

# Storia europea del teatro italiano

A cura di Franco Perrelli



Carocci editore

1<sup>a</sup> edizione, settembre 2016  
© copyright 2016 by Carocci editore S.p.A., Roma

Impaginazione e servizi editoriali: Pagina soc. coop., Bari

Finito di stampare nel settembre 2016  
da Grafiche VD srl, Città di Castello (PG)

ISBN 978-88-430-8274-2

Riproduzione vietata ai sensi di legge  
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,  
è vietato riprodurre questo volume  
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,  
compresa la fotocopia, anche per uso interno  
o didattico.

# Indice

Premessa di <i>Franco Perrelli</i>	9
Radici. Il Medioevo italiano: giullari, laudari e cittadini di <i>Raimondo Guarino</i>	13
Parte prima Geografie	
1. Il Piemonte e i territori liguri di <i>Armando Petrini</i>	33
2. L'area lombarda di <i>Alberto Bentoglio</i>	51
3. Venezia e il Veneto: una civiltà teatrale di <i>Daniele Vianello</i>	64
4. Emilia: strutture e nicchie sociali di <i>Gerardo Guccini</i>	81
5. Firenze: centro e settentrione di <i>Franca Varallo</i>	105
6. Roma diversa di <i>Roberto Ciancarelli</i>	129

7.	Napoli: un cosmo di <i>Isabella Innamorati</i>	144
8.	Sicilia: l'isola anomala di <i>Giovanni Isgrò</i>	171

Parte seconda  
Attraversamenti

9.	Storia della danza: tappe italiane di <i>Elena Randi</i>	191
10.	L'opera italiana in breve di <i>Anna Laura Bellina</i>	210
11.	La tradizione degli attori italiani dal Rinascimento al Settecento di <i>Piermario Vescovo</i>	246
12.	L'attore italiano dall'Ottocento agli inizi del Novecento di <i>Armando Petrinì</i>	272
13.	Il teatro italiano del primo Novecento di <i>Franco Perrelli</i>	293
14.	Il teatro italiano dal dopoguerra a oggi di <i>Lorenzo Mango</i>	321
	Indice analitico	365
	Gli autori	381

# L'attore italiano dall'Ottocento agli inizi del Novecento

di *Armando Petrini*

## 12.1

### Specificità del teatro italiano

Fra l'inizio dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento la scena italiana si caratterizza per alcune specificità che la contraddistinguono soprattutto a confronto con ciò che accade nello stesso periodo di tempo in altri paesi europei.

In Italia infatti, a differenza di aree culturali e geografiche vicine (come per esempio quella francese, tedesca o russa), il teatro è un fenomeno pressoché interamente riconducibile alla presenza dell'attore. Questi, mantenendo un'evidente continuità con la stagione appena conclusa della Commedia dell'Arte, si presenta come il *dominus* assoluto della scena. È intorno alla sua figura che ruota l'intera costruzione dello spettacolo. E sono i suoi personaggi e il modo in cui vengono recitati a interessare prima di ogni altra cosa il pubblico.

Ciò determina due conseguenze importanti, riscontrabili soprattutto nella fase ottocentesca del nostro teatro, che ne accentuano ulteriormente le specificità. In primo luogo una minor importanza e una assai ridotta autonomia artistica dello scrittore di teatro, che è quasi sempre vissuto dalle compagnie teatrali come una figura secondaria, l'«autor di un "libretto"», come ha notato Mario Apollonio, «necessario sì, perché non si può entrare nudi in scena, ma insufficientissimo» (Apollonio, 1981, p. 538). In secondo luogo un percorso più lento, e dotato di caratteristiche sue proprie, per ciò che riguarda l'affermazione della regia, che in Italia si manifesterà nella sua forma specifica soltanto a partire dagli anni Trenta del Novecento.

Diremo meglio fra poco di questi processi, per ora è importante evidenziare come tutto ciò non sia il segno di una *arretratezza* del teatro italiano, ma di una sua *peculiarità*. Lo spettacolo in Italia fra Otto e Novecento coincide essenzialmente con il dispiegarsi dell'arte dell'at-

tore. Va quindi indagato per questa sua caratteristica, concentrando l'attenzione non sulla distanza di quel modo di intendere la scena dal nostro, ma sull'idea di teatro di cui sono traccia gli spettacoli la cui memoria è faticosamente giunta fino a noi.

## 12.2

## Il "grande attore"

Gli storici del teatro definiscono generalmente la figura protagonista del periodo di cui ci stiamo occupando "grande attore". In effetti l'espressione, in senso stretto, varrebbe a indicare una partizione più specifica di quella storia, e cioè l'arco cronologico compreso fra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta dell'Ottocento, quando sulle scene, non solo italiane (il fenomeno del grande attore è internazionale), primeggiano in particolare tre artisti – tre grandi attori, appunto –: Adelaide Ristori, Ernesto Rossi e Tommaso Salvini, tre giganti di cui diremo più avanti. Noi ci affideremo però qui a un'accezione allargata di grande attore, più utile agli scopi della nostra ricostruzione, comprendendo in una stessa dizione tipologie per alcuni aspetti diverse (che man mano segnaleremo), ma accomunate da alcuni tratti di fondo così significativi da giustificare uno sguardo d'insieme.

Il grande attore non è semplicemente un *attore grande* ma, come ha scritto Gigi Livio (2000, p. 611), «un determinato modo di concepire il teatro in cui l'attore risulta il signore assoluto e unico della scena che sottomette a sé, da una parte, tutti i codici spettacolari e, dall'altra, gli spettatori stessi, chiamati a partecipare a un rito di autoproiezione e di identificazione con il personaggio incarnato dall'attore».

Il grande attore utilizza spesso il copione come un semplice pretesto per esprimere la propria arte. Sia infatti che utilizzi testi importanti e riconosciuti come tali anche dal pubblico (è il caso di Alfieri o Shakespeare, per esempio), sia che si avvalga di lavori di modesto valore letterario (come accade più frequentemente), il grande attore si sente libero di intervenire sul testo, ora tagliando e ora rimaneggiando, allo scopo di costruire ciò che per lui conta davvero: il proprio personaggio.

Gli spettatori non si misurano così tanto con il *Saul* di Vittorio Alfieri (1749-1803) ma con il particolare modo di recitarlo di Gustavo Modena; non cercano *Otello* di William Shakespeare (1564-1616) ma la figura costruita in scena da Tommaso Salvini; non si aspettano di

vedere *Spettri* di Henrik Ibsen (1828-1906) ma l'Osvaldo concepito da Ermete Zacconi, e così via. Il teatro del grande attore è, in questo senso, un *teatro del personaggio*.

Pur nelle varie gradazioni in cui il fenomeno si manifesta nel corso dei decenni, e pur nelle differenze di poetica – anche rilevanti – fra i diversi attori, si può evidenziare sotto questo segno un filo rosso che ne unisce i protagonisti, sin dalla cosiddetta “generazione alfieriana” di inizio Ottocento (Antonio Morrocchesi o Giuseppe Demarini per esempio), passando per il grande attore propriamente detto (i già citati Ristori, Rossi, Salvini), fino agli ultimi esponenti, nei primi decenni del Novecento, interpreti di un teatro ormai per certi aspetti diverso (Ruggero Ruggeri o Emma Gramatica fra gli altri), la cui parabola coincide non a caso con quel *Tramonto del grande attore* che è anche il titolo di un libro emblematico di uno dei più influenti critici teatrali del periodo, Silvio D'Amico (1887-1955), pubblicato nel 1929 e, almeno nelle intenzioni dell'autore, epitaffio definitivo di quella storia.

### 12.3

#### L'organizzazione del teatro fra Otto e Novecento

Ad accomunare gli attori vissuti in questo periodo non sono solo elementi di ordine stilistico ma anche, e forse soprattutto, questioni di carattere produttivo e organizzativo. Le due cose in teatro stanno sempre insieme, come ha ben chiarito Antonio Gramsci (1891-1937), il quale riferendosi proprio ad alcuni degli anni di cui ci stiamo occupando e in particolare a un'attrice che abbiamo appena citato, Emma Gramatica, scrive che «l'organizzazione pratica del teatro è nel suo insieme un mezzo di espressione artistica» (Gramsci, 1987, p. 449), intendendo dire che gli elementi concreti che regolano la vita dello spettacolo sono così determinanti in teatro da trasformarsi in una vera e propria cifra stilistica. Sono dunque innanzi tutto aspetti produttivi e organizzativi a delimitare il contesto e il perimetro in cui agisce il grande attore.

Intanto va ricordato che con la Rivoluzione francese anche il teatro entra a far parte del nascente mercato borghese: è infatti sempre più la legge della domanda e dell'offerta – e non più la logica clientelare dell'antico regime – a regolare la circolazione degli spettacoli. Assenti, tranne rarissimi casi, le sovvenzioni, in Italia, il destino di ciascuna

compagnia è legato alle sorti degli incassi giornalieri e cioè al gradimento del pubblico. Le formazioni comiche sono perciò girovaghe: si spostano continuamente di città in città, e di teatro in teatro, per riuscire ad avere sempre un nuovo pubblico. Si tratta quindi spesso di piccole comunità chiuse. Non a caso Claudio Meldolesi, ha parlato di «microsocietà degli attori», alludendo al formarsi in questo periodo, in seno alla vita dello spettacolo, di piccoli nuclei autonomi all'interno del contesto sociale più complessivo (Meldolesi, 1984a, *passim*). Anche per questo gli attori sono spesso figli d'arte, nati e cresciuti all'interno delle compagnie a contatto diretto con il palcoscenico. È il caso di Carlotta Marchionni come di Tommaso Salvini, di Eleonora Duse come di Emma Gramatica e di tanti altri. E anche quando non si tratta di figli d'arte, l'ingresso degli attori nel mondo dello spettacolo non avviene di norma attraverso le scuole teatrali (che tranne rarissime eccezioni inizieranno ad avere un ruolo importante solo con i primi decenni del Novecento), ma grazie all'apprendistato svolto sin dalla giovane età direttamente sulle assi del palcoscenico, scritturati con ruoli minori in compagnie spesso di secondo o terzo ordine.

#### 12.4

### La compagnia capocomicale

La struttura della compagnia grandattorica è di tipo *capocomicale*, basata cioè sulla figura dell'attore-capocomico, spesso coincidente con il primo attore, che coordina e dirige il gruppo dei suoi scritturati. A questi ultimi, con il contratto (la "scrittura" appunto), di norma pluriennale, viene attribuito un "ruolo", e cioè una specializzazione recitativa legata al tipo di personaggio che più frequentemente dovranno interpretare: "primo attore", "caratterista", "tiranno", "brillante", "generico" eccetera. L'elenco dei ruoli, il loro grado di duttilità e la gerarchia fra di essi cambia nel corso del tempo, ma quel *modus operandi* resta centrale per l'organizzazione delle compagnie per tutto il periodo di cui ci stiamo occupando, fino al momento del declino del grande attore e dell'avvento di un altro tipo di teatro, basato sulla centralità non più dell'attore ma del regista (o dell'autore drammatico) e caratterizzato non più per la divisione in ruoli ma per la duttilità di una nuova figura di attore, l'"interprete", che si fa tendenzialmente esecutore degli intendimenti del regista o dello scrittore.



## 12.5

## La vita nomade degli attori

Non è solo la ricca tradizione d'attore tipicamente italiana a facilitare all'inizio dell'Ottocento lo sviluppo della pianta grandattorica (si pensi, come già ricordato, alla Commedia dell'Arte), sono anche le condizioni geopolitiche del nostro paese ad avere un peso non secondario nel consolidamento di questa specificità.

Ci riferiamo soprattutto al ritardo con cui, rispetto al resto d'Europa, si forma lo Stato italiano. Una circostanza che rende molto difficile la nascita di un teatro nazionale propriamente detto e lascia perciò insoluto il nodo dell'instaurarsi di un rapporto autenticamente virtuoso – indirizzato a obiettivi d'arte – fra attori, scrittori e pubblico.

Anche i migliori artisti drammatici, in Italia, sono costretti alle difficili condizioni delle compagnie “nomadi” (come le chiamavano i contemporanei), non potendosi giovare, come avviene invece in questi stessi anni in altri paesi europei, dei vantaggi artistici di un'organizzazione stanziale, meno immediatamente vincolata ai gusti del pubblico e regolata su tempi più riposati per la preparazione della rappresentazione.

Una situazione che gli attori italiani non cercano ma subiscono, lamentandosene spesso con forza. I migliori di loro infatti – da Gustavo Modena a Giacinta Pezzana – provano ripetutamente, pur non riuscendoci, a realizzare condizioni diverse per il proprio teatro, cercando di formare compagnie meno girovaghe e più stanziali.

## 12.6

## Le compagnie, il repertorio, le prove

Nei primi decenni dell'Ottocento le compagnie teatrali italiane sono in tutto una sessantina, arrivando a coinvolgere circa mille attori professionisti (Meldolesi, Taviani, 1991, p. 177). Attorno alla metà del secolo, quando l'opera lirica inizia a perdere il primato nelle preferenze dei gusti del pubblico e la prosa diventa progressivamente il genere spettacolare più apprezzato, raddoppiano di numero (ivi, pp. 226-7). Tornano poi a diminuire vistosamente con gli anni Trenta del Novecento (Tessari, 1996, p. 41), attestandosi attorno alla cinquantina, in un clima generale di crisi e di forte cambiamento per il teatro italiano,

soprattutto a causa della crescente concorrenza del cinema (ormai passato dal muto al sonoro anche in Europa, fra il 1929 e il 1930).

