

Attori
e scena
nel teatro
italiano
di fine
Ottocento

Armando
Petrini

aAccademia
university
press



**Attori
e scena
nel teatro
italiano
di fine
Ottocento**

aA

**Attori
e scena
nel teatro
italiano
di fine
Ottocento.
Studio critico
su Giovanni
Emanuel
e Giacinta
Pezzana**

**Armando
Petrini**

aA

**Attori
e scena
nel teatro
italiano
di fine
Ottocento**

Armando Petriani

aA

© 2012

aAccademia University Press

via Carlo Alberto 55

I-10123 Torino

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando
info@aAccademia.it

prima edizione 2002
nuova edizione novembre 2012
isbn 978-88-97523-11-6
ebook www.aAccademia.it/petriani

book design boffetta.com
stampa Digital Print Service, Segrate (MI)

Preliminari

IX

1. **Le inquietudini degli anni Settanta: Messalina e Amleto** 3
2. **Un incontro mancato:
la compagnia «stabile» del teatro dei Fiorentini (1879)** 44
3. **L'abbandono delle scene di Giacinta Pezzana** 69
4. **Il naturalismo di Emanuel; *Otello e Amleto*** 87
5. **L'ultimo Emanuel** 128
6. **Il ritorno al teatro di Giacinta Pezzana** 144

Bibliografia

199

Tavola delle abbreviazioni

aA

ASE	Archivio di Stato di Torino, Archivio Bersezio, Mazzo n. 17, Cartella G. Emanuel
ASP	Archivio di Stato di Torino, Archivio Bersezio, Mazzo n. 16, Cartella G. Pezzana
BA	Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna, Archivio Saffi
BBAE	Biblioteca e raccolta teatrale del Burcardo di Roma, Autografi G. Emanuel
BBAP	Biblioteca e raccolta teatrale del Burcardo di Roma, Autografi G. Pezzana
BBFE	Biblioteca e raccolta teatrale del Burcardo di Roma, Fotografie e ritratti di G. Emanuel
BBFP	Biblioteca e raccolta teatrale del Burcardo di Roma, Fotografie e ritratti di G. Pezzana
BBRE	Biblioteca e raccolta teatrale del Burcardo di Roma, Ritagli G. Emanuel
BBRP	Biblioteca e raccolta teatrale del Burcardo di Roma, Ritagli G. Pezzana
BF	Biblioteca della Fondazione Feltrinelli di Milano, Fondo Cavallotti, Carteggio G. Emanuel
BG	Biblioteca della Fondazione Istituto Gramsci di Roma, Carteggio G. Pezzana - S. Aleramo
BI	Biblioteca Civica Lagorio di Imperia
BM	Museo Biblioteca dell'Attore di Genova

VII

aA

C'è qualcosa di fortemente riduttivo nella tesi che vorrebbe l'attore del secondo Ottocento un infaticabile e un po' maldestro rimaneggiatore di copioni, preoccupato essenzialmente di affermare attraverso l'estemporaneità dell'esibizione teatrale un talento scenico tutto e solo istintuale. Si tratta di un vero e proprio stereotipo storiografico che, come tutti gli stereotipi, abdica alla complessità in favore di una semplificazione troppo restrittiva per tornare utile alla reale comprensione della fenomenologia cui si riferisce. Ma è anche uno stereotipo di comodo, perché funzionale a quella ricostruzione delle vicende teatrali fra Otto e Novecento che individua nel progressivo affermarsi della figura esterna alla scena del regista la chiave di volta del tanto auspicato *ammodernamento* del teatro italiano. Questa lettura – enucleata in un primo momento da Boutet e di Martino e ripresa poi soprattutto da Silvio d'Amico – cercherà di avvalorare l'idea di una irrimediabilità del teatro del «grande attore», il cui *tramonto* verrà inteso come una conseguenza dell'avvento di un teatro in grado di sostituire una pratica scenica semplicemente e sterilmente *virtuosa*, quella dell'attore appunto, con un'altra, finalmente e compiutamente *d'arte*, frequentata da

IX

compagnie ben «affiatate» prima e disciplinatamente dirette dal regista poi.

Il teatro del secondo Ottocento, anche da questo punto di vista, non può essere letto come un teatro che *non è ancora* novecentesco; se così davvero si facesse non se ne riuscirebbero a cogliere né la complessità né il grado pur elevato di contraddittorietà. Allo stesso modo, la pratica scenica del grande attore non rappresenta semplicemente qualcosa che non è ancora qualcos'altro, fatalmente mancante di un *quid* che davvero e solo gli consentirebbe di assumere una forma artisticamente compiuta. Il grande attore, quando è anche attore grande – ed è certo questo il caso fra gli altri di Giovanni Emanuel e di Giacinta Pezzana –, non coincide affatto con la figura dell'abile e scaltrito gigione morso da tentazioni banalmente divistiche che soltanto la «nuova» visione del teatro proto-registica potrà finalmente addomesticare all'*arte*; al contrario, come si è cercato di argomentare nei capitoli che seguono, elabora una propria idea di teatro e una più complessiva concezione dell'arte; ma lo fa ovviamente a modo suo, e da par suo, guardando innanzi tutto al personaggio come unità stilistica e punto di sedimento di una poetica d'attore meditata e spesso consapevole, pensando in alcuni casi all'omogeneità dei diversi apporti recitativi, a volte anche alla lettura complessiva del testo drammatico pur se piegato quasi sempre all'espressione della *propria* poetica e quasi mai alla poetica dello scrittore. Sono insomma degli ideali d'arte a muovere il grande attore, non una semplice necessità concreta di sopravvivenza o una banale esigenza di sfogo virtuosistico; ideali d'arte per cogliere e penetrare i quali è però necessario che il linguaggio della scena caratteristico di questa particolare modalità espressiva venga analizzato per ciò che realmente è, non per quello che non è *ancora*.

Ma una volta appurato che il fenomeno grandattorico pretende un'attenzione e un'analisi specifica, un'altra questione preliminare si presenta a chi voglia indagarne la complessa fenomenologia artistica. Una questione che conviene formulare attraverso un interrogativo: come è possibile studiare un'arte all'apparenza così evanescente quale è l'arte dell'attore, che sembrerebbe morire con l'artista stesso senza lasciare tracce, o lasciandone solo alcune e flebili? Come si può davvero valutare un linguaggio artistico i cui *testi* – e cioè le singole esibizioni dell'attore di fronte al suo pubblico – sfug-

gono continuamente nella loro consistenza concreta all'occhio dello storico?

Interrogativi importanti, e anche affascinanti per chi intenda porsi problematicamente di fronte allo studio della storia del teatro. Eppure non si può fare a meno di notare come anche in questo caso sia in realtà una visione sottilmente stereotipata delle peculiarità dell'arte attorica a suggerire un limite allo studio di quel linguaggio. Ma si tratta appunto, e a ben vedere, di uno stereotipo, seppure molto meno grossolano del primo. Come ha scritto Gigi Livio, chi studia il linguaggio della scena del passato, pur non potendo disporre di un «residuo testuale», si confronta comunque con una serie di veri e propri *testi* alla cui ricostruzione lavora mediante indagini filologiche e ipotesi critiche; testi che risultano *assenti* per quel tanto che un testo del passato, qualsiasi testo, un quadro come l'esibizione di un attore, non può essere identificato con il suo «residuo testuale» e pertanto non può più darsi con immediatezza a chi gli si avvicina; ma che sono invece tutt'altro che «assenti» se è vero, come è vero, che il testo si fa presente attraverso l'esegesi critica che lo ri-contestualizza storicamente e criticamente¹. Studiare la recitazione di un attore significa confrontarsi con un mosaico complesso e multiforme la cui ricomposizione rimanda a un *testo* che, come tale, può venire preso in esame e interrogato criticamente. Di più. Lo storico del teatro, attraverso le sue ricerche, sperimenta anche un modo di guardare alla scena del passato che assomiglia per alcuni aspetti all'esperienza propria dello spettatore. Il piacere che può offrire l'arte a chi le si avvicina non è infatti semplicemente *racchiuso* nell'opera, come vorrebbero – seppure da prospettive apparentemente opposte – le poetiche critiche di derivazione crociana e quelle in cui perdura una matrice di tipo positivisticò. Pur essendo *conservato* nell'opera, il piacere dell'arte non si lascia cogliere nella sua complessità se non da uno sguardo il cui orizzonte sia più ampio dell'opera: il testo (nel nostro caso

aA

XI

1. Si veda la messa a punto della questione da parte di Gigi Livio in g.l., *L'assenza del testo*, in «L'asino di B.», n. 5, marzo 2001, pp. 7-12. Il dialogo serrato e continuativo con Gigi Livio, nonché le discussioni nell'ambito della redazione dei «quaderni di ricerca sul teatro e altro» da lui diretti, «L'asino di B.», con Donatella Orecchia e Mariapaola Pierini, hanno lasciato tracce, anche profonde, nella stesura di questo lavoro; non posso dunque che ringraziarli qui per gli stimoli e le sollecitazioni ricevute.

il *testo spettacolare*), al di fuori di una attenta e complessiva considerazione del contesto in cui si colloca, perde paradossalmente il proprio autentico carattere di *testo*². In questo senso lo studioso che rivolge la propria attenzione al teatro del passato, ricostruendo ciò che non è più, e dovendosi perciò occupare ampiamente del contesto in cui quel teatro si è sviluppato, si avvicina anche a un particolare modo di essere spettatore, ritrovando e riscoprendo il testo, e anche il suo piacere, proprio nelle pieghe e nelle innervature del contesto; rintracciandone un calco, un sedimento nevralgico che non rappresenta solo ciò che rimane del testo ma anche, e più significativamente, ciò che quel testo ha saputo esprimere: una scheggia del suo essere stato un *presente*, dunque, oltre che l'immagine del suo cristallizzarsi in un *passato*.

Nota

Questa edizione riproduce il volume pubblicato nel 2002, nel frattempo esaurito, con un aggiornamento della bibliografia agli studi più recenti.

ap, settembre 2012

2. Il che, come ha osservato ancora Gigi Livio, non comporta alcuna ipotesi di «rispecchiamento» (g.l., *L'assenza del testo* cit., p. 7)

**Attori
e scena
nel teatro
italiano
di fine
Ottocento**

aA

1. Le inquietudini degli anni Settanta: Messalina e Amleto

aA

3

Gli anni Settanta dell'Ottocento segnano per il teatro italiano un periodo caratterizzato da forti inquietudini e da una percettibile e persistente ansia di cambiamento. È il decennio in cui una nuova generazione di attori, quasi tutti nati negli anni quaranta, prende coscienza di sé avviandosi a sostituire la generazione precedente tanto nei gusti del pubblico quanto nelle preferenze della critica. Ed è il decennio in cui – proprio attraverso l'affermarsi di queste nuove poetiche d'attore – il «principio del realismo»¹ si affaccia prepotentemente sulla scena italiana contribuendo a determinare il superamento dell'antitesi fra «scuola classica» e «scuola romantica» in favore di una nuova contrapposizione, in teatro, tra il «convenzionale» e il «vero» nella recitazione.

La stagione del «grande attore», inteso in senso stretto, si avvia a concludere la sua fase di successi incontrastati a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, quando «la

1. Questo il titolo di una importante recensione di Francesco De Sanctis del 1876 all'omonima opera di Julius Hermann von Kirchmann. Si veda F. De Sanctis, *Il principio del realismo*, in Id., *L'arte, la scienza e la vita. Nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 341-355.

grande generazione del '20 (Ristori-Rossi-Salvini) cominciò a perdere lo smalto» come ha notato Alessandro d'Amico in uno studio dedicato al rapporto fra «teatro verista» e «grande attore»². Della generazione seguente fanno parte Giacinta Pezzana, Giovanni Emanuel, Adelaide Tessero, Virginia Marini – ma anche due *minori* come Enrico Belli Blanes e Giuseppe Pietriboni –, tutti nati negli anni Quaranta; a questi vanno poi aggiunti due attori più vecchi: Luigi Monti (che nasce nel 1836) e Cesare Rossi (addirittura del '29), omogenei a quei primi tanto dal punto di vista di alcuni tratti della poetica d'attore quanto dal punto di vista del periodo in cui quella poetica espressero più compiutamente.

Fra tutti spiccano nettamente per intensità e rigore stilistico Giacinta Pezzana e Giovanni Emanuel. Nei loro due nomi può effettivamente riassumersi il tentativo di contrapposizione alla figura del «grande attore» così come l'avevano intesa tanto Adelaide Ristori quanto Ernesto Rossi e Tommaso Salvini: contrapposizione al loro modo di recitare, innanzi tutto, riconosciuto ora come troppo enfatico – il «barocchismo» di Rossi –, ora come eccessivamente irrigidito in forme scultoree e plastiche – il «manierismo classicista» di Salvini e la «nobiltà» delle donne «mondiali» della Ristori; ma contrapposizione anche alla tipologia d'attore-capocomico e d'artista che essi incarnavano sulla scena e, fuori dai teatri, nella società liberal-borghese del tempo, a quel loro volersi porre come garanti di una «buona amministrazione dell'idea di progresso industrial-teatrale»³.

Le vicende biografiche e artistiche tanto della Pezzana quanto di Emanuel raccontano però complessivamente del fallimento di questo tentativo, sconfitto innanzi tutto da una tendenza all'involuzione delle rispettive poetiche manifestatasi a partire dai primi anni Ottanta e poi, con gli anni novanta, dall'affermarsi della nuova e contraddittoria figura del «mattatore» per opera di Ermete Novelli, di Ermete Zacconi e di Eleonora Duse, pur nelle diversità anche molto profonde dei percorsi artistici di ciascuno di essi. Giovanni Emanuel e Giacinta Pezzana rappresentano da questo punto di vista una

2. A. d'Amico, *Il teatro verista e il «grande attore»* [1975], in A. Tinterri (a cura di), *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, Bologna, il Mulino, 1990, p. 42.

3. G. Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia, 1989, p. 60.

occasione mancata per il teatro italiano di fine secolo, e la loro idea del teatro e dell'attore, se non avesse subito l'involuzione che ha di fatto subito, avrebbe forse potuto arricchire e rendere più dialettiche le peculiarità del teatro italiano fra Otto e Novecento. D'altra parte non è certo un caso che i due attori probabilmente più grandi di fine secolo, Ermete Zacconi e soprattutto Eleonora Duse, subirono nei loro primi anni di attività l'influenza tanto di Emanuel quanto della Pezzana, pur se in modi e forme ancora in parte da chiarire.

Se gli anni Settanta costituiscono un periodo di fermenti e anche di entusiasmi, di inquietudini artistiche e di alcune importanti prove d'attore, gli anni Ottanta segnano il passo e, pur conoscendo l'eccezionale manifestarsi della personalità artistica di Eleonora Duse – anche in questo senso autentica *eccezione* nel panorama teatrale italiano di fine Ottocento –, si configurano complessivamente come un periodo di profonda crisi all'interno della quale si afferma un mercato teatrale sempre più onnivoro (e sempre più configurato sul modello della nuova imprenditoria liberale) che porta allo scoperto le ambiguità delle poetiche tanto di Emanuel quanto della Pezzana, costringendo il primo a difficili e contraddittorie scelte artistiche (e a lunghe *tournées* all'estero) e la seconda all'abbandono delle scene nell'87, dopo aver attraversato un lungo periodo di incertezza sul da farsi⁴. Gli anni Novanta segnano per un verso il lento declino di Emanuel, ormai solitario e incupito (certo anche segnato dalle personali vicende biografiche: la fine del lungo rapporto, umano e artistico, con Virginia Reiter e le precarie condizioni di salute) e per un altro il coraggioso tentativo della Pezzana – tornata alle scene nel 1895 – di reagire facendo forza soprattutto sulla tempra vigorosa del suo carattere, ma che sfocia nondimeno in una serie significativa di insuccessi sino a tutto il primo decennio del Novecento.

E l'occasione mancata che fu della Pezzana e di Emanuel lascia forse le tracce più significative di sé proprio negli anni Settanta. Giacinta Pezzana è più vecchia di Giovanni Emanuel (lei del '41, lui del '47)⁵; diviene inoltre celebre prima, anche

4. Un primo accenno al proposito di ritirarsi dalle scene lo abbiamo rintracciato in una lettera a Giorgina Saffi risalente addirittura, non a caso, al giugno 1880: BA, 13.2, lettera da Pisa del 7 giugno 1880.

5. È stato recentemente corretto l'anno di nascita di Emanuel: non il 1848 – se-

grazie al periodo trascorso al fianco di Ernesto Rossi fra il 1862 e il 1864. Al punto che mentre almeno sin dal 1868-69 viene stimata una delle prime attrici del teatro italiano, Emanuel, che raggiunge analoghi riconoscimenti solo alla metà degli anni Settanta, può ancora essere accolto a Napoli nel 1878 come un «nuovo attore [...] di cui si dice molto bene»⁶ cosa che per la Pezzana in quegli anni sarebbe stata impensabile. Entrambi però, pur in questa come in altre diversità, attorno ai loro trent'anni, fra il '75 e il '76, manifestano chiaramente la maturità del proprio nuovo modo di intendere il linguaggio della scena. Giacinta Pezzana recitando *Messalina* nel 1876 (prima utilizzando il testo di Adolf Wilbrandt poi quello di Pietro Cossa), Giovanni Emanuel recitando *Amleto* nel 1875.

1. Giacinta Pezzana attrice «ribelle»

Uno dei biografi più attenti di Giacinta Pezzana, Celso Salvini, scrivendo a proposito del rapporto fra questa e le altre due importanti attrici della stessa generazione, Virginia Marini e Adelaide Tessero, insisteva sulla necessità di «distaccarla dalle sue grandi coetanee con un taglio netto». E proseguiva:

Se Virginia Marini e Adelaide Tessero, pur tanto dissimili per natura, ebbero una storia in comune, e furono in poche parole le due rivali che si divisero gli applausi e le simpatie del pubblico, Giacinta Pezzana, sia per i caratteri della sua arte che per i riconoscimenti popolari, sta completamente a sé. Fu una sdegnosa, un'intransigente, una ribelle⁷.

Anche in questo simile a Emanuel, la Pezzana mostra fin dalla giovinezza un carattere non conformista, un temperamento forte e irrequieto, una marcata insofferenza verso

condo quanto lo stesso Emanuel ha voluto tramandare – ma il 1847, come testimoniano gli atti conservati presso l'archivio parrocchiale di Morano Po, il piccolo paese in provincia di Alessandria che diede i natali a Emanuel. Si veda G. Rossino - L. Comelli, *Giovanni Emanuel. Notizie su uno dei più grandi attori dell'Ottocento*, Morano Po, Edizioni Pro Loco Morano Po, 1998, pp. 24 e 27.

6. S.i.a., *Arte ed artisti*, in «Corriere del mattino», n. 273, 2 ottobre 1878. Emanuel era invece ben noto e apprezzato nel più ristretto ambiente teatrale già da tempo, se il «Pungolo» poteva proporre il suo nome nel 1873 per recitare un *Adelchi* in commemorazione della morte di Alessandro Manzoni accanto a Tommaso Salvini, Ernesto Rossi, Virginia Marini, Luigi Monti e Enrico Belli Blanes; la notizia si legge in P. Mezzanotte - R. Simoni - R. Calzini, *Cronache di un grande teatro, il teatro Manzoni di Milano*, Milano, Edizioni della Banca nazionale del lavoro, 1952, p. 56.

7. C. Salvini, *Le ultime romantiche. Giacinta Pezzana. Virginia Marini. Adelaide Tessero*, Firenze, Libreria del teatro, 1944, pp. 9-10.



Tavola 1
Giacinta Pezzana
BBFP

ogni tentativo di arginare le proprie aspirazioni artistiche. Richiesta di qualche pagina autobiografica mentre si trovava a Buenos Aires nel 1873, Giacinta Pezzana scriveva così:

Il faut que je fasse l'effort que l'on fait devant un appareil photographique, c'est-à-dire de rester immobile, effort qui chez moi ne fut jamais couronné de succès. Voici, par exemple, une particularité de mon naturel: je n'ai jamais pu obtenir un portrait parfait, l'immobilité m'étant impossible⁸.

8. Si tratta di una lettera datata 21 marzo 1873 riportata in uno studio su Giacinta Pezzana di Demetrio Diamilla-Muller scritto in francese e pubblicato nel 1880.

Un tratto della sua indole che aveva modo di manifestarsi anche con chi le stava a fianco in teatro. Giacinta Pezzana era conosciuta da questo punto di vista per la sua intransigenza e per la sua umoralità: «non ha compagni, ma sudditi» si diceva di lei⁹ e questo le rendeva difficile soprattutto lavorare con attori di pari livello, o addirittura superiori a lei per fama. È ben noto il suo rapporto conflittuale con Ernesto Rossi nel breve periodo che fu in compagnia con lui (dettato ovviamente anche da un diverso modo di concepire l'arte dell'attore)¹⁰; e meno noto, ma ugualmente significativo, il teso rapporto che, in momenti diversi della sua vita, Giacinta Pezzana instaurò proprio con Emanuel, al quale la avvicinava un comune sentire alcune questioni fondamentali di poetica – nonché la stima reciproca che, come artisti, l'uno aveva dell'altro – e dal quale doveva però puntualmente allontanarla soprattutto l'incapacità di entrambi di conciliare i rispettivi caratteri.

Non si trattava di «manie da *mattatrice*» – per usare un'espressione di Celso Salvini – ma, al contrario, del segno di una profonda inquietudine, tipica del grande artista cosciente di sé e della propria arte, e delle ineluttabili conseguenze di un rapporto con il teatro vissuto fra gli opposti dell'amore e dell'odio. Ancora nel breve scritto del 1873 si legge:

Je suis d'un caractère plutôt gai et tranquille, dans ma maison. Pourquoi, lorsque je mets les pieds dans le théâtre, suis-je assaillié d'une tristesse et d'une inquiétude invincibles? Ma main convulse devient impatiente; je m'aperçois que le timbre de ma voix change, l'esprit s'irrite au milieu des machines de la scène: on souffre du silence glacial du parler, et le moindre bruit fait battre le coeur, les applau-

Non ci è stato possibile rintracciare l'originale e abbiamo dunque preferito citare quella che resta per noi la fonte primaria; d'altra parte le traduzioni in italiano di qualche brano della lettera riportate in articoli successivi al 1880 sembrano anch'esse derivare da questa redazione in francese (D. Diamilla-Muller, *Giacinta Pezzana-Gualtieri artiste dramatique*, Torino, Roux, 1880, p. 41).

9. F. Verdinois, *Il primo teatro di prosa. Giacinta Pezzana Gualtieri*, in «Corriere del mattino», n. 103, 14 aprile 1879.

10. Si veda quanto scrivevano al proposito tanto Giacinta Pezzana quanto Ernesto Rossi rispettivamente in O. Roux, *Infanzia e giovinezza di illustri italiani contemporanei*, vol. II, parte II, Firenze, Bemporad, 1909, p. 70 e E. Rossi, *Quarant'anni di vita artistica*, vol. I, Firenze, Niccolai, 1887, pp. 158-159.

dissements qui alimentent, la flamme qui brûle, font mal;
les hommages même vous confondent¹¹.

Giungendo più avanti a chiedersi:

L'art a-t-il été inventé pour rendre heureux l'artiste ou
pour le torturer? A-t-il véritablement un grand but social?
Est-il un jouet de la multitude qui, dégoûtée des réalités de
la vie, vient le soir se récréer dans les fictions de la scène?¹²

Le profonde inquietudini artistiche che appartenevano alla Pezzana, pur portandola ad assumere posizioni anche colpevolmente ingenua – e in fondo molto poco «moderne» – sulla «missione» e sulla forza redentrice dell'arte – riecheggiando in questo il motivo della «sfida sentimentale» di cui è traccia nella ribellione scapigliata¹³ –, la spingeva al disprezzo per le «brutte *commerciali*» proprie di un teatro che aveva ormai decisamente imboccato la via del grande mercato borghese. In una lettera a Manca del 1903 Giacinta Pezzana scriveva:

Qualche volta mi lusingo di avere qualche lieve rassomiglianza con Gustavo Modena! Non nelle altezze dell'Arte veh? No, ma nelle insofferenze dell'*ambiente comico* (!) nelle aspirazioni per una patria *libera internamente* per il profondo inquieto disprezzo delle brutture *commerciali* in un'Arte che emanando dall'anima, dovrebbe andarne esente¹⁴.

Dove in quel richiamo a Modena è anche implicito un giudizio severo nei confronti degli allievi di Modena, Rossi e Salvini, che recitarono «per *arricchire*», scrive la Pezzana in un'altra lettera indirizzata a Manca sempre del 1903¹⁵; e con piglio altrettanto severo annota in quello stesso anno a proposito dell'amata-odiata Eleonora Duse:

Oh! La grande-piccola Duse, ed il grandissimo-piccolissimo Gabriele [d'Annunzio] come hanno saputo fondere

11. Citato in D. Diamilla-Muller, *Giacinta Pezzana-Gualtieri* cit., pp. 42-43.

12. *Ibid.*, p. 43.

13. Si veda R. Tessari (a cura di), *La Scapigliatura. Un'avanguardia artistica nella società preindustriale*, Torino, Paravia, 1975, p. 10 e *passim*.

14. BBAP, lettera da Torino del 10 dicembre 1903. È curioso notare a questo proposito come la Pezzana, appassionata estimatrice di Gustavo Modena, e pur avendolo conosciuto anche di persona, dichiarasse nel 1888 di non averne mai letto «il volume degli scritti»: BA, 13.2, lettera da Catania del 5 agosto 1888.

15. BBAP, lettera da Acicastello del 22 agosto 1903.

l'anima e la cassetta!!! Che due eccelsi profanatori del Tempio! Due grandi *Lama* dell'arte! Che uno inzacchera l'altro con la propria penna, per renderne il nome mondiale, e trarne più gran profitto! Due begli ingegni che fingendo il più alto entusiasmo per l'Arte, battono moneta! Ed il pubblico ci sta... perché se lo merita ...¹⁶

Torneremo più avanti su questo aspetto della personalità artistica della Pezzana – e sul rapporto fra la Pezzana e la Duse, che è più complesso e articolato di quanto non lasci intuire il brano di lettera citato – per ora è sufficiente osservare come i tratti della «ribelle» (ancora nel senso *morbido* ma pur significativo di una ribellione che ha qualche punto di contatto con la scapigliatura) appartenessero a Giacinta Pezzana sin dalla giovinezza. Tanto nei modi di presentarsi in pubblico, quanto, soprattutto, nel modo di recitare.

Il termine di confronto obbligato della giovane Pezzana è Adelaide Ristori. Pur ammirandone il «fascino» e la «compostezza», la Pezzana è però infastidita da quel suo modo di recitare «senza “darsi” mai alla *parte*»: «capii – confiderà più tardi a Guglielmo Emanuel (il figlio di Giovanni) – che non avrei mai potuto avere quella calma, quella preoccupazione della linea»¹⁷. Il linguaggio della scena intenso e tormentato di Giacinta Pezzana si collocava in effetti a netta distanza dalla «classicità» misurata e dal calcolato distacco dalle emozioni da recitare proprio della Ristori; ecco ancora la Pezzana:

Chaque fois que je joue, je crois rencontrer un véritable malheur. Je me pénètre de mon rôle, je m'afflige tout de bon, je pleure, je sens véritablement, et j'ai souvent devinée l'art des maîtres qui, sans souffrir, donnent à leur jeu l'aspect de la vraie douleur. Je ne l'ai pas encore conquise cet art: si la passion manque à mon âme, la chaleur manque à mon jeu¹⁸.

Certo qui Giacinta Pezzana sembra rendere esplicito, oltre al fondamentale tratto di emozionalismo proprio della sua recitazione, anche l'adesione alle nuove poetiche naturalistiche. E però, come vedremo meglio più avanti a proposito

16. BBAP, lettera da Torino del 10 dicembre 1903.

17. G. Emanuel, *Le confessioni di Giacinta Pezzana*, in «Corriere della sera», n. 351, 19 dicembre 1910.

18. Si tratta ancora dello scritto del 1873 citato in D. Diamilla-Muller, *Giacinta Pezzana-Gualtieri* cit., p. 42.

della *Messalina*, se mai adesione completa vi fu si trattò di un'adesione del tutto particolare.

In bilico in effetti fra «realismo» e «naturalismo» – richiamando l'ormai classica contrapposizione lukácsiana¹⁹ – e più vicina al primo che al secondo, Giacinta Pezzana mirava soprattutto a una intensità «magnetica» della sua presenza scenica:

Lorsque je joue sur la scène, je cherche d'étudier les phénomènes du magnétisme. Il existe en effet – et je le dis sans métaphore – un courant magnétique entre le public et l'acteur. Ce courant, une fois établi, celui qui possède une force de volonté plus grande s'impose à l'autre²⁰.

Corrente magnetica che, dal suo punto di vista, le avrebbe

19. La distinzione fra realismo e naturalismo ha, com'è noto, un ruolo fondamentale nel pensiero estetico di Lukács e ritorna pertanto in molti dei suoi saggi (G. Lukács, *Saggi sul realismo*, trad. it., Torino, Einaudi, 1974 [1946]; G. Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, trad. it., Torino, Einaudi, 1964 [1948, 1952 e 1955]). Si tratta di una articolazione che crediamo ancora molto utile per la comprensione della fenomenologia artistica dell'Ottocento nonostante le critiche in larga parte condivisibili di cui è stata fatta oggetto a più riprese (per esempio da Adorno); eppure *questo* Lukács, acuto lettore di Balzac e distante dalle polemiche nei confronti della «decadenza» e dell'«avanguardia» ci sembra ancora interessante. Non è d'altra parte un caso che Lukács abbia ricavato la definizione di «realismo» dagli scritti di Engels, il quale già associava il concetto di realismo a quello di «tipico»; così come non è un caso che un'articolazione per alcuni versi simile a quella proposta da Lukács sia presente negli scritti di Francesco De Sanctis risalenti agli anni Settanta dell'Ottocento laddove vengono contrapposti realismo e «verismo» (si veda F. De Sanctis, *Studio sopra Emilio Zola*, in Id., *L'arte, la scienza e la vita cit.*, pp. 408-409; il fatto poi che De Sanctis interpreti l'opera di Zola come esempio di «realismo» non cambia la sostanza di ciò che qui interessa, e cioè l'impianto teorico complessivo dello studioso: si tratterebbe eventualmente di approfondire il giudizio formulato da De Sanctis su Zola tenendo anche conto del fatto che De Sanctis scrive prima della pubblicazione dei saggi teorici dello scrittore francese). La distinzione lukácsiana fra realismo e naturalismo si rende invece di più dubbia efficacia se riferita al Novecento. A questo proposito val la pena di ricordare almeno la dura polemica che intercorse fra Lukács e Brecht negli anni trenta, ora documentata in P. Chiarini, *Brecht, Lukács e il realismo*, Roma-Bari, Laterza, 1983. Brecht rimproverava giustamente a Lukács una eccessiva rigidità nel voler applicare alla letteratura contemporanea gli stessi criteri adottati per la comprensione dell'opera di Balzac o di Tolstoj; si trattava d'altra parte di osservazioni mosse da chi aveva molto a cuore la causa del realismo in arte e che proprio per questo mal sopportava irrigidimenti e semplificazioni: «Il naturalismo – scriveva Brecht – somiglia al realismo come la sofistica somiglia alla dialettica o meglio ancora come il volgare materialismo meccanico somiglia a quello dialettico» (B. Brecht, *Sul realismo* [1937-1941], in B. Brecht, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, trad. it., Torino, Einaudi, 1975 [1967], p. 244).

20. Lettera da Torino del 5 maggio 1880 riportata in D. Diamilla-Muller, *Giacinta Pezzana-Gualtieri* cit., p. 93.

meglio consentito, con quell'*imporsi* al pubblico, di realizzare lo scopo «educativo» dell'arte. L'effetto di *magnétisme* auspicato dalla Pezzana si caratterizzava in questo senso molto diversamente dall'«immedesimazione» a cui teneva la Ristori: quest'ultima cercava appunto l'immedesimazione nel personaggio per ottenere una forma di empatia acritica dagli spettatori, mentre la Pezzana giudicava indispensabile l'instaurarsi di una «corrente magnetica» con il pubblico per restituire a quest'ultimo, al contrario, consapevolezza di sé²¹. Rispondendo a un giornalista che le chiedeva: «Che vorreste dal teatro?» l'attrice affermava: «La morale, ma una morale dissimulata che diverta e appassioni: vorrei la morte delle *pochades*, per la dignità degli attori, delle attrici soprattutto, se il pubblico non pensa alla propria»²². E una chiara traccia di questa impostazione che per alcuni versi potremmo definire *etica* – ma non priva, come s'è detto, di qualche ambiguità e di un certo populismo di fondo che emergerà poi più chiaramente nella maturità – si ha fin dalla giovinezza. Risale al 1874 per esempio la sua prima idea di dare vita a una compagnia con sede fissa a Roma (idea che come vedremo ritornerà spesso fra i suoi progetti) nella speranza che potesse trasformarsi in una iniziativa «a libero ingresso del popolo, ove la commedia celasse quasi l'istruzione e la rivellazione della morale, base di ogni civile progresso»²³. Doveva poi trattarsi di un intento piuttosto evidente, almeno per chi ne condivideva i presupposti, come certamente avveniva nel caso della redazione del periodico femminista «La Donna» con la quale Giacinta Pezzana ebbe anche occasione di collaborare. Ecco quanto si legge in un articolo pubblicato sulla «Donna» nel 1880: «Non è solo che la signora Pezzana

21. Certamente ciò che intendeva la Ristori per «immedesimazione» non può essere troppo avvicinato a ciò che nel corso del Novecento si è inteso con lo stesso termine – almeno tanto quanto non si può attribuire alla Ristori quella stessa poetica naturalistica che in forme e con accezioni anche diverse ha informato tanta parte di quel teatro – anche se è pur vero che proprio quel tratto di empatia acritica rappresenta per certi versi un elemento di continuità. Si veda A. Ristori, *Ricordi e studi artistici*, Torino-Napoli, Roux, 1887, in particolare l'introduzione.

22. Ego, *Glorie nostre...*, in «La scena di prosa», 25 febbraio 1904, ritaglio conservato in BBRP.

23. La notizia e le parole della Pezzana sono riportate in C. Antona Traversi, *Le grandi attrici del tempo andato. I. Profili di Adelaide Ristori-Giacinta Pezzana-Virginia Marini*, Torino, Formica, 1929, p. 121, n. 1; si veda anche per un accenno C. Levi, *Giacinta Pezzana*, in «Nuova Antologia», fase. 1147, 1 gennaio 1920, pp. 83-87.

diverta, giacché ben meschino sarebbe lo scopo dell'arte che un passatempo del momento e null'altro si proponesse: ma desta in chi l'ascolta un potente bisogno del bene, un'ansia di operare qualche cosa, pare vi dica: "la vita è lotta, lavoro, sacrificio"»²⁴.

A questo infatti doveva servire, innanzi tutto, la «corrente magnetica» che si instaurava fra l'attrice e lo spettatore, a rendere possibile un teatro che se è forse troppo voler definire *tout court* «etico» (c'è qui infatti, come si accennava più sopra, una evidente traccia di quell'umanitarismo populistico tipico dell'impostazione mazziniana così cara alla Pezzana) si mostrava però consapevole – e si tratta di una consapevolezza infine *etica* – dell'impossibilità di separare il gesto teatrale dal contesto, non solo artistico, che ne permetteva l'espressione.

Il *vero* è perciò per Giacinta Pezzana contemporaneamente il fine e il mezzo del teatro; il fine perché è proprio nel raggiungimento del *vero* che si esaurisce il compito dell'arte, il mezzo perché è grazie alla potenza espressiva e all'efficacia maieutica di quel *vero* che diventa possibile stimolare negli spettatori la facoltà critica: «Selon moi, l'artiste ne doit jamais s'écarter du vrai; il doit choisir dans le vrai tout ce qu'il mérite d'être présenté, non pas à un seul individu, ou à quelques personnes, mais à la société tout entière»²⁵. Di qui la necessità di allontanarsi tanto da certi modi che per comodità definiremo «basso romantici», dalla Pezzana attribuiti al linguaggio della scena di Ernesto Rossi (quelle «pose e controcene che [...] parevano affettazioni» scriverà più tardi l'attrice)²⁶, quanto dalla «compostezza» e dalla «preoccupazione della linea» tipici della Ristori e in parte anche di Salvini. Il vero della recitazione andava secondo Giacinta Pezzana recuperato piuttosto nell'insegnamento di un attore dialettale come Giovanni Toselli nella cui compagnia la Pezzana fu scritturata nel 1860:

24. A. Chiminello, *Il figlio di Coralia*, in «La Donna», n. 1, 3 aprile 1880, p. 5. Per i rapporti fra Giacinta Pezzana e la rivista «La Donna» – e, più in generale, il movimento femminista – rimandiamo agli studi di Laura Mariani; in particolare a *Il tempo delle attrici. Emancipazionismo e teatro in Italia fra Ottocento e Novecento*, Bologna, Editoriale Mongolfiera, 1991.

25. Lettera da Torino del 5 maggio 1880 riportata in D. Diamilla-Muller, *Giacinta Pezzana-Gualtieri* cit., p. 94.

26. Citiamo dalla lettera autobiografica della Pezzana pubblicata in O. Roux, *Infanzia e giovinezza di illustri italiani contemporanei* cit., p. 70.

La saggia ed intelligente direzione del Toselli mi pose sulla via della vera recitazione. Toselli era dotato di un raro buon senso, e la sua direzione aveva un solo punto di appoggio: impedire all'allievo di abbandonarsi al manierismo. [...] Il *Teatro Piemontese* mi mise sulla via d'una recitazione vera e nemica del manierismo²⁷.

E ancora:

Toselli non si può dire che avesse un metodo d'insegnamento: egli ci diceva «parlate qui sul palcoscenico, come lo fate in casa vostra, senza preoccuparvi di ricavare effetti... e l'effetto scaturirà da questa sincera semplicità, da questi slanci del cuore non calcolati, ma liberi, impulsivi...» e tutti noi, ciarlando spensierati (perché tutti sapevamo le nostre parti) ridendo, senza la pretesa di far ridere il pubblico, dimenticandolo quasi... ci abbandonammo a quella finzione di vita, come ad un diletto, ad un indispensabile sdoppiamento della nostra vitalità²⁸.

Anche in questo caso ciò che sembrerebbe corrispondere alla delineazione di una poetica naturalistica lo è di fatto solo in parte. Al di là delle parole virgolettate attribuite a Toselli, ciò che conta qui è quel voler indicare la recitazione come una «finzione di vita», «un indispensabile sdoppiamento della nostra vitalità»; l'importante per Giacinta Pezzana è, a ben vedere, precisare il carattere di autenticità del gesto teatrale (questo il senso dell'aggettivo *vero* riferito alla recitazione), che se deve evitare ciò che di stucchevole può esserci in «certe pose e controcene» tipiche per esempio di Rossi e se non può rifugiarsi in quel distacco dalle passioni recitate proprio della Ristori, nondimeno è sempre un gesto compreso del suo carattere «finto» poiché frutto di uno sdoppiamento della personalità dell'attore, da una parte l'artista e dall'altra il personaggio, che pur interagendo l'uno con l'altro non si fondono mai l'uno *nell'*altro. Leggiamo ancora la Pezzana: «[quando entro in scena] le drame se double: il y a le personnage, qui ne doit pas être altéré par les émo-

aA

27. G. Pezzana, *Il teatro piemontese*, articolo pubblicato sulla rivista «La letteratura» e riportato in «L'Arte drammatica», n. 7, 18 dicembre 1886, p. 2.

28. Id., *Ricordi* (1903), manoscritto autografo conservato presso la Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna (BA, 13.2, p. 5) poi stampato nel programma di sala per la «recita straordinaria dialettale» di *Nona Lussia* del 16 marzo 1903 al teatro Alfieri di Torino.

tions de l'artiste, et l'artiste, qui ne peut pas toujours dominer l'émotion de son triomphe ou de sa défaite»²⁹. Artista e personaggio si presentano insieme sul palcoscenico, uniti e separati allo stesso tempo, stretti da un rapporto che Verdi ha definito, proprio in riferimento a Giacinta Pezzana, di «nervosità amorosa»³⁰. Come tutti i *grandi attori* dell'Otto e Novecento (ci riferiamo a quell'accezione allargata di «grande attore» a cui ha fatto recentemente riferimento Gigi Livio comprendendo il periodo che va da Gustavo Modena a Memo Benassi, caratterizzato fra l'altro dalla stessa centralità del «personaggio» nel linguaggio della scena dell'attore)³¹, la Pezzana quando recita è contemporaneamente, per chi la guarda, l'artista e il personaggio o, meglio, è l'artista che mostra il personaggio (che mostra sé attraverso il personaggio: per questo «le drame se double»): nel primo può leggersi il secondo e nel secondo c'è in filigrana il primo. Ciò che definisce la sua poetica d'attrice – come di ciascun altro attore in questo periodo – non sono tanto i modi di questo rapporto bensì, soprattutto, i caratteri del personaggio da recitare e le scelte stilistiche adottate per la sua resa scenica.

aA

15

2. «*Musa antiqua perdita entre los modernos*»: il realismo di Giacinta Pezzana e l'esempio di Messalina

Nella prima metà degli anni Settanta la poetica di Giacinta Pezzana trova la propria piena maturazione nel confronto con alcuni personaggi definiti imprecisamente dalla critica

29. Lettera del 21 marzo 1873 da Buenos Aires, citata in D. Diamilla-Muller, *Giacinta Pezzana-Gualtieri* cit., p. 43. Non è certo un caso che negli articoli su Giacinta Pezzana in cui viene riportato questo brano di lettera la traduzione sia o poco chiara o mancante di una parte; così «Il Piccolo Faust»: «il dramma si duplica; vi è il personaggio che non deve essere alterato dalle emozioni dell'artista che non può dominare sempre la commozione di un suo trionfo o di una sua disfatta» (gace, *Giacinta Pezzana*, in «Il Piccolo Faust», n. 15, 25 luglio 1917, p. 1; ripreso poi da Antona Traversi in C. Antona Traversi, *Le grandi attrici del tempo andato* cit., pp. 128-129); mentre per esempio sul quotidiano milanese «Il secolo» viene omesso quell'importante «le drame se double» e la traduzione suona così: «havi il personaggio, il quale non deve essere alterato dalle emozioni dell'artista, e l'artista, il quale non può sempre dominare le emozioni del suo trionfo o della sua sconfitta» (S.i.a., *Eco dei teatri*, in «Il secolo», n. 5493, 30-31 luglio 1881).

30. F. Verdinois, *Il primo teatro di prosa. Giacinta Pezzana Gualtieri* cit.

31. Si veda G. Livio, *L'ultimo «grande attore» che già trascolora nell'attore-artifex. Ancora su Memo Benassi*, in Aa. Vv., *Il grande attore nell'Otto e Novecento. Convegno di studi, Torino, 19-21 aprile 1999*, Torino, DAMS Università degli Studi di Torino, 2001, pp. 85-100.

del tempo «tragici». Si tratta essenzialmente di Maria Stuarda, Medea e Messalina – le protagoniste degli omonimi testi drammatici rispettivamente di Schiller, Legouvé e Cossa – che resteranno tre fra i più importanti *cavalli di battaglia* della Pezzana. Pur nelle particolarità di ciascuno di essi – particolarità alle quali la Pezzana almeno fino a un certo punto teneva – vi è una continuità di fondo che porta a rintracciare nell'uno i tratti degli altri in un gioco di rimandi che è tipico dell'attore ottocentesco e che risulta particolarmente interessante nel caso di Giacinta Pezzana. Questi tratti erano a tal punto interiorizzati dall'attrice che lasciavano traccia di sé anche in personaggi affatto diversi, come nella Margherita Gautier della *Signora dalle camelie* oppure nell'oggi meno nota Severina de Birac della *Principessa Giorgio*, entrambi testi di Dumas *filis*. Come notava già nel 1876 l'appendicista della «Ragione» (quotidiano diretto da Felice Cavallotti), Giacinta Pezzana «è una individualità così spiccata, così speciale, che essa ormai non riceve più ma dà l'impronta alle parti che assume»³².

E si trattava davvero di un' *impronta*. Mantenendo infatti là dove occorreva la fisionomia peculiare dei tipi che recitava, Giacinta Pezzana evidenziava in essi lo stesso tratto inquieto e contraddittorio, la stessa figura violenta e anche crudele, dal «lampo nero nell'occhio», sdegnosa e voluttuosa a un tempo. Pur facendo già capolino qui il tipo della *mater dolorosa* – soprattutto, com'è ovvio, in *Medea* – prevale in questi anni comunque nettamente, pur nelle «forme matronali» tipiche della Pezzana, l'ebbrezza dell'eccesso – ora sensuale, ora di sangue e di potere – e la sottile ma violenta contraddittorietà dei tipi che recitava, spesso fortemente caratterizzati in senso negativo, soprattutto se confrontati con la recitazione più ammorbida di quelle stesse parti ad opera della Marini e della Tessero.

A differenza di ciò che le accadrà nella maturità e poi nella vecchiaia con le innumerevoli figure di madre cariche di *pietas*, la poetica della giovane Pezzana riflette qui l'attrazione per la «malvagità» della «forza» che Francesco De Sanctis indicava come un tratto tipico del «realismo» nell'arte³³. Malvagità attraverso la quale Giacinta Pezzana

32. A., *Rivista drammatica*, in «La Ragione», n. 360, 13-14 dicembre 1876.

33. F. De Sanctis, *Il darwinismo nell'arte* (1883), in F. De Sanctis, *L'arte, la scienza e la vita* cit., p. 466.

lasciava affiorare la metà oscura dei personaggi che recitava, restituiti nei loro tratti più inquietanti e contraddittori, e che per questo motivo si caratterizzava ben diversamente da quella tensione tipica invece del naturalismo di fine Ottocento verso una più banale «verità sgradevole, opprimente, sconsolata» priva di elementi autenticamente contraddittori di cui è un'evidente traccia per esempio in alcune delle opere di Zola³⁴.

Tutto ciò trova il suo massimo compimento in *Messalina*, testo assai poco significativo dal punto di vista letterario – tanto nel caso di Cossa quanto nel caso di Wilbrandt – eppure particolarmente adatto a venire utilizzato come una sorta di *traccia di azioni* per la creazione della parte della protagonista. Destino comune a tanta scrittura drammatica ottocentesca questo, che trovava la propria più vera ragione d'essere nell'offrire al primo attore o alla prima attrice la possibilità di costruirsi una *parte*. Si trattava infatti spesso di testi a maglie larghe – pur se scritti in versi³⁵ – che anche quando non erano concepiti come drammi «di carattere» potevano agevolmente venire ricondotti a quella cifra mediante opportuni tagli e drastici ridimensionamenti di alcune parti. Testi la cui frequente povertà letteraria consentiva d'altronde un'utilizzazione spregiudicata da parte dell'attore che poteva così più agevolmente adattarli alla propria poetica; che si trattasse comunque del segno di una netta supremazia delle ragioni del linguaggio della scena sulle ragioni della scrittura drammatica indipendentemente dal valore artistico di quest'ultima è confermato dal fatto che quel modo di procedere non cambiava quando venivano affrontati dei classici, come per esempio Schiller, nella cui *Maria Stuarda* Giacinta Pezzana

aA

17

34. Le parole citate sono di Erich Auerbach. In alcune delle pagine meno convincenti di *Mimesis*, Auerbach difende «l'importanza artistica, morale e soprattutto storica» dei romanzi di Zola, giudicando nel complesso in modo positivo quella particolare ricerca, tipica dello scrittore francese, di una «sgradevolezza» espressiva e tematica che avrebbe il merito, sempre secondo Auerbach, di sancire la rinuncia «a provocare effetti piacevoli nel senso tradizionale» (E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it., Torino, Einaudi, 1956 [1946], 2 voll., rispettivamente, pp. 293 e 289).

35. Ma non è un caso che Giacinta Pezzana scriva sin dal 1868 di preferire la prosa al verso: «Io recito molto volentieri la prosa, poiché, studiata bene, diventa un linguaggio proprio che permette libero sfogo all'emozione dell'anima!» (BBAP, lettera a Carlo d'Ormeville da Napoli del 25 agosto 1868).

riduceva il ruolo di Elisabetta a quello di semplice spalla per la sua esibizione d'attrice³⁶.

E proprio il caso di Messalina è, da questo punto di vista, particolarmente significativo. Nel 1876 tutte e tre le più importanti attrici italiane – se si eccettua Adelaide Ristori, impegnata nelle sue *tournées* mondiali – recitano il tipo di Messalina: Virginia Marini, Adelaide Tessero e Giacinta Pezzana. Come c'era da aspettarsi, la grande maggioranza del pubblico e quasi tutti i cronisti si concentrano in particolare sul confronto fra il diverso modo in cui le tre attrici intendono la parte. Ma il fatto abbastanza singolare è che Giacinta Pezzana, inizialmente sprovvista del permesso di recitare il dramma di Cossa per le piazze italiane più importanti, pur di potersi confrontare con la Marini e con la Tessero sul loro stesso terreno utilizza in un primo tempo un altro testo avente per protagonista Messalina e cioè *Arrìa e Messalina* di Adolf Wilbrandt che, tagliato e modificato in alcune sue parti, intitola semplicemente *Messalina*³⁷. L'occasione è infatti per Giacinta Pezzana troppo importante per lasciarsela sfuggire: siamo alla metà degli anni Settanta, nel contesto di cui si è detto; Emanuel ha recitato da poco tempo – nel dicembre del 1875 – un importante *Amleto* avviando di fatto il dibattito sul «vero» in teatro; Cossa è indicato dalla critica drammatica

36. Così il cronista della «Lombardia» a proposito della *Maria Stuarda* recitata da Giacinta Pezzana a Milano nel 1875: «La signora Pezzana si è servita della bella traduzione di Andrea Maffei, ma mutilandola atrocemente. Non sono rimaste intatte che le scene in cui ella recita; nelle altre furono fatti tagli spietati e veramente norcini. [...] Le mutilazioni poi della signora Pezzana ne fanno [della trama] un tal *rebus* che chi capisce qualcosa è bravo»: R. Torelli-Viollier, *Rassegna teatrale*, in «La Lombardia», n. 245, 7 settembre 1875.

37. Giacinta Pezzana recita per la prima volta il testo di Wilbrandt nel corso di una *tourné* ad Alessandria d'Egitto l'11 febbraio 1876. Alla vigilia dell'esordio in Italia – a Milano nel giugno dello stesso anno – l'intervento della Questura ne impedisce la rappresentazione con il pretesto dell'omissione di alcune formalità nella richiesta del visto alla censura (il testo d'altra parte, per il greve moralismo dell'epoca, rendeva plausibili impedimenti del genere). In realtà l'azione della Questura, più che scopi censori, aveva l'obiettivo di tutelare il diritto esclusivo di rappresentazione acquisito dalle altre due attrici, la Tessero e la Marini, diritto che la Pezzana intendeva aggirare (si veda S.i.a., *Teatri*, in «La Ragione», n. 193, 28-29 giugno 1876 e Icilio [Polese], *Messalina*, in «L'Arte drammatica», n. 35, 1 luglio 1876, p. 1). Messa alle strette, Giacinta Pezzana si rassegna e aspetta per recitare *Messalina* – a questo punto di Cossa, che attirava più pubblico del testo di Wilbrandt sia per il confronto più immediato con le altre attrici, sia per la cattiva fama che ormai circondava l'altra *Messalina* – che la Marini e la Tessero avessero sfruttato la priorità accordata loro da Cossa nelle piazze più importanti.

del tempo come uno degli autori più importanti del «realismo moderno» e c'è molta attesa per la sua nuova *Messalina*. Le prime esibizioni di Virginia Marini e di Adelaide Tessero nell'inverno 1876 confermano d'altra parte l'eccezionalità della circostanza: pubblico e critica si dividono in due autentiche fazioni, l'una a favore della Marini, l'altra della Tessero; rimase per esempio celebre lo scontro fra due delle firme più note e più prestigiose della cronaca drammatica del tempo e che tenne banco a lungo sui rispettivi quotidiani, il fiorentino Yorick e il romano d'Arcais, il primo a favore della Tessero, il secondo della Marini.

Giacinta Pezzana, ultima in ordine di tempo a recitare il testo di Cossa³⁸, propone un suo tipo molto diverso da come lo avevano inteso tanto la Marini quanto la Tessero.

La sua *Messalina* è costruita mettendo insieme e mescolando fra loro suggestioni di Wilbrandt, Cossa, Tacito, Giovenale e uniformandole in un unico tipo che non corrisponde più, se non in minima parte, alla protagonista del lavoro di Pietro Cossa³⁹. Leone Fortis scrive sull'«Illustrazione italiana»:

aA

19

38. La prima della Pezzana con *Messalina* di Cossa ha luogo ad Ancona all'inizio di agosto: seguono le recite a Roma, Torino, Milano, fra il settembre e il dicembre. A Milano la Pezzana forza un po' la mano e, giunta al teatro Dal Verme dopo che la Tessero aveva già replicato per nove volte la *Messalina* al Manzoni, va in scena nonostante il tentativo di Morelli (capocomico della Tessero) di impedirglielo, ritenendo ormai esaurito il «privilegio di priorità» acquisito dallo stesso Morelli. La vicenda si conclude con una condanna della Pretura nei confronti della Pezzana a cui segue però un «amichevole accomodamento» con Morelli che, ovviamente (*noblesse oblige*), devolve pubblicamente in beneficenza la somma contestata. Si vedano in particolare gli articoli sul «Secolo» (n. 3827 del 13-14 dicembre 1876 e n. 3828 del 14-15 dicembre 1876) e il resoconto del «Sole» (n. 289 del 13 dicembre 1876).

39. Analoga sorte era toccata alla *Messalina* (o meglio alla *Arria e Messalina*) di Wilbrandt, il cui cambiamento di titolo suggerisce già piuttosto chiaramente a cosa mirasse il lavoro di adattamento redatto presumibilmente dal marito della Pezzana, Luigi Gualtieri. L'articolo della «Ragione» già citato, pur se sospetto per quel suo voler mettere in cattiva luce l'operazione della Pezzana, doveva comunque essere veritiero nel descrivere una «produzione tagliata e tradotta senza criterio artistico» (S.i.a., *Teatri*, in «La Ragione», n. 193, 28-29 giugno 1876). D'altra parte, da quel poco che sappiamo sulla recita di Alessandria d'Egitto, si ha la conferma di un lavoro «tradotto, ritradotto e forse manipolato e forbiato, *more solito*, Dio sa come!» (G.R., *La Messalina*, in «L'Arte drammatica», n. 16, 19 febbraio 1876, p. 2); *Messalina* per esempio moriva di fronte al pubblico – destando non poche perplessità nel cronista – a differenza di ciò che avviene nel testo di Wilbrandt che si conclude con la morte della protagonista fuori scena (si veda A. Wilbrandt, *Arria e Messalina*, Padova, Giannartini, 1877).

Ammetto che gli attori possano talvolta completare gli autori... ma ad un patto, che non escano con le loro interpretazioni dal dramma. – La signora Tessero spiega, svolgendolo, il concetto di Cossa. – La signora Pezzana lo rifà a modo suo... – Sia pure che lo rifaccia con la scorta di Tacito... mi pare un po' troppo⁴⁰.

E Adelaide Tessero viene infatti indicata come l'attrice più giusta per restituire in scena la modesta operazione tentata da Cossa; scrive il critico del «Pungolo»:

Il Cossa, tutti ne convengono, arditissimo in alcuni particolari del suo lavoro, ci ha nell'insieme voluto dare una Messalina più *presentabile*, più conforme ai sentimenti e ai costumi nostri, ha costretto il colosso ad entrare nelle proporzioni delle convenienze moderne; a diventare nello stesso tempo più regolare e più piccolo.

Concludendo così: «Di tutte queste verecondie, e timidezze dell'autore interprete insuperabile fu ed è la Tessero. Essa fu tenera ed appassionata, essa capricciosa e innamorata»⁴¹.

La Messalina di Giacinta Pezzana è al contrario, e distanziandosi così significativamente dagli intendimenti di Cossa, «l'immagine del chiassoso delirio di una Baccante»⁴². D'Arcais, all'indomani della *prima* romana, scrive di una Messalina eccessiva, inquietante: «Com'essa l'intende è un personaggio violento, impetuoso, terribile, perfino nei momenti di colpevole voluttà, perfino nell'espressione dell'amor materno»⁴³. Una creazione scenica la cui potenza espressiva risalta chiaramente al paragone con Virginia Marini; mentre infatti la Marini appare nel lavoro di Cossa come un'«artista di grazia», dalla «voce melodiosa» e dal «gesto timido anche nell'ardimento», la Pezzana viene indicata al contrario come «un'artista di forza», dalla «robustezza della voce» e dall'«energia del gesto»⁴⁴. Una Messalina, la sua, che si presenta in scena con «le movenze di una iena ferita»⁴⁵, il cui carattere violento

40. Doctor Veritas [L. Fortis], *Conversazione*, in «L'illustrazione italiana», n. 61, 24 dicembre 1876, p. 471.

41. S., *Corriere dei teatri*, in «Il Pungolo», n. 344, 13-14 dicembre 1876.

42. C. Ferrari da Lodi, *La Messalina di Pietro Cossa e Giacinta Pezzana*, in «La Donna», n. 285, 15 gennaio 1877, p. 2663.

43. F.d'Arcais, *La Messalina al teatro Valle*, in «L'Opinione», n. 261, 23 settembre 1876.

44. Albertus, *La settimana teatrale*, in «La nuova Torino», n. 305, 5 novembre 1876.

45. G.L. Piccardi, *Rassegna drammatica*, in «La libertà», n. 269, 25 settembre 1876.

temente irrequieto emerge soprattutto, come anticipavamo, dal confronto con Adelaide Tessero; se quest'ultima «fa talvolta pietà», scrive Fortis, la Pezzana «incute spesso paura»; se la prima è «donna», la seconda è «femmina»; se la passione che guida la Tessero è «malattia di nervi, e di fantasia – mobile, impetuosa – e varia nelle sue manifestazioni», la passione che agita la Pezzana è «malattia di sangue, e di sensi – robusta, violenta – tutta di un pezzo e di un colore»⁴⁶. Nella scena più *cruda* del dramma la Messalina di Adelaide Tessero si reca alla *Suburra* «tremebonda e vergognosa»⁴⁷, mentre la Messalina di Giacinta Pezzana, «donna peccatrice, *si trascina* alla *Suburra*»⁴⁸; scoperta dal gladiatore Bito, la Tessero «gli si gitta a' piedi, abbraccia le sue ginocchia, lo supplica di tacere, si sente morire»⁴⁹ mentre la Pezzana «appena è scoperta, risorge in tutta la sua maestosa grandezza, nella sua terribilità»⁵⁰ raggiungendo nel rapido passaggio di tono uno degli effetti più intensi di tutta la sua costruzione scenica⁵¹.

Giacinta Pezzana recita insomma una Messalina ossessivamente sensuale e voluttuosa, soprattutto al confronto del tipo «capriccios[o] e innamorat[o]» della Tessero, e allo stesso tempo riboccante di crudeltà e di «imperiosa alterezza», soprattutto se paragonata al personaggio dal «gesto timido anche nell'ardimento» portato in scena dalla Marini; una Messalina che non lascia mai, «neanche per sogno – scrive il periodico «La Donna» –, che possa lo spettatore stabilire pur un lontano confronto fra quelle sue blandizie e le moine e le lusinghe di una astuta femmetta da commedia»⁵².

D'altra parte tracce di questi caratteri si ritrovano in molti dei personaggi che Giacinta Pezzana affronta in questi anni.

46. Doctor Veritas, *Conversazione* cit., p. 471. Da alcune recensioni sembra addirittura che il personaggio più «turpe» del testo recitato dalla Tessero sia Silio (l'attore è Mariotti); si veda F. Camerini, *Rassegna teatrale e bibliografica*, in «Il sole», n. 272, 20-21 novembre 1876.

47. S.i.a., *Teatro Manzoni*, in «Corriere della sera», n. 264, 26-27 novembre 1876.

48. C.R.B., *Corriere teatrale*, in «Corriere della sera», n. 281, 13-14 dicembre 1876, corsivo nostro. Una recensione più tarda, probabilmente dello stesso autore, riecheggia questo tratto della costruzione scenica della Pezzana, che doveva evidentemente avere particolare risalto: «Ella si *strascina* di notte fra la motta della suburra» (R.B., *Corriere teatrale*, in «Corriere della sera», n. 221, 12-13 agosto 1881, corsivo nostro).

49. Sia., *Teatro Manzoni*, in «Corriere della sera», n. 264, 26-27 novembre 1876.

50. R.B. *Corriere teatrale*, in «Corriere della sera», n. 221, 12-13 agosto 1881.

51. G.L. Piccardi, *Rassegna drammatica* cit.

52. C. Ferrari da Lodi, *La Messalina di Pietro Cossa e Giacinta Pezzana* cit., p. 2663.

Significativa per esempio la sottolineatura del tratto morbosamente sensuale nella *Signora dalle camelie* recitata nel 1868; un cronista paragona in quella circostanza Giacinta Pezzana alla Desclée, alla Cazzola e alla Tesserò. La Pezzana, osserva, «se l'è cavata benissimo, e quel che più monta, ha sfuggito il paragone, perché molti punti importanti li ha fatti in modo del tutto diversi»; e aggiunge:

Forse ci sarebbe a farle appunto di aver data alla sua parte una tinta soverchiamente voluttuosa, la quale se piace e commove, non pare però che renda esattamente il concetto dell'autore, perché esso ha tratteggiato Margherita nell'atto che [*sic*] in lei succede una interna trasformazione, dando luogo al sentimentalismo d'un amore sincero invece dell'ebbrezza sensuale d'una vita di piaceri⁵³.

Anche i tratti della fierezza e dell'alterigia ricorrono spesso nei tipi recitati dalla Pezzana – e anche in questo caso è soprattutto il confronto con altre attrici a renderlo evidente. Ecco per esempio quanto scrive un cronista a proposito delle differenze fra Virginia Marini e Giacinta Pezzana nel recitare *Adriana Lecouvreur* di Scribe e Legouvè: «l'ultimo atto [...] viene e dall'una e dall'altra diversamente eseguito. La Marini muore come una donna; la Pezzana muore come una donna che, essendo stata una grande artista, non riesce a dimenticarsi intieramente neppure all'estremo momento»⁵⁴.

«Musa antigua perdida entre los modernos» – secondo la curiosa e forse inconsapevolmente pregnante definizione di un cronista di Montevideo⁵⁵ –, Giacinta Pezzana doveva avere nella Messalina per un verso tutto il sapore *antico* della robustezza e dell'eccezionalità del carattere recitato e per un altro tutta la verità *moderna* della sua espressione contraddittoria: «aveva precorso la modernità – scriverà di lei Sibilla Aleramo, confermando questa singolare ambivalenza del suo linguaggio della scena – in una sorprendente fusione di elementi classici e realistici»⁵⁶.

53. S.i.a., *Cronaca*, in «Roma», n. 129, 10 maggio 1868.

54. G.L. Piccardi, *Rassegna drammatica* cit.

55. Citiamo da una recensione pubblicata su «El siglo» di Montevideo nella prima metà degli anni Settanta riportata senza indicazione di data nel saggio di Demetrio Diamila-Muller, *Giacinta Pezzana-Gualtieri artiste dramatique* cit., p. 32.

56. S. Aleramo, *Un'attrice* [1919], in Id., *Andando e stando*, Milano, Feltrinelli, 1997 [1920], pp. 210-211.

Nella Messalina di Giacinta Pezzana c'è in questo senso più il realismo del tipo, come già si è osservato, che non il naturalismo del personaggio. Accanto alla vivacità dei dettagli, alla capacità di mostrare il «senso del vivo» nei suoi aspetti più contraddittori emerge qui appunto la tipicità del carattere, raggiunta attraverso l'exasperata singolarità dei tratti nonché la nitida perentorietà della loro manifestazione artistica. Anche da questo punto di vista la Pezzana si distanzia nettamente da Cossa, la cui scrittura drammatica è sostanzialmente estranea alla complessità del discorso «realista» e va piuttosto inserita in quella più banale «tendenza verso l'imborghesimento, verso il quotidiano, anche a partire dalla recitazione in versi» di cui ha scritto Roberto Alonge⁵⁷. Il cronista del «Pungolo» osservava che Giacinta Pezzana «ha trascurato tutte le mezze tinte e le delicatezze ingegnose di cui il Cossa ha cercato di far velo alla Messalina vera» aggiungendo: «Le proporzioni del lavoro ne hanno un po' patito; il personaggio ci ha guadagnato»⁵⁸. E c'è poi quel particolare segno di «fierezza» e di «dignità» caratteristico della presenza scenica della Pezzana che contribuiva a rendere ancora più cristallino e meno connotato in senso naturalistico il tipo da lei portato in scena. Confrontandola con Adelaide Tessero a proposito del modo di recitare *Il suicidio* di Paolo Ferrari, un cronista notava nel 1876 che mentre quest'ultima «trovava la nota lamentevole, acuta, penetrante che è tutta propria del guaito del cane offeso», Giacinta Pezzana «è più dignitosa; essa riesce a serbare contemporaneamente quel decoro che è proprio del vero artistico, che non è sempre il vero della vita reale»⁵⁹.

Il suo «realismo» scenico era fatto innanzi tutto di cura dei dettagli, di finezza di mezzi. Mario Corsi ricordava come la recitazione di Giacinta Pezzana fosse caratterizzata per lo «studio instancabile e minuzioso dei particolari espressivi apparentemente più insignificanti»⁶⁰. E Vittorio Bersezio scriveva di lei: «Ha certe finezze, certi tratti che non si

57. R. Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 209.

58. S., *Corriere dei teatri*, in «Il Pungolo», n. 344, 13-14 dicembre 1876.

59. G.L. Piccardi, *Rassegna drammatica* cit.

60. M. Corsi, *Realismo drammatico di Giacinta Pezzana*, in «Gazzetta del popolo della sera», 28 gennaio 1941, ritaglio in BBRP.

possono definire e che lueggiano tutta una figura, tutta una situazione. Sono inflessioni di voce, sguardi, atti, mosse repentine, interruzioni e silenzi, un nulla che è tutto»⁶¹. Un'attenzione ai particolari che non determinava un tentativo di semplice *imitazione* naturalistica della vita e piuttosto coincideva con quel decantarne l'essenza che era tipico del realismo critico.

Peculiare del modo di recitare di Giacinta Pezzana era il carattere spezzato e fortemente discontinuo tanto dei suoi gesti quanto del suo dire in scena. Ci riferiamo innanzi tutto a quegli scatti violenti e improvvisi di cui si è già detto, a quei rapidi mutamenti del timbro e del tono della voce e della postura del corpo – così diversi dall'«incendio continuo» privo di sbalzi della Tessero⁶² e dalla «delicatezza» della Marini – che tutte le cronache concordavano nell'indicare come straordinari per intensità ed efficacia e che contribuivano a evidenziare nei personaggi recitati dalla Pezzana lo stesso carattere sottilmente irrequieto. Un tratto del suo linguaggio della scena che ricorreva spesso e non solo in *Messalina*: per esempio in *Medea*, attraverso quegli «scatti di energia così forti, e guizzi e lampi di ferocia così improvvisi e naturali»⁶³; o nella *Signora dalle camelie*, «quando Margherita si stacca dal padre dell'amante [...] con maniera affatto nuova, perché invece di staccarsene malvolentieri a [*sic*] poco per volta, ella se ne stacca tutta d'un tratto, come colei che tenta vincere sé stessa di assalto!»⁶⁴. Ermete Zacconi ricorderà molti anni più tardi quegli strani «piccoli incisi» così tipici del modo di recitare di Giacinta Pezzana – e di lì a poco, è sempre Zacconi a notarlo, anche del modo di recitare di Eleonora Duse – che apparivano a chi guardava come «tormentosi commenti e inaspettate rivelazioni»⁶⁵.

Attrice di grande forza espressiva, il gesto teatrale di Giacinta Pezzana era costruito a partire da una singolare capacità di giocare su alcuni disequilibri della postura scenica. In una fotografia che la ritrae mentre recita ancora *Medea* (si veda qui la tavola n. 2) la si osserva supplicare – con il

61. V. Bersezio, *Appendice*, in «Gazzetta piemontese», n. 65, 5 marzo 1872.

62. C.R.B., *Corriere teatrale*, in «Corriere della sera», n. 281, 13-14 dicembre 1876.

63. S.i.a., *Teatri*, in «Il Piccolo», n. 147, 27-28 maggio 1885.

64. S.i.a., *Cronaca*, in «Roma», n. 129, 10 maggio 1868.

65. E. Zacconi, *Ricondi e battaglie*, Cernusco sul Naviglio, Garzanti, 1946, p. 61.

capo leggermente reclinato, l'espressione del viso trattenu-
ta, le braccia un po' troppo alzate – unendo le mani senza
stringerle e lasciandole anzi appena intrecciate, appoggiate
quasi l'una all'altra, aumentando così, anziché diminuirle,
la drammaticità del gesto. In un'altra fotografia – sempre
riferita a *Medea* e anch'essa riprodotta qui (tavola n. 3) – la
minaccia del pugnale viene resa attraverso una posizione
defilata della mano che lo brandisce, abbassata e quasi na-
scosta, mentre l'altro braccio, ripiegato sul corpo, stringe la
veste suggerendo complessivamente più un senso protettivo
che uno offensivo; la fissità dell'espressione del viso fa poi
da contrappunto al movimento del corpo, quasi bloccando-
lo. E anche se le fotografie di scena riescono semplicemen-
te a stimolare alcune suggestioni e non possono evidente-
mente restituirci l'effettiva descrizione o riproduzione di
un gesto, in questo caso l'impressione che suggeriscono
sembra venire confermata dal confronto con alcune foto-
grafie di scena della *Medea* di Adelaide Ristori – un'attrice
che aveva particolarmente in antipatia la *Medea* recitata
dalla Pezzana⁶⁶ – in cui quel gioco di contrasti e di squilibri
sembra essere del tutto assente (si veda ancora la tavola
n. 4) trasmettendo al contrario un senso di composta rigi-
dità espressiva⁶⁷.

Altrettanto e forse più marcate e nette dovevano risultare
nella *Messalina* le forme di discontinuità dovute al partico-
larissimo uso che Giacinta Pezzana faceva della voce. Voce
peraltro «squillante e a volte aspra e terribile, che avea del
ruggito e del sibilo»⁶⁸, in grado di coprire un'ampia gamma

66. Teresa Viziano, nel ricostruire il personaggio di *Medea* messo a punto da Adelaide Ristori ha sottolineato l'avversione che quest'ultima nutriva nei confronti della *Medea* di Giacinta Pezzana, avversione dettata innanzi tutto da motivi di rivalità (anche economica), ma che doveva comunque alludere anche a una profonda diversità di concezione (T. Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una Compagnia Drammatica dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 143).

67. In un recente saggio sulla *Medea* di Adelaide Ristori, Elena Adriani ha scritto di un'attrice «sempre chiusa e compatta in se stessa» in continuità con quel gusto tipico della Ristori per l'«immagine cristallizzata», la «movenza irrigidita», la «solenità della posa» (E. Adriani, *La Medea di Adelaide Ristori: un esempio della drammaturgia di un grande attore*, in Aa. Vv., *Il teatro dei ruoli in Europa*, a cura di U. Artioli, Padova, Esedra, 2000, rispettivamente pp. 204, 195 e 196).

68. S.i.a., *Teatri*, in «Il Piccolo», n. 147, 28 maggio 1885 (la recensione si riferisce a *Medea*).



1881
1963
Un costume nuovo di stilista Saffi
offre
Giacinta Pezzana

aA

Tavola 2
Giacinta Pezzana recita Medea
BA, 13.2

di tonalità pur prediligendo le note basse, quei «tali toni [...] di voce che ti penetrano come lama diaccia»⁶⁹.

Il dire di Messalina era nelle intenzioni di Giacinta Pezzana volutamente rotto e spezzato. Ma se la mancanza di un senso di equilibrio e di continuità nel gesto e nella postura scenica veniva dal pubblico non solo tollerata ma anzi in molti casi ammirata per la potenza espressiva, per ciò che riguarda l'uso della voce – che costituisce apparentemente il veicolo primario del significato delle parole dello scrittore

69. R.B., *Corriere teatrale*, in «Corriere della sera», n. 221, 12-13 agosto 1881 (la recensione si riferisce a *Messalina*).



27

Tavola 3
Giacinta Pezzana
recita Medea
BA, 13.2

drammatico e dove dunque tende ad appuntarsi maggiormente l'attenzione di chi a quelle innanzitutto tiene – provocava invece qualche disapprovazione. Il cronista della «Ragione» per esempio lamentava «la spezzatura delle frasi adoperata dalla signora Pezzana, spezzatura che talvolta era in urto colla sintassi»⁷⁰. E il «Corriere della sera» scrive che ella «spezza spesso, troppo spesso, ci pare, il verso e la frase poetica»; e se questa impostazione in alcuni momenti «dà efficacia singolare per esprimere la passione che trabocca e

70. A., *Rivista drammatica*, in «La Ragione», n. 360, 13-14 dicembre 1876.



aA

Tavola 4
Adelaide Ristori recita Medea
Enciclopedia dello spettacolo,
vol. VIII, tav. cxii

non ha libero il varco» nel complesso però «non [...] sembra forse naturale in Messalina, che aveva pronta la parola come il pensiero, come le voglie, come il potere»⁷¹. Dove si capisce bene come il ricorso a queste «spezzature» avesse proprio lo scopo di inceppare e di spiazzare la fluidità della

71. C.R.B., *Corriere teatrale*, in «Corriere della sera», n. 281, 13-14 dicembre 1876.

resa scenica del personaggio e allo stesso tempo di amplificare quel modo di procedere per contrasti che costituiva uno dei tratti peculiari di questa complessa e insieme raffinata creazione d'attore e che doveva nettamente caratterizzare, almeno negli anni giovanili, la cifra «realistica» della recitazione di Giacinta Pezzana.

3. *Fra realismo e naturalismo: il primo Amleto di Emanuel (1875)*

Giovanni Emanuel non è figlio d'arte; comincia perciò a recitare relativamente tardi, per i tempi: nel 1866, a diciannove anni. Il suo carattere fortemente irrequieto, l'ansia di perfezionarsi lo portano a cambiare continuamente compagnia: si muove così tra formazioni primarie e altre secondarie dove ha più spazio e agisce di conseguenza più liberamente. Scriverà di lui il critico del «Corriere del mattino» di Napoli, Federigo Verdinois, nel 1879: «Ecco un matto; ha vissuto sempre, come si dice, fuori dell'arte; cioè fuori del giro delle solite compagnie. Irrequieto, violento, presuntuoso, bisbetico, facinoroso, non può reggere a lungo in una qualunque compagnia: vi entra per uscirne domani»⁷². Con la stagione 1874-75 riesce a diventare capocomico in ditta con l'oggi dimenticata Elvira Pasquali e nel dicembre del 1875, ventottenne, recita per la prima volta *Amleto*.

Emanuel si era fatto conoscere fino ad allora come un attore intelligente, combattivo, dal temperamento esuberante e dall'intenso (ma diseguale) vigore espressivo. Apprezzato nei primi anni Settanta soprattutto nel *Mercadet* di Balzac, nel *Nerone* di Cossa e nell'*Alcibiade* di Cavallotti, gli venivano riconosciute come attore particolari capacità nel creare personaggi complessi e contraddittori, dalla figura sfaccettata e dalla speciale esuberanza nervosa. Scriverà di lì a poco *Yorick* sulla «Nazione» di Firenze del suo *Mercadet*:

Mercadet è stato applaudito all'Arena Nazionale, grazie alla vena indiolata di quell'Emanuel che non ha rivali per certe figure irrequiete e tormentate della commedia di carattere. Dico grazie a lui, perché il lavoro di Balzac [...]

72. F. Verdinois, *Il primo teatro di prosa. Giovanni Emanuel*, in «Corriere del mattino», n. 94, 4 aprile 1879.

riescirebbe d'un effetto molto incerto affidato ad una interpretazione più fiacca e meno nervosa⁷³.

Altrettanto netto questo tratto del suo linguaggio della scena nel caso del più modesto *Alcibiade* di Cavallotti che Emanuel recitava con tale forza espressiva da spingere d'Arcais a scrivere che «[se Emanuel] moderasse alquanto la voce, se si muovesse meno sulla scena, se, insomma, nel recitare fosse più tranquillo, sarebbe a veruno secondo»⁷⁴. Parole che riflettono anche la polemica che in quel periodo d'Arcais conduceva contro quegli attori, fra cui lo stesso Emanuel, che, pur se «grandi artisti» – «perché profondamente sentono e fortemente esprimono» – non possono considerarsi davvero «grandi attori», perché in effetti «sentono e esprimono a modo loro, vale a dire sempre nello stesso modo, e non secondo i diversi personaggi che rappresentano»⁷⁵. E certo Emanuel non doveva corrispondere alla figura d'attore auspicata da d'Arcais se Verdinois scriveva che l'*Alcibiade* di Emanuel era particolarmente convincente soprattutto perché «appunto in quello strano carattere c'è la contraddizione del suo stesso carattere, ed ei vi si vede riprodotto e se ne compiace e vi si muove dentro a tutto suo agio»⁷⁶.

Particolari qualità venivano poi riconosciute a Emanuel come «direttore» nel curare l'«intonazione» complessiva della compagnia. Recensendo nel giugno del 1874 la prima rappresentazione romana dell'*Alcibiade*, il cronista del «Fanfulla» riferiva di «un'esecuzione coscienziosa e accurata, per la quale non saprei dire se il signor Emanuel è *miglior direttore che attore*»⁷⁷. E qualcosa del genere lo aveva già scritto Yorick in occasione della recita fiorentina dello stesso lavoro:

Il signor Giovanni Emmanuel [*sic*] cui pesava sulle spalle, e come attore e come direttore, la maggior parte della responsabilità, ha diritto senza dubbio alla lode maggiore. Sotto quella guida intelligente, dietro l'impulso di quella affettuosa sollecitudine che tutto prevede e a tutto provvede, la rappresentazione procede così ordinata, così rapida,

73. Yorick [P. Coccoluto Ferrigni], *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 119, 29 aprile 1878.

74. F. d'Arcais, *Alcibiade*, in «L'Opinione», n. 171, 22 giugno 1874.

75. Id., *Gli artisti drammatici in Italia*, in «L'Opinione», n. 198, 20 luglio 1874.

76. F. Verdinois, *Il primo teatro di prosa. Giovanni Emanuel cit.*

77. Spleen, *Le prime rappresentazioni*, in «Fanfulla», n. 165, 22 giugno 1874.

così perfetta nell'intonazione, che niuno, in quella lunga sequela di quadri e di scene, avvertì mai un momento solo di stanchezza e neanche di fatica⁷⁸.

Lodi all'attore dunque, ma, secondo un canone interpretativo che diverrà consueto nei critici di Emanuel, lode anche al «direttore». Apprezzamenti in questa occasione tanto più significativi quanto più riferiti a un testo, l'*Alcibiade* appunto, che Emanuel nel gennaio del 1874 aveva deciso di recitare nonostante l'opinione contraria di Alamanno Morelli, in quel momento suo capocomico, e il cui successo, inizialmente contrastato e poi unanime, coincise perciò con una delle prime sue prime importanti affermazioni, tanto come attore quanto come direttore⁷⁹.

Forte di questi riconoscimenti, la scelta di recitare *Amleto* nello scorcio di stagione 1875/1876 era congeniale a Emanuel per più d'un motivo. Innanzi tutto da ormai un ventennio quel testo, entrato abitualmente nel repertorio delle compagnie dopo le recite di Morelli prima, e di Rossi e Salvini poi, costituiva un termine di confronto quasi obbligato per un giovane attore con ambizioni autenticamente artistiche: Luigi Monti, per esempio, anagraficamente più vecchio di Emanuel ma accomunato a lui come attore della generazione successiva a quella del «grande attore», aveva recitato un suo particolarissimo *Amleto* nel 1873 di cui diremo qualcosa più avanti. In secondo luogo Emanuel affronta quel testo di Shakespeare per evidenziare il confronto polemico con Ernesto Rossi: nel 1875 l'*Amleto* per eccellenza, tanto per la critica quanto per il pubblico, è proprio Rossi e Emanuel, artefice di una poetica del «vero» che trovava nel suo distanziarsi dalla recitazione di Rossi uno dei punti di forza, non appena se ne sente all'altezza – giunto finalmente al capocomicato e dopo un decennio di affinamento dei propri mezzi – non si lascia sfuggire l'occasione di un confronto con Rossi proprio là dove Rossi veniva riconosciuto pressoché unanimemente insuperato, e forse insuperabile. In terzo luogo era ovviamen-

78. Yorick [P. Coccoluto Ferrigni], *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 117, 27 aprile 1874.

79. Per i particolari della vicenda si vedano G. Cauda, *Chiaroscuri di palcoscenico*, Savigliano, Galimberti, 1910, pp. 48-49; S.i.a., *Alcibiade ed altra roba*, in «L'Arte drammatica», n. 15, 7 febbraio 1874, pp. 2-3; F. Cavallotti, *Prefazione a Opere*, vol. V, Milano, Aliprandi, 1898, pp. v-xx.

te il testo, e il carattere di Amleto in particolare, a suscitare l'interesse di Emanuel. Amleto permetteva di evidenziare il lato contraddittorio e anche angosciante della razionalità tipica dell'uomo della modernità naturalistico-scientifica; contrapponendosi in questo alla concezione romantica di Amleto – da Emanuel attribuita alla poetica di Rossi – che faceva di quel carattere un enigma, il segno della presenza del «sovrannaturale» e dell'incomprensibile nella vita dell'uomo, Emanuel interpretava la sete di giustizia di Amleto come la conseguenza logica di una mente lucida (in cui non c'è posto né per la follia né per il delirio) che avverte con dolore l'assenza tipicamente moderna del sovrannaturale e comprende sin troppo chiaramente ciò che accade intorno a sé. L'anelito di vendetta per il «turpe delitto», l'illusione di riuscire attraverso l'arte a sconfiggere l'oscena arroganza del potere, il bagno di sangue che vanifica ogni speranza di salvezza, sono tutti temi che vengono sottratti al sentire romantico, allo slancio imperioso dello *sturmer*, alla lotta «eroica» – pur se contraddittoria – del singolo, diventando piuttosto il segno di uno sguardo disincantato sulle cose, dell'inesorabile scacco della razionalità, di una speciale concezione antieroica dell'eroismo.

Il punto di partenza di Emanuel era dunque la contrapposizione a Rossi, nel cui Amleto egli riconosceva una forma di sublime tipicamente romantico. E in parte a ragione, laddove si concordi nell'attribuire all'aggettivo «romantico» più che la capacità di delineare una poetica precisa, la forza di descrivere il sentire di un'epoca nel suo complesso, in cui convergono e convivono elementi del «mito» romantico, motivi del romanticismo critico e tratti di ciò che può definirsi «basso romanticismo».

La figura recitata da Rossi coincideva con quella di un «delirante» o, meglio, di un «pazzo ragionevole»⁸⁰. Amleto, sosteneva Rossi in una conferenza tenuta a Barcellona nel 1868 e pubblicata nel 1869, pur calcolando la propria

80. Sono i termini usati da Francesco Forlani in un'importante recensione all'*Amleto* di Rossi del 1874. Osservava Forlani: «Il simulante Amleto sarebbe un oggetto spregevole: soltanto il *delirante* Amleto può aspirare alla nostra pietà». E più avanti: «Molti critici tedeschi mossero a Rossi il rimprovero di fare di Amleto un vero pazzo. Ai nostri occhi questa circostanza costituisce il massimo pregio dell'artista [...]. Rossi però è un pazzo *ragionevole*» (F. Forlani, *Hamlet rappresentato da Ernesto Rossi*, Trieste, Tipografia Bello e Pastori, 1874, rispettivamente p. 10 e p. 19).

pazzia ne è poi esaltato al punto che sfumano nel suo carattere i limiti e i contorni fra lucidità e follia, cosicché si può parlare, appunto, di stato di «esaltazione mentale»⁸¹. Un Amleto, il suo, che rifletteva queste caratteristiche in una recitazione prevalentemente “esplosa” e caricata – pur conoscendo, soprattutto negli anni Ottanta e novanta, forme di «implosione espressive»⁸² – rimandando, anche nel tratto sottilmente contraddittorio, a quell’«innalza[rsi] verso il cielo» o «immerge[rsi] nell’abisso» tipico di tanta sensibilità romantica⁸³. Così scriveva nel 1873 Luigi Fontana – che sarà il traduttore dell’*Amleto* emanueliano del 1875 – a proposito della scena della recita a corte nella costruzione scenica di Rossi:

Quando il re vedendo riprodotto il suo delitto nella rappresentazione del teatrino di corte, s’alza e fugge, Rossi sorge fieramente gridando a tutta gola (non ricordiamo le parole ma il senso) che lo spettro non aveva mentito, e che alfine possedeva la certezza della colpa del re⁸⁴.

Ed ecco il ricordo proprio di Emanuel del modo in cui Rossi recitava la scena con Gertrude:

[Rossi] strappa a questa [Gertrude] il medaglione e se lo caccia sotto i piedi, saltandogli sopra acrobaticamente, e urlando una scala semi-tonata di là là là là là, sino a che non arriva lo spettro del padre... probabilmente evocato da quella strana interpretazione dei suoi venerati comandi!⁸⁵

Testimonianze entrambe da prendere con cautela, poiché riferite da uno scrittore e da un attore per nulla teneri nei confronti di Rossi, il cui obiettivo era anzi addirittura quello

81. E. Rossi, *Discorso improvvisato dall'artista Ernesto Rossi nell'Ateneo di Barcellona la sera del 4 luglio del 1868 sopra il Teatro di Shakespeare e specialmente sopra la tragedia Amleto sua interpretazione ed esecuzione*, in «Rivista contemporanea nazionale italiana», n. 58, maggio 1869, p. 44. Per l’Amleto di Rossi si vedano le pagine di Donatella Orecchia in D. Orecchia, *Il sapore della menzogna. Rossi, Salvini, Stanislavskij: un aspetto del dibattito sul naturalismo*, Genova, Costa & Nolan, 1996, pp. 60-68.

82. *Ibid.*, p. 64.

83. G. Macchia, *I fantasmi dell'opera. Idea e forme del mito romantico*, Milano, Mondadori, 1971, p. 45.

84. L. Fontana, *Appendice*, in «La Riforma», n. 158, 9 giugno 1873.

85. John Weelman di Terranova (pseud. di Giovanni Emanuel), *Rossi o Salvini? Risposta ad un articolo del giornale lo SPORT di Napoli*, Bologna, Edizioni economiche del «Piccolo Faust», 1880, p. 27; la stessa scena è descritta in termini simili anche nella recensione citata di Fontana: L. Fontana, *Appendice* cit.



aA

Tavola 5
L'Amleto di Ernesto Rossi
S. Tofano, Il teatro all'antica italiana, Roma, Bulzoni, 1985

di mettere in ridicolo il carattere enfatico del suo linguaggio della scena, ma che, lette alla luce di questa consapevolezza, e depurate perciò dalla semplicistica esagerazione dell'immagine in parte caricaturale a cui rimandano, indicano comunque un tratto stilistico effettivo di Rossi e cioè la cifra concitata, caricata ed espansa della sua recitazione, confermata



Tavola 6
L'Amleto
di Giovanni Emanuel
Enciclopedia dello spettacolo,
vol. IV, ad vocem

da molte altre recensioni di questo periodo⁸⁶. Ciò che invece

86. Piuttosto interessante per esempio lo scambio di opinioni sull'*Amleto* di Rossi fra Rocco De Zerbi, che scrive sul «Piccolo» nell'agosto del 1880, e Girolamo De Viti Demarco, che gli risponde sulla «Gazzetta letteraria» nel settembre dello stesso anno. Si vedano, rispettivamente: Z, *L'Amleto del Rossi*, in «Il Piccolo», n. 231, 20

non restituiscono è per un verso la reale complessità della sua tessitura scenica – che si esprimeva in forme grandiose e potenti – e per un altro le finezze di cui la sua recitazione era capace: Forlani scriveva a questo proposito che «Rossi è l'artista di dettaglio *par excellence*»⁸⁷. Il suo linguaggio della scena va probabilmente ascritto anche da questo punto di vista a quella sensibilità tipicamente romantica – ancora nel senso complessivo del tratto unitario di un'epoca – che, osservava Giovanni Macchia, «svela nel movimento il regno dell'illimitato e dell'invisibile»: l'Amleto di Rossi era costruito a immagine di quella natura misteriosa che, scriveva sempre Macchia,

colpisce di stupore Hölderlin e lo fa gettare a terra nella preghiera come dinnanzi all'immagine del sacro, del divino. È un fiume che porta nella sua corsa molto oro e anche molta sabbia, fango. E chi osserva non può distinguere alle prime l'oro dalla zavorra. Il romanticismo non sceglie. Esalta anzitutto il movimento⁸⁸.

Ma se la poetica romantica (di Rossi) «non sceglie», la poetica che possiamo forse per ora definire «realistica» (di Emanuel) decide sin troppo nettamente: Amleto non è pazzo ma, al contrario, «ragiona sempre, è sempre presente a se stesso»⁸⁹, *si finge* pazzo, dall'inizio alla fine. Felice Uda, che come tutti i cronisti nota immediatamente il rimarcato (e peraltro inevitabile) confronto con Rossi, scrive che a differenza dell'Amleto da «gran tragico» di quest'ultimo, si riconosce in Emanuel un Amleto «spiegato», «umanizzato», meno terribile⁹⁰. Le

agosto 1880 e G. De Viti Demarco, *L'Amleto di Shakespeare e l'Amleto di Ernesto Rossi*, in «Gazzetta letteraria», n. 37, 11-18 settembre 1880, p. 289.

87. F. Forlani, *Hamlet rappresentato da Ernesto Rossi* cit., p. 17.

88. G. Macchia, *I fantasmi dell'opera* cit., pp. 37-38.

89. Yorick [P. Coccoluto Ferrigni], *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 154-155, 3-4 giugno 1878.

90. Recensione pubblicata sul quotidiano «La Lombardia» e riportata per esteso sulla rivista «L'Arte drammatica», n. 8-9, 1 gennaio 1876, p. 3. Va notato come in questi stessi anni vi fosse un altro *Amleto* con caratteristiche simili, ed era quello recitato da Luigi Monti. Francesco d'Arcais aveva scritto sull'«Opinione» nel 1873: «L'*Amleto* quale egli ce lo rappresenta è (mi si consenta la parola) più *umano* che non quello del Rossi. *Amleto-Rossi* è un essere quasi sovranaturale; *Amleto-Monti* si scosta meno dalla terra» (*Amleto-Monti*, *Amleto-Rossi*, in «L'Arte drammatica», n. 30, 20 luglio 1873, p. 3). La traduzione utilizzata da Monti era fra l'altro molto fedele all'originale, più ancora di quanto non lo fosse quella recitata da Emanuel: Monti per esempio ripristinava la corretta divisione del testo shakespeariano fra se-

scene che piacciono meno, scrive Fortis, sono quelle con lo spettro, in cui manca il «senso di raccapriccio»⁹¹, anche se va notato come in questo primo *Amleto* il fantasma del re ucciso assumesse ancora un'«intonazione soprannaturale» – sono parole dello stesso Emanuel⁹² – differenziandosi pertanto, qui come in molti altri punti, dall'*Amleto* più decisamente naturalistico della maturità, quando lo spettro – è ancora Emanuel a scriverlo – non potrà più mantenere «forme e tuoni di voce straordinaria e soprannaturali» perché è «assai più logico che se quel morto parla, anche lui de[bba] parlare come un vivo, poiché nessuno finora ha potuto istruirci del come deve parlare un morto»⁹³. La morte, l'ob-sceno per eccellenza, viene rimossa dalla scena naturalistica, che tende a ridurre tutto alla cifra della naturalità e alla banale concretezza di un'immagine che vuole farsi specchio della «realtà», mentre la sua presenza resta contraddittoria e ambigua nel contesto di una poetica di tipo «realistico» che, grazie a quella tensione fra «reale» e «ideale» di cui ha più volte scritto un importante teorico del realismo, Francesco De Sanctis, mantiene un senso di impotenza e come di scacco di fronte all'inconoscibilità del mistero⁹⁴. Emanuel si mostra qui ef-

condo e terzo atto riportando l'*Essere o non essere* al terzo atto, a differenza di quanto facevano tanto Rossi quanto Emanuel sulla scorta della tradizione inaugurata da Garrick. Nonostante venissero in qualche occasione accomunati (significativo da questo punto di vista un articolo di Felice Cameroni del 1876 pubblicato sulla prima pagina dell'«Arte drammatica» intitolato *Monti ed Emanuel ossia i due giovani Amleti*: si veda «L'Arte drammatica», n. 49, 14 ottobre 1876, p. 1), le differenze dovevano essere comunque notevoli, tanto sul piano della concezione – l'Amleto di Monti era certamente meno ricco e profondo di quello di Emanuel –, quanto sul piano espressivo: di Luigi Monti Emanuel scriveva che suppliva «coll'intelligenza ai mezzi», giudizio che era già stato per esempio di Verdinois, il quale aveva osservato che Emanuel disponeva di «quei mezzi per difetto dei quali il Monti non ha potuto divenir e non diverrà mai un grande artista» (J. Weelman di Terranova, [pseud. di G. Emanuel], *Rossi o Salvini?* cit., p. 19 e F. Verdinois, *A teatro*, in «Corriere del mattino», n. 345, 13 dicembre 1878).

91. L. Fortis, *Corriere dei teatri*, in «Il Pungolo», n. 358, 22 dicembre 1875.

92. J. Weelman di Terranova [pseud. di G. Emanuel], *Rossi o Salvini?* cit., p. 21.

93. Citiamo dal manoscritto autografo di Emanuel conservato presso la Biblioteca Civica di Imperia contenente la «parte levata» di Amleto (datata «Luglio 1889») e altri scritti: BI, G. Emanuel, «Amleto», c. 10r (si può ora leggere in M.G. Barabino, *L'Amleto di Emanuel: divenire di un personaggio*, in «Teatro archivio», maggio 1984, p. 54).

94. Si vedano di De Sanctis almeno i saggi *Il principio del realismo*, *Studio sopra Emilio Zola*, *Zola e L'assommoir* e *Il darwinismo nell'arte*, ora in F. De Sanctis, *L'arte, la scienza e la vita* cit.

fettivamente in bilico fra realismo e naturalismo, lasciando già affiorare alcune tracce del suo fondamentale naturalismo espressivo – che acquisterà un’autentica compiutezza soltanto più tardi, a partire dagli anni Ottanta – ma partecipando forse più complessivamente a quella poetica del «realismo» i cui caratteri di astrazione e di sintesi nel «tipico» ne fanno, secondo Lukács, una concezione dell’arte ben distante, e a tratti addirittura opposta, a quella del naturalismo⁹⁵.

Amleto è qui un *uomo* («per quanto bizzarro, per quanto fantastico, un uomo sempre»)⁹⁶ che si muove inquieto e contraddittorio fra le cose terrene; un uomo gettato nelle trame di una vicenda che, se non gli consente più il «delirio», lo inchioda da subito e senza scampo al terribile disincanto di una liberazione impossibile. Alla rivelazione iniziale dello spettro circa il delitto di Claudio l’Amleto di Emanuel risponde con un «O fatidico mio spirito», al posto del più letterale e consueto «O profetica anima mia» (espressione che lo stesso Emanuel ristabilirà nell’*Amleto* della maturità), volendo indicare, oltre una più complessa commistione di razionalità e di irrazionalità che il termine «spirito» usato in vece di «anima» consente, anche un senso più marcato di ineluttabilità: «fatidico» è ciò che rivela il futuro, come «profetico», ma è anche ciò che è fatale, inevitabile⁹⁷; un Amleto insomma disincantato, fatalmente sconfitto eppure sottilmente irrequieto in cui affiora a tratti – senza che però Emanuel sembri esserne consapevole davvero fino in fondo – un vago ma inquietante avvertimento dell’impraticabilità del sublime.

La cifra stilistica forse più nitida di questo *Amleto* va riconosciuta nel tratto discontinuo della recitazione, nell’accentuazione dei forti contrasti fra le diverse scene e i differenti aspetti del carattere di Amleto, dettato dalla sua esasperata lucidità:

I [...] rapidi passaggi dalla malinconia al sorriso, dal sorriso alla risata, dalla risata all’imprecazione, dall’impreca-

95. Si veda, in questo stesso capitolo, la nota 21.

96. Recensione di Felice Uda riportata in «L’Arte drammatica», n. 8-9, 1 gennaio 1876, p. 3.

97. Si veda F. Filippi, *Teatri e notizie artistiche*, in «La Perseveranza», n. 5804, 22 dicembre 1875 (che riporta, disapprovandola, la traduzione di quella battuta) e BI, G. Emanuel, «*Amleto*», c. 20v (per la traduzione nuovamente fedele all’originale del 1889; ora in M.G. Barabino, *L’Amleto di Emanuel...* cit., p. 60).

zione alla tenerezza, dalla tenerezza al sarcasmo pungente e crudele, e da questo al ghigno del cinico e al furore dell'omicida, non avvengono per interna e subitanea trasformazione di pensieri e di affetti: ma per astuta e riflessiva considerazione di quanto accade fuori di lui⁹⁸.

D'altra parte qualità peculiare del giovane Emanuel, lo si è visto, era proprio la recitazione spezzata, discontinua, nervosa, giocata sui bruschi cambiamenti di tono e sugli improvvisi scatti nella modulazione espressiva: Yorick affermava nel 1878 di ammirare Emanuel soprattutto «per certe capricciose lumeggiature di colore» e per alcune «scorrezioni di disegno»⁹⁹. Jarro scriverà nel 1890, quando l'attore avrà mutato molto della sua concezione, che quel primo Amleto non lo soddisfaceva: «egli non vi rappresentava un uomo, ma due, tre, dieci uomini, l'uno diverso dall'altro, ad ogni scena»¹⁰⁰. E Michele Uda osservava che Emanuel «procedeva a salti, senza gradazioni, con una verità rozza che sconfinava nel grottesco»¹⁰¹. E se il riferimento era certo qui anche ad alcune asprezze giovanili, nondimeno l'Amleto di Emanuel doveva manifestare la sua cifra più autentica proprio nei forti chiaroscuri, nei repentini cambiamenti, nell'«unità di carattere spezzata e frastagliata»¹⁰².

Tratto peraltro ancor più evidenziato dalla voluta sottolineatura dei passaggi comici, di cui Emanuel esasperava la funzione di spiazzamento nei confronti della linearità drammatica della vicenda e della compattezza *eroica* di Amleto, suscitando più d'una perplessità in alcuni spettatori. È questo il caso per esempio di Felice Uda, che notava come «i passaggi dal comico al drammatico erano forse troppo marcati»¹⁰³ o di Leone Fortis, critico del «Pungolo», che scriveva: «per non restare troppo sull'orme di Ernesto Rossi, abbondò nel colorito comico – e si fermò con troppa insistenza su quella

98. Yorick [P. Coccoluto Ferrigni], *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 154-155, 3-4 giugno 1878.

99. Yorick [P. Coccoluto Ferrigni], *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 112-113, 22-23 aprile 1878.

100. Jarro [G. Piccini], *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 237, 25 agosto 1890.

101. M. Uda, *Arte e artisti*, vol. I, Napoli, Piero e Veraldi, 1900, p. 164.

102. Recensione di Felice Uda riportata in «L'Arte drammatica», n. 8-9, 1 gennaio 1876, p. 3.

103. *Ibid.*

faccia di quel meraviglioso poliedro artistico che è il personaggio di Amleto»¹⁰⁴. Ma la testimonianza più interessante è costituita dalle parole del recensore del «Piccolo Faust» che descrive la scena con Ofelia, giudicata una delle migliori dell'intero lavoro:

È qui opportuno aggiungere a maggior lode dell'Emanuel che il dialogo con *Ofelia* lo ha trattato in modo da correre il rischio di cadere in parodia ove non fosse stato sostenuto maestrevolmente su quell'arduo sentiere che corre fra il sublime ed il ridicolo, e con questo noi intendiamo *constatare* uno dei fatti che più di tutti debbono provare l'abilità di un artista, il girare cioè sull'orlo di un precipizio senza cadervi, occorrendo perciò in chi lo fa quella perizia nella *ginnastica dell'arte* che non è tanto facile trovare oggi giorno in cui facilmente *si salta il fosso*¹⁰⁵.

Dove si intuisce che quell'impronta «comica» aveva come effetto un particolare equilibrio nella recitazione fra la nota «sublime» che tutto sommato apparteneva ancora a questo Amleto doloroso emblema del proprio tempo – da questo punto di vista, e nonostante ciò che pensava Emanuel, ancora vicino alla sensibilità romantica¹⁰⁶ – e uno spiazzante tratto «ridicolo» in cui quell'eroe che negava l'eroismo, tutto sbalzi e disequilibri, non poteva in alcuni momenti non scivolare. Un singolare mescolarsi di tragico e di comico che suggeriva, accanto al contraddittorio rifiuto del sublime romantico, una timida ma percettibile (e altrettanto contraddittoria) coscienza dell'impossibilità del sublime *tout court*.

Ma Emanuel – e in ciò ritroviamo probabilmente uno dei limiti più rilevanti della sua arte – non va mai davvero fino in fondo alle cose; e in questo Amleto manca forse l'essenziale, viste le premesse: l'effettivo *impasto* di tragico e di comico. Emanuel infatti *giustappone* la nota comica all'accento più propriamente «tragico» (peraltro aiutato da un testo che almeno fino a un certo punto lo pretende), ma non sembra

104. L. Fortis, *Corriere dei teatri*, in «Il Pungolo», n. 358, 22 dicembre 1875.

105. Piccolet, *L'Attore G. Emanuel nell'Amleto.II*, in «Il Piccolo Faust», n. 1, 10 gennaio 1876, p. 2.

106. Questo Amleto ricorda il «personaggio enorme, in cui finisce col condensare il significato di una società e di un momento storico» che coincide, scriveva Giovanni Macchia, con uno dei tipici «elementi romantici della rappresentazione» (G. Macchia, *I fantasmi dell'opera* cit., p. 137).

mai realmente toccato dall'idea che l'impossibilità tutta moderna del sublime comporti ineluttabilmente la risata tragica o il pianto comico e cioè la risata che è nello stesso momento tragica o il pianto che è nello stesso momento comico, limitandosi a far seguire al comico il tragico e viceversa.

Eppure, nonostante questa come altre incertezze, non mancano nell'*Amleto* di cui stiamo parlando tratti sottilmente e autenticamente spiazzanti. La stessa cifra «realistica» della recitazione non assumeva ancora qui – lo si è già accennato – i contorni di una sensibilità propriamente e interamente naturalistica e non rimandava quindi ancora al sublime tipico di quella poetica, come accadrà invece per l'Emanuel maturo. L'«eccessivo realismo» che «impicciola» *Amleto*, voluto da Emanuel e amplificato dalla traduzione «fredda e dilavata» di Luigi Fontana¹⁰⁷, non si risolveva in un tentativo di imitazione banalmente naturalistica della realtà, e coincideva piuttosto con l'espressione «chiara» ed «estrema» tipica del *realismo* in arte¹⁰⁸, comportando un'attenzione al dettaglio che, ancor prima di un intento mimetico, sembrava avere soprattutto la funzione di spiazzare l'attenzione del pubblico. Così avveniva per esempio durante la scena della recita a corte (che è sempre, anche nel caso di Rossi, l'occasione per una *mise en abîme* del significato complessivo dello spettacolo) quando Emanuel esaspera il gesto del giocare con il mantello: «gli raccomandiamo – scrive Fortis – di guardarsi da quel continuo giuocare col suo mantello – che ripete in tutta la scena, ora stendendolo, ora trascinandolo, ora toccandolo». O poco dopo, nella stessa scena, con «quello stendersi supino prima, e bocconi poi ai piedi di Ofelia – che ci pare inartistico»¹⁰⁹.

107. L. Fortis, *Corriere dei teatri*, «Il Pungolo», n. 358, 22 dicembre 1875. Fontana lavorò alla traduzione mantenendosi in stretto contatto con Emanuel. Se ne ha una testimonianza indiretta – se mai ce ne fosse stato bisogno, vista la meticolosità di Emanuel nel preparare questo *Amleto* – in una lettera dello stesso attore a Felice Cavallotti risalente alla primavera del 1874 in cui si legge: «Dì a Fontana che presto gli scriverò riguardo all'*Amleto*» (BF, lettera del 20 aprile 1874). D'altra parte Fontana dovette avere ben presenti le ragioni della scena se, dopo avere giudicato nel 1873 «un raffazzonamento a capriccio», «sprezz[ante] ogni regola drammatica» il consueto – perché risalente a Garrick – cambiamento nell'ordine delle scene fra secondo e terzo atto nell'*Amleto* di Ernesto Rossi, riproduceva poi esattamente quella stessa sequenza modificata rispetto all'originale nella traduzione per Emanuel (Si veda L. Fontana, *Appendice*, in «La Riforma», n. 158, 9 giugno 1873).

108. G. Lukács, *Saggi sui realismo* cit., p. 61.

109. L. Fortis, *Corriere dei teatri*, «Il Pungolo», n. 358, 22 dicembre 1875.

Si tratta di quel tipo di dettagli che Giovanni Bottiroli in un saggio dedicato alla *teoria dello stile* e nell'ambito di una riflessione sul «discorso realista» ha definito «prospettici»; che generano cioè in chi guarda un conflitto fra la familiarità della potenziale riproduzione mimetica e l'imprevedibilità spiazzante del particolare, arricchendo così la densità dell'espressione e amplificando il valore cognitivo del dettaglio stesso: «i dettagli di questo tipo – argomenta Bottiroli – offrono un'occasione – non un'informazione nuova, non qualcosa di nuovo, ma un nulla che fa emergere tutto» e vanno perciò tenuti ben distinti dai dettagli «fattuali», banalmente mimetici e tassonomici, che cancellano la densità dell'espressione e rafforzano lo stereotipo (i dettagli propri del naturalismo, diremmo noi)¹¹⁰. Questo primo Amleto di Emanuel era fatto essenzialmente di dettagli *pungenti*, il cui compito consisteva nello sviare lo spettatore tanto dallo stereotipo della recitazione basso romantica, quanto dalla povertà semantica di un linguaggio della scena debolmente naturalistico. Il giocare con il mantello, lo sdraiarsi «inartistico» ai piedi di Ofelia, gli scatti espressivi improvvisi, il subitaneo passaggio dal registro «comico» a quello «tragico», quel singolare mantenersi in bilico fra l'uno e l'altro, indicano uno stile tagliente, in parte dissonante, che pur se non viene portato alle sue estreme conseguenze, si mostra capace a tratti intelligentemente di spiazzare, anziché confermare, le attese dello spettatore.

E ancora, «umanizzare» Amleto coincideva qui con uno «spiegare» Amleto. Sin dalla traduzione del testo, con quel ricorrere a «frasi allungate, stemperate, ridotte quasi a parafrasi»¹¹¹. Ma poi soprattutto attraverso le scelte espressive di Emanuel, con quell'evidenziare sempre l'attore che indica, descrive il personaggio. Felice Uda osservava che Emanuel «spieg[a] *Amleto*»: «e se talvolta fu meno il personaggio che sé stesso, il pubblico comprese che ciò era una conseguenza del metodo che si era imposto»¹¹². Il linguaggio della scena di Emanuel si colora qui di un certo didascalismo originato dal fonda-

110. G. Bottiroli, *Teoria dello stile*, Firenze, La Nuova Italia, 1997, pp. 263-264; più in generale si vedano le pp. 245-268.

111. F. Filippi, *Teatri e notizie artistiche*, in «La Perseveranza», n. 5804, 22 dicembre 1875.

112. Recensione di Felice Uda riportata in «L'Arte drammatica», n. 8-9, 1 gennaio 1876, p. 3.

tale tratto antiemozionalistico della sua recitazione: l'Amleto di Emanuel era «un vero e proprio filosofo, duro, stecchito» a cui era stata strappata «ogni qualità mondanamente umana»¹¹³, tutto giocato su di un'espressività fredda, algida, e perciò didascalica.

Emanuel non aveva certo inteso fino in fondo la complessità dell'Amleto di Rossi. Si era fermato alla superficie, forse incapace di distinguere fra l'«oro» e il «fango» e aveva definito con troppa sufficienza – probabilmente dettata anche dall'ardore polemico del giovane che vuole scalzare ciò che gli appare come vecchio – «barocchismo» quella straordinaria capacità di Rossi di «fissare l'incomprensibile». Nonostante il fraintendimento però, questo primo *Amleto* – pur riflettendo alcune di quelle incomprensioni – ha delle caratteristiche che lo rendono ai nostri occhi particolarmente interessante: il giovane Emanuel è qui tutto sommato ancora distante dalla poetica più compiutamente naturalistica che di lì a poco tenderà a sottrarlo agli esiti contraddittori ma in fondo stimolanti di questo suo primo periodo di attività.

113. G. De Viti Demarco, *L'Amleto di Shakespeare e l'Amleto di Ernesto Rossi* cit., p. 289. Significativo da questo punto di vista un articolo pubblicato sulla «Nuova Torino» nel 1876 e ripreso in prima pagina sull'«Arte drammatica», in cui, con riferimento alle forti censure della critica inglese nei riguardi dell'Amleto di Rossi – giudicato troppo caricato in quel suo «temperamento esuberante del caldo sangue meridionale» (cit. in D. Orecchia, *Il sapore della menzogna* cit., p. 65) – si invitava il più freddo e misurato Emanuel a prendere in considerazione l'ipotesi di recitare il suo *Amleto* a Londra: «se m'avessi vicino il simpatico Emanuel, gli direi in un orecchio: Venite a Londra, che il vostro *Amleto* sarà molto ammirato» (C.A. Manzoni, *Rossi, Salvini ed Emanuel*, in «L'Arte drammatica», n. 27, 4 maggio 1876, p. 1).

2. Un incontro mancato: la compagnia «stabile» del teatro dei Fiorentini (1879)

L'anno comico 1879-1880 e i mesi che immediatamente l'avevano preceduto rappresentano per gli attori di cui ci stiamo occupando un momento di svolta, un autentico passaggio chiave rispetto al quale si può significativamente stabilire un *prima* e un *poi*. Sono i fatti stessi, anzitutto, a suggerirlo: i due attori più interessanti del momento, Giacinta Pezzana e Giovanni Emanuel, reduci da una serie di prove importanti (di cui abbiamo in parte detto), abbandonano entrambi il capocomicato per recitare insieme in una compagnia «stabile» con sede al teatro dei Fiorentini di Napoli. L'iniziativa ha un risalto che va ben al di là dell'interesse locale, suscitando l'attenzione anche di molti importanti quotidiani non napoletani e di tutte le riviste specializzate nazionali, configurandosi perciò come un episodio di grande rilievo. Ma è senza dubbio anche il nostro sguardo retrospettivo a determinare l'importanza di quell'avvenimento: con il «senno di poi» guardiamo con più interesse ai primi significativi riconoscimenti attribuiti a Eleonora Duse, ventenne *amorosa* della compagnia; alle «nuove» prove d'attore di Emanuel, che muove a rapidi passi verso una concezione naturalistica del teatro soprattutto con *L'acquavite* (tratto dall'*Assommoir* di

Zola) e con un particolare *Oreste* di Alfieri; alla *Teresa Raquin* di Giacinta Pezzana, che diventerà da ora in avanti il principale *cavallo di battaglia* dell'attrice.

Non dimenticando dunque anche ciò che verrà dopo – quali strade imboccheranno Emanuel e la Pezzana, e con quali esiti; e, più in generale, quali strade imboccherà il teatro italiano, e con quali esiti¹ – avizzeremo qui due ipotesi principali: anzitutto che effettivamente il periodo che va dalla fine del 1878 ai primi mesi del 1880 si configura tanto per Emanuel quanto per la Pezzana come uno snodo decisivo, sancendo per entrambi la chiusura di una fase e segnando per entrambi l'avvio di una nuova. In secondo luogo che il mutamento coincide per tutti e due, pur nei modi e nelle forme diverse che vedremo, con l'inizio di un periodo di parziale declino.

Bisogna anzitutto sottolineare l'eccezionalità della *piazza* in cui tutto ciò accade: Napoli. Non solo per quel suo clima speciale di «spettacolo diffuso» di cui ha scritto Cesare Molinari proprio in riferimento a questa stessa stagione '79-80 nella sua monografia dedicata a Eleonora Duse². Ma anche perché Napoli non era affatto nuova a esperimenti di compagnie «stabili». Oltre ai teatri dialettali, come il San Carlino (dove recitavano attori del valore di Petito e di Scarpetta) che qui, come in altre città italiane, basavano la propria ricca programmazione su compagnie appunto «permanenti», vi erano in Napoli altri teatri, come il Sannazzaro o il Fiorentini, che avevano già tentato la strada della stabilità. Proprio Giacinta Pezzana per esempio aveva partecipato nel 1876 al Sannazzaro a un «teatro di commedia a Compagnia stabile»

1. Walter Benjamin osservava nelle sue tesi di filosofia della storia come fosse indispensabile per lo storico evitare di «cacciarsi di mente tutto ciò che sa del corso successivo della storia» e, al contrario, mantenere sempre la consapevolezza che sono proprio gli sviluppi successivi, gli esiti di quei processi che vengono presi in esame a dare senso, spessore, profondità all'analisi di un determinato momento storico, nella consapevolezza che «la storia è oggetto di una costruzione il cui luogo non è il tempo omogeneo e vuoto» ma, al contrario, «quello pieno di "attualità"» (W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, trad. it., Torino, Einaudi, 1962 [1955], pp. 78 e 83). E se ciò è vero sempre, trattandosi di una questione metodologica di ordine generale, ci sono poi episodi circoscritti, momenti di snodo densi di significato in cui quelle osservazioni acquistano una evidenza del tutto particolare.

2. C. Molinari, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Roma, Bulzoni, 1985, p. 17.

avviata con la quaresima ma già fallita ai primi di aprile³. E vanno poi ricordati i molti tentativi di Adamo Alberti – singolare e poco conosciuta figura di attore, direttore, impresario e scrittore drammatico – al teatro dei Fiorentini, fra i quali uno a cui aveva partecipato ancora Giacinta Pezzana nel 1868-69. Napoli era insomma una città ben più adatta di altre ad accogliere una compagnia fissa, non nomade, sottratta alla costrizione delle *tournées* e alle sue pesanti conseguenze, oltre che ovviamente sulla vita quotidiana degli attori, sulla loro possibilità di dedicare tempo ed energie all'affinamento della propria arte. Perché era certamente questo uno dei motivi principali – oltre a quello di carattere economico – che spingeva nel 1879 Giovanni Emanuel e Giacinta Pezzana a lasciare il capocomicato per unirsi sotto il segno di una compagnia stabile. E cioè il desiderio di potersi concedere più tempo per lo studio, approfondendo e perfezionando le proprie parti, e maggior agio nel creare spettacoli in cui potesse prevalere l'attenzione a un affiatamento *artistico* fra i diversi attori, basato su una sintonia e un'affinità stilistiche più che sull'importanza della *mise en scène*.

Vi era poi l'eccezionalità della circostanza: quella stagione 1879-80 si presentava come particolarmente importante. Accanto alla compagnia stabile del Fiorentini, e oltre alla ricca e variegata programmazione normale dei teatri napoletani – dieci in tutto in attività in quell'anno, che spaziavano dalla lirica del San Carlo alle farse del San Carlino⁴ –, erano previsti due eventi piuttosto significativi: un corso di recite di Tommaso Salvini al Politeama nel mese di aprile e, soprattutto, una lunga permanenza della compagnia «nomade» Bellotti Bon n.2 (da marzo a giugno) di cui faceva parte Virginia Marini al teatro Sannazzaro, il cui confronto con la «stabile» si annunciava come il motivo dominante della stagione. L'esordio della compagnia del Fiorentini, avvenuto il 13 marzo, era poi stato preceduto dalle importanti e fortunate recite di Emanuel al teatro Rossini fra l'ottobre del '78 e il febbraio del '79; e anche Eleonora Duse non era sconosciuta al pubblico locale, avendo recitato a Napoli negli ultimi mesi

aA

3. S.i.a., *Teatri e notizie artistiche*, in «Il Pungolo», n. 81, 22 marzo 1876. Sull'interruzione dell'attività del teatro Sannazzaro si veda per esempio S.i.a., *Cronaca*, in «La discussione», n. 93, 3 aprile 1876.

4. C. Molinari, *L'attrice divina* cit., p. 17.



Tavola 7
Giacinta Pezzana
BBFP

del 1878 con la compagnia Ciotti-Belli Blanes. Fu poi messa in piedi per l'occasione una campagna pubblicitaria particolarmente ben orchestrata: la rivista d'agenzia «L'Arte drammatica» apriva sin dal febbraio 1879 una nuova rubrica fissa, insolita per quel giornale, dal titolo *Notiziario di Napoli*; e nel mese di marzo veniva fondato a Napoli addirittura un nuovo periodico, «Il corriere teatrale»⁵. Si scatenò poi una ridda

5. Tutti, *Notiziario*, in «L'Arte drammatica», n. 17, 22 febbraio 1879, p. 4.

di voci, di pettegolezzi, di articoli miranti a danneggiare ora l'una ora l'altra compagnia che, parte integrante della normale vita teatrale del periodo, si fa però in questa circostanza particolarmente insistente. Così era stato per la scrittura della Duse – soprattutto riguardo alla cifra esatta che le spettava e delle penali da pagare per l'impresa del Fiorentini – o per quella «certa calunnia sorda sorda» a proposito di Giacinta Pezzana che «avea messo tutta Napoli artistica in grande agitazione» prima del suo arrivo in città⁶. L'«Arte drammatica» del 25 gennaio pubblicava in prima pagina un articolo dal titolo *L'imminente lotta napoletana* – riferendosi in particolare alle due compagnie del Fiorentini e del Sannazzaro – riassumendo con queste parole il clima di quei giorni: «I partiti sono in formazione, le alleanze si stanno accapparando [*sic*], i due campi di battaglia sono scelti e pronti, le armi si stanno affilando... che lotta! che battaglia! ...»⁷. Naturalmente all'«Arte drammatica», che è in quel momento il giornale della più importante agenzia teatrale italiana, questa speciale atmosfera concitata interessava soprattutto per poter speculare meglio sui contratti dei suoi iscritti e per riuscire a guadagnare di più su qualche testo drammatico, nondimeno – e anche per effetto delle speculazioni in atto, che amplificavano la risonanza dell'avvenimento – la stagione napoletana '79-80 suscitava attese e interessi davvero inconsueti.

Eppure il tutto si trasformò in brevissimo tempo per la compagnia del Fiorentini in un fallimento, sia economico che artistico.

Anzitutto vi furono delle forti difficoltà nel rapporto fra la compagnia e la proprietaria del teatro, la principessa di Santobuono, che, scriveva Verdinois già il 23 marzo, «prende nelle cose del palcoscenico una ingerenza che non dovrebbe avere»⁸. In poco tempo la Santobuono si accolla anche la responsabilità dell'impresa, inizialmente gestita da De Vivo e De Majo; scrive Emanuel a Felice Cavallotti il 21 aprile:

6. La notizia è riportata dal «Corriere del mattino» che non fornisce però ulteriori spiegazioni: S.i.a., *Arte ed artisti*, in «Corriere del mattino», n. 73, 14 marzo 1879.

7. V., *L'imminente lotta napoletana*, in «L'Arte drammatica», n. 13, 25 gennaio 1879, pp. 1-2.

8. F. Verdinois, *Il primo teatro di prosa*, in «Corriere del mattino», n. 82, 23 marzo 1879.

Passati il De Vivo e De Majo ai Fiorentini furono tali le angherie e un po' anche le bestialità di cui furono vittime che dovettero, come dicesi pulitamente, fare punto. Ad essi subentrò la proprietaria del teatro, la principessa Santobuono, un'arpa in gonnella, la quale persuasa che un teatro si amministra come una masseria, cominciò dal diminuire le paghe a tutti gli artisti, pena lo sfratto della compagnia, e poi, sempre per ragioni di economia, abolì l'usanza di pagar gli autori!!!⁹

Il comportamento della Santobuono determina un malumore crescente tanto all'interno della compagnia – la Pezzana la definiva in una lettera a Ulivieri del maggio «schifosamente avara»¹⁰ – quanto, all'esterno, fra i cronisti che lamentavano l'assenza di un repertorio adeguato: è ancora Emanuel a scrivere a Cavallotti della «ignobile e irresponsabile pervicacia» della Santobuono a «non voler comprare i lavori» degli scrittori drammatici¹¹. In queste condizioni – ma anche per le ragioni che vedremo più avanti – la situazione precipita: Emanuel abbandona la compagnia il 24 maggio, rimanendo però a Napoli fino alla fine della stagione, prima al teatro del Fondo poi al Rossini. I giornali si accaniscono contro l'impresa del Fiorentini con toni sempre più accesi determinando fra l'altro una crescente disaffezione del pubblico. Sulla «Gazzetta di Napoli» si leggeva già il 13 maggio che quel teatro era ridotto «ad un Ghetto drammatico, dove si raccolgono tutti i ferri ed i cenci vecchi della produzione teatrale»¹²; si arriverà sino a una sfida a duello nel mese di giugno fra l'amministratore della compagnia e il cronista dell'«Arte drammatica», Carlo Fabricatore¹³. Di fronte poi all'ennesimo articolo violentemente polemico, questa volta di Verdinois¹⁴, la direzione del teatro decideva addirittura di revocare l'invito al critico del «Corriere del mattino», subendo come ritorsione il silenzio da parte di tutti i quotidiani napoletani sull'attività del teatro per un tempo piuttosto lungo, dalla metà di agosto alla metà di dicembre: il teatro

9. BF, lettera da Napoli del 21 aprile 1879.
10. BBAP lettera a Ulivieri da Napoli del 17 maggio 1879.
11. BF, lettera da Napoli del 3 maggio 1879.
12. S.i.a., *Palcoscenici e platee*, in «Gazzetta di Napoli», n. 132, 13 maggio 1879.
13. Si veda «L'Arte drammatica», n. 34-35, 27 giugno 1879, p. 2.
14. F. Verdinois, *Il secondo corno*, in «Corriere del mattino», n. 209, 30 luglio 1879.

dei Fiorentini scomparire persino dai «tamburini» dei giornali, rendendo così ancora più disagiata il tentativo di ricostruirne le vicende per quel periodo.

Ma non era questa l'unica difficoltà del teatro dei Fiorentini. Ve ne furono altre, più importanti e significative, legate alla struttura «stabile» della compagnia.

Il pubblico e soprattutto la critica teatrale mostrarono da subito una forte diffidenza, che si tramutò in fretta in avversione, nei confronti dell'esperimento della sala del Fiorentini. Le cose da questo punto di vista iniziarono ad andare non troppo bene sin dal breve corso di recite dato a Roma nei primi giorni di marzo per *affiatate* la compagnia. L'accoglienza da parte degli spettatori fu fredda e diversi cronisti notarono che mancava a quella compagnia l'elemento che più le si chiedeva: una adeguata cura dell'«insieme». E al di là del successo iniziale delle prime recite napoletane (soprattutto *La signora dalle camemie* e *I borghesi di Pontarcy*), la situazione non migliora neppure con il ritorno al teatro dei Fiorentini. Nel primo di una serie di articoli dedicati al confronto fra la compagnia del Fiorentini e la compagnia «nomade» del Sannazzaro, Verdinois scriveva il 23 marzo sul «Corriere del mattino» che il motivo principale delle difficoltà della «stabile» andava ricercato nella presenza di troppi attori con attitudini da direttore. Ed effettivamente la compagnia, diretta nominalmente da Adamo Alberti (e a partire da metà aprile da Florindo Albertini), contava su tre attori come la Pezzana, Emanuel e Majeroni che, ciascuno per motivi caratteriali propri – e forse non solo caratteriali –, difficilmente poteva accettare imposizioni artistiche da altri. Molto meglio, osservava Verdinois, la compagnia Bellotti Bon n. 2 al Sannazzaro, nelle mani di un solo direttore (Cesare Vitaliani), con un repertorio migliore (il che significava semplicemente con più novità), un affiatamento adeguato (senza punte, ma anche senza cadute): «gli artisti che la compongono – scriveva il critico del «Corriere del mattino» – vengono fuori da varie compagnie, e non sono già raccolti qua e là, a caso o per forza, e s'erano già trovati insieme altre volte e non hanno nessuno di loro esercitato l'arte grandiosa delle rappresentazioni eccezionali, dei giri mondiali, delle compagnie raccogliatrici, l'arte insomma dell'esser celebre». Si verificava perciò una strana «contraddizione», concludeva Verdinois, «che tra la compagnia stabile e la nomade, la più

stabile è quella che non è stabile»¹⁵. Dove si capisce bene che la stabilità per Verdinois coincideva con la possibilità di confezionare un prodotto artisticamente medio, «un insieme intonato giusto completo», pensato e concertato allo scopo di soddisfare le esigenze di quella parte di pubblico sufficientemente *colta* – ma in realtà solo superficialmente colta – per storcere il naso di fronte ai virtuosismi d'attore della Pezzana o di Emanuel – o ai *couplets* cantati da quest'ultimo nel suo *Figaro* – e per accontentarsi al contrario della mediocre «messa in scena» della compagnia Bellotti Bon o, più tardi, nell'autunno, del modesto «affiatamento» della compagnia Pietriboni.

La storia della «stabilità» delle compagnie teatrali della seconda metà dell'Ottocento meriterebbe da questo punto di vista un approfondimento. La lettura che sarà per esempio di Gaspare di Martino e poi soprattutto di Silvio d'Amico di un Ottocento teatrale segnato dal conflitto fra il nomadismo del grande attore «guitto» e la stabilità auspicata da critici «moderni» e «progressisti» non è soltanto fuorviante per la visione un po' caricaturale dell'eccezionalità instabile dell'attore ottocentesco – visione peraltro funzionale alla legittimazione di quello spirito *ammodernatore* –, ma anche perché molti di quegli attori, a cominciare dal più grande di tutti, Gustavo Modena, tentarono a più riprese la via di una qualche forma di compagnia stabile. Il fatto è che la stabilità inseguita dagli attori era ben diversa, e per alcuni aspetti di segno opposto, da quella richiesta dalla maggior parte dei

15. F. Verdinois, *Il primo teatro di prosa* cit. Con il mese di aprile anche le due principali riviste teatrali italiane, entrambi fogli d'agenzia, «L'Arte drammatica» e «Il Piccolo Faust» iniziano a lamentare il mancato raggiungimento di un adeguato *affiatamento* della compagnia «stabile». Così «Il Piccolo Faust»: «Ai Fiorentini vi sono troppi attori primari che rispettandosi ognuno, non possono fare s'intende che le proprie parti, ed essendovi anche troppi attori secondari... troppo secondari, non si potrà mai costituire un assieme intonato giusto completo» (Gigante, *Napoli*, «Il Piccolo Faust», n. 8, 10 aprile 1879, p. 3). E Carlo Fabricatore sull'«Arte drammatica»: «Credevo, quasi, al teatro stabile; però non avrei potuto mai pensare alle pretensioni di un'impresa poco pratica e pigra. Non avrei potuto profetizzare che dovesse recitarsi con un repertorio siffatto, senza direzione, senza prove di commedie, fossero anche quelle vecchie: l'impresa ha creduto e crede tuttora che artisti di vaglia, da sé soli, sono sufficienti a formare il valore di una compagnia drammatica di prim'ordine, che venga accettata dall'arte e dal pubblico. [...] nella compagnia attuale de' Fiorentini manca, in generale, *l'assieme, l'affiatamento* e [...] in essa vi si scorge anche una *continua stonatura*» (Triboulet [C. Fabricatore], *Notiziario di Napoli*, in «L'Arte drammatica», n. 24, 19 aprile 1879, p. 2).

critici. Prevalentemente rivolta alla valorizzazione del lavoro artistico dell'attore nelle sue varie forme la prima; tutta tesa alla costruzione di spettacoli prioritariamente impostati sul rispetto del testo drammatico e quindi dello spettacolo di complesso la seconda. Non è un caso che nei due precedenti tentativi napoletani di compagnie «stabili» a cui aveva partecipato Giacinta Pezzana, nel 1868 e nel 1876, la reazione dei cronisti fosse stata molto simile a quella che si può constatare per il 1879; nel primo caso alla compagnia del Fiorentini veniva preferita la compagnia Bellotti Bon, nel secondo caso la compagnia Pietriboni, e sempre per ragioni legate al giudizio sull'«insieme» e sull'affiatamento¹⁶.

Dal punto di vista di Verdinois – e torniamo così al 1879 e al teatro dei Fiorentini – la vera compagnia *stabile* è proprio «quella che non è stabile», oltretutto imprenditorialmente più dinamica, perché più dentro al *libero* mercato, e poi artisticamente più completa in quella separazione compiutamente *professionale* fra attore e spettatore – utile a conferire il carattere astratto e un po' neutro tipico della *merce*, e della merce dell'industria dello spettacolo in particolare – che invece la dimestichezza con il pubblico determinata dalla stanzialità della compagnia del Fiorentini tendeva a ridurre¹⁷. Se è vero infatti che il pubblico di fine Ottocento cerca e pretende un'arte che consenta l'immedesimazione, e cioè nel nostro caso l'identificazione acritica dello spettatore nel personaggio, è altrettanto vero che è spesso proprio il «pathos della vicinanza» – richiamando qui e adattando al nostro contesto una convincente espressione di Benjamin – a costituire in epoca moderna un'efficace forma di contrapposizione al processo di immedesimazione, in quel suo favorire attraverso un *avvicinamento* dello spettatore all'evento artistico un atteggiamento critico e straniante; mentre infatti l'immedesimazione *avvicina* all'arte ma risolve la vicinanza in un'*astrazione* e quindi, nel caso del teatro, in un progressivo annullamento dello spettatore nel personaggio, il «pathos della vicinanza» mantiene nel suo *avvicinare* all'opera d'arte un continuo richiamo alla concretezza che favorisce al contrario la possibilità di un

16. Si vedano per esempio le cronache del quotidiano «Roma» relative alla stagione 1868/1869 e quelle pubblicate sui quotidiani «Il Pungolo», «La discussione» e «Roma» per la stagione 1876/1877.

17. Si veda ancora F. Verdinois, *Il primo teatro di prosa* cit.

effettivo confronto fra lo spettatore e l'attore piuttosto che di un annullamento del primo nel secondo¹⁸. Nel caso della compagnia del teatro dei Fiorentini l'eccessiva vicinanza fra gli spettatori e gli attori rischiava insomma secondo Verdinois di compromettere quel tranquillo e *gastronomico* processo di immedesimazione giudicato una componente essenziale della sua, e ovviamente non solo sua, idea di teatro.

A Verdinois faceva eco, ma ricorrendo a toni più accesi e intransigenti, un giovane critico che si sarebbe rivelato negli anni a venire uno dei principali difensori dell'idea di *compagnia stabile* così come inizierà ad affermarsi poi soltanto nei primi decenni del Novecento. Si trattava di Edoardo Boutet, allora ventitreenne cronista della «Gazzetta di Napoli». A un mese dall'avvio della programmazione del Fiorentini Boutet osservava che in quel teatro si era instaurata l'«anarchia»: «Nessuno comanda e tutti comandano»¹⁹. Situazione che determinava la «continua stonatura» dell'insieme e una «disarmonia disagiata» dell'intonazione complessiva²⁰. Come già Verdinois, Boutet non aveva dubbi nel paragone fra le stagioni del teatro dei Fiorentini e del teatro Sannazzaro: «Ecco dunque la posizione dei due teatri: il *Fiorentini* rappresenta il regresso e la reazione nell'anarchia, il *Sannazzaro*, il progresso nell'ordine»²¹. Nella recensione più dura e intransigente – e per certi versi anche più coraggiosa – all'operato della compagnia stabile, riferita a un *Oreste* di Alfieri che al pubblico e a molti altri cronisti era invece piaciuto (e fra questi a Verdinois), Boutet scriveva: «Quella che gli artisti del Fiorentini danno all'*Oreste* dell'astigiano non è un'interpretazione artistica, nel senso vero e moderno della parola, è un pandemonio, una fitta di pugni scaraventati da un indemoniato, una Babele»; e continuava:

Di quest'arte si contentavano i nostri nonni, poveretti, come si contentavano dei corrieri invece della posta e del telegrafo [...] era l'arte che si compendiava, gretta e meschina, in certe date norme tradizionali, false, convenzionali;

18. Benjamin discute del «pathos della vicinanza» in diversi punti dei *Passages*. Si vedano in particolare le pp. 609-610, 214 e 216: W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, Torino, Einaudi, 2000.

19. S.i.a., *Palcoscenici e platee*, in «Gazzetta di Napoli», n. 102, 12 aprile 1879.

20. S.i.a., *Palcoscenici e platee*, in «Gazzetta di Napoli», n. 89, 30 marzo 1879.

21. S.i.a., *Palcoscenici e platee*, in «Gazzetta di Napoli», n. 102, 12 aprile 1879.

che stordiva la testa e non scendeva al cuore; per la quale lo spettatore si vedeva ben diverso da que' fantocci esotici di legno, messi in moto da meccanici ingranaggi²².

Dove c'è proprio tutto quel che ci si aspetterebbe di trovare in un critico come Boutet: l'accento ideologicamente mo-



Tavola 8
Tommaso Salvini
e Achille Majeroni
(terzo e quarto da sinistra)
in *Oreste* di Alfieri (1865)
Enciclopedia dello spettacolo,
vol. 1, coll.313-314

aA

dermista e progressista, il rifiuto del significato e del valore della tradizione, il richiamo alla necessità che il pubblico possa rispecchiarsi, immedesimandosi, nella vicenda scenica. E dopo aver espresso un giudizio negativo sui singoli attori – soprattutto, come vedremo, sulla Pezzana e su Majeroni salvando in parte Emanuel e la Duse – Boutet conclude così: «Quell'Oreste ai Fiorentini non m'uscirà più dalla memoria... Io credeva tempesta ed anche secca, ma diluvio di quaranta dì e quaranta notti no»²³.

Ma se il tentativo di «stabilità» della compagnia del Fiorentini si era risolto secondo la critica del tempo in un fallimento, non meno fallimentare complessivamente era stato l'espe-

22. E. Boutet, *Cronaca drammatica. Teatro dei Fiorentini. Punti sull'I*, in «Gazzetta di Napoli», n. 118, 29 aprile 1879.

23. *Ibid.*

rimento dal punto di vista degli attori coinvolti, soprattutto di Giacinta Pezzana e di Giovanni Emanuel. Le osservazioni di Verdinois sulla contemporanea presenza in scena di tre attori con ambizioni da direttore non erano nel caso specifico del tutto immotivate, anche a non voler condividere l'opinione del critico sul significato complessivo da attribuirsi a quella circostanza.

Per un verso c'era Achille Majeroni, attore della generazione di Rossi e Salvini, molto amato dal pubblico napoletano, esponente forse secondario ma comunque significativo di quella che negli anni Cinquanta era stata definita la «*scuola nova romantica*» – così scriveva di lui Scialinga nel 1886²⁴ – con il quale Emanuel doveva avere avuto, almeno in questo anno comico 1879-80, un rapporto di forte rivalità artistica. È noto che Zacconi scriverà di un Emanuel «figlio spirituale» di Majeroni, alludendo più che ai modelli di esecuzione alla capacità del primo di interiorizzare le «profondità umane» del secondo²⁵. Ma in questa circostanza sembrano emergere soprattutto le diversità stilistiche, e cioè le differenze nei modelli di esecuzione, mentre restano probabilmente in secondo piano i tratti comuni²⁶.

Gaspare di Martino ricorderà alla morte di Emanuel, nel 1902, la recita di quell'*Oreste* a cui già si riferiva Boutet (e sulla quale torneremo ancora) come un «duello» tra Emanuel e Majeroni, il primo nella parte di Pilade, il secondo nella parte di Oreste:

Nella platea eran seguaci dei due atleti: gli attempati eran per la tradizione, per lo bello stile, per la bellezza plastica e sonante, per Achille Maieronni [*sic*]: i giovani, i nuovi, eran per la verità, per il vero e nobile stile, per l'incarnazione naturale e vivente. Le polemiche (tra un atto e l'altro) erano

24. G.M. Scialinga, *Astro tramontato*, in «Italia artistica», n. 43, 5 dicembre 1886, p. 329.

25. Si veda E. Zacconi, *Ricordi e battaglie*, Cernusco sui Naviglio, Garzanti, 1946, pp. 59-61 e per l'interpretazione di quelle parole G. Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia, 1989, pp. 78-81.

26. Zacconi insistette molto sulla continuità fra Majeroni e Emanuel probabilmente anche per attribuire a sé la rottura con la «scuola romantica». E non si può in effetti negare a Zacconi di avere, almeno in parte, ragione; già abbiamo visto infatti come il realismo di Emanuel fosse ancora percorso da forti venature romantiche.

ardenti. La rappresentazione procedeva e si giunse al famoso racconto di Pilade. La voce nuova vinse su tutti. Pilade riveva nella carne e si sottraeva alla plasmazione del trucco scenico. Il plauso fu vigoroso e concorde. Vecchi e giovani salutarono il nuovo verbo, e Achille Maieroni, da forte, strinse fra le braccia, non il suo competitore, ma il campione logico della verità, sorriso dal lume magnifico dell'arte²⁷.

Il ricordo di Gaspare di Martino, all'epoca diciottenne, è certamente un po' ammorbidito nei contorni, soprattutto in quell'immagine rassicurante dell'abbraccio finale fra i due attori in nome del «lume magnifico dell'arte». Ben più duro era stato invece il giudizio di cui si è già detto con cui Boutet, ideologicamente molto vicino a Di Martino e quasi suo coetaneo, stigmatizzava l'Oreste di Achille Majeroni – facendone tutt'uno con la Clitemnestra di Giacinta Pezzana – come «arte vecchia, cioè non arte, errore dell'arte» elogiando invece il Pilade di Emanuel come «la sola creatura che sopravvive a quella moria»²⁸: testimonianza che lascia intravedere una competizione artistica più accentuata e spigolosa di quanto non scrivesse Di Martino fra i due attori. E ancora Boutet alludeva, due giorni prima della recita dell'*Oreste*, ai malumori all'interno della compagnia con riferimento proprio a Emanuel e a Majeroni:

E la compagnia, mi chiederete? La compagnia, tra la muffa e la povere, intisichisce. L'Emanuel ne ha fatta una malattia e volentieri ha ceduto il posto al Maieroni [*sic*] nel *Kean*; e il Maieroni, montato sul suo vecchio cavallo di battaglia, ha rincorso la quintana, con somma soddisfazione delle sedie di ferro, memori del buon tempo antico²⁹.

Nell'*Oreste* insomma si manifestano attraverso i due protagonisti maschili scelte stilistiche almeno fino a un certo punto distinte. Per un verso quelle di Majeroni, l'attore che fu tra i primi – lo ricorda ancora Scalinger – a lasciare la tragedia per il «dramma»³⁰, incarnando poi di fatto quella concezione di «dramma romantico» che lo porterà a cercare in scena

27. G. di Martino, *Giovanni Emanuel*, in «Rivista teatrale italiana», fasc. 3, 1 settembre 1902, pp. 103-104.

28. E. Boutet, *Cronaca drammatica. Teatro dei Fiorentini. Punti sugli I* cit.

29. S.i.a., *Palcoscenici e platee*, in «Gazzetta di Napoli», n. 116, 27 aprile 1879.

30. G.M. Scalinger, *Astro tramontato* cit., p. 329.

la «bellezza plastica e sonante», quello stile che Emanuel di qui a un anno biasimerà, dal suo punto di vista e in polemica con Ernesto Rossi, per l'eccesso di «arzigogoli» e di «teatralismo»³¹. Per un altro Emanuel, che pur recitando qui una parte di per sé più *epica* che *drammatica* – e venendo per questo riconosciuto come un attore dallo stile «vero», ma di un vero «nobile» – si mostra vicino alla sensibilità naturalistica nel restituire attraverso la figura di Pilade un'«incarnazione naturale e vivente» sottraendola – scrive di Martino – alla «plasmazione del trucco scenico» e immettendo quella tensione alla «massima naturalezza»³² che da ora in poi caratterizzerà il suo linguaggio della scena; il Pilade di Emanuel è un personaggio «vivo, sensibile», osserva Verdinois, «che quasi dismette la convenzione alfieriana e s'anima di una certa verità shakespeareana»³³. Lo stesso Emanuel scriverà che i compiti di un'attore il cui intento sia recitare *Oreste* sono essenzialmente due: «ammorbidire la durezza del verso Alfieriano [*sic*]» e «bandire la *recitazione classica*, che in buon volgare non è poi che la *barocca*»³⁴; e per poterlo fare non c'è che una strada: «egli deve gestire e parlare come gestirebbe e parlerebbe in un dramma di Dumas: la sua voce deve avere la stessa naturalezza di tuono che avrebbe, supponiamo, nell'Armando della *Signora dalle Camelie*»³⁵. Due vie diverse dunque, quelle di Emanuel e di Majeroni, che difficilmente potevano convivere in una compagnia «stabile» caratterizzata soprattutto, anche se non esclusivamente, per il tentativo di una concertazione stilistica fra gli attori.

Dal canto loro, Emanuel e la Pezzana scoprirono lavorando insieme più le diversità che i punti in comune. Il primo ormai avviato a trasformare il proprio complesso «realismo» in una più banale forma di «naturalismo» e sempre più attento imprenditore di se stesso, la seconda, probabilmente anche delusa dal mancato incontro con Emanuel, incurante di venire giudicata a trentotto anni vecchia e superata, si

31. J. Weelman di Terranova [G. Emanuel], *Rossi o Salvini? Risposta ad un articolo del giornale lo SPORT di Napoli*, Bologna, Edizioni economiche del «Piccolo Faust», 1880, p. 19. Si vedano anche i riferimenti espliciti a Majeroni alle pp. 15-16.

32. *Ibid.*, p. 29.

33. S.i.a., *Arte ed artisti*, in «Corriere del mattino», n. 116, 27 aprile 1879.

34. J. Weelman di Terranova [G. Emanuel], *Rossi o Salvini?* cit., p. 20.

35. *Ibid.*



Tavola 9
Giovanni Emanuel
BBFE

aA

mostrava sempre più sfiduciata e insofferente nei confronti del teatro complessivamente inteso. La realizzazione di una formazione «stabile» non poteva significare per Emanuel e la Pezzana semplicemente l'opportunità di dedicare maggiore attenzione alla *mise en scène* – anche se soprattutto Emanuel non era insensibile a questo aspetto del linguaggio della scena – e comportava piuttosto l'idea che fosse auspicabile un affiatamento autenticamente *artistico* della compagnia, a partire dal quale cioè ciascun attore potesse conciliare il lavoro personale sulla propria parte con una più ampia omogeneità stilistica complessiva e un comune tratto di poetica. Ma le differenze fra i due attori resero da subito estremamente difficile questo percorso e la spigolosità dei rispettivi caratteri mutò la difficoltà in impossibilità; la Pezzana scriveva nel mese di maggio a Ulivieri di «quella canaglia di Emanuel che non vuol mai recitare, che fa impazzire tutti non contento di

essere pazzo lui!» e, a rottura consumata, in una lettera del giugno ancora a Ulivieri la Pezzana annota seccamente in un *post scriptum*: «Emanuel se ne è andato una buona volta»³⁶.

Non a caso i due episodi che maggiormente segnarono, oltre a un'affermazione personale per entrambi gli attori, anche un punto di snodo dei rispettivi percorsi artistici si collocano al di fuori del breve periodo in cui lavorarono insieme. Ci riferiamo all'*Assommoir*, recitato da Emanuel al teatro Rossini il 6 febbraio – e cioè poco prima dell'avvio della compagnia stabile – e alla *Teresa Raquin*, recitata dalla Pezzana al teatro dei Fiorentini il 26 luglio – dunque poco dopo l'abbandono di Emanuel. Episodi che evidenziano bene le diversità ormai venutesi a determinare fra le rispettive poetiche e che testimoniano anche come una pur significativa convergenza sullo stesso autore, Zola, non si traducesse poi necessariamente in un percorso stilistico comune.

La scelta operata da Emanuel di recitare una riduzione teatrale dell'*Assommoir* non era certamente casuale. Il romanzo di Zola aveva avuto un notevolissimo successo in Francia: stampato nel 1877, già nel '79 raggiungeva addirittura la quarantaseiesima edizione; e un'accoglienza altrettanto calorosa era stata riservata al testo drammatico omonimo, recitato a Parigi per la prima volta il 18 gennaio 1879. Napoli era poi una città particolarmente adatta a recepire l'opera di Zola. Qui viveva e operava il più raffinato e acuto dei suoi esegeti italiani, Francesco De Sanctis, che aveva pubblicato nel 1877 sul quotidiano napoletano «Roma» una serie di undici articoli dedicati allo scrittore francese³⁷; De Sanctis si era poi anche occupato in modo specifico dell'*Assommoir*, come testimonia la conferenza tenuta nel giugno del 1879 sul tema *Zola e «L'assommoir»* di cui veniva pubblicato un resoconto stenografico nello stesso mese di giugno sempre sul «Roma».

E ovvio che in questo clima l'interesse per le recite di Emanuel fosse notevole, alimentato per giunta dalla scabrosità dell'argomento trattato – la fine rovinosa di Gervasia e Coupeau uccisi nei sobborghi operai di Parigi dalla miseria e dall'alcol – che era tipica del naturalismo di Zola e che non poteva non stuzzicare la morbosità piccolo-borghese della

36. BBAP, lettere a Ulivieri da Napoli del 17 maggio 1879 e del 16 giugno 1879.

37. Poi riuniti con il titolo *Studio sopra Emilio Zola* nella seconda edizione dei *Nuovi saggi critici* stampata nel 1879.

maggior parte degli spettatori. Emanuel, dal canto suo, ne fece l'occasione per accentuare i tratti naturalistici del suo linguaggio della scena presentandosi – scriverà più tardi, nel 1899, Roberto Bracco – come «l'attore sperimentalista di quella che pareva una nuova scuola»:

Imperava, ancora, in quei tempi il così detto *naturalismo*: e ancora i commenti che Francesco De Sanctis aveva fatti, pochi anni prima, intorno alle opere di Emilio Zola, alimentavano in Napoli nuovi entusiasmi. Ebbene, Giovanni Emanuel era l'attore sperimentalista di quella che pareva una nuova scuola. E medici, critici, e artisti d'ogni sorta andavano a vederlo impazzire o morire, e dal piccolo teatro Rossini il naturalismo napoletano si espandeva diffondendosi su per le gazzette e nei libri giovanili³⁸.

E in effetti il lavoro svolto da Emanuel sull'*Assommoir* può considerarsi indicativo di un approccio alla rappresentazione ormai improntato a una chiara forma di naturalismo espressivo, pur se di quel naturalismo mai completamente dimesso e banale che sarà sempre di Emanuel. Il suo Coupeau si presenta ai nostri occhi privo delle discontinuità che abbiamo visto caratterizzare il primo Amleto; sull'unità dialettica del tipo di cui era traccia nel linguaggio della scena di pochi anni prima prevalgono qui gli strumenti *naturalistici* della costruzione del *personaggio*. Alla recitazione prevalentemente spezzata e nervosa di un tempo subentra ora una recitazione più sobria e anche minimale: la scena tende a diventare il luogo di una mimesi il più possibile naturale della realtà e i dettagli si avviano a perdere la loro caratteristica spiazzante («prospettica») manifestandosi spesso per la loro valenza di semplice riproduzione. Emanuel, scrive Eugenio Fazio – «distinto medico» che inaugura in teatro la lunghissima serie degli specialisti interpellati per un giudizio sulla precisione *scientifica* della riproduzione scenica di una patologia – si impossessa della «realtà delle cose e dell'importanza del fatto» e «fa scorgere i lenti progressi che [...] alterano man mano la fibra e la mente» di Coupeau³⁹. La «schietta ammirazione»

38. R. Bracco, *Giovanni Emanuel al Mercadante*, in «Corriere di Napoli», n. 301, 29 ottobre 1899.

39. Le parole di Eugenio Fazio sono riportate in una recensione del quotidiano «Il Piccolo» riprodotta in Triboulet [C. Fabricatore], *Notiziario di Napoli*, in «L'Arte drammatica», n. 16, 15 febbraio 1879, p. 2.

del pubblico, scriveva per parte sua Verdinois, si concentra sul modo «così vivo e vero» in cui «ha saputo dipingere i progressi della depravazione e della ubbriachezza» e in particolare del *delirium tremens* finale, ammirato per l'esattezza della riproduzione⁴⁰. Più che lavorare alla sintesi di alcuni tratti tipici, Emanuel si concentra sulla manifestazione *analitica* degli accessi di coma etilico ricorrendo a uno stile prevalentemente *descrittivo*. L'attenzione ai dettagli si risolve in un approccio di tipo «fattuale», semplicemente mimetico, tendenzialmente privo di significato «prospettico»: «Anche noi abbiamo un po' di *realismo* sul palcoscenico – osserva il cronista del «Roma» –. C'è l'acqua vera nella scena del lavatoio, ci sono tante altre cose come nella vita ordinaria»⁴¹. Non è probabilmente un caso che proprio riferite a questa circostanza si abbiano due testimonianze del forte sentimento di suggestione instauratosi fra pubblico e attore e fra attore e personaggio che rimandano a quel moto di identificazione, o di immedesimazione, tipico del naturalismo, e non solo del naturalismo a teatro. Il cronista del «Pungolo», recensendo la sesta recita consecutiva dell'*Assommoir* – tradotto in italiano *L'acquavite* –, osservava: «Ma con che voluttà, a rappresentazione finita, si esce da quel tanfo alcolico e si respira all'aria aperta!»⁴², lasciando immaginare nel lettore uno stato di forte empatia fra pubblico e attori dettato innanzi tutto dalla intensa e coinvolgente prova scenica di Emanuel. E un'altra testimonianza, da prendere però con qualche cautela, riferisce di una forte identificazione emotiva di Emanuel nei confronti del personaggio di Coupeau; la si legge per mano di Boutet poco prima della morte dell'attore, nel gennaio del 1902: «Un amico mio e suo, che mi fornisce questi dati, aggiunge, a proposito dell'*Assommoir*, ch'egli dovette infine sospenderne l'interpretazione per causa del ribrezzo che quella morte per alcoolismo infondeva in lui quasi astemio e dei singolari fenomeni nervosi che ne seguivano»⁴³. E certo va tenuto conto anzitutto che a scrivere è Boutet, difensore del naturalismo in teatro e della necessità per gli attori di imme-

40. S.i.a., *Arte ed artisti*, in «Corriere del mattino», n. 38, 7 febbraio 1879.

41. S.i.a., *Notizie artistiche e teatrali*, in «Roma», n. 37, 6 febbraio 1879.

42. S.i.a., *Arte e artisti*, in «Il Pungolo», n. 43, 12 febbraio 1879.

43. E. Boutet, *Teatri ed arte*, in «Nuova Antologia», vol. XCVII, 16 gennaio 1902, p. 348.

desimersi nei personaggi che recitano; e poi che si tratta di una testimonianza indiretta e tipicamente aneddotica. Resta comunque una notizia interessante, utile forse più che altro a ricostruire il clima complessivo di quelle recite, che doveva in effetti favorire l'abbandono naturalistico dello spettatore nell'avvolgente malia della scena.

Dopo il febbraio, come ricordava Boutet, Emanuel non recita più l'*Assommoir*, ma la traccia di quella concezione del personaggio resta fortemente impressa nel suo linguaggio della scena per esempio in quell'«esagerazione di naturalezza» che il cronista del «Pungolo» – forse Michele Uda – gli rimproverava quando recita, nel mese di marzo, ormai al teatro dei Fiorentini, *I borghesi di Pontarcy* di Sardou⁴⁴. «[L]’abuso dei pianissimi» – si legge ancora sul «Pungolo» – dava alla sua voce «una intonazione poco grata all’orecchio di raucedine alcoolica»⁴⁵; dove erano certamente le scelte espressive di Emanuel, stilisticamente in continuità con ciò che aveva fatto nell'*Assommoir*, a richiamare quella stranissima intonazione «alcoolica» altrimenti inspiegabile nel protagonista di quel testo di Sardou. La nota che dominava la concezione del personaggio era comunque la sobrietà: «Quasi tutta la parte di Fabrizio fu detta da lui a mezza voce» con una insistenza giudicata fastidiosa sulla «monotonia della *sordina*»⁴⁶. Per parte sua anche Verdinois lamentava la monotonia della voce e le «sue cadenze uniformi»⁴⁷, confermando un preciso carattere del linguaggio della scena di Emanuel che da ora e fino alla metà degli anni novanta resterà predominante e ne sostanzierà il particolare naturalismo espressivo.

Riferendo del suo Pilade nell'*Oreste* di cui si è già detto – e si ricordi al proposito il confronto stilistico con Majeroni – Boutet notava che Emanuel «cerca di vivere la vita di tutti i giorni, scartare per quanto è possibile il manierato, l'artefatto»⁴⁸. Probabilmente con il tempo Emanuel accentuerà ancora nell'*Oreste* il tratto naturalistico, e ormai lontano dalla Pezzana e da Majeroni smusserà anche quella

44. S.i.a., *Arte e artisti*, in «Il Pungolo», n. 79, 20 marzo 1879.

45. *Ibid.*

46. *Ibid.*

47. F. Verdinois, *Il primo teatro di prosa. Giovanni Emanuel*, in «Corriere del mattino», n. 94, 4 aprile 1879.

48. E. Boutet, *Cronaca drammatica. Teatro dei Fiorentini. Punti sull'I cit.*

«certa verità shakespeariana» di cui aveva scritto Verdinois: il critico del «Corriere del mattino» osserverà infatti nell'ottobre – Emanuel recita ora, e significativamente, la parte di Oreste – che l'attore «manca talvolta di calore, forse perché l'artista, troppo in guardia contro sé stesso, teme di eccedere, di far troppo»⁴⁹.

E così, dall'*Assommoir* all'*Oreste*, nell'arco di poco meno di un anno il cerchio si chiude: saranno infatti proprio il timore di eccedere, la sorvegliata ricerca di una sobrietà espressiva priva di punte, una certa asciutta e a tratti un po' arida disinvoltura dell'incedere in scena a caratterizzare il naturalismo della maturità di Emanuel e a portarlo di qui a poco anche a una prima formulazione teorica della nuova poetica con il *pamphlet* polemico *Rossi o Salvini?*, scritto da Emanuel nei mesi estivi del 1880 come a suggellare la recente e ricca esperienza napoletana.

A differenza di quanto abbiamo visto accadere nel caso di Emanuel, l'accoglienza nei confronti di Giacinta Pezzana si era rivelata da subito piuttosto contrastata. Nel febbraio del '79, poco prima dell'avvio della «stabile», un giornale napoletano riportava una graffiante stroncatura alle recite fuori Napoli del suo *Amleto* presentato per la prima volta in Italia dopo l'esordio cubano e messicano del 1878; l'operazione della Pezzana veniva giudicata non soltanto velleitaria ma anche poco riuscita: sul piano dello stile, la sua recitazione appariva secondo il cronista troppo caricata, innaturale e «declamata»⁵⁰. E dopo l'inizio della stagione al teatro dei Fiorentini chi scriveva su di lei riferiva spesso di un suo progressivo distanziarsi dalla poetica del «vero». Verdinois lamentava nella sua recitazione la presenza sempre più ingombrante di una «declamazione cantata»⁵¹ e di una «innaturale ampliazione dei vocaboli a cui essa s'abbandona»⁵². E già il cronista del «Fanfulla» nel corso delle recite romane per affiatte la compagnia e riferendosi a *Messalina* aveva osservato: «Ma se

49. S.i.a., *Arte ed artisti*, in «Corriere del mattino», n. 281, 10 ottobre 1879.

50. Si tratta di un articolo del «Bacchiglione» di Padova, riportato il 5 febbraio sulla «Gazzetta di Napoli»: S.i.a., *L'Amleto rappresentato dalla Pezzana*, in «Gazzetta di Napoli», n. 36, 5 febbraio 1879.

51. F. Verdinois, *Il primo teatro di prosa. Giacinta Pezzana Gualtieri*, in «Corriere del mattino», n. 103, 14 aprile 1879.

52. S.i.a., *Arte ed artisti*, in «Corriere del mattino», n. 174, 25 giugno 1879.

dobbiamo dire umilmente il nostro parere, la valente attrice *canta* un pochino i suoi versi. [...] Qua e là Messalina ebbe pose scultoree e gesti maestosi, ma poco affetto nella voce e nell'espressione»⁵³. Ma era soprattutto Boutet, come ovviamente ci si poteva aspettare, a lanciare gli strali più accumulati contro Giacinta Pezzana: i personaggi che lei e Majeroni recitavano venivano riconosciuti dal giovane critico napoletano come «tanti eroi colla sfoglia di princisbecco e imbottiti di cartapista, duri, stecchiti, impassibili, senza cuore, senza lagrime, senza pallori, senza spasimi, senza torture studiate nella vita di tutt'i giorni, artefatti, convenzionali, fili di ferro e molle d'acciaio». E ancora, nella recitazione della Pezzana «la voce ha intonazioni assordanti da pergamo di villaggio, il gesto è baroccamente trinciante; tutto compassato, misurato, fatto a peso di carbone, di un convenzionalismo da far venire la pelle d'oca. Declama, declama sempre»⁵⁴.

Ma non bisogna lasciarsi trarre in inganno: non c'è qui solo il lamento di un critico difensore del naturalismo che si ostina a non voler comprendere l'arte *tipica* della Pezzana, che pure quei «fili di ferro e molle d'acciaio» rievocano piuttosto chiaramente; la recitazione di quest'ultima stava in effetti significativamente cambiando e pur se Boutet interpreta a modo suo i cambiamenti che ha modo di osservare, le cronache del periodo testimoniano comunque dell'allontanamento di Giacinta Pezzana dal realismo spigoloso e intenso, caratterizzato per le spezzature e le discontinuità, di cui si è detto nel capitolo precedente. Il cronista del «Roma», giudicando la sua Margherita nella *Signora dalle camelie*, riferiva di «inflessioni di voce alquanto cadenzata» e di un modo di «pronunciar parole e frasi staccate, a pause per lo più uguali»⁵⁵ suggerendo complessivamente un certo qual senso di monotonia espressiva confermato da quella «strana lentezza» del suo dire che notava Verdinois⁵⁶. Si affaccia qui un tratto della recitazione di Giacinta Pezzana che resterà costante da ora fino al temporaneo abbandono delle scene nel 1887, una nota come di «trascuranza» e di «svogliatezza» che

53. Lamba, *Teatri*, in «Fanfulla», n. 60, 5 marzo 1879.

54. E. Boutet, *Cronaca drammatica. Teatro dei Fiorentini. Punti sugl'I cit.*

55. S.i.a., *Notizie artistiche e teatrali*, in «Roma», n. 73, 14 marzo 1879.

56. S.i.a., *Arte ed artisti*, in «Corriere del mattino», n. 174, 25 giugno 1879.

rivelava in lei, scriveva il critico che si firmava Unus Nullus, «una specie di sfiducia nell'arte, in sé stessa, nel pubblico»⁵⁷.

Non è certo un caso che questo processo fosse destinato a sfociare nella *Teresa Raquin* in cui la trentottenne Giacinta Pezzana, recitando un testo di Zola reduce da un clamoroso insuccesso parigino, sceglieva per sé non la parte della prima attrice – Teresa, affidata invece a Eleonora Duse – ma della vecchia madre di Teresa, la signora Raquin. La quale per di più concentrava il grosso della sua parte nel finale del terzo atto, quando sopraggiungeva la paralisi, e nel quarto, che prevedeva una sua presenza muta in scena tranne che per la battuta finale. Scriverà a questo proposito Celso Salvini:

Teresa Raquin, che segnò l'apogeo della sua gloria, fu anche il principio della decadenza di Giacinta Pezzana. Ne fu, secondo me, anche una causa. Perché l'attrice, già troppo presto sfiorita e invecchiata, ricevette da quella interpretazione di vecchia paralitica il colpo di grazia. E fu come se lo fosse andato a cercare⁵⁸.

Recitare una patologia – la paralisi della signora Raquin – non comportava qui, come invece accadeva nell'*As-sommoir* di Emanuel, una accentuazione dei tratti naturalistici dell'espressione e significava piuttosto un sorvegliato lavoro di elaborazione *tipica*. Leggiamo quanto ricorderà più tardi Mario Corsi in riferimento alla *Teresa Raquin*: «Il realismo dell'interprete non era riproduzione fotografica del vero; ma espressione d'arte perfetta. L'attrice sapeva conciliare quanto v'è in ogni carattere umano con le supreme leggi dell'arte»⁵⁹. Significativo da questo punto di vista l'esempio della «licenza artistica» che si concedeva la Pezzana nel recitare il quarto atto, quando, contrariamente alle indicazioni di Zola che avrebbero voluto il personaggio di *Madame Raquin* perfettamente immobile in scena, Giacinta Pezzana dava «alla riproduzione della paralisi il carattere del tremito del capo». Rispondendo alle accuse che le venivano mosse l'attrice scriveva così: «Come vi sono licenze poetiche pei poeti, io

57. Unus Nullus, *Profili drammatici. Giacinta Pezzana*, in «Il teatro illustrato», n. 9, settembre 1881, p. 16.

58. C. Salvini, *Le ultime romantiche...* cit., p. 41.

59. M. Corsi, *Ricordo di Giacinta Pezzana nel primo centenario della sua nascita*, in «Scenario», n. 2, febbraio 1941, p. 81.

dico che ve ne possono essere delle artistiche per gli artisti, se, con esse, si possa raggiungere una maggiore efficacia di espressione». E proseguiva:

Durante le prove di Teresa Raquin ai Fiorentini di Napoli, nel 1879, io mi trovavo in una specie di disagio morale in quella mobilità di statua, e tremavo per l'esito del 4° atto, e dando risolutamente un *coup de canif* alla scienza, nel momento in cui venivo spinta sulla scena nel carretto sentii l'impulso artistico di quel tremito del capo che mi dava agio a girarlo tragicamente per minacciare con lo sguardo gli uccisori di mio figlio. Ho tradito il carattere patologico di quella paralisi speciale... ma quanta vita riacquista quella figura⁶⁰.

Dove non solo è evidente l'assenza di ogni soggezione alle ragioni dello scrittore drammatico – e si trattava in questo caso di Zola, del quale la Pezzana aveva grande stima – ma, soprattutto, la lontananza da impacci naturalistici di sorta poiché ciò che conta qui non è la riproduzione naturalistica di un dato patologico («Ho tradito il carattere patologico di quella paralisi speciale») ma l'urgenza «morale» di recitare una figura artisticamente viva: «sentii l'*impulso artistico* di quel tremito del capo». D'altra parte Giacinta Pezzana sfruttava fino in fondo i passaggi drammaticamente *forti* dei finali del terzo e del quarto atto, restando anche da questo punto di vista più nell'alveo di una forma di realismo critico che del naturalismo di cui invece la nuova poetica d'attore di Emanuel si stava facendo interprete nello stesso torno di tempo. Ecco ancora Corsi a proposito della conclusione del terzo atto, quando la vecchia Raquin scopre che Lorenzo e Teresa sono gli assassini del figlio:

Impossibile dimenticare l'espressione del volto della Pezzana, macerata dal dolore, dinanzi alla inattesa tremenda rivelazione. Per qualche minuto l'attrice rimaneva dritta, impietrita nel vano della porta, gli occhi smisuratamente dilatati, il volto contorto in uno spasimo orrendo, le mani tremanti. Poi dalla strozza della vecchia usciva un grido rauco: «Assassini!»; e quel misero corpo cadeva di schianto, come folgorato, sullo impiantito⁶¹.

60. La lettera è riportata da Edoardo Boutet nelle sue *cronache teatrali*: E. Boutet, *Le cronache teatrali*, tomo I, Roma, Società Editrice Nazionale, 1900, p. 21.

61. M. Corsi, *Ricordo di Giacinta Pezzana nel primo centenario della sua nascita* cit., pp. 80-81.

E molti cronisti riconoscevano in questi passaggi, ancora a differenza di quanto avveniva per il *delirium tremens* del Coupeau recitato da Emanuel, tratti di esagerazione e di inverosimiglianza. Verdinois per esempio attribuiva «qualche difetto di inverosimiglianza e di incoerenza» alla scena centrale del terzo atto e allo scioglimento finale del quarto⁶². E a proposito della conclusione del dramma il cronista del «Pungolo» (probabilmente Leone Fortis) scriveva:

Solo ci parve che quando la paralitica riprende ad un tratto vita, moto, favella per esultare della vendetta terribile che il rimorso concede all'ombra del suo povero annegato, la falsità e il convenzionalismo della situazione drammatica l'abbia tratta necessariamente all'esagerazione ed al barocchismo⁶³.

Qualcosa era cambiato dai tempi di Messalina. Pur nella continuità di un approccio che si richiamava ancora essenzialmente alla poetica del realismo, subentrava ora nel linguaggio della scena di Giacinta Pezzana una fondamentale nota di stanchezza espressiva, ricondotta da chi scriveva su di lei ora a trascuratezza, ora a un eccesso di monotonia, ora a esagerazioni nell'impronta scenica complessiva ma che corrispondeva piuttosto a una scelta di isolamento dovuta alla insofferenza che via via l'attrice aveva maturato e andava maturando nei confronti del teatro. Per un altro verso, al tipo inquieto e contraddittorio di Messalina – che abbiamo visto riecheggiare in molti dei personaggi recitati attorno alla metà degli anni Settanta –, succedeva ora con maggior frequenza il tipo della *mater dolorosa*, i cui tratti un po' sentimentalistici e anche un po' moralistici di cui diremo più diffusamente nel prossimo capitolo ne riducevano significativamente la complessità e la profondità.

L'incontro tra Giacinta Pezzana e Giovanni Emanuel coincide insomma per entrambi con un momento di forte cambiamento e, lo si è detto, anche di declino. Per la prima si tratta di un declino in certo qual modo consapevole e, almeno fino a un certo punto, voluto, causa ed effetto insieme di un sentimento di sempre maggiore estraneità dal teatro,

62. F. Verdinois, *A teatro*, in «Corriere del mattino», n. 207, 28 luglio 1879.

63. S.i.a., *Corriere dei teatri*, in «Il Pungolo», n. 207, 31 luglio - 1 agosto 1881.

che infatti la porta sin dal 1880 a progettare l'abbandono delle scene, realizzato poi solo nel 1887.

Per il secondo il mutamento, e il declino, è invece essenzialmente artistico. Sempre più lodato dalla critica che si richiama al naturalismo, Emanuel imbecca risolutamente la nuova strada trovandosi spesso ad appiattare sulla tipica espressività di quella poetica quanto di interessante aveva fatto fino ad allora. Grazie anche ad abili e a spregiudicate scelte capocomicali riesce a superare la forte crisi che investe il mercato teatrale negli anni Ottanta e a imporre, ma per poco tempo, la «novità» del suo linguaggio della scena.

3. L'abbandono delle scene di Giacinta Pezzana

1. Lasciata la compagnia del Fiorentini e conclusa la breve parentesi a Torino nella formazione diretta da Cesare Rossi ancora accanto a Eleonora Duse, Giacinta Pezzana comincia a prendere seriamente in considerazione l'ipotesi di abbandonare il teatro.

È del giugno 1880 il primo riferimento di cui abbiamo notizia in questo senso; lo si legge in una lettera all'amica Giorgina Saffi: «Io mi sento ormai stanca, esausta in arte ed ho bisogno di ritirarmi in una modesta casetta di campagna colla mia famiglia e forse di là rendermi un po' più utile all'umanità che nol sono coll'arte»¹. Non tragga in inganno il tono pacato e quasi dimesso delle parole di Giacinta Pezzana; quest'ultima, come sempre, è sul piede di guerra: il «mondo artistico», scrive nella stessa lettera alla Saffi, avvolto «in intrighi che ripugnano» e «in piccolezze che avviliscono», le è sempre più estraneo: la sua idea di un teatro che possa *educare* il pubblico, che sappia farsi portavoce di una moralità ispirata ai principi progressisti del mazzinianesimo di fine secolo non

1. BA, 13.2, lettera da Pisa del 7 giugno 1880.

ha il riscontro voluto e viene accolta, sono sempre parole della Pezzana, con «ironia» e «scherno»². Ormai distante dalle scene scriverà nel 1888: «Mi trovavo *sola* coi miei ideali vieti e disprezzati. Vi era una stonazione fra l'ambiente e la mia anima d'artista, che mi gelava il sangue ogni volta che io mi presentavo sulla scena. Soffrivo da guastarmi il fegato»³.

Tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta una forte crisi investe la scena italiana. Per un verso il teatro riflette, e non può che riflettere, quell'*impasse* che più complessivamente tutta l'arte tardo ottocentesca rivela nel tentativo di esprimere autenticamente il proprio tempo – *impasse* tanto più evidente nel nostro caso, e cioè nell'ambito del teatro italiano, quanto più proprio in questo torno di tempo si assiste a un ricambio generazionale che lascia affiorare con ancora maggiore forza i nodi irrisolti. Per un altro verso, e più specificamente, la conformazione del mercato teatrale risente del peculiare e difficile sviluppo del capitalismo italiano di fine secolo: sono gli anni di una serie di tentativi monopolistici, come quello di Emanuel e di Bersezio con le traduzioni dal francese di alcuni testi drammatici oppure quello delle tre compagnie «primarie» di Luigi Bellotti Bon con le sue pesanti conseguenze sull'intero assetto organizzativo del teatro italiano; e sono anche gli anni della nascita della Società italiana degli autori, che tenta di regolamentare i rapporti fra scrittore drammatico e capocomico in base al principio che «ciò che decide è la legge della domanda e dell'offerta»⁴, e più in generale di un ulteriore scatto di quel processo tipico di fine Ottocento di equiparazione della produzione artistica, e teatrale in particolare, alla produzione industriale *tout court*.

Al delinarsi di questo contesto, almeno parzialmente nuovo, in cui l'arte assume sempre più il ruolo di semplice merce fra le merci, Giacinta Pezzana reagisce per un verso esasperando il didascalismo drammatico che abbiamo già visto trasparire nella sua poetica in anni precedenti e per un altro accentuando le componenti più schiettamente populistiche della recitazione. L'arte, secondo la Pezzana, deve farsi carico

2. *Ibid.*

3. BA, 13.2, lettera a Giorgina Saffi da Catania del 5 agosto 1888.

4. R. Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 186.

di un'autentica «opera civilizzatrice»⁵; la più alta forma di impegno civile per l'artista consiste da questo punto di vista nella capacità di esprimere attraverso una particolare declinazione del tragico-drammatico il proprio rifiuto per il mondo così com'è; il mondo dell'arte innanzi tutto, ma anche il mondo degli uomini nel suo complesso, sociale e politico.

Giacinta Pezzana è attrice robusta, salda, dal vigoroso e compatto afflato etico. Alla lenta agonia del gesto artistico, al progressivo svuotarsi della sua «ovvietà» nell'accelerazione del processo di modernizzazione di fine Ottocento, ella oppone una autentica fede in quella «grande, eterna religione laica»⁶ che è l'arte tentando un recupero del tragico, di un tragico *etico*, come unica via per riacquistare quel senso morale che dal suo punto di vista potrebbe ancora riscattare la parte migliore della società, la più viva e la più sensibile, e cioè il «popolo». Quelli che recita sono perciò personaggi tendenzialmente a tutto tondo, compatti, che esprimono una forte saldezza morale: «c'è una distinzione fra il bene e il male netta e decisa!» afferma la Pezzana in un'intervista, aggiungendo: «Sì, dal teatro deve partire la morale»⁷.

È qui, soprattutto, la distanza maggiore fra Giacinta Pezzana e Eleonora Duse, fra due attrici cioè che ebbero più d'un tratto in comune ma che proprio sotto questa angolatura rivelano la profonda diversità l'una dall'altra. A Giacinta Pezzana sembra sfuggire ciò che alla Duse è invece, proprio a partire da questi anni, ben chiaro, e cioè che il modo più autentico e profondo di restituire il tormento tipico del moderno sta per un attore nella capacità di creare personaggi contraddittori, dilaniati, scissi, che riflettano su se stessi quell'impossibilità di consistere in quanto soggetti che è tanto della «normalità» degli uomini comuni quanto dell'«eccezionalità» dell'artista.

Al carattere spesso fragile, intimamente nervoso e irrequieto della recitazione della Duse corrisponde la robustezza e il vigore del linguaggio della scena della Pezzana; alla

5. BA, 13.2, lettera da Bucarest del 19 aprile 1881.

6. Le parole della Pezzana sono tratte da una lettera a Enrica Grasso citata da Camillo Antona Traversi nel suo studio sulle *grandi attrici del tempo andato*. Della lettera non viene indicata la data ma questa va certamente collocata dopo il 1895, anno del ritorno alle scene della Pezzana (C. Antona Traversi, *Le grandi attrici del tempo andato. I. Profili di Adelaide Ristori – Giacinta Pezzana – Virginia Marini*, Torino, Formica, 1929, p. 165).

7. Ego, *Glorie nostre...*, in «La scena di prosa», 25 febbraio 1904, ritaglio in BBRP.

sorprendente e tormentata capacità della Duse di negare il teatro *facendo teatro* corrisponde in Giacinta Pezzana una recitazione che, ha scritto Laura Mariani, «tende alla pienezza, a una specie di rotondità»⁸ probabilmente non priva, anche in questi anni, di elementi inquietanti e contraddittori, ma complessivamente poco o per nulla compresa di quel sentimento dell'impossibilità di un'immediatezza dell'espressione artistica di cui la Duse, almeno nella sua giovinezza, sembra invece essere ben consapevole.

A partire dall'81, e nel giro di pochi anni, Eleonora Duse diventa l'indiscussa «prima attrice» del teatro italiano. E non è certo questa l'ultima delle ragioni che porteranno Giacinta Pezzana nel 1887 ad abbandonare le scene. Non tanto per motivi di gelosia o di rivalità, quanto piuttosto perché l'affermazione della Duse, del suo nuovo e particolarissimo modo di recitare, significava poi anche, per chi sapeva guardare – e Giacinta Pezzana era fra questi – la fondamentale inadeguatezza di quella «pienezza» e di quella «rotondità» così fortemente caratterizzanti il suo linguaggio della scena; inadeguatezza del *modo* e non della *cosa* – o almeno più del primo che della seconda –, eppure non meno difficile da sopportare per chi aveva a cuore l'efficacia, a un tempo maiutica e poetica, della propria arte.

Tutto ciò dovette iniziare a risultare evidente sin dall'episodio della *Principessa di Bagdad*, recitato dalla Pezzana nel febbraio del 1881 con un clamoroso insuccesso⁹, e poi dalla Duse nell'aprile dello stesso anno ottenendo un'importante affermazione personale. Mentre Giacinta Pezzana nel costruire il personaggio di Lionette fa pernio intorno a quell'«istinto della maternità» che si manifesta nel terzo atto e che nella sua costruzione scenica sembra gettare una luce retrospettiva sul comportamento complessivo della protagonista¹⁰, la Duse, secondo quanto ha osservato Cesare Molinari, immette

8. L. Mariani, *Teatro e scrittura. L'esperienza di Giacinta Pezzana*, in Aa. Vv., *Il magistero di Giovanni Getto. Lo statuto degli studi sul teatro. Dalla storia del testo alla storia dello spettacolo*, Atti dei convegni, Genova, Costa & Nolan, 1993, p. 149.

9. Giacinta Pezzana condivide quell'insuccesso con Adelaide Tessero: *La principessa di Bagdad* va in scena contemporaneamente la sera del 18 febbraio 1881 in due teatri torinesi, il Carignano e il Gerbino, recitato rispettivamente dalla Pezzana e dalla Tessero e in entrambi i casi l'esito è chiaramente sfavorevole.

10. G.C. Molinari, *Rassegna drammatica*. La Principessa di Bagdad, in «Gazzetta piemontese», n. 52, 21 febbraio 1881.

nel personaggio «un elemento di falsità, o sarebbe meglio dire di inautenticità, sottile a un tempo e grossolano» facendo del tipo che recita una donna incapace di vivere sentimenti reali: «la Duse – scrive ancora Molinari – recita perché le passioni, in assoluto, non sono vere, eccetto quell'una che è il desiderio della passione»¹¹. Per questa via Eleonora Duse introduce nella sua forma espressiva un elemento di grandissimo interesse: fa di Lionette un personaggio che esprime piuttosto che una *possibilità*, come sembra voler fare Giacinta Pezzana – la possibilità del riscatto attraverso la maternità – una *impossibilità*, l'impossibilità di consistere, di vivere sentimenti reali e perciò di riconciliare le contraddizioni, di ricomporre gli opposti.



Tavola 10
Caricatura della Medea di Giacinta Pezzana
BBRP

È ancora più significativo il caso di *Fedora*, recitato pressoché contemporaneamente dalla Duse e dalla Pezzana tra la fine del 1883 e i primi mesi del 1884. La Pezzana, descritta qui

11. C. Molinari, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Roma, Bulzoni, 1985, p. 84.

come attrice «intelligente e appassionata», viene riconosciuta «efficace», «potente», «vera», «grande»¹²; un'attrice che si dà interamente alla parte, che non lascia nulla di intentato: «La Pezzana non tralasciò alcun particolare e il Monti le fu degno compagno. Egli disse il racconto del tradimento di Vanda e narrò il suo scontro con Vladimiro, da grande artista. Intanto la Pezzana faceva una controcena mirabile»¹³. Ma di fronte alla Fedora di Eleonora Duse quell'intelligenza e quella passione mutano d'aspetto e di significato; Giovanni Pozza, in una recensione per noi particolarmente illuminante, registra la fortissima distanza, nella concezione ancor più che nella esecuzione, fra la Duse e la Pezzana (accomunata qui, certo un po' sbrigativamente, alla Tessero e alla Marini): «Le Pezzana, le Marini, le Tessero non hanno nessun grado di parentela ascendente con lei – appartengono ad un'altra famiglia». Non è tanto l'aver scelto questo o quel tratto nel recitare la parte di Fedora – anche se poi le singole scelte vengono analizzate da Pozza –, quanto soprattutto il rapporto complessivo con il testo, con la scrittura drammatica di Sardou, a colpire il critico: «Si può dire che essa non eseguisce, ma demolisce»; tutta l'attenzione di Eleonora Duse è rivolta a «sfatare agli occhi del pubblico i vieti effetti plateali, costringendolo a rinnegare i suoi idoli e i suoi gusti». E ancora: «Nessuno ha mai fatto una critica più terribile di *Fedora*, di quella che ne abbia fatta ieri la Duse recitandola. Sardou non deve essere molto grato a questa sua attrice che in luogo di farsi sua complice nell'ingannare il pubblico, esige invece che egli si decida fra lei e l'autore!». La Fedora di Eleonora Duse è costruita a partire da un interessantissimo gioco di sottrazione: «Quel famoso *Uccidili!*, che era stato fino a ieri il punto più culminante della scena del terzo atto, il sublime tragico, chi l'ha udito ieri sera?». Di più: l'insistere sulle controcene diventa nella recitazione della Duse un'ulteriore articolazione del suo modo di procedere in negativo, per sottrazione: non un rafforzamento della scena, come sembra avvenire nel caso della Pezzana, ma un elemento di contrappunto,

12. S.i.a., *Teatro «Balbo»*, in «Gazzetta di Torino», n. 27, 27 gennaio 1884.

13. S.i.a., *Teatri*, in «L'Italia», n. 478, 15-16 aprile 1884. In questo periodo la Pezzana recita *Fedora* anche con Emanuel, e precisamente fra il dicembre dell'83 e il febbraio '84, avendo organizzato con lui un breve corso di recite a Bergamo, Como e Torino.

quasi sostitutivo della scena: «La controcena diventò la parte principale del dramma – la controcena, dove la verità poteva esprimersi liberamente, trionfare sul volgare artificio del dramma scritto». Di fronte all'arte potente della Pezzana, alla nettezza dei suoi tratti, al vigore della sua presenza scenica, si contrappone qui la «magrezza da ammalata» della Duse, con la sua voce «sottile senza note tragiche da contralto», con le «sopraciglia altissime e molto arcuate [che] le tolgono robustezza e terribilità» e complessivamente vibrante di un «fascino voluttuoso» che la porta a costruire personaggi dalla lacerante contraddittorietà: «essa stringe fra le braccia nervose il suo amante, procace insieme e pudica, cercando le sue labbra e sfuggendone i baci, col corpo felino tutto palpitante, abbandonato e tenace!»¹⁴. Un altro cronista, probabilmente Felice Cameroni, scrive qualche giorno più tardi che soltanto un'attrice può paragonarsi a Eleonora Duse nella capacità di rendere le scene di pianto con «eguale potenza drammatica», e questa attrice è proprio Giacinta Pezzana; ma alla similarità nell'efficacia non corrisponde l'affinità espressiva, ché anzi le due attrici si collocano agli estremi opposti: «la Duse [...] ha il pianto convulso degli organismi gracili, nervosi» mentre «il pianto della Pezzana [...] è quello d'un temperamento forte, robusto»¹⁵.

E questa forza, questa robustezza – ben visibili negli anni di cui ci stiamo occupando anche nel suo successo maggiore, *Teresa Raquin* – significano per Giacinta Pezzana la possibilità di dare vita a personaggi fondamentalmente *positivi*, moralmente integri, che sappiano essere d'esempio al pubblico popolare, ma anche piccolo-borghese, che lei prediligeva.

2. Un episodio in questo senso piuttosto significativo è costituito dalla richiesta a Vittorio Bersezio di scrivere per lei un «parallelo in donna» delle *Miserie 'd monsù Travet*, testo portato al successo nel 1863 proprio da uno dei maestri di Giacinta Pezzana, Giovanni Toselli. Il *Travet* è probabilmente l'unica opera di un qualche interesse di Bersezio e racconta dell'integerrima onestà di un «martire della burocrazia» – così lo

14. gp [G. Pozza], *Teatri. La Duse nella Fedora*, in «L'Italia», n. 498, 5-6 maggio 1884.

15. S.i.a., *Teatri*, in «Il sole», n. 114, 12-13 maggio 1884.

definisce la stessa Pezzana¹⁶ – improvvisamente messo in discussione proprio in ciò a cui tiene più di ogni altra cosa: la propria dignità, la piccola dignità filistea che lo ha sorretto per tutta la vita: Travet vacilla, è sul punto di crollare, ma proprio quella dignità e quell'onestà messi in discussione, e in realtà incrollabili, lo salvano in un finale sostanzialmente riappacificante e consolatorio. Benedetto Croce ha osservato come il nucleo fondamentale del *Travet* consistesse nella «rappresentazione, fatta con commossa simpatia, della bontà, dell'onestà, della laboriosità, del sentimento della disciplina e della regolarità, di tutta quella forza etica che si somma in monssù Travet»¹⁷. Ed è proprio questo tratto che Croce definiva di «robusta ed aspra coscienza etica»¹⁸ a interessare la Pezzana; fino a spingerla a ipotizzare un «argomento» per un *Travet* al femminile che peraltro, per quanto ne sappiamo, non fu mai scritto da Bersezio e dunque neppure mai recitato dalla Pezzana. Scrive l'attrice a Bersezio nell'ottobre del 1879:

Sono così entusiasta del *Travetti* di quel martire della burocrazia, che vorrei, se fosse possibile, che ne facciate un parallelo in donna. Per esempio. Una vedova alla testa di un negozio con dei figli a cui non vuol dare un padrigno, e sotto la pressione d'un tutore che ad arte si fece lasciare la tutela dal defunto sperando di giungere a sposare la vedova... Io non oso certo suggerirvi l'intrigo, ma una madre ancora giovane che senza istruzione alcuna guida bene gli affari, resiste alla passione che dividerebbe, nel suo interno, con un primo commesso, ma che vuole essere esclusivamente *madre* dei suoi tre maschietti e che affronta i disastri che la malvagità del tutore geloso le attira sulla famiglia e che dopo essere passata attraverso la miseria lei ed i suoi figli ereditando da un parente al finale del dramma (o commedia) esclama «i miei figli non sapranno di essere ricchi se non quando avranno imparato a *lavorare* e ad essere utili cittadini ecc» mi pare che possa essere un tipo interessante¹⁹.

Come si vede, del *Travet* di Bersezio la vicenda suggerita dalla Pezzana non mantiene che lo spirito, e cioè quello stes-

16. ASP, lettera da Napoli del 4 ottobre 1879.

17. B. Croce, *Vittorio Bersezio e il teatro piemontese*, in B. Croce, *La letteratura nella nuova Italia. Saggi critici*, vol. I, Bari, Laterza, 1914, p. 146.

18. *Ibid.*, p. 145.

19. ASP, lettera da Napoli del 4 ottobre 1879.

so sguardo un po' sentimentalistico e moralistico che, pur muovendo da un intento critico nei confronti della *bienséance* borghese, si risolve in realtà in un'esaltazione proprio di quei valori – un certo modo di intendere la rettitudine e la laboriosità per esempio – che ne costituiscono il fondamento culturale e sociale. La Pezzana è d'altra parte molto esplicita con Bersezio: «Niuno meglio di Lei possiede la tavolozza per questo quadretto di vita borghese in cui si deve respirare un'aria *sana* di domestiche virtù, semplice virtù che non allarmi e che paia facile a tutti»²⁰. Certo, come sempre nel caso di un attore, e di un attore grande quale era Giacinta Pezzana, tutto dipende ancor prima che dalla trama da come quella trama viene recitata, eppure le parole della Pezzana sembrano proprio alludere al modo in cui lei vorrebbe restituire sulla scena il carattere della madre, anch'esso parte – e anzi protagonista – di quell'«aria *sana* di domestiche virtù» che per rispondere appieno all'intento didascalico devono poter sembrare «facil[i] a tutti».

Emerge qui in tutta la sua evidenza il populismo di fondo che abbiamo già visto appartenere alla poetica di Giacinta Pezzana e che acquista ora una rilevanza ben maggiore che in anni precedenti. Nella sua concezione dell'arte si ritrova ciò che Alberto Asor Rosa individuava in *Scrittori e popolo* come uno degli elementi fondanti del populismo e cioè il riferimento implicito alle idee di Saint-Simon, di Lamennais, di Proudhon, tutte compendiate, per così dire, proprio nel pensiero di quel Mazzini che Giacinta Pezzana amava così visceralmente. Si tratta di

[un'] avversione spesso profonda, sincera e moralmente molto intensa contro alcuni mali gravissimi della società contemporanea, che, non riuscendo per difetto d'analisi a scoprire le radici strutturali dell'ingiustizia e dello sfruttamento [...] trova [...] nel popolo uno strumento di correzione, di miglioramento o di educazione, *interno* ad un sistema dato di rapporti socio-economici²¹.

Correggere, migliorare, educare il popolo significa per Giacinta Pezzana innanzi tutto interessarsi e interpretare i sentimenti

20. *Ibid.*

21. A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Roma, Savelli, 1975 [1965], p. 17.

popolari. Ma non in senso «critico» – o almeno non nel senso critico che Gramsci indicherà come il tratto essenziale per la definizione di una cultura e di un'arte autenticamente «nazional popolari» – e piuttosto nella direzione benevolmente consolatoria che è tipica, appunto, del populismo in arte.

E uno dei sentimenti popolari più forti e più adatti allo scopo didascalico che si prefigge Giacinta Pezzana è proprio il sentimento della maternità, dell'amore della madre nei confronti dei figli. La figura per certi versi anche autobiografica della *mater dolorosa*, lo abbiamo già visto nella conclusione del capitolo precedente e ne abbiamo avuto ora una conferma con l'esempio del Travet al femminile, caratterizza in modo molto evidente la recitazione della Pezzana nella maturità e poi nella vecchiaia. Paradigmatica da questo punto di vista, tanto nei gusti del pubblico quanto nell'opinione della critica, è la sua signora Raquin, in quel «dolore materno vero e profondo» caratteristico del modo in cui recita soprattutto il secondo atto, nel sentimento di «materna cura» che affiora nel terzo, in quel suo riuscire a strappare «un grido straziante dal cuore del pubblico» quando, ancora nel terzo atto, «stesa in terra, copre di baci il ritratto del figlio»²² e infine – in conclusione del dramma – nel momento in cui, divenuta paralitica, assiste alla confessione degli assassini del figlio:

Nel momento supremo, quando colei che incitò al delitto, implora morendo: «pietà, pietà!», la Pezzana si alza tutto ad un tratto, come per subita forza di magia, e colla lingua che balbetta ancora, pronunzia con implacabile gioia diabolica: «Pietà?! Ne avete avuta voi per quel povero fanciullo che io adorava?...» Quindi, accortasi della morte degli assassini, grida con una voce che fa agghiacciare il sangue: «Sono morti troppo presto!»²³.

Giacinta Pezzana trova uno dei motivi di maggiore speranza per il futuro della propria arte, e non solo della propria arte, nella fiducia un po' genericamente umanitaria riposta nel «popolo», una fiducia che Sibilla Aleramo descriverà acutamente come allo stesso tempo «candida» e «fiera»; non per caso, facendo leva proprio su questa fierezza in lei complementare al candore, di qui a poco lascerà le scene,

22. S.i.a., *Corriere dei teatri*, in «Il Pungolo», n. 207, 31 luglio - 1 agosto 1881.

23. P. Alissoff, *Giacinta Pezzana*, Firenze, Libreria Giuseppe Frangini, 1900, p. 12.

amareggiata dall'evidenza dell'impossibilità di raggiungere gli obiettivi che si era prefissata.

3. L'insuccesso che probabilmente la avvilisce a la scoraggia di più riguarda il suo Amleto «*en travesti*». Giacinta Pezzana recita una prima volta *Amleto* nel 1878 a Cuba e in Messico; poi in quello stesso anno in Italia; fra il 1882 e il 1886 nuovamente all'estero e ancora in Italia; infine nei primi anni del secolo, dopo il suo ritorno alle scene, in alcune città italiane e in sud America.

La Pezzana ha nei confronti di *Amleto* più d'un motivo di interesse. Innanzi tutto il suo didascalismo le impone una particolare attenzione al contenuto dei testi che recita e la vicenda di Amleto, racchiudendo «il germe di tutte le questioni sociali»²⁴ – sono parole della stessa Pezzana – e permettendole perciò di esprimere, e dunque di trasmettere, tutto il «proprio impaziente scontento»²⁵, risponde molto bene a questa esigenza. Il fatto che il protagonista sia un uomo non vale a frenare i propositi dell'attrice:

Si vorrebbe sapere perché io maturai e misi ad esecuzione la matta idea di cimentarmi in una parte da *uomo*! Mio Dio è così disgustoso il repertorio moderno!... Messalina, Frine, Agrippina, Cleopatra chi ci mette il peplo di velo, chi ce lo leva adirittura!... È un vero studio di prostituzione storica!²⁶

D'altra parte, forte delle considerazioni di Schlegel, e più tardi dello studioso inglese Edmund Vining, Giacinta Pezzana sostiene che un'attrice può restituire molto meglio di un attore la figura di Amleto, in cui «non domina alcuna brutalità virile» e il cui tratto caratterizzante è quello dell'«uomo-fanciullo» sconvolto dall'«amor filiale»²⁷. Ma, anche se

24. Così Giacinta Pezzana nella conferenza tenuta a Buenos Aires nel 1882. Il brano è riportato da Laura Mariani in L. Mariani, *In scena en travesti: il caso italiano e l'Amleto di Giacinta Pezzana*, in Aa. Vv., *La passione teatrale. Tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano: Otto e Novecento. Studi per Alessandro d'Amico*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 272.

25. Così Renato Simoni in R. Simoni, *Giacinta Pezzana e Filippo Turati*, in «Corriere della sera», n. 10, 17 maggio 1946.

26. ASP, lettera da Napoli del 14 febbraio 1879.

27. Citiamo ancora dalla conferenza tenuta da Giacinta Pezzana a Buenos Aires nel 1882. Vedi L. Mariani, *In scena en travesti... cit.*, p. 272.

importanti e in certo qual modo decisive, non bisogna poi prendere troppo sul serio queste giustificazioni tutte interne al riscontro a all'analisi testuale di Shakespeare. Innanzi tutto perché l'interesse della Pezzana per Amleto, come si è detto, andava significativamente al di là del dibattito sulla tipologia d'attore più adatto a recitarne la figura; in secondo luogo perché non doveva poi affatto spiacerle l'idea di spiazzare il pubblico recitando proprio una parte maschile.



Tavola 11
Caricatura dell'Amleto di Giacinta Pezzana
BBRP

Ciò che Edoardo Boutet indicherà come un limite degli *Amleto* recitati *en travesti* – e Boutet si riferirà tanto a Giacinta Pezzana quanto a Sarah Bernhardt (il cui *Amleto* è di una ventina d'anni più tardi) – costituisce probabilmente per la Pezzana un motivo in più per dare corso alla sua «matta idea». Scrive Boutet che di fronte a un Amleto recitato da un'attrice «lo spettatore non può dimenticare che quella è una donna in vesti virili. Ogni astrazione è impossibile». E infatti: «un'ombra copre l'illusione, e quel che l'attrice deve determinare giù nella platea, è sempre accompagnato da un fastidio che non lascia libero lo spirito dello spettatore: anzi nel momento che

più si sta per obliare irrompe prepotente»²⁸. Questo effetto di «spostatura» – il termine è di Boutet – probabilmente non spiace affatto a Giacinta Pezzana, che trova così un elemento utile a rafforzare la sua idea di un teatro in grado di far *pensare* il pubblico. Certo, nel determinare la scelta della Pezzana ha un peso notevole anche la sua vicinanza al movimento femminista, e in questo senso va letta quella «sfida ai cervelli mascholini» che ella stessa dichiara costituire il punto di partenza del suo *Amleto*²⁹; eppure si tratta di una «arditezza» a cui è più giusto – e forse anche più stimolante – guardare come a un tentativo volto soprattutto a preservare nell'attore la figura dell'*artista-artefice*, il cui ruolo in questo senso non si risolve nell'eseguire un'opera altrui – quella dello scrittore drammatico – trovando piuttosto la sua più autentica ragione d'essere nel dare vita a una *opera propria*, almeno fino a un certo punto autonoma e comunque svincolata dalle scelte naturalisticamente obbligate del repertorio consueto.

Per contro, il limite dell'operazione tentata con *Amleto* stava nella possibilità che il tutto tendesse a risolversi nell'eco di un effetto sensazionalistico, che insomma lo *spettacolo* della donna che recita la parte di un uomo avesse la meglio sul significato propriamente *teatrale* dell'evento, che era ovviamente ciò a cui teneva la Pezzana. Era proprio questa la principale perplessità che mostrò Filippo Turati, interrogato confidenzialmente dalla Pezzana nel 1886 circa la possibilità di un «giro» in Italia col solo *Amleto*: «Certo la curiosità sarebbe immensa – scrive Turati – ma è appunto cotesta immensa curiosità ch'io temo sopra ogni cosa». Una curiosità «cinica», continua Turati, la cui «parte maggiore apparterrebbe alla curiosità malsana, alla morbosa avidità di un'emozione che nulla ha a fare [*sic*] coll'arte» e che per di più sarà «gradatamente decrescente» così da non giustificare neppure un'aspettativa adeguata in termini economici. Turati mette lucidamente in guardia la Pezzana dalla possibilità che l'eco scandalistica costringa quasi del tutto nell'ombra i suoi proponimenti d'arte: «È questa diffidenza mia del pubblico è così preponderante che essa mi dispensa dall'esaminare la questione se di voi si possa anche diffidare, se il vostro genio,

28. E. Boutet, «*Amleto*»: Sarah Bernhardt, in E. Boutet, *Le cronache drammatiche*, vol. III, Roma, Raponi, 1899, p. 83.

29. R. Simoni, *Giacinta Pezzana e Filippo Turati* cit.

la vostra scuola, la persona e l'animo vostro siano veramente i più adatti al personaggio e come si debba rispondere alla vostra interrogazione: "E chi sarà più in carattere di me?"»³⁰. Ma Giacinta Pezzana non sembra affatto persuasa dai timori di Turati. Negli stessi giorni in cui riceve quella lettera scrive a Giorgina Saffi:

Nina mia, che lotta sostengo in questi giorni! Io vorrei l'anno venturo fare un giro in tutte le città d'Italia col solo *Amleto*. Ho consultato amici della stampa, ed i più, si *spaventano* della mia risoluzione! [...]. Io non sono ancora ben decisa... Voglio rimettermi alla determinazione che una persona che amo sarà per dettarmi. Questa persona sei *tu!* Se tu mi dici *fallo*, bene, se tu dubiterai dell'esito rinuncerò! Rinuncio per l'Italia, perché all'estero in America in Russia fui giudicata molto favorevolmente in quel mio tentativo³¹.

Alla grande convinzione, e ostinazione, con cui l'attrice insiste nel voler presentare *Amleto* corrisponde un'eguale convinzione, e ostinazione, nel profondere energie per la sua realizzazione. Sin dall'esordio, Giacinta Pezzana lavora moltissimo a questo *Amleto*. Demetrio Diamilla-Muller scrive che l'attrice nel 1878 all'Avana studia appositamente a tirare di scherma e che, aiutata da un certo Asekelbrin, «son maître d'anglais», cerca di «*déchiffrer les passages le plus difficiles du drame, sans négliger de lire toutes les analyses écrites par les interprètes les plus célèbres du grand poème philosophique*»³². E la stessa Pezzana, anche negli anni successivi, terrà sempre a sottolineare la particolare fatica che le richiede *Amleto*. In una lettera a Ulivieri del marzo 1883 attribuisce addirittura alle recite brasiliane dell'*Amleto* la responsabilità di un'operazione all'ugola³³ e poco dopo, nell'aprile, scrive ancora a Ulivieri: «l'*Amleto* è una fatica eccezionale, e mi riserbo

30. La lettera, datata 18 maggio 1886, è riportata in R. Simoni, *Giacinta Pezzana e Filippo Turati* cit.

31. BA, 13.2, lettera da Genova del 19 maggio 1886.

32. D. Diamilla-Muller, *Giacinta Pezzana-Gualtieri artiste dramatique*, Torino, Roux, 1880, p. 71.

33. BBAP, lettera da Codogno del 15 marzo 1883. Così la Pezzana: «Le fatiche dell'*Amleto*, in un clima di 42 gradi di calore come ha il Brasile, mi avevano cagionato l'ipertrofia dell'ugola»; al ritorno dalla *tournée* Giacinta Pezzana è costretta a farsi operare.

sempre per esso, patti eccezionali – né mi obbligo nei contratti di farlo...»³⁴

La lettura complessiva di quel testo proposta da Giacinta Pezzana si muove su due linee interpretative principali. Per un verso l'attrice sottolinea l'angosciosa ricerca della verità da parte di Amleto imposta dal dolore per l'«amor filiale» ferito, per un altro ne evidenzia la coraggiosa e nobile lucidità dei propositi di vendetta. Il quotidiano messicano «La libertà» scrive: «Era il fanciullo sognatore, magro, con lo sguardo inquieto»³⁵. E la «Colonia spagnola» gli fa eco: «essa incarna perfettamente l'ideale dell'insigne critico Schlegel, il quale in tutti i più noti interpreti (del suo tempo) del tetro personaggio, trovò sempre soverchia virilità fisica; una robustezza che troppo contrastava con l'uomo-fanciullo, creato dal poeta e sognava un'attrice di genio, che gli sapesse personificare al vero quel fantastico principe»³⁶. Allo stesso tempo, però, le poche recensioni che possiamo leggere concordano nel sottolineare la grande «forza ed energia» nella scena con lo spettro; e anche la scelta consapevole della «finta demenza»: «non si poteano meglio presentare quelle sfumature della finta pazzia che non può a meno di tradursi in qualche istante di dimenticanza»³⁷.

Un Amleto insomma per noi interessante di cui va oltretutto rilevata la cifra recitativa di fondo non ascrivibile al naturalismo. A parte quella «spostatura» provocata dalla presenza sotterranea ma allo stesso tempo ben evidente dell'attrice sotto le spoglie di una parte maschile – elemento già di per sé difficilmente coniugabile con una poetica di tipo naturalistico – l'opzione della Pezzana si manifesta poi nelle scelte recitative vere e proprie. Un critico di Padova scrive riferendosi a una recita dell'*Amleto* del gennaio 1879: «Lo declama, lo declama molto bene... ma lo *declama*. Ora, l'*Amleto* non va declamato – o quanto meno non va declamato sempre». E più avanti: «I luoghi dell'*Amleto* dove traspare

34. BBAP, lettera da S. Michele del 4 aprile 1883.

35. Recensione riportata in «La Donna», n. 4, 30 novembre 1878, p. 56.

36. *Ibid.*

37. Citiamo da una recensione riportata da Demetrio Diamilla-Muller di cui non viene indicata né la data precisa (ma si tratta comunque del periodo compreso fra il 1878 e il 1879) né il nome della testata: D. Diamilla-Muller, *Giacinta Pezzana-Gualtieri* cit., pp. 86-87.

quella sublime filosofia che costituisce appunto il sommo valore della tragedia, vanno detti in un modo tutto loro proprio e particolare; ma soprattutto vanno detti adagio, quasi come se la mente durasse fatica a crearli e nello stesso tempo la parola si sentisse insufficiente ad esprimere l'altissimo concetto»³⁸. Dove si intuisce in negativo la ricerca di una cifra recitativa volutamente caricata e sopra le righe che evidentemente lascia poco spazio all'abbandono immedesimato nella vicenda da parte degli spettatori. Il populismo di Giacinta Pezzana assume qui un tratto più interessante di altri evidenziati sin qui, che ne lascia anche intuire il grado effettivo di complessità, e cioè l'accento epico di fondo della sua recitazione.

La risposta del pubblico, soprattutto dei giornalisti e dei critici teatrali, si rivela decisamente al di sotto delle aspettative della Pezzana. A parte l'entusiastica accoglienza che sembra venire riservata a questo *Amleto* al suo esordio in centro America nel 1878, sin dalle recite italiane di quello stesso anno i giornali e il pubblico le si mostrano molto spesso decisamente ostili. Al punto da indurre la Pezzana a togliere quel testo, almeno momentaneamente, dal repertorio. Scrive a Bersezio nel febbraio del 1879:

Amleto non ebbi il coraggio di farlo a Torino perché io rispetto troppo l'opinione della stampa. Questa si pronunziò contro la mia *arditezza* prima ancora che io scendessi nell'agone... perché ostinarmi? L'America, la Germania s'inchinarono alle attrici che osarono l'*arduo tentativo*, l'Italia invece mi *deride* senza sentirmi. L'Avana ed il Messico applaudirono alla mia *arditezza*, l'Italia invece è determinata a disapprovarmi, perché ostinarmi?³⁹

Ma in realtà anche all'estero l'accoglienza non è delle migliori. In un resoconto dell'«Arte drammatica» da Buenos Aires del 1882 si legge:

La prima recita dell'*Amleto* venne data mercoledì; teatro pienissimo; la domenica seguente replica dell'*Amleto*; meno di mezzo teatro. O che affare è questo? dicevano molti. Di

38. Recensione del «Bacchiglione» di Padova riportata in S.i.a., *L'Amleto rappresentato dalla Pezzana*, in «Gazzetta di Napoli», n. 36, 5 febbraio 1879.

39. ASP, lettera da Napoli del 14 febbraio 1879. Nell'autografo di Giacinta Pezzana il termine «Amleto» è sottolineato due volte e abbiamo perciò aggiunto nella nostra trascrizione oltre al corsivo anche il sottolineato.

domenica, dopo tanto scalpore?! Problemi! Essere o non essere! Alcuni giorni dopo, terza replica dell'*Amleto*; teatro vuoto!⁴⁰

La mancata risposta del pubblico e della stampa amareggia profondamente Giacinta Pezzana: «L'Amleto forse non lo rappresenterò mai più... – scrive a Giorgina Saffi nel 1887 – non me ne sento più la forza, e solo una grande sventura potrebbe ancora spingermi in quella cupa incarnazione artistica! Se mi vuoi bene, non desiderare di sentirla mai!»⁴¹.

D'altra parte è nel corso dell'intero periodo che va dal 1879 all'anno del suo abbandono delle scene, il 1887, che, come già anticipavamo, Giacinta Pezzana alterna agli slanci vigorosi dettati dall'entusiasmo per la «missione di *educare*», una sorta di sofferta indolenza, e quasi di svogliatezza, per la puntuale smentita delle sue aspettative. Un corrispondente dell'«Arte drammatica» scrive nel settembre del 1880, e cioè nel momento in cui l'esperienza con la compagnia di Cesare Rossi volge ormai al termine: «mi dicono che la Pezzana recita per forza, spesso svogliatamente, e in certe sere parla... e pensa altrove»⁴². E questa svogliatezza si traduce frequentemente in una specie di impaccio e come di pesantezza nel suo linguaggio della scena, come quando recita a Milano, nel 1887, *Madame Caverlet* di Augier: «*La signora Caverlet*, recitata con incertezza e con lentezza soverchia, parve alla maggioranza del pubblico invecchiata e pesante»⁴³.

Avvilita e disillusa, pur se mai del tutto priva della coscienza del proprio valore e della propria diversità, decide di lasciare il teatro. Scrive nel febbraio 1888 a Giorgina Saffi:

Credi che come artista ho affrontato tanta di quella indifferenza sprezzante dal pubblico in generale, che l'arte era diventata per me una vera tortura! Vedevo il pubblico entusiasmarsi alle smorfiette d'una *Mariani* qualunque, e la più gelida accoglienza alle mie fatiche intellettuali. Ti assicuro che ogni recita era per me tre ore di martirio⁴⁴.

40. Telefono, *Buenos Ayres*, in «L'Arte drammatica», n. 35, 8 luglio 1882, p. 3.

41. BA, 13.2, lettera da Catania del 16 novembre 1887.

42. Fortunio, *Firenze*, in «L'Arte drammatica», n. 44, 11 settembre 1880.

43. S.i.a., *Corriere teatrale*, in «Corriere della sera», n. 48, 17-18 febbraio 1887.

44. BA, 13.2, lettera da Catania del 9 febbraio 1888.

Si ritira così in Sicilia, nell'«isola del sole», attratta dal silenzio, dall'incanto degli scogli e del mare e soprattutto dall'amore per un uomo, Pasqualino Distefano, che le sarà compagno per tutta la vita. La fermezza della sua decisione non impedisce che dalle molte lettere scritte in questi anni di distanza dal teatro traspaia un fondo di amarezza per una battaglia artistica che ritiene persa; un'amarezza oltretutto accentuata dal pensiero malinconico e insistito che le opere da lei prodotte – e cioè i personaggi che ha recitato – non resteranno per il futuro, il che non può che aggravare quell'angosciante senso di vanità dei suoi tentativi falliti: «Reciterò ancora nella vita?...» scrive a Giorgina Saffi nel 1888,

forse... chi lo sa... per il pane... ma per ora, lo dico a te, sorella della mia anima, *non posso staccarmi da un affetto che è la sola ragione per cui vivo.* [...] La mia missione d'artista è compiuta ed è un libro chiuso, suggellato e *dimenticato*, poiché tu lo sai l'artista dram.co non lascia nulla dopo di sé!⁴⁵

45. BA, 13.2, lettera da Catania del 5 agosto 1888.

4. Il naturalismo di Emanuel; *Otello* e *Amleto*

aA

1. *Rossi o Salvini?*

Il decennio compreso fra il 1882 e il 1893 corrisponde al periodo di maggior successo per Emanuel; successo di pubblico e anche di critica. Sono gli anni di alcune lungimiranti scelte capocomicali, della formazione di compagnie di una certa importanza – al fianco del giovane Ermete Zacconi e di Virginia Marini, per non fare che due esempi –, di lunghe e spesso fortunate *tournées* all'estero¹, dell'affermazione di Emanuel come «direttore» attento alla *mise en scène* dei testi che recita; ma sono soprattutto gli anni della piena e consapevole maturazione della sua poetica naturalistica, che raccoglie attorno a sé – in particolare presso la stampa specializzata – consensi sempre più ampi e significativi.

Un'importante premessa a quella stagione è costituita dalla pubblicazione nell'estate del 1880 di un *pamphlet* pole-

87

1. Emanuel è in *tournée* fuori Italia nell'82, nell'85, dall'87 al '90 e poi nel '91, '92 e '93. Della prima *tournée* a Barcellona nel 1882, che non è menzionata nella *Cronologia emanueliana* compilata da Maria Gilda Barabino, si può leggere nel carteggio di Giovanni Emanuel con Vittorio Bersezio conservato presso l'Archivio di stato di Torino. Si veda M.G. Barabino, *L'Amleto di Emanuel: divenire di un personaggio*, in «Teatro archivio», maggio 1984, pp. 45-47 e ASE, lettere da Barcellona del 28 febbraio, 20 e 28 marzo 1882.

mico intitolato *Rossi o Salvini?* scritto da Emanuel in risposta a un articolo del giovane critico napoletano Giulio Massimo Scalinger.

In quell'intervento Emanuel si propone due obiettivi fondamentali: per un verso realizzare una vera e propria operazione di autopromozione, difendendosi dagli attacchi che giudica mossi da esigenze di «*réclame*» in favore di Ernesto Rossi e tentando di consolidare all'interno del mercato teatrale un proprio spazio; per un altro dare un respiro teorico al suo nuovo modo di intendere il linguaggio della scena. Emanuel è convinto che il nome di Scalinger sia uno pseudonimo sotto cui si cela Giacomo Brizzi, l'agente di Ernesto Rossi, e considera pertanto le censure a suo carico contenute in quell'articolo come una forma pericolosa di concorrenza sleale; e ciò in parte spiega il tono di fondo risentito e a tratti sarcastico del *pamphlet* nel suo complesso. Ma più in generale, e al di là dell'erronea attribuzione dell'articolo a Brizzi, uno dei primi intendimenti di Emanuel coincide con la volontà di garantire piena legittimità sul mercato alla propria proposta artistica: «Shakespeare e Alfieri e Goldoni e Dumas non possono essere il monopolio di un solo; Shakespeare è l'Oceano; tutte le barche vi possono navigare; beate quelle che sanno evitare gli scogli!»². In un mercato teatrale che dà ormai segni evidenti di saturazione Emanuel sa bene quanto sia importante riuscire a offrire un prodotto «originale», e costruisce perciò una *propria* originalità a partire dalla convinta adesione alle nuove poetiche naturalistiche, il cui favore presso il pubblico e la critica andava sempre più crescendo.

Reduce dall'importante e decisiva stagione napoletana, convalescente a Bologna per una malattia agli occhi³, Emanuel si dedica alla stesura di un *pamphlet* che ha il compito di preparargli il rientro in teatro sfruttando fino in fondo il vento che soffia dalla Francia e che comincia ad alzarsi anche in Italia: già abbiamo detto del successo e della diffusione dell'opera di Zola, non solo oltralpe, converrà ora ricordare che uno dei romanzi più importanti di Luigi Capuana, *Gia-*

2. J. Weelman di Terranova [G. Emanuel], *Rossi o Salvini? Risposta ad un articolo del giornale lo SPORT di Napoli*, Napoli, Edizioni economiche del «Piccolo Faust», 1880, p. 19.

3. Tutti, *Notiziario*, in «L'Arte drammatica», n. 35, 10 luglio 1880, p. 2 e Tutti, *Notiziario*, in «L'Arte drammatica», n. 42, 28 agosto 1880, pp. 3-4.

cinta, è del 1879; e che fra il 1880 e il 1881 Verga pubblica le novelle raccolte in *Vita dei campi* e il romanzo *I Malavoglia* e come, più in generale, siano proprio questi gli anni della diffusione in Italia, soprattutto a Milano e a Napoli, del naturalismo o, secondo la definizione che gli sarà propria in ambito letterario, «verismo»⁴.

L'articolo di Scialoja, pubblicato nell'agosto del 1880, si rivela in questo senso un buon pretesto ed Emanuel non se lo lascia sfuggire, concentrando il suo interesse molto più che sulla difesa di Salvini nel confronto con Rossi, sulla necessità di fissare i punti fondamentali della sua riforma. Alla domanda posta con forza dal titolo del *pamphlet*, «Rossi o Salvini?», lo scritto risponde implicitamente in modo univoco indicando una terza possibilità: «Emanuel».

Dietro l'apparente volontà di sancire la subalternità dell'attore allo scrittore drammatico («Non è mica vero che gli attori *creino* la parte: il personaggio l'*ha creato* l'attore: e l'attore a forza di studio e di applicazione riesce poi a *vestirlo*»)⁵, Emanuel mira invece a ribadire una singolare forma di autonomia del linguaggio della scena dalle ragioni letterarie del testo, tipica peraltro di certo naturalismo:

Gli autori sono classici, romantici, idealisti, realisti, gli attori debbono essere sempre *veristi*. Gli autori sono classici, romantici, idealisti o realisti nel pensiero e nella struttura della frase: gli attori non devono curare che l'estrinsecazione di questo pensiero per mezzo della parola e del gesto, quindi non possono avere un gesto e una parola pel classico, pel romantico, per l'ideale, pel vero: chi così adopra appartiene al *barocchismo*⁶.

L'attore, scrive qui Emanuel, indipendentemente dal testo con cui si confronta, deve sempre recitare secondo i canoni «*veristi*», perché questo è l'unico modo in cui può davvero

4. Non è poi forse un caso che Emanuel scriva il suo *pamphlet* proprio nello stesso anno in cui l'attore francese Constant Coquelin pubblichi a Parigi *L'art et le comédien*, un testo per molti aspetti diverso da quello emanueliano eppure mosso dalla stessa esigenza di difendere il valore e il significato propriamente artistico del lavoro dell'attore; sugli scritti di Coquelin si veda C. Vicentini, *Teorie della recitazione. Diderot e la questione del paradosso*, in Aa. Vv., *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Volume secondo. Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2000, in particolare pp. 35-40.

5. J. Weelman di Terranova, *Rossi o Salvini* cit., p. 38.

6. *Ibid.*, p. 20.

essere rispettoso delle ragioni ultime della scrittura drammatica. Cos'è infatti un testo drammatico dal punto di vista del naturalismo se non l'attuazione sulla scena di azioni *reali* – e cioè *realistiche* – condotte da uomini *reali* – e cioè *realistici*? L'attore deve perciò, a partire da questo modo di intendere il linguaggio della scena, riprodurre in ciascun personaggio l'uomo, «un uomo come un altro» – in questo senso «realistico» – facendo attenzione a bandire dalla scena «gli arzigogoli e il teatralismo»⁷ e cioè tutto ciò che lo porterebbe a distanziarsi dalla *naturalità* di una riproduzione mimetica della realtà. Esemplicando in *Amleto* Emanuel scrive:

Per noi comici che cos'è Amleto? È un povero giovane principe, che ebbe un padre assassinato, una madre adultera, uno zio fraticida, degli amici falsi, dei cortigiani spie, e il mandato della vendetta. Egli piange, freme, ama, delira, finge, tituba, pensa, e poi... pensa, tituba, finge, delira, ama, freme, piange... e poi uccide!⁸

E ancora:

Che merito avrebbe Shakespeare, se Amleto invece di essere un uomo con tutti i suoi pregi e suoi difetti, con tutte le sue nobiltà e le sue miserie, con tutte le sue prodezze e le sue debolezze, fosse invece un essere sovranaturale?⁹

Il compito dell'arte, argomenta ancora Emanuel, non può essere quello di occuparsi del *sovranaturale* poiché «ormai il mondo è diventato scettico e non crede più che alle cose *naturali*»¹⁰. Dove «naturale» significa, in ultima analisi, «semplice»: «la *poesia d'un carattere* sta nel *semplice*, il sublime dell'arte è la *semplicità*»¹¹. Come vedremo meglio più avanti, argomentando a proposito del modo in cui Emanuel recita in questi anni *Otello* e *Amleto*, affiora già qui tutta l'ambiguità e la contraddittorietà del naturalismo in teatro. Dietro l'apparente proposito di raggiungere una sorta di «grado zero» dello stile, e cioè di realizzare in scena una semplice *riproduzione* della realtà che richiama il tema tipicamente naturalistico

7. *Ibid.*, pp. 19 e 29.

8. *Ibid.*, pp. 21-22.

9. *Ibid.*, p. 22.

10. *Ibid.* Corsivo nostro.

11. *Ibid.*, p. 31.



Tavola 12
Giovanni Emanuel
BBFE

dell'impersonalità dell'artista, si cela a ben vedere la ricerca di uno *stile* ben preciso, improntato al «naturale» e al «semplice», che riafferma piuttosto una forte presenza dell'artista, *artefice* a tutti gli effetti di uno sguardo non neutro e non impersonale sulla realtà.

2. Verso una compagnia di complesso

C'è però un'altra idea tipica del naturalismo in teatro che non viene enunciata nello scritto di Emanuel e di cui è invece ampia traccia nel suo linguaggio della scena in questi anni: la tensione verso una compagnia *di complesso*, basata su un buon «concerto» fra gli attori e sul proposito di abolire i ruoli.

Già abbiamo visto come Emanuel fosse stimato sin dalla giovinezza un abile «direttore», attento alla *mise en scène* e all'«affiatamento» degli attori sul palcoscenico. Con gli anni questa sua caratteristica acquista ancora maggior rilievo ed Emanuel viene da molti considerato anche un ottimo maestro d'attori.

Non è certo un caso che le sue qualità in questo senso fossero prevalentemente notate in occasione della presentazione di testi che egli diceva di recitare «per la cassetta», come ad esempio *Il mondo della noia* di Pailleron oppure *Odette* di Sardou. Filippo Filippi, un importante critico musicale difensore in teatro della nuova sensibilità naturalistica, elogiava nell'*Odette* recitata dalla compagnia di Emanuel «la calma, la naturalezza, il conversare a modo, l'efficacia somma delle controcene»¹². E a proposito del *Mondo della noia* osservava che «in tutta la commedia non c'è un effetto trascurato, né un movimento scenico il quale non abbia la sua ragione», ponendo in stretto rapporto, come è giusto che sia, l'attenzione al *complesso* e la sensibilità naturalistica di fondo che animava le scelte di Emanuel:

La lode maggiore, riguardo all'esecuzione, la si deve all'Emanuel che ha dimostrato un singolare talento di direttore, mettendo insieme un così complicato lavoro, con tante scene e molti accessori, in cui occorre una infinità di particolari per ottenere l'illusione del vero¹³.

In qualche caso l'attenzione di Emanuel si concentra su ciò che in quegli anni veniva definito *mise en scène*, e cioè sugli elementi propriamente scenografici e di *décor*. Un esempio significativo è ancora quello del *Mondo della noia*, per la cui esecuzione Emanuel chiede allo scenografo Fontana una «stupenda scena» pensata appositamente per i primi due atti («una scena esagona la di cui porta immezzo [...] sia grandis-

12. Filippi, *Appendice*, in «La Perseveranza», n. 8101, 8 maggio 1882.

13. Filippi, *Appendice*, in «La Perseveranza», n. 8108, 15 maggio 1882.

sima, altissima, e *tutta a vetri*» scrive Emanuel)¹⁴, sistemando poi lui stesso sul palcoscenico nel terzo atto ben cento vasi di fiori di svariate dimensioni. Ne scrive soddisfatto e con una punta di civetteria al socio Bersezio:

Pel terzo Atto [*sic*] è impossibile superare la scena che metto ora! Sfido metto cento vasi veri, e 12 o 15 altissimi come limoni, citroni, leandri... E d'un effetto incantevole! Oso dire che il 3° Atto guadagna, a dir poco, il 30% come lo metto io! E d'un effetto incantevole questo fatto: da una parte la Duchessa e Contessa, dall'altra io e Giovanna mettiamo fuori le teste immezzo ai rami e ai fiori: esse da due leandri, noi da un grosso limone: e mi si dice che dalla platea è una cosa deliziosa¹⁵.

Ma non si tratta semplicemente di lusingare il pubblico con l'ostentata ricchezza di scenografie «spettacolari» – anche se questo elemento non è del tutto assente dall'orizzonte poetico di Emanuel¹⁶ –, poiché quasi sempre l'attenzione alla *mise en scène* è, nel suo linguaggio della scena, tutt'uno con l'approccio che riguarda la rappresentazione nel suo insieme, proponendosi come una delle articolazioni possibili di uno spettacolo autenticamente di *complesso*. Lo notava già un critico nel 1874 recensendo una recita dei *Messeni*, pur se nel contesto parzialmente diverso della recitazione giovanile di Emanuel: «lo scenario [...] ha portato certamente la sua pietruzza all'edificio del successo, e se Emanuel non avesse potuto uscire da quelle gole, di carta sì, ma abbastanza illusorie, certo non avrebbe ottenuto l'effetto intero, pieno che s'ebbe»¹⁷.

Ma a partire dai primi anni Ottanta è comunque soprattutto la ricerca di un buon affiatamento complessivo della

14. ASE, lettera a Vittorio Bersezio da Casale Monferrato del 14 agosto 1881.

15. *Ibid.* Sul lavoro di preparazione e sulle repliche del *Mondo della noia*, si vedano anche le lettere scritte a Bersezio da Asti del 27 luglio 1881, da Casale Monferrato dell'11 agosto 1881 (Emanuel scrive qui addirittura di 115 vasi di fiori in scena), da Pisa del 26 agosto 1881 e da Firenze del 6 settembre 1881 (ASE).

16. In qualche circostanza è in effetti uno degli aspetti principali che viene colto dai cronisti; eccone un esempio: «Il bravo ed intelligente Emanuel ha messo in scena il lavoro del Calvi [*Maria di Magdala*] con un lusso asiatico, stupende le scene, ricchissimi i vestiari. E come ciò fosse poco abbiano [*sic*] avuto anche la luce elettrica e il commovente suono dell'arpa!» (Il conte Sirchi, *Firenze*, in «L'Arte drammatica», n. 4, 25 novembre 1882, p. 2).

17. Piccolet, *Teatro del Corso. I Messenj*, in «Il Piccolo Faust», n. 4, 29 gennaio 1875, p. 1.

compagnia nel segno del naturalismo a interessare maggiormente Emanuel. Fondamentale in questo senso si rivela il lavoro di preparazione che precede la rappresentazione, attraverso il quale Emanuel insisteva con ciascun attore sullo studio del personaggio tentando di armonizzare fra di loro i diversi apporti recitativi. Ricorda Giuseppe Cauda che, durante le prove, «quando un attore non imboccava la parte [...] egli gli spiegava pazientemente il carattere del personaggio che doveva rappresentare» e «qualche volta, quando si trattava d'un lavoro nuovo, Emanuel teneva ai suoi comici delle vere conferenze»¹⁸. L'obiettivo era quello di dare vita a una nuova figura di «direttore», attento soprattutto al «concerto» degli attori in scena e a uniformare la compagnia sotto il segno di una lettura omogenea del testo drammatico stilisticamente improntata a una cifra espressiva naturalistica.

Da questo punto di vista l'ostacolo maggiore che si presentava a Emanuel era determinato dalla consuetudine dei *ruoli*, che costituivano – e costituiranno ancora a lungo – la struttura portante, tanto sotto il profilo artistico quanto sotto il profilo organizzativo, della compagnia teatrale *all'italiana*. Il sistema dei *ruoli* apparteneva a una concezione del teatro e dell'arte dell'attore evidentemente molto più vicina all'elaborazione del «tipo» che al modo di guardare alla scena proprio della sensibilità naturalistica e che perciò tendeva a ostacolare il processo di identificazione fra attore e personaggio, determinando una specie di sfasatura fra il testo drammatico e l'attore – sfasatura dovuta soprattutto all'inevitabile affiorare in scena dei riferimenti alla tradizione e all'espressività peculiare di ciascun ruolo – che costituiva un impedimento per la costruzione di una compagnia effettivamente «di complesso». Il problema era dunque superare il sistema dei *ruoli*. Emanuel ci prova a più riprese: dando istruzioni nel 1887 al suo agente, Icilio Polese, in merito alle condizioni per la formazione di una nuova compagnia si mostra piuttosto deciso su questo punto: «A nessuno devi concedere l'esclusività di ruolo: *tutti generici* senza esclusione di parti»¹⁹. E ancora: «ti prego di non propormi dei comici troppo consumati. Se tu

18. G. Cauda, *Chiaroscuro di palcoscenico*, Savigliano, Galimberti, 1910, p. 86.

19. BBAE, lettera a Icilio Polese da Rosario di Santa Fè del 14 dicembre 1887.

sapessi come soffro quest'anno a non poter manovrare certi miei *bravi* troppo bravi attori! [...] No! Ho giurato di non far più compagnia coi *ruoli*: chi non vuole se ne stia»²⁰. Queste lettere, lo abbiamo detto, sono del 1887. Ma il tentativo di superare la consuetudine dei ruoli si manifesta nel linguaggio della scena di Emanuel già negli anni precedenti. Significativo il fatto che sin dai primi anni Ottanta egli chiedesse ad alcuni fra i suoi attori migliori di «sacrificarsi» recitando parti non semplicemente diverse, ma addirittura secondarie rispetto al ruolo che ricoprivano. È questo per esempio il caso di Angelo Vestri – uno dei figli del grande Luigi Vestri – buon caratterista e a lungo voluto da Emanuel con sé in compagnia, che in occasione della rappresentazione di *Fedora* nel 1883, in uno degli spettacoli cioè in cui affiora con particolare forza questa tensione di Emanuel verso la compagnia di «complesso», recita una parte minore; scrive al proposito Icilio Polese sull'«Arte drammatica»: «Vorrei dire ancora una parola d'elogio al grande artista Angelo Vestri – al gioiellere Tckileff – per la sua scena del primo atto – non per la *parte* perché mi parrebbe di offendere Vestri ad elogiarlo per quella piccola *parte* – ma perché accettandola coadiuvò al buon esito del lavoro – Così fanno i veri artisti»²¹. E lo stesso Emanuel, come vedremo anche meglio in seguito, cercava di variare il suo ruolo in scena, per esempio recitando spesso parti da caratterista – anche se quasi sempre nelle vesti del protagonista – come in *Mercadet* o nei diversi *Figaro* che traduceva e recitava mantenendo l'originale commistione di parlato e di cantato²². Le recensioni a quelle prove d'attore evidenziano quanto le scelte di Emanuel fossero inconsuete. L'«Arte drammatica» scrive nel 1878 a proposito di *Mercadet*: «Emanuel che interpreta il *Mercadet* di Balzac, è un avvenimento in arte: un primo attore che impegna i suoi

20. BBAE, lettera a Icilio Polese da Rio del 31 agosto 1887.

21. Dip [Icilio Polese], *Teatro Gerbino*, in «L'Arte drammatica», n. 12, 20 gennaio 1883, p. 2.

22. Emanuel recita sin dalla metà degli anni Settanta soprattutto *Le prime armi di Figaro* di Sardou e *Il matrimonio di Figaro* di Beaumarchais; almeno a partire dai primi mesi del 1881 le traduzioni di entrambi i testi sono opera sua (S.i.a., *Teatro Alfieri*, in «Gazzetta di Torino», n. 21, 21 gennaio 1881 e S.i.a., *Teatro Alfieri*, in «Gazzetta piemontese», n. 35, 4 febbraio 1881). Ancora nel 1890 Emanuel alterna alle parti recitate i *couplets* cantati (Jarro [G. Piccini], *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 335, 1 dicembre 1890).

mezzi nell'incarnazione d'un personaggio interamente caratteristico, riuscendo a meraviglia, mostra un'intelligenza non comune»²³. E Fontana, sempre a proposito di *Mercadet*, osserva nel 1881 che

Emanuel, con questa parte di *Mercadet*, dà l'idea al pubblico italiano di quello che dovrebbe essere davvero l'attore; egli ha mostrato, cioè, che per l'attore vero – per quello solo a cui si può dare meritatamente il nome di artista – non debbono esistere restrizioni di parti, divisioni e suddivisioni limitate e vietate, ma ancora in vigore, di primo attore, caratterista, brillante, ecc.²⁴

Certo la strada per l'effettiva realizzazione di questi propositi è ancora lunga e il progetto di abolire i ruoli resta, nonostante tutto, più che altro un'intenzione. Ma vale a indicare un percorso. Così come una precisa indicazione di percorso è l'esigenza più volte manifestata in questi anni da Emanuel – e in diverse circostanze anche messa in pratica – di eliminare il suggeritore dalla ribalta. Ancora in una lettera a Polese – e ancora riferendosi agli attori che formeranno compagnia con lui – Emanuel scrive: «A tutti metterò l'obbligo di recitare a memoria: il suggeritore nei primi tempi sarà nel buco, ma non darà che spunti, e dopo qualche piazza chiuderò la buca addirittura»²⁵. E non è solo questione di rispetto del testo drammatico²⁶ ma, ancora prima, di un modo di impostare il rapporto fra attore e personaggio che dal punto di vista di Emanuel non può prevedere la mediazione del suggeritore con il suo effetto potenzialmente straniante e al contrario deve conformarsi il più possibile nei termini di una identificazione del primo con il secondo così da poter ottenere il massimo dell'illusione scenica.

Gli sforzi di Emanuel in questo senso non mancavano di dare dei risultati. Recensendo nel 1886 una replica della *Figlia di Jefte* di Felice Cavallotti Cesare Molineri scriveva:

23. Carfabr [Carlo Fabricatore?], *Nostre corrispondenze*, in «L'Arte drammatica», n. 50, 26 ottobre 1876, p. 1.

24. F. Fontana, *Chiacchiere del venerdì*, in «Gazzetta piemontese», n. 14, 14 gennaio 1881.

25. BBAE, lettera a Icilio Polese da Rosario di Santa Fè del 14 dicembre 1887.

26. Scrive a questo proposito Emanuel sempre a Polese: «Io ho dei comici che anche ora dopo 20 repliche d'Otello, con un foglietto di roba, fanno parlare il suggeritore... e non dicono nemmeno la parte com'è scritta! È una vera turpitudine!» (BBAE, lettera a Icilio Polese da San Paolo dell'8 agosto 1887).

«L'esecuzione, perfetta veramente, mise in rilievo tutti i pregi [del testo drammatico]. La cupola del suggeritore era scomparsa, e tolto via quell'incomodo ostacolo fra gli occhi del pubblico e gli attori, l'illusione era completa»²⁷. E già nel 1883 Francesco d'Arcais aveva scritto a proposito della *Fedora*: «L'esecuzione della *Fedora* è un prodigio di esecuzione complessiva; tace il suggeritore, l'intonazione di tutti gli artisti è perfetta, nei minimi particolari si osserva una cura diligente ch'è prova al tempo stesso di una intelligenza superiore»²⁸.

Ma se è vero che questa concezione della rappresentazione riflette chiaramente l'impianto naturalistico complessivo del linguaggio della scena di Emanuel, non vanno però del tutto trascurate le motivazioni pratiche, e cioè le esigenze capocomicali – intrecciate strettamente, come non può non essere, alle ragioni di poetica –, che lo spingevano alla costruzione di uno spettacolo di complesso.

Gli anni Ottanta dell'Ottocento, lo si è già detto, rappresentano per il teatro italiano un periodo di forte difficoltà. Ai segni di stanchezza e di saturazione del mercato i capocomici cercano di rispondere, fra l'altro, con l'importazione massiccia di testi stranieri, soprattutto francesi. Emanuel tenta addirittura nel 1881 una «lega» con Vittorio Bersezio con l'obiettivo di consegnare alla sua compagnia la «proprietà assoluta ed esclusiva» per tutte le piazze d'Italia di una dozzina di testi drammatici tradotti da Bersezio, fra cui *Nanà* e *Il mondo della noia*²⁹. L'alleanza dura in realtà pochi mesi, indebolita dai risultati negativi iniziali e dalla crescente diffidenza di Bersezio maturata con la convinzione che fosse per sé più sicuro, ed economicamente vantaggioso, evitare di legarsi così strettamente a un unico capocomico³⁰.

27. La recensione è riportata in S.i.a., *La Figlia di Jefte a Torino*, in «L'Arte drammatica», n. 2, 13 novembre 1886, p. 2.

28. F. d'Arcais, *D'Arcais ad Emanuel*, in «L'Arte drammatica», n. 23, 14 aprile 1883, p. 2. D'Arcais rileva fra l'altro la novità di quel modo di concepire il linguaggio della scena all'interno del percorso artistico di Emanuel: «L'Emanuel, a mio credere, ha trovato la via per la quale, nell'interesse dell'arte drammatica, sarebbe stato a desiderare che si fosse posto prima di ora» (*Ibidem*).

29. Si veda l'annuncio dell'accordo pubblicato sul «Piccolo Faust», n. 27, 7 luglio 1881, p. 3.

30. Le vicende della «lega» fra Emanuel e Bersezio – annunciata ufficialmente nel luglio 1881 e interrotta prematuramente con la fine dell'anno – ci sono note

In questa situazione, guidare una compagnia che potesse vantare un buon «complesso» diventava per un capocomico una necessità sempre più pressante. Innanzi tutto per riuscire a ottenere la fiducia di quegli scrittori drammatici i cui lavori, o le cui traduzioni, potevano considerarsi dei successi praticamente sicuri. Come è il caso, fra gli altri, di Felice Cavallotti, al quale infatti Emanuel nel 1884, avendo saputo di una sua imminente novità, si rivolgeva con queste parole: «Ho una compagnia di elementi tutti volenterosi, pieghevoli e zelanti. Come attore tu mi conosci: non sono il più bravo, ma sono il più onesto, perché so tutte le mie parti perfettamente a memoria, e le dico tutte senza cambiare una parola del testo»³¹. *Volenterosi, pieghevoli (!) e zelanti*: gli attori ideali per uno scrittore drammatico molto esigente come mostrava di essere in alcune circostanze Felice Cavallotti e che andava perciò rassicurato sulla buona e fedele esecuzione dei suoi testi³². E in una lettera a Bersezio, all'indomani della rottura

grazie alle numerose lettere che il primo indirizza al secondo (sono purtroppo andate perse le risposte di Bersezio); lettere dalle quali si evince un rapporto molto stretto fra i due: Emanuel informa puntualmente Bersezio su tutte le scelte che riguardano la compagnia, dagli spostamenti alle nuove scritture, sottopone al suo controllo i «borderò», discute spesso con lui la divisione delle parti, suggerisce e chiede consigli. Il carteggio, che comprende anche molte lettere successive alla rottura della «lega», è ora conservato presso l'Archivio di Stato di Torino.

31. BF, lettera da Genova del 9 novembre 1884.

32. Cavallotti, il cui temperamento non era meno gagliardo e battagliero di quello di Emanuel, non esitava a far valere le proprie ragioni quando le circostanze lo richiedevano. Nel giugno del 1882 scriveva per esempio una dura lettera a un quotidiano milanese in cui lamentava i tagli apportati al suo *Alcibiade* proprio da Emanuel, al quale in molte altre circostanze aveva concesso il permesso non solo di recitare quel testo ma anche di modificarlo in alcune sue parti. Scrive Cavallotti: «Apprendo solo ora, e con sorpresa, che il capo comico G. Emanuel, avendo avuto da me il permesso di riprodurre al Manzoni il mio *Alcibiade*, approfittò de l'assenza mia per intitolare col nome di quel mio lavoro un centone reso affatto irriconoscibile dallo spostamento arbitrario di personaggi e di parti, e dalla mutilazione di *scene intere ed atti interi, essenziali* al dramma e alle ragioni artistiche di esso. Buona o cattiva che sia la mia arte, la rispetto abbastanza per non dare a nessuno il diritto di servirsene a questi usi: e però, mentre *ripudio* la paternità del sedicente *Alcibiade* dato in quella forma e provvedo a impedirne ogni ulteriore riproduzione, non posso non esprimere in un interesse d'arte generale – il rammarico che artisti italiani – e dei migliori e primissimi come l'Emanuel – si permettano verso l'arte italiana e verso gli autori italiani – mancanze di riguardo che non sarebbero lecite verso l'ultimo autore forestiero» (S.i.a., *Eco dei teatri*, in «Il secolo», n. 5796, 2-3 giugno 1882). Testimonianza che indirettamente rende anche manifesta la contraddittorietà di Emanuel – di cui abbiamo già in parte detto e sulla quale torneremo più diffusamente in seguito – dal momento che per un verso egli si propone come un attore rispettoso dello spirito e della lettera dello scrittore drammatico e per

del loro accordo, commentando l'insuccesso dell'*Odette* che lo stesso Bersezio aveva affidato ad altre compagnie, Emanuel scrive con malcelata soddisfazione:

Vedi, sono certissimo che né a Venezia, né a Verona l'hanno messa in scena bene! Figurarsi! Quei burgravi! adattarsi a passare puntualmente da destra a sinistra, a sedersi e alzarsi dove vuol l'autore!... neanche per sogno!... Coteste puerilità le si lasciano alle compagnie di 2° ordine come quelle di Emanuel, ma le nostre!!!? Oibò!... Noi compagne, appena fuori ci si pianta al buco del suggeritore, e lì duri e fermi al fuoco! Per tutta la scena non ci si muove!... Al fuoco, per Dio, il coraggio si mostra stando fermi... e loro fermi!... Al fuoco della ribalta però la tattica moderna vuole che il soldato si muova!!³³

La formazione di compagnie basate su un buon «complesso» permetteva poi a Emanuel di recitare anche ruoli secondari nei lavori che gli interessavano meno e che teneva in repertorio sostanzialmente per esigenze «di cassetta», mantenendo un livello qualitativo sufficiente a non scontentare troppo i gusti del pubblico e riuscendo così a risparmiare energie preziose – viste anche le sue non buone condizioni di salute – per i testi che invece prediligeva. Nell'agosto del 1881 scrive al socio Bersezio: «nelle novità bisogna sempre che io abbia parte, non importa se anche secondaria, e così in quelle sere io mi riposo relativamente, e fatte le due o tre repliche della novità, io ci caccio una cannonata»³⁴. Le reazioni del pubblico erano da questo punto di vista contrastanti. In qualche caso positive, dettate per lo più dall'apprezzamento per una concezione del teatro che cercava di distanziarsi dalla tradizione grandattorica avvicinandosi a una forma embrionale di «proto-regia» – seppure in quell'aspetto particolare che sarà tipico dell'attore-regista –, come è testimoniato per esempio da questa cronaca di una replica della *Contessa Olga* di Giovanni Arrighi del 1887:

un altro piega poi di fatto in molte circostanze – soprattutto quando recita i suoi cavalli di battaglia, e *Alcibiade* è fra questi – il testo alle proprie esigenze d'attore.

33. ASE, lettera da Barcellona del 20 marzo 1882. Le rappresentazioni a cui si riferisce Emanuel sono quelle delle compagnie dirette rispettivamente da Luigi Bellotti Bon e da Giovan Battista Marini; il personaggio di *Odette* viene recitato nel primo caso da Pia Marchi, nel secondo da Virginia Marini.

34. ASE, lettera da Casale Monferrato del 14 agosto 1881.

Abbiamo notato che ieri sera l'Emanuel ha sostenuto la parte di Demetri, servo; parte eticamente bella, e simpatica senza dubbio; ma non certo tale da richiedere l'esecuzione di un artista come lui. E questo ci ha fatto piacere. In Germania gli artisti più valenti non sdegnano di fare talvolta le parti più modeste³⁵.

In altri casi la reazione del pubblico è invece negativa, soprattutto quando viene constatata l'inadeguatezza di alcuni attori a ricoprire i ruoli primari, come in questa recensione di Giovanni Pozza a una replica del *Genero del signor Poirier* di Augier e Sandeau:

Perché Emanuel non tenne per sé la parte del protagonista, in luogo di scegliersi quella affatto secondaria del chasseur d'Afrique? Poirier meritava questa preferenza; tanto più che questo tipo profondamente umano e meravigliosamente artistico del mercante arricchito, egoista ed ambizioso non può essere compreso e gustato dal pubblico che a patto di una interpretazione potentemente creatrice, la quale metta in luce tutte quelle infinite sfumature psicologiche del personaggio che Augier condensò in un dialogo troppo conciso per non aver bisogno del commento dell'attore³⁶.

A Emanuel, però, interessavano in realtà soltanto alcuni personaggi – Mercadet, Amleto, Nerone, Alcibiade; più tardi Otello e Lear – e a quelli dedicava davvero e fino in fondo la propria attenzione e i propri studi. Non è certo un caso che recitandoli si mostrasse molto meno preoccupato per il «complesso» di quanto non ci si potrebbe aspettare in base a ciò che abbiamo detto sin qui, concentrandosi piuttosto su quel «commento dell'attore» che rendeva particolarmente interessante il suo modo di portarli in scena. Quando per esempio Emanuel recita a Milano nel maggio del 1882 *Mercadet* subito dopo *Odette* e *Il mondo della noia*, il tono delle recensioni cambia significativamente. Alle lodi di Fiippi di cui abbiamo detto subentrano le lamentele per il dominio assoluto sulla scena dell'attore-protagonista a discapito dell'*insieme* e del *concerto*³⁷. E ancora a proposito del suo *Mercadet*

35. S.i.a., *Arti e scienze*, in «Gazzetta piemontese», n. 4, 4-5 gennaio 1887.

36. g.p. [Giovanni Pozza], *Corriere teatrale*, in «Corriere della sera», n. 35, 4-5 febbraio 1886.

37. Si veda per esempio la recensione anonima pubblicata sullo stesso quotidiano

Salvatore Barzilai osserverà nel 1889 come la costruzione del personaggio si riveli l'elemento di gran lunga centrale e prevaricante rispetto agli altri codici della scena, in particolare rispetto all'importanza del testo drammatico:

Il testo originale del *Mercadet* [...] [e]ra, se non m'inganno, originariamente in cinque atti, e il Dennery lo ridusse a quattro. L'Emanuel, procedendo nel sistema di condensazione, l'ha portato prima a tre atti ed ora a due soli, i quali sono invero troppo pochi per lo svolgimento dell'azione, che n' esce storpiata, illogica, informe. Sono sufficienti, invece, per ritrarre il carattere del protagonista³⁸.

Da questo punto di vista sarà dunque opportuno indagare la poetica d'attore di Emanuel anche, e forse soprattutto, soffermandoci sul modo in cui egli recitava i personaggi che gli erano più congeniali; fra questi prenderemo in considerazione i due probabilmente più significativi, *Otello* e *Amleto*.

3. Emanuel e Otello

Giovanni Emanuel recita *Otello* a Milano nel dicembre del 1886 dopo lunghi preparativi e un accurato studio che lo porta a tradurre egli stesso il testo³⁹. Quanto egli tenesse a questo *Otello* e quanta fatica gli fosse costato il lavoro di preparazione risulta ben evidente da un brano di lettera a Felice Cavallotti che risale al novembre del 1886: «ho sulle spalle, nel cervello e nel cuore l'*Otello*, che tradussi io stesso con una fatica immane, e studiai colla fede d'un martire. Voglio farlo a Milano, e sono tre mesi che tremo pensando a quella sera. Finché abbia superato il terrore di quella recita, mi è impossibile aver testa ad altro»⁴⁰.

in cui scrive Filippi, «La Perseveranza»: S.i.a., *Teatri e notizie artistiche*, in «La Perseveranza», n. 8109, 16 maggio 1882.

38. S. Barzilai, *Palcoscenico e platea*, Milano, Garzanti, 1940, p. 248.

39. Emanuel aveva già affrontato *Otello* una prima volta nel giugno del 1879 a Napoli, subito dopo la rottura con la compagnia «stabile» del teatro dei Fiorentini. Evidentemente insoddisfatto dell'esito, non si misura più con quel testo fino al 1886, pur lavorando nel frattempo a più riprese a una diversa stesura del copione e a una nuova concezione del personaggio. Un resoconto delle diverse fasi dei suoi studi lo si può leggere in una lettera scritta dallo stesso Emanuel al direttore del «Fieramosca» di Firenze e pubblicata anche sull'«Arte drammatica»: *Una lettera di Giovanni Emanuel*, in «L'Arte drammatica», n. 11, 15 gennaio 1887, pp. 2-3

40. BF, lettera a Felice Cavallotti del 28 novembre 1886.

Si tratta forse del suo personaggio più discusso: le polemiche legate a quel modo di recitare Otello assumono subito toni piuttosto accesi e almeno per le prime repliche la critica gli è in buona parte avversa; altrettanto probabilmente è questa la circostanza in cui con maggior efficacia prende forma sulla scena la sua poetica naturalistica: e ciò in parte spiega, lo vedremo, i giudizi contrastanti sulla rappresentazione.

Come già nel caso dell'*Amleto* nel 1875, Emanuel si sforza il più possibile di allontanarsi dalla tradizione recitativa che lo precede. Fulvio Fulgonio nota sull'«Arte drammatica» sin dal 1886 che l'attore, pur «ammirando [...] la interpretazione data dal Salvini all'*Otello*, non ha punto esitato a rappresentarlo sotto la scorta di un'interpretazione, in molti punti assai diversa, ed in alcuni anche affatto opposta»⁴¹. E quattro anni più tardi, in occasione della prima rappresentazione fiorentina, Giulio Piccini – meglio noto come Jarro – osserva che «egli vuole ad ogni costo scansare di ripetere ciò che fu fatto da altri: vuol rompere, anzi distruggere ogni tradizione!»⁴². Si può certamente rintracciare in questo atteggiamento di Emanuel la tenace caparbieta di un artista la cui urgenza di esprimersi coincide con l'urgenza di distinguersi; e c'è anche qui, come anticipavamo più sopra, l'abilità del capocomico che tenta di aprirsi uno spazio all'interno di un mercato che dà ormai segni di saturazione offrendo al pubblico un prodotto *originale*⁴³; ma insieme a questi due fattori ne va

41. F. Fulgonio, *Emanuel-Otello*, in «L'Arte drammatica», n. 8, 25 dicembre 1886, p. 1.

42. Jarro [G. Piccini], *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 251, 8 agosto 1890. Dello stesso tenore i commenti di Giovanni Pozza («L'Emanuel [...] è perseguitato da un bisogno di originalità») e di Ugo Capetti («Egli ha voluto l'insolito ad ogni costo»). Si veda: gp [G. Pozza], *Corriere teatrale. L'Otello al Filodrammatico*, in «Corriere della sera», n. 349, 19-20 dicembre 1886 e U. Capetti, *Teatro Filodrammatico. Otello*, in «La Lombardia», n. 350, 20 dicembre 1886.

43. La scelta di recitare quel particolare testo di Shakespeare sul finire del 1886 non è da questo punto di vista senza significato. Emanuel cerca di legare il suo «nuovo» *Otello* all'evento teatrale di cui si parla ormai da molto tempo e che di lì a un mese monopolizzerà l'attenzione tanto del pubblico quanto della critica, la *prima* di un'opera di Verdi – a sedici anni di distanza dalla precedente, *Aida* – proprio con un *Otello* e per giunta su libretto di Arrigo Boito. Alcuni critici notano con malizia questa circostanza; per esempio Pozza: «è certo che se non ci fosse stato di mezzo il nome di Verdi il povero moro di Venezia non avrebbe avuto la potenza di strappare tanta parte di pubblico alle delizie della *Guerra in tempo di pace*. [...] Senza far torto ad alcuno – né all'Emanuel che lo recitava, né al pubblico che lo applaudiva – si può scommettere che tre quarti degli spettatori vennero ieri in teatro non tanto per ascoltare il capolavoro di un poeta di genio, quanto per cono-

richiamato un terzo, non meno importante: la coscienza di chi sa di avere imboccato una via artistica affatto nuova, il cui elemento distintivo sta proprio nel suo carattere di «novità», in quel modo di recitare che si differenzia nettamente – almeno nelle intenzioni quando non anche nella concretezza della scena – da tutti gli altri praticati fino a quel momento. Pier Coccoluto Ferrigni, appendicista teatrale della «Nazione» con lo pseudonimo di Yorick, osserva sin dal 1878 che «il carattere originalissimo e tutto speciale del suo talento» nonché «l'ecllettismo curioso del suo metodo» fanno sì che

nella scala di merito, di cui alcuni degli attori tengono il sommo, e moltissimi il mezzo, e altri infiniti di numero si affollano all'imo, Giovanni Emanuel non occupa nessun gradino. È un attore che fa scala da sé solo, e ne corre a modo suo tutti i gradini, compreso il primo e il più alto, senza inciampare mai nel pericolo d'un confronto, d'un paragone, d'una misurazione contraddittoria [*sic*] fatta colla misura comune⁴⁴.

Dove, più che il riferimento alla incostanza come attore – peculiarità questa spesso rilevata da chi scrive su di lui⁴⁵ –, è per noi interessante notare il dato di discontinuità determinato secondo Yorick dalla sua recitazione. Discontinuità fortemen-

aA

103

scere il libretto di un'opera nuova» (gp [Giovanni Pozza], *Corriere teatrale. L'Otello al Filodrammatico*, in «Corriere della sera», n. 349, 19-20 dicembre 1886). Contro il parere di Boito – che considerava Emanuel «un mediocerrimo attore, freddo, monotono, antipatico» – l'intera compagnia che nel febbraio del 1887 porterà in scena la nuova opera di Verdi, compreso Tamagno, assiste alla *prima* milanese dell'*Otello* di Emanuel (le parole di Boito sono tratte da una lettera indirizzata a Verdi del 21 dicembre 1886; la si può leggere in *Carteggio verdiano*, a cura di A. Luzio, vol. II, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935, p. 128).

44. Yorick [P. Coccoluto Ferrigni], *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 112-113, 22-23 aprile 1878. Uno stralcio dell'articolo di Yorick viene significativamente riportato sulla prima pagina del numero successivo dell'«Arte drammatica» con il titolo *Fa scala da sé solo* («L'Arte drammatica», n. 24, 27 aprile 1878, p. 1).

45. Così per esempio Enrico Panzacchi sul «Corriere della sera»: «Era impossibile calcolare e prevedere le circostanze interiori ed esteriori che potevano agire sulla personalità di questo attore eccezionale e alzarla o deprimerla a loro beneplacito. Io vidi Giovanni Emanuel essere Re Lear, Amleto, Shylok [*sic*], Arduino, Sirchi, Figaro, Mercadet, in modo che parve assolutamente insuperabile; e talvolta lo trovai mediocre: lo salutai con entusiasmo sopra i culmini più luminosi dell'arte e lo vidi subitaneamente discendere come un bolide in una notte serena. Tutto questo a distanza di breve stagione; perfino in una stessa serata, nel passaggio da un atto all'altro» (E. Panzacchi, *Giovanni Emanuel*, in «Corriere della sera», n. 221, 13-14 agosto 1902).

te voluta da Emanuel, abilmente evidenziata sulla scena e tenacemente difesa nei suoi (pochi) scritti teorici.

L'Otello per eccellenza nella seconda metà dell'Ottocento è quello di Tommaso Salvini. Emanuel ha in più d'una occasione parole di elogio per la «naturalizza» del «manierismo classicista» di Salvini (opponendola al «barocchismo» dello stile «romantico» di Rossi)⁴⁶, ma non può accettare quel carattere di monoliticità dei personaggi salviniiani, dettato da una poetica che si prefigge un'«armonia di forme eccezionali»⁴⁷. Ecco Emanuel: «Io sono contrario al modo di recitare e d'interpretare Shachspeare [*sic*] tanto di Ernesto Rossi che di Tommaso Salvini, per questo motivo: che il primo fa di Amleto un personaggio romantico, e il secondo fa di Otello un personaggio tragico»⁴⁸. L'Otello di Salvini – secondo quanto lo stesso Salvini scrive – rappresenta la nobile rivolta di un «uomo leale» che «si erge a giudice e giustiziere» di fronte al tradimento di Desdemona; non è dunque il protagonista di un semplice dramma della gelosia («Non è la gelosia volgare di sapere che un altro possessa la donna sua»), ma l'eroe di una tragedia del «sacrificio dovuto alla società»⁴⁹. Per Emanuel invece Otello più che un eroe tragico è «un uomo come noi» animato da una gelosia ingenua⁵⁰. Il modo in cui egli intende il carattere shakespeariano si oppone volutamente a chi lo vuole recitato sopra le righe, «africano a tutti costi»: «Otello – argomenta Emanuel – da tanti anni al servizio della repubblica, capitano di ventura, nato da stirpe regia, gentile come una fanciulla, buono ed ingenuo come un bambino, dovrebbe dimostrare al pubblico un'indole selvaggia? Andiamo via!»⁵¹. Al recitare «romanti-

46. Si veda J. Weelman di Terranova, *Rossi o Salvini? cit.*

47. Per questo aspetto della poetica di Salvini rimandiamo alle pagine di Donatella Orecchia in D. Orecchia, *Il sapore della menzogna. Rossi, Salvini, Stanislavskij: un aspetto del dibattito sul naturalismo*, Genova, Costa & Nolan, 1996, in particolare pp. 46-52.

48. BI, G. Emanuel, «Amleto», cc. 63v-64r (ora in M.G. Barabino, *L'Amleto di Emanuel...* cit., p. 80).

49. T. Salvini, *Interpretazioni e ragionamenti su talune opere e personaggi di G. Shakespeare. Otello*, in «Fanfulla della domenica», n. 43, 28 ottobre 1883, p. 3.

50. Rimandiamo ancora alla lettera scritta da Emanuel al direttore del «Fieramosca» in cui, polemizzando con Rossi, motiva alcune scelte di fondo per la concezione complessiva del suo *Otello: Una lettera di Giovanni Emanuel cit.*

51. *Ibid.*, p. 3. Si veda anche J. Weelman di Terranova, *Rossi o Salvini? cit.*, pp. 32-33.

co» di Rossi e «tragico» di Salvini, Emanuel oppone il suo recitare «semplice», dove «semplice» è inteso come sinonimo di «vero»: un attore «non deve assolutamente mai avere una recitazione romantica né tragica, ma [...] deve recitare [...] con verità». D'altra parte, «Shachspeare non ha mai scritto né romanticamente né tragicamente»⁵²: la sua grandezza sta nell'aver creato personaggi «veri»; «Shakespeare – scrive ancora Emanuel – fu e sarà sempre il più gran “verista” della letteratura drammatica, ed è per questo che sarà eterno»⁵³. La traduzione messa a punto da Emanuel – che egli stesso ritiene «la più fedele»⁵⁴ – tenta perciò di ricondurre l'*Otello* a una cifra naturalistica, che forse quel testo consente più di altri shakespeareiani⁵⁵, ma che costituisce pur sempre una evidente forzatura, come sottolineano anche parecchi recensori. Scrive per esempio il cronista della «Illustrazione italiana»:

L'Emanuel ha cominciato dal ritradurre da sé la parte lasciandovi tutte le crudesse del linguaggio shakespeareiano; esagerandole anzi con la volgare modernità di parecchie espressioni, che suonano molto in bocca a un generale della serenissima [...]. Certo la finzione teatrale non esige che Otello parli la lingua nella quale scriveva Marino Sanudo; ma fa un effetto curioso anche il sentirlo parlare press'a poco come un portinaio⁵⁶.

Emanuel aveva ormai imboccato con decisione la via del naturalismo; di fronte al suo nuovo linguaggio della scena – e a sancire l'avvenuto passaggio da uno stile in bilico fra realismo e naturalismo a uno più risolutamente naturalistico – Yo-

52. BI, G. Emanuel, «*Amleto*», c. 64r (M.G. Barabino, *L'Amleto di Emanuel... cit.*, p. 80).

53. *Una lettera di Giovanni Emanuel cit.*, p. 3.

54. «Ho potuto stabilire che la versione di Carcano è la più sdolcinata, quella del Maffei la più vibrata, quella di Rusconi la più chiara, e la mia (modestia a parte) la più fedele» (*op. cit.*, p. 2).

55. Ben più recentemente un altro attore, Vittorio Gassman, ha ancora evidenziato questa peculiarità dell'*Otello*: W. Shakespeare, *Otello*, versione e introduzione di V. Gassman, Milano, Il Saggiatore, 1982, pp. 7-15.

56. Cicco e Cola, *Concerti e teatri*, in «L'illustrazione italiana», n. 53, 26 dicembre 1886, p. 484. Jarro lamenta che quella traduzione in alcuni punti snatura «la forma poetica dell'originale»: «Per esempio, quando *Otello* comincia a dubitare dell'amore di *Desdemona*, cerca le cagioni per cui la giovinetta lo abbia tradito: “Forse perché io sono nero... e nella valle degli anni discendo, sebben non troppo”: l'Emanuel ha reso questa figura con la frase *forse perché non sono più un giovinotto?*» (Jarro [G. Piccini], *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 251, 8 settembre 1890).

rick, apprezzando in particolare la «misura» e la «sobrietà» della sua recitazione, osserva nel 1882 che è impossibile riconoscere in lui l'attore di pochi anni prima, «esagerato, esuberante, eccessivo, sempre pronto a sdruciolare nel melodrammatico e nello spettacoloso»⁵⁷. Il suo linguaggio della scena si caratterizza ora per una ricercata e insistita sobrietà espressiva. Leone Fortis, che non condivide affatto il nuovo indirizzo emanueliano, scrive di una fastidiosa sua cura nel «non sottolineare nulla»⁵⁸; cura peraltro rafforzata dal lavoro sul testo e sulla *mise en scène*, tanto nella scelta dei singoli termini da utilizzare per la traduzione – Otello per esempio nella versione di Emanuel non «scanna» il nemico, ma lo «finisce»⁵⁹ – quanto nell'impostazione complessiva della rappresentazione, per esempio attraverso l'eliminazione della scena del fazzoletto – giudicata probabilmente da Emanuel troppo fortemente segnata da una tradizione teatrale che ne favoriva la trasformazione in un autentico *coup de théâtre*⁶⁰ – oppure attraverso l'intervento sulle scene e sui costumi in direzione di un contenimento in senso naturalistico del *décor*⁶¹.

Giovanni Pozza osserva che questo Otello non dà mai lo sfogo che dovrebbe alle «furie della gelosia» perché «al grido ha sostituito e una specie di voce interna e un piagnucolio» giudicati di scarso effetto perché troppo trattenuti⁶². E questa

aA

57. Yorick [P. Coccoluto Ferrigni], *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 282, 9 ottobre 1882.

58. S.i.a. [ma: Leone Fortis], *Corriere teatrale*, in «Il Pungolo», n. 349, 19-20 dicembre 1886.

59. La traduzione messa a punto da Emanuel è purtroppo andata persa. Lalia Paternostro riferisce però queste parole di Emanuel: «Nel mio *copione* vi sono mille correzioni, che ho dovuto fare riscontrando anche i testi. Così, ad esempio: quando Otello si ammazza, grida – secondo la traduzione del Carcano – e dite che in Aleppo, avendo un di veduto un Turco audace, un ribaldo in turbante, menar percosse a un Veneziano e insultar lo stato, presi alla gola quel can circonciso e lo scannai... così. Io ho corretto: presi alla gola quel can circonciso, e lo finii... così. Poiché se Otello aveva stretto con una mano alla gola il turco audace, non aveva potuto scannarlo, altrimenti si «sarebbe ferito» (A. Lalia Paternostro, *Studi drammatici*, Napoli, Melfi & Joelle, 1903, pp. 237-238, il neretto è nel testo).

60. Eomo, *Cronache drammatiche. G. Emanuel nell'Otello*, in «Il caporal terribile», n. 460, 20 ottobre 1895, p. 2.

61. gp [G. Pozza], *Corriere teatrale. L'Otello al Filodrammatico*, in «Corriere della sera», n. 349, 19-20 dicembre 1886.

62. Lo stesso Salvini, di cui Emanuel apprezzava la «naturalzza» del linguaggio della scena, secondo il ricordo di Tuckerman Mason rendeva questa scena un pas-

volontà di interiorizzare il più possibile anche i momenti di esplosione della passione lasciando alla misura tipica del naturalismo la manifestazione dei sentimenti che agitano Otello, è ancora ben evidente in una recensione un po' più tarda: «Quando [...] l'infame *Jago* sussurra all'orecchio di *Otello* i primi sospetti, questi non scatta, non urla, ma contrae in un modo particolare il volto, e si contorce sulla poltrona come se un veleno potente gli strazi le viscere: in tal modo rivela tutta l'angoscia che lo penetra con le parole del traditore, e fa fremere»⁶³.

Forzando lettera e spirito del testo, Emanuel cerca di fare di Otello un «tipo prettamente umano»⁶⁴; la sua principale preoccupazione consiste nell'«umanizzare» quell'eroe tragico:

La passionata figura del *Moro di Venezia* esce, dalla interpretazione di lui, in tutta la sua umanità ingenua [...]. Otello, per l'Emanuel, non è altri che l'uomo invaso dal demone della gelosia e che, come uomo geloso, pensa, parla e agisce. Il dramma, la tragedia sono circoscritte alle manifestazioni momentanee della passione; in tutto il resto la passione – che è eccesso e straordinarietà – cede il posto al normale⁶⁵.

Ridimensionato l'elemento *eccezionale* del carattere di Otello, Emanuel si concentra sulla sua umanità, su ciò che di «normale» – nel senso della normalità propria del quotidiano – vi è in chi prova e manifesta il sentimento della gelosia: «l'Emanuel non vuol darci un Otello perpetuamente nell'esercizio delle sue funzioni. Ed è appunto da questo

saggio di straordinaria forza e intensità, reagendo alle insinuazioni di Jago con grande e terribile veemenza. Si veda E. Tuckerman Mason, *L'Otello di Tommaso Salvini*, traduzione manoscritta autografa di T. Salvini dal testo di Tuckerman Mason pubblicato nel 1890 (Londra, Putnam's Son) e conservata in BM, Fondo Salvini.

63. Così la «Gazzetta piemontese»: «Sono infine notevoli, in questa interpretazione, l'allestimento scenico appropriato e i costumi esattamente storici: e dico questo perché il rispetto alla verità storica nelle decorazioni e nelle vesti de' teatri italiani non è pregio tanto comune. Il Moro non veste il costume musulmano con l'orribile turbante in testa, come ci hanno avvezzi a vederlo. Otello non è altri che un cavaliere cristiano e veneziano e come tale veste» (S.i.a., *Emanuel-Otello*, in «Gazzetta piemontese», n. 98, 8-9 aprile 1887).

64. gp [Giovanni Pozza], *Corriere teatrale. L'Otello al Filodrammatico*, in «Corriere della sera», n. 349, 19-20 dicembre 1886.

65. Dalla recensione pubblicata sulla *Tribuna popolare* di Montevideo e riportata a stralci in «L'Arte drammatica», n. 33, 18 giugno 1887, p. 1.

contrasto che ne avvantaggia, in naturalezza e in verità, la nuova interpretazione»⁶⁶. Giovanni Pozza sottolinea a questo proposito la lenta e progressiva evoluzione in senso naturalistico dello stato d'animo di Otello: «mi parve giusto e di molto effetto pei contrapposti, il togliere, come fece l'Emanuel, ogni carattere tragico ai primi due atti, mentre di solito *Otello* incomincia ad essere *Otello* anche quando non è che un amante felice e un marito sicuro»⁶⁷.

Emanuel si sforza qui di rimandare, attraverso la sua recitazione, alla naturalità della *vita quale è vissuta* piuttosto che ai codici e alle convenzioni artistiche della scena: il confronto ideale che lo spettatore viene implicitamente invitato ad attuare non è fra l'Otello di Emanuel e gli altri Otello recitati dagli attori che lo hanno preceduto, ma fra quel particolare modo, proprio di Emanuel, di rendere le passioni sulla scena e l'immediatezza del vissuto quotidiano. Rivolgendosi agli attori più giovani, Emanuel scrive nel 1887:

Studiate bene la parte, le passioni, il carattere del personaggio [...] e non lasciatevi infiocchiare dalla teoria barocca e ridicola, che per tutti i tempi e tutti i personaggi ci vuole una recitazione diversa: di diverso non c'è che il carattere e il vestito: e quindi se il personaggio è serio e piange, voi dovete star seri e piangere, ma con naturalezza e verità tanto vestiti alla romana, che alla veneziana, tanto con l'elmo che con la tuba⁶⁸.

Il tentativo operato da Emanuel di rappresentare un Otello che non sia «perpetuamente nell'esercizio delle sue funzioni» coincide qui con lo sforzo di strappare la storia del Moro di Venezia agli echi delle sue realizzazioni sceniche e di collocarlo sullo sfondo della naturalezza e della semplicità di un'ambientazione quotidiana.

Come tutti gli artisti che si richiamano al naturalismo, Emanuel sa bene che il teatro non può semplicemente *riprodurre* quella realtà a cui egli stesso guarda come fonte di ispirazione per la sua recitazione, e infatti scrive: «L'Arte mia è un'armonia di verità e di bellezza. Se non fosse che la verità sarebbe *naturalismo*, se non fosse che bellezza sarebbe

66. S.i.a., *Emanuel-Otello*, in «Gazzetta piemontese», n. 98, 8-9 aprile 1887.

67. *Ibid.*

68. *Una lettera di Giovanni Emanuel* cit., p. 3.

idealismo»⁶⁹; eppure, come Zola, ritiene che il compito della nuova generazione di artisti a cui egli appartiene sia di sostituire l'«*homme physiologique*» all'«*homme métaphysique*»⁷⁰: «imitiamo, imitiamo l'uomo» – scrive Emanuel – «e prendiamo per maestra la “natura”»⁷¹. Discuteremo più avanti l'evidente contraddittorietà di questa poetica d'attore (e della sua resa scenica) – in bilico fra intenti di *riproduzione* e ineluttabile tensione all'elaborazione stilistica –; per ora è sufficiente osservare che gli intendimenti di Emanuel, almeno per una parte del pubblico, erano non solo evidenti ma anche riusciti. Così Domenico Lanza: «Emanuel non recita, ma parla, ma discorre, ma gestisce, ma si sdegna, e piange come un uomo, non come un attore. Ecco tutto quel che si può dire di lui. E credo sia la miglior sua lode»⁷².

Una recitazione, dunque, che intende rappresentare sulla scena «la vita» e che per poterlo fare si propone di abbandonare il «convenzionalismo» teatrale; se «il mondo è diventato scettico, e non crede più che alle cose naturali»⁷³, scrive Emanuel, l'attore deve sapere eliminare dalla sua recitazione tutto ciò che potrebbe rimandare al carattere costitutivamente *finto* del teatro e perciò, annota ancora Emanuel, «via l'enfasi, l'ampollosità, l'affettazione, la freddezza e gli urli»⁷⁴.

La sua poetica d'attore si rivela qui in sintonia – come anticipavamo poco più sopra – con i convincimenti artistici di Emile Zola, il riconosciuto caposcuola del movimento naturalistico europeo. Uno dei principali obiettivi di quel sentire – almeno dal punto di vista della poetica esplicita – è proprio la lotta alle convenzioni artistiche. «In letteratura – scrive Zola – il naturalismo è il ritorno alla natura ed all'uomo, l'osservazione diretta, l'esatta anatomia, l'accettare

69. BI, G. Emanuel, «*Amleto*», c. 88r (ora in M.G. Barabino, *L'Amleto di Emanuel...* cit., pp. 97-98). Come si noterà meglio più avanti, Emanuel, e con lui gli attori e i critici teatrali del tempo, ricorre indifferentemente all'uso dei termini «naturalismo», «verismo», «realismo» eccetera, e non deve dunque stupire che egli sembri qui prendere le distanze dal naturalismo.

70. É. Zola, *Le naturalisme au théâtre*, Parigi, G. Charpentier et C.ie, 1889 [I edizione 1881], p. 108.

71. *Una lettera di Giovanni Emanuel* cit., p. 3.

72. D. Lanza, *Otello-Emanuel*, in «Gazzetta del popolo della domenica», n. 16, 17 aprile 1887, p. 126.

73. J. Weelman di Terranova, *Rossi o Salvini?* cit., p. 22.

74. *Una lettera di Giovanni Emanuel* cit., p. 3.

ed il raffigurare ciò che è»⁷⁵. L'artista, secondo Zola, non è propriamente un creatore di opere, bensì colui che è in grado di registrare dei «fatti»:

Il lavoro è stato il medesimo per lo scrittore e per lo scienziato: entrambi hanno dovuto sostituire le astrazioni con la realtà, le formule empiriche con le analisi rigorose. In tal modo non più personaggi astratti nelle opere, non più invenzioni false, non più l'assoluto, ma personaggi reali, la storia vera di ognuno, il relativo della vita quotidiana⁷⁶.

E ancora: «Si parte dal presupposto che la natura è sufficiente; bisogna accettarla quale è senza modificarla o rifinirla in niente; essa è abbastanza grande o bella per poter avere in sé un inizio, un mezzo ed un fine»⁷⁷. Il paradosso che porta Zola ad affermare di preferire «la vita all'arte» non manca di avere un'eco in Emanuel. Riferendo del colloquio con un amico a proposito della traduzione «sdolcinata» di Giulio Carcano, Emanuel scrive:

«*Otello* mi pare un uomo, veramente uomo, umano, vivo, di carne come noi due, e qui invece parla un linguaggio che non è umano». «Ah! ah! tu vuoi gli uomini veri sul teatro?... Amico mio, il teatro è convenzione». «Sarà, risposi, ma Shakespeare non è teatro, è vita»⁷⁸.

E dunque, nel recitare *Otello*, Emanuel si sforza il più possibile di evitare tutto ciò che verrebbe riconosciuto come «convenzionale». Ecco le parole del cronista della «Gazzetta di Torino»: «Nessuna concessione all'effetto scenico, nessuna ridondanza; non declamazioni, non volate, non disperazioni violenti [*sic*], né urli, né ruggiti. [...] Fu semplice, profondo, fine, sobrio, efficace, vero»⁷⁹. E con ancora maggiore efficacia «L'operaio italiano», che riferisce di una replica del 1887 a Buenos Aires:

Non s'era più dinnanzi al personaggio che si scorge solo nella scena di un teatro, si avea davanti un *Otello* dei nostri giorni, non già tragico, caricato, possibile solo su un palco-

75. É. Zola, *Il naturalismo nel teatro*, in Id., *Il romanzo sperimentale*, trad. it., Parma, Pratiche, 1980 [1880], p. 76.

76. *Ibid.*, pp. 76-77.

77. *Ibid.*, pp. 82-83.

78. *Una lettera di Giovanni Emanuel* cit., p. 2.

79. S.i.a., *Teatro «Gerbino»*, in «Gazzetta di Torino», n. 98, 8-9 aprile 1887.

scenario; il personaggio che ci dava l'Emanuel lo vedevamo agire come se fosse nella scena reale⁸⁰.

Come si è detto in apertura di discorso, la *prima* milanese dell'*Otello* non raccoglie certo dalla critica consensi unanimi. Anzi: decisamente negative le recensioni pubblicate sulla «Lombardia», sul «Pungolo» e sul «Corriere della sera». La censura più ricorrente e aspra è per il mancato rispetto del testo: Shakespeare pretenderebbe, secondo questo punto di vista, una recitazione particolare, che non può essere la stessa con la quale si affrontano gli scrittori drammatici contemporanei. Emanuel – lamenta per esempio il critico della «Lombardia» – «Più che per illustrare Shakespeare, [...] ha rappresentato [*Otello*] per servire a sé stesso»⁸¹. E Leone Fortis scrive sul «Pungolo»:

Ogni genere di arte rappresentative [*sic*] esige una interpretazione speciale la quale corrisponda al genere stesso, [...] le commedie di Goldoni non si recitano come quelle di Sardou, i drammi di Dumas padre non si recitano come quelli del figlio [...] e [...] per la stessa ragione non si *imborghesa* (ci si passi la frase) e non si *modernizza* la tragedia Shakspeariana [*sic*]⁸².

aA

111

Come al solito, la critica giornalistica – che meglio sarebbe in questi casi definire «cronaca» – non coglie se non alcuni aspetti superficiali della questione (il testo come deve essere rappresentato, l'attore che sbaglia a cercare di ritagliarsi una supremazia sullo scrittore drammatico, eccetera), non giungendo al nodo davvero essenziale: il significato di quel nuovo stile recitativo.

Molto più attenta è invece in questo caso l'analisi di un attore, che come spesso accade riesce a vedere in un altro attore sfumature e rilievi che non a tutti sono immediatamente evidenti. Ancora più interessante nella circostanza specifica, dal momento che si tratta di Ernesto Rossi, il bersaglio polemico preferito da Emanuel e che proprio per questo motivo

80. La recensione del quotidiano di Buenos Aires «L'operaio italiano» è riportata in «L'Arte drammatica», n. 1, 5 novembre 1887, pp. 2-3.

81. U. Capetti, *Teatro Filodrammatico. Otello*, in «La Lombardia», n. 350, 20 dicembre 1886.

82. S.i.a. [ma: Leone Fortis], *Corriere teatrale. Filodrammatici*, in «Il Pungolo», n. 349, 19-20 dicembre 1886.

si sforza di rendere ragione delle diversità fra i rispettivi approcci alla recitazione e ovviamente di rovesciare le accuse formulate nei suoi confronti.

Nel dicembre del 1886 Rossi è a Firenze e qui gli giungono da Milano gli echi delle polemiche seguite al nuovo *Otello* di Emanuel. Rossi legge quanto viene pubblicato sui giornali e decide di intervenire direttamente nel dibattito innescatosi scrivendo una lunga lettera al direttore del «Fieramosca». Pur condividendo buona parte delle critiche mosse a Emanuel – di cui riporta ampi stralci nel suo intervento – Rossi sente il bisogno di puntualizzare meglio ciò che nelle diverse recensioni rimane un po' sullo sfondo e non emerge con la sufficiente chiarezza. Questo spiega fra l'altro il motivo di un intervento scritto senza neppure avere visto lo spettacolo a cui si riferisce: Rossi vuol rendere esplicito ciò che nelle recensioni che ha letto è soltanto implicito, e lo fa cercando di chiarire qual è il vero nodo che dal suo punto di vista il nuovo metodo recitativo impone agli artisti drammatici di sciogliere.

E quel nodo non sta tanto nel risultato scenico ottenuto da Emanuel – l'«imborghesimento» di *Otello* di cui già scrivono a sufficienza (e in termini sufficientemente negativi) i giornali – ma, prima ancora, negli intendimenti che informano la sua particolare poetica d'attore. Ciò che Rossi si propone di mettere in risalto è la fortissima contraddittorietà – che dal suo punto di vista è sinonimo di «aberrazione» – del metodo naturalistico di Emanuel; un metodo che porta l'attore a voler sembrare di essere sulla scena ciò che in realtà non è, e non potrà mai essere: un *uomo* piuttosto che un *commediante*. Emanuel aveva accusato nel 1880 Rossi di «somiglia[re] tutto a un commediante»⁸³ e Rossi, a sei anni di distanza risponde indirettamente a quell'accusa con il consueto vigore battagliero ribaltandola e mostrandone il carattere «confuso e imbrogliato»: «quell'attore che pretende attenersi solo a copiare servilmente la natura, quale si presenta grettamente ai suoi occhi, non sarà mai un artista! tutto al più, come lo chiama Hegel, sarà un gretto realista che copia!»⁸⁴. Ciò che Rossi intende mettere in discussione della nuova scuola so-

83. J. Weelman di Terranova, *Rossi o Salvini?* cit., p. 22.

84. *Lettera di Ernesto Rossi al Direttore del Fieramosca*, in «Fieramosca», n. 362, 27 dicembre 1886.

no le sue stesse basi: la tensione al «realismo» e la lotta alle convenzioni teatrali; «Carissimo Malenotti», esordisce Rossi nel suo intervento,

dopo una rappresentazione dell'*Otello* di Shakespeare a Milano, ho letto alcune critiche, le quali, a dire il vero, e senza far torto ad alcuno, riuscirono nuove e tali che non era solito a leggere più da gran tempo: mi pare che accennino ad un certo risveglio nel giudicare ed apprezzare l'arte drammatica nel suo vero punto di vista, tanto nella sua essenza quanto nella sua estrinsecazione e forma: che le parole «realismo» e «convenzione» comincino ad avere il loro valore e dimostrare il significato che fu loro attribuito ai nostri tempi e come la seconda può essere generata direttamente dalla prima⁸⁵.

Rossi accusa sostanzialmente Emanuel di fraintendere il lavoro artistico che è proprio dell'attore: il «realismo teatrale», che vorrebbe rigettare le «convenzioni», non può a ben vedere che manifestarsi sotto forma di uno *stile* e come tutti gli stili non può che essere dotato di sue ben precise convenzioni, di un *modo* cioè, elaborato come tutti i modi dell'espressione, di guardare alla realtà. Prosegue Rossi:

Alcuni illusi e non più di loro [degli attori della nuova scuola] illuminati esclamano: «questi sono i precursori di una scuola moderna che noi chiamiamo verismo e naturalismo», ma neppure essi sanno dare una giusta definizione; e così giungiamo a convincerci che il metodo di questi cosiddetti veristi diventa più convenzionale del convenzionale, e per la mania di ricercare ad ogni costo il «nuovo, umano» finiscono col cessare dall'esser veri ed umani⁸⁶.

Rossi giunge qui davvero al cuore del problema. Ogni gesto teatrale è mediato da una serie di convenzioni artistiche, ed è perciò *finto*; ciascun attore deve sapere «trarre dalla natura un ideale e abbellirlo coll'arte»: qui si gioca la sua capacità di essere «vero». Invece il «naturalismo» (o «verismo»: tanto Rossi quanto Emanuel non distinguono i due termini), «parola mistica» – aggiunge Rossi con involontaria profezia – può essere paragonato «a quel pezzetto di gomma elastica, che si tira e si allunga per rimpicciolirsi poi, non appena è lasciato

85. *Ibid.*

86. *Ibid.*

da una parte»⁸⁷; gli attori che frequentano quella poetica pretendono di eliminare il «convenzionalismo» e non si rendono conto che il loro modo di recitare risulta «più convenzionale del convenzionale» poiché genera una falsa naturalità, un falso *vero*: solo nella finzione cosciente, e coscientemente mostrata, risiede la possibilità per un attore di essere *vero*, mentre nel tentativo di eliminare ciò che è finto dal teatro si cade ineluttabilmente nel *falso*. Il naturalismo, che vorrebbe riprodurre sulla scena «l'uomo così com'è», costituisce soltanto un particolare modo di rappresentare l'uomo in teatro: uno fra gli altri cioè (quel concentrarsi sull'«uomo fisiologico» che, come già ricordato, il naturalismo vorrebbe sostituire alla centralità dell'«uomo metafisico»)⁸⁸. Quando Rossi scrive che i gesti «disinvolti» di Emanuel si presentano ai suoi occhi come «volgari e pedestri»⁸⁹ vuol soprattutto significare che Emanuel, più che riprodurre sulla scena la disinvoltura degli uomini comuni, dà vita con quel suo modo di recitare a uno *stile* (volgare e pedestre appunto, e cioè privo di complessità e impoverito dal punto di vista della ricchezza espressiva), la cui peculiarità – intollerabile dal suo punto di vista – è quella di non volerlo sembrare. La rappresentazione di Emanuel dell'*Otello*, e in particolare modo le recensioni a quella rappresentazione, hanno per Rossi finalmente reso evidente che il «realismo» non è che una delle «convenzioni» possibili in teatro e proprio per questo è la più falsa di tutte, perché tenta di negare ciò che le è costitutivamente proprio. Non è insomma questione di liberarsi dalle «convenzioni», sembra voler dire Rossi, ma di lasciare da parte quelle poetiche e cioè quei sistemi di convenzioni che limitano di fatto il valore cognitivo del linguaggio artistico, e la «convenzione» tipica del naturalismo è precisamente una di queste.

Rossi coglie qui, seppure in forma non del tutto esplicita e consapevole, il carattere ideologico del naturalismo. Il fondamento culturale della modernizzazione capitalista che si avvia nella seconda metà dell'Ottocento coincide per

87. *Ibid.*

88. Così Zola per esteso: «En effet, la grande évolution naturaliste, qui part du quinzième siècle pour arriver au nôtre, porte tout entière sur la substitution lente de l'homme physiologique à l'homme métaphysique» (É. Zola, *Le naturalisme au théâtre* cit., p. 108).

89. *Lettera di Ernesto Rossi...* cit.

l'appunto con un'istanza ideologica: il sistematico tentativo di falsificare i nuovi contesti, sociali e culturali, originatisi da quel processo. La disumanità dei rapporti reificati viene da ora in avanti resa tollerabile soltanto mascherandone il carattere appunto disumano; e, più ancora, misconoscendo la possibilità stessa di mutare la natura di quei rapporti. Il punto di partenza di Zola, già ricordato più sopra, secondo il quale «la natura è sufficiente» coincide, secondo Lukács, con un implicito capitolare «senza combattere dinanzi ai risultati finiti, alle forme costituite della realtà capitalistica»⁹⁰. Il naturalismo, nel suo voler «accettare e raffigurare» la realtà così com'è («la gretta natura», scrive Rossi) svela doppiamente il proprio intimo carattere ideologico. Innanzitutto fa apparire come «naturale» ciò che non lo è affatto; in secondo luogo, in nome di un auspicato rapporto *diretto* con la realtà, nega il proprio costituirsi come *stile* allontanandosi tendenzialmente dalla complessità e impoverendosi dal punto di vista delle potenzialità espressive. Uno dei nodi centrali della riflessione di Zola va ricercato nel ben noto paradigma della «impersonalità» dell'artista che «non è altro che un cancelliere, che si trattiene dal giudicare e dal trarre conclusioni»⁹¹. Il legame con lo scientismo è sin troppo evidente: «la realtà è questa – afferma implicitamente l'artista secondo Zola – che voi rabbriviate o ridiate davanti ad essa, traendone una qualsiasi lezione, l'unico lavoro dell'autore è stato di sottoporre ai vostri occhi dei documenti veri»⁹². E analogamente scrive Emanuel riferendosi ora ad Amleto:

Amleto è un uomo volgare in tutta la più ampia significazione di questa parola, e la grandezza di Shackspeare [*sic*] consiste appunto nell'averci presentato un uomo comune sotto i molteplici aspetti della sua essenza; e noi ne restiamo ammirati di quella ammirazione che proviamo nell'osservare l'interno di un corpo umano⁹³.

Ma per un artista essere vero non può significare rappresentare la realtà così com'è, piuttosto *rappresentarsi*: rappresenta-

90. G. Lukács, *Narrare o descrivere?* [1936], in Id., *Il marxismo e la critica letteraria*, trad. it., Torino, Einaudi, 1964, p. 311.

91. É. Zola, *Il naturalismo nel teatro* cit., p. 83.

92. *Ibid.*, p. 84.

93. G. Emanuel, «Amleto», cc. 8r-8v (M.G. Barabino, *L'Amleto di Emanuel...* cit., p. 52).

re-sé e dunque, anche, il proprio rapporto con la creazione artistica (con Leopardi, il poeta non imita la natura ma se stesso); mostrare implicitamente attraverso la mediazione del proprio sguardo ciò che *può essere*, non ciò che è. Gli artisti che si richiamano al realismo, scriveva Baudelaire attorno al 1860, coltivano un «culto insipido della natura, non purificata né interpretata dall'immaginazione» che li porta a

scambia[re] il dizionario dell'arte per l'arte stessa: mentre trascrivono una parola dal dizionario, credono di trascrivere un poema. Ora un poema non si trascrive mai, perché deve essere composto. Così aprono la finestra, e tutto lo spazio racchiuso in questo rettangolo, alberi, cielo e casa, assume per essi il valore di un poema compiuto⁹⁴.

In quel perentorio «la realtà è questa» di Zola vibra – anche al di là delle intenzioni dello stesso Zola – la brutale arroganza del razionalismo scientifico che asseconda un mercato “naturalmente” in espansione. Arnold Hauser ha efficacemente contestualizzato la nascita del movimento naturalistico nel clima culturale e politico di quegli anni:

La fonte principale della dottrina naturalistica è l'esperienza politica della generazione del 1848: l'insuccesso della rivoluzione, la repressione di giugno e il colpo di stato di Luigi Napoleone. Il disinganno dei democratici, il brusco e generale cader delle illusioni, si esprimono benissimo nella visione obiettiva, appassionata, strettamente aderente all'esperienza, delle scienze naturali. Fallito ogni ideale, caduta ogni utopia, ci si attiene ai fatti, e nulla più⁹⁵.

A rafforzare ulteriormente questo «principio di realtà» su cui poggiano le poetiche naturalistiche, giunge la proposizione di uno stile – differente a seconda degli ambiti artistici in cui si esprime – che si vorrebbe la negazione stessa di ciò che gli è costitutivo: non una *narrazione* della realtà scopertamente soggettiva (e perciò realmente *oggettivata*), ma la sua *descrizione* falsamente oggettiva (e perciò unicamente *soggettivistica*). Quando Emanuel scrive che l'attore deve essere sempre

94. C. Baudelaire, *Salon de 1859* [1859], in *Oeuvres complètes*, Parigi, Gallimard, 1976, vol. II, pp. 660 e 661 (trad. it. in C. Baudelaire, *Scritti sull'arte*, Torino, Einaudi, 1992, p. 258).

95. A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, trad. it., Torino, Einaudi, 1987 [1953], vol. IV, p. 65.

«verista», a dispetto del testo che interpreta e del contesto in cui si trova a recitare, sostiene implicitamente che al di là dei differenti stili *narrativi* attraverso i quali un artista si può esprimere vi è una modalità *descrittiva*, il naturalismo, che restituisce la realtà direttamente per ciò che essa è. Da questo punto di vista – ha scritto Umberto Artioli – il naturalismo si pone come un «attentato all'autonomia stessa dell'arte»⁹⁶, poiché pretende, parafrasando Ranke, di afferrare la realtà «come propriamente è» e nega perciò valore alla capacità dell'arte, osserva ancora Artioli, «di ergersi, in quanto universo segnico a sé stante, a una propria significazione originale del mondo»⁹⁷.

Torniamo a Emanuel e al suo modo di recitare. Se una parte degli spettatori dell'*Otello*, lo abbiamo visto, sottolinea il «realismo» di ciò che viene riprodotto sulla scena e pone perciò, almeno tendenzialmente, il personaggio affrontato da Emanuel in relazione alla quotidianità della vita di tutti i giorni, un'altra parte di esso coglie invece quel modo di recitare per ciò che esso realmente è, nonostante le apparenze, e cioè come uno *stile*, un modo particolare di rappresentare le cose che non può che rimandare innanzitutto alla scena (e non alla vita) e che è dotato perciò di un suo ben preciso grado di convenzionalità.

In occasione di una replica dell'*Otello* nel 1890, il cronista del «Corriere di Napoli» scrive: «Emanuel interpreta Otello più vicino al vero e anche più lontano»; più vicino «perché egli lo rende più semplice, più bonario, più fanciullesco, più candido [...] come, probabilmente, Shakespeare volle che fosse»; più lontano per quel «po' di soverchio lamento monotono, che abbassa il tono alla collera otelliana»⁹⁸. Ugo Capetti scrive nel 1886 che quel dramma shakespeariano, così come lo recita Emanuel, può forse sembrare «più evidente» – e cioè più sobrio e più asciutto nello sviluppo della trama – ma è certo «più piccino»⁹⁹. Espressione che evidenzia bene come il sublime frequentato da Emanuel fosse ca-

96. U. Artioli, *Teorie della scena dal naturalismo al surrealismo. I. Dai Meininger a Craig*, Firenze, Sansoni, 1972, p. 83.

97. *Ibid.*

98. S.i.a., *Ai Fiorentini*, in «Corriere di Napoli», n. 166, 20-21 giugno 1890.

99. U. Capetti, *Teatro Filodrammatico. Otello*, in «La Lombardia», n. 350, 20 dicembre 1886.

ratterizzato più che dalla capacità di riprodurre il *verosimile* dall'abilità nel rappresentare il *semplice*. E infatti il «lamentò monotono» caratteristico della sua recitazione viene riconosciuto come parte di una cifra stilistica giudicata scarsamente verosimile, che porta Emanuel addirittura a distanziarsi dal «vero», adatta piuttosto a rendere quel carattere *bonario, fanciullesco, candido* e insomma *semplice* – ma non necessariamente verosimile – che secondo Emanuel appartiene a Otello. E analogamente il critico dell'«Illustrazione italiana» osserva: «l'enfasi può essere ed è un carattere incidentale del vero. L'Emanuel ha voluto addirittura sopprimerla»¹⁰⁰; pur proponendosi di ritrarre in Otello un uomo, con la sua complessa umoralità e la sua alternanza di sentimenti, la recitazione di Emanuel ha poi di fatto, sulla scena, una corda sola, avvertita come monotona. Il mitigare l'esuberanza passionale di Otello, anche quando quell'esuberanza sarebbe perfettamente verosimile, diventa indice di una poetica che non si limita a copiare la «gretta natura», ma che ne coglie e ne sintetizza alcuni tratti nel segno di una fondamentale *semplicità* interpretativa – una semplicità spesso giudicata priva di complessità e infine stereotipata: ancora Ugo Capetti rimprovera a Emanuel di abbandonare con questo suo Otello la «*verità vera*» che apparteneva al suo linguaggio della scena in anni precedenti per avvicinarsi ora a una deludente «*maniera di verità*»¹⁰¹.

Ha probabilmente ragione il critico che si firma Unus Nullus quando scrive che in Emanuel «il troppo amore e studio per la naturalezza lo fa cascare in una certa affettazione di semplicità»¹⁰². Ciò che caratterizza il suo naturalismo da questo punto di vista non è tanto lo sforzo di imitare sulla scena la realtà così com'è, quanto piuttosto la ricerca, non priva di contraddizioni, di una naturalezza interpretativa (che può trascolorare agli occhi di qualcuno in «affettazione di semplicità»): l'intento di Emanuel – potremmo dire – non consiste nel riprodurre la *natura* ma nel riprodurre *naturalmente*. Ed

100. Cicco e Cola, *Concerti e teatri*, in «L'illustrazione italiana», n. 53, 26 dicembre 1886, p. 484.

101. U. Capetti, *Cose d'arte. Attori e cantanti*, in «La Lombardia», n. 24, 24 gennaio 1887.

102. Unus Nullus, *Profili drammatici. Giovanni Emanuel*, in «Il teatro illustrato», n. 14, febbraio 1882, p. 31.

è proprio questo il vero tratto distintivo del naturalismo a teatro. Peculiare di qualsiasi forma di rappresentazione non è l'imitazione (della realtà), ma la creazione (di un universo artistico finto). In questa prospettiva, ciò che caratterizza il naturalismo non è la realizzazione sulla scena di una riproduzione del mondo «reale», che è di fatto impossibile, ma di una rappresentazione falsamente *naturale* che proprio in forza dell'illusione di naturalità di cui può essere capace viene più facilmente accettata dagli spettatori come «vera» (e anche come «verosimile»). Da questo punto di vista la scena naturalistica non realizza una imitazione della *vita quale è vissuta*, piuttosto, elabora dei modelli artistici, culturali e anche comportamentali – tutti improntati a una *naturalezza* espressiva – che, venendo poi a contatto con il vissuto quotidiano, favoriscono un rapporto di reciproca e *naturale* interdipendenza fra l'*arte*, da un lato, e la *vita*, dall'altro.

A ben vedere, con il naturalismo si avvia il processo opposto a quello che un primo sguardo suggerirebbe: non è la vita a penetrare nell'arte – prospettiva questa che, in forme e modi ben più complessi e raffinati, sarà piuttosto dei movimenti artistici che si opporranno al naturalismo (si pensi per esempio a Wilde, o a certi particolari momenti dell'avanguardia) – ma è l'arte che si «scioglie» nella vita, dando inizio a quel processo di estetizzazione del quotidiano (o, più correttamente, di estetismo diffuso) di cui il moderno, e poi il tardo moderno, hanno conosciuto gli esiti estremi e laceranti¹⁰³.

aA

119

103. A fine Ottocento sarà soprattutto la nascita del cinema a mettere a nudo questa profonda ambiguità della rappresentazione naturalistica; a svelare, per così dire, l'equivoco del naturalismo in arte: «Il trionfo del cinema è garantito – scrive Majakovskij nel 1913 – poiché è soltanto la logica conclusione di tutta l'arte moderna (che ha condotto all'estremo il realismo spettacolare di ingenui drammaturghi)» (V. Majakovskij, *Il cinematografo distrugge il teatro, è questo il sintomo della rinascita teatrale*, in Id., *Cinema e cinema*, trad. it., Roma, Stampa alternativa, 1993, p. 13). Massimo Bontempelli, a un anno dall'introduzione del sonoro nel cinema americano (1928), osserva che «Una sola cosa ha inventato sinora il cinematografo: il Primo Piano. Ed ecco [...] il Primo Piano dal cinema è entrato nella vita. Guardatevi attorno nei caffè, nei teatri, alle conferenze, alla messa, al passeggio, alla musica in piazza la domenica: vedrete le donne e le giovinette intente di continuo a manovrare con lentezza i Primi Piani dei loro volti. L'uso delle mosse rapide, delle occhiate fulminee, delle risate scrollanti, è passato e antiquato: oggi il mezzo sorriso increspa languidamente il labbro, e l'occhio volge con fatalità da destra a sinistra e da sinistra a destra in un movimento spossato. Sono i Primi Piani della vita femminile del nostro tempo. L'uso del rossetto e della cipria come strumenti da passeggio non ha altra origine: essi corrispondono alla necessità di poter te-

4. *Un nuovo Amleto*

A partire dal 1875 Emanuel tiene costantemente in repertorio *Amleto*. Con il mutare del suo linguaggio della scena cambia però non solo il modo di recitarlo ma anche la concezione complessiva del personaggio.

Sin dal 1879 Amleto acquista nella recitazione di Emanuel maggiore compattezza e omogeneità, stemperando, almeno in parte, il tratto «frastagliato» e «spezzato» di pochi anni prima. Significativa, da questo punto di vista, una recensione di Verdinois proprio del '79: «tutta la parte di Amleto non è presentata dall'egregio artista a pezzi staccati, scena per scena, ma tutta unita da un nesso intimo e costante che dimostra uno studio eminentemente filosofico»¹⁰⁴. Di questi primi cambiamenti abbiamo in realtà pochissimi documenti. Si deve comunque essere trattato di un processo lento e complesso se Scalinger ancora nel 1880 può definire Amleto «sbraitante»¹⁰⁵ e, sempre nello stesso anno, può osservare un Emanuel-Amleto che manifesta la propria concezione del personaggio soprattutto «nell'acrobatismo del corpo» e che in scena «[si] tortura [...] trascina[ndosi] per terra carpone»¹⁰⁶.

Possiamo contare su un numero maggiore di documenti, e molto più circostanziati, per analizzare invece l'*Amleto* della piena maturità, messo a punto fra il 1887 e il 1890 nel corso di alcune *tourné*e in Sud America. Non solo disponiamo di recensioni particolarmente interessanti ma, soprattutto,

nera in continua efficienza il Primo Piano» (M. Bontempelli, *Concezione teatralista della storia* [1928], in Id., *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1974 [1938], p. 248). Se è vero, come è vero, che la nascita del cinematografo si configura come l'esito, o meglio, uno degli esiti dell'approccio naturalistico alle arti (e in particolare modo al teatro), Bontempelli evidenzia qui con grande sottigliezza l'ambiguità che è propria della rappresentazione naturalistica. Muovendo il suo sguardo attento fra caffè e teatri, conferenze e passeggio, egli si rende conto che «il Primo Piano dal cinema è entrato nella vita», mostrando di comprendere già nel '28 come una delle peculiarità fondamentali del cinema – che ne costituisce anche il formidabile potenziale ideologico – non stia tanto nell'attitudine a riprodurre la realtà, piuttosto in quella sua capacità di elaborarne una finta ma «verosimile» in grado poi anche di penetrare nella vita quotidiana e di interagire con essa.

104. S.i.a., *Arte e artisti*, in «Corriere del mattino», n. 89, 30 marzo 1879.

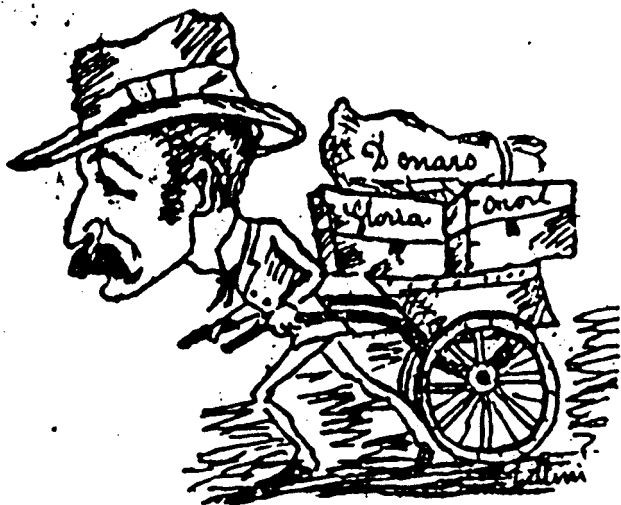
105. G.M. Scalinger, *Critica o villania? Risposta all'articolo pubblicato dal PICCOLO FAUST, Rossi o Salvini?*, Milano, Tipografia Alessandro Gattinoni, 1880 (supplemento a «L'Arte drammatica», n. 47, 2 ottobre 1880), p. 23.

106. *Ibid.*, p. 18.

è giunta sino a noi la «parte levata» di Amleto, tradotta e annotata dallo stesso Emanuel.

Quest'ultima rivela piuttosto chiaramente l'intento dell'operazione artistica nel suo complesso, che è quello di semplificare le battute e di rendere più piano l'andamento generale della vicenda; in modo particolare se la si confronta con la traduzione allora normalmente utilizzata in teatro redatta da Carlo Rusconi. Fra i moltissimi esempi possibili, scegliamo due diversi dialoghi di Amleto con la madre. All'osservazione di Gertrude circa la fatalità della morte del re (atto I, scena II), l'Amleto di Rusconi risponde «Lo so, signora, è la sorte comune», battuta che Emanuel rende invece con un più letterale e sobrio «E vero, signora! E una cosa comune!»¹⁰⁷.

NOTIZIARIO AMERICANO



121

Tavola 13
Caricatura di Emanuel
in *tournée* in Sud America (1887)
«L'arte drammatica», 5 novembre 1887, p. 2

Analogamente le parole con cui Amleto descrive alla madre il ritratto di Claudio (atto III, scena IV), tradotte abbastanza

107. Così l'originale: «Ay, madam, it is common» (W. Shakespeare, *Hamlet*, Torino, Sei, 1970, p. 31). Si veda BI, G. Emanuel, «Amleto», c. 13r (nel manoscritto è traccia di una redazione precedente, cancellata, che traduceva *it is common* con «è legge comune») e W. Shakespeare, *Amleto*, traduzione di C. Rusconi, Torino, Paravia, 1862, p. 13.

fedelmente da Rusconi «È questi il marito vostro, che, come spiga corrotta, ha fatto morire la fiorente pianta che gli cresceva allato», diventano in Emanuel un ben più scarno: «È vostro marito che ha fatto morire suo fratello»¹⁰⁸. Ma vale forse a riassumere il senso generale della versione di Emanuel il mutamento del «Morire, – dormire, – dormire! forse sognare...; ah, ecco l'ostacolo» di Rusconi nel più banale e colloquiale «Morire... è dormire... eh! dormire! dormire. Forse è sognare!... Ah! ecco il punto!»¹⁰⁹.

Lo stesso Emanuel è ben cosciente dei «criterii alquanto modificati»¹¹⁰ attraverso i quali ha concepito questo Amleto rispetto al suo linguaggio della scena di una decina di anni prima:

Una volta nel primo Atto [*sic*] io non potevo resistere o almeno non potevo sottrarmi all'estasi dell'applauso, e due o tre ne strappava quasi sacrilegamente: presto la ragione prevalse e li ripudiai. Ora il mio Amleto è naturalmente più monotono per la maggioranza, ma è più coerente ai precetti di Shackspeare [*sic*]¹¹¹.

Recitare con «naturalizza» coincide per Emanuel sempre di più con l'accentuazione del carattere monotonale e «sobrio» del proprio linguaggio della scena. Scrive Jarro nel 1890: «ha rifatto tutto il suo *Amleto* [...]. Sono cessati i suoi gridi smodati, sono scomparse le sue intemperanze: egli è arrivato oggi a una sobrietà, che forse a taluno parrà eccessiva»¹¹².

L'attenzione ai dettagli rivela ora una sensibilità tipicamente e interamente naturalistica. Quando per esempio Oratio racconta ad Amleto nel primo atto dell'incontro con lo spettro, Emanuel risponde: «Aveva la barba grigia?... No?», e commenta:

108. Così l'originale: «Here is your husband; like a mildew'd ear,/Blasting his wholesome brother» (W. Shakespeare, *Hamlet* cit., p. 121). Si veda BI, G. Emanuel, «*Amleto*», c. 56v (M.G. Barabino, *L'Amleto di Emanuel...* cit., p. 76) e W. Shakespeare, *Amleto* cit., p. 66.

109. Così Shakespeare: «To die, to sleep;/To sleep: perchance to dream: ay, there's the rub» (W. Shakespeare, *Hamlet* cit., p. 93). Si veda BI, G. Emanuel, «*Amleto*», c. 42r e W. Shakespeare, *Amleto* cit., p. 47.

110. BI, G. Emanuel, «*Amleto*», c. 84v (M.G. Barabino, *L'Amleto di Emanuel...* cit., p. 95).

111. *Ibid.*, c. 86v (p. 96).

112. Jarro [G. Piccini], *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 237, 25 agosto 1890.

Questa domanda nella sua nudità è meravigliosa per verità! Come l'umanismo di Shakespeare si dimostra in tutte le più piccole cose! Amleto deve tardare a fare questa domanda: vuol sapere tutto per assicurarsi se è lo Spettro [*sic*] del padre. Dunque prima di fare la domanda c'è una pausa come cercasse qualche altro particolare sopra suo padre: ci pensa un poco, poi con una certa rapidità dice: Aveva la barba grigia?... No?¹¹³

Il naturalismo di Emanuel si colora qui di un certo banale psicologismo piuttosto evidente in quelle pause, in quel cercare nuovi particolari, nel cambiamento del ritmo secondo una logica chiaramente «psicologista», in un complessivo legare le parole di Amleto al flusso «primario» e «assoluto» – avrebbe scritto Szondi – del suo pensiero. Si tratta insomma di uno psicologismo che tende complessivamente a riportare a una cifra più modesta e stereotipata il testo di Shakespeare e che sembra perciò privo della ricchezza espressiva di una recitazione costruita sulla centralità dei dettagli «prospettici» come era invece nel caso del primo *Amleto* del 1875. La traduzione è d'altra parte sfrondata di tutto ciò che legittimerebbe una lettura «sovranaturale» del carattere di Amleto. Là dove Rusconi traduce fedelmente «le opere ree *si riveleranno* agli occhi degli uomini»¹¹⁴, Emanuel rende la battuta di Amleto con un più disincantato «I turpi delitti *si devono scoprire*» piegando alle proprie esigenze l'originale inglese, che recita «foul deeds will rise [...] to men's eyes»¹¹⁵. Ancora, rispondendo a Rosencrantz e Guildenstern circa i mutamenti della fortuna, Emanuel-Amleto afferma: «mio zio è re di Danimarca... e quelli che lo schernivano quando mio padre era vivo, ora danno venti, quaranta, cento ducati per possedere il suo ritratto in miniatura!»¹¹⁶, omettendo la frase successiva, che Rusconi traduce: «Vi è in ciò qualche cosa di soprannaturale, se la filosofia sapesse scoprirlo» («more than natural» in Shakespeare)¹¹⁷. E, come si è già ricordato, anche la figura

aA

123

113. BI, G. Emanuel, «*Amleto*», c. 17r (M.G. Barabino, *L'Amleto di Emanuel...* cit., p. 59).

114. W. Shakespeare, *Amleto* cit., p. 17, corsivo nostro.

115. BI, G. Emanuel, «*Amleto*», c. 18r, corsivo nostro (M.G. Barabino, *L'Amleto di Emanuel...* cit., p. 59).

116. *Ibid.*, c. 30v (p. 65).

117. W. Shakespeare, *Amleto* cit., p. 40.

dello spettro testimonia la chiave di lettura di fondo scelta per questo *Amleto*. Il fantasma deve ora parlare secondo Emanuel come «un vivo, poiché nessuno finora ha potuto istruirci del come deve parlare un morto»¹¹⁸ – contribuendo perciò a sottolineare, e anche a esasperare, la sobrietà e la misura della rappresentazione nel suo complesso – a differenza di quanto lo stesso Emanuel scriveva ancora nel 1880, quando lo spettro poteva e doveva ricorrere, per senso di coerenza e di verità, a un’intonazione «soprannaturale»¹¹⁹.



Tavola 14
Virginia Reiter
Enciclopedia dello spettacolo,
vol. VIII, ad vocem

aA

Ma ci sono ancora altri cambiamenti rispetto a quel primo *Amleto* che meritano di venire presi in considerazione.

Alla nota «comica» che nel 1875 contribuiva a determinare l'interessante «poliedricità» del carattere del protagonista e che abbiamo ipotizzato potesse costituire una forma di spiazzamento per il pubblico, subentra ora la levità e la leggerezza dell'*ironia*. Jarro registra sin dal 1886 l'influenza negativa nel linguaggio della scena di Emanuel dell'«abuso di una certa ironia», e non solo in *Amleto*, «che si traduce nell'intonazione di alcune domande e in un determinato mo-

118. BI, G. Emanuel, «*Amleto*», c. 10r (M.G. Barabino, *L'Amleto di Emanuel...* cit., p. 54).

119. J. Weelman di Terranova, *Rossi o Saivini?* cit., p. 21.

do di ridere»¹²⁰. La «parte levata» sottolinea il più possibile questa particolare cifra stilistica; ne sono una spia i diversi «ah! ah! ah!» aggiunti in alcuni passaggi chiave, come per esempio nella scena della recita a corte o nel dialogo con Polonio subito successivo¹²¹. E sin dalla prima battuta rivolta in apertura da Amleto allo zio Claudio: «Rannuvolato? ... No, signore! sono troppo al sole», Emanuel appunta: «lo dice come schernendolo finamente»¹²² e alla successiva replica di Gertrude le parole di Amleto («E vero, signora! E una cosa comune!») sono precedute dalla didascalia, ovviamente aggiunta da Emanuel, «la guarda ironico»¹²³. Ancora, a proposito del dialogo con Polonio Emanuel osserva: «Naturalmente tutta la scena, dalla fuga del re, sempre freddamente, ironico, calmo, freddo. Prima di dire: ehi? Vedete quella nube etc. fa una pausa, guarda Orazio come dicendogli: sta a vedere come ti giuoco quest'altro buffone! ...»¹²⁴. Emanuel non sembra qui compreso della possibilità di utilizzare il comico in chiave di espressione sofferta dell'impraticabilità del tragico e dà l'impressione di badare semplicemente al meccanismo dell'«irrisione» sottolineando in Amleto il distacco nel segno dell'ironia dalla vicenda che lo vede protagonista.

Allo stesso tempo, mentre nel 1875 Emanuel poneva in risalto gli aspetti contraddittori del carattere di Amleto, evidenziandone la potenziale complessità, ora ne fa l'emblema della viltà, riducendone e semplificandone di molto lo spessore: «Amleto è un uomo di carne e di sangue – osserva Emanuel commentando il copione di scena –: egli deve punire un grande misfatto: ne ha i mezzi, ne ha l'opportunità, e non lo fa: è un vile»¹²⁵, e ancora: «Che cosa c'è di elevato nei pensieri di Amleto? nulla. Le sue meditazioni, le sue elucubrazioni, i suoi problemi sono la cosa più volgare del mondo»¹²⁶.

Un esempio piuttosto significativo che testimonia la volontà di sottolineare questo tratto lo si ritrova nel monologo del

120. Jarro [G. Piccini], *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 186, 5 luglio 1886.

121. BI, G. Emanuel, «Amleto», cc. 49r e 52v (M.G. Barabino, *L'Amleto di Emanuel...* cit., pp. 72 e 74).

122. *Ibid.*, c. 13r (p. 56).

123. *Ibid.*, c. 13r (p. 57).

124. *Ibid.*, c. 53r (lievemente modificato alle pp. 74-75).

125. *Ibid.*, cc. 10r-10v (p. 54).

126. *Ibid.*, c. 10v (p. 54).

secondo atto in cui lo stesso Amleto si chiede se la sua condotta non sia dettata da vigliaccheria. Emanuel toglie tutti gli interrogativi sostituendoli con degli esclamativi e introduce il termine «vile» anche dove Shakespeare non lo prevede. Il «sono io un vile?» («Am I a coward?») dell'originale diventa: «Dunque io sono un vile!» e le parole conclusive del monologo che Rusconi traduce «Obrobrio! obrobrio!» («Fie upon 't! foh!» in Shakespeare) diventano: «È una viltà! è una viltà!»¹²⁷.

Emanuel recita insomma qui un Amleto che, osserva Lalia Paternostro,

non ha alcun dubbio del delitto commesso dallo zio: Amleto, nella interpretazione dell'Emanuel, ha la triste certezza che non lo lascia mai più, un momento solo – [...] il suo braccio vorrebbe alzarsi armato, sul reo infame: la mente lo trattiene, e *cerca* il dubbio, e lo *vuole*, e sa trovarlo, e lo genera nella coscienza, fatta *per tre quarti di vigliaccheria*¹²⁸.

La stessa recita a corte non rappresenta più per Amleto la ricerca di una prova della colpevolezza del re e diventa piuttosto un tentativo di «ingannare se stesso»¹²⁹. Non è l'esitazione o l'incertezza ciò che è qui in gioco, ma la viltà, la mancanza di coraggio; egli «non cerca la prova del delitto di Re Claudio perché dubita» – scrive ancora Lalia Paternostro – e infatti «vedendo impallidire lo zio, e fuggire, spaventato, resta accoccolato ai piedi di Ofelia, sorridendo, commiserando quasi»¹³⁰.

Sembra chiaro a questo punto come l'accento ironico e la caratterizzazione nel senso della viltà tendano a saldarsi e a coincidere in una stessa immagine che potremmo definire complessivamente *cinica* di Amleto. Il distacco ironico che semplicemente *irride*, la volontà di abbassare e rimpicciolire la contraddizione di Amleto a una forma di vigliaccheria fanno parte di una concezione dell'arte, riconducibile in parte alla sensibilità naturalistica, che, non credendo più all'utopia, alla possibilità del cambiamento, «si attiene ai fatti – an-

127. W. Shakespeare, *Amleto* cit., pp. 44-45; BI, G. Emanuel, «*Amleto*», cc. 40r-40v (MG. Barabino, *L'Amleto di Emanuel...* cit., p. 69); W. Shakespeare, *Hamlet* cit., pp. 88-89.

128. A. Lalia Paternostro, *Studii drammatici* cit., pp. 244-245.

129. *Ibid.*, p. 245.

130. *Ibid.*

cora con le parole di Hauser – e nulla più» e acquista perciò un carattere fundamentalmente cinico.

Nello stesso torno di tempo di cui ci stiamo occupando, il giovane Nietzsche scriveva che l'epoca moderna soffre della «malattia storica», per effetto della quale «l'uomo non è più capace di servirsi del passato come di un robusto nutrimento»; in queste condizioni

viene istillata la credenza sempre dannosa nella vecchiaia dell'umanità, la credenza di essere frutti tardivi ed epigoni; per questo eccesso un'epoca cade nel pericoloso stato d'animo dell'ironia su se stessa, e da esso in quello ancora più pericoloso del cinismo: ma in tale stato d'animo un'epoca va sempre più maturando verso una prassi furba ed egoistica, da cui le forze vitali vengono paralizzate e infine distrutte¹³¹.

Di fronte all'impossibilità di consistere, che è propria dell'uomo della modernità, se la parodia è la forma complessa attraverso la quale si può restituire la verità di un'umanità lacerata e scissa, l'ironia rappresenta la riduzione dell'angoscia ai suoi aspetti più lievi e vanescenti (e sopportabili), configurandosi come la manifestazione in fondo superficiale, innocua e infine cinica – tanto quanto la parodia è invece profonda, graffiante e sofferta – della coscienza alienata della modernità.

aA

127

131. F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, trad. it., Milano, Adelphi, 1974 [1874], p. 39.

5. L'ultimo Emanuel

1. Attorno alla metà degli anni novanta la recitazione di Emanuel cambia significativamente. Chi scrive su di lui registra con sempre maggior frequenza una dizione «affaticata» e «trascurata»; una voce insistentemente «monotona» tanto da risultare, con paradosso solo apparente, «cantilenante» ed «enfatica»; un'asciuttezza nell'espressione che viene recepita come fastidiosa aridità. La critica teatrale – con pochissime eccezioni, fra cui va segnalata quella di Roberto Bracco – giudica in termini fortemente negativi questi cambiamenti. Scrive Domenico Lanza nel 1897:

Ah, in verità Giovanni Emanuel attraversa ora uno di quei periodi di discesa che sono nella storia di un artista i momenti più dolorosi e tristi. La bella, classica, tersa semplicità, accompagnata a quell'assiduo sentimento, a quella scrupolosa espressione di verità che una volta formava la grande mirabile energia dell'arte di Giovanni Emanuel, cede ora in lui troppo spesso ad un deplorable artificio [...]. Vedetelo dall'*Otello* al *Matrimonio di Figaro*, dai *Fourchambault* all'*Amleto*, dal *Montioye* al *Mercadet*, alla *Morte civile*, che monotonia di espressione è sottentrata in lui a quella viva varietà di riproduzioni sceniche che altra volta ci diede! Che manierismo

nella emissione della voce, nell'atteggiamento della persona, nel gesto uniforme delle mani, delle braccia, nella tonalità delle esclamazioni, dei monologhi!¹

La maggior parte degli spettatori guarda ora a Emanuel come a un attore «invecchiato» o, nella migliore delle ipotesi, come si è detto, «trascurato»². Sul quotidiano «Il tempo» di Milano si legge addirittura di una sua «enfasi sonora e tronfia, da cattivo filodrammatico»³; il seguitissimo foglio d'agenzia «L'Arte drammatica» conia per lui l'epiteto di «longevo» e non perde occasione di restituire l'immagine di un attore ormai irrimediabilmente superato, incapace di quella «evoluzione» verso «i tempi nostri modernissimi» che altri attori, per esempio Eleonora Duse, si erano mostrati invece capaci di compiere: «Emanuel – scrive Enrico Polese nel 1900 – è espressione perfetta, ammirevole, e gloriosa di un'epoca d'Arte che sta per tramontare e noi giovani dobbiamo sempre marciare verso il domani»⁴; ancora Polese assistendo nel 1898 a una replica di *Otello* riferisce di un attore che «non recita ma canta (perché quei suoi suoni tanto prolungati in tono di falsetto, non sono certo modelli di recitazione) e rotea furiosamente gli occhi, ed à l'asma come un cavallo malato», concludendo: «Guai se un giovane attore recitasse in quel modo: sentireste che critiche e l'Emanuel dei bei tempi doveva essere certamente dissimile da quello dell'oggi»⁵.

In realtà la recitazione di Emanuel non era né «invecchiata» – nell'accezione semplicistica di «superata» – né «trascu-

aA

129

1. D. Lanza, *L'ultima recita di Giovanni Emanuel*, in «La Stampa», n. 354, 23 dicembre 1897.
2. Così Luigi Rasi nel 1905: «coll'andar degli anni andava ognor più accentuando, nell'arte somma di concezione, una dizione affannosa, rantolosa, che i più giudicano invecchiata, e io semplicemente trascurata»: L. Rasi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, vol. II, Firenze, Lumachi, 1905, p. 710. Queste parole di Rasi riferite a Emanuel si leggono nella voce dei *Comici italiani* dedicata a Zacconi: Rasi coglie qui l'occasione di tornare su Emanuel a pochi anni dalla morte dell'attore, articolando il proprio pensiero meglio di quanto non avesse potuto fare nel 1901 pubblicando il primo volume dei *Comici italiani*, forse per timore di offendere lo stesso Emanuel.
3. S.i.a., *Teatri*, in «Il tempo», n. 607, 24 settembre 1900. La recensione si riferisce a una ripresa dei *Due sergenti*.
4. Pes [E. Polese], *L'evoluzione si compie o no?*, in «L'Arte drammatica», n. 41, 8 settembre 1900, p. 1.
5. Pes [E. Polese], *L'Emanuel Giovanni nell'Otello*, in «L'Arte drammatica», n. 49, 22 ottobre 1898, p. 1.

**Attori
e scena
nel teatro
italiano
di fine
Ottocento**

Armando Petriani

rata». Pur affiorando a tratti in questi anni nel suo linguaggio della scena una certa qual stanchezza, dovuta, come già ricordato, anche a motivi biografici – la fine del rapporto con Virginia Reiter nel 1894 e le cattive condizioni di salute – nondimeno i forti cambiamenti nel suo modo di recitare erano dettati da scelte ben precise e consapevoli; dalla volontà cioè di distinguere il proprio percorso da quello dei più



aA

Tavola 15
Giovanni Emanuel
BBFE

importanti attori contemporanei e dalla necessità – peraltro costante nella biografia artistica di Emanuel – di modellare il proprio stile a partire dalla contrapposizione allo stile e al gusto dominanti, pur trattandosi spesso di una contrapposizione non compiutamente dialettica, in cui cioè l'elaborazione di una antitesi precisa, frutto di un'analisi meditata e puntuale del contesto teatrale e artistico è tendenzialmente assente. Emanuel, piuttosto, guarda con insofferenza a tutto ciò che si cristallizza in una sorta di gusto medio, diffuso e largamente condiviso, tanto nelle preferenze del pubblico quanto nelle scelte degli artisti.

Il suo naturalismo sottolinea così la distanza – consapevolmente, ma forse anche un po' astrattamente – da quel verismo dal forte accento «patologico» che negli anni novanta caratterizza il linguaggio della scena soprattutto di Zacconi, ma che, più in generale – grazie proprio ai successi di Zacconi, imitati da altri attori meno grandi di lui –, informa il gusto medio del pubblico teatrale.

Giovanni Novelli osserverà a due anni dalla morte di Emanuel, nel 1904, come questi si fosse volutamente mantenuto a distanza nell'ultimo periodo della sua vita dalle «forme crude e fotografiche degli attori novissimi», rifiutando la centralità del rilievo «patologico» che peraltro egli stesso aveva frequentato una quindicina di anni prima nel differente contesto dei suoi primi esperimenti naturalistici. Scrive Novelli:

Egli ben seppe che le impressioni forti, atroci terrorizzanti, di cui si compiacciono taluni attori consoni allo squilibrio fisico e mentale odierno, esulano assolutamente dall'ambito dell'arte, e che la scossa immane che ne risenta [*sic*] la folla non appartiene al piacere delle belle arti, ma ad un genere di sensazioni che interessano un campo ben inferiore della psiche; e volle pertanto, e seppe, essere gran maestro di bellezza nel senso più puro e più equilibrato della parola. L'opera sua sta alla mal opera dei nostri giorni, come il gruppo del Laocoonte, vero ma bello, può stare alle convulsioni di un epilettico, vere, ma terrorizzanti e ripugnanti; come una pittura immortale sta ad una esatta fotografia⁶.

6. G. Novelli, *Di Giovanni Emanuel nel secondo anniversario della sua scomparsa*, in «L'Arte drammatica», n. 40, 27 agosto 1904, p. 3.

In contrapposizione alle «terrorizzanti e ripugnanti» vivacità espressive tipiche della recitazione che si richiama al verismo, Emanuel esaspera quanto più possibile il carattere monotonale e come *affaticato* del suo linguaggio della scena, quasi a voler sottolineare oltre alla sua alterità rispetto al teatro contemporaneo anche una forma di *estraneità* rispetto al gusto medio che quel teatro esprime. Commentando negativamente queste scelte Domenico Lanza scrive alla morte di Emanuel: «La sua recitazione diventava spesso anelante, ansimante, la voce, la terribile, armoniosa voce [...] aveva preso modulazioni monotone, insistenti»⁷ e Polese riferisce nel 1900 di una sua «recitazione lenta, monotona, cattedratica»⁸; persino nello sfaccettato e poliedrico Mercadet la sua prova viene ora giudicata «non sempre misuratamente colorita»⁹.

Alla messa a punto di questo nuovo stile contribuiva in modo determinante la particolare attenzione posta da Emanuel alle sfumature nell'espressione, ai gesti più minuti e apparentemente meno rilevanti, calibrati in scena in modo tale da favorire nello spettatore un'impressione complessiva di asciuttezza e di sobrietà. Lo ricorda ancora Lanza: «La sua persona si abbandonava talora a sottigliezze di atteggiamenti che scemavano l'impressione della sua interpretazione»¹⁰. E Polese ci offre da questo punto di vista una interessante descrizione dello stile di Emanuel quando vuole esemplificare quella recitazione che a lui appariva come *monotona e cattedratica*:

Egli prolunga in modo indefinito ogni parola: parla con una voce di petto a volte addirittura cavernosa, abusa di continue esclamazioni, e alterna un periodo detto a vapore ad un altro recitato con una lentezza enorme. Se recita in piedi non sta fermo un momento sulle gambe, se seduto accompagna continuamente con gesti del capo, con sorrisi, colpi di mano quanto l'attore dice¹¹.

7. D. Lanza, *In morte di un attore: Giovanni Emanuel* (8 agosto 1902), ora in *Domenico Lanza, mezzo secolo di teatro*, a cura di A. Blandi, Torino, Tipografia Torinese, 1970, pp. 30-31.

8. Pes [E. Polese], *L'Emanuel a Milano*, in «L'Arte drammatica», n. 42, 15 settembre 1900, p. 3.

9. S.i.a., *Commenda*, in «La sera», n. 191, 15 luglio 1898.

10. D. Lanza, *In morte di un attore...* cit., p. 31.

11. Pes [E. Polese], *L'Emanuel a Milano* cit., p. 3.

Una delle conseguenze derivate da questa impostazione e osservate con maggiore frequenza, per esempio da Giuseppe Costetti, è il voluto, e rimarcato, tono «didascalico, quasi didattico» che egli assume in scena¹². Nella recitazione di Emanuel, scrive Costetti, si coglie la «preoccupazione vivissima di dare la maggiore evidenza al pensiero dell'autore, così da rilevarne le più riposte pieghe nell'ascoltante»¹³; la sua dizione, «chiara e scolpita», diventa «quasi una sottolineazione, continua, del testo del componimento» assumendo la forma di un'intonazione dichiarativa e commentaria al testo della parte»¹⁴. Il risultato complessivo non determina però una maggiore centralità della scrittura drammatica, al contrario – e secondo una contraddizione che abbiamo già evidenziato nel linguaggio della scena di Emanuel – una più forte presenza dell'attore: introducendo continuamente nella sua recitazione «spiegazioni» e «chiose» al testo – sono sempre parole di Costetti – Emanuel si pone di fatto «a mille miglia dal pensier dell'autore»¹⁵, poiché spezza la continuità drammatica del testo, compromette in parte la forza dell'illusione scenica e soprattutto si sostituisce allo scrittore proprio nella sua determinazione fondamentale, e cioè nel suo proporsi come *autore*.

Il critico che forse coglie con maggior chiarezza questo carattere della recitazione di Emanuel, e che ci permette di metterne a fuoco alcune ulteriori implicazioni stilistiche, è Jarro. Già nel 1890, recensendo *Otello*, sottolineava innanzitutto la scrupolosità degli studi che precedevano le sue recite:

Lo spettatore sa di trovarsi dinanzi un artista coscenzioso [*sic*], un artista che pensa e che, prima di tutto, vuol essere convinto egli stesso di ciò ch'egli fa, un artista che ha studiato, non periodo per periodo, ma parola per parola la sua parte... e anche quella degli altri... ne' lavori che rappresenta¹⁶.

Eppure questo lavoro minuzioso porta anziché al predominio del testo drammatico, e al conseguente ruolo secondario

12. G. Costetti, *Il teatro italiano nel 1800*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1901, p. 392.

13. *Ibid.*, p. 391.

14. *Ibid.*, pp. 391-392.

15. *Ibid.*, p. 392.

16. Jarro [G. Piccini], *Rassegna drammatica*, in «*La Nazione*», n. 244, 1 settembre 1890.

o comunque subordinato dell'opera dell'attore, a una presenza in scena di Emanuel che agli occhi di Jarro non solo sembra particolarmente forte ma che, proprio nel momento in cui il tono didascalico complessivo acquista maggior evidenza, assume i contorni di una effettiva presenza d'*autore*, nel senso dell'autore-artefice dell'opera:

In tal guisa, la recita d'un capolavoro, diventa una discussione; una discussione, tutta mentale se volete, ma a cui gli spettatori, o almeno un gran numero di spettatori s'appassionano, fra l'artista e il pubblico. Ecco – dice l'artista, e il pubblico indovina il suo pensiero – come io credo debba interpretarsi, ridursi questa scena: ecco come io penso debba gestire, parlare Otello, ad esempio, in tale e tale incontro¹⁷.

Emanuel è qui *autore*, nel senso che egli si pone di fatto – e viene evidentemente riconosciuto come tale dal pubblico – quale artefice delle scelte fra i *possibili artistici* dell'opera che esprime. Non è lo scrittore drammatico a compiere queste scelte, bensì l'attore, che è dunque in questo senso l'autore dell'opera – pur trattandosi comunque sempre di un'opera particolare, che prende le mosse cioè da un'altra opera, quella dello scrittore. Jarro non interpreta il ruolo di Emanuel come quello di chi *commenta* il testo e osserva piuttosto che le sue recite sono una «discussione» fra l'attore e gli spettatori, un dialogo cioè fra chi frequenta un determinato e specifico linguaggio artistico e il suo pubblico.

La testimonianza di Jarro evidenzia poi un'altra peculiarità del linguaggio della scena di Emanuel che viene rilevata da chi scrive su di lui soprattutto a partire dagli anni novanta (ma di cui è traccia, come si è visto, anche nel periodo precedente), il carattere freddo e «cerebrale» della sua recitazione.

Paragonando Emanuel a Novelli, Roberto Bracco scriverà a questo proposito come fra i due si potesse verificare un rapporto di «completa antitesi». Mentre Novelli fa parte di quella genia di attori – nell'esemplificazione di Bracco comprendente anche Ferruccio Garavaglia – capace di «trarre dal fiato dal palpito dall'anima del pubblico un immediato alimento, una immediata umanissima vibratilità» e di «spadroneggiare sulla scena» manifestando una «estrosa pron-

tezza nel creare la vivida espressività d'un personaggio», a Emanuel

non solo la facoltà del subitaneo estro creativo e commotivo al fuoco della ribalta ma altresì quella di una qualunque istantaneità di risorse, di effetti, di risoluzioni era negata [...]. Egli costruiva a poco a poco la sua interpretazione con un lavoro paziente e solitario, fissando nella propria mente parole, virgole, punti, pause, modulazioni foniche, colori, atteggiamenti, come si fissa la stesura di una musica sul cilindro di una pianola componendo insomma e affidando a un serbatoio cerebrale tutti i particolari espressivi del personaggio *in fieri*¹⁸.

I personaggi che recita Emanuel, prosegue Bracco, «apparivano come nella conclusa immutabile solennità d'un monumento. E tutto questo non aveva alcuna attinenza diretta col pubblico, da cui egli astraeva nel periodo di elaborazione e anche nelle ore dell'esperienza, a sipario alzato»¹⁹. La recitazione di Emanuel costringeva così spesso il pubblico a sospendere il processo di immedesimazione nella vicenda scenica. Riferendosi ad *Amleto*, un cronista dell'«Arte drammatica» scrive nel 1895: «recando sulla scena il pensiero più che il cuore d'Amleto, *spiegando* direi il personaggio meglio che rivedendolo, persuase e convinse il pubblico, ma non lo commosse»²⁰. Dove si allude a una voluta distanza fra attore e personaggio che, almeno fino a un certo punto, è in grado di produrre sul pubblico un effetto spiazzante; quest'ultimo si *persuade* delle scelte recitative, ma non si *commuove*. Il critico tedesco Eugen Zabel nota qualcosa di molto simile quando riferisce dell'*Otello* che ha modo di osservare a Berlino nel 1898: «Chiaramente Emanuel attinge più dalla ragione che dalla fantasia. Egli è tecnicamente estremamente agile, tutto forza, chiarezza e decisione, ma il sensibile cuore si presenta in lui solo in secondo piano. Qualcosa di rigido, di freddo, che non vuole struggersi, permane in lui attorno al sentimento lirico»²¹. E a sottolineare

aA

135

18. R. Bracco, *Un trittico: Emanuel, Novelli e Garavaglia*, in «Comoedia», n. 11, 15 novembre - 15 dicembre 1928, p. 7.

19. *Ibid.*

20. Colizzo, *Venezia. La Serata di Emanuel*, in «L'Arte drammatica», n. 8, 21 dicembre 1895, p. 2.

21. E. Zabel, *Zur Modernen Dramaturgie. Studien und Kritiken über das ausländische Theater*, Berlino, Didenburg und Leipzig, 1903 (1898), p. 415 (traduzione nostra).

l'effetto in certo qual modo straniante della sua recitazione va anche ricordato quel «lieve senso di fastidio» che ancora Roberto Bracco indicava nel 1899 come cifra stilistica del «verismo» di Emanuel:

Che lo studio del vero [...] sia il midollo del classicismo scenico di Giovanni Emanuel è innegabile se si consideri che nessuna delle sue maggiori interpretazioni ha per solo fine un fascino irresistibile di forma. Al contrario, qualche volta Giovanni Emanuel, quando non sia riuscito ad armonizzare l'intransigenza dello studioso e dello psicologo con le esigenze della scena, produce nello spettatore un lieve senso di fastidio. Del resto, benché egli abbia voluto rispettare la imponenza classica del repertorio shakespeariano, nella genesi dell'arte sua ha mostrato che la sua indole è eminentemente verista²².



Tavola 16
Caricatura del Lear di Emanuel eseguita da Ruggero Ruggeri
«Radiocorriere», 27 aprile-3 maggio 1958, p.10

Dove, nel suo caratterizzare una poetica definita «verista» – considerata in parte alternativa a uno stile fatto di «imponenza classica» – il «fastidio» registrato da Bracco, oltre a richiamare la discontinuità della recitazione di Emanuel, assume i tratti di una vera e propria cifra stilistica. Quella di

22. R. Bracco, *Giovanni Emanuel al Mercadante*, in «Corriere di Napoli», n. 301, 29 ottobre 1899.

Emanuel non è una recitazione *calda* e partecipata ma, pur continuando a manifestarsi nel segno di una fondamentale semplicità espressiva, si presenta ora prevalentemente *fredda* e distaccata, consapevolmente portatrice di una poetica che accanto ad alcuni dei tratti tipici del naturalismo sin qui evidenziati ne presenta altri maggiormente partecipativi di un sentire algido e disarmonico ovviamente più distante da una concezione naturalistica della recitazione. È probabilmente in questo senso – e a riassumere queste peculiarità del suo stile – che Alessandro d'Amico, discutendo il rapporto fra «teatro verista» e «grande attore», ha definito Emanuel «uno dei rari casi di attore “diderottiano” in epoca di diffuso emozionalismo»²³.

In accordo con i mutamenti nel suo linguaggio della scena, Emanuel cambia anche in questo periodo la concezione di alcuni dei suoi personaggi più significativi. Amleto, per esempio, perde quel tratto insistentemente e anche un po' grevamente naturalistico che abbiamo visto caratterizzare la maturità artistica dell'attore mantenendosi ora a distanza da un eccesso di psicologismo e da una troppo minuta intenzione mimetica nei confronti della realtà. Il recensore del quotidiano «Il mattino» di Napoli scrive nel 1899: «Egli non cercò di modernizzare Amleto con metodi di realismo-zoliano o con lambicature di psicologia trascendentale, falsando il tipo, riducendolo a troppo umili e basse proporzioni» e al contrario «sentì tutta la dignità del capolavoro, tutta l'immensa estensione umana del personaggio»²⁴. E in un'altra cronaca napoletana di quello stesso 1899 si legge: «L'arte dell'Emanuel è una cosa diversa da quella degli altri quattro o cinque eminenti attori nostri. C'è qualche cosa di grande, di antico, di immanente in quell'arte: c'è la sublime falsità per la quale l'artista abbandona i poveri sentieri del “reale” per entrare nel “vero”, nel grande “vero” che sta al di sopra della vita a punto per abbracciarla e comprenderla»²⁵. E lasciando pure da parte la mancata distinzione fra «falso» e «finto» – dal momento che è chiaro qui come il cronista scriva «falso» per

23. A. d'Amico, *Il teatro verista e il «grande attore»*, in A. Tinterri, a cura di, *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, Bologna, il Mulino, 1990, p. 36.

24. r.f., *Al Mercadante*, in «Il mattino», n. 311, 8-9 novembre 1899.

25. m., *Emanuel al Mercadante*, in «don Marzio», n. 301, 29-30 ottobre 1899. La recensione si riferisce a una recita del *Mercante di Venezia*.

significare «finto» – si tratta di una testimonianza preziosa, perché ci aiuta a capire quanto ormai Emanuel fosse distante da una concezione semplicemente «naturalistica» del teatro e come fosse nel frattempo cambiato il suo modo di affrontare il personaggio e di restituirne la figura sulla scena.

Lo stile di Emanuel acquista d'altra parte una maggiore ricchezza e una più sottile profondità anche nella caratterizzazione complessiva di alcuni fra i suoi personaggi più importanti. Per esempio ancora Amleto sembra perdere ora il tratto cinico di cui abbiamo discusso nel capitolo precedente, evidenziando piuttosto la sofferenza e il dolore che ne segnano la figura complessiva; Amleto è sì caratterizzato per il «profondo scetticismo» e la «caustica e divina amarezza» ma egli, leggiamo in una recensione del 1899, «geme dolore ad ogni strale, riga di sangue, quando fustiga la scelleratezza, e fornisce la misura della sua ambascia, quando non risparmia neppure la bellezza e la bontà»²⁶. E sono numerose in questi anni le cronache che sembrano alludere a un Emanuel-Amleto più contraddittorio e complesso, in cui i diversi aspetti del carattere e i differenti stati d'animo si mescolano continuamente fra loro impedendo quella nota come di cinica ironia che connotava invece l'Amleto della maturità. «L'Emanuel fu sommo ieri sera», scrive il cronista del quotidiano «Roma» di Napoli ancora nel 1899,

nel rendere i moti di quella complicata natura: quel riso che sembra pianto, quel singhiozzo che sembra scatto di gioia, quello sdegno che sembra paura, quella viltà che sembra coraggio, quell'impeto che sembra indugio, quella follia che sembra ragione, quella logica che sembra smarrimento, quell'apparente sciampaggine che è filosofia profonda²⁷.

Persino la pazzia di Amleto, che sin dalle prime recite di Emanuel era stata sempre resa come perfettamente consapevole – in contrapposizione, lo si ricorderà, al «delirante» Amleto di Rossi – diventa ora più sfumata, probabilmente anche in considerazione del fatto che viene a mancare proprio il termine di contraddizione, Ernesto Rossi, morto nel 1896:

26. p.c.dario, *Emanuel-Amleto*, in «Il pungolo parlamentare», n. 310, 8-9 novembre 1899.

27. S.i.a., *Notizie artistiche e teatrali*, in «Roma», n. 311, 8 novembre 1899.

Di fronte all'interpretazione di Emmanuel [*sic*], la figura gigante di *Amleto* ci lascia ancora più impressionati e più perplessi, e ci domandiamo dove comincia e dove finisce la sua follia, e se la simulazione non lo trascini oltre i confini che egli aveva prestabilito. L'Emanuel rende così evidente, palpabile quasi, il più complicato fenomeno di autosuggestione, per cui la finzione di una follia involge nelle sue spire un cervello umano, e lo attacca di quel male che doveva essere soltanto simulato²⁸.

2. Il repertorio di Emanuel era limitato in questi anni a pochi testi e ignorava polemicamente la scrittura drammatica contemporanea – per esempio Ibsen – che tanto interesse suscitava presso una parte del pubblico²⁹. Si tratta di una scelta voluta e in accordo con il rifiuto dell'indirizzo «veristico» che caratterizzava la scena italiana nell'ultimo decennio dell'Ottocento. Scrive Emanuel nel 1900 a Lalia Paternostro:

Mi si fa tra le [...] tante, questa critica: di non mettere in scena le opere «moderne». Anzitutto l'accusa non è leale: ho nel mio repertorio molto di Augier e Dumas figlio, e molto di Autori [*sic*] nostri, come Giacometti, Ferrari e Bersezio, tutti cacciati dalla scena dai «modernissimi» ibseniani o pornografici. Eppoi, che colpa ho io se credo e sento sempre «moderni» Shackspeare [*sic*] e Beaumarchais?³⁰

Si tratta di testi che Emanuel recita ponendo molta cura nell'allestimento, anche se la disaffezione del pubblico lo porta, soprattutto negli ultimi anni di vita, a una situazione economica tale da non consentirgli sempre compagnie di buona qualità, per cui il giudizio dei cronisti oscilla dal riconoscimento di brevi momenti di «meraviglioso affiatamento,

28. *Ibid.*

29. Emanuel, che da buon capocomico non poteva restare insensibile ai gusti del pubblico, si confronta con l'Ibsen di *Spettri* nella stagione 1894-95; ma lo fa da capomico, appunto, e affida la recita a Alfredo De Sanctis, primo attor giovane della sua compagnia, non prendendo parte in alcun modo, neppure in un ruolo secondario, alla rappresentazione (si veda per esempio la recensione di Antonio Cervi: gace [A. Cervi], *Bologna*, in «L'Arte drammatica», n. 33, 16 giugno 1894, p. 2). L'esito della prova, per quel che ci è dato di capire, non fu molto lusinghiero; d'altra parte Emanuel era cosciente dei limiti di De Sanctis e rivolgendosi a Bersezio nel 1897 scriveva di un «attore limitato senza linea magnifica e grandiosa» anche se, forse proprio per queste sue caratteristiche, meglio adatto di altri a recitare Ibsen: ASE, lettera da Genova del 2 novembre 1897.

30. Lettera del febbraio 1900 riportata da Lalia Paternostro in A. Lalia Paternostro, *Studi drammatici*, Napoli, Melfi & Joele, 1903, pp. 252-253.

dovuto alla ferrea direzione dell'Emanuel»³¹ alla constatazione della mediocrità complessiva della compagnia e dell'allestimento.

I tentativi operati da Emanuel per uscire dalla condizione di parziale isolamento nella quale si trovava non danno d'altra parte buon esito. Nel 1896 forma compagnia con Cesare Rossi, ma il legame fra i due si interrompe presto e malamente a causa dei numerosi dissidi interni e della veemente ostilità nei loro confronti di una parte della stampa specializzata³². Nel 1897 Vittorio Bersezio cerca di coinvolgere Emanuel nel progetto per una compagnia stabile che di lì a pochi mesi prenderà il via a Torino – e di cui farà parte Giacinta Pezzana – ma ai primi contatti non seguono ulteriori sviluppi e la «stabile» torinese dovrà fare a meno di Emanuel³³.

Eppure, nonostante questa progressiva collocazione ai margini della vita teatrale e il quasi unanime giudizio severo emesso dalla critica nei suoi confronti, sono proprio gli ultimi anni di attività a consolidarne la fama di maestro rigoroso per un verso e di attore tenacemente studioso per un altro. Emanuel viene riconosciuto sempre più come un autentico maestro della scena e le tracce più nette che alla morte rimarranno di lui saranno l'ostinata determinazione della sua ricerca artistica e la forte caparbietà nel cercare di trasmetterne i risultati agli attori più giovani.

Nel discorso *In memoria di Giovanni Emanuel* scritto da Augusto Scirocchi appositamente per la lettura di Giacinta Pezzana svoltasi al teatro dei Fiorentini il 22 novembre del 1902³⁴, viene non per caso dato quasi più rilievo alla figura

31. gace [A. Cervi], *Bologna*, in «L'Arte drammatica», n. 39, 3 agosto 1895. Emanuel non rinunciava d'altra parte a tornare periodicamente sull'idea di fare a meno del suggeritore; si veda per esempio Tutti, *Notiziario*, in «L'Arte drammatica», n. 41, 24 agosto 1895, p. 4: «Emanuel è sempre deciso a non volere il suggeritore. Oh come farà l'amico Campi che è nuovo in compagnia?».

32. Significativo da questo punto di vista l'atteggiamento addirittura sarcastico che assume «L'Arte drammatica» e in particolare il suo direttore, Enrico Polese. Si veda per esempio E. Polese Santarnecchi, *Per i capocomici Giovanni Emanuel e Cesare Rossi*, in «L'Arte drammatica», n. 27, 2 maggio 1896, p. 1. Per una replica di Cesare Rossi si veda la lettera pubblicata sul «Piccolo Faust», n. 37, 15 maggio 1896, p. 1.

33. ASE, lettera da Genova del 2 novembre 1897. Cesare Dondini, nella sua *Commemorazione di Giovanni Emanuel* di cui diremo fra poco, ci informa di un progetto emanueliano di compagnia stabile con sede a Roma risalente al '98, anche questo però presto abbandonato.

34. L'opuscolo è stampato senza l'indicazione dell'autore (*In memoria di Giovanni*

di Emanuel come «maestro» che come «attore». Eccone un passo:

È scomparso con Lui uno dei più grandi nostri maestri, uno dei più grandi attori nostri. *Maestro* Egli possedette al sommo grado tutte quelle doti che valgono a rendere efficace l'insegnamento: parola facile, chiara, abbondante, inflessibilità eccessiva, intelligenza prontissima, instancabilità e conoscenza dei mezzi. *Attore*, completò in sé collo studio, colla tenacia, col buon senso, ciò che la natura già di suo gli aveva largito³⁵.

E in un discorso pronunciato pochi giorni più tardi al teatro Carignano di Torino un altro attore che era stato al suo fianco, Cesare Dondini, argomentava significativamente in modo molto simile: «G. Emanuel fu *esecutore* e *Maestro*: e in lui non sai se più ammirare il primo o l'altro»³⁶ (che è poi anche un modo garbato per cercare di evitare di fare i conti fino in fondo con una parte significativa della sua eredità artistica); e poco oltre:

Cesare Dondini³⁷ fu più spontaneo, Morelli più vario [lezione dubbia]. Salvini più scultoreo – Rossi più geniale. Ma come *maestro*, dal gran Modena a *Lui* si passa direttamente: è appunto alle eccezionali doti sue di Maestro – egli deve in gran parte – se alcune delle sue *esecuzioni* rimangono insuperate e forse rimarranno insuperabili!³⁸

Dondini insiste molto sull'importanza e sulla profondità degli studi di Emanuel lamentando l'impossibilità per il pubblico di gustarne quanto meriterebbero l'ampiezza e il valore, dal momento che Emanuel, come qualsiasi altro attore di

Emanuel, Napoli, Tipografia Sociale V. Calvi & C., 1902). Il testo è preceduto dalle parole «GIACINTA PEZZANA lesse il seguente discorso» ed è firmato «Augusto Sciocchi. Roma 15 (11) '902». La commemorazione è però scritta come se la Pezzana ne fosse effettivamente l'autrice; nelle righe iniziali, per esempio, si legge: «Io, con entusiasmo, accettai di commemorare il mio concittadino, il vecchio compagno d'arte, che fu a mio fianco all'inizio della Sua carriera» (p. ix).

35. *In memoria di Giovanni Emanuel* cit., p. xii.

36. C. Dondini, *Commemorazione di Giovanni Emanuel*, manoscritto conservato nella cartella *Autografi Dondini* della Biblioteca e raccolta teatrale del Burcardo di Roma, c. 9v (letto il 7 dicembre 1902 al teatro Carignano di Torino e donato poi a Rasi il 16 gennaio 1903).

37. Si tratta dello zio del Cesare Dondini allievo di Emanuel, vissuto fra il 1807 e il 1875.

38. C. Dondini, *Commemorazione di Giovanni Emanuel* cit., cc. 11v-12r.

teatro, non può che mostrare agli spettatori esclusivamente l'esito del proprio percorso di ricerca, e non solo l'esito dello studio di un determinato personaggio, ma l'esito di tutti i suoi studi sui diversi personaggi recitati fino a quel momento: «Perché pel *comico*, non solo è lamentevole la mancanza del *documento*, ma un'altra sventura lo grava: l'impossibilità di esibire alla critica – *tutta assieme* o almeno in gran parte, l'opera sua»³⁹. Dondini ritiene al contrario essenziale, in particolar modo nel caso di Emanuel, la conoscenza di tutto ciò che precede o comunque contribuisce a determinare l'esibizione sul palcoscenico.

E quand'anche dalla platea, l'uno e l'altro [lo spettatore e il critico], abbia assistito a tutta la *produzione interpretativa* di un comico – ov'è la nota, il tentativo, il bozzetto, lo studio?... Tale mancamento fece da gran parte del pubblico non apprezzare G. Emanuel quanto realmente si doveva. Oh! se i pubblici avessero potuto penetrare nello *studio* di quell'artista – come sarebbero rimasti sorpresi e ammirati alla vista della copia di documenti *nuovi e minuziosi* [lezione dubbia] – e quanta maggiore gloria non gli avrebbero tributato⁴⁰.

Emanuel è un attore che studia molto, un artista per il quale il processo di elaborazione formale, la riflessione poetica rivestono un ruolo di grande importanza; ruolo che, argomenta implicitamente Dondini, qualora fosse meglio conosciuto, determinerebbe poi anche – secondo una logica tipicamente *moderna* della comprensione del fenomeno artistico⁴¹ – un migliore apprezzamento della sua opera da parte del pubblico.

3. Giovanni Emanuel, lo si è visto, è attore dal percorso non lineare, a suo modo complesso; i diversi testi spettacolari di cui si rende protagonista nel corso della sua vita non sono sempre omogenei fra loro e mutano di segno anche notevolmente. Pur nella continuità di un richiamo costante a una forma di naturalismo espressivo, si è potuto osservare come

39. *Ibid.*, c. 10r.

40. *Ibid.*, cc. 10r-10v.

41. Per una riflessione teorica sul ruolo delle poetiche e sull'importanza dell'«autorialismo» nell'ambito delle fenomenologie artistiche della modernità, in particolar modo letterarie, si veda il recente C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999.

quel tratto di poetica si declini poi diversamente e con accenti non sempre uniformi a seconda dei periodi e dei momenti del percorso artistico intrapreso.

Se è il concetto di «naturale» il punto di riferimento che rimane sostanzialmente inalterato nel suo linguaggio della scena – con tutto ciò che di contraddittorio si cela in quell'idea e nella sua pratica teatrale –, i cambiamenti più significativi riguardano invece lo stile di recitazione. Emanuel muove da uno stile iniziale più irrequieto e nervoso, fatto di «capricciose lumeggiature di colore» e di «scorrezioni di disegno» – in questo senso più vicino ad alcune forme di realismo critico che al consueto impianto delle poetiche naturalistiche –, a uno stile più «semplice» e sobrio, in cui quelle punte e quelle discontinuità vengono tendenzialmente levigate e smussate dando vita a un linguaggio della scena più risolutamente vicino al naturalismo inteso in senso stretto. Da ultimo, ne abbiamo discusso in questo capitolo, Emanuel matura un sentimento di rifiuto e di «estraneità» nei confronti del teatro così come si sviluppa nell'ultimo decennio dell'Ottocento, esasperando i tratti di sobrietà e di monotonalità della sua recitazione tanto da venire riconosciuto come un attore «manierato», «artificiale», «affettato», distanziandosi così ancora una volta dal naturalismo più dimesso e banale a cui si era avvicinato in anni precedenti.

Un percorso ricco e complesso, insomma, concluso in solitudine, come forse non poteva che essere, condotto da un attore dal carattere difficile e scontroso; un percorso animato, specie nei due momenti iniziale e finale, da un'autentica e profonda ansia di esprimersi e dalla costante e infaticabile ricerca artistica che ne è la prima e più importante conseguenza. Giovanni Emanuel va considerato in questo senso un *artista* nel vero e pieno significato del termine. Dell'artista ha avuto la consapevolezza, la forza espressiva, l'urgenza del dire e, in alcuni momenti, la capacità di manifestare ciò che Constantinos Kavafis riteneva indispensabile all'espressione autentica di sé, quel saper e voler pronunciare dei «grandi No», ben sapendo che proprio i «grandi No» porteranno a forme di isolamento e di «rovina», tanto più pesanti e dolorosi nel nostro caso quanto più l'opera di un attore necessita come forse nessun'altra di un presente in cui manifestarsi anche se, come si è detto, e come vorrebbero poter dimostrare queste pagine su di lui, in quel presente certo non si esaurisce del tutto.

6. Il ritorno al teatro di Giacinta Pezzana

1. Durante gli anni di lontananza dalle scene Giacinta Pezzana non smette di occuparsi di cose d'arte. E lo fa, come sempre, spinta dalla forte irrequietezza che ne contraddistingue il carattere e nonostante la ricerca di una tranquillità che trascolora nel desiderio di un *distacco* dal mondo e dalle sue «meschinità»¹.

Dal suo ritiro siciliano Giacinta Pezzana medita a lungo uno scritto sul teatro – «Venti volte mi sono accinta a scrivere un libro sull'Arte, ma non sono ancora giunta a quella giusta distanza dalla mia passione per essa»² –, mostrandosi in un primo momento riluttante di fronte alle insistenze di alcuni amici e opponendo a quegli inviti l'esempio di Modena: «se non l'ha lasciato quel gran maestro un libro sull'Arte, con che cuore vuoi che mi accinga a scriverlo io?» – argomenta in una lettera a Giorgina Saffi del 1888 – A me mancherebbe

1. BA, 13.2, lettera del 5 giugno 1889 da Catania.

2. Lettera ad Alessandrina Ravizza del settembre 1889 citata in L. Ridenti, *Lettere di Giacinta Pezzana. La vecchia sconosciuta Signora di Aci*, in «Il dramma», n. 293, febbraio 1961, p. 37. Le lettere citate da Ridenti in questo articolo – ora con ampi stralci ora per poche frasi – sono nel frattempo andate perdute.

tutto: lo stile, l'istruzione, la chiarezza...»³. Ma già due anni dopo confida ancora a Giorgina Saffi di stare nuovamente lavorando «intorno ad un piccolo libretto sull'*arte rappresentativa* [...] caduta sì in basso...»⁴. Giacinta Pezzana pensa a una serie di riflessioni teoriche più che a un semplice scritto di *memorie*: «Con questo volumetto evito di scrivere le *mie memorie*, cosa che molti mi spronano a fare e per cui io provo assoluta avversione. Scrivere di sé stessi? Se è per parlare d'arte lo farò meglio in questo volumetto senza pretese e senza farvi comparire troppo l'Io»⁵. Ed è a maggior ragione un peccato che questo «volumetto» non sia mai stato portato a conclusione, privandoci di riflessioni importanti e certo utili per la ricostruzione della sua poetica d'attrice, anche se è assai probabile che i tre scritti autobiografici pubblicati negli anni successivi, fra il 1893 e il 1909⁶, abbiano tratto più d'uno spunto da quelle pagine rimaste incompiute.

Ma è soprattutto la scrittura artistica a impegnare Giacinta Pezzana negli anni in cui non recita; in particolar modo con la stesura di alcune novelle, di qualche «bozzetto» teatrale e anche di un romanzo, *Maruzza*. Dalle lettere inviate a Giorgina Saffi si può dedurre l'incertezza, e anche l'insicurezza, della Pezzana in merito ai suoi progetti letterari. Nell'ottobre del 1889 confida all'amica:

Tu mi scrivi dei miei racconti mentre io [...] non oso scrivertene... mi pare la mia una *velleità* ridicola! Scrivere cose mediocri, ed essere mediocre scrittrice lo giudico un ottavo

3. BA, 13.2, lettera del 5 agosto 1888 da Catania.

4. BA, 13.2, lettera del 2 luglio 1890 da Catania.

5. *Ibid.*

6. Si tratta di un opuscolo dedicato alla memoria della sua prima maestra di teatro piemontese, Carolina Gabusi Malfatti (G. Pezzana, *Carolina Gabusi-Malfatti. Cenni biografici*, Torino, Stamperia Reale Paravia, 1893); di uno scritto di *Ricordi* stampato nel programma di sala per la recita di *Nonna Lussia* del 1903 al teatro Alfieri di Torino (BA, 13.2, dove è conservata anche una redazione manoscritta della stessa Pezzana); di una lettera autobiografica pubblicata da Onorato Roux nel suo *Infanzia e giovinezza di illustri italiani contemporanei*, scritta dalla Pezzana nel 1905 e stampata nel 1909 (vol. II, parte II, Firenze, Bemporad, 1909). Sulla scrittura autobiografica di Giacinta Pezzana, e anche sulle lettere, si veda lo studio di Laura Mariani *Teatro e scrittura. L'esperienza di Giacinta Pezzana*, in Aa. Vv., *Il magistero di Giovanni Getto. Lo statuto degli studi sul teatro. Dalla storia del testo alla storia dello spettacolo*, Atti dei convegni, Genova, Costa & Nolan, 1993, pp. 147-179.

peccato da aggiungere ai 7 *Mortali!* Si dice che un libro deve rifare l'uomo o riesce inutile...⁷

Giacinta Pezzana sa di essere debole nella scrittura, e di mantenersi qui ben distante dai risultati artistici ottenuti recitando. Ciò nonostante si tratta di un esercizio che riveste per lei in questi anni un ruolo molto importante, di cui è ben cosciente:

Forse..., ed anzi senza il forse, io sporcherò carta inutilmente nella vita, ma è certo che in questo lavoro intellettuale trovo un complemento alla vita dell'anima, una specie di sfogo ad ispirazioni riposte la cui estrinsecazione mi risveglia nell'anima entusiasmi che mi ringiovaniscono lo spirito⁸.

Pubblica così diverse novelle, soprattutto sul «Secolo» e sul periodico «La Donna», porta a termine nel 1893 il romanzo *Maruzza* e scrive alcuni «bozzetti siciliani» per le scene, recitati da compagnie secondarie e andati purtroppo perduti⁹.

In *Maruzza* affiora *in nuce* uno dei motivi centrali della poetica d'attrice di Giacinta Pezzana così come si era venuta a determinare nel corso dei primi anni Ottanta: la costruzione attraverso il tipo della *mater dolorosa* di un'arte dal forte accento didascalico¹⁰ non priva di una sua genuinità e di una certa qual capacità di penetrare con finezza gli stati d'animo dei personaggi. Alcune delle novelle pubblicate in questi anni rivelano poi uno stile asciutto, una scrittura a tratti arguta che

7. BA, 13.2, lettera del 27 ottobre 1889 da Aci Castello.

8. Lettera a Enrica Grasso da Aci Castello del 14 luglio 1891. Cit. in L. Mariani, *Teatro e scrittura...* cit., p. 158.

9. Giacinta Pezzana si dedica alla stesura di questi testi drammatici soprattutto nel corso del 1893, affidandoli poi prevalentemente a compagnie di giro locali. Abbiamo però anche notizia di una «commedia», intitolata *L'oracolo di San Giovanni*, recitata a Roma dalla compagnia diretta da Francesco Pasta nel 1894 con buon successo di pubblico. È curioso notare come Giacinta Pezzana dichiarò di scrivere questo testo pensando a un'attrice, Tina di Lorenzo, che non conosceva direttamente ma soltanto attraverso le recensioni lette su di lei: «Hai inteso tu la Tina di Lorenzo? – scrive la Pezzana all'amica Alessandrina Ravizza – la dicono bella e brava, ed ebbi scrivendo, presente lei... che non conosco». Si vedano le lettere scritte alla Ravizza e riportate da Ridenti nell'articolo già citato (L. Ridenti, *Lettere di Giacinta Pezzana* cit., p. 40) e la notizia della recita pubblicata sulla «Gazzetta letteraria» (n. 16, 1894, pp. 181-182).

10. «Non so se dal mio libro emerga l'*amor di madre* puro ed unico – scrive la Pezzana a Giorgina Saffi chiedendole un giudizio sul romanzo –, ma è ciò che avrei voluto fare»: BA, 13.2, lettera del 18 giugno 1892 da Catania.

da uno sfondo di storie spesso «mediocri e informi»¹¹ si fa capace di qualche raro spunto letterario degno d'attenzione. Al di là comunque dei risultati ottenuti, complessivamente modesti, è interessante osservare come, dal punto di vista della poetica esplicita, Giacinta Pezzana tenga a che la sua scrittura, e le sue intenzioni artistiche, non vengano confuse con i motivi letterari e poetici della «scuola *verista*»: «non la brutta voglia di seguire la scuola *verista* mi dettò *Maruzza* – scrive a Giorgina Saffi nel 1893 – ma la necessità di mostrare l'abrutimento [*sic*] in cui guazza l'umanità cresciuta senza ideali»¹². E ancora, sempre rivolgendosi alla Saffi: «Gualberta¹³ che lesse il manoscritto [di *Maruzza*] mi maledì quasi per *verismo*, ma ella non afferrò che i dettagli odiosi senza tener conto del fondo della tela»¹⁴. Considerazioni per noi utili, perché indicano e confermano un modo complessivo di guardare all'arte che al di là del riferimento letterario immediato, di cui pure bisogna tenere conto, circoscrivono i termini di una poetica che ancora una volta tenta di mantenersi a distanza dalle secche di certo banale naturalismo per contro in quegli anni assai diffuso.

aA

147

2. Progettando il suo ritorno al teatro, avvenuto a Milano nel marzo del 1895, Giacinta Pezzana si preoccupa di scegliere un repertorio che le potesse consentire di evidenziare proprio il tipo della *mater dolorosa*, strumento maieutico indispensabile per la sua arte «educativa». Accanto ai vecchi cavalli di battaglia, come *Teresa Raquin* o *Medea*, Giacinta Pezzana prepara due *novità* allo scopo di stuzzicare ancor più l'interesse del pubblico: un breve atto unico scritto da lei stessa intitolato *Amori!* e un dramma in quattro atti commissionato appositamente a Camillo Antona Traversi¹⁵.

Del primo, scelto dalla Pezzana per il suo esordio il 15 marzo 1895 a Milano e andato perduto, sappiamo molto po-

11. P. Puppa, *Giacinta Pezzana tra scena e pagina*, in «Ariel», n. 3, settembre-dicembre 1998, p. 44.

12. Lettera a Giorgina Saffi da Catania del 24 febbraio 1893. Cit. in L. Mariani, *Teatro e scrittura...* cit., p. 166.

13. Gualberta Beccari, comune amica della Pezzana e della Saffi; fonda il periodico femminista «La Donna» nel 1868 e lo dirige fino al 1891.

14. BA, 13.2, lettera del 18 giugno 1892 da Catania.

15. Si hanno notizie anche di un suo contatto con Gerolamo Rovetta, che non ha però seguito. Si veda L. Ridenti, *Lettere di Giacinta Pezzana* cit., p. 42.

co. Così ne riassume la trama e i contenuti il cronista del «Corriere della sera»:

È uno studio caratteristico delle varie specie di amori, fra cui campeggia quello di una madre, che vede morire suo figlio per lo sprezzo con cui lo tratta una vanerella, la quale dopo essersi fatta amare da lui, lo abbandona per sposarne un altro più ricco. Il giorno delle nozze è quello stesso in cui il disprezzato amante muore di febbre e di crepacuore: la madre si ribella alla sciagura e, con un coltello, uccide la sposa mentre, appena uscita di chiesa, attraversava col corteo nuziale il paese¹⁶.

Un testo che consente alla Pezzana, attraverso quell'evidentissimo «*scriversi una parte*»¹⁷, di «rievocare completamente tutti i trionfi di un tempo»¹⁸, soprattutto in quel finale dai tratti così aspri, ma che viene giudicato complessivamente in termini fortemente negativi: «un modesto saggio, un po' antiquato e romantico, di vita passionale siciliana» scrive la «Gazzetta del popolo»¹⁹; e Domenico Lanza, sulla «Stampa», rincara la dose: «con quella sincerità con cui piacque rendere onore alla grande arte rappresentativa della Pezzana, questi *Amori* sono opera drammatica così meschina che la valorosa artista poteva con grande vantaggio suo sopprimere»²⁰. Alcuni cronisti giudicano severamente anche la concezione teatrale che sta alla base dell'esibizione di Giacinta Pezzana, e cioè quel voler costruire l'intero spettacolo quasi esclusivamente sulla sua prova d'attrice e sulla creazione di un unico personaggio, disinteressandosi del *complesso* e più in generale di ogni altro elemento che potesse contribuire a determinare il linguaggio della scena: «Il ritorno [di Giacinta Pezzana] non è stato fatto come avrebbe dovuto essere – scrive il periodico «Il Trovatore» –. È finito, nella drammatica, in Italia, il tempo dei *solisti*. Adesso occorrono lavori nuovi, soprattutto interessanti, e *complessi*»²¹.

16. S.i.a., *Corriere teatrale*, in «Corriere della sera», n. 74, 16-17 marzo 1895.

17. c. b., *Teatri ed Arte*, in «La sera», n. 74, 17-18 marzo 1895.

18. S.i.a., in «Corriere della sera», n. 74, 16-17 marzo 1895.

19. S.i.a., *Notizie teatrali ed artistiche*, in «Gazzetta del popolo», n. 120, 1-2 maggio 1895.

20. d.l. [D. Lanza], *Arti e scienze. L'ultima recita di Giacinta Pezzana*, in «La Stampa», n. 120, 1-2 maggio 1895.

21. BBRP: S.i.a., *Giacinta Pezzana*, il «Il Trovatore», 23 marzo 1895, senza ulteriori indicazioni.

Non è un buon inizio insomma e Giacinta Pezzana, dopo le recite di Milano e di Torino, decide di togliere quel testo dal repertorio. Incalza così Antona Traversi, in ritardo nel consegnarle il nuovo lavoro²².

Nonostante quel che forse può sembrare da quanto detto sin qui, la Pezzana non torna a teatro con l'idea di riprendere la normale vita di giro dell'attrice-capocomico. Al contrario ritaglia per sé da subito una collocazione del tutto particolare cercando paradossalmente, proprio nel momento del suo riavvicinamento alle scene – è lei stessa a scriverlo – «una specie di allontanamento *volontario* da un teatro completamente forviato»²³. L'unico modo in cui vorrà e saprà frequentare i palcoscenici sarà da ora innanzi quello di ideare progetti «eccezionali» attraverso i quali allontanarsi dal teatro *facendo* teatro: recite *speciali*, letture di versi, compagnie «stabili», scuole di recitazione; si tratta del solo modo di essere attrice per mezzo del quale sentirà di poter tradurre efficacemente in scena la sua idea di un'«Arte seria», «sana», «utile all'Umanità»²⁴. In queste prime stagioni di attività si concentra su poche recite – ogni anno torna a ritirarsi in Sicilia per parecchi mesi – ponendo molta cura nella scelta del repertorio: «Il pubblico vuole “pochades”? – scrive ad Antona Traversi che sta concludendo la stesura del testo – Noi lo costringeremo a *pensare* e *sentire*: a riflettere che la vita è dramma, lotta, virtù, dolore!»²⁵.

Preoccupata di un cattivo esito delle sue fatiche, Giacinta Pezzana chiede ad Antona Traversi di dissimulare, almeno

22. È interessante notare come la Pezzana, avvicinandosi la data della prima rappresentazione del nuovo testo di Antona Traversi, contatti Emanuel offrendogli la possibilità di «sfruttare» insieme a lei la commedia (se ne ha notizia da una lettera di Giacinta Pezzana ad Alessandra Ravizza dei «primi giorni» del 1896 pubblicata in L. Ridenti, *Lettere di Giacinta Pezzana* cit., p. 42). La risposta di Emanuel, andata purtroppo perduta, non deve essere stata certo all'altezza delle aspettative economiche della Pezzana se quest'ultima potrà ancora riferirsi con un certo livore alla «umiliante offerta di Emanuel» in una lettera a Giorgina Saffi di qualche mese successivo: BA, 13.2, lettera da Napoli del 21 maggio 1896.

23. BBAP, lettera a Boutet da Catania del 1 aprile 1899.

24. BA, 13.2, lettera da Milano del 22 febbraio 1896: «Quello che mi spaventa è il disprezzo in cui è caduta l'Arte seria! L'Arte sana: l'Arte utile all'Umanità. Zacconi, Emanuel che la professano nel modo più nobile sono alla vigilia del fallimento».

25. Lettera da Torino del 27 novembre 1895. Riportata insieme ad altre in *Teatro di Camillo Antona-Traversi*, Milano-Palermo-Napoli-Genova-Bologna, Sandron, 1915, vol. VII, p. 16.

nel titolo, l'evidenza di un testo scritto appositamente per lei, comprensibilmente timorosa della reazione negativa soprattutto della stampa specializzata, poco disposta ad accettare una forma di dipendenza diretta così evidente della scrittura drammatica dalle ragioni del linguaggio della scena:

Io sono molto più vecchia di Lei, e conosco certi pregiudizi reconditi del pubblico e della stampa, che Ella forse potrebbe ignorare. Uno de' più radicati gli è quello che «nessun lavoro scritto *appositamente* per un dato artista, possa riuscire interamente; perché l'Attore impone all'Autore una schiavitù di *soggettività!* [»] Non so se mi spiego. Per evitare dunque questa *pulce* nell'orecchio del pubblico e della stampa, mi faccia la *carità* d'intitolar il suo lavoro in modo che non si senta, e si *presenta* [*sic*], che a me spetta tutto, o il maggior peso, dell'opera d'arte. Ella deve *affidare* a me l'opera sua; ma non *fidare* unicamente in me: io debbo *raggiungere* l'autore; non questi *cercar me!* Dunque, un *titolo* semplice, che non metta in apprensione né me, né gli altri: un titolo, che non abbia *odore* di Pezzana...²⁶

Ma Antona Traversi non ascolta i suggerimenti della Pezzana e al contrario di quanto avrebbe voluto l'attrice intitola il suo dramma *Stabat Mater*, non preoccupandosi affatto di nascondere la circostanza che lo aveva portato a scrivere quel testo²⁷.

Ciò su cui si appunta essenzialmente l'attenzione tanto del pubblico quanto di chi redige le cronache è il modo in cui la Pezzana restituisce in scena la figura della vecchia protagonista, Giuditta Vergani. La trama, a cui pure la Pezzana mostra di tenere, si riduce di fatto a uno «sfondo», a un «semplice *avant-propos*» per mostrare il dolore di una madre il cui giovane figlio viene incarcerato per motivi politici durante le rivolte dei Fasci siciliani: «L'esaltazione degli ideali socialisti non manca, è vero – scrive Edgardo Fazio sul “Fortunio” –;

26. Lettera da Catania del 15 novembre 1895. In *Teatro di Camillo Antona-Traversi* cit., p. 17.

27. La cautele di Giacinta Pezzana erano invece ovviamente del tutto giustificate. Ecco per esempio quanto scriverà A. Boutet sul «don Marzio» di Napoli a proposito di *Stabat Mater*: «non [mi] pare sia serio pel decoro e per la dignità dell'arte, scrivere un dramma per un attore, per quanto l'attore sia grande ed illustre. Non mi pare serio perché l'opera d'arte deve abbassarsi per adattarsi a qualità ed a temperamenti, ben definiti, che dovrebbero invece tentare di ascendere all'opera d'arte»: A. Boutet, *Stabat Mater di Camillo Antona-Traversi*, in «don Marzio», n. 110, 19-20 aprile 1896.

R. TEATRO BELLINI

Domenica 6 Dicembre 1896 alle ore 9

RECITA 2.^a PARI

La Drammatica Compagnia di G. ANGELONI

della quale fa parte la celebre attrice

Signora GIACINTA PEZZANA

Rappresenterà :

Stabat Mater

Dramma in 4 atti di Camillo Antona-Traversi

NOVISSIMO

Scritto espressamente per la Signora **PEZZANA**

La signora Giuditta	G. Pezzana
Carlo, suo figlio	L. Corradini
Carmela	I. Angeloni
Rovella, sindaco	G. Scandurra
Riva, segretario comunale	S. Visalli
Marianna, madre di	G. Visalli
Giuseppe	A. Paladini
Giorgio	A. Bottini
Enrico	E. Manca
Rosa	F. Scandurra
Elisa	E. Marone
Naldo	O. Visalli
Teresa	N. Zattini

Seguirà la *brillantissima farsa* :

UN LACCIO AMOROSO

Tavola 17

Locandina di una recita
di *Stabat Mater*

Teatro di Camillo Antona-Traversi,
Sandron, 1915, vol. VII

per quanto sia tacita e non turbi i sonni del Procuratore del Re», ma «il dramma è sempre là, dentro lo spirito di Giuditta Vergani»²⁸; si tratta addirittura, sempre secondo Fazio, di un

28. E. Fazio, «Mercadante» – *Stabat-Mater*, in «Fortunio», n. 11, 7 maggio 1896. Riportato da Antona Traversi, insieme a molte altre recensioni, in appendice alla pubblicazione di *Stabat Mater: Teatro di Camillo Antona-Traversi* cit., p. 226.

«dramma intimo, essenzialmente *intimo*; e, di più, dramma *interiore*»²⁹.

Il tormento «intimo» che recita Giacinta Pezzana – qui come negli altri suoi personaggi affrontati in questi anni³⁰ – è quello dell'amore materno vissuto in termini fortemente contraddittori. Per un verso come amore impossibile, perché sempre umiliato e frustrato (dalla lontananza, dalla morte, dalla malvagità degli uomini), per un altro come l'unico legame affettivo che, se vissuto nella sua reale intensità, potrebbe restituire un'autentica pienezza dell'essere. Giacinta Pezzana porta in scena accanto all'amara tristezza di uno sguardo a tratti disincantato e incupito la convinta fiducia che attraverso la penetrazione e la comprensione profonda di quella tristezza risieda una possibilità di riscatto: «la tristezza è la gentilezza del dolore – scrive a Giorgina Saffi –, ed in fondo ad essa vi si può ripescare del coraggio!»³¹.

Ma gli spettatori giudicano spesso eccessivo e fuori misura il tono complessivo della sua recitazione, come infastiditi dalla sottolineatura di quella *pietas* dolente. Ecco per esempio la descrizione di Roberto Bracco della reazione del pubblico al finale ad effetto in cui la madre attende invano il ritorno a casa del figlio:

Molti condannati per i fatti di Sicilia tornano al loro paesello. Ma *egli* non torna ancora. E la madre, scimunita, siede sopra uno scoglio – e l'aspetta. – «Vado ad aspettarlo» – disse Giacinta Pezzana con la sua voce armoniosa e soavemente vibrante di dolore. E, alla prima rappresentazione, proprio in quel punto – e soltanto allora – alcuni spettatori espressero un imprevedibile malcontento. Io applaudii. Eran quelle le più dolenti, le più commoventi parole di tutto il dramma, e c'era in esse l'artista e la sua Arte³².

D'altra parte il ritorno al teatro di Giacinta Pezzana non suscita certo nel pubblico l'interesse da lei sperato. Già nell'aprile del 1895, in occasione della prima recita torinese, Lanza rife-

29. *Ibid.*, p. 227.

30. A. Boutet, recensendo la recita della *Marescialla* di Lemonnier nell'aprile del 1896 osserva che gli sembra di rivedere la signora Raquin: «Evidentemente il tipo è identico: la madre è la stessa»: A. Boutet, *La Marescialla*, in «don Marzio», n. 106, 15-16 aprile 1896.

31. BA, 13.2, lettera da Torino del 4 marzo 1898.

32. baby [R. Bracco], «*Stabat Mater*», in «Il mattino», n. 109, 20-21 aprile 1896.

risce di «un pubblico assai poco numeroso»³³ e nel dicembre dello stesso anno sempre sulla «Stampa» si legge: «Giacinta Pezzana non merita assolutamente questo semi-abbandono del nostro pubblico a cui le poche e pure glorie dell'arte debbono e sempre star a cuore: non merita che alla serena bellezza dell'arte sua si preferiscano le facili bellezze delle troppo facili dame moderne»³⁴. Dalle lettere che l'attrice scrive in questi mesi a Giorgina Saffi emerge con molta chiarezza il senso di delusione e di amarezza per le difficoltà incontrate: «come sono disgustata sempre più dal teatro per lo stato in cui lo trovo! Ciò che non è *pochade* non piace al pubblico forviato e corrotto dalle Comp.e che, affamate, cercano di *secondare* i gusti del pubblico, anziché indirizzarlo al bello ed all'utile dal lato educativo. [...] Io mi trovo come un pesce fuori d'acqua!... Soffoco...»³⁵.

L'insuccesso di questi primi tentativi – anche *Stabat Mater* viene tolto dal repertorio quasi subito, dopo le recite di Roma e Napoli – genera un grande senso di sconforto in Giacinta Pezzana, soprattutto perché il mancato apprezzamento del suo lavoro, in particolare da parte della critica, rischia di compromettere per lei la possibilità di riacquistare il credito di cui ha bisogno per riuscire a realizzare i progetti ai quali tiene di più. Nel gennaio del 1896 si confida con Alessandrina Ravizza:

Sacha cara, la mia buona stella è tramontata: qui, come a Torino, non si fa un soldo. Sono profondamente scoraggiata e disgustata. La mia resurrezione artistica fu un fuoco di paglia! Se riuscirò ad andarmi a seppellire presto (moralmente) nel mio paesello siciliano, ti giuro che non si udirà più parlare di me. Ciò che mi accade è ingiusto, ma devo pure convincermi a piegare il capo. Ho tanta amarezza nell'anima!³⁶

Ma pur nella cupezza di un pessimismo a tratti lucido non manca a Giacinta Pezzana neanche in questi frangenti la consapevolezza dei propri mezzi: «Mi coglie qualche momento

33. d.l. [D. Lanza], *Arti e scienze. Giacinta Pezzana*, in «La Stampa», n. 102, 12-13 aprile 1895.

34. S.i.a., *Teatro Gerbino*, in «La Stampa», n. 333, 1-2 dicembre 1895.

35. BA, 13.2, lettera da Torino del 18 dicembre 1895.

36. Lettera da Bologna dei «primi giorni dell'anno 1896», in L. Ridenti, *Lettere di Giacinta Pezzana* cit., p. 42.



Tavola 18
Fotogramma del film perduto
Teresa Raquin (1915)
BBFP

aA

di profondo scoraggiamento – scrive ancora alla Ravizza e ancora nel gennaio del 1896 – ma poi ne esco come riposata, e più forte. Ho il profondo convincimento di valere ancora qualche cosa nell'arte, ed in ciò sta la mia forza! Dei tempi non ne parliamo! disagio ovunque, e pochi fortunati a galla sul mare dell'egoismo. Caccia feroce al denaro... che fugge in America! E quante madri piangono!»³⁷.

A partire dal 1898, pur fra ricorrenti difficoltà economiche, Giacinta Pezzana prende parte a una serie di progetti tutti in qualche modo «eccezionali»: la compagnia «stabile»

37. Lettera a Alessandrina Ravizza da Bologna del 3 gennaio 1896 riportata in V. Pandolfi, *Antologia del grande attore*, Bari, Laterza, 1954, pp. 223-224.

del Teatro d'Arte di Torino nel corso della stagione 1898-1899, le «declamazioni» di Dante e di Virgilio fra il 1899 e il 1901, alcune recite *speciali* con Tommaso e Gustavo Salvini nel 1903, la direzione di una scuola di recitazione dialettale a Torino nell'autunno del 1903, la «Stabile» del teatro Argentina di Roma fra il 1905 e il 1907, la compagnia «romanesca» nel 1908, la guida del Teatro Nazionale di Buenos Aires nel 1910, la direzione della Scuola sperimentale di arte drammatica di Montevideo fra il 1911 e il 1913, il film *Teresa Raquin* nel 1915, senza voler contare alcuni progetti fortemente voluti ma mai realizzati come la *tourné* europea con Dante e Virgilio e una *Teresa Raquin* in collaborazione con André Antoine ipotizzati dalla Pezzana fra il 1898 e il 1903³⁸.

3. Fra tutte, l'idea a cui forse Giacinta Pezzana tiene di più e in cui profonde le sue energie maggiori, materiali e intellettuali, è quella della declamazione dei versi della *Commedia*. Leggere Dante – che affronta in un primo momento insieme al Virgilio dell'ultimo canto dell'*Eneide* – significa innanzi tutto per Giacinta Pezzana tentare ancora una volta di svincolarsi da un repertorio che giudica degradato e degradante, incapace di offrire alcunché alla sua «tempra artistica»³⁹; in secondo luogo portare sulle scene «l'alta parola» poetica che le permette di evidenziare – come artista, ma anche come «donna e cittadina» – la sua sensibilità più immediatamente politica così da porre un freno, con le sue stesse parole, «all'evidente corrente di reazione cattolica»⁴⁰; infine sperimentare le soluzioni sceniche e i moduli stilistici più adatti per arrivare a un vero e proprio «tête-a-tête [*sic*] intellettuale col pubblico»⁴¹.

38. L'idea di un giro in Europa «coi nostri grandi poeti» si fa strada in Giacinta Pezzana sin dal 1898, mentre il tentativo di recitare *Teresa Raquin* con la compagnia di Antoine – anch'esso, come si è detto, mai andato a buon fine – risale al 1903: si veda il carteggio con Giorgina Saffi in BA, 13.2.

39. Scrive ad Antonio Cervi nel 1899: «disgustata dal repertorio moderno che non offre nulla alla mia tempra artistica, e desiderosa di rendere (nel mio piccolo) omaggio ai nostri due più grandi poeti, Dante e Virgilio, mi decisi, dopo un lungo studio dei loro poemi, a *dirne* alcuni brani ai nostri pubblici»; lettera da Aci Castello del 19 ottobre 1899: A. Cervi, *Giacinta Pezzana*, in «Il Piccolo Faust», n. 17, 26 novembre 1919, p. 1.

40. *Ibid.*

41. Sono parole della stessa Pezzana riportate in D.P., *Notizie artistiche e teatrali*, in «Roma», n. 309, 6 novembre 1899.

L'idea di Giacinta Pezzana è inizialmente quella di recitare i versi di Dante, Virgilio e Petrarca nel corso di una *tournée* europea appositamente organizzata. Scrive a Giorgina Saffi nell'autunno del 1898, quando ormai appare chiaro il fallimento dell'esperienza del Teatro d'Arte di Torino: «Sono sempre più innamorata del mio progetto di un giro in Europa coi nostri grandi Poeti, ma... vi è il gran *ma*. Troverò io un impresario onesto, abile e fedele per questo giro? ecco lo scoglio che io difficilmente giungerò a superare»⁴². E infatti, nonostante i ripetuti sforzi, il giro europeo non verrà mai organizzato. La Pezzana dovrà accontentarsi di poche *piazze* italiane e, di lì a poco, arrendersi al sostanziale insuccesso dell'iniziativa.

Nel frattempo studia alacramente: legge Ariosto, Dante, Petrarca, Virgilio, in cerca di parole che sappiano dare voce a quell'afflato civile ed etico che coincide con lo scopo più alto e nobile da lei attribuito all'arte. Dopo le prime letture decide, come era prevedibile, di scartare Ariosto («trovo solo battaglie e massacri fino alla parodia, oppure descrizioni che rasentano la pornografia»)⁴³; mentre l'iniziale interesse nei confronti di Petrarca (in particolare il *Trionfo della morte* e alcuni sonetti) non ha seguito e nelle poche serate di declamazione poetica Petrarca non figurerà mai. Per ciò che riguarda Dante, la scelta iniziale dei canti XXXII e XXXIII dell'*Inferno* lascia il posto, in un secondo momento, ai canti II, III e V che, insieme al XVI del *Purgatorio* – dove si legge il discorso sul libero arbitrio e soprattutto una dura presa di posizione nei confronti del potere temporale della Chiesa – e del XXVII del *Paradiso* – anch'esso violentemente polemico contro chi ha fatto della Roma papale «cloaca / del sangue e de la puzza»⁴⁴ –, Giacinta Pezzana giudica «i più opportuni» a incarnare il suo fortissimo anticlericalismo⁴⁵. Completa l'elenco dei versi da declamare la chiusa dell'*Eneide* con il suo richiamo all'epopea del popolo latino, la cui scelta è ancora una volta determinata innanzi tutto dal forte accento dida-

42. BA, 13.2, lettera da Torino del 10 ottobre 1898.
43. BA, 13.2, lettera a Giorgina Saffi da Firenze del 14 dicembre 1898.
44. Pd, XXVII 25-26.
45. BA, 13.2, lettera a Giorgina Saffi da Acì Castello del 23 settembre 1899.

scalico che Giacinta Pezzana intendeva imprimere alle sue serate di declamazioni⁴⁶.

La Pezzana sceglie di recitare Dante (e Virgilio) negli spazi teatrali adibiti alle rappresentazioni drammatiche – il Politeama di Napoli, il Nicolini di Firenze, il Politeama Adriano di Roma –, anziché nelle sale normalmente utilizzate per esibizioni declamatorie in cui più facilmente si sarebbe potuto creare un clima intimo e raccolto, decidendosi così a rischiare tanto dal punto di vista dei riconoscimenti della critica quanto dal punto di vista del riscontro del pubblico e cioè, infine, economico. La spingeva in questa direzione sia l'evidente carattere «popolare» del progetto, a cui – è ormai quasi superfluo il sottolinearlo – Giacinta Pezzana teneva moltissimo, sia la sua capacità di porsi continuamente nuovi e ambiziosi obiettivi artistici, capacità peraltro alimentata da una forte inquietudine che non le consentiva mai di fermarsi ai risultati raggiunti o, specularmente, di arrendersi di fronte agli insuccessi subiti.

Con la sola eccezione di Roma – dove però la declamazione dei versi segue alla recita di *Esmeralda* –, il pubblico risponde in termini prevalentemente negativi. La stessa Pezzana scrive a Manca da Napoli informandolo di aver recitato al Politeama «davanti a trecento persone, in un teatro che ne contenne *tremila* per le meravigliose trasformazioni di un trasformista (non politico)»⁴⁷, dove è evidente il riferimento polemico all'eccezionale riscontro di pubblico che stava ottenendo in quel momento Fregoli in tutta Italia⁴⁸. Ed è ancora la Pezzana a farci sapere, sempre da Napoli, che mentre l'incasso della recita di *Teresa Raquin* ammontava a 700 lire e della *Maria Stuarda* a ben 1.200 lire, con le declamazioni di Dante e di Virgilio non aveva superato le 188 lire⁴⁹.

aA

157

46. Scrive Giacinta Pezzana: «Nella chiusa dell'*Eneide*, Giove accenna alla nobile origine della stirpe Latina e parmi utile il ricordarlo alla gioventù del giorno un po' troppo attratta dalle Dive dei Caffè-cantanti... oscenità»: lettera ad Antonio Cervi del 19 ottobre 1899 in A. Cervi, *Giacinta Pezzana* cit., p. 1.

47. BBAP lettera a Manca da Napoli del 6 novembre 1899.

48. Un altro riferimento polemico nei confronti di Fregoli, più esplicito, è contenuto in una lettera di qualche anno più tardi a Giorgina Saffi quando, impegnata in una serie di recite con Tommaso Salvini, scrive: «La nostra tournée (come si usa scrivere) non ha quell'esito finanziario che i Salvini si attendevano! [...] Oh tempi *Fregoliani!*»: BA, 13.2, lettera da Firenze del 27 aprile 1903.

49. BA, 13.2, lettera da Napoli del 23 novembre 1899.

La critica, d'altronde, anche quando la risposta del pubblico è più incoraggiante, come accade a Roma nel gennaio del 1900, non accoglie favorevolmente né le intenzioni con le quali Giacinta Pezzana presenta il suo progetto né il risultato scenico ottenuto. Scrive per esempio Manca sulla «Tribuna»:

L'ambiente del *Politeama* appariva troppo popolare per uno spettacolo così aristocratico, ed io dovrei subito premettere molte riserve circa i risultati artistici di una tale interpretazione dantesca. Ma la Pezzana ha già espresso lucidamente il suo pensiero fino da quando sorsero le prime obiezioni circa l'opportunità di divulgare i canti danteschi dalla ribalta, in faccia alla platea, anziché in una ristretta sala, raccolta e silenziosa. La Pezzana riaffermò appunto il carattere popolare che doveva assumere il suo nobile tentativo, come divulgazione, e a un tempo l'impronta d'arte scenica che voleva esso ritraesse come interpretazione⁵⁰.

Ma se si può parzialmente comprendere la cautela di Manca nel valutare un tentativo in cui è una traccia di quel carattere caparbiamente populistico tipico dell'arte di Giacinta Pezzana, nondimeno il critico sembra complessivamente fraintendere l'importanza di quell'esperimento. Innanzi tutto ne sottovaluta pregiudizialmente il potenziale carattere autenticamente «nazional popolare» che, pur se ancora una volta effettivamente mancato, rende in ogni caso il progetto più ricco e interessante di quanto non risulti dalle parole di Manca in quel suo mantenersi sullo sfondo di una tensione, e un'ambizione, mai compiutamente risolta; in secondo luogo sottovaluta l'importanza e anche il valore della ricerca artistica compiuta nell'occasione per commisurare l'effettiva realizzazione scenica alle intenzioni di partenza.

Giacinta Pezzana compie da questo punto di vista alcune scelte interessanti, e anche coraggiose, nello sforzo di elaborare una cifra stilistica del tutto personale e il più possibile svincolata da quelle impostazioni rigidamente determinate auspiccate da molti critici, fra cui lo stesso Manca, con la giustificazione della necessità di rispettare l'«essenza poetica» di Dante⁵¹.

50. S.m. [S. Manca], *Teatri. Giacinta Pezzana. La serata dantesca*, in «La tribuna», n. 28, 26 gennaio 1900.

51. Si veda l'opinione di Manca *ibidem*.

Non che si voglia qui mettere in discussione la correttezza di un eventuale atteggiamento, critico o artistico, che pretendesse di cogliere l'«essenza poetica» del verso, e neppure negare che proprio questo fosse nelle intenzioni di Giacinta Pezzana. Si vuole invece dire che Giacinta Pezzana lavora alla messa a punto di un suo particolare modo di recitare il verso in grado di cogliere con maggior efficacia quell'essenza a partire dal proprio punto di vista. Certo, i termini del rapporto fra linguaggio della scena e testo poetico non sono gli stessi che sussistono fra linguaggio della scena e scrittura drammatica, dal momento che il testo poetico sembra costringere l'attore entro margini più rigidi di quanto non faccia, o non tenti di fare, la scrittura drammatica. Non perché all'attore sia preclusa di per sé la possibilità di affrontare il testo poetico con la massima libertà espressiva, dal momento che un attore in scena può evidentemente fare ciò che la sua sensibilità artistica gli suggerisce più opportuno rispondendone esclusivamente dal punto di vista del suo linguaggio della scena; piuttosto perché il risultato del suo modo di affrontare il verso – quale che sia poi di fatto questo modo – sembra passibile di un giudizio in termini di «rispetto» del nucleo poetico del componimento che presenta forse minori margini soggettivi, e dunque un grado di «oggettività» maggiore rispetto a quanto non accada invece nel caso della scrittura drammatica. E ciò è probabilmente dovuto all'importanza della *musicalità* nel verso che costringe a guardare al componimento poetico – come è evidente d'altra parte pensando alle sue origini e al suo sviluppo prima dell'invenzione della stampa (e per certi versi anche nei tempi successivi all'invenzione della stampa) – come a una sorta di precipitato di una forma orale, che dall'oralità trae parte della propria forza anche letteraria e nell'oralità trova la propria completezza d'espressione. Almeno dal punto di vista del linguaggio della scena, la questione si pone in termini paradossalmente rovesciati rispetto a ciò che potrebbe sembrare: è molto più *letteraria* la scrittura drammatica di quanto non lo sia un componimento poetico, che, appartenendo in fondo più al *detto* che allo *scritto*, è come se inscrivesse nel verso un sentire più immediatamente *teatrale*, determinando quindi in modo più netto – anche se ovviamente mai normativo – i margini entro i quali può essere recitato, naturalmente se l'attore ha l'intenzione di rispettare il nucleo poetico, ovvero di cercare di

avvicinarsi a ciò che a proposito della scrittura drammatica Gigi Livio ha definito lo «spirito del testo»⁵².

Questa digressione per significare la complessità del rapporto fra linguaggio della scena e testo poetico – diverso per certi versi da quello che si può instaurare fra linguaggio della scena e scrittura drammatica – così da poter meglio comprendere il senso e il valore di un progetto, quello di Giacinta Pezzana, che proprio nel suo ricercare una via personale alla recitazione del verso presenta per noi uno dei motivi di maggiore interesse.

Giacinta Pezzana innanzi tutto sceglie di non *leggere* Dante ma di «dirlo» e di «viverlo», come scrive lei stessa⁵³. L'intenzione è per un verso quella di rendere più efficace la declamazione, anche per «la parte di pubblico volgare»⁵⁴, per un altro rimanere nel solco di una poetica dal carattere fondamentalmente emozionalistico, che cioè privilegi il sentire *caldo* e *partecipato* dell'attore nel momento della recitazione.

Le recensioni sembrano concordare nel consegnarci l'immagine di un'attrice che «dice» i versi immettendo a tratti coloriture e intensità tipiche di chi più propriamente «recita»: «generalmente ha detto i versi divini – si legge sul quotidiano «Roma» –, ma, in alcuni punti, “lo fren dell'arte” è stato vinto ed ella ha recitato, ma come può recitare una attrice esimia»⁵⁵. La censura a questo modo di affrontare Dante, qui fra le righe, diventa esplicita in altri casi; per esempio nelle parole di Manca, che riconosce il «calore drammatico» e la «sapiente penetrazione» che «scolp[isce]» e «diping[e]» le figure descritte nella *Commedia*, ma che proprio sulla base di queste considerazioni osserva come qualche volta «il gesto e la voce siano stati troppo avvinti alle consuetudini sceniche» determinando un risultato complessivo che va «a discapito dell'essenza poetica di Dante»⁵⁶.

52. Si veda G. Livio, *Letteratura e teatro*, in G. Livio - R. Campari - G. Simonelli, *Letteratura e spettacolo*, Roma, Marzorati-Editalia, 2000, pp. 9-81.

53. BA, 13.2, lettera da Roma del 7 gennaio 1900.

54. Lettera pubblicata da Camillo Antona Traversi nel suo *Le grandi attrici del tempo andato. Profili di Adelaide Ristori - Giacinta Pezzana - Virginia Marini*, Torino, Formica, 1929, p. 144.

55. D.P., *Notizie artistiche e teatrali*, in «Roma», n. 309, 6 novembre 1899.

56. Sm. [S. Manca], *Teatri. Giacinta Pezzana. La serata dantesca* cit. Dello stesso tenore il commento di un cronista napoletano che scrive come la Pezzana avesse voluto «a tratti, eccedere i coloriti densi e sobri del poeta e conferire loro una

Roberto Bracco ci offre la descrizione forse più equilibrata del modo in cui Giacinta Pezzana declama Dante, notando come la sua recitazione alternasse momenti di prevalenza del commento al verso – in bilico fra il registro proprio del «recitato» e l'effetto per certi versi «spiazzante» tipico appunto del commento – ad altri momenti in cui, richiamandosi in parte al modo in cui già Gustavo Modena diceva Dante⁵⁷, Giacinta Pezzana finge quasi di trovare lì per lì i versi che recita. Ecco Bracco:

Ella *diceva e commentava*. Dove il commento – il commento che passava dal cervello alla voce, dal cervello ai gesti – si sovrapponeva alla semplice dizione, alla semplice esposizione, lo spettatore vedeva nella rappresentazione dantesca qualche cosa di estraneo che usciva dalla grande cornice cercando, invano, l'imponenza della cattedrale. E dove nessun segno di commento si scorgeva, lo spettatore sospettava che la dictrice si sostituisse stranamente al poeta quasi credendo costruire man mano la bellezza incomparabile dell'endecasillabo stupendo⁵⁸.

aA

Diverso il caso di Virgilio, che la Pezzana recita però solo a Napoli. L'*Eneide*, anche perché tradotta, presenta minori difficoltà e perciò, scrive Roberto Bracco, «il commento è meno tentatore» facilitando una «recitazione obbiettiva»⁵⁹. Giacinta Pezzana d'altra parte insiste molto sulla sobrietà della dizione e su un'asciuttezza di tono complessiva soprattutto per cercare di togliere ai versi quel senso del dominio del sovrannaturale sulle vicende umane che, pur avendo così larga parte in Virgilio, contrasta nettamente con la sua sensibilità fortemente influenzata dalla cultura positivista, tutta *laicamente* concentrata sull'uomo e sulla sua immanenza. Anche se «qua e là rifulsero le qualità tragiche dell'insigne attrice», si legge in una recensione, «l'intonazione virgiana [...] sem-

161

magnificenza teatrale e rappresentativa che la forma di poema non consente e non suggerì, difatti, a Dante»: p.c.dario, *La Pezzana al Politeama*, in «Il pungolo parlamentare», n. 307, 5-6 novembre 1899.

57. Si veda a questo proposito C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Roma, Bulzoni, 1971, in particolare pp. 91-97 e G. Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia, 1989, pp. 40-41.

58. R. Bracco, *La Pezzana, Dante, Virgilio... al Politeama*, in «Corriere di Napoli», n. 308, 5 novembre 1899.

59. *Ibid.*

brò un tantino dimessa» lasciando troppo il campo a «una semplicità che l'epica non accoglie che a patto di infondere in essa un senso profondo e continuo del divino, poiché e idee e gesta ed eventi si compiono sotto l'immutabile legge del Fato e il supremo decreto dei Numi»⁶⁰. Che è per l'appunto esattamente l'opposto di ciò che interessava evidenziare alla Pezzana. Coglie forse meglio nel segno Roberto Bracco, peraltro anche in questo caso in disaccordo con le scelte di Giacinta Pezzana: «Forse, la sobrietà e la semplicità che la grande arte della insigne attrice impongono anche al classicismo solennemente epico di Virgilio, abbassavano un po' il tono di tutta quella irruenza magnifica. Giove parlava come un ministro moderno che non fosse Francesco Crispi, e Giunone risultava più umile del necessario»⁶¹.

Ma il vero problema è comunque costituito dal verso di Dante, ed è d'altra parte proprio la *Commedia* ciò a cui la Pezzana tiene di più e attraverso la quale insiste, nonostante l'avvio scoraggiante, nel suo tentativo di «convincere il pubblico» e di «addomesticarlo»⁶².

Sullo sfondo dei diversi commenti alle sue «declamazioni dantesche» c'è sempre la convinzione, ora esplicitata e ora lasciata tra le righe, che non sia in nessun caso possibile portare Dante in teatro: «Il teatro rimpiccinisce la superba architettura dantesca – scrive un cronista napoletano –, limita il volo della fantasia eccitata dal poema divino, chiede soccorsi e coloriti fuor della natura complessa della *Commedia*»⁶³.

Giacinta Pezzana aveva preso in considerazione l'obiezione sin dal primo delinearci del suo progetto. Volendo evitare le sale «raccolte e silenziose» che avrebbero tenuto lontano il pubblico «popolare», si era posta da subito il problema di come riuscire a portare in teatro Dante utilizzando nel modo migliore e più corretto il linguaggio della scena nei suoi diversi aspetti.

L'idea di partenza era quella di lavorare, oltre che come è

60. p.c.dario, *La Pezzana al Politeama* cit.

61. R. Bracco, *La Pezzana, Dante, Virgilio... al Politeama* cit.

62. Scrive a Giorgina Saffi subito dopo l'insuccesso napoletano: «Forse bisognerà insistere per convincere il pubblico, per *addomesticarlo*, perché esso è assolutamente fatto selvaggio verso le cose alte e belle»: BA, 13.2, lettera da Napoli del 16 novembre 1899.

63. p.c.dario, *La Pezzana al Politeama* cit.

ovvio e come si è detto sulla recitazione, anche sulla «messa in scena», studiando fra l'altro la possibilità di un accompagnamento musicale e di una serie di «proiezioni luminose» – accompagnate forse da proiezioni di immagini – che avrebbero dovuto comporre non uno «scenario definito» ma «un'atmosfera luminosa» in grado di «riempi[re] la scena»⁶⁴. Fortemente scoraggiata nel procedere in questa direzione ancora prima di accingersi alla realizzazione del progetto, e non solo dalla critica ma anche da alcuni degli amici più fidati, Giacinta Pezzana sembra convincersi della fondatezza delle obiezioni che le vengono mosse e accetta di fare a meno di quella «speciale messa in scena». Eppure non appena ne avrà la possibilità tornerà a riproporre la sua idea iniziale, evidentemente mai del tutto abbandonata. Così avverrà infatti nel maggio del 1900, quando chiederà invano a Camillo Antona Traversi, nel frattempo trasferitosi in Francia, un aiuto affinché la sua proposta di recitare Dante all'Esposizione universale di Parigi venisse accettata. Scrive la Pezzana ad Antona Traversi:

Da parecchi anni mi sono dedicata allo studio del poema dantesco, e sentite quale sarebbe il mio *progetto*. Venire a Parigi, verso il settembre, per darvi delle *Serate dantesche*, completandole con musica di Liotz [*sic*] scritta sull'*Inferno*. Di più, per attirare anche la parte di pubblico volgare, aggiungere ai *canti* delle proiezioni luminose, secondo l'*ambiente* delle *Cantiche*. Luce *persa* per l'*Inferno*, verdognola pel *Purgatorio*, e *biancocilestrina* pel *Paradiso*⁶⁵.

Aggiungendo in chiusura: «Si dovrebbe, naturalmente, cercare di far comprendere il valore della poesia, distribuendo i *canti*, declamati da me, tradotti in francese, al pubblico»⁶⁶.

Come si è detto, l'accoglienza riservatela in Italia era stata di segno decisamente negativo. Non appena trapelano i particolari del progetto, si levano commenti, anche autorevoli, alquanto severi. Scrive Boutet sulle «Cronache drammatiche»:

Leggo che non mancherà «una speciale e adatta messa in scena». E che significa? Cioè si capisce perfettamente quello

64. Lettera pubblicata da Camillo Antona Traversi nel suo *Le grandi attrici del tempo andato* cit., p. 144.

65. *Ibid.* «Liotz» è probabilmente un errore di scrittura per Franz Liszt, autore di una *Dante-Symphonie* (1855).

66. *Ibid.*

che voglia dire; ma io che ho veduto la Pezzana allo studio, io che ne ho ricevuto le confidenze, non voglio credere a quanto si rileva da quel «sussidio», «speciale», «adatto» e che so io. Poiché l'avvertenza, mentre adombra la visione nobilissima, suscita le molte e gravi considerazioni, dalle quali risulta il dubbio tormentoso di un pericolo che entusiasmo, fede e ideale della grande attrice potrebbero far precipitare nell'abisso di un tristissimo errore⁶⁷.

Allarmata per tanta ostilità nei suoi confronti, Giacinta Pezzana fa rapidamente marcia indietro e annuncia pubblicamente non solo che «non vi sarà *messa in scena adatta*» ma che *dirà* Dante «a sipario calato»⁶⁸: «l'idea delle famose proiezioni – scrive già nell'ottobre del 1898 a Giorgina Saffi – fu del tutto scartata da me»⁶⁹. Ma è assai poco probabile che la Pezzana dicesse in quel momento la verità poiché a un anno di distanza, nell'ottobre del 1899, è ancora indecisa sul da farsi, come dimostra il «caso» che si crea intorno al suo progetto; scrive a Giorgina confermandole invece l'abbandono dell'idea delle proiezioni⁷⁰ e la mette al corrente della sua ricerca di una soluzione alternativa, che peraltro non riesce a trovare:

Risolsi di chiedere a critici ed artisti pittori un consiglio su questo proposito. «Quale scenario può essere adatto ai Canti di Dante che *guarda e passa?* e *guarda spiriti* che corrono *tanto ratti?*». Dante ritrae ciò che ha veduto e registrato la sua mente, dunque Dante racconta, e può raccontare in una sala, in un giardino, ecc... ma tutti quei signori non seppero darmi un consiglio netto, preciso, ragionato, ed io

67. E. Boutet, *L'idea della Pezzana*, in «Le cronache drammatiche», fasc. XXIX, 15 ottobre 1899.

68. A. Cervi, *Giacinta Pezzana* cit., p. 1.

69. BA, 13.2, lettera da Torino del 10 ottobre 1898.

70. «Avrai letto sul "Resto del Carlino" una carica a fondo contro di me perché un giornale di Torino aveva annunziato, *di sua testa*, che avrei *corroborato* Dante con una *speciale messa in scena*. Tu sai che io fui *suggestionata* da un tale (che aveva il suo interesse a farlo) in quell'idea di veder riprodotte (con le parole) le scene descritte nell'ambiente scenico mediante una scoperta di proiezione... ma quando tu, con intelletto d'amore mi esponevi la disapprovazione di Attilio, io avevo già rinunciato con orrore a quella profanazione!»: BA, 13.2, lettera da Napoli del 28 ottobre 1899. Parole, queste, che lasciano il dubbio che la Pezzana avesse pensato in un primo momento addirittura a qualcosa di simile a una proiezione cinematografica; ma la vaghezza dell'accenno non ci consente di formulare ipotesi più precise.

tagliai il nodo scrivendo loro che dirò il Dante a sipario calato né quinte a frangie d'oro né spiegazzi [lezione dubbia] debbono sostituire la parola così potentemente descrittiva del Poeta⁷¹.

Alla fine, dunque, la Pezzana decide di recitare Dante a proscenio, davanti al sipario, rinunciando a ogni altra idea di «messinscena». E forse, tutto sommato, non soltanto per timore di andare contro l'opinione di autorevoli e influenti giornalisti⁷², ma anche perché, in mancanza di un'idea che le sembrasse davvero convincente – e certo anche consapevole delle peculiarità del rapporto fra linguaggio della scena e testo poetico di cui abbiamo detto – preferiva non rischiare di compromettere la forza e l'efficacia dell'«alta parola» poetica di Dante: «Sarà una diretta comunicazione... – scrive a Giorgina Saffi – una trasmissione immediata di pensiero fra Dante ed il pubblico»⁷³.

Il risultato dei suoi sforzi, lo si è detto, non viene comunque giudicato all'altezza delle intenzioni. Il pubblico, con la sola eccezione di Roma, mostra di non apprezzarne gli esiti oppure addirittura li ignora disertando i teatri. La critica, senza praticamente alcuna eccezione, bocchia severamente quel tentativo. Luigi Rasi ascolta Giacinta Pezzana a Firenze nell'aprile del 1900. Già deluso da come aveva recitato nei giorni precedenti i vecchi cavalli di battaglia, annota su un foglio di appunti personali: «Forse – io pensai – nei canti dell'Alighieri avrà lo scatto della leonessa. E aspettavo ansioso. Dopo qualche minuto di silenzio freddo [...] appare di tra le cortine del sipario la maestosa figura di Giacinta Pezzana. Che delusione! E soprattutto: che dolorosa delusione!»⁷⁴. L'opinione di Rasi – pur se espres-

aA

165

71. *Ibid.*

72. Dalle lettere di Giacinta Pezzana si evince la coscienza dell'importanza del giudizio della critica nel determinare il suo potere contrattuale soprattutto con gli impresari e perciò, anche, l'effettiva possibilità di vedere realizzati i suoi progetti. In seguito alle recensioni di segno negativo alla declamazione di Dante a Napoli Giacinta Pezzana scrive a Giorgina Saffi che difficilmente riuscirà a trovare un impresario che le organizzerà un giro per l'Italia e che sarà costretta a cercare una compagnia «di cani» (BA, 13.2, lettere da Napoli del 28 ottobre e del 23 novembre 1899).

73. BA, 13.2, lettera da Napoli del 28 ottobre 1899.

74. Manoscritto autografo in forma di appunti senza ulteriori indicazioni conservato presso la Biblioteca e raccolta teatrale del Burcardo di Roma nella Cartella Rasi.

sa, almeno per quel che ci è dato di sapere, nella forma privata del semplice appunto – è assai significativa della contraddittoria situazione in cui si trova a operare in questi anni Giacinta Pezzana. Attrice per molti versi pienamente ottocentesca, erede di una tradizione recitativa che negli anni intorno al 1900 viene ormai giudicata invecchiata e superata, cerca comunque di proporsi, in questa e in altre occasioni di cui ci occuperemo più avanti, come un'artista in grado di aprire la strada al teatro italiano in direzione di un possibile rinnovamento. Ma proprio chi avrebbe potuto essere più sensibile a quelle istanze – ed è probabilmente questo il caso fra gli altri di Luigi Rasi – non può o non riesce a entrare in sintonia con lei e ne giudica al contrario i risultati ottenuti, in parte comprensibilmente, in termini fortemente negativi.

4. Giacinta Pezzana partecipa ai due esperimenti di compagnia «stabile» forse più importanti fra quelli che vengono tentati in Italia fra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento: la compagnia del Teatro d'Arte di Torino nel 1898 e la Drammatica compagnia di Roma diretta da Edoardo Boutet fra il 1905 e il 1908. Due esperimenti molto simili fra loro, fatta salva la risonanza e anche il rilievo maggiore del secondo rispetto al primo, all'interno dei quali il ruolo e il destino di Giacinta Pezzana si riveleranno essere del tutto analoghi.

Come si è già argomentato in precedenza, la consapevolezza della necessità di una forma di «stabilità» è ben radicata in alcuni fra gli attori più importanti dell'Ottocento italiano: Gustavo Modena, Giacinta Pezzana, Giovanni Emanuel e per certi versi anche Ermete Novelli ed Eleonora Duse. Alcuni di essi sono inoltre particolarmente sensibili ai temi dell'«affiatamento», della «messinscena», dell'abolizione dei ruoli e dell'attenzione al repertorio. Si tratta di attori mossi da autentici ideali d'arte e che perciò mal sopportano il «mestiere», con tutte le sue costrizioni e soprattutto con quel suo rendere molto difficile ciò che per un artista risulta invece essenziale, e cioè la possibilità di mettere in discussione e perciò di approfondire e di coltivare la propria arte. Anche se poi, come è ovvio, lavorando comunque all'interno del mercato nessuno di loro – artista di un'arte che non vive senza un pubblico – potrà andare immune dal «mestiere», ciascuno a suo modo e ciascuno in contraddizione più o meno cosciente e problematica con se stesso. Ma è pur vero che l'«artista» è

proprio colui che, nonostante tutto, riesce a fare anche del «mestiere», e attraverso il «mestiere», una forma d'arte.

Ma a fine Ottocento alcuni critici – fra tutti spiccano Gaspare di Martino ed Edoardo Boutet – pongono con forza il problema della «stabilità» della compagnia in termini di risoluta e non dialettica contrapposizione al teatro *d'attore*, come se un teatro basato sulle idealità e sulla forza artistica degli attori fosse di per sé inconciliabile con un progetto di compagnia «stabile», ignorando o fingendo di ignorare che proprio da parte di alcuni attori era stato abbozzato a più riprese negli anni precedenti un progetto per la realizzazione di una compagnia con le caratteristiche della stabilità. Dimenticanza ovviamente non casuale, perché del tutto funzionale a far passare, attraverso il concetto di «stabilità», di per sé non così controverso, un'idea di teatro complessiva, questa sì molto controversa, in cui l'attore veniva ridotto a «braccio» delle intenzioni dello scrittore drammatico (che Boutet definisce il «cervello») e del «direttore», il cui compito era mediare il rapporto fra il primo e il secondo.

Giacinta Pezzana, una delle attrici in cui era più fortemente radicata in questi anni l'idea della bontà – e, di più, della necessità – di una forma di stabilità, viene non per caso coinvolta tanto nel progetto del Teatro d'Arte di Torino quanto nella «follia» di Boutet pochi anni più tardi. E altrettanto poco casualmente ne viene emarginata quasi subito, perché in entrambe le circostanze la sua presenza ostacola di fatto la realizzazione del vero obiettivo tanto di Lanza quanto, soprattutto, di Boutet, di un teatro cioè basato su attori al servizio delle due figure che ora tendono a proporsi come i veri «signori» della scena, lo scrittore drammatico e il *direttore*.

Silvio d'Amico, il critico che raccoglierà e porterà a una prima parziale affermazione l'ideologia teatrale di Boutet, imputerà il fallimento della «stabile» romana al dissidio fra lo stesso Boutet e il primo attore della compagnia, Ferruccio Garavaglia. Commentando l'epilogo di quell'esperienza, consumatosi con l'uscita di scena di Boutet, d'Amico scriverà: «Il mattatore aveva vinto; l'animatore s'era ritirato sconfitto»⁷⁵, confondendo i piani del discorso e dimenticando che non

75. S. d'Amico, *Edoardo Boutet e il sogno della «stabile»*, in *Invito al teatro*, Brescia, Morcelliana, 1935, p. 124.

era stato solo Boutet a ritirarsi ma, prima di lui, l'unica attrice della compagnia che avrebbe potuto eventualmente fregiarsi dell'appellativo di «mattatrice», e cioè Giacinta Pezzana. La «mattatrice», in questo senso, aveva perso una battaglia e stava perdendo la sua guerra, l'«animatore», pur qui sconfitto, si apprestava invece a vincere un confronto molto più importante. Una ricostruzione non corrispondente alla realtà, quella di d'Amico, che costituisce un episodio storiografico di grande rilievo perché è proprio di qui che prende le mosse una storia falsata dei rapporti fra l'evoluzione della scena teatrale italiana e la figura del «grande attore», falsata perché basata su un'idea e un'immagine parziale e di comodo dei modi di porsi del «grande attore» nei confronti del teatro di inizio secolo e dei suoi mutamenti.

La caratteristica principale che contraddistingue i due tentativi del Teatro d'Arte di Torino e della Drammatica compagnia di Roma è quella di basarsi sulla direzione di un uomo di lettere e non di un attore: Domenico Lanza nel primo caso, Edoardo Boutet nel secondo. In entrambe le circostanze si tratta di una scelta niente affatto casuale frutto di un'analisi precisa del «sistema del palcoscenico di prosa italiano»⁷⁶; Boutet la esprime con estrema lucidità nel suo pamphlet *La mia follia*. Il teatro italiano, scrive Boutet, possiede «energie egregie» che «bene avviate potrebbero risultare contributo prezioso», ma è anche il luogo dove si addensano «gli errori e i travimenti più sciagurati, i quali rendono vano lo sforzo al fine di un probabile teatro italiano»⁷⁷. Il motivo, dal punto di vista di Boutet, è semplice: l'incapacità pressoché congenita dell'attore di elevarsi alle ragioni dell'arte. Infatti, «poiché l'attore non ha la coltura occorrente all'arte sua, – non l'ha –; e gli manca quindi la sana critica che dalla coltura deriva e consente discernere quello che le forze proprie permettono o no, resta guida la vanità». E ancora: «l'attore, scelgo il caso migliore, anche nei sommi gradi, nulla ha, tranne lo spontaneo ingegno, e i risultati che lo spontaneo ingegno produce, nelle più ammirevoli manifestazioni»⁷⁸. L'unica soluzione adeguata è lasciare finalmente alla guida dei palcoscenici il

76. E. Boutet, *La mia follia*, Roma, M. Carra & C., 1908, p. 13.

77. *Ibid.*, pp. 12-13.

78. *Ibid.*, pp. 13-14.

vero «cervello» del teatro, di chi cioè può difendere le vere ragioni dell'arte, che coincidono, ovviamente, con le ragioni della scrittura drammatica⁷⁹: «In sostanza, senza tante chiacchiere, padrone della scena è diventato non il cervello che vede che guida che addita, ma il braccio che deve operare: l'azione fa a meno del pensiero, non l'ammette anzi: ne infrange la necessaria armonia»⁸⁰.

Il 1898, anno dell'esordio della compagnia del Teatro d'Arte di Torino, è anche l'anno in cui a Mosca Konstantin Stanislavskij e Vladimir Nemirovič-Dančenko fondano il loro Teatro d'Arte; e in quello stesso 1898, la Direzione del teatro torinese ipotizza di chiamare la compagnia che di lì a poco prenderà il via «Teatro libero» con riferimento agli esperimenti che da ormai più d'un decennio André Antoine andava realizzando a Parigi⁸¹. Eppure la coincidenza e i richiami sono soltanto superficiali; non per questo del tutto casuali, ovviamente, dal momento che quello che avviene in Italia, pur nelle sue specificità, è certamente collocabile in un più ampio e generale mutamento del teatro europeo, ma ciò non toglie che la declinazione italiana di questo cambiamento assuma delle caratteristiche del tutto particolari e molto diverse da quelle assunte da altre esperienze europee.

Pur se forse complessivamente meno limpidi e più discutibili di quanto la consueta ricostruzione storiografica non lasci vedere gli esperimenti di Stanislavskij e di Antoine hanno comunque un respiro teorico e una capacità di analisi e di penetrazione del linguaggio teatrale quasi del tutto assenti nei tentativi di «ammodernamento» della scena operati in Italia nello stesso torno di tempo. Qui, compagnie come il Teatro d'Arte di Torino o la «stabile» di Boutet tentano di dare vita

79. Che sono anche evidentemente ragioni economiche. Il critico della «Gazzetta del popolo» che si firma P.M., riassumendo gli intenti del Teatro d'Arte scrive fra le altre cose che è «assicurata agli autori rappresentati quella percentuale d'utili che per lo più solamente pochi privilegiati percepiscono»: P.M., *Teatro d'Arte*, in «Gazzetta del popolo», n. 67, 8 marzo 1898.

80. E. Boutet, *La mia follia* cit., p. 13.

81. Ce ne informa P.M. sulla «Gazzetta del popolo»: «Doveva chiamarsi *Teatro libero*, ma poi – siccome da molte parti giungevano agli iniziatori delle osservazioni, delle pudiche, troppo pudiche riserve, di persone che, scandalizzate, domandavano se proprio *Teatro libero* fosse sinonimo di *teatro licenzioso* – si pensò di rinunciare al primo nome, per adottarne un altro che non potesse, neanche lontanamente, destare alcun sospetto nelle più timorate coscienze, le quali hanno diritto al massimo rispetto»: P.M., *Teatro d'Arte* cit.

a una pratica teatrale basata su un'astratta imposizione da parte di figure esterne alla scena di tutto ciò che la tradizione del teatro italiano aveva considerato di per sé secondario per l'arte, e cioè – limitandosi agli esempi più significativi – un rispetto debolmente «letterario» del testo drammatico, la centralità posticcia dell'apparato scenografico, l'attenzione prioritaria alla concertazione dei movimenti in scena. A questi elementi se ne aggiungeva poi un altro – più in sintonia con ciò che accadeva nel resto dei teatri d'Europa e anche più legato all'effettiva esperienza della scena italiana – e cioè il tentativo di accordare la recitazione degli attori a partire da un tono medio di naturalezza espressiva. Da tutto ciò scaturisce un teatro incapace, almeno in questi primi tentativi, di un autentico rapporto con la concretezza della scena e perciò di interagire davvero con il linguaggio che su quella scena viene espresso; un teatro che inizia a scoprire la figura del «regista» nella sua accezione più negativa, così come la conoscerà un certo teatro italiano qualche decennio più tardi, molto distante da un concetto e una pratica della scena che da Modena a Bene – ci si passi la parziale forzatura – cercherà invece, attraverso un'idea complessiva dello spettacolo ben più profonda e articolata, di potenziare e di arricchire l'espressione dell'attore, laddove ovviamente in Modena, dati i tempi, si tratta di una prima intuizione e in Bene si configura invece come un vero e proprio modo ormai ben consapevole e strutturato di guardare al teatro.

Il Teatro d'Arte di Torino inizia la propria attività il 27 febbraio 1898 con una rappresentazione dei *Borgia* di Pietro Cossa. Dirige la compagnia Domenico Lanza, affiancato da un gruppo di scrittori e intellettuali fra cui Vittorio Bersezio, mentre la «direzione tecnica» è affidata a un attore, Alfredo De Sanctis. In quell'occasione il teatro dove la compagnia ha sede, il Gerbino – ribattezzato «politeama» Gerbino – viene ampliato e restaurato, presentandosi modificato in alcuni particolari tecnici che concorrono alla realizzazione del progetto artistico complessivo del Teatro d'Arte. Innanzi tutto si provvede ad alzare il soffitto sopra la scena di tre metri, così da riuscire a manovrare gli *scenari* con maggiore agilità potendoli sollevare senza doverli arrotolare⁸². In secondo luogo il

82. S.i.a., *Il politeama Gerbino*, in «La Stampa», n. 55, 24 febbraio 1898.

palcoscenico viene modificato per consentire una maggiore «illusione» negli spettatori e facilitare la messa a punto di un linguaggio della scena il più naturalistico possibile; viene così «abolito il cuffione del suggeritore», «abbassata e nascosta la ribalta» e «provvisto bene anche ai giuochi di luce, che tanta importanza hanno per l'illusione scenica»⁸³. Per conferire infine al teatro quel «carattere signorile»⁸⁴ che un'iniziativa del genere non poteva non avere viene sostituito all'«antieстетico» e «poco simpatico»⁸⁵ telone *réclame* posto di fronte al sipario un semplice telo di *peluche* rossa.

La scelta dei *Borgia* per l'inaugurazione non è ovviamente casuale. Come avverrà anche nel caso della Drammatica compagnia di Roma – in quella circostanza si tratterà del *Giulio Cesare* di Shakespeare – viene proposto un testo «classico», «poderoso»⁸⁶, «uno dei più forti e dei più ignorati» fra i lavori di Cossa⁸⁷ – così come il *Giulio Cesare* sarà presentato come uno dei più *forti* e *ignorati* di Shakespeare –, ribadendo così l'obiettivo primo della compagnia, la centralità del repertorio a discapito di ogni altra considerazione in merito alle ragioni del linguaggio della scena e alle consuetudini teatrali. Recensendo quello spettacolo il cronista della «Gazzetta del popolo» lamenta proprio l'infelice scelta del testo: «Dire che la scelta [...] sia stata felicissima, non si può. I *Borgia* appartengono a quel genere di lavori che disgraziatamente non sono più nella pratica, nel repertorio, nelle tradizioni dei comici»⁸⁸. E se non sembrano emergere con particolare rilievo in questo spettacolo i valori *d'attore* – l'importanza della recitazione rimanendo qui un po' in secondo piano – le cronache registrano invece il rilievo assunto nella circostanza dalle componenti più spettacolari dell'apparato scenografico – scenografi della compagnia sono Fontana e Rovescalli, costumista Caramba – e dei movimenti delle comparse:

Quello che emerse specialmente dalla rappresentazione di ieri sera fu la cura speciale, lo studio vivissimo dato a tutto

83. S.i.a., *Politeama Gerbino*, in «Gazzetta del popolo», n. 59, 28 febbraio 1898.

84. P.M., *Il Teatro d'Arte*, in «Gazzetta del popolo», n. 67, 8 marzo 1898.

85. D.l. [D. Lanza], *L'inaugurazione del Teatro d'Arte*, in «La Stampa», n. 59, 28 febbraio 1898.

86. S.i.a., *Il politeama Gerbino*, in «La Stampa», n. 55, 24 febbraio 1898.

87. S.i.a., *Il Teatro d'Arte*, in «Gazzetta di Torino», n. 56, 25-26 febbraio 1898.

88. S.i.a., *Politeama Gerbino*, in «Gazzetta del popolo», n. 59, 28 febbraio 1898.

ciò che riguarda la messa in scena. Meravigliosi i costumi, anche quelli delle *comparse*, comparse intelligenti, fra le quali alcuni assai noti nel mondo artistico. Bellissimo l'arredo scenico. Nuovissime tutte le scene, sebbene non tutte forse siano ugualmente inappuntabili⁸⁹.

I commenti alla recitazione di Giacinta Pezzana pubblicati sui giornali sembrano il frutto di un'attenzione e di un interesse più di circostanza che di sostanza. D'altra parte la sua figura doveva essere risultata da subito un po' fuori posto all'interno della compagnia, come testimonia fra l'altro il fatto che dopo *I Borgia*, a differenza del primo attore Alfredo De Sanctis, Giacinta Pezzana non prende parte ad alcuni fra gli spettacoli più importanti delle settimane successive, come *Tristi amori*, *Casa di bambola*, *Il povero Piero*, *La scuola delle mogli*.

Vittorio Bersezio descrive Giacinta Pezzana a pochi giorni dall'inaugurazione del Teatro d'Arte in un'appendice della «Stampa» come un'attrice fortemente «diseguale» e dotata di una propria particolarissima «mobilità sensitiva»:

Si sarebbe detto che essa recitasse bene per contentare se medesima; dietro ragioni particolari, intime, fors'anco a lei inavvertite, ella si sentiva animata o svogliata, forte o fiacca, ispirata od ottusa. Anche a teatro vuoto, se un interno senso spirava, ella saliva alle più sublimi altezze della sua arte; se qualche cosa avvenisse che le spiacesse, anche innanzi a un affollato uditorio la si lasciava cogliere dalla noncuranza e dal malumore. Avvenne che incominciasse con gran zelo ed efficacia, poi a un tratto decadesse, languisse; ed altre volte, invece, cominciato di maltalento, subitamente quindi si riscuotesse e trascinasse il pubblico già imbronciato all'entusiasmo⁹⁰.

Non può stupire che un'attrice di questo tipo, scritturata forse più per la necessità di attirare il pubblico che per la convinzione dell'importanza di un suo apporto artistico, si trovasse a mal partito in una compagnia come quella del Teatro d'Arte che puntava sull'«insieme ben equilibrato» piut-

89. *Ibid.* Interessante al proposito anche la recensione di Domenico Lanza che nonostante la posizione di direttore del Teatro d'Arte mantiene la sua rubrica drammatica sulla «Stampa»: d.l., *L'inaugurazione del Teatro d'Arte* cit.

90. V. Bersezio, *Profili artistici. Giacinta Pezzana*, in «La Stampa», n. 56, 25 febbraio 1898.

tosto che sul valore delle «celebrità»⁹¹ o, per dirla ancora con Bersezio, degli «attori sopreminenti»⁹².

La Pezzana recita poco nella prima parte della stagione, da febbraio a giugno; pochissimo durante il periodo estivo; quasi per nulla in autunno.

Nei primi mesi di attività partecipa comunque alle rappresentazioni dei due testi forse più impegnativi fra quelli recitati dal Teatro d'Arte, *I corvi* di Henry Becque e *Gian Gabriele Borkmann* [sic] di Ibsen. Sappiamo purtroppo poco di questi spettacoli ma è per prima cosa interessante osservare che si tratta sostanzialmente di due insuccessi, tanto dal punto di vista del pubblico quanto dal punto di vista della critica. Il pubblico tende a rifiutare soprattutto i due testi drammatici – ma è bene considerare che le notizie sulla reazione del pubblico ci vengono comunque fornite dalla critica giornalistica –, considerati troppo estranei alle normali consuetudini teatrali. Per ciò che riguarda Becque, quell'andamento così poco «drammatico», bloccato e privo di sviluppi, porta a giudicare soprattutto gli atti terzo e quarto «un po' gravi e uniformi»⁹³ e a lamentare complessivamente la mancanza di un «senso della misura»⁹⁴. Per ciò che riguarda Ibsen, i personaggi del *Borkman*, presentati come «puri enti filosofici», le cui «anime» sono «artificiose e complicate», portano il pubblico a reagire «molto freddamente»⁹⁵ e a giudicare il lavoro dello scrittore drammatico norvegese, come già era avvenuto in circostanze precedenti a proposito di altri suoi drammi, «monotono e pesante»⁹⁶. La critica giornalistica punta il

91. P.M., *Il Teatro d'Arte* cit.

92. V. Bersezio, *Note artistiche. Gli attori sopreminenti*, in «Gazzetta del popolo», n. 176, 26 giugno 1898. L'appendice di Bersezio si apre con queste parole: «Ripeto il mio paradosso: "E una disgrazia dell'odierna arte drammatica italiana l'abbondanza di attori sopreminenti, eccezionali, fenomenali, universali, meravigliosi, divini, e via dicendo" [...] nella Compagnia drammatica l'attore sopremimente è quell'ordigno sproporzionato che la guasta, è quel membro morbosamente sviluppato che ne impedisce la retta esplicazione; e ciò sia se quell'attore è il capocomico, sia che della Compagnia faccia parte solamente».

93. d.l. [D. Lanza], *I corvi. Commedia in 4 atti di Henry Becque*, in «La Stampa», n. 65, 6 marzo 1898.

94. G. Cauda, *I corvi di Henry Becque al Politeama Gerbino*, in «Gazzetta di Torino», n. 65, 6-7 marzo 1898.

95. S.i.a., *Gian Gabriele Borkmann. Dramma in 4 atti di Henrik Ibsen*, in «La Stampa», n. 131, 13 maggio 1898.

96. S.i.a., «*Gerbino*», in «Gazzetta di Torino», n. 130, 12-13 maggio 1898. Sulla ri-

dito anche contro gli attori: l'esecuzione del *Borkman*, per esempio, anche se «diligente da parte di tutti» e addirittura «ottima da parte dell'illustre artista Giacinta Pezzana», riesce nell'insieme «alquanto stentata»⁹⁷. In entrambe le rappresentazioni emerge poi con particolare evidenza la difficoltà della compagnia di assecondare gli intendimenti di Lanza, il quale, dalle colonne della «Stampa», rende pubbliche le sue perplessità. Lanza vorrebbe una recitazione più decisamente e uniformemente naturalistica, privata di quella tendenza a elaborare dei «caratteri», o addirittura dei «tipi», che tanta parte aveva invece ancora nel linguaggio della scena dell'attore italiano fra Otto e Novecento. Così Lanza rimprovera ad Alfredo De Sanctis – nel testo di Becque uno dei «corvi», Teissier – di insistere «troppo in certe espressioni tipiche della sua figura»: «Badi – argomenta Lanza – che il Teissier del Becque non è uno dei soliti tipici usurai uomini d'affari» auspicando perciò che De Sanctis «fac[cia] Teissier meno macchietta e più *seria figura*»⁹⁸. E nel caso del *Borkman* Lanza nota la mancanza di «spontaneità» e l'assenza di «varietà di intonazioni» degli attori in scena: chi recita contribuisce a peggiorare il già non felice rapporto nel dramma fra «simbolismo» e «naturalismo», fra «allegoria» e «vita reale» – in altri testi di Ibsen ben equilibrato e qui invece squilibrato (stiamo sempre riferendo l'opinione di Lanza) – sciogliendolo a favore delle componenti simbolistiche e perciò «astratte» del dramma. Gli attori, secondo Lanza, esasperano questo difetto della scrittura di Ibsen recitando «con atteggiamenti troppo solennemente monotoni» e perciò «con poca naturalezza»⁹⁹.

A partire dalla seconda metà di maggio il Teatro d'Arte, in evidente difficoltà, concentra le proprie energie sull'organizzazione di alcuni eventi particolari legati all'Esposizione internazionale che si svolge quell'anno a Torino. Viene bandito un concorso fra gli scrittori per nuovi testi drammatici in uno o due atti; preparata una serie di rappresentazioni di testi classici della letteratura drammatica italiana, dalle ori-

correnza di questo tipo di critiche alle rappresentazioni italiane dei testi drammatici dell'ultimo Ibsen, si veda R. Alonge, *Ibsen. L'opera e la fortuna scenica*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1995, pp. 104-105.

97. *Ibid.*

98. d.l. [D. Lanza], I corvi. *Commedia in 4 atti di Henry Becque* cit.

99. S.i.a., Gian Gabriele Borkmann. *Dramma in 4 atti di Henrik Ibsen* cit.

gini al Settecento; ideate alcune «recite straordinarie» della compagnia con Tommaso Salvini, Adelaide Ristori, Cesare Rossi, Luigi Rasi, Luigi Monti¹⁰⁰. Contemporaneamente, la posizione di Giacinta Pezzana si fa sempre più defilata; quest'ultima si trova a disagio anche con gli altri attori della compagnia, nell'atteggiamento dei quali non ritrova le sue stesse ambizioni e inquietudini artistiche. Alla vigilia delle recite di *Spettri* – di cui purtroppo sui giornali non è rimasta alcuna traccia a causa dei concomitanti festeggiamenti per l'apertura dell'Esposizione universale – Giacinta Pezzana confida a Giorgina Saffi: «Una parte nuova mi mette in terribile orgasmo. E dire che vedo della gioventù così stordita, così non curante, così *sicura* di se stessa in arte! ed io sempre trepidante, sempre scontenta di me, sempre *sicura* di essere al di sotto del mio compito! ...»¹⁰¹. Giacinta Pezzana non prenderà parte né alle recite dei tre nuovi testi drammatici in concorso prescelti per essere rappresentati (nel mese di maggio e poi nell'ottobre), né alle prime recite «storiche» (avviate il 2 luglio con *I suppositi* di Ariosto). Sin dal trasferimento della compagnia dal Politeama Gerbino al Carignano, avvenuto il primo giugno, appare chiaro non solo l'ulteriore ridimensionamento dell'importanza di Giacinta Pezzana all'interno della «stabile» – la Pezzana non è neppure fra gli attori che inaugurano il nuovo corso di recite con *La satira e Parini* di Paolo Ferrari – ma anche il cattivo stato dei rapporti all'interno della compagnia, che appare complessivamente sempre più stanca e demotivata, i cui risultati vengono giudicati deludenti e «mediocri»¹⁰².

100. L'annuncio di queste iniziative risale all'inizio di aprile. In un primo momento erano previste anche alcune «recite straordinarie» di Eleonora Duse, Ermete Zacconi ed Ermete Novelli ma di queste non se ne fece più nulla. Si veda: S.i.a., *Al Politeama Gerbino*, in «La Stampa», n. 96, 6 aprile 1898 e poi ancora, a proposito di Eleonora Duse, S.i.a., *Adelaide Ristori Eleonora Duse e Cesare Rossi a Torino*, in «Gazzetta di Torino», n. 157, 8-9 giugno 1898.

101. BA, lettera da Torino del 4 maggio 1898.

102. Piuttosto significativa la recensione di Cauda alla rappresentazione di *La satira e Parini*: «Che l'interpretazione della commedia sia stata quella desiderabile non lo si può certamente affermare. E i mediocri applausi l'hanno altresì confermato. Sia per insufficienza di prove e di concerto, sia per mancanza d'impulso e di convinzione nelle attrici e negli attori, fatto sta che nessuno degli interpreti apparve veramente a posto, nel costume e nella pelle del proprio personaggio. E taluno poi, non sapeva neppure bene la parte; e tal altro storpiava anche barbaramente i versi. [...] Quando mancano gli elementi adatti, certe esumazioni è meglio non tentarle. I costumi appropriati e ricchi e le belle messe in scena non bastano ad

Giacinta Pezzana partecipa assai raramente anche alle «recite straordinarie». Fa eccezione nel caso delle due serate dedicate a Tommaso Salvini, al fianco del quale recita *Virginia* di Alfieri e *La morte civile* di Giacometti. Il pubblico però è tutto concentrato sulla figura di Salvini, che conferisce fra l'altro il carattere *eccezionale* all'evento, e non si cura molto della presenza di Giacinta Pezzana alla quale, nota il cronista della «Gazzetta del popolo», non viene tributato nella *Virginia* neppure il consueto applauso all'ingresso in scena¹⁰³. Se ne lamenta Giuseppe Cauda, il quale osserva come più in generale la Pezzana «avrebbe meritato che le si tributasse maggior plauso di quello concessole; un plauso, cioè, degno della sua splendida interpretazione. Ma iersera l'attenzione del pubblico era tutta concentrata su Salvini»¹⁰⁴.

Giacinta Pezzana parteciperà ancora alla serata in onore di Adelaide Ristori – ma senza recitare al suo fianco, dal momento che la Ristori si limita a declamare il canto V dell'*Inferno* – proponendosi al pubblico in uno dei suoi cavalli di battaglia, *Esmeralda* di Giacinto Gallina. Come si è detto il suo nome compare sempre più raramente nel cartellone del Teatro d'Arte, se si eccettua qualche «rappresentazione straordinaria» come il *Signor Alfonso* di Dumas o la *Teresa Raquin* di Zola¹⁰⁵. La sua ultima recita di qualche rilievo è non a caso la *Merope* di Scipione Maffei, un testo a lei particolarmente

assicurare il successo e ad appagare il pubblico intelligente. Non lo dimentichino mai il Comitato e il direttore tecnico, se vogliono evitare giuste critiche»: G.C., «Carignano», in «Gazzetta di Torino», n. 151, 2-3 giugno 1898.

103. S.i.a., *La prima recita di Tommaso Salvini al «Carignano»*, in «Gazzetta del popolo», n. 154, 4 giugno 1898.

104. G.C., *Tommaso Salvini e la «Virginia» di Alfieri al «Carignano»*, in «Gazzetta di Torino», n. 153, 4-5 giugno 1898. Giacinta Pezzana reciterà nuovamente al fianco di Salvini qualche anno più tardi, nel corso di una breve *tournee* organizzata nella primavera del 1903 con un repertorio limitato a tre testi: *Oreste* di Alfieri (Salvini fa Pilade, Giacinta Pezzana Clitemnestra e Gustavo Salvini Oreste), *La morte civile* di Giacometti (Salvini è Corrado, la Pezzana Rosalia) e *Otello* di Shakespeare (Salvini recita Otello, Giacinta Pezzana Emilia)

105. Rappresentazioni neppure accolte sempre con favore, almeno dalla critica giornalistica. Dalle colonne della «Stampa» Giorgieri Contri lamenta per esempio nella Pezzana attrice della vedova Guichart del *Signor Alfonso* un'artista evidentemente impacciata in scena per la mancanza nel testo dumasiano di quell'«elemento drammatico» – che è poi, secondo il cronista, un «elemento tragico velato» – che non le consente di esprimersi al meglio delle sue possibilità: cgc, *La rappresentazione straordinaria di Giacinta Pezzana*, in «La Stampa», n. 180, 1 luglio 1898.

congeniale visto il rilievo che assume in quella tragedia il tema dell'amore materno, in occasione della quale riceve il plauso tanto del pubblico quanto della critica giornalistica. Giorgieri Contri scrive sulla «Stampa» di avere avuto «un leggero dubbio» che gli applausi «si rivolgessero più ad una interprete, Giacinta Pezzana, che alla dolente e feroce regina di Messenia»¹⁰⁶, volendo significare quanto fosse stato determinante più che il testo, il modo in cui quel testo era stato recitato dall'attrice. E infatti tanto i temi e i modi della scrittura drammatica di Maffei si confacevano all'arte di Giacinta Pezzana – e perciò il suo personaggio riusciva particolarmente convincente ed efficace in scena – quanto poco erano invece nelle corde di De Sanctis, il cui Egisto risultava perciò troppo caricato ed enfatico.

È significativo che il ruolo di Giacinta Pezzana emerga suscitando l'interesse e l'approvazione degli spettatori proprio quando recita i personaggi che più intimamente appartengono al suo linguaggio della scena e che quindi meglio possono rientrare nei suoi studi. Era questo l'unico modo in cui Giacinta Pezzana poteva sentirsi davvero parte di una compagnia «stabile», studiando e approfondendo i *propri* personaggi, con buona pace degli intenti ultimi del Teatro d'Arte e di quel pretendere attori «compresi del loro dovere», in grado di formare «un nucleo compatto, omogeneo, docile»¹⁰⁷ al servizio di un teatro «di repertorio».

Eppure Giacinta Pezzana continua a credere fortemente nella possibilità di formare una compagnia «stabile» in grado di compenetrare le esigenze artistiche e teatrali di un'attrice come lei con la disciplina e i tempi distesi che appunto una compagnia stanziale e in parte sottratta all'imperio della «cassetta» avrebbe potuto permettere. Pur consapevole delle difficoltà, dei rischi e anche dei limiti di un'operazione del genere, Giacinta Pezzana si mostra subito entusiasta quando Boutet nell'aprile del 1905 le offre di far parte della Drammatica compagnia di Roma.

La Pezzana aveva molta stima di Boutet. All'indomani dell'accordo con lui scrive a Giorgina Saffi: «egli è un innamorato dell'Arte nel senso più alto e nobile, e se la cosa

106. cgc [Giorgieri Contri], *Merope*, in «La Stampa», n. 256, 15 settembre 1898.

107. Dal programma del Teatro d'Arte citato in A. Camilleri, *I teatri stabili in Italia (1898-1918)*, Bologna, Cappelli, 1959, p. 19.

riuscirà, il merito sarà tutto suo. Ha molti nemici... i soliti *ignavi* incapaci di un'iniziativa, e che odiano chi, con paziente costanza, riesce a fare qualche cosa di buono ed utile»¹⁰⁸. Un po' per ingenuità e un po' per l'abilità di Boutet nel convincerla a partecipare a quel progetto, Giacinta Pezzana non comprende subito quale sarà effettivamente il suo ruolo all'interno della compagnia. Nella prima lettera a Giorgina Saffi in cui accenna alla proposta di Boutet scrive di sé che sarà addirittura «il pernio» dell'iniziativa¹⁰⁹. Ma comincia poi subito a capire tutto ciò a cui dovrà rinunciare; scrive infatti a Giorgina di avere ceduto su ogni punto nella trattativa per il contratto: sulla paga (40 lire al giorno invece delle 50 che aveva chiesto), sul periodo di riposo (un mese anziché tre) e, soprattutto, per quel che qui ci interessa, sul repertorio («ho escluso addirittura il mio vecchio repertorio»)¹¹⁰. Boutet le aveva infatti scritto proponendole

tutte quelle «parti» in un repertorio, il nostro, che sarà quasi tutto nuovo, quelle «parti» che credo dovrete interpretare: madre, qualche caratterista. Potete voi immaginare di quale importanza, e inoltre quelle «parti», e sempre dell'importanza degna, che io, direttore, pur fuori quelle linee, stimo abbian bisogno del concorso dell'arte vostra. Che qualche volta, non manchino le due tre «parti» che formano ora il vostro repertorio di rappresentazioni straordinarie, sì, ma che queste «parti» non siano obbligatorie per me¹¹¹.

Boutet – il «divo Boutet» come lo chiamerà più tardi la stessa Pezzana – cerca di essere il più chiaro possibile: il «direttore» è lui e a lui spetta il compito di decidere cosa e chi reciterà nella «sua» compagnia. La Pezzana, a malincuore, accetta: «Del mio vecchio repertorio non se ne parli neppure, nel contratto – scrive a Boutet –, è ciò che desidero»¹¹². Chiede perciò a Boutet i copioni dei nuovi testi in programma per poterli studiare e cerca di capire meglio la fisionomia che assumerà la compagnia per comprendere quale sarà davvero il ruolo che le spetterà. Ma Boutet, che probabilmente si

108. BA, 2.11, lettera a Giorgina Saffi da Aci Castello del 16 giugno 1905.

109. BA, 2.11, lettera da Aci Castello dell'11 aprile 1905.

110. BA, 2.11, lettera da Aci Castello del 16 giugno 1905.

111. Si tratta di una lettera di Boutet del 25 maggio 1905 allegata dalla Pezzana alla sua corrispondenza già citata con Giorgina Saffi del 16 giugno 1905 (BA, 2.11).

112. BBAP, lettera a Edoardo Boutet da Aci Castello del 29 maggio 1905.

pena in fretta di averla scritturata, è evasivo nei suoi confronti. Nell'agosto la Pezzana scrive a Sibilla Aleramo: «Quando si comincerà [*sic*]? ma! Con quale lavoro? ma! Chi è la 1^a attrice? ma! So una cosa sola, che il primo attore è un tal Garavaglia attore per me eminentemente antipatico, perché istrione»¹¹³. La preoccupazione di Giacinta Pezzana si trasforma in delusione quando viene a sapere di essere stata esclusa dalla serata inaugurale della compagnia, comprendendo che il suo ruolo all'interno della «stabile» non potrà essere quello primario e di guida, anche ideale, che lei invece si aspettava. Scrive amareggiata a Boutet: «Amico, non posso tacervi la mia gran delusione, il mio dolore nel vedermi calcolata *nulla!* E, come tale, esclusa dall'inaugurazione! Io che mi sono scritturata per un prezzo di sacrificio appunto perché voleva essere parte non ultima di quella memorabile serata! [...] Mi sento ora disamorata alla cosa vedendomi scartata in tal modo»¹¹⁴. Eppure, nonostante queste parole – e nonostante il rapporto conflittuale che si instaura soprattutto con Ferruccio Garavaglia, di cui diremo più avanti – Giacinta Pezzana mantiene viva la speranza ancora a lungo di acquistare un ruolo e un'importanza diversi all'interno della compagnia. In una lettera a Giorgina Saffi dell'aprile del 1906 in cui traccia un primo bilancio della «stabile» si mostra pervicacemente ottimista: «Io recitai poco, ma a *poco a poco* verrà fuori il repertorio eccezionale che mi si addice»¹¹⁵. E nel novembre di quello stesso anno, quando fra l'altro è ormai evidente l'importanza sempre più rilevante assunta da Garavaglia a scapito di Boutet nella conduzione della compagnia, scrive a Sibilla Aleramo di nutrire, nonostante tutto, ancora delle speranze: «Perché mi hanno scritturata? a che serve la mia presenza in una Compagnia che mi mette da parte come una sedia rotta? [...] Io non pretendo certo di poter essere la bandiera salvatrice, ma di potervi concorrere, ne ho tutta la coscienza»¹¹⁶.

Le vicende della «stabile» romana sono abbastanza note. Inaugurata nel dicembre del 1905, si regge pur fra molte difficoltà fino al maggio del 1906 sulla direzione di Boutet;

113. BG, lettera da Acì Castello del 26 agosto 1905.

114. BBAP, lettera a Edoardo Boutet da Roma del 13 novembre 1905.

115. BA, 2.11, lettera da Roma del 4 aprile 1906.

116. BG, lettera da Napoli del 10 novembre 1906.

da quel momento in poi Boutet diventa «direttore letterario» e Garavaglia «direttore tecnico»¹¹⁷. Nell'aprile del 1907, dopo un lungo periodo di inattività, Giacinta Pezzana costringe la compagnia a protestarla così da ottenere il pagamento di una penale. Con l'inaugurazione della stagione successiva, nel gennaio del 1908, Edoardo Boutet si dimette dalla sua carica e la direzione resta per un breve periodo nella mani di Garavaglia. Gli succederà Enrico Polese e poi ancora Ettore Paladini. Ma questa è una storia che qui non interessa, anche se, come molte altre storie che riguardano il teatro dell'Otto e Novecento, e non solo di quel periodo ovviamente, attende ancora di essere raccontata.

L'inaugurazione dell'attività della Drammatica compagnia di Roma avviene il 19 dicembre 1905 con la rappresentazione del *Giulio Cesare* di Shakespeare¹¹⁸. Come si è detto Giacinta Pezzana non vi prende parte. Si tratta di uno spettacolo dal quale emerge chiaramente la direzione in cui Boutet intende muoversi e che lo stesso Boutet riassumerà più tardi con grande chiarezza: «Degli scrittori deve essere il palcoscenico, del cervello»; la «base fondamentale» del suo progetto – ricorderà all'abbandono della compagnia, nel 1908 – è questa: «che l'attore non [sia] il padrone assoluto, e solo, della scena; che l'opera [debba] costituire invece la ragion prima e il fine supremo: e trovare sulla scena tutti i mezzi che le occorrono per essere rivelata alla gente»¹¹⁹. Come già nel caso dei *Borgia* di Cossa rappresentato dal Teatro d'Arte nella sua serata inaugurale – e pur facendo salva la differenza evidentemente non di poco conto fra il testo di Cossa e

117. Viene nominato anche un «direttore artistico» che si occupa della *mise en scène*, il barone Kanzler: S.i.a., *Teatri e concerti*, in «L'illustrazione italiana», n. 22, 3 giugno 1906, p. 548.

118. La scelta della data non è casuale. Boutet cerca di segnare la discontinuità con il teatro delle compagnie «di giro» anche nel non rispettare i ritmi e le scansioni consuete dell'anno comico che, come è noto, cominciava invece con il primo giorno di quaresima. Anche su questo punto, come più in generale sull'intero lavoro della Drammatica compagnia di Roma, Boutet ebbe un fiero e caustico avversario in Enrico Polese, che non risparmiava censure e critiche all'operato della «stabile» vissuta come potenziale elemento di turbativa per i suoi affari (Pes [E. Polese], *Della terza Stabile romana*, in «L'Arte drammatica», 23, 22 aprile 1905, p. 3; si veda anche Pes, *Ma l'esperienza a che giova?!*, in «L'Arte drammatica», n. 22, 15 aprile 1905, p. 1; Corrado, *Alla vigilia dell'apertura dell'Argentina (Un'intervista col Conte di San Martino)*, in «L'Arte drammatica», n. 5, 2 dicembre 1905, p. 1; Vice Riccardo, *La Terza Utopia*, in «L'Arte drammatica», n. 8, 23 dicembre 1905, pp. 1-2).

119. E. Boutet, *La mia follia. Conferenza* cit., pp. 24 e 22.

quello di Shakespeare –, lo spettacolo dell'Argentina veicola un'idea di teatro «colto» – pur proponendosi come «teatro del Popolo»¹²⁰ – particolarmente greve, in fondo astratta e superficiale, che demanda soprattutto agli aspetti coreografici ed esteriori la capacità tanto di penetrare il testo drammatico quanto di «divertire» il pubblico. Cesare Nati si complimenta con Boutet per la scelta del testo, che «si presta anche a soddisfare il gusto esteriore, con la riproduzione di un'epoca storica, in tutta la magnificenza e la varietà dei costumi». Loda la capacità del «direttore» di ottenere in scena «disciplina» e «fusione», di orchestrare i movimenti della «folla»¹²¹, di avere badato alla «fedeltà dei costumi» e alla «grandiosa riproduzione degli scenari». Unico neo, la recitazione: «Gli interpreti lo hanno seguito?». Sarebbe di no. Gli attori principali, Ferruccio Garavaglia e Ugo Falcini in particolare, si mantengono distanti in molti punti dal «carattere del personaggio» e la loro recitazione non «corrisponde» al «momento dell'azione». Ma il giudizio del cronista cerca di mantenersi in sintonia con gli intendimenti di Boutet:

aA

A parte l'interpretazione di questi singoli artisti, conviene riconoscere, che il quadro generale è riuscito di un grande effetto: la vivacità di movimento, che doveva avere l'azione nei primi due atti si avverte invece nel terzo e quarto, ed è in questi due atti, che dal tumulto per l'uccisione di Cesare, ai discorsi di Bruto di Antonio, il pubblico comincia a sentire le più vive emozioni¹²².

181

Si può ben comprendere, da quanto detto sin qui, come Giacinta Pezzana dovesse trovarsi a disagio nella compagnia; disagio evidentemente ricambiato da Boutet, che non sapeva bene come utilizzarla. Bisogna aspettare il gennaio del 1906, e il quarto spettacolo della «stabile», per trovare il nome della Pezzana nel cartellone dell'Argentina¹²³. Si tratta della rap-

120. *Ibid.*, p. 32.

121. «[Boutet] può esserne lieto: la folla che si agita, che grida, che impreca, interrompendo gli oratori, e passando dagli evviva, al tumulto, alla rivolta, non poteva agire con maggior effetto, nei suoi movimenti incompolti, senza togliere il colorito, e recare alcun turbamento al quadro scenico»: C. Nati, *La compagnia stabile al teatro Argentina. «Giulio Cesare» di Shakespeare*, in «Il messaggero», n. 353, 20 dicembre 1905.

122. *Ibid.*

123. Dopo *Giulio Cesare*, la Drammatica compagnia di Roma rappresenta *Maschere*

presentazione di un testo di Oscar Wilde, *Una donna senza importanza*, tradotto in questa circostanza *Una donna qualunque*. Una commedia particolarmente complessa in cui la troppo facile identificazione di lord Illingworth con lo stesso Wilde, e l'altrettanto troppo semplicistica immagine della protagonista, Mrs Arbuthnot, come di una donna dal carattere eccessivamente sentimentale e moralistico può trarre in inganno il lettore. In realtà, come sempre nelle commedie di Wilde, la parodia è anche parodia di sé, di chi scrive cioè, e pertanto così come in *Lord Illingworth*, che è qui il *dandy*, l'uomo brillante e raffinato, sono presenti alcuni elementi di quella mondanità estetizzante che certo Wilde, proprio in quanto raffinato esteta, non poteva amare, allo stesso modo nella figura materna e patetica di Mrs Arbuthnot affiora anche una specie di profonda e sofferta nostalgia per l'impossibile purezza dei sentimenti¹²⁴. Interpretare *Una donna senza importanza* come un semplice sbeffeggiamento nei confronti della *high life* londinese e, allo stesso tempo, della vita della «felice casa inglese» di Mrs. Arbuthnot significa interpretare l'opera di Wilde come l'opera di un cinico: significa cioè non capire Wilde.

Va innanzi tutto detto che la commedia viene «ridotta» da chi si occupa di tradurla, Castelli e Bernardini¹²⁵. A giudicare dalle poche recensioni che possiamo leggere, la riduzione semplifica e impoverisce il testo: «quel che resta – scrive Domenico Oliva – non vale molto»¹²⁶. Le lunghe scene di dialogo, avvertite probabilmente come un impaccio dai traduttori vengono abbreviate (il testo passa da quattro a tre atti) e l'azione, privata di quello sfondo necessario, acquista una artificiosità falsa perdendo quella deliziosa artificialità *finta* che, tipica di qualsiasi forma d'arte, lo è in modo particolare nel caso di Wilde. Il testo appare meccanico e l'azione non giustificata, così che la commedia viene paragonata nello svolgi-

aA

di Roberto Bracco e *Il ventaglio* di Goldoni, ma in nessuno di questi spettacoli recita Giacinta Pezzana.

124. Per l'importanza del tratto sottilmente parodico nella scrittura drammatica di Wilde, esemplificato in *Salomé*, si veda M. Domenichelli, *Wilde e Beardsley: Salomé*, in «L'asino di B.», n. 5, marzo 2001, pp. 13-58.

125. «Bernardini» va probabilmente identificato con lo scrittore Francesco Bernardini.

126. D. Oliva, «*Una donna qualunque*» di O. Wilde al teatro Argentina, in «Il Giornale d'Italia», n. 6, 6 gennaio 1906.

mento a «un qualunque romanzo d'appendice»¹²⁷. Ma non è solo la traduzione-riduzione a impoverire il testo di Wilde: alcuni degli attori contribuiscono, per parte loro, alla perdita di efficacia della commedia: «la tentata pittura dell'ambiente [...] appare un po' scolorita» e «il cicaliccio delle signore [...] non riesce a dare un impulso di vita all'azione»¹²⁸. Gli attori principali citati nelle cronache – eccettuando la Pezzana –, Ugo Falcini (Lord Illingworth), Lamberto Picasso (Gerald Arbuthnot), Alfonsina Pieri (Miss Worsley), non sembrano all'altezza di un testo così raffinato e ricco di sfumature e non danno perciò l'impressione di essere «compenetrati dello stile del lavoro»¹²⁹. Le recensioni rimproverano alla recitazione troppa «solennità», «lentezza» e «freddezza»¹³⁰ – una recitazione che Oliva giudica «impacciata» nella prima parte e priva di «energia» nella seconda¹³¹ –, così che gli sforzi degli attori «non sortirono il risultato voluto»¹³². Ugo Falcini sembra poi del tutto fuori parte: il suo Lord Illingworth, osserva Oliva, «non appariva come *l'arbiter elegantiarum* ideato dal poeta» e ricordava piuttosto «l'inglese tipico di cinquant'anni fa, un tipo che probabilmente trovarono le matite dei caricaturisti parigini del tempo»¹³³.

Più complesso invece il personaggio di Mrs. Arbuthnot recitato da Giacinta Pezzana. Anche se quasi certamente la scelta di *Una donna senza importanza* non è da attribuirsi all'attrice – un po' per la struttura stessa che si era data la compagnia, il cui repertorio veniva sostanzialmente deciso da Boutet e un po' perché Wilde rientra nei programmi della «stabile» di Roma sin dall'esordio¹³⁴ – nondimeno questa rappresentazione viene costruita attorno alla sua figura (non è certo un caso che qui non reciti il primo attore della compagnia, Ferruccio Garavaglia). Per quel che ci è dato capire il

127. C.N. [C. Nati], «Una donna qualunque» all'Argentina, in «Il messaggero», n. 5, 5 gennaio 1906.

128. *Ibid.*

129. Sm [S. Manca], Gli spettacoli dell'Argentina. «Una donna qualunque» di Oscar Wilde, in «La tribuna», n. 6, 6 gennaio 1906.

130. C.N. [C. Nati], «Una donna qualunque» all'Argentina cit.

131. D. Oliva, «Una donna qualunque» di O. Wilde al teatro Argentina cit.

132. C.N. [C. Nati], «Una donna qualunque» all'Argentina cit.

133. D. Oliva, «Una donna qualunque» di O. Wilde al teatro Argentina cit.

134. G.L. Ferri, *Di qua e di là dal sipario (note sul teatro drammatico a Roma)*, in «Nuova Antologia», fasc. 816, 16 dicembre 1905, p. 659.

testo viene tagliato soprattutto nel primo atto, in cui Mrs. Arbuthnot non compare; inoltre, uno dei caratteri salienti della riduzione, quel conferire cioè un rilievo maggiore all'azione a scapito del dialogo, non poteva che tornare a vantaggio della centralità del personaggio di Mrs. Arbuthnot. Giacinta Pezzana, ovviamente, ci mette del suo: i pochi applausi del pubblico, annota Oliva, sono dovuti alla «sincera ammirazione verso Giacinta Pezzana»¹³⁵ e Nati osserva che «In mezzo [...] al succedersi delle scene, che non mostrano una situazione nuova, spicca il carattere della protagonista»¹³⁶.

Wilde non è certo un autore particolarmente congeniale a Giacinta Pezzana, eppure questo personaggio di madre le consente di restituire sulla scena un carattere di una certa qual complessità, fra l'altro nelle intenzioni di Wilde anche sottile parodia della figura teatrale della *mater dolorosa*. Pur non cogliendo certamente fino in fondo lo spunto parodico, Giacinta Pezzana sembra però raccogliergliene almeno in parte l'ambiguità. La sua Mrs Arbuthnot si fa dunque portatrice per un verso di un sentimento grande e «puro» come quello della maternità, per un altro dell'impossibilità di condurre il proprio amore fino alle estreme conseguenze. Così se Manca osserva come la Pezzana abbia «trasfuso» nella commedia di Wilde «un grande sentimento umano, il sentimento della maternità»¹³⁷ e Oliva ricorda il suo «cade[re] in ginocchio» di fronte al figlio alla rivelazione dell'identità del padre¹³⁸ (un gesto di cui non è traccia nel testo di Wilde), Nati rileva per contro l'altra faccia del personaggio, quell'«egoismo» e quella «ferocia» così poco «conson[i] ai sentimenti della maternità»¹³⁹ ma così efficacemente rimarcati in scena. Giacinta Pezzana sembra perciò alternare al dispiegarsi pieno del sentimento di madre il sospetto della sua effettiva impossibilità attraverso la «tenacia» e la «costanza» con cui si ribella di fronte all'unica soluzione che garantirebbe un futuro al figlio¹⁴⁰. Un personaggio un po' fuori dai canoni consueti

135. D. Oliva, «Una donna qualunque» di O. Wilde al teatro Argentina cit.

136. C.N. [C. Nati], «Una donna qualunque» all'Argentina cit.

137. Sm [S. Manca], Gli spettacoli dell'Argentina. «Una donna qualunque» di Oscar Wilde cit.

138. D. Oliva, «Una donna qualunque» di O. Wilde al teatro Argentina cit.

139. C.N. [C. Nati], «Una donna qualunque» all'Argentina cit.

140. *Ibid.*

della Pezzana, forse più vicino alla sensibilità e allo stile dei suoi anni giovanili che alle scelte recitative della maturità; un carattere dal tratto più duro e complesso del solito, apparentemente distante dai toni a volte quasi melodrammatici delle sue innumerevoli figure di «madre» recitati in questi anni tanto che Nati, volendo farle un complimento, scrive che in quella parte «i suoi meriti non potevano apparire»¹⁴¹ non cogliendo probabilmente la volontarietà del modo di restituire in scena la figura di Mrs. Arbuthnot.



G. Giannavola - S. Garavaglia - Ev. Paoli - Falcini - G. Pezzana - G. Viotti
Oresteide - *Clizia* - *Cassandra* - *Antonia* - *Clitennestra* - *Estro*

Tavola 19
Gli attori principali nell'*Oresteide*
recitato dalla Compagnia Drammatica
di Roma (1906)

«Nuova Antologia», 1° maggio 1906, p. 147

Pur recitando molto raramente¹⁴², Giacinta Pezzana prende parte nell'aprile a uno degli spettacoli più importanti e più impegnativi fra quelli progettati da Boutet per la «stabile» romana: la rappresentazione dell'*Oresteia* di Eschilo. Uno spettacolo che ha un'ampia risonanza e del quale si discute molto, portato poi in *tourné* dalla compagnia, insieme a pochi altri, fra il giugno e il novembre di quello stesso anno.

Boutet cerca di «ammodernare» la trilogia eschilea recuperando una sensibilità tragica mediata da quel gusto in

141. *Ibid.*

142. Dopo *Una donna qualunque*, la Pezzana recita nel gennaio *Esmeralda* di Giacinto Gallina e *Notte di neve* di Roberto Bracco, nel febbraio *Occhi del cuore* ancora di Giacinto Gallina (traduzione in italiano di *Oci del cor*: uno dei punti del programma di Boutet prevedeva la recita in lingua di alcuni testi drammatici in dialetto), nel marzo *La fiaccola sotto il moggio* di Gabriele d'Annunzio. Torneremo più avanti su quest'ultima rappresentazione.

bilico fra suggestioni simbolistiche e toni naturalistici di cui in quel torno di tempo d'Annunzio stava ormai diventando, non solo in teatro, il massimo interprete.

Viene innanzi tutto abolito il coro: in alcuni punti decisamente soppresso, in altri sostituito da un personaggio «seguito da cinque o sei brutte comparse mal vestite e peggio atteggiate», secondo il resoconto di Vincenzo Rocchi¹⁴³. Il testo viene ritradotto e tagliato in alcune sue parti da due scrittori, Antonio Cippico e Tito Marrone, con evidenti ed espliciti echi dannunziani registrati puntualmente da tutte le recensioni.

La critica giornalistica si divide fra chi sostiene la bontà dell'esperimento, apprezzandone anche l'esito, e chi ne stigmatizza il velleitarismo mostrando insoddisfazione per i risultati ottenuti. Fra questi ultimi Vincenzo Rocchi, che giudica severamente il tentativo di riportare la tragedia greca al pubblico contemporaneo. Perché recitare la tragedia classica se per poterlo fare si è costretti a modificarla proprio in ciò che le è costitutivo (per esempio la presenza del coro) e perciò a «distruggerla»? Tanto varrebbe, argomenta Rocchi, non cimentarsi neppure in un'impresa del genere: il teatro greco classico «per gli spiriti, e per le forme, non è adatto al genio, sia pure poco geniale, delle nostre odierne platee»¹⁴⁴. Più ambigua la posizione espressa da Manca; questi scrive di avere assistito sulle scene dell'Argentina a uno «sforzo prodigioso» che però «non deve illuderci che [...] siamo riusciti a penetrare interamente nello spirito della tragedia greca»; pur se da biasimarsi il taglio del coro e quel complessivo allontanamento dal «carattere religioso della tragedia» il giudizio resta però prudentemente positivo, poiché in fondo il lavoro di riduzione messo a punto da Boutet «è [...] da tollerarsi in un adattamento scenico dei nostri giorni, il quale, riuscendo a riprodurci tutta la parte esteriore della tragedia, e infondendo in essa il calore drammatico di una ben meditata interpretazione, può relativamente accostarci

143. V. Rocchi, *Il Teatro greco e le sue riduzioni*, in «La capitale», n. 1907, 21 aprile 1906.

144. *Ibid.* Da notare che le osservazioni di Rocchi vengono pubblicate sul quotidiano «La capitale» diversi giorni dopo la «prima» dell'Argentina e in controtendenza anche con la recensione pubblicata, senza firma, su quello stesso quotidiano che aveva scritto di una «esecuzione mirabile»: S.i.a., *Teatri ed arte*, in «La capitale», n. 1902, 16 aprile 1906.

alla visione che, molti secoli or sono, ne ebbero gli spettatori della Grecia»¹⁴⁵.

Boutet sa bene di non poter restituire al pubblico dell'Argentina la teatralità dell'epoca classica greca e nel tentativo di «adattare» l'*Orestide* ai palcoscenici e alla sensibilità moderni, non fa che portare alla luce, più che il testo eschileo, un proprio gusto – che è insieme il gusto di chi ha curato le scene, i costumi, la traduzione, il gusto degli attori, eccetera – che ricalca come si è detto la sensibilità per un recupero del tragico in chiave naturalistica e simbolistica tipico fra Otto e Novecento in particolare di quel dannunzianesimo che informa complessivamente di sé l'indirizzo della «stabile» molto più di quanto non dica il repertorio¹⁴⁶.

145. S. Manca, *La nuova stagione teatrale a Roma. «L'Orestide»*, in «La tribuna», n. 106, 16 aprile 1906. Logicamente accordate sul ragionamento di Manca, ma private della parte per così dire più problematica, le posizioni fra gli altri di Annibale Gabrielli, che scrive sul «Fanfulla della Domenica» e di Giustino Ferri, sulla «Nuova Antologia». Gabrielli per esempio osserva come non sia corretto interrogarsi sulla possibilità o meno di rappresentare oggi un testo drammatico di Eschilo, ma se sia giusto o meno che venga programmata «in un teatro stabile, la riproduzione di un capo-lavoro classico quale è l'*Orestide*». La risposta è ovviamente affermativa: «io m'ostino ad attribuire un grande e serio valore all'avvenimento d'arte al quale la Direzione dell'*Argentina* ci ha fatto assistere. Senza un teatro stabile (di ciò siamo tutti persuasi) quell'avvenimento non era neppure concepibile»: A. Gabrielli, *Cronaca drammatica*, in «Fanfulla della Domenica», n. 16, 22 aprile 1906, [p. 3].

146. L'unico testo di d'Annunzio recitato dalla Drammatica compagnia di Roma nel periodo della direzione di Boutet è *La fiaccola sotto il moggio* il 2 marzo 1906 (la Pezzana recita la parte di Donna Aldegrina). Reduce dalla caduta dell'anno precedente (recitato e «diretto» da Fumagalli), il testo viene modificato appositamente da d'Annunzio nell'atto IV ma non convince del tutto né il pubblico né la critica giornalistica, soprattutto per quelle nuove varianti apportate (va comunque notato come la Pezzana all'indomani della rappresentazione scriva a Sibilla Aleramo che, contrariamente a quanto riportato dai giornali, si è trattato di un successo: BG, lettera «da Casa» del 3 marzo 1906; si vedano le recensioni S.i.a., *Teatri ed arte*, in «La capitale», n. 1865, 3 marzo 1906 e Sm [S. Manca], *Gli spettacoli dell'Argentina*. «*La fiaccola sotto il moggio*», in «La tribuna», n. 63, 4 marzo 1906). Non è certo un caso che uno dei più importanti successi tanto della Drammatica compagnia di Roma quanto di d'Annunzio sia stato la rappresentazione della *Nave*, avvenuta a Roma nel gennaio del 1908 quando ormai la Pezzana non faceva più parte della «stabile» da un anno. Commentando l'evento dall'esterno, Giacinta Pezzana vede in quel successo non solo la cinica affermazione del «furbo» d'Annunzio ma anche l'affiorare del linguaggio della scena più esornativo e banalmente coreografico che aveva contraddistinto molti degli esperimenti della Drammatica compagnia di Roma: «Com'è furbo d'Annunzio!... Egli annunzia Tragedie... e poi t'imbrogli così bene la matassa, che assisti ad un'azione coreografica in cui vedi ballare, senti cantare e suonare, ma la Tragedia dov'è? ma! Nave fantasma!» (BG, lettera a Sibilla Aleramo da Fabriano del 14 gennaio 1908).

Domenico Oliva lamenta non solo, come molti altri cronisti, la riduzione del coro a «un personaggio secondario, un *comodino*, un *pertichino*»¹⁴⁷ ma anche il fatto che la sua presenza in scena venga sostanzialmente subordinata a una prospettiva di tipo naturalistico che, scrive ancora Oliva, «mi parve rasantasse il ridicolo»; come nel caso del coro delle Coefore, quando Oreste

si fece innanzi perché Elettra lo riconoscesse, ma temendo che ciò sarebbe stato pericoloso, se fosse avvenuto alla presenza di gente importuna e probabilmente indiscreta, fece un cenno imperioso a quelle povere ancelle che se ne stavano rannicchiate presso la tomba d'Agamennone, perché filassero via senza complimenti¹⁴⁸.

E conformati a un canone naturalistico sono anche l'allestimento scenico, «esatto sino allo scrupolo»¹⁴⁹ grazie al ricorso a «tutti gli artifici della scenografia moderna»¹⁵⁰, nonché la stessa traduzione-riduzione, che assume una «forma poetico-prosastica»¹⁵¹ dall'«andamento troppo moderno e dannunziano»¹⁵²; per un verso cioè troppo naturalisticamente mirato a ridurre la grandezza del verso eschileo a una cifra «moderna» e, per un altro, troppo simbolisticamente accordato su evidenti suggestioni dannunziane come quei «felici ardimenti di forma» e quella «bella sprezzatura d'immagini rese con evidenza animosa di parole proprie» lasciano ampiamente immaginare¹⁵³.

Quanto agli attori, alcuni recensori, come per esempio Manca, sottolineano il carattere troppo «usuale» – nel senso di troppo naturalistico – della recitazione, poco conforme alla classicità di quei testi¹⁵⁴. Oliva scrive che in particolar modo Ferruccio Garavaglia (Oreste) ed Evelina Paoli (Cas-

147. D. Oliva, *L'«Oresteide» all'Argentina*, in «Il Giornale d'Italia», n. 106, 16 aprile 1906.

148. *Ibid.*

149. *Ibid.*

150. S. Manca, *La nuova stagione teatrale a Roma. «L'Oresteide»* cit.

151. dl. [D. Lanza], *L'Oresteide di Eschilo*, in «La Stampa», n. 274, 3 ottobre 1906.

152. D. Oliva, *L'«Oresteide» all'Argentina* cit.

153. G.L. Ferri, *Di qua e di là dal sipario*, in «Nuova Antologia», fasc. 825, 1 maggio 1906, p. 149.

154. S. Manca, *La nuova stagione teatrale a Roma. «L'Oresteide»* cit.

sandra) recitano con toni «troppo moderni»¹⁵⁵. Ferri, sulla «Nuova Antologia», difende invece le scelte recitative di Garavaglia, convinto che sia meglio per l'attore moderno dimenticare la «maschera immobile» dell'attore antico e fare del proprio volto «lo specchio variabile dei vari sentimenti del personaggio»¹⁵⁶:

Quale dovrebbe essere il limite da prescrivere, per esempio, a Ferruccio Garavaglia nel rappresentare la tempesta interna di quel figlio [Oreste] che, partito bambino, ritorna giovane e rivede la madre che egli viene ad uccidere? Quale misura osservare in quella scena [...] quando, con la mano e l'arme pronte al delitto, Oreste incalza la madre con le più acerbe rampogne, prima di sacrificarla? [...] Come esprimere tutto questo che probabilmente nel teatro greco esprimeva la musica, col volto immobile, la persona composta, il gesto sobrio obbediente a una vera liturgia che per noi non ha più significato? Il Garavaglia per me ha fatto benissimo a interpretar l'Oreste con la sua coscienza di attore del nostro tempo e a infondere attorno a lui questo sentimento animatore che non è d'irriverenza, ma d'omaggio e di fede nel genio¹⁵⁷.

aA

189

Rendere Eschilo *nostro contemporaneo* non può che significare insomma per Ferri ridurlo a una cifra naturalistica, anche se di quel naturalismo un po' sopra le righe e un po' artificialmente «sofisticato» che il genere tragico, come d'Annunzio insegna, pretendeva. Leggiamo ancora Ferri:

Molte lodi ha avuto il Garavaglia durante la lunga stagione dell'Argentina, ma io non gliene saprei dare una maggiore di questa che ha meritata nell'*Orestide*: aver veduto in Oreste un uomo di carne e d'ossa, come era per Eschilo, e quindi averlo impersonato pienamente, largamente, senza esitanze, come solo era possibile impersonarlo¹⁵⁸.

Ma se gli altri attori sono tutti bene o male accordati su questo modo di intendere il personaggio, spicca fra di essi l'eccezione di Giacinta Pezzana (Clitemnestra) che, scrive ancora

155. D. Oliva, *L'«Oresteide» all'Argentina* cit.

156. G.L. Ferri, *Di qua e di là dal sipario*, in «Nuova Antologia», fasc. 825, 1 maggio 1906, p. 150.

157. *Ibid.*

158. *Ibid.*, p. 151.

Ferri, «si discostò alquanto da questa via che le facevano inconsueta i grandi ricordi della sua gloriosa carriera» adottando, rispetto a Garavaglia, un «metodo diverso»¹⁵⁹. Ferri, che mostra di non apprezzare affatto questa scelta, non aggiunge altro. Domenico Oliva ci viene in aiuto, scrivendo come la Pezzana, encomiabile «per la sua voce e per la sua energia», inseguisse in scena l'«immagine di un'altra Clitemnestra, assai bella» ma «non di statura eschilea»¹⁶⁰. Il personaggio recitato dalla Pezzana dimentica infatti, secondo Oliva, la «solennità del suo delitto» e la «tragica calma che i versi di Eschilo manifestano» e quando per esempio compare di fronte al pubblico con i cadaveri di Agamennone e Cassandra si mostra ben distante dalla «paurosa statua della vendetta e del delitto» descritta da Eschilo, iniziando invece a «girare intorno» ai cadaveri «furente» e «indemoniata»¹⁶¹. E ancora, nelle *Coefore*, anziché ascoltare impassibile il finto racconto della morte di Oreste, Giacinta Pezzana «si pose a gemere sulla sorte del figlio»¹⁶². Oliva non ha dubbi: la Clitemnestra di Eschilo viene qui tramutata «in quella, pur rispettabile, di Vittorio Alfieri»¹⁶³. E certo Oliva ha le sue buone ragioni per argomentare in questo modo ed è ben noto come nel suo *Oreste* Alfieri delinea in Clitemnestra una figura più contraddittoria e drammaticamente angosciata – al limite della possibilità stessa del sentimento tragico – di quanto non avvenga in Eschilo. D'altra parte sappiamo che Giacinta Pezzana si era già cimentata in passato proprio con il personaggio alfieriano ed è quindi comprensibile che alcuni tratti di quel modo di recitare siano confluiti in questa rappresentazione, non potendo dimenticare che per un'attrice come Giacinta Pezzana l'unità di misura della rappresentazione resta il personaggio, ancor più e ancor prima del testo drammatico. Eppure se certamente la Pezzana era attirata dalla possibilità di recitare una Clitemnestra più contraddittoria e dilaniata nel suo sen-

159. *Ibid.*

160. D. Oliva, *L'«Oresteide» all'Argentina* cit.

161. *Ibid.* Oliva biasima in questa circostanza anche la scelta di Boutet di fare apparire Clitemnestra sola sui gradini delle reggia degli Atridi, senza i due cadaveri al fianco, che vengono poi trasportati «in piazza sopra un letto pesante».

162. *Ibid.* L'attrice viene aiutata anche in questa circostanza dall'adattamento. Clitemnestra pronuncia infatti qui alcuni versi che in Eschilo sono attribuiti a Elettra, la quale finge di dolersi per la morte del fratello.

163. *Ibid.*

timento di madre (e di moglie) di quanto non sia in Eschilo, e da questo punto di vista si può concordare con Oliva nel rintracciare una matrice alfieriana nella sua Clitemnestra, è però la stessa attrice a dirci quanto si sentisse affascinata dal carattere «perverso» della Clitemnestra eschilea. Ne parla a Giorgina Saffi pochi giorni prima della rappresentazione d'esordio: «Nell'Orestide [...] io ho una parte splendida, terribile, ma umana. Una *perversa* completa – una Clitemnestra da far fremere assai più di quella d'Alfieri»¹⁶⁴.

Eppure, come si diceva, Alfieri non è del tutto assente. Mentre gli altri attori, e primo fra tutti Garavaglia, cercando un'improbabile aderenza allo spirito tragico eschileo giungono a una recitazione improntata a una banale forma di naturalismo espressivo – e trovano perciò nel naturalismo una semplice «attualizzazione» di quello spirito –, Giacinta Pezzana attraverso una interessante fusione di elementi alfieriani ed eschilei sembra elaborare un linguaggio della scena complesso e non naturalistico che lascia intuire in lei una sintonia con Alfieri non tanto nel modo di intendere il personaggio quanto, più in generale, nell'avvertire angosciosamente, e ancora *tragicamente*, l'impossibilità del tragico classico. La nota dominante la recitazione di Giacinta Pezzana, che sembra cosciente di ciò che fa¹⁶⁵, è l'abbandono di ogni ambizione o pretesa di raggiungere uno stile «tragico» o, per meglio dire, «tragiconaturalistico». Scrive Lanza: «Clitemnestra è Giacinta Pezzana, ma la nostra grande e valorosa artista non ha tratto ieri sera alcuno di quei nobili effetti di arte tragica che il personaggio da lei sostenuto possiede nel suo carattere e nella parte che gli concede lo sviluppo del dramma»¹⁶⁶. E ancora: «Giacinta Pezzana ieri sera non ha recitato la tragedia [...] ma ha recitato blandamente, fiaccamente un brano di commedia»¹⁶⁷. E anche i cronisti della «prima» romana avevano notato qualcosa di simile: Gabrielli, sul «Fanfulla della Domenica», la trova «stanca» nel recitare Clitemnestra e Monicelli, sull'«Avanti!», pur

164. BA, lettera da Roma del 4 aprile 1906.

165. Nei giorni delle repliche torinesi dell'*Orestide* Giacinta Pezzana scrive a Giorgina: «Qui i critici mi hanno *tartassata*... ma sono essi che non capiscono un iota! ho la mia coscienza, e mi *bastal*»: BA, lettera da Torino del 5 ottobre 1906.

166. dl. [D. Lanza], *L'Orestide di Eschilo* cit.

167. *Ibid.*

registrando «accenti forti» nella *Coefore* la descrive «un po' lenta» in *Agamennone*¹⁶⁸.

Giacinta Pezzana, che oltre a non piacere alla critica giornalistica non viene apprezzata neppure dal pubblico¹⁶⁹, mescola qui Eschilo e Alfieri; e forse paradossalmente arriva ad Alfieri attraverso Eschilo. Ma non tanto nel modo di intendere il carattere di Clitemnestra – che Giacinta Pezzana vuole qui con Eschilo «perversa», pur nel richiamo al tema alfieriano dell'ambiguità e della contraddittorietà della sua figura – quanto piuttosto nel tono complessivo della recitazione che si pone in termini risolutamente antitetici a quel naturalismo «tragico-drammatico» che è per esempio di Garavaglia, al quale contrappone uno stile certo sopra le righe, così da evitare ogni equivoco naturalistico, ma anche segnato in profondità da una *lentezza* e da una *stanchezza*, che sembra indicare la consapevolezza dell'impossibilità di un richiamo allo stile «tragico» senza porsi il problema del suo significato e perciò, anche, della sua stessa possibilità.

Non può stupire che un'attrice problematica qual era Giacinta Pezzana si trovasse fortemente a disagio nella compagnia guidata da Boutet. E a maggior ragione con il passaggio alla direzione effettiva di Garavaglia, di cui la Pezzana aveva molta meno stima considerandolo un attore mediocre, privo di autentiche ambizioni artistiche e, proprio per questo, incapace se non di mostrarsi «pazzo d'orgoglio»¹⁷⁰. I rapporti fra i due erano pessimi, certo non facilitati dalle gelosie e dalle rivalità che non potevano non scatenarsi dall'incontro fra attori dalla personalità artistica così forte. Quando ormai la posizione di Boutet comincia a perdere di importanza, fra il maggio e il giugno del 1906, la Pezzana riesce a introdurre nel repertorio della «stabile» alcuni dei suoi cavalli di battaglia. Ma, pur riscuotendo il consenso del pubblico («Boutet rimase un po' mortificato che col Giorgio Dandin si fossero fatte solo 350 corone, e che con la Raquin, che non è fra i

168. A. Gabrielli, *Cronaca drammatica*, in «Fanfulla della Domenica», n. 16, 22 aprile 1906, [p. 3]; T. Monicelli, *Un grande avvenimento d'arte all'«Argentina»*, in «Avanti!», n. 3369, 16 aprile 1906.

169. Il cronista della «Gazzetta del popolo» scrive a questo proposito: «l'attrice illustre [...] non ebbe neanche quell'applauso di uscita che non si vuol negare all'ultima «divette» di caffè-concerto»: c. a. b., *Notizie teatrali ed artistiche*, in «Gazzetta del popolo», n. 274, 3 ottobre 1906.

170. BG, lettera a Sibilla Aleramo da Napoli del 10 novembre 1906.

suoi ideali, si passassero le due mila») ¹⁷¹, deve fare i conti con l'ostilità di Garavaglia; ecco il racconto della Pezzana:

Dopo infiniti tentativi per mandare a monte la Raquin, la si ridusse all'ultima sera! [...] Garavaglia fu semplicemente *ridicolo*. [...] Credo però che l'abbia fatto per progetto, e per far cadere il dramma, poiché certe pause di due o tre minuti avrebbero fatto perdere la pazienza a qualunque altro pubblico. Nell'ultimo atto poi non ne sapeva una parola ¹⁷².

Le cose, con il passare dei mesi, peggiorano ulteriormente: «La Stabile è... Garavaglia! – scrive l'attrice nell'ottobre a Sibilla Aleramo – il Repertorio è... Garavaglia! L'ideale d'Arte è... Garavaglia» ¹⁷³. L'atteggiamento di Giacinta Pezzana nei confronti della Drammatica compagnia di Roma si mantiene comunque ambivalente fino all'ultimo. Per un verso dalle sue lettere sappiamo che sin dal giugno del 1906 pensa a un nuovo progetto per la formazione di una compagnia «romanesca» sul quale medita e lavora parallelamente alla sua permanenza nella «stabile». E sempre dai carteggi che ci sono rimasti apprendiamo, come peraltro si è già detto, dell'insoddisfazione che va maturando sempre più forte nei confronti dell'«Impresa»: «Ormai ho messo il cuore in pace – scrive a Giorgina nel dicembre –: da questa comp.a Stabile come artista non ricevo che danno, si è tentato e si tenta tuttora di sminuirmi» ¹⁷⁴. Eppure non perde mai, fino all'ultimo, la speranza di trovare una propria collocazione all'interno della compagnia almeno in parte adeguata alle sue aspirazioni artistiche. Alla lettura del «copione» della *Nave* di d'Annunzio, nel novembre del 1906, scrive a Giorgina: «Si lesse l'altro dì un lavoro di d'Annunzio in cui vedo elevarsi il poeta verso argomento nobilissimo! sano! forte! Alleluja! Lo rappresenteremo a Roma: io vi prendo parte» ¹⁷⁵. Naturalmente la delusione non tarda a venire. Scrive ancora a Giorgina nel gennaio 1907:

«La Nave» non è ancora scritta tutta... benché sia già comperata... ma sono in dubbio che si rappresenti, perché

171. BG, lettera a Sibilla Aleramo da Verona del 19 giugno 1906.

172. *Ibid.*

173. BG, lettera a Sibilla Aleramo da Torino del 1 ottobre 1906.

174. BA, 13.2, lettera da Roma del 20 dicembre 1906.

175. BA, 2.11, lettera da Napoli del 14 novembre 1906.

Garavaglia detto *l'invasore* non avendo una parte che *domini* non metterà in scena l'opera di D'Annunzio. Oh! Quante piccinerie mi attorniano! Quanti idoli di gesso! Quanta miseria morale!¹⁷⁶

E infatti il testo di d'Annunzio, come si è detto, verrà rappresentato dalla «stabile» soltanto l'anno successivo, nel gennaio del 1908. Negli ultimi mesi Giacinta Pezzana non recita praticamente più. Ma anziché abbandonare la compagnia aspetta di venire «protestata», così da poter intascare una sostanziosa penale (5.000 lire) che le è indispensabile per avviare il nuovo progetto del teatro in romanesco nel quale si getta subito a capofitto. Reduce dall'ennesimo fallimento la sessantaseienne Pezzana non si arrende; scrive a Giorgina: «Se basta *volere* io *voglio*! Che spiriti battaglieri eh?»¹⁷⁷.

5. L'idea di una compagnia formata da attori che recitino in romanesco stuzzica Giacinta Pezzana sin dai primi mesi del 1906 ma è solo nell'aprile del 1908, a un anno dallo scioglimento dalla «stabile» romana, che la compagnia esordisce, prima a Frascati, poi a Roma. Si tratta di un'iniziativa dal carattere ambivalente, didascalico e pedagogico insieme; l'obiettivo è innanzi tutto quello di riuscire a veicolare, attraverso una forma di teatro «popolare», dei contenuti educativi: «Un mio sogno sta per maturarsi in realtà. Fondare il *teatro romanesco*, con lo scopo di correggere i brutali costumi del popolo divertendolo e facendogli spender poco»¹⁷⁸; in secondo luogo coltivare dei nuovi buoni attori aiutati dalla scuola dialettale a liberarsi dagli impacci della recitazione tipica di certo naturalismo di maniera assai diffuso, come si è detto, fra Otto e Novecento: «sotto la veste *dialettale* vi è un altro scopo nel mio pensiero, ed è la speranza di dare qualche artista *sincero* all'Arte nazionale»¹⁷⁹.

La compagnia alterna rappresentazioni in romanesco, in cui la Pezzana non recita e che si limita a coordinare e

176. BA, 13.2, lettera da Roma del 26 gennaio 1907.

177. BA, 13.2, lettera da Roma del 3 aprile 1907.

178. Lettera di Giacinta Pezzana a Manca pubblicata da Camillo Antona Traversi in *Le grandi attrici del tempo andato* cit., p. 141 n.

179. BG, lettera a Sibilla Aleramo da Modena dell'11 luglio 1906.

a seguire dall'esterno, ad altre in lingua, alle quali l'attrice prende parte con i suoi principali cavalli di battaglia.

Giacinta Pezzana cerca «dei giovani disciplinati – scrive a Sibilla Aleramo –, che abbiano fede in me, nei miei suggerimenti»¹⁸⁰ con i quali dare vita in scena a «dei quadretti di genere perfetti nel complesso»¹⁸¹. Il suo ruolo si avvicina per alcuni aspetti a quello del «direttore», confermando anche in questa circostanza l'interesse per il lavoro di messa a punto di uno sguardo unitario e d'insieme sullo spettacolo teatrale: «Copio io stessa tutte le parti, per impossessarmi bene dell'indole dei lavori, ed averne una giusta visione per metterli in inscena con esatti criteri»¹⁸².

L'attenzione nei confronti del teatro dialettale, come già si è detto a proposito del rapporto fra la Pezzana e Toselli, non è dettato da un banale equivoco naturalistico – pur se la poetica di Giacinta Pezzana non è mai del tutto estranea da influenze riconducibili al naturalismo – ma da una tensione molto forte verso l'autenticità del gesto teatrale. L'«artista *sincero*» di cui parla e che auspica qui Giacinta Pezzana non è l'attore naturalisticamente spontaneo, in grado di riprodurre sulla scena la vita *quale è vissuta*, banalmente mimetica della realtà quotidiana, piuttosto coincide con l'artista che esprime un gesto autentico, compreso delle peculiarità linguistiche della scena, *finto* per quel tanto che il gesto teatrale non può occultare il suo carattere costruito e artificiale, ma non *falso*, come sempre di più è invece la recitazione tipica del teatro «di prosa» in questi anni.

L'esito dell'iniziativa è ancora una volta fallimentare. A parte le prime rappresentazioni romane, che suscitano la curiosità degli spettatori attratti dalla «novità» di un teatro in romanesco al Quirino, il pubblico non apprezza le recite della compagnia se non quando si esibisce Giacinta Pezzana con il suo repertorio consueto. Il progetto mostra d'altra parte quasi da subito un carattere fondamentalmente velleitario soprattutto in quel voler costruire un teatro *romanesco* affidandosi essenzialmente alla messa a punto di un repertorio creato per l'occasione, senza tener sufficientemente conto

180. *Ibid.* L'elenco iniziale degli attori della compagnia lo si può leggere in S.i.a., *La compagnia romanesca al Quirino*, in «Il messaggero», n. 107, 17 aprile 1908.

181. *Ibid.*

182. BG, lettera a Sibilla Aleramo da Aci Castello del 15 settembre 1907.

della complessità della teatralità dialettale e popolare, la cui «vitalità», scriveva Guido Ruberti in garbata polemica con Giacinta Pezzana, «soltanto può svilupparsi per la lenta sollevazione degli elementi artistici di una popolazione dotata di una propria e spiccata personalità»¹⁸³. Prevale il carattere sostanzialmente moralistico dell’iniziativa, che lascia in secondo piano quell’afflato più autenticamente etico di cui, come si è detto, è traccia altrove nell’arte di Giacinta Pezzana. Neppure dal punto di vista pedagogico l’esperimento dà i risultati sperati. Dalle lettere di Giacinta Pezzana sappiamo della sua profonda insoddisfazione per il lavoro svolto con gli attori e già con l’estate del 1908 una parte degli scritturati abbandona l’attrice.

Man mano che passano i mesi la compagnia si trasforma in una normale formazione “di giro” e le repliche dei lavori in romanesco diventano sempre più rare. Con l’inizio del 1909 la compagnia si scioglie e Giacinta Pezzana viene scritturata da Carlo Rosaspina per una serie di recite in America latina.

Spostandosi fra il Brasile, l’Argentina e l’Uruguay – dove risiede la figlia Ada – la Pezzana rimane lontana dall’Italia per quattro anni, dal 1909 al 1913, lavorando a progetti molto particolari, come la direzione del Teatro Nazionale di Buenos Aires o la Scuola sperimentale di arte drammatica a Montevideo, di cui sappiamo molto poco vista l’estrema scarsità dei documenti attualmente disponibili¹⁸⁴. Al suo ritorno in Italia non recita praticamente più, se si eccettua la realizzazione di un film, *Teresa Raquin*, girato nel 1915 e andato purtroppo perduto.

Poco dopo la morte, avvenuta nel 1919, un attore che aveva lavorato al suo fianco nella Compagnia romanesca, Gastone Monaldi, ricorderà in Giacinta Pezzana la figura di un’attrice estremamente determinata, capace non solo di *fortemente sentire* ma anche di *fortemente volere*. «Giacinta Pezzana fu “un tipo”»: qualcosa di molto strano, di molto diritto,

183. G. Ruberti, *La Compagnia dialettale romana al teatro Quirino. «Sabbito Santo» di L. Ciprelli e «Socera» di G. Zanazzo*, in «Il Giornale d’Italia», n. 110, 20 aprile 1908.

184. Alcuni primi ragguagli in proposito sono contenuti in un recente saggio di Laura Mariani: L. Mariani, «*Maestra de maestras*». *Le ultime lettere di Giacinta Pezzana dall’America latina*, in AA. VV., *Il grande attore nell’Otto e Novecento. Convegno di studi*, Torino, 19-21 aprile 1999, Torino, Università degli Studi di Torino, 2001, pp. 47-62.



Tavola 20
Fotogramma
di *Teresa Raquin* (1915)
BBFP

di molto austero, da non confondersi con nessun altro»¹⁸⁵. Monaldi scrive dell'atteggiamento di «voluta provocazione» costantemente presente nella sua biografia artistica in grado di spiegare almeno fino a un certo punto il mancato raggiungimento di un vero e proprio successo presso il pubblico: «Giacinta Pezzana – osserva ancora Monaldi – *ha voluto*, direi

185. G. Monaldi, *Giacinta Pezzana attraverso i miei ricordi*, ritaglio di giornale senza ulteriori indicazioni conservato in BBRP.

quasi, *ha preteso* dal mondo la noncuranza prima, e più tardi l'oblio»¹⁸⁶.

Monaldi pone in effetti l'accento su uno dei segni maggiormente distintivi della personalità artistica di Giacinta Pezzana. Accanto a ciò che probabilmente non convince del tutto nella sua recitazione e nella sua poetica – ci riferiamo evidentemente a quel forte sentimento populistico e a quella troppo semplicistica fede progressista così legati l'uno all'altra e così distintamente presenti nella sua arte – ciò che comunque colpisce e affascina nella figura di Giacinta Pezzana è quel cercare ostinatamente di sottrarsi alle imposizioni del gusto dominante e insieme la capacità di lavorare a progetti caratterizzati per l'ambizione di aprire strade diverse per il teatro italiano da quelle segnate fra Otto e Novecento dalla contrapposizione, spesso vissuta dai suoi protagonisti in termini sterili e riduttivi, fra l'eredità del «grande attore-mattatore» e l'affermarsi della nuova figura del «direttore-*metteur en scène*».

Il fallimento dei numerosi tentativi in questo senso deve essere ricondotto anzitutto alle stesse responsabilità della Pezzana, alle incertezze e alle ambiguità, anche molto forti, di una poetica non del tutto all'altezza dei compiti che si prefiggeva. Nondimeno l'attrice che Monaldi ricorda per l'«amara ironia» e il «lampo nero nell'occhio» suscita ancora un forte interesse in chi cerca non solo di capire come la storia del teatro avrebbe potuto svolgersi, ma anche di conoscere meglio chi quella storia avrebbe voluto diversa da come poi, invece, è stata realizzata.

aA

Quella che segue è una bibliografia ragionata che comprende un numero di riferimenti maggiore di quanti non siano presenti nel testo. Può forse costituire in questo modo uno strumento di partenza utile per ulteriori indagini e approfondimenti. Ciò nonostante, soprattutto rispetto alle fonti vere e proprie (le recensioni e gli articoli del tempo), non ha alcuna pretesa di completezza, dal momento che i documenti elencati in bibliografia sono soltanto quelli che, man mano che il lavoro procedeva, sono stati ritenuti utili a soddisfare il punto di vista del nostro studio, ovviamente parziale e circoscritto.

Per ciò che riguarda le recensioni, dovendo scegliere un criterio di elencazione, si è deciso di procedere raggruppando gli articoli in base al testo drammatico recitato e ordinandoli poi cronologicamente. Si tratta di un criterio certamente discutibile, perché forse troppo «testualista» (riferito fra l'altro a un teatro in cui il testo drammatico non aveva certo la centralità a cui un altro tipo di teatro ci ha abituati), il cui vantaggio però è quello di rendere la consultazione e l'eventuale reperimento delle fonti più agevole. L'alternativa di un semplice ordinamento cronologico avrebbe forse comportato, visto l'elevato numero degli articoli e la frequentissima assenza di titoli specifici – si tratta quasi sempre di titoli di rubriche, come *Teatri*, *Appendice* o simili –, una maggiore difficoltà di consultazione.

Per ciò che riguarda gli studi su Giovanni Emanuel e su Giacinta Pezzana, tenuto conto anche della loro relativa esiguità, si è scelto di comprendere in un'unica voce sia gli scritti del tempo o di poco successivi sia gli studi critici più recenti.

1. Fonti

1.1. Recensioni riferite a Giovanni Emanuel

Agnese di F. Cavallotti

S.i.a., *Teatri*, in «Gazzetta piemontese», n. 21, 21 gennaio 1873.

S.i.a., *Teatro Gerbino*, in «Gazzetta del popolo», n. 21, 21 gennaio 1873.

S.i.a., *Teatro Gerbino*, in «Gazzetta del popolo», n. 22, 22 gennaio 1873.

C.F. Zacchia, *Appendice. Rassegna drammatica*, in «Gazzetta piemontese», n. 26, 26 gennaio 1873.

Tutti, *Notiziario* [rec. «Il progresso»], in «L'Arte drammatica», n. 30, 24 maggio 1873, p. 3.

S.i.a., *Mantova*, in «L'Arte drammatica», n. 22, 10 aprile 1875, pp. 2-3

Alcibiade di F. Cavallotti

Yorick, *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 110, 20 aprile 1874.

Yorick, *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 116, 26 aprile 1874.

Yorick, *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 117, 27 aprile 1874.

Spleen, *Le prime rappresentazioni*, in «Fanfulla», n. 165, 22 giugno 1874.

F. d'Arcais, *Alcibiade*, in «L'Opinione», n. 171, 22 giugno 1874.

S.i.a., *Emanuel-Alcibiade. La Gritti-Adelasia*, in «L'Arte drammatica», n. 18, 10 marzo 1877, p. 3.

Yorick, *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 112-113, 22-23 aprile 1878.

F. Verdinois, *A teatro*, in «Corriere del mattino», n. 345, 13 dicembre 1878.

Tutti, *Notiziario* [rec. «L'avvenire d'Italia»], in «L'Arte drammatica», n. 32, 19 giugno 1880, p. 4.

S.i.a., *Teatri*, in «La Ragione», n. 147, 29-30 maggio 1882.

S.i.a., *Politeama Sociale*, in «L'elettore», n. 21, 15-16 maggio 1886.

Pes, *Una giusta parola* [rec. «La tribuna»], in «L'Arte drammatica», n. 12, 19 gennaio 1901, p. 3.

Altre fonti

R.M. Stuart, *A proposito dell'Alcibiade di F. Cavallotti*, Roma, Tipografia del Giornale L'ITALIE, 1874.

V. Andrei, *Commemorazione di Felice Cavallotti*, Firenze, Tipografia Moderna, 1898.

F. Cavallotti, *Prefazione a Opere*, vol. V, Milano, Aliprandi, 1898, pp. V-XX.

G. Cauda, *Chiaroscuri di palcoscenico*, Savigliano, Galimberti, 1910, pp. 48-49.

Amleto di W. Shakespeare

Piccolet, *L'Attore G. Emanuel nell'Amleto. I*, in «Il Piccolo Faust», n. 24, 15 dicembre 1875, p. 2.

[F. Filippi], *Teatri e notizie artistiche*, in «La Perseveranza», n. 5804, 22 dicembre 1875.

[L. Fortis], *Corriere dei teatri*, in «Il Pungolo», n. 358, 22 dicembre 1875.

S.i.a., *Amleto. Emanuel e la lettera di Filippi* [rec. «Il Pungolo», «La Lombardia», «La Ragione», «Il sole» e una lettera di Filippi], in «L'Arte drammatica», n. 8-9, 1 gennaio 1876, pp. 3-4.

Bibliografia

- Piccolet, *L'Attore G. Emanuel nell'Amleto. II*, in «Il Piccolo Faust», n. 1, 10 gennaio 1876, p. 2.
- S.i.a., *L'Amleto al Gerbino*, in «Gazzetta di Torino», n. 36, 5 febbraio 1876.
- S.i.a., *Teatri*, in «Gazzetta piemontese», n. 36, 5 febbraio 1876.
- S.i.a., *Teatro Gerbino*, in «Gazzetta del popolo», n. 42, 11 febbraio 1876.
- S.i.a., *Amleto Emanuel* [rec. «La Ragione»], in «L'Arte drammatica», n. 24, 15 aprile 1876, p. 2.
- C.A. Manzoni, *Rossi, Salvini ed Emanuel* [rec. «La nuova Torino»], in «L'Arte drammatica», n. 27, 4 maggio 1876, p. 1.
- Pessimista, *Monti ed Emanuel ossia i due giovani Amleti*, in «L'Arte drammatica», n. 49, 14 ottobre 1876, p. 1.
- S.i.a., *Emanuel-Amleto*, in «L'Arte drammatica», n. 28, 5 maggio 1877, p. 2.
- L., *Catania*, in «L'Arte drammatica», n. 36, 14 luglio 1877, p. 2.
- Yorick, *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 154-155, 3-4 giugno 1878.
- S.i.a., *Arte ed artisti*, in «Corriere del mattino», n. 89, 30 marzo 1879.
- S.i.a., *Palcoscenici e platee*, in «Gazzetta di Napoli», n. 89, 30 marzo 1879.
- Triboulet, *Notiziario di Napoli*, in «L'Arte drammatica», n. 22, 5 aprile 1879, p. 1.
- Gigante, *Napoli*, in «Il Piccolo Faust», n. 9, 25 aprile 1879, p. 2.
- S.i.a., *Giovanni Emanuel* [rec. «La vedetta»], in «L'Arte drammatica», n. 17, 6 marzo 1880, p. 2.
- G.M. Scalingher, *A proposito di Ernesto Rossi*, in «Lo sport», 19 agosto 1880, riportato in J. Weelman di Terranova [G. Emanuel], *Rossi o Salvini? Risposta ad un articolo del giornale lo SPORT di Napoli*, Napoli, Edizioni economiche del «Piccolo Faust», 1880, pp. 5-13.
- G.M. Scalingher, *Critica o villania? Risposta all'articolo pubblicato dal PICCOLO FAUST, Rossi o Salvini?*, Milano, Tipografia Alessandro Gattinoni, 1880 (supplemento a «L'Arte drammatica», n. 47, 2 ottobre 1880).
- S.i.a., *Teatro Alfieri*, in «Gazzetta piemontese», n. 49, 18 febbraio 1881.
- S.i.a., *Teatro Alfieri*, in «Gazzetta piemontese», n. 348, 18 dicembre 1881.
- S.i.a., *Teatro «Balbo»*, in «Gazzetta di Torino», n. 54, 23 febbraio 1884.
- S.i.a., *L'Amleto di Emanuel* [rec. «Fieramosca» e «Corriere italiano»], in «L'Arte drammatica», n. 36, 12 luglio 1884, p. 2.
- S.i.a., *Emanuel a Madrid. Amleto* [rec. quotidiani madrileni], in «L'Arte drammatica», n. 31, 30 maggio 1885, pp. 1-2.
- S.i.a., *Emanuel a Montevideo. Otello e Amleto* [rec. quotidiani di Montevideo], in «L'Arte drammatica», n. 38, 23 luglio 1887, p. 4.
- S.i.a., *Teatri, teatrini, etc.*, in «Corriere di Napoli», n. 175, 29-30 giugno 1890.
- Jarro, *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 237, 25 agosto 1890.
- S.i.a., *Amleto*, in «Il Piccolo Faust», n. 47, 28 novembre 1890, p. 1.
- gace, *Bologna*, in «L'Arte drammatica», n. 35, 1 luglio 1893, pp. 2-3.
- S.i.a., *Teatro «Carignano»*, in «Gazzetta di Torino», n. 47, 16-17 febbraio 1895.
- Eggi, *Firenze*, in «L'Arte drammatica», n. 46, 28 settembre 1895, p. 2.
- Colizzo, *Venezia. La Serata di Emanuel*, in «L'Arte drammatica», n. 8, 21 dicembre 1895, pp. 1-2.
- emme-effe, *Parma*, in «L'Arte drammatica», n. 28, 29 maggio 1897, p. 2.

- G.C., *Amleto*, in «Gazzetta di Torino», n. 348, 18-19 dicembre 1897.
C. D'Or..., *Giovanni Emanuel e l'Amleto*, in «Gazzetta dei teatri», n. 29, 28 luglio 1898, p. 1.
R. Bracco, *Al Mercadante: «Amleto»*, in «Corriere di Napoli», n. 311, 8 novembre 1899.
S.i.a., *Notizie artistiche e teatrali*, in «Roma», n. 311, 8 novembre 1899.
Don Pandolfo, *Emanuel nell'«Amleto»*, in «don Marzio», n. 311, 8-9 novembre 1899.
r.f., *Al Mercadante*, in «Il mattino», n. 311, 8-9 novembre 1899.
p.c.dario, *Emanuel-Amleto*, in «Il pungolo parlamentare», n. 310, 8-9 novembre 1899.
C. Dondini, *L'«Amleto» e Sarah Bernhardt*, in «Il Piccolo Faust», n. 45, 15 novembre 1899, p. 2.

Altre fonti

- M. Uda, *Arte e artisti*, vol. I, Napoli, Piero e Veraldi, 1900, pp. 164-165.
A. Lalia Paternostro, *Studii drammatici*, Napoli, Melfi & Joele, 1903, pp. 243-246.
H. Gatti, *Shakespeare nei teatri milanesi dell'Ottocento*, Bari, Adriatica editrice, 1968, pp. 158-168.
M.G. Barabino, *L'Amleto di Emanuel: divenire di un personaggio*, in «Teatro archivio», maggio 1984, pp. 40-100.

Arduino d'Ivrea di S. Morelli

- Yorick, *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 145, 25 maggio 1874.
S.i.a., *Teatri*, in «Gazzetta piemontese», n. 20, 20 gennaio 1876.
S.i.a., *Teatro Alfieri*, in «Gazzetta di Torino», n. 335, 24 dicembre 1880.
Iturbido, *Teatri*, in «Fieramosca», n. 245, 20 settembre 1881.
Gigi da Fiesole, *Lettere da Firenze*, in «L'Arte drammatica», n. 27, 10 maggio 1884, pp. 2-3.
S.i.a., *Politeama*, in «Corriere di Napoli», n. 159, 13-14 giugno 1890.

L'acquavite (Assommoir) di É. Zola

- S.i.a., *Notizie artistiche e teatrali*, in «Roma», n. 37, 6 febbraio 1879.
S.i.a., *Arte ed artisti*, in «Corriere del mattino», n. 38, 7 febbraio 1879.
S.i.a., *Arte e artisti*, in «Il Pungolo», n. 43, 12 febbraio 1879.
Triboulet, *Notiziario di Napoli* [rec. «Il Piccolo»], in «L'Arte drammatica», n. 16, 15 febbraio 1879, p. 2,
E. Boutet, *Teatri ed arte*, in «Nuova Antologia», vol. XCVII, 16 gennaio 1902, p. 348.

Il bastardo di A. Touroude

- Yorick, *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 152, 1 giugno 1874.
Pessimista, *La letteratura drammatica al teatro Manzoni*, in «L'Arte drammatica», n. 50, 17 ottobre 1874, p. 1.
Yorick, *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 119, 29 aprile 1878.
X.Y., *Al Politeama*, in «Il Monferrato», n. 63, 7 agosto 1881.
S.i.a., *Il bastardo*, in «La capitale», n. 4315, 9-10 agosto 1882.
Jarro, *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 179-180, 28-29 giugno 1886.
S.i.a., *Teatro «Gerbino»*, in «Gazzetta di Torino», n. 3, 3-4 gennaio 1887.

Bibliografia

S.i.a., *Teatro «Balbo»*, in «Gazzetta di Torino», n. 129, 10-11 maggio 1890.

I borghesi di Pontarcy di V. Sardou

Yorick, *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 140, 20 maggio 1878.

X., *Firenze*, in «L'Arte drammatica», n. 23, 25 maggio 1878, p. 2.

Yorick, *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 147, 27 maggio 1878.

S.i.a., *Arte e artisti*, in «Il Pungolo», n. 79, 20 marzo 1879.

La contessa Olga di G. Arrighi

S.i.a., *La Contessa Olga*, in «Gazzetta piemontese», n. 4, 4-5 gennaio 1887.

Delirium tremens di M. Leoni

S.i.a., *Teatro Alfieri*, in «Gazzetta di Torino», n. 85, 26 marzo 1881.

Sia., *Teatro Alfieri*, in «Gazzetta di Torino», n. 86, 27 marzo 1881.

Denise di A. Dumas figlio

Edmo, *La Denise a Livorno*, in «L'Arte drammatica», n. 22, 28 marzo 1885, pp. 1-2.

Il duello di P. Ferrari

Yorick, *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 131, 11 maggio 1874.

Tutti, *Notiziario* [rec. «Arena»], in «L'Arte drammatica», n. 19, 11 marzo 1876, p. 4.

S.i.a., *Corriere teatrale*, in «Corriere della sera», n. 100, 11-12 aprile 1886.

Dip, *Teatri di prosa in Milano*, in «L'Arte drammatica», n. 22, 17 aprile 1886, p. 1.

emme-effe, *Parma*, in «L'Arte drammatica», n. 28, 29 maggio 1897, p. 2.

aA

203

I due sergenti di B. Daubigny e A. Maillard

S.i.a., *Teatri*, in «Il tempo», n. 607, 24 settembre 1900.

Facciamo divorzio! di V. Sardou

G.C. Molineri, *Rassegna drammatica*, in «Gazzetta piemontese», n. 45, 14 febbraio 1881.

Fedora di V. Sardou

Dip, *Teatro Gerbino*, in «L'Arte drammatica», n. 12, 20 gennaio 1883, pp. 1-2.

F. d'Arcais, *D'Arcais ad Emanuel*, in «L'Arte drammatica», n. 23, 14 aprile 1883, p. 2.

S.i.a., *Teatri e notizie artistiche*, in «La Perseveranza», n. 8466, 13 maggio 1883.

up., *Corriere teatrale. Fedora al teatro Manzoni*, in «Corriere della sera», n. 131, 13-14 maggio 1883.

Yorick, *Schizzo di Emanuel... Ipanoff*, in «L'Arte drammatica», n. 47, 6 ottobre 1883, p. 1.

S.i.a., *Teatro E. Rossi*, in «L'eco di Bergamo», n. 295, 27-28 dicembre 1883.

Il cronista, *Teatro Cressoni*, in «L'araldo», n. 819, 16-17 gennaio 1884.

C. Pioli, *Notiziario americano* [rec. di giornali cileni], in «L'Arte drammatica», n. 38, 21 luglio 1888, p. 2.

S.i.a., *Teatro «Balbo»*, in «Gazzetta di Torino», n. 142, 24-25 maggio 1890.

S.i.a., *Palcoscenico e platea*, in «Fieramosca», n. 217, 6-7 agosto 1890.

E.G.T., *Bologna*, in «L'Arte drammatica», n. 2, 8 novembre 1890, p. 2.

gace, *Bologna*, in «L'Arte drammatica», n. 34, 24 giugno 1893, pp. 2-3.

La figlia di Jefe di F. Cavallotti

g.p., *Corriere teatrale. Teatro dei Filodrammatici*. La figlia di Jefe, in «Corriere della sera», n. 97, 8-9 aprile 1886.

Eller., *Firenze*, in «L'Arte drammatica», n. 30, 12 giugno 1886, p. 2.

Jarro, *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 165-166, 14-15 giugno 1886.

S.i.a., *La Figlia di Jefe a Torino* [rec. «Gazzetta piemontese»], in «L'Arte drammatica», n. 2, 13 novembre 1886, pp. 2-3.

S.i.a., *Teatro «Balbo»*, in «Gazzetta di Torino», n. 129, 10-11 maggio 1890.

Il figlioccio di Pompignac di A. Dumas padre

Dip, *Teatri di prosa in Milano*, in «L'Arte drammatica», n. 15, 20 febbraio 1886, p. 1.

gace, *Bologna*, in «L'Arte drammatica», n. 37, 20 luglio 1895, p. 2.

S.i.a., *Teatri*, in «La sera», n. 189, 13 luglio 1898.

Francesca da Rimini di S. Pellico

X.Y., *Al Politeama*, in «Il Monferrato», n. 64, 10 agosto 1881.

Frou-Frou di L. Halévy e H. Meilhac

S.i.a., *La Glech nel «Frou-Frou»* [rec. «Il Caffaro»], in «L'Arte drammatica», n. 4, 22 novembre 1884, p. 2.

S.i.a., *Estero* [rec. di Madrid], in «L'Arte drammatica», n. 28, 9 maggio 1885, p. 2.

S.i.a., *Teatro «Gerbino»*, in «Gazzetta di Torino», n. 93, 3-4 aprile 1887.

gace, *Bologna*, in «L'Arte drammatica», n. 34, 24 giugno 1893, pp. 2-3.

Il frutto proibito di V. Sardou

S.i.a., *Teatro Alfieri*, in «Gazzetta piemontese», n. 297, 28 ottobre 1881.

S.i.a., *Teatro Alfieri*, in «Gazzetta di Torino», n. 297, 28 ottobre 1881.

S.i.a., *Teatri*, in «La Ragione», n. 149, 31 maggio-1 giugno 1882.

Il genero del signor Poirier di É. Augier e J. Sandeau

g.p., *Corriere teatrale*, in «Corriere della sera», n. 35, 4-5 febbraio 1886.

Giulietta e Romeo di W. Shakespeare

S.i.a., *Arte e artisti*, in «Il Pungolo», n. 360, 28 dicembre 1879.

S.i.a., *Teatro Alfieri*, in «Gazzetta di Torino», n. 58, 27 febbraio 1881.

S.i.a., *Teatro Alfieri*, in «Gazzetta piemontese», n. 86, 27 marzo 1881.

Jarro, *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 251, 8 settembre 1890.

gace, *Bologna*, in «L'Arte drammatica», n. 35, 1 luglio 1893, pp. 2-3.

Kean di A. Dumas padre

Yorick, *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 154-155, 3-4 giugno 1878.

S.i.a., *Teatro Alfieri*, in «Gazzetta di Torino», n. 63, 4 marzo 1881.

E.G.T., *Bologna*, in «L'Arte drammatica», n. 2, 8 novembre 1890, p. 2.

S.i.a., *Palcoscenico e platea*, in «Fieramosca», n. 139, 19-20 maggio 1893.

S.i.a., *Teatri*, in «La sera», n. 179, 3 luglio 1898.

Pes, *Dei compagni di Emanuel e anche di lui*, in «L'Arte drammatica», n. 36, 23 luglio 1898, p. 2.

D.P., *Notizie artistiche e teatrali*, in «Roma», n. 321, 18 novembre 1899.

Bibliografia

Maria di Magdala di P. Calvi

Il conte Sirchi, *Firenze. Maria di Magdala e l'affare Somigli*, in «L'Arte drammatica», n. 4, 25 novembre 1882, p. 2.

Don Marzio, *Roma*, in «L'Arte drammatica», n. 26, 5 maggio 1883, p. 2.

F., *Teatri e notizie artistiche*, in «La Perseveranza», n. 8477, 24 maggio 1883.

S.i.a., *Corriere teatrale*, in «Corriere della sera», n. 142, 24-25 maggio 1883.

Il matrimonio di Figaro di P.-A. Caron de Beaumarchais

S.i.a., *Arte e artisti*, in «Corriere del mattino», n. 334, 2 dicembre 1878.

Carfabr., *Corrispondenze*, in «L'Arte drammatica», n. 6, 7 dicembre 1878, pp. 1-2.

S.i.a., *Teatro Alfieri*, in «Gazzetta piemontese», n. 35, 4 febbraio 1881.

Il Biancone, *Firenze*, in «L'Arte drammatica», n. 43, 8 settembre 1883, p. 2.

S.i.a., *Teatro «Gerbino»*, in «Gazzetta di Torino», n. 7, 7-8 gennaio 1887.

U. Betti, *Dall'America del Sud. Da Otello a Figaro*, in «L'Arte drammatica», n. 34, 25 giugno 1887, p. 1.

Jarro, *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 335, 1 dicembre 1890.

gace, *Bologna*, in «L'Arte drammatica», n. 32, 10 giugno 1893, p. 2.

S.i.a., *Teatro «Carignano»*, in «Gazzetta di Torino», n. 2, 2-3 gennaio 1895.

S.i.a., *Teatri e concerti*, in «La Perseveranza», n. 14690, 2 settembre 1900.

S.i.a., *Teatri*, in «Il tempo», n. 585, 2 settembre 1900.

S.i.a., *Teatri*, in «La sera», n. 240, 2-3 settembre 1900.

aA

Altre fonti

G. Cauda, *Chiaroscuro di palcoscenico*, Savigliano, Galimberti, 1910, p. 135.

S. Barzilai, *Palcoscenico e platea*, Milano, Garzanti, 1940, pp. 246-247 (l'articolo che riguarda *Il matrimonio di Figaro* è datato 27 dicembre 1889).

Mercadet di H. de Balzac

S.i.a., *Teatri*, in «Gazzetta piemontese», n. 21, 21 gennaio 1876.

Yorick, *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 119, 29 aprile 1878.

Carfabr., *Nostre corrispondenze*, in «L'Arte drammatica», n. 50, 26 ottobre 1878, p. 1.

Tutti, *Notiziario* [rec. «Roma»], in «L'Arte drammatica», n. 50, 26 ottobre 1878, p. 3.

S.i.a., *Théâtres et concerts*, in «L'Italie», s.n., 12 marzo 1879.

S.i.a., *Mercadet*, in «Gazzetta piemontese», n. 361, 30 dicembre 1880.

S.i.a., *Teatro Alfieri*, in «Gazzetta di Torino», n. 360, 30 dicembre 1880.

F. Fontana, *Chiacchiere del venerdì. Il Mercadet, di Balzac*, in «Gazzetta piemontese», n. 14, 14 gennaio 1881.

S.i.a., *Teatri e libri*, in «Il sole», n. 115, 15-16 maggio 1882.

S.i.a., *Teatri e notizie artistiche*, in «La Perseveranza», n. 8109, 16 maggio 1882.

Athos, *Teatri*, in «La Lombardia», n. 134, 16 maggio 1882.

S.i.a., *Corriere dei teatri*, in «Il Pungolo», n. 134, 16-17 maggio 1882.

S.i.a., *Teatri*, in «La Ragione», n. 134, 16-17 maggio 1882.

S.i.a., *Corriere teatrale*, in «Corriere della sera», n. 134, 16-17 maggio 1882.

S.i.a., *Teatri*, in «Fieramosca», n. 262, 19 settembre 1883.

Il cronista, *Teatro Cressoni*, in «L'araldo», n. 827, 24-25 gennaio 1884.

- Filippi, *Appendice*, in «La Perseveranza», n. 9448, 10 febbraio 1886.
baby, *A rivederci Emanuel!*, in «Corriere di Napoli», n. 177, 1-2 luglio 1890.
gace, *Bologna*, in «L'Arte drammatica», n. 35, 1 luglio 1893, pp. 2-3.
S.i.a., *Teatro Carignano*, in «La stampa. Gazzetta piemontese», n. 8, 8-9 gennaio 1895.
S.i.a., *Teatri*, in «La sera», n. 191, 15 luglio 1898.
r.f., *Al Mercadante*, in «Il mattino», n. 308, 5-6 novembre 1899.

Altre fonti

- M. Uda, *Arte e artisti*, vol. I, Napoli, Piero e Veraldi, 1900, pp. 146-149.
S. Barzilai, *Palcoscenico e platea*, Milano, Garzanti, 1940, pp. 248-249 (l'articolo che riguarda *Mercadet* è datato 28 gennaio 1890).

Il mercante di Venezia di W. Shakespeare

- R. Bracco, *Giovanni Emanuel al Mercadante*, in «Corriere di Napoli», n. 301, 29 ottobre 1899.
m., *Emanuel al Mercadante*, in «don Marzio», n. 301, 29-30 ottobre 1899.
p.c.dario, *Shylock*, in «Il pungolo parlamentare», n. 300, 29-30 ottobre 1899.
S.i.a., *Teatri*, in «Il tempo», n. 597, 14 settembre 1900.

Altre fonti

- A. Lalia Paternostro, *Studii drammatici*, Napoli, Melfi & Joele, 1903, pp. 248-250.
P. Mezzanotte – R. Simoni – R. Calzini, *Cronache di un grande teatro, il Teatro Manzoni di Milano*, Milano, Edizioni della Banca Nazionale del Lavoro, 1952, p. 138.

Messalina di P. Cossa

- Lamba, *Teatri*, in «Fanfulla», n. 60, 5 marzo 1879.
S.i.a., *Palcoscenico e platee*, in «Gazzetta di Napoli», n. 82, 23 marzo 1879.
Triboulet, *Notiziario di Napoli*, in «L'Arte drammatica», n. 51, 18 ottobre 1879, p.2.
S.i.a., *Politeama*, in «L'avvisatore alessandrino», n. 51, 29 aprile 1886.

I Messeni di F. Cavallotti

- Piccolet, *Teatro del Corso. I Messenj*, in «Il Piccolo Faust», n. 4, 29 gennaio 1875, p. 1.
Pessimista, *Notiziario* [rec. «Il monitore»], in «L'Arte drammatica», n. 12, 30 gennaio 1875, p. 4.

Il misantropo di Molière

- Yorick, *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 103, 13 aprile 1874.
Yorick, *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 126, 6 maggio 1878.
S.i.a., *Teatri*, in «La Ragione», n. 148, 30-31 maggio 1882.
Momus, *Torino*, in «L'Arte drammatica», n. 20-21, 21 marzo 1896, p. 1.
S.i.a., *Il Misantropo*, in «Il marzocco», n. 2, 13 febbraio 1898, p. 4.
S.i.a., *Teatri*, in «La sera», n. 198, 22 luglio 1898.
S.i.a., *Scene e scenette*, in «don Marzio», n. 329, 26-27 novembre 1899.

Il mondo della noia di E. Pailleron

- S.i.a., *Politeama*, in «L'elettore», n. 32, 12 agosto 1881.
Il Biancone, *Teatri*, in «Fieramosca», n. 228, 3 settembre 1881.

Bibliografia

- Iturbido, *Teatri*, in «Fieramosca», n. 230, 6 settembre 1881.
S.i.a., *Teatro Alfieri*, in «Gazzetta piemontese», n. 311, 11 novembre 1881.
S.i.a., *Teatro Alfieri*, in «Gazzetta di Torino», n. 311, 11 novembre 1881.
S.i.a., *Teatri e libri*, in «Il sole», n. 109, 8-9 maggio 1882.
F., *Teatri e notizie artistiche*, in «La Perseveranza», n. 8102, 9 maggio 1882.
Athos, *Teatri*, in «La Lombardia», n. 127, 9 maggio 1882.
ag., *Teatri. Il «Mondo della noia» al Manzoni*, in «La Ragione», n. 127, 9-10 maggio 1882.
Athos, *Teatri. Il mondo della noia al teatro Manzoni*, in «La Lombardia», n. 128, 10 maggio 1882.
Dip, *Teatro Manzoni*, in «L'Arte drammatica», n. 27, 13 maggio 1882, p. 1.
Filippi, *Appendice*, in «La Perseveranza», n. 8108, 15 maggio 1882.
S.i.a., *Rivista milanese*, in «Frusta teatrale», n. 16, 20 maggio 1882, p. 1.
S.i.a., *Teatri*, in «La Ragione», n. 162, 13-14 giugno 1882.
Argo, *Emanuel a Bari*, in «L'Arte drammatica», n. 32, 8 giugno 1901, p. 3.

Monte Carlo di A. Belot

- S.i.a., *Teatro Alfieri*, in «Gazzetta di Torino», n. 35, 4 febbraio 1882.
S.i.a., *Teatro Alfieri*, in «Gazzetta piemontese», n. 35, 4 febbraio 1882.

La morte civile di P. Giacometti

- C. Pioli, *Notiziario americano*, in «L'Arte drammatica», n. 41, 26 agosto 1887, pp. 1-2.
S.i.a., *Corriere teatrale*, in «Corriere della sera», n. 56, 26-27 febbraio 1888.
S.i.a., *Teatro «Balbo»*, in «Gazzetta di Torino», n. 127, 8-9 maggio 1890.
S.i.a., *Palcoscenico e platea*, in «Fieramosca», n. 224, 13-14 agosto 1890.
S.i.a., *I teatri*, in «Don Chisciotte della Mancia», n. 283, 16 ottobre 1890.

Nanà di W. Busnach, da É. Zola

- Analdi De Istria, *Nanà*, in «Gazzetta di Torino», n. 32, 1 febbraio 1881.
S.i.a., *Teatro Alfieri*, in «Gazzetta di Torino», n. 51, 20 febbraio 1881.
S.i.a., *La Nanà al teatro Alfieri*, in «Gazzetta piemontese», n. 324, 24 novembre 1881.
S.i.a., *Teatro Alfieri*, in «Gazzetta di Torino», n. 324, 24 novembre 1881.
S.i.a., *Teatro Alfieri*, in «Gazzetta di Torino», n. 325, 25 novembre 1881.
Oliviero, *Torino*, in «L'Arte drammatica», n. 4, 26 novembre 1881, p. 3.
G.C. Molineri, *Rassegna drammatica*, in «Gazzetta piemontese», n. 329, 29 novembre 1881.
S.i.a., *Teatri e notizie artistiche*, in «La Perseveranza», n. 8120, 27 maggio 1882.
Athos, *Teatri*, in «La Lombardia», n. 145, 27 maggio 1882.
S.i.a., *Corriere dei teatri*, in «Il Pungolo», n. 145, 27-28 maggio 1882.
S.i.a., *Teatri*, in «Il sole», n. 124, 27 maggio 1882.
ag, *Nanà al Manzoni*, in «La Ragione», n. 145, 27-28 maggio 1882.
S.i.a., *Corriere teatrale*, in «Corriere della sera», n. 145, 27-28 maggio 1882.
S.i.a., *Teatri*, in «La Ragione», n. 146, 28-29 maggio 1882.
S.i.a., *Eco dei teatri*, in «Il secolo», n. 5790, 27-28 maggio 1882.
S.i.a., *Rivista milanese*, in «Frusta teatrale», n. 17, 30 maggio 1882, p. 1.
Il corriere, *Teatri di Milano*, in «Il mondo artistico», n. 25, 3 giugno 1882, pp. 1-2.

Dip, *Dal Manzoni vero... al Manzoni d'estate*, in «L'Arte drammatica», n. 30, 3 giugno 1882, p. 1.

S.i.a., *Teatri*, in «La Ragione», n. 162, 13-14 giugno 1882.

Dip, *Teatri di prosa in Milano*, in «L'Arte drammatica», n. 17, 6 marzo 1886, p. 1.

S.i.a., *Teatri*, in «La Nazione», n. 143, 23 maggio 1893.

Nerone di P. Cossa

Pessimista, *Monti ed Emanuel ossia i due giovani Amleti*, in «L'Arte drammatica», n. 49, 14 ottobre 1876, p. 1.

S.i.a., *Arte e artisti*, in «Il Pungolo», n. 162, 13 giugno 1879.

S.i.a., *Notizie artistiche e teatrali*, in «Roma», n. 162, 13 giugno 1879.

S.i.a., *Teatri*, in «Il Piccolo», n. 297, 26 ottobre 1879.

X.Y., *Al Politeama*, in «Il Monferrato», n. 62, 3 agosto 1881.

S.i.a., *Nerone*, in «Gazzetta d'Italia», n. 249, 6 settembre 1881.

F. d'Arcais, *Nerone*, in «L'Opinione», n. 223, 15 agosto 1882.

Don Marzio, *Roma*, in «L'Arte drammatica», n. 41, 19 agosto 1882, p. 2.

S.i.a., *Al Politeama*, in «Corriere di Napoli», n. 150, 4-5 giugno 1890.

gace, *Bologna*, in «L'Arte drammatica», n. 33, 17 giugno 1893, p. 3.

S.i.a., *Bellini*, in «La lince», n. 809, 25 ottobre 1895, p. 2.

S.i.a., *Teatro Alfieri*, in «La Stampa», n. 73, 13 marzo 1896.

S.i.a., *Teatri e concerti*, in «La Perseveranza», n. 14715, 27 settembre 1900.

Altre fonti

M. Uda, *Arte e artisti*, vol. I, Napoli, Piero e Veraldi, 1900, pp. 149-151.

Nozze d'oro di D. Bicchi

S.i.a., *Teatri*, in «La Nazione», n. 211, 30 luglio 1897.

Odette di V. Sardou

S.i.a., *Teatro Alfieri*, in «Gazzetta piemontese», n. 10, 10 gennaio 1882.

S.i.a., *L'Odette di V. Sardou al teatro Alfieri*, in «Gazzetta piemontese», n. 12, 12 gennaio 1882.

S.i.a., *Teatro Alfieri*, in «Gazzetta di Torino», n. 13, 13 gennaio 1882.

Oliviero, *Torino*, in «L'Arte drammatica», n. 11, 14 gennaio 1882, p. 2.

S.i.a., *Teatro Alfieri*, in «Gazzetta piemontese», n. 15, 15 gennaio 1882.

G.C. Molineri, *Rassegna drammatica*, in «Gazzetta piemontese», n. 18, 18 gennaio 1882.

S.i.a., *Teatro Alfieri*, in «Gazzetta piemontese», n. 53, 22 febbraio 1882.

S.i.a., *Teatri e libri*, in «Il sole», n. 103, 1-2 maggio 1882.

Athos, *Teatri*, in «La Lombardia», n. 120, 2 maggio 1882.

Dott. V..., *Corriere dei teatri. La Odette di Sardou al Manzoni*, in «Il Pungolo», n. 120, 2-3 maggio 1882.

S.i.a., *Teatri. L'Odette al Manzoni*, in «La Ragione», n. 120, 2-3 maggio 1882.

S.i.a., *Eco dei teatri*, in «Il secolo», n. 5765, 2-3 maggio 1882.

S.i.a., *Teatri*, in «Il sole», n. 104, 3 maggio 1882.

S.i.a., *Teatri*, in «La Ragione», n. 121, 3-4 maggio 1882.

Bibliografia

- S.i.a., *Corriere dei teatri*, in «Il Pungolo», n. 122, 4-5 maggio 1882.
E. Zorzi, *Drammatica*, in «Il mondo artistico», n. 21-22, 5 maggio 1882, pp. 12.
Dip, *Teatro Manzoni*, in «L'Arte drammatica», n. 26, 6 maggio 1882, p. 1.
Filippi, *Appendice*, in «La Perseveranza», n. 8101, 8 maggio 1882.
Don Marzio, *Roma*, in «L'Arte drammatica», n. 39, 5 agosto 1882, p. 2.
Don Marzio, *Roma*, in «L'Arte drammatica», n. 44, 9 settembre 1882, p. 2.
Yorick, *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 282, 9 ottobre 1882.
Il cronista, *Teatro Cressoni*, in «L'araldo», n. 820, 17-18 gennaio 1884.
S.i.a., *Teatro «Balbo»*, in «Gazzetta di Torino», n. 37, 6 febbraio 1884.
S.i.a., *Politeama*, in «L'avvisatore alessandrino», n. 50, 26 aprile 1886.

Oreste di V. Alfieri

- Yorick, *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 154-155, 3-4 giugno 1878.
S.i.a., *Arte e artisti*, in «Il Pungolo», n. 116, 27 aprile 1879.
S.i.a., *Arte ed artisti*, in «Corriere del mattino», n. 116, 27 aprile 1879.
Boutet, *Cronaca drammatica. Teatro dei Fiorentini. Punti sugl'I*, in «Gazzetta di Napoli», n. 118, 29 aprile 1879.
S.i.a., *Arte ed artisti*, in «Corriere del mattino», n. 281, 10 ottobre 1879.
Triboulet, *Notiziario di Napoli*, in «L'Arte drammatica», n. 51, 18 ottobre 1879, p.2.
G.C. Molineri, *Rassegna drammatica*, in «Gazzetta piemontese», n. 352, 20 dicembre 1880.

aA

- S.i.a., *Politeama Alfieri*, in «Il cittadino», n. 58, 24 luglio 1881.
S.i.a., *Cronaca*, in «Il cittadino», n. 59, 27 luglio 1881.
S.i.a., *A Giovanni Emanuel*, in «Il cittadino», n. 60, 31 luglio 1881.
X.Y., *Al Politeama*, in «Il Monferrato», n. 64, 10 agosto 1881.
Don Marzio, *Roma*, in «L'Arte drammatica», n. 45, 16 settembre 1882, p. 2.

209

Altre fonti

- G. Cauda, *Chiaroscuri di palcoscenico*, Savigliano, Galimberti, 1910, pp. 83-84.

Otello di W. Shakespeare

- Dip, *Teatri di prosa in Milano*, in «L'Arte drammatica», n. 7, 18 dicembre 1886, p. 1.
uc, *Arte ed artisti. Otello*, in «La Lombardia», n. 349, 19 dicembre 1886.
g.p., *Corriere teatrale. L'Otello al Filodrammatico*, in «Corriere della sera», n. 349, 19-20 dicembre 1886.
[L. Fortis], *Corriere teatrale*, in «Il Pungolo», n. 349, 19-20 dicembre 1886.
U. Capetti, *Teatro Filodrammatico. Otello*, in «La Lombardia», n. 350, 20 dicembre 1886.
F. Fulgonio, *Emanuel-Otello*, in «L'Arte drammatica», n. 8, 25 dicembre 1886, p. 1.
Cicco e Cola, *Concerti e teatri*, in «L'illustrazione italiana», n. 53, 26 dicembre 1886, p. 484.
A. Bizzoni, *Otello*, in «L'Arte drammatica», n. 10, 8 gennaio 1887, p. 2.
U. Capetti, *Cose d'arte. Attori e cantanti*, in «La Lombardia», n. 24, 24 gennaio 1887.
S.i.a., *Teatro «Gerbino»*, in «Gazzetta di Torino», n. 98, 8-9 aprile 1887.
S.i.a., *Emanuel-Otello*, in «Gazzetta piemontese», n. 98, 8-9 aprile 1887.

D. Lanza, *Otello-Emanuel*, in «Gazzetta del popolo della domenica», n. 16, 17 aprile 1887, pp. 125-126.

S.i.a., *Dai giornali di Montevideo* [rec. quotidiani di Montevideo], in «L'Arte drammatica», n. 33, 18 giugno 1887, p. 1.

S.i.a., *Emanuel a Montevideo. Otello e Amleto* [rec. quotidiani di Montevideo], in «L'Arte drammatica», n. 38, 23 luglio 1887, p. 4.

S.i.a., *Notiziario americano* [rec. di giornali argentini], in «L'Arte drammatica», n. 1, 5 novembre 1887, pp. 2-3.

Tutti, *Notiziario* [rec. «Gazzetta del popolo»], in «L'Arte drammatica», n. 23, 7 aprile 1888, p. 4.

C. Pioli, *Notiziario americano* [rec. di giornali cileni], in «L'Arte drammatica», n. 38, 21 luglio 1888, p. 2.

S.i.a., *Ai Fiorentini*, in «Corriere di Napoli», n. 166, 20-21 giugno 1890.

Dei Sigg.i delle Poltrone [lettura dubbia], *Palcoscenico e platea. La serata d'Emanuel*, in «Fieramosca», n. 240, 29-30 agosto 1890.

S.i.a., *Emanuel-Otello* [rec. «Corriere italiano»], in «L'Arte drammatica», n. 43, 30 agosto 1890, p. 1.

Jarro, *Rassegna drammatica. Giovanni Emanuel*, in «La Nazione», n. 244, 1 settembre 1890.

Jarro, *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 251, 8 settembre 1890.

Jarro, *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 342, 8 dicembre 1890.

Eomo, *Cronache drammatiche. G. Emanuel nell'Otello*, in «Il caporal terribile», n. 460, 20 ottobre 1895, p. 2.

S.i.a., *In teatro*, in «Il caporal terribile», n. 460, 20 ottobre 1895, p. 3.

S.i.a., *Bellini*, in «La lince», n. 809, 25 ottobre 1895, p. 2.

gidibi, *Palermo. La compagnia Emanuel al Bellini*, in «L'Arte drammatica», n. 50, 26 ottobre 1895, p. 3.

G.C., *Teatro «Alfieri»*, in «Gazzetta di Torino», n. 76, 16 marzo 1896.

Momus, *Torino*, in «L'Arte drammatica», n. 20-21, 21 marzo 1896, p. 1.

Pes, *L'Emanuel Giovanni nell'«Otello»*, in «L'Arte drammatica», n. 49, 22 ottobre 1898, pp. 1-2.

C. D'Or..., *Teatri di Milano. All'Alhambra*, in «Gazzetta dei teatri», n. 41, 27 ottobre 1898, p. 1.

S.i.a., *Scene e scenette*, in «don Marzio», n. 348, 15-16 dicembre 1899.

Altre fonti

Lettera di Arrigo Boito a Giuseppe Verdi del 21 dicembre 1886, in *Carteggi verdiani*, a cura di A. Luzio, vol. II, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935, p. 128.

Lettera di Ernesto Rossi al Direttore del Fieramosca, in «Fieramosca», n. 362, 27 dicembre 1886.

A. Lalia Paternostro, *Studi drammatici*, Napoli, Melfi & Joele, 1903, pp. 237-243.

G. Cauda, *Chiaroscuri di palcoscenico*, Savigliano, Galimberti, 1910, p. 90.

H. Gatti, *Shakespeare nei teatri milanesi dell'Ottocento*, Bari, Adriatica editrice, 1968, pp. 158-168.

Il padrone delle ferriere di G. Ohnet

L.M., *Arezzo*, in «L'Arte drammatica», n. 44, 13 settembre 1884, pp. 2-3.

Bibliografia

S.i.a., *Teatri, teatritini, etc.*, in «Corriere di Napoli», n. 154, 8-9 giugno 1890.

S.i.a., *Palcoscenico e platea*, in «Fieramosca», n. 221, 10-11 agosto 1890.

S.i.a., *Palcoscenico e platea*, in «Fieramosca», n. 137, 17-18 maggio 1893.

Eggi, *Firenze*, in «L'Arte drammatica», n. 35, 17 luglio 1897, pp. 1-2.

Povero Piero di E Cavallotti

Gigi da Fiesole, *Lettere da Firenze. Emanuel e il Povero Piero*, in «L'Arte drammatica», n. 25, 26 aprile 1884, pp. 1-2.

Le prime armi di Figaro di V. Sardou e E.L. Vanderburgh

S.i.a., *Arte e artisti*, in «Il Pungolo», n. 303, 1 novembre 1879.

Contrabasso, *Napoli*, in «L'Arte drammatica», n. 2, 8 novembre 1879, p. 3.

S.i.a., *Teatro Alfieri*, in «Gazzetta di Torino», n. 21, 21 gennaio 1881.

X.Y., *Al Politeama*, in «Il Monferrato», n. 63, 7 agosto 1881.

Don Marzio, *Roma*, in «L'Arte drammatica», n. 27, 12 maggio 1883, p. 2.

I Rantzau di É. Erckmann e A. Chatrian

Don Marzio, *Roma*, in «L'Arte drammatica», n. 21, 31 marzo 1883, p. 2.

S.i.a., *Teatri e notizie artistiche*, in «La Perseveranza», n. 8473, 20 maggio 1883.

Edmo, *Livorno. La Compagnia Emanuel al Politeama*, in «L'Arte drammatica», n. 30, 2 giugno 1883, pp. 2-3.

Re Koko di A. Bisson

Don Marzio, *Cronache romane*, in «L'Arte drammatica», n. 49, 18 ottobre 1890, p. 3.

Re Lear di W. Shakespeare

S.i.a., *Teatro «Balbo»*, in «Gazzetta di Torino», n. 135, 17-18 maggio 1890.

V. Carrera, *Emanuel-Re Lear e Valentino Carrera*, in «L'Arte drammatica», n. 30, 24 maggio 1890, p. 1.

S.i.a., *Giovanni Emanuel*, in «Corriere di Napoli», n. 149, 3-4 giugno 1890.

S.i.a., *Ai Fiorentini*, in «Corriere di Napoli», n. 172, 26-27 giugno 1890.

Tutti, *Notiziario* [rec. «Il Pungolo»], in «L'Arte drammatica», n. 35, 28 giugno 1890, p. 4.

G. Branca, *Le prime rappresentazioni. Il Re Lear*, in «Fieramosca», n. 214, 34 agosto 1890.

Jarro, *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 251, 8 settembre 1890.

S.i.a., *I teatri*, in «Don Chisciotte della Mancia», n. 270, 3 ottobre 1890.

gace, *Bologna*, in «L'Arte drammatica», n. 35, 1 luglio 1893, pp. 2-3.

d.l., *Teatro Alfieri*, in «La Stampa», n. 82, 22 marzo 1896.

C. D'Or..., *Teatri di Milano. All'Alhambra*, in «Gazzetta dei teatri», n. 41, 27 ottobre 1898, p. 1.

S.i.a., *Teatri*, in «La sera», n. 261, 24 settembre 1900.

Altre fonti

A. Lalia Paternostro, *Studii drammatici*, Napoli, Melfi & Joele, 1903, pp. 246-248.

M.G. Barabino, *Il Lear di Emanuel: temi e metodologia*, in «Teatro archivio», settembre 1979, pp. 128-171.

Il ridicolo di P. Ferrari

S.i.a., *Teatri*, in «Gazzetta piemontese», n. 35, 4 febbraio 1873.

V. Bersezio, *Appendice. Rassegna drammatica*, in «Gazzetta piemontese», 41, 10 febbraio 1873.

V. Bersezio, *Appendice. Rassegna drammatica*, in «Gazzetta piemontese», 48, 17 febbraio 1873.

Ruy Blas di V. Hugo

S.i.a., *Corriere teatrale*, in «Corriere della sera», n. 46, 15-16 febbraio 1886.

San Paolo di G. Bovio

S.i.a., *Il «San Paolo» di Bovio al Carignano*, in «Gazzetta di Torino», n. 38, 7-8 febbraio 1895.

S.i.a., *Il «San Paolo» di Bovio al Teatro Carignano*, in «Gazzetta del popolo», n. 38, 7-8 febbraio 1895.

S.i.a., *San Paolo*, in «La stampa. Gazzetta piemontese», n. 38, 7-8 febbraio 1895.

Momus, *San Paolo di Giovanni Bovio al teatro Carignano di Torino*, in «L'Arte drammatica», n. 15, 9 febbraio 1895, p. 1.

S.i.a., *Bovio a Emanuel*, in «Gazzetta del popolo», n. 45, 14-15 febbraio 1895.
gace, *Bologna*, in «L'Arte drammatica», n. 39, 3 agosto 1895, p. 2.

Santarellina da Hervé

G. Emme, *Firenze*, in «L'Arte drammatica», n. 7, 13 dicembre 1890, p. 2.

Jarro, *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 349, 15 dicembre 1890.

S.i.a., *Santarellina*, in «Il Piccolo Faust», n. 24, 15 giugno 1893, p. 1.

La signora dalle camelie di A. Dumas figlio

S.i.a., *Notizie artistiche e teatrali*, in «Roma», n. 73, 14 marzo 1879.

Boutet, *Cronaca drammatica*, in «Gazzetta di Napoli», n. 75, 16 marzo 1879.

gace, *Bologna*, in «L'Arte drammatica», n. 32, 10 giugno 1893, p. 2.

Il signor Lorenzo di P. Ferrari

g.p., *Corriere teatrale. Teatro dei Filodrammatici. Il signor Lorenzo, di P. Ferrari*, in «Corriere della sera», n. 107, 18-19 aprile 1886.

Spettri di H. Ibsen

gace, *Bologna*, in «L'Arte drammatica», n. 33, 16 giugno 1894, p. 2.

S.i.a., *Teatro «Carignano»*, in «Gazzetta di Torino», n. 50, 19-20 febbraio 1895.

S.i.a., *Un'interpretazione di Spettri*, in «La stampa. Gazzetta piemontese», n. 50, 19-20 febbraio 1895.

Il ventaglio di C. Goldoni

S.i.a., *Teatro «Carignano»*, in «Gazzetta di Torino», n. 3, 3-4 gennaio 1895.

Un viaggio di piacere di A. Bisson e E. Gondinet

S.i.a., *Teatro Alfieri*, in «Gazzetta piemontese», n. 276, 7 ottobre 1881.

S.i.a., *Teatro Alfieri*, in «Gazzetta di Torino», n. 276, 7 ottobre 1881.

G.C. Molineri, *Rassegna drammatica*, in «Gazzetta piemontese», n. 302, 2 novembre 1881.

Bibliografia

S.i.a., *Teatri*, in «Il sole», n. 118, 19-20 maggio 1882.
ag., *Teatri*, in «La Ragione», n. 137, 19-20 maggio 1882.
Il cronista, *Teatro Cressoni*, in «L'araldo», n. 821, 18-19 gennaio 1884.
Don Marzio, *Cronache romane*, in «L'Arte drammatica», n. 22, 29 marzo 1890, p.2.

Altre recensioni e articoli

S.i.a., *Teatri*, in «Gazzetta piemontese», n. 32, 10 febbraio 1873.
F. d'Arcais, *Massimo d'Azeglio a Roma*, in «L'Opinione», n. 191, 13 luglio 1874.
S.i.a., *Teatri*, in «Gazzetta piemontese», n. 16, 16 gennaio 1876.
S.i.a., *Teatri*, in «Gazzetta del popolo», n. 22, 22 gennaio 1876.
Tutti, *Notiziario* [rec. «Il cronista»], in «L'Arte drammatica», n. 23, 14 aprile 1877, p. 4.
Tutti, *Notiziario* [rec. «Scilla e Cariddi»], in «L'Arte drammatica», n. 28, 19 maggio 1877, p. 4.
L., *Catania*, in «L'Arte drammatica», n. 38, 28 luglio 1877, p. 2.
Yorick, *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 133, 13 maggio 1878.
S.i.a., *Arte ed artisti*, in «Corriere del mattino», n. 273, 2 ottobre 1878.
F. Verdinois, *Il primo teatro di prosa. Giovanni Emanuel*, in «Corriere del mattino», n. 94, 4 aprile 1879.
S.i.a., *Arte e artisti*, in «Il Pungolo», n. 143, 24 maggio 1879.
Tutti, *Notiziario* [lettera di G. Brizzi a Emanuel], in «L'Arte drammatica», n. 45, 18 settembre 1880, pp. 2-3.

aA

S.i.a., *Teatro Alfieri*, in «Gazzetta di Torino», n. 55, 24 febbraio 1881.
S.i.a., *Politeama Alfieri*, in «Il cittadino», n. 57, 20 luglio 1881.
S.i.a., *Gazzettino*, in «L'elettore», n. 31, 5 agosto 1881.
Yorick, *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 269, 26 settembre 1881.
Unus Nullus, *Profili drammatici. Giovanni Emanuel*, in «Il teatro illustrato», n. 14, febbraio 1882, pp. 30-32.
P.P., *Lodi* [rec. «Corriere dell'Adda»], in «L'Arte drammatica», n. 33, 24 giugno 1882, p. 3.
S.i.a., *Bari* [rec. «Spartaco»], in «L'Arte drammatica», n. 39, 11 agosto 1883, p. 3.
Don Marzio, *Roma*, in «L'Arte drammatica», n. 48, 11 ottobre 1884, pp. 2-3.
Oliviero, *Torino*, in «L'Arte drammatica», n. 8, 20 dicembre 1884, p. 2.
S.i.a., *Emanuel e Romea* [rec. «El Progreso» di Madrid], in «L'Arte drammatica», n. 25, 18 aprile 1885, p. 1.
Filippi, *Appendice*, in «La Perseveranza», n. 9448, 10 febbraio 1886.
S.i.a., *Politeama Sociale*, in «L'elettore», n. 20, 12-13 maggio 1886.
8-lingue, *Casale*, in «L'Arte drammatica», n. 26, 15 maggio 1886, p. 3.
Jarro, *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 186, 5 luglio 1886.
Jarro, *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 193, 12 luglio 1886.
G. Cauda, *Giovanni Emanuel*, in «Italia artistica», n. 40, 14 novembre 1886.
S.i.a., *Teatro Gerbino*, in «Gazzetta piemontese», n. 27, 27-28 gennaio 1887.
S.i.a., *Francesco Pasta. L'andata in scena* [rec. «La razon» di Montevideo], in «L'Arte drammatica», n. 31, 1 giugno 1889, pp. 2-3.
Z. Bellocchi, *Cronache romane*, in «L'Arte drammatica», n. 14, 1 febbraio 1890, p. 3.

- Don Marzio, *Cronache romane*, in «L'Arte drammatica», n. 23, 5 aprile 1890, p. 2.
baby, *A rivederci, Emanuel!*, in «Corriere di Napoli», n. 177, 1-2 luglio 1890.
Jarro, *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», n. 237, 25 agosto 1890.
S.i.a., *Palcoscenico e platea*, in «Fieramosca», n. 148, 28-29 maggio 1893.
S.i.a., *Teatro Carignano*, in «La stampa. Gazzetta piemontese», n. 57, 26-27 febbraio 1895.
Eggi, *Firenze*, in «L'Arte drammatica», n. 44, 14 settembre 1895, pp. 1-2.
E. Polese Santarnecchi, *Per i capocomici Giovanni Emanuel e Cesare Rossi*, in «L'Arte drammatica», n. 27, 2 maggio 1896, p. 1.
Pes, *Di un nostro attore*, in «L'Arte drammatica», n. 5, 4 dicembre 1897, pp. 2-3.
G.C., *Amleto*, in «Gazzetta di Torino», n. 348, 18-19 dicembre 1897.
dl., *L'ultima recita di Giovanni Emanuel*, in «La Stampa», n. 354, 23 dicembre 1897.
C. D'Or..., *Alla Commenda*, in «Gazzetta dei teatri», n. 26, 7 luglio 1898, p. 1.
G., *Di Emanuel e dei suoi compagni*, in «L'Arte drammatica», n. 35, 16 luglio 1898, p. 2.
C. D'Or..., *Alla Commenda*, in «Gazzetta dei teatri», n. 28, 21 luglio 1898, p. 1.
C. D'Or..., *All'Alhambra*, in «Gazzetta dei teatri», n. 36, 22 settembre 1898, p. 1.
Pes, *L'evoluzione si compie o no?*, in «L'Arte drammatica», n. 41, 8 settembre 1900, p. 1.
Pes, *L'Emanuel a Milano*, in «L'Arte drammatica», n. 42, 15 settembre 1900, p. 3.
S.i.a., *Teatri*, in «Il tempo», n. 614, 1 ottobre 1900.
S.i.a., *La morte di «Re Lear»*. *Giovanni Emanuel*, in «L'Alba», 12 agosto 1902, conservato in BBRE.
G. Deabate, *Giovanni Emanuel*, in «Gazzetta piemontese della domenica», n. 33, 17 agosto 1902.
S.i.a., *Marginalia. Giovanni Emanuel*, in «Il marzocco», n. 33, 17 agosto 1902, p. 2.

1.2. Recensioni riferite a Giacinta Pezzana

Adriana Lecouvreur di E. Legouvé e E. Scribe

- G.L. Piccardi, *Rassegna drammatica*, in «La libertà», n. 269, 25 settembre 1876.
S.i.a., *Teatro «Balbo»*, in «Gazzetta di Torino», n. 34, 3 febbraio 1884.

Alberto Pregalli di P. Ferrari

- S.i.a., *Teatro Carignano*, in «Gazzetta di Torino», n. 8, 8 gennaio 1881.

Amleto di W. Shakespeare

- D. Guillermo, *Giacinta Pezzana – Amleto*, in «L'Arte drammatica», n. 35, 13 luglio 1878, p. 1.
[Raccolta di recensioni pubblicate su giornali messicani], in «La Donna», n. 4, 30 novembre 1878, pp. 55-58.
S.i.a., *L'Amleto rappresentato dalla Pezzana* [rec. «Il bacchiglione»], in «Gazzetta di Napoli», n. 36, 5 febbraio 1879.
Telefono, *Buenos Ayres*, in «L'Arte drammatica», n. 35, 8 luglio 1882, p. 3.
E. Boutet, «Amleto»:-*Sarah Bernhardt*, in E. Boutet, *Le cronache drammatiche*, vol. III, Roma, Raponi, 1899, pp. 81-83.
S.i.a., *Teatri*, in «Il messaggero», n. 244, 2 settembre 1900.

Bibliografia

- S.i.a., *Théâtres et concerts*, in «L'Italie», s.n., 3 settembre 1900.
S.i.a., *Teatri*, in «L'opinione. Gazzetta di Roma», n. 242, 3 settembre 1900.
S.i.a., *Teatri ed arte*, in «La capitale», n. 193, 3 settembre 1900.

Altre fonti

- D. Diamila-Muller, *Giacinta Pezzana-Gualtieri artiste dramatique*, Torino, Roux, 1880, pp. 69-74 e 86-87.
R. Simoni, *Giacinta Pezzana e Filippo Turati*, in «Corriere della sera», n. 10, 17 maggio 1946.
L. Mariani, *In scena en travesti: il caso italiano e l'Amleto di Giacinta Pezzana*, in Aa. Vv., *La passione teatrale. Tradizioni; prospettive e spreco nel teatro italiano: Otto e Novecento. Studi per Alessandro d'Amico*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 247-273.

Amor di sposa di L. Donati

- S.i.a., *Cronaca*, in «Roma», n. 107, 18 aprile 1868.

Amori! di G. Pezzana

- S.i.a., *Teatri e notizie artistiche*, in «La Perseveranza», n. 12728, 16 marzo 1895.
S.i.a., *Teatri*, in «Il sole», n. 64, 16 marzo 1895.
Pes, *Alhambra. Una recita della Pezzana*, in «L'Arte drammatica», n. 19, 16 marzo 1895, pp. 1-2.
S.i.a., *Corriere teatrale*, in «Corriere della sera», n. 74, 16-17 marzo 1895.
cb., *Teatri ed Arte*, in «La sera», n. 74, 17-18 marzo 1895.
S.i.a., *Giacinta Pezzana*, («Il Trovatore», 23 marzo 1895) in BBRP.
S.i.a., *La serata d'onore e d'addio di Giacinta Pezzana*, in «Gazzetta di Torino», n. 120, 1-2 maggio 1895.
S.i.a., *Notizie teatrali ed artistiche*, in «Gazzetta del popolo», n. 120, 1-2 maggio 1895.
dl., *L'ultima recita di Giacinta Pezzana*, in «La Stampa», n. 120, 1-2 maggio 1895.

I Borgia di P. Cossa

- S.i.a., *Politeama Gerbino*, in «Gazzetta del popolo», n. 59, 28 febbraio 1898.
d.l., *L'inaugurazione del Teatro d'Arte*, in «La Stampa», n. 59, 28 febbraio 1898.
G.C., *La «prima» del Teatro d'Arte*, in «Gazzetta di Torino», n. 59, 28 febbraio - 1 marzo 1898.
Momus, *Torino*, in «L'Arte drammatica», n. 17, 5 marzo 1898, p. 2.

Caterina di H. Lavedan

- d.l., *Caterina. Commedia in 4 atti di Henry Lavedan*, in «La Stampa», n. 103, 14 aprile 1898.
G.C., «*Caterina*» di Henry Lavedan *al Politeama «Gerbino»*, in «Gazzetta di Torino», n. 103, 14-15 aprile 1898.
S.i.a., «*Gerbino*», in «Gazzetta di Torino», n. 104, 15-16 aprile 1898.

Cleopatra [di L. Gualtieri]

- S.i.a., *Corriere dei teatri*, in «Il Pungolo», n. 254, 9 settembre 1875.
S.i.a., *Teatri*, in «Il sole», n. 211, 9-10 settembre 1875.
Filippi, *Appendice. Rassegna Drammatico-Musicale*, in «La Perseveranza», n. 5701, 10 settembre 1875.

Pessimista, *Cronaca Drammatica e Letteraria*, in «L'Arte drammatica», n. 44, 11 settembre 1875, p. 1.

E. Torelli-Viollier, *Appendice. Rassegna teatrale*, in «La Lombardia», n. 252, 14 settembre 1875.

Il conte Rosso di G. Giacosa

S.i.a., *Il Conte Rosso di Giacosa*, in «Gazzetta piemontese», n. 113, 23 aprile 1880.

G.C. Molineri, *Rassegna drammatica. Il conte Rosso*, in «Gazzetta piemontese», n. 116, 26 aprile 1880.

G.C. Molineri, *Rassegna drammatica. Il conte Rosso*, in «Gazzetta piemontese», n. 117, 27 aprile 1880.

I corvi di H. Becque

d.l., *I corvi. Commedia in 4 atti di Henry Becque*, in «La Stampa», n. 65, 6 marzo 1898.

G. Cauda, *I corvi di Henry Becque al Politeama Gerbino*, in «Gazzetta di Torino», n. 65, 6-7 marzo 1898.

C. Camerano, *I corvi*, in «Gazzetta del popolo della domenica», n. 13, 27 marzo 1898.

Cuore ed arte di L. Fortis

S.i.a., *Teatri*, in «Il sole», n. 210, 8 settembre 1875.

S.i.a., *Teatri*, in «La Lombardia», n. 246, 8 settembre 1875.

Pessimista, *Cronaca Drammatica e Letteraria*, in «L'Arte drammatica», n. 44, 11 settembre 1875, p. 1.

E. Torelli-Viollier, *Appendice. Rassegna teatrale*, in «La Lombardia», n. 252, 14 settembre 1875.

Denise di A. Dumas figlio

U., *Denise*, in «Il Pungolo», n. 103, 14-15 aprile 1885.

Colizzo, *Venezia. Denise*, in «L'Arte drammatica», n. 6, 12 dicembre 1885, pp. 3-4.

Una donna qualunque di O. Wilde

C.N., *Teatri. «Una donna qualunque» all'Argentina*, in «Il messaggero», n. 5, 5 gennaio 1906.

Sm, *Gli spettacoli dell'Argentina. «Una donna qualunque» di Oscar Wilde*, in «La tribuna», n. 6, 6 gennaio 1906.

D. Oliva, *Teatri e concerti. «Una donna qualunque» di O. Wilde al teatro Argentina*, in «Il Giornale d'Italia», n. 6, 6 gennaio 1906.

Le due dame di P. Ferrari

S.i.a., *Corriere teatrale*, in «Corriere della sera», n. 271, 2-3 ottobre 1881.

Elisabetta regina d'Inghilterra di P. Giacometti

S.i.a., *Teatri e notizie artistiche*, in «Il Pungolo», n. 81, 22 marzo 1876.

P.B., *Corriere teatrale*, in «Corriere della sera», n. 102, 16-17 giugno 1876.

A. Ceccoli-Gentili, *Giacinta Pezzana e un po' di critica al Teatro Brunetti*, in «La Donna», n. 3, 26 gennaio 1882, pp. 73-74.

Altre fonti

D. Diamilla-Muller, *Giacinta Pezzana-Gualtieri artiste dramatique*, Torino, Roux, 1880, pp. 74-78.

Esmeralda di G. Gallina

S.i.a., *La serata d'onore e d'addio di Giacinta Pezzana*, in «Gazzetta di Torino», n. 120, 1-2 maggio 1895.

S.i.a., *Notizie teatrali ed artistiche*, in «Gazzetta del popolo», n. 120, 1-2 maggio 1895.

d.l., *L'ultima recita di Giacinta Pezzana*, in «La Stampa», n. 120, 1-2 maggio 1895.

G.C., *Adelaide Ristori. Graziosa Glech. Giacinta Pezzana*, in «Gazzetta di Torino», n. 163, 14-15 giugno 1898.

S.i.a., *Lo spettacolo di ieri sera al Carignano. Adelaide Ristori*, in «Gazzetta del popolo», n. 166, 16 giugno 1898.

G.C., *La solennità artistica al Carignano. Ad Adelaide Ristori*, in «Gazzetta di Torino», n. 165, 16-17 giugno 1898.

S.i.a., *Teatri*, in «Il messaggero», n. 20, 20 gennaio 1906.

d.o., *Teatri e concerti*, in «Il Giornale d'Italia», n. 21, 21 gennaio 1906.

Fantasm di R. Bracco

Victorius, «*I Fantasm*» di Roberto Bracco, in «La capitale», n. 2105, 15 dicembre 1906.

D. Oliva, *I «Fantasm» di R. Bracco all'Argentina*, in «Il Giornale d'Italia», n. 349, 16 dicembre 1906.

Fedora di V. Sardou

S.i.a., *Teatro E. Rossi*, in «L'eco di Bergamo», n. 295, 27-28 dicembre 1883.

Il Cronista, *Teatro Cressoni*, in «L'araldo», n. 819, 16-17 gennaio 1884.

S.i.a., *Teatro Balbo*, in «Gazzetta piemontese», n. 27, 27 gennaio 1884.

S.i.a., *Teatro «Balbo»*, in «Gazzetta di Torino», n. 27, 27 gennaio 1884.

S.i.a., *Teatri*, in «L'Italia», n. 478, 15-16 aprile 1884.

Dip., *Teatri di prosa in Milano*, in «L'Arte drammatica», n. 24, 19 aprile 1884, p. 1.

gp., *Teatri. La Duse nella Fedora*, in «L'Italia», n. 498, 5-6 maggio 1884.

S.i.a., *Teatri*, in «Il sole», n. 114, 12-13 maggio 1884.

La fiaccola sotto il moggio di G. d'Annunzio

S.i.a., *Teatri ed arte*, in «La capitale», n. 1865, 3 marzo 1906.

Sm, *Gli spettacoli dell'«Argentina»*. «*La fiaccola sotto il moggio*», in «La tribuna», n. 63, 4 marzo 1906.

I fratelli di S. Lopez

cg., *I fratelli*. *Commedia in tre atti di Sabatino Lopez*, in «La Stampa», n. 243, 2 settembre 1898.

G.C., *I fratelli di Sabatino Lopez al «Gerbino»*, in «Gazzetta di Torino», n. 243, 2-3 settembre 1898.

Gian Gabriele Borkmann [sic] di H. Ibsen

S.i.a., *Gian Gabriele Borkmann. Dramma in 4 atti di Henrik Ibsen*, in «La Stampa», n. 131, 13 maggio 1898.

S.i.a., «*Gerbino*», in «Gazzetta di Torino», n. 130, 12-13 maggio 1898.
Momus, *Torino*, in «L'Arte drammatica», n. 27, 21 maggio 1898, pp. 2-3.

Giovanna d'Arco di V. Salmini

Gherardo, *Venezia*, in «L'Arte drammatica», nn. 13-14, 6 febbraio 1875, pp. 2-3.

S.i.a., *Corriere dei teatri*, in «Il Pungolo», n. 258, 13 settembre 1875.

S.i.a., *Teatri e notizie artistiche*, in «La Perseveranza», n. 5704, 13 settembre 1875.

S.i.a., *Teatri*, in «Il sole», n. 214, 13-14 settembre 1875.

E. Torelli-Viollier, *Appendice. Rassegna teatrale*, in «La Lombardia», n. 252, 14 settembre 1875.

Guido di F. Cavallotti

M. Leoni, *Libri e spettacoli*, in «Gazzetta di Torino», n. 63, 3 marzo 1872.

V. Bersezio, *Appendice. Rivista drammatica*, in «Gazzetta piemontese», n. 65, 5 marzo 1872.

S.i.a., *Teatro Gerbino*, in «Gazzetta del popolo», n. 65, 5 marzo 1872.

Luisa di Liguierolles di G. Legouvé

Piccolet, *Drammatica*, in «Il Piccolo Faust», n. 1, 9 gennaio 1875, p. 1.

La madre [di I. d'Aste]

G.C. Molineri, *Teatro Gerbino*, in «Gazzetta piemontese», n. 69, 9 marzo 1884.

S.i.a., *Notizie artistiche e teatrali*, in «Roma», n. 123, 3 maggio 1896.

A. Boutet, *Al Mercadante. Madre (via Crucis)*, in «don Marzio», n. 125, 4-5 maggio 1896.

La marescialla di A. Lemonnier e L. Pirricaud

d.l., *La Marescialla*, in «La Stampa», n. 333, 1-2 dicembre 1895.

S.i.a., «*La marescialla*» di Lemonnier e Pericaud [sic] *al teatro Gerbino*, in «Gazzetta di Torino», n. 332, 1-2 dicembre 1895.

Sandro, *In onore della Pezzana*, in «La Riforma», n. 90, 30 marzo 1896.

S.i.a., *Mercadante (già Fondo)*, in «Il pungolo parlamentare», n. 106, 15-16 aprile 1896.

A. Boutet, *La Marescialla*, in «don Marzio», n. 106, 15-16 aprile 1896.

baby, *Giacinta Pezzana: La Marescialla*, in «Il mattino», n. 105, 15-16 aprile 1896.

Maria Antonietta di P. Giacometti

S.i.a., *Teatro «Gerbino»*, in «Gazzetta di Torino», n. 346, 15-16 dicembre 1895.

d.l., *La Maria Antonietta al Gerbino*, in «La Stampa», n. 347, 15-16 dicembre 1895.

Maria Stuarda di F. Schiller

S.i.a., *Teatri*, in «Il sole», n. 208, 5 settembre 1875.

F., *Teatri e notizie artistiche*, in «La Perseveranza», n. 5696, 5 settembre 1875.

S.i.a., *Corriere dei teatri*, in «il pungolo», n. 250, 5 settembre 1875.

S.i.a., *Teatri*, in «La Lombardia», n. 243, 5 settembre 1875.

S.i.a., *Eco dei teatri*, in «Il secolo», n. 3367, 5-6 settembre 1875.

E. Torelli-Viollier, *Rassegna teatrale*, in «La Lombardia», n. 245, 7 settembre 1875.

Bibliografia

Pessimista, *Cronaca Drammatica e Letteraria*, in «L'Arte drammatica», n. 44, 11 settembre 1875, p. 1.

S.i.a., *Alessandria (Egitto). Pezzana-Gualtieri* [rec. «La trombetta»], in «L'Arte drammatica», n. 8-9, 1 gennaio 1876, pp. 4-5.

S.i.a., *Teatri*, in «La libertà», n. 274, 30 settembre 1876.

S.i.a., *Teatri*, in «La discussione», n. 91, 2 aprile 1879.

S.i.a., *Teatro «Gerbino»*, in «Gazzetta di Torino», n. 326, 25-26 novembre 1895.

a.b., *Al Mercadante*, in «don Marzio», n. 113, 22-23 aprile 1896.

S.i.a., *Corriere dei teatri*, in «Il corriere italiano», n. 113, 23 aprile 1900.

Altre fonti

P. Alisoff, *Giacinta Pezzana*, Firenze, Libreria Giuseppe Frangini, 1900, pp. 13-14.

I mariti di A. Torelli

L. Capuana, *Achille Torelli* (1867), in L. Capuana, *Il teatro italiano contemporaneo*, Palermo, Luigi Pedone Lauriel, 1872, pp. 92-128.

S.i.a., «*Gerbino*», in «Gazzetta di Torino», n. 81, 22-23 marzo 1898.

Medea di G. Legouvé

S.i.a., *Corriere dei teatri*, in «Il Pungolo», n. 257, 12 settembre 1875.

E. Torelli-Viollier, *Appendice. Rassegna teatrale*, in «La Lombardia», n. 252, 14 settembre 1875.

Pessimista, *Teatri e Libri*, in «L'Arte drammatica», n. 45, 18 settembre 1875, p. 1.

ag, *Corriere teatrale. Medea al Dal Verme*, in «Corriere della sera», n. 210, 12 agosto 1881.

S.i.a., *Teatri*, in «La Ragione», n. 210, 1-2 agosto 1881.

S.i.a., *Eco dei teatri*, in «Il secolo», n. 5495, 1-2 agosto 1881.

M., *Teatro Gerbino*, in «Gazzetta piemontese», n. 89, 29 marzo 1884.

S.i.a., *Teatro «Gerbino»*, in «Gazzetta di Torino», n. 80, 29 marzo 1884.

S.i.a., *Teatri*, in «Il Piccolo», n. 147, 27-28 maggio 1885.

Colorno, *Trieste*, in «L'Arte drammatica», n. 51, 31 ottobre 1885, pp. 2-3.

S.i.a., *Teatro «Gerbino»*, in «Gazzetta di Torino», n. 115, 26-27 aprile 1895.

d.l., *Giacinta Pezzana nella Medea di E. Legouvé*, in «La Stampa», n. 115, 26-27 aprile 1895.

S.i.a., *Teatri*, in «La Riforma», n. 91, 31 marzo 1896.

M., *Notizie artistiche e teatrali*, in «Roma», n. 116, 26 aprile 1896.

baby, *Al R. Mercadante: Medea*, in «Il mattino», n. 115, 26-27 aprile 1896.

G.C., «*Gerbino*», in «Gazzetta di Torino», n. 141, 23-24 maggio 1898.

S.i.a., *La commemorazione di Adelaide Ristori*, in «La capitale», n. 2143, 31 gennaio 1907.

Jarro, *La recita in onore di Tommaso Salvini*, in «La Nazione», n. 358, 23 dicembre 1908.

Altre fonti

D. Diamila-Muller, *Giacinta Pezzana-Gualtieri artiste dramatique*, Torino, Roux, 1880, pp. 63-65.

P. Alisoff, *Giacinta Pezzana*, Firenze, Libreria Giuseppe Frangini, 1900, p. 13.

Merope di S. Maffei

- cgc., *Merope*, in «La Stampa», n. 256, 15 settembre 1898.
G.C., «*Gerbino*», in «Gazzetta di Torino», n. 255, 15-16 settembre 1898.
S.i.a., *La parola ad un interprete della Merope* [lettera di De Sanctis alla «Stampa»], in «La Stampa», n. 257, 16 settembre 1898.
S.i.a., *La risposta del critico d'arte drammatica* [risposta di Giorgio Contri a De Sanctis], in «La Stampa», n. 258, 17 settembre 1898.

Messalina di P. Cossa

- [rec. alla *Messalina* di A. Wilbrandt] G.R., *La Messalina*, in «L'Arte drammatica», n. 16, 19 febbraio 1876, p. 3.
S.i.a., *Teatri*, in «La Ragione», n. 193, 28-29 giugno 1876.
Icilio, *Messalina*, in «L'Arte drammatica», n. 35, 1 luglio 1876, p. 1.
F. d'Arcais, *Pezzana-Messalina-Cossa* [rec. «L'Opinione»], in «L'Arte drammatica», n. 41, 12 agosto 1876, p. 1.
S.i.a., *Théâtres et concerts*, in «L'Italie», s.n., 17 settembre 1876.
F. d'Arcais, *La Messalina al teatro Valle*, in «L'Opinione», n. 261, 23 settembre 1876.
don Checco, *Tra le quinte e fuori*, in «Fanfulla», n. 258, 23 settembre 1876.
G.L. Piccardi, *Rassegna drammatica*, in «La libertà», n. 269, 25 settembre 1876.
S.i.a., *Teatri*, in «La nuova Torino», n. 291, 22 ottobre 1876.
S.i.a., *Teatri*, in «Il conte Cavour», n. 294, 23 ottobre 1876.
G. Lario, *Teatro Balbo*, in «Gazzetta del popolo», n. 294, 23 ottobre 1876.
S.i.a., *Teatro Balbo*, in «Gazzetta di Torino», n. 293, 23 ottobre 1876.
Albertus, *La settimana teatrale*, in «La nuova Torino», n. 305, 5 novembre 1876.
A., *Rivista drammatica*, in «La Ragione», n. 335, 18-19 novembre 1876.
S.i.a., *Teatri*, in «Il sole», n. 289, 13 dicembre 1876.
S.i.a., *Teatri*, in «La Lombardia», n. 344, 13 dicembre 1876.
C.R.B., *Corriere teatrale*, in «Corriere della sera», n. 281, 13-14 dicembre 1876.
S., *Corriere dei teatri*, in «Il Pungolo», n. 344, 13-14 dicembre 1876.
A., *Rivista drammatica*, in «La Ragione», n. 360, 13-14 dicembre 1876.
S.i.a., *Eco dei teatri*, in «Il secolo», n. 3827, 13-14 dicembre 1876.
S.i.a., *Eco dei teatri*, in «Il secolo», n. 3828, 14-15 dicembre 1876.
R., *Teatri e notizie artistiche*, in «La Perseveranza», n. 6156, 15 dicembre 1876.
S.i.a., *Rassegna drammatica. Messalina*, in «L'elettore casalese», n. 50, 15 dicembre 1876, pp. 249-250.
S.i.a., *Rivista milanese*, in «Frusta teatrale», n. 36, 19 dicembre 1876, p. 1.
S.i.a., *La signora Giacinta Pezzana*, in «L'elettore casalese», n. 51, 22 dicembre 1876, p. 255.
Doctor Veritas, *Conversazione*, in «L'illustrazione italiana», n. 61, 24 dicembre 1876, pp. 467-471.
C. Ferrari da Lodi, *La Messalina di Pietro Cossa e Giacinta Pezzana*, in «La Donna», n. 285, 15 gennaio 1877, pp. 2653-2663.
Lamba, *Teatri*, in «Fanfulla», n. 60, 5 marzo 1879.
S.i.a., *Palcoscenico e platee*, in «Gazzetta di Napoli», n. 82, 23 marzo 1879.

Bibliografia

R.B., *Corriere teatrale. La Pezzana nella «Messalina»*, in «Corriere della sera», n. 221, 12-13 agosto 1881.

X., *Teatri e notizie artistiche*, in «La Perseveranza», n. 7837, 13 agosto 1881.

S.i.a., *Teatro Balbo*, in «Gazzetta piemontese», n. 47, 16 febbraio 1884.

S.i.a., *Teatri*, in «La tribuna», n. 238, 27 agosto 1900.

La morte civile di P. Giacometti (con T. Salvini)

S.i.a., *Tommaso Salvini nella «Morte civile»*, in «Gazzetta del popolo», n. 157, 7 giugno 1898.

cgc., *L'ultima recita di Tommaso Salvini*, in «La Stampa», n. 156, 7 giugno 1898.

G.C., *L'ultima recita di Tommaso Salvini al «Carignano»*, in «Gazzetta di Torino», n. 156, 7-8 giugno 1898.

g.p., *Tommaso Salvini al Lirico*, in «Corriere della sera», n. 106, 18 aprile 1903.

S.i.a., *Teatri e Concerti*, in «La Perseveranza», n. 15636, 18 aprile 1903.

S.i.a., *Teatri*, in «Il sole», n. 91, 18 aprile 1903.

r.c., *Teatri e concerti*, in «La Lombardia», n. 106, 18 aprile 1903.

am., *Eco dei teatri*, in «Il secolo», n. 13287, 18-19 aprile 1903.

S.i.a., *Teatri*, in «La sera», n. 106, 19 aprile 1903.

S.i.a., *Teatri*, in «L'Italia del popolo», n. 832, 19-20 aprile 1903.

Nonna Lussia di L. Pietracqua

S.i.a., *La grande rappresentazione dialettale di Giacinta Pezzana. «Nona [sic] Lussia» al teatro Alfieri*, in «Gazzetta del popolo», n. 76, 17 marzo 1903.

dl., *Giacinta Pezzana al Teatro Piemontese*, in «La Stampa», n. 78, 17 marzo 1903.

S.i.a., *Giacinta Pezzana al «Rossini»*, in «Gazzetta del popolo», n. 77, 18 marzo 1903.

Le nostre ragazze di H.J. Byron

S.i.a., «*Le nostre ragazze*» di Byron, in «Corriere della sera», n. 285, 16-17 ottobre 1881.

Notte di neve di R. Bracco

D. Oliva, «*Notte di neve*» di R. Bracco all'Argentina, in «Il Giornale d'Italia», n. 31, 31 gennaio 1906.

Odette di V. Sardou

S.i.a., *Teatro «Balbo»*, in «Gazzetta di Torino», n. 37, 6 febbraio 1884.

Gli occhi del cuore di G. Gallina

d.o., «*Gli occhi del cuore*» all'Argentina, in «Il Giornale d'Italia», n. 50, 19 febbraio 1906.

S.i.a., *Le recite all'«Argentina»*, in «La tribuna», n. 50, 19 febbraio 1906.

Oreste di V. Alfieri

S.i.a., *Arte e artisti*, in «Il Pungolo», n. 116, 27 aprile 1879.

S.i.a., *Arte ed artisti*, in «Corriere del mattino», n. 116, 27 aprile 1879.

Boutet, *Cronaca drammatica. Teatro dei Fiorentini. Punti sugl'I*, in «Gazzetta di Napoli», n. 118, 29 aprile 1879.

Contrabasso, *Napoli*, in «L'Arte drammatica», n. 2, 8 novembre 1879, p. 3.

- A. Boutet, *Oreste*, in «don Marzio», n. 140, 19-20 maggio 1896.
S.i.a., *Teatri*, in «Il sole», n. 93, 20-21 aprile 1903.
S.i.a., *Teatri e Concerti*, in «La Perseveranza», n. 15639, 21 aprile 1903.
S.i.a., *Teatri e concerti*, in «La Lombardia», n. 109, 21 aprile 1903.
am., *L'Oreste di Alfieri al Lirico*, in «Il secolo», n. 13290, 21-22 aprile 1903.
S.i.a., *Teatri*, in «La sera», n. 109, 22 aprile 1903.
S.i.a., *Corriere teatrale*, in «Corriere della sera», n. 110, 22 aprile 1903.
S.i.a., *Teatri*, in «L'Italia del popolo», n. 835, 22-23 aprile 1903.

Orestide di Eschilo

- C. Nati, *L'«Orestide» di Eschilo all'Argentina*, in «Il messaggero», n. 105, 15 aprile 1906.
L. d'Ambra, *«L'Orestide», trilogie d'Eschyle au théâtre Argentina*, in «L'Italie», n. 105, 16 aprile 1906.
T. Monicelli, *Un grande avvenimento d'arte all'«Argentina»*, in «Avanti!», n. 3369, 16 aprile 1906.
S. Manca, *La nuova stagione teatrale a Roma. «L'Orestide»*, in «La tribuna», n. 106, 16 aprile 1906.
D. Oliva, *L'«Orestide» all'Argentina*, in «Il Giornale d'Italia», n. 106, 16 aprile 1906.
S.i.a., *Teatri ed arte*, in «La capitale», n. 1902, 16 aprile 1906.
V. Rocchi, *Il Teatro greco e le sue riduzioni*, in «La capitale», n. 1907, 21 aprile 1906.
Riccardo, *Roma*, in «L'Arte drammatica», n. 24, 21 aprile 1906, p. 2.
A. Gabrielli, *Cronaca drammatica*, in «Fanfulla della domenica», n. 16, 22 aprile 1906, [p. 3].
G.L. Ferri, *Di qua e di là dal sipario*, in «Nuova Antologia», fasc. 825, 1 maggio 1906, pp. 145-151.
dl., *L'Orestide di Eschilo*, in «La Stampa», n. 274, 3 ottobre 1906.
c.a.b., *Teatro Vittorio Emanuele*, in «Gazzetta del popolo», n. 274, 3 ottobre 1906.
S.i.a., *La «prima» della «Stabile Romana»*, in «Gazzetta di Torino», n. 275, 4-5 ottobre 1906.
Momus, *Torino*, in «L'Arte drammatica», n. 46, 6 ottobre 1906, p. 2.

Otello di W. Shakespeare (con T. Salvini)

- S.i.a., *Teatri e Concerti*, in «La Perseveranza», n. 15641, 23 aprile 1903.
r.c., *Teatri e concerti*, in «La Lombardia», n. 111, 23 aprile 1903.
S.i.a., *Teatri*, in «La sera», n. 111, 23-24 aprile 1903.
a.m., *Il trionfo di Salvini nell'Otello*, in «Il secolo», n. 13292, 23-24 aprile 1903.

La Principessa di Bagdad di A. Dumas figlio

- S.i.a., *La Principessa di Bagdad*, in «Gazzetta piemontese», n. 49, 18 febbraio 1881.
S.i.a., *Teatro Carignano*, in «Gazzetta di Torino», n. 50, 19 febbraio 1881.
S.i.a., *La Principessa di Bagdad al Carignano*, in «Gazzetta piemontese», n. 50, 19 febbraio 1881.
G.C. Molineri, *Rassegna drammatica. La Principessa di Bagdad*, in «Gazzetta piemontese», n. 52, 21 febbraio 1881.

Bibliografia

La Principessa Giorgio di A. Dumas figlio

P.E. Francesconi, [senza titolo; rec. «L'arena»], in «L'Arte drammatica», n. 5, 5 dicembre 1874, pp. 2-3.

S.i.a., *Teatri*, in «Il sole», n. 215, 15 settembre 1875.

S.i.a., *Théâtres et concerts*, in «L'Italie», s.n., 17 settembre 1876.

S.i.a., *Teatri*, in «La libertà», n. 262, 18 settembre 1876.

G.L. Piccardi, *Rassegna drammatica*, in «La libertà», n. 269, 25 settembre 1876.

S.i.a., *Giacinta Pezzana-Gualtieri a Lisbona* [rec. «Diario da Manhã»], in «L'Arte drammatica», n. 50, 27 ottobre 1877, p. 3.

La signora Caverlet di É. Augier

S.i.a., *Teatri e libri*, in «Il sole», n. 39, 17 febbraio 1887.

S.i.a., *Corriere teatrale*, in «Corriere della sera», n. 48, 17-18 febbraio 1887.

La signora dalle camelie di A. Dumas figlio

S.i.a., *Cronaca*, in «Roma», n. 129, 10 maggio 1868.

S.i.a., *Giacinta Pezzana-Gualtieri a Barcellona* [rec. «La indipendencia»], in «L'Arte drammatica», n. 21, 22 marzo 1873, p. 3.

S.i.a., *Notizie artistiche e teatrali*, in «Roma», n. 73, 14 marzo 1879.

Boutet, *Cronaca drammatica*, in «Gazzetta di Napoli», n. 75, 16 marzo 1879.

Zolista, *Rio Janeiro*, in «L'Arte drammatica», n. 46, 23 settembre 1882, p. 3.

Altre fonti

D. Diamilla-Muller, *Giacinta Pezzana-Gualtieri artiste dramatique*, Torino, Roux, 1880, pp. 65-67.

Il signor Alfonso di A. Dumas figlio

S.i.a., *Giacinta Pezzana-Gualtieri a Lisbona* [rec. «Jornal de noite»], in «L'Arte drammatica», n. 50, 27 ottobre 1877, p. 3.

Pes, *Alhambra. Una recita della Pezzana*, in «L'Arte drammatica», n. 19, 16 marzo 1895, pp. 1-2.

cb., *Teatri ed Arte*, in «La sera», n. 74, 17-18 marzo 1895.

d.l., *Giacinta Pezzana*, in «La Stampa», n. 102, 12-13 aprile 1895.

S.i.a., *La Pezzana all'«Alfieri»*, in «Gazzetta di Torino», n. 102, 12-13 aprile 1895.

S.i.a., *Notizie teatrali ed artistiche*, in «Gazzetta del popolo», n. 102, 12-13 aprile 1895.

S.i.a., *In onore di Giacinta Pezzana*, in «Gazzetta del popolo», n. 181, 1 luglio 1898.

cgc., *La rappresentazione straordinaria di Giacinta Pezzana*, in «La Stampa», n. 180, 1 luglio 1898.

S.i.a., *La recita di Giacinta Pezzana*, in «Gazzetta di Torino», n. 180, 1-2 luglio 1898.

Stabat Mater di C. Antona Traversi

S.i.a., *Teatri*, in «La capitale», n. 1091, 20-21 marzo 1896.

Sm, *Teatri*, in «La tribuna», n. 81, 21 marzo 1896.

A.G., *Cronaca drammatica*, in «Fanfulla della domenica», n. 12, 22 marzo 1896.

A. Boutet, *Stabat Mater di Camillo Antona-Traversi*, in «don Marzio», n. 110, 19-20 aprile 1896.

S.i.a., *Notizie artistiche e teatrali*, in «Roma», n. 110, 20 aprile 1896.

baby, «*Stabat Mater*», in «Il mattino», n. 109, 20-21 aprile 1896.

[Ampia raccolta di recensioni e di lettere di Giacinta Pezzana] *Teatro di Camillo Antona-Traversi*, vol. VII, Milano-Palermo-Napoli-Genova-Bologna, Sandron, 1915, pp. 7-28 e pp. 225-238.

Il suicidio di P. Ferrari

Filippi, *Appendice. Rassegna Drammatico-Musicale*, in «La Perseveranza», n. 5991, 30 giugno 1876.

G.L. Piccardi, *Rassegna drammatica*, in «*La libertà*», n. 269, 25 settembre 1876.

S.i.a., *Teatro Balbo*, in «Gazzetta di Torino», n. 285, 15 ottobre 1876.

S.i.a., *Teatri*, in «La nuova Torino», n. 284, 16 ottobre 1876.

Altre fonti

V. Andrei, *Gli attori italiani da Gustavo Modena a Ermete Novelli. Studio critico*, Firenze, Tipografia Elzeviriana, 1899, p. 116.

Suor Teresa di L. Camoletti

Pessimista, *Cronaca Drammatica e Letteraria*, in «L'Arte drammatica», n. 44, 11 settembre 1875, p. 1.

S.i.a., *La serata della Pezzana in Asti*, in «Gazzetta di Torino», n. 89, 30-31 marzo 1895.

S.i.a., *Teatro «Gerbino»*, in «Gazzetta di Torino», n. 111, 22-23 aprile 1895.

L.G.P., *Corriere dei teatri*, in «Il corriere italiano», n. 112, 22 aprile 1900.

Teresa Raquin di É. Zola

S.i.a., *Arte ed artisti*, in «Corriere del mattino», n. 203, 24 luglio 1879.

S.M., *Notizie artistiche e teatrali*, in «Roma», n. 206, 27 luglio 1879.

F. Verdinois, *A teatro*, in «Corriere del mattino», n. 207, 28 luglio 1879.

Boutet, *Cronaca drammatica*, in «Gazzetta di Napoli», n. 207, 28 luglio 1879.

S.i.a., *Teatri e libri*, in «Il sole», n. 177, 31 luglio 1881.

S.i.a., *Teatri*, in «La Ragione», n. 209, 31 luglio-1 agosto 1881.

S.i.a., *Eco dei teatri*, in «Il secolo», n. 5494, 31 luglio-1 agosto 1881.

S.i.a., *Corriere dei teatri*, in «Il Pungolo», n. 207, 31 luglio-1 agosto 1881.

Bob, *Corriere teatrale. Teresa Raquin e Giacinta Pezzana*, in «Corriere della sera», n. 209, 31 luglio-1 agosto 1881.

R.B., *Giacinta Pezzana Gualtieri a Milano* [raccolta di recensioni], in «La Donna», n. 24, 28 agosto 1881, pp. 376-378.

F., *Teatri e notizie artistiche*, in «La Perseveranza», n. 7896, 12 ottobre 1881.

A. Ceccoli-Gentili, *Giacinta Pezzana e un po' di critica al Teatro Brunetti*, in «La Donna», n. 3, 26 gennaio 1882, pp. 73-74.

Zolista, *Rio Janeiro*, in «L'Arte drammatica», n. 46, 23 settembre 1882, p. 3.

S.i.a., *Teatro Balbo*, in «Gazzetta piemontese», n. 41, 10 febbraio 1884.

S.i.a., *Corriere teatrale*, in «Corriere della sera», n. 109, 20-21 aprile 1884.

Colizzo, *Venezia*, in «L'Arte drammatica», n. 4, 28 novembre 1885, p. 2.

S.i.a., *La Pezzana nella «Teresa Raquin» all'«Alfieri»*, in «Gazzetta di Torino», n. 103, 13 aprile 1895.

d.l., *Giacinta Pezzana nella Teresa Raquin*, in «La Stampa», n. 103, 13-14 aprile 1895.

Bibliografia

- S.i.a., *Notizie teatrali ed artistiche*, in «Gazzetta del popolo», n. 103, 13-14 aprile 1895.
- S.i.a., *Teatro Gerbino*, in «La Stampa», n. 107, 18-19 aprile 1895.
- S.i.a., *Teatro «Gerbino»*, in «Gazzetta di Torino», n. 107, 18-19 aprile 1895.
- D.S., *Padova*, in «L'Arte drammatica», n. 29, 18 maggio 1895, p. 2.
- d.l., *Il ritorno di Giacinta Pezzana*, in «La Stampa», n. 326, 24-25 novembre 1895.
- S.i.a., *Teatro «Gerbino»*, in «Gazzetta di Torino», n. 325, 24-25 novembre 1895.
- S.i.a., *Giacinta Pezzana al «Costanzi»*, in «La capitale», n. 1080, 9-10 marzo 1896.
- Riccardo, *Roma*, in «L'Arte drammatica», n. 19, 14 marzo 1896, p. 2.
- S.i.a., *Giacinta Pezzana: «Teresa Raquin»*, in «Il mattino», n. 102, 12-13 aprile 1896.
- A. Boutet, *Al Mercadante. Giacinta Pezzana*, in «don Marzio», n. 103, 12-13 aprile 1896.
- baby, *Giacinta Pezzana: La Marescialla*, in «Il mattino», n. 105, 15-16 aprile 1896.
- cgc., *Giacinta Pezzana nella Teresa Raquin*, in «La Stampa», n. 167, 18 giugno 1898.
- G.C., «*Carignano»*, in «Gazzetta di Torino», n. 167, 18-19 giugno 1898.
- S.i.a., *La serata di Giacinta Pezzana*, in «La Stampa», n. 299, 28 ottobre 1898.
- S.i.a., «*Gerbino»*, in «Gazzetta di Torino», n. 298, 28-29 ottobre 1898.
- E. Boutet, *Le cronache teatrali*, tomo I, Roma, Società Editrice Nazionale, 1900, p. 21.
- G. Deabate, *Emilio Zola e Giacinta Pezzana*, in «Gazzetta del popolo della domenica», n. 40, 5 ottobre 1902.
- d.l., *Giacinta Pezzana, Emilio Zola e Teresa Raquin*, in «La Stampa», n. 313, 11 novembre 1902.
- G.C., *Giacinta Pezzana in «Teresa Raquin» al teatro «Alfieri»*, in «Gazzetta di Torino», n. 312, 11-12 novembre 1902.
- E. Boutet, «*Teresa Raquin»*, in «Avanti della domenica», n. 5, 4 febbraio 1908, p.5.
- Altre fonti*
- D. Diamilla-Muller, *Giacinta Pezzana-Gualtieri artiste dramatique*, Torino, Roux, 1880, pp. 88-92.
- P. Alisoff, *Giacinta Pezzana*, Firenze, Libreria Giuseppe Frangini, 1900, pp. 12-13.
- M. Corsi, *Ricordo di Giacinta Pezzana nel primo centenario della sua nascita*, in «Scenario», n. 2, febbraio 1941, pp. 80-81.
- Virginia di V. Alfieri (con T. Salvini)*
- G.C., *Tommaso Salvini a la «Virginia» di Alfieri*, in «Gazzetta di Torino», n. 152, 3-4 giugno 1898.
- S.i.a., *La prima recita di Tommaso Salvini al «Carignano»*, in «Gazzetta del popolo», n. 154, 4 giugno 1898.
- cgc, *Tommaso Salvini*, in «La Stampa», n. 153, 4 giugno 1898.
- G.C., *Tommaso Salvini a la «Virginia» di Alfieri al «Carignano»*, in «Gazzetta di Torino», n. 153, 4-5 giugno 1898.
- Le declamazioni dantesche*
- E. Boutet, *L'idea della Pezzana*, in «Le cronache drammatiche», fasc. XXIX, 15 ottobre 1899.
- R. Bracco, *La Pezzana, Dante, Virgilio... al Politeama*, in «Corriere di Napoli», n. 308, 5 novembre 1899.

p.c.dario, *La Pezzana al Politeama*, in «Il pungolo parlamentare», n. 307, 5-6 novembre 1899.

D.P., *Notizie artistiche e teatrali*, in «Roma», n. 309, 6 novembre 1899.

S.i.a., *Teatri ed arte*, in «La capitale», n. 5, 25 gennaio 1900.

S.i.a., *Teatri*, in «Il messaggero», n. 25, 25 gennaio 1900.

S.i.a., *Teatri*, in «Avanti!», n. 1119, 26 gennaio 1900.

S.m., *Teatri. Giacinta Pezzana. La serata dantesca*, in «La tribuna», n. 26, 26 gennaio 1900.

A. Cervi, *Giacinta Pezzana*, in «Il Piccolo Faust», n. 17, 26 novembre 1919, pp. 1-2.

Altre fonti

L. Rasi, [Impressioni sulla Pezzana], manoscritto autografo datato 24 aprile [1900] e conservato presso la Biblioteca e raccolta teatrale del Burcardo di Roma, Cartella Rasi.

La «Compagnia romanesca»

E. Calvi, *Il teatro popolare romanesco dal Medio Evo ai tempi nostri*, in «Nuova Antologia», fasc. 872, 16 aprile 1908, pp. 689-700.

S.i.a., *La compagnia romanesca al Quirino*, in «Il messaggero», n. 107, 17 aprile 1908.

E. Calvi, *Il teatro romanesco attraverso i secoli*, in «La tribuna», n. 108, 18 aprile 1908.

E.P., *Il teatro romanesco al Quirino*, in «Il messaggero», n. 109, 19 aprile 1908.

S.i.a., *La Compagnia dialettale romana al Quirino*, in «La capitale», n. 2510, 20 aprile 1908.

G. Ruberti, *La Compagnia dialettale romana al teatro Quirino. «Sabbito Santo» di L. Ciprelli e «Sôcera» di G. Zanazzo*, in «Il Giornale d'Italia», n. 110, 20 aprile 1908.

T.S., «*Zi' Carmine» di Ruggero Rindi al Quirino*, in «Il messaggero», n. 135, 16 maggio 1908.

S.i.a., «*Zi' Carmine» di R. Rindi al Quirino*, in «Il Giornale d'Italia», n. 137, 17 maggio 1908.

S.i.a., *Teatri. «Fuori porta» di V. Vercelloni al Quirino*, in «Il messaggero», n. 151, 1 giugno 1908.

S.i.a., *Teatri di Firenze*, in «La Nazione», n. 351, 16 dicembre 1908.

Il «Teatro d'Arte» di Torino (1898).

Recensioni e articoli di carattere generale

S.i.a., *Il «Teatro d'Arte»*, in «La Stampa», n. 42, 11 febbraio 1898.

S.i.a., *Il politeama Gerbino*, in «La Stampa», n. 55, 24 febbraio 1898.

S.i.a., *Il Teatro d'Arte*, in «Gazzetta di Torino», n. 56, 25-26 febbraio 1898.

P.M., *Il Teatro d'Arte*, in «Gazzetta del popolo», n. 67, 8 marzo 1898.

G.C., *Gerbino*, in «Gazzetta di Torino», n. 70, 11-12 marzo 1898.

S.i.a., *Politeama Gerbino*, in «La Stampa», n. 82, 23 marzo 1898.

S.i.a., *Politeama Gerbino*, in «Gazzetta del popolo», n. 86, 27 marzo 1898.

S.i.a., *Al politeama Gerbino*, in «La Stampa», n. 96, 6 aprile 1898.

S.i.a., *Teatro Carignano*, in «Gazzetta del popolo», n. 152, 2 giugno 1898.

G.C., «*Carignano»*, in «Gazzetta di Torino», n. 151, 2-3 giugno 1898.

Bibliografia

V. Bersezio, *Note artistiche. Gli attori sopreminenti*, in «Gazzetta del popolo», n. 176, 26 giugno 1898.

La «Drammatica compagnia di Roma».

Recensioni a articoli di carattere generale

Pes, *Ma l'esperienza a che giova?!*, in «L'Arte drammatica», n. 22, 15 aprile 1905, p. 1.

Pes, *Della terza Stabile romana*, in «L'Arte drammatica», n. 23, 22 aprile 1905, p. 3.

Corrado, *Alla vigilia dell'apertura dell'Argentina (Un'intervista col Conte di San Martino)*, in «L'Arte drammatica», n. 5, 2 dicembre 1905, p. 1.

G.L. Ferri, *Di qua e di là dal sipario*, in «Nuova Antologia», fasc. 816, 16 dicembre 1905, pp. 655-660.

C. Nati, *La compagnia stabile al teatro Argentina. «Giulio Cesare» di Shakespeare*, in «Il messaggero», n. 353, 20 dicembre 1905.

Vice Riccardo, *La Terza Utopia*, in «L'Arte drammatica», n. 8, 23 dicembre 1905, pp. 1-2.

G.L. Ferri, *Di qua e di là dal sipario*, in «Nuova Antologia», fasc. 823, 1 aprile 1906, pp. 502-509.

E. Boutet, *La mia follia*, Roma, M. Carra & C., 1908.

S. d'Amico, *Un giornalista e il teatro d'arte*, in S. d'Amico, *Maschere. Note su l'interpretazione scenica*, Roma, Mondadori, 1921.

S. d'Amico, *Edoardo Boutet e il sogno della «stabile»*, in S. d'Amico, *Invito al teatro*, Brescia, Morcelliana, 1935.

aA

Altre recensioni e articoli

S.i.a., *Cronaca*, in «Roma», n. 73, 15 marzo 1869.

V. Bersezio, *Appendice. Rivista drammatica*, in «Gazzetta piemontese», n. 65, 5 marzo 1872.

V. Bersezio, *Appendice. Rivista drammatica*, in «Gazzetta piemontese», n. 72, 12 marzo 1872.

S.i.a., *Teatri*, in «Gazzetta piemontese», n. 67, 7 marzo 1872.

Icilio, *Galleria dell'Arte Drammatica. Giacinta Pezzana-Gualtieri*, in «L'Arte drammatica», n. 29, 4 maggio 1872, p. 3.

Gherardo, *Nostra corrispondenza*, in «L'Arte drammatica», n. 49, 21 settembre 1872, p. 3.

G.A., *G. Pezzana-Gualtieri a Buenos-Ayres*, in «L'Arte drammatica», n. 9-10, 3 gennaio 1874, pp. 5-6.

Filippi, *Appendice. Rassegna Drammatico-Musicale*, in «La Perseveranza», n. 5701, 10 settembre 1875.

Dip, *Ed ora Dip*, in «L'Arte drammatica», n. 44, 11 settembre 1875, pp. 2-3.

S.i.a., *Teatri*, in «Il sole», n. 214, 13-14 settembre 1875.

S.i.a., *Cronaca*, in «La discussione», n. 93, 3 aprile 1876.

P.B., *Corriere teatrale*, in «Corriere della sera», n. 100, 14-15 giugno 1876.

S.i.a., *Teatro Municipale*, in «L'elettore casalese», n. 26, 30 giugno 1876, p. 109.

A.Z., *Appendice. Rassegna teatrale*, in «La Lombardia», n. 187, 8 luglio 1876.

F. Verdinois, *Il primo teatro di prosa. Giacinta Pezzana Gualtieri*, in «Corriere del mattino», n. 103, 14 aprile 1879.

S.i.a., *Arte ed artisti*, in «Corriere del mattino», n. 174, 25 giugno 1879.

S.i.a., *La Compagnia Rossi al Carignano*, in «Gazzetta piemontese», n. 88, 29 marzo 1880.

A. Chiminello, *Il figlio di Coralia*, in «La Donna», n. 1, 3 aprile 1880, pp. 5-6.

Fortunio, *Firenze*, in «L'Arte drammatica», n. 44, 11 settembre 1880, pp. 2-3.

S.i.a., *Giacinta Pezzana* [rec. giornale ungherese], in «L'Arte drammatica», n. 20, 26 marzo 1881, p. 2.

S.i.a., *Eco dei teatri*, in «Il secolo», n. 5493, 30-31 luglio 1881.

S.i.a., *Rivista milanese*, in «Frusta teatrale», n. 25, 10 agosto 1881, p. 1.

Unus nullus, *Profili drammatici. Giacinta Pezzana*, in «Il teatro illustrato», n. 9, settembre 1881, pp. 15-16.

S.i.a., *Rivista milanese*, in «Frusta teatrale», n. 26, 21 agosto 1881, p. 1.

S.i.a., *Corriere teatrale. Il nuovo teatro Giacinta Pezzana*, in «Corriere della sera», n. 266, 27-28 settembre 1881.

S.i.a., *Teatri*, in «La Ragione», n. 271, 2-3 ottobre 1881.

S.i.a., *Il teatro nuovo*, in «Il secolo», n. 5556, 2-3 ottobre 1881.

Telefono, *Telefoneide. Buenos Ayres*, in «L'Arte drammatica», n. 26, 6 maggio 1882, p. 3.

Telefono, *Telefoneide*, in «L'Arte drammatica», n. 41, 19 agosto 1882, p. 2.

Colorno, *Trieste*, in «L'Arte drammatica», n. 51, 31 ottobre 1885, pp. 2-3.

S.i.a., *Arte ed artisti*, in «La Lombardia», n. 27, 27 gennaio 1887.

Momus, *Torino*, in «L'Arte drammatica», n. 25, 20 aprile 1895, pp. 2-3.

S.i.a., *Serata d'onore Giacinta Pezzana*, in «Gazzetta di Torino», n. 352, 21-22 dicembre 1895.

Riccardo, *Roma*, in «L'Arte drammatica», n. 20-21, 21 marzo 1896, pp. 3-4.

V. Bersezio, *Profili artistici. Giacinta Pezzana*, in «La Stampa», n. 56, 25 febbraio 1898.

S.i.a., *Teatri*, in «Il messaggero», n. 13, 13 gennaio 1900.

g.c., *Le recite di Giacinta Pezzana*, in «Avanti!», n. 1116, 23 gennaio 1900.

G. Deabate, *Giacinta Pezzana e il teatro piemontese*, in «L'illustrazione italiana», n. 13, 29 marzo 1903, p. 255.

R. Faccio, *Giacinta Pezzana*, in «Avanti della domenica», n. 5, 4 febbraio 1908, pp. 3-4.

A. Cervi, *Giacinta Pezzana*, in «Il Piccolo Faust», n. 17, 26 novembre 1919, pp. 1-2.

G. Monaldi, *Giacinta Pezzana attraverso i miei ricordi*, ritaglio di giornale senza ulteriori indicazioni conservato in BBRP.

1.3. Recensioni riferite in generale

alla compagnia del teatro dei Fiorentini (1879)

V., *L'imminente lotta napoletana*, in «L'Arte drammatica», n. 13, 25 gennaio 1879, pp. 1-2.

Triboulet, *Notiziario di Napoli*, in «L'Arte drammatica», n. 14, 1 febbraio 1879, pp. 1-2.

S.i.a., *Arte e artisti*, in «Il Pungolo», n. 64, 5 marzo 1879.

S.i.a., *Teatri*, in «Il messaggero», n. 66, 9 marzo 1879.

S.i.a., *Teatri*, in «Il messaggero», n. 67, 10 marzo 1879.

Lamba, *Teatri*, in «Fanfulla», n. 60, 5 marzo 1879.

Bibliografia

- S.i.a., *Notizie artistiche e teatrali*, in «Roma», n. 73, 14 marzo 1879.
- S.i.a., *Arte ed artisti*, in «Corriere del mattino», n. 73, 14 marzo 1879.
- Boutet, *Cronaca drammatica*, in «Gazzetta di Napoli», n. 75, 16 marzo 1879.
- F. Verdinois, *Il primo teatro di prosa*, in «Corriere del mattino», n. 82, 23 marzo 1879.
- Gigante, *Napoli*, in «Il Piccolo Faust», n. 8, 10 aprile 1879, pp. 2-3.
- S.i.a., *Palcoscenici e platee*, in «Gazzetta di Napoli», n. 102, 12 aprile 1879.
- Triboulet, *Notiziario di Napoli*, in «L'Arte drammatica», n. 24, 19 aprile 1879, pp. 1-2.
- F. Verdinois, *Il primo teatro di prosa. I due repertori*, in «Corriere del mattino», n. 113, 24 aprile 1879.
- Triboulet, *Notiziario di Napoli*, in «L'Arte drammatica», n. 25, 26 aprile 1879, pp. 1-2.
- S.i.a., *Arte ed artisti*, in «Corriere del mattino», n. 116, 27 aprile 1879.
- S.i.a., *Palcoscenici e platee*, in «Gazzetta di Napoli», n. 116, 27 aprile 1879.
- Boutet, *Cronaca drammatica. Teatro dei Fiorentini. Punti sugl'I*, in «Gazzetta di Napoli», n. 118, 29 aprile 1879.
- Triboulet, *Notiziario di Napoli*, in «L'Arte drammatica», n. 26, 3 maggio 1879, pp. 1-2.
- Triboulet, *Notiziario di Napoli*, in «L'Arte drammatica», n. 27, 10 maggio 1879, p. 2.
- S.i.a., *Palcoscenici e platee*, in «Gazzetta di Napoli», n. 132, 13 maggio 1879.
- S.i.a., *Arte e artisti*, in «Il Pungolo», n. 143, 24 maggio 1879.
- S.i.a., *Arte ed artisti*, in «Corriere del mattino», n. 143, 24 maggio 1879.
- Triboulet, *Notiziario di Napoli*, in «L'Arte drammatica», n. 31, 7 giugno 1879, p.2.
- S.i.a., *Arte ed artisti*, in «Corriere del mattino», n. 157, 8 giugno 1879.
- S.i.a., *Atti di eroismo! ...*, in «L'Arte drammatica», n. 34-35, 27 giugno 1879, p. 2.
- F. Verdinois, *Il secondo corno*, in «Corriere del mattino», n. 209, 30 luglio 1879.
- M. Uda, *Arte e artisti*, in «Il Pungolo», n. 223, 13 agosto 1879.

aA

229

1.4. Recensioni e scritti riferiti ad altri attori

- [*Amleto* di E. Rossi] L. Fontana, *Appendice*, in «La Riforma», n. 158, 9 giugno 1873.
- [*Amleto* di L. Monti e di E. Rossi] S.i.a., *Amleto-Monti, Amleto-Rossi* [rec. «L'Opinione»], in «L'Arte drammatica», n. 30, 20 luglio 1873, p. 3.
- [*Amleto* di E. Rossi] F. Forlani, *Hamlet rappresentato da Ernesto Rossi*, Tipografia Bello e Pastori, 1874.
- [*Amleto* di E. Rossi] P.R., *Ernesto Rossi a Marsiglia*, in «L'Arte drammatica», n. 33, 26 giugno 1875, pp. 1-2.
- [*Amleto* di E. Capelli] Acanto, [senza titolo], in «L'Arte drammatica», n. 51, 24 ottobre 1875, pp. 3-4.
- [*Messalina* di V. Marini] F. d'Arcais, *L'esecuzione della Messalina*, in «L'Arte drammatica», n. 14, 5 febbraio 1876, p. 3.
- [*Messalina* di A. Tessero] Dip, *Questione Morelli-Messalina-Arcais*, in «L'Arte drammatica», n. 45, 16 settembre 1876, pp. 2-3.
- [*Messalina* di V. Marini] Sorrento, *Messalina. Virginia Marini*, in «L'Arte drammatica», n. 51, 28 ottobre 1876, p. 3.
- [*Messalina* di A. Tessero] S.i.a., *Teatri*, in «Il sole», n. 271, 19 novembre 1876.

[*Messalina* di A. Tessero] F. Uda, *Rassegna drammatica. Le prime impressioni*, in «La Lombardia», n. 320, 19 novembre 1876.

[*Messalina* di A. Tessero] A., *Rivista drammatica*, in «La Ragione», n. 336, 19-20 novembre 1876.

[*Messalina* di A. Tessero] S.i.a., *Corriere teatrale*, in «Corriere della sera», n. 257, 19-20 novembre 1876.

[*Messalina* di A. Tessero] D. Verità, *La Messalina di Cossa, al Manzoni*, in «Il Pungolo», n. 320, 19-20 novembre 1876.

[*Messalina* di A. Tessero] C. Romussi, *Rivista drammatica*, in «Il secolo», n. 3803, 19-20 novembre 1876.

[*Messalina* di A. Tessero] S.i.a., *Teatri*, in «La Lombardia», n. 321, 20 novembre 1876.

[*Messalina* di A. Tessero] F. Camerani, *Rassegna teatrale e bibliografica*, in «Il sole», n. 272, 20-21 novembre 1876.

[*Messalina* di A. Tessero] S.i.a., *Manzoni*, in «Il Pungolo», n. 321, 20-21 novembre 1876.

[*Messalina* di A. Tessero] A., *Rivista drammatica. Messalina. Lo studio storico*, in «La Ragione», n. 337, 20-21 novembre 1876.

[*Messalina* di A. Tessero] G., *Teatri e notizie artistiche. Messalina di Pietro Cossa al teatro Manzoni*, in «La Perseveranza», n. 6134, 21 novembre 1876.

[*Messalina* di A. Tessero] A., *Rivista drammatica. Messalina. Il dramma*, in «La Ragione», n. 338, 21-22 novembre 1876.

[*Messalina* di A. Tessero] S.i.a., *Teatro Manzoni. Compagnia di Alemanno Morelli*, in «Corriere della sera», n. 264, 26-27 novembre 1876.

[*Messalina* di A. Tessero] S.i.a., *Teatro Manzoni*, in «Frusta teatrale», n. 34, 28 novembre 1876, pp. 1-2.

[*Messalina* di A. Tessero] F. Uda, *Rivista drammatica*, in «Mondo artistico», n. 48, 30 novembre 1876, pp. 1-2.

[*Amleto* di E. Rossi] Z., *L'Amleto del Rossi*, in «Il Piccolo», n. 231, 20 agosto 1880.

[*Amleto* di E. Rossi] G. De Viti Demarco, *L'Amleto di Shakespeare e l'Amleto di Ernesto Rossi*, in «Gazzetta letteraria», n. 37, 11-18 settembre 1880, pp. 289-290.

[*Fedora* di E. Duse] S.i.a., [Senza titolo], in «L'Arte drammatica», n. 47, 6 ottobre 1883, pp. 1-2.

[*Fedora* di E. Duse] gp, *Teatri. La Duse nella Fedora*, in «L'Italia», n. 498, 5-6 maggio 1884.

[*Fedora* di E. Duse] S.i.a., *Teatri*, in «Il sole», n. 114, 12-13 maggio 1884.

[recite shakespeariane di E. Rossi e T. Salvini] Yorick figlio di Yorick, *La morte di una musa. I. Vent'anni al teatro*, Firenze, Tipografia editrice del Fieramosca, 1885.

[su A. Majeroni] G.M. Scallinger, *Astro tramontato*, in «Italia artistica», n. 43, 5 dicembre 1886, pp. 329-330.

[su E. Rossi] B. Marciano, *Per Ernesto Rossi*, in «Il pungolo parlamentare», n. 180, 29-30 giugno 1896.

[*Otello* di T. Salvini] E. Tuckerman Mason, *L'Otello di Tommaso Salvini*, traduzione manoscritta autografa di T. Salvini dal testo di Tuckerman Mason pubblicato nel 1890 (Londra, Putnam's Son) e conservata in BM, Fondo Salvini.

Bibliografia

Scritti di altri attori

E. Rossi, *Discorso improvvisato dall'artista Ernesto Rossi nell'Ateneo di Barcellona la sera del 4 luglio del 1868 sopra il Teatro di Shakespeare e specialmente sopra la tragedia Amleto sua interpretazione ed esecuzione*, in «Rivista contemporanea nazionale italiana», n. 58, maggio 1869, pp. 38-56.

C. Coquelin, *L'art et le comédien*, Parigi, Olledorff, 1880.

T. Salvini, *Interpretazioni e ragionamenti su talune opere e personaggi di G. Shakespeare. Amleto*, in «Fanfulla della domenica», n. 39, 30 settembre 1883, pp. 1-2.

T. Salvini, *Interpretazioni e ragionamenti su talune opere e personaggi di G. Shakespeare. Otello*, in «Fanfulla della domenica», n. 43, 28 ottobre 1883, p. 3.

Lettera di Ernesto Rossi al Direttore del Fieramosca, in «Fieramosca», n. 362, 27 dicembre 1886.

A. Ristori, *Ricordi e studi artistici*, Torino-Napoli, Roux, 1887.

E. Duse - A. Boito, *Lettere d'amore*, Milano, Il Saggiatore, 1979.

1.5. Articoli di periodici del tempo

G.C. Molineri, *Il teatro italiano moderno*, in «Gazzetta letteraria», n. 50, 14-21 dicembre 1878, p. 393.

C. Arrighi, *L'avvenire dell'Arte rappresentativa*, in «Italia artistica», n. 25, 1 agosto 1886.

F d'Arcais, *Gli artisti drammatici in Italia*, in «L'Opinione», n. 198, 20 luglio 1874.

R. Prati, *Anticaglie e novità. I nevrotici sulla scena*, in «La tribuna», n. 141, 24 maggio 1887.

G. Benetti, *La recitazione e il naturalismo in teatro*, in «Gazzetta letteraria», n. 28, 9 luglio 1887, pp. 222-223.

R. Prati, *La recitazione e il naturalismo in teatro*, in «Gazzetta letteraria», n. 30, 23 luglio 1887, p. 240.

G. Benetti, *Ancora a proposito di «recitazione»*, in «Gazzetta letteraria», n. 31, 30 luglio 1887, pp. 250-251.

L. Fortis, *Una visita alla Ristori*, in «L'illustrazione italiana», n. 15, 11 aprile 1897, pp. 230-234.

Don Marzio, *Appendice dell'Arte drammatica. La Reiter intervistata*, in «L'Arte drammatica», n. 45, 24 settembre 1898, p. 2 e n. 46, 1 ottobre 1898, p. 3.

G. di Martino, *I nemici del teatro di prosa in Italia. La scoperta della vista scenica. Altri studi e profili*, Napoli, Società editrice partenopea, s.d. [1901].

G. di Martino, *La classificazione del genere d'arte nella recitazione degli artisti drammatici*, in «Rivista teatrale italiana», fasc. 7, 1 dicembre 1901, pp. 287-294.

U. Ojetti, *L'evoluzione del gusto teatrale*, in «Rivista teatrale italiana», fasc. 4, 16 febbraio 1901, pp. 158-162.

G. di Martino, *Dell'arte frammentaria nella produzione e nelle interpretazioni del teatro drammatico*, in «Rivista teatrale italiana», fasc. 6-7, 1 maggio 1902, pp. 227-235.

1.6. Carteggi consultati

Giovanni Emanuel - Vittorio Bersezio, in ASE (contiene solo le lettere autografe di Emanuel e la minuta di una risposta di Bersezio).

Giovanni Emanuel - Felice Cavallotti, in BF (contiene solo le lettere autografe di Emanuel).

Giovanni Emanuel - corrispondenti vari, in BBAE (contiene solo gli autografi di Emanuel).

Giovanni Emanuel - Adelaide Ristori, in BM, Fondo Ristori (contiene due lettere autografe di Emanuel).

Giovanni Emanuel - Ermete Zacconi, in BM, Fondo Zacconi (contiene una sola lettera autografa di Emanuel).

Giacinta Pezzana - Vittorio Bersezio, in ASP (contiene solo gli autografi della Pezzana).

Giacinta Pezzana - Giorgina Saffi, in BA, 13.2 - 2.10 - 2.11 (contiene solo gli autografi della Pezzana).

Giacinta Pezzana - Sibilla Aleramo, in BG (contiene solo gli autografi della Pezzana).

Giacinta Pezzana - corrispondenti vari, in BBAP (contiene solo gli autografi della Pezzana).

Lettere di Giovanni Emanuel e di Giacinta Pezzana reperibili sui periodici del tempo

Giovanni Emanuel

Tutti, *Notiziario*, in «L'Arte drammatica», n. 23, 11 aprile 1874, p. 3 (si tratta della risposta di Emanuel alla lettera di un suo scritturato pubblicata in Tutti, *Notiziario*, in «L'Arte drammatica», n. 22, 4 aprile 1874, p. 4).

Tutti, *Notiziario*, in «L'Arte drammatica», n. 13, 2 febbraio 1878, p. 4 (alla lettera di Emanuel risponde un giornalista palermitano in Tutti, *Notiziario*, in «L'Arte drammatica», n. 15, 16 febbraio 1878, p. 3).

Tutti, *Notiziario*, in «L'Arte drammatica», n. 36, 5 luglio 1879, p. 4.

Tutti, *Notiziario*, in «L'Arte drammatica», n. 42, 28 agosto 1880, pp. 3-4.

[scambio di lettere fra Emanuel e Scapellato], in «L'Arte drammatica», n. 49, 16 ottobre 1880, pp. 1-2.

S.i.a., *Cronaca*, in «Il cittadino», n. 59, 27 luglio 1881.

[lettera di Emanuel], in «Il Piccolo Faust», n. 31, 28 luglio 1881, p. 3 (a questa lettera risponde la compagnia Moro-Morotti in S.i.a., *A Giovanni Emanuel*, in «Il cittadino», n. 60, 31 luglio 1881 e poi in S.i.a., *Ricevo e subito pubblico*, in «L'Arte drammatica», n. 41, 20 agosto 1881, p. 3).

Tutti, *Notiziario*, in «L'Arte drammatica», n. 9, 30 dicembre 1882, p. 3.

Tutti, *Notiziario*, in «L'Arte drammatica», n. 29, 24 maggio 1884, p. 4.

S.i.a., *Atto arbitrario*, in «L'Arte drammatica», n. 42, 30 agosto 1884, pp. 1-2.

L.M., *Soliti soprusi*, in «L'Arte drammatica», n. 45, 20 settembre 1884, p. 1.

Teodora ed Emanuel, in «L'Arte drammatica», n. 12, 17 gennaio 1885, pp. 1-2.

[scambio di lettere fra Emanuel e Felicita Prosdocimi, sua scritturata], in Tutti, *Notiziario*, in «L'Arte drammatica», n. 21, 10 aprile 1886, p. 3.

Una lettera di Giovanni Emanuel, in «L'Arte drammatica», n. 11, 15 gennaio 1887, pp. 2-3

Notiziario, in «L'Arte drammatica», n. 22, 31 marzo 1888, p. 3.

Notiziario, in «L'Arte drammatica», n. 15, 7 febbraio 1891, p. 4.

[lettera di Cesare Rossi], «Il Piccolo Faust», n. 37, 15 maggio 1896, p. 3.

S.i.a., *Notiziario di Napoli*, in «L'Arte drammatica», n. 30, 31 maggio 1879, pp. 2-3.

Giacinta Pezzana

[Lettera a un giornale di Buenos Aires datata 21 marzo 1873], in D. Diamilla-Muller, *Giacinta Pezzana-Gualtieri artiste dramatique*, Torino, Roux, 1880 (la lettera viene poi ritradotta in gace, *Giacinta Pezzana*, in «Il Piccolo Faust», n. 15, 25 luglio 1917, p. 1 e S.i.a., *Eco dei teatri*, in «Il secolo», n. 5493, 30-31 luglio 1881).

Lesepo, *Giacinta Pezzana-Gualtieri*, in «L'Arte drammatica», n. 13, 25 gennaio 1879, p. 1.

S.i.a., *Arte ed artisti*, in «Corriere del mattino», n. 203, 24 luglio 1879.

La Pezzana Gualtieri e Dip..., in «L'Arte drammatica», n. 16, 28 febbraio 1880, p. 2.

[Lettera a un giornale italiano datata 5 maggio 1880], in D. Diamilla-Muller, *Giacinta Pezzana-Gualtieri artiste dramatique*, Torino, Roux, 1880, pp. 93-95.

La Pezzana a Diotti, in «L'Arte drammatica», n. 40, 8 agosto 1885, p. 2.

E. Boutet, *Le cronache teatrali*, tomo I, Roma, Società Editrice Nazionale, 1900, p. 21.

1.7. Scritti sul teatro di Giovanni Emanuel e di Giacinta Pezzana

J. Weelman di Terranova [G. Emanuel], *Rossi o Salvini? Risposta ad un articolo del giornale lo SPORT di Napoli*, Napoli, Edizioni economiche del «Piccolo Faust», 1880.

Una lettera di Giovanni Emanuel, in «L'Arte drammatica», n. 11, 15 gennaio 1887, pp. 2-3.

G. Emanuel, [«Parte levata» del *Re Lear* commentata, 1888], in BI (ora in M.G. Barabino, *Il Lear di Emanuel: temi e metodologia*, in «Teatro archivio», settembre 1979, pp. 135-171).

G. Emanuel, [«Parte levata» dell'*Amleto* commentata, 1889], in BI (ora in M.G. Barabino, *L'Amleto di Emanuel: divenire di un personaggio*, in «Teatro archivio», maggio 1984, pp. 48-86).

G. Emanuel, [Lettera ai figli Guglielmo e Giorgio, 1889], in BI (ora in M.G. Barabino, *L'Amleto di Emanuel: divenire di un personaggio*, in «Teatro archivio», maggio 1984, pp. 86-96).

G. Emanuel, *Pensieri* [1889], in BI (ora in M.G. Barabino, *L'Amleto di Emanuel: divenire di un personaggio*, in «Teatro archivio», maggio 1984, pp. 97-100).

G. Pezzana, *Il teatro piemontese*, in «L'Arte drammatica», n. 7, 18 dicembre 1886, p. 2.

G. Pezzana, *Carolina Gabusi-Malfatti. Cenni biografici*, Torino, Stamperia Reale Paravia, 1893.

G. Pezzana, *Ricordi*, programma di sala per la recita di *Nonna Lussia* del 1903 al teatro Alfieri di Torino, in BA 13.2.

G. Pezzana, [lettera autobiografica datata 21 novembre 1905], in O. Roux, *Infanzia e giovinezza di illustri italiani contemporanei*, vol. II, parte II, Firenze, Bemporad, 1909, pp. 53-71.

Interviste a Giacinta Pezzana

Ego, *Glorie nostre...*, («La scena di prosa», 25 febbraio 1902) in BBRP.

G[u]glielmo]. Emanuel, *Le confessioni di Giacinta Pezzana*, in «Corriere della sera», n. 351, 19 dicembre 1910.

1.8. Libri di memorialistica e di aneddotica teatrale consultati

E. Rossi, *Quarant'anni di vita artistica*, Firenze, Niccolai, 1887.

- T. Salvini, *Ricordi, aneddoti ed impressioni*, Milano, Dumolard, 1895.
M. Uda, *Arte e artisti*, vol. I, Napoli, Pierrò e Veraldi, 1900.
G. Cosentino, *L'Arena del Sole*, Bologna, Zanichelli, 1903.
G. Mazzocca, *Memorie di un attore*, Milano, Pulzato e Gianni, 1904.
G. Cauda, *Chiaroscuro di palcoscenico*, Savigliano, Galimberti, 1910.
F. Liberati, *Venti anni di vita di palcoscenico*, Roma, Cremonese, 1930.
S. Barzilai, *Palcoscenico e platea*, Milano, Garzanti, 1940.
A. De Sanctis, *Caleidoscopio glorioso*, Firenze, Giannini, 1946.
E. Zacconi, *Ricordi e battaglie*, Cernusco sul Naviglio, Garzanti, 1946.
S. Tofano, *Il teatro all'antica italiana e altri scritti di teatro*, a cura di A. Tinterri, Roma, Bulzoni, 1985 [1965].

2. Studi

2.1. Opere consultate

- Aa. Vv., *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Volume secondo. Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Torino, Einaudi, 2000.
Aa. Vv., *Il grande attore nell'Ottocento e Novecento. Convegno di studi, Torino, 19-21 aprile 1999*, Torino, DAMS Università degli Studi di Torino, 2001.
T.W. Adorno, *La conciliazione forzata. Lukács e l'equivoco realista* [1958], trad. it., in G. Oldrini (a cura di), *Lukács*, Milano, Mondadori, 1979.
T.W. Adorno, *Teoria estetica*, trad. it., Torino, Einaudi, 1977 [1970].
R. Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1988.
R. Alonge, *Ibsen. L'opera e la fortuna scenica*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1995.
U. Artioli, *Teorie della scena dal naturalismo al surrealismo. I. Dai Meininger a Craig*, Firenze, Sansoni, 1972.
U. Artioli (a cura di), *Il teatro dei ruoli in Europa*, Padova, Esedra editrice, 2000.
A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Roma, Savelli, 1975 [I edizione 1965].
E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it., Torino, Einaudi, 1956 [1946], 2 voll.
G. Azzaroni, *Del teatro e dintorni. Una storia della legislazione e delle strutture teatrali in Italia nell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1981.
H. Bahr, *Il superamento del naturalismo*, trad. it., Milano, SE, 1994 [1891].
G. Baldi, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli, Liguori, 1980.
A. Barbina, *La «follia» di Edoardo Boutet*, in A. Tinterri (a cura di), *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, Bologna, il Mulino, 1990.
C. Baudelaire, *Salon de 1859* [1859], in *Oeuvres complètes*, Parigi, Gallimard, 1976, vol. II (trad. it. in C. Baudelaire, *Scritti sull'arte*, Torino, Einaudi, 1992).
F. Beltrame, *Teoria del grottesco. Con un'eseplificazione nel racconto di N.V. Gogol' Il naso*, Monfalcone, Edizioni della Laguna, 1996.
C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999.
W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, trad. it., Torino, Einaudi, 1962 [1955].

- W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, trad. it., Torino, Einaudi, 2000.
- G. Bogliolo - P. Toffano (a cura di), *Antimimesis. Tendenze antirealiste nel romanzo francese di fine Ottocento*, Fasano, Schena, 1997.
- M. Bontempelli, *Concezione teatralista della storia* [1928], in Id., *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1974 [1938].
- P. Bosisio, «*Ho pensato a voi scrivendo Gigliola...*». *Teresa Franchini: un'attrice per d'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 2000.
- G. Bottioli, *Teoria dello stile*, Firenze, La Nuova Italia, 1997.
- E. Boutet, *La mia follia*, Roma, M. Carra & C., 1908.
- B. Brecht, *Sul realismo* [1937-1941], in B. Brecht, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, trad. it., Torino, Einaudi, 1975 [1967].
- E. Buonaccorsi, *La recitazione del «Grande Attore»*. *Da Gustavo Modena a Tommaso Salvini*, Genova, Istituto di Storia dell'arte, 1974.
- A. Burgio, *Modernità del conflitto. Saggio sulla critica marxiana del socialismo*, Roma, DeriveApprodi, 1999.
- G. Calendoli, *L'attore. Storia di un'arte*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1959.
- A. Camilleri, *I teatri stabili in Italia (1898-1918)*, Bologna, Cappelli, 1959.
- L. Capuana, *Il teatro italiano contemporaneo*, Palermo, Luigi Pedone Lauriel, 1872.
- L. Capuana, *Libri e teatro*, Catania, Niccolò Giannotta, 1892.
- L. Capuana, *Gli «ismi» contemporanei. Verismo, Simbolismo, Idealismo, Cosmopolitismo ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, a cura di G. Luti, Milano, Fabbri, 1973 [1898].
- L. Caretti (a cura di), *Il teatro del personaggio: Shakespeare sulla scena italiana dell'800*, Roma, Bulzoni, 1979.
- P. Chiarini, *Brecht, Lukács e il realismo*, Roma-Bari, Laterza, 1983.
- G. Cosmacini, *Medicina, ideologie, filosofie nel pensiero dei clinici tra Ottocento e Novecento*, in *Storia d'Italia*, Annali 4, *Intellettuali e potere*, a cura di C. Vivanti, Torino, Einaudi, 1981.
- B. Croce, *Vittorio Bersezio e il teatro piemontese* [1906], in B. Croce, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, vol. I, Bari, Laterza, 1914.
- A. d'Amico, *Il teatro verista e il «grande attore»* [1975], in A. Tinterri (a cura di), *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, Bologna, il Mulino, 1990.
- S. d'Amico, *Un giornalista e il teatro d'arte*, in Id., *Maschere. Note su l'interpretazione scenica*, Roma, Mondadori, 1921.
- S.d'Amico, *Tramonto del grande attore*, Firenze, La casa Usher, 1985 [I edizione 1929].
- S. d'Amico, *Edoardo Boutet e il sogno della «stabile»*, in Id., *Invito al teatro*, Brescia, Morcelliana, 1935.
- F. De Sanctis, *L'arte, la scienza e la vita. Nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari* [1868-1883], Torino, Einaudi, 1972.
- L. Di Michele (a cura di), *Aspetti di Othello*, Napoli, Liguori, 1996.
- M. Domenichelli, *Wilde e Beardsley: Salomé*, in «L'asino di B.», n. 5, marzo 2001.
- F. Engels, *Il realismo di Balzac*, in K. Marx - F. Engels, *Scritti sull'arte*, Roma-Bari, Laterza, 1973.
- S. Ferrone, *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni, 1972.

- S. Ferrone (a cura di), *Il teatro italiano. V. Teatro dell'Ottocento. La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, 3 tomi, Torino, Einaudi, 1979.
- S. Ferrone, *Teatro dell'Italia unita*, Milano, Il Saggiatore, 1980.
- P. Galassi, *Prima della fotografia*, trad. it., Torino, Bollati Boringhieri, 1989 [1981].
- H. Gatti, *Shakespeare nei teatri milanesi dell'Ottocento*, Bari, Adriatica editrice, 1968.
- G. Genette, *Verosimiglianza e motivazione*, in Id., *Figure II. La parola letteraria*, Torino, Einaudi, 1972 [1969].
- R. Genovese, *L'eredità del romanticismo. Codice dell'arte e codice estetico*, in «Rivista di estetica», n. 31, 1989.
- P.D. Giovanelli, *La società teatrale italiana fra Otto e Novecento. Lettere ad Alfredo Testoni*, Roma, Bulzoni, 1985-1986, 3 voll.
- A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori Riuniti, 1987.
- G. Guerrieri, *Eleonora Duse. Nove saggi*, a cura di L. Vito, Roma, Bulzoni, 1993.
- A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, trad. it., Torino, Einaudi, 1987 [1953], vol. IV.
- R. Jakobson, *Il realismo nell'arte*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1968 [1965].
- G. Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia, 1989.
- G. Livio, *Letteratura e teatro*, in G. Livio - R. Campari - G. Simonelli, *Letteratura e spettacolo*, Roma, Marzorati-Editalia, 2000.
- G. Livio, *L'assenza del testo*, in «L'asino di B.», n. 5, marzo 2001.
- G. Livio, *L'ultimo «grande attore» che già trascolora nell'attore-artifex. Ancora su Memo Benassi*, in Aa. Vv., *Il grande attore nell'Otto e Novecento. Convegno di studi, Torino, 19-21 aprile 1999*, Torino, DAMS Università degli Studi di Torino, 2001.
- G. Lukács, *Saggi sul realismo*, trad. it., Torino, Einaudi, 1974 [1946].
- G. Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, trad. it., Torino, Einaudi, 1964 [1948, 1952 e 1955].
- R. Luperini, *L'allegoria del moderno*, Roma, Editori Riuniti, 1990.
- R. Luperini, *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- G. Macchia, *I fantasmi dell'opera. Idea e forme del mito romantico*, Milano, Mondadori, 1971.
- V. Majakovskij, *Il cinematografo distrugge il teatro, è questo il sintomo della rinascita teatrale* [1913], in Id., *Cinema e cinema*, trad. it., Roma, Stampa alternativa, 1993.
- F. Malara, *Copioni e drammaturgia di fine Ottocento*, Milano, LED, 2000.
- C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Roma, Bulzoni, 1971.
- C. Meldolesi, *Alla ricerca del grande attore: Shakespeare e il valore di scambio*, in «Teatro archivio», settembre 1979.
- C. Meldolesi, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, in «Inchiesta», n. 63-64, gennaio-giugno 1984.
- C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984.
- C. Meldolesi, *Intorno alla «Grandezza» e al teatro della persona. Perché conviene tenere distinte le linee ottocentesche dell'«Attore romantico» e del «Grande attore», per poi assimilare al Novecento teatrale quella dell'«Attore artista»*, in Aa. Vv., *Il grande attore nell'Otto*

e Novecento. *Convegno di studi Torino, 19-21 aprile 1999*, Torino, DAMS Università degli Studi di Torino, 2001.

P. Mezzanotte - R. Simoni - R. Calzini, *Cronache di un grande teatro, il Teatro Manzoni di Milano*, Milano, Edizioni della Banca Nazionale del Lavoro, 1952.

C. Molinari, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Roma, Bulzoni, 1985.

F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, trad. it., Milano, Adelphi, 1974 [1874].

D. Orecchia, *Il sapore della menzogna. Rossi, Salvini, Stanislavskij: un aspetto del dibattito sul naturalismo*, Genova, Costa & Nolan, 1996.

V. Pandolfi (a cura di), *Antologia del grande attore*, Bari, Laterza, 1954.

A. Pastore, *Viaggio nella fortuna di Vittorio Bersezio*, in «Cultura e scuola», n. 139-140, giugno-dicembre 1996.

F. Perrelli, *Echi nordici di grandi attori italiani*, Firenze, Le Lettere, 2004.

F. Perrelli, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, Torino, UTET, 2005.

M. Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, Bologna, il Mulino, 1992.

P. Szondi, *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, trad. it., Torino, Einaudi, 1979 [1956].

P. Szondi, *Saggio sul tragico*, trad. it., Torino, Einaudi, 1996 [1961].

E. Taviani, *Alcuni suggerimenti per lo studio della poesia degli attori nell'Ottocento*, in «Quaderni di teatro», n. 21-22, 1983.

aA R. Tessari, *La Scapigliatura. Un'avanguardia artistica nella società preindustriale*, Torino, Paravia, 1975. 237

F. Vercellone, *L'estetica dell'Ottocento*, Bologna, il Mulino, 1999.

C. Vicentini, *Teorie della recitazione. Diderot e la questione del paradosso*, in Aa. Vv. *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Volume secondo. Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Torino, Einaudi, 2000.

T. Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una Compagnia Drammatica dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2000.

É. Zola, *Il naturalismo nel teatro*, in Id., *Il romanzo sperimentale*, trad. it., Parma, Pratiche, 1980 [1880].

É. Zola, *Le naturalisme au théâtre*, Parigi, G. Charpentier et C.ie, 1889 [I edizione 1881].

2.2. Studi su Giovanni Emanuel

V. Andrei, *Gli attori italiani da Gustavo Modena a Ermete Novelli. Studio critico*, Firenze, Tipografia Elzeviriana, 1899.

M.G. Barabino, *Il Lear di Emanuel: temi e metodologia*, in «Teatro archivio», settembre 1979.

M.G. Barabino, *L'Amleto di Emanuel: divenire di un personaggio*, in «Teatro archivio», maggio 1984.

E. Boutet, *Giovanni Emanuel*, in «Nuova Antologia», fasc. 736, 16 agosto 1902.

R. Bracco, *Un tritico: Emanuel, Novelli e Garavaglia*, in «Comoedia», n. 11, 15 novembre-15 dicembre 1928.

A. Cervi, *Tre artisti. Emanuel-Zacconi-Novelli*, Bologna, Treves, 1900.

- A. Cervi, *Giovanni Emanuel. Appunti biografici e aneddoti*, Palermo, Salvatore Biondo, s.d. [ma probabilmente 1902-1903].
- G. Costetti, *Il teatro italiano nel 1800*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1901.
- G. di Martino, *Giovanni Emanuel*, in «Rivista teatrale italiana», fasc. 3, 1 settembre 1902.
- C. Dondini, *Commemorazione di Giovanni Emanuel*, manoscritto conservato nella cartella *Autografi Dondini* della Biblioteca e raccolta teatrale del Burcardo di Roma (letto il 7 dicembre 1902 al teatro di Carignano di Torino).
- H. Gatti, *Shakespeare nei teatri milanesi dell'Ottocento*, Bari, Adriatica editrice, 1968, pp. 158-168.
- A. Lalia Paternostro, *Studii drammatici*, Napoli, Melfi & Joele, 1903.
- D. Lanza, *In morte di un attore: Giovanni Emanuel (1902)*, in *Domenico Lanza, mezzo secolo di teatro*, a cura di A. Blandi, Torino, Tipografia Torinese, 1970.
- C. Lari, *Giovanni Emanuel*, in «Il dramma», n. 121, 15 novembre 1950.
- G. Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia, 1989, pp. 63-74.
- H. Lyonnet, *Giovanni Emanuel*, in «Revue d'art dramatique», settembre 1902.
- G. Novelli, *Di Giovanni Emanuel nel secondo anniversario della sua scomparsa*, in «L'Arte drammatica», n. 40, 27 agosto 1904.
- E.F. Palmieri, *Grandezza di Salvini e di Rossi*, in «Scenario», n. 9, settembre 1941.
- E. Panzacchi, *Giovanni Emanuel*, in «Corriere della sera», n. 221, 13-14 agosto 1902.
- M. Parenti, *La travagliosa vecchiaia di un attore*, in «Lo smeraldo», 30 novembre 1961.
- L. Rasi, *Emanuel Giovanni*, in Id., *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, vol. I, Firenze, F.lli Bocca, 1897, *ad vocem*.
- L. Rasi, *Zacconi Ermete*, in Id., *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, vol. II, Firenze, Lumachi, 1905, *ad vocem*.
- A. M. Recupito, *Giovanni Emanuel*, in «Radiocorriere», nn. 17 e 18, 27 aprile-3 maggio e 4-10 maggio 1958.
- G. Rizzi, *Il teatro di prosa. Piemontesi nel teatro italiano. Attori, pubblici, critici*, in *Torino città viva*, Torino, Centro Studi Piemontese, 1980.
- G. Rossino - L. Comelli, *Giovanni Emanuel. Notizie su uno dei più grandi attori dell'Ottocento*, Morano Po, Edizioni Pro Loco Morano Po, 1998.
- O. Roux, *Illustri italiani contemporanei*, Firenze, Bemporad, s.d.
- G.M. Scalinger, *Critica o villania? Risposta all'articolo pubblicato dal PICCOLO FAUST, Rossi o Salvini?*, Milano, Tipografia Alessandro Gattinoni, 1880 (supplemento a «L'Arte drammatica», n. 47, 2 ottobre 1880).
- [A. Scirocchi], *In memoria di Giovanni Emanuel*, Napoli, Tipografia Sociale V. Calvi & C., 1902.
- R.M. Stuart, *A proposito dell'Alcibiade di F. Cavallotti*, Roma, Tipografia del Giornale L'ITALIE, 1874.
- Yorick figlio di Yorick [P. Coccoluto Ferrigni], *La morte di una musa. I. Vent'anni al teatro*, Firenze, Tipografia editrice del Fieramosca, 1885.
- E. Zabel, *Zur Modernen Dramaturgie. Studien und Kritiken über das ausländische Theater*, Berlino, Didenburg und Leipzig, 1903 (1898), pp. 412-415.

2.3. Studi su Giacinta Pezzana

- S. Aleramo, *Un'attrice* [1919], in S. Aleramo, *Andando e stando*, Milano, Feltrinelli, 1997 [1920].
- P. Alisoff, *Giacinta Pezzana*, Firenze, Libreria Giuseppe Frangini, 1900.
- C. Antona Traversi, *Le grandi attrici del tempo andato. I. Profili di Adelaide Ristori - Giacinta Pezzana - Virginia Marini*, Torino, Formica, 1929.
- G. Ciotti Cavalletto, *Attrici e società nell'Ottocento italiano. Miti e condizionamenti*, Milano, Mursia, 1978.
- M. Corsi, *Realismo drammatico di Giacinta Pezzana*, in «Gazzetta del popolo della sera», 28 gennaio 1941, ritaglio in BBRP.
- M. Corsi, *Ricordo di Giacinta Pezzana nel primo centenario della sua nascita*, in «Scenario», n. 2, febbraio 1941.
- D. Diamilla-Muller, *Giacinta Pezzana-Gualtieri artiste dramatique*, Torino, Roux, 1880.
- F. Galli, *Giacinta Pezzana nel centenario della nascita*, in «Rivista italiana del dramma», vol. I, 1941.
- E. Grasso, *Giacinta Pezzana*, in «Comoedia», n. 6, 20 giugno 1927.
- C. Levi, *Giacinta Pezzana*, in «Nuova Antologia», fasc. 1147, 1 gennaio 1920.
- S. Manca, *Giacinta Pezzana. Impressioni ed aneddoti*, Palermo, Biondo, s.d.
- E. Marchis Magliano, *Giacinta Pezzana e Angelo Diligenti. Storia d'arte e d'amore nel teatro drammatico dell'Ottocento*, Boves, Araba Fenice, 2010.
- L. Mariani, *Il tempo delle attrici. Emancipazionismo e teatro in Italia fra Ottocento e Novecento*, Bologna, Editoriale Mongolfiera, 1991.
- L. Mariani, *Teatro e scrittura. L'esperienza di Giacinta Pezzana*, in Aa. Vv., *Il magistero di Giovanni Getto. Lo statuto degli studi sul teatro. Dalla storia del testo alla storia dello spettacolo*, Atti dei convegni, Genova, Costa & Nolan, 1993.
- L. Mariani, *In scena en travesti: il caso italiano e l'Amleto di Giacinta Pezzana*, in Aa. Vv., *La passione teatrale. Tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano: Otto e Novecento. Studi per Alessandro d'Amico*, a cura di A. Tinterri, Roma, Bulzoni, 1997.
- L. Mariani, «Maestra de maestras». *Le ultime lettere di Giacinta Pezzana dall'America latina*, in Aa. Vv., *Il grande attore nell'Otto e Novecento. Convegno di studi, Torino, 19-21 aprile 1999*, Torino, DAMS Università degli Studi di Torino, 2001.
- L. Mariani, *Portrait of Giacinta Pezzana, Actress of Emancipationism (1841-1919)*, in «European Journal of Women Studies», agosto 2004.
- L. Mariani (a cura di), *L'attrice del cuore: storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere*, Firenze, Le Lettere, 2005.
- L. Mariani, *Un'altra Ristori*, in A. Felice (a cura di), *L'attrice marchesa. Verso nuove visioni di Adelaide Ristori*, Venezia, Marsilio, 2006.
- L. Mariani, *L'arte e la politica come com-passione: altre lettere di Giacinta Pezzana a Alessandrina Ravizza*, in: E. Scaramuzza (a cura di), *Politica e amicizia. Relazioni, conflitti e differenze di genere (1860-1915)*, Milano, Franco Angeli, 2010.
- L. Mariani, *La Escuela experimental del Arte dramático. Lettere inedite di Giacinta Pezzana da Montevideo (1911-1914)*, in «Mosaico italiano», n. 85, 2011.
- L. Mariani - A. Buttafuoco, *I volti di Messalina. Note sul rapporto tra emancipazionismo e teatro*, in «Movimento operaio e socialista», n. 3, 1988.
- P. Puppa, *Giacinta Pezzana tra scena e pagina*, in «Ariete», n. 3, settembre-dicembre 1998.

Bibliografia

L. Rasi, [Impressioni sulla Pezzana], manoscritto autografo datato 24 aprile [1900] e conservato presso la Biblioteca e raccolta teatrale del Burcardo di Roma, Cartella Rasi.

L. Rasi, *Pezzana-Gualtieri Giacinta*, in Id., *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, vol. II, Firenze, Lumachi, 1905, *ad vocem*.

L. Ridenti, *Lettere di Giacinta Pezzana. La vecchia sconosciuta Signora di Aci*, in «Il dramma», n. 293, febbraio 1961.

C. Salvini, *Le ultime romantiche. Giacinta Pezzana. Virginia Marini. Adelaide Tessero*, Firenze, Libreria del teatro, 1944.

G. Tellini, *Storie di Medea: attrici e autori*, Firenze, Le Lettere, 2012.

G. Zanotti, *Sotto il cielo di Torino*, Torino, SEI, 1946, pp. 112-125.