si vedano anche moltissime lettere private. L'antagonismo dei rapporti fra capocomici e teatri emerge anche nel resoconto che un funzionario austriaco scrive alla Direzione teatrale degli II. RR. Teatri di Milano il 7 dicembre 1842, in merito alla domanda di Modena di stabilire al teatro alla Canobbiana una compagnia privilegiata. La funzione del teatro drammatico è di «fruttare [...] interesse» con «pochissima spesa». Rispetto alla richiesta che «l'Impresa somministrasse alla Compagnia drammatica tutto il materiale occorrente», al di là del fatto che si tratta quasi sempre di materiale a noleggio e che quindi l'impresa dovrebbe acquistarlo con superiore spesa, Crippa aggiunge «sarebbe pressoché impossibile che un'Impresa volesse sottoporsi ad una tale condizione trattandosi di somministrazione di materiale ad un esercente, con cui non avrebbe comune interesse [...]». (C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena*, cit., p. 121-122).

³² Sulla «messinscena epistolare e dialogica» che caratterizza l'attività scrittoria del 1857-60, cfr. C. Meldolesi, *Modena rivisto*, cit., p. 23. Questa traduzione dell'attività militante in carta scritta spiega anche la successiva richiesta alla stampa, che dovrebbe stimolare un dibattito pubblico: i giornali teatrali dovrebbero meditare sul problema «se e come sia possibile svincolare l'arte drammatica dalle necessità commerciali»; quelli politici dovrebbero invece riflettere sulla questione da un punto di vista politico-morale: «Se

In ultimo, Modena passa dall'analisi del problema alla proposta di una doppia soluzione. Ciò che dovrebbero fare i governi gli è ben chiaro e lo riassume in poche righe. Si tratta di entrare in modo diretto nella gestione della *res teatrale* («fare uno sfregio nel principio della libertà commerciale»), tassando le proprietà fondiarie e regolamentando il settore della distribuzione, con leggi nuove, che abbattano usi antichi. Di compagnia sovvenzionata e stabile qui non parla; del resto, nel giugno 1858, non se ne poteva comunque proprio più parlare.

Questa è la proposta del Modena utopico, una proposta irrealizzabile, come ammette egli stesso subito dopo averla enunciata. Il Modena pragmatico propone allora ciò che, secondo lui, si può fare ora: è un «minimum», ma è comunque un fare. Occorre convincere i governi a operare dei tagli a un sistema in superfetazione senza avanzare modifiche legislative, ma utilizzando un potere amministrativo. «Nessun teatro in nessuna stagione s'apre a spettacoli senza il permesso del Governo» e dunque si tratterebbe di permettere l'apertura solo a quei teatri che rispettano tre condizioni. *In primis* i teatri devono dimostrare di avere

[...] provveduto *largamente e decorosamente* alla bontà intrinseca dello spettacolo e al suo splendore estrinseco, e alla mercede onesta degli artisti [...].

Dopo aver destinato congrue risorse finanziarie alla produzione teatrale, devono applicare una politica di prezzi progressiva che renda il teatro un luogo di tutti:

[...] rivaletevi, facendo pagare i ricchi, i proprietari dei palchi, in proporzione delle loro fortune; ed assegnate uno spazio a buon mercato a quella parte della popolazione che poco può spendere [...]³³.

Parte rappresentativa possa essere rivolta alla educazione dei popoli, quindi se dalla sfera de' commerci debba essere richiamata al ministero della pubblica istruzione».

³³ Per l'applicazione dei medesimi criteri in chiave di giustizia fiscale, cfr. in particolare le parole del Negoziante («Manderei al diavolo la tassa del testatico, perché l'averne una testa vuol dire per te avere una bocca che chiede

Infine, la terza e ultima condizione riguarda la *governance* del teatro:

[...] dimostratemi che delegaste alla suprema direzione del teatro non i più sfaccendati signori, perché signori; ma uomini eminenti per scienza, per culto alle arti belle, per amore della educazione del popolo, per poesia di sentimenti.

Ne conseguirebbe che «le rappresentazioni sarebbero più rare, ma migliori e meglio accette» e ciò andrebbe a «vantaggio all'arte ed al popolo bisognoso d'educazione».

Né l'una, né l'altra soluzione è commentata da Moncalvo: probabilmente appaiono entrambe inconcepibili al vecchio Meneghino, che del resto non tenta neppure un ragionamento strutturale, evidentemente al di fuori della sua portata argomentativa e probabilmente anche dei suoi interessi. Il suo ragionare è tutto dentro le ragioni del mercato, della bottega, dato di fatto, che Moncalvo accetta e non contesta.

Riprendendo le riflessioni espresse con maggior chiarezza nei contigui *Cenni sulla drammatica* (in cui aveva dimostrato, conti alla mano, l'impossibilità per un capocomico di pagare una compagnia primaria, a causa della combinazione sfavorevole tra entrate costanti e uscite in aumento)³⁴, Moncalvo esprime disaccordo nell'indicare come colpevoli «il pubblico, i governi, i ricchi» (riassume così, sinteticamente, ma correttamente le responsabilità enucleate dallo scritto di Modena). C'è in lui, che aveva fatto in tempo a conoscere direttamente la “prassi del bacile”, il desiderio di difendere i potenziali sostenitori, da cui ancora dipende economicamente, ma anche una diversa valutazione rispetto ai cambiamenti di ordine socio-economico che si erano presentati nel corso dell'avanzare del XIX secolo.

pane, e non una borsa che paghi. E farei pagare ben molto ai ricchi per le lor teste [...].», G. Modena, *Il negoziante e il carrettiere*, in Id., *Scritti e discorsi (1831-1860)*, cit., pp. 27-28.

³⁴ I *Cenni*, alle pp. 20-36 dell'autobiografia, precedono la risposta a Modena, alle pp. 37-40. Visti i continui rimandi tra i due scritti, concettualmente strettamente intrecciati, e vista la brevità complessiva, al fine di alleggerire l'apparato delle note, le citazioni di seguito si danno senza distinzione e senza richiamo ai numeri di pagina.

Ciò che per Modena è un male, il troppo teatro, per Moncalvo è un bene. Se prima i teatri rimanevano chiusi per tre mesi all'anno per motivi religiosi, se erano meno frequentati e osteggiati dalla chiesa, oggi, al contrario, salvo pochi giorni, sono aperti tutto l'anno e «se lo spettacolo piace, il pubblico v'accorre in folla», gioventù inclusa e anzi portatavi dagli stessi genitori («ciò che era un delitto nel secolo scorso»). Ciò che dipende da chi governa e dal pubblico, è dunque, dal suo punto di vista (in cui la quantità prevale sulla qualità), migliorato notevolmente.

Moncalvo sposta quindi l'indice accusatore nel luogo che Modena aveva salvaguardato, all'interno del mondo comico: i veri problemi sono la «superbia e bassa ignoranza d'alcuni artisti» e il «troppo lusso e le vistose paghe della giornata». Egli intende da una parte la sete di guadagno, fama e successo dei primi attori e dall'altra parte lo spettacolismo (il «troppo lusso») cui sempre più spesso ricorrono i capocomici. Spettacoli coreografici sontuosi ne aveva dati Moncalvo stesso, bisogna dire, ma è l'abuso nel ricorrere a questa dispendiosa soluzione per richiamare pubblico, che egli addita come causa di impoverimento dei capocomici.

Ai comici insuperbiti bisognerebbe ricordare che nel secolo precedente erano in discredito, «malveduti dai grandi e dai piccoli, non essendo ammessi in adunanza che colla feccia della plebe». L'avanzamento per Moncalvo sta nel fatto che i comici «che hanno una buona condotta» abbiano raggiunto dignità civile, siano «stimati» e vadano «a braccetto al corso coi primi nobili, nonché ai pranzi ed ai *soirées*». È l'uscita dal ghetto in cui era stato a lungo recluso l'attore³⁵, la battaglia vinta, non la ricchezza o il primeggiare. La ricerca della costante conferma del proprio valore monetario e soprattutto la moda delle prime parti assolute (principiata con De Marini e Pellandi e destinata a tradursi a breve nel fenomeno del divismo grandattorico) hanno reso impossibile la formazione di quelle buone compagnie di complesso, che un tempo, quando vigeva il «metodo antico», chiamavano il pubblico a teatro con costanza:

Il *metodo moderno* dell'unione delle drammatiche compagnie è un

³⁵ Cfr. J. Duvignaud, *Sociologia dell'attore*, Ghisoni, Milano 1977 [ed. or. 1965], p. 25.

disordine, una babilonia, per cui non vi è più scuola, né principi d'insegnamenti e di emulazione³⁶.

Oggi, «sbanditi i buoni artisti di padre nobile e generici dignitosi», il pubblico va a teatro solo quando recitano la prima attrice, il primo attore e il brillante³⁷, se il resto degli attori ballbettano «non importa»³⁸.

Fin qui possiamo dire che se con Modena non c'è accordo sulle cause, certo vi è su alcuni degli effetti.

Sulle «spese gravose dei teatri» (e sulla difficoltà di aumentare il «miserabile prezzo del biglietto d'ingresso») Moncalvo concorda decisamente con Modena e presenta come soluzione quanto è in uso nei teatri di Reggio³⁹ e in quello di Bergamo bassa. Qui «da dote ossia canone dei palchi⁴⁰, è distribuita per stagione, tanto per la commedia, quanto per la musica»: in questo modo «il capo-comico, fra gli abbonati ed il canone dei palchi, paga le spese serali e ce

³⁶ La contrapposizione è con il metodo antico, quando «le primarie compagnie italiane erano composte non meno di due dozzine fra attori e attrici, e si classificavano stando ognuno al suo posto», cioè «nessuno poteva usurpare la parte dell'altro». Per la fase di instabilità che vivono le compagnie comiche nel passaggio da un sistema per parti libere e maschere a uno per ruoli, cfr. C. Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, Le Lettere, Firenze 2002, in particolare pp. 18-19.

³⁷ Particolarmente irritante per Moncalvo è l'espansione del ruolo del brillante, che assorbe «le parti del caratterista, dell'amoroso comico, della parte di mammo dei secondi caratteristi ed anche del Meneghino e dello stenterello».

³⁸ Abituato a non vergognarsi di avere a prima legge quella del botteghino e ad adattarsi alle richieste del pubblico, abile nei suoi anni migliori nel districarsi fra serate regolari alla Canobbiana e spettacoli con ginnasti e cavallerizzi nei diurni, adorato dal pubblico, Moncalvo sconta il disprezzo tributato dai colleghi «signori artisti drammatici» al suo Meneghino e porta allo scoperto, forse anche inconsapevolmente, il limite che la gerarchizzazione per ruoli segnerà rispetto alla possibilità di prese di coscienza collettiva.

³⁹ Ciò è in disaccordo con quanto ricostruisce Seragnoli per gli anni Trenta, allorché Reggio era una piazza poco amata dai comici, ma evidentemente le autorità avevano successivamente introdotto questa misura per attrarli (D. Seragnoli, *L'industria del teatro. Carlo Ritorni e lo spettacolo a Reggio Emilia nell'Ottocento*, Il Mulino, Bologna 1987, pp. 145-147).

⁴⁰ Moncalvo intende solamente il canone dei palchi, che chiama per errore anche dote.

ne avvanza». È vero che vi sono anche teatri, pochi in verità, «che danno alla drammatica un regalo», ma questa somma è così modesta che non è sufficiente neppure per pagare l'illuminazione.

Che vi sia una sperequazione a vantaggio dell'opera è perciò ben chiaro anche a Moncalvo, come anche la necessità di equilibrare le sovvenzioni a favore di tutti i generi teatrali. Egli non si rende però conto che proprio questa soluzione era stata utilizzata nei primi anni del secolo, da lui tanto censurati, allorché la drammatica era sovvenzionata attraverso le compagnie privilegiate e, in alcuni casi, addirittura riceveva una dote (ma allora i teatri potevano contare anche sui cospicui proventi dei giochi d'azzardo).

È agli artisti che Modena dovrebbe infine rivolgersi: per persuaderli «che non sono né marchesi né conti, che le loro entrate sono incerte ed appoggiate ad una tela di ragno», per riportarli al «metodo antico» delle compagnie di complesso, per infine «sbandire la larva dell'invidia e dell'assolutismo».

Non sappiamo se Modena lesse la risposta del Meneghino. L'avrebbe trovata per certi versi disarmante, ma anche ne avrebbe potuto prevedere il tono generale. Del resto, Moncalvo è solo il destinatario nominale di una missiva, che Modena idealmente invia a tutto un popolo di attori e di spettatori. Qui sta il limite concreto, già indicato da altri, della sua azione riformatrice: essa «fu un'iniziativa di vasto raggio, ma, nelle intenzioni almeno, per pochi destinatari reali»⁴¹. E chissà che il vecchio Moncalvo non si rendesse conto di quanto la lettera indirzzatagli escludesse da un reale dialogo proprio lui meschino destinatario e che, anche per questo, egli desiderasse sottolineare, forse pure con un po' di astio, il proprio, diverso, punto di vista.

⁴¹ C. Meldolesi, *Modena rivisto*, cit., p. 24.

«Far lavorare Sarte e Pittore». La scena e i costumi in Gustavo Modena

di Maria Ida Biggi*

Nei primi decenni del secolo, in Italia e in Europa, l'arte scenografica vive una grande stagione innovativa che contribuisce a modificare il gusto degli uomini di teatro e del pubblico, predisponendoli ad accogliere i principi sui quali si fonderà il nuovo codice visivo ottocentesco. La carica inventiva della concezione neoclassica, in ambito teatrale, aveva portato all'applicazione dei principi di verosimiglianza, di rigorosa correttezza stilistica e di unitarietà di ambientazione nella singola rappresentazione e aveva sostenuto l'importanza di considerare il rapporto tra la figura dell'attore e la prospettiva scenica. Partendo dall'azione critica verso la scena barocca, svolta da alcuni teorici e trattatisti, con la scenografia si sottolinea il livello estetico della rappresentazione teatrale e la dimensione percettiva che si identifica con l'artificio che le arti figurative usano al fine di piacere a sensi degli spettatori¹.

Quando Gustavo Modena inizia a calcare le tavole del palcoscenico, questi principi sono entrati nella pratica scenografica che muove da questi presupposti e, a partire dagli anni venti dell'Ottocento, sviluppa le ragioni romantiche a sostegno di una scenografia con maggior partecipazione emotiva alla situazione drammatica rappresentata. L'elaborazione pittorica crea il carattere e l'effetto della scena. L'invenzione artistica e la libertà fantastica diventano motivazioni creative per raggiungere il superamento di quelle regole e schemi rigidi che hanno fino allora influenzato

* Università di Venezia.

¹ Cfr. E. Povoledo, *Scenografia*, voce dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, Le Maschere, Roma 1961, vol. VIII, coll. 1598-1599; F. Mancini, *Scenografia italiana, dal Rinascimento all'età romantica*, Fabbri, Milano 1966, pp. 145-153; M. Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in L. Bianconi, G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'Opera italiana*, EDT, Torino 1988, pp. 85-98; F. Perrelli, *Storia della scenografia. Dall'antichità al Novecento*, Carocci, Roma 2002, pp. 125-130.

l'attività scenografica. Sono gli stessi principi che si ritrovano nelle arti figurative, e in special modo, in pittura. Il concetto di "verità" viene filtrato da una posizione essenzialmente fondata sulla soggettività e l'individualità dell'artista realizzatore; si allargano le epoche storiche in cui sono ambientati i drammi, si apre al gusto per le ambientazioni psicologiche e sociali; la libertà dell'artista diventa indispensabile per passare con facilità da un'epoca all'altra, dall'antichità classica al Medioevo, al Rinascimento e da un continente all'altro, mantenendo una certa unità stilistica.

La varietà dei soggetti aumenta, traendo spunto dai grandi romanzi storici. Le ricostruzioni gotiche con architetture monumentali sono fra gli ambienti preferiti come pure le valli e le montagne incolte, la natura esuberante e selvaggia. Questo nuovo atteggiamento porta ad una scenografia basata maggiormente sull'effetto pittorico e luministico, incrementa l'uso di un forte contrasto cromatico, arricchito da violenti giochi chiaroscurali. La grande generosità formale, incline alla grandiosità e all'enfasi spinge alla realizzazione di elementi scenici di proporzioni dilatate. Il naturale metodo di preparazione delle scenografie è basato sulla tecnica della "scena quadro", che vede nell'abilità pittorica il punto principale della propria realizzazione, concentrando l'iconografia sul fondale dipinto.

La figura dello scenografo si avvicina a quella dell'artista figurativo, ha una formazione da pittore, decoratore, quadraturista, prospettico, è quell'artista che, con la propria sensibilità, si pone in sintonia con il testo poetico, partecipando all'espressione del dramma sulla scena. In questo senso, si afferma l'idea formulata da Pietro Gonzaga, a sostegno dell'autonomia dell'arte della scenografia che deve «annunciare, preparare, secondare e rinforzare le passioni rappresentate»². Lo scenografo è elemento cardine in ogni produzione teatrale, maggiormente nell'opera e nel ballo, ma è altrettanto importante nella produzione drammatica e comica. Qui, la minor disponibilità economica ne condiziona la partecipazione in termini quantitativi, ma ciò non significa che l'immagine scenica del teatro recitato non risponda al gusto diffuso dell'epoca e soprattutto non utilizzi gli stessi strumenti artistici.

² P. Gonzaga, *Information a mon Chef*, St. Pétersbourg 1807, ora in P. Gonzaga, *La musica degli occhi*, a cura di M. I. Biggi, Leo S. Olschki, Firenze 2007, p. 64.

Nel momento storico in cui opera Gustavo Modena, gli artisti scenografi realizzatori nel teatro recitato sono i medesimi che operano nell'ambito del teatro musicale ed anche gli edifici-teatri, nella maggior parte dei casi, sono gli stessi, vi si alternano le stagioni di opera e balletto con quelle di prosa. Le compagnie drammatiche usano lo stesso palcoscenico, dove si montano le complicate scene del teatro musicale, la stessa dotazione di scene e macchine, gli stessi effetti, sia pure in misura più contenuta e di conseguenza meno impegnativa e meno costosa. Rimangono a testimonianza alcuni bozzetti scenici firmati da artisti che producono scenografie per il teatro d'opera e che lavorano normalmente anche per le compagnie drammatiche o comiche o per i loro impresari che in molti casi coincidono. La documentazione iconografica relativa allo spettacolo recitato è purtroppo carente, rispetto all'abbondanza del materiale per il teatro musicale nella prima metà dell'Ottocento. Forse, questo fatto ha spinto gli storici e gli studiosi a trascurare la produzione per il teatro recitato proprio per scarsità di fonti e per la difficoltà del suo reperimento.

La procedura per la progettazione delle scene per il più ricco teatro musicale è complessa: lo scenografo deve produrre i bozzetti che vanno approvati dalla presidenza del teatro e da un'apposita commissione preposta al controllo dell'esattezza storica e filologica; il librettista concorda con lo scenografo la sequenza delle mutazioni sceniche, l'intervallarsi di scene corte e scene lunghe, oltre all'organizzazione del lavoro sul palcoscenico, poiché molto spesso il librettista è anche il direttore di palcoscenico. Tutto ciò porta lo scenografo a predisporre, per la produzione dello spettacolo d'opera, un bozzetto più dettagliato e a curare maggiormente il disegno del progetto della scena.

Mentre il processo produttivo per il teatro recitato è più semplice, la commedia o la tragedia spesso si sviluppano in una scenografia unica, senza particolari complessità scenotecniche; il rapporto tra scenografo e capocomico o impresario è diretto, come si può verificare dai molti documenti relativi alle scelte artistiche e produttive di Adelaide Ristori che spesso si è rivolta a importanti scenografi come Carlo e Luigi Bazzani, Pietro Venier, Luigi Martinelli³.

³ Cfr. T. Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori, repertorio, scenario, costumi*

Ciò non significa che l'impegno del pittore nel realizzare scene per una compagnia drammatica sia minore, anzi i documenti iconografici rimasti, purtroppo scarsi, dimostrano che la tecnica artistica è la stessa e anche l'abilità pittorica nella esecuzione è identica.

Il lavoro di alcuni scenografi contemporanei al giovane Gustavo Modena si rivela particolarmente pertinente per sostenere quanto sopra espresso; la scelta si limita ad alcuni esempi in città e teatri in cui Modena opera. Facile la scelta per Bologna con Antonio Basoli, per Venezia con Francesco Bagnara e per Milano con Alessandro Sanquirico, tutti e tre scenografi celebri per le produzioni nell'ambito del teatro musicale, ma che hanno ampiamente lavorato per il teatro di prosa. Si possono osservare bozzetti e proposte relative a produzioni di spettacoli di prosa che permettano una analogia viva con quanto probabilmente è stato realizzato nelle messe in scena della compagnia in cui agisce Modena. Purtroppo, allo stato attuale della ricerca, non sono stati rintracciati disegni espressamente realizzati per rappresentazioni in cui sia comprovata la presenza di Modena, anche perché i bozzetti per questa tipologia di teatro raramente recano indicazioni dettagliate.

Basoli (1774-1843)⁴ grande scenografo e decoratore bolognese, dal 1803 fino al 1823, disegna scenografie per tutti teatri attivi nell'area bolognese, il Corso, il Contavalli, il Marsigli Rossi, il Comunale, il teatro dell'Unione a sant'Arcangelo di Romagna, oltre al Comunale di Ferrara e di Ravenna. Il suo lavoro è documentato da una grande quantità di autografi e da molte incisioni all'acquatinta pubblicate da lui stesso nella *Collezione di varie scene*

di una Compagnia Drammatica dell'Ottocento, Bulzoni, Roma 2000; M. I. Biggi, *Gli scenografi di Adelaide Ristori*, in *L'attrice marchesa. Verso nuove visioni di Adelaide Ristori*, Marsilio, Venezia 2006, pp. 83-90.

⁴ Cfr. O. Vangelista, *Basoli, Antonio*, voce dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, cit., vol. II, coll. 18-20; A. M. Matteucci, *I decoratori di formazione bolognese tra Settecento e Ottocento. Da Mauro Tesi ad Antonio Basoli*, Electa, Milano 2002; F. Farneti, V. Riccardi Scassellati Sforzolini (a cura di), *La vita artistica di Antonio Basoli*, Minerva Edizioni, Bologna 2006; D. Lenzi, *Il "pittore di scene e di teatri"*, A. M. Riccomini, *L'antico messo in scena: suggestioni classiche nell'opera di Antonio Basoli*, in F. Farneti, E. Frattarolo (a cura di), *Antonio Basoli 1774-1848. Ornata, scenografo, pittore di paesaggio*, Minerva edizioni, Bologna 2008, pp. 44-49; 56-58; 106-110.

*teatrali*⁵, dove si trovano, molte tavole per commedie e tragedie. Basoli presta la sua fantastica inventiva per progettare numerose scenografie destinate allo spettacolo recitato nei teatri frequentati da Modena a Bologna e prodotte dall'Accademia dei Filodrammatici per cui lui stesso recita⁶.

Esempio significativo è il bozzetto per *Edipo Re* tragedia di Sofocle eseguita dai Filodrammatici, al teatro Contavalli, nel 1823. La tavola raffigura la scena della tragedia che si svolge nella «Piazza dinanzi alla reggia d'Edipo. Al principio dello spettacolo, una moltitudine di persone, bambini, giovani, vegliardi, si aduna dinanzi alla reggia, protendendo rami avvolti in bende di lana, e levando implorazioni»⁷. Il bozzetto mostra una piazza sopraelevata, circondata da architetture classiche e monumentali, con grandi scalinate, massicci edifici e imponenti mura. In questo impianto Basoli aderisce stilisticamente al più maturo neoclassicismo con l'utilizzo di riferimenti colti e articolati nelle citazioni architettoniche. Lo scenografo è, infatti, un appassionato bibliofilo e la sua ricchissima biblioteca è fonte di studio dei repertori di antiquaria. L'antico lo interessa per le sue infinite possibilità di trasformazione e combinazione. Gli stili e le architetture bizzarre sono da lui composte in un abile gioco erudito d'invenzione, che trova negli scenari teatrali, un ambito di espressione e di applicazione.

Dopo il suo soggiorno a Roma, nel 1805, Basoli esibisce una

⁵ Cfr. A. Basoli, *Collezione di varie scene teatrali per uso degli amatori e studenti di Belle Arti...*, Bologna 1827 ed edizioni seguenti. Significative sono le seguenti tavole: n. V, *Faro in un porto di mare di notte, scena per Commedia a Bologna, al Teatro Contavalli, 1818*; n. VII, *Sala nobile, scena per Commedia a Bologna, al teatro Contavalli, 1818*; n. XXVII, *Magazzino, scena per Commedia a Bologna Teatro Contavalli, 1818*; n. XXXII, *Veduta americana, scena per Tragedia, Bologna, Teatro Marsigli, 1821*; n. XLIV, *Atrio reale greco, scena per Tragedia a Bologna, Teatro Contavalli, 1822*; n. XLV, *Casa greca, scena per Tragedia, a Bologna, Teatro Contavalli, 1822*; n. XLII, *Città di Tebe in Beozia, scena per Tragedia a Bologna, Teatro Contavalli, 1823*; n. LXXII, *Pubblici giardini in Francia, scena per Commedia, a Bologna, Teatro Contavalli, 1824*.

⁶ Cfr. C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Bulzoni, Roma 1971, pp. 17-18; 40; 113-114; 117-118.

⁷ Sofocle, *Edipo Re*, traduzione in versi italiani di E. Romagnoli, Zanichelli, Bologna 1958, p. 4.

predilezione per le finte rovine, per le prospettive all'antica create ad arte. Inoltre Basoli sostiene che nella scenografia il primato è affidato alla magia della pittura e alla padronanza che lo scenografo deve avere nella creazione di effetti di luce e di modulazione dei rapporti chiaroscurali. Il mezzo pittorico implica la semplificazione dell'impianto che ben si adatta alla prassi del teatro recitato che, per ragioni produttive, spesso deve ridurre il proprio bagaglio scenografico, senza nulla togliere, però alla necessità di un forte impatto figurativo.

Francesco Bagnara (1784-1866), durante la sua lunga carriera come scenografo, ha disegnato molte scene per il teatro recitato, specialmente nei teatri veneti frequentati da Gustavo Modena. Bagnara, attivo dal 1819 fino al 1839, prosegue poi, come professore dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, a esercitare un controllo artistico sulla produzione scenografica veneta fino agli anni Cinquanta. Sarà lo scenografo titolare al Teatro la Fenice, continuando a lavorare con gli altri teatri veneziani di San Benedetto, San Luca e San Giovanni Grisostomo. Negli anni Venti e Trenta è a Padova al teatro Nuovo, e negli anni successivi, a Treviso, Belluno, Brescia, Bassano ed è l'artista più richiesto da molti teatri per i quali progetta la dotazione⁸ di scenari e macchinismi.

⁸ E. Povoledo, *Dotazione*, voce dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, cit., coll. 911-912. L'utilizzo di scene di dotazione da parte di Gustavo Modena e della sua compagnia è testimoniato da diversi documenti. Ad esempio il contratto d'affitto con il Teatro Carignano di Torino, del 1853, che prevede da parte della Compagnia Toselli e Colombini diretta dal Modena, l'uso per due mesi, settembre e ottobre, della dote teatrale del teatro: «Art 1: Il signor G. M. si obbliga di trovarsi in Torino colla intiera preaccennata sua compagnia [...] con tutti suoi Bagagli, scenarj, vestiario etc. [...] Art. 8: Il sig Modena potrà valersi in detta stagione di N. 6 scenarj in tela di proprietà della R. Compagnia e ne sarà responsabile, come pure di tutti i Mobili, Arnesi, Attrezzi, Macchine etc. che gli saranno consegnate. Le quali cose tutte perché così convenute e stabilite le parti promettono di bene e fedelmente eseguire sott'obbligo dei loro beni presenti e futuri con rifazione della parte mancante dei danni e spese. Al quale effetto hanno le parti il presente atto di proprio pugno firmato in presenza degl'infrascritti Sig. Testimoni. In fede, Torino, li 16 Maggio 1853 in cui il Sig. Modena darà personalmente non meno di tre Rappresentazioni. Domenico Righetti Gustavo Modena» (Roma, Biblioteca del Burcardo, Autografi, I, cart. 46; riprodotto in C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena*, cit., pp. 127-129).

Già dal Settecento, infatti, molti teatri di quest'area si attrezzano con una "dote" di elementi scenografici, telari, fondali, quinte, arie e altri pezzi scenotecnici che costituiscono il nucleo principale e fisso della dotazione, che restano quindi a disposizione delle Compagnie Drammatiche che qui recitano. Questa consuetudine è molto frequente agli inizi dell'Ottocento e Bagnara, oltre a numerosi teatri preesistenti o di recente costruzione, fornisce anche alcune compagnie come quella di Vestri e di Lombardi⁹. I soggetti presenti nella dotazione ottocentesca sono i più ricorrenti nelle didascalie sceniche dei testi teatrali dell'epoca, come il *carver* o il *luogo orrido* o il *luogo monumentale* con edifici antichi¹⁰, dedicato agli spettacoli classici; si aggiungono poi, in questi anni, gli *interni* popolari, borghesi, nobili o rustici¹¹ e gli *esterni* naturali¹², giardini, boschi o campagne. La maggior parte delle dotazioni si basa sul grande fondale dipinto e poche quinte laterali di raccordo. La tecnica pittorica di Bagnara è rinomata e celebrata e la sua abilità luministica nella creazione degli effetti chiaroscurali derivata dalla tradizionale pittura veneta. I suoi temi sono quelli della iconografia romantica, dove eccelle negli esterni naturali, foreste e montagne, giardini, laghi, caverne rocciose, valli scoscese, che realizza con lo straordinario gusto della pittura vedutista, ancora patrimonio artistico di questa regione¹³.

⁹ I disegni di Francesco Bagnara sono conservati nel Gabinetto dei disegni del Museo Correr di Venezia, in dodici album rilegati dallo stesso autore.

¹⁰ F. Bagnara, *Bozzetto per la dote del teatro di San Samuele a Venezia*, in cui è possibile individuare una piazza circondata da edifici classici monumentali (Venezia, Museo Correr, album, 5992, p. 6). Allo stesso soggetto, si possono collegare altri disegni di Francesco Bagnara come quelli per la tragedia *Polidoro* che raffigurano interni di tempio e di edificio classico o quello per la Commedia al teatro di San Benedetto per la Compagnia Lombardi, che rappresenta l'interno di un tempio (Venezia, Museo Correr, album 5992, pp. 8 e 10).

¹¹ Id., *Bozzetto per la dote al teatro San Luca di Venezia*, in cui è possibile individuare il cortile di una cascina (Venezia, Museo Correr, album n. 5992, p. 5).

¹² Id., *Bozzetto per Commedia al teatro di San Benedetto per la Compagnia Lombardi*. In questo disegno è visibile un ponte semidiroccato su un torrente circondato da ripide rocce. Nella parte destra, in alto, è riconoscibile l'ingresso a un castello in parte rovinato. Si tratta di un tipico paesaggio rovinistico che trasmette un clima romantico come molti altri ambienti immaginati da Bagnara (Venezia, Museo Correr, album 5993, p. 3).

¹³ Id., *Bozzetto "per commedia"*, in cui è rappresentata una foresta e *Bozzetto*

Gustavo Modena frequenta quindi i teatri in cui Bagnara è scenografo ufficiale e a Venezia debutta nel settembre del 1824, al teatro San Benedetto con la «nuova compagnia del Fabbrichesi»¹⁴. Negli anni Venti, Modena recita spesso in Veneto¹⁵ e a volte in quei teatri dove Bagnara ha realizzato la dotazione. Si può quindi sostenere che l'attore conoscesse le opere dell'artista veneto e probabilmente apprezzasse il suo lavoro, d'altra parte la sua attenzione verso la scenografia è più volte testimoniata, come nella lettera che scrive nel 1829 a Cesare Asti, il quale era in buoni rapporti con la presidenza del padovano Teatro Verdi:

[...] Avrò corredo di parecchie produzioni del tutto nuove e di magnifico effetto venutemi d'oltremonti. Sono attualmente in far lavorare Sarte e Pittore per esse; ma ohimè! ...non ho denari da pagare; e la Presidenza entri per me in *camera charitatis* e m'aiuti colla sua condiscendenza a procurarmi un Autunno pagator dei debiti dell'Estate [...]¹⁶.

La compagnia Modena, padre e figlio, è a Padova, al Teatro Nuovo, poi al teatro Verdi, in autunno dopo aver esordito a Milano, Cremona, Reggio Emilia. Il repertorio è molto esteso e va dai drammoni lacrimosi alle commedie goldoniane meno popolari e compren-

scenico per Commedia al teatro di San Benedetto per la Compagnia Vestri (Venezia, Museo Correr, album 5992, p. 3; album 5993, p. 4).

¹⁴ N. Mangini, *Gustavo Modena e il teatro italiano del primo Ottocento*, in «Atti dell'Assemblea del 27 giugno 1965 della Deputazione di Storia Patria per le Venezia», p. 15.

¹⁵ Gustavo Modena nel 1824 è primo attore all'Accademia dei Concordi e lavora in *Antigone* di Sofocle e *Virginia* di Alfieri a Venezia, al Teatro San Benedetto. Nel 1825, Modena è presente con la stessa compagnia a Venezia dove recita in *La Bottega del caffè*, in *Maldicente* e in *Abate de L'Épée*. Nel 1829, in autunno la compagnia Modena padre e figlio è a Padova, al Teatro Nuovo, poi al teatro Verdi, dopo aver esordito a Milano, Cremona, Reggio Emilia. Nel 1830 è a Venezia per il Carnevale, poi è impegnato in recite trionfali a Bologna, Padova, Lucca, Pesaro, Rimini, Milano, Cremona, interpretando tra l'altro *Francesca da Rimini* e *Il cittadino di Gand*, spettacolo politico ripreso per tutta la vita. A tal proposito cfr. B. Brunelli, *I teatri di Padova, dalle origini alla fine del secolo XIX*, Draghi, Padova 1921, p. 405; Id., *Giovinchezza di Gustavo Modena – Trentino*, in «Archivio Veneto», 1940, serie V, nn. 51-51, pp. 68-81.

¹⁶ B. Brunelli, *I teatri ...*, cit., p. 406.

de anche drammi storici o pseudo tali, dalle tragedie di Silvio Pellico, del Monti e dell'Alfieri, tra cui *Saul*, *Oreste* e *Virginia*. Brunelli scrive:

[...] L'arte del Modena era ancora in un periodo di transizione e di studio, inceppata nel repertorio, dai drammoni francesi e dalle esagerazioni romantiche; ma ora piegandosi, ora ribellandosi a quella schiavitù, egli preparò la riforma che, facendo dimenticare i precetti del Morrocchesi, l'interprete tipico della tragedia alfieriana, mirava alla semplice recitazione, destinata a sopravvivere alle prime ostilità. Fin d'allora la sua arte non dettava regole accademiche, era una scuola di verità [...]¹⁷.

Anche a Milano, grande capitale del mondo dello spettacolo, Modena si trova a recitare nei teatri dove opera uno dei maggiori scenografi dell'epoca, Alessandro Sanquirico (1777-1849). Allievo di Paolo Landriani e della scuola neoclassica milanese, svolge la propria carriera dal 1805 al 1832 al Teatro alla Scala e collabora con molti altri teatri. Ha una produzione poderosa, disegna per tutte le opere prodotte in questa città in un periodo tra i più fertili di novità. Raggiunge una grande notorietà internazionale, tanto che persino Pierre-Luc-Charles Ciceri (1782-1868) uno dei più ammirati artisti del Theatre de l'Opéra di Parigi, verrà nel suo atelier per apprenderne i segreti. Stilisticamente Sanquirico è all'avanguardia, il suo lavoro riflette perfettamente il passaggio da una idea di scenografia formalmente corretta a un'ambientazione partecipe e corrispondente alla situazione drammatica. Egli è stato interprete unico di una grande sensibilità pittorica e abile realizzatore di incredibili effetti luministici e macchinistici. Lavora spesso per teatri frequentati da Modena, come il teatro alla Canobbiana, il Carcano o il teatro Re. Alcuni disegni provenienti dall'Archivio dell'Accademia dei Filarmonici di Milano e altri conservati nel Fondo Donghi della Fondazione Cini di Venezia testimoniano la sua produzione legata al repertorio del teatro recitato¹⁸.

¹⁷ Id., *I teatri...*, cit., p. 407. «[...] La sua scuola è la natura a cui egli rapisce le più belle situazioni, a tal fonte attingendo i suoi gesti, l'accento e il tuono», T. Locatelli, *La Compagnia Modena a Venezia*, in «Gazzetta di Venezia», 27 settembre 1828, in N. Mangini, *Gustavo Modena...*, cit., pp. 21; 41-43.

¹⁸ Cfr. M. Viale Ferrero, *La scenografia della Scala nell'età neoclassica*, Il Polifilo, Milano 1983; M. I. Biggi, M. R. Corchia, M. Viale Ferrero (a cura di), *Alessandro Sanquirico «Il Rossini della pittura scenica»*, Fondazione Rossini, Pesaro 2007.

Altro scenografo attivo nei teatri frequentati da Modena è Romolo Liverani (1809-1872), che lavora nei teatri di Faenza e Ravenna, poi Pesaro, Senigallia, Urbino, Imola, Lugo di Romagna. Liverani subisce l'influenza, e a volte apertamente cita, Sanquirico e Basoli che erano vere e proprie autorità in merito alla concezione scenica. Il suo disegno per la tragedia *Saul* di Alfieri, eseguito nel 1837, costituisce un valido esempio di come può essere visualizzata una scenografia utilizzata da Modena. Tutta l'azione della tragedia si svolge in un accampamento militare, *Il campo degli Israeliti in Gelboè*¹⁹ che, nell'ideazione di Liverani, si risolve in un impianto dove l'ampio fondale contiene l'intera immagine, a sinistra si trova una tenda praticabile dalla quale esce il protagonista e alcuni elementi di raccordo circondano l'apertura del boccascena. Procedendo analogamente e lavorando sul rapporto tra le didascalie sceniche dei testi che Modena interpreta e i bozzetti, si potrebbe tentare alcune attribuzioni, basandosi sulla ricostruzione iconografica, come ad esempio, per la tragedia *Virginia* che è ambientata nel «Foro in Roma» o per *Oreste* che si svolge nella «Reggia di Argo» o per *Filippo* nella «Reggia di Madrid».

Da alcune brevi e puntuali testimonianze, anche se non molto frequenti, si può cogliere quanto Gustavo Modena sia interessato all'aspetto visivo della rappresentazione teatrale, eserciti il controllo verso il lavoro dei pittori di scena, verso i costumi e l'illuminazione e quanta energia culturale dedichi a questi elementi necessari alla creazione di una nuova forma di teatro quale egli intende promuovere. Modena affida a queste componenti un ruolo notevole, come è ovvio, per un vero attore capocomico, regista *ante litteram*, come spesso viene definito. Uno dei termini che più spesso ricorre nei suoi scritti è «buon effetto teatrale» vi si trovano anche accenni concreti a scenografie e costumi. Nell'aprile del 1837 a Giovanni Tadolini che da Parigi, tramite l'amico comune Michele Accursi, gli chiede il testo di un libretto semiserio da musicare, Modena scrive:

[...] La prevengo che non mi sento d'esser buon verseggiatore, ma mi sento potenze da creare buone situazioni teatrali, [...] il

¹⁹ Romolo Liverani, *Bozzetto "Accampamento Militare. Scena fatta la tragedia Il Saul (sic). Il carnevale del 1837 in 1838*, Forlì, Biblioteca Comunale, Fondo Piancastelli, V, n. 50. Cfr. M. Vitali, *Romolo Liverani scenografo*, Lega, Faenza 1990, pp. 115-116.

mio libro dunque non avrà certo i versetti bellissimi di Romani, ma sarà certamente più nuovo e di effetto scenico [...] e la fantasia del poeta e quella del pittore possono già mettersi in travaglio d'*enfantement* prima che io abbia scritto il libro²⁰.

Prova delle posizioni all'avanguardia di Modena è la richiesta che egli invia alla Direzione teatrale al fine di insediare la propria compagnia al Teatro della Canobbiana di Milano, nel 1842. La richiesta è fondata su un programma di riforme giudicato troppo radicale. Sostiene Meldolesi:

Il piano di Modena aveva dell'utopia. Era stato concepito tenendo a mente le forme più mature raggiunte in Europa nel campo dell'organizzazione teatrale e con lo spirito di una missione artistica troppo ideale per potersi calare nella pratica²¹.

Meldolesi fa riferimento al contenuto politico della proposta di Modena:

[...] Teatro al centro della città, tempio dell'arte che educa e fa progredire, scuola di "eredi dell'arte", attività continuata senza assilli economici [...]²².

Ma, tra queste sue idee, vi era senza dubbio anche quella di un allestimento scenico che potesse stare al pari con quanto avveniva all'estero, nell'ambito del teatro recitato.

Nell'*Informazione della Direzione Teatrale*, stilata dal Consigliere di Governo, si legge:

[...] Il proponente Modena vorrebbe che l'Impresa somministrasse alla Compagnia drammatica tutto il materiale occorrente per le sue rappresentazioni [...] perché la maggior parte del materiale di cui si usa e che si dispone di continuo pel servizio del R. Teatro della Scala non è di sua proprietà, ma bensì dei singoli appaltatori del vestiario, del macchinismo dell'attrezzeria, etc. [...]²³.

²⁰ T. Grandi (a cura di), *Lettera a G. Tadolini, da Bruxelles, 27 aprile 1837*, in *Epistolario di Gustavo Modena (1827-1861)*, Vittoriano, Roma 1955, p. 24.

²¹ C. Meldolesi, *Profilo ...*, cit., p. 120.

²² *Ibidem*.

²³ *Informazione della Direzione Teatrale*, 7 dicembre 1842, firmata l'I. R.

Da questo documento si deduce che Modena richiede di poter usare i costumi e le scene che sono impiegate usualmente per l'allestimento dell'opera. Secondo l'opinione di Mercedes Viale Ferrero, questo riuso avviene abbastanza frequentemente, a testimonianza di quanti scambi ci fossero tra l'allestimento scenico per l'opera e per il teatro recitato. Modena ha consuetudine con le abitudini e gli usi della realtà teatrale francese e quindi ha dimestichezza anche con quel modo di realizzare la scenografia. Ad esempio Ciceri, il più famoso scenografo dell'epoca, produce usualmente scenografie per il teatro della Comédie-Française, dopo aver ottenuto il permesso dal Théâtre de l'Opéra, dal 1820 al 1833 e dal 1838 al 1848²⁴.

Inoltre, Modena nei suoi scritti cita come modello da seguire l'attore francese François Joseph Talma (1763-1826) che ha, tra i maggiori meriti, quello di aver introdotto nell'allestimento scenico una ricerca specifica per l'esattezza storica del costume teatrale nel dramma.

E ancora, Modena conosce la scenografia inglese, e in particolare quella legata al teatro di Shakespeare, realizzata dalla famiglia Grieve²⁵ il cui capostipite John Henderson (1770-1845) lavora per i teatri londinesi. Dal 1816 al 1832, Grieve è attivo al Covent Garden, per il quale produce scenografie complesse e un nuovo sistema di illuminazione. Lavora anche con l'attore impresario Charles Kemble, sapendo sfruttare il grande potenziale dei nuovi sistemi d'illuminazione a gas nel produrre effetti di luce atmosferici. Nel 1824, al Covent Garden, Kemble produce *Enrico IV, parte prima*, con scene e costumi fedelmente ricostruiti: nella locandina si legge:

Ogni personaggio indosserà esattamente gli abiti dell'epoca, dato che tutti i costumi sono stati creati ispirandosi a fonti inconfutabili come i monumenti, le vetrate, i dipinti [...]²⁶.

Consigliere di Governo direttore Crippa, Roma, Biblioteca del Burcardo, Autografi I, carta 46, in C. Meldolesi, *Profilo ...*, cit., p. 122.

²⁴ Cfr. N. Wilde, *Décors et costumes du XIX siècle, Théâtres et décorateurs*, Bibliothèque Nationale, Paris 1993, pp. 296-302.

²⁵ Cfr. S. Rosenfeld, *The Grieve Family*, in *The Anatomy of an Illusion*, Amsterdam 1969, pp. 39-44.

²⁶ J. Martineau, M. G. Messina (a cura di), *Shakespeare nell'arte*, Ferrara Arte, Ferrara 2003, p. 222.

I figli Thomas (1799-1882) e William Gordon Grieve (1800-1844) dispongono di un laboratorio-studio in cui producono scene per i teatri minori londinesi. Thomas è stretto collaboratore di Charles Kean negli anni Cinquanta quando dirigerà il Princess's Theatre in Oxford Street, e dove realizzò i più complessi allestimenti shakespeariani della prima metà dell'Ottocento, anch'egli usando i costumi d'epoca più fedeli e ambientazioni autentiche. A Londra, in teatro già si utilizza il diorama, come nel 1839 quando per una produzione di *Enrico V*, Clarkson Stanfield (1793-1867) dipinge panorami e battaglie dietro a una macchina che simula alcune nuvole che si aprono durante la rappresentazione. Credo che queste innovative esperienze fossero note e apprezzate da Modena.

La sua attenzione per il costume teatrale, può essere messa in risalto da una lettera a Giuseppe Salvini, attore drammatico, scritta da Trieste nel 1843, una sorta di contratto

«a far parte della drammatica compagnia da me diretta per l'anno 1843 in 1844 cioè da Pasqua a tutto il Carnevale 1844. [...] Si obbliga, sempre per se e figlio, a vestire del proprio convenientemente alle parti affidate e seguendo esattamente le prescrizioni del Direttore [...]»²⁷.

Anche la lettera, scritta da Modena ai coniugi Bonazzi, con funzione di contratto per l'ammissione alla drammatica compagnia per la stagione 1845-46, descrive tra i primi doveri per gli interpreti la necessità di

«vestirvi del proprio decentemente, convenientemente ai caratteri delle parti affidatevi e seguendo appunto le prescrizioni del direttore, o della persona da lui a ciò delegata [...]»²⁸.

Lo stesso Luigi Bonazzi, nel suo volumetto, nel descrivere l'interpretazione del grande attore in *Saul*, ne sottolinea il costume:

[...] Egli fu il primo Saul che uscisse dalla sua tenda vestito come

²⁷ Documento trascritto in N. Mangini, *Gustavo Modena ...*, cit., p. 46.

²⁸ T. Grandi (a cura di), *Lettera ai coniugi Bonazzi, da Milano, 4 ottobre 1844*, in *Epistolario...*, cit., p. 63.

un patriarca, colorito come un abitatore della Palestina, incedente come un orientale [...] ²⁹.

Molti documenti attestano le preoccupazioni di Modena per l'apparato scenotecnico: per il suo ritorno a Milano, al Teatro Re nel 1844, scrive a Giacinto Battaglia:

[...] Avete pensato al palco-scenico, sì fradicio del teatro? Io vi consiglierai a profittare dei giorni ultimi d'Agosto per farlo rifare almeno in parte ³⁰.

Ancora a Battaglia, nel luglio dello stesso anno, da Cremona, scrive:

[...] Non tralasciate di migliorare l'illuminazione del teatro specialmente sulla scena: le macchine erano cattive, olio peggio. La luce è la vita d'ogni spettacolo. Quel chiaror fosco mette tristezza negli attori e nell'uditorio, la quale smorza l'entusiasmo, l'elasticità degli uni e dell'altro [...] ³¹.

D'altra parte Modena ha ben presente le implicazioni economiche, come quando scrive a Somigli:

[...] Quando un giornalista vuol gridare contro la meschinità della *mise en scène*, deve anche dire al pubblico: «tu pubblico asino e spilorcio, che dà tanti paoli all'opera; e voi accademie orecchiate che per l'opera date migliaia di scudi, date anche alla commedia i mezzi di decorare la scena». Ma egli, il giornalista, comincia dall'abbonarsi con due crazie per recita, tante quante ne dà al *décrotteur* per pulirgli gli stivali e poi grida *arte, arte!* – arte un cazzo: poveri saltimbanchi che vi facciamo i buffoni per strappar la vita; ecco cosa sono i comici. [...] Io ho seguitato fino a pochi mesi addietro a spendere e spendere per decorare le produzioni con una esattezza di costumi e con uno sfarzo ignoto fino ai nostri giorni; e qual è la città che me ne ha tenuto conto? La sola Milano: senza Milano, io fallivo.

²⁹ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, Stabilimento Tipo-Litografico in San Severo, Perugia 1865, p. 77.

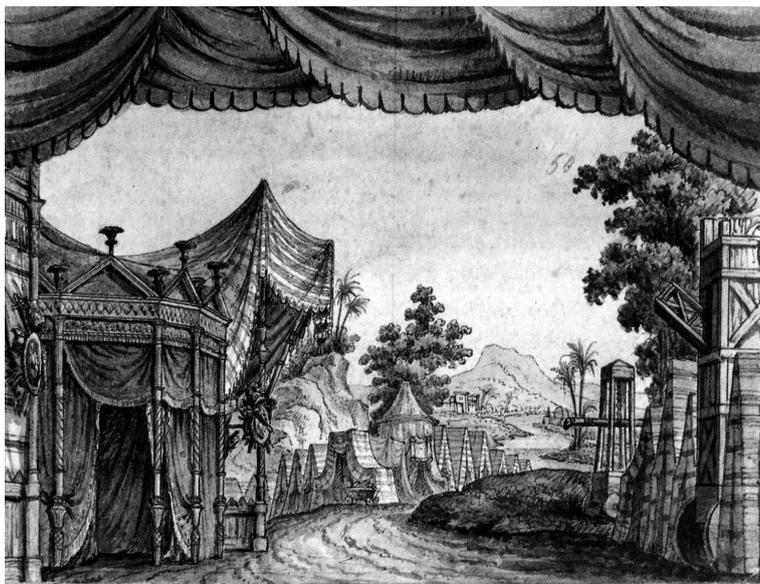
³⁰ T. Grandi (a cura di), *Lettera a G. Battaglia, da Venezia, 30 giugno 1844 e Lettera allo stesso, da Cremona, 18 luglio 1844*, in *Epistolario...*, cit., p. 60.

³¹ Ivi, p. 62.

Qui a Bergamo perché ho messo il biglietto a una lira, m'avean minacciato di fischiarmi nei pubblici caffè [...]³².

A conclusione di queste note che avrebbero bisogno di molto spazio ancora, si vuole sottolineare la straordinaria componente illuminista delle idee di Modena in fatto di messa in scena, utilizzando alcune sue parole dal *Teatro Educatore*:

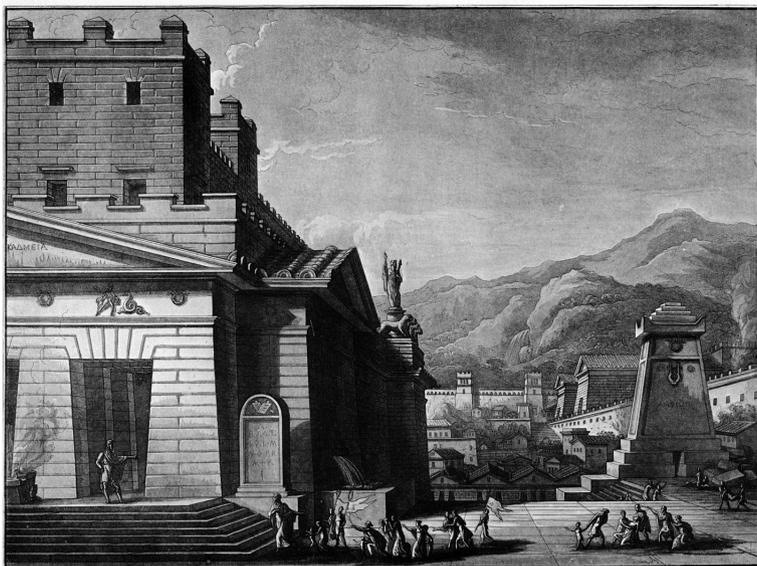
[...] Tutte le arti belle concorrano allo spettacolo [...]. Portici, gallerie sieno annessi al nobile edificio: e là dentro stieno, come in loro reggia, i lavori premiati degli scultori e dei pittori. Il popolo vi beva le leggi del bello coll'alito. [...] Un Aeropago approvi i drammi, la musica, le pitture, premj gli artisti e la distribuzione dei premi sia anch'essa spettacolo. M'educerei una cinquantina di ragazzi arabi a cantare, poetare, recitare, dipingere e via via [...]³³.



Romolo Liverani, *Accampamento militare*, bozzetto per la tragedia *Saul*, 1837

³² T. Grandi (a cura di), *Lettera a M. Somigli, da Bergamo, 15 aprile 1845*, in *Epistolario...*, cit., p. 67.

³³ G. Modena, *Il Teatro Educatore*, 1836, in T. Grandi (a cura di), *Scritti e Discorsi di Gustavo Modena*, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, Roma 1957, pp. 244-254.



1. Basoli inv. e del. 2. Basoli del. 3. F. Basoli inv.

ANTONIO BASOLI, CITTÀ DI TEBE IN BOEZIA, 1823



FRANCESCO BAGNARA, PIAZZA CON EDIFICI CLASSICI, 1830 CIRCA

Documenti e note per una biografia del giovane Modena (1824-1831)

di *Alberto Bentoglio**

È noto che il debutto di Gustavo Modena avviene con la compagnia diretta da Salvatore Fabbrichesi nell'autunno 1824, durante un ciclo di recite al Teatro San Benedetto in Venezia dal 18 settembre al 15 febbraio 1825. Trovatosi nella improrogabile necessità di coprire il ruolo di *primo amoroso*, vacante per l'improvvisa morte di Alessandro Lombardi, il capocomico veneziano non esita a scritturare il ventunenne Gustavo, già apprezzato filodrammatico e figlio del celebre Giacomo Modena che nel 1812 aveva rimpiazzato – proprio con Fabbrichesi – Belli Blanes nella Vicereale. Al fianco del *primo attore* Giuseppe De Marini, del *caratterista* Gaetano Vestri, della *primadonna* Amalia Bettini, Gustavo Modena compie, dunque, i primi passi sulla scena professionale¹, distinguendosi come un «giovine delle più alte speranze, e che nel *Temistocle* diede abbastanza prova di sé per lasciar travedere le sue future corone»². Da Venezia, la compagnia Fabbrichesi si reca a Padova, Forlì, Faenza, per fermarsi a Milano, al Teatro Carcano, dal 1 giugno al 24 agosto, raggiungere Torino (settembre-ottobre) e fare, infine, ritorno a Milano, nella stessa sala teatrale, dal 27 novembre al 12 febbraio 1826³. Non molto sappiamo dell'attività di Modena durante questo primo anno: interprete (ma raramente protagonista) di tragedie, commedie lagrimose e drammi storici⁴, con la

* Università di Milano.

¹ Sull'ipotesi che Lodovico Piossasco desiderasse scritturare Gustavo Modena quale *generico* per la stagione 1824-1825 della Compagnia Reale Sarda cfr. A. Manzi, *Gustavo Modena, il Governo e la Compagnia Reale Sarda con nuovi documenti e lettere inedite di G. Modena*, in «Il Nuovo Stato», a. IV, nn. 3-4, 20 febbraio 1936.

² «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 29 gennaio 1825.

³ L'organico della compagnia e il repertorio proposto nei due cicli di recite milanesi si possono leggere in A. Bentoglio, *L'arte del capocomico. Biografia critica di Salvatore Fabbrichesi (1772-1827)*, Bulzoni, Roma 1994, pp. 163-166 e 299-301.

⁴ Cfr. G. Modena, *Politica ed arte*, «Per cura della Commissione editrice»,

compagnia Fabbrichesi egli ha la possibilità di affinare la propria tecnica recitativa, studiando da vicino il lavoro di tutti gli ottimi colleghi, ma soprattutto del celebrato Giuseppe De Marini, interprete straordinario al quale non a caso sarà spesso paragonato negli anni successivi.

Gustavo Modena che ornato di studi montò la scena con più dignità che non altri la ringhiera, esercitò la sua professione con la quotidiana laboriosa costanza dell'operaio, colla meditazione dell'osservatore paziente, colle intenzioni del poeta e del cittadino generoso, caritatevole, belligerante, con le quasi limate squisitezze del tornitore e del cesellatore; il Modena che, prima d'insegnare, imparò docilmente dall'unico Vestri, grande nel dramma grave non meno che nella famigliare commedia, imparò forse troppo dal De Marini, imitatore de' francesi e ricercatore lento di freddi artifizii, imparò da suo padre, dico da Giacomo Modena, artista vero che col senno raro vinceva i difetti del tempo e della pronunzia, recitando con verità pari al decoro tanto i *Rusteghi* quanto l'*Aristodemo* ed il *Saul*, ricordanza gratissima della mia giovinezza⁵.

L'esperienza con Fabbrichesi si conclude nel gennaio 1826, forse per desiderio di Modena di sostenere *prime parti* o forse decisione dello stesso capocomico che male sopportava le prolungate assenze dal palcoscenico del giovane attore dovute a ragioni di salute⁶. Sta di fatto che, il 10 febbraio 1826, Modena è scritturato quale *primo uomo* e *primo amoroso assoluto* nella compagnia diretta da

Roma 1888, pp. XV-XVI. Per le interpretazioni alfieriane di Modena si veda soprattutto A. Barsotti *Alfieri e la scena. Da fantasmi di personaggi a fantasmi di spettatori*, Bulzoni, Roma 2001.

⁵ Così Nicolò Tommaseo sulla «Rivista contemporanea», vol. VIII, anno IV, p. 180. Cfr. anche il capitolo *Inizio della carriera artistica* (1824-1830), in T. Grandi, *Gustavo Modena attore patriota (1803-1861)*, Nistri Lischi, Pisa 1968, pp. 32-39.

⁶ «Modena il giovine: s'egli si conserva, qual lo ammirammo in Milano, prima che una seria infermità lo togliesse alla compagnia Fabbrichesi e per qualche tempo alla scena, non v'è forse giovine attore che lo pareggi nell'intelligenza e nell'arte di sostenere le parti amorose o di sentimento. Nel *Portafoglio* la pubblica ammirazione era divisa fra Vestri e lui e Vestri ne godea» («I Teatri. Giornale drammatico, musicale e coreografico», tomo I, parte I, 1827). A Milano *Il portafoglio* va in scena il 1 giugno 1825.

Antonio Raftopulo, il capocomico delle “spettacolose”. Il suo contratto prevede che egli reciti al fianco della *primadonna* Carlotta Polvaro, prevalentemente al Teatro Valle di Roma, nelle stagioni di primavera, autunno 1826 e Carnevale 1826-1827 e, dopo il rinnovo siglato il 18 giugno 1826, nelle stagioni di primavera, autunno 1827 e Carnevale 1827-1828.

Per ciò che concerne il periodo “romano”, assai turbolento e conflittuale, abbiamo l’attenta ricostruzione svolta da Angela Paladini Volterra⁷. Mi limito, quindi, a pubblicare un nuovo documento che può forse mitigare il giudizio, a mio avviso, un po’ troppo severo espresso dalla ottima studiosa ricordata. Infatti, se prestiamo – anche solo in parte – fede alle parole di Modena e consideriamo per lui realmente necessario un semestre di riposo, anche il suo costante rifiuto a prendere parte alle rappresentazioni della compagnia Raftopulo assume, a mio modesto parere, un significato differente: Modena non è più «un vero assenteista del lavoro, pronto a rivendicare fermamente ogni suo supposto diritto»⁸, al contrario, egli ci appare vittima di un capocomico senza scrupoli, desideroso di liberarsi quanto prima di un giovane attore che, afflitto da seri problemi di salute, non “rende” quanto promesso al momento della sua scrittura.

Intendiamoci: se, da un lato, Gustavo Modena anche in questi anni era già in grado di difendersi autonomamente da soprusi e angherie, Raftopulo, d’altro lato, senza scrupoli lo era veramente. Egli non solo aveva “venduto” ad Aniceto Pistoni, impresario del Teatro Valle, la sua compagnia senza averne prima scritturati tutti gli attori, ma ora era intenzionato a impedire a Modena, che nel frattempo si era ristabilito, di tornare sul palcoscenico, come denuncia lo stesso Pistoni in una lettera del novembre 1826 indirizzata al governatore e presidente della deputazione dei pubblici spettacoli di Roma, Monsignor De Marco:

Aniceto Pistoni, impresario del Teatro Valle [...] con tutto il rispetto rappresenta come per la sera dello scorso giovedì avendo

⁷ A. Paladini Volterra, *Antonio Raftopulo contro Gustavo Modena: un’azione giudiziaria di fronte alla deputazione ai pubblici spettacoli*, in «Biblioteca teatrale», n. 11, 1989, pp. 97-119.

