

Percorsi critici

fra mondo del teatro e teatro del mondo

4

collana diretta da

Anna Barsotti

1. Eva Marinai, Sara Poeta, Igor Vazzaz (a cura di), *Comicità negli anni Settanta. Percorsi eccentrici di una metamorfosi fra teatro e media*, 2005, pp. 300.
2. Eva Marinai, *Gobbi, Dritti e la satira molesta. Copioni di voci immagini di scena (1951-1967)*, 2007, pp. 340.
3. Anna Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante*. mPalermu, Carnezzeria, Vita mia, 2009, pp. 268.
4. Armando Petrini, *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, 2012, pp. 320.

Armando Petrini

Gustavo Modena
Teatro, arte, politica



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

© Copyright 2012

EDIZIONI ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

PDE, Via Tevere 54, I-50019 Sesto Fiorentino [Firenze]

ISBN 978-884673177-7

Abbreviazioni

- [E]: *Epistolario di Gustavo Modena*, a cura di T. Grandi, Vittoriano, Roma 1955.
- [S]: *Scritti e discorsi di Gustavo Modena*, a cura di T. Grandi, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, Roma 1957.
- [B]: Biblioteca del Burcardo di Roma.

I. Il teatro degli attori

Le eccezioni e la regola

La storia del teatro, intesa come storia degli attori e della recitazione, è ancora complessivamente ai suoi inizi. Resta moltissimo da indagare e da scoprire. D'altra parte, in alcune circostanze, non mancano certo i documenti: ed è questo fra gli altri proprio il caso dell'Ottocento. Non sono però sempre facili da reperire e non sono quasi mai già raccolti in faldoni a disposizione degli studiosi. Si tratta peraltro di documenti indiretti, il che oltre a rendere più faticoso il loro recupero pone una serie di importanti problemi metodologici.

Ma quel che preme ora sottolineare è che tutto ciò favorisce la persistenza di alcuni fraintendimenti e di qualche equivoco.

Uno dei più duraturi, e tenaci, riguarda la figura dell'attore ottocentesco. Questi, secondo uno stereotipo a volte ancora presente sottotraccia negli studi, non sarebbe altro in fin dei conti che uno splendido gigione, ostaggio dei gusti del pubblico, pronto a sacrificare le proprie ambizioni d'arte sull'altare della *routine* e del mestiere. Un ostacolo, insomma, per qualsiasi progetto artistico in teatro, che in questa prospettiva si affermerebbe infatti proprio nel momento della sconfitta della malsana pianta *grandattorica*.

Si tratta di un equivoco duro a morire, risalente sostanzialmente – almeno per ciò che riguarda l'Italia – alle riflessioni elaborate fra fine Ottocento e inizio Novecento da alcuni critici, fra cui Edoardo Boulet e Silvio d'Amico, che, nonostante il recente venire alla luce di nuovi studi sulla stagione del grande attore – studi che ne hanno problematizzato e resa complessa la figura – persiste in molte ricostruzioni delle vicende teatrali del XIX secolo.

Come tutti gli stereotipi anche questo poggia su un fondamento di verità. Ma quel fondamento viene irrigidito, attraverso lo stereotipo appunto, in uno schema privo di complessità e incapace di cogliere le

sfumature, le articolazioni e soprattutto le eccezioni. E nello studio delle arti le eccezioni sono spesso ciò che conta di più, e che aiuta poi anche a capire sfumature e articolazioni di quel che si presenta come norma¹.

In realtà il teatro dell'Ottocento italiano, analizzato nella concretezza del suo effettivo dispiegarsi sulla scena, è molto più ricco di quanto non sembri a un primo sguardo, e presenta molte più affinità con la ricerca artistica anche europea di quel che si potrebbe sospettare. Naturalmente, per riuscire a verificarlo, è necessario fermare l'attenzione prima di tutto su alcune individualità di spicco, come sempre avviene nelle arti. Nella consapevolezza che queste eccezioni racchiudono però e rimandano a qualcosa di più persistente, e di più sotterraneo, che coinvolge l'intero tessuto teatrale, anch'esso ben più complesso e ricco di ciò che sembrerebbe a prima vista.

Gustavo Modena è la più chiara di queste eccezioni. Si tratta probabilmente del nostro più grande attore, non soltanto dell'Ottocento, e altrettanto probabilmente di uno degli artisti più ricchi, complessi e poliedrici che la storia del teatro italiano ci consegna.

Intellettuale a tutto tondo, uomo politico oltre che di teatro, primo realizzatore sulle scene italiane del "realismo grottesco", dotato di straordinarie risorse espressive, prefiguratore di una forma di protoregia d'attore, infaticabile sperimentatore e creatore, maestro d'attori e riformatore del teatro: senza di lui la storia delle arti sceniche dell'Otto e Novecento sarebbe stata molto diversa.

Approfondendo la sua figura – come quella di pochi altri: per restare all'Ottocento pensiamo per esempio a Giacinta Pezzana e a Eleonora Duse – risulta evidente quanto sia riduttiva quell'immagine stereotipata dell'attore di cui dicevamo. Un'immagine che non solo non permette di cogliere la complessità e le peculiarità dell'arte attorica in senso stretto, ma neppure, più in generale, dell'arte teatrale *tout court*, che – conviene ricordarlo – è sempre arte che fa pernio sull'attore, anche quando questo non risulti immediatamente evidente.

¹ Si è soffermato recentemente su questi temi Antonio Attisani in un breve saggio sulla voce di Tommaso Salvini. Vedi A. Attisani, *I Salvini: le voci e i fenomeni*, in AA.VV., *Tommaso Salvini. Un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento*, a c. di E. Buonaccorsi, Pagina, Bari 2011, pp. 307-311. Vedi anche al proposito le riflessioni svolte da Mirella Schino in: *Controattore e attore-norma. Una proposta di continuità*, in "Teatro e storia", n. 17, 1995.

Gli attori e il teatro

L'attore è infatti all'origine del teatro, sia dal punto di vista fenomenologico sia dal punto di vista di un'analisi strutturale del linguaggio della scena. Lo è intanto dal punto di vista fenomenologico. Il teatro, sin dal sua nascita nell'antichità classica, si caratterizza come arte della scena e cioè come arte dell'attore: progettato e pensato per la scena, il teatro si realizza compiutamente – e in certo qual modo si esaurisce, almeno *teatralmente*, appunto – sulla scena. Solo un errore di prospettiva può indurre a considerare ciò che sopravvive al consumarsi ogni sera dell'arte teatrale (e cioè il testo drammatico) come il cuore, o il motore primo, della rappresentazione. Un errore che finisce per portare a confondere ciò che giunge fino a noi come traccia di un evento composito, con ciò che la rappresentazione effettivamente è stata nella sua intrezza e nella sua compiutezza, e cioè manifestazione di un'arte scenica.

Ma anche dal punto di vista dell'analisi propriamente linguistica, l'attore si colloca all'origine del teatro. Arte della scena, appunto, il teatro si compone di elementi (scenografia, testo, musica...) che riflettono strutturalmente la presenza dell'attore e ne riverberano ciascuno a proprio modo l'arte. Ognuno di questi elementi può godere di una propria autonomia (anche artistica, come è spesso il caso del testo scritto), ma ciò non toglie che la loro presenza sia logicamente subordinata, o comunque legata a doppio filo, alle ragioni profonde dell'arte della scena, e cioè alle ragioni della presenza dell'attore. Non è un caso che molto spesso nella storia del teatro chi scrive coincida con chi recita, in particolar modo prima del XIX secolo, quando inizia a sedimentarsi una sempre più netta divisione dei compiti e del lavoro anche in campo artistico.

Eschilo, Sofocle, Plauto, Molière, Shakespeare: tutti attori e direttori di compagnia, la cui scrittura allude e si spiega circoscrivendo un'arte più complessa, quella della scena appunto. Solo un primato astratto per la parola scritta, che non trova ragioni storiche, può portare ad attribuire retrospettivamente alle opere di questi uomini di teatro un'origine letteraria che va ricercata invece in una dimensione più propriamente scenica. E infatti: è possibile davvero leggere Molière senza figurarsi la sua straordinaria abilità d'attore, sovrapponendo questa immagine alla lettura? Lo si può fare con Shakespeare? Ci si può misurare con *Romeo e Giulietta* senza andare col pensiero alla

composizione di una compagnia fatta di soli attori uomini?

La specificità del linguaggio teatrale – una specificità al tempo stesso complessa e affascinante – ci pone di fronte all’evidenza che, da Eschilo a Shakespeare (almeno nel caso dei nomi citati), non ci troviamo di fronte a scrittori che recitano, ma ad attori che scrivono, e cioè ad autori-artefici di un’arte innanzi tutto *scenica*, e poi anche, in via logicamente subordinata (anche se non necessariamente artisticamente subordinata), autori di un’opera letteraria.

Modena autore e scrittore

Gustavo Modena si colloca nella nuova temperie segnata dal lento formarsi dell’industria culturale. Non scrive direttamente egli stesso testi per teatro, anche se la sua attività di capocomico-traduttore-adattatore lo situa in una posizione intermedia fra quegli attori che scrivono i copioni che recitano (che naturalmente continuano ad esserci anche dopo il profilarsi del moderno mercato teatrale, a partire dal quasi coetaneo Francesco Augusto Bon) e gli attori che si limitano a utilizzare testi scritti da altri (che erano presenti anche prima).

Gustavo Modena infatti piuttosto *riscrive* i testi che recita (adattandoli, traducendoli), in questo non solo pienamente all’interno di una modalità tipica dell’attore-artista che piega alle proprie esigenze espressive tutto ciò che gli serve per la rappresentazione (a partire dal testo scritto appunto), ma anche ben compreso di quel sentimento *moderno* dell’arte che prevede la riscrittura come modo autentico della scrittura: “Io mi vergogno di scrivere – dirà Carmelo Bene centocinquantanni più tardi, collocandosi idealmente nel solco di ciò che Modena imposta sin dalla prima metà dell’Ottocento – Mi diverte, mi appassiona RISCRIVERE, per la semplicissima ragione che mi ritengo un CRITICO, un ARTISTA. [...]SI RISRIVE PERCHÉ NON SI PUÒ SCRIVERE”².

Una modalità particolarmente congeniale all’attore, evidentemente, che riscrive innanzi tutto con il proprio corpo e attraverso la propria presenza scenica (e poi – quando accade – con la penna) ma che rivela anche, appunto, una sensibilità tipicamente moderna per la

² C. Bene, *L’orecchio mancante*, Feltrinelli, Milano 1970, pp. 170-172 (le maiuscole sono nel testo).

riscrittura come rivisitazione critica del già scritto, a partire dalla consapevolezza del carattere compiutamente metalinguistico che l'arte, dopo Hegel, ineluttabilmente assume.