In media, nell'arco di tempo considerato, le compagnie sono formate da una quindicina di attori, scritturati in base al ruolo. Ogni formazione ha un repertorio di testi piuttosto ampio (qualche decina), che consente di presentare al pubblico di ciascun teatro un calendario molto articolato: quasi ogni sera uno spettacolo diverso. Si tratta perciò di rappresentazioni le cui prove si limitano spesso – per mancanza di tempo – al cosiddetto “concerto” fra gli attori: alla messa a punto dei rapporti prossemici fra gli interpreti, alla definizione delle entrate e delle uscite, alle prove costume ecc.

Lo spettacolo è costruito di conseguenza sull'eccellenza di pochi attori, spesso uno solo, che attrae su di sé e sul suo personaggio l'interesse degli spettatori. I compagni di scena sono spesso “pertichini” (secondo il termine gergale del tempo), semplici appoggi – come fossero delle pertiche appunto – per l'esibizione solitaria del grande attore. Un modo di concepire il teatro che, pur mantenendo una continuità di fondo, varia in realtà nel corso dei decenni, assumendo forme ora più accentuate, ora più sfumate.

## 12.7

### Il rapporto con il testo

L'accentuazione più marcata di queste caratteristiche è riscontrabile nella seconda metà dell'Ottocento, con attori come Adelaide Ristori, Ermete Novelli o Eleonora Duse. Si tratta di interpreti di fortissimo temperamento, capaci di soggiogare da soli intere platee (Novelli e la Duse, insieme a Zacconi, vengono definiti – come vedremo – “matatori”, proprio a intendere il dominio di cui sono capaci sul pubblico, oltre che sul testo). Gli spettacoli a cui danno vita sono costruiti pressoché esclusivamente intorno alle proprie abilità interpretative e a queste ultime è subordinato il rispetto del testo, quale che ne sia il valore letterario.

Quando per esempio in Italia si diffonde la consuetudine di recitare Shakespeare, a partire dagli anni Cinquanta dell'Ottocento, quasi mai il pubblico assiste a rappresentazioni che si preoccupino di mantenere l'integrità dei testi originali. Adelaide Ristori, dovendo affrontare *Macbeth*, costruisce per sé un copione che ridimensiona o cancella

molte delle battute del personaggio principale shakespeariano, Sir Macbeth, ampliando invece, e accentuando, quelle di Lady Macbeth, fino a farla diventare esplicitamente la protagonista della rappresentazione. Un altro caso significativo è quello di Novelli, il quale, recitando *Il mercante di Venezia*, cancella addirittura l'ultimo atto perché non vi compare più il suo personaggio e re-intitola la tragedia semplicemente *Shyloch*, specificando nel sottotitolo «dal *Mercante di Venezia*». Come si può ben capire, tanto nel caso della Ristori quanto in quello di Novelli, tutta l'attenzione è rivolta alla costruzione del personaggio, non al rispetto del testo. Il pubblico d'altra parte apprezza, dal momento che ciò che cerca è precisamente l'esibizione virtuosistica del grande artista della scena. Un attore come Sergio Tofano, spettatore d'eccezione di Novelli, annoterà a proposito di *Shyloch*: «non si può negare, era interprete di tal potenza da farsi quasi perdonare quell'arbitrio» (Tofano, 1985, p. 91).

## 12.8

## Le tournée all'estero

Proprio la generazione di Adelaide Ristori inaugura la fortunata stagione delle tournée all'estero degli attori italiani. In particolar modo è con la serie di rappresentazioni date a Parigi nel 1855 che la Ristori consente al teatro italiano ottocentesco di raggiungere la notorietà mondiale, ottenendo clamorosi consensi presso i più importanti e autorevoli critici francesi. Secondo alcuni studiosi è anzi proprio quella data (il 1855) a segnare l'inizio della stagione vera e propria del grande attore.

La fama di questi artisti travalica così i confini nazionali e diventa rapidamente internazionale. Dalla Francia alla Germania, dalla Spagna alla Norvegia, dal Brasile agli Stati Uniti d'America, i teatri di tutto il mondo occidentale ospitano gli attori italiani dando origine a un fenomeno che, al di là del significato estetico, pur decisivo, ha una ricaduta chiaramente commerciale. Il grande attore realizza qui un perfetto connubio, «contro natura», come ha scritto Gigi Livio, di «oculatezza commerciale» e di «auraticità artistica» (Livio, 1989, p. 57). Le tournée, oltre a mettere in luce le eccezionali qualità dei singoli artisti, si trasformano in affari lucrosi, tanto per gli attori quanto per gli agenti teatrali. Gli interpreti diventano rapidamente dei divi, osannati e idolatrati dai pubblici di mezzo mondo, preparati per tem-

po ad accoglierli grazie a vere e proprie campagne pubblicitarie mirate ed efficaci. L'influenza di questi artisti, in particolare sulla cultura teatrale continentale, risulta davvero molto significativa. Non solo i più importanti critici europei ne apprezzano le qualità artistiche e recitative (abbiamo già detto della critica francese, ma lo stesso vale per la Germania, l'Inghilterra, la Russia, i paesi scandinavi eccetera), ma alcuni dei futuri *padri fondatori* della scena moderna, come per esempio Konstantin Stanislavskij (1863-1938), affermeranno di aver tratto dalle tournée del grande attore (nel caso di Stanislavskij il riferimento è a Tommaso Salvini) stimoli fondamentali per lo sviluppo del proprio pensiero teatrale.

Sul piano stilistico, la necessità di farsi capire da un pubblico che parla un'altra lingua (il grande attore recita quasi sempre in italiano anche all'estero) comporta una maggiore attenzione, nella costruzione del personaggio, per gli elementi mimico-gestuali, e forse anche, in alcuni casi, una loro enfattizzazione. Dobbiamo comunque ritenere che si trattasse di attori talmente auratici, e con un carisma teatrale così forte, che il pubblico fosse in grado di apprezzarne le qualità artistiche anche in assenza della comprensione delle parole pronunciate.

Peraltro poteva anche capitare che, per esaltare ulteriormente l'unicità del grande attore (nonché per risparmiare sui costi), qualcuno di loro si recasse in tournée all'estero senza la propria compagnia, "affittandola" sul posto, a quel punto formata da attori non italiani (Perrelli, 2004). Gli spettatori in quei casi si trovavano ad assistere a rappresentazioni piuttosto singolari (almeno ai nostri occhi): mentre l'attore protagonista si esprimeva in italiano, il resto della compagnia gli rispondeva utilizzando un'altra lingua. Una piccola babele linguistica che, se certo non aiutava l'efficacia naturalistica della rappresentazione, non doveva invece essere di ostacolo all'espressione dell'arte del grande attore.

### 12.9

#### Peculiarità dell'arte del grande attore

Sulla base degli elementi sin qui tratteggiati, si può forse capire meglio il singolare intreccio, tipico di questo periodo, fra povertà dei mezzi scenici e forza artistica della rappresentazione. Lo ha sintetizzato molto efficacemente Mario Apollonio: «Forse nessun'altra stagione nella

storia del teatro d'ogni tempo e popolo conosce un così vivo e pronto affidarsi alla virtù comunicativa della creatura, e tanta potenza d'azione e di suggestione con mezzi così poveri» (Apollonio, 1981, p. 648).

Questa caratteristica del nostro teatro ha fatto sì che nella ricostruzione storica delle vicende della scena italiana sia prevalsa a lungo una visione riduttiva della figura del grande attore, quasi si trattasse semplicemente di uno splendido gigione, ostaggio dei gusti del pubblico e incapace di un proprio autonomo percorso artistico. Le cose, in realtà, come abbiamo iniziato a vedere, stanno in modo molto diverso.

## 12.10

### Il grande attore è un artista

Innanzitutto quella del grande attore è, a tutti gli effetti, la figura di un artista della scena, ancorché dotato naturalmente di sue specifiche peculiarità. Un "poeta", scrivono i critici del tempo. Qualcuno che, sommando su di sé le funzioni drammaturgiche e interpretative, dà vita a fenomeni estetici di assoluto rilievo, riconosciuti come tali dagli spettatori, che esprimono una poetica teatrale e partecipano al più complessivo fermento artistico e culturale loro contemporaneo. Ferdinando Taviani ha parlato a questo proposito di «poesia dell'attore».

Non si tratta semplicemente di una capacità interpretativa dell'attore nei confronti del testo. Anche di questo, certo. Ma, ancora prima, di un'abilità – che è spesso appunto un'"arte" – nel restituire al pubblico il proprio mondo artistico attraverso il testo, o il personaggio, utilizzando il linguaggio specifico della recitazione: la voce, il gesto, la postura del corpo, il rapporto con gli altri attori ecc.

La poesia degli attori [...] dota la trasposizione scenica del testo d'altri elementi che rispondono a un montaggio loro proprio, che seguono una gradazione d'effetti che non risponde (o non risponde soltanto) alla logica dell'interpretazione del testo. È un livello che può restare soltanto esornativo, che può costituire la coltre sottile dell'eleganza e della buona impaginazione scenica, ma che può – come avviene per i Grandi attori – assumere un peso particolare, fino a costituirsi in un orizzonte altrettanto e più pregnante dell'orizzonte del testo (Meldolesi, Taviani, 1991, pp. 159-60).

Proprio per questo la poesia dell'attore sfugge o può sfuggire alla legge della verosimiglianza espressa dal testo che viene recitato.

Si tratta [...] di una vera e propria “poesia”, di una composizione di elementi chiaramente definiti, d’una creazione di materiali scenici altrettanto solidi ed evidenti delle parole e delle azioni dettate dal testo. Questa zona [...] dell’autonomia dell’attore è estroversa, obiettiva, intreccia segni teatrali ben marcati, spesso sfuggendo alla logica di una interpretazione univoca del personaggio e del testo (ivi, p. 160).

E può anche risultare apparentemente inverosimile. Come quando uno dei più importanti attori del nostro Ottocento, Gustavo Modena, recitando *Virginia* di Alfieri, nel II atto pianta il proprio pugnale ai piedi di Icilio in una struttura scenografica di legno (che dunque consente al pugnale di penetrare) ma che rappresenta nella finzione scenica una tribuna di marmo. L’arte dell’attore è qui più forte della semplice logica della verosimiglianza, che impedirebbe a un pugnale di conficcarsi nel marmo, e “traduce”, a proprio modo, il significato del testo alfieriano. Ancora Taviani commenta così questo episodio:

l’azione di Modena era profondamente logica e congruente: nei versi di Alfieri il pugnale che Icilio snuda serve a tener separato il ribelle dal tiranno e a permettere il lungo scambio di accuse e di minacce che i due si rivolgono a distanza. Il pugnale mostra che Icilio è una belva a cui non è prudente, per il momento, accostarsi. La sua presenza è continua, lungo la scena, perché è da dietro la protezione del pugnale che Icilio può parlare liberamente [...]. Modena, quindi, pianta con violenza il pugnale per terra, fra sé e gli altri, e lì lo lascia lungo tutta la scena. È un atto di poesia teatrale che sostituisce, con altrettanta sapienza, la sapienza poetica di Alfieri (ivi, pp. 165-6).

Ma se in questo caso Modena traduce nel proprio linguaggio scenico un elemento già presente nel testo, rafforzandone il senso e l’efficacia, in altre circostanze l’attore si incarica di reinterpretare la pagina scritta, ricavandone nuovi e sorprendenti significati.

È ciò che avviene, per esempio, con un’altra delle tragedie alfieriane da lui frequentemente recitate, il *Saul*. Qui Modena trasforma il delirio allucinato del protagonista in un sentimento dal carattere comico-tragico, aggiungendo al testo un sottile elemento parodico che in Alfieri è presente solo *in nuce*. Secondo una preziosa testimonianza di un attore del tempo, Luigi Bonazzi, nell’interpretazione di Modena «niun tratto della parte di Saul [...] andava esente da una leggera tinta comica di forsennata spavalderia» (Bonazzi, 2011, p. 97). È lo stesso Modena a parlare esplicitamente di uno «stile della

Mandragora» da lui portato «profanamente» nei «sacri, sublimi concetti di Melpomene» e al grado di incompiutezza – da questo punto di vista – del testo alfieriano: «credo che Alfieri stesso l'abbia fatto senza accorgersene, ed è morto senza conoscerlo» (cit. in Petri- ni, 2012, pp. 76, 11).

Per questa via Modena realizza in scena una forma di “realismo grottesco”, che mira a evidenziare, attraverso il rovesciamento del tragico, l'impraticabilità del sublime di derivazione classica (ecco ancora Modena: «Nobiltà, coturno! e io rispondo: – potta! – come Saturno nel congresso degli Dei. – Non conosco che una legge: – il mio personaggio [...]. Cosa vuol dire *coturno*? quel che vuol dire *marchese* e *conte*: nomi vuoti che rispondono a cose che non sono più. Oh Arcadia! quanto durerà a pesarci addosso l'eredità delle tue parole? Puzza di morto che le nostre perucche fiutano ancora deliziando come un'aura odorosa di primavera!»; cit. *ivi*, pp. 95-6).

Secondo Giuseppe Rovani (1818-1874), un importante scrittore e critico di metà Ottocento, il caso di Modena è un esempio tipico di attore che «crea come il poeta», procedendo per «rivelazioni», e cioè per intuizioni che svelano un modo inedito di intendere un personaggio, portando a galla una «verità che nessuno aveva saputo trovar prima» (cit. *ivi*, p. 128).

Ancora un altro modo, evidentemente, in cui può manifestarsi la poesia dell'attore.

## 12.11

### Le intuizioni preregistiche

C'è poi una seconda caratteristica del grande attore che va evidenziata per poterne comprendere meglio l'importanza e il significato complessivi. Alcuni di questi artisti partecipano infatti a pieno titolo al fermento preregistico che attraversa l'Europa nel corso dell'Ottocento e che, in Italia, giusto il ritardo con cui si afferma la regia propriamente detta, perdurerà fino ai primi anni del Novecento.

Franco Perrelli ha mostrato recentemente come il XIX secolo sia un tempo di incubazione e anche di anticipazioni per la regia (Perrelli, 2005). Se è vero infatti che è solo con gli ultimi anni dell'Ottocento che i padri fondatori della nuova pratica teatrale – come Konstantin

Stanislavskij o André Antoine (1858-1943) – muovono i primi passi, è altrettanto vero che il sentiero su cui si incamminano era già stato aperto nei decenni precedenti da alcuni teatranti che iniziano a lavorare – in modo diverso fra loro a seconda dei luoghi e dei casi – sulla rappresentazione in termini di opera unitaria e complessiva.

Si tratta di un fenomeno prevalentemente centro e nord-europeo, che prelude ai modi inediti, ma che diverranno poi rapidamente consueti, di intendere il regista: una figura esterna alla scena, autonoma, che coordina e dirige il lavoro degli attori (così come dello scenografo, dei musicisti, se ci sono, e di tutti gli artisti che collaborano allo spettacolo) nel percorso di preparazione della rappresentazione.

In Italia, nel contesto di un teatro complessivamente dominato da attori interessati prevalentemente alla costruzione del proprio personaggio, spesso a discapito del resto dello spettacolo, e comunque impossibilitati dalle condizioni organizzative e pratiche a dedicare un tempo adeguato alla cura della rappresentazione, sono presenti alcune eccezioni. Si tratta di artisti che tentano, ciascuno a proprio modo, una via preregistica, badando all'unitarietà dello spettacolo, curando i rapporti con gli altri attori e con il testo, cercando di realizzare in scena un'arte attenta anche al complesso, avendo però costantemente al centro dei propri interessi l'espressione dell'arte dell'attore, che resta il fulcro e il motore della rappresentazione.

Sono i casi, fra gli altri, di Gustavo Modena o di Adelaide Ristori, di Giacinta Pezzana o di Giovanni Emanuel, oppure ancora di Eleonora Duse: alcuni fra i più importanti e significativi attori italiani di questo periodo. Tutti artisti che cercano di conciliare lo studio del proprio personaggio con la ricerca di uno sguardo complessivo sulla rappresentazione che possa consentire a ciascun componente della compagnia (e a se stessi) di dare il meglio della propria arte.

Le cronache del tempo registrano alcuni importanti «esperimenti» (è un termine utilizzato dai contemporanei) di questi attori-direttori: l'*Adelchi* o il *Wallenstein* di Modena, i *tableaux vivants* di Adelaide Ristori, le rappresentazioni shakespeariane di Giovanni Emanuel.

Quando per esempio Adelaide Ristori recita *Maria Antonietta* di Paolo Giacometti (1816-1882) (un testo scritto nel 1867 appositamente per l'attrice sulla base delle sue stesse indicazioni sceniche) il pubblico resta particolarmente colpito dalla meticolosa costruzione



dell’“insieme”, un elemento tipico della sensibilità preregistica, reso possibile anche dalla scrupolosa attenzione ai costumi e alla presenza di un numero notevole di comparse:

La prima apparizione di Maria Antonietta nel I atto, quando siede con i suoi due figli, aveva un eccellente effetto di colore. La regina indossava un magnifico costume rosso intenso e i bambini che con lei facevano gruppo erano vestiti l’uno di blu e l’altro di rosso intenso e bianco. Nel III atto il cromatismo volge al cupo e troviamo un quadro magnifico. Sul lato destro della scena la corte abbigliata in lutto stretto, raggruppata attorno alla regina e ai pargoli reali, e a sinistra il popolo che si fa strada inferocito, con i volti eccitati, provocanti, e gli abiti pittoreschi e variopinti, che formavano il più lampante contrasto con le figure fini, pallide, luttuose sulla destra (cit. in Perrelli, 2004, pp. 38-9).

Si trattava peraltro di uno spettacolo molto meditato, che aveva comportato lunghi studi da parte dell’attrice, con una scenografia accurata e una partitura musicale scritta appositamente per l’occasione e pensata non solo per intervenire fra un atto e l’altro ma anche per evidenziare alcuni passaggi della rappresentazione stessa, come per esempio nel primo atto con i tamburi che sottolineano l’irruzione della folla a Versailles oppure nel finale quando gli archi eseguono un Adagio che crea una particolare atmosfera di *appoggio* alla battuta finale della Ristori (Viziano, 2000, p. 432).

Alcuni degli attori che abbiamo citato più sopra tentano anche ripetutamente di realizzare compagnie con un qualche grado di “stabilità”, sottratte all’impero del botteghino, allo scopo di potersi concentrare meglio e con più profitto sullo studio e sul perfezionamento della propria arte: per esempio la Compagnia dei Giovani ancora di Gustavo Modena, fra il 1843 e il 1845, oppure la “stabile” che unisce nel 1879 Giovanni Emanuel, Giacinta Pezzana e la giovane Eleonora Duse. Si tratta quasi sempre di formazioni che hanno vita breve, e che anche laddove producono dei risultati importanti vengono poi oscurate a inizio Novecento dall’avvento in Italia di una regia che tenderà invece a mettersi in competizione con l’attore, confinandone sempre più il ruolo a quello del fedele interprete del testo scritto dall’autore. Nonostante queste difficoltà e questi limiti, le anticipazioni registiche del grande attore mantengono una notevole importanza per l’evoluzione del teatro italiano, in particolare nel loro preludere e aprire la via a una delle varianti più interessanti della regia novecentesca, quella dell’attore-regista.

## 12.12

## La scansione cronologica

Gli studiosi sono ormai concordi nel proporre una scansione della storia dell'attore italiano fra Otto e Novecento distinguendo generazioni successive le une alle altre. Si tratta di uno sguardo in buona misura ereditato dai contemporanei, i quali identificavano e confrontavano gli artisti oltre che sul piano stilistico anche sul versante del loro rapporto anagrafico. Resta nondimeno un punto di vista tuttora molto utile per avere un quadro di insieme, consentendo di dotarsi di alcuni primi punti di riferimento ed evidenziare anche le eventuali diversità sul piano della poetica artistica.

Nel periodo di cui ci stiamo occupando si susseguono circa sette generazioni di attori: la generazione alfieriana, quella modeniana, il grande attore, l'attore del Verismo, il mattatore, gli attori interpreti, gli attori indipendenti.

a) *La generazione alfieriana*. È la prima e comprende figure come Antonio Morrocchesi (1768-1838), Paolo Belli Blanes (1770-1823), Anna Fiorilli Pellandi (1772-1840), Giuseppe Demarini (1772-1829), Luigi Vestri (1781-1841). Figure alle quali si può aggiungere quella di Salvatore Fabbrichesi (1760-1827), un po' più vecchio degli altri, ma animatore di una delle più celebri compagnie del tempo (i cui primi attori sono Demarini e Vestri), dove più tardi esordirà, nel 1824, Gustavo Modena.

Si tratta di artisti anche molto differenti fra loro per temperamento e soprattutto poetica – dall'interprete alfieriano per antonomasia Morrocchesi, al grande tragico Demarini, al comico-“promiscuo” Vestri – il cui tratto comune, oltre che biografico, è l'aver partecipato al fermento di rinnovamento determinato dall'influenza di Vittorio Alfieri sulla scena italiana a partire dagli ultimi anni del Settecento. Non si tratta tanto (o solo) dell'importanza dei suoi testi tragici, piuttosto del riverbero delle sue idee e dei suoi esperimenti teatrali su un'intera generazione d'attori e sulle loro scelte artistiche. Come ha scritto Stefano Geraci: «Alfieri fa qualcosa di diverso dal creare solo un repertorio di testi scritti: edifica un ambiente di possibilità teatrali» (Geraci, 1989, p. 241). Apre cioè delle strade, favorendo sviluppi artistici di notevole interesse.

b) *La generazione modeniana*. La generazione successiva è dominata dalla figura di Gustavo Modena (1803-1861). Non mancano naturalmente altri attori, soprattutto attrici, di valore significativo, per esem-

pio Carlotta Marchionni (1796-1861) e Maddalena Pelzet (1801-1854), ma la grandezza artistica di Modena, nonché i suoi tentativi riformatori, fanno ombra a tutto il resto. Gli spettatori ne ammirano i cavalli di battaglia (*Saul*, *Luigi XI*, le rappresentazioni dantesche: le *Dantate*, come le chiamava lo stesso Modena); discutono il suo nuovo stile (il realismo grottesco), seguono, pur non sempre apprezzandoli del tutto, gli esperimenti della Compagnia dei giovani da lui fondata e diretta (così chiamata perché raccoglieva soprattutto attori giovani, ancora nella fase della formazione artistica). Eppure Modena, come tutti gli artisti impegnati a cambiare radicalmente le cose, si trova a misurarsi con il parziale fallimento delle sue istanze riformatrici. Avrebbe voluto un teatro non semplicemente subordinato alla legge del “Dio Scudo” e un pubblico diverso, disposto a riflettere criticamente sullo spettacolo e non solo a partecipare emotivamente alla rappresentazione («Molto sarà ottenuto se gli spettatori, più che a sentire, saranno condotti a pensare», scriverà egli stesso nel programma di sala per il *Maometto* di Voltaire recitato con la sua traduzione; cit. in Petrini, 2012, p. 17). Ma il pubblico lo segue solo parzialmente su questa strada e l’attore – costretto dalla situazione al “teatro bottega” – si trova ripetutamente in difficoltà, dal punto di vista sia artistico sia organizzativo ed economico. Si ritira così in una specie di esilio volontario, nell’ultima parte della sua vita, pur non rinunciando né al proprio stile né ad alcune importanti istanze di cambiamento, fino alla morte, avvenuta nel 1861.

c) *Il grande attore*. Perché emerga una nuova generazione di attori bisogna aspettare la triade Adelaide Ristori (1822-1906), Ernesto Rossi (1827-1896), Tommaso Salvini (1829-1915). Si tratta, come abbiamo già notato, dei tre grandi attori per eccellenza del nostro Ottocento teatrale. Sebbene gli ultimi due siano allievi di Gustavo Modena, ci troviamo in presenza di artisti che non seguiranno gli insegnamenti del maestro, e anzi ne tradiranno il senso più profondo, non solo rinunciando all’anelito riformatore, ma anche mettendo da parte il “realismo grottesco”, allo scopo di costruire personaggi ammorbiditi nelle proprie contraddizioni e in cui perciò il pubblico possa più facilmente identificarsi. A Modena, attore dei «disequilibri», come ha scritto Claudio Meldolesi, segue Adelaide Ristori, attrice «dei bilanciamenti» (Meldolesi, 2000, pp. 602, 608): dove il primo procede per contrasti, la seconda realizza una forma di armonia espressiva. Non a caso tanto la Ristori quanto Rossi e Salvini ottengono un successo straordinario in tutto il mondo, e riescono, dopo gli infruttuosi tentativi modeniani e grazie ai prece-

denti di un attore dal gusto elegante e garbato come Alamanno Morelli (1812-1893), a far entrare Shakespeare nel repertorio italiano, grazie al suo particolare addomesticamento ai gusti del pubblico. Scrive Sandra Pietrini (2007, pp. XXXII-XXXIII): «Sarà dunque uno Shakespeare normalizzato ridotto ed epurato [...]. I grandi attori italiani non eliminarono soltanto la variazione di registri linguistici e la mescolanza di comico e tragico [...] ma anche la dimensione storica e molti personaggi minori, ritagliando il dramma a loro uso e consumo, ovvero riducendolo alle passioni fatali di poche gigantesche figure, secondo quella poetica degli affetti che caratterizza anche il melodramma». Ed è proprio sul terreno del confronto con il melodramma che la generazione del grande attore ottiene l'ultimo e forse il più importante dei suoi successi, riuscendo a superare il favore accordato fino a quel momento dal pubblico all'opera lirica e ai suoi protagonisti, ergendosi a divi di fama internazionale.

d) *L'attore del Verismo*. La quarta generazione comprende gli attori che partecipano del clima artistico e culturale del Verismo, da ciascuno interpretato a proprio modo, e a volte in modi del tutto originali. Sono questi soprattutto i casi di Giovanni Emanuel (1847-1902) e Giacinta Pezzana (1841-1919), artisti che non solo realizzano alcune interpretazioni memorabili (il primo per esempio con *Amleto* e *Nerone*, la seconda con *Messalina* e *Teresa Raquin*) ma riprendono anche un'istanza riformatrice, in specie Giacinta Pezzana, attrice inquieta e perennemente insoddisfatta dei propri progetti e perciò capace di rimettersi sempre in gioco. Non a caso si tratta della prima vera guida artistica di Eleonora Duse.

e) *Il mattatore*. A questi attori segue la stagione del cosiddetto "mattatore", fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Fra gli esponenti principali troviamo Eleonora Duse (1858-1924), Ermete Novelli (1851-1919) ed Ermete Zacconi (1857-1948). Artisti per certi riguardi diversi fra loro ma accomunati da un'ulteriore esasperazione, rispetto al grande attore, della centralità del protagonista all'interno della rappresentazione, quasi sempre a discapito del testo, che viene piegato alle esigenze espressive di chi recita.

Il mattatore per antonomasia è probabilmente Ermete Novelli, di cui abbiamo in parte già detto. Un attore molto amato dal pubblico, dalle eccezionali qualità interpretative e dal formidabile intuito scenico. Il suo è caso esemplare di talento profuso a piene mani o, come è stato scritto, di «spettacularizzazione del talento» («l'esibizione [del talento] ostentata fino all'impudenza, tanto da imporsi come valore in

sé sulla scena: insomma un gignoneggiare che si fa regola di recitazione, tutto a vantaggio della comunicazione immediata e facile con il pubblico e a scapito invece del momento riflessivo»; Orecchia, 2003, p. 35).

Diverso il caso di Ermete Zacconi, un attore dalla recitazione più problematica, molto influenzato dal Positivismo e vicino alle poetiche del Naturalismo. Un artista che predilige i personaggi di cui può evidenziare il carattere patologico, secondo un gusto e uno stile diffusi nell'arte e nella cultura del tempo. Particolarmente celebre il suo Osvald, protagonista di *Spettri* di Henrik Ibsen, che Zacconi ritagliava così tanto su di sé – probabilmente anche al di là delle sue stesse intenzioni – che lo stesso Ibsen affermerà: «Zacconi recita sotto il mio nome un dramma, *Spettri*, che non è il dramma mio» (cit. in Livio, 2000, p. 649).

Del tutto particolare – e sotto molti aspetti eccezionale – il percorso di Eleonora Duse. Artista fra le più celebri e importanti del tempo, soprannominata *la divina*, la sua modernità risiede soprattutto nella capacità di rappresentare in scena la nevrosi contemporanea. Si tratta di un'attrice caratterizzata per il fortissimo temperamento espressivo, ancorché segnata da un fisico minuto ed esile, e per uno stile che tende costantemente a mescolare gli opposti. La Duse si presenta sul palcoscenico come un fascio di nervi («camminava sui serpenti», ricorda Adelaide Ristori; Schino, 1992, pp. 230-1) ma procede per sottrazione nel recitare, togliendo anziché aggiungere. La sua accentuazione della concretezza in scena (il contatto fisico con gli altri attori, le mani fra i capelli, il continuo toccare gli oggetti che ha sottomano) si unisce alla singolare delicatezza negli accenti, che è uno dei portati della sua poetica naturalistica fortemente venata di simbolismo.

Guardando ai personaggi che recita, in particolar modo durante la prima parte del suo percorso artistico, si riscontrano alcune costanti. Cesare Molinari ha sostenuto che «le eroine impersonate dalla Duse sono tutte, fondamentalemente, donne che non combattono più, che hanno capito l'ineluttabilità del proprio dolore e del dolore universale. Sono soprattutto donne immerse nel pensiero [...] del dolore universale, ma che pur nella contemplazione non hanno attuato alcun catartico distacco, e il dolore rimane un rovello del pensiero, un tormento della riflessione che non trova il bandolo della rassegnazione, ma si risolve semmai in stanchezza» (Molinari, 1985, p. 110). Da qui il «dolorismo», uno dei tratti stilistici più significativi – e più ricordati – dell'arte dusiana.

Una caratteristica della sua recitazione che viene ulteriormente enfatizzata dall'incontro con Gabriele D'Annunzio (1863-1938), avvenuto negli ultimi anni dell'Ottocento. Eleonora Duse gli si lega profondamente, recitando diverse sue tragedie ed evidenziando così la contraddizione fra il tratto mattatoriale del suo teatro, che per certi versi permane, e il suo porsi, nello stesso momento, come l'interprete del Poeta. Una contraddizione che, insieme ad altri nodi insoluti, porterà infatti all'interruzione del loro rapporto. Pochi anni dopo la Duse lascerà il teatro (nel 1909), per poi ritornarvi nel 1921 e morire di lì a breve, nel 1924, durante una tournée negli Stati Uniti d'America.

f) *Gli attori interpreti*. La generazione successiva ai mattatori è quella che potremmo definire degli attori interpreti. Gli esponenti principali sono Emma Gramatica (1874-1965) e Ruggero Ruggeri (1871-1953). Si tratta di artisti che mantengono alcune caratteristiche del grande attore, soprattutto per ciò che riguarda lo stile e il modo di formare e gestire la compagnia, ma che sul piano della recitazione, complice un maggior protagonismo degli scrittori (sono gli anni di Luigi Pirandello, per fare un solo, significativo, esempio), si pongono in modo più stringente il problema dell'interpretazione e della resa scenica del testo che scelgono di recitare.

Silvio D'Amico, che pure rimprovererà a Ruggeri una presenza ancora eccessiva della sua personalità d'artista nel momento della costruzione del personaggio, gli riconosce un cambiamento rispetto agli attori che lo hanno preceduto: egli «credette nel verbo», scrive il critico (Orecchia, 2003, pp. 69 ss.), volendo ammettere un'intenzione correttamente subordinata, dal suo punto di vista, all'autore drammatico. In realtà Ruggeri tesseva all'interno di ogni testo i fili che lo portavano a recitare personaggi sempre molto simili e tutti caratterizzati da un afflato lirico estetizzante che lo faceva riconoscere come l'attore dannunziano per eccellenza. Emma Gramatica, dal canto suo, è un'attrice originale, acuta, con una propria peculiare capacità di sfidare il sistema teatrale, tanto sul piano organizzativo quanto su quello del repertorio. Ne abbiamo una traccia nelle parole di un critico come Antonio Gramsci, che salutano in lei un'attrice portatrice di "resistenza" all'interno dell'ambito teatrale. «C'è adattamento e adattamento», scrive Gramsci. «La Gramatica ha conservato una sua libertà di movimento e di scelta: c'è una ricerca continua, una lotta continua nella sua attività: c'è vita. Può conoscere zone inesplorate, può allargare la sfera della sua sensibilità e delle sue esperienze: non cade nella *routine*, non è diventata

una mera impiegata, che ha applicato il metodo Taylor all'espressione plastica della vita, che ha ridotto a meccanismo [...] ciò che è in quanto imprevedibile e incoercibile: l'espressione» (Gramsci, 1987, p. 451).

g) *Gli attori indipendenti*. L'ultima generazione che prendiamo in esame è quella definita da Claudio Meldolesi degli «attori indipendenti». Comprende figure come Memo Benassi (1891-1957) ed Ettore Petrolini (1884-1936). Sono proprio gli attori che, ancora secondo Meldolesi, «qualificano la finale diaspora del teatro di tradizione» (Meldolesi, 1984b, p. 14). E infatti, in un panorama artistico in cui si afferma progressivamente la figura dell'attore "funzionale", segnato dal linguaggio della naturalezza e subordinato ormai alla volontà artistica dell'autore o del regista, Benassi e Petrolini, pur diversissimi fra loro, costituiscono due evidenti eccezioni. Certo non le uniche, ma probabilmente le più folgoranti e comunque quelle che lasceranno un'eredità più duratura per le generazioni a venire della seconda metà del Novecento, aprendo la via fra l'altro alla figura dell'"attore-artifex", di cui Carmelo Bene (1937-2002) sarà probabilmente la testimonianza più chiara e dirompente.

Benassi, che matura artisticamente al fianco di Eleonora Duse, è un attore dalla recitazione molto intensa, dal tratto stilistico spesso sopra le righe e anche per questo distante dal naturalismo e dallo psicologismo in quegli anni dilagante. Un attore anomalo, che anche durante le collaborazioni con i primi importanti registi italiani, come Orazio Costa (1911-1999) o Luchino Visconti (1906-1976), rende evidente una significativa persistenza grandattorica nel teatro italiano.

Ettore Petrolini, figura fra le più importanti del nostro teatro novecentesco, nasce come attore di varietà. Si tratta forse dell'artista che porta meglio a compimento la poetica del grottesco e la parodia che questa sempre comporta. Il suo teatro, sotto la superficie gradevole e sapientissima del teatro comico, nasconde una profondità di accenti e una capacità di realizzare il tragicomico tutta particolare. In uno dei suoi personaggi più celebri, Gastone, la satira del «bell'attore fotogenico» si fa feroce parodia dell'attore «affranto, compunto, vuoto, senza orrore di se stesso» (sono parole dello stesso testo petroliniano). Petrolini-Gastone è nello stesso momento la parodia dell'attore di successo e l'auto-parodia dell'attore di varietà. La risata provocata nel pubblico non è mai qui semplicemente liberatoria, non scaturisce dalla semplice situazione buffa, ma trattiene sempre una venatura tragica, una nota *scura*, in grado fra l'altro di rovesciare criticamente il punto di vista dello spettatore.

### 12.13 Gli attori dialettali

Resta da dire degli attori cosiddetti “dialettali”. Nel periodo di cui ci stiamo occupando spiccano in particolare alcune figure: Giovanni Toselli (1819-1886) in Piemonte, Giuseppe Moncalvo (1781-1859) ed Edoardo Ferravilla (1846-1916) a Milano, Ferruccio Benini (1854-1916) a Venezia, Antonio Petito (1822-1876) ed Eduardo Scarpetta (1853-1925) a Napoli.

La collocazione regionale di questi attori è dovuta innanzi tutto alla lingua in cui recitano, che è sempre il dialetto, in secondo luogo al pubblico con cui si misurano, che, salvo rarissime eccezioni, è il pubblico locale, che parla e ha familiarità con quella stessa lingua. Di qui la forzata limitazione del numero di “piazze” a loro accessibili. Pur con queste specificità, si tratta di un tipo di teatro di grande vivacità culturale e artistica, dotato spesso della stessa forza e dignità del teatro in lingua e che altrettanto spesso intreccia con quello rapporti stretti, a volte di filiazione diretta: è il caso per esempio di Toselli che è allievo di Gustavo Modena, e che a propria volta è maestro di Giacinta Pezzana. Per di più, gli attori dialettali frequentano in questi anni essenzialmente il teatro comico (anche se non in modo esclusivo), avvicinandosi molto – nei casi più interessanti – alla parodia e al grottesco. È quel che accade a Toselli e a Petito, che anche in questo si ricollegano alle esperienze più fertili dell’arte teatrale di cui si è detto, da Gustavo Modena a Ettore Petrolini.

### Bibliografia

- ALONGE R. (1988), *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari.
- APOLLONIO M. (1981), *Storia del teatro italiano*, vol. II, Sansoni, Firenze.
- BARSOZZI A. (2001), *Alfieri e la scena. Da fantasmi di personaggi a fantasmi di spettatori*, Bulzoni, Roma.
- BONAZZI L. (2011), *Gustavo Modena e l’arte sua*, a cura di A. Tinterri, Morlacchi, Perugia.
- BUONACCORSI E. (2001), *L’arte della recita e la bottega. Indagini sul grande attore dell’800*, Bozzi, Genova.
- FERRONE S. (a cura di) (1980), *Teatro dell’Italia unita*, il Saggiatore, Milano.
- GERACI S. (1989), *Comici italiani: la generazione “alfieriana”*, in “Teatro e storia”, 2, ottobre, pp. 215-43.



- GRAMSCI A. (1987), *Letteratura e vita nazionale*, Editori Riuniti, Roma.
- JANDELLI C. (2002), *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento. Con un dizionario in 68 voci*, Le Lettere, Firenze.
- LIVIO G. (1989), *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Mursia, Milano.
- ID. (2000), *Il teatro del grande attore e del mattatore*, in AA.VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. II: *Il teatro borghese. Sette-Ottocento*, a cura di R. Alonge, G. Davico Bonino, Einaudi, Torino, pp. 611-75.
- MELDOLESI C. (1984a), *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, in "Inchiesta", 67, gennaio-giugno, pp. 102-11.
- ID. (1984b), *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Sansoni, Firenze.
- ID. (2000), *L'età degli avventi romantici in Italia*, in AA.VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. II: *Il teatro borghese. Sette-Ottocento*, cit., pp. 565-609.
- MELDOLESI C., TAVIANI F. (1991), *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari.
- MOLINARI C. (1985), *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Bulzoni, Roma.
- ORECCHIA D. (2003), *Il critico e l'attore. Silvio d'Amico e la scena italiana di inizio Novecento*, aAccademia University Press, Torino.
- PERRELLI F. (2004), *Echi nordici di grandi attori italiani*, Le Lettere, Firenze.
- ID. (2005), *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, UTET, Torino.
- PETRINI A. (2012), *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, ETS, Pisa.
- PIETRINI S. (2007), *Per una mimica degli affetti: Alamanno Morelli e i trattati di recitazione dell'Ottocento*, in A. Morelli, *Note sull'arte drammatica rappresentativa. Manuale dell'artista drammatico. Prontuario delle pose sceniche*, Università degli Studi di Trento, Trento, pp. XII-LX.
- SCHINO M. (1992), *Il teatro di Eleonora Duse*, il Mulino, Bologna.
- TESSARI R. (1996), *Il teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture: 1906-1976*, Le Lettere, Firenze.
- TOFANO S. (1985), *Il teatro all'antica italiana e altri scritti di teatro*, a cura di A. Tinterri, Bulzoni, Roma.
- VIZIANO T. (2000), *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, Bulzoni, Roma.