⁸ Ivi, p. 118.

destinato una farsa da recitarsi dall'attore Modena (come è suo incontrastabile diritto) pure incontrò delle difficoltà per la pendenza di un ricorso avanzato dal capocomico Raftopulo all'E.V. contro del Modena in cui domanda lo scioglimento del suo contratto e dovè sostituirne un'altra senza dell'attore Modena. Tale petizione del Raftopulo tende solamente a favorire li suoi privati interessi e contrariare quelli dell'impresa ed a risparmiare in suo favore delle somme già ricevute dal Pistoni per la paga della compagnia ed è del tutto ingiuriosa ai diritti dell'impresario il quale ha per sé l'obbligazione del Raftopulo di far recitare l'attore Modena a tutto il Carnevale avvenire non solo, ma anco in tutto il futuro anno 1827, come è stato rappresentato all'E.V. nella contemporanea memoria. Il Raftopulo pertanto vorrebbe sciogliersi col Modena sotto il pretesto della sua malattia ed impotenza di declamare, ma il vero motivo ne è il solo suo interesse cioè di contrastargli la sua paga tanto decorsa che da decorrere non ostante che egli l'abbia interamente ricevuta dall'impresa che sola potrebbe reclamare. L'impresario (servitore orante) all'incontro dimanda all'E.V. che il Modena non solo non possa, né debba sciogliersi dal contratto col Raftopulo, ma bensì che venga il detto Modena senza alcuna dilazione, coortato a declamare nelle rappresentazioni che verranno dall'impresa fissate fin nella prima prossima futura recita, si perché egli è al presente ristabilito in salute, si perché egli stesso si chiama pronto e richiede di recitare e si perché in conformità dell'obbligazione del Raftopulo verso dell'impresa, né l'attore Modena, né il capocomico Raftopulo possono ricusarsi dall'adempimento delle loro solenni obbligazioni, anziché domandarne lo scioglimento⁹.

Anche se l'intervento delle autorità preposte risolve la vertenza, permettendo al Modena di prendere parte al normale corso delle recite, è certo che il rapporto tra il capocomico e il suo scritturato ne fu irrimediabilmente compromesso. Prova ne è il fatto che, dopo un ciclo di recite al Teatro Nuovo in Firenze (agosto-settembre 1827)¹⁰ – dove Gian Battista Niccolini ha modo di criticare

⁹ Archivio Storico Capitolino, Roma, Deputazione pubblici spettacoli, busta 2, fascicolo 27.

¹⁰ Si veda la richiesta di beneficiata in data 30 agosto 1827 in C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Bulzoni, Roma 1971, p. 114.

Modena per l'interpretazione del suo *Antonio Foscarini*¹¹ – e al Teatro Valle in Roma (ottobre 1827 – gennaio 1828), nel febbraio 1828 Modena lascia la compagnia Raftopulo, accompagnato dalla *primadonna* Carlotta Polvaro, e forma con lei, sotto la direzione del padre Giacomo, una propria compagnia.

La nuova compagnia Modena e Soci debutta infatti il 1 marzo con discreto successo al Teatro Sociale di Mantova per poi recarsi, dal 7 aprile al 14 giugno, a Bologna al Teatro del Corso. Qui il «giovine Modena eccita un entusiasmo che sarebbe più generale, se studiasse il suo comporsi su la scena in modo da non svegliare l'idea di un De Marini spogliato della sua nobiltà»¹². Dopo alcune recite estive a Verona, la compagnia si presenta dal 3 settembre al 18 ottobre 1828 al Teatro San Benedetto in Venezia. In questa occasione mentre l'organico, ritenuto non degno di una formazione primaria, è duramente criticato, il Gustavo Modena riceve al contrario la generale approvazione del pubblico e l'attenzione della critica:

Con sì scarso numero di buoni attori ognun vede che la compagnia Modena non può far bene il suo fatto e il nostro tanto peggio. Duolci veramente che al giovane Modena non s'apra un arringo degno di lui. Tolto dall'amore dell'arte al più modesto cammin delle leggi e trasportato quasi improvvisamente sulle scene, egli recò su quelle un ingegno ben istituito e una compiuta cultura. Queste qualità così poco comuni a' nostri comici, gli danno certo un gran vantaggio su molti, quindi è quella esattezza di pronunzia quella correzione nella sua dicitura che a prima giunta gli conciliano l'attenzione e la stima della parte più colta del pubblico. Lontano egualmente da ogni scuola come da ogni personale imitazione, ei felicemente ribellassi a quelle malaugurate cantilene, ai predicamenti, a que' subitanei passaggi da' tuoni più gravi a' più acuti, a cui certi comici han posto un così grande amore. La sua scuola è la natura a cui egli rapisce le più belle situazioni, a tal fonte attingendo i suoi gesti, l'accento ed il tuono. Certo di tutte l'arti bellissima è la declamazione: essa dovrebbe chiamare l'arte

¹¹ Cfr. la lettera a Maddalena Pelzet del 3 settembre 1827 in G. B. Niccolini, *Ricordi della vita e delle opere di G. B. Niccolini. Lettere dal 1824 al 1857*, raccolti da A. Vannucci, Le Monnier, Firenze, vol. II, p. 74.

¹² «I Teatri. Giornale drammatico, musicale e coreografico», cit., tomo II, parte I, 1828.

per eccellenza, imperciocché chi non sa che la esposizione può dar anima, vita, colore e per insino significanza a quegli stessi pensieri che veduti sulle mute pagine sfumano perdono o riescono freddi ed oscuri? Il giovine Modena non solo coglie in tutte le sue parti il criterio dell'autore, ma ne sviscera per così esprimermi, e ne colora le immagini con la espressione ed i cenni. Più d'un fatto potremmo recare in mezzo, ma solo ne piace restringerci alla scena della separazione dalla moglie nel dramma dei *Due sergenti* quando all'uffiziale di marineria che vuol impedirgli la partita esce in queste o simiglianti parole: «Se tu potessi immaginare quale azione tu mi costringi a commettere» dov'egli così acconciamente d'un suo gesto, di tal passione le accompagnava, che quasi pareva vedere cogli occhi l'interna procella da cui doveva essere sbattuto quel cuore. E ben il pubblico se ne avvide e chiamollo per ben tre volte sul palco. Tale ei mostrossi per tutto il secondo atto dell'*Oreste* nella parte del protagonista. Ben è vero che nei tre susseguenti si sparse nella sua recitazione un non so quale languore per cui tutte non gli riuscì di cogliere le più felici situazioni, benché ne cogliesse pur molte, ma visibile era il suo scoraggiamento, veggendosi a raffronto di tai personaggi, uno de' quali, Clitemnestra, udì già più d'una fiata mormorare fra il pubblico il segno fatale della sua disapprovazione. Freddo a cagione di esempio riuscì il primo suo affacciarsi sul palco dopo commesso il doppio misfatto. Il passo lento, la spada a terra rivolta, l'abbattimento della persona ben si convengono è vero al pentimento che suol succedere in colui che mette mano nel sangue, appresso la esecuzione del fatto, ma tale Oreste non era. Nella opinion sua, quella vendetta era debita e quasi olocausto ai mani dell'inulto suo padre. La sua mente era piena tuttora di quel cieco furore che gli tolse dinanzi fino la sembianza materna e tale dovea pure mostrarsi l'attore come leone che rugge sulla palpitante sua preda non come lupo che pasciuto si parta. Tale comparsa sarebbe stata più franca, più ardita, più grande, e quand'anche l'avesse egli voluto mostrarci il pentimento, che mai dal colpevole non si di scompagna, bello era farlo subentrare nel suo animo piccol'ora appresso sotto gli occhi del pubblico. Il Modena, come ognun vede, non isbagliò per imperizia, ma solo per falso giudizio ed era delle nostre parti l'avvertirnelo, persuasi siccome siamo che ad ogni animo gentile, e tale è bene il nobile attore, al par della lode è accetta una critica ragionata e senza odio e senza la quale specialmente, il vero che siamo venuti di lui narrando avrebbe avuto faccia di menzogna. Né di lui sapremmo dire se le sue felici disposizioni lo portassero più al genere tragico che al comico. Certo,

nelle *Gelosie di Lindoro* e nelle *Inquietudini di Zelinda* noi lo abbiamo veduto rendere Lindoro con una verità ed una naturalezza senza pari. La sua maniera di porgere nella commedia è quale si addice ai nobili ragionamenti della buona società, senza enfasi, senza alzamento di voce e costringendo gli spettatori al silenzio unico segnale omai non equivoco dell'approvazione del pubblico¹³.

Dopo Venezia, la compagnia trascorre il Carnevale 1828-1829 al Teatro Nuovo in Firenze dove «Modena e la Polvaro [...] hanno un affollato uditorio»¹⁴, nonostante il Niccolini lamenti, anche in questa occasione, che le «altre compagnie, senza eccettuare quella del Teatro Nuovo, sono scellerate. Modena vecchio si sostiene per quanto glielo permettono gli anni, ma il suo figlio che assassinò la mia tragedia, dispiace»¹⁵. Indi, dopo un ciclo di recite a Padova, su invito dell'impresario Bartolomeo Merelli, nell'aprile 1829 la compagnia Modena e Soci presenta al Teatro Re in Milano un corso di recite (dal 19 aprile al 29 maggio 1829)¹⁶ che prende il via immediatamente dopo quello proposto con grande successo e partecipazione di pubblico dalla prestigiosa compagnia Reale Sarda. Annota, infatti, «Il censore universale dei teatri» del 29 aprile, a proposito delle *Gelosie di Lindoro* di Goldoni:

Questo teatro, più particolarmente dedicato alla prosa, dopo la compagnia piemontese, ci offre ora quella di Modena e soci. Non è questa né numerosa, né valorosa quanto la precedente, fra alcuni però de' suoi commendevoli artisti uno essa ne possiede, che sa reggere a qualunque confronto per i molti e rari suoi pregi. Voglio così ricordare il talento bellissimo della *prima attrice* signora Carlotta Polvaro, alla quale sono dovuti i più distinti ed enfatici encomi. [...]. Il giovine Modena, ch'era il suo Lindoro, mi si presentò in questa per la prima volta, non posso quindi di lui for-

¹³ «Gazzetta privilegiata di Venezia», 27 settembre 1828.

¹⁴ «I Teatri. Giornale drammatico, musicale e coreografico», cit., tomo I, parte I, 1829.

¹⁵ Lettera a Maddalena Pelzet del 16 gennaio 1829, in G. B. Niccolini, *Ricordi della vita e delle opere di G. B. Niccolini*, cit., p. 103.

¹⁶ Il repertorio proposto al Teatro Re si può leggere nel cd rom allegato al volume AA.VV., *Il teatro drammatico a Milano dal Regno d'Italia all'unità (1805-1861)*, Bulzoni, Roma 2010.

marmi una piena idea. Di scoprire in esso mi parve molte buone disposizioni, mischiate però ad un certo genere di agire troppo studiato e manierato, che minaccia di passare al caricato, e ciò sarebbe un gran danno, perché realmente oscurerebbe le varie sue molto stimabili doti¹⁷.

E dalla recensione di *Medea* del Duca di Ventignano, magistralmente interpretata dalla Polvaro, di Modena apprendiamo che:

Questo giovine artista ha certamente del talento, declama con molta intelligenza, passeggia il palco con molta franchezza; ma queste belle sue doti scemate vengono in parte da un certo studio di raffinarsi, che lo porta invece a guastarsi. Sembra ch'egli si sia proposto un modello, e certamente non ottimo, del quale inoltre vada copiando piuttosto il cattivo che il buono. Una certa aria di soverchio sussiego, un certo tuono di declamare piuttosto affettato, che non può essere il suo, un'azione troppo manierata, ed in mezzo ad una dignità ricercata qualche gesto un po' triviale, quel dato fare in somma con cui alcuni attori intendono di correggere la natura coll'arte, perché la credono troppo povera e vorrebbero abbellirla. Errore funesto, che non ha guastato ancora, ma che si dispone a guastare nel giovine Modena un bel talento¹⁸.

Dopo questo ciclo di recite milanesi accolte dal non unanime favore del pubblico e da qualche riserva della critica, la compagnia presenta un corso di recite dall'11 giugno 1829 al Teatro di Cremona (dove Modena gestisce con attenzione e competenza alcuni aspetti economici e organizzativi della *tournée*)¹⁹ e, dal 20 giugno fino alla fine di agosto, a Reggio in Emilia. Molte sono, durante questo soggiorno, le testimonianze del valore del giovane attore

¹⁷ «Il censore universale dei teatri», 29 aprile 1829.

¹⁸ Ivi, 13 maggio 1829. Il 10 maggio 1829 «I Teatri. Giornale drammatico, musicale e coreografico», cit., tomo III, parte I, 1829, pubblica una recensione relativa alla rappresentazione de *I Promessi Sposi*, portata sulle scene dalla compagnia Modena e Soci, senza tuttavia nominare Gustavo che, da quanto ci è dato sapere, non vi prese parte.

¹⁹ Cfr. *Lettera a C. Asti, da Cremona, 11 giugno 1829*, in G. Modena, *Epistolario di Gustavo Modena*, a cura di T. Grandi (1827-1861), Vittoriano, Roma 1955, pp. 3-4.

che sembra qui cogliere un successo completo e incontrastato. Egli è lodato per l'interpretazione della goldoniana *Sposa persiana*:

[...] I due Modena sono stati padre e figlio anche nella commedia. Il primo ha simulato a meraviglia un personaggio orientale, il secondo ne ha fatto riflettere che quegli abiti stranieri e dicasi il vero più gravi e direi quasi non barbari come i nostri, se per una parte fan parer meno inverosimili i versi e le rime in commedia, per l'altra parte richiedono certa sostenutezza e dignità d'azione²⁰.

È stato poi interprete de *Il giuocatore* di Iffland:

L'ebbrezza del giuocatore è ottima per mostrar l'arte mimica d'un Demarini, e del suo, in ciò identico, imitator Modena [...]. Oltre alle lodi già date al giovane Modena per la scena dell'ubriaco, si è mostrato attore esperto in altra situazione, espressa con evidenza; ed è la seguente. Entra in casa, e venendogli veduto il cappello ed il bastone dello suocero, raffrena la sua sorpresa, e mostra poi finta meraviglia quando vede lo suocero stesso: meraviglia subitamente seguita da lunga e flemmatica ironia, colla quale palesa alla moglie un muto sospetto, che essa abbia fatto venir di lontano il padre, a danno di lui. Questo tesoro di mimica azione, che non è scritta ne' libri delle commedie, è un'arte che in Italia possedè il solo Demarini²¹.

Infine, interprete de *Il medico olandese* di Goldoni:

Lodevolissima fu la Polvaro nella parte di nipote, nonché i due Modena, l'uno rappresentando il protagonista, l'altro il polacco²².

Commenti positivi si leggono in conclusione su tutta a compagnia, e in particolare su Gustavo Modena:

Non si può dar maggior lode ad un commediante italiano, che dirlo imitator della maniera di Demarini, sia anche eccezione

²⁰ C. Ritorti, *Annali del teatro della città di Reggio*, coi tipi del Nobile e comp., Bologna 1829, p. 125.

²¹ Ivi, pp. 145-146.

²² Ivi, pp. 149-150.

all'elogio la riprovevol cura di imitar servilmente l'originale, fin ne' suoi difetti, or d'un particolare e poco lodevol accento della voce, or de' gesti troppo triviali, tolti dalla natura, senza scelta: sia pur vero tutto ciò; e si aggiunga ancora, che nella copia son più esagerati i nei, e meno intensi i pregi: io apprezzerò sempre il Signor Modena per tenersi fedele alla scuola del maggior modello che abbia fin qui avuto l'Italia. Tuttavia, se nel farsi maestro alla Polvaro di quell'arte vera, che attinse Demarini ai gallici fonti, imiterà a vicenda da lei certo più delicato decoro d'azione, fiano ambedue comici perfetti. Rammentisi inoltre che il suo gran Maestro, allorché era costretto a rappresentar se stesso nel maggiore stato d'avvilimento, non dimenticava mai di serbar nell'espression del volto certo bello relativo, che nella pittura e nel dramma, distingue l'arte imitatrice dalla rozza natura. Convien però notare che Modena non si è ancor dato ad imitar Demarini nelle parti di padre, e nelle senili, in cui quello era principalmente sommo²³.

Nell'autunno 1829 la compagnia si esibisce con profitto dal 10 novembre al 21 dicembre a Padova²⁴ per trasferirsi poi al Teatro San Luca in Venezia per un lungo e acclamato soggiorno che va dal 28 dicembre 1829 al 1 aprile 1830.

La compagnia drammatica del sig. Modena trova molti dilettanti a S. Luca. La *Maria Stuarda* di Schiller, che sollevò ad un sì eminente grado di pubblica estimazione il chiarissimo ingegno dell'egregio suo traduttore, anzi illustratore, cavaliere Andrea Maffei, venne qui con tutta la precisione e con rara maestria eseguita da questi attori, fra i quali emerge valorosissima la *primadonna* signora Carlotta Polvaro, che in questa sublime tragedia acquistò un nuovo e solidissimo diritto alla generale ammirazione. Sommamente riuscì ad appagare questo pubblico e la composizione e l'esecuzione di questo capolavoro. Grandioso fu anche l'incontro di questi drammatici nella *Virginia* e nell'*Aristodemo*, ove riportarono una bella corona i signori Modena padre e figlio²⁵.

²³ Ivi, pp. 164-165.

²⁴ Cfr. B. Brunelli, *I teatri di Padova dalle origini alla fine del secolo XIX*, Draghi, Padova 1921, pp. 405-408.

²⁵ «Il censore universale dei teatri», 3 febbraio 1830.

E ancora:

[...] la prosa è ora molto frequentata a S. Luca, ove la sempre abilissima Polvaro eccitò l'entusiasmo con la *Figlia dell'Aria*, il giovine Modena col *Giocatore*, e tutta la compagnia con le *Baruffe chiozzotte*²⁶.

Fra i molti spettacoli proposti, la compagnia Modena presenta anche un dramma allegorico di metro metastasiano con cori, *Venezia esultante*²⁷, seguito dalla commedia di Goldoni, *Gli innamorati*, «nella quale si distinguono eminentemente la signora Polvaro ed il sig. Modena figlio», andando in tal modo a coronare una ciclo di recite che può certo dirsi il più acclamato della intera stagione.

Vi contribuì però anche il favore meritamente accordato dal Pubblico a questa valorosa drammatica compagnia. Ebbe essa dopo il carnevale una assai vantaggiosa riforma, per cui quasi tutte le sue rappresentazioni vengono straordinariamente applaudite, ed in prova di ciò basterà il sapere, che ripetute vengono da questi attori per acclamazione perfino le tragedie d'Alfieri, ciò che ben rare volte succede appunto per la loro sublimità, che domanda un'eccellenza di esecuzione, invano quasi sempre desiderata. *Oreste*, per esempio, con la Polvaro-Clitennestra, la Vitaliani-Elettra, Modena padre-Egisto, Modena figlio-Oreste, Vitaliani-Pilade, fu ripetuto per tre sere, così il *Saul* due sere. Grande incontro ebbero il *Furibondo per amore*, i *Baccanali*, la *Collerica*, il *Vagabondo*. Rara è insomma la produzione che eseguita da questi artisti non venga sonoramente applaudita. Di rendere pubblici gli elogi degnamente accordati al giovine Modena, specialmente per la sua rara perizia nella tragica declamazione, in alcune veramente poetiche ottave a lui dedicate da un distinto ingegno padovano, io lo promisi già in un antecedente di questi miei fogli. Questa sarebbe

²⁶ Ivi, 24 febbraio 1830.

²⁷ Il 16 e il 17 marzo si legge sulla «Gazzetta Privilegiata di Venezia»: «Il giorno 18 corrente il Teatro di San Luca darà uno straordinario trattenimento. Esso sarà splendidamente illuminato. Un nuovo dramma di un solo atto e appositamente scritto con cori di gondolieri e di seguaci della Gloria sarà in tal sera rappresentato col titolo *Venezia esultante*. Sarà questo seguito dalla commedia di Goldoni *Gli innamorati*. Lo spettacolo principierà alle ore 9 atteso l'addobbo della Merceria».

l'occasione di farlo: impedendomelo però le pagine già tutte piene di questo, io mi propongo di darle nel numero susseguente²⁸.

Dopo Venezia, anche le recite proposte al Teatro del Giglio in Lucca, dal 15 aprile al 10 giugno 1830, premiano il valore ormai universalmente riconosciuto di Gustavo Modena, in quella occasione definito da Francesco Minutoli:

[...] uno dei migliori comici che al presente siano sul teatro. Riesce in tutte le parti ma particolarmente nel tragico. È una disgrazia che abbia il naso rovinato²⁹.

E ancora dalle pagine de «Il censore universale dei teatri» apprendiamo che:

[...] Questo molto vago ed elegante ducal Teatro del Giglio è presentemente occupato dalla compagnia drammatica di *Giacomo Modena e Soci*, che ha la fortuna di appagare tutto il suo pubblico. Si rispetta qui il credito di Modena padre, ma si esalta con entusiasmo l'abilità di Modena figlio unitamente a quella straordinaria della *prima attrice* Carlotta Polvaro. Questi due giovani artisti riescono mirabilmente nell'alta tragedia non meno che nell'umil commedia, qualunque ne sia il carattere, sentimentale o brillante, flemmatico od impetuoso, serio o ridicolo. Il loro successo è insomma completo, e nella declamazione tragica forse maggiore che nella comica recitazione³⁰.

La *tournée* prosegue a Bologna, nei mesi di agosto-settembre, dove

Carlotta Polvaro, ben conosciuta dai milanesi, Modena padre e figlio, l'uno ricco di una fama acquisitasi, l'altro uno dei più fortunati allievi del nostro De Marini ed emulo del celebre Lombardi,

²⁸ «Il censore universale dei teatri», 27 marzo 1830. Sempre sul «Censore» del 31 marzo 1830 viene infatti pubblicata un'ode *A Gustavo Modena, attore tragico*, composta da un poeta padovano.

²⁹ F. Minutoli, *Memorie degli spettacoli teatrali di Lucca compilate da Francesco Minutoli*, Archivio di Stato in Lucca, Dono Pellegrini, ms. 17.

³⁰ «Il censore universale dei teatri», 5 maggio 1830.

formano gli attori principali di questa compagnia. L'intelligenza in essi corregge certe mende d'abitudine, provenienti anche in parte da natura. Fra le rappresentazioni maggiormente applaudite deve annoverarsi la *Maria Stuarda* di Schiller³¹.

Conclusesi le recite bolognesi, la Modena e Soci si reca a Rimini, Pesaro, Ancona e Padova, per tornare, festosamente accolta, al Teatro Argentina in Roma nei primi mesi del 1831.

Qui tutto è prosa, ed è rappresentata dalla compagnia Modena. La riputazione degli attori vi chiamò un concorso assai numeroso a sentire i *Due Sergenti*, colla farsa *Una camera affittata a due*, e tutti i concorrenti si mostrarono soddisfattissimi, coprendo di applausi assai clamorosi i due Modena padre e figlio, la *prima attrice* Polvaro e Vitaliani. L'entusiasmo con cui furono salutati questi drammatici assicura ad Argentina una stagione assai vantaggiosa³².

E, sempre sulle pagine del «Censore», leggiamo:

In Argentina la compagnia drammatica Modena e Soci ha suscitato un vero furore. Il giovine Modena replicò fra le più strepitose acclamazioni l'*Oreste* dell'Alfieri, ed esso, unitamente al sempre valoroso suo padre, la egregia Polvaro ed il buon Vitaliani, sono gli attori a tutta Roma diletteggianti: piace poi anche tutto il restante della compagnia³³.

Dopo i successi di Roma la compagnia Modena e Soci si trasferisce al Teatro del Corso nella “infiammata” Bologna per un ciclo di rappresentazioni che, incominciato il 26 febbraio, avrebbe dovuto concludersi alla fine di marzo 1831.

Ho veduto a Bologna la compagnia drammatica del sig. Modena in gran favore presso quel Pubblico, come lo fu in carnevale presso i Romani, né v'è motivo di maravigliarsene: la signora Polvaro, ed i

³¹ «I Teatri. Giornale drammatico, musicale e coreografico», cit., tomo I, parte I, 1830.

³² «Il censore universale dei teatri», 26 gennaio 1831.

³³ Ivi, 12 febbraio 1831.

signori Modena padre e figlio bastano soli a contentare qualunque più colto uditorio, e sento realmente che ne contentano tutti³⁴.

Ma il ciclo di recite bolognesi non giunge a termine, interrotto dal fallimento dei moti del 1831 che costringe Gustavo Modena ad abbandonare in gran fretta la città, la sua compagnia e, come è noto, anche le scene italiane:

[...] onde assolvere il suo compito di uomo vivo sulla scena come nella vita, ugualmente prodigo di sé nei cieli dell'arte come nelle fatali realtà della storia³⁵.

³⁴ Ivi, 23 marzo 1831.

³⁵ AA.VV., *Giovinetta di Gustavo Modena*, in «Rivista italiana del dramma», anno IV, vol. II, n. 6, 15 novembre 1940, p. 377.

I dialoghi politici di Gustavo Modena

di *Lorenzo Mango**

I dialoghi politici rappresentano una finestra fondamentale per guardare nell'universo politico ideale e ideologico di Gustavo Modena. Scritti in forma drammatica, sono un gruppo di piccoli testi editi attorno a tre date cruciali nella vicenda umana di Modena: il 1832, subito a ridosso della sconfitta della Repubblica delle Provincie Unite; il 1848, l'anno delle rivoluzioni sognate e fallite; gli anni del disincanto, tra il 1856 e il 1860.

Il primo gruppo è il più organico, in quanto nasce come un vero e proprio progetto di scrittura, e probabilmente, per il tono delle argomentazioni, il più interessante. È il 1832, Gustavo Modena ha raggiunto rocambolescamente Marsiglia dopo il fallimento dei moti emiliani e lì si unisce agli esuli italiani e soprattutto conosce Mazzini, incontro capitale nella sua formazione.

Mazzini ha in corso, proprio in quei mesi, la pubblicazione della «Giovine Italia», giornale cui affidava il compito di diffondere il verbo del suo movimento e di un progetto politico che, a differenza di quanto avvenuto sino a quel momento, si basava sullo sforzo di ottenere un consenso se non di massa almeno popolare. Nel quadro di tale progetto Mazzini commissiona a Modena la realizzazione di due opuscoli, da fornire come supplemento al giornale, con l'obiettivo di andare a toccare le fasce più umili della popolazione attraverso la lettura (la gran parte delle volte fatta ad alta voce in piccoli consessi comunitari) di testi semplici ed esplicativi. La forma dialogica sembrava la più efficace alla bisogna e Modena la persona più indicata allo scopo. Era, infatti, a quella data un giovane attore con una certa fama di modernità nello stile, ma anche un militante politico e un uomo di lettere, grazie agli studi in giurisprudenza. Nascono così due volumetti intitolati *Insegnamento popolare*, il primo contenente *Il padrone e il castaldo* e *Il negoziante e il carrettiere*; il secondo un dialogo senza un titolo proprio che è stato ribattezzato da Terenzio

* Università di Napoli "L'Orientale".

Grandi, nella edizione degli scritti modeniani, *Un novizio e suo fratello* e come tale è oggi universalmente conosciuto¹.

L'occasione per Modena è fondamentale e rappresenta, assieme a tutte le esperienze che compie negli anni dell'esilio (fino al 1839) il dato fondativo della sua dimensione culturale. Quando giunge a Marsiglia, infatti, Modena ha forti aspirazioni ideali e nazionali, che lo hanno portato a diventare il braccio destro di Vicini nel progetto repubblicano emiliano, ma, molto probabilmente, non ha ancora maturato una visione politica precisa e personale. Altrettanto si può dire per la dimensione artistica.

Lavorando con il padre Giacomo si è già presentato come giovane attore moderno ma la sua visione riformatrice è ancora poco più di una implicita necessità. Saranno proprio gli anni francesi, durante i quali fa esperienza diretta di un teatro assai più maturo sul piano del linguaggio della scena di quello italiano (basti pensare che nel 1835, l'anno del *Chatterton* di de Vigny alla Comédie Française è a Parigi) a dare una spinta importante al suo progetto riformatore, anche se mai ammetterà un debito verso la cultura teatrale d'oltralpe². Ma non è solo il diverso contesto teatrale a fornire nuovi stimoli a Modena, fondamentale è, anche in questo caso, l'influenza di Mazzini. Il progetto riformatore, infatti, nasce prima come progetto di una "estetica politica" che come fatto tecnico e linguistico. Il testo teorico che lo introduce – l'unico vero scritto di estetica teatrale di Modena – *Il teatro educatore* presenta una visione socio-politica che si coniuga con nuove soluzioni linguistiche. Viene pubblicato sul numero del 31 ottobre 1836 de «L'italiano», lo stesso giornale su cui Mazzini, nell'estate, aveva pubblicato la *Filosofia della musica*. Si tratta di più di una coincidenza dal momento che lo scritto di Modena risente fortissimamente di quello di Mazzini di cui, in molti passaggi, recupera e rielabora le argomentazioni, dimostrando come l'impronta mazziniana sia presente anche nella sfera del teatro e non solo in quella della politica dichiarata, come molto spesso si tende a considerare.

¹ G. Modena, *Scritti e discorsi*, Istituto per la storia del Risorgimento, Roma 1957.

² Sul tema del rinnovamento scenico operato dal teatro romantico si veda E. Randi, *I primordi della regia: nei cantieri teatrali di Hugo, Vigny, Dumas*, edizioni di pagina, Bari 2009.

Ma torniamo allo specifico dei volumetti dell'*Insegnamento popolare*. I tre dialoghi hanno delle caratteristiche strutturali comuni: l'impianto socratico nella struttura dell'argomentazione, l'attenzione all'attualità mescolata a riferimenti storici, una dichiarazione molto esplicita del credo politico, lo stile diretto e incisivo. Ciascuno affronta un tema specifico attorno al quale ruotano una serie di argomentazioni ricorrenti. Ne *Il padrone e il castaldo* il tema è la dialettica tra monarchia e repubblica; ne *Il negoziante e il carrettiere* una più esplicita dichiarazione politica riguardo a un motivo ideologico che definirei la repubblica dell'uguaglianza; *Un novizio e suo fratello*, invece, è più espressamente basato sulle dichiarazioni di intenti della Giovine Italia, con una specifica attenzione al coinvolgimento dei "preti di base" nel processo unitario e un rinnovato impegno ideologico riguardo al tema repubblicano e a quello dell'uguaglianza.

Il padrone e il castaldo è il dialogo in cui l'impronta socratica è più evidente. L'argomentazione è costruita a che Mingone, il castaldo, partendo dal dubbio iniziale, giunga egli stesso, grazie allo specchio dialettico fornito dal padrone, a darsi le sue risposte. È anche, fra i tre, il più semplice e diretto, sfruttando moltissimo l'ironia e il ribaltamento paradossale delle affermazioni. Lo spunto è fornito dall'attualità: un'affermazione del Principe di Canosa che disorienta il castaldo, il quale, per chiarirsi le idee, chiede aiuto al padrone. L'affermazione suona: «i re sono dati ai popoli da Dio, [...] bisogna venerarli e sopportarli anche se sono cattivi, perché un re cattivo è un castigo di Dio»³. Questa affermazione induce il padrone a una serie di ragionamenti che ne estremizzano paradossalmente l'assunto. Il discorso è congegnato da Modena in modo tale che risulta ambiguo se è il padrone stesso, come personaggio, a ribaltare paradossalmente le affermazioni che va facendo o se, viceversa, è l'autore a tradire il *nonsense* di affermazioni che il padrone, viceversa, farebbe sul serio. Sia che valga una o viceversa l'altra ipotesi ciò che emerge è l'abilità compositiva di Modena nel giocare il rapporto tra i personaggi con un accento che è drammaturgico anche in un testo che non prefigura la scena e il teatro.

Modena mette in bocca al padrone tutta una serie di affermazioni grottesche destinate a evidenziare l'eccezionalità e la superior-

³ *Il padrone e il castaldo*, in G. Modena, *Scritti e discorsi*, cit., p. 10.

rità dei re rispetto ai comuni mortali. Si tratta di argomenti di natura quasi giullaresca: «hai visto mai il corpo del re per dire che è uguale al tuo?» fa sostenere a un certo punto al padrone e più avanti gli fa dire che l'unzione divina ha un potere tale da poter battezzare come re qualsiasi cosa, anche un torso di cavolo, per giungere, infine, a ironizzare sulla vocazione salvifica delle regine che per rinvigorire il sangue reale si offrono a scorribande riproduttive con vigorosi campioni delle classi più basse. Questa *escalation* argomentativa porta il padrone non solo a ribadire ma a enfatizzare l'affermazione del Canosa: «Chiario è dunque che i re non furono istituiti da Dio se non per castigare, ed *ogni re*, non *qualche re* è castigo del Cielo»⁴.

Di fronte a questa sequela di paradossi il castaldo ha come un'illuminazione che lo porta a una presa di coscienza repubblicana. Dio, dice ribaltando le parole del padrone, non può volere un castigo spietato come quello dei re per le creature per le quali ha creato le meraviglie del mondo, sostenendo – con una soluzione retorica di natura popolare – che chi è chiamato a governare deve comportarsi con lo stesso rispetto, autorità e giustizia, che adopera lui nei confronti della sua famiglia. Stando così le cose, è evidente che la monarchia in sé è un male e che l'unica soluzione praticabile è quella repubblicana, in cui lo stato è appunto assimilato alla famiglia. Ma se la repubblica è il modello di stato ideale, per realizzarla i popoli hanno il diritto, un diritto di natura divina, alla ribellione: «Per finirla, se il re è una cosa indifferente al Signore, si può tenerlo e licenziarlo, come meglio si crede, senza peccare [...] e come possiamo stendere a terra l'assassino che ci mette un coltello alla gola, così potremo ammazzare questi assassini privilegiati e gallonati, per la salvezza della vita, e della roba, e dell'onore e dei diritti umani»⁵.

Da quanto detto risulta chiaro come la cornice ideologica de *Il padrone e il castaldo* sia elementare e, per molti versi, schematica. Più complessa, ricca e articolata è invece negli altri due dialoghi. In entrambi i casi la dichiarazione ideologica è più esplicita e passa attraverso le affermazioni di personaggi che spiegano più che lasciar capire.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ivi, p. 16.

Anche ne *Il negoziante e il carrettiere* il discorso prende spunto da un'affermazione del fronte conservatore, stavolta genericamente individuato in un prete che, durante un'omelia, condanna il "movimento", con stupore e sgomento del povero carrettiere il quale, a seguito di tale condanna, ha deciso di cambiare mestiere, visto che il suo, proprio sul "movimento" è basato. Sta al negoziante sciogliere l'iniziale ambiguità comica: «Egli – dice – intendeva parlare d'un altro movimento, che è pure nella natura, ed è utile, e incolpabile quanto quello delle gambe»⁶. Il movimento di cui sia lui che il prete dal pulpito parlano è il progresso, che diventa il tema attorno a cui ruota, con argomenti molto semplici e diretti, la prima parte del dialogo: progresso è, ad esempio, la trasformazione nel modo di vestire e nel modo di elaborare il cibo rispetto alla rozza elementarietà delle origini, segnale che la specie umana è portata per sua stessa natura a migliorare la sua condizione. Questo impulso al progresso ha, con buona pace delle gerarchie ecclesiastiche, una matrice divina e così gli «uomini del progresso» risultano i migliori interpreti del volere divino.

Fino a questo punto del dialogo, il livello argomentativo è elementare e schematico, facendo ricorso a tematiche di facile divulgazione popolare, da questo momento in poi, pur senza in nulla perdere di immediatezza, il discorso di Modena diventa più incisivo, complesso e articolato. Parte col dire, anzitutto, che il progresso non può essere mai un fatto solo individuale ma che, per sua stessa natura, è un fatto collettivo e che suo obiettivo è il raggiungimento della felicità, la quale consiste «nel godimento uguale per tutti i viventi di tutti i beni terreni»⁷. È un passaggio argomentativo determinante, perché connota il discorso in termini di ideologia politica. Se l'obiettivo della felicità umana consiste in un uguale godimento dei beni, questo significa ipotizzare anzitutto e molto concretamente un riequilibrio della ricchezza. Modena è molto chiaro al proposito: il movimento del progresso consiste nella diminuzione di chi ha troppo e nell'accrescimento di chi ha poco.

C'è, dunque, un legame strettissimo e tutt'altro che ovvio tra il concetto di progresso e quello di uguaglianza (un'uguaglianza prima

⁶ *Il negoziante e il carrettiere*, in G. Modena, *Scritti e discorsi*, cit., p. 17.

⁷ Ivi, p. 19.

di tutto economica). Lo strumento di tale legame, che è quanto consente al progresso di generare l'uguaglianza, è di natura politica. Come si raggiunge infatti l'uguaglianza? «Rovesciando quelle forme di società – risponde Modena attraverso il negoziante – quei governi oggi esistenti che sono fondati sulla disuguaglianza e che necessariamente promuovono il privilegio, la sproporzione dei beni, e arretrano il movimento sostituendo a questi, su tutta la faccia d'Europa, le repubbliche»⁸. Il progresso passa, dunque, attraverso una modificazione radicale dell'assetto istituzionale dello stato attraverso la repubblica, ma se ne *Il padrone e il castaldo* la repubblica era introdotta sostanzialmente come opzione antimonarchica, ne *Il negoziante e il carrettiere* è presentata in una luce diversa e più politicamente avanzata, in quanto strumento necessario e imprescindibile dell'uguaglianza. Si tratta di argomenti contigui, certo, ma non esattamente coincidenti. Nel *Padrone* la repubblica è un fine, nel *Negoziante* un mezzo: «La repubblica è il primo passo e il più grande del movimento della razza umana; fatto questo gli altri sono rapidi e facili assai»⁹.

A questo punto il carrettiere solleva l'obiezione tipica del fronte conservatore che l'uguaglianza sia fonte di scompiglio e disordine sociale (non perché ci creda ma perché, nella sua ignoranza, è abituato a prendere come oro colato tutto quanto gli viene proposto dal pulpito della chiesa e del potere). È un'occasione che il negoziante coglie al volo per dichiarare la sua ipotesi di strategia politica: «La dipingono così quelli che per arte o per errore la vogliono diversa da quello che è. Per far l'uguaglianza in una città, non si tratta mica di portare un bel mattino i beni di tutti in piazza, farne un monte, e distribuire tante once per ciascuno, questo è impossibile. Alla uguaglianza si viene prestamente togliendo in una città, o in un regno ogni e qualunque privilegio, sia di nascita sia di condizione, e lasciando alla fatica il premio che ella s'acquista da sé coi suoi prodotti»¹⁰. È evidente l'intenzione di Modena di evitare qualsiasi possibile banalizzazione del concetto e della pratica dell'uguaglianza. Questa infatti comporta una strategia politica precisa che mette al centro il riconoscimento del lavoro come dato fondativo del rapporto sociale alla

⁸ *Ibidem*.

⁹ Ivi, p. 20.

¹⁰ Ivi, p. 21.

base dello stato. Lavoro da un lato e libertà dall'altro sono i pilastri del nuovo modello sociale basato sull'uguaglianza.

Date queste premesse Modena introduce un lungo e dettagliato elenco dei diritti che sono alla base del suo modello di stato repubblicano. Inizia con il diritto al miglioramento di sé, all'uguaglianza, al lavoro, per passare a quello all'assistenza, a quello di opinione, di riunione politica fino al diritto di insurrezione contro la tirannide in nome del popolo sovrano. Il discorso politico di Modena fa così un ulteriore salto di qualità, dichiarandosi in una maniera ideologicamente molto esplicita. Come dimostrato fin dal 1950 da Armando Saitta, l'elenco dei diritti presente ne *Il negoziante e il carrettiere* è la riproposizione praticamente letterale della *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* di Robespierre del 1793, variante della più celebre del 1789¹¹.

Il riferimento alla Rivoluzione francese è centrale nel ragionamento di Modena. Lo fa nel *Negoziante* e lo riprende in termini anche più espliciti nel *Novizio*. In quest'ultimo scrive che «L'Assemblea Costituente di Francia, nell'89, pubblicando i *diritti dell'uomo*, stracciò il velo d'ignoranza con cui gli esseri privilegiati nascondevano all'umanità i suoi destini»¹² mentre nel *Negoziante* difende esplicitamente Robespierre e la sua politica: «Robespierre, Saint Just e gli altri terroristi non sorsero nella repubblica francese, se non quando dieci armate invasero la Francia e i nobili e i preti, e l'oro inglese accesero un'atroce guerra civile [...]. Operarono disperatamente, perché la disperazione sola potea salvare la repubblica»¹³.

La Rivoluzione francese è il fulcro del ragionamento di Modena, in essa vede il passo decisivo del progresso dell'umanità verso l'uguaglianza. Ad essa Modena accosta, per ragioni "affettive" e di opportunità nazionale, il riferimento alle repubbliche medievali italiane e a quella fiorentina dei Ciompi in particolare¹⁴.

¹¹ A. Saitta, *Filippo Buonarroti. Contributo alla storia della sua vita e del suo pensiero*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1950.

¹² *Un novizio e suo fratello*, in G. Modena, *Scritti e discorsi*, cit., p. 42.

¹³ *Il negoziante e il carrettiere*, ivi, p. 25.

¹⁴ Non a caso uno dei suoi testi politici più importanti è intitolato *Epistola di Lando ai giovani italiani* datata 1834 e pubblicata a Parigi nel 1835 (ora in *Scritti e discorsi*) in cui assume lo pseudonimo del leader della repubblica fiorentina del 1378.

Il rimando alle repubbliche italiane gli consente però anche altro, dandogli l'occasione di puntualizzare meglio il rapporto tra repubblica, libertà e uguaglianza. Se nel *Negoziante* il limite di quel remoto progetto repubblicano risiedeva nel municipalismo e nella mancanza di una prospettiva nazionale unitaria, nel *Novizio* il discorso si fa più stringente. Sia quelle che le repubbliche dell'antichità (Roma in testa) non raggiunsero il loro obiettivo e non riuscirono in fondo ad essere pienamente repubbliche «perché non ebbero uguaglianza, quindi non progresso della totalità del popolo verso il suo ben essere»¹⁵. Se il primo argomento può essere ricondotto ad un generico spirito risorgimentale, che tale non è perché la nazione per Modena è funzione di un più vasto progetto di internazionale unione dei popoli¹⁶, il secondo è dichiaratamente diretto a proporre il modello politico di una repubblica degli uguali.

Internazionalismo e repubblica dell'uguaglianza rappresentano per Modena il rilancio e il compimento degli ideali irrisolti della Rivoluzione francese: «La rivoluzione francese del'89 (te l'ho detto) non rigenerò interamente l'umanità, perché gli altri popoli d'Europa non la intesero. E male la intese anche il popolo di Francia. Ella però ha preparato questa Europa a quella gran rivoluzione che cambierà faccia a tutte le cose, e che oggi è imminente»¹⁷.

Fermiamoci un momento a riflettere sugli argomenti e sulle conclusioni del ragionamento di Modena. Eravamo partiti dichiarando che gli opuscoli dell'*Insegnamento popolare* nascevano con l'intenzione dichiarata di diffondere il messaggio mazziniano tra gli strati più umili della popolazione, quanto vi abbiamo letto corrisponde a quella missione? In parte sì, perché l'appello ai diritti degli umili e alla giustizia sociale poteva servire a far breccia in quegli strati della popolazione ma va sicuramente ben al di là di quell'intenzione. A ben vedere le nozioni di Nazione e di Italia sono praticamente assenti, mentre ricorrente e fortemente sottolineata è la dimensione rivoluzionaria, con richiami altrettanto forti a una sorta di

¹⁵ *Un novizio e suo fratello*, in G. Modena, *Scritti e discorsi*, cit., p. 42.

¹⁶ Non basta fondare una nazione ma bisogna «unirci cogli altri popoli illuminati a purgare tutta l'Europa dal dispotismo» (*Il negoziante e il carrettiere*, ivi, p. 25).

¹⁷ *Un novizio e suo fratello*, ivi, p. 47.

comunismo post-robеспierreano. Argomento singolare, questo, nella prospettiva mazziniana, eppure è Mazzini di fatto l'editore di quei dialoghi, cui doveva concedere evidentemente del credito anche se ne percepiva, probabilmente il rischio di un estremismo un po' ingenuo¹⁸. Verrebbe da parlare, dunque, di Gustavo Modena come di un "mazziniano di sinistra" ma soprattutto viene la tentazione di modificare l'assimilazione tante volte utilizzata, a partire dal libro di Terenzio Grandi¹⁹, tra attore e patriota con quella di attore e rivoluzionario, con una differenza di non poca portata.

Modena rivoluzionario, dunque, in quanto la rivoluzione è il fine del suo progetto politico e non il tramite per costituire la nazione: la nazione italiana come tramite di una rivoluzione europea al posto della rivoluzione come tramite per costituire la nazione italiana. Questo modello politico era solo una deriva di sinistra del pensiero mazziniano o c'era dell'altro? La questione è stata molto bene centrata da Armando Saitta, il quale, cercando il tramite attraverso cui Modena giunge a conoscenza della *Déclaration* di Robespierre, lo individua nella *Conspiration pour l'égalité dite de Babeuf* di Filippo Buonarroti del 1828. Nel libro di Buonarroti Modena poteva leggere, oltre alla riproduzione per esteso della *Déclaration*, affermazioni a proposito di Robespierre come: «Si è tanto calunniato questo illustre martire dell'uguaglianza, che è dovere di tutti gli scrittori onesti consacrare la propria penna a vendicarne la memoria» o «Marat, Maximilien Robespierre e Saint-Just figurano gloriosamente con qualcun altro nella lista onorevole dei difensori dell'uguaglianza»²⁰, la cui eco si sente penetrante nel suo discorso. A Buonarroti si deve dunque, molto credibilmente, la centralità affidata alla Rivoluzione francese nel processo di emancipazione dei popoli. Saitta insiste molto in questa direzione parlando del *Negoziante* come di «uno scritto di contenuto dichiaratamente buonarrotia-

¹⁸ In una lettera a Giovanni La Cecilia dell'ottobre 1832 parla di una qualche difficoltà nei rapporti con il Piemonte acuiti dai «dialoghetti di Gustavo», G. Mazzini, *Epistolario*, vol. I, Sansoni, Firenze 1902, p. 25.

¹⁹ Faccio riferimento a T. Grandi, *Gustavo Modena attore e patriota*, Nistri-Lischi, Pisa 1968.

²⁰ F. Buonarroti, *Conspiration pour l'égalité dite de Babeuf*, in Id., *Scritti politici*, a cura di F. Della Peruta, Einaudi, Torino 1978, rispettivamente alle pp. 19 e 18.

no»²¹, specificando questa sua affermazione attraverso una serie di riferimenti che gli sembrano palesi, quali l'elogio della stampa come veicolo rivoluzionario o la proposta di una sorta di riforma agraria. Più in generale mi sembra buonarrotiano anzitutto il rifiuto delle derive costituzionali cui si sono piegati i movimenti rivoluzionari, poi l'esigenza della rivoluzione come strumento politico popolare e infine il primato del valore dell'uguaglianza su tutti gli altri²². D'altro canto va anche detto che manca, nei dialoghi di Modena, il superamento della proprietà privata quale condizione finale del processo di rivoluzione e di uguaglianza. I beni vanno ridistribuiti, sembra dire Modena, ma sempre restando patrimonio delle persone. Se in precedenza ci era sembrato di poter definire Modena un mazziniano di sinistra ora potremmo, all'inverso, parlarne come di un buonarrotiano di destra, il che comunque sta a dimostrare un'identità politica più complessa, articolata e soprattutto autonoma di quella che in genere siamo abituati a riconoscergli.

Questa singolare ibridazione politica sta a testimoniare – al di là della formazione ideologica di Modena che pure ci aiuta a comprendere meglio molte sue scelte umane e artistiche – di un momento politico, quali sono i primissimi anni Trenta dell'Ottocento, in cui la qualità strettamente nazionale e unitaria del movimento insurrezionale è ancora interrelata con l'appello a un processo rivoluzionario che rimetta in gioco le motivazioni ideali dell'89. D'altronde ci furono tentativi anche pratici di coniugare le due anime del movimento, come dimostra la Giunta liberatrice italiana del 1831 in cui si trovarono a collaborare assieme, pur se per un brevissimo periodo, mazziniani e buonarrotiani. Poi il progetto fallì e le due anime del nascente Risorgimento italiano si scissero, fino a negare, con irritazione e sofferenza estrema di Modena, la stessa opzione repubblicana.

²¹ A. Saitta, *Filippo Buonarroti*, cit., p. 280 (cito dall'edizione del 1972, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, Roma).

²² «In questo progetto viene materiale per le parrucche degli avvocati, diplomatici, filosofi. Ogni testa trova un impasto a suo modo. Questo impasto si chiamò *costituzione*» (*Un novizio e suo fratello*, in G. Modena, *Scritti e discorsi*, cit., pp. 47-48). Sicuramente buonarrotiani sono poi un paio di riferimenti a Rousseau lì dove sostiene la bontà naturale dell'uomo e dove diversamente fa esplicito richiamo al contratto sociale.

I “dialoghetti” del 1832 rappresentano il testo più articolato della “filosofia politica” di Modena e sono, da questo punto di vista, una fonte determinante per comprenderla a fondo e studiarla. Profondamente diversi sono quelli degli anni successivi, sia per vocazione, che per destinazione che per veste formale. Sono, infatti, più legati alla scrittura d’occasione, meno strutturati sul piano dell’enunciazione ideologica e del pensiero politico, pieni di un’ironia sarcastica verso gli sviluppi della situazione politica risultando carichi di quel disincanto aspro che tanto emerge anche dalla lettura delle lettere degli anni Cinquanta. Mentre, poi, la veste degli opuscoli del ’32 è costruita sul modello del dialogo platonico, con poche implicazioni drammaturgiche, nei successivi, invece, risalta una dimensione più dichiaratamente teatrale con espliciti riferimenti alla struttura della farsa.

Il primo di questi altri due gruppi di dialoghi di argomento politico è pubblicato tra il giugno e il luglio del 1848 su «Fatti e parole», il giornale edito a Venezia durante i giorni della Repubblica di San Marco. Il tono è caratterizzato da una marcata dimensione ironica, tesa a colpire le indecisioni tremebonde dei liberali durante i moti quarantotteschi e a biasimare il tradimento degli ideali repubblicani e rivoluzionari. In *Un congresso*, del 22-23 giugno, Metternich e un generico Maestà che incarna il principio monarchico pianificano di ridisegnare la geografia e le sorti dell’Europa attraverso un summit di re e ministri che «concerteranno la maniera di tirare nel vischio quei poveri pollastri senza penne che si chiamano *uomini e popoli*»²³. Gli accordi di stato rappresentano, nelle sferzanti parole di Modena, il *maquillage* della legalità che maschera le ingiustizie del potere. *Maquillage* cui i liberali credono o fingono di credere facendosi, di fatto, cavalli di Troia della restaurazione.

La polemica antiliberal è il vero *leitmotiv* degli scritti veneziani del ’48. Torna, infatti, in una maniera determinante ne *I pratici e i vaporosi*, del 9 luglio, e in *Un discorso che non va alle nuvole*, dell’11 luglio. Il motivo d’occasione che scatena il sarcasmo di Modena è la decisione della Repubblica veneziana di rinunciare alla sua autonomia e alla sua forma repubblicana per annettersi al Regno di Sardegna, un tradimento, nell’ottica di Modena, perpetrato in

²³ *Un congresso*, ivi, p. 88.

nome della ragion di Stato. Ecco allora il tema del contrasto tra “pratici” e “vaporosi”, con i primi a incarnare un pragmatismo che copre, in realtà, un cinismo politicante e i secondi, accusati dai primi di evanescenza ideologica, che sono gli unici a conservar viva nella loro idealità i valori rivoluzionari. Nel *Discorso* un oratore arronza un pretestuoso comizio sulla necessità che le sorti della repubblica si pieghino alla pragmatica dei rapporti politici, tradendone le attese in nome di un buon senso fasullo: «Non dar retta ai vapori che fanno le nuvole – conclude la sua orazione – le nuvole fanno la tempesta. Tu Venezia non sei assicurata dalla compagnia adriatica contro i danni della grandine. E così sia»²⁴. Ne *I pratici e i vaporosi* la stessa polemica è presentata in una maniera più vivace grazie soprattutto all’uso del dialetto che fa del Marinaio un vero e proprio personaggio teatrale e a un’ironia particolarmente pungente nel colpire le pretese di chi, con la scusa di fare di necessità virtù, ha finito con il sostituire un re con un altro, non certo migliore: «Tante angosce, tanto sangue, tanti rovinai per tornar a rempastar polpeton de Bonaparte. Grazie, omeni pratici»²⁵.

La polemica contro il liberalismo traditore degli ideali rivoluzionari caratterizza anche *Domine salvum fac...*, pubblicato presumibilmente, secondo Grandi, nell’ottobre del ’48. È un testo pieno di vigore polemico e di dolore per le sorti della prima guerra di indipendenza che Modena riesce a malapena a mascherare dietro qualche pennellata di ironia, ma si sente che non ha voglia di ridere né di far ridere. Il dialogo, che ha come protagonisti un Milite e un Prete, è scritto nel vivo della defezione dei Principi italiani e nel momento in cui il movimento insurrezionale tende ad affidarsi a Carlo Alberto. L’attacco polemico è rivolto anzitutto all’armistizio Salasco e all’attendismo piemontese e di lì si estende alle pretese di un’unità nazionale che è strumentale e astratta perché ha rinnegato le originarie spinte rivoluzionarie in un accordo di moderati e di governi. La *vis* accusatoria è fortissima: «Sono sette mesi che coloro i quali bestemmiano contro i repubblicani, partigiani dell’unità italiana, menano per un labirinto di combinazioni artificiali il povero popolo e strillano *Unione!* [...] Unione nel bene la intendo, unio-

²⁴ *Un discorso che non va alle nuvole*, ivi, p. 107.

²⁵ *I pratici e i vaporosi*, ivi, p. 104.

ne utile alla patria la venero e la promuovo, ma unione per continuare gli errori e le pircchiere ... al diavolo»²⁶.

Modena urla fuori dai denti che l'unità d'Italia, per come si sta prospettando, altro non è che un nuovo tradimento della rivoluzione e del progresso, perpetrato da quei circoli liberali che "giocano" all'insurrezione, essendo in realtà sempre pronti a piegare la schiena di fronte al re di turno²⁷. Il tono sarcastico e a tratti irritato rende bene ragione dello stato d'animo di Modena. Quanto diverso dal tono di una lettera a Gian Paolo Calloud di pochi mesi prima, il 3 aprile, in cui traspare tutto il sogno del cambiamento. «Caro Calloud – scriveva allora al compagno di impresa teatrale – non mi discorrere di scritturare, né di continuare; perché io non posso. Guerra e rivoluzione sciolgono ogni nostro contratto. Ora il teatro è morto e sepolto per almeno un anno; ché la guerra non finirà in pochi giorni [...]. Ecco quel che ti può dire il comico. Ora come cittadino, sappi che cammino, scrivo, consiglio, e che, o a Verona o a Udine vado a battermi anch'io»²⁸. Il sogno "vaporoso" del '48 si è schiantato contro il cinismo della Storia. Ci sarà ancora l'impegno nella Repubblica romana del '49 e poi la delusione finale «per un '48 cominciato per celia, proseguito di malagrazia, sfruttato da un'altra covata di dottrinari, onesti, moderati, e rimesso in sale da principi e preti e borsaioli», come scriverà a Ippolito d'Aste il 22 gennaio del 1852²⁹.

Siamo giunti, così, ai dialoghi politici degli anni Cinquanta: *Un alto e un basso cioè uno e mezzo* («Gazzetta del popolo», 15 febbraio 1856), *Sul campanile. Stramberie di Democrito traquédo* («Gazzetta del popolo», 9 giugno 1856), *Bizzarria* («Il progresso», 3 ottobre 1859),

²⁶ *Domine salvum fac...*, ivi, p. 120.

²⁷ «Qui a Torino v'è il circolo-monstre che abbraccia tutti gli altri, come l'orizzonte. Ier l'altro fece un protestone coi mustacchi: "Maestà, vi facciamo sapere colla bocca nella polvere, che le cose vanno zoppe, degnatevi di dar loro un calcio perché si raddrizzino, altrimenti potrebbe darsi il caso che noi pensassimo di osare di riflettere se sia possibile raschiare qualche minuzzolo dalla massa dell'ossequio con cui non cesseremo d'essere a' vostri talloni umilissimi sudditi e servitori» (ivi, p. 124).

²⁸ *Lettera a G. P. Calloud del 3 aprile 1848*, in G. Modena, *Politica e arte*, Commissione editrice degli scritti di Giuseppe Mazzini, Roma 1888, p. 25.

²⁹ Ivi, p. 81.

Il Regno di Utopia («Il progressore», 21, 22 e 23 novembre 1859), *Il falò e le frittelle* (stampato come opuscolo a Milano dalla Tipografia Pietro Agnelli nel 1860). I diversi dialoghi, pur se diversi per argomento, presentano dei tratti comuni ricorrenti: il disincanto verso ogni possibile autentico rinnovamento della situazione politica italiana, un'ironia feroce, un'impostazione farsesca che inclina al grottesco rivelando un gusto più esplicitato verso la scrittura drammatica. Rispetto ai precedenti c'è in questi, infatti, un gusto della rappresentazione, una prefigurazione della scena che si risolve nel tono del parlato ma anche, e soprattutto forse, nelle didascalie, che acquistano un peso del tutto assente nei dialoghi precedenti. Se in quelli, infatti, le motivazioni civili la facevano da padrone, in questi a primeggiare sembra essere il gusto della scrittura. Non che manchi la verve politica né una dichiarazione ideologica, ma è più "scritta", più accompagnata al gusto per l'invenzione che spesso, nel caso delle didascalie, si risolve in fantastiche immagini visionarie molto distanti dalle pratiche sceniche del tempo e volte a dar corpo a un vero e proprio teatro della mente.

Proprio per questa loro natura i dialoghi politici degli anni Cinquanta meriterebbero una trattazione specifica e approfondita, in questa sede, per ragioni di spazio, mi limiterò a qualche annotazione sul più noto, che è poi anche l'ultimo, *Il falò e le frittelle*. Il motivo polemico d'occasione di questo «mistero faceto-lagrimoso da rappresentarsi per sollazzo dei bimbi grandi nel giorno di mezza quaresima 1860» è la strategia delle annessioni messa in opera da Cavour con il sostegno di La Farina, da cui il gioco sulle frittelle/annessioni, per realizzare le quali serve giustappunto "la farina".

Al centro della scena è un grande fuoco, per alimentare il quale si bruciano senza scrupoli tutti i libri che hanno fatto dell'Italia una Nazione, da Dante a Foscolo a D'Azeglio, passando non a caso attraverso l'*Encyclopédie* e giungendo alle opere "sacre" dell'Innominato (Mazzini) e di Istrice (Cattaneo). Gran maestro della gran frittata è il Conte Zigaro (Cavour) che finisce portato in processione: mentre il fuoco brucia la storia e l'identità d'Italia e le frittelle prendono il suo posto gli studenti «tenendogli la padella in testa a guisa di aureola, gli ficcano in mano la mestola e lo portano cantando»³⁰. Il vero protago-

³⁰ *Il falò e le frittelle*, in G. Modena, *Scritti e discorsi*, cit., p. 233.

nista di questo mistero farsesco è, però, il facchino Isopo che assiste al rito e lo commenta sarcasticamente. Gobbo, astuto e irridente, Isopo si rivela degno erede di Zanni e dei giullari³¹. Dietro la maschera dell'ignoranza («Non è la scienza, no, che dà l'acume: la scienza invece rosica il giudizio [...] io vedo più colla gobba di dietro, che voi tutti cogli occhi e cogli occhiali sul naso», dice agli studenti³²) Isopo è colui che riesce a svelare gli inganni e le trappole del potere. A chi gli dice che prima bisogna essere una nazione e solo dopo si può aspirare alla libertà risponde beffardo: «Eccolo l'argomento a gambe in su! In quella parola *prima* sta lo svarione che ti produce il *meno* della somma del conto. Non potete essere Nazione che *dopo*. Nazione di nome e strumenti di fatto alla tirannia congiurata contro i popoli, ecco quel che sarebbe dando a fare l'Unità alla Autorità. No, no, ai *tutti* oppressori devonsi opporre i *tutti* Oppressi»³³. L'ultimo, lancinante appello politico alla rivoluzione e alla repubblica dell'uguaglianza, Modena lo affida a uno Zanni che solo, di lato assiste ridendo mesto al crollo dei sogni e delle illusioni. Teatro dal riso beffardo che rappresenta, per l'attore disilluso e al tramonto, una sorta di isola dell'intelligenza “vaporosa” nel mezzo dei cinismi più o meno “pratici” da cui non si salva nessuno, forse solo Mazzini.

³¹ Farsesco, nei termini propri della giullarata, è anche il personaggio della moglie di Isopo, la Marcolfa, che si abbandona a un numero di vero e proprio virtuosismo di comicità verbale, quando entra in scena per comunicare al marito che lo hanno proposto per deputato: «Dicono che hanno fatto il Tondolo elettuario e t'hanno ballottato e candito, a motivo che tu hai la chiacchiera e la profetica; e vogliono che tu vada al ... al ... Ciarlamento a far la disputa coi Dottori» (ivi, p. 228).

³² Ivi, p. 227.

³³ Ivi, p. 226.

Modena e Alfieri: un corpo a corpo modernizz-attore (con un approfondimento nel *Saul*)

di Anna Barsotti*

I. Epistolario e ambivalente attraversamento d'Alfieri

La prima sezione di questo studio introduce il rapporto di attrazione e distacco da parte di Modena nei confronti di Alfieri; attrazione anche obbligata, dal momento che le tragedie dell'Astigiano fanno parte del repertorio dei teatri pubblici e privati dall'ultimo scorcio del Settecento alla prima metà (almeno) dell'Ottocento. Di fatto Gustavo fin dall'apprendistato e dagli esordi si confronta con le tragedie alfieriane, prima nelle parti di attor giovane, poi in quelle di protagonista (oltre a *Saul*, *Oreste*, *Polinice*, *Filippo* e la «tragedia della libertà» *Virginia*). Alle sue interpretazioni è legata la fama di Alfieri come padre della patria e come autore libertario; e dai contemporanei il teatro di Modena è percepito perfino sulla scorta di quello alfieriano¹. D'altra parte, egli sottoponeva gli aspiranti attori, all'epoca della sua «compagnia dei putei», alla prova del «racconto di Egisto a Polifonte» nella *Merope* di Alfieri, per monitorarne l'«attitudine alla Tragedia»².

Eppure il distacco, come nei confronti di una tradizione tragica italiana che gli sembra uniformata e bloccata (sul piano dram-

* Università di Pisa.

¹ T. Grandi, *Gustavo Modena attore patriota (1803-1861)*, Nistri Lischi, Pisa 1968: «E sì che egli ben avrebbe desiderato che gli autori italiani gli dessero opere degne e forti, da sostituire ai drammoni tradotti dal francese che pur facevano presa sul pubblico; meglio, da continuare l'insegnamento iniziato da Vittorio Alfieri» (p. 98); quindi nella nota relativa alla direzione dell'Ospedale di Santo Spirito nel breve periodo di «Roma repubblicana» (1849), Grandi cita Giuseppe Leti che fra «le generose infermiere» ricorda «Giulia Modena moglie di Gustavo, quest'ultimo rivoluzionario anche nel teatro, ove andava realizzando il sogno d'Alfieri» (p. 132; da G. Leti, *La rivoluzione e la repubblica romana 1848-49*, Vallardi, Milano 1948, p. 190).

² T. Salvini, *Ricordi, aneddoti ed impressioni dell'artista*, Fratelli Dumolard, Milano 1895, p. 49.

maturgico e recitativo) proprio dall'Astigiano, si può riscontrare nell'*Epistolario* a partire dagli anni Trenta, in un crescendo di disaffezione che culmina nella lettera a Ippolito d'Aste del 1852, dove però paragona *Saul* a un «miracolo»³. Elenchiamo queste lettere in ordine cronologico, con qualche cenno di commento.

Fin da quella del '33 che risale ancora agli anni dell'esilio, proponendo una sua traduzione della scena d'una tragedia di Delavigne, Modena espone la sua *profana* concezione d'uno «stile della Mandragora portato [...] nei sacri sublimi concetti di Melpomene», in distonia con «un italiano avvezzo a tener Alfieri per unico tipo di tragedia» e con «il nostro linguaggio convenzionale sui trampoli»⁴. Espressione che ritorna nella lettera a Zonobi Bicchierai del giugno 1841, riferita ancora ad Alfieri, il quale avrebbe «inchiodata e ribadita nelle teste italiane [la] falsa massima del tipo unico di recitazione tragica», ma dove già salva *Saul*, per cui l'autore «tradi sé, ed io paio tradir lui, che voleva che i recitanti fossero fantasime sui trampoli». Con *Saul* salva *Polinice*, condannando per la prima volta il «carattere freddo» di Filippo⁵. D'altra parte, in una lettera ufficiale di poco precedente, al Presidente del Buon Consiglio di Firenze, intesa a sdoganare la *Virginia*, la definisce «un bel dramma», affermando anzi: «Alfieri ha tirato gloria dall'ira, come Dante». L'epistola, ambigua perché sottilmente ironica nei confronti del destinatario, cui chiede di restituirgli il «giocherello», contiene la nota definizione: «quelle grandi bubbole che si chiaman tragedie: le quali sono poi farse gonfiate, messe sui trampoli; celie vestite di paroloni, ma sempre celie... come la vita; che le si dà tanta importanza, ed è una commedia»; interpretata come una dichiarazione di poetica ma che va contestualizzata⁶. Segue la già citata lettera a Ippolito D'Aste (del '52) sulla quale torneremo; e la serie di condanna del *Filippo*, e più dei suoi contraffattori, che hanno «messo l'uomo sui trampoli», facendone «uno stoccafisso, caricatura del *Filippo* di Alfieri»⁷.

³ Lettera a I. D'Aste, da Torino, 22 gennaio 1852, in *Epistolario di Gustavo Modena (1827-1861)*, a cura di T. Grandi, Vittoriano, Roma 1855, pp. 154-155.

⁴ Lettera a ***, da Montpellier, 15 août 1833, ivi, p. 5.

⁵ Lettera a Z. Bicchierai, da Ripafratta, 6 giugno 1841, ivi, p. 35.

⁶ Lettera a S. E. Presidente del Buon Consiglio di Firenze, da Livorno, 29 aprile 1841, ivi, p. 87.

⁷ Lettera a G. Sabatini, da Torre Luserna, 29 maggio 1855, ivi, p. 188. Cfr.

A conclusione di questo elenco, possiamo anche ipotizzare che proprio in tali critiche crescenti si nasconda la pulsione di un *corpo a corpo* continuo che ha dato luogo a una nuova interpretazione della *tragedia moderna*, e di quella alfieriana in particolare. Bisogna d'altronde osservare che quando Modena ha potuto ritornare in patria, dopo il settennio di esilio anche (parzialmente) dalle scene, è un uomo e un attore maturo, e diverso⁸, capace di affrontare anche il cimento alfieriano con maggiore inquietudine e penetrazione. A fronte del tragediografo italiano per eccellenza, di quell'«erma marmorea»⁹ apparentemente non scalfibile, con i suoi personaggi recitati sui trampoli e i versi improbi in cui dichiarerà di sentirsi, da attore, come «imprigionato» (e non solo in quelli dell'Astigiano)¹⁰, egli di fatto continuerà a cercare la crepa attraverso la quale penetrare, appunto, nel «monumento»¹¹, conquistandone il *cuore caldo di verità umana*. Del resto, che Alfieri (pur nella polemica) rappresenti per Modena una specie d'antagonistico ma fascinioso Doppio, è confermato dal fantasmico dialogo del '56 con l'inferico abitatore del sottopalco del Carignano¹².

Come già detto, nella lettera a Ippolito d'Aste del '52, fra le più tarde e acri, egli definisce *Saul* un «miracolo», affermando che l'autore l'ha fatto senza accorgersene. Eppure Alfieri se ne accorse iso-

anche *Lettera ad A. Bertani, da Torre Luserna, 7 novembre 1855*, ivi, p. 208 (gli faranno pagare il vino di Asti più di quanto gli paghino «i latrati del grande Astigiano»); finché non scrive che sta abbaiano al Doria «Baccalà Filippo di Alfieri» (*Lettera ad A. Maieronì, da Genova, novembre 1857 (?)*, ivi, p. 269).

⁸ Cfr. C. Meldolesi, *Modena rivisto*, in «Quaderni di teatro», nn. 21-22, agosto-novembre 1983.

⁹ Cfr. G. Debenedetti, *Dal romanzo familiare al romanzo civile*, in Id., *Vocazione di Vittorio Alfieri*, Editori Riuniti, Roma 1977.

¹⁰ Modena scrive d'essere «nemico dei versi» per un motivo che chiamerebbe «egoistico», ovvero perché in quanto attore creatore se ne sente appunto «imprigionato» (*Lettera a I. D'Aste, da Torino, 22 gennaio 1852*, in *Epistolario*, cit., p. 155.)

¹¹ Cfr. R. Alonge, *Mirra l'incestuosa*, Carocci, Roma 2005, pp. 43-50.

¹² Cfr. G. Modena, *Ai tanti di gennaio del '56 tre ore dopo mezzanotte*, in Id., *Scritti e discorsi (1831-1860)*, a cura di T. Grandi, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, Roma 1957, pp. 273-77. Cfr. anche E. Buonaccorsi, *Il lavoro dell'attore da Vittorio Alfieri a Gustavo Modena*, in Id., *L'arte della recita e la bottega: indagini sul grande attore dell'800*, Bozzi, Genova 2001.

lando nel *Parere* questa tragedia, l'ultima che interpretò da attore (nel 1793 a Firenze e nel 1795 a Pisa), con il pensiero che dovesse essere giudicata «assai più su la impressione che se ne riceverà, che non su la ragione che ciascheduno potrà chiedere a se stesso dell'impressione ricevuta». Implicando nel soggetto il sovrannaturale, ma considerando l'impoeticità del proprio secolo, dichiara: se ammettiamo «la fatal punizione di Dio» perché Saul ha «disobbedito ai sacerdoti», il protagonista si mostra «qual esser dovea», ma anche per chi «non ammettesse questa mano di Dio vendicatrice» basterà «osservare, che Saul credendo d'essersi meritata l'ira di Dio» poteva «benissimo cadere in questo stato di turbazione, che lo rende non meno degno di pietà e di maraviglia»¹³. Nella *turbazione* dell'eroe biblico, o meglio nell'oscillazione tra follia e resipiscenza di quel personaggio michelangiolesco (tale è definito egli stesso attore¹⁴), Modena ha trovato la crepa nel marmo, e ha forse intuito l'«umana offerta di se stesso» che, per Debenedetti, avvicina Alfieri e «ci consola»¹⁵.

Di qui anche la «sfasatura» colta da Meldolesi nella riforma – tentata nel triennio (1743-1746) dell'avventurosa «compagnia dei giovani»¹⁶ – e nella recitazione, non solo alfieriana, di Modena; quella sua «poesia» d'attore creatore o ricreatore, secondo Taviani¹⁷, capace di sostituire i sospensivi alfieriani con un'azione o un gesto. Sebbene proprio i ricorrenti puntini, talvolta lineette, rappresentino alcuni di quei «vuoti testuali»¹⁸ da riempire, anche per Alfieri, con un'espressione mimica o gestica. Più che di sostituzione bisognerebbe forse parlare

¹³ V. Alfieri, *Parere sulle tragedie*, in Id., *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, a cura di M. Pagliai, Casa d'Alfieri, Asti 1978, p. 123.

¹⁴ Cfr. L. Fortis, *Ricordi d'arte*, in «Nuova Antologia», vol. XLV, 1893, p. 497: «Vi era del barocco nella sua recitazione – ma quel tanto che c'è nel Mosè di Michelangelo».

¹⁵ G. Debenedetti, *Dal romanzo familiare al romanzo civile*, cit.

¹⁶ C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Bulzoni, Roma 1971, pp. 60-61.

¹⁷ F. Taviani, *Alcuni suggerimenti per lo studio della poesia degli attori nell'Ottocento*, in «Quaderni di Teatro», nn. 21-22, agosto-settembre 1983, pp. 69-95; poi parzialmente in C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Laterza, Bari-Roma 1991, pp. 256-276.

¹⁸ Cfr. A. Ubersfeld, *Theatrikón. Leggere il teatro*, Editrice Universitaria La Goliardica, Roma 1984.

di transcodificazione, *opportunità* offerta dalla *varia punteggiatura* alfieriana ai diversi stili attorici, insieme ai frequenti deittici, *didascalie implicite* da trasformare nella materialità poetica del teatro.

Ed esempi di tale fenomeno si rintracciano, forse, anche prima della maturazione che segue all'esilio, se quando faceva il Pilade dell'*Oreste* – nei ricordi di Leone Fortis – al famoso verso «mura di reggia son; somnesso parla» (II, 1, v. 38) Modena «pronunciava il primo emistichio a voce bassa, soffocata, ansiosa, quasi all'orecchio di Oreste – ma il secondo» – *somnesso parla* – «do pronunciava con uno scoppio irrefrenato di voce che faceva scattare il pubblico in piedi». Questa «temerarietà – che sfiorava l'assurdo»¹⁹ s'appoggiava anche su quel punto e virgola che divide le due mozioni, della ragione e del cuore. E ancora, nel 1828, quando l'attore s'appropriava della parte di Oreste, la critica, pur ammirandone l'irruente talento nell'atto II, nota «un non so quale languore [...] nei tre atti seguenti», frutto di «falso giudizio»²⁰. Invece, forse Modena penetra nella «psicologia spezzata e contorta» del giovinetto eroe cogliendovi tratti di «onirismo grottesco che risulteranno evidenti in Saub»²¹; dunque una «seconda creazione»²², ma a partire dalla doppia natura della prima, più amletica che classica, gradualmente negli atti seguenti l'entrata, a culminare nell'«abbandono sofferto»²³ dell'ultimo. Sembra dunque che l'ancor giovane Modena fosse penetrato nel personaggio, scoprendo quell'*abbandono di sé* che vi sta celato, con un tratto anche di grottesco se appare come «un lupo pasciuto»²⁴ prima dell'alienazione finale.

¹⁹ L. Fortis, *Ricordi d'arte*, cit., p. 496.

²⁰ T. L. [Tommaso Locatelli], *Appendice*, in «Gazzetta privilegiata di Venezia», 27 settembre 1828.

²¹ A. Barsotti, *Alfieri e la scena da fantasmi di personaggi a fantasmi di spettatori*, Bulzoni, Roma 2001, p. 113.

²² L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, S. Lapi Editore, Città di Castello 1884, pp. 14 e 95. Si può vedere ora L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, a cura e con Introduzione di A. Tinterri, Morlacchi, Perugia 2011.

²³ A. Petrini, *Modena e Salvini: poetiche d'attore a confronto*, in AA.VV., *Tommaso Salvini. Un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento*, a cura di E. Buonaccorsi, edizioni di pagina, Bari 2011, pp. 123-125. Ringrazio l'autore per certi materiali che mi ha generosamente donato.

²⁴ T. L. [Tommaso Locatelli], *Appendice*, cit.

Infatti l'esempio appena portato mostra un aspetto della tragedia alfieriana che, al di là delle critiche da lui espresse, risulta capace di stimolare Modena. Si potrebbe definire il *rischio del grottesco* che corrono molti drammi dell'Astigiano proprio nella tensione estrema alla *brevitas*, al tutto in azione, alle scorciature dialogiche e metriche, al di fuori dei modelli (ormai) tradizionali francesi e dei loro epigoni nostrani.

Quei personaggi esteriormente marmorei contenevano, talvolta a stento, un fuoco covato fino all'incandescenza, un *calor bianco*, di per sé (nel testo scritto) rischioso, eppure alimentato fino all'estremo dall'autore. Non a caso il personaggio alfieriano che più spiace a Modena è l'unico «tiranno intero»²⁵, Filippo, il cui carattere freddo lo fa vacillare²⁶. Se dunque la «sfasatura» modeniana significa «un'assunzione di responsabilità drammaturgiche da parte dell'attore»²⁷, ciò è reso possibile pure dalla particolare e inedita *tessitura* delle tragedie d'Alfieri: nella loro apparente monumentalità piene di vuoti testuali; secche ma mai aride, intimamente infuocate. E anche il *rischio del grottesco*, insito nella stessa tessitura, poteva trasformarsi (o rovesciarsi) in *opportunità*, come la non arida secchezza, per estrarre dai personaggi e dall'autore quell'umana offerta di se stesso.

Modena fu il primo, se non l'unico nel suo secolo, a cogliere l'opportunità, come osservava già Bonazzi ed evidenzia Livio²⁸, e io stessa tracciando per *Saul* una linea Modena-Benassi-Randone di tenore grottesco. D'altra parte, non solo in *Saul* ma anche in altre tragedie alfieriane Gustavo trovò la crepa e il varco per rinnovare il vecchio «coturno», a rischio di cangiarlo con il «socco» del caratterista; eppure riuscendo, grazie al suo «genio» attorico, a conservare l'equilibrio mescolando «verità» e «forza»²⁹.

Faccio riferimento alla super citata formula di Bonazzi, ma il tema del *difficile equilibrio*, da «acrobata del cuore» direbbe Artaud,

²⁵ Rimando al mio *Alfieri e la scena*, cit., pp. 73-92 e pp. 129-142.

²⁶ Cfr. *Lettera a Z. Bicchierai*, cit., p. 35.

²⁷ C. Meldolesi, in C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, cit., p. 249.

²⁸ Cfr. G. Livio, *Gustavo Modena e la sua riforma*, in Id., *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Mursia, Milano 1989.

²⁹ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 80.

ritorna nella lettera del 1841 a Zonobi Bicchierai, in generale e riferito a *Saul*, in cui l'autore ha tradito se stesso, ed egli, Modena, pare tradir lui, che invece vi ha creato un personaggio tale da poter essere ricreato dall'attore rendendone la complessa natura fra il «meno che uomo» e il «più che uomo». Il recitante può in questo caso rovinare a terra dai trampoli e magari risalirvi (o di più).

Ancora Modena scrive: «la verità passa sovente al triviale [...]: ma il sublime anch'esso non trascende facilmente nel tronfio?». Di qui la ricerca rischiosa dell'equilibrio fra *verità* e *forza*, ma anche fra *falso* e *vero*: «chi non sa che in tutte le arti un filo divide il vero dal falso? L'abile artista cammina su quel filo»³⁰. Su quella corda tesa *corre* soprattutto l'artista di teatro, specialmente italiano, faticando a *non squilibrare* anche per gli strattoni, da una parte e dall'altra, delle così diverse piazze. Torna dunque la metafora del *coturno* nella poetica della lettera, là dove è implicitamente contrapposto al *pedistallo*, ma *terreno*.

Nell'esilio estero (1832-39) Modena è maturato; nonostante le preoccupazioni e le occupazioni politiche, le difficoltà economiche e logistiche (ma vi ha incontrato la compagna di vita e arte), anche grazie a esse, ha potuto vedere altri teatri e altri attori, ed esperire diverse proposte di verità:

[...] l'uomo vivo, composto di carne e d'ossa [l'attore-personaggio], vuol parlare ed atteggiarsi da uomo: gli eventi sieno pur [...] sovrumani, e lo trascinino anch'esso a sublimarsi, non lo leveranno però mai dal piedistallo terreno³¹.

Occorre un nuovo coturno all'attore per non squilibrare; e ricrea quasi come Dio. Infatti quel filo che divide il vero dal falso va inteso *scenicamente*. Proprio nella lettera più acrimoniosa nei confronti di Alfieri, soprattutto dell'«endecasillabo», entra in campo e in gioco la creatività drammaturgica dell'«attore artista»³², il quale può sfogarsi

³⁰ Lettera a Z. Bicchierai, cit., p. 35.

³¹ *Ibidem*.

³² Per la definizione cfr. C. Meldolesi, *Questo strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia, che ha rigenerato l'avanguardia storica insieme al popolare*, in «Teatro e Storia», XI, n. 18, 1996, pp. 9-24; poi Id., *Intorno alla "Grandezza" e al teatro della persona. Perché conviene tenere distinte le linee ottocentesche dell'«Attore*

meglio nella prosa, dove non è rattenuto dai «lacci del ritmo»; e che si tratti di vera e propria drammaturgia è confermato dal verbo *scrivere*: quel che «mi viene in fantasia recitando [...] se ha buon successo lo scrivo nella parte e resta lì per un'altra volta»³³.

D'altronde in riferimento a *Saul* – che è in versi – implicitamente Modena opera un confronto fra l'Autore e l'Attore, Alfieri che con quella tragedia compie un miracolo sì, ma senza esserne cosciente, e lui stesso che, quasi come Dio, crea e dopo la creazione si accorge che è «cosa buona» – non a caso dalle *Scritture* trae la metafora della luce.

II. *Saul*: acrobatico equilibrio fra il “meno che uomo” e il “più che uomo”

Secondo Meldolesi «Modena faceva del re biblico una vittima del sistema di potere feudale, della regalità [ma] l'interpretazione era centrata nella compenetrazione delle due “psiche” [del personaggio] e nei bruschi trapassi sentimentali»³⁴. Anche in questo caso non parlerei in senso stretto di sfasatura dal testo, quanto della sua penetrazione profonda da parte di Modena, che dalla recitazione fa emergere la *schizofrenia* del protagonista. *Saul* è l'unica tragedia alfieriana in cui tiranno e antitiranno si fondono e collidono nella complessa psiche del personaggio, come forse in quella stessa del suo autore. Ricordiamo inoltre che per Alfieri lo spettatore deve restare – di fronte ai deliri del protagonista – nell'incertezza se siano fenomeni provocati dal sovrannaturale oppure fenomeni psichici. Egli sviluppa nel *Saul* «assai più oltre che nell'altre sue» tragedie proprio «quella perplessità del cuore umano, così magica per l'effetto; per cui un uomo appassionato di due passioni fra loro contrarie, a vicenda vuole e disvuole una cosa stessa. Questa perplessità – afferma – è uno dei maggiori segreti per generar commozione e sospensione in teatro»³⁵.

romantico” e del “Grande attore”, per poi assimilare al Novecento teatrale quella dell’“Attore artista”, in AA.VV., Il grande attore nell’Otto e nel Novecento, I Quaderni del castello di Elsinore, supplemento al n. 41, Torino 2001.

³³ *Lettera a I. D'Aste*, cit., pp. 154-56 (anche per le citazioni seguenti).

³⁴ C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena*, cit., p. 61.

³⁵ V. Alfieri, *Parere sulle tragedie*, cit., pp. 123-124.

Se per Meldolesi e Ferrone³⁶ il Saul modeniano è vittima della stessa regalità, per il primo biografo dell'artista (che attribuisce l'idea ad Alfieri) è «vittima dei sacerdoti». Nella Bibbia cui si rivolgono prima l'Autore e poi l'Attore per costruire e ricostruire il personaggio, Bonazzi rintraccia le prove a sostegno di questa tesi, che potrebbe in parte confermare lo «zelo» mostrato da Modena nella conduzione del personaggio «pei suoi fini politici»³⁷.

Eppure, quando un attore ideologizzato come Modena sembra ricostruire un personaggio sulla propria personalità (antimonarchica e anticlericale) ne scopre e ne rivela il lato umano. Quindi, interpretando con *moderna* umanità³⁸ il protagonista alfieriano, anche con quell'inedito «impasto di colori tragici e comici»³⁹ risponde, a suo modo, alla *perplexità del cuore* voluta dall'autore. Nella schizofrenia di Saul si manifestano le *oscillazioni*, la perplessità del personaggio (e dello stesso spettatore) di fronte al *mistero*; che è poi, per la creatura alfieriana come per il suo ricreatore attorico, la parte inspiegabile della nostra dolente umanità.

Intrecciando la preziosa testimonianza di Bonazzi con l'analisi di Vincenzo Andrei⁴⁰, e con alcune recensioni, è possibile cogliere la forza e la verità umana – talvolta «più» talvolta «meno» che umana⁴¹ – di cui si dota l'interpretazione di Modena, d'una originalità assoluta, al tempo.

Alla base del dramma non c'è tanto un conflitto per la succes-

³⁶ Cfr. S. Ferrone, *Fortuna di Alfieri nell'Ottocento. Dall'autobiografia al repertorio*, in «Annali Alfieriani», IV, 1985, p. 196.

³⁷ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 68.

³⁸ C'è in Modena, secondo Livio, «da coscienza critica di ciò che fa, un metalinguaggio assolutamente moderno: e in questo impasto di tragico e comico possiamo leggere una straordinaria anticipazione del grottesco» (G. Livio, *Gustavo Modena e la sua riforma*, cit., p. 35).

³⁹ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 80.

⁴⁰ Cfr. V. Andrei, *Gli attori italiani da Gustavo Modena a Ermete Novelli*, Tipografia Elzevieriana, Firenze 1899.

⁴¹ *Lettera a Z. Bicchierai*, cit.: «Non conosco che una legge: – il mio personaggio –. Quando è contegnoso, quando è altiero devo esserlo anch'io; quando è umile ed io umile; quando vaneggia, ed io matto; se l'ira lo vince, ed io servo dell'ira, della passione, meno che uomo: se l'uomo doma la passione, ed io più che uomo: se finge, fingo... e via così» (p. 34).

sione al potere che adombra l'arcaica «paura del genere»⁴², né soltanto quello fra il guerriero e la casta sacerdotale, ma soprattutto la collisione tragica nel profondo del protagonista. In questo senso non si tratta, come vorrebbe Geraci, di una «commedia impazzita»⁴³, ma di una tragedia moderna (come sarà poi *Mirra*). Già Andrei osservava che la «psicologia dei personaggi le danno tutti gli attributi del dramma umano» tanto da meravigliare che non ne sia resa prima la «modernità artistica»⁴⁴.

Dunque gli atti *di* Saul sono attraversati da *avvenimenti interni*, o psichici, che offrono a un attore come Modena, più attratto di altri dalla resa (magari anomala) della psicologia del personaggio⁴⁵, opportunità di sfasature, in senso lato, e rischi calcolati di grottesco.

Sfasatura nei confronti anzitutto dei precedenti recitativi: non a caso Bonazzi sottolinea nell'entrata del II atto la profonda mestizia, «ma calm[a]» di Modena/Saul, per due volte osservando che «senza smanie» dipinge ad Abner «l'orrore del suo stato». Sfasatura stavolta anche nei confronti del testo, perché nella seconda creazione modeniana la presenza dell'infido consigliere diventa necessaria. Infatti il Saul del nostro attore pronuncia sommessamente all'orecchio di Abner le parole, intrise di vergogna, «spavento/m'è la tromba di guerra;» (II, 1, vv. 46-47), per poi appoggiare il brusco trapasso sul punto e virgola che le chiude, e fare esplodere la rabbia (contro se stesso, si badi) gridando l'emistichio successivo e quello del verso seguente, dove parla di sé in terza persona: «alto spavento/è la tromba a Saùl» (ivi, vv. 47-48). Finché il consigliere non entra nella visione catastrofica di Saul/Modena, «come se vile e traditore» lo credesse, con un rea-

⁴² Cfr. V. Propp, *Edipo alla luce del folklore*, Einaudi, Torino 1975.

⁴³ Cfr. S. Geraci, *Destini e retrobotteghe. Teatro Italiano nel primo Ottocento*, Bulzoni, Roma 2010; un po' frettoloso, quanto ad Alfieri, anche se ricco di suggestioni.

⁴⁴ V. Andrei, *Gli attori italiani da Gustavo Modena a Ermete Novelli*, cit., pp. 52-53.

⁴⁵ Cfr. G. Livio, *Gustavo Modena e la sua riforma*, cit., pp. 31-32; e D. Orecchia, *Poetica d'attore e creazione del tipo*, in «Prima fila», nn. 57-58, luglio-agosto 1999, p. 10.

lismo forse grottesco (ma veritiero) che «sgomentava Abner e produceva grande effetto nell'uditorio»⁴⁶.

D'altra parte Andrei privilegia nell'uscita di Modena/Saul dalla tenda la resa della psiche del personaggio. L'attore spezzava il primo famoso verso attraverso la mimica e la gestica, pronunciando l'emistichio «Bell'alba è questa» (II, 1, v. 1) dopo aver fatto «pochi passi» all'aria aperta di cui sembra improvvisamente godere, quindi muta espressione «preoccupata», andamento «accasciato», fermandosi, alzando la testa e girando lo sguardo con «visibile compiacenza»⁴⁷. Dopo tale esclamazione la pronuncia del secondo emistichio («In sanguinoso ammanto [...]») con quel che segue esprime, invece, mediante «l'azione fisica» di un «breve brivido come di febbre», la «manifestazione psichica»⁴⁸ d'un terrore ancestrale per i segni cosmici premonitori.

Passiamo al cosiddetto «sogno di Saub»: forse la scena visionaria più difficile, per il continuo trapasso di umori che la connota già nel testo; e l'attore metteva a frutto la propria capacità di *variatio* (di un genere più duro e disarmonico di quella poi salviniana⁴⁹), trascorrendo dai toni di gratitudine verso David che rifiuta la corona al furore contro Samuele (ma quel «oh rabbial!» che segue i sospensivi dopo l'«amico...» rivolto al genero/figlio mi è sempre parso ambiguo, anche perché chiude il verso). Con l'aggiunta d'uno scambio di persona che va al di là del testo o lo concretizza: il «Chi sei?... chi n'ebbe anche il pensiero, pera...» (ivi, v. 118) è uno di quei vuoti testuali che Modena riempie con l'aggressione ad Abner, incarnando, nell'*hic et nunc* dello spettacolo, l'ombra del nemico.

Altra oscillazione (nel testo) che cimenta l'interprete è quella in cui Saul si lascia trasportare dalla nostalgia espressa con «mesta gioia»: «Oh scorsa etade!...» (II, 2, v. 188). Anche qui Modena doveva concretizzare con lo sguardo «di sbieco» il «sudor sanguigno» da cui era ricoperto di ritorno dal campo di battaglia, trasfor-

⁴⁶ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 218.

⁴⁷ V. Andrei, *Gli attori italiani da Gustavo Modena a Ermete Novelli*, cit., pp. 54-55.

⁴⁸ Ivi, p. 55.

⁴⁹ In proposito cfr. il mio *Salvini e Alfieri*, in AA.VV., *Tommaso Salvini. Un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento*, cit., pp. 59-87.

mandolo nei «cadaveri dei nemici»⁵⁰. Mentre dice «infra l'estinto orgoglio, ecco, passeggi» (ivi, v. 193) passeggia davvero, e «pareva veder ritto e muoversi il Mosè di Michelangelo»⁵¹. Uno di quei momenti in cui è il re a parlare e a concedere, ma – si badi – un re delirante che (a contrasto con le glorie del giovane David) esalta le proprie, estinte.

Per manifestare i sentimenti contrastanti del personaggio nei confronti della divinità, Modena usava in modo speciale le *mani*. Dapprima alzate devotamente al cielo, poi strette fieramente in pugni (a enfaticizzare il grido), infine, dopo quel grido, la destra premuta sulla «bocca chiusa» e volta «dispettosamente», con la faccia, verso l'alto, a commentare con «rabbia concentrata» l'emistichio successivo: «muto è il mio labro» (ivi, p. 196)⁵².

E non a caso uso il termine *commentare*, attingendolo da due cronache (di diversa epoca) del *Saul*: fin dal 1840, compare a proposito d'una recita a Milano (Modena «ogni cosa sminuzza e commenta senza mai trascendere di troppo i confini di un dignitoso contegno»⁵³), per rispuntare nel '59 alla rappresentazione al Carignano: «non solamente recita il verso, ma colla voce, coi gesti, colla persona lo illustra ancora e il commenta»⁵⁴.

Con l'ingresso di David monta ancor più l'ira di questo protagonista dimidiato fra il Mosè michelangiotesco e il ladro dantesco⁵⁵, e con la stessa destra (con cui si era tappato la bocca)

⁵⁰ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 71.

⁵¹ Ivi, p. 72.

⁵² Da notare come qui e altrove alcuni versi citati da Bonazzi mutino rispetto al testo pubblicato nell'interpunzione: il punto interrogativo dopo «Iddio» (v. 195), il punto fermo al posto dei sospensivi dopo quest'ultima battuta. Segnalo poi un altro caso attraverso la doppia interpunzione (cfr. *infra*, p. 113). Vi si può riscontrare, forse, l'eco dell'effettiva intonazione di Modena, nel periodo in cui Bonazzi è stato attore nella sua compagnia.

⁵³ G. I., *Teatro Re – Drammatica Compagnia* Lancetti, in «La moda», 2 settembre 1840. Per le recite milanesi cfr. il CD dei repertori allegato al libro di P. Bosisio, A. Bentoglio, M. Cambiagli, *Il teatro drammatico a Milano dal Regno di Italia all'Unità (1805-1861)*, Bulzoni, Roma 2010.

⁵⁴ G. S., *Appendice. Teatri*, in «Gazzetta piemontese», 25 agosto 1852.

⁵⁵ Cfr. L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 72: «Con che ne rammentava quella terzina dantesca: “Al fine delle sue parole il ladro/Le mani alzò con ambedue le fiche,/Gridando: Togli, Dio, che a te le squadro”».

Modena afferra la spada, sguainandola a metà; non un posa «pittoresca» ma un atteggiamento di viva tensione, a causa dei figli che lo bloccano. D'altra parte, mentre David gli parla, il suo viso è mobile, lentamente all'odio subentra l'amore, così che «il brando ricadea lentamente nella vagina»⁵⁶. Ma proprio qui Modena doveva cominciare a mescolare le tinte del tragico e del comico (come nota anche Alonge⁵⁷) sviluppando il versante dell'esaltazione senile: «Mio figlio, hai vinto [;!] ... hai vinto» (II, 3, v. 330).

La chiusura dell'atto non è da meno, dimostrando il «genio originale» dell'attore nel conciliare appunto «con la dignità del re, del patriarca, del vecchio [si noti il decrescendo] modi fino allora inusitati in tragedia»; ovvero abbandonandosi a quella «gioia ingenua» e quasi «esaltata» che si riconosce in «chi è lesa alcun poco di mente»⁵⁸. Ma pare ingenuo lo stesso testimone; perché l'azione che *commenta* le ultime parole pronunciate da Saul (ivi, vv. 342-348) non risponde a semplicità consona a «chi stava su pei divi di Gelboè». Si sta tanto più *in teatro* pur calzando un *nuovo coturno*: a dare prova dell'oscillazione estrema d'uno sventurato re/padre verso una parte (bontà o demenza senile) che non potrà sostenere a lungo. Difatti nell'atto III Saul non è «già quel di prima»⁵⁹.

Ma eccoci all'atto IV, in cui, per il suo biografo, l'attore si mostrava «diversissimo da tutti». Nella prima parte Modena assumeva «il fare di re e non di padre», anche con i figli, seppure «sciagurato re» in cui la «follia di Saul cangia forma»⁶⁰. Pensiamo a quell'interrogazione su se stesso che anziché connotata dall'incertezza appare agita dalla rabbia con l'*altro* suo *io* e dalla stupefazione. Di fatto l'attore «popolarizza i robusti concetti dell'Astigiano; ecco il pregio eminente», secondo un recensore del 1840, «del suo metodo veramente originale»⁶¹. «Inesplicabil cosa/questo David per me» (IV, 3, vv. 42-43) è colorito «come se si desse un pugno in testa pel dispetto di non capire»; «[...] ch'io divento/al suo cospetto un

⁵⁶ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 73.

⁵⁷ Cfr. R. Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Bari-Roma 1988, p. 25.

⁵⁸ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 74.

⁵⁹ Ivi, p. 75.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ G. I., *Teatro Re – Drammatica Compagnia Lancetti*, in «La moda», cit.

nulla» (ivi, vv. 50-51) è detto appunto come non sapesse «capacitarsi di una grande stravaganza»⁶².

Lo «scabroso terreno» su cui consciamente Modena/Saul incede «con la lancia in spalla, affettando» anche nel passo «una baldanza che non si sente in cuore»⁶³, è metaforicamente proprio quello del tragicomico. Andrei, al contrario, sottolinea come Modena uscisse «abbattuto e sfiduciato sulle sue forze di Re e Guerriero»⁶⁴. L'attore, divenuto professore di recitazione, tace di ogni colore comico o grottesco; la ragione si può vedere, oltre che nei tempi forse diversi della recita e della testimonianza, nella prospettiva in cui pone l'interpretazione modeniana, che «sarebbe stata approvata dall'Alfieri»⁶⁵. Ne scorge soprattutto l'aspetto di «Apostolato Politico» che con l'incarnazione di Saul sarebbe addirittura incominciato («soleva dire egli»⁶⁶); nella «dotta» di quel Re assieme al suo popolo, «dai Sacerdoti baloccato», Modena avrebbe espresso artisticamente «il dolore della catena, che come Italiano gli piagava il piede»⁶⁷.

Eppure quel lato tragicomico si rivela registro necessario non solo ad «aprire sentieri nuovi alla tragedia»⁶⁸ (in ciò la genialità precorritrice di Modena) ma a quella stessa di Alfieri, qui più che altrove, seppure anche altrove, crepata di varchi, o disseminata di rischi, per il grottesco. Si tratta di tragedie moderne, nel senso definito da Lukács; non vi agiscono potenze universali, ma «conflitti puramente psicologici che non si nutrono di quelle o le toccano solo tangenzialmente»⁶⁹. Passioni individuali (Binni definisce Alfieri «poeta degli individui»⁷⁰), sentite dai personaggi come tragiche, eppure

⁶² L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 79.

⁶³ Ivi, p. 77.

⁶⁴ V. Andrei, *Gli attori italiani da Gustavo Modena a Ermete Novelli*, cit., p. 58.

⁶⁵ Ivi, p. 52.

⁶⁶ Ivi, p. 56.

⁶⁷ Ivi, p. 57.

⁶⁸ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 77.

⁶⁹ C. Cases, *Introduzione* a P. Szondi, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Einaudi, Torino 1962, p. XXV; cfr. G. Lukács, *La genesi della tragedia borghese da Lessing a Ibsen*, Sugar, Milano 1977.

⁷⁰ W. Binni, *Il finale della tirannide e le tragedie della libertà*, in Id., *Saggi alfieriani*, Editori Riuniti, Roma 1981, p. 39.

psicologicamente motivate e indagabili secondo la nuova (fin dal Settecento) scienza dell'uomo.

Se Alfieri, qui sì genio incosciente, temeva il rischio del grottesco (e perciò teneva a distanza, a differenza di Modena, le *mesalliances* shakespeariane), alimentava nei suoi proiettivi personaggi un fuoco passionale che a ogni istante rischiava di scioglierne le maschere di cera. Nelle tragedie imperniate su creature *borderline*, si scopre l'umanizzazione che, proprio per il linguaggio franto, può aprire *sentieri nuovi*, specialmente per chi «avesse voluto proseguire a mostrarsi non timido amico della verità»⁷¹.

Ed è nel IV atto di *Saul* che Modena sperimenta di più in questo senso, buttando giù il suo personaggio dai trampoli, ed estendendo a molti tratti della sua parte la «leggera tinta comica» capace però di *esaltare* anziché deprimere *l'intima tragicità* del protagonista. Resta una differenza sostanziale fra personaggio e attore nella consapevolezza di quest'ultimo, e nella fiducia in una vittoria nel campo del teatro (anziché su quello di battaglia) almeno all'epoca in cui lo ritrae Bonazzi; poi la fiducia verrà meno ma rimarrà la costruzione potente di Saul. Difatti – ripeto – nel porre il piede sullo scabroso terreno Gustavo non sostituisce il vecchio coturno con il socco del caratterista, ma si allaccia un «nuovo coturno» pur correndo il rischio che sia scambiato con l'altro calzare. Dall'*equilibrio instabile* scaturisce l'innovazione in quest'atto.

Non vi mancano accenti di tragico lirismo (l'unico registro alto che Modena sembrerà apprezzare⁷²) quando Saul rimprovera l'ingenuità del figlio, e riprendendo il *leit-motiv* della *quercia capovolta* («Spenta mia casa, e da radice svelta/fia da colui che usurperà il mio scettro», ivi, vv. 91-92) espone una rassegna dei casi orribili cui conduce la sete di regno, tale da ripercorrere i soggetti delle tragedie familiari e dinastiche di Alfieri (ivi, vv. 95-99). Qui per Bonazzi, quasi preoccupato di mostrare il polo alto, appunto, della recitazione, che compensasse il basso, l'attore rapiva l'accento «alla stessa Melpomene»⁷³.

⁷¹ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 77.

⁷² Cfr. *Lettera a I. D'Aste*, cit., p. 155: «Io ammetterei i versi quando i personaggi s'alzano in volo lirico coi pensieri e col discorso [...]».

⁷³ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 79.

Ma, con l'ingresso dell'odiato Achimelech, Modena/Saul rompe ogni ritegno: non simula l'ira, la prova e la declina dapprima in toni «beffardi» (Bonazzi) o di «mordace disprezzo»⁷⁴, poi la fa esplodere in crescendo ma senza rinunciare alla *variatio*. Nell'invettiva ai Sacerdoti – «[...] Stirpe malnata, e cruda,/che dei perigli nostri all'ombra ride;/[...] Codardi, or voi, men che oziose donne,/con verga vil, con studiati carmi,/frenar vorreste e i brandi nostri, e noi?» (ivi, 4, vv. 196-205) – pare che Modena ricorresse ancora a innesti fonici e gestuali di un sarcasmo quasi cabarettistico, accennando nelle parole «studiati carmi» alle «voci nasali della sinagoga e al modo di leggere degli Ebrei da destra a sinistra»⁷⁵. Anche qui ci sovviene Andrei, rilevando il «viso proteiforme» prestatosi ai «vari aspetti dell'ira» propria del «carnivoro»: dall'alterezza del leone allo sguardo felino della tigre. Ma aggiunge: «si agitava [il personaggio] con moti indipendenti dalla sua volontà». Secondo questo analista la demenza si manifesta appieno (spaventando l'uditorio) con l'«ordine della strage»⁷⁶, che scoppia «come un fulmine» per Bonazzi, e le parole «ingigantite dalla potentissima voce» paiono tuonanti «al modo d'Isaia». D'altronde la notazione di quel «crescendo» quasi incredibile («per voce umana») ci fa supporre come la *climax* paralinguistica non trascurasse l'osservanza del metro alfieriano; perché quell'ultima parola «disperda», in quanto *acme*, era sì «con sottile artificio» staccata «alcun poco dalle altre a cui era strettamente legata»⁷⁷ ma, fin dal verso, con un *enjambement*.

A proposito della condanna di Achimelech («Or via, si tragga/a morte tosto; a cruda morte, e lunga»; ivi, vv. 270-271), parve ad Andrei che, dopo l'emanazione del comando, a Modena/Saul «si allargasse il petto, come se si fosse sbarazzato da un grande incubo»; con la sua solita attenzione alla mimica nota come «da faccia comunque stravolta, era irradiata dalla gioia della soddisfatta vendetta»⁷⁸. Ma a questo punto le due testimonianze divergono sostanzialmente, facendo capo senza dubbio a spettacoli differen-

⁷⁴ V. Andrei, *Gli attori italiani da Gustavo Modena a Ermete Novelli*, cit., p. 59.

⁷⁵ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 79.

⁷⁶ V. Andrei, *Gli attori italiani da Gustavo Modena a Ermete Novelli*, cit., p. 60.

⁷⁷ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 80.

⁷⁸ V. Andrei, *Gli attori italiani da Gustavo Modena a Ermete Novelli*, cit., p. 61.

ti nel tempo e nella modalità. Secondo Bonazzi, Modena/Saul sembra trasformare (implicitamente) la virgola dopo la parola «morte» in sospensivi addetti a una pausa recitativa, come generata da «una idea nuova», per poi correre «dietro ad Abner gridando acutamente» l'ultimo aggettivo: «e lunga»⁷⁹. Invece Andrei pone l'accento su un'uscita e un rientro imprevisi e inusitati che *agiscono* appunto l'idea nuova da cui sembra colpito il personaggio: «ad un tratto, [l'attore] usciva di scena, per rientrarvi tosto, ringiovanito di vent'anni», per «ululare» lo stesso aggettivo. Così si ricollega alla metafora dei *carnivori*: quel «e lunga» *ululato* «ricordava più il ruggito delle fiere che la voce dell'uomo»⁸⁰.

Dunque il registro *meno che umano*, che per Bonazzi si riferisce alle declinazioni comiche (o grottesche) del carattere del personaggio, per Andrei si attaglia al suo atteggiamento ferino, ancora nella prospettiva di non raccogliere le sfasature del coturno verso il socco, che avrebbero forse sminuito – per lui – l'alone di Apostolato Politico conferito da Modena al suo Saul.

Per quanto riguarda la fine d'atto Bonazzi osserva come l'attore richiami sul suo personaggio il «consueto senso di pietà», quando, «cacciati tutti», gli riluce «un lampo di ragione nel breve monologo finale»⁸¹: «Sol, con me stesso, io sto. – Di me soltanto, / (misero re!) di me solo io non tremo» (IV, 7, vv. 303-304). Invece Andrei insegue l'aspetto psicologico e fisiologico delle mutazioni di Modena/Saul, rilevando come «a misura che l'accelerazione cardiaca cessava, tutta la sua persona ricadeva su sé stessa, si tramutava [...], il viso poc'anzi tanto spaventoso diveniva calmo, e non esprimeva che l'immagine della desolazione»⁸². Dalla mimica alla *phonè*: «a fior di labbro diceva di sentirsi contento di quella solitudine»; ma con un'attenzione quasi maniacale, eppur giustificata dalla riconosciuta (da tutti) inclinazione di Modena a dare rilievo a ogni «più piccolo atto e parola» di «questo personaggio affatto eccezionale»⁸³, ne scorge un «nuovo

⁷⁹ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 79.

⁸⁰ V. Andrei, *Gli attori italiani da Gustavo Modena a Ermete Novelli*, cit., p. 62.

⁸¹ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 78.

⁸² Ivi, p. 66.

⁸³ G. I., *Teatro Re – Drammatica Compagnia* Lancetti, in «La moda», 2 settembre 1840.

bagliore d'allucinazione» che s'incomincia ad accendere «nell'occhio»⁸⁴ mentre pronunzia l'ultimo emistichio: «[...] di me solo io non tremo» (ivi, v. 304). Non dunque il *lampo di ragione* (come per Bonazzi) ma anzi *d'allucinazione*.

Le fonti paiono anche su questo punto divaricarsi, ma ciò può essere dovuto alla penetrazione profonda, da parte di Modena, di questa tragedia «fantastica», che sembra mettere in scena un – per se stesso incongruente – incubo del protagonista. Nel quarto atto se ne colgono le conseguenze estreme, da essere interpretate con *mesalliances* sperimentali di cui risulta difficile per i testimoni coevi scorgere le sfumature. Non a caso lo stesso Bonazzi confessa la propria incapacità a seguire il filo delle oscillazioni, dandone frammentari ma illuminanti esempi.

III. Postille

Due osservazioni mie, ancora a proposito dell'atto quarto, l'una riguardante i contenuti, l'altra la questione del verso (che pare tanto spiacere a Modena nell'epistolario). Quanto ai contenuti e al fatto che i personaggi di Modena «eran uomini»⁸⁵, non si può tralasciare la lettera dell'attore al Maieron, forse del '57, dove l'artista da vecchio, nel criticare una tragedia che l'altro gli aveva mandato (*La figlia di Jefte*), esprime nei confronti della Bibbia e dei suoi personaggi giudizi così aspri da coincidere con quelli di Saul nella sua invettiva ai Sacerdoti. Vi afferma di averla letta e riletta, «frugata», concludendo che è un «libro di sangue e di ruberie in nome di Dio»; e nella polemica con quanti ne esaltano la bellezza poetica ritrova lo spirito dei bei tempi in cui era convinto di poter rivoluzionare il teatro del mondo e il mondo del teatro:

Il teatro deve educare cuore e mente dei popoli, dunque [...] distruggere superstizioni e pregiudizi di false virtù e di falso onore; [...] schiarire e *commentare* la legge della natura [...]; quindi

⁸⁴ V. Andrei, *Gli attori italiani da Gustavo Modena a Ermete Novelli*, cit., p. 66.

⁸⁵ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 81.

Bibbia, Mosè, Giosuè, san Paolo e ciarlatani compagni più o meno sanguinari impostori e ladri, deve presentare quali furono [...], non vestire la menzogna con le seduzioni [...]⁸⁶.

Il non sopito radicalismo modeniano conferma quanto egli partecipasse ai sarcasmi e ai furori di quel *miracoloso* Saul, che non dovette sembrargli poi troppo *malato* quando si scaglia contro l'ipocrisia sacerdotale. Con ciò non voglio dire che la proiezione fosse spontanea, ma anzi come sempre costruita, se il suo primo biografo, facendogli eco, osserva che passione e intelletto sono, per l'attore, un binomio inscindibile, perché il secondo deve guidare la prima, che dev'essere *costruita* appunto sulla scena e non esprimere direttamente quella dell'uomo che recita, a rischio di non scaldare l'uditorio⁸⁷. E addirittura afferma, a proposito della necessaria libertà dell'intelletto, che nei periodi dell'impegno politico Modena «non recitava con la testa a segno: il soffio della rivoluzione gli dava come una febbre [...]; talché può dirsi che non abbia mai sentito l'attore Modena chi lo ha sentito in tempi di trambusti politici»⁸⁸. Intendo solamente mettere in evidenza l'ipotesi che l'attore fosse al fondo convinto d'un Saul vittima della casta sacerdotale, pur *commentando* con l'arte sua una tale convinzione; e questa prospettiva sostiene l'attribuzione di «attore artista», da parte di Meldolesi, a Modena come a Eduardo De Filippo, il quale dirà: «le vere lacrime, negli occhi di un attore che stia interpretando una scena drammatica, disincantano [...]: non è la propria commozione che un attore deve trasmettere al pubblico»⁸⁹; «a teatro la suprema verità è stata e sarà sempre la suprema finzione»⁹⁰.

D'altra parte nel *Saul* l'originale impasto tragicomico, che si rivela come *uno* degli effetti della sfasatura recitativa modeniana, non era avvertito – secondo Bonazzi – dal pubblico come una «stonazione» perché si trattava di «raro accoppiamento di verità e

⁸⁶ Lettera ad A. Maieroni, cit., p. 284.

⁸⁷ Cfr. L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., pp. 136-137.

⁸⁸ Ivi, p. 112.

⁸⁹ E. De Filippo, in *Eduardo, Polemiche, pensieri, pagine inedite*, a cura di I. Q. De Filippo, Bompiani, Milano 1985, p. 148.

⁹⁰ E. De Filippo, *Lezioni di teatro*, a cura di P. Quarenghi, prefazione di F. Marotti, Einaudi, Torino 1986, p. 179.

di forza»; il quale ricadeva sul modo di affrontare il verso, *scolpendolo* (come in fondo voleva Alfieri), ma mai declamandolo come gli attori sui trampoli, bensì sempre come il personaggio «che parla»⁹¹. Forse perciò alcuni critici coevi giudicano che Modena, specialmente in altre tragedie d'Alfieri, scolpisse il verso in modo «eccessivamente franto e meccanico»⁹². A proposito d'una recita milanese, nel 1842, dell'odiato *Filippo*, se ne critica «quello spezzare di sovente il verso, elider sillabe facendolo apparire di dieci, anziché di undici o dodici piedi»⁹³; là dove la scultura a colpo a colpo corre il rischio di destabilizzare lo stesso endecasillabo alfieriano.

Eppure, così facendo, Modena tentava forse di evadere dalla declamazione, rendendo parlato (fino ai *latrati* di Filippo) ma non prosastico quello stesso verso. Angelo Brofferio conferma esemplarmente, a proposito d'un altro cavallo di battaglia dell'attore, *Luigi XI* di Delavigne, il fine cui tendevano sfasature o transcodificazioni, anche sul piano dello scarto originale dalla declamazione:

Modena portava sulla scena l'uomo, fosse pure re o spazzino, nella verità [...] del suo linguaggio, nella efficacia del viver suo, l'uomo nell'intimità dei colloqui coll'amico, col nemico, coll'amante, col padre e con sé medesimo⁹⁴.

E che il ricordo non si riferisca soltanto a quella recita è suggerito sia dal cenno ai *colloqui con sé medesimo* (caratteristici di Saul) sia dalla conclusione: l'uomo «come lo fece Alfieri, come lo fece Corneille, come lo fece Shakespeare, o, per dir meglio, come lo fece Iddio»⁹⁵. Dio creatore, come per Modena, l'attore.

⁹¹ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 80.

⁹² M. Cambiaghi, "Rapida... semplice... tetra e feroce". *La tragedia alfieriana in scena tra Otto e Novecento*, Bulzoni, Roma 2004, p. 113.

⁹³ *Teatro Re*, in «Il Bazar», n. 74, 14 settembre 1842.

⁹⁴ A. Brofferio, *I miei tempi*, vol. XVII, Tipografia Nazionale di G. Biancardi, Torino 1844; citato da T. Grandi, *Gustavo Modena attore patriota (1803-1861)*, cit., p. 191.

⁹⁵ *Ibidem*.

Due “copioni” modeniani: *Kean e Il cittadino di Gand*

di Simona Brunetti*

A partire dal 1844 circa, Gustavo Modena ottiene un particolare successo personale con l'allestimento di due opere, *Kean ossia genio e sregolatezza* e *Il cittadino di Gand*.

La commedia *Kean, ou désordre et génie*, stesa da Alexandre Dumas père a partire da un mediocre manoscritto (predisposto da Emmanuel Théaulon e Frédéric de Courcy), debutta a Parigi al Théâtre des Variétés il 31 agosto 1836¹. A due anni di distanza, il 21 maggio 1838, nella capitale francese compare sulle scene del Théâtre de l'Odeon il dramma *Le bourgeois de Gand ou Le secrétaire du duc d'Albe*, scritto da Hippolyte Romand con il prezioso aiuto di Dumas père².

* Università di Verona.

¹ Ricaviamo la notizia dalla voce *Théaulon de Lambert*, a cura di Félix Bourquelot, in J.-M. Querard, F. Bourquelot, C. Louandre, A. Maury, *La littérature française contemporaine*, 6 voll., Daguin-Delarique, Paris 1842-1857, vol. VI, pp. 454-455. Nello stesso anno del debutto si pubblicano diverse edizioni francesi e belghe della pièce e unicamente in un caso si citano esplicitamente gli altri due autori (cfr. A. Dumas [père], E. Théaulon, F. de Courcy, *Kean, comédie en cinq actes*, Neirinckx et Laruel, Bruxelles 1836). A Parigi la commedia viene pubblicata presso Barba con il titolo *Kean* (cfr. A. Dumas [père], *Kean, comédie en cinq actes*, J.-B. [sic] Barba, Paris 1836) e all'interno della serie drammatica *Le magasin théâtral* di Dondey-Dupré – testo a cui faremo riferimento – con l'intestazione più estesa: cfr. A. Dumas [père], *Kean, ou désordre et génie, comédie en cinq actes, mêlée de chants*, Dondey-Dupré, Paris 1836 (*Le magasin théâtral*, a. III, t. XIV), d'ora in poi KEAN. Sempre nella capitale francese nel 1836, presso Charpentier, esce anche il sesto volume del *Théâtre* di Dumas père con i drammi *Don Juan de Marana* e *Kean*: cfr. A. Dumas [père], *Œuvres complètes. Théâtre*, 6 tomes, Charpentier, Paris 1834-1836, t. VI (*Don Juan de Marana. Kean*).

² Per la collaborazione di Dumas père alla composizione del dramma di Romand cfr. *Littérature Dramatique, Théâtre de l'Odeon: Le Secrétaire du duc d'Albe ou le Bourgeois de Gand, drame en cinq actes et en prose; par M. Hippolyte Romand*, in «Revue Française», t. VI, avril 1838, pp. 354-357; C. Schopp,

Inspirata alla figura artistica del più grande interprete romantico della scena inglese, la commedia *Kean, ou désordre et génie* si basa solo in minima parte su riscontri biografici, per privilegiare l'aura leggendaria legata alle famose intemperanze dell'attore britannico e una sua certa affinità con Frédéric Lemaître, l'interprete francese per cui la *pièce* viene espressamente creata³. Nell'immaginare un protagonista smodato quanto Falstaff, geloso come Otello, ricco di estremismi passionali anche nei comportamenti quotidiani fuori dal palcoscenico, Dumas *père* sembra andare oltre la semplice definizione di un singolo ritratto artistico, per introdurre e approfondire i principi della propria poetica teatrale⁴.

Le bourgeois de Gand o *Le secrétaire du duc d'Albe*, invece, prende le mosse da un fatto storico – la condanna a morte nel 1568 del conte di Egmont da parte del celebre “macellaio delle Fiandre” (il governatore dei Paesi Bassi Don Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel, duca d'Alba⁵) – unicamente per mettere a fuoco il tema dell'eroismo nell'infamia, motivo affidato a una figura di padre-patriota particolarmente intrigante ed elaborata: il conte di Vargas, collaboratore del duca d'Alba. Nel suo dramma Romand eleva a protagonista il segretario del governatore creando un personaggio estremo tanto nei principi ideali quanto nella passionalità, disposto a compiere i peggiori crimini purché si realizzi un bene superiore: la libertà della patria.

Alexandre Dumas. Le génie de la vie, nouvelle édition revue et augmentée, Fayard, Paris 1997, pp. 314-315. Nell'anno del debutto la *pièce* è edita presso Barba (cfr. H. Romand, *Le bourgeois de Gand, ou Le secrétaire du duc d'Albe, drame en cinq actes et en prose*, J.-N. Barba, Paris 1838) e all'interno della serie drammatica *La France dramatique au XIX^e siècle*, stampata da Didot l'aîné, testo a cui faremo riferimento in questo intervento: cfr. H. Romand, *Le bourgeois de Gand ou Le secrétaire du duc d'Albe, drame en cinq actes et en prose*, Didot l'aîné, Paris 1838 (*La France dramatique au XIX^e siècle*, nn. 361-363, pp. 543-586), d'ora in poi BOURGEOIS.

³ Cfr. M. Descotes, *Le drame romantique et ses grands créateurs (1827-1839)*, Presses universitaires de France, Paris 1955, p. 307; C. Schopp, *Alexandre Dumas. Le génie de la vie*, cit., p. 301.

⁴ Cfr. S. Brunetti, *Autori, attori, adattatori. Drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano*, Esedra, Padova 2008, pp. 1-51.

⁵ Sulla figura del duca d'Alba cfr. H. Kamen, *Il duca d'Alba* (2004), traduzione di B. A. Raviola, Utet, Torino 2006.

La prima traduzione italiana di *Kean* compare nel 1839, ad opera di Tallone, nella collezione *Museo drammatico* dell'editore Angelo Bonfanti⁶, una versione che segue fedelmente il testo della commedia di Dumas père. In linea con le consuetudini sceniche vigenti nella penisola italiana, nel 1845 la medesima trasposizione di *Kean* viene ripubblicata, nel nono volume del neonato *Florilegio drammatico*, in forma «ridotta per le scene» ad opera di un autore anonimo⁷.

È noto come un tratto caratteristico di moltissimi titoli pubblicati in traduzione all'interno di collezioni come *Florilegio drammatico* o *Biblioteca ebdomadaria teatrale* sia quello di presentarsi nelle vesti di “adattamenti”, “libere versioni” o “riduzioni per scena” delle corrispondenti opere straniere. Sotto questa forma “modificata” si presenta anche la prima trasposizione italiana del *Bourgeois de Gand*. Nel 1848, infatti, *Il cittadino di Gand ossia Il segretario del duca d'Alba* viene pubblicato nella traduzione e riduzione di Francesco Sala presso Borroni e Scotti all'interno della collezione *Florilegio drammatico*⁸. Nello stesso anno, anche all'interno della collezione *Biblioteca ebdomadaria teatrale* dell'editore Visaj troviamo un dramma intitolato *Il cittadino di Gand*, che, pur non menzionando il nome di Sala, risulta essere pressoché identico alla trasposizione proposta dal *Florilegio*⁹ e quindi opera del medesimo autore.

⁶ Cfr. A. Dumas [père], *Kean o sia genio e sregolatezza*, versione di C. G. Tallone, Bonfanti, Milano 1839 (*Museo drammatico*, a. II, n. 4), d'ora in poi TALLONE 1839.

⁷ Cfr. A. Dumas [père], *Kean o sia genio e sregolatezza*, versione di C. G. Tallone, ridotta per le scene da A. A., Borroni e Scotti, Milano 1845 (*Florilegio drammatico ovvero scelto repertorio moderno di componimenti teatrali italiani e stranieri*, a cura di F. Jannetti, a. I, vol. IX, testo n. 47), d'ora in poi TALLONE 1845.

⁸ Cfr. I. Romand, *Il cittadino di Gand ossia Il segretario del duca d'Alba*, traduzione e riduzione di F. Sala, Borroni e Scotti, Milano 1848 (*Florilegio drammatico ovvero scelto repertorio moderno di componimenti teatrali italiani e stranieri*, a cura di P. Manzoni, a. III, vol. V, testo n. 128), d'ora in poi CITTADINO. Benché il frontespizio del quinto volume del *Florilegio* rechi la data 1847, gli ultimi fascicoli, tra cui appunto la traduzione della pièce di Romand, vengono pubblicati l'anno successivo.

⁹ Cfr. I. Romand, *Il cittadino di Gand*, dramma in quattro atti, Visaj, Milano 1848 (*Biblioteca ebdomadaria-teatrale o scelta raccolta delle più accreditate od usate Tragedie, Commedie, Drammi e Farse del teatro italiano, francese, inglese, spagnuolo e tedesco*, fasc. 511).

Sia nel caso della riduzione di *Kean* del 1845, che della riduzione del *Cittadino* del 1848, le soppressioni operate soddisfano tre diversi principi generali: ridurre il numero dei personaggi coinvolti; espungere concetti, frasi o allusioni inopportune; semplificare intreccio e dialogo. Significativo, poi, che, per quanto riguarda le singole espunzioni, le trasposizioni vengano metodicamente epurate da ogni riferimento irriverente alla religione, secondo il principio di “non nominare il nome di Dio invano” fermamente applicato dalla censura dell’epoca nei vari stati italiani¹⁰.

Alcuni anni dopo il debutto parigino delle due *pièce* prese in considerazione, di ritorno dall’esilio che l’ha tenuto lontano dalla penisola italiana a causa della fervente militanza politica, Gustavo Modena (1803-1861) decide di inserirle entrambe nel repertorio della propria compagnia, dando vita alle figure dei protagonisti, Kean e Vargas, secondo il suo stile teatrale rivoluzionario, che proprio in quegli anni giunge all’apice della maturazione e che propone l’autonomia della recitazione dalle convenzioni della pratica teatrale della generazione a lui precedente, ma anche dalla “lettera” del testo drammatico¹¹.

¹⁰ Sull’argomento cfr. A. Bentoglio, *Un secolo di censura teatrale*, in R. Alonge, G. Davico Bonino (diretta da), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, 4 voll., Einaudi, Torino 2000-2003, vol. II (*Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*), pp. 1103-1122; G. Azzaroni, *Del teatro e dintorni: una storia della legislazione e delle strutture teatrali in Italia nell’Ottocento*, Bulzoni, Roma 1981, pp. 58-85; C. Di Stefano, *La censura teatrale in Italia (1600-1962)*, Cappelli, Bologna 1964, pp. 48-107.

¹¹ Per un primo approfondimento sulla figura dell’artista veneziano, imprescindibili rimangono alcuni studi come L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l’arte sua*, Stabilimento tipo-litografico in San Severo, Perugia 1865; T. Grandi, *Gustavo Modena attore e patriota (1803-1861)*, Nistri-Lischi, Pisa 1968; C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Bulzoni, Roma 1971; G. Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell’Otto e Novecento*, Mursia, Milano, 1989; E. Buonaccorsi, *L’arte della recita e la bottega. Indagini sul grande attore dell’800*, Bozzi, Genova 2001. Particolarmente interessanti anche alcuni interventi biografici: Voce *Modena Gustavo*, in L. Rasi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, 2 voll., Bocca-Lumachi, Firenze 1897-1905; Voce *Modena Gustavo*, a cura di Silvio D’Amico, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, diretta da G. Treccani, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1929-1939; Voce *Modena Gustavo*, a cura di

Da uno scritto del 18 luglio 1844, inviato a Giacinto Battaglia da Cremona in risposta a una sua lettera del 14, si apprende che a tale livello cronologico l'attore non ha ancora messo a punto un allestimento di *Kean*:

Le riduzioni che mi proponete del *Kean*, e del *Riccardo d'Arlington* sono esse corte? Sono ben tradotte? Io m'ero proposto di recitar la prima come sta nel *Museo drammatico* – e porta una vostra prefazione. Mi sarà caro il risparmiarmi la fatica di accorciarla, e levarne via alcuni personaggi¹².

Il frammento è particolarmente significativo. In primo luogo l'attore cita esplicitamente la traduzione italiana di cui intende avvalersi, quella di Tallone del 1839; secondariamente si preoccupa della lunghezza della riduzione che Battaglia gli sta offrendo, essendosi già prospettato il compito di adattare personalmente il testo per la scena, snellendolo ed eliminandone alcune figure presenti. Infatti, proponendosi principalmente di rispettare lo spirito che un autore drammatico infonde nel proprio testo, più che il preciso dettato o lo stile, Modena era solito intervenire in modo consistente sugli adattamenti da rappresentare¹³.

A Roma, presso la Biblioteca del Burcardo, si conserva un

G. Pastina e V. Pandolfi, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Le maschere, Roma 1954-1962.

¹² Lettera a G. Battaglia, da Cremona, 18 luglio 1844, un tempo conservata presso il Museo del Risorgimento di Milano e ora perduta. Pubblicata per la prima volta in L. Pullè, *Penna e spada. Memorie patrie di Armi, di Lettere e di Teatri*, Hoepli, Milano 1899, pp. 111-112, per comodità la si cita dall'edizione dell'epistolario dell'attore curato da Terenzio Grandi: cfr. G. Modena, *Epistolario (1827-1861)*, a cura di T. Grandi, Vittoriano, Roma 1955, lettera n. 69, pp. 61-62.

¹³ Cfr. N. Mangini, *Gustavo Modena e il teatro italiano del primo Ottocento*, in «Atti delle assemblee della Deputazione di Storia patria per le Venezie», 27 giugno 1965, pp. 11-47. Per un inquadramento della figura di Gustavo Modena nel teatro italiano dell'Ottocento cfr. S. Ferrone, T. Megale, *Il teatro dell'età romantica*, in E. Malato (diretta da), *Storia della letteratura italiana*, Salerno, Roma 1995-2005, vol. VII, pp. 1029-1091; A. Petrini, *L'altra regia. Precedenti ottocenteschi dell'attore-regista: il singolare caso di Gustavo Modena*, in R. Alonge, (a cura di), *La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*, edizioni di pagina, Bari 2007, pp. 189-213.

copione manoscritto del *Kean* di proprietà di Gustavo Modena con due autorizzazioni alla rappresentazione apposte rispettivamente dalla censura di Pavia e di Genova¹⁴. La prima, la più antica, è del 30 ottobre 1844, l'altra del 27 settembre 1846¹⁵. Considerando l'esiguo lasso di tempo che separa la lettera di Cremona dal primo visto apposto sul testo dell'attore, sembra legittimo supporre che il manoscritto possa essere in stretta relazione con la citata riduzione di Battaglia, di cui sinora non si è trovata traccia. Il copione di Modena di *Kean* propone interventi di maggior spessore rispetto all'adattamento del testo di Tallone pubblicato nel 1845, nonché una pressoché totale riscrittura della parte del protagonista. Dal momento che il rimaneggiamento edito non deriva dal copione, benché cronologicamente posteriore, pur mostrando una più che consistente similitudine nei criteri di modifica applicati (particolarmente in una serie di passaggi soppressi), si potrebbe supporre che possa, in qualche modo, trarre anch'esso origine dalla rielaborazione citata nella lettera, o che, addirittura, ne sia la versione a stampa. Se l'ipotesi potesse essere provata, permetterebbe di verificare come, a partire dalle espunzioni fornite dalla riduzione, il grande attore veneziano intervenga ulteriormente sul testo, secondo la prassi rappresentativa italiana, per giungere alla propria elaborazione della *pièce* dumasiana.

Un po' più articolata si presenta la situazione per il dramma di Romand. In un avviso inserito nelle prime pagine della versione proposta dal *Florilegio* si dichiara esplicitamente che si tratta di una traduzione «eseguita conforme la riduzione fatta da *Gustavo Modena*»¹⁶. A questa comunicazione segue una dedica datata 21 luglio 1848:

All'ottimo e generoso compatriota Gustavo Modena questo rifacimento italiano del Cittadino di Gand si mirabilmente da lui prodot-

¹⁴ Cfr. A. Dumas [père], *Kean ossia genio e sregolatezza*, versione di C. G. Tallone, copione di proprietà di Gustavo Modena, conservato a Roma, presso la Biblioteca Teatrale del Burcardo, collocazione C.171.09, d'ora in poi COPIONE KEAN.

¹⁵ «Osservate le correzioni si permette. Pavia, 30 ottobre 1844» e «al R. Governo si permette. Genova 27 settembre 1846», ivi, c. 36r.

¹⁶ CITTADINO, verso del frontespizio.

to sulle scene quasi augurio e promessa di sorgente libertà offre Francesco Sala siccome omaggio d'amicizia e d'ammirazione¹⁷.

Se l'avviso pubblicato dalla direzione della collana ci autorizza ad affermare che i corposi tagli presenti nella riduzione italiana pubblicata dal *Florilegio* sono stati ideati da Modena stesso, permette anche di avanzare un'ipotesi: che l'attore abbia rielaborato personalmente una versione francese del dramma e che il compito di tradurre in italiano tale adattamento sia stato affidato a Sala. La dedica del traduttore, poi, confermerebbe che l'allestimento dello spettacolo proposto dall'attore nasce a partire da questa riduzione del testo, cosa testimoniata sommariamente, come si capirà meglio fra breve, anche da Luigi Bonazzi quando afferma che si tratta di un dramma «senza donne e senza amori»¹⁸. In ogni caso tutto questo processo deve essere avvenuto certamente prima del 1848, dal momento che un paio di rappresentazioni della *pièce* si attestano almeno già a partire dal novembre 1845¹⁹.

Sempre a Roma, presso la Biblioteca del Burcardo, si conserva un copione manoscritto del *Cittadino di Gand* con numerosi interventi e modifiche. Sulla prima pagina non numerata, sotto al titolo, una mano diversa da quella di chi ha trascritto il testo della *pièce* scrive: «Drammatica Compagnia Lombarda, 1849»²⁰. La differente calligrafia e l'ineguale consistenza di inchiostro tra la prima stesura del testo di questo copione (consistentemente rimaneggiato) e la dicitura che ne attribuisce la paternità alla Compagnia Lombarda, lascia spazio a varie ipotesi, tra cui quella che possa essere stato rea-

¹⁷ Ivi, p. I.

¹⁸ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 116.

¹⁹ Presso l'Archivio di Stato di Padova è conservato un registro delle rappresentazioni messe in scena nei teatri della città nel quale si segnala che la Compagnia Modena il 7 e il 19 novembre 1845 rappresenta *Il cittadino di Gand* al teatro Concordi (cfr. *Repertorio delle produzioni drammatiche rappresentate nei Teatri di Padova dal 1845 al 1906*, in Archivio di Stato di Padova, Archivio Teatro Verdi, b. 310).

²⁰ Cfr. H. Romand, *Il Cittadino di Gand*, dramma in quattro atti, copione di proprietà della Compagnia Lombarda datato 1849, conservato a Roma, presso la Biblioteca Teatrale del Burcardo, collocazione C. 162:05, d'ora in poi *Copione Cittadino*.

lizzato anche qualche anno prima del '49. In questo caso, piuttosto verosimile ma che al momento non abbiamo modo di dimostrare, si potrebbe persino ipotizzare un legame diretto con la versione portata sulle scene da Gustavo Modena, visto che, come è noto, a partire dal marzo 1846 gli attori della compagnia di Modena vanno a formare la Compagnia Lombarda²¹.

Confrontando il copione conservato al Burcardo con l'adattamento edito nel 1848 si scopre che la traduzione italiana del *Bourgeois de Gand* adottata dai due testi diverge sensibilmente, tranne per alcune sezioni del manoscritto, emendate in un secondo tempo seguendo la lezione che ritroviamo nella versione a stampa. Un elemento, tuttavia, sembra significativo: benché la prima stesura del copione del *Cittadino di Gand* adotti un linguaggio e uno stile più colloquiali della versione pubblicata dal *Florilegio drammatico*, ne ripropone, al contempo, tutte le espunzioni, insieme a molte altre. Se Modena è l'autore della riduzione poi tradotta da Sala almeno attorno al 1845 (analogamente a quanto visto nel caso del copione di *Kean*) si potrebbe supporre che l'attore veneziano sia ulteriormente intervenuto sul testo per creare un proprio copione del *Cittadino*, da cui poi potrebbero derivare le modifiche presenti nel copione conservato al Burcardo. Allo stato attuale delle notizie reperite, però, solo l'adattamento del 1848 è certamente collegabile con le rappresentazioni proposte dall'attore veneziano e a quello ci limiteremo per l'analisi offerta dell'interpretazione del dramma di Romand.

Scorrendo l'elenco delle *dramatis personae* di *Kean*, sia nella riduzione del 1845 che nel copione modeniano, si scopre che mancano all'appello alcuni personaggi tra cui l'Intendente del conte di Koefeld, i compagni di bisboccia dell'attore (il trio Tom, David e Bardolph) e il Cantiniere della locanda²². Dei personaggi presenti nella *pièce* di Romand, invece, sia nella riduzione italiana del 1848 che nel copione della Compagnia Lombarda, ne manca solo uno, l'unica figura femminile prevista dal dramma francese: Iseult, la

²¹ Cfr. T. Viziano, *Introduzione*, in F.A. Bon, *Scene comiche, e non comiche della mia vita*, edizione, introduzione e note di T. Viziano, Bulzoni, Roma 1985, pp. 33-34.

²² Cfr. KEAN, p. 1; TALLONE 1839, p. 3; TALLONE 1845, p. 1; *Copione Kean*, c. 1r.

figlia di Vargas di cui a corte si ignora l'esistenza²³. Nel rispondere alla ben nota esigenza delle compagnie itineranti di contenere il numero degli attori coinvolti nella rappresentazione, la scelta di Modena di eliminare queste figure dal tessuto dei due drammi determina, in entrambi i casi, un'esposizione più serrata degli argomenti, con conseguente concentrazione del testo, che, solo nel caso del *Cittadino*, corrisponde anche a una diminuzione del numero degli atti proposti sulla scena.

Dal momento che in *Kean* Dumas *père* affida espressamente alle figure secondarie, e alle scene d'esordio di ogni atto in cui esse operano, il compito di connotare l'ambiente in cui il protagonista si trova ad agire, l'eliminazione di alcuni tra questi personaggi minori fa sì che tale tipo di rilievo di ordine sociale venga meno. Inoltre, gli spunti tematici, che nella concezione originale sono affidati a questi stessi personaggi secondari, nel copione di Modena vengono eliminati o fatti rifluire direttamente sulla figura del protagonista. Un esempio significativo. Nella prima scena del secondo atto i riferimenti offerti dai personaggi secondari mirano a introdurre uno dei motivi indicati come caratterizzanti la figura di Kean: la sregolatezza. Dumas *père* prevede che il sipario si alzi su una scena che presenta le tracce di una notte trascorsa in gozzoviglia²⁴. Dal momento che gli argomenti sfoderati dal servitore Salomon per spingere fuori di casa i compagni di baldoria dell'attore ne mettono in luce la pochezza esistenziale, la scena vorrebbe indurre nello spettatore una valutazione poco lusinghiera del protagonista, delle sue frequentazioni artistiche e più in generale dell'ambito teatrale in cui esercita il suo talento.

Sia nell'adattamento modeniano che in quello anonimo edito dal *Florilegio drammatico*, la scelta di rinunciare totalmente alla presenza dei tre istrioni amici del protagonista si risolve nella pressos-

²³ Cfr. BOURGEOIS, p. 545; CITTADINO, frontespizio; *Copione Cittadino*, c. 1v.

²⁴ «Un salotto in casa di Kean. Al levarsi della tela, la scena presenta tutte le tracce di un'orgia. Kean dorme su una tavola, tenendo in una mano la canna di una pipa turca, e nell'altra il collo di una bottiglia di rum. Davide è disteso sotto la tavola. Tom è sdraiato. Bardolfo è a cavallo di una sedia. Bottiglie vuote per terra; una o due mezzo vuote», KEAN, II, 1, p. 7 (traduzione di Guido Petriccione, Rizzoli, Milano 1955, II, 1, p. 24).

ché totale eliminazione della scena²⁵. Ne consegue che, venendo a mancare le fantasiose invenzioni di Salomon per cacciare Tom, David e Bardolph (vale a dire un'avventura galante, l'alloggio in fiamme e un duello), cada anche un essenziale termine di paragone su cui misurare l'esistenza del protagonista. Il versante sregolato della vita degli attori fuori dal palcoscenico, fatta di passioni amorose, alterna fortuna e risse violente, finisce allora per rimanere, nelle versioni italiane della *pièce*, patrimonio peculiare ed esclusivo della figura di Kean. Con questa e altre espunzioni di personaggi, Modena riesce perciò a porre in rilievo con maggior nitidezza l'eccezionalità del comportamento del protagonista, sia rispetto agli ambiti sociali in cui si trova ad agire, sia in relazione ai nuclei tematici su cui si fonda la *pièce*: onore, amore e arte teatrale.

Allo stesso modo, anche l'eliminazione dagli adattamenti italiani dell'unico personaggio femminile presente nella *pièce* di Romand mira a portare ancor più in primo piano la condotta del protagonista Vargas. Nel caso specifico ha lo scopo di esaltarne il patriottico eroismo oblativo coniugato con l'amore paterno per il figlio ritrovato, senza che possa minimamente venire contaminato dal tema dell'amore incestuoso nato tra i suoi due figli, da lui inconsapevolmente approvato per realizzare il proprio piano di vendetta²⁶, o da soprassalti di coscienza per le azioni ignominiose che si trova a commettere:

VARGAS (*solo*) Sì, lo seguirò; ma prima ho un dovere da compiere. Oh! se dopo vent'anni di rimpianti e di lacrime ho dovuto rinunciare a mio figlio; se davanti al duca d'Alba ho trovato il coraggio di soffocare nel petto ciò che non pulsava per il mio paese, qui almeno sono padre, e devo prevenire una disgrazia... Iseult... voglio, devo dirle... Mi gioco la vita e posso perderla da un istante all'altro; che almeno non le lasci in eredità il crimine e l'incesto²⁷.

Se il tema amoroso presente in *Le bourgeois de Gand* è totalmen-

²⁵ Cfr. KEAN, II, 1, pp. 7-8; TALLONE 1839, II, 1, pp. 28-33; TALLONE 1845, II, 1, p. 16; *Copione Kean*, II, 1, c. 7r.

²⁶ Cfr. BOURGEOIS, IV, 5-6, pp. 574-576.

²⁷ Ivi, IV, 4, p. 574.

te espunto dalla versione italiana del dramma utilizzata dall'attore veneziano per lasciare maggior spazio alla tematica politica, anche nel copione di *Kean* si presenta notevolmente ridimensionato. Con abili tagli vengono eliminati gli accenti platonizzanti, tutti i possibili riferimenti a una concezione distanziante dell'amore e a un desiderio che sublima l'ardore appagandosi in se stesso, per delinearci semplicemente secondo l'unica declinazione della gelosia. La passione di Kean per l'amata Eléna si dispiega, nella visione di Modena, con una maggiore dignità e compostezza di quanto non avvenga in Dumas *père*, caratterizzandosi anche per una minore accensione e un'affettività molto più trattenuta. La decisione poi di sostituire una scena amorosa tratta da *Romeo e Giulietta* con la riflessione sull'onore e sul senso della vita presente in *Amleto* rende evidente il desiderio dell'attore di focalizzare il nucleo fondamentale della concezione del personaggio di Kean sul tema della dignità. A tal fine il celebre monologo del principe danese interpolato nel testo del copione modeniano viene accorciato e rielaborato affinché emergano con particolare spicco i rilievi presenti in Shakespeare contro la viltà, la tirannide e l'ingiustizia²⁸.

Certamente, però, il *Cittadino di Gand* si presta molto più del *Kean* all'esaltazione degli intenti patriottici di Modena contro la tirannide. La particolare concezione della figura del protagonista, che da eroe della battaglia di Gand si trasforma in sanguinario vespatore dei propri compatrioti al fine di istigarne la ribellione contro il duca d'Alba, permette persino all'attore di dispiegare un sottile gioco interpretativo che, come scrive Bonazzi, era essenzialmente basato sul contegno e la dignità:

Niuno dei consueti mezzucci dell'arte era da aspettarsi da lui nella creazione di questa parte. I modi ipocriti avrebbero abbassata la dignitosa figura di Arteveld. Egli si aggirava come il genio occulto della rivoluzione fra i ministri di Spagna con la nobile alterezza del patriota e del guerriero sul volto, che i cortigiani scambiavano per l'alterezza del duca d'Alba e del favorito di Filippo II. Quando il duca d'Alba gli manifestava qualche dubbio sulla sua persona, egli, anziché abbassare o volgere altrove la testa, la rialzava fissando sul duca d'Alba uno sguardo indagatore; quando questi gli inti-

²⁸ Cfr. *Copione Kean*, IV, 7, cc. 25v-26r.

mava d'inginocchiarsi, la sua fierezza nell'eseguire quest'atto superava quella del duca nel comandarlo; quando gli ordinava di assistere al suo fianco al supplizio di Egmont, il passo franco ed ardito con cui Vargas si appressava al balcone mostrava appunto la violenza che faceva a se stesso²⁹.

Di questa descrizione sembra particolarmente significativo proprio l'accento posto dallo scrittore sui «movimenti contrari» utilizzati per concepire la figura di Vargas e sulla sua gestualità trattenuta, un atteggiamento che permette a Modena di rivelare l'animo nobile di un personaggio dalla condotta laida. Ritroviamo anche nell'interpretazione di Kean la medesima cifra di misura e pacatezza, benché al contrario di quanto avviene per il protagonista del *Cittadino di Gand*, sia presentato da Dumas *père* come il paladino dei deboli dall'inoppugnabile codice di comportamento cavalleresco, quando deve manifestare la grandezza morale del protagonista rispetto alla classe aristocratica rappresentata da lord Mewill:

Vedeste mai il Kean rappresentato dai soliti recitanti? Vi ricorderete ancora [...] con che minacciosa e trasteverina veemenza inveiva contro Lord Mewil che voleva rapire una fanciulla, e quanti applausi [...] provocasse. Modena [...], appunto perché Mewil gli ha dato del saltimbanco, [...] assumeva il contegno di un perfetto *gentleman*, e gli dava in risposta una lezione di modi nobili e distinti nel rifiutare le ingiurie, sussurrandogli perfino gentilmente all'orecchio quella frase: *e questa è un'azione da galera*; e il pubblico non applaudiva mai appunto perché sentiva di più³⁰.

La celebre e veemente arringa pronunciata ai danni di lord Mewill, che rifiuta di battersi con lui a causa della sua inferiorità sociale, nel copione di Gustavo Modena subisce alcune piccole ma significative modifiche. Costruita su un modello retorico che ricorda lontanamente il monologo di Antonio nel *Julius Caesar* di Shakespeare, la tirata concepita da Dumas *père* aduna le principali istanze che contrappongono la nobiltà del sangue a quella di chi invece è artefice del proprio destino³¹. Nel copione dell'attore il

²⁹ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 117.

³⁰ *Ivi*, pp. 133-134.

³¹ Cfr. KEAN, III, 14, p. 21.

monologo viene proposto senza le frasi finali, ma altre due sezioni del testo sono racchiuse all'interno di un segno circolare tracciato a matita, a indicare una possibile espunzione, con accanto la scritta «sì»³². Questi interventi potrebbero far supporre un tentativo di snellire le argomentazioni messe in campo da Kean, facendolo soffermare maggiormente sui temi di accusa rivolti a lord Mewill e sorvolare sulla comparazione con la correttezza del proprio comportamento.

Dall'analisi di questi due "copioni" sembra lecito affermare che si possa dedurre il processo con cui l'attore veneziano giunge all'elaborazione del testo per lo spettacolo, una partitura verbale che viene intesa da Modena in modo unitario, concepita a partire da Dumas o Romand ma mediante quella «seconda creazione dal canto dell'attore per la quale il tipo ideato all'autore [...] talvolta resta corretto de' suoi difetti, tal'altra acquista una virtù fino allora nascosta»³³.

³² *Copione Kean*, cc. 18v-19r.

³³ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 16.

Modena e il personaggio: “ispirazione”, “contraffazione”, “finzione”

di *Armando Petrinì**

Tornato alle scene nell'autunno del 1839, Modena suscita forti aspettative in chi auspica un profondo rinnovamento del teatro italiano. A lui guarda la parte migliore dei critici, degli scrittori, degli attori e del pubblico: tutti ben compresi della «novità» di cui Modena è portatore e ciascuno allo stesso tempo molto attento a seguire gli «esperimenti» modeniani (anche se non sempre pronto in egual misura ad apprezzarli)¹.

Le attese crescono nel 1842 con l'annuncio del progetto di una compagnia-scuola stabile, finanziata pubblicamente, che avrebbe dovuto costituire nelle intenzioni modeniane il terreno fertile per l'attuazione della «riforma».

Modena insomma è al centro del dibattito teatrale di questi anni e i periodici – specializzati e non – rivolgono a lui e alla sua «nuova scuola» un'attenzione speciale.

Nel settembre del 1842 la rivista «Il Pirata» diretta da Francesco Regli pubblica una serie di quattro articoli scritti da Serafino Torelli, intitolati *Osservazioni sulla Drammatica e Gustavo Modena*.

Torelli è una figura singolare nel panorama del teatro della prima metà dell'Ottocento (anche se non così inusuale come potrebbe sembrare). Cantante, attore, «direttore di spettacoli», «istruttore», agente teatrale, autore di alcuni trattati sulle arti sceniche, coetaneo di Modena, questi incarna nella sua stessa persona la multiforme poliedricità e la complessità della vita teatrale del periodo².

* Università di Torino.

¹ Rimandiamo al nostro *Il teatro di Gustavo Modena*, ETS, Pisa, in corso di pubblicazione.

² Secondo il *Dizionario dei musicisti marchigiani*, Torelli nasce a Iesi attorno al 1800 e qui muore nel 1870 (U. Gironacci, M. Salvarani, *Guida al "Dizionario dei musicisti marchigiani" di Giuseppe Radiciotti e Giovanni Spadoni*, Editori delle Marche Associati, Ancona 1993, *ad vocem*). Nel suo *Analisi generale della mimica*, pubblicato nel 1845, Torelli scrive di avere a quella data «quasi venti anni

La sua testimonianza è per questo motivo particolarmente interessante, perché ci restituisce la percezione dell'arte modeniana «dall'interno» dell'*humus* teatrale della metà del secolo.

La tesi di Torelli è piuttosto chiara. Osservando Modena recitare si potrebbe pensare, sbagliando, che egli sia «bravo artista perché *pieno d'anima*, perché *pieno di naturalezza*, perché *ispirato*»³. Niente di più falso, argomenta Torelli: per «divenir sommo attore» ci vuole «alto studio» e «sudate ricerche»⁴, e Modena – «nella estetica peritissimo» – in scena è «profondo filosofo» e «ragionator sommo»⁵. L'esatto contrario dell'«istinto», dell'«ispirazione», della recitazione tutta «anima» e «naturalezza».

Vediamo meglio. Torelli esordisce salutando Modena come «l'attore per eccellenza», colui che «surse gigante» con i suoi «ammirandi esperimenti» per richiamare «all'antico onore i drammatici d'Italia»⁶. Modena, sempre secondo Torelli, è capace di soggiogare il pubblico e di restituire sul palcoscenico l'evidenza del tipo che recita con una straordinaria precisione nel disegno complessivo.

La «verità» della sua recitazione risiede in questo senso nel carattere *necessario* di ciò che accade in scena.

di professione, trascorsi come cantante, direttor di scena, e quindi maestro di declamazione» (S. Torelli, *Analisi generale della mimica. Discorso preliminare al corso teorico-pratico di declamazione*, Truffi, Milano 1845, p. 37). Ancora Torelli, in un altro suo scritto, il *Trattato dell'arte scenica*, del 1866, si riferisce ai «quarantaquattro anni di esperimento e come attore, e come direttore di spettacoli, e come istruttore sì privato che pubblico» (S. Torelli, *Trattato dell'arte scenica diviso in sei parti*, Albertari, Milano 1866, p. 9). Negli anni in cui pubblica gli articoli sul «Pirata» è «maestro di declamazione a Milano», come si legge sul «Corriere delle dame» in una nota informativa sulla compagnia che agisce al teatro Re (una formazione di canto lirico, di cui è «Direttore degli spettacoli, signor Serafino Torelli, maestro di declamazione in Milano»: «Corriere delle dame», 13 dicembre 1844). Molto utile, ai fini di una panoramica su questi aspetti dello storia dello spettacolo ottocentesco, il volume di Livia Cavaglieri *Arte e mercato. Agenti e agenzie teatrali nel XIX secolo*, Bulzoni, Roma 2006.

³ S. Torelli, *Osservazioni sulla Drammatica e Gustavo Modena*. § I, in «Il Pirata», 13 settembre 1842.

⁴ S. Torelli, *Osservazioni sulla Drammatica e Gustavo Modena*. § II, in «Il Pirata», 16 settembre 1842.

⁵ S. Torelli, *Osservazioni...* § I, cit.

⁶ *Ibidem*.

In lui non un guardo a caso gettato, non un volger di capo, che non sia esprime il pensiero che lo moveva, non un affetto, che sulla sua pupilla, e sulla modificazione del suo volto non baleni, prima che dalla sentenza palesato venga⁷.

Uno stile volutamente misurato ma allo stesso tempo estremamente coinvolgente.

Il suo sospingersi dagli effetti miti ai più concitati, è un armonico aumento da passione a passione, colla più esatta e rigorosa estetica; è una graduazione dimostrata con tanta verità di filosofia, che insensibilmente ti chiama a sé, ti prende, ti avvince, ti trascina, e rapisce⁸.

Una recitazione attenta ai dettagli, ai piccoli movimenti, ai «moti appena distinti» che contribuiscono in modo determinante alla costruzione del profilo complessivo del personaggio:

Ei, senza l'aiuto del vocabolo, sa indicarti l'insorger d'un'idea, il contrasto d'un'altra, il rifiuto d'una di quelle, e questo con moti appena distinti, ov'egli voglia, che appajano involontari, non determinati, nascosti; un inavvertito segno della mano, un passo, che dagli altri differisca per inegual vigore, o subito trattenersi, un volger della persona, un girar di guardo d'intorno a sé, farà sempre, prima che egli il dica, conoscere in Modena un dubbio insorgente, la ricerca d'una risoluzione⁹.

Anche i silenzi sono sapientemente utilizzati per delineare al meglio il carattere.

Nel silenzio dell'attenzione, scoglio al quale quasi tutti i più valorosi artisti fan qualche naufragio, egli è parlante nel suo tacere. Nella sua sembianza si legge l'impressione di quanto egli ascolta, la sua interna determinazione, e prima che egli la dica, nel suo ciglio, nella sua fronte, nella tinta delle pupille, nella modificazione intera delle sembianze s'ha la risposta¹⁰.

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibidem.*

Di fronte a «tale e tanta naturalezza», lo spettatore «che ignori quante sieno le difficoltà di quest'arte» potrebbe pensare a una «disposizione ed ispirazione della *natura* e dell'*anima*». Ma non è così, dal momento che quel risultato lo si può ottenere in realtà soltanto con «l'improbo studio, le veglie sudate, l'elaborato raziocinio, la faticata ricerca, l'esatta combinazione, e la pura analitica forma»¹¹.

La «naturalezza» nella recitazione di Modena deriva, a ben vedere, dal fatto che non c'è mai «stentatezza» nel suo modo di presentarsi in scena (nulla cioè suona *falso*) e tutto partecipa al contrario perfettamente («armonicamente») al «dominio dell'arte» (dando luogo a una costruzione mirabilmente *finita*).

Modena – argomenta Torelli – è un «vivo esempio» di quanto i termini «anima, natura, ispirazione» siano «vive parole» e «usi generalmente a puntello della scenica ignoranza»¹². Quella capacità di «trattar nobilmente con verità» tanto la fisionomia del volto quanto il gesto agito in scena o la parola detta, e di farlo «senza stentatezza, con castigata analogia, con severo legame alla debita estetica», non è dunque «natura» ma «arte»: «ecco ciò che appare, ed è chiamato *natura*, laddove è arte, ed arte somma, straordinaria e difficile»¹³.

La creazione dell'attore è sempre finzione, studio, calcolo.

Il dire adunque che un attore ha *anima*, ha *natura*, che ha *ispirazione*, *fuoco*, *sentimento*, ec., non è altro che dichiararlo buon ragioniere e capace di distinguere, analizzare, sentire in sé stesso quanto egli, esponendo, fa scendere al cuore di chi l'ascolta. Ma per rettamente e logicamente sentire quanto si dice, ben v'ha d'uopo di animo calcolatore, istruito delle fibre tutte del core umano, educato dalla cultura delle lettere, osservatore profondo delle qualità innumerabili degli usi, de' caratteri, de' segreti difetti e delle virtù della società, ed assoggetando il risultato delle sue osservazioni, e degli studj suoi sulla morale, agli studj fisici delle tre elocuzioni suddette [fisionomia, gesto, parola], dovrà l'attore con vera, esatta ed analitica disciplina renderle inerenti all'estetica di ciò che egli rappresenta; ed ecco quest'attore nel vasto, ed immensurabil dominio dell'arte¹⁴.

¹¹ *Ibidem*.

¹² S. Torelli, *Osservazioni...* § II, cit.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

Siamo qui, come è ben evidente, pienamente nel solco della discussione colta, che prosegue ormai da più di un secolo, sul modo in cui l'attore debba avvicinarsi alla parte che recita: provando egli stesso i sentimenti e le emozioni del personaggio, oppure mantenendo un distacco, una differenza fra queste ultime e ciò che egli sente?¹⁵ O, per dirla con Torelli, «se chi brama avvenire o fama di attore egregio debba più alla natura che all'arte abbandonarsi»¹⁶.

Torelli, citando nei suoi articoli alcuni degli artisti che si sono occupati dell'argomento, da Riccoboni a Lessig, insiste sul fatto che sebbene Modena riesca a «scotere, infiammare, gelare, commovere, infondere infine nell'animo di chi ascolta» lo «stato morale di chi declama»¹⁷, e anzi proprio per questo, non reciti mai abbandonandosi all'ispirazione e piuttosto poggiandosi sullo studio e sulla costruzione consapevole della sua presenza scenica.

La «psicologica maestria» e la «ricchezza di modificazioni» che «si trova nello sguardo di lui»¹⁸ sono perciò frutto di studio e di controllo di sé, e non di uno «slancio ardente ed impreveduto dell'anima»¹⁹. Infatti, «con buona pace [...] de' signori panigiristi *dell'anima e della ispirazione*, l'anima artistica del bravo attore si formerà soltanto collo studio dell'arte»²⁰.

Sbaglia perciò chi pensa che le «esteriori modificazioni del corpo sieno naturali conseguenze dell'interior movimento dell'anima», e che quindi l'attore debba abbandonarsi «alla foga dell'anima sua»²¹. Sbaglia perché l'obiettivo della rappresentazione – argomenta Torelli citando esplicitamente Lessing – è realizzare un'opera d'arte («a tanto recata di perfezione, che più a sperare non ne rimanga per imi-

¹⁵ Cfr. C. Vicentini, *Teorie della recitazione. Diderot e la questione del paradosso*, in: AA.VV., a cura di R. Alonge, G. Davico Bonino, *Storia del teatro moderno e contemporaneo. II. Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Einaudi, Torino 2000, pp. 5-47.

¹⁶ Così la prima parte del sottotitolo del secondo degli interventi di Torelli, che si conclude con queste parole: «Gustavo Modena attor guidato dalla filosofia e dall'arte a grado eminente della rappresentativa».

¹⁷ S. Torelli, *Osservazioni...* § II, cit.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ S. Torelli, *Analisi generale della mimica*, cit., p. 27.

²⁰ *Ivi*, pp. 26-27.

²¹ S. Torelli, *Osservazioni...* § II, cit.

tativa del bello, pel fiore dell'eleganza, per la verità del morale, per determinata conformazione ad ogni determinato affetto»), non l'espressione subitanea, «fatta come che sia, rozza ed imperfetta»²².

Dove, al di là del concetto di «perfezione», legato a una forma di neoclassicismo in realtà molto distante dalla sensibilità artistica di Modena, ciò che qui Torelli intende contrapporre è la profondità e il rigore dell'approccio modeniano, alla apparente facilità che può diventare maldestra dell'approccio semplicemente emotivo, *ispirato*, alla recitazione.

Della *ispirazione* poi, tanto da' moltissimi predicata, non si potrebbe mai abbastanza ridere, contemplandola, qual'eglino la pretendono, base e fonte, non che maestra dell'arte rappresentativa, la quale è arte di fatto, comeché imitativa²³.

Ecco un punto per noi importante (sul quale torneremo in altra sede): l'*ispirazione*», oltre che fonte di errori e di sbavature *in scena*, è fonte di travisamento di *cosa sia la scena*. Che è «di fatto», nella sua concretezza, un'«arte» (e quindi un campo per l'attore di studio, di indagine, di progressiva acquisizione della consapevolezza artistica di sé), e non un luogo dove si manifesta un'«anima», gioco forza astratta, dove «basta il cuore»²⁴, e dove perciò l'elemento riflessivo e critico, e dunque anche di conoscenza e di affinamento artistico, viene progressivamente meno.

* * *

Uno degli obietti polemici più evidenti di Torelli doveva risultare probabilmente Antonio Morrocchesi. Morto da poco, nel 1838, Morrocchesi non è solo l'attore alla cui declamazione tragica Modena contrappone il proprio nuovo stile realistico-grottesco²⁵. È anche l'artista che dieci anni prima pubblica le sue *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, scrivendo che, sì, l'attore deve studiare, non potendosi affidare completamente all'«istinto

²² *Ibidem*.

²³ S. Torelli, *Analisi generale della mimica*, cit., p. 27.

²⁴ S. Torelli, *Trattato dell'arte scenica*, cit., p. 53.

²⁵ Rimandiamo ancora al nostro *Il teatro di Gustavo Modena*, cit.

naturale»²⁶, ma sostenendo anche che sia meglio poi in scena provare le emozioni da recitare. Un approccio dunque più «ispirato» che «controllato».

L'esprimer la passione con tale aggiustatezza e verità da ferire i cuori degli spettatori ed agitarli, è una dote particolare non a molti concessa. Se l'attore non ha una forte e ardente sensibilità, se non sa entrare profondamente nei caratteri, ed investirsi egli stesso del personaggio che rappresenta, ed assumerne i sentimenti, non potrà giammai arrivare ad ottenere questa bella ed essenziale prerogativa [...] e dall'assenza appunto, o debolezza d'una reale commozione ripeter dobbiamo [...] la mancanza del felice successo²⁷.

Secondo Morrocchesi, l'attore, recitando, deve essere commosso da ciò che vuole egli stesso commuova il pubblico:

I retori danno dei precetti estesissimi sul modo di eccitare le passioni che possono esser utili fino a un certo punto; ma bisogna sempre ritornare al principio già noto, cioè; esser d'uopo, che l'oratore sia vivamente commosso dall'effetto, che vuol destare in altri [...] «Se vuoi ch'io pianga, in pria tu pianger dei:/Desta il riso chi ride, il duol chi piange». Questo appunto è il principale e massimo precetto per la mozione degli affetti; ed invero come potrà l'oratore, o qualunque pubblico dicitore fare odiare agli altri ciò ch'egli non è persuaso di odiare, ed amar quel che egli non ama?²⁸

D'altra parte, aggiunge Morrocchesi,

la commozione interna del dicitore, aggiunge alle sue parole, ai suoi sguardi, ai suoi gesti tal patetico, che esercita un potere, quasi irresistibile su tutti quelli, che stanno ad ascoltarlo²⁹.

E più avanti, ragionando proprio sul concetto che tanto contrarietà Torelli, e cioè sull'«anima» («quell'accurato modo d'esprimere

²⁶ A. Morrocchesi, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, rist. anastatica dell'ediz. Tipografia all'insegna di Dante, Firenze 1832 (Gremese, Roma 1991), p. 17.

²⁷ Ivi, pp. 94-95.

²⁸ Ivi, pp. 163-164 (la citazione nel testo è di Orazio).

²⁹ Ivi, p. 166.

con vero sentimento le umane passioni»³⁰), Morrocchesi ritorna con forza sulla tesi che per l'attore sia necessario provare in prima persona i sentimenti che vuole trasmettere al pubblico. A sostegno delle sue ragioni – secondo un *topos* ricorrente nelle riflessioni su questi argomenti – racconta un episodio personale: dovendo egli recitare un giovane che piange la morte della donna amata, poco prima dell'inizio della rappresentazione riceve la notizia della perdita di una sorella.

Caddi privo di sensi, e rimasi in quello stato lunga pezza: ciò a malgrado per una imperiosa circostanza [...] la recita in quella quella sera ebbe luogo. Portai, ad imitazione del Greco Polo con me sul palco scenico, siccome immaginar vi potete, il dolor vero di fratello con quello di finto vedovo sposo; e fu tale e tanta ad ogn'uopo la mia commozione, che travolsi gl'animi degl'uditori [...]. Da quell'istante credetti ognor più, che la maggior dote di un dicitore qualunque, consista nel sentire al vivo quegl'affetti che vuole in altri destare³¹.

Il dibattito su questi temi è, negli anni di cui ci stiamo occupando, piuttosto vivace. Anche un altro fra i critici che scrive su Modena si esprime al riguardo, Enrico Franceschi (uno studioso, non un attore). Questi, nei suoi *Studii teorico-pratici*, declina la questione in un modo ancora diverso da come fanno Torelli e Morrocchesi (due attori, come si è visto, per quanto su posizioni diverse).

«Sui palchi teatrali – scrive Franceschi – trattasi di operare una gran *finzione*»³². L'attore deve cioè innanzi tutto fingersi radicalmente altro da ciò che è nella vita di tutti i giorni.

Questi [chi recita] deve fare totale abnegazione e sacrificio dei proprj pensieri ed affetti per addossarsi quelli del personaggio che rappresenta³³.

³⁰ Ivi, p. 203.

³¹ Ivi, pp. 211-212.

³² E.L. Franceschi, *Studii teorico-pratici sull'arte di recitare e di declamare*, Silvestri, Milano 1857, p. 64 (il corsivo è dell'autore).

³³ Ivi, p. 8.

Infatti

dovento [egli] imitare altrui è obbligato ad uscire dalla sua individualità, trasformarsi e nascondersi dietro certe leggi d'intelletto e di sentimento a lui imposte, ed alle quali bisogna che sottomesso obbedisca³⁴.

Per poterlo fare, argomenta Franceschi, l'attore non deve provare in scena i sentimenti del personaggio che recita. È infatti una «erronea opinione» quella che «sui palchi teatrali si possa propriamente sentire ciò che si esprime: il che, tranne qualche caso e solo per analogia e reminiscenza, e fino a un certo punto, non può né deve aver luogo»³⁵. Perciò:

Guai a colui che porta sul palco scenico il *suo* vero e proprio sentimento! Le più volte rappresenta se stesso piuttosto che il personaggio voluto dall'autore³⁶.

In teatro, infatti, «altro non si fa che fingere, e tutta l'arte sta nel fingere bene»³⁷.

Dunque, per evitare il «vuoto» e l'«errore» a cui termini come «mimica, sentimento, anima, sensibilità, ispirazione, irritabilità» possono indurre, la «suprema facoltà» di «esprimer simulando» viene definita da Franceschi, con un neologismo, «personificabilità», ossia «potenza di personificarsi, di cangiar persona»³⁸.

Non solo, perciò, secondo Franceschi, si tratta di non provare in scena i sentimenti del personaggio, ma l'attore deve arrivare a «cangiar persona», diventare altro da ciò che è, «contraffarsi».

Le tesi di Franceschi fanno discutere. Lo ricorda egli stesso nei suoi *Studi*³⁹ e se ne ha poi una traccia sui giornali del tempo.

Un certo «L.B. comico» scrive nel giugno del 1853 una lettera al «Pirata» dove, oltre a rimproverare a Franceschi di insegnare

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ivi*, p. 65.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ivi*, p. 77.

³⁸ *Ivi*, p. 73.

³⁹ Vedi, per esempio, *ivi*, pp. 65-68n.

«un'arte che non esercita» (ma su questo torneremo più avanti), gli contesta soprattutto l'idea che prerogativa dell'attore sia la «contraffazione di se medesimo»⁴⁰.

L.B. non ricorre agli argomenti un po' generici (e anche retorici) che saranno propri di alcuni attori antididerottiani pochi anni più tardi⁴¹ e adduce una ragione per noi più interessante: «il contraffarsi [...] è veramente officio del comico?»⁴². Infatti, sostiene L.B., ancor prima di verificare se sia «possibile» o meno realizzarla, bisognerebbe intendersi se sia davvero «necessaria» la «occulta contraddizione fra il personaggio e l'artista»⁴³.

In questo senso l'interrogativo corretto da porsi dovrebbe essere: «L'artista rappresenta egli il *vero morale* o il *vero storico* dei caratteri umani?»⁴⁴

L'attore si confronta cioè con dei *tipi*, muovendosi nel solco di una forma di *realismo scenico*, o con dei *personaggi*, seguendo un approccio interpretativo più mimetico-naturalistico?⁴⁵ La prima strada pretende dall'attore la capacità di «variarsi», dunque anche di fingere, ma comporta un interscambio fra attore e personaggio, un rapporto di influenza reciproca. La seconda chiede all'attore di sapersi semplicemente «contraffare» e perciò determina – sempre secondo L.B. – una separazione più netta, priva di dialettica, nel segno della semplice «personificazione», fra attore e personaggio.

Il vero morale ha più tipi; e l'attore si modifica secondo il tipo più conveniente alla propria natura, come avviene nel caso di due grandi attori che rappresentino la stessa parte, entrambi bene,

⁴⁰ L.B., *Drammatica. Lezioni d'arte comica del sig. E. Franceschi*, in «Il Pirata», 19 giugno 1853. L'articolo di L.B. risponde a un intervento di Franceschi pubblicato sull'«Italia Drammatica» (n. 6, 1853). A sua volta Franceschi replica qualche giorno dopo sul «Pirata» (*Polemica. Al Signor L.B., comico*, in «Il Pirata», 26 giugno 1853). Potrebbe forse trattarsi di Luigi Bellotti, ma non abbiamo al momento elementi sufficienti per avvalorare questa o altra ipotesi.

⁴¹ Cfr. D. Orecchia, *Il sapore della menzogna. Rossi, Salvini, Stanislavskij: un aspetto del dibattito sul naturalismo*, Costa & Nolan, Genova 1996, pp. 36-54.

⁴² L.B., *Drammatica*, cit.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Rimandiamo ancora alle nostre riflessioni svolte in *Il teatro di Gustavo Modena*, cit.

entrambi diversi; il vero storico ha un tipo unico, e chi per caso lo rappresenta non fa un'arte; per rappresentare il vero morale è d'uopo più o meno variarsi; per rappresentare il vero storico bisogna contraffarsi, e Vestri non si contraffaceva⁴⁶.

Solo nel secondo caso – il meno interessante («chi per caso lo rappresenta non fa un'arte») – è necessaria la «contraffazione». Mentre nel primo – che costituisce il vero campo dell'espressione artistica per un attore – serve «più o meno variarsi», dunque anche «modificarsi», mantenendo però sempre un rapporto di scambio dialogico, fra attore e tipo. Come faceva Vestri. E come fa, da par suo, Gustavo Modena, che in scena finge, che non si «aspira», che «calcola su tutto» (come scrive Regli⁴⁷), ma che non per questo si può dire lavori sulla «contraffazione», sulla separazione netta fra attore e parte, portando piuttosto a sé il tipo che recita, facendo per certi versi coincidere la propria persona con il personaggio, sovrapponendosi a esso, avendo a cuore il «vero morale» più che il vero «storico».

Sono anni questi in cui si inizia a parlare di «immedesimazione» per descrivere il rapporto fra attore e personaggio. Il termine è ben presente nella discussione teatrale della prima metà dell'Ottocento. Sin dalle *Lettere* di Canova fino alle recensioni normalmente pubblicate sui periodici, passando per buona parte delle riflessioni e dei trattati citati. Non bisogna però lasciarsi ingannare: ci troviamo qui di fronte a un significato diverso da quello che il termine assumerà più tardi, a fine secolo, con il progressivo emergere delle poetiche naturalistiche. Un significato che pur comprendendo in nuce anche l'opzione protonaturalistica, indica per il momento, più in generale, semplicemente un rapporto piuttosto stretto, di empatia o di sovrapposizione, fra attore e personaggio.

Per una parte degli attori e dei critici di questo periodo, immedesimarsi nel personaggio non significa *abbandonarsi* o *annullarsi* in esso, ma *appropriarsene* per renderlo al meglio in scena.

Lo spiega bene ancora una volta proprio un attore, Angelo Canova, nelle sue *Lettere sopra l'arte d'imitazione* scritte alla fine degli anni Venti ma pubblicate solo dieci anni più tardi.

⁴⁶ L.B., *Drammatica*, cit.

⁴⁷ R., *Drammatica. Ancora di Gustavo Modena*, in «Il Pirata», 27 ottobre 1849.

Innanzitutto, secondo Canova, chi recita deve scegliere i «caratteri» da rappresentare in base al proprio temperamento:

per poter bene imitare i caratteri, naturalmente e quasi come se proprii fossero, [è] necessario prima il bene esaminare se stessi per iscegliere i medesimi⁴⁸.

«Immedesimarsi», scrive Canova, vuol dire perciò impadronirsi della parte in modo tale che sembri al pubblico una «cosa propria, non istudiata»⁴⁹. Questo non significa abbandonarsi al personaggio, lasciarsi andare agli «impulsi» della «propria natura» – osserva Canova – quanto piuttosto ricorrere all'arte, alla «simulazione»:

Or siccome l'arte nostra, perché d'imitazione, non è che una continua simulazione della natura di quei diversi caratteri che rappresentiamo, egli è certamente che male avvisano coloro i quali si danno a credere che basti il secondare gl'impulsi della loro propria natura, onde eseguire naturalmente li medesimi. È vero che il precetto dice “ardeat qui vult incendere”, ma questo infiammarsi s'intende sempre colla natura di quel tal personaggio che viene descritto dal poeta, la natura del quale noi dobbiamo prendere in prestito, immedesimandoci per così dire in quella come *se fosse nostra*, e non affidandosi alla nostra sola, la quale non può provare le medesime sensazioni, e nel medesimo grado che deve provarle il personaggio che noi fingiamo, ed ecco che in tal caso l'arte convien che venga in soccorso della nostra natura, perché la tenga come imbrigliata, acciò non vada di per sé vagando a suo capriccio⁵⁰.

Una posizione molto vicina a quella espressa da Diderot nel suo *Paradosso*. Ciò che infatti secondo Canova si deve «dimostrare sulla scena» è «l'arte cangiata in natura» e non «la natura cangiata in arte»⁵¹. Il teatro dunque come luogo della finzione e dell'arte, non dell'ispirazione o della foga interpretativa.

⁴⁸ G.A. Canova, *Lettere sopra l'arte d'imitazione*, a cura di F. Tozza, Pironti, Napoli 1991, p. 97 (la prima edizione della *Lettere*, scritte nel 1829, è del 1839).

⁴⁹ Ivi, p. 126.

⁵⁰ Ivi, p. 104.

⁵¹ Ivi, p. 105.

Torniamo a Modena. Molti cronisti scrivono in questi anni di una sovrapposizione – una sorta di identificazione – fra l'attore e i caratteri via via recitati.

Annota per esempio Imperatori a proposito del Saul:

Gustavo Modena non ha duopo [sic] di riscaldarsi col progredir dell'azione per renderla energica, per trasformare se stesso nel personaggio che rappresenta; no, non mai sono due uomini in lui; non mai l'attore si lascia scorgere attraverso del [sic] *personaggio*⁵².

Poche righe, ma estremamente interessanti.

Imperatori allude a una recitazione molto controllata («non ha duopo di riscaldarsi»), ma «energica», che porta l'attore a «trasformarsi» in scena. Eppure il critico – indagatore acuto della recitazione modeniana in più di una occasione – non vuol per questo dire che Modena si «annulli» nel personaggio. Piuttosto che in lui – come in tutti i grandi artisti, e a differenza di quello che accade normalmente nei teatri – non si coglie in scena lo «sforzo» dell'arte, quella distinzione non voluta («stentata») fra attore e personaggio. Egli «finge sì al vero i caratteri i più disparati» – come ricorda altrove un cronista triestino⁵³ – che l'impressione suscitata è che «non mai sono due uomini in lui».

In questo senso il pubblico non trova di fronte a sé soltanto un attore che recita, e neppure semplicemente il personaggio recitato.

Riconosce piuttosto di avere davanti agli occhi Gustavo Modena, artefice del proprio teatro attraverso la costruzione di una unità artistica di attore e tipo.

Una unità dialettica, conflittuale, in cui l'attore Modena fa sempre capolino (è ancora Imperatori a ricordare che Modena in scena «ogni cosa sminuzza e commenta», rendendosi dunque presente, spesso impercettibilmente, agli occhi del pubblico⁵⁴). Allo stesso tempo però un'unità molto salda, conchiusa, convergente nella delineazione di una «colossale immagine», che resta fortemente

⁵² G.I., *Teatro Re*, in «La Moda», 7 settembre 1840.

⁵³ S.i.a., *Compagnia Modena a Trieste*, in «Corriere delle Dame», 28 settembre 1845.

⁵⁴ G.I., *Teatro Re*, cit.

impressa negli spettatori, e in cui l'attore e il personaggio si mescolano e si fondono insieme.

A questo processo di compenetrazione fra attore e personaggio alludono per esempio le parole del cronista della «Rivista europea» quando, recensendo il corso di recite dato a Milano nel 1846 dalla Compagnia Lombarda, ricorda le rappresentazioni degli stessi testi realizzate pochi mesi prima da Gustavo Modena:

[Il *Sampiero* recitato dalla Lombarda] fu applaudito vivamente, e lo sarebbe stato anche di più, se la colossale immagine del Modena, presente ancora agli occhi degli spettatori, non avesse rimpicciolito col confronto la maestà e la grandezza di quel personaggio. Il che può dirsi in parte anche degli altri drammi, in cui l'assenza del grande attore lasciava un vuoto non abbastanza supplito⁵⁵.

Dove oltre alla evidentissima sottolineatura esplicita della maggior efficacia artistica di Modena rispetto agli attori della Compagnia Lombarda, ciò che emerge, in modo implicito ma altrettanto evidente, è lo stretto intreccio nel teatro modeniano fra attore e personaggio, che per il pubblico diventano una cosa sola.

Rammentare quel personaggio, per gli spettatori, significa rendere presente alla memoria Modena; ricordare Modena significa allo stesso tempo avere ancora davanti agli occhi quel personaggio.

Nel rapporto fra attore e carattere si legge in filigrana, nel caso di Modena, un doppio movimento. Quello dell'attore che si avvicina alla parte da recitare, e contemporaneamente quello della parte che viene sussunta dall'attore all'interno del suo mondo artistico. Spesso le recensioni riflettono la percezione in chi scrive di questo strano e intenso rapporto biunivoco. Così, per esempio, Cominazzi a proposito dell'*Oreste* modeniano:

Il Modena impartì a quel grande infortunio il suo generoso carattere, si mostrò ispirato o veramente posseduto dalla coscienza di quei delitti⁵⁶.

⁵⁵ S.i.a., *Rivista drammatica. Teatro Re – Compagnia Lombarda*, in «Rivista Europea», ottobre-novembre 1846, p. 611.

⁵⁶ P. Cominazzi, *Teatro Re*, in «Figaro», 7 ottobre 1840.

Dove l'impressione nel recensore di un attore «posseduto» dalla coscienza dei delitti di Oreste è tutt'uno con l'evidenza di quello stesso attore che «impartisce» il proprio carattere al personaggio. Ciò che emerge in questo teatro non è propriamente e semplicemente il «personaggio», ma «lo stato morale di chi declama» (cioè di Gustavo Modena) come suggeriva implicitamente Torelli.

Al suo ricomparire sulle scene, nel 1839, un critico della «Favilla» osserva meravigliato:

in lui abbiamo trovato sempre il medesimo Modena e mai ad un tempo; cioè ch'egli mostrandosi sempre grande attore si trasformò perfettamente ne' personaggi che trattava⁵⁷.

Ancora una volta una impressione contraddittoria. «Sempre il medesimo Modena» e «mai ad un tempo». Costantemente davanti alla parte come «grande attore» e nello stesso momento «perfettamente» trasformato nei personaggi che «trattava».

L'apparente «immedesimazione» prodotta da Modena in scena è in realtà soprattutto «ammirazione».

Chi non s'immedesimò nelle sue sventure di teatro, e chi non pianse al suo pianto? Mentre egli recitava, tutto l'uditorio pareva assorto in una grand'estasi d'ammirazione⁵⁸.

Dove, al di là dei termini utilizzati (scivolosi per un lettore moderno), la recensione registra la forte empatia scatenata da Modena nei confronti del pubblico, che determina non semplicemente un abbandono nella malia teatrale ma l'evidenza, di fronte ai propri occhi, della manifestazione d'arte di un grande artefice della scena. Imperatori scrive altrove di «quasi elettriche scintille» che «trasmettonsi dal suo cuore nel cuore degli spettatori»⁵⁹, alludendo cioè a qualcosa che risveglia questi ultimi, che provoca una

⁵⁷ S.i.a., *Ultime recite di Modena e prima dell'Opera*, in «La Favilla», 29 dicembre 1839.

⁵⁸ D. Piacentini, *Gustavo Modena al Teatro Nuovissimo di Padova*, in «Gazzetta di Venezia», 14 aprile 1842.

⁵⁹ G.I., *Milano – Teatro Re – Gustavo Modena e gli artisti drammatici da lui diretti*, in «La Famà», 8 dicembre 1845.

reazione, che restituisce la consapevolezza di guardare. Non a caso un recensore della «Rivista Europea» scrive nel 1843 che il pubblico che vuole «trovar sé in altrui e 'l suo tempo nel tempo imitato; e vuole confondersi, immedesimarsi col personaggio»⁶⁰ non ama Modena e non si trova a proprio agio con il suo teatro.

E se è vero che alcune cronache parlano di «identificazione» di Modena col personaggio (per esempio proprio la recensione appena citata della «Rivista Europea»⁶¹), è altrettanto vero che l'effetto di tale identificazione è poi, per il pubblico, singolarmente spiazzante.

Valga come esempio una riflessione sull'arte modeniana pubblicata nel 1844 sulla «Gazzetta di Venezia». Il recensore sottolinea come sia «impenetrabil mistero» che un attore «possa trasformarsi in un'altra natura, tanto da mutar fin tuono di voce, atti, sembianze, come egli [Modena] fa in tal personaggio [Luigi XI]»⁶². Ma, aggiunge subito dopo, il «pregio» della sua «quasi direi fisica trasformazione» è «vinto ancora» da un altro pregio, «non men difficile, e tanto più raro», quello cioè «di penetrare profondamente nel pensier dell'autore e significarlo nel modo più effettivo ed acconcio, *commentandolo, a dir così, con la inflession della voce e col gesto*»⁶³. Un commento cioè così minuto e insistito da evidenziare chiaramente la presenza dell'attore “accanto” al personaggio (al suo fianco, non nascosto dietro di esso), portando perciò alcuni spettatori a giudicare quel modo di stare in scena eccessivo e spiazzante.

Taluno trovò in qualche rara occasione spinta tropp'oltre questa rappresentativa espressione; trovò, come a dire, troppo per minuto dipinta e contornata col cenno l'immagine, in qualche parte della narrazione de' patimenti notturni, che Luigi fa nell'atto IV al Solitario, dove per poco non vedi il volto del fantasima persecutore, tale è la evidenza del gesto; ma io non so se questo non

⁶⁰ G. S.-a., *Dell'arte comica in Italia e di Gustavo Modena*, in «Rivista Europea», II semestre 1843, p. 114.

⁶¹ «Modena sviluppa con straordinaria penetrazione i caratteri nelle più recondite parti e nelle tinte più svariate, conservando unità di maniera. Egli si identifica completamente col personaggio» (ivi, p. 112).

⁶² S.i.a., *Critica teatrale. Gustavo Modena*, in «Gazzetta privilegiata di Venezia», 18 giugno 1844.

⁶³ *Ibidem* (corsivi nostri).

debba dirsi più presto pregio che difetto, così profonda impressione l'animo ne riceve⁶⁴.

Ancora una volta dunque una sensazione profondamente contraddittoria. Un attore che per un verso evidenzia implicitamente l'«impenetrabil mistero» del «trasfondersi» nel personaggio. Per un altro sottolinea un pregio ancora più «raro», e cioè la capacità di commentare in scena il personaggio e di dialogare con esso – per così dire – davanti agli spettatori.

Tutto ciò accade perché di fronte al pubblico si presenta un artefice a tutto tondo del proprio teatro, Gustavo Modena: non soltanto un «attor comico», non semplicemente un personaggio, piuttosto un «uomo di teatro» che compone virtuosamente nella sua figura la dialettica fra attore e parte. Quando i recensori scrivono della coincidenza fra Modena e Saul non intendono dire che Modena «diventi» Saul; piuttosto alludono al fatto che sia Saul a «diventare» Modena, assumendone le fattezze, fisiche e morali, e cioè che sia l'attore a riuscire a *portare a sé* il personaggio, a controllarlo, a farlo proprio, a trasmettere attraverso di esso lo «stato morale di chi declama».

Un grande attore “non ispirato” della seconda metà del Novecento, Glauco Mauri – uno degli ultimi eredi della tradizione «all'antica italiana» – ha affermato:

I personaggi che ho interpretato hanno accompagnato la mia vita ed io ho imparato molto dal “dialogo” con loro. Ma sono sempre rimasto un interprete senza immedesimarmi nei personaggi. Una sera facendo *Re Lear* con Cordelia morta tra le braccia mi sono chiesto: chi è che piange, Re Lear o Glauco? Solo in seguito ho saputo rispondere: ero commosso per quello che io, Glauco, stavo dando agli spettatori grazie a Shakespeare.

Qui, con ogni evidenza, la sovrapposizione anche emotiva fra attore e personaggio non è dovuta al «trasfondersi» del primo nel secondo, ma al convergere di entrambi, sotto la guida e il controllo dell'artefice, in un sentimento più profondo e sotterraneo. Che

⁶⁴ *Ibidem*.

è ciò che giunge al pubblico, e contemporaneamente ciò che prova – moralmente ed emotivamente – l'artista in scena.

Glauco Mauri in scena «è» Lear, come Modena in scena «è» Saul, perché il personaggio diventa l'attore, si fa tutt'uno con l'artefice che, esprimendo lui – “fingendone al vero” i tratti tipici –, esprime artisticamente se stesso, o meglio, ancora una volta, il proprio mondo morale. Non l'«anima» – come scrive Torelli di Modena – ma l'«anima artistica».

Shakespeare, Teatro e Nazione: il pensiero europeo alle origini della riforma di Modena

di *Sonia Bellavia**

Basato sull'idea di Modena quale riformatore, che ripensa il nuovo traendo spunto dal passato, l'intervento contiene nel titolo le coordinate di una riflessione, che prende avvio dal fatto noto e accreditato della stretta interdipendenza fra la riscoperta e l'affermazione della drammaturgia shakespeariana e l'imporsi, in Europa, dell'estetica e della cultura romantica (a cui i concetti di nazionalismo e di nazione fanno da corollario).

Da qui si vuole partire, perché proprio quella interdipendenza, per quanto riguarda l'ambito strettamente teatrale, è stata alla base delle istanze di riforma che hanno segnato in Europa, fra Sette e Ottocento, la nascita della drammaturgia e della recitazione cosiddette "moderne"; così come di un nuovo modo di intendere e giudicare la funzione e il valore del teatro in ambito estetico e sociale.

Un processo di cui l'Italia si rese partecipe solo sul volgere della prima metà del XIX secolo, proprio grazie agli sforzi di Gustavo Modena, non a caso fervente e attivo mazziniano, che negli anni dell'esilio (dal 1832 al 1839) ebbe modo di entrare in contatto con culture – anche teatrali – diverse da quella autoctona.

Fu nell'arco di quegli otto anni che egli avviò le riflessioni su cui si sarebbe sviluppato il suo pensiero, politico e artistico; secondo un'ottica che considerava i due versanti strettamente congiunti e difficilmente disgiungibili.

«Fuggito dall'Italia in seguito alla sconfitta dei moti emiliano-romagnoli – notavano Meldolesi e Taviani – egli [Modena] aveva avuto modo di conoscere delle realtà teatrali più fiorenti perché più mobilitate, e di convincersi perciò che il problema dello spettacolo nazionale fosse di natura culturale, più che estetica»¹.

* Università di Roma "La Sapienza".

¹ C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e Spettacolo nel primo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 1998, p. 245. Modena aderì alla Giovine Italia e prese parte

È certamente stato il confronto con le altre realtà europee, dunque, a sollecitare le tensioni innovative dell'attore e a incamminarlo sulla via che, prendendo Shakespeare come banco di prova, avrebbe portato alla rinascita del teatro italiano, grazie a una sostanziale riforma della recitazione compiuta dai cosiddetti allievi, in epoca post-risorgimentale.

Quel processo si compì però in modo parziale e con un significativo ritardo rispetto alle grandi nazioni europee che funsero da esempio per Modena, come la Francia (una Francia che ha dialogato con i tedeschi e ne ha assorbito le conquiste) e soprattutto la Germania. Soprattutto poiché di questo percorso, com'è noto, la patria di Lessing e di Goethe, di Herder e Schlegel – che potrebbe essere definito il comun denominatore del Romanticismo europeo² – fu l'iniziatrice e un punto di riferimento ineliminabile per lo sviluppo dei palcoscenici d'Europa nell'Ottocento. La ragione prima risiede proprio nel fatto, messo già in luce da alcuni studiosi, che in Germania l'assimilazione di Shakespeare fu immediata e il Romanticismo ne fu l'espressione spontanea, che si palesò nel giro di una generazione; mentre in Francia – detentrica incontrastata dell'egemonia culturale e teatrale in Europa dalla metà del Seicento alla metà del Settecento – l'accoglienza del Romanticismo, anche

attiva ai moti carbonari. In seguito al loro fallimento fu costretto all'esilio, riparando in Francia, in Inghilterra e nella Svizzera tedesca.

² Cfr. M. Fazio (a cura di), *Il mito di Shakespeare e il teatro romantico*, Bulzoni, Roma 1993, p. 50: «Mme de Staël e Benjamin Constant nel 1803 partono per la Germania, [...] incontrano Wieland, Goethe, Schiller e Schlegel, che nell'aprile del 1804 li segue, come precettore dei figli di lei, a Coppet, esercitando un influsso diretto su tutta la cerchia degli intellettuali cosmopoliti di vari paesi che li incontrano e si riuniscono. Grazie a quel contatto diretto da allora le idee romantiche in Europa acquistano un tono e un denominatore comune, che in Francia come in Italia è sempre più vicino al modello schlegeliano. Da quel momento si fa strada [...] il principio della relatività delle culture e un più ampio concetto di natura, intesa come varietà». Si fanno dunque strada la reazione contro regole e precetti nella creazione artistica, la difesa del genio dell'artista e delle sue leggi innate e il concetto schlegeliano di forma organica e forma meccanica [...]. «È a Coppet – nota ancora Mara Fazio – che nasce il Romanticismo come fenomeno unitario, sovranazionale e cosmopolita».

qui identificata fin dall'inizio con quella di Shakespeare, è stata assai più lenta, e ha impiegato oltre trent'anni per affermarsi³.

Già nella seconda parte del XVIII secolo, in territorio tedesco, lo *Sturm und Drang* tracciava invece quelle che sarebbero state le linee portanti del Romanticismo europeo. E si faceva strada un'idea diversa del teatro e del lavoro dell'attore, strettamente legata ai concetti di popolo e nazione, così come essi si vennero delineando nel passaggio tra primo e secondo Illuminismo: coesistenza di individui che non soltanto vogliono, ma "devono" vivere assieme, per essere davvero se stessi⁴.

È dunque doverosa una digressione che permetta di cogliere l'origine di un modo di intendere il teatro, la recitazione e la loro funzione nel contesto sociale, presa a modello ancora cent'anni dopo proprio da uno dei maggiori "eredi" di Modena: l'attore Ernesto Rossi, che mettendo a frutto la lezione del maestro si farà anche – va ricordato – il principale interprete e diffusore, in Italia, della drammaturgia shakespeareana. Digressione resa oltretutto necessaria per delineare il profilo, cui si accennava all'inizio, di un Modena non tanto vaticinatore di scenari futuribili, quanto di un Modena che si confronta con un passato straniero di cui pare seguire la traccia; e da cui prende le mosse per vagheggiare un'idea di riforma che difficilmente, in un contesto come il nostro – assai diverso da quello in cui fu originata – si sarebbe potuta pienamente attuare.

Lessing è il necessario punto di partenza, poiché ciò che mosse le sue elaborazioni teoriche – e che dalla metà del Settecento pose il teatro al centro dei suoi interessi letterari e speculativi – fu quanto sembrò perseguire Modena quasi un secolo dopo: la ricerca della vera natura, dell'identità di un popolo, che in nome della propria unità culturale è già nazione, ancor prima che abbia raggiunto l'unità politica.

Il teatro giocava in questo senso un ruolo chiave, poiché Lessing (che attribuì a esso un valore culturale mai avuto prima) riteneva che da nessun'altra cosa fosse desumibile la natura di un popolo, quanto dalla poesia drammatica.

³ Cfr. *ivi*, p. 9.

⁴ Cfr. N. Abbagnano, *Storia della filosofia*, vol. IV (*Il pensiero moderno: dal Romanticismo a Nietzsche*), UTET, Torino 1993, p. 47.

L'individualità di una nazione si palesa nella sua cultura; in specie quella teatrale⁵. Era l'idea originale che il pensatore tedesco espresse già nel 1750, non a caso sulle pagine di un periodico che ebbe la particolarità di essere il primo mensile dedicato interamente al teatro («Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters»), che egli aveva fondato quello stesso anno insieme al cognato Christlob Mylius⁶); e sulle cui pagine, detto per inciso, la recitazione venne innalzata espressamente al rango di arte liberale e si stabilì l'equazione fra l'attore e il poeta⁷ (che Mazzini, nel 1829, definì eletto ed eco dell'anima del popolo⁸).

Attore quale creatore, dunque, proprio come – lo ha sottolineato Anna Barsotti nel suo intervento a questo convegno – nel futuro pensiero di Modena.

Nell'ottica di Lessing, il contatto con le tradizioni culturali straniere assumeva un'enorme importanza, perché costituiva il primo passo per arrivare alla scoperta e alla definizione della propria identità culturale⁹. Egli era convinto che solo attraverso la conoscenza

⁵ Cfr. J. Golawski-Braungart, *Die Schule der Franzosen, zur Bedeutung von Lessings Übersetzungen aus dem Französischen für die Theorie und Praxis seines Theaters*, Francke Verlag, Tübingen und Basel 2005.

⁶ Cfr. G.E. Lessing, *Vorrede* aus «Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters», in K. Hammer [hrsg], *Dramaturgische Schriften des XVIII. Jahrhunderts*, Henschelverlag, Berlin 1968, p. 127.

⁷ Cfr. C. Mylius, *Versuch eines Beweises, daß die Schauspülekunst eine freie Kunst ist*, in «Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters», Erstes Stück, bey Johann Benedict Meßler, Stuttgart 1750. Mylius equipara la recitazione alla poesia poiché per l'esercizio di entrambe erano necessarie le stesse facoltà, ovvero l'ingegno (il *Witz* di wolffiana memoria) e la capacità di giudizio (la *Beurteilungskraft*).

⁸ Cfr. D. Aguzzi-Barbagli, *Importanza politico-letteraria dei primi manifesti romantici italiani*, in «Italice», vol. XXXVIII, n. 3 (settembre 1961), p. 195 (Ohio State University Columbus, Ohio 2006).

⁹ Ciò spiega – detto per inciso – il grande impegno del pensatore tedesco nell'attività di traduzione, che cominciò a esplicarsi contemporaneamente al sorgere del suo interesse per il teatro e che riguardò non soltanto la drammaturgia e la trattatistica francesi, riconosciute come riferimento e termine di confronto ineliminabili, e dunque necessari; ma anche inglesi, spagnole, olandesi ecc. In un certo qual modo, come mostrano gli studi più recenti, in qualità di traduttore, Lessing ha aperto la via a quella che sarà la teoria culturale da Herder in poi: riconoscere a ogni cultura la sua specificità, senza ritenerla superiore o inferiore rispetto a un'altra.

della produzione teatrale degli altri paesi i tedeschi avrebbero finalmente compreso quale fosse la propria natura; e avrebbero anche scoperto che se avessero voluto seguirla il loro teatro avrebbe dovuto somigliare molto più alla scena inglese, che non a quella francese. Ciò spiega in suolo tedesco la ripresa e la diffusione dell'opera shakespeariana, come modello per la produzione di una drammaturgia finalmente nazionale, che contrastasse il predominio sui palcoscenici germanici di quella francese "regolare" e dei testi tedeschi scritti su sua imitazione.

Il reale proposito di Lessing, ciò che in fondo lo mosse verso il teatro (di cui fra i primi riconobbe l'importanza come veicolo di cultura e mezzo di comunicazione privilegiato) fu dunque la costruzione dell'identità culturale e nazionale del suo popolo. Benché, com'è noto, all'unità politica la Germania sarebbe giunta piuttosto tardi; dopo l'Italia, nel 1870. La stessa "disputa" di Lessing con la scena francese (che non era affatto una rivolta contro l'estetica teatrale francese *tout-court*¹⁰), così come il successivo lavoro al *Nationaltheater* furono al contempo lavoro alla *national-kulturelle Identität*: all'identità nazional-culturale; con Shakespeare quale modello e banco di prova¹¹.

Quando il teatro italiano cercherà, faticosamente, la via per la propria rinascita, sarà a quella concezione del valore e della funzione del teatro formulata dal pensatore tedesco oltre un secolo prima che tenderà di rifarsi. Basti pensare alla questione del Teatro Nazionale e ai fallimenti significativi dei suoi tentativi di costituzione, in un momento – sulla carta – assolutamente favorevole: quello cioè del processo di avvio e compimento dell'unificazione. Il proget-

¹⁰ Ciò contro cui Lessing, in realtà, prese posizione, fu la "dottrina accademica" stabilita dalla Francia; contro l'imposizione, dunque, di regole fatte e non trovate: cioè stabilite a priori e ritenute eternamente e universalmente valide. Cfr. J. Golawski-Braungart: *Die Schule der Franzosen*, cit.

¹¹ Non scordiamo che nella *Drammaturgia d'Amburgo* (12. Stück, 1767) – che può essere vista come il risultato più sostanziale ottenuto dall'impresa, nel complesso fallimentare, del Teatro Nazionale – Lessing esortava drammaturghi, attori e teatranti tedeschi a guardare ai personaggi shakespeariani, perché essi erano vere creazioni poetiche, infinitamente superiori ai tipi della drammaturgia francesi, definiti null'altro che *poetische Maschinen*: ovvero macchine poetiche, privi per questo di vita vera.

to, partorito dalla mente di Modena, fu carezzato anche da Ernesto Rossi (cfr. nota 12), ma in entrambi i casi non poté essere attuato.

Vero che anche il Nationaltheater di Lessing, con sede ad Amburgo (1767-1769), fu in fondo un fallimento; ciononostante le sue ripercussioni sul futuro dei palcoscenici – non solo tedeschi – sarebbero state determinanti. Quell’esperienza, infatti, aprì in Germania la strada che avrebbe portato alla sparizione delle compagnie nomadi (tentativo osato da Modena nel ’42¹²); propugnò l’idea di una drammaturgia e un attore borghesi, stabilendo anche l’idea di una collaborazione necessaria fra attori e drammaturghi (ed è noto come Modena, da attore, si diede premura di sollecitare gli autori italiani a scrivere, e a scrivere testi migliori); istituì una diversa relazione fra teatro e contesto sociale, ritenendo il primo dei due poli capace e in dovere di agire sulla formazione e l’elevazione dell’altro (e nel 1836 Modena scriverà un saggio significativamente intitolato *Teatro Educatore*); infine, stabilì l’importanza di una cooperazione tra il fare e il pensare, fra elaborazione teoretica, attività critica e pratica di palcoscenico. Un’integrazione mai raggiunta in Italia, la cui assenza fu forse la prima responsabile del cosiddetto “mancato allineamento” del nostro teatro ai palcoscenici europei.

Quanto detto finora dimostra, senza dubbio, come la Germania di Lessing sia stata un esempio per le altre realtà teatrali d’Europa, Italia compresa. A riprova, le osservazioni di Ernesto Rossi ancora nel 1885-1886 (a un quarto di secolo dalla scomparsa di Modena) rilasciate nel corso di un’intervista riportata dalla «Neue Freie Presse»: al corrispondente di un’imprecisata testata italiana, che gli chiedeva un parere circa le attuali condizioni del nostro teatro, Rossi rispose che l’arte drammatica, in Germania, era più curata che in ogni altro paese. E che il sistema vigente, quello delle compagnie stabili, ben addestrate, avrebbe

¹² Venti anni dopo, nel 1862, Ernesto Rossi propose l’idea della fondazione di un teatro stabile, con sede a Firenze, (cfr. gli articoli di Virginio Angeli: *Il Rossi progettista e utopie di Ernesto Rossi*, sulla *Rassegna Drammatica* de «La Nazione», rispettivamente 1 e 5 febbraio 1862) e nel 1888 quello di un teatro nazionale, stabile, in Roma. Il manoscritto autografo, datato 11 maggio 1888, è stato consultato presso il Museo dell’Attore di Genova, fondo Ernesto Rossi.

dovuto essere introdotto anche in Italia, se si volevano risollevarne le sorti del teatro¹³.

Il seguace di Modena dovette inoltre concludere che, nonostante gli sforzi del maestro prodotti a ridosso delle prime battaglie risorgimentali, nell'Italia di fine Ottocento nessuna compagnia, neanche lontanamente, era al livello dei teatri di corte tedeschi¹⁴. Ne ebbe prova quando tentò di mettere in scena il *Giulio Cesare*, ultimo dei nove testi shakespeariani allestiti da Rossi, che lo aveva visto a Berlino nel 1874, nella storica messinscena della compagnia dei Meininger. Senza un buon *ensemble*, un buon riduttore e un direttore intelligente – ovvero senza una pratica moderna di fare teatro, che era esattamente ciò a cui pensava Modena – era inevitabile che il tentativo si risolvesse in un mezzo fiasco.

Nella sua intervista, inoltre, Rossi stabilì la stretta relazione fra il livello di sviluppo dei palcoscenici tedeschi e la penetrazione pro-

¹³ Per un approfondimento sui rapporti fra Rossi e il teatro di lingua tedesca si rimanda al mio *La voce del gesto. Le rappresentazioni shakespeariane di Ernesto Rossi sulla scena tedesca*, Bulzoni, Roma 2000.

¹⁴ Bisogna ricordare che in Germania, dalla fine del Settecento, i teatri di corte cominciarono ad assolvere alle funzioni di teatri nazionali; il che fa della realtà tedesca un caso particolare, se si pensa che un teatro “nazionale” come la Comédie Française – che pure costituì un modello pratico anche per i riformatori tedeschi – nacque invece come espressione del potere e della cultura aristocratici. Se nell'ambito della storia teatrale la Germania è divenuta da un certo punto in poi il modello per la costituzione di un'idea moderna di teatro, fatto e pensato tenendo presente il comun denominatore che unisce tutti gli individui fra loro, al di là delle distinzioni di rango (e cioè il mondo dei sentimenti e delle passioni, di cui l'anima è depositaria) fu proprio perché i tedeschi non avevano mai riconosciuto nel teatro un mezzo di propaganda e affermazione del potere nobiliare. Per questo gli *Hoftheater* sorti in Germania alla fine del XVIII secolo su esempio dell'Hamburger Nationaltheater di Lessing furono spesso affidati alla direzione di esponenti dell'intelligenza non appartenenti all'aristocrazia, e riuscirono a diventare un vero e proprio centro di ritrovo dell'*élite* intellettuale borghese. Si pensi ai casi esemplari dell'Hof-und Nationaltheater di Vienna, fondato nel 1776; di Mannheim, fondato nel 1777; di Berlino e Monaco, fondati rispettivamente nel 1786 e nel 1789. Alla direzione di questi teatri vennero posti, indifferentemente, nobili e illustri rappresentanti della borghesia, come Johann Jakob Engel e l'attore August Wilhelm Iffland a Berlino; più tardi Goethe a Weimar, poi affiancato da Schiller.

fonda di Shakespeare in Germania. Essa aveva fatto sì che fra teutonici il teatro diventasse uno studio; mentre in Italia, c'era ancora da chiedersi cosa mai fosse¹⁵.

Ed è effettivamente innegabile che la via verso la modernità teatrale la Germania l'abbia intrapresa sotto il segno di Shakespeare. La riscoperta della sua opera fu la spinta in direzione dell'abbattimento del dominio dei precetti imposti dall'accademismo francese, e l'impulso alla nascita di una nuova drammaturgia; stimolò studi e riflessioni critiche sul rapporto fra testo e messinscena, che accompagnarono e sostennero le progressive innovazioni della pratica teatrale; inoltre, la messa in luce del contrasto e della varietà insiti nelle figure dei suoi drammi (la loro "verità" e "naturalzza") fu ciò che produsse lo spostamento d'attenzione dalla *fabula* al personaggio, presupposto di base per la riforma della recitazione, che professò il passaggio dell'attore da oratore e dicatore ad artista: non solo interprete, ma creatore delle proprie figure accanto e al pari del poeta, come scrisse Lessing nella *Drammaturgia d'Amburgo*¹⁶.

Per questo nel 1841, nella lettera a Bicchierai, Modena elogiò gli attori tedeschi, che trovava veri anche quando recitavano «drammi talvolta pieni e zeppi d'immagini strane e mugolose»¹⁷, esprimendo così un giudizio che già Meldolesi e Taviani notavano fosse in linea con quanto espresso dalla de Staël in *De l'Allemagne*¹⁸.

L'Italia, com'è noto, fu l'ultima fra i grandi paesi europei a riscoprire Shakespeare ed è sintomatico che Rossi, formatosi sulla lezione di Modena (che proprio riflettendo sull'opera shakespeariana, si vedrà a breve, stabilì le linee di riforma della recitazione, poi attuata dai suoi "allievi") abbia messo in diretta connessione l'arretratezza del nostro teatro con la tardiva, difficile e parziale penetrazione in Italia del drammaturgo elisabettiano.

¹⁵ Cfr. S. Bellavia, *La voce del gesto*, cit.

¹⁶ Cfr. G. E. Lessing, *Ankündigung*, in Id., *Hamburgische Dramaturgie*, Bd. I, Universal-Bibliothek, Stuttgart 1999, p. 12.

¹⁷ Il passaggio, contenuto nella lettera di Modena a Zanobi Bicchierai del 16 giugno 1841 è citato in C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e Spettacolo nel primo Ottocento*, cit., p. 246. I tedeschi sembrano dunque apparire a Modena come i portatori di una recitazione sobria e misurata.

¹⁸ Cfr. *ibidem*.

Di questo ingresso difficile e stentato diedero ulteriore testimonianza le parole che nel 1912 Guido Muoni pose in chiusura del suo *excursus* sul percorso della critica shakespeariana in Italia, dal 1815 al 1845:

[...] dello Shakespeare non pochi vedemmo intuirne, il più delle volte a frammenti, la grandezza ma difficile assai ci sarebbe ritrovare fra costoro un'anima veramente shakespeariana. Malgrado le molte traduzioni, egli ci rimase sempre straniero; il suo linguaggio, anche fatto italiano, misterioso [...]. Da difensori e da avversari venne sfoderato od attaccato come una lotta per questioni formali, mal poste e senza senso e nell'oziosa contesa l'enimma solenne del suo genio rimase muto per tutti, vani pigmei chiacchieratori¹⁹.

Parole che danno la riprova della mancanza, nell'Italia di allora, di un efficace dibattito critico e di quel rapporto di scambio fra studiosi e teatranti, che era parte del "problema culturale" messo a fuoco da Modena.

Sotto il giogo di tale assenza toccò proprio agli uomini di teatro farsi, oltre che interpreti, scopritori e critici dei testi shakespeariani (attraverso la conoscenza degli studi stranieri, soprattutto schlegeliani), per poter trovare in essi, com'era successo altrove, la via per una rinascita dell'arte drammatica italiana.

Il primo a considerare seriamente l'opera di Shakespeare fu proprio Modena, di cui è noto lo sfortunato tentativo – divenuto ormai quasi leggenda – del 1842. Sul finire del mese di settembre di quell'anno, al Teatro Re di Milano, l'attore presentò l'*Otello*, nella traduzione di Michele Leoni. La recita si risolse in un completo fallimento, le cui motivazioni sembrarono risiedere ben più in profondità della qualità intrinseca dello spettacolo: «L'arte di Shakespeare, con le dovute riserve – si lesse sul "Corriere delle Dame" il giorno dopo la prima – la si può anche ammirare, ma non a teatro. I suoi drammi sfidano le regole, mancano le possibilità di verosimiglianza e la buona volontà del pubblico»²⁰. Mancava, cioè, quel percorso che altrove, già nel secolo precedente, aveva

¹⁹ G. Muoni, *I drammi dello Shakespeare e la critica romantica italiana (1815-1845)*, Vestri, Prato 1912, p. 22.

²⁰ «Corriere delle Dame», 29 settembre 1842.

costruito un nuovo tessuto teatrale e contribuito a modificare il gusto di letterati, teatranti e pubblico. Gli italiani non erano maturi per capire e apprezzare Shakespeare, avrebbe spiegato Modena a Ernesto Rossi, così come non erano maturi gli eventi che avrebbero dovuto riunirli a formare un popolo unico e indipendente²¹.

Eppure, come già accennato, proprio nel contatto travagliato con Shakespeare, Modena elaborò la sua visione dell'arte drammatica, in cui il rapporto immediato con il personaggio (nel senso di non mediato da elementi esterni, regole o precetti estetici, ma frutto di un'attenta lettura e di un vero e proprio studio della parte) si poneva come la legge unica e fondamentale, trasmessa alla generazione dei Grandi Attori ottocenteschi. Una lezione che a Modena, molto probabilmente, arrivò filtrata dal pensiero di Mazzini, conosciuto a Marsiglia durante gli anni dell'esilio. Se nei drammi di Shakespeare, come aveva dichiarato Mazzini, protagonisti «erano uomini che avevano vita e moto come se escissero dalle mani di Dio»²², per cogliere l'essenza dei personaggi in essi contenuti gli interpreti dovevano necessariamente studiarne i tratti umani, esteriori e interiori; a partire dall'osservazione diretta della propria realtà. Vedere e cogliere il personaggio come individuo divenne il compito fondamentale di un processo di interpretazione che sempre più doveva volgersi verso la comprensione e l'assimilazione della totalità del personaggio; a partire – ed è qui la vera novità – dalle affinità con l'interprete. L'unica legge che l'attore doveva riconoscere, affermava Modena, era il proprio personaggio – come ha ricordato Buonaccorsi nel suo intervento a questo convegno – e doveva sentire “con” lui, sentire “per” lui. Partendo da questi presupposti, Rossi e Salvini avrebbero coniato uno stile di recitazione che avrebbe portato il Grande Attore italiano a diventare un fenomeno centrale nella storia del teatro moderno, aprendo questioni essenziali per il dibattito teatrale che si sarebbe sviluppato nel XX secolo.

²¹ Nel suo intervento a questo convegno, Paolo Puppa ha ben notato come molti propositi e progetti di riforma siano stati abbandonati da Modena proprio per paura che il pubblico non avrebbe compreso.

²² Cfr. G. Mazzini, *Della fatalità considerata come elemento drammatico*, in Id., *Scritti*, Editrice Galeati, Imola 1910, vol. VIII, pp. 169-200.

Gran parte delle idee e dei progetti di riforma politico-teatrali vagheggiati da Modena restarono tali; ma la lezione del rapporto fra attore e personaggio che egli tramandò agli allievi era destinata a lasciare il segno, rinnovando dalle fondamenta l'arte del recitare.

La storia del teatro italiano è – da un certo punto in poi, o per certi versi – la storia di un ritardo, ma a Modena va il merito di aver aperto, almeno sul versante recitativo, una dialettica proficua con le realtà extra-nazionali, permettendo che il nostro paese incidesse, almeno per un verso, in modo determinante sul profilo dello sviluppo futuro del teatro europeo.

Il *Luigi XI* di Gustavo Modena

di Elena Randi*

Gustavo Modena è probabilmente a Parigi dal 24 dicembre 1834¹ alla seconda metà di marzo o all'inizio di aprile del 1835². Poi è espulso dal territorio francese. Rappresentato per la prima volta il 9 febbraio 1832 alla Comédie-Française, il *Luigi XI* di Delavigne è verosimile sia stato visto da Modena a una replica dello spettacolo, tanto più in quanto il lavoro è di grandissimo richiamo. È infatti messo in scena a Parigi il 29 dicembre 1834 e l'attore veneziano potrebbe forse avere avuto una seconda opportunità di vederlo il 1° aprile 1835, data in cui si situa un'altra replica³.

Modena mette in scena *Luigi XI* per la prima volta nel 1839, appena rientrato in Italia (o, meglio, nel Lombardo-Veneto) e ripresca l'attività teatrale⁴. Poi la *pièce* resta un suo cavallo di battaglia: continua a recitarla sino al 1860⁵. Bonazzi e altri spettatori dell'epoca ritengono sia stata la sua massima interpretazione, superiore persino a quella del *Saul* alfieriano⁶.

Alla Comédie nel 1832 il *rôle* principale è interpretato da Pierre Ligier e ancora da lui lo è nel periodo del soggiorno parigino di Modena⁷. Interprete ideale di Delavigne, Ligier è un *tyran*, specia-

* Università di Padova.

¹ Cfr. *Lettera a Giacomo Modena, da Grange, 17 dicembre 1834*, in *Epistolario di Gustavo Modena (1827-1861)*, a cura di T. Grandi, Vittoriano, Roma 1955, p. 22.

² Cfr. T. Grandi, *Gustavo Modena attore e patriota (1803-1861)*, Nistri-Lischi, Pisa 1968, pp. 64-65.

³ Cfr. la programmazione dei teatri di Parigi in «*Courrier des Théâtres*» nel periodo di nostro interesse.

⁴ Cfr. C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Bulzoni, Roma 1971, p. 21.

⁵ Cfr. T. Grandi, *Gustavo Modena...*, cit., p. 170.

⁶ Cfr. L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, Stabilimento Tipografico in San Severo, Perugia 1865, pp. 101-102. D'ora in poi, quando non indicato altrimenti, si citerà da questa edizione.

⁷ Cfr. la distribuzione delle parti della replica del 29 dicembre 1834 in

lizzato in parti di malvagio grottesco, tipologia di personaggi in cui rientra anche Luigi XI.

Fondamentale per la descrizione dell'interpretazione data da Modena a Luigi XI è il testo di Bonazzi, pubblicato quattro anni dopo la morte del maestro⁸. Ciononostante, possiamo supporre sia piuttosto credibile poiché l'autore è stato un attore della compagnia di Modena e l'ha dunque visto recitare varie volte Luigi XI; benché modeste, le notizie rintracciabili sulle sue rappresentazioni nelle critiche, inoltre, sono in sintonia con Bonazzi o, quanto meno, non ne sono in contraddizione. Resta per ora ignoto quanto Modena modifichi la messinscena del *Luigi XI* nel corso del tempo. Presumibilmente il biografo offre la descrizione della versione da lui vista nel periodo in cui fa parte della compagnia dei giovani, tra l'inizio del 1845 e la fine del carnevale 1846⁹.

La scena *clou* è costituita dalla sesta del quarto atto, prima di arrivare alla quale Modena "prepara" lo spettatore presentandogli un Luigi rivoltante e contraddistinto da un comportamento doppio, falso, perverso. Prendiamo, per esempio, la tredicesima scena del secondo atto, quando Luigi sta commissionando al suo consigliere Tristan l'Ermitte l'assassinio dell'innocente Nemours. Secondo il testo a stampa francese, a un certo punto si ode l'*Angelus domini* (si può supporre recitato da un coro) e allora il re si mette a pregare¹⁰. Modena modifica un po' il suggerimento per evidenziare l'ipocrisia di Luigi: nell'ordinare un efferato omicidio – che oltretutto si progetta di mettere in atto subdolamente, median-

«*Courrier des Théâtres*», 29 dicembre 1834, p. 1. Nella recita del 1° aprile 1835 la distribuzione delle parti cambia solo per quella di Commine (cfr. «*Courrier des Théâtres*», 1 aprile 1835, p. 1).

⁸ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit.

⁹ Cfr. lettera di Modena ai coniugi Bonazzi del 4 ottobre 1844, in *Epistolario di Gustavo Modena*, cit., pp. 63-64, nonché A. Tinterri, *Introduzione a L. Bonazzi, Gustavo Modena e l'arte sua*, Morlacchi, Perugia 2011, pp. XVII-XX. Nel 1845 Modena rappresenta certamente *Luigi XI*. Per esempio, al Teatro Concordi di Padova il 16 e 17 novembre 1845. Cfr. il quaderno manoscritto dell'Archivio di Stato di Padova contenente i dati relativi agli spettacoli rappresentati a Padova: *Repertorio delle produzioni drammatiche rappresentate nei Teatri di Padova dal 1845 al 1906*, Archivio Teatro Verdi, b. 310.

¹⁰ C. Delavigne, *Louis XI, tragédie en cinq actes*, in Id., *Œuvres*, Furne, Paris 1833-1835, tomo IV del *Théâtre* (1833), pp. 83-84.

te inganno – interpola lui stesso la preghiera dell'*Angelus*, mischiando malvagità e falsa devozione. Tanto l'atteggiamento perfido quanto la recita dell'orazione sono proposti con movimenti da semiparalitico e voce flebile, ansimante, rauca, quasi il corpo deforme di Luigi riflettesse il deterioramento della sua psiche¹¹.

Oppure osserviamo la terza scena del terzo atto, dove Luigi incontra la bella contadina Marta. Dice Bonazzi: Luigi-Modena, sempre mezzo paralizzato e con una voce asmatica, è «lubrico»¹², e la mostruosità della situazione è sottolineata dall'età senile. La vecchiaia e la malattia si accompagnano ad atteggiamenti lascivi generando un contrasto grottesco.

Infine consideriamo la quinta scena del quarto atto. Luigi, sdegnato contro il suo medico Coitier perché gli ha fatto sfuggire il prigioniero Nemours, minaccia di chiuderlo in prigione, ma quando il dottore gli risponde che allora si arrangi, che è in punto di morte e che si cerchi chi lo curi, Luigi torna sui suoi passi, e Modena rende il radicale cambio di atteggiamento con un tono «carezzevole»: «ebbene, mio buon Coitier, ti amerò, ti amo», disegnando un personaggio «perverso», «quasi rimbambito nel suo egoismo»¹³. Sembra abbastanza evidente dalle parole di Bonazzi che nel tono definito “carezzevole” sia insita una malcelata falsità: Luigi finge di amare il medico solo perché gli torna utile, ne ha un interesse.

Di questa stessa scena possediamo una descrizione dell'allestimento francese del 1832, presumibilmente appropriato anche per le repliche del biennio 1834-35. Il Luigi di Ligier, secondo i «Débats», qui passerebbe dall'ira a un comportamento conciliante¹⁴, il che sembra spiegabile pensando a quanto osserva il critico del «*Courrier des Théâtres*», secondo il quale il Coitier interpretato da Joanny, rude e brusco con Luigi e incurante delle conseguenze in ragione dell'età assai avanzata, provocherebbe nel sovrano una reazione infantile, da bambino reso docile dai rimproveri¹⁵. Se,

¹¹ Cfr. L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 103.

¹² Ivi, p. 103.

¹³ Ivi, pp. 102-103.

¹⁴ Cs., *Théâtre Français. Première représentation de "Louis XI", tragédie en cinq actes et en vers*, par M. Casimir Delavigne, in «*Journal des Débats*», 11 febbraio 1832, p. 3.

¹⁵ Cfr. *Comédie-Française. "Louis XI", tragédie en cinq actes et en vers*, de M. Casimir Delavigne, in «*Courrier des Théâtres*», 16 febbraio 1832, p. 2.

dunque, almeno nello specifico frangente, il Luigi francese risulta un personaggio che vive sentimenti diversi, ora violenti, ora più miti, quello di Modena è costantemente spregevole, passando dall'ira alla collera controllata dall'ipocrisia, dunque da un atteggiamento ignobile a un altro più infame ancora.

L'attore veneziano – si diceva – prepara lo spettatore alla visione della sesta scena del quarto atto, quando, convocato il santo padre Francesco di Paola, il Luigi di Modena – scrive Bonazzi – «componne il viso a profonda compunzione»¹⁶, dove già il verbo “comporre” indica piuttosto chiaramente l'idea dell'artificio. In altri termini, egli si atteggierebbe a penitente attraverso una posizione dei muscoli facciali esibita *ad hoc*, per nulla frutto di un sentimento reale, ma assunta per “dare a credere” d'essere preda dei rimorsi. E altrettanto ripetono le parole successive del biografo, quando scrive che Luigi «invocava» il frate «con l'accento melato di una soave estasi religiosa, esponeva la sua preghiera col tono miserevole del mendico che implora pietà dai passanti»¹⁷. Ma il motivo della sua preghiera si rivela subito interessato: chiede infatti prima d'essere fatto guarire, poi, non contento, di ringiovanire. Precisa Bonazzi: «esprime il desiderio che le mani del santo gli cancellino le rughe del corpo, striscia col dorso delle dita sul braccio, compiacendosi anticipatamente, con una gioia quasi infantile, di veder rifiorire le macilenti sue membra»¹⁸. Luigi si figura, in altri termini, come potrebbe diventare il suo corpo ringiovanito, e gusta il piacere del risultato immaginato. Prima chiede dieci anni di meno, poi venti, e proferisce le parole «venti anni» titubante, a voce bassa, e volgendo di lato la testa, salvo poi, rinfrenato dal silenzio del santo, ripeterle a voce alta come se l'accordo fosse già preso. Quando il frate gli risponde di non saper compiere i miracoli e che Luigi deve solo pentirsi dei peccati commessi, il sovrano, ascoltato con apparente raccoglimento, comincia la confessione delle sue colpe, dall'assassinio del fratello fino alla decapitazione del vecchio Nemours di fronte ai suoi figli ancora bambini e ad altri mostruosi omicidi. Luigi raccontava la prima uccisione con lentezza, ritrosia e imbarazzo e ne adduceva le scuse velocemente e

¹⁶ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 111.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

con energia, né sapeva frenare impeti d'ira e di vendetta nel ripensare a certe vicende, salvo poi tornare ai modi umili e contriti quando il frate lo ammoniva. Lo stesso schema si ripeteva per la confessione di ciascun crimine, uno dopo l'altro. Infine, per «farla finita», elencava «rapidamente ed in fascio molti altri delitti»¹⁹. La scena, dunque, era proposta ora con tono mite e volume di voce basso, ora con picchi di arroganza riaffiorante per poi tornare ad accenti sottomessi. Insomma, le variazioni di ritmo e di disposizione psicologica sono consistenti. Graficamente potremmo indicarle con una linea spezzata che ora si inabissa, ora sale in alto, ora ridiscende.

Luigi-Modena passava quindi alla descrizione dei propri patimenti, e lo faceva come se le punizioni si stessero ri-consumando in quel momento. Il re rivelava anzitutto il sogno ricorrente di un demonio che va a sedersi sul suo petto. In questo frangente Modena piegava indietro la colonna vertebrale, quasi il demonio gli montasse davvero sul petto, e poi compiva l'azione di faticare a spingerlo via dallo sterno e a raddrizzarsi²⁰. Successivamente il sovrano raccontava di avere l'impressione che un ferro gli venisse conficcato nel cuore, e allora Modena faceva l'atto di immergersi con entrambe le mani un pugnale nel petto, mandando un grido prolungato e straziante che finiva nell'atto di estrarlo, momento in cui, contemporaneamente, concludeva: «... e mi assassina»²¹. Infine Luigi immaginava che la mano di un fantasma lo obbligasse a toccare i pezzi nauseabondi di cadaveri immersi in un lago di sangue, quello delle sue vittime. Per rendere la scena Modena afferrava il suo braccio sinistro con la mano destra e lo sollevava orizzontalmente; le dita della mano sinistra guizzavano mentre il tono della voce esprimeva tutto il suo ribrezzo²².

¹⁹ Ivi, pp. 112-113.

²⁰ Un altro censore scrive: nella resa «de' patimenti notturni» di Luigi nel quarto atto «per poco non vedi il volto del fantasma persecutore» (*Critica teatrale. Gustavo Modena*, in «Gazzetta privilegiata di Venezia», 18 giugno 1844), cioè – si può supporre – del diavolo che gli monta sul petto.

²¹ C. Delavigne, *Luigi XI. Dramma tragico in cinque atti*, Borroni e Scotti, Milano 1845, p. 60; L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 113.

²² *Ibidem*. Regli sembra confermare la credibilità di Bonazzi. Cfr. [F.] Regli, *Teatro Lentasio. Luigi di Normandia, dramma in cinque atti di De la Vigne [sic]*, in «Il Pirata», 15 febbraio 1842.

Nella descrizione del sogno, dunque, Modena incarna nel contempo Luigi che narra i propri fantasmi tormentosi e i fantasmi stessi, quasi visibili agli spettatori. Più precisamente, nel primo passaggio, quello in cui afferma che un demonio gli si siede sul petto, mima l'effetto provocato sul proprio corpo da tale situazione; poi, quando immagina che una lama gli venga conficcata nel cuore, è lui stesso, con le sue mani, a compiere l'azione del pugnalarlo, "prestandole" al "fantasma", sicché il corpo di Modena si sdoppia, diventando, nello stesso tempo, il personaggio di Luigi trafitto e il fantasma che lo accoltella; infine un braccio di Modena incarna il braccio del fantasma che obbliga Luigi a toccare i cranî e le membra sprofondate nell'immaginario lago di sangue: lo costringe a palparli con la mano restante, appartenente a Luigi e descritta come guizzante, contrariamente a quella "del fantasma" ferma, solida, pesante. Di nuovo, insomma, Modena incarna due esseri diversi in uno stesso momento, e in questo caso la differenza tra le due persone è sottolineata dalla velocità del movimento dell'una e dalla lentezza severa e quasi sacrale dell'altra.

La scena pone un problema di rilievo. Come ha sottolineato Eugenio Buonaccorsi nel suo intervento a questo convegno, anche a me pare che Modena, come, in generale, tutti gli attori d'epoca romantica, miri a calarsi nel personaggio vivendone "davvero" emozioni e sentimenti. I limiti di spazio concessi non mi consentono di ripercorrere qui la serie di prove addotte da Buonaccorsi per sostenere la tesi, non riprendo dunque le già citate osservazioni compiute da chi ha assistito alle esibizioni di Modena, rimandando a Buonaccorsi stesso²³. Mi limito solo a riportare un importante (e assai noto) stralcio da una lettera di Modena:

Non conosco che una legge: il mio personaggio. Quando è contegnoso, quando è altiero, deve esserlo anch'io; quando è umile, ed io umile; quando vaneggia, ed io matto; se l'ira lo vince, ed io servo dell'ira, della passione, meno che uomo; se l'uomo doma la passione, ed io più che uomo; se finge, fingo... e così via²⁴.

²³ Cfr. E. Buonaccorsi, *L'arte della recita e la bottega. Indagini sul "grande attore" dell'800*, Bozzi, Genova 2001, pp. 46-74.

²⁴ *Lettera a Z. Biccheraï, da Ripafratta, 6 giugno 1841*, in *Epistolario di Gustavo Modena*, cit., p. 34.

Ma come conciliare l'istanza immedesimante con una scena contraddistinta da uno "sdoppiamento di personalità"? Il punto, forse, è che l'attore si immedesima in colui che narra, il quale, come spesso accade nel quotidiano, illustra anche con la mimica quanto sta descrivendo, e poiché l'episodio esposto prevede due personaggi, la mimica comporta una sorta di dissociazione. Che l'"io epico" sia preso emotivamente dal suo racconto è perfettamente comprensibile ed è testimoniato dagli spettatori.

Un passo dei *Ricordi* di Salvini, notoriamente formatosi alla scuola di Modena, rilancia i dubbi. Vi si rievocano tre scene: quella in cui Modena-Icilio, nella *Virginia* alfieriana, conficca un pugnale in una tribuna che dovrebbe essere di marmo, quella in cui, nel *Cittadino di Gand*, il personaggio rappresentato da Modena urla una frase che chi sta nella stanza accanto non deve sentire (e nel dramma non sente); infine ricorda la scena della confessione testé descritta. Commenta Salvini:

Gustavo Modena sapeva benissimo di tradire il vero, così facendo, ma quelle licenziose volate gli procuravano un applauso frenetico. Un giorno mio padre gli domandò: «Gustavo se tu avessi innanzi a te tutto un pubblico di artisti, faresti la confessione di Luigi XI in quel modo?» e Modena gli rispose: «Caro Beppe, facendola così la replico dodici sere di seguito!».

Ed era tanto grande in quella scena, che trasportava il pubblico all'entusiasmo, senza lasciargli tempo di avvertire l'inverosimiglianza e l'incongruenza del suo gioco²⁵.

La critica di Salvini padre e dello stesso Modena non si appunta, quanto meno relativamente alla confessione del *Luigi XI*, sull'apertura di una distanza tra attore e personaggio (che, a mio parere, non c'era), ma sullo scarso realismo: nel rappresentare contemporaneamente due personaggi l'attore sfugge al criterio dell'aderenza ai fenomeni riscontrabili nello spazio del quotidiano e questo, per lui, è un difetto. E comunque anche la mancanza di realismo denunciata mi pare dubbia per le ragioni già proposte: Modena incarna un personaggio narrante il cui racconto, reso

²⁵ T. Salvini, *Ricordi aneddoti ed impressioni*, Dumolard, Milano 1895, pp. 63-64.

anche con la mimica dei due protagonisti del sogno, lo porta a rivivere i punti (e le emozioni) salienti dell'episodio esposto.

L'interpretazione offerta da Ligier della confessione è descritta, sia pure abbastanza sinteticamente, da Pierre Duviquet. Benché l'intervento non riguardi esplicitamente la messinscena, il passo chiaramente vi si riferisce:

La più grande, la più terribile scena dell'opera e, oso aggiungere, una delle più belle che si possano ammirare al Théâtre-Français, è senza possibilità di essere contraddetti, quella della confessione [...]. Che spettacolo quello di questo re così a lungo temuto, già serrato dagli stretti ghiacci della morte, forzato a confessare i propri crimini davanti ad un povero eremita, di cui implora un perdono che non sarà accordato, perché combattuto tra i suoi vili terrore e le sue abitudini sanguinarie, rifiuta il perdono dei disgraziati, degli innocenti che tiene chiusi nei sotterranei luttuosi del suo castello! Prega, il miserabile, e tuttavia, sempre re benché penitente, sta in piedi di fronte al suo giudice. Ma quando dalle sue labbra già pallide e avvizzite cade la confessione che ha avvelenato il fratello, una maestà regale, una maestà quasi divina è passata sulla fronte e nell'atteggiamento del prete: «E contro i tuoi rimorsi il tuo cuore cerca rifugio! [...] Fratricida, in ginocchio!». Luigi, folgorato, cedendo all'ascendente della virtù e della religione, obbedisce e srotola la serie dei suoi crimini²⁶.

Il Luigi di Modena resta falso e ipocrita dall'inizio alla fine, solo fintamente contrito, mentre quello di Ligier a un certo punto si pente se dobbiamo credere a Duviquet («folgorato, cede all'ascendente della virtù e della religione»²⁷), circostanza confermata dalla scena che segue (IV, 7): quando il prete se ne va senza averlo perdonato e dicendogli che solo quando si sarà veramente pentito Dio lo perdonerà, il Luigi della versione francese – «si inginocchia e si sforza di pregare»²⁸, momento che pare assente in Modena o, che, quanto meno, non viene ricordato da Bonazzi, né dalle recensioni lette. Un attimo dopo (IV, 8) il duca di Nemours (che da bambino

²⁶ P. Duviquet, *Examen critique de Louis XI*, in C. Delavigne, *Théâtre*, cit., tomo IV, pp. 217-230; 225-226.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ivi*, p. 226.

era stato costretto da Luigi ad assistere alla decapitazione del padre), il quale è rimasto nascosto dietro una tenda durante la confessione, si lancia contro di lui. Il re della versione francese, allora, si trascina «servilmente in ginocchio»²⁹ a chiedere pietà.

Le chiavi di volta, i punti salienti dell'interpretazione di Modena e di Ligier, quanto meno nella prospettiva di Bonazzi da un lato e di Duviquet e di vari recensori francesi dall'altro, paiono diversi: Modena si concentra prima sul momento della confessione e dunque sulla depravazione, la perversione del re, poi sui suoi terrori dell'inferno, i quali, pur introducendo un conflitto interiore, non lo conducono al rimorso; anzi, la sua malvagia sete di potere è ancor più evidenziata dall'aver vinto persino contro la visione delle pene dell'aldilà. Ligier sottolinea anche il momento successivo, in cui il re, terrorizzato, striscia ai piedi di Nemours³⁰. A questo passaggio Bonazzi non dedica attenzione, come se essa fosse rubata tutta dalla situazione precedente. Darvi peso, come fa Ligier probabilmente seguendo le indicazioni di Delavigne, significa rimarcare l'umiliazione del re di fronte a Nemours e la sua disgustosa «vigliaccheria»³¹. Possiamo insomma supporre, nel quarto atto, uno spostamento di accenti tra la versione francese e quella di Modena.

Il quinto atto a Parigi, al debutto, non piace³². Alle repliche viene modificato³³. Modena lo mette in scena in modo ancora diverso, e nella sua versione risulta molto convincente. Possiamo supporre anzitutto che lo tagli sensibilmente, poiché a Parigi, per lo meno nelle prime rappresentazioni, l'ultimo atto dura un'ora abbondante³⁴, mentre lo spettacolo di Modena dura in tutto un

²⁹ Ivi, p. 227.

³⁰ Molte recensioni francesi descrivono questa scena e ne sottolineano la riuscita. Cfr., per esempio, A., *Première représentation de "Louis XI", tragédie en cinq actes et en vers, par M. Casimir Delavigne*, in «Journal du Commerce», 13 febbraio 1832, p. 3; *Théâtre-Français. "Louis XI", tragédie par C. Delavigne*, in «Écho français», 15 febbraio 1832, p. 1.

³¹ *Théâtre-Français. "Louis XI", Tragédie en cinq actes, de M. C. Delavigne*, in «Gazette de France», 11 febbraio 1832, p. 3.

³² Cfr. Cs., *Théâtre Français...*, cit., p. 3.

³³ Cfr. *Théâtre Français. "Louis XI" tragédie en cinq actes en vers, de M. Casimir Delavigne*, in «Gazette des Théâtres», 19 febbraio 1832, p. 6.

³⁴ Cfr. *Théâtre Français. Première représentation de "Louis XI", tragédie en cinq actes et en vers, de M. Casimir Delavigne*, in «La Quotidienne», 12 febbraio 1832, p. 2.

paio d'ore³⁵, contro le quattro e mezza della versione francese³⁶, un dato, per inciso, che invita a riflettere sulla quantità di cassature operate da Modena sul copione.

I critici osservano che nel quinto atto il volto di Modena, atteggiato in modo sapientissimo, sembra già quello di un cadavere macerato dalle infermità, solcato dai rimorsi, ributtante. Nell'ultima scena – aggiungono – si assiste alla «lotta tra la natura affievolita» e agonizzante e «lo spirito caparbio» di Luigi³⁷.

Nessuno fa cenno ai passaggi di livello da orizzontale a verticale e viceversa del Luigi XI di Modena, presenti, invece, in Ligier. Il Luigi XI francese, infatti, inizialmente in piedi, crolla poi disteso, apparentemente morto. Arriva allora il Delfino, che piange sul presunto cadavere, ma il re si rialza ancora una volta prima di spirare davvero, adagiato sul letto³⁸. È possibile che il sovrano moribondo di Modena resti più realisticamente sempre disteso.

Nel *Luigi XI* italiano o, quanto meno, nelle testimonianze di chi lo ha visto, riscontriamo alcuni elementi sui quali vale la pena soffermarsi. Bonazzi osserva che nella messinscena di Modena del *Luigi XI* sono mischiati (romanticamente) il tragico e il comico. Questa e altre diadi oppositive, del resto, si sono riscontrate nella descrizione dello spettacolo da lui offerta. Nel 1856 un anonimo recensore definisce Modena «sublime, spaventevole»³⁹. Nell'assistere al *Luigi XI*, Brofferio resta incantato dalla sua abilità nel disegnare un re fuori dalla veste formale, nella sua vita privata⁴⁰, nel delinearne dunque il versante naturale accanto a quello formale, il basso accanto all'alto.

Stessa compresenza nella versione francese. Il recensore dei «Débats» osserva che il lavoro è definito *tragedia*, ma, in realtà, è più una commedia, e scrive della coesistenza in Ligier di «ironia» e «ter-

³⁵ Cfr. R. [F. Regli?], *Torino. Teatro Carignano*, in «Il Pirata», 6 ottobre 1849.

³⁶ Cfr. *Théâtre-Français*. «Louis XI», *tragédie par C. Delavigne*, in «Écho français», cit., p. 1.

³⁷ T., *Notizie teatrali. Milano*, in «Corriere delle dame», n. 52, 18 settembre 1842.

³⁸ Cfr., ad esempio, A., *Théâtre Français...*, cit., p. 3.

³⁹ *Gustavo Modena al Teatro Carignano*, in «Il Trovatore», 9 aprile 1856.

⁴⁰ Cfr. L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., pp. 114-115.

rore», cioè di una dimensione del comico e di un'altra del tragico, di «tono borghese» e profondità dell'anima⁴¹.

Inutile ricordare che la riflessione sul mescolamento di tragico e comico è centrale nel pensiero teatrale all'epoca in cui Modena è a Parigi. Sembra piuttosto probabile che Modena sia catturato dal dibattito culturale in corso, lo rimediti e ne sperimenti l'applicazione una volta rientrato nel suo paese e ripreso il lavoro d'attore. Lo saggia nel *Luigi XI*, ma anche, per esempio, nel *Saul* alfieriano⁴².

Ma c'è di più. Negli spettacoli di Modena si ritrova qualche caratteristica tipica della regia nascente, caratteristica che potrebbe avere "ereditato" dalla visione di alcuni degli spettacoli parigini rappresentati alla Comédie nel suo periodo di soggiorno nella capitale francese, quali il *Chatterton* di Vigny, *L'ambitieux*, *Bertrand et Raton*, *Le mariage d'argent* di Scribe, *L'Ecole des vieillards*, *Les enfants d'Edonard* e *Les Vêpres siciliennes* di Delavigne. Ho dimostrato in altra sede come il *Chatterton* sia a pieno titolo registico; gli altri lavori lo sono con ragionevole probabilità⁴³. Proviamo a vedere quali siano gli aspetti a cui si è alluso.

Dall'Ongaro a proposito della prassi modeniana nel 1861 scrive:

Modena [...] cercava nei drammi e nelle tragedie quel passo in cui risplendesse più chiaro e più vero il carattere del personaggio che intendeva rappresentare. Il poeta non ha sempre la stessa felicità nell'esprimere il suo concetto. Lo rivela sovente in un monologo, in una frase, in una parola. L'attore dee cogliere questo lampo che sfugge ai mediocri, e che forse il poeta medesimo non avvertiva abbastanza. Codesto passo è come l'unghia che basta ad immaginare il leone.

Quando il Modena avea trovato questo concetto fondamen-

⁴¹ Cs., *Théâtre Français...*, cit., p. 3. Sul mischiamento di tragico e comico del *Luigi XI* francese, cfr., per esempio, *Théâtre Français. Première représentation de "Louis XI", tragédie en cinq actes et en vers, de M. Casimir Delavigne*, in «Le Courrier Français», 12 febbraio 1832, p. 4.

⁴² Cfr. G. Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Mursia, Milano 1989, pp. 34-35; A. Barsotti, *Alfieri e la scena. Da fantasmi di personaggi a fantasmi di spettatori*, Bulzoni, Roma 2001, pp. 208-210.

⁴³ Si può verificare dalla programmazione dei teatri della capitale pubblicata ogni giorno nel «*Courrier des Théâtres*» che i lavori elencati sono stati rappresentati nel periodo di permanenza di Modena a Parigi. Sulla presenza della regia all'inizio del XIX secolo, cfr. E. Randi, *I primordi della regia. Nei cantieri teatrali di Hugo, Vigny, Dumas*, Pagina, Bari 2009.

tale, questo tratto caratteristico del personaggio, si considerava padrone del soggetto. Con questo lampo di luce rischiarava tutto il suo quadro: e dove la parola venisse meno, aveva il gesto, il silenzio, l'espressione del viso che vi suppliva. Egli non badava gran fatto ai dettagli, agli incidenti fortuiti, alle zeppe che abbondano di necessità nei cinque indispensabili atti delle tragedie moderne. Badava a serbare l'unità del carattere al suo soggetto: e tutto, l'espressione, l'abito, il passo, l'accento, tutto era armonico, tutto connesso. Codesto si poteva ben dire *creare* un tipo⁴⁴.

Dall'Ongaro asserisce sì che Modena identifica nel copione un passaggio capace di riassumere il nucleo fondamentale di tutto il personaggio, ma aggiunge anche che attorno a questo cuore fa ruotare tutto il personaggio nel suo complesso: ogni scena e ogni battuta ne terranno conto affinché la parte risulti omogeneamente concepita.

Dalle notizie rintracciabili sembra potersi effettivamente individuare un "tratto dominante" nella figura di Luigi XI interpretata da Modena, sia inteso come elemento psicologico che come segno "visivo", composto di caratteristiche fisse e dinamica motoria. L'aspetto fisico centrale è quello della vecchiaia malata: Bonazzi ricorda che Modena rappresenta Luigi «tocco d'apoplezia, semiparalitico, con voce fioca, asmatica, rantolosa, e con un movimento convulsivo al labbro inferiore» e che «sosteneva costantemente», ossia per tutto il dramma, queste caratteristiche⁴⁵. Bonazzi precisa: si muove e parla così nel dialogo con il medico, nei colloqui privati con Francesco di Paola, negli aspri rimbrotti al figlio quando, invidioso delle dimostrazioni di consenso del popolo al Delfino, gli fa credere che siano stati pagati da lui, nella galanteria con la giovane Maria, nella dignitosa discussione di un'ambasciata sovrana, nel solenne giuramento di un pubblico trattato, nella terribile narrazione dei suoi rimorsi. Il tratto psicologico dominante è costituito dall'ambizione estrema e dalla malvagia ipocrisia usata per i propri interessi egoistici, nella scena *clou* messa in frizione con la paura della punizione divina. La mostruosità psicologica del personaggio è riflessa dalla deformità fisica.

Colpisce la somiglianza di questo protocollo con la prassi attorica di Delsarte, che chiede all'attore di trovare il tratto dominante

⁴⁴ F. Dall'Ongaro, *Gustavo Modena*, in «Rivista Contemporanea», agosto 1861, vol. XXVI, pp. 293-294.

⁴⁵ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 103.

di un personaggio e di farlo rifluire in ogni scena⁴⁶. Ma soprattutto la scelta di impostare ogni personaggio su un preciso “aspetto centrale” si riscontra negli spettacoli registici di primo Ottocento alla Comédie-Française. Per esempio, nella prima messinscena del *Chatterton* di Vigny – le cui repliche, fra l'altro, sono parecchie durante il soggiorno parigino di Modena, come si può constatare consultando la programmazione giornaliera delle sale di spettacolo nel «*Courrier des Théâtres*» – ciascun personaggio è contraddistinto da una peculiare caratteristica mimica e psicologica. Rimando, per la dimostrazione, al mio *I primordi della regia*⁴⁷. Il riscontro di un motivo motorio e psicologico dominante, nella prima messinscena rilevabile in ciascuno dei personaggi, prova la presenza di un disegno composto da ciascun attore secondo una prospettiva unitaria e complessiva nella costruzione della parte, certamente concordata con il drammaturgo-*metteur en scène*, cioè con Vigny (se l'unitarietà della parte anticipa, in proporzioni ridotte, l'unitarietà dello spettacolo intero, di cui s'interessa la regia, compresa quella primottocentesca, ossia la regia conosciuta da Modena, forse, come in Delsarte, l'attenzione all'*ensemble* non è presente in modo accentuato nei lavori dell'artista veneziano, la cui natura grandattorica è radicata: resta preminente lo studio dei singoli personaggi che non delle loro interrelazioni, benché alcuni critici ottocenteschi parlino di «quell'unione e quell'eccellente complesso, che spesso s'ammirano nelle sue produzioni»⁴⁸).

Modena si discosta dunque sotto taluni aspetti dal *Luigi XI* probabilmente visto a Parigi, e tuttavia pare far tesoro, relativamente allo specifico allestimento o alle messinscene coeve, di qualche innovazione di rilievo.

Vari spettatori (anche assistendo al *Luigi XI*) insistono sull'abilità di Modena di “cambiare volto”: non sarebbe un attore sempre uguale a se stesso in ogni personaggio, ma, piuttosto, un interprete capace di modificarsi ad ogni parte⁴⁹.

⁴⁶ Cfr. E. Randi, *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi romantica alla modern dance*, Esedra, Padova 1996, pp. 130-153.

⁴⁷ Cfr. Id., *I primordi della regia...*, cit., pp. 173-179.

⁴⁸ *Critica teatrale. Gustavo Modena*, cit.

⁴⁹ Cfr., per esempio, *ibidem*, e G. I., *Teatro Gustavo Modena*, in «La Moda», 14 febbraio 1842.

Una tesi piuttosto consolidata è che il ruolo sia connesso a una recitazione standardizzata e convenzionale, necessaria in un sistema teatrale in cui occorre stabilire una certa “concertazione” fra gli attori in tempi di prova strettissimi. Se ciò probabilmente vale per le compagnie italiane e anche per le *troupes* francesi minori, la tesi regge assai meno per i grandi teatri parigini, quanto meno nel caso degli spettacoli a fondamento registico. Proprio grazie alla specializzazione in ruoli (che c’è, come dimostrano i contratti d’ingaggio degli attori), il *comédien* delle maggiori sale parigine può pervenire a un’estrema raffinatezza interpretativa. Se recitare una stessa categoria di individui per tutta la vita o per un lasso di tempo molto ampio, può indurre alcuni a una sorta di pigrizia mentale, ossia ad applicare lo stesso schema a ogni *dramatis persona*, consente ad altri, meno adagiati nella *routine*, di sviscerarne ogni più segreto dettaglio, di penetrarne più facilmente le specifiche sfaccettature, differenziando ogni figura rappresentata dalle altre appartenenti alla stessa famiglia. O, quanto meno, a questo li conduce il lavoro assieme a un autore-*metteur en scène*.

Se la drammaturgia in continua evoluzione comporta ineluttabilmente una sorta di slittamento dei ruoli, ossia del loro sgusciare fuori dall’“ortodossia”, per esempio attribuendo caratteri comici al tiranno, l’approfondimento d’analisi del personaggio da parte degli attori accentua tale deviazione. Lo si può affermare per i *comédiens* del Théâtre Français, e sembra di poterlo ripetere in riferimento alla compagnia di Modena, che, anzi, sarebbe arrivato persino a sopprimere i ruoli⁵⁰. È credibile che anche a questo riguardo egli prenda dunque a modello la situazione parigina trapiantandola nella penisola e persino ampliandone la portata innovativa.

A partire dall’analisi di *Luigi XI* è possibile affermare da un lato che Modena non “copia” l’interpretazione di Ligier (presumibilmente concordata con Delavigne), ma ne propone una propria, almeno sotto certi aspetti diversa da quella francese, dall’altro che alcune delle riforme introdotte dal grande artista veneziano non siano esenti da un’importante influenza francese e forse, più nello specifico, della Comédie-Française, dove, come ho cercato di dimostrare altrove, negli anni in cui Modena la frequenta, la regia sta fiorendo ad opera di grandi drammaturghi-*metteurs en scène* come Hugo, Dumas, Vigny, ma anche Scribe e forse come lo stesso Delavigne.

⁵⁰ Cfr. E. Buonaccorsi, *L’arte della recita e la bottega...*, cit., p. 48.

Gustavo Modena *dramaturg* e lettore di Dante

di Paolo Puppa*

Negli anni del Risorgimento i nostri commediografi di solito sono laureati in legge e giornalisti, impegnati nella partecipazione al dibattito pubblico e alla promulgazione delle nuove leggi per il nascente Stato. E avvocato, del resto, era stato Goldoni. Avvocato (in questo obbligato dal padre Giacomo attore per salvarlo dalla ribalta), ma anche attivo nella fondazione e redazione di fogli battaglieri, come «Fatti e parole» nel 1848, lo stesso Modena. In più, tutti scrivono commedie. Anzi, si può parlare di una grande dramaturgia di respiro europeo grazie ad attori richiesti in tutto il mondo, confutando gli storici che parlavano di un vuoto autoriale nel nostro teatro per quanto riguarda proprio l'Ottocento. Gustavo traduce spesso dal francese, per l'egemonia di quei titoli da sempre nei nostri palcoscenici. Autore, anche perché trasforma personaggi di copioni illeggibili, costruiti su stereotipi, in grandi creazioni. Solo che preferisce di gran lunga la prosa al verso, dal momento che «nei versi ci devo stare imprigionato: laddove nella prosa faccio da padrone; accorcio, allungo, levo, aggiungo ogni volta che rappresento quel personaggio: quel che mi viene in fantasia recitando lo butto fuori, e se ha buon successo lo scrivo nella parte, e resta lì per un'altra volta»¹. Superiore, nel trattamento, alla versione originale se c'è chi si spinge a preferirlo persino a Hugo. Il suo *Luigi XI* non è «così ben lumeggiato da Filippo di Comines,

* Università di Venezia.

¹ Cfr. *Lettera a I. D'Aste, da Torino, 22 gennaio 1852*, in T. Grandi (a cura di), *Epistolario di Gustavo Modena (1827-1861)*, Vittoriano, Roma 1955, p. 155. E in *Bizzarrie drammatiche*, dove l'io narrante viene importunato da uno spettatore ingenuo che pare anticipare lo sguardo straniato del Gadda della novella *Teatro*, se ne esce con un ulteriore *cabier de doléance* contro la pronuncia dei versi: «la poesia ha una lingua a parte che non s'intruglia nella verità: il parlare con verità è roba da facchini: gli eroi in inscena parlano paroloni fatti con schegge di stelle e agro di limone» (G. Modena, *Scritti e discorsi 1831-1860*, a cura di T. Grandi, Istituto per la storia del Risorgimento, Roma 1957, p. 279).

da Walter Scott, da Victor Hugo, dall'autore stesso del dramma»². Drammaturgo di fatto, altresì, nello stanare i nuovi commediografi, pur nell'amarezza continua di dover respingere tante proposte che assicurano solo forni. Amarezza ogni volta che gli tocca dire a un aspirante autore «il vostro dramma non è rappresentabile»³. Ma è anche scrittore di suo, in effetti, e alla lettera, Gustavo. Tale si considera se nella missiva del 28 aprile 1837, durante il lungo periodo dell'esilio, precisa con fierezza a Giovanni Tadolini: «non mi sento d'esser buon verseggiatore, ma mi sento potenze da creare buone situazioni teatrali, un interesse seguito, continuo, all'azione, ed agli attori. Credo che basti, perché la melodia nei libretti la fanno le note e non la disposizione delle parole»⁴. Una scrittura rapida e impulsiva⁵ la sua, dalla dinamica quasi sempre dialogica, e in chiave spesso farsesca, con una vena sarcastica, e *pointes* disciplinate nella dimensione dell'apologo, sempre motivato nell'immediatezza e nell'urgenza della militanza politico-giornalistica. Mi riferisco ai *Dialoghi*, pubblicati su fogli militanti, per lo più, e che girano tra amici, tra addetti, con una circolazione frenetica. Non per nulla, qui si esalta l'aforisma, la *tirade* sentenziosa, di chi ha scritto centinaia di opuscoli, di manifesti durante l'attivismo carbonaro e al fianco della «Giovine Italia».

Allo stesso tempo, però, un'immaginazione visionaria, collocabile nel genere rappresentazione impossibile⁶, appesantita da un sovraccarico di allegorie zoomorfe⁷, modellate sugli *Animali parlanti* dell'Abate Casti più che sulla memoria esopica, dall'esito a volte non agevolmente decifrabile oggi. Ma il tono sentenzioso può

² G. Damerini, *Gli addii di Gustavo Modena cospiratore*, in «Il Dramma», gennaio 1962, p. 59.

³ *Lettera a A. Palli Bartolomei, da Firenze, 14 novembre 1843*, in *Epistolario*, cit., p. 57.

⁴ *Lettera a G. Tadolini, da Bruxelles, 28 aprile 1837*, in *ivi*, p. 24.

⁵ Così Claudio Melodolesi definisce questa scrittura quasi sempre dialogica nel suo *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Bulzoni, Roma 1971, p. 104.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Cfr. C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 1991, p. 270. Un modo, questo, per «accomiarsi da una nazione satura di opportunismi prima ancora di aver raggiunto l'unità» (*ibidem*).

stemperarsi anche nell'amato veneziano, come in *I pratici e i vaporosi* del 1848, dove un marinaio insorge contro un cittadino che propone Carlo Alberto alla guida del nuovo Stato⁸. In queste "bizzarrie ellittiche"⁹, il latino viene ogni tanto utilizzato in un epiteto laico, anti ecclesiastico, a favorire un intarsio lessicale variopinto da anticipare per certi aspetti la tavolozza ibrida della Scapigliatura, e nella deformazione nominalistica qualcosa persino del Gadda di *Adalgisa*¹⁰.

Dell'accumulo insolito di fantasticherie, in anticipo su avanguardie futuriste e surrealiste, sfiorate pure nell'animismo dell'oggetto e nel gioco delle citazioni meta teatrali, offre una significativa testimonianza *Un alto e basso cioè uno e mezzo* del 1856, dal sottotitolo allusivo *Dramma corto ed impossibile ma verosimile (fatica particolare del trovarobe)*, inscenato in Oriente, in un *bric à brac* di oggetti sconvenienti, che ospita dietro il velo della farsa la satira della guerra di Crimea e del congresso di Parigi, e centrato ovviamente sull'idolo polemico di Modena, Cavour. Ecco l'apertura didascalica: "Una *gran pipa* in mezzo alla *gran Sala* d'un *grande albergo* che guarda sulla *gran piazza*, e appoggiato ad un *gran divano*; sul divano un *gran Personaggio*, sul personaggio un *gran turbante*, sul turbante un *gran quarto di luna*, sulla luna *grandi globi di fumo*. [...] *Un Negro entra camminando sulla pancia e grida colla bocca contro terra: Giaur Sabak el tinik Dragoman: Pap' è Kavurk-ul-Raia-tagy aleppe! Salam-luh Marmè-Hoo!*"¹¹. Intrecciate alla ridondanza del "grande", risibile accenno alle messinscene da *Grand opéra*, magari nel ricordo delle esperienze giovanili con il direttore greco Antonio Raftopulo, le sequenze dantesche, ritmate sulla memoria di "Pape Satan" e del goldoniano *Impresario delle Smirne*. In generale, il vocabolario di questi pezzi pesca nel compulsivo epistolario (oltre 547 lettere), gran-

⁸ «E allora dovarè buttar zò de scagno duca de Toscana che xe altro galantuomo, e Pio nono che xe re de galantomoni: mandarli a casa, no per far sovranità de Popolo, ma per dar el sò a un altro» (G. Modena, *Scritti e discorsi*, cit., p. 104).

⁹ Cfr. C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena*, cit., p. 106.

¹⁰ Del resto, lui stesso in una lettera del 13 gennaio 1856 cita lo Sterne quale modello indiretto: «ho ben altro per il capo che i grilli di fare lo Sterne» (*Epistolario*, cit., p. 268).

¹¹ Cfr. G. Modena, *Scritti e discorsi*, cit., p. 175.

de deposito idiomatico e sperimentale cui attinge per la sua scrittura, e dove la lingua gioca nel compiacimento dell'improprio e della glossa bassamente fisiologica, sino all'iperbole dialettale¹².

Certo, in questa drammaturgia sospesa a metà tra il manifesto e il sogno, si avverte una progressiva curvatura verso un indubbio disincanto, che allarga in compenso il *casting*, e rafforza la dimensione teatrale delle scenette. Ad esempio, nel *Dialogo di Istrive e Innominato* del 1859, rispettivamente Cattaneo e Mazzini, Modena esibisce amarezza e sconforto nel tratteggiare due creature non piegate ma abbandonate da tutti¹³. Ma è Dante il modello stilistico e ideologico cui rifarsi in queste operine, si veda *Il falò e le frittelle*, del marzo del 1860, esplicito rimando ai canti XXI e XXII dell'*Inferno*, in cui il sommo officiante Camillo Cuoco, ovvero Cavour, quasi come i futuri nazisti prepara il falò con i libri della storia d'Italia messi all'indice dal nuovo regime. E sono appunto Dante, Cattaneo, Mazzini, Muratori. Si salvano solo le incomprensibili poesie e prose angeliche della canonichezza Terenzia Mamà dei Quercioli, ovvero di Terenzo Mamiani della Rovere. In più, i professori che appiccano il fuoco ai testi pericolosi si chiamano Don Turribolo, Don Orapromè, Cav. Fusoannesso, Cav. Incorporasto, Consigliere Asinelli, mentre la maestà che si asside al trono, incapace di parlare ma solo di soffiare, si chiama S.S. Culo¹⁴. Abbassamento carnevalesco nella mescolanza di sprezzatura e di consuetudine amicale se controlliamo come tratta lo stesso Alfieri nei *Dialoghi*.

Si legga l'*incipit* fragoroso del *pastiche* spiritistico e neogoticheggiante *Ai tanti di gennaio del '56 tre ore dopo mezzanotte*, dove il consu-

¹² «Coscienza di merda, volpi minchione! [...] Coglioni di francesi che si servono della pistola e del fucile! Il chiodo ci vuole [...] e lettere sforma, grandina, spara e scaraventa ai sette venti Giove Masin [Mazzini] *smerdà inté i occhi e in lengua*», cfr. la lettera del 12 novembre 1856, in *Epistolario*, cit., p. 253. Si veda nella lettera del 15 febbraio del 1849 come prende le distanze dal nemico Guerrazzi: «ti sei imbrodolato nelle mozzarecchiere diplomatico-guerrezziane» (ivi, p. 103).

¹³ Ecco allora l'invettiva a pieni polmoni: «Sicofanti e turribolarii incensano padroni e soprapadroni: hanno inventato la morale d'occasione e d'opportunità a imporre silenzio alla morale eterna, immutabile che grida dal cupo delle loro coscienze e li morde. Cainii!» (G. Modena, *Scritti e discorsi*, cit. p. 195).

¹⁴ Ivi, p. 232.

to Democrito, in compagnia del gatto del custode sulla scena deserta del Carignano, dopo aver evocato Alfieri «Monsieur Alfieri, Dieu protège», lo aggredisce così in reazione ai suoi malumori: «La morte non ti ha flosciato, ve'; sei sempre stecchito, rozzo e dispettoso; e disconosci le più buone intenzioni; sei un ingrato»¹⁵.

Ma la drammaturgia in che rapporto sta col recitare? Perché Modena è un attore, i cui primi ruoli nella compagnia di Fabbrichesi, a partire dal 1824 a Venezia, sono quelli di amoroso¹⁶. La sua voce giovanile nei panni di Lindoro geloso è “così vibrante e così uscita dal cuore”¹⁷, anche per un’attitudine recitativa a sudare, scatenando un’energia e un’enfasi assimilate forse da Giuseppe De Marini, il grande interprete alfieriano. Ma non sa dosare le forze. Così nel *Saul* arriva spesso sfinito all’ultimo atto¹⁸. Poi, questa stessa voce gli crea problemi non indifferenti. Il naso quasi cancellato dalla sifilide, ovvero per colpa di Venere¹⁹, con conseguente corrosione delle cartilagini interne. Nel 1847, durante il congresso degli scienziati a Venezia, il suo *Edipo* all’Olimpico viene travolto dall’afonia²⁰. Così, fin dai primi anni, il suono gli esce nasale. Lo si può godere in quel caso, sempre nella scena del *Saul* alfieriano, quando inveisce contro i sacerdoti, e giunto al verso “studiatei carmi”, nella scena quarta dell’atto IV, imita le voci della sinagoga, e il modo di leggere degli Ebrei da destra a sinistra²¹.

Amoroso anche nella vita privata, al di là della priorità del momento politico. «Prima che incominciasse per lui l’età degli

¹⁵ Ivi, p. 273.

¹⁶ T. Grandi, *Gustavo Modena. Attore patriota (1803-1861)*, Nistri-Lischi, Pisa 1968, p. 35.

¹⁷ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l’arte sua*, con prefazione di L. Morandi, Lapi tipografo, Città di Castello 1884, p. 14.

¹⁸ Cfr. Meldolesi, F. Tavian, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, cit., p. 216.

¹⁹ Cfr. D. Giuriati, *Memorie d’emigrazione*, Treves, Milano 1897, p. 263.

²⁰ Cfr. C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena*, cit., p. 23. Questo riguardava però le corde medie, mentre quelle acute erano rimaste integre: cfr. L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l’arte sua*, cit., p. 59.

²¹ Cfr. ivi, p. 79. Il cognome geografico del padre Giacomo nato in terra tirolese forse connotava in sé implicazioni ebraiche, se Mario Corsi ancora nel 1948 si sente in dovere di sottolineare che era «figlio di comici ariani» (M. Corsi, *Gustavo Modena grande attore e patriota*, in «Il Dramma», 15 aprile 1948, p. 36).

amori, egli era innamorato della sua patria»²². Di fatto, un'esistenza disordinata, romanticamente dissipata tra varie occupazioni, dove il binomio scrittura-recita non sempre risulta dominante²³. Si pensi al lungo periodo dell'esilio, alle soluzioni eccentriche per sbarcare il lunario, ai traffici di vini, marsala, canapa, fagioli, formaggi lodigiani, maccheroni napoletani, ai lavori come insegnante della lingua italiana, o come correttore di bozze. Vedi anche il suo rifiuto, per intransigenza ideologica e caratteriale incapacità di compromessi, alle proposte di lavorare assieme ad altri, come alla Ristori, essendo le due personalità rappresentative delle due anime del Risorgimento, quella moderata e quella repubblicana²⁴. Leggenda in vita, che attira in teatro, dove spesso si va a vedere l'esule, l'attore che nel 1831 a Bologna e a Venezia nel 1848 abbandona il palcoscenico per imbracciare il fucile, nell'impegno insurrezionale e nella redazione dei proclami, il patriota intransigente, l'emigrante, il bandito (alla lettera) dalle ribalte di gran parte del territorio nazionale. In più, come nelle polemiche con Guerrazzi e Prati, un gusto graffiante e combattivo, per una vulnerabilità e una reattività adolescenziale, mai perse con gli anni.

A volte l'assale un odio, un'insofferenza esplicita per il teatro²⁵. Innanzitutto per la mancanza di un vero pubblico educato e all'altezza. Da qui, l'assillante ricerca in lui di un'altra sala, studenti universitari, associazioni operaie, scuole serali, feriti in guerra come

²² L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 7. C'è chi si spinge a militarizzarne l'esistenza: «Egli fece dell'arte drammatica un'arma contro i tiranni e i tirannelli d'Italia; del palcoscenico una trincea» (R. Barbiera, *Vite ardenti nel teatro (1700-1900) da archivi e memorie*, Treves, Milano 1931, pp. 193-194).

²³ Il francese Marc Monnier così lo compendia: «cet homme extraordinaire, qui fut avocat, patriote, député à la Constituante, et acteur dans les intervalles» (in L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 39).

²⁴ Cfr. C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena*, cit., p. 175. Così pure si sottrae quando gli propongono di diventare deputato subalpino precisando che occorre essere candidi per fare il candidato, mentre lui è scarlatto (cfr. R. Barbiera, *Vite ardenti nel teatro*, cit., p. 233).

²⁵ Così confessa all'amico Garberoglio il 13 gennaio 1856: «l'idea di ricalcare la berlina scenica mi fa ribrezzo: sono deciso di piegarmi a qualunque mestieraccio piuttostochè riprendere quella croce. Non ho mai amato l'arte drammatica [...] ora poi l'ho proprio in odio» (*Epistolario*, cit., p. 219).

nell'avventura della Repubblica romana nel 1849, in generale la piccola borghesia urbana. Una strategia che richiama alla mente quella verdiana²⁶. Così pure non mancano sintonie nella sua poetica con la denuncia gramsciana della mancanza di carattere popolare-nazionale nei nostri intellettuali²⁷. Nel *Teatro educatore* del 1836 eccolo dispiegare la sua passione etica, nella decisa memoria della rousseauiana *Lettre à D'Alembert sur les spectacles*, contro la quotidianità dello spettacolo e avvicinare la scena a una festa civile²⁸. Quasi corollario di tutto ciò un tentativo di porsi sullo stesso piano del teatro musicale, al di là degli attacchi ricorrenti dell'uomo di prosa, provato di fronte all'egemonia dell'opera che tende a monopolizzare la domanda del mercato. Pertanto, il ritmo della recitazione risponde a criteri in qualche modo armonici²⁹, virando verso la declamazione, pur rifuggendo da ogni forma di enfasi accademica³⁰.

Tra gli idoli polemici, *in primis* la Chiesa³¹. Si può inserire in questo orizzonte la sua traduzione del *Maometto* di Voltaire voltato in endecasillabi, e portato in scena a Torino nel 1858, a trent'anni circa dalla stesura. Perché non ci fossero equivoci, legge due brani

²⁶ Cfr. Gerardo Guccini che in *La drammaturgia dell'attore nella sintesi di Giuseppe Verdi*, in «Teatro e storia», ottobre, n. 2, 1989, pp. 245-282, accosta Modena a Verdi per l'analogia tra il lavoro del musicista e quello del mattatore di prosa nella composizione del personaggio.

²⁷ Cfr. C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena*, cit., p. 60.

²⁸ E nella lettera del 6 giugno 1841 riprende questa visione precisando che «il teatro fra i Greci era una palestra, una gara, e s'apriva in occasione di certe feste» (*Epistolario*, cit., p. 36).

²⁹ Ma anche nei moduli recitativi Modena sapeva coniugare e rendere compatibili tra loro la sprezzatura e l'armonia con cui diceva il verso e puntava il periodo: cfr. L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 57.

³⁰ In un articolo apparso ne «Il pirata» del 4 agosto 1840 (cfr. C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena*, cit., p. 116), l'attore sostiene che «la drammatica rappresentativa comprende la recitazione e la declamazione, la prima è propria del dramma, la seconda del canto, e l'una e l'altra si associano alla poesia. L'oratoria si attiene alla recitazione, senza escludere la declamazione».

³¹ Eppure, c'è chi propone di seppellire «de sante ossa stanche appiè di Dante» in Santa Croce, a risarcirne la tumulazione il 21 febbraio del 1861 nel cimitero acattolico di Torino, (cfr. T. Grandi, *Gustavo Modena*, cit., p. 214). Lo stesso Grandi ipotizza, sulla base di alcuni documenti, la sua affiliazione giovanile alla massoneria bolognese, in data 1831 (ivi, p. 47).

danteschi alla fine della recita³². Basterebbe, quale *climax* polemico, questa dichiarazione all'amico Maieronì nella lettera del 4 dicembre 1857: «tutto il male dell'umanità venne, viene, e verrà sempre dalla rognà della superstizione sfruttata dalle religioni d'ogni specie e dal pretume d'ogni età e paese»³³. Tanto laicismo si accompagna al sarcasmo rivolto anche verso se stesso. A Luigi Viganò, che insiste per una biografia, scrive nel 1857: «pregai tutti e sempre, e prego lei, di lasciarmi innominato, scordato, inavvertito come un ciottolo»³⁴. Odio per lo *star system*, dunque, un gusto per l'anonimato, dettato forse dall'insicurezza fisica.

Nelle lettere, specie gli ultimi anni, non fa che accennare alla catastrofe del suo corpo³⁵. Il naso dimezzato, la pinguedine, l'incipiente sordità, il braccio ferito nello scontro del 1820 con la polizia padovana, che muoveva senza poterlo aprire tutto, la mano destra spesso tenuta penzoloni così come l'andatura sbilenca, difetti passati negli allievi meno autonomi, sino alla pleurite che lo porta alla tomba. E nondimeno c'è chi ne esalta l'aspetto fisico³⁶. Il suo fedele biografo Bonazzi si limita a dire che “era alto e tarchiato della persona; aveva colore bruno, viso romano, fronte convessa, occhi grandi, naso riccio, che lievemente scemo della punta per subita operazione chirurgica gli dava agio di cangiarne in teatro la grandezza e la forma secondo il personaggio da rappresentarsi”³⁷. Più attendibile forse il punto di vista di Salvini quando rievoca il loro primo incontro nel 1843 a Padova, allorché si vede davanti

³² Per l'occasione, invita ad andare in tanti a vedere «nella Mecca araba simboleggiata la gran Puttana dell'Apocalisse e di Dante. Che in questa sera Voltaire e Dante uniti a braccetto faranno sbrego nella Bottega» (*Epistolario*, cit., p. 315).

³³ Ivi, p. 285.

³⁴ Ivi, p. 267. E all'amico Garberoglio quasi intima nel 1856: «se hai viscere d'uomo, salvami dalla stampa. Fammi dimenticare e ti chiamerò fratello» (ivi, p. 224).

³⁵ Si veda la lettera del 4 dicembre 1858: «dal 29 ottobre la cagna grassa, la mia lenta bronchite, il mio catarro cronico mi ha addentato e mi straccia i bronchi, sicchè devo abbaiare, poi purgare, poi ingoiar laudano, ipecacuana, oli, gomme, e tossire e andar alle prove» (ivi, p. 325).

³⁶ Così Marc Monnier: «Aussi vrai que Frédérick Lemaître et presque aussi beau que Talma» (in L. Bonazzi, *Gustavo Modena e Parte sua*, cit., p. 39).

³⁷ Ivi, p. 134.

«un mercante di buoi» più che un artista, un uomo «grosso, adiposo, con la punta del naso schiacciata sulle guance, con l'incedere pesante e certe gambe che sembravano affette da elefantiasi»³⁸. Ma tutti gli riconoscono la generosa, frugale convivialità, l'allegro cameratismo, a prescindere dall'estrema autorevolezza esercitata quando capocomico sulla compagnia, richiesta dallo spirito imprenditoriale del capocomico.

Un passionale, insomma, in grado di far convivere in sé dosi indubbie di idealismo romantico con un Illuminismo materialista di fondo³⁹. Non per nulla la sua fisicità debordante viene a volte accusata da chi lo frequenta di mancanza di *bon ton*, come Giacomo Ruffini, della cerchia mazziniana, che lo accusa alle sue spalle di essere «un composto della poesia più trascendentale e della prosa più abietta»⁴⁰.

Per le componenti idealistiche, basti leggere l'*Epistola di Lando ai giovani italiani*, opuscolo stampato a Parigi per segnare solennemente la fondazione della Giovine Europa. Si tratta di undici capitoletti che iniziano tutti con citazioni dai *Vangeli*, come a dire religiosità naturistica, dove lo spinge pure l'intimo legame con Mazzini. Ossimori ideologici e comportamentali nell'uomo Modena, ma ossimori, pure, cercati nei personaggi che interpreta. Ogni creatura per lui infatti costituisce, secondo modelli desanctisiani, un organismo vivente, al di là del dramma cartaceo, meglio ancora se preso dalla storia, specie quella nazionale, per dargli più credibilità nella ricezione della sala, e in sintonia con la sfera privata, perché sentimento e impegno ideologico non vanno disgiunti⁴¹. Come il padre Giacomo, specializzato nella tipologia del padre nobile, punta di frequente sul tiranno. Per entrambi, propugnatori

³⁸ T. Salvini, *Ricordi. Aneddoti ed impressioni*, Fratelli Dumolard editori, Milano 1895, p. 63. Per un accostamento dialettico tra i due, cfr. A. Petrini, *Modena e Salvini: poetiche d'attore a confronto*, in AA.VV., *Un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento*, a cura di E. Buonaccorsi, edizioni di pagina, Bari 2011, pp. 111-129.

³⁹ Erede del giacobinismo italiano, così lo definisce Vanda Monaco, *La repubblica del teatro (Momenti italiani: 1796-1860)*, Le Monnier, Firenze 1968, p. 105

⁴⁰ C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena*, cit., p. 54.

⁴¹ Ivi, pp. 74-76.

entusiasti della libertà, deve costituire l'oggetto di un odio assoluto. Solo che a differenza dal genitore, Gustavo ne mette in luce gli orrori ma anche le virtù umane. Così il suo Saul, ricavato più dalla Bibbia che dall'Alfieri, e "nevrastenico", quasi paranoico in termini psichiatrici⁴², per nulla stereotipato, esibisce le proprie contraddizioni, anche in quanto vittima della regalità feudale e delle sinagoghe dominate dai sacerdoti. Per cui si alternano i momenti bui della follia con la risorgente magnanimità e con l'eroismo di partenza. E i trapassi sentimentali sono spesso così rapidi da sorprendere il pubblico⁴³. Terribile, in particolare, il momento della sconfitta morale del personaggio, nel finale del quarto atto. Ha buon gioco Bonazzi nel precisare che «per lui non vi era distinzione di ruolo; vi era piuttosto distinzione fra le parti di un medesimo ruolo»⁴⁴. Sul carattere proteiforme del suo volto e della sua persona, testimoniano in molti. Ma oltre ai tanti re in cui era di fatto specialista⁴⁵, sapeva rappresentare altresì le altre classi sociali, come il vecchio popolano nel *Fornaretto* di Dall'Ongaro. Prospettiva multipla, la sua, quasi shakespeariana⁴⁶, nonostante con il Bardo il nostro si misuri poco, solo un *Otello*⁴⁷ o qualche brano dell'*Amleto*. Al punto che Bonazzi si sente in obbligo di giustificare tale strana sintonia con i mostri, in quanto l'attore avrebbe «più chiara l'intuizio-

⁴² R. Barbiera, *Vite ardenti nel teatro*, cit., p. 216. Su questa interpretazione, cfr. anche A. Barsotti, *Alfieri e la scena. Da fantasmi di personaggi a fantasmi di spettatori*, Bulzoni, Roma 2001, pp. 203-212.

⁴³ L. Bonazzi in *Gustavo Modena e l'arte sua* (cit., p. 69) le definisce «subitaneamente mutazioni d'animo».

⁴⁴ Ivi, p. 103.

⁴⁵ Cfr. V. Andrei, *Gli attori italiani da Gustavo Modena a Ermete Novelli e alla Duse*, Tipografia Elzeviriana, Firenze 1899, p. 31.

⁴⁶ Visione stereoscopica, quella di Shakespeare, quasi precubista: cfr. P. Brook, *The Shifting Point. Forty years of theatrical exploration 1946-1987*, Methuen, London 1987 (*Il punto in movimento*, trad. it. di I. Imperiali e R. Buitoni, Ubulibri, Milano 1988, p. 70).

⁴⁷ A questo proposito, Modena confessa a Rossi il suo terrore nei riguardi proprio dell'*Otello* da lui adattato per il Teatro Re di Milano, poi interrotto, non appena il pubblico, inchiodato alle «benedette regole aristoteliche» fin dalle prime scene reagisce male e ride chiedendosi «Che cos'è ciò? Una tragedia o una farsa?» (E. Rossi, *Studi drammatici*, Le Monnier, Firenze 1885, p. 84).

ne d'un carattere diverso dal suo, appunto perché lo vede fuori di sé»⁴⁸. Allo stesso modo Luigi XI, descritto dal Delavigne come un «tiranno abominevole», pur repellente nell'accumulo di vizi, viene da lui scandagliato nei chiaroscuri⁴⁹. Così, da un lato ne esaspera la demonizzazione apparente, pensando che «gli uomini buoni, tanto buoni fanno dormire in teatro: Cristo non vale Robert Macaire e Pippo sarà il personaggio più sciapo dei drammi futuri»⁵⁰, dall'altro non manca di abbassarne il carisma. In questo caso, gli si può accostare il dialogo *Il padrone e il castaldo*, dove si insorge contro la lettura magico-sacrale di chi occupa il potere: «Hai veduto i re sottopanni? Gli hai guardato sotto la pelle? Hai sentito quella scossa elettrica, quel brivido, quella transustanziazione, quella metempsicosi che si fa nell'uomo re al tocco dell'olio santo?»⁵¹, con effetti antifrastici, vista la reazione del Castaldo Mingone che appunto impreca contro il «consacrato figlio del Signore, nudrito del latte della chiesa, duca di Modena»⁵². Il tutto anticipa in fondo il Brecht sardonico del 1930, là dove l'attore che incanta nei panni di Lear viene deriso dai macchinisti che l'hanno visto in camerino mentre bevono birra⁵³.

Archetipo magnifico per questa lettura complessa dell'esistenza, il poema dantesco. In una lettera del 4 settembre 1858 lo definisce «dizionario di contraddizioni»⁵⁴. Nel suo repertorio, si stagliano pertanto le *dantate*, ovvero singolari letture del poema dantesco. Qui sembra davvero avere incorporato in sé il poeta della *Divina commedia*, quasi se lo senta dentro, quasi ne sia una reincarnazione. Le inaugura a Londra il 17 maggio del 1839, all'Her Majesty's Theatre, dove si presenta tra il pubblico, di fronte a una sala molto aristocratica, il principe Napoleone, per un *Morning Concert* e una *Italian Declamation*, come recita il manifesto. In occasione del debutto (avvenuto due anni prima) è circondato da cantanti lirici per

⁴⁸ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 93.

⁴⁹ Cfr. R. Barbiera, *Vite ardenti nel teatro*, cit., p. 217.

⁵⁰ Cfr. la lettera, databile forse il 28 giugno 1856, in *Epistolario*, cit., p. 236.

⁵¹ G. Modena, *Scritti e discorsi*, cit., p. 11.

⁵² Ivi, p. 16.

⁵³ Cfr. B. Brecht, *Sul teatro di ogni giorno*, in Id., *Scritti teatrali*, trad. it. di E. Castellani, Einaudi, Torino 1968, p. 165.

⁵⁴ *Epistolario*, cit., p. 321.

brani del *Robert Devereux* di Doninzetti da un arpista e un violinista⁵⁵. La rappresentazione diurna, a suo beneficio, è almeno sulla carta destinata a finanziare il suo rientro in Italia dopo gli anni dell'esilio, usufruendo dell'amnistia. Ma a Londra, il terreno era preparato dagli studi di Foscolo editi nelle riviste inglesi, oltre che da Rossetti, Carlyle, e dallo stesso Mazzini⁵⁶. Riprenderà di continuo il *recital*, dopo una replica gratuita londinese, sempre inserito in concerti operistici o avvalendosi della *partnership* di violinisti, e mescolandolo al suo repertorio regolare⁵⁷. Questo sino all'ultimo, se intende presentarlo nella *tournee* napoletana del 1860 (poi saltata)⁵⁸, e se non mancano recensioni di una recita dantesca il 30 novembre 1860 all'Alfieri di Torino⁵⁹. Nondimeno la prima uscita londinese non è una vera primizia. C'erano stati infatti dei rodaggi precedenti, magari nei salotti parigini o svizzeri durante la diaspora, come testimoniano alcune missive di Mazzini e di Agostino Ruffini già nel 1835⁶⁰. Quest'ultimo in particolare descrive il suo Ugolino sempre in Svizzera. Per le dame tedesche avrebbe potuto trattarsi di una *performance* del tutto incomprensibile, di una mera pantomima. E invece le signore finiscono per essere sconvolte dalla sua fisionomia mobile, dalle grida di dolore, dalle sfumature della voce⁶¹.

Rasi cita il programma di una beneficiata al Teatro del Giglio in

⁵⁵ Ivi, p. 223.

⁵⁶ Ivi, p. 81. Ed è Mazzini che lo sollecita a vedere in lui soprattutto il cittadino, il riformatore, l'apostolo, il profeta della Nazione (cfr. C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena*, cit., p. 93).

⁵⁷ Cfr. B. Brunelli, *I teatri di Padova dalle origini alla fine del secolo XIX*, Draghi, Padova 1921, pp. 417-418. Tante le riprese non appena rientrato dall'esilio, a partire già del Teatro Carcano (cfr. L. Rasi, *Comici italiani*, Francesco Lumachi, Firenze 1905, vol. II, pp. 133-134). E così pure, sempre nel 1839, a Venezia, utilizzato negli intervalli delle commedie in cui non ha parte. Al Vendramin, ora Apollo, offre anche quattro quadri del *Carmagnola* manzoniano (cfr. G. Damerini, *Gli addii di Gustavo Modena cospiratore*, cit., pp. 57-58). Da notare che già nel debutto londinese aveva aggiunto il coro dell'*Adelchi* manzoniano, e questo nonostante la sua avversione per il cattolicesimo.

⁵⁸ Cfr. *Epistolario*, cit., p. 416.

⁵⁹ Cfr. T. Grandi, *Gustavo Modena*, cit., p. 170.

⁶⁰ Ivi, pp. 63-64.

⁶¹ Ivi, p. 64.

Lucca, la domenica del 7 giugno 1840, e ne specifica il programma, articolato nella Francesca, Cerbero, ovvero i *Canti* V e VI, i Ladri tramutati in serpi (XXV), Curio, il Mosca, Bertram del Bornio (XXVIII), Falsatori-Maestro Adamo (XXIX e XXX), Lucifero-Bocca-Ugolino (XXXII, XXXIII, XXXIV)⁶². Nell'arco di circa vent'anni, il suo Dante muta di significato, in quanto passa da una politicizzazione esplicita a un distacco maggiore dal presente, sinonimo non più di un progetto utopico e visionario ma di un giudizio sul mondo⁶³. È il travestimento nel poeta trecentesco a inchiodarlo nel suo radicalismo repubblicano e a tenerlo lontano dal moderatismo finale di Mazzini.

Ora, le ragioni per questa recita ontologica, per questa immedesimazione totale sono molteplici, al di là del processo di identificazione tra i due momenti storici, per cui ghibellini e guelfi si ripresentano ai suoi occhi miracolosamente negli anni di Cavour. Ma almeno due motivi si possono additare, come precisa nel 1856, ovvero la componente pre-protestante delle invettive contro la Chiesa corrotta da parte di Dante, costretto a nascondere tale spinta per evitare di finire sul rogo, e la oralità veneto-dialettale di molto lessico dantesco⁶⁴. In più, la *Divina Commedia* gli appare da subito materiale destinato alla ribalta, in quanto «dramma serio e buffo»⁶⁵. Anche le alterazioni del testo si infilano in tale strategia, come l'episodio relativo ai versi di Costantino nel canto XIX dell'*Inferno*, dove il verso «di quanto mal fu matre, / Non la tua conversion», vede il *non* mutato in *e*. Eppure, nonostante l'entusiasmo che simili apocriefi suscitano nel pubblico e le polemiche anche feroci, è il primo a rendersi conto che poi tutti vanno «a cena, e il Papa sta, e se ne buggera delle chiacchiere»⁶⁶.

⁶² Cfr. L. Rasi, *Comici italiani*, cit., p. 138.

⁶³ Cfr. C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena*, cit., pp. 93-95.

⁶⁴ Ad esempio «spingava» per spingeva e «piote» per piedi, desunte dal popolo di Verona. Si diverte pure a ragionare su lemmi derivati come peata a Venezia, ovvero «barcaccia sbardellata» (cfr. G. Modena, *Scritti e discorsi*, cit., p. 303).

⁶⁵ Lettera a G. Tadolini, da Bruxelles, 28 aprile 1837, in *Epistolario*, cit., p. 25. In un'altra missiva, presunta del 1856, l'attore drammaturgo lamenta che gli mancano mezzi e strumenti per dare tutto l'*Inferno* e parte del *Purgatorio* (ivi, p. 249).

⁶⁶ Lettera del 16 luglio 1841 (ivi, p. 39).

Una lettura recitata, dunque, la sua, sulle cui esatte modalità abbiamo testimoni lacunosi, e se lui stesso non dona che pochi accenni. Così Bonazzi lamenta il fatto che «la recitazione di Dante è un segreto che Gustavo Modena portò nella tomba»⁶⁷. Sappiamo solo che di solito era abbigliato come Dante mentre dettava alcuni canti a uno scrivano, anche quello in foggia di paggio trecentesco. Altre volte se ne stava in un angolo, curvato su un leggio e intento a scrivere. Poi si portava sul boccascena, e leggeva le carte appena scritte⁶⁸. Recitava come improvvisasse la loro creazione. In una lettera del 1859, spiega di aver voluto rappresentare il poeta «mentre ruguma, corregge e completa il suo lavoro»⁶⁹. A Londra, una lettera di Agostino Ruffini alla madre descrive uno spazio piccolo, intasato dal pianoforte, seggiole, senza musica o addobbi che lo aiutino⁷⁰. Una scena elementare, povera, allora, in anticipo quasi sul teatro di narrazione odierno, ben lontana dalle già citate *machineries* del *Grand opéra* o dal dispiegamento circense dello spettacolo popolare⁷¹.

Ebbene, come dava il verso quest'attore-autore radicato nella prosa, che non vuole «gesticolare come un lazzarone. Ho sempre paura che il colto pubblico non intenda, e perciò cado in iscimiate»⁷². Bonazzi chiarisce un dettaglio gestuale, a proposito dell'appendice manzoniana annessa di frequente alle *dantate*. Allorché il diacono Martino arriva ai versi «sul meriggio, / Tocchi dal sole, crepitar dal pino / silvestre i conì», Gustavo nello stesso momento «appressava agli orecchi le punta delle dita, e lievemente scostandole e riavvicinandole, significava lo schiudersi delle capsule del pino»⁷³. Ovvero, il racconto veniva accompagnato da improvvise sottolineature fisiche per far vedere. Ricorda De Amicis che aveva una «mobilità meravigliosa del volto» e una voce «a cui erano con-

⁶⁷ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 23.

⁶⁸ Cfr. R. Barbiera, *Vite ardenti nel teatro*, cit., p. 212.

⁶⁹ *Epistolario*, cit., p. 306.

⁷⁰ Cfr. T. Grandi, *Gustavo Modena*, cit., p. 80.

⁷¹ Cfr. C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, cit., pp. 180-181.

⁷² G. Modena, *Scritti e discorsi*, cit., p. 303.

⁷³ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 30.

cessi i passaggi più ardui e le note più alte», affrontando registri tanto diversi, da Vanni Fucci a San Pietro⁷⁴. Sappiamo ancora che sconvolgeva oltre che nel racconto di Ugolino nella metamorfosi dei ladri in serpenti nel canto XXV dell'*Inferno*. In particolare, le invettive contro l'avarizia dei papi che trascinano abitualmente il pubblico a gridare per l'entusiasmo.

Questo 150 anni fa, circa. Altri tempi! Il fatto è che Dante – ed è questa l'ultima ragione dell'identificazione – gli insegna che si può creare nell'odio, nell'invettiva, come solo il palcoscenico può far risuonare. Scrive infatti nella lettera del 29 aprile 1841: «Alfieri ha tirato gloria dall'ira, come Dante; e la parola dell'ira a leggerla scritta è come un suono di campana rotta, è una lettera morta; bisogna sentirla parlata, a volerne fare stima»⁷⁵. Basti citare di nuovo *Il Padrone e il Castaldo*, per ritrovare, dietro lo stile apodittico dei manifesti e degli opuscoli della Giovine Italia, una rabbiosa sete di giustizia sociale, un'indignazione che non solo anticipa il furore ridanciano dei rustici giullari di Fo, ma gli indignati di oggi per le piazze del mondo.

⁷⁴ E. De Amicis, *Speranze e glorie. Discorsi*, Cav. Niccolò Giannotta, Catania 1905, p. 171.

⁷⁵ *Epistolario*, cit., p. 32.

La recitazione grottesca e l'eredità mancata di Gustavo Modena

di Sandra Pietrini*

Punto di partenza di questo contributo è il concetto di Modena come precursore del grande attore ma anche modello quasi antitetico, nel senso che quest'ultimo intraprenderà strade diverse finendo per dimenticare la lezione del tanto celebrato maestro. Ciò si evince in particolare in relazione alla «recitazione grottesca», che gli è stata a più riprese attribuita e che mi sembra opportuno cercare di ridefinire anche alla luce di una critica delle fonti. I documenti attraverso i quali si possono ricavare informazioni sul suo modo di recitare sono in primo luogo le sue numerose lettere, raccolte da Terenzio Grandi¹, le recensioni dei contemporanei e le descrizioni dei suoi allievi e amici, come Luigi Bonazzi, Tommaso Salvini e Francesco Dall'Ongaro. Questi scritti, spesso a carattere apologetico, sono ovviamente molto parziali. Pochissimi sono i ritratti, e quasi mai nella parte di un personaggio drammatico. Fa eccezione il disegno di Casimiro Teja del 1856, che raffigura Modena in un momento particolarmente intenso della sua interpretazione del *Saul* di Alfieri². Modena aveva allora 53 anni e, tornando al teatro, si era in qualche misura rassegnato a dare al pubblico quel che il pubblico voleva³. Ma non sarebbe qui possibile ripercorrere il

* Università di Trento.

¹ *Epistolario di Gustavo Modena*, a cura di T. Grandi, Vittoriano, Roma 1955.

² Pubblicato in «Il Teatro», aprile 1856.

³ Il '53 era stato un anno triste, di miseria e rassegnazione. L'8 ottobre scriveva da Torino a Paolo Ferrari: «pazienza non ne ho più [...] né trovo più scintille d'illusioni [...]. Io istrioneggio per non morire nella paglia, dunque servo in tavola al colto pubblico le pietanze che gli piacciono» (*Epistolario di Gustavo Modena*, cit., p. 168). Nel 1855, nel rifiutare l'invito di Ernesto Rossi per una *tournee* a Parigi con la Ristori, scrive: «Quando ho bisogno di fare un po' di polenta, metto fuori i miei vecchi arnesi: Saul, Luigi, qualche vociaccia che mi faccia da coro o da pertichino ed il buon pubblico che si contenta, e mi contento anche io» (ivi, p. 192).

lungo e doloroso percorso professionale di quegli anni. Basti soltanto ricordare ciò che è a tutti noto: il fatto che egli si sia dovuto adeguare alle impietose leggi del mercato teatrale, rinunciando in parte ai suoi ideali. Ciononostante, egli era riuscito a far apprezzare al pubblico un diverso approccio al personaggio, che sarà successivamente oggetto di elogi e descrizioni apologetiche.

Innanzitutto, occorre dunque domandarsi in che misura il mito di Modena sia stato costruito dai suoi allievi, in funzione di una certa idea di teatro ma anche dell'ideologia politica. E in che misura ci si trovi di fronte a quello che Claudio Meldolesi, che al grande attore ottocentesco ha dedicato un'importante monografia, ha definito un «processo di falsificazione conformista della sua figura»⁴. Sono a tutti noti l'impegno politico di Modena e il suo ideale di un teatro educatore (ideale certamente utopistico e poco realisticamente concepito⁵), così come il suo disincantato e persino spietato pragmatismo nel misurarsi con le condizioni teatrali dell'epoca. Questa discrepanza fra ideali e realtà non poteva non avere conseguenze anche sulla recitazione, che proprio con Modena acquisisce una nuova dignità come espressione in sé e linguaggio creativo⁶. La sfasatura che egli poneva fra recitazione e testo drammatico avrebbe perciò aperto la strada alla regia d'attore, che per molti aspetti raggiungerà il culmine con gli interpreti di fine Ottocento. Come cercherò di dimostrare, ciò che emerge in particolare è l'elaborazione di un tessuto espressivo complesso, che non si limita a innovare la tradizione precedente ma ne rimescola, per così dire, i registri, soprattutto in relazione alla codificazione dei generi. La sostanziale modernità di questa innovazione è già stata posta in rilievo da alcuni studiosi, a partire da Gigi Livio che, per indicarne la specificità, ha insistito sul concetto del «grottesco» come cifra stilistica

⁴ C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Bulzoni, Roma 1971, p. 180. Meldolesi è tornato a occuparsi di Modena in *Modena rivisto*, in «Quaderni di teatro», n. 21-22, agosto-novembre 1983, pp. 18-27.

⁵ È stato anche affermato che la forte avversione di Modena per la commercializzazione del teatro gli avrebbe in qualche modo impedito di cogliere i rischi insiti in un controllo dall'alto degli spettacoli da parte del governo: C. Augias, *Gustavo Modena*, in «Biblioteca Teatrale», n. 13, 1975, p. 129.

⁶ Cfr. C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena*, cit., pp. 60-61.

essenziale della recitazione modeniana, peraltro in qualche modo anticipata da quella di Luigi Vestri⁷.

Di certo Modena non puntava sull'altisonanza del verso tragico, preferendo un originale e quasi trasgressivo gioco di variazioni nei toni. E stigmatizza egli stesso la «declamazione tradizionale e convenzionale, che è falsa»⁸. Del resto, la sua inclinazione artistica lo portava a diffidare di una certa idea monumentale e uniforme del tragico, che nel suo epistolario è spesso oggetto di frecciate ironiche e persino sarcastiche⁹. Ma è soprattutto avverso a una certa idea di tragedia, uniformata su stereotipi altisonanti e amplificati. Nella lettera a Zanobi Bicchierai del 6 giugno 1841 contesta «la pretesa esistenza d'un tipo invariabile di tragica e comica recitazione», di cui sembra imputare la responsabilità ad Alfieri e ai suoi interpreti («nel *Saul* egli tradì sé, ed io paio tradir lui, che voleva i recitanti fossero fantasime sui trampoli, spauracchi»¹⁰). La sua avversione alla pomposità del tragico si estende fra l'altro all'ambigua categoria del sublime. In una lettera a Zanobi Bicchierai, scrive: «Vero è che la realtà passa rasente al triviale: la parola piana in alcune bocche si muta in uno strascico svenevole, il portamento facile in rilassatezza macelleresca: ma il sublime anch'esso non trascende facilmente nel tronfio?»¹¹.

Ci si potrebbe anche domandare fino a che punto la tragedia

⁷ G. Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Mursia, Milano 1989, p. 39.

⁸ G. Modena, *Il teatro educatore* (1836), in *Scritti e discorsi di Gustavo Modena*, a cura di T. Grandi, Istituto per la Storia del Risorgimento italiano, Roma 1957, p. 246.

⁹ Basti pensare alla lettera che scrive il 29 aprile 1841 da Livorno al Presidente del Buongoverno di Firenze, in cui chiede il permesso, che gli sarà negato, di tornare a recitare la *Virginia* di Alfieri, e menziona «quelle grandi babbolose che si chiaman tragedie: le quali sono poi farse gonfiate, messe sui trampoli; celie vestite di paroloni; ma sempre celie... come la vita; che le si dà tanta importanza, ed è una commedia!» (in *Epistolario di Gustavo Modena*, cit., p. 32).

¹⁰ *Lettera a Z. Bicchierai, da Ripafratta, 6 giugno 1841*, in *Epistolario di Gustavo Modena*, cit., pp. 34-35. Occorre ovviamente tenere conto del contesto, ovvero del fatto che l'argomentazione di Modena è qui funzionale alla sua richiesta di mettere in scena proprio il *Saul*.

¹¹ *Lettera a Zanobi Bicchierai*, in *Epistolario di Gustavo Modena*, cit., pp. 33-37.

fosse consona alla sua vocazione artistica e al suo temperamento. Dell'attore tragico non aveva in fondo neppure il *physique du rôle*, con quei tratti un po' grossolani da «mercante di buoi», il naso schiacciato, «d'incedere pesante e certe gambe che sembravano affette di elefantiasi»¹². Probabilmente influenzato da questa descrizione di Salvini, anche Giuseppe Costetti ricorderà, nel suo *Teatro italiano nel 1800*, che fuori dal teatro Modena vestiva come un mercante di grano e camminava in modo pesante, «a mo' de' pachidermi»¹³. Ma ricorda altresì come sul palcoscenico la sua capacità di trasfigurarsi completamente nel personaggio fosse eccezionale.

Se l'allontanamento dalla tradizione precedente è un *topos* ricorrente nell'elogio degli attori, un luogo comune ancora più diffuso è la «naturalzza». Alcuni indizi ci permettono di cogliere meglio il senso di questo termine abusato in relazione a Giacomo Modena, il padre di Gustavo. In un articolo apparso nella «Gazzetta di Venezia» nel 1822, e riferito alla messa in scena del *Saul*, che com'è noto diverrà poi un cavallo di battaglia di Gustavo, si legge:

in [Giacomo] Modena non trovi un gesto mai simile od esclusivo, mai il medesimo tono di voce, mai una movenza studiata. Tutto in lui è natura, appena ei ti fa sentire la misura dei versi, da ogni cosa prende partito, nulla è per lui vano o di piccolo conto, alle più minute cose egli pone pensiero, le mosse del capo, del collo, delle labbra, delle mani; tutto in lui è ragionato, a proposito, naturale¹⁴.

Ciò che salta agli occhi è innanzitutto l'apparente contraddizione fra i due termini «ragionato» e «naturale», dovuta al fatto che si tende comunemente ad associare la naturalzza alla spontaneità. E ciò che è spontaneo non può ovviamente essere ragionato. Ma la naturalzza a teatro non è appunto spontaneità, ma aderenza ragionata al personaggio, che l'attore ha dapprima compreso e stu-

¹² La descrizione è di Tommaso Salvini, *Ricordi aneddoti ed impressioni*, Dumolard, Milano 1895, p. 47.

¹³ G. Costetti, *Il teatro italiano nel 1800* (1901), rist. anast. Forni, Sala Bolognese 1978, p. 119.

¹⁴ T. Locatelli, «Gazzetta di Venezia», 1822, cit. in T. Grandi, *Gustavo Modena attore patriota (1803-1861)*, Nistri-Lischi, Pisa 1968, p. 22.

diato nella sua essenza, per poi restituirne gli accenti e le espressioni più appropriate. Non si tratta dunque di una semplice adesione sentimentale. È interessante notare come in questi anni, in cui non ha ancora preso il sopravvento il mito dell'immedesimazione, un tale percorso critico a carattere intellettuale compiuto dall'attore venga lodato come tale e non unicamente, come sarà poi, come complementare al processo di identificazione sentimentale nel personaggio. Com'è noto, Rossi e Salvini dedicheranno alle parti che interpretano approfondite analisi psicologiche, ma sempre con il presupposto di un'imprescindibile adesione emotiva. Di certo negli anni in cui recita Giacomo Modena, ma anche in quelli in cui emerge il figlio Gustavo, l'immedesimazione non è invece ancora diventata la preoccupazione principale degli attori.

Ma prima di cercare di individuare le divergenze di impostazione fra Modena e gli attori della generazione successiva, vediamo qual è la tradizione recitativa da cui egli si allontana. Fra le fonti che sono state utilizzate per ricavare informazioni sullo stile recitativo di Gustavo Modena, un posto di assoluto rilievo occupa la monografia del suo discepolo e ammiratore Luigi Bonazzi¹⁵, che ha influenzato in modo determinante la successiva storiografia. Bonazzi distingue Modena dalla generazione precedente per sottolinearne la portata innovativa e afferma che egli «abbatteva l'antico metodo di recitazione compassato e pesante, sostituendovi una maniera più disinvolta e più rapida», e «nella recitazione introduceva quella sprezzatura e quell'abbandono che vela l'arte»¹⁶. In verità Bonazzi cerca di illustrare i meriti di Modena distinguendolo anche dai contemporanei, ma il riferimento principale resta la recitazione vecchia maniera, che nella seconda metà del secolo viene talvolta tacciata di «barocchismo». Le principali accuse rivolte agli attori della generazione precedente, come Antonio Morrocchesi, sono la ridondanza e l'amplificazione gestuale, nonché un uso eccessivo di gesti imitativi. Nelle sue *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale* (1832), scritte oltre vent'anni dopo il suo ritiro dalle scene, Morrocchesi

¹⁵ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, Stabilimento Tipo-Litografico in San Severo, Perugia 1865. Ristampa anastatica a cura di A. Tinterri, Morlacchi Editore, Perugia 2011.

¹⁶ Ivi, pp. 68-69.

afferma che «del gesto se ne dee far uso con parsimonia»¹⁷, ma la raccomandazione è disattesa dalle tavole illustrative del trattato, dove prevale una sorta di frenesia gestuale (in particolare nel monologo del falso Pilade nell'*Oreste* di Alfieri). E vi compaiono anche alcuni gesti imitativi e di commento all'azione.

Ora, al di là del luogo comune che vuole vedere in Modena un riformatore in tutto quanto concerne l'espressività, si può osservare che anch'egli utilizzava una grande quantità di gesti in rapporto al testo – come si può desumere per esempio dalla descrizione dettagliata di alcune scene del *Saul* riportata da Bonazzi¹⁸. In un'auto-critica feroce Modena afferma:

Se sapessi quante volte mi arrabbio, con me, per questa recitazione di Dante, che mi fa scivolare nel brutto vizio di telegrafare e gesticolare come un lazzarone! Ho sempre paura che il colto pubblico non intenda, e perciò cado in iscimiate¹⁹.

Fa dunque riferimento a una mimica eccessiva, quasi *vulgata* per il pubblico di cui si vergogna ma che era funzionale alla comprensione sentimentale del personaggio, tanto che verrà in seguito impiegata anche dal grande attore (in particolare, e per ovvi motivi, nelle *tournées*, con conseguenti critiche da parte dei recensori stranieri²⁰).

Se rispetto alla quantità di gesti Modena non sembra allontanarsi troppo dalla tradizione precedente, pare che anche in relazione alla qualità non si limitasse ai gesti di tipo espressivo, ma ricorresse abbastanza spesso a quelli imitativi, come quando nell'invettiva di Saul ai sacerdoti accennava «alle voci nasali della sinagoga e al

¹⁷ A. Morrocchesi, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, All'insegna di Dante, Firenze 1832 (rist. anast. Gremese Editore, Roma 1991), p. 246.

¹⁸ Cfr. L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., pp. 77-101.

¹⁹ Si tratta di uno scritto del 1859, inserito in una presentazione fatta da Mauro Macchi ad Ausonio Franchi, direttore della rivista torinese «La Ragione», riportato in *Scritti e discorsi di Gustavo Modena*, cit., p. 303.

²⁰ L'eccesso di gesti che illustrano letteralmente (e in modo ridicolo) il contenuto verbale è per esempio stigmatizzato dal critico danese Edvard Brandes nella recitazione di Adelaide Ristori (cfr. F. Perrelli, *Echi nordici di grandi attori italiani*, Le Lettere, Firenze 2004, p. 77).

modo di leggere degli Ebrei da destra a sinistra»²¹, o quando, ai versi alfieriani «Infra l'estinto orgoglio, ecco, io passeggiò», percorreva davvero il palcoscenico con «bella movenza del ginocchio e altero portamento della persona»²². Anche il momento raffigurato da Casimiro Teja nel 1856, con Saul che si porta le mani ai capelli in un gesto di disperazione, è in definitiva un'illustrazione fedele della battuta «Ma chi da tergo, oh! chi pel crin m'afferra?», quasi trasposizione visiva di un'immagine mentale, che infatti Taviani colloca su un piano recitativo che definisce dell'«ipotiposi»²³, la figura retorica che consiste nel descrivere un avvenimento con grande evidenza ed efficacia, in modo tale da far sembrare che avvenga sotto i nostri occhi.

Quale sarebbe dunque la grande lezione di Modena, che i suoi allievi ed epigoni non sapranno raccogliere? La sua portata innovativa è da ricercare soprattutto nella capacità di rimescolare gli stilemi espressivi codificati secondo i generi, spiazzando il pubblico e la critica per la mancata ridondanza dell'interpretazione e la continua ricerca di una mescolanza di piani. L'aderenza alla realtà psicologica, anche prosaica, del personaggio si sposa in Modena con una tendenza ai continui scarti da un registro all'altro, dal piano realistico a quello “simbolico”, da una gestualità illustrativa, e persino imitativa, a una schiettamente espressiva. Ciò comportava da un lato una minore monotonia e dall'altro una sorta di estraniamento dal personaggio, che veniva vissuto e illustrato allo stesso tempo, in vivace alternanza. Evitando la ridondanza, Modena prediligeva la varietà, ricorrendo talvolta ad atteggiamenti eccentrici rispetto alla pretesa unità stilistica modellata sui generi. L'unità del personaggio veniva così ricostituita a un più alto livello, sottratto ai facili stereotipi connessi alla drammaturgia. E infatti Modena, come ha sottolineato Meldolesi, seguiva solo il personaggio e non lo stile²⁴. Non nel senso, tuttavia, che sarà

²¹ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 96.

²² Ivi, p. 87.

²³ F. Taviani, *Alcuni suggerimenti per lo studio della poesia degli attori dell'Ottocento*, in «Quaderni di teatro», VI, nn. 21-22, agosto-novembre 1983, pp. 69-95.

²⁴ C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena*, cit., p. 73.

enunciato verso la fine del secolo da Giovanni Emanuel, secondo il quale occorre recitare Oreste come un personaggio di Dumas, attualizzando la drammaturgia per avvicinarla al quotidiano²⁵. Diversamente da Modena, Emanuel ricerca in fondo un'altra forma di unità stilistica, modellata però sulle commedie borghesi e non più sulla tragedia.

Come ho già accennato, lo stile recitativo di Modena è caratterizzato anche dall'uso di momenti "estraniati", funzionali alla concezione di un teatro che induca lo spettatore a riflettere ancor più che a sentire. Ciò che intendeva incoraggiare era la comprensione critica del personaggio e del testo, e non tanto l'adesione sentimentale, come si può evincere da una sua osservazione di sconcertante e prebrechtiana modernità: «Molto sarà ottenuto se gli spettatori, più che a sentire, saranno condotti a *pensare*»²⁶. Le lamentele sulla grettezza del pubblico, che a teatro vuole soltanto divertirsi, sono ricorrenti nel suo epistolario. In una lettera datata 15 novembre, probabilmente del 1850, respinge la proposta di Filippo De Boni di mettere in scena un suo nuovo dramma adducendo la motivazione che «i drammi politici non hanno interesse drammatico» presso il pubblico, che «vuole sensazioni, emozioni e non perdona a chi vuol farlo pensare»²⁷.

Questa impostazione di Modena si riallaccia a una delle questioni destinate a diventare cruciali nella poetica del grande attore: l'immedesimazione. Com'è noto, sia gli attori che i critici dell'Ottocento distinguevano il momento della concezione da quello dell'esecuzione, ovvero delle scelte espressive. È interessante osservare come gli attori della generazione alfieriana, per esempio il già citato Morrocchesi, collochino il nascente mito dell'immedesimazione nel momento dell'esecuzione, delineando un'im-

²⁵ Cfr. J. Weelman di Terranova (G. Emanuel), *Rossi o Salvini? Risposta ad un articolo del giornale lo SPORT di Napoli*, Società editrice via Garofalo 6, Bologna 1880. Secondo Livio, Emanuel raccomanda la semplicità come mezzo per perseguire il bello ancor più del vero (cfr. G. Livio, *La scena italiana...*, cit., pp. 70-71).

²⁶ G. Modena, *Scritti e discorsi*, cit., p. 315.

²⁷ *Lettera a Filippo De Boni, da Torino, 15 novembre 1850 (?)*, in *Epistolario di Gustavo Modena*, cit., p. 133.

immagine idealizzata dell'attore che recita d'istinto, lasciandosi travolgere dall'impeto della passione.

Così ci raccontano alcuni aneddoti tramandati dalle generazioni successive. Luigi Rasi ricorda per esempio come lo stesso Morrocchesi si fosse ferito nel gettarsi sulla spada nel tragico epilogo del *Saul* di Alfieri, e così fosse accaduto anche a Paolo Belli Blanes in una rappresentazione dell'*Aristodemo*²⁸. Se travalica i limiti della finzione scenica, l'attore propone una sorta di rappresentazione mitizzata del suo essere attore, della sua sensibilità e capacità di immedesimazione. Anche successivamente, per tutto l'Ottocento, l'ispirazione sarà considerata il fondamento assoluto e nobilitante della recitazione, sebbene tale concezione contrasti con la ricerca di regole espressive codificate. Com'è noto, queste furono proposte in particolare nei trattati di mimica, che da un lato propongono un'immagine idealizzata del mestiere e dall'altro cercano di fornire strumenti espressivi di immediata utilità. Pare che anche Gustavo Modena avesse abbozzato una sorta di trattato della recitazione, rimasto però a livello di appunti, ovvero di *Lezioni sulla recitazione*, che avrebbero dovuto essere pubblicate su un giornale veneziano, «Rinnovamento», ma che non sono mai apparse, né allora né successivamente²⁹. Nel corso del secolo, tuttavia, si cominciò a distinguere sempre di più fra immedesimazione e semplice ispirazione, collocando la prima nel momento della concezione del personaggio e identificandola con una sostanziale adesione sentimentale, capace di innescare un'interpretazione più vera e intensa, piuttosto che con l'immediatezza estemporanea che si evince dagli aneddoti sull'eccesso di impeto.

Ora, per quanto gli apologeti di Modena cerchino talvolta di inse-

²⁸ Cfr. L. Rasi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, 2 voll., Bocca-Lumachi, Firenze 1897-1905, II, p. 164 e I, p. 319. Morrocchesi è definito da F. Righetti «terribile nell'espansione di violenti affetti [...] e nell'entusiasmo si trasportava talvolta al di là di quel confine stabilito fra la sublimità, e la stravaganza» (F. Righetti, *Teatro italiano*, cit. in L. Rasi, *I comici italiani*, cit., II, p. 167).

²⁹ Come ricorda C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena*, cit., p. 45n, ne dà notizia e ne annuncia la pubblicazione «Il mondo artistico» il 26 settembre del 1869.

rire il tema dell'immedesimazione nelle loro lodi generiche, egli rimane sostanzialmente estraneo a questo mito, che sarà invece funzionale alla poetica del grande attore. Gli viene semmai riconosciuta un'attenta comprensione psicologica del personaggio, analoga a quell'«aderenza ragionata», prima di tutto intellettuale, che era stata attribuita al padre. Come ricorda Armando Petrini nel suo intervento, secondo Francesco Regli Modena «calcolava su tutto»³⁰. Ovviamente un tale metodo non escludeva momenti di adesione emotiva, ma implicava delle scelte critiche razionali, laddove l'immedesimazione tende invece a essere una dimensione assoluta, in cui l'attore crea per analogia con il proprio sentire. L'approccio di Modena era forse altrettanto intuitivo, ma consisteva nel trascogliere, per esempio, alcuni tratti ritenuti essenziali e usarli per illuminare tutta la parte. Come ricorda Francesco Dall'Ongaro, egli «cercava nei drammi e nelle tragedie quel passo in cui risplendesse più chiaro e più vero il carattere del personaggio che intendeva rappresentare [...] trovato questo concetto fondamentale, questo tratto caratteristico del personaggio, si considerava padrone del soggetto. Con questo lampo di luce rischiarava tutto il suo quadro»³¹. Del resto, su questo metodo si fondava anche il suo insegnamento per accenni ed esempi. Come ricorda Bonazzi, «egli soleva passeggiare traverso il palco scenico dietro le spalle degli attori intenti alla prova, quando ad un tratto si sentiva la sua voce ripetere poche frasi. L'alunno si arrestava, guardando in viso il direttore atteggiato secondo il suo personaggio: quella inflessione di voce, quell'atto erano uno sprazzo di luce su tutta la parte»³². Forse anche per questo Modena non trovò prosecutori della sua arte, troppo individualmente caratterizzata e basata su scelte espressive precise³³.

³⁰ Cfr. F. Regli, *Drammatica. Ancora di Gustavo Modena*, in «Il Pirata», 27 ottobre 1849. Ringrazio Armando Petrini per il riferimento esatto della citazione.

³¹ F. Dall'Ongaro, *Studi drammatici: G. Modena*, in «Rivista contemporanea», agosto 1861, p. 293.

³² L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 65.

³³ Come ricorda Tommaso Salvini, per quanto i suoi esempi fossero ottimi, «lo scolaro che si sforzava di confomarsi esattamente a quel modello [...] finiva col diventare un pedissequo e quasi sempre infelice imitatore» (T. Salvini, *Ricordi aneddoti ed impressioni*, cit., pp. 60-61).

La modalità compositiva per lampi e sprazzi avvicina Modena agli attori romantici europei, in particolare inglesi e tedeschi, da Edmun Kean a Ludwig Devrient. Si tratta di un'apparente frammentazione dell'unità del carattere del personaggio, la cui coerenza complessiva è data da un rapporto dialettico e non da una semplice convergenza. Da qui la mescolanza di momenti diversi e persino opposti, con salti continui di tono e stile, con quei «bruschi trapassi sentimentali» a cui fa riferimento anche Meldolesi³⁴.

Com'è noto, la sua recitazione grottesca, fondata sulla mescolanza di comico e tragico, viene illustrata in particolare dal Bonazzi nel descrivere l'interpretazione del *Saul*, che rimase a lungo uno dei cavalli di battaglia di Gustavo Modena. Così dunque scrive il Bonazzi:

Ma egli vide altresì che il vecchio coturno non gli bastava a porre il piede in quello scabroso terreno, qualora avesse voluto proseguire a mostrarsi non timido amico alla verità; e risoluto di aprire sentieri nuovi alla tragedia, pensò meglio di allacciarsi al piede un nuovo coturno, affrontando il pericolo di cangiarlo col socco del caratterista. Quindi egli non esce più appoggiato alla sua lancia, ma con la lancia in spalla, affettando un passo sicuro, ostentando un vigore che non ha, una baldanza che non si sente nel cuore³⁵.

Modena mostra dunque la debolezza del vecchio sovrano, che finge di essere ciò che non è, riportando la tragicità del personaggio a una dimensione meno eroica e più umana, e lo fa proprio "commentandone" la stoltezza quasi ridicola.

Bonazzi intuisce perfettamente il nesso fra la svolta stilistica di Modena e il grottesco teorizzato dai romantici, che riassume nella sentenza attribuita erroneamente a Boileau (e che è invece di Hugo)³⁶: «dal sublime al ridicolo non vi è che un passo»³⁷. Poi però aggiunge: «Non v'ha sublime che non sia semplice e vero; [...] tutti i tratti sublimi che la tradizione ci ricorda dei grandi attori tragici,

³⁴ C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena*, cit., p. 61.

³⁵ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 94.

³⁶ Cfr. G. Livio, *La scena italiana*, cit., p. 36.

³⁷ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 95.

anche di quelli della più vecchia scuola italiana e straniera, sono più o meno tratti *comici*, che il più lieve cangiamento di colorito può convertire in ridicolo»³⁸. Descrive inoltre una serie di atteggiamenti inusuali rispetto alla tradizione, e dunque ritenuti inadatti al tono elevato della tragedia (come quando Modena, nell'invettiva ai sacerdoti, accenna «alle voci nasali della sinagoga e al modo di leggere degli Ebrei da destra a sinistra»). E conclude: «Niun tratto della parte di Saul durante quest'atto andava esente da una leggera tinta comica di forsennata spavalderia». E tuttavia tutti restavano commossi, affascinati, ammaliati da quel raro accoppiamento di verità e di forza, dal «magnifico impasto di colori tragici e comici, che pure è l'impasto della vita umana»³⁹. Di fondamentale importanza documentaria, questa descrizione di Bonazzi ha fortemente condizionato la storiografia critica, inducendoci a considerare la recitazione grottesca un dato di fatto e non un'interpretazione. A ben vedere, Bonazzi cerca soprattutto di giustificare le scelte espressive di Modena, dando loro un senso all'interno di un'unità psicologica del personaggio. Sorge spontaneo il dubbio che in fondo ne percepisca la coerenza come labile e sfuggente, tanto da doverla illustrare nel dettaglio, indulgendo proprio sulla spiegazione delle transizioni sentimentali.

Il realismo grottesco di Modena sembra alludere a una sorta di «impraticabilità del tragico»⁴⁰, o almeno di quel tragico sublime e iperdimensionato che era stato codificato dagli attori della generazione precedente. D'altra parte, Modena non stravolge certo i suoi personaggi sconfinando nel comico, né rovescia il tragico nella sua negazione parodistica, ma compie una mescolanza dialettica che non esclude la tragicità: la umanizza, ne mostra i lati meno retorici, ma non la esclude. In molte sue interpretazioni spiazzava le attese del pubblico e della critica poiché non riproponeva gli atteggiamenti ritenuti consoni al personaggio secondo lo schema codificato dei generi, e, credo, neppure secondo quello delle passioni.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Ivi, pp. 97-98.

⁴⁰ A. Petrini, *Modena e Salvini: poetiche d'attore a confronto*, in *Tommaso Salvini. Un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento*, a cura di E. Buonaccorsi, edizioni di pagina, Bari 2011, p. 129.

Prendiamo la recensione di Locatelli del 1828 per la «Gazzetta privilegiata di Venezia», dove l'interpretazione di Oreste viene criticata in particolare per il rassegnato e quasi languido disincanto con cui Modena faceva seguire l'uccisione della madre colpevole. L'attore disattendeva cioè le aspettative legate allo schema delle passioni, poiché al «cieco furore» che era la cifra psicologica del personaggio non poteva seguire, nel giudizio di Locatelli, il passo lento e abbattuto, la spada a terra, in un atteggiamento da «lupo pasciuto della preda» piuttosto che da leone ancora palpitante⁴¹.

Questo scarto rispetto alle attese è stato attentamente analizzato da Armando Petrini, che vi individua un tentativo di «ridefinizione del tragico in chiave di dimidiamento del sublime»⁴² e lo contrappone all'interpretazione di Salvini nella stessa parte. Nella recensione di Locatelli, ciò che mi pare illuminante è il seguente passo: «quand'anche l'avesse egli voluto mostrarci il pentimento, che mai dal colpevole non si discompagna, bello era farlo subentrare nel suo animo piccol'ora appresso sotto gli occhi del pubblico». Come osserva Petrini, «il pentimento ha a che fare con l'evoluzione psicologica del personaggio»⁴³, la cui immediata intelligibilità da parte del pubblico è considerata fondamentale. Da qui la lamentela per la mancanza di adeguate transizioni dell'atteggiamento. I contemporanei di Modena ragionano secondo categorie affettive e sentimentali, a cui riportano gesti e pose, ed evidentemente Modena operava uno spiazzamento proprio rispetto a questi codici, giustapponendo una serie di momenti che mostravano il personaggio da più punti di vista piuttosto che nella sua consequenziale evoluzione e verosimiglianza psicologica.

A ben vedere, questa preoccupazione si ritrova anche nei biografii successivi, mutata però di segno, ovvero reinterpretata in senso positivo all'interno di un intento quasi agiografico. Se analizziamo più attentamente le descrizioni di Luigi Bonazzi delle interpretazioni di Modena, possiamo intuire dietro agli elogi la preoccupazione di giustificare alcune scelte originali e persino bizzarre

⁴¹ T. L. (Tommaso Locatelli), *Appendice*, in «Gazzetta privilegiata di Venezia», 27 settembre 1828.

⁴² A. Petrini, *Modena e Salvini: poetiche d'attore a confronto*, cit., p. 127.

⁴³ Ivi, pp. 126-127.

dell'attore, cercando di ricondurle nell'alveo di un quadro psicologico coerente e verosimile del personaggio. Nel caso del *Saul*, questo intento risulta evidente, per esempio, dai continui richiami alla follia del protagonista, che giustificerebbe le rapide e talvolta inattese transizioni da un atteggiamento all'altro, da un determinato stato psicologico a uno quasi opposto⁴⁴.

Ciò si ricollega a un'osservazione del 1893 di Leone Fortis, secondo il quale lo stile modeniano si definiva nello sforzo costante di affermare l'effetto sentimentale contro il verosimile⁴⁵. È evidente che la temperie culturale è ormai mutata e l'affermazione risente dell'influenza del naturalismo. Ma in che senso Modena non perseguiva il verosimile? Di certo non si curava di apparenti e persino lampanti infrazioni alla verosimiglianza esteriore, come nel caso ricordato già da Luigi Rasi in cui conficcò la spada in una tribuna che si supponeva fosse di marmo⁴⁶. Rasi la definisce una delle «assurdità incredibili» con le quali suscitava entusiasmo nelle folle. Ma, come ha sottolineato Taviani, si tratta di un giudizio dato a posteriori, che risente di un vizio di fondo: si dice che l'attore indulgeva in gesti plateali e volgari per compiacere il pubblico, ma perché non diciamo invece che quei gesti possedevano una loro verità ed efficacia nel momento in cui erano apprezzati dal pubblico?⁴⁷. Del resto, già Giuseppe Costetti aveva osservato come quell'atto fosse così sinteticamente efficace da rendere pedantesco l'appunto sulla sua incoerenza⁴⁸. Quella spada conficcata nella tribuna possedeva una sua forza e verità che andavano al di là dell'infrazione alla verosimiglianza. Un momento analogo, e ancora più trasgressivo, fu il gesto di Modena di togliere a sorpresa, nel calore dell'azione, la parrucca dalla testa di un moribondo per farlo parlare, rivelando incongrui capelli neri. Ciò avvenne nella scena del duello fra Varga e Lovendeghem nel *Cittadino di Gand*. Ma, come

⁴⁴ Cfr. in particolare L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., pp. 84-86, 90 e *passim*.

⁴⁵ L. Fortis, *Ricordi d'arte: «La Compagnia Sarda» e Gustavo Modena*, in «Nuova Antologia», 21 giugno 1893, p. 495.

⁴⁶ Cfr. L. Rasi, *I comici italiani*, cit., II, p. 139.

⁴⁷ Cfr. F. Taviani, *Alcuni suggerimenti per lo studio della poesia degli attori nell'Ottocento*, cit., p. 88.

⁴⁸ Cfr. G. Costetti, *Il tetro italiano nel 1800*, cit., p. 121.

ricorda Bonazzi, «non un riso, non un bisbiglio sorse a profanare la emozione dell'uditorio»⁴⁹.

Se la generazione successiva di attori rimprovererà più o meno implicitamente a Modena simili incongruenze esteriori, l'allontanamento dalla sua impostazione recitativa avverrà comunque soprattutto a un altro livello, quello della verosimiglianza psicologica. Andrà dunque nella stessa direzione critica di Locatelli, il cui giudizio si articolava proprio sul mancato rispetto delle dovute gradazioni sentimentali. Il “realismo” psicologico diverrà infatti la costante preoccupazione del grande attore, che cercherà di innescare un effetto sentimentale mediante meccanismi proiettivi. Sintetizzando (e in parte estremizzando) la questione, si potrebbe affermare che il grande attore recupererà il sublime attraverso il patetico passando attraverso un preteso principio di aderenza alla realtà. Ora, proprio la ricerca di un effetto patetico di sicura presa richiedeva una diversa unità del personaggio, unità che non fosse frammentata in modo critico, o addirittura dialettico, in un caleidoscopio di atteggiamenti che rinviavano a opposti sentimenti come nel *Saul*. Cercando di far emergere il lato umano del personaggio, Modena abbandonava la fredda monumentalità tragica per aprire crepe nel discorso drammatico attraverso un tessuto recitativo discontinuo, che derivava in realtà da un'introspezione psicologica profonda, dialettica e problematica. Il grande attore si avvicinerà invece alla parte per analogia, mediante un'adesione sentimentale, e perseguirà un coinvolgimento emotivo del pubblico modellato su quello delle passioni del melodramma.

Credo che Modena, pur molto attento all'effetto sentimentale, non fosse invece incline per temperamento al patetico, che infatti scomponeva in comico e tragico, ricavandone spesso effetti grotteschi. Di certo non era propenso a cogliere la connotazione patetica nei testi che interpretava. Al di là dei molti esempi che si potrebbero addurre relativi alla sua interpretazione del Saul e di altri personaggi, come Luigi XI, a ulteriore dimostrazione di ciò si può citare una sua osservazione su *Les enfants d'Édouard* di Casimir Delavigne, che egli si era accinto a tradurre nel 1833 a Montpellier⁵⁰. Si tratta di

⁴⁹ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 134.

⁵⁰ La *pièce* fu rappresentata per la prima volta alla Comédie Française il 18 maggio 1833.

una tragedia ispirata al drammaturgo da un quadro dell'amico Paul Delaroche⁵¹, a cui è infatti dedicata. Seppur non esente da una certa ironia, la tragedia di Delavigne era sostanzialmente patetica, tanto che si concludeva con la *suspense* di un *tableau* che riprendeva la scena dipinta da Delaroche, ovvero i due fanciulli che attendono tremebondi nella torre l'arrivo del loro assassino. Ma Modena ne percepiva la connotazione grottesca, ovvero tragicomica, tanto che nel 1858, nell'inviare all'amico Regli il «lacerto» di traduzione intrapresa molti anni prima, così scrive: «Il dramma è tragicomico, alla maniera di Shakespeare, e alla maniera delle storie del mondo nostro [...]. Calcai sul comico, perché a quei giorni io leggevo il *Cromwell* di V. Hugo ed *Il re Achab* del nostro Cecchi»⁵². Evidentemente la lezione di Hugo – e di Shakespeare – Modena l'aveva compresa molto bene, come non la comprenderanno, ovvero non vorranno comprenderla, gli attori della generazione successiva, che riusciranno a portare in scena le tragedie di Shakespeare con successo solo forzandole a un'edulcorata uniformità stilistica, basata su un'applicazione riduttiva dello schema delle passioni.

Il lacerto di traduzione del dramma di Delavigne *Les enfants d'Édouard* è fra l'altro una dimostrazione lampante dell'acre vena satirica e persino sarcastica di Modena, la cui polemica antiborghese raggiunge toni taglienti di efficace crudezza, sfociando in un grottesco funzionale alla scelta ideologica. Pur mantenendosi sostanzialmente fedele al testo, Modena lo arricchisce con immagini e metafore decisamente colorite, persino aggressive⁵³. Per fare solo un esempio, nel passo in cui Buckingham esprime il suo disgusto per il popolo e i mercanti, si legge:

Un odeur de comptoir parfumait mon discours. / Le sentiment banal qui boursoufflait mes phrases / Jetais ces braves gens dans de telles extases / Q'en douleur de boutique on n'a jamais vu mieux / Que les gros pleurs bourgeois qui tombaient de leurs yeux⁵⁴.

⁵¹ *Les enfants d'Édouard*, 1821, olio su tela, Paris, Musée du Louvre.

⁵² La lettera è pubblicata in *Scritti e discorsi di Gustavo Modena*, cit., p. 315.

⁵³ Il lacerto di traduzione è riportato negli *Scritti e discorsi di Gustavo Modena*, cit., p. 316.

⁵⁴ C. Delavigne, *Les enfants d'Édouard*, in *Oeuvres complètes*, Société Typographique Belge, Bruxelles 1838, pp. 470-515.

E Modena traduce:

Profumai con un odor di bottega il mio discorso: / I pensieri
vestii con frasi zotiche: / Quei tangheri mercanti ho tratto in
estasi [dove tangheri traduce «ces braves gens»] / E giù vidi cola-
re i goccioloni [«des gros pleurs»] / da quelle occhiaie scerpellate
e stupide [«leurs yeux»].

Insomma, se anche Delavigne tratteggia le figure dei mercanti con quella che è stata definita, da un critico dell'epoca, «légèreté ironique»⁵⁵, di certo Modena la trasforma in un ritratto ben più incisivo, icastico e grottesco.

Ma la lezione di Modena non verrà compresa. Il grande attore recupera il tragico (e il sublime) attraverso lo schema delle passioni e, a differenza di Modena, persegue un disegno psicologico unitario in funzione dell'assorbimento del *pathos* da parte del pubblico. Eliminato ogni distacco critico dal personaggio, viene perseguita un'uniformità di segni che non consente più ibridazioni. E al grottesco viene tendenzialmente sostituito il patetico, fondato su una totale adesione sentimentale, su un apparente abbassamento del personaggio a una dimensione più umanizzata e universale per suscitare processi di identificazione nel pubblico. Si tratta di un approccio perfettamente consono alla mozione degli affetti, a un'immedesimazione nel personaggio che induca al con-senso emotivo più che al giudizio. Il grande attore adotta dunque una strategia interpretativa fondata sulla coerenza psicologica e non tanto sul gioco di contrasti che, pure, sarebbe stato perfettamente consono all'interpretazione delle opere shakespeariane (che vengono invece normalizzate e ricondotte a una forzata, presunta verosimiglianza). Modena offriva invece un caleidoscopio espressivo che intendeva mostrare il personaggio da vari punti di vista, impedendo di fatto un'immedesimazione che non fosse limitata ai singoli momenti – e dunque introducendo una sorta di estraniamento funzionale alla comprensione critica. Questo è forse uno degli elementi di maggior modernità e originalità della sua recitazione,

⁵⁵ M. Duviquet, nell'*Examen critique des Enfants d'Édouard* in appendice all'edizione *Oeuvres complètes*, cit., p. 518.

nonché uno degli aspetti meno compresi e riproposti dalle generazioni successive.

«Benedizione del cristianesimo». Per una lettura futuribile del dialogo *Il negoziante, e il carrettiere*

di Fernando Gioviale*

8. Cancellate, o fratelli, il graffio delle ugne dei preti. Cancellate presto, finchè n'è tempo, le tre parole ree che sono il tripode dei Re. Dico: *obbedienza, pazienza, Io*, e segnatevi queste: *uguaglianza, libertà, umanità*. / 9. Umanità è *fratellanza* di tutti gli uomini, è il pieno concetto della *carità* raccomandata dal Cristo. / 10. E nella *fede* che l'uguaglianza è buona, e che ha da venire per opera vostra libera, sta la fede nel verbo del Cristo. / 11. Così noi non rigettiamo, ma onoriamo Cristo; perché la sua parola fu vera. / 12. Questa è la *scienza nuova*: la scienza della generazione che cresce con voi¹.

Queste parole appartengono alla *Epistola di Lando ai giovani italiani*, firmata *Michele Lando*, sigillata dalla formula *Il terzo di della Era Umanitaria, nell'anno di Cristo 1834*, e pubblicata a Parigi nel 1835. Era il nome “di apostolato” di Gustavo Modena, che fu sempre prossimo a Mazzini, fra Giovine Italia e Giovine Europa (come attesta la triade «uguaglianza libertà umanità»), in prima fila combattente, o cooperante negli esili parigini e svizzeri come nella sfortunata spedizione in Savoia (1834), nelle vicende gloriose della Repubblica Romana (1849) come in quelle del movimento insurrezionale del febbraio 1853. Se per le proprie radicali posizioni antimonarchiche e antisabaude non ne condivise certi tentativi di compromesso, tra le mille delusioni degli anni 1859-1861, vide sempre in Mazzini il Cavaliere dell'Ideale. In un estremo scritto creativo, *Il falò e le frittelle* (1860), *mistero faceto-lagrimoso*, pur nel distacco tra sarcastico e grottesco dalle cose della vita, incarnava

* Università di Catania.

¹ G. Modena, *Epistola di Lando ai giovani italiani*, in Id., *Scritti e discorsi (1831-1860)*, a c. di T. Grandi, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, Roma 1957, p. 60.

comunque nella figura dell'«Innominato» un eroe sconfitto ma portatore di un'encomiabile «poesia della verità». Non a caso l'opuscolo, ci informa il benemerito Terenzio Grandi, fu «subito sequestrato per ordine di Cavour»².

L'*Epistola di Lando ai giovani italiani* è redatta con stile quasi catechistico, e dunque è diversa dai dialoghetti dell'*Insegnamento popolare* per la Giovine Italia (1832), dove l'intento didattico si affida alla forma del dialogo, destinata a essere adoperata da Modena nelle sue varie «bizzarrie drammatiche» o «stramberie» (assunte dall'*alter ego: Demòcrito tragedo*) del tardo periodo 1855-1858. L'*Epistola* porta ad assiomatico coronamento, in ragione dell'istanza democratico-egualitaria, una linea risentitamente cristiana remota dalla dottrina e dalla prassi della Chiesa cattolica (e Modena non guardò certo con simpatia a un Gioberti, che pure un problema nazionale se lo poneva, e propugnava un clericalismo all'altezza dei tempi, a suo modo). Si tratta di una linea già inscritta nel primo dialogo, *Il padrone, e il castaldo*, e poi nel terzo, che Grandi ha coerentemente intitolato *Un novizio, e suo fratello*, dove così si parla di Gesù:

Temi forse ch'io bestemmi Gesù? – Ecco. Io stacco dalla parete questa croce, e la poso fra te e me. Tienvi gli occhi mentre io ti parlo. – Nato di povera madre, e di padre falegname, sdegnò le pompe ed il potere. Era il figlio di Dio, e chiamava se stesso: figlio dell'uomo. Proclamò gli uomini uguali in faccia a Dio, quindi uguali fra loro, perché ciò che è giusto per la Divinità dee pur esserlo per noi. Trattò la causa del povero contro il ricco, dell'oppresso contro il potente, dello schiavo contro il signore, e morì. – E la Giovine Italia tratta la stessa causa, e morrà... ma per lasciare alle generazioni venture i frutti della vittoria³.

E ancora:

La sua divina missione fu compita quando ebbe annunziato che gli uomini sono fratelli, che la legge di Dio sta tutta intera nella carità vicendevole di questi fratelli: che il povero è il *tempio vivo dello Spirito divino*, che il sommo merito in faccia a Dio sta nel mettere

² G. Modena, *Scritti e discorsi*, cit., p. 217.

³ Id., *Un novizio, e suo fratello*, in Id., *Scritti e discorsi*, cit., p. 33.

i beni in comune. Tutte queste proposizioni inchiudono questa gran verità: che l'*uguaglianza* degli uomini è nella mente di Dio⁴.

Il secondo dei tre dialoghi, *Il negoziante, e il carrettiere*, è forse il più equilibrato fra le esigenze della predicazione propagandistica (Modena praticava istruzione e proselitismo fra i contadini: donde censure, spionaggi, persecuzioni) e la battaglia unitaristica, fra il quadro nazionale e quello sovranazionale; vi domina il valore assoluto dell'anticlericalismo in nome di un cristianesimo come insostituibile garante, dal Padre al Figlio, della verità e della giustizia. Se Filippo Buonarroti predicava per i Veri Italiani, Gustavo Modena – che ben più di Mazzini ai Veri Italiani guardò con simpatia – parlava in fondo per quelli che ci arrischieremmo a definire, dentro un preciso quadro nazionale, i “Veri Cristiani”. In questo senso *Il negoziante, e il carrettiere* (non a caso Franco Della Peruta, cui dobbiamo un fondamentale *Mazzini e i rivoluzionari italiani*⁵, lo trascelse per la Letteratura italiana Ricciardi: sia pure leggendolo in chiave essenzialmente nazional-patriottica e democratico-egualitaria, senza specifica attenzione cioè alla dimensione religiosa e cristiana) costruisce una dimensione propria, attenta a una realtà italiana dove esiste e insiste la Chiesa cattolica, e il dramma del clericalismo – sopravvissuto alla tragedia dell'Inquisizione e della martirizzazione – rappresenta il maggiore ostacolo al conseguimento, insieme, della libertà nazionale, dell'istituzione repubblicana, della giustizia sociale.

Modena ragiona su un cristianesimo nel quale riposa ogni idea di giustizia, successivamente incarnatasi, dentro un percorso storico che sopravviveva alla profezia apocalittica della fine dei tempi, in eventi e movimenti necessariamente ribelli all'ufficialità cattolico-clericale, ma che in quel fondo altamente cristiano trovavano, anche senza percepirlo o sostenerlo, un remoto e attuale fondamento. Tutto ciò lo differenzia, per l'un verso, da una specifica matrice settecentesca (pensiamo all'immaginario e “fervido” Rousseau più che all'ironeggiante e “scettico” Voltaire), e per l'altro da quella che presto sarà la più radicale concettualizzazione del-

⁴ *Ibidem.*

⁵ Cfr. F. Della Peruta, *Mazzini e i rivoluzionari italiani. Il “partito d'azione” 1830-1845*, Feltrinelli, Milano 1974.

l'idea socialista nel Risorgimento italiano: il saggio su *La rivoluzione* di Carlo Pisacane. Ed è il cristianesimo a far da discriminante, mentre Modena spinge il discorso egualitario in direzioni socialiste che rimanevano estranee a Mazzini, il cui fervore religioso postulava peraltro un'istanza morale di Dio, più che la filosofia del Cristo.

Indugiamo per un momento sul capitolo ottavo, praticamente conclusivo, del *Contratto sociale*, che pure lascia qualche retaggio al nostro dialogo: la bontà “naturale” dell'uomo, l'idea stessa del contrattualismo. Nella considerazione di una funzione civile della religione per il buon andamento della società, Rousseau non si limita a ostracizzare il clericalismo: si fronteggia con lo stesso cristianesimo. Il sintetico *excursus* sull'evoluzione religiosa nella storia culmina appunto nel cristianesimo, di cui si riconosce senza meno la spirituale superiorità. «Ma c'è ben altro – aggiunge Rousseau – anziché suscitare nei cuori dei cittadini un senso di attaccamento per lo Stato, li distacca dallo Stato come da tutte le cose della terra: non conosco nulla di più contrario allo spirito sociale»⁶. E confutando in radice l'idea di una “necessità” ecclesiale (e dunque agli antipodi, diremmo, di un Origene con il suo *extra ecclesiam nulla salus*), perviene a una considerazione siffattamente drastica:

Ma sbaglio a parlare di repubblica cristiana: i due termini si escludono a vicenda. Il cristianesimo predica solo servitù e dipendenza. Ha uno spirito troppo favorevole alla tirannide perché essa non ne approfitti sempre. I veri cristiani sono fatti per essere schiavi, lo sanno e non se la prendono; questa breve vita per loro ha troppo poco valore⁷.

Insomma: i cristiani “falsi”, interessati e clericali, costruiscono tirannidi, mentre quelli “veri”, che pure furono portatori di un messaggio altissimo, risultano così estranei allo Stato da favorirle, le tirannidi. E in parole-concetto radicali come *servitude* o *dépendance*, o addirittura *esclaves*, non alita forse qualcosa che potrà un giorno approdare, più o meno, dalle parti di un Friedrich Nietzsche?

⁶ J.-J. Rousseau, *Il contratto sociale*, trad. it. di M. Garin, introd. di T. Magri, Laterza, Roma-Bari 2006 (1997), p. 203.

⁷ *Ibidem*.

Quanto a Carlo Pisacane e al suo socialismo (di matrice essenzialmente proudhoniana, ma non senza significative contiguità marxengelsiane: tanto che un Giaime Pintor, nella sua storica edizione del 1942, si chiedeva con altri se Pisacane avesse potuto leggere il *Manifesto del partito comunista*⁸), la confutava proprio, l'«alienazione» religiosa: «La religione – scriveva – non è, come asseriscono alcuni, il desiderio, il bisogno di venire alla conoscenza dell'assoluto; la religione è un sentimento di debolezza che rendeci creatori ed adoratori di potenze sovrumane»⁹. E poi: «Dunque la nuova fede quale è? Il non aver fede in nessun simbolo perché chimere della nostra immaginazione; ovvero, la nuova fede è l'«irreligione». Tutti i riformatori, tutti gli apostoli del progresso sono irreligiosi ed atei, ma tutti non vogliono accettare questa conseguenza della loro dialettica e si dichiarano, con enfasi, religiosi e deisti»¹⁰. E in conclusione di capitolo: «l'aspirazione del socialismo non è quella di ascendere in cielo, ma godere sulla terra. La differenza che passa tra esso ed il vangelo è la stessa che si riscontra fra la rigogliosa vita d'un giovine corpo ed il rantolo d'un moribondo»¹¹.

Così parlò Pisacane. Da lì a poco martire della rivoluzione in una spedizione sanguinosamente fallita ma poeticamente echeggiante dentro di noi con l'epopea dei trecento «giovani e forti», quell'uomo d'intelletto e d'azione, ormai lontano da Mazzini ma pronto a tributarne anch'egli il massimo elogio, non poteva prevedere (come non lo prevedero il Marx e l'Engels che guardavano all'Inghilterra e alla Germania: ma neppure il bolscevico supremo Lenin, o il profeta disarmato Trockij), che un giorno un intero sistema di «socialismo reale» avviatosi dalle glorie e dalle tragedie della Russia sovietica e fondato sull'ateismo di stato sarebbe ingloriosamente crollato (non solo e non tanto per questo, naturalmente: ma la Polonia cattolica *docet*, tra Solidarnosc e papa Wojtyła). Né potevano immaginare che un grande movimento cattolico chiamato Teologia della Liberazione, nel cuore maturo del XX secolo,

⁸ C. Pisacane, *Saggio sulla rivoluzione*, a cura di G. Pintor, Einaudi, Torino 1942.

⁹ C. Pisacane, *La rivoluzione*, introd. di F. Della Peruta, Einaudi, Torino 1976 (1970), p. 59.

¹⁰ Ivi, pp. 59-60.

¹¹ Ivi, p. 61.

sarebbe stato dalla parte di milioni di proletari in lotta: in quell'America latina dove, accanto alle effigi dei Padri, con Fidel o il Che, si sarebbero viste sfilare icone di Cristo e della Vergine, magari dell'Addolorata al séguito del Figlio morto. Ma questa – avrebbe detto quel tale – è un'altra storia.

E torniamo a *Il negoziante, e il carrettiere*. Il testo potrebbe assimilarsi a un'«operetta morale» leopardiana, senza quel tanto di patetismo erudito, ironico e straniato, e con in più l'idea corposa della militanza: che dunque aveva bisogno di un pedagogo *sui generis* a dissertare e di un popolano ben disposto a chiedere, ascoltare, commentare. Un predicatore ha strillato dal pulpito contro il «movimento», e si riferiva alle idee liberali; e il negoziante spiega all'impaurito carrettiere che nella legge incessante del moto («La terra ha per legge di girare in tondo, e non si ferma»¹²: e pare di sentirvi un'eco delle vessatorie polemiche sulla crisi del sistema tolemaico, e quindi sul Galileo inquisito e vilipeso, e per questo onorato nel dialogo) l'anima tende a guidare il corpo per «avanzare» e «scoprire». Leggiamo:

Perché nel rinnegare questo movimento sta la fede falsa dei falsi ministri del Cielo. I preti vedono, come vedo io, che la felicità degli uomini consiste *nel godimento uguale per tutti i viventi di tutti i beni terreni*. Siccome per accrescere la porzione di chi non ha niente, o quasi niente, bisogna diminuire quella di chi ha troppo; e il movimento produce questa diminuzione e questo equilibrio; così i preti, esseri privilegiati, e ricchi, odiano il movimento, e ricorrono alla solita astuzia di dipingerlo come massima d'empietà affine di renderlo odioso a chi non lo intende¹³

Naturalmente Modena sapeva bene che molti preti non erano affatto dei privilegiati, e agivano per zelante fanatismo o per istinto di sopravvivenza: ma la finalità polemico-didattica e il suo primo destinatario, quel mondo contadino su cui pesava un'egemonia clericale, richiedevano qualche efficace schematismo rappresentativo.

Esaltata la necessità della libera stampa, di un'istruzione il più

¹² G. Modena, *Il negoziante e il carrettiere*, in F. Della Peruta (a cura di), *Scrittori politici dell'Ottocento*, tomo I, Ricciardi, Milano-Napoli 1969, p. 863.

¹³ Ivi, p. 864.

possibile generalizzata, il negoziante s'indugia a spiegare i diritti dell'uomo, attraverso un'inserzione derivata, anche con le medesime parole, dalla *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen, proposée par Maximilien Robespierre* (e da qui nella costituzione del 1793), già integralmente allegata, peraltro, a un testo capitale del pensiero rivoluzionario, la *Conspiration pour l'égalité dite de Babeuf* di Buonarroti: donde il convincimento di Armando Saitta che il dialogo, cui lo storico presta insolita attenzione, riveli una precisa impostazione buonarrotoiana (di avviso diverso, l'altro massimo studioso di Buonarroti, Alessandro Galante Garrone, ritiene più credibile un rapporto diretto con il robespierrismo: e dunque, più liberalismo egualitario che protocomunismo)¹⁴. Fatto testuale è che Modena tributi un personale omaggio a Robespierre e ai suoi compagni «terroristi» in nome dell'eccezionalità del momento storico:

Robespierre, St. Just e gli altri terroristi non sorsero nella repubblica francese, se non quando dieci armate nemiche invasero la Francia, e i nobili, e i preti, e l'oro inglese accesero una atroce guerra civile. Robespierre e gli altri, detti *montagnardi*, videro l'estremo pericolo, vollero opporvi estremi rimedi, ed essendo in ciò attraversati dalla debolezza dei liberali moderati dovettero sacrificare questi stessi per avere le mani libere a distruggere gli interni nemici. Operarono disperatamente, perché la disperazione sola potea salvare la repubblica¹⁵.

Netto è, qui, il distacco da quel pensiero democratico-moderato che in Italia svettava nel *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli* di Vincenzo Cuoco (1801-1806), il cui capitolo XVIII è dedicato alla Rivoluzione francese, ma alla luce dei sanguinosi e «pedagogici» fallimenti, anche e soprattutto italiani¹⁶.

Il Modena-Negoziante enuclea i criteri di un buongoverno

¹⁴ Cfr. F. Buonarroti, *Congiura per l'eguaglianza o di Babeuf*, a cura di G. Manacorda, Einaudi, Torino 1946; A. Saitta, *Filippo Buonarroti. Contributi alla storia della sua vita e del suo pensiero*, vol. I, Edizioni di "Storia e letteratura", Roma 1950; A. Galante Garrone, *Buonarroti e Babeuf*, De Silva, Torino 1948; Id., *Filippo Buonarroti e i rivoluzionari dell'Ottocento (1828-1837)*, Einaudi, Torino 1951.

¹⁵ G. Modena, *Il negoziante e il carrettiere*, cit., p. 873.

¹⁶ Cfr. V. Cuoco, *Saggio storico sulla Rivoluzione di Napoli*, introduzione di P. Villari, BUR, Milano 2009 (1999).

repubblicano: e a leggere nell'Italia repubblicana dei nostri anni un discorso così «immaginario» ma pure così *raisonnable*, vien fatto di pensare che siamo rimasti troppo indietro, troppo inerti rispetto alle grandi speranze del liberalismo sociale ottocentesco, a quel socialpatriottismo così fortemente europeizzante. Anche per questo parliamo qui di una «lettura futuribile» del dialogo, proiettandolo idealmente verso un'Italia dove la pianta del liberalismo più o meno solidale, dopo gli importanti contraddittori momenti del gioiellismo, e poi i conati cattolico-corporativi (ma in quanto tali illiberali) della dottrina sociale fascista, avrebbe conseguito una sua attualità di prospettiva soltanto nella nostra costituzione repubblicana: quella che taluni vorrebbero ridiscutere persino in quei principi fondamentali (vedi la socialità del lavoro) che attendono, piuttosto, d'essere attuati sino in fondo.

Si parte dalla difesa nazionale: «Non andrai a farti uccidere in guerra per il capriccio d'un uomo, ma solo prenderai le armi quando si tratti di difendere il tuo paese, o la specie umana dal despotismo, e questo allora sarà ben raro»¹⁷. E magari dobbiamo riflettere ancora oggi sulla difficile dialettica fra il sacrosanto principio costituzionale del ripudio della guerra come mezzo per risolvere le controversie internazionali e la contingente necessità di aiutare altri popoli a liberarsi da tirannidi troppo a lungo tollerate o addirittura fomentate per gli interessi delle potenze più e meno forti. Si mette in discussione, qui, un principio di pacifismo assoluto certamente nobile in sé, ma che condannerebbe una nazione all'isolamento e alla rinuncia, pericolosi anche in termini di tutela della propria sicurezza, spesso rovinosi per le sorti dei popoli in lotta. E sappiamo quanto sia attuale, questo discorso.

«Eserciterai una parte di sovranità dando il tuo voto per la nomina di quei mandatari che devono tassarti e fare le leggi, e ratificando ciò che essi avranno fatto»¹⁸. Chiarissimo quel «devono tassarti», specie alla luce di quanto detto subito dopo: attraverso l'eliminazione di spese superflue o devolute al mantenimento di un mastodontico e dannoso apparato di potere («Gli armamenti, le spie, i cortigiani, i ruffiani adulatori, non assorbiranno più i milio-

¹⁷ G. Modena, *Il negoziante e il carrettiere*, cit., p. 874.

¹⁸ *Ibidem*.

ni estorti al popolo»¹⁹: ebbene, non si potrebbe qui parlare, in estrema attualità, di radicale abbattimento dei costi della politica e degli iperbolici privilegi d'interesse categorie sociali²⁰):

Le imposte si ridurrebbero della metà di quello che sono adesso. Questa metà si dividerebbe in modo che nessun ricco ne vada esente per privilegio, che due terzi del peso pesino su i ricchi, l'altro terzo su i cittadini un po' agiati, e niente sul povero stremo, che niente si può togliere al suo guadagno, se non si leva di bocca il necessario alla sua sussistenza²⁰.

Che ve ne pare? Ascoltiamo queste parole nell'Italia del *boom* di evasione fiscale, dove un imprenditore può dichiarare meno di un dipendente e un avvocato d'un professore (a meno che non si tratti di un avvocato-professore); e dove, dinanzi a un'allarmante emergenza finanziaria, si respinge fra qualche ragione e un certo egoismo l'idea di una «patrimoniale»: quella che il liberista principe Luigi Einaudi, nell'Italia travagliata del 1946, caldeggiava come strumento concreto e simbolico di solidarietà nazionale (Chiarelettere ha ripubblicato *L'imposta patrimoniale*, con prefazione agile e opinabile, *Perché non oggi*, del bocconiano Francesco Giavazzi²¹).

E ancora:

Ridurrei poi ad una minuzia le spese di carta bollata, registro, etc., e le tasse sulle piccole contrattazioni, come sulle cause forensi, e in generale vorrei torre gli inceppamenti e i ritardi ad ogni contratto, e multerei di dieci scudi il giorno quel giudice che dopo trenta giorni non avesse sentenziato in qualunque lite. Vorrei, alimentando lo Stato, punire l'ozio e premiare la fatica²².

Qui corriamo il rischio – calcolato – di alimentare la diatriba stucchevole e unilaterale sui «fannulloni» nell'amministrazione pubblica, e Dio sa se vogliamo avallare lo spocchioso becerume di

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Cfr. L. Einaudi, *L'imposta patrimoniale*, prefazione di F. Giavazzi, Chiarelettere, Milano 2011.

²² G. Modena, *Il negoziante e il carrettiere*, cit., p. 876.

un (ex) ministro come il prode Brunetta: ma questo resta il paese dove (certo, certo, per carenze enormi d'organico ed eccesso di contenzioso: non meno, per una spaventevole farraginosità legislativa e burocratica che può far da paravento agli ignavi) si attende una sentenza civile per decenni, una penale definitiva per (almeno) due lustri. E se gruppi di mafiosi escono dal carcere perché un magistrato non ha prodotto, per anni, la motivazione di una sentenza, *cui prodest?* E chi paga?

Si ascolti ora quanto si dice sui governanti:

Sceglii illuminati, e non ricchi: non ti lasciar sedurre dal blasone della nobiltà, o dalle parole latine, o dai campi che fanno arare, o dai vascelli che inviano alle Indie, ma studia se hanno giudizio e cuore, poi confidati a loro. Se rispondono alle giuste speranze, onorali e festeggiali quasi semi-dei; se vacillano nella missione richiamali, fischiali, fa suonare le nacchere e le padelle sotto i loro balconi; se la tradiscono puniscili senza pietà: l'essere legislatori, o esecutori di leggi, li renda più che i governati soggetti alle pene. Con questo sistema la nazione avrà degli agenti fedeli²³.

Cosa mai dobbiamo pensare: che Modena immaginasse, travestito da Negoziante, un Indovino capace di antivedere in una sfera di cristallo l'Italia di questi nostri anni? Dove, diciamolo, la questione vera – in una democrazia – riguarda quel che fanno i più, quanti cioè accettano e avallano i comportamenti di un *leader*: dai cortigiani «vil razza dannata» (direbbe Rigoletto) alle ingenue o fanatiche o istupidite maggioranze, peraltro sempre meno convinte, di elettori consenzienti. Orbene, insistere sull'indicazione modeniana dei governanti «non ricchi» sarebbe ozioso, persino tautologico: per noi che abbiamo lasciato spadroneggiare un Berlusconi (e magari si prepara un Montezemolo); ma che dire delle anime belle pronte a sdegnarsi e concionare se gruppi di persone si radunano a esprimere colorita soddisfazione per la caduta di un capo che della contumelia contro i dissenzienti ha fatto il suo stile di vita (governativa)? Lo stesso che, tra leggi *ad usum Delphini* e illegittimi impedimenti, fino ai grotteschi ricorsi alla Corte Costituzionale che

²³ *Ibidem*.

umiliano un Parlamento, ha praticato esattamente il contrario del vaticinio modeniano: “più” soggetto alle pene, dovrebbe essere un governante, non meno, o null'affatto.

Altre cose potrebbe suggerire il liberalismo progressista ed egualitarista di Modena guardato da un'Italia che ha una parola, liberismo, ignota agli altri paesi occidentali: ce lo rammenta Sergio Romano introducendo un bel volume nella collana “Laicicattolici. I maestri del pensiero democratico” delle edizioni del «Corriere della Sera». Vi si ripropone, con il titolo *Liberismo e liberalismo*, una elevatissima polemica tra Luigi Einaudi e Benedetto Croce, nel 1931-1936, ovvero in pieno fascismo, allorché Croce sosteneva che quelle due parole non vanno considerate sinonimi essendo il liberalismo un sistema di valori, «spirituale», infinitamente più alto di una prassi economica; e può ben conciliarsi con l'intervento dello Stato e – in determinate circostanze – addirittura con una «socializzazione dei mezzi di produzione»: sicché la distanza dal comunismo di primo e pieno Ottocento (già oltre l'utopismo settecentesco e lo stesso Babeuf), per vari aspetti affine in una concezione «immanentistica e terrena della vita», non da quella socializzazione, in ultima analisi, discendeva, ma da una troppo diversa concezione delle libertà: e comunque dentro un dinamico confrontarsi. Citiamolo, questo passo, tanto più che parte da aree contigue al nostro discorso:

Diversamente dai comunismi del passato, e anche da quelli settecenteschi, e perfino da quello del Babeuf e della sua cospirazione degli Eguali, nel quale persistevano tratti ascetici – tendenze alla rinunzia, al costume semplice, elementare e rozzo, avversione alle città, ritorno ai campi – esso, quale si presentò ai primi del secolo decimonono, al pari del liberalismo faceva propria la concezione immanentistica e terrena della vita, voleva il godimento dei beni e l'accrescimento incessante della ricchezza, promuoveva la scienza e le invenzioni tecniche, le macchine e tutti gli altri mezzi del progresso economico. Stava in ciò la sua affinità col liberalismo, che includeva gli stessi oggetti; né il liberalismo sostanzialmente gli si opponeva, come si crede e come credertero alcuni teorici, in quanto il comunismo mirasse alla socializzazione di questi o quelli strumenti della produzione o di tutti (se parlare, proprio, di tutti ha un senso, il che non è), e il liberalismo, invece, mantenesse tra i suoi principi costitutivi la irremovibile proprietà di questi, o quelli strumenti, e la illimitata libera concorrenza. Come oramai dovrebbe essere pacifico, il liberalismo non coincide col cosiddetto liberismo economico,

col quale ha avuto bensì concomitanze, e forse ne ha ancora, ma sempre in guisa provvisoria e contingente, senza attribuire alla massima del lasciar fare e lasciar passare altro valore che empirico, come valida in certe circostanze e non valida in circostanze diverse. Perciò né esso può rifiutare in principio la socializzazione di questi e quei mezzi di produzione, né l'ha poi sempre rifiutata nel fatto, ch  anzi ha compiuto non poche opere di tal sorta; e solamente esso la critica e la contrasta in certi dati e particolari, quando   da ritenere che arresti o deprima la produzione della ricchezza e giunga al contrario effetto, non di un eguale miglioramento economico dei componenti di una societ , ma di un impoverimento complessivo, che spesso non   neppure eguale, non di un accrescimento di libert  nel mondo, ma di una diminuzione e di un'oppressione che   imbarbarimento o decadenza: giacch  solo nella capacit  o meno di promuovere libert  e vita   il criterio di giudizio per qualsiasi riforma²⁴.

A leggere anche l'illuminato dissenso, netto ma non demonizzante, di quell'Einaudi poi "eccezionale" patrocinatore dell'imposta patrimoniale, si deve pur riflettere sul fatto che l'Italia, patria del cattolicesimo clericale, genitrice del fascismo (e per altro verso, gi  segnata nel bene e nel male da un'"anomalia" comunista nella quale spicc  dappprincipio il Gramsci "torinese" come, da ultimo, l'altro sardo Berlinguer: in assenza persistente, e forse definitiva, di un socialismo di forza europea), non ha avuto n  una vera riforma religiosa n  un liberalismo radicato vuoi nel suo versante pi  solidaristico (alla Gobetti) vuoi in quello pi  o meno moderato (Einaudi sopra tutti). E facciamo i conti quotidiani con questa storia tutta nostra.

La demolizione dei monarchi, l'esaltazione dello spirito civico, il ragionato egualitarismo, la polemica antitirannica e contro tutti quelli che, all'occorrenza, possono farsi tiranni, l'etica del lavoro e della responsabilit  come contrassegno civile di una repubblica bene ordinata, che si ponga in concreto il problema della «felicit » dei cittadini (e sappiamo trattarsi di un motivo che, ora intrecciandosi con l'utopia della perfetta societ  ideale, ora attraversando le posizioni ideologiche e pratiche di un pensiero illuminista larga-

²⁴ B. Croce, L. Einaudi, *Liberismo e liberalismo*, prefazione di S. Romano, ed. del «Corriere della sera», Milano 2011, pp. 46-47.

mente inteso, dominava l'intero Settecento: sino alla Dichiarazione d'Indipendenza degli Stati Uniti d'America, che il diritto morale alla felicità addirittura codifica), costituiscono dunque l'ossatura politica di questo dialogo, nel cui ampio scioglimento i toni arieggiano, pur nella *medietas* retorica di un discorso non filosofico, un che di dantesco per utopico slancio antitemporalistico (culminante nell'amaro lucidissimo sarcasmo finale, con il papa Gregorio, quello del Belli, che beffa, tradisce, umilia, giustizia chi s'è fidato di lui).

«Cristo disse: “su questa pietra edificherò la mia chiesa”: non disse: “il trono del mio vicario”. Chiesa vuol dire assemblea, *repubblica dei cristiani*, e non regno terreno d'un vescovo»²⁵. Per trovare i moderni incunaboli di tanto fervore, si potrà risalire a Pietro Giannone e al suo monumentale *Triregno* (oltre mille fitte pagine, nell'edizione 1940 di Alfredo Parente), articolato in tre parti: *Del regno terreno*, *Del regno celeste*, *Del regno papale*²⁶. Scrive un conoscitore di culture illuministiche, Vincenzo Ferrone:

In quel manoscritto, condannato alla circolazione clandestina perché sequestrato al suo autore dopo la morte nelle prigioni sabau-de di Carlo Emanuele III, a conclusione della feroce persecuzione dell'Inquisizione per aver osato scrivere la *Storia civile del Regno di Napoli*, si trovano sintetizzate molte indicazioni destinate a fermentare tra i protagonisti della storia religiosa dell'Illuminismo nel corso del Settecento. Nella parte dedicata al *Regno celeste*, Giannone illustrava il carattere rivoluzionario, trascendentale del cristianesimo primitivo rispetto al *Regno terreno*, all'orizzonte della finitudine dominante la religione ebraica, indicando nella resurrezione dei morti, nell'immortalità dell'anima e nella promessa della vita eterna il vero punto di rottura con il tradizionale intreccio tra religione e politica nel mondo antico²⁷.

Si trattava, tuttavia, di un filone di pensiero che anche oggi, oltre l'istituzionalità religiosa e politica, esalta l'escatologia, cioè quanto «non è di questo mondo». Resta il fatto che il cristianesimo

²⁵ G. Modena, *Il negoziante e il carrettiere*, cit., p. 877.

²⁶ Cfr. P. Giannone, *Il Triregno*, a cura di A. Parente, Laterza, Bari 1940.

²⁷ V. Ferrone, *Le radici illuministiche della libertà religiosa*, in G. Preterossi, *Le ragioni dei laici*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 68.

e il Cristo appartengono a tutti, non già alle chiese che ne pretendono il monopolio e troppo spesso li hanno vilipesi. E ponendo una questione di cattolica «universalità», Modena individuava di fatto nel cristianesimo un «carattere originale» dell'«identità italiana» (vedi il saggio, omissivo ma suggestivo, di Ernesto Galli della Loggia ristampato in questo celebrativo 2011²⁸).

A ragion veduta abbiamo intitolato il nostro intervento *Benedizione del cristianesimo*, rovesciando la disturbante formulazione di Nietzsche *Der Antichrist. Fluch auf das Christentum*, dove Nietzsche radicalizzava sviluppandoli, come dire, «monograficamente» alcuni concetti-base di *Genealogia della morale*. Il fatto è che, nella sua implacabile scintillante requisitoria, il massimo filologo-filosofo ci offre una lettura del cristianesimo che per noi, rovesciatone il segno negativo, resta di assoluto rigore gnoseologico, eticosociale e – perché no – politico. Ne riproponiamo il passo più illuminante nella versione di Ferruccio Masini:

Il veleno della dottrina dei «diritti uguali per tutti» – è stato diffuso dal cristianesimo nel modo più sistematico; procedendo dagli angoli più segreti degli istinti cattivi, il cristianesimo ha fatto una guerra mortale ad ogni senso di venerazione e di distanza fra uomo e uomo, cioè al *presupposto* di ogni elevazione, di ogni sviluppo della cultura – con il risentimento delle masse si è fabbricato la sua *arma principale* contro di *noi*, contro tutto quanto v'è di nobile, di lieto, di magnanimo sulla terra... Concedere l'immortalità» a ogni Pietro e Paolo, è stato fino a oggi il più grande e il più maligno attentato all'umanità *nobile*²⁹.

E, con chiarezza estrema, aggiunge e precisa Nietzsche:

E non sottovalutiamo la sorte funesta che dal cristianesimo si è insinuata fin nella politica! Nessuno oggi ha più il coraggio di vantare diritti particolari, diritti di supremazia, un sentimento di rispetto dinanzi a sé e ai suoi pari – un *pathos della distanza*. La

²⁸ E. Galli della Loggia, *L'identità italiana*, Il Mulino, Bologna 1998 (nuova edizione con postfazione: *L'identità di un italiano*, 2011).

²⁹ F. Nietzsche, *L'antichristo. Maledizione del cristianesimo*, versione di F. Masini, introduzione di G. Galli, Adelphi, Milano 2009 (1970), pp. 57-58.

nostra politica è *malata* di questa mancanza di coraggio! – L'aristocraticità del modo di sentire venne scalzata dalle più sotterranee fondamenta mercé questa menzogna dell'eguaglianza delle anime; e se la credenza nel «privilegio del maggior numero» fa e *farà* rivoluzioni, – è il cristianesimo, non dubitiamone, sono gli apprezzamenti *cristiani* di valore quel che ogni rivoluzione ha semplicemente tradotto nel sangue e nel crimine!³⁰

Nella inamabile nettezza di quest'analisi – che non esclude in Nietzsche un commosso poetico turbamento dinanzi a Gesù e al suo insegnamento per come si deve vivere e soprattutto morire (vedi il cap. 35) – il Cristo e il cristianesimo sveltano come «questioni» della modernità: e d'altra parte, raramente si leggono pagine altrettanto elevate, rivelatrici, ispirate come quelle che scriveva Ludwig Feuerbach nell'*Essenza del cristianesimo*, la cui prima parte, *La religione nel suo accordo con l'essenza dell'uomo*, inneggia a un cattolicesimo – perché primaria vi è pure, contro i protestanti, la figura della Madonna – come fede propriamente «umanistica» (poi metodicamente confutata, in quanto “religione”, nella seconda parte)³¹.

Gustavo Modena queste cose le individuava, fra vocazione intellettuale e intuizione militante, librandole nel cielo di un'assoluta libertà di coscienza e calibrandole nella terra di una giustizia, istituzionale e sociale, inevitabilmente relativa ma necessaria. Fuori e contro il clericalismo, egli poteva cogliere il senso primo, il cuore stesso del cristianesimo. Forse per questo alla sua morte, il 21 febbraio 1861 in questa vostra e nostra Torino, «non ottenne sepoltura cattolica»: come si esprime la sempre preziosa monografia del Grande Assente di questo convegno, quel Claudio Meldolesi che resta nel cuore di tutti noi.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Cfr. L. Feuerbach, *L'essenza del cristianesimo*, a cura di F. Tomasoni, Laterza, Roma-Bari 2007.

Allievi e maestri: Luigi Bonazzi e Gustavo Modena

di *Alessandro Tinterri**

Correva l'anno 1843 quando Luigi Bonazzi per il tramite di Antonio Massini, come lui perugino, amministratore della Compagnia del grande attore, si rivolse a Gustavo Modena per chiedere una scrittura nella sua Compagnia. Non sappiamo se Bonazzi avesse mai visto recitare Modena (a Perugia il grande attore non recitò mai, è lo stesso Bonazzi a informarcene nella sua *Storia di Perugia*) o fosse semplicemente attratto dalla fama del capocomico, «che era allora al colmo de' suoi trionfi», e dalle sue idee riformatrici dell'arte. Nel 1843, infatti, Modena aveva dato vita all'esperienza innovativa di una compagnia riformata, composta per lo più di giovani, detta la «compagnia dei putei», che doveva apparire entusiasmante agli occhi di chi, come Bonazzi, era in cerca dell'occasione per saggiare il proprio talento e, nel contempo, consapevole della necessità di una buona scuola. Ne facevano parte Giuseppe Salvini e suo figlio, il giovanissimo Tommaso (appena quattordicenne, essendo nato nel 1829), Adelia Arrivabene, di famiglia aristocratica, nata nel 1818 a Mantova e morta prematuramente di tifo nel 1847 («nuova e vezzosa meteora, che dopo un'ora di meraviglia si estinse rapidamente su le scene italiane»²), Fanny Sadowsky, anch'essa mantovana e giovanissima (era del 1826), il diciottenne Gaetano Vestri ecc.

Non altrettanto giovane poteva dirsi Luigi Bonazzi, che era nato a Perugia il 3 marzo 1811 da genitori di condizioni modeste (il padre era cuoco in casa Sorbello). La passione per lo spettacolo gli fu instillata dal nonno, incoraggiata anche dal padre e, infine, assecondata quotidianamente dal pizzicagnolo che, dietro modesto obolo, lo aiutava a entrare di straforo passando da un'angusta fine-

* Università di Perugia.

¹ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, introduzione di A. Tinterri, Morlacchi, Perugia 2011, p. 35.

² Ivi, pp. 34-35.

strella della sua bottega, confinante con il teatro (verosimilmente il Teatro del Pavone, che affaccia su corso Vannucci). All'età di undici anni scrisse una tragedia, rappresentata nel teatrino privato di casa Balioddi, da lui stesso definita «roba da chiodi»³, sufficiente, tuttavia, ad attirare l'attenzione dei Marchesi di Sorbello, che si adoperarono perché il ragazzo, di suo «né ateo né divoto»⁴, venisse accolto in seminario. La sua istruzione se ne giovò, ma cominciò a manifestare un'inclinazione alla malinconia, che con il tempo avrebbe assunto i tratti dell'ipocondria, tale da persuadere il padre a toglierlo dal seminario all'età di quindici anni. Era l'8 settembre 1825, registra puntualmente Bonazzi, per il quale quella data dovette essere faticosa. In seguito, pressato dalle necessità economiche, rinunciò a studiare medicina per dedicarsi all'insegnamento, prima a Bevagna e poi ad Ascoli, città dalla quale dovette allontanarsi nel 1831, al fallimento dei moti liberali nello Stato pontificio, a causa delle sue «allocuzioni patriottiche agli scolari»⁵. Fatto ritorno a Perugia, grazie all'interessamento di un capitano, entrò come furriere nella finanza, ma i suoi trascorsi gli avevano ormai valso la fama di mazziniano e attirato l'attenzione della polizia pontificia. Dopo trasferimenti e peregrinazioni varie, congedato dalla finanza, tornato a insegnare in condizioni ancora più precarie e sposatosi nel 1839, dopo qualche incursione nella filodrammatica che si esibiva nel perugino Teatrino della Minerva, si decise a tentare l'avventura del comico di professione. Il debutto avvenne nel 1843 a Gubbio nella Compagnia Zanardelli e Viti, che si sciolse dopo pochi mesi. Seguì la scrittura come generico con Luigi Domeniconi e il tentativo di entrare nella Compagnia di Modena, che lo invitò a presentarsi nel carnevalone al Teatro Re di Milano per un provino, ma, preferendo il certo all'incerto, decise di accettare la scrittura, che, nel frattempo, gli era venuta da Alamanno Morelli con il ruolo di «generico dignitoso»⁶.

³ Id., *L'autobiografia e gli scritti minori*, a cura di C. Agostini, Unione Tipografica Cooperativa, Perugia 1896, p. 11.

⁴ Ivi, p. 12.

⁵ Ivi, p. 16.

⁶ Questa la definizione di “generico dignitoso”, proposta da Cristina Jandelli nel suo *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento. Con un dizionario in 68 voci*, Le Lettere, Firenze 2002, p. 290: «Ruolo minore, per lo più inteso

Nell'estate 1844, tenendo la Compagnia Morelli un corso di recite a Milano in quel medesimo Teatro Re («di cui era appaltatore il distinto letterato Giacinto Battaglia»), Bonazzi ebbe modo di farsi notare dalla stampa nella parte di Tompson nel *Riccardo Darlington* di Alessandro Dumas padre. Ricorda Bonazzi:

Ma la pezza magna della stagione fu il *Kean* di Dumas, a cui con-corse più volte numerosissima la più eletta società di Milano. In questa produzione volle il Battaglia che io, scritturato pel ruolo di parrucca, assumessi la breve parte del Principe di Galles, che apparteneva al brillante. Fosse capriccio di quella crema sociale, o casuale interpretazione di quel tipo, la parte lasciò una impressione; tantoché essendo venuta dopo la compagnia del Morelli, la compagnia del Modena a rappresentare il *Kean* nel medesimo teatro, il mio Principe di Galles non fu eclissato. Allora il Modena domandò al silenzioso Massini se io era quel tale che aveva cercato di entrare in compagnia, e avuta risposta affermativa, mi mandò tutta di suo pugno la sua scrittura⁷.

E nella lettera di scrittura, datata Milano 4 ottobre 1844, troviamo un saggio della peculiarità e degli intendimenti del Modena capocomico, laddove, con la necessaria autorevolezza, il grande attore dichiara la propria volontà di sovvertire gli usi correnti di una tradizione artistica, ingabbiata nell'antica pratica gerarchica dei ruoli, stretta come una camicia di Nesso, reclamando per sé il diritto ad assegnare le parti secondo la convenienza artistica, piuttosto che nel rigido rispetto dei ruoli. Quello che a tutta prima può apparire l'esercizio arbitrario di un capocomico autoritario in realtà nasconde una preoccupazione per l'armonia artistica della rappresentazione vista nel suo insieme, anticipatrice della sensibilità registica. Un principio che sarà di casa al Teatro d'Arte di Mosca di Stanislavskij, sul finire dell'Ottocento, ma che in Italia dovrà attendere sino ai primi decenni del Novecento prima di affermarsi:

come sinonimo di *generico primario*, spesso nelle scritte si trovava assimilato all'altro (*generico primario o dignitoso*) ed espletava parti di confidente o antagonista appena inferiori a quelle cosiddette «di carattere».

⁷ L. Bonazzi, *L'autobiografia...*, cit., pp. 22-23.

Non alzerete mai lagnanze per agire, o non agire in qualche dramma, o se la prima parte fidata a voi vien poi passata ad altro artista, o se dovrete vestirvi e comparire in scena senza parlare. Il direttore non deve mai essere inceppato da particolari riguardi, e impedito a conseguire il suo fine, cioè, la esatta e decorosa esecuzione dei drammi. E nella mia compagnia tutti devono aver per massima che la prima lode da conseguirsi sia quella della compagnia stessa, seconda quella degli individui.

Le antiche pratiche dei comici non fanno legge per noi, se il direttore non le approva⁸.

Data la forte personalità del grande attore, è senz'altro questo l'incontro determinante, sia sul piano artistico, sia su quello umano, nella vita di Bonazzi:

Quell'anno fu l'ultimo che Gustavo Modena tenne compagnia a proprio nome. Si parla molto degli allievi di lui, ma il vero è che egli non si occupò di direzione, se non quando Tommaso Salvini era giovanissimo, e tutti gli altri neofiti. E a chi crede che a recitare coi grandi attori ci si rimetta del proprio, potrei citare le belle parti che mi diede a fare Modena [...].⁹

Accanto a Modena Bonazzi si fa applaudire nelle parti di Lusignano nella *Zaira* di Voltaire, del Maresciallo nei *Due sergenti* di B. d'Aubigny e Maillard (nell'adattamento italiano di Carlo Roti), di Lowendeghen nel *Cittadino di Gand* di H. Romand, di Achimelech nel *Saul* di Alfieri, arrivando a sostituirlo a Bergamo, durante la malattia, nella parte di Giacomo primo nella *Pretendente* di Sue e Dinaux e il vecchio Marco nel *Fornaretto* di Dall'Ongaro.

E Leone Fortis racconta un incidente occorso a Bonazzi, laddove riferisce dell'infausta serata al Teatro Re di Milano, per la prima dell'*Ernani* di Victor Hugo. Bonazzi, ricordato come «buon artista, uomo d'ingegno e di cultura, che ha scritto un buon libro su Modena», vestiva i panni di Silva, mentre Modena era Carlo V, lo spettacolo non decollava e il pubblico faticava a dissimulare la noia, reprimendo gli sbadigli, quando ecco accadere l'imprevisto:

⁸ *Epistolario di Gustavo Modena*, a cura di T. Grandi, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, Roma 1955, p. 63.

⁹ L. Bonazzi, *L'autobiografia...*, cit., p. 23.

Nella famosa scena in cui Carlo V chiede a Silva la consegna di Ernani, e l'*bidalgo* offre invece la propria testa – il Bonazzi, che – conscio e fiero del suo diritto, quale Grande di Spagna, di restare a capo coperto davanti al Re – credeva di avere ancora in testa il piumato berretto, portò, nel dare al Re la fiera risposta, arditamente, con nobile gesto, la mano al capo – e ne sollevò con grande dignità e maestà... la parrucca – il pubblico, che cercava un pretesto per divertirsi, scoppiò allora in una immensa, solenne, irrefrenabile risata – che si prolungò per tutta la recita ogni qualvolta si vedevano spuntare dalle quinte la solenne parrucca ed il gesto fieramente spagnolo di Silva – il che fece andare su tutte le furie Gustavo Modena – il quale in quella sera dietro il sipario scagliava contro l'*orbetto*¹⁰ i suoi più fieri sarcasmi e le più venete delle sue bestemmie...¹¹.

Durante il periodo trascorso in Compagnia Modena, Bonazzi ha avuto agio di osservare da vicino il maestro e questo studio ravvicinato innerva il saggio biografico, *Gustavo Modena e l'arte sua*. Prende altresì corpo in quegli anni una familiarità, di cui, venuta meno la quotidiana frequentazione professionale, resta traccia nel carteggio, raccolto nel 1903 da Cesare Agostini. Sono otto le lettere di Gustavo Modena, scritte tra il 1854 e il 1860, e sedici quelle della moglie Giulia, datate dal 1862 al 1866. A Modena Bonazzi chiede consigli, mentre con lui il grande attore sfoga tutto il suo pessimismo; Bonazzi, che ha messo su Compagnia, spera nel sostegno di una sua partecipazione straordinaria e Modena, con una franchezza venata di sarcasmo, lo riporta con i piedi per terra. È quanto accade quando sta per inaugurarsi a Sampierdarena, alle porte di Genova, il teatro intitolato a Gustavo Modena, unico teatro all'italiana superstite nel capoluogo ligure, oggi sede del Teatro dell'Archivolto. E Modena, in data 22 luglio 1857, scrive:

Io darò una recita, anzi una declamazione accademica al teatro nuovo di San Pietro nella sabbia, la sera che lo apriranno, prima

¹⁰ Termine adoperato da Modena per designare il pubblico.

¹¹ L. Fortis, *Ricordi d'arte. La Compagnia Sarda e Gustavo Modena*, in «La Nuova Antologia», 21 giugno 1893, pp. 501-502.

della sinfonia – giacché lo aprono con Opera.¹² E ciò *tantum* per confermare il battesimo. Poi darò 10 recite al Doria in autunno, sicché di poco profitto le sarebbero alcune mie recite a Sanpierdarena in carnevale. Si rivolga a terre più fertili, là dove colano il latte e il miele e non sperda *semen suum* sull'arena. [...] Davvero ho dovuto ridere leggendo le sue supposizioni d'entusiasmo universale a Sampierdarena per la mia persona sicché io non avrei che a scrivere una riga per far raddoppiare il regalo. Ma in che mondo vive signor Bonazzi? Forse in quello del povero Mazzini? E ne raccoglierà le stesse delusioni. Conchiudo. Se ha viscere di carità per se medesimo non sogni di far denari in quel paese; e volti la prua ad altri porti.¹³

Bonazzi insiste e Modena, prima tentenna, poi promette e alla fine darà *forfait*:

Non si invischi in quella magra melma di San Pierdarena [...]. Dirà che io ho la mania di fare il tristo Profeta, ma tant'è: io non so blandire chi vuole illudersi. E poi ella è un po' istrice, e con quei socii proprietari novellini e con quella popolazione si troverà male. [...] Quanto al dare le tre recite con lei nel teatro mio figlioccio, non mi ricuso [...]. Essendo io in Piemonte, verrò senza dubbio a dare le tre recite a Sanpierdarena: ma se si desse il caso (remotissimo vè) che io mi fossi buttato per altri mondi? Dovrei io interrompere un proficuo corso di recite, o rifiutarne un altro a 200 leghe di distanza per correre a Sanpierdarena? E non venendo dovrei infischiar-mene del suo danno? Ecco uno dei tanti perché ch'io non voglio mai legarmi ad impegni preventivi¹⁴.

Modena continuò a consigliare, anche quando Bonazzi, tornato all'insegnamento, volle tentare senza grande fortuna il capoco-

¹² Risaliva al 1833 un primo progetto dell'architetto sanpierdarenese Angelo Scaniglia per il teatro, di gusto neoclassico, intitolato poi a Gustavo Modena, la cui costruzione iniziò il 29 giugno 1856, mentre l'inaugurazione ebbe luogo il 18 settembre 1857 con l'opera in tre atti *Tutti in maschera* di Carlo Pedrotti.

¹³ *Lettere inedite di Gustavo e Giulia Modena a Luigi Bonazzi con un breve cenno biografico di Giulia Modena*, a cura di C. Agostini, Premiata Tipografia Umbra, Perugia 1903, pp. 13-14; cfr. anche *Epistolario...*, cit., p. 271.

¹⁴ *Lettere inedite...*, cit., p. 15.

micato, continuando poi ad alternare i brevi ritorni al teatro con l'esercizio della professione d'insegnante. In fondo, oltre che per la fede repubblicana e l'anticlericalismo anche in questo rapporto intermittente con il palcoscenico, nell'aver praticato più di un mestiere, allievo e maestro si somigliavano, nonché per l'istruzione, che anche Modena, pur essendo figlio d'arte, aveva ricevuto in misura superiore alla media dei suoi colleghi.

Dalle lettere di Giulia Modena si apprende che Bonazzi aveva in mente di scrivere una biografia di Modena già dal 1862. L'iniziativa letteraria costituiva per lui una reazione allo *spleen*, come lo definisce nella sua autobiografia, che minacciava di travolgerlo e rigettarlo in una inerte fase depressiva. Dalla vedova del grande attore ricevette documentazione e incoraggiamento:

Fate bene, Bonazzi, voi lo avete conosciuto e amato, così potete più di tant'altri farlo rivivere. – Vi mando per la posta tre cenni fatti su lui. Quello del *Movimento* potrà darvi norme. È esatto abbastanza. – Quello della *Rivista contemporanea* ha del vero anche lui. – Lo tagliai quando la Compagnia Morelli lo disse al Gerbino in occasione dell'inaugurazione di un busto di Gustavo. [...] Nel *Diritto* vi fu una bella storia di Gustavo scritta da *Castellini* in feuillets e veritiera in tutto perché il Castellini fu per 3 anni vicino nostro (porta a porta) ed era amicissimo di Gustavo e udì dalla sua bocca tanti particolari dettagli. Non fui da tanto di poter trovare quei numeri del *Diritto* per mandarveli¹⁵.

Ma più che le fonti alle quali, in tutto o in parte, attinse per il racconto biografico fu la memoria a rivelarsi la risorsa più preziosa: l'osservazione attenta, sera dopo sera, sul palcoscenico o dalle quinte, del magistero di Modena consentì a Bonazzi di scrivere una testimonianza tanto eloquente, quanto rara, resa da un collega, cui si può accostare l'esempio di Luigi Rasi, che scrive di Eleonora Duse. E occorre subito aggiungere che sia Bonazzi sia Rasi sono state due figure atipiche di attori, con una forte vocazione alla scrittura, non tanto come forma occasionale di espressione, ma intesa quale progetto di ampio respiro, si tratti della *Storia di Perugia* del primo o del dizionario dei comici del secondo.

¹⁵ Ivi, p. 31.

Ne *I comici italiani* di Luigi Rasi si può leggere il seguente apprezzamento del Bonazzi biografo di Modena:

Se di tutti i grandi della scena si avesser studi compagni, ci si farebbe una idea ben chiara di quel che fosse l'arte rappresentativa ne' vari periodi: ma sciaguratamente il libro del Bonazzi è unico. Egli vede e ode e sente: e rende ciò che ha veduto e udito e sentito, con una semplicità e con una evidenza, che par ch'egli discorra¹⁶.

Al libro di Bonazzi Claudio Meldolesi, lo studioso che più a lungo si è esercitato intorno alla figura politica e artistica di Gustavo Modena, ascriveva il merito di avere inaugurato una nuova e proficua fase negli studi sull'attore, che aveva segnato il superamento di tanti *cliché*.

La situazione dell'arte drammatica prima di Modena, la riforma della Compagnia dei giovani, il nuovo repertorio "romantico", l'educazione teatrale, lo stile della creazione artistica, l'impegno nella rivoluzione del '48-'49, i progetti della vecchiaia, l'esempio dell'uomo-Modena. Su questo tessuto di argomenti Bonazzi ha scritto classiche pagine critiche. Ma il suo pregio sta soprattutto nell'acutezza con cui ci sono dipinte le maggiori interpretazioni di Gustavo.

Vediamo così rivivere *Clotilde di Valéry* di Soulié, *I due sergenti* di Roti, *Il giocatore* di Iffland, *Saul* di Alfieri, *Luigi XI* di Delavigne, *La morte di Wallenstein* di Schiller, *Zaira* di Voltaire, *Il cittadino di Gand* di Romand, *La pretendente ossia Giacomo I* di Dinaux e Scribe [in realtà di Sue e Dinaux]. Soprattutto il *Saul* e il *Luigi XI* sono osservati attimo per attimo, nei gesti, negli sguardi, nei sussulti, nelle ripetute digressioni dal testo drammatico. La potenza della poesia drammatica di Modena viene esaltata in tutti i suoi aspetti¹⁷.

Sono parole da cui emerge evidente l'entusiasmo dello studioso per essersi finalmente imbattuto in un saggio non reticente sul piano dell'indagine artistica intorno alla recitazione dell'attore Modena, un contributo che si distingue rispetto alla gran messe di

¹⁶ L. Rasi, *I comici italiani*, Bocca, Firenze 1897, vol. I, p. 479.

¹⁷ C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena*, cit., p. 33.

scritti agiografici, raramente in grado di fornire informazioni concrete sulla sua arte, più spesso improntati a una sterile quanto retorica agiografia.

Più critica, Wanda Monaco, a proposito del saggio di Bonazzi, scriveva:

Incompleto è il buon libro di Bonazzi: *Gustavo Modena e l'arte sua*, che pure fedelmente ricorda e analizza le interpretazioni dell'attore, come se anche lì il nucleo della riforma si fosse disperso. Forse perché sono stati considerati separatamente i tre punti fondamentali in cui essa si articola: recitazione dell'attore, struttura teatrale, etica dell'uomo di teatro inscindibile dall'etica dell'uomo civile¹⁸.

Ma anche la Monaco non può fare a meno di riconoscere il pregio maggiore del saggio di Bonazzi, che consiste appunto nell'analisi minuta delle interpretazioni dell'attore.

Giovanni Calendoli, che citando la ristampa curata dal Morandi nel 1884 ignorava l'esistenza di una prima edizione licenziata dall'autore, commentava:

Luigi Bonazzi, che recitò con il Modena e che fu egli stesso uomo molto colto, ha lasciato un ampio saggio sul grande attore, che, pubblicato postumo da Luigi Morandi nel 1884, è straordinariamente illuminante non tanto per le pagine dove tenta di offrire una definizione critica dell'arte dell'interprete quanto per le pagine di veri e propri ricordi¹⁹.

L'elogio migliore venne, però, da un lettore d'eccezione, Luigi Settembrini che, recensendo il libro alla sua uscita, scriveva:

Ieri mi càpita fra mani un libro: *Gustavo Modena e l'Arte sua*, di Luigi Bonazzi. Oh, non ho avuto mai la ventura di udire il Modena; vediamo che mi dirà questo libro. Leggo, e avanti, avanti, avanti per tre ore, e percorro d'un fiato 182 pagine, e in fine mi sa male che sia finito. Mi scoppia un fiero dolor di capo, mi getto sopra

¹⁸ W. Monaco, *La repubblica del teatro (Momenti italiani 1796-1860)*, Le Monnier, Firenze 1968, p. 100.

¹⁹ G. Calendoli, *L'attore. Storia di un'arte*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1959, p. 429.

un divano, e quivi con gli occhi chiusi non penso e non vedo che Gustavo Modena, studente, cospiratore, dannato a morte, esule, fuggente per mezzo le Alpi con una angelica creatura a fianco. Io lo conosco ora Gustavo, e l'ho veduto rappresentare tragedie e drammi, l'ho udito nel *Saul*, l'ho udito nel *Luigi XI*, ed egli mi a fatto tremare davvero. Ma quel Saul, mio Dio, quel Saul! Questa notte io non ho veduto altro che Saul e Luigi XI, e stamane mentre scrivo me li vedo ancora dinanzi, e mi duole ancora il capo. Il Bonazzi è un attore anch'egli, ed è uno scrittore, e scrivendo dà tanta vita e moto alle parole, che egli non scrive ma rappresenta²⁰.

²⁰ La recensione di Luigi Settembrini, apparsa nell'«Italia», n. 189, 1865, è riportata da Luigi Morandi, nella sua *Prefazione* alla nuova edizione del libro di Luigi Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, S. Lapi tipografo editore, Città di Castello 1884, pp. V-VI.

«Andare contro per strappare il bello» Studi di Claudio Meldolesi su Gustavo Modena

di Laura Mariani*

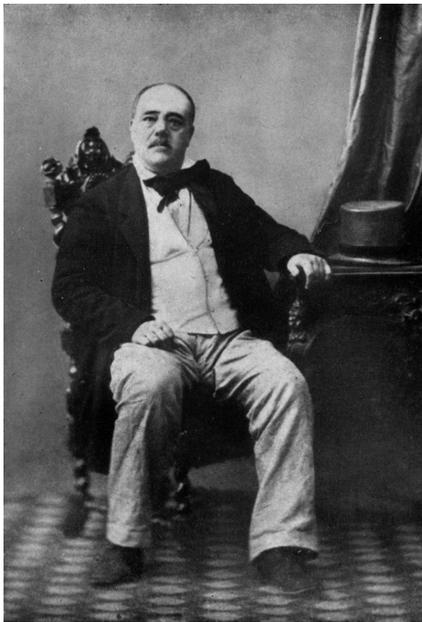
Claudio Meldolesi ha pubblicato *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica* con l'editore Bulzoni nel 1971¹, undici decenni dopo la scomparsa di Gustavo Modena, avvenuta nell'anno della proclamazione dell'unità d'Italia, e tre anni dopo l'esplosione del '68. Una coppia di date molto significativa, visto che qui si vuole indagare il rapporto esistito fra l'attore, uno dei più grandi e dei più "impegnati" del nostro passato, e lo storico: che si è diplomato attore all'Accademia Nazionale di Arte Drammatica Silvio d'Amico e si è laureato con Giovanni Macchia, discutendo una tesi su una famiglia di attori del Settecento, gli Sticotti, mentre partecipava al movimento romano. Avrebbe chiuso quel *Profilo* un po' in fretta, nella sua nuova sede di militanza a Milano; ma avrebbe continuato a riflettere su Modena fino alla fine, nel 2009, dedicandogli il suo ultimo scritto per la *brochure* di un'iniziativa dell'Istituto di Studi Pirandelliano in memoria di Gustavo Modena, voluta da Alessandro d'Amico.

Un rapporto interessante da più punti di vista: a livello metodologico innanzitutto e per la sua stessa durata, apportatrice di approfondimenti e svolte, a partire dal nodo della natura politica del teatro. Ma che, come tutti i rapporti durati una vita, parte anche da affinità più segrete e imponderabili, ad esempio da «un senso dell'Onore, senza mantelli e pennacchi», come testimonia

* Università di Bologna.

¹ *Profilo di Gustavo Modena* sta per uscire on line nella collana «Arti della performance: orizzonti e culture» del Dipartimento di Arti visive, performative e medialità dell'Università di Bologna, diretta da Gerardo Guccini e Matteo Casari. A seguire *Modena rivisto* («Quaderni di teatro», VI (1983), n. 21/22, pp. 16-27) e in introduzione il mio *Meldolesi vs Meldolesi. Altri profili di Gustavo Modena*, di cui vengono qui riprese alcune parti. In un secondo volume della stessa collana verrà pubblicato il copione *Negli spazi oltre la luna. Stramberie di Gustavo Modena*, di Renato Carpentieri e dello stesso Meldolesi.

Ferdinando Taviani: «Onore con i calzonacci spiegazzati. Li riconobbe subito Claudio, gli aristocratici calzonacci proletari, quando li vide in un ritratto fotografico di Gustavo Modena»². In quella posa dell'attore Meldolesi aveva guardato ai dettagli, a quelli più vissuti: «alla sua aria da signore aggressivo e a quegli occhi sul punto di piangere, a quei pantalonacci da contadino [appunto!] e all'energia della sua mano da attore sulla consolle, alla poltrona notarile trasformata in trono dal suo modo di sedere e al segno borghese della tuba poggiata di fianco. Dettagli in contraddizione reciproca, circolare, estrema»³.



Gustavo Modena

² *A Claudio da Nando*, lettera scritta dopo la morte di Meldolesi il 12 settembre 2009.

³ C. Meldolesi, *Modena rivisto*, cit., p. 27.

Dopo la pubblicazione della biografia di Modena nonché dell'epistolario e degli scritti da parte di Terenzio Grandi⁴, Meldolesi pensava che ci si dovesse limitare a «ricercare il senso della sua opera». Così il suo *Profilo* si occupa essenzialmente di alcuni aspetti qualificanti e problematici: la visione politica dell'attore, sostanzialmente mazziniana, ma con significative contraddizioni fra rigidità estremiste e aperture visionarie, fra ideologia e pratiche di vita, fra Illuminismo e istanze socialiste; la figura nuova da lui inaugurata di attore democratico, in lotta con le abitudini d'*ancien régime*, e di attore cittadino, impegnato nella battaglia risorgimentale sul campo e per la nascita di un teatro della nazione; la centralità della recitazione come linguaggio di creazione e l'uso della «sfasatura» fra recitazione e testo, fra rappresentazione in atto e tradizione, fra lui stesso e i compagni di scena, come spazio autonomo del recitante; la tensione pedagogica e il lavoro con i giovani quale tappa obbligata per una riforma teatrale di sostanza; la forza originale della scrittura e le sue valenze teatrali di gusto espressionista, sia nelle lettere che nei dialoghi satirici.

Dopo dodici anni, Meldolesi promuove a Bologna il Progetto Gustavo Modena, articolato su un doppio binario: la realizzazione di uno spettacolo insieme a Renato Carpentieri e la programmazione di una serie di iniziative di riflessione storico-critica. *Negli spazi oltre la luna. Stramberie di Gustavo Modena* debutta il 24 marzo al Teatro La Soffitta, nella storica sede di via D'Azeglio; il copione viene steso da Carpentieri – che ne è anche regista e attore protagonista – e da Meldolesi al termine del laboratorio «montando le attrazioni trovate da ciascun attore»⁵; ma il ruolo di quest'ultimo, dice l'attore, è stato

⁴ Cfr. i volumi curati da Terenzio Grandi per l'Istituto per la Storia del Risorgimento italiano: *Epistolario di Gustavo Modena (1827-1861)*, Roma 1955, *Scritti e discorsi di Gustavo Modena (1831-1860)*, Roma 1957 e *Gustavo Modena attore patriota*, Nistri-Lischi, Pisa 1968.

⁵ C. Meldolesi, *Un incontro fra storici e attori*, in *Negli spazi oltre la luna, Stramberie di Gustavo Modena*, programma di sala, Bologna, Teatro La Soffitta, 1983, pp. 10-11 (ripubblicato nel dossier *Scritti rari di Claudio Meldolesi*, a cura di L. Mariani e F. Taviani, in «Teatro e Storia», XXIV (2010), n. 2, pp. 109-113). *Negli spazi oltre la luna* ha ottenuto il riconoscimento speciale IDI (Istituto del Dramma Italiano).

di *dramaturg* a tutti gli effetti, come dimostrano le diverse edizioni del testo e vari documenti che conserva nel suo archivio napoletano.

Il laboratorio degli attori, guidato da Carpentieri con gli storici in seconda fila, si svolge dal 3 gennaio al 15 febbraio; subito dopo inizia un seminario che coinvolge soprattutto gli studiosi e si chiude il 10 marzo⁶. Questi i materiali di studio della compagnia: drammi d'epoca (*Francesca da Rimini* di Pellico, *Luigi XI* di Delavigne, *Le educande di Saint Cyr* e *Kean* di Dumas père, *La signora dalle camelie* di Dumas fils, *La gerla di papà Martin ossia il fachino del porto* di Grangé e Cormon, *Saul* di Alfieri, *Otello* nel copione di Salvini, *Manon Lescaut* di Aumer, *Orphée aux Enfers* di Offenbach, *Orfeo all'inferno* e *Don Fausto* di Petito), alcune pagine del *Meister* e le *Regole per gli attori* di Goethe, brani di Engel, (*Lettere intorno alla mimica*), Morelli (*Note sull'arte rappresentativa*), Lessing (*Intelligenza, tecnica e sentimento. Il valore del gesto*); e inoltre i prospetti d'appalto del teatro dei Fiorentini di Napoli e le stagioni teatrali dal 1858 al 1861⁷.

Ogni attore deve lavorare sulla biografia di un attore del passato e scegliere alcuni oggetti significativi da portare nella sua valigia di nomade. Questi i personaggi che si vengono via via precisando nella loro doppia identità: Circe Bellavida-Adelaide Ristori, cioè il grande teatro di tradizione; Ulisse Mancini-Antonio Petito, cioè il teatro dialettale maggiore; Giulia Calame Modena-Giulia Maggi, cioè l'attrice che si affida; Marietta Bracci-Soubrette, cioè il teatro di varietà; Orfeo Bedosti-Giacometti, cioè l'autore servile; e, inoltre, Pilade Misuraca, teatrante che va verso il circo, e Alessandro Urso, violinista che ricorda la concorrenza del Melodramma.

⁶ *L'area archeologica* (interventi di Claudio Meldolesi, Franco Ruffini, Teresa Viziano e Masolino d'Amico, e la mostra *Paolo Giacometti e Adelaide Ristori: diritto d'autore, diritto d'attrice*); *La cultura d'origine* (interventi di Fabrizio Cruciani, Alessandro d'Amico, Giovanni Calendoli e lo spettacolo *Un casino, due fate, tre morti di fame* della Famiglia Carrara); *Al fianco, gli attori popolari* (interventi di Stefano De Matteis, Sergio Colomba, Claudio Giovannini); *Vicini e distanti* (interventi di Marcello Conati, Ferdinando Taviani, Siro Ferrone). Di questo seminario ha scritto Cristina Valenti: *Reperti del grande attore*, in «Quaderni di teatro», VI (1983), n. 21/22, pp. 7-15.

⁷ Tutti questi materiali sono conservati presso l'archivio privato di Renato Carpentieri (d'ora in poi ApC), che ringrazio sentitamente, nel ricordo vivo di quell'83.

Gustavo Modena, il Maestro, è un attore vecchio e stanco, arrugginito di corpo e di spirito; costretto ad incontrare un gruppo di attori raccogliatici per non mostrarsi scortese col suo ex allievo Tommaso Salvini. Gustavo pensa: «Di recitare non ne ho proprio voglia. L'idea di ricalcare la berlina scenica mi fa ribrezzo. Non ho mai amato l'arte drammatica, ora l'ho proprio in odio». Ecco perché si finge Pietro Monti, attore dimesso dal manicomio, e si confonde con gli altri attori che aspettano. *Deus in machina*. Poiché solo il capitalista può cambiare la realtà e le sue illusioni sul Teatro educatore stanno sulla luna, la sua è una presenza ironica, sfottente. La fisionomia degli altri personaggi si esprime e si completa, nel corso dello spettacolo, attraverso tre passaggi⁸.

Il primo passaggio è legato alla volontà degli attori di incontrare Modena; il secondo alla sua Scuola; il terzo al dopo Modena, quando ognuno incarna un genere o una personalità⁹. Gustavo Modena «è sempre il presente, ma è in uno stato di programmatica e invadente esaltazione fra reviviscenza del passato e scatenamento della fantasia»; anche lui però ha tre stadi:

- Il teatro da riformare oltre la luna. È il livello: Dante, Shakespeare, bedoini. Grandezza di immagini, politicità e antropologia. È lo stadio sconfitto che è però alla base della sua follia: il non poter essere all'altezza della sua giovinezza, dell'avvocato (è importante ricordarsi di questa matrice) che decide di fare l'attore e il rappresentante.
- Lo stadio del Teatro che funziona, che ha per modello gli attori tedeschi, per cui se la prende con gli autori italiani: se il teatro è commercio, che lo sia con pienezza e con scioltezza. A livello di Dumas, e senza versi e cori! Qui Modena è artefice del buon teatro borghese, di *mise en scène*.
- Lo stadio del Commedione. A questo proposito mi pare di aver fatto una scoperta utile. Che l'ambiente delle sue satire è Tor Luserna, con il cucinare, gli uccelli, gli animali gracchianti. La sua è una fantasia valdese, realistica e domestica. Non è fantasia rivoluzionaria¹⁰.

⁸ Ivi.

⁹ *Trama numero due*, ApC.

¹⁰ ApC.

Vengono proposti frammenti dai repertori ottocenteschi, a cominciare dalle cosiddette «morti finte» di Margherita Gautier, Cleopatra, l'Isabella alfiariana (*Filippo*); scene madri di alcuni cavalli di battaglia dell'attore ottocentesco; alcuni *tableaux vivants* per rappresentare il '48; scene da *Saul e Otello*, dal *Falò e le frittelle* di Modena e dalle *Tentazioni di sant'Antonio* di Flaubert. «La somiglianza con Flaubert, così improbabile a un'osservazione di gusto», aiuta ad accostarsi «ai silenzi di Modena, al suo ricorrente desiderio di morte» e, dunque, è più stimolante del raffronto istituito da Mazzini fra Modena e Balzac¹¹. Serviva inoltre «un linguaggio da attori» ma i testi drammatici dell'epoca risultavano «desolatamente inadeguati», bisognava trovare dei «correlativi verbali davvero all'altezza della bravura recitativa», di qui la decisione di far parlare la Ristori con le parole di Flaubert e di ricorrere agli autori amati da Modena: Shakespeare e Alfieri «riletto alla Dumas»¹².

Il laboratorio, dunque, vede la stretta collaborazione di attori e storici, cioè di due professionisti che secondo Meldolesi condividono il senso della lunga durata teatrale. Che si lega nei primi al tempo delle abilità, acquisibili per imitazione e grazie alla memoria del corpo, e nei secondi alla contestualizzazione del teatro nella storia delle mentalità, delle abitudini e delle autorappresentazioni. Si pensi all'esempio proposto da Raimondo Guarino, relativo a Carlo Antonio Bertinazzi, il celebre Carlin settecentesco, a come Meldolesi ne ritrovi immagini vive attraverso riflessi nel secolo successivo (la predisposizione di Carlin alla «scoperta ottocentesca dell'individualismo scenico») e contemporanei («l'esperienza novecentesca dell'attore indipendente»): quest'ultimo rappresenta appunto «il calco della soggettività attorica disseminato nelle tracce, decomposto nel tempo, ricomposto nelle prospezioni e nelle ricostruzioni dello storico, percepito come anticipazione delle indipendenze attoriche di epoche posteriori»¹³.

¹¹ C. Meldolesi, *Modena rivisto*, cit., p. 19.

¹² Id., *Un incontro fra storici e attori*, cit., p. 112.

¹³ R. Guarino, *L'isola di Claudio Meldolesi. Sulla "microsocietà" e una storia a parte che diventa necessaria*, in «Teatro e Storia», XXIV (2010), n. 2, pp. 53-54. Si riferisce ai seguenti saggi di Meldolesi: *Arlecchino, il papa e i gesuiti*, in *Il teatro a Roma nel Settecento*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1989, e *Il teatro dell'arte di piacere*, in «Teatro e Storia», III (1988), n. 4, pp. 73-97.

Ma nel caso di Modena c'è molto di più. Il laboratorio permette di «ristudiare Modena in presa diretta», come abbiamo visto: attraverso l'invenzione da parte di ogni attore di una biografia ottocentesca che abbia caratteri della propria. «Il loro specchio in simulazione» fa apparire «alcuni tratti di Modena in una luce intensa, altrimenti non restituibile» e sgombra il campo «dai modenismi libreschi», perché si vede Modena in azione anziché bloccato nell'incontro fatidico dell'attore e del patriota¹⁴. Si produce così uno strano materiale, che Meldolesi definisce documentario non di ciò che è stato ma del suo/nostro rapporto con quel passato. «Abbiamo fatto finta di non sapere che la Ristori non recitò *La signora delle camellie*, perché immorale. Ma quando la pertinenza documentaria corrispondeva al rigore dello spettacolo siamo stati pertinenti e filologici», precisa¹⁵.

Questa «avventura speleologica» dentro gli scritti di Modena (in particolare le lettere) e la pratica scenica ottocentesca porta infatti a un'importante acquisizione scientifica: «la tradizione italiana non andava considerata come un blocco univoco, bensì come un'entità al plurale costituita da cinque successive stratificazioni», passibili di intrecci e interferenze: il grande attore delle origini (1840-1869), il grande attore (1860-1890), il mattatore (1890-1910), l'attore passatista (1910-1930), l'attore funzionale (dopo il 1939)¹⁶. Porta inoltre lo stesso Meldolesi a ripensare alla monografia del 1971 e a riformulare quattro punti «in termini empirici, dal basso, guardando ai dettagli, a quelli più vissuti»¹⁷.

Primo punto. Modena concepì la sua riforma del teatro duran-

¹⁴ C. Meldolesi, *Modena rivisto*, cit., p. 16

¹⁵ Id., *Un incontro fra storici e attori*, cit. Un'altra inesattezza storica – il fatto che la *pièce* sia ambientata inizialmente a Napoli, nel 1860 – si rivela pregnante sul piano teorico per illuminare la geografia teatrale italiana in una data fatidica.

¹⁶ Ivi. Su queste stratificazioni Medolesi tornerà a riflettere, arricchendo il panorama primo novecentesco con le figure dell'attore artista e dell'attore indipendente. Cfr. *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Bulzoni, Roma 2008 [Sansoni 1984], pp. 9-36; e *Questo strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia, che ha rigenerato l'avanguardia storica insieme al popolare*, in «Teatro e Storia», XI (1996), n. 18, pp. 9-24.

¹⁷ C. Meldolesi, *Modena rivisto*, cit., p. 24.

te l'esilio (1832-1839), lontano dal teatro (sembrava deciso a non recitare più), e quasi contro di esso. Non si trattava solo di un aggiornamento stimolato dalla conoscenza dei teatri d'Europa né di un «rabbioso rifiuto» della scena nostrana, ma di un bisogno radicale di difesa del proprio spazio. Il camerino è il «viscere nutritivo» del teatro, dice: «luogo di produzione dei processi espressivi autentici, a partire dalla distanza in lui esistente fra l'isolamento personale e l'atto dell'esibizione». Sicché il senso della sua riforma non può essere ricostruito solo attraverso i magri documenti e le dichiarazioni prudenti del '43-'45 ma attraverso «la messinscena epistolare e dialogica del '57-'60».

Secondo punto. Modena rinuncia a rappresentare Shakespeare non per ragioni di cassetta, dopo l'insuccesso dell'*Otello* a Milano nel 1842, ma perché ne fa il simbolo della sua distanza dal pubblico e, insieme, il nutrimento segreto della sua recitazione, al pari di altri grandi come Dante. In scena egli «faceva più di quello che il personaggio letterario e le abitudini del pubblico richiedevano», ma il suo era un teatro del sudore non solo fisico: mosso da emozioni altre, come quelle prodotte dalla poesia shakespeareana, non si identificò nei risultati dei suoi spettacoli.

Terzo punto. Il suo Saul, il suo Luigi XI conquistavano le folle, ma quando recitava Modena «confidava nell'ascolto dei pochi disposti a capirlo». Considerò un tradimento che gli allievi commercializzarono i suoi segreti e tradussero in effetti plateali le sue sfasature recitative. Meglio recitare in provincia o commerciar vini.

Quarto punto. Modena come inventore del teatro politico italiano, ma in che senso? In realtà egli perse presto l'illusione che a teatro si potessero trasmettere dei valori positivi, fu poi «la ricchezza del suo pessimismo teatrale a dar spessore al suo pessimismo politico», capace di «sbriciolare i condizionamenti ideologici del patriottismo». Sicché «la sua posta in gioco non fu direttamente né politica né artistica: si trattava di esprimere delle forze di resistenza, perché dallo scontro con l'alienazione del teatro sfuggissero alla realtà delle scintille, delle provvisorie luminescenze».

Si tratta di quattro punti che è importante avere a mente quando si legge *Profilo di Gustavo Modena*, ma i documenti inediti prodotti nel corso del laboratorio e delle prove di *Negli spazi oltre la luna* rivelano una ricchezza ulteriore. Consideriamo il quarto punto: in *Modena rivisto*, Meldolesi riconosce che nella monografia del 1971 ogni tanto

emergono «causalità troppo rigide», «un di più di filosofia della storia». Oggi vi si può leggere anche una richiesta un po' pressante di chiarezza teorica dello storico all'artista militante, che è invece immerso in una situazione che lo sovrasta e lo rende politicamente impotente. Penso che l'entrare nel vivo delle ragioni, delle scelte di vita e delle parole di Gustavo Modena abbia fatto riscoprire a Meldolesi «con sgomento l'enorme difficoltà delle rivoluzioni» e, con sgomento anche maggiore, l'altrettanto enorme difficoltà di vivere la perdita delle utopie. Non si tratta di un'identificazione con la storia politica di Modena ma di un percorso di attraversamento di cui si riconoscono le affinità: a partire dalle quali lo sguardo si sposta altrove per recuperare la complessità sociale e il valore delle differenze, anche di quelle che istintivamente non piacciono.

Un percorso che Meldolesi compie insieme a Carpentieri con cui ha condiviso dopo il '68 sette anni di militanza extraparlamentare con incursioni teatrali chiamate «Vento rosso». Effettivamente, «Modena verso il '55 decide di essere morto e parla proprio di impiccagione. Ed effettivamente si impegna a rifare le cose della gioventù, cioè degli anni 30. Tipica cosa che anche noi, nel riflusso, abbiamo vissuto», scrive a Carpentieri, e ancora: «Ottimo! È proprio la nostra storia, se fai capire le battute. Io mi sono molto commosso, però il tuo Modena è un pochino troppo vecchio: deve sentirsi ancora l'energia del leone»¹⁸. Entrambi dunque si rinnamorano da Modena: che è loro «contemporaneo nel farsi prendere dal fegato la mano»¹⁹.

Ma a rendere lucido lo sguardo è il fatto che non si perde mai di vista il cuore dell'operazione, che è teatrale. E due ne sono i risultati maggiori: il primo consiste nella straordinaria interpretazione di Gustavo Modena da parte di Renato Carpentieri, che dà il proprio viso e il proprio corpo al fantasma dell'attore, realizzando un'operazione mimetica sorprendente non per l'abilità del trucco ma grazie a una reviviscenza fisica, consapevole e anche no, che lo porta a riappropriarsi di un'esperienza attorica sentita molto vicina a sé, per un rapporto con la scena che va dall'accensione emotiva alla sprezzatura, dal bisogno d'impegno al piacere di entrare nella storia lunga dell'attore.

¹⁸ Carte ApC.

¹⁹ C. Meldolesi, *Un incontro fra storici e attori*, cit., p.110.



Renato Carpentieri

Tanto che anche Carpentieri tornerà su Modena in altri spettacoli: «Perché lo rifaccio? – si chiede – Perché la prima volta non mi ha soddisfatto. Come se, rispetto alla grandezza del tema, non fossi riuscito neanche a sfiorarla»²⁰. Mentre Meldolesi, da allora, cerca altrove la grandezza di Modena: fin nell'esercizio precorritore in Italia della *dramaturgie*.

Il secondo risultato è che entra in scena Adelaide Ristori, che nel volume del 1971 era sostanzialmente assente. Si leggano a questo proposito alcuni suggerimenti che Meldolesi scrisse allora per il regista e per l'interprete, Marina Pitta, sulla base di *Ricordi e Studi Artistici* della Ristori (1887).

- 1 La recitazione della Ristori è basata su effetti molto contrassegnati.

²⁰ Nel 2003 Carpentieri propone uno spettacolo modificato rispetto all'originale e intitolato *Bell'arte è questa. Omaggio a Gustavo Modena nel bicentenario della nascita*.

- Propongo che Marina abbia una grande parrucca di capelli sciolti, con cui denotare la bellezza (la Ristori si passava le mani fra i capelli) e il movimento convulsivo (fingeva che volessero afferrarle il capo)
 - Che provi in costume (per la Ristori era essenziale)
 - Che imiti i movimenti del corpo e del volto delle dementi (come la R diceva di fare)
- Esempio: Il corpo in lotta con l'anima fino all'agonia. Volto: occhi serrati, bocca incontrollata, [...]

2 La recitazione della Ristori si sviluppa per opposizioni:

- Compone pose pittoriche per scomporle vertiginosamente.
- Le sue battute forti hanno sempre due motivazioni psicologiche. E i suoi gesti ondeggiavano. Opposti principali: nobiltà-passioni.
- Le controcene hanno più valore del dialogo.
- Esprime bellezza e forza insieme. E poi, la bellezza della furia e la forza della femminilità ecc.

3 La sua recitazione al limite si mantiene prossima alla ripugnanza senza mai varcarla.

- È, in questo senso, recitazione religiosamente borghese, galleggiante sulla più selvaggia immoralità.
- Ed è recitazione di mutamenti repentini.
- Sembra che la sua recitazione trapeli da un più grande tumulto interiore.

4 Da notare ancora il rapporto istinto-premeditazione

- Prima fase: la Ristori d'istinto ama o no il suo personaggio.
- Seconda fase: lo studio analitico gli serve per individuare le situazioni e i trucchi della rivelazione.
- Terza fase: ritorno all'istinto. La Ristori «si immedesima», «incarna».
- La sua fantasia è descrittiva, fatta di dettagli. La sintesi viene dalla continuità del suo istinto elettrico.
- Occorrerebbe che Marina si costruisse un sottotesto di motivazioni per il suo viaggio. Gli studi artistici della Ristori portano molti esempi imitabili.
- La Ristori diceva così: «perché mi accingessi allo studio di una nuova parte, condizione necessaria, assoluta, per me, doveva essere quella che non solo mi offriva difficoltà notevoli e preconcette interpretazioni (da smentire), ma che altresì non riuscisse ripugnante alla mia natura e al mio organismo».

Di nuovo Meldolesi torna su Gustavo Modena nel volume scritto insieme a Ferdinando Taviani *Storia e spettacolo nel primo Ottocento*²¹ e di nuovo lo sguardo muta, nel senso che vede anche altro, per la necessità di mettere al centro il contesto e in relazione con gli interventi di Taviani stesso. Che dedica un capitolo alla «Poesia dell'attore», proponendo l'analisi di alcuni frammenti del *Saul* alfieriano, cavallo di battaglia dell'attore, a partire da dettagliate analisi coeve messe a confronto, dal noto disegno di Casimiro Teja e da aneddoti finora poco compresi: pagine folgoranti che illuminano tutta la recitazione ottocentesca nella sua complessa tessitura. Mentre il primo capitolo «Un'isola nella rinascite vecchiaia» restituisce dal vivo passioni e delusioni dei giovani di primo Ottocento: vite inquiete, lacerate dal succedersi di rivoluzioni e restaurazioni, come fu appunto per il giovane Gustavo, figlio di un attore alfieriano nutritosi della Rivoluzione francese, e poi militante carbonaro e mazziniano, due volte esiliato.

Meldolesi qui rilegge Modena nell'ottica della microsocietà: nel tempo lungo della differenza antropologica dell'attore «uomo simile all'uomo», interessato al '48 anche in vista della propria emancipazione sociale; e nella contingenza storica di quel primo Ottocento. Allora gli attori combattono per la sopravvivenza stessa, dovendo allargare e modificare la loro offerta spettacolare e il loro mercato per affrontare i nuovi processi di industrializzazione e la concorrenza del melodramma, mentre «l'elastico della cultura teatrale» sembra essersi allentato. Il problema della cultura dell'attore rimanda appunto all'esperienza fatta scrivendo e mettendo in scena *Negli spazi oltre la luna*: quando si manifesta quella che lo studioso chiama «memoria delle memorie», cioè la memoria del corpo come strumento integrativo della documentazione scritta e antidoto alle concezioni metafisiche²². «La cultura dell'attore di fatto è un

²¹ Il volume, pubblicato da Laterza (Roma-Bari 1991), ha vinto il Premio Pirandello 1993. Da qui ho preso la citazione proposta nel titolo di questo saggio (p. 249)

²² Cfr. in proposito R. Guarino, *Il teatro nella storia*, Laterza, Roma-Bari 2005, pp. 66-67; e di C. Meldolesi, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre*

valore virtuale e comunque non coincidente con l'identità di chi recita. Un attore è tale in quanto vive recitando, non in quanto è partecipe della cultura dei suoi simili»²³.

Nel vuoto artistico-culturale di quegli anni, senza comunicazione fra alto e basso, fra arte e mestiere, non fu facile per Modena «la riproposizione di una cultura attorica globalmente intesa, capace di ricostituirsi a partire dai bisogni di sopravvivenza, dall'«abbaiare», dal viaggiare, e di tendere di nuovo verso l'alto: verso il piacere di lavorar bene e con adeguato decoro»²⁴. Da attore egli assunse responsabilità drammaturgiche, facendo più di quanto il personaggio letterario richiedesse, e responsabilità pedagogiche, per ristabilire una corretta dialettica fra imitazione e originalità, fra tradizione e innovazione. Nei primi anni Quaranta puntò dunque sulla compagnia dei giovani (1843-'45), la sua principale «invenzione», portatrice di novità come quella primonovecentesca di Copeau²⁵; e agì da intermediario fra questa forza di novità e i valori artistici e civili del tempo, in sintonia con i teatri delle altre nazioni, mirando non a una scena alternativa ma allo sviluppo delle potenzialità esistenti e alla creazione di momenti di alterità nel perdurare dei vecchi poteri. Un atteggiamento tutt'altro che estremista che lo portò a diventare un attore-guida, capace sia di indirizzare i giovani attori verso un'alta professionalità che di «impersonare il meraviglioso sociale».

Ed è qui che si manifesta a livello storiografico la scoperta fatta grazie allo spettacolo: di un panorama teatrale basato non sulle contrapposizioni ma sul pluralismo e di una visione politica che passa tutta attraverso l'attore.

La Ristori riuscì a sposare il marchese Giuliano Caprinica del Grillo prevalendo sull'ostile sgomento dei suoceri. Fu una lotta

secoli e più, in «Inchiesta», a. XIV (1984), n. 67, pp. 102-11 (ripubblicato su «Teatro e Storia», a. XXIV (2010), n. 2, pp. 85-109, in particolare la *Terza premessa* e il successivo *Gli attori e le storie*).

²³ C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, cit., p. 246.

²⁴ Ivi, pp. 246-247.

²⁵ Sulla riforma modeniana cfr. G. Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Mursia, Milano 1989 (cap. III), e A. Petrinì, *Modena e Salvini: poetiche d'attore a confronto*, in *Tommaso Salvini. Un attore patriota dell'Ottocento*, a cura di E. Buonaccorsi, edizioni di pagina, Bari 2011, pp. 111-129.

durissima, che l'attrice dovette affrontare anche da ragazza madre e da scritturata inadempiente e che finì felicemente contro ogni previsione. Il '48 teatrale, tempo di ricongiunzioni del teatro e della società, fu annunciato da questo caso sensazionale quanto dalla furia rivoluzionaria di Modena. Quindi il nuovo tempo degli attori decollò mentre tutt'intorno prendeva a dilagare il moderatismo politico; – d'altro canto – c'è da pensare che senza la spinta quarantottesca, la storia non avrebbe conosciuto «l'attrice regina» bensì una marchesa preoccupata di cancellare le tracce del suo passato irregolare²⁶.

Così, grazie anche alla Ristori, si fa strada il concetto di Romanticismo degli attori, che si riallaccia al Romanticismo delle donne, il movimento informale che Franca Pieroni Bortolotti pose alle origini dell'emancipazionismo per la forza delle sue ragioni sociali e dei suoi investimenti relazionali, per la sua attività educazionista e filantropica²⁷. Certo gli attori furono più idealisti, tanto da illudersi di «umanizzare la società degli affari recuperando le dimenticate passioni primitive», ma furono anche necessitati ad aderire al credo romantico dalle loro condizioni di miseria: volendo opporre a questa una recitazione di piena evidenza sentimentale e spettacoli intimamente necessari, volti al «miglioramento della qualità pubblica della vita»²⁸.

L'identità di vita e drammatizzazione, la fede nell'esistenza di altre verità naturali, il bisogno poetico di un pubblico più vasto e indeterminato, la ricerca del frammento come stato di trasparenza espressiva e di comunione spirituale, l'idea di un'arte superiore alle singole arti: questi elementi dell'immaginazione romantica entrano a far parte della coscienza e della lingua dell'attore italiano attraverso un lento processo culminato nel 1848²⁹.

In ritardo dunque rispetto al movimento letterario, o meglio con una sfasatura, come spesso capita alle invenzioni teatrali. Ma

²⁶ C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, cit., pp. 253-254.

²⁷ F. Pieroni Bortolotti, *Alle origini del movimento femminile in Italia. 1848-1892*, Einaudi, Torino 1963.

²⁸ C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, cit., p. 254.

²⁹ Ivi, p. 255.

soprattutto in Gustavo Modena Meldolesi vede questi aspetti sorgivi e necessariamente disorganici accentuare i loro caratteri romantico-negativi, di critica alle ideologie e all'arte in equilibrio e di valorizzazione dell'esempio umano.

Ed è appunto come fondatore del Romanticismo degli attori italiani, e in quanto tale protagonista di un'opera di rinnovamento paragonabile a quella di un Manzoni o di un Verdi – per quanto immersa e soprattutto attiva nella caotica poesia del vivere –, che Gustavo Modena torna in campo in un saggio dedicato in primo luogo alla drammaturgia, intitolato *L'età degli avventi romantici in Italia* per la *Storia del teatro moderno e contemporaneo* edita da Einaudi³⁰; in opposizione alle svalutazioni letterarie delle creazioni sceniche e alla stessa storiografia teatrale che considera quei decenni di transizione.

Il Modena romantico, abituato a operare «per mirati abbassamenti di codice, alla Lemaitre, o per intensi spaesamenti, alla Immermann» o per commistioni artistiche, «quale attore tragico contrassegnato da un naso deformato e dal sarcasmo, come i buffoni», va infatti oltre, estendendo «il campo del romanticismo teatrale con modalità drammaturgiche innescate direttamente dalla scrittura scenica», rilanciando il dettato testuale per impulsi politici, di tradizioni interpretative altre o di nuova dialettica con il pubblico. Fino ad assumere la sua ultima identità creatrice, la più romantica: quella dell'«attore terribile che affida la sua parte sarcastica alla scrittura stessa» dei dialoghi e al progetto del «Commedione schizzo», in una visione tutta basata sugli squilibri, contro ogni percezione lineare di tempo luogo, genere³¹.

Ma a questo punto il rapporto che si è venuto stabilendo in un trentennio fra lo storico e l'attore mostra nuove corrispondenze, segnate dal tempo e dai colpi inferti dalla vita. Così il Saul dell'ultimo Modena sembra a Meldolesi che trascolori in Lear, un «personaggio demente», con tratti che sembrano scaturire «dall'intimo» stesso dell'attore³². E questi diventa «scrittore del riso addolorato»: la stessa espressione che lo studioso userà per Leo de Berardinis,

³⁰ *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino, vol. II, *Il grande teatro borghese Settecento-Ottocento*, Einaudi, Torino 2000, pp. 565-609.

³¹ Ivi, pp. 597 e 602-605.

³² Ivi, p. 603.

attore sui cui si è interrogato con altrettanta “pazienza”, che ha interrotto la sua carriera perché caduto in coma³³.

La penultima tappa di questo lungo dialogo si manifesta, in modo imprevedibile, nell’introduzione e, soprattutto, nel secondo capitolo del *Lavoro del dramaturg* – «Sguardi alle aree europee del teatro dall’ottica della *dramaturgie*» –, quando Meldolesi analizza i «crocevia storici dell’area italo-francese con la tedesca» e nomina Modena sin dal titolo del paragrafo per il suo «approdo effimero» a questa pratica, accanto all’apertura parigina di Goldoni³⁴, facendone un attore europeo.

Vi sostiene che il magma della *dramaturgie* toccò il Verdi della *Traviata* come *I promessi sposi* manzoniani, la *Lady Macbeth di Adelaide Ristori* (e Giulio Carcano) come varie esperienze minori basate su adattamenti; e che, in genere, ci fu sintonia con i caratteri generali dell’Ottocento, secolo di generalizzazioni «riassuntive». Ma fu Modena, al ritorno dall’esilio, a realizzare «il primo articolato approdo alla *dramaturgie* italiana». L’attore, che sempre aveva assunto recitando responsabilità drammaturgiche (si pensi all’importanza delle controcene narrative o ai suoi cambiamenti di significato del dettato testuale), «finì per tradurre in *dramaturgie* anche personali contrasti»: ad esempio quello relativo a Shakespeare, che sappiamo ispiratore nascosto di vari personaggi (e delle stesse *Dantate*) nonché di impulsi «rozz» nella scrittura. Pensava infatti che «le rigidità tragiche andavano temperate con innesti da grande commedia e non ci si doveva preoccupare delle inverosimiglianze nelle climax»³⁵. Dunque, non si trattava solo di

³³ C. Meldolesi, *L’apice di Leo, artista dal riso oscuro*, in *Comicità degli anni Settanta. Percorsi eccentrici di una metamorfosi fra teatro e media*, a cura di E. Marinai, S. Poeta e I. Vazzaz, ETS, Pisa 2005, p. 51. Leo de Berardinis funge da «guida», anche nel saggio Id., *I nostri attori ottocenteschi come persone simili a persone*. In particolare sui rapporti fra quelli «romantici negativi», «grandi», e «artisti», in «Teatro e Storia», a. XIX (2005), n. 26, pp. 427-437.

³⁴ C. Meldolesi, R. M. Molinari, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote, ubulibri*, Milano 2007, pp. 77-83. Questa attitudine di Modena a «riattivare» i testi trova conferma nella puntuale analisi del copione modeniano di *Kean* di Dumas père, in relazione con la messinscena, proposta da Simona Brunetti nel suo *Autori, attori, adattatori. Drammaturgia e prassi scenica nell’Ottocento italiano*, Esedra editrice, Padova 2008, pp. 2-51.

³⁵ C. Meldolesi, R.M. Molinari, *Il lavoro del dramaturg*, cit., pp. 79-81.

operare tagli di scene e personaggi e piccole correzioni del testo (come sempre avveniva traducendo da altre lingue, anche a scopi censori), ma di un cambiamento di ottica: perché non si muovesse dai testi «ma da come la scena può incontrarli in vista del *suo* spettacolo»³⁶. Trasmise così questo «bios del riattivare» ai suoi giovani attori, invogliandoli a interagire con i drammaturghi della compagnia, e a Giovanni Toselli che vi ricorse nel suo teatro piemontese di infiniti adattamenti³⁷.

L'ultimo scritto di Meldolesi in proposito è stato stimolato, come si è detto, da Alessandro d'Amico per una serata nello Studio di Luigi Pirandello che prevedeva un intervento spettacolare di Renato Carpentieri e la lettura di scritti modeniani da parte dello stesso promotore; e benché l'iniziativa fosse dedicata al solo attore, Meldolesi titola *Adelaide Ristori e Gustavo Modena*. Questo il testo.

A lungo è parso che il conflitto fra tali artisti del nostro teatro ottocentesco si fosse bloccato nel divenire della fenomenologia scenica e sociale del risorgimento e che pertanto non si desse la possibilità di un confronto fra la «marchesana» e il «mattaccio» mazziniano. Dietro questa bipolarità si erano però animate straordinarie dedizioni d'arte e di vita, giorno per giorno, e a partire da esse sembra oggi possibile allo storico uno sguardo capace di accomunarli.

La recente rinascita d'interesse culturale per la prima ha indotto negli ultimi tempi, coincidenti con un centenario, a riconoscimenti artistici prima impensabili, mentre il secondo ha continuato a godere di una costante dedizione di studi non accelerati. D'altro canto si direbbe che proprio questa ormai definitiva considerazione di Modena abbia favorito una riscoperta della sua rivale come soggetto predecessore della modernità teatrale, in tal senso giunta oltre il tempo artistico modeniano. Sono ben note le assimilazioni conosciute nell'immaginario aristocratico, in quanto vivificatrici di esso, delle imprese realizzate da quell'attrice, denominata perciò «donna mondo». Il suo giro artistico del mondo

³⁶ Per questa citazione cfr. l'introduzione de *Il lavoro del dramaturg*, cit., p. 11.

³⁷ Ricorda Meldolesi che qui si formò Giacinta Pezzana; e si sofferma anche su Eleonora Duse che trasformò in eventi personali le soggettività che il dramma le aveva figurato. Il nesso opera-evento può prevedere infatti la possibilità che l'evento guidi l'opera a sue ulteriori rivelazioni.

sembrò ridare legittimità al potere del sangue, più o meno legittimo, in quanto capace di portenti. La dimensione incondizionata dell'arte ristoriana può dirsi l'emblema di ciò, in quanto superatore della dimensione di riforma.

Ma aveva avuto ragione Alessandro d'Amico a farla ricordare *in primis* attrice dell'autoreferenzialità in disequilibrio con estremi espressivismi e con l'immaginario dell'antico regime. Sembrava che tutto fosse passibile di essere ricompreso dalla sua arte nuova-antica, tanto da risultare presto postrisorgimentale. E così sembrò conseguente che il suo abbandono delle scene coincidesse con un ingresso a corte da dama di compagnia della regina.

Ciò è comunque degno di meraviglia: la Ristori seppe manifestarsi più attrice che marchesa, nonostante tutto; e il suo gesto fu fondativo nell'appropriare a una vita ormai socializzata valori d'infinitudine del tutto imprevisi. Per cui ci è parso di poterla riconsiderare nella prospettiva dialettica del teatro che viaggia per farsi stabile: come se fosse una generatrice di elementi poi giocati scenicamente nel nostro tempo, pur restando anacronistico il nucleo della sua operosità. La Ristori sembra aver bruciato il tempo del teatro viaggiante senza sosta nella prospettiva di un rovesciamento di ulteriore, sistematica artisticità³⁸. Cosa ancora da discutere nel nostro ambito disciplinare ma che certo favorì un allargamento del teatrabile, riguardante perfino l'orrore in scena.

Tutto ciò richiama in causa lo stesso Modena perché negli anni della prima rivoluzione ristoriana, questo fondatore di differenze teatrali fece sintomatiche scelte. Preferì operare con compagnie «briccone», di basso rango o di base irregolare; mettere in scena l'opposto, persino l'*Inferno* dantesco, e cercare una misura di autenticità che dall'effimero teatrale potesse specchiarsi in una consolidata scrittura di nuovo espressionismo, giocosa quanto etica alla base. E quando la salute lo costrinse ad abbandonare le scene non si negò alla cura e al festeggiamento dei nuovi talenti scenici che si prospettavano. Resta ragguardevole, così, il presentimento dei nostri tempi fornito dalla dialettica di questi artisti; nella cui prospettiva però è Modena da considerare protagonista, in quanto cercò il teatro come i sognatori del novecento nella stessa utopia: immaginando bruciati gli edifici se solo istituzionali, perseguendo un bisogno d'ar-

³⁸ Meldolesi ipotizza si tratti di una forma di «teatro protostabile»: *Un epilogo da lontano*, in *L'attrice marchesa. Verso nuove visioni di Adelaide Ristori*, a cura di A. Felice, Marsilio, Venezia 2006, pp. 163-164.

te che lo portava persino «negli spazi oltre la luna», immaginandosi portatore di un teatro di «bedoini» e facendosi pedagogo anche del teatro che lo avrebbe contraddetto.

1971-2009: al termine del viaggio le ragioni del bello si sono fatte sempre più esplicite nell'andar contro di Modena come di Meldolesi, e a risultare centrale è la poesia con le sue motivazioni politiche implicite. Un concetto centrale soprattutto negli ultimi saggi, che gli permette, ad esempio, di riunire in un solo libro «Totò, poeta del frammento, Gadda, poeta del dolore, e persino Mario Apollonio, poeta dell'intelletto»³⁹. I due livelli che l'attore ottocentesco intrecciava nel suo rigoroso professionismo, quello ostensorio, più legato al mestiere medio e all'obbligo della comunicazione, e quello dell'ipotiposi con la sua sfida al testo per far vedere le parole incarnandole, come mostra Taviani, sono in fondo presenti anche nella scrittura di Meldolesi, nel suo impegno strenuo a dar conto dell'arte dell'attore dall'interno del suo mestiere e del suo mondo: continuando perciò a «rileggere, ripensare, interrogarsi». La stessa difficoltà di dire può aver così indotto lo studioso a una sua forma di poesia, che via via diventa sempre più ardua, petrosa, a ricordare agli storici e ai teatrologi la legittimità di «annodare discorsi difficili parlando semplicemente di teatro»⁴⁰ e l'importanza di avviare vere e proprie «avventure della conoscenza» a partire dalla scena⁴¹.

³⁹ C. Molinari, *Ricordo di Claudio Meldolesi*, 5 ottobre 2009, www.drammaturgia.it. Il libro di Meldolesi cui si riferisce è *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate del teatro italiano*, Bulzoni, Roma 1987.

⁴⁰ F. Taviani, *Attor fino. 11 appunti in prima persona sul futuro di un'arte in via di estinzione*, in «Teatro e Storia», a. XXIV (2010), n. 2, pp. 64-67.

⁴¹ G. Guccini, *Maestro non solo di teatro*, in «Ordine Giornalisti Emilia-Romagna», a. XXIV (2010), n. 76, pp. 59-60.

Finito di stampare nel mese di ottobre 2012
Stampadiretta - Catania