Non a caso Claudio Meldolesi indicherà proprio in questo aspetto del lavoro teatrale di Modena “il primo, articolato approdo della drammaturgia italiana”, in anticipo – è sempre Meldolesi a osservarlo – su ciò che accadrà di lì a poco in Francia (avendo così una prima conferenza del respiro europeo del teatro italiano di questi anni)³.

La vera *scrittura di scena* di Modena consiste per esempio nella *riscrittura* di *Saul*, dove il “sublime” alfieriano viene “rappicciolito”⁴ fino a trasformarsi in grottesco (“credo che Alfieri stesso l'abbia fatto senza accorgersene – scrive Modena –, ed è morto senza conoscerlo, altrimenti bruciava tutte le altre sue tragedie”⁵). O di *Oreste*, il cui protagonista viene calibrato dall'attore su una nota di “languore” in chiave anti-eroica, con il “passo lento, la spada a terra rivolta, l'abbattimento della persona”⁶ così distante dall'interpretazione consueta di quel personaggio. Oppure ancora di *Zelinda e Lindoro*, che Modena si incarica di trasformare in profondità volgendo, per così dire, la luce in ombra: “il Goldoni ci diè quelle *Gelosie* come fiori di primavera – scrive un recensore – noi le vedemmo converse in frutti d'autunno”⁷. E quando Modena si rivolge a Manzoni chiedendo allo scrittore il permesso di recitare *Adelchi*, tagliando e adattando il testo, Manzoni risponde mostrando piena consapevolezza del modo *autoriale* di porsi di Modena nei confronti della sua tragedia: “Non dubito che chi ha il raro dono di far sentire tutta la bellezza dei versi eccellenti, non possa anche abbellire, per un momento, i mediocri. E poiché Ella vuole degnarsi di fare una tal prova co' miei, come potrei io invidiare ad essi questa fortuna?”⁸.

La riscrittura insomma come scrittura d'*autore*. E qui, in particola-

³ C. Meldolesi, R.M. Molinari, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Ubulibri, Milano 2007, p. 79.

⁴ T., *Teatro Re*, in “Corriere delle dame”, 10 settembre 1840.

⁵ Lettera a Ippolito d'Aste del 22 gennaio 1852, ora in E, p. 155.

⁶ T.L., *Appendice*, in “Gazzetta privilegiata di Venezia”, 27 settembre 1828.

⁷ [Sia], *Pura storia*, in “Il Ricoglitore di notizie teatrali”, 4 luglio 1840.

⁸ La lettera è datata 7 settembre 1842. La si può leggere ora in S, p. 305n. Giulia Calame (la moglie di Modena) ci informa che il “biglietto” di Manzoni è la risposta alla richiesta di Modena di “recitare e tagliare l'Adelchi” (*Epistolario di Giulia Modena. Con Appendice*, a c. di T. Grandi, estratto da “Ateneo veneto”, 1968, nn. 1-2, p. 122, il corsivo è nel testo).

re, di quella specifica tipologia d'autore che è l'attore-artista, o attore "poeta", come i critici del tempo – lo vedremo – definivano gli attori artefici fino in fondo e consapevolmente di un proprio "teatro".

Eppure Gustavo Modena è stato anche uno straordinario scrittore, ma non di testi teatrali. I suoi *pamphlet* e le sue lettere sono lì a dimostrarlo. Non si tratta solo di un talento letterario ben al di là della norma (anche di questo naturalmente) ma di un vero e proprio lavoro artistico messo in opera attraverso la pagina scritta che meriterebbe un'indagine a sé, e già ben chiaro ai contemporanei. Giovanni Prati, in un articolo del 1845 in cui paragona significativamente l'importanza di Gustavo Modena per le arti con quella di Alessandro Manzoni⁹, osserva come Modena non fosse diventato uno scrittore, nonostante ne avesse perfettamente le qualità¹⁰, per quel suo bisogno di confrontarsi direttamente con il proprio pubblico che lo renderà innanzi tutto "artista drammatico":

fors'egli sentiva un'ardente necessità di avere intorno a sé addensate le moltitudini, di guardare i sembianti, di dominare gli spiriti, di veder riflesso immediatamente in mille altri il proprio pensiero, di trarre dagli affetti istantanei di esso un vigor nuovo e crescente; forse egli aveva d'uopo di questo e non altro per dar tutti i segni della inusitata sua fortuna¹¹.

Forse è così. Ma certamente non è tutto. Perché Modena – nonostante il netto prevalere in lui della corda dell'artista drammatico – fu davvero (e fino in fondo) uno scrittore, sebbene uno scrittore particolarissimo. Anche in questo pienamente moderno, Modena privilegia il

⁹ Prati scrive che "due soli voci" si sono alzate in Italia alle altezze artistiche necessarie, quella di Manzoni e quella di Modena: "in questo secolo ricco di tante cose e povero di tante altre, la potenza libera, verginale, indistruttibile della fede e del genio si è rifuggita in poche anime solitarie, che pensano e tremano allo spettacolo de' presenti destini, e piene tuttavia d'impeto, di fantasia, d'entusiasmo (forze quasi esiliate) vorrebbero sollevare un grido protestatore contro questa sublime usurpazione dell'intelligenza" (G. Prati, *Qualche considerazione sull'arte in rapporto ai nostri tempi e alcuni cenni sopra Gustavo Modena*, in "Gazzetta privilegiata di Venezia", 21 giugno 1845; l'articolo viene poi ripubblicato con il titolo *L'arte contemporanea e Gustavo Modena* sulla "Rivista" l'8 luglio 1845).

¹⁰ Opinione ricorrente fra i contemporanei: vedi per esempio il primo racconto biografico di Modena di una certa ampiezza di Pier Ambrogio Curti, pubblicato sul "Fuggilozio" nel gennaio del 1858 e poi nello stesso anno, con qualche leggero taglio, a puntate sull'"Italia musicale" (P.A. Curti, *Gustavo Modena*, in "Il Fuggilozio", 2 gennaio 1858; id., in "L'Italia musicale", 24 aprile 1858).

¹¹ G. Prati, *Qualche considerazione sull'arte...*, cit.

“nonfinito” (“Da quando in qua perché si è cominciato si deve finire? Il *nonfinito* è l’ideale dell’*onorevole*”¹²), che lo allontana dalla scrittura “conclusa” dell’opera letteraria, avvicinandolo piuttosto allo scritto epistolare o all’intervento *pamphlettistico* (oltreché naturalmente all’arte della scena, “nonfinito” per eccellenza). E compiutamente “moderno” Modena lo è anche in quel costante privilegiare una corda feroce e ironico-grottesca che gli inibisce nei fatti alcune modalità di intervento letterario più consuete e lo spinge fatalmente verso forme di scrittura più agili ed incisive ma anche, apparentemente, più estemporanee. Alla richiesta che gli viene rivolta di scrivere regolarmente su un foglio teatrale, Modena risponde: “istruire il popolo dogmatizzando seriamente e placidamente io nol so; non so che versare la mia stizza nelle satire”¹³.

Ne vien fuori comunque una scrittura di grandissimo interesse, affascinante anche per i contemporanei. Giuseppe Moncalvo, il famoso *Meneghino* milanese, diceva Modena “profondo conoscitore” dell’arte letteraria¹⁴; e Guerzoni, riferendosi alle lettere e agli scritti modeniani, li indicava come “monumento non ultimo e necessario del suo genio”¹⁵.

Una scrittura che meriterebbe infatti un approfondimento a sé. Lo notava già Nicola Mangini in un saggio su Modena che raccoglie alcune intuizioni fondamentali sulla sua figura. Scrive Mangini: “Nei suoi scritti la forza dei sentimenti appare a stento contenuta nei consueti limiti del lessico e della sintassi: invero il suo stile impetuoso si traduce in un impasto linguistico originalissimo, ricco di immagini lampeggianti e di violente sprezzature”. E ancora: “È questo un aspetto che meriterebbe uno studio particolare, trattandosi di un linguaggio, che nella sua natura composita di elementi gergali e colti presenta diversi motivi d’interesse”¹⁶.

¹² G. Modena, *Stramberie di Democrito* (1856), ora in S, p. 265 (i corsivi sono nel testo).

¹³ Lettera a Pietro Manzoni del 14 ottobre 1859, ora in E, p. 356.

¹⁴ G. Moncalvo, *Biografia del vecchio artista Giuseppe Moncalvo, con alcuni cenni drammatici, sue osservazioni e testamento*, Brambilla, Milano 1858, p. 37. Vedi su questo scritto di Moncalvo in rapporto a Modena lo studio di Livia Cavaglieri *Sulle condizioni dell’arte drammatica in Italia: una discussione tra Gustavo Modena e Giuseppe Moncalvo*, in AA.VV., *Ripensare Gustavo Modena, attore e capocomico, riformatore del teatro fra arte e politica*, a c. di A. Petrini, Bonanno, Acireale-Roma 2012.

¹⁵ G. Guerzoni, *Gustavo Modena e l’arte sua*, in “Il Diritto. Giornale della democrazia italiana”, 9 marzo 1865.

¹⁶ N. Mangini, *Gustavo Modena e il teatro italiano del primo Ottocento*, estratto da

Come vedremo meglio più avanti, la scrittura di Modena non è in questo senso che un precipitato profondo, e allo stesso tempo un efficace rilevatore, di un sentimento più complessivo dell'arte. L'“impasto linguistico originalissimo” di quella scrittura infatti rimanda (e conferma) l'impasto linguistico originalissimo della recitazione. E così si può dire per le “immagini lampeggianti” e per le “violente sprezzature”, e per quella commistione di “elementi gergali e colti”: tutti tratti stilistici tipici dell'arte di Gustavo Modena, della sua scrittura come del suo teatro.

La riflessione artistica

Dalla pagina modeniana è anche possibile desumere una traccia della riflessione artistica. È sufficiente leggere con attenzione le sue lettere, inoltrarsi nella sua molteplice attività di scrittore e di pubblicitista per rendersene conto.

Nel *Viaggio per Francia di un povero diavolo* (del 1836, scritto durante gli anni dell'esilio) si leggono pagine di impressionante lucidità sulla degenerazione dell'arte in un mondo in cui la “frega prosaica” ha fatto sì che “la concorrenza [abbia] messo tutte le arti ai servizi delle industrie”¹⁷.

Modena si scaglia contro il classicismo, un’“idea sciancata” che porta “alla mania di raccogliere in sale e gallerie tutte le opere d'arte come le merci in una scanzia”¹⁸. E continua, con quel suo stile saldamente ancorato a una forma raffinata e tumultuosa di realismo grottesco (precipitato profondo sulla pagina scritta – come si è detto poc'anzi – anche di un modo di recitare):

Levano i santi dalla chiesa per metterli in fila per ordine di numero con rimasugli d'idoli, come gli uccelli impagliati si mettono a file nelle scuole! profanano la religione di Cristo, e la religione delle ruine: così, templi, Dei, santi, e ruine non dicono più niente. Così niuna idea morale esce da quella: la curiosità se ne appaga un poco, la noja la cresima nella opinione dei più. Il popolo

“Atti dell'Assemblea del 27 giugno 1965 della Deputazione di Storia Patria per le Venetie”, p. 25. Per una riflessione sull'epistolario di Modena come forma particolare di autobiografia, vedi F. Ruffini, *Piccolo glossario teatrale di Gustavo Modena*, in “Quaderni di teatro”, n. 21-22, agosto-novembre 1983, pp. 28-36.

¹⁷ Lettera a Giacinto Battaglia del 23 maggio 1858, ora in E, p. 304.

¹⁸ G. Modena, *Viaggio per Francia di un povero diavolo* (1836), ora in S, p. 294.

che non ha gioje di convenzioni strascina i pie' nelle gallerie, musa, fiuta, non capisce, si stufa, esce sbadigliando; e va a bere per annegare il sonno¹⁹.

Un'idea dell'arte "stravolta", perché "figlia di quella stolta tenacità del passato, che mette la perfezione nella conservazione, e non nella riproduzione delle cose"²⁰.

Un approccio che ha un'affinità precisa con le cose del teatro, dove proprio la nascita in questi anni di una certa protoregia (quella che porterà poi, nel Novecento, alla figura del regista propriamente detto) pone, in termini molto evidenti, il rischio della "conservazione": le "gabbiole a forma di teatro", scrive altrove Modena, tendono a trasformarsi in "gallerie ove l'arte è appesa ai chiodi"²¹. Al contrario, egli cercherà sempre, con tutte le sue forze, di realizzare un teatro in grado di portare l'attore, per dirla con Claudio Meldolesi, alla creazione di un "personaggio vivente" (e non un "personaggio letterario"²²) non ripetitivo, reinventato sera dopo sera. Ma tutto ciò, appunto, fa parte in Modena di una concezione più complessiva dell'arte, di cui questo prezioso *pamphlet* è una traccia: "Dimmi o artista, la tua arte parla essa? la tua pietra, la tua tela dicono quel che bolle nel tuo sangue, e si macina nel tuo cranio? e dicono cosa sentita da tutti? Se l'opera tua parla, sei artista"²³.

La polemica di Modena non è solo contro il classicismo. Egli prende di mira anche un certo titanismo romantico di cui vede lucidamente i limiti ideologici e artistici. Si tratta di quella "prosaicissima onnipotenza dell'io" che "s'è coronata regina d'Europa"²⁴. Il mondo "dell'io"²⁵ – il mondo della borghesia trionfante e dei suoi valori – ha una precisa responsabilità nello svilimento profondo dell'arte, nello "sprezzo pel genio", nell'"aridità della presente generazione", nello "scherno agli arditi pensieri"²⁶. "[L]a poesia non è morta – osserva pungente Modena –; ma il genio delle grandi cose dorme, ed essa dorme con quello"²⁷.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ivi*, p. 254.

²² C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Bulzoni, Roma 1971, p. 74.

²³ G. Modena, *Viaggio per Francia...*, cit., p. 292.

²⁴ *Ivi*, p. 289.

²⁵ *Ivi*, p. 300.

²⁶ *Ivi*, p. 295.

²⁷ *Ivi*, p. 300.

Un teatro educatore

Come spesso accade ai grandi teatranti che combattono per un teatro (e un mondo) diversi, Modena si colloca allo stesso tempo dentro e fuori il teatro. Nel suo caso sono le stesse circostanze anagrafiche a evidenziarlo. Pur essendo figlio d'arte arriva alle scene relativamente tardi, per i tempi, a 21 anni. Tutta la sua carriera è poi costellata di interruzioni e di ritorni: le prime dovute principalmente alla intensa attività politica, soprattutto fra il 1831 e il 1848. Trentenne, abbandona forzatamente le scene addirittura per nove anni. Nell'ultimo decennio di vita Modena è poi al confino nel Regno di Sardegna, sempre per motivi politici, dove recita "alla briccona"²⁸, con compagnie "completa[te] alla meglio", come scrive egli stesso, per "non ridur[si] a morire sulla paglia"²⁹.

Il suo primo biografo, Luigi Bonazzi, in un libro che ha l'arguzia e l'intelligenza che appartengono spesso ai libri degli attori sugli attori, insiste sul fatto che la "riforma" di Modena, elaborata sin dagli anni Trenta, debba essere letta anche come il frutto delle riflessioni e degli intendimenti di un attore che *ritorna* al teatro dopo anni di assenza dalle scene, trascorsi fra l'altro fuori Italia³⁰. Un attore cioè – suggerisce implicitamente Bonazzi – che vede meglio degli altri, e più in profondità, perché ha potuto osservare le cose a distanza, da una prospettiva diversa e inconsueta, e soprattutto con il distacco critico necessario³¹.

Un distacco sofferto, come è sempre nel caso di Modena, eppure sufficientemente freddo da rendere più lucido il rifiuto del teatro così com'è. Modena, attore di raffinata concretezza sulla scena, non ha alcun timore a schierarsi, nella battaglia delle idee, con sottile auto-ironia, dalla parte dei "vaporosi" contro i "pratici": dalla parte di coloro cioè che "acquistano il nome di sognatori, poeti, utopisti, vaporosi, frenetici, che si ostinano a voler realizzare delle fantasie giuste, ma

²⁸ Lettera ad Angelica Palli Bartolomei del 14 novembre 1843, ora in E, p. 57.

²⁹ Lettera a Gian Paolo Calloud del 21 settembre 1852, ora in E, p. 159.

³⁰ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, Stabilimento tipo-litografico in San Severo, Perugia 1865 (ristampa anastatica a cura e con introduzione di A. Tinterri: Morlacchi, Perugia 2011; da ora in avanti citeremo sempre da questa edizione), in particolare pp. 40-48.

³¹ Vedi su questo aspetto della biografia artistica modeniana anche C. Meldolesi, *Modena rivisto*, in "Quaderni di teatro", n. 21-22, agosto-novembre 1983, pp. 16-27.

fuori di tempo, e che costano caro”³².

Ben consapevole che l’arte “quint’essenza”, “l’Arte-sublimate”³³, è bandita dai palcoscenici ormai conquistati dall’arte ridotta a “bazar”³⁴, egli non rinuncia alla sua utopia. Semmai proprio questa consapevolezza, che via via negli anni si irrobustisce, finisce per rafforzare le ragioni profonde delle sue “fantasie”.

Per Modena il teatro trova la propria ragione d’essere nel valore “educativo” di cui può farsi portatore. Ma non si riferisce a un concetto edificante o banalmente didascalico di educazione. Pensa piuttosto – radicato com’è all’interno di una modernità ancora nella sua complessa fase espansiva – al teatro come a una “scuola per il popolo”³⁵. Qualcosa che, al contrario dell’Opera – dove “si ammazzano le ore della faticosa digestione riposando il cervello”³⁶ – possa favorire una crescita critica dello spettatore. Scrive ancora Modena: “precipuo scopo del teatro è l’aprire gli occhi ai ciechi estirpando pregiudizi e superstizioni”. E con ancora maggior forza: “molto sarà ottenuto se gli spettatori, più che a sentire, saranno condotti a *pensare*”³⁷.

Ma se questo è l’obiettivo, quali sono gli strumenti più adeguati per realizzarli? Modena ricorda che alcuni scrittori e alcuni “Riformatori”³⁸ (il termine è usato dall’attore con sottile ironia), i “Lutero dell’Arte scenica”³⁹ sostengono che in teatro l’arte viene di fatto impedita da quella “canaglia” che sono gli attori⁴⁰: dalle loro vanità, dalla loro approssimazione, dalla loro brama di guadagno, eccetera.

Ma il problema, osserva Modena, è in realtà tutt’altro: finché il teatro sarà nelle condizioni attuali – e cioè un “teatro bottega”, un “teatro commercio” piegato alle leggi dell’“UNUS DEUS [che] è il DIO SCUDO”⁴¹ – nessun autentico rinnovamento sarà possibile. Perché, argomenta lucidamente Modena, la degenerazione dei comici – che egli non nega affatto – è la conseguenza e non la causa della degenera-

³² G. Modena, *I pratici e i vaporosi* (1848), ora in S, p.103.

³³ G. Modena, *Letto di rose dell’arte drammatica* (1855), ora in S, p. 258.

³⁴ G. Modena, *Condizioni dell’arte drammatica in Italia* (1858), ora in S, p. 284.

³⁵ G. Modena, *Stramberie di Democrito*, cit., p. 265.

³⁶ *Ivi*, p. 267.

³⁷ Citiamo dal foglio di sala per la rappresentazione del *Maometto* di Voltaire, tradotto e recitato da Gustavo Modena a Torino nel giugno del 1858, ora in S, p. 315.

³⁸ G. Modena, *Il teatro educatore* (1836), ora in S, p. 245.

³⁹ G. Modena, *Il falò e le frittelle* (1860), ora in S, p. 218.

⁴⁰ *Ivi*, p. 244.

⁴¹ G. Modena, *Stramberie di Democrito*, cit., p. 272.

zione dell'arte: "L'ignoranza, la trascuraggine del maggior numero degli artisti non sono la *causa*, ma la conseguenza necessaria dell'abbiezione dell'*Arte*"⁴².

Modena è infatti ben consapevole delle "condizioni tristissime, morali e materiali"⁴³ in cui versano quei "compassionevoli, negletti e negligenti zingari"⁴⁴ che sono i comici. Ed è ben consapevole dello svilimento profondo dell'arte – e dunque dell'*arte educatrice* – che tali condizioni determinano. Modena dedica pagine argute e pungenti alla descrizione dell'ignoranza di molti attori teatrali e, peggio ancora, dell'inconsapevolezza da parte di quegli attori della propria ignoranza. In *Stramberie di Democrito* troviamo un passo, che, anche per la sua bellezza, val la pena riportare distesamente:

Se volete toccar con mano mettetevi sulla ferrata e andate in Provincia: fermatevi dove sono comici [...] passateli in rivista ad uno ad uno. Quello recita perché papà recitava; quell'altro perché non avea voglia di lavorare da sarto o da barbiere o da muratore; il terzo perché il mestiere del commediantente – a guardarlo dal di fuori – gli sembrò un beato vivere, una cuccagna; il quarto perché i batti-mano della platea l'ubriacarono e credette salire in gloria [...]. Dei quaranta, dieci non sanno leggere, dieci non sanno scrivere una lettera, cinque arrivarono all'*hic et haec et hoc* poi chiusero la grammatica: gioca il 3 se ne trovi che abbiano sfiorato un tantino la storia e letto il Tasso e qualche romanzo: uno v'è che legge le appendici dei giornali per dirozzarsi, uno che si addestra nella scherma: di principii letterarii e filosofici tutti a digiuno: il più dotto se gli favelli di estetica, intenderà: la tisi polmonare. [...] i più inconsci del proprio nulla, passeggiano in piazza pettoruti e tronfi come dicendo "Guardatemi, son quell'io di ier sera" e ier sera e sempre recitarono colla voce chioccia, colla fisionomia scialba, pronunziando genovese, bolognese, veneziano, turco: e qualcuno tartaglia e qualche altro è tagliato colla scure [...]. Se v'è un novellino che impari a mente la sua parte gli altri lo canzonano: leggere il dramma tutto intero, interpretarne il pensiero dominante, studiare il carattere che rappresenta e il modo d'armonizzare cogli altri è pedanteria [...]. A dieci ore del mattino russano in letto, dalle undici a un'ora cianfano alla peggio una provvettaccia di cui il suggeritore fa tutta la spesa, come la farà della recita [...]. Abborracciata la prova, vanno sui bastioni a prendere la boccata d'aria. Dopo il pranzo – se l'oste fece credenza e il pranzo ci fu – te li trovi per sei lunghe ore allo studio del tressette o del macao nel retro-caffè, accullacciati inamovibili, fino alla prima arcata della sinfonia, allora

⁴² G. Modena, *Condizioni dell'arte drammatica in Italia*, cit., p. 283.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ G. Modena, *Stramberie di Democrito*, cit., p. 271.

tiran su le maglie in fretta e furia, si sporcano col sughero, ed eccoteli sacerdoti dell'ARTE⁴⁵.

Ma il problema, appunto, secondo Modena, non va individuato semplicisticamente nelle condizioni in cui versano gli attori, quanto piuttosto nel mercato in cui sono inseriti e che li costringe a quelle condizioni. E infatti, subito dopo queste parole, Modena aggiunge: "Una sola cosa v'è da aggiungere e la dico senza coprirla di candido alla dantesca: Con qual coscienza li rampognate voi autori e voi giornalisti?"⁴⁶.

Lo sguardo di Modena è quello di tutti i grandi rivoluzionari (in arte ma non solo) che, riconoscendo le cose per come sono – ed evitando perciò ogni forma di moralismo –, giungono al cuore del problema. Proprio per questo, la soluzione non può che essere radicale.

Vogliamo questo teatro? [e cioè il teatro educatore] – Eccovi il come. Di tutto quello che sta oggi, ed è: niente. Vecchia poesia, vecchia recitazione, vecchia musica e ballo, di tutto ciò, niente. Le baracche d'oggi che si dicono teatri, alle fiamme. Pubblico privilegiato non più. Partire di dove i Greci lasciarono⁴⁷.

E ancora: "Finchè resta quel che è, un commercio, una speculazione di mercatanti, anche quel po' di dote che alcuni governi gli fanno è un'ingiustizia. Perché al teatro sì, ed al fornajo no?"⁴⁸

D'altra parte, nel teatro così com'è, recitato in un "locale meschino", con una "povera luce di candela", con le "separazioni di caste" e con "quell'interesse privato che veglia alla porta e regola la morale dello spettacolo", non può che "sperd[ersi] la magia": "tutto sente di bottega; tutto rimpicciolisce gli animi; niente è solenne; niente è consentaneo allo scopo di formare un popolo"⁴⁹. La conclusione è perciò netta: "Per correggerlo bisogna bruciarlo. Bruciar le tavole, bruciarne il morale, bruciarne... l'idea"⁵⁰.

Si capisce bene insomma, dal punto di vista di Modena, come la "riforma" del teatro, così urgente e necessaria, non possa certo essere quella auspicata da qualche modesto scrittore che pretenderebbe li-

⁴⁵ *Ivi*, pp. 270-271.

⁴⁶ *Ivi*, p. 271.

⁴⁷ G. Modena, *Il teatro educatore*, cit., p. 248.

⁴⁸ *Ivi*, p. 249.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

mitare il problema all'angusto rovello di come far recitare 'bene' i propri drammi educando gli attori alla docile disciplina della fedeltà al testo.

La vera e grande "riforma", con ben altro grado di profondità, non può che coincidere con la restituzione al teatro delle sue autentiche prerogative d'arte e critiche. Tanto sottraendolo alla speculazione economica che rende la rappresentazione una semplice merce fra le merci ("La Bottega! *That is the question: qui sta il to be or not to be dell'ARTE*"⁵¹); quanto restituendolo ai suoi veri padroni, gli attori, che devono però essere messi nelle condizioni migliori per coltivare la propria arte.

Vedremo più avanti come si concretizzerà la "riforma" di Modena, e con quali esiti. Fermiamoci per ora a descrivere il contesto teatrale in cui avviene il suo esordio, nel secondo decennio dell'Ottocento.

⁵¹ G. Modena, *Condizioni dell'arte drammatica in Italia*, cit., p. 283.

II. Teatro, “spettacoli”, pubblico: la scena del primo Ottocento, l’arte del grande attore

Il “teatro-industria”

Con l’inizio dell’Ottocento la scena teatrale muta in profondità la propria organizzazione e i propri assetti, grazie “all’affermarsi anche nel mondo dello spettacolo di un criterio del profitto svincolato dalle logiche clientelari della società nobiliare d’antico regime”¹. È in questo senso che il teatro, come più in generale lo spettacolo e l’intrattenimento, diventano progressivamente, all’interno del nascente mercato borghese, una merce fra le altre e, come tutte le merci, soggetta alla legge della domanda e dell’offerta. Si tratta di quel principio del “nudo pagamento in contanti” che Marx ed Engels riconosceranno, di lì a poco, come uno dei tratti distintivi – e a proprio modo “rivoluzionario” – del nuovo mondo della borghesia in ascesa. Nel breve volgere di qualche decennio anche in teatro si assiste al “consolidamento delle strutture produttive” e al loro “stabilizzarsi verso criteri industriali”².

Più in generale, si osserva in questi anni il primo manifestarsi di un rapporto ormai sempre più stretto fra cultura e mercato, antesignano di ciò che qualche decennio più tardi inizierà a precisarsi – seppure ancora *in nuce* – nelle forme dell’*industria culturale*. Ecco Leopardi, in un appunto dello *Zibaldone* del 1827: “Troppa è la copia dei libri o buoni o cattivi o mediocri che escono ogni giorno, e che per necessità fanno dimenticare quelli del giorno innanzi; sian pure eccellenti”³.

¹ L. Cavaglieri, *Tra arte e mercato. Agenti e agenzie teatrali nel XIX secolo*, Bulzoni, Roma 2006, p. 15. Sul carattere progressivo dei mutamenti sociali, economici e politici fra XVIII e XIX secolo, vedi da ultimo il recente S. Lupo, *Il passato del nostro presente. Il lungo Ottocento. 1776-1913*, Laterza, Roma-Bari 2010, in particolare i capitoli I e II.

² L. Cavaglieri, *Tra arte...*, cit., p. 31.

³ G. Leopardi, *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, Mondadori, Milano 1997, tomo II, p. 2842.

I libri – annota ancora Leopardi – sono diventati come quegli “insetti chiamati efimeri (éphémères): alcune specie vivono poche ore, alcune una notte, altre 3 o 4 giorni; ma sempre si tratta di giorni”⁴. Di conseguenza lo stile con cui i libri sono scritti diventa ogni giorno “più vile, più incolto”, mentre paradossalmente “cresce l’eleganza, la nitidezza, lo splendore, la magnificenza, il costo e vero pregio e valore delle edizioni”⁵.

Parole precise, e a loro modo anche anticipatrici, che costituiscono una traccia evidente del venire ormai a maturazione di un nuovo e inedito rapporto fra cultura e mercato. Di lì a poco, con i primi anni Trenta, si registra in Italia per esempio il nuovo fenomeno delle “strenne”: un “succedersi continuo di pubblicazioni, più o meno splendide di pregi esteriori, più o meno vuote nell’interno” – osserva Carlo Tenca nel 1845 in un intervento sulla “Rivista europea” – che determina progressivamente, sempre secondo Tenca, una cessione di campo della “letteratura” alle “arti industriali”⁶. Le *magnifiche sorti, e progressive* non sembrano ammettere deroghe. Ecco ancora Tenca:

L’età, che corre dietro agl’interessi materiali, andò superba d’un’industria conquistata, e non si curò né punto né poco, se in proporzione delle migliori legature, veniva scemando l’importanza delle lettere⁷.

Ma il progressivo adattamento della cultura e dell’arte a una nuova logica di tipo “industriale” non è naturalmente un fenomeno solo italiano. Per tornare al teatro, basti pensare alle 4.000 copie della prima edizione del *Wallenstein* di Schiller vendute nel giro di pochi mesi in Germania nel 1799⁸. Mentre in Italia, dove si registra un protagonismo degli attori piuttosto che degli scrittori, un dato analogo è rilevabile prendendo in considerazione le riviste, che si incaricano spesso di raccontare le vicende del teatro agito sulla scena. Antonio Ghislanzoni, nella sua *Storia di Milano dal 1836 al 1848*, scrive che negli anni Venti alcuni periodici teatrali (in particolare “Il Pirata”, “Figaro” e

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ivi*, p. 2841. Ci è già capitato di soffermarci su queste note di Leopardi, nel contesto di una riflessione specifica sull’industria culturale. A quello scritto rimandiamo per un ampliamento e un approfondimento della questione: A. Petrini, *L’arma più forte. Un discorso sull’industria culturale*, in *Id.*, *Dentro il Novecento. Un secolo che non abbiamo alle spalle*, Zona, Arezzo 2006.

⁶ C.T., *Le strenne*, in “Rivista europea”, gennaio 1845, pp. 119-120.

⁷ *Ivi.*, p. 120.

⁸ M. Mila, *Introduzione* a F. Schiller, *Wallenstein*, Einaudi, Torino 2007, p. IX.

"La Fama"; ma c'erano poi anche – per rimanere alle riviste reperibili sulla piazza milanese – "Glissons, n'appuyons pas", "Bazar", "Il Messaggiere torinese", "La Rivista") erano "aspettate avidamente e lette da quanti sapevano leggere"⁹. Per non dire del "Cosmorama pittorico" – dedicato alle arti in senso lato (e anche al teatro) – che in questi anni – è ancora Ghislanzoni a ricordarlo – conta ben 7.000 abbonati¹⁰.

Secondo una logica tipicamente industriale, la *quantità* irrompe con forza nel mondo della cultura e dell'arte. Spesso a discapito della *qualità*, come Modena vede subito benissimo:

La concorrenza aumenta la quantità dei prodotti industriali, ma ne deteriora la qualità, e nella qualità sta l'ARTE. L'industria scaccia con la scopa l'arte che le fu maestra; ed il progresso delle industrie è ad un tempo progresso degli inganni. L'arte crea la nuova stoffa, la nuova pezza di panno per l'esposizione, per l'annunzio, per decorarsi della raccomandazione della medaglia. L'industria crea il *fac-simile*, getta le mille pezze sul mercato a prezzi sfatti, ma in quelle pezze sotto la lana s'asconde il cotone¹¹.

Il giudizio così fortemente negativo di Modena sul "teatro-industria" è dettato dalla convinzione profonda che arte e mercato si collochino agli antipodi, che l'una cioè sia la negazione dell'altro. Modena è infatti ben consapevole che il teatro è ormai sempre più "teatro-commercio", semplice "bottega":

La *Bottega! That is the question*: qui sta il *to be or not to be* dell'ARTE. In faccia alla legge, nell'ordine civile, pei governi, pei municipi, pei nobili consorzi e pei barattieri noleggiatori di teatri, il teatro è bottega: lo è anche nelle opinioni delle moltitudini, che esigono spassi e sollazzi con risparmio, non educazione dello spirito e del cuore¹².

Ed è così che

l'impresario è bottegaio, l'artista è merce, e siccome l'artista preso a' capelli dal bisogno, deve poi mutarsi in impresario, le due nature si congiungono e ti danno bottegaio e mercanzia in una sola persona. Ond'è che quel cor-

⁹ A. Ghislanzoni, *Storia di Milano dal 1836 al 1848*, in Id., *Nuovi racconti da ridere*, Brigola, Milano 1882, p. 135.

¹⁰ *Ivi*, p. 149. Per una riflessione sul mercato editoriale di fine Settecento in Italia con riferimenti all'editoria teatrale vedi R. Pasta, *Appunti sul consumo culturale: pubblico e letture nel '700*, in "La fabbrica del Libro. Bollettino di storia dell'editoria italiana", n. 2, 2004, pp. 2-9.

¹¹ G. Modena, *Condizioni dell'arte drammatica in Italia* (1858), ora in S, p. 284.

¹² *Ivi*, p. 283.

po che vedi imbellettato e mascherato sulla scena, ha l'anima nel camerino del bollettinaio¹³.

Non solo l'arte acquista sempre più i tratti di una mercanzia riposta in uno scaffale. Ma, in teatro, è poi proprio la figura dell'artista (l'attore cioè) a diventare *egli stesso* innanzi tutto merce, ad assumere forzatamente i caratteri dell'oggetto da esposizione. Alcuni racconti biografici lasciano filtrare con molta precisione la coscienza di questo meccanismo nello stesso Modena. Ancora Ghislanzoni ricorda per esempio nel suo *Libro serio* di un incontro avuto da giovane con il grande Gustavo durante un viaggio in battello. Ghislanzoni esita a rivolgersi a Modena, per la "violenta commozione" che prova al suo cospetto, poi si avvicina non potendo resistere "alla voglia di contemplare da vicino le sembianze di un artista, il quale in teatro mi ha fatto palpitare tante volte"¹⁴. Modena lo accoglie con la sofferta consapevolezza dell'impossibilità di sfuggire all'essere ormai un oggetto: "Eccomi! sclamò l'artista sorridendo – mi contempi a suo bell'agio. Qui, a vedermi, ad udirmi, non si paga un quattrino; onde io spero ch'ella vorrà giudicarmi con indulgenza. Vi era, nell'accento di quelle parole, un non so che di sarcastico e di melanconico"¹⁵.

Allo stesso tempo va ricordato il carattere intimamente contraddittorio dei processi di modernizzazione, e dunque anche di mercificazione, che si originano in questi anni.

Proprio la figura di Gustavo Modena è, nel suo complesso, una delle conferme più nitide in campo artistico del fatto che nella prima metà dell'Ottocento ci troviamo ancora di fronte a una modernità che presenta alcuni tratti "progressivi", come dirà Gramsci riferendosi

¹³ *Ivi*, pp. 283-284.

¹⁴ A. Ghislanzoni, *Libro serio*, Tipografia Editrice Lombarda, Milano 1879, pp. 84-85.

¹⁵ *Ivi*, p. 85. Nel 1856 Modena polemizzerà duramente con il giornale "Lo Scaramuccia" che interviene pubblicamente nel rapporto personale fra lo stesso Modena ed Ernesto Rossi, calunniando per di più quest'ultimo: "È invalso nei giornali teatrali il malvezzo di considerare gli artisti come esseri che da mattina a negra notte sieno esposti in berlina: ogni loro fatto e pensiero è buona preda per la stampa". Una falsa libertà d'espressione, che copre in realtà una "libertà strozzata", osserva molto acutamente Modena: "codesto strapazzo dell'uomo – perché è artista – più che altrove si fa in quei paesi dove ogni altra libertà è strozzata, e dove si lascia ai giornali questa sola, quasi a sfogo di libidine feroce *in corpore vili*" (Lettera alla Direzione del giornale "Scaramuccia" del 29 gennaio 1857, ora in E, p. 260). Torneremo sull'episodio nel capitolo XI.

proprio a questi anni. Quei processi di modernizzazione che con la fine dell'Ottocento tenderanno invece a divenire più risolutamente “regressivi” (dopo la sanguinosa cesura della Comune di Parigi, sempre secondo Gramsci), sono nei primi decenni del secolo ancora aperti, fortemente contraddittori, potenzialmente addirittura “rivoluzionari”, come appunto sostengono, vivendoli nel momento del loro effettivo dispiegarsi, Marx ed Engels¹⁶.

Proprio la tenacia di Modena nel voler realizzare – lo vedremo ancora più avanti – un teatro “educatore”, in grado di far maturare criticamente il pubblico, e proprio la fiducia che egli mostra nella possibilità di formare una nuova generazione di attori, diversa dalle precedenti, capace di sottrarsi al giogo della “bottega”, e di eludere dunque i processi più brutali di mercificazione dell'arte, dimostrano che è Modena stesso a ritenere che il pericolo intravisto possa essere scongiurato, ma che potrà esserlo solo se vi è coscienza della sua pericolosità. Il disprezzo di Modena per il rafforzarsi di un rapporto sempre più stretto fra arte e industria non comporta ancora la denuncia dell'impossibilità dell'arte – come avverrà poi nel tempo della modernità “regressiva”, con la fine dell'Ottocento (circostanza che determinerà l'avvio della stagione multiforme delle “avanguardie”) – ma significa piuttosto la ricerca (che a Modena pare ancora possibile) di un'arte svincolata dall'abbraccio mortale dell'“industria”.

Certo, in Modena balugina già l'intuizione angosciosa che quella ricerca sia destinata al fallimento – e in ciò risiede forse l'elemento di maggior profondità dell'arte modeniana – eppure prevale – soprattutto nella prima parte della sua vita, prima dell'esilio forzato nel Regno di Sardegna – un'urgenza inquieta e rabbiosa di esperire fino in fondo le contraddizioni che il grande mercato borghese apre a chi voglia e sappia agirle.

Teatro e “spettacoli”

Il teatro della prima metà dell'Ottocento – come sempre avviene nel caso degli eventi spettacolari agiti in un passato distante da noi –

¹⁶ Su questo aspetto della riflessione gramsciana rimandiamo all'importante messa a fuoco di Alberto Burgio in *Gramsci storico. Una lettura dei “Quaderni del carcere”*, Laterza, Roma-Bari 2002, in particolare i capitoli III e V. Il riferimento a Marx ed Engels è al loro *Manifesto del partito comunista* del 1848.

ci è irrimediabilmente precluso nella sua concreta manifestazione scenica. Per questo motivo è facile, forse inevitabile, almeno a tutta prima, immaginarlo con caratteristiche simili al teatro di cui abbiamo avuto esperienza diretta come spettatori.

Tuttavia lo studio delle testimonianze di quegli anni consente di ricostruirne alcune caratteristiche, e di avvicinarsi dunque meglio alla sua specificità storica e fenomenologica.

Intanto nella prima metà dell'Ottocento – come è già stato ben evidenziato da altri¹⁷ – il teatro non è così facilmente distinguibile dalla più ampia fenomenologia degli intrattenimenti e delle “produzioni spettacolose”¹⁸. La contiguità fra l'uno e gli altri, nella consuetudine del tempo, è palpabile. A Milano, per esempio, l'offerta dei teatri è diversificata e prevede

accanto alla recita drammatica, altre forme di arte e più in generale di intrattenimento: acrobazie, esperimenti pseudoscientifici, esibizioni equestri. La rubrica riservata sui quotidiani agli spettacoli del giorno accomuna tali forme di spettacolo alle rappresentazioni drammatiche, facendo comprendere come nell'Ottocento milanese la nozione di teatro e il suo statuto siano concetti piuttosto vaghi e confusi¹⁹.

Quelle stesse sale che vedono alternarsi le esibizioni di attori come Luigi Vestri, Giuseppe De Marini, Francesco Augusto Bon, Gustavo Modena, ospitano con una certa frequenza “grandi spettacoli” con effetti speciali e decine di comparse. Valga l'esempio di una stagione del teatro alla Canobbiana di Milano:

nell'inverno 1831-32 la ribalta della Canobbiana ospitò una decina di azioni spettacolose incentrate su spedizioni militari e assedi, come le arcinote *Presa di Algeri* e *Presa di Gerusalemme*, con alcune delle loro numerose varianti, quali *La presa di Costantinopoli* o *La gran battaglia data a Jurri*, la cui realizzazione scenica comportava l'intervento di grandi masse di comparse, cavalli, squilli di trombe, spari a salve e fuochi del bengala. Il maggiore successo della stagione, replicato per ben quattro volte e destinato a ritornare con successo

¹⁷ Vedi C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 1991; e anche, più recentemente, P. Bosisio, A. Bentoglio, M. Cambiaghi, *Il teatro drammatico a Milano dal Regno d'Italia all'Unità (1805-1861)*, Bulzoni, Roma 2010.

¹⁸ M. Cambiaghi, *La scena drammatica del teatro alla Canobbiana in Milano (1779-1892)*, Bulzoni, Roma 1996, p. 155.

¹⁹ P. Bosisio, A. Bentoglio, M. Cambiaghi, *Il teatro drammatico a Milano*, cit., pp. 102-103.

nei repertori di altre compagnie ancora molti anni più tardi, fu *Lo sbarco dei francesi in Egitto*, “un grandioso spettacolo comico [...] dove deve entrare Fanteria, Cavalleria, Banda militare e combattimenti a fuoco vivo”²⁰.

Sfogliando le riviste del tempo si trovano diverse e interessanti tracce di una diffusa consuetudine in questo senso anche in altre città e in anni successivi.

Nel 1847, per esempio, al teatro Apollo di Venezia un “signor Keller”, insieme alla “avvenente moglie sua” e un gruppo di “ben istruiti allievi” dà vita a uno spettacolo di “quadri plastici” o, come preferisce definirli il recensore, di “pinacoteca vivente”. Keller propone al pubblico “capolavori d’arte rappresentati al vivo nella parte materiale con insuperabile verità di concetto, avvenenza di forme e poesia d’arte”. Ribaltando il principio della pittura e della scultura (dove è “la pietra o il colore che imita la carne”), qui invece è “la carne che imita la pietra o il colore” di opere come *Il Paradiso terrestre* di Raffaello o *Marte e Venere* di Canova. Il pubblico, suggerisce il cronista, può istruirsi sulle arti figurative senza doversi recare nei musei e perciò “questo nuovo genere di trattenimento teatrale innalza l’arte rappresentativa al più sublime concetto”²¹.

Diversi generi spettacolari, dunque, che si alternano sui palcoscenici degli stessi teatri. E, presumibilmente, di fronte a un pubblico in larga misura simile. Prova ne sia che a volte l’alternanza si verifica all’interno della stessa serata. Prendiamo il caso di rappresentazioni con protagonista Gustavo Modena, l’attore certo meno incline a concessioni “spettacolari”. E fermiamoci agli anni Quaranta, quando il successo di Modena è forse al suo apice, e perciò anche il suo potere contrattuale non è irrilevante. Nel gennaio del 1846 al teatro Re, la sala più importante a Milano per la prosa²² (il “pozzo d’oro” lo definiva Modena²³) la rappresentazione del *Marito alla campagna* di Bayard e Rouvier e *Ernani* di Hugo si alternano alle “magie del Robin” e agli “accordi d’una bellissima suonatrice di chitarra”²⁴. Ancora, nel settembre del 1842, sempre al teatro Re di Milano, Modena declama versi di Dante e

²⁰ M. Cambiaghi, *La scena drammatica del teatro alla Canobbiana*, cit., pp. 171-172.

²¹ [Sia], *Teatri. Il signor Keller e la sua compagnia*, in “Il Vaglio”, 14 agosto 1847.

²² Vedi: M. Cambiaghi, *La scena drammatica del teatro alla Canobbiana*, cit., p. 161; L. Cavaglieri, *Tra arte e mercato*, cit., pp. 223-224; P. Bosisio, A. Bentoglio, M. Cambiaghi, *Il teatro drammatico a Milano*, cit., pp. 33-39, 57-62, 132-137.

²³ A. Ghislanzoni, *Libro serio*, cit., p.83.

²⁴ [Sia], *Teatri di Milano*, “Corriere delle dame”, 28 gennaio 1846.

recita brani di *Adelchi*; alla fine della serata, “come se questi prodigi non bastassero”, il pubblico ammira

il siciliano *Pugliesi*, che [...] non rimise in nulla di quella sua potenza mentale calcolatrice che il rese celebre fin da fanciullo. Egli sciolse con prontezza mirabile i più farraginosi e complicati problemi, scambiando, ove lo richiedesse il bisogno, con esemplare franchezza concise parole col pubblico; che retribuì e questi ed il *Modena* di clamorosissimi applausi²⁵.

Una scena attraversata dunque da forti commistioni e da insoliti – per noi – intrecci. In cui il prestidigitatore Robin può convivere gomito a gomito con l’“esperimento” di *Ernani* – peraltro fallito – e l’esibizione del calcolatore Pugliesi può far seguito al monologo del Diacono Martino, accolto invece dai favori del pubblico.

Su tutto ciò grava, come sappiamo, l’influenza rilevante sullo sfondo dell’opera lirica – genere “spettacolare” per eccellenza – sul teatro di prosa. O per meglio dire la centralità della lirica nella vita scenica del primo Ottocento, con tutto ciò che questo comporta in termini di “sollecitazione reciproca”²⁶ fra teatro e opera, fra “prosa” e “spettacolo”, anche dal punto di vista del linguaggio scenico. Non è un caso che uno spettatore d’eccezione del nostro teatro come Stendhal rintracci i “maestri” (ancorché indiretti) del più grande soprano della prima metà dell’Ottocento, Giuditta Pasta, in un attore, Giuseppe De Marini (“uno dei primi [...] italiani”, scrive ancora Stendhal) e in una ballerina, Antonia Pallerini, acclamatissima a inizio secolo²⁷.

La contiguità dei fenomeni, come sempre, trova un sedimento profondo nel linguaggio, e cioè nelle parole utilizzate per definirli. Il verbo “recitare”, per esempio, nel primo Ottocento viene adoperato in un’accezione spesso molto ampia. La “Strenna teatrale europea” del 1840 ci informa, ancorché ironicamente (lasciando dunque intendere che qualcosa sta cambiando), che la dizione “oggi si recita” sui manifesti viene riportata non solo per la prosa ma anche per l’opera e la danza²⁸. Ed è altrettanto interessante osservare come, sempre in questi anni, con il termine “attore” si intenda indistintamente tanto

²⁵ G.I., *Teatro Re*, in “La Moda”, 12 settembre 1842.

²⁶ C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, cit., in particolare vedi il capitolo II.

²⁷ Stendhal, *Vita di Rossini*, Genio, Milano 1949, p. 271.

²⁸ Pompeo Dalla Riva, *Antiche usanze teatrali*, in “Strenna teatrale europea”, 1840, p. 134.

l'attore di prosa quanto il cantante lirico. Nella sua *Analisi generale della mimica* del 1845, Serafino Torelli – cantante, maestro di declamazione e, come vedremo, acuto interprete dell'arte modeniana – rivolge il suo discorso a “attori cantanti, o tragici, o comici”, senza distinguere fra gli uni e gli altri. Proprio come fa nello stesso torno di tempo il critico inglese George Henry Lewes, pur nell'ambito di un contesto e una lingua diversa, il quale, all'interno di un suo discorso sull'attore teatrale, per esemplificare sulla resa dei caratteri e dei personaggi, muove il ragionamento dalla figura dell'attore di prosa al cantante d'opera, senza distinguere fra l'uno e l'altro, postulando nei fatti una contiguità sul piano della costruzione del tipo scenico e della resa delle passioni²⁹. E qualcosa di molto simile può dirsi per gli *Studii teorico-pratici sull'arte di recitare e di declamare* di Enrico Franceschi, il cui titolo per esteso non a caso aggiunge come specificazione: “nelle sue corrispondenze coll'oratoria, colla drammatica e colla musica”³⁰.

L'arte del grande attore

Eppure, così contiguo agli “spettacoli”, così “sollecitato” dalle forme in vario modo spettacolari, così disponibile allo scambio, il teatro non si fa ancora, a quest'altezza cronologica, “spettacolo” nell'accezione di *prodotto spettacolare*.

Il pubblico di teatro non si trova ancora di fronte a un “prodotto”, con una sua fattura definita e conclusa, al quale dover semplicemente *assistere*. Le reazioni degli spettatori di cui abbiamo testimonianza lo mostrano chiaramente. Reazioni spesso vivaci, impertinenti, per nulla intimidite dalla distanza, non solo fisica, fra la sala e il palcoscenico. Reazioni che dimostrano un rapporto fra pubblico e attore che non è ancora quello che si instaurerà più avanti fra chi si dispone ad assistere a qualcosa di finito e il suo autore (una relazione di cui inizieremo ad avere traccia diversi decenni più tardi, quando il cinema e poi la nascente regia influenzeranno la forma linguistica del teatro), ma quello che si accende fra chi – il pubblico – è chiamato, volente o nolente, a entrare nel gioco teatrale dalle regole del gioco

²⁹ Vedi G.H. Lewes, *Gli attori e l'arte della recitazione*, a c. di E.G. Carlotti, Costa & Nolan, Ancona-Milano 1999, per esempio pp. 110 e 113.

³⁰ E.L. Franceschi, *Studii teorico-pratici sull'arte di recitare e di declamare*, Silvestri, Milano 1857 (vedi per esempio pp. 23 e sgg).

teatrale stesso, e chi – l'attore – quel gioco fomenta con il suo stesso presentarsi sulla scena³¹.

Naturalmente sono proprio quei processi di progressiva “industrializzazione” di cui dicevamo in apertura a determinare comunque, sin da ora, i primi germi della trasformazione della rappresentazione in *prodotto*, e cioè in “spettacolo”. Alcuni segnali sembrano indicarlo con chiarezza. Così va interpretato per esempio l'episodio dello spegnimento delle luci in sala durante le rappresentazioni della Compagnia Reale Sarda nel 1843, reazione del teatro di prosa al successo del *Nabucco* dell'anno precedente³². Ecco un'efficace testimonianza di Luigi Bonazzi:

nel 1843, assistendo ad una rappresentazione della compagnia Reale di Torino, trovai il teatro Carignano senza lumiera e in così fitta oscurità ch'io distingueva appena la fisionomia di chi mi stava vicino, mentre la luce concentrata tutta sopra gli attori li faceva sembrare figure magiche, e la commedia era ascoltata con religioso silenzio³³.

E così va anche intesa la progressiva assunzione stilistica in questi anni da parte di Adelaide Ristori dei *tableaux vivants*: quelle “movenze”, scrive Modena con ironia pungente, che “questa tiene un quarto d'ora senza batter palpebra”³⁴. Veri e propri schemi proto-registici (come ha osservato Paolo Puppa³⁵), straordinariamente efficaci, che iniziano ad avvicinare la rappresentazione grandattorica al concetto e alla prassi della “replica” teatrale³⁶. Piccoli-grandi passi verso una

³¹ Sul pubblico dell'Otto e Novecento come soggetto sociologicamente unitario, da intendersi come qualcosa di diverso e di più complesso dalla somma dei singoli spettatori che lo compongono, si vedano le riflessioni di Bruno Sanguanini: “Dal momento in cui lo spettatore comincia a sottomettersi all'offerta fisiologica di spettacoli, l'“andare a teatro” assume progressivamente il valore di recarsi a Teatro, cioè di partecipare alla formazione di *quel* pubblico, che esiste per sé e per la città, indipendentemente da ciò che si va mostrando sul palcoscenico” (B. Sanguanini, *Il pubblico all'italiana. Formazione del pubblico e politiche culturali tra Stato e Teatro*, Franco Angeli, Milano 1989, p. 96).

³² C. Medolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo*, cit., p. 260.

³³ L. Bonazzi, *Storia di Perugia dalle origini al 1860*, cit. in A. Tinterri, *Introduzione* a: L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. XVI.

³⁴ G. Modena, *Un alto e un basso cioè uno e 1/2* (1856), ora in S, p. 177.

³⁵ P. Puppa, *Adelaide Ristori: splendori e miserie dell'attrice di corte e cortigiana*, in AA.VV., *L'attrice marchesa*, a c. di A. Felice, Marsilio, Venezia 2006 (vedi anche, in questo stesso volume, il saggio di Antonella Valoroso *L'eredità dell'artista e la memoria della scena*).

³⁶ Di ritorno dalla *tournee* parigina del 1855 – vera e propria consacrazione “mon-

scena che si incarica di mostrare al proprio pubblico un prodotto, un risultato concluso, una "confezione", che non si presenta più nel suo *effettivo divenire* di fronte a chi siede in sala, ma, definito e costruito prima, chiama gli spettatori ad *assistere* al suo dispiegarsi in scena.

Per ora il pubblico è però ancora altra cosa da ciò che diventerà poi, a partire dalla cesura primo novecentesca. È un pubblico che svolge un ruolo, che ha una parte nel gioco teatrale, e che lo fa fino in fondo. E non stiamo parlando del teatro della "misericordia comica", delle "forme preartistiche, esibitrici anziché rappresentative", per dirla con Meldolesi³⁷. Stiamo parlando del teatro dei primi attori, della magia rappresentativa degli interpreti osannati dal pubblico.

Di fronte a *Ernani* recitato da Modena (ancora la rappresentazione del gennaio del 1846) "il pubblico rise di cuore nel vedere Carlo V far la figura d'uno stordito studentello, tanto che non potè neppur sopportarlo allorché nel quarto atto ridiviene il grande imperatore", al punto che "neppur l'arte sublime del Modena valse a far piacere al pubblico quel soliloquio"³⁸. Ed è ancora il pubblico di Modena, nel 1840, a sbeffeggiare l'attore che recita Egisto. Modena, che naturalmente tiene per sé la parte di Oreste, "per sua disgrazia [...] ebbe a lottare come venerdì scorso collo stesso Egisto, il quale anziché correggersi, recitò in guisa da far muovere le risa agli spettatori assai più della prima rappresentazione"³⁹. Gli esempi potrebbero essere molti. Sin dagli aneddoti sull'esordio teatrale di Francesco Augusto Bon che lotta disperatamente con il proprio pubblico:

Esco, e la presenza del pubblico m'incute un'agitazione sì forte da non potersi descrivere. La mia voce è incerta ed esile: non mi si sente e si tumultua.

diale" per l'"idolo" Ristori, e autentico momento di svolta per il teatro italiano *tout court* – così si esprime sull'attrice un importante giornale teatrale come "Lo Scaramuccia": "Adelaide Ristori è ora attrice molto più finita, molto più perfezionata di quello che non fosse prima dei suoi successi parigini. E ciò si spiega facilmente. Avanti di passare allo stato di celebrità europea, Adelaide Ristori, schiava delle esigenze dell'artedrammatica in Italia, era costretta ad improvvisare il più delle volte le parti che rappresentava, a lasciarsi guidare quasi sempre dall'ispirazione del momento. [...] Una volta che Adelaide Ristori, non più costretta ad improvvisare quasi ogni sera una parte nuova, ha avuto il tempo di meditare e di studiare, essa si è dedicata anima e corpo alle produzioni scelte per formare il suo repertorio [...]. In poche parole essa ha applicato alle sue creazioni drammatiche il precetto della lima tanto raccomandato in letteratura" (A., *Rappresentazioni di Adelaide Ristori*, in "Lo Scaramuccia", 3 gennaio 1857).

³⁷ C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo*, cit., p. 105.

³⁸ [Sia], *Teatri di Milano*, in "Corriere delle dame", 28 gennaio 1846.

³⁹ L'Estens L., *Teatro Re*, in "La Moda", 1 ottobre 1840.

Mi smarrisco: devo rientrare per la porta di prospetto, e mi dirigo verso un cammino che stava situato alle quinte. Si ride a crepancia⁴⁰.

Durante il secondo atto, Bon finisce disteso per terra:

m'impianco, e vado a cadere lungo e disteso presso il buco del suggeritore, in mezzo alle risate, ai fischi, agli urli degli spettatori. Mi rialzo, faccio un inchino (né so poi il perché) e incomincio a parlare. Smarrito più che mai poteva andare innanzi, mancandomi affatto la voce. Il rammentatore gridava come un'aquila: il pubblico ripigliava in coro la musica di prima⁴¹.

Esempi molto diversi l'uno dall'altro naturalmente, ma convergenti nel dipingere un affresco vivace di "quell'ammattonato di crani" che, dalla "berlina" del palcoscenico⁴², l'attore vede di fronte a sé, ora seduti sulle panche dei teatri, ora in piedi a sventolare cappelli chiamando a proscenio, ora a fischiare sonoramente spingendo fra le quinte, ma sempre parte in causa dell'accadimento teatrale.

Non bisogna fraintendere però. Gli attori di genio davano vita in scena a un gioco molto abile, attraverso uno scambio continuo con gli spettatori – un gioco raffinato, sapiente, consapevole – che li conduceva alle vette dell'arte con la complicità del pubblico, e che portava il teatro semplicemente e concretamente ad "accadere", inchiodando tutti, attori e pubblico, al sentire profondo di ciò che avveniva. Stendhal, spettatore a Napoli di Vestri e De Marini, scrive: "Ciò che mi ha colpito, è il pubblico: mai vista un'attenzione più profonda"⁴³.

In quei momenti di *teatro* tutto poteva succedere in scena, anche l'errore più apparentemente grossolano, ma niente sembra poter distogliere gli spettatori, e gli attori, dalla *verità teatrale* di ciò che accadeva di fronte agli occhi di tutti. Il pubblico, così partecipe *del teatro*, partecipava profondamente, in quei frangenti, all'*arte* del teatro. Si addensava in scena "un'energia, una potenza, alla quale è impossibile resistere", scrive Regli: "un misterioso incanto"⁴⁴. Una nitida e bellissima testimonianza ci viene restituita da Luigi Bonazzi nella sua preziosa biografia:

⁴⁰ F.A. Bon, *Scene comiche, e non comiche della mia vita*, a c. di T. Viziano, Bulzoni, Roma 1985, p. 82.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Lettera di Gustavo Modena a Giovanni Sabatini del 18 novembre 1846, ora in E, p. 74.

⁴³ Stendhal, *Roma, Napoli e Firenze*, Laterza, Roma-Bari 1990, p. 225.

⁴⁴ R, *Ancora di Gustavo Modena*, in "Il Pirata", 27 ottobre 1849.

E fino a qual grado giungesse il sentire del pubblico quando quell'attore era in scena, lo prova un fatto che io credo accaduto a lui solo. Nella scena del duello fra Vargas e Lovendeghem, mentre sorreggeva e scuoteva il moribondo per farlo parlare, una volta Modena, nel calore dell'azione, gli levò la parrucca dalla testa, e i bianchi capelli si convertirono in neri. Or bene; non un riso, non un bisbiglio sorse a profanare la emozione dell'uditorio⁴⁵.

Quel pubblico che avrebbe potuto ridere, che avrebbe *dovuto* ridere, è ora, qui, compartecipe di un'emozione profonda e, per così dire, *vera*. Il suo ruolo nel gioco teatrale, che altrove si sarebbe manifestato con una risata plateale, assume ora invece i tratti della testimonianza partecipe, e complice. Di un evento propriamente d'arte: dell'*arte del grande attore*.

⁴⁵ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 134.

III. Gli esordi

Una biografia singolare

A ben vedere sono poco più di una decina gli anni durante i quali Modena realizza in teatro le sue cose più significative: fra il 1825 e il 1830, e poi fra il 1840 e il 1848. È sorprendente considerare la brevità di questo arco di tempo a fronte dell'importanza e della profondità del segno lasciato dall'attore nel teatro italiano.

Va certo tenuto conto che Modena prosegue a recitare anche dopo l'interruzione del 1848, una volta conclusa l'intensa attività politica e combattente del '48-'49. Pur se meno continuativamente, calca le scene fino alla fine della sua vita (morirà nel febbraio del 1861). Eppure, sempre più solitario e incupito, negli ultimi dieci anni si dedicherà soprattutto a tornare su ciò che aveva realizzato in precedenza. Un periodo comunque importante, fatto di alcuni memorabili guizzi solitari, che se per un verso contribuiscono a consacrarne ulteriormente la fama di grande maestro e riformatore, per un altro rischiano di lasciare in ombra la fase precedente, per molti versi più importante e senza la quale difficilmente potremmo oggi cercare di comprendere davvero la sua arte.

Pochi anni dunque. Concentrati fra l'esordio con la compagnia Fabbrichesi, nell'autunno del 1824, e l'ondata rivoluzionaria del 1848; e intervallati dal lungo esilio, fra l'inizio del 1831 e la fine del 1839.

È vero che Modena muore relativamente giovane, cinquantottenne, e che la sua attività teatrale non riesce a svilupparsi perciò quanto avrebbe potuto. Ed è vero che esordisce tardi, per i tempi, a 21 anni, essendo per di più figlio d'arte (Tommaso Salvini, anch'esso figlio d'arte, esordisce a 13 anni e a 14 è già in compagnia proprio con Modena; Adelaide Ristori, in scena fin dalla tenerissima età, a 15 anni è scritturata nella Reale Sarda).

Ma è soprattutto da ricordare che la vita di Modena non è fatta unicamente di teatro, e che non può in ogni caso essere limitata alla sola attività sulla scena. Quella di Modena è piuttosto una biografia da circoscrivere entro il perimetro largo e sfaccettato di una militanza onnicomprensiva: artistica, culturale, politica. Egli fu in questo senso un intellettuale vero, a tutto tondo, una figura unica e speciale nella scena (e nella cultura) italiana, il protagonista riconosciuto di “una grande avventura culturale”¹.

Non a caso Marzia Pieri, scrivendo di Niccolò Tommaseo, ha accostato il nome di Modena a quelli di Manzoni e Mazzini: Tommaseo, osserva la Pieri, “è lontanissimo dal razionalismo estetico o dall’ampio respiro progettuale di altri intellettuali della sua epoca, da Manzoni a Mazzini a Gustavo Modena”².

Già abbiamo visto come il paragone con Manzoni fosse ben presente ai contemporanei, e in quale considerazione lo stesso Manzoni tenesse Modena. Di non minore importanza la sottolineatura che va fatta – richiamata implicitamente da Marzia Pieri – della fitta rete di rapporti che Modena tessè nel corso della sua vita con i principali intellettuali italiani, di cui è ampia traccia nel ricchissimo epistolario, e fra di essi proprio Tommaseo e Mazzini, complice il comune esilio degli anni Trenta e la intensa militanza politica nelle fila repubblicane.

Torneremo più avanti sui rapporti di vicinanza, ma anche di distanza, fra il romanticismo di Manzoni o Mazzini (e di Tommaseo), e l’intreccio più complesso e problematico di elementi romantici e illuministici presente nell’arte e nel pensiero di Modena. Per ora fermiamoci a sottolineare come per quest’ultimo il teatro sia solo uno dei tasselli di un mosaico ricco e multiforme: ora parte davvero integrante di un percorso rivoluzionario (così è almeno fino alla delusione della metà degli anni Quaranta per il fallimento della cosiddetta compagnia “dei giovani”), ora invece mezzo di sostentamento in grado di consentirgli di occuparsi anche di altro.

Sempre, comunque, elemento parziale di una scelta più ampia e complessiva.

La vita di Modena coincide in questo senso con una continua opzione di campo, con la risposta a una urgenza imprescindibile. In lui

¹ C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena*, cit., p. 14. Vedi anche, sempre di Meldolesi, *Modena rivisto*, cit., pp. 16-27.

² M. Pieri, *Tommaseo e il fantasma dell’opera*, in “Atti dell’Accademia Roveretana degli Agiati”, 2004, ser.VIII, vol.IV, A, fasc.II, p. 272.

il bisogno dell'intervento politico è tutt'uno con la necessità dell'intervento artistico, o dell'intervento culturale, o dell'invettiva morale. Di qui l'asprezza, la rabbia, il sentimento, la lucidità di Modena, eccezionalmente riflessi dal suo epistolario: un artista che non conosce mai il confine fra l'attore, il polemista, il politico, il moralista. Circo- stanza questa che se finisce per limitarne dal punto di vista quantitativo la presenza sulle scene, contribuisce a fare di lui uno degli artisti forse più interessanti e completi che il teatro italiano abbia avuto.

L'esordio. Gli "affettuosi e patetici modi"

Modena esordisce tardi, lo si è detto. Inizia a recitare soltanto a 21 anni, dopo una laurea in Diritto e diversi spostamenti (Venezia, Padova, Modena, Bologna, Roma) che testimoniano sin dagli anni giovanili una forte inquietudine anche esistenziale³.

L'esordio è folgorante. Nel settembre del 1824 compare per la prima volta sulle scene del teatro San Benedetto di Venezia in una delle compagnie più celebrate d'Italia, la *Fabbrichesi*, nel cui organico figurano i due attori più importanti di quegli anni: Luigi Vestri e Giuseppe De Marini⁴. Nel giro di pochi mesi il giovane Modena attira l'attenzione su di sé. Già nel novembre Lodovico Piossasco, Delegato dalla Direzione della Compagnia Reale Sarda per la formazione dell'organico, si rammarica di non aver scritturato in tempo il giovane esordiente⁵. La prima recensione vera e propria alla compagnia Fabbrichesi per il lungo corso

³ T. Grandi, *Gustavo Modena attore patriota (1803-1861)*, Nistri-Lischi, Pisa 1968, pp. 24-31.

⁴ La presenza di Modena con la compagnia Fabbrichesi è documentata sin dalle recite veneziane al San Benedetto inaugurate il 18 settembre 1824. Nell'agosto il suo nome non compariva ancora nell'elenco degli attori della compagnia (vedi "Teatri Arti e Letteratura" del 12 agosto 1824); peraltro, nell'annuncio dell'organico del 1824, preparato alla fine del 1823, la presenza di Modena non era prevista (vedi *Elenco della Comica compagnia Fabbrichesi per l'anno 1824*, in Archivio di Stato di Padova, Fondo T. Verdi, busta 85). Sulla rivista "Varietà teatrali" si può leggere, da settembre in avanti, il repertorio della compagnia man mano che viene annunciato. Sulla figura di Fabbrichesi vedi A. Bentoglio, *L'arte del capocomico. Biografia critica di Salvatore Fabbrichesi (1772-1827)*, Bulzoni, Roma 1994. Dello stesso Bentoglio vedi anche, sui primi anni di attività di Modena, *Documenti e note per una biografia del giovane Modena (1824-1831)*, in AA.VV., *Ripensare Gustavo Modena*, cit.

⁵ Vedi la lettera del 13 novembre 1824 da Milano, in: Archivio Storico della città di Torino, Carte sciolte, f. 6260

di recite veneziane, del gennaio '25, nomina Modena subito di seguito ai due mostri sacri, Vestri e De Marini, come “giovine delle più alte speranze” che “diede abbastanza prova di sé per lasciar travedere le sue future corone”⁶. Nel novembre dello stesso anno, a Torino, è segnalato dai cronisti come “primo Attore”⁷. A dicembre il “Corriere delle dame” lo saluta a Milano come uno dei protagonisti della compagnia⁸ e si spinge fino al punto di considerarlo alla stregua di Vestri e De Marini: “Né fia a que' due secondo mai il bravo giovane Modena, che con tanta grazia, con tanta ingenuità ed espressione ci rapisce e ci diletta”⁹.

Torneremo su queste parole perché evidenziano un tratto che sarà poi ricorrente, a riprova della loro non genericità, nella recitazione del giovane Modena, l’“ingenuità”. Ma di questo diremo a breve.

Ora fermiamoci ancora a sottolineare come in poco più di un anno, un tempo davvero molto esiguo, Modena sembri aver conquistato le platee teatrali. Emblematica in questo senso una cronaca del febbraio del 1826, che lascia discendere dalla sua “indisposizione continua” – e dalla conseguente sua assenza dalle scene – alcuni cambiamenti (in peggio) nel repertorio della compagnia Fabbrichesi. Circostanza che testimonia tanto l’importanza assunta da Modena all’interno della compagnia quanto il favore rapidamente guadagnatosi agli occhi del pubblico:

al Carcano talvolta le rancide od insulse commedie scemano in gran parte il diletto che la rinomata compagnia *Fabbrichesi* potrebbe arrearci. L’indisposizione continua dell’egregio Modena ha forse portato qualche sconcerto nel Repertorio, e pur troppo non isperiamo di vederlo per ora rianimare la scena co’ suoi affettuosi e patetici modi¹⁰.

Dunque l’assenza dell’“egregio Modena” lascia il pubblico, e il cronista, a bocca asciutta.

La recensione è però importante anche per altri due motivi. Innanzi tutto si tratta di una delle prime testimonianze sullo stato cagione-

⁶ T.L., *Appendice*, in “Gazzetta privilegiata di Venezia”, 29 gennaio 1825.

⁷ P.L.R., *Teatro d’Angennes*, in “Gazzetta piemontese”, 22 novembre 1825.

⁸ “La comica compagnia Fabbrichesi intende di dare nuova vita e splendore durante il prossimo carnevale al Teatro Carcano [...]. Diremo abbastanza ripetendo che De-Marini, Vestri, Modena il giovine, Leonesi, le due Bettini, i due Cristiani e la Boccomini figlia ne compongono le parti principali” ([Sia], *Cenni teatrali*, in “Corriere delle dame”, 10 dicembre 1825).

⁹ [Sia], *Cenni teatrali*, in “Corriere delle dame”, 31 dicembre 1825.

¹⁰ [Sia], *Cenni teatrali*, in “Corriere delle dame”, 4 febbraio 1826.

vole di salute che tormenterà Modena per tutta la vita. Secondo uno dei primi biografi modeniani, Pier Ambrogio Curti, l'attore contrae proprio in questo periodo una febbre itterica che "parve principio di tante altre indisposizioni e malattie"¹¹. Una "seria infermità" – leggiamo l'anno successivo su "I Teatri" – che lo costringe all'abbandono della compagnia Fabbrichesi "e per qualche tempo [de]lla scena"¹².

Proprio la salute fu un ulteriore ostacolo che si frappose, di qui in avanti, alla continuità della presenza di Modena nei teatri. Non si tratta solo, in questa circostanza, dell'abbandono forzato delle scene (e della compagnia Fabbrichesi) dopo un avvio così brillante. Da ora in poi è tutta la vita dell'attore a essere costellata di recite rinviate e di temporanei abbandoni dell'attività teatrale, causati spesso dalla febbre, dalla tosse e più avanti dai guai al cuore e dalla sifilide. Avviata la compagnia "dei giovani" nella primavera del 1843 – per limitarci a un solo esempio – Modena già nel gennaio '44 è costretto dalla malattia a rimanere lontano dalle scene per qualche periodo: non ultima ragione, forse (come vedremo), dell'acuirsi delle difficoltà e poi del fallimento del progetto.

L'altro motivo di interesse della recensione è quel riferimento agli "affettuosi e patetici modi" della sua recitazione, che rimanda e conferma l'"ingenuità" che avevamo già richiamato: un carattere del linguaggio della scena così preciso e così ben rilevato da configurarsi come un vero e proprio tratto stilistico nel giovane attore.

Si tratta infatti di aggettivi insoliti per le cronache teatrali di questi anni. Definizioni che trasmettono la percezione in chi scrive per un verso di un tratto leggermente sopra le righe, quasi caricato, che è il segno in realtà di una forza espressiva declinata in modo insolito e perciò difficile da classificare. Per un altro di un modo di restituire le passioni sulla scena in cui l'intensità si mescola con una forma velata ma percepibile di disincanto. Nel tratto "ingenuo" c'è qualcosa di disarmante ("La qualità del XIX secolo non è precisamente l'inge-

¹¹ P.A. Curti, *Gustavo Modena*, cit.

¹² [Sia], *Biografia drammatica*, in "I Teatri", fasc. VIII, giugno 1827. Vedi anche, a proposito dello stato di salute di Modena in questo periodo, i documenti sui disturbi alla gola riportati in A. Paladini Volterra, *Antonio Raftopulo contro Gustavo Modena: un'azione giudiziaria di fronte alla deputazione ai pubblici spettacoli*, in "Biblioteca teatrale", n. 11, 1989. A differenza però di quanto sostenuto dalla Paladini sulla scorta di una ipotesi di Meldolesi, Modena, come si è visto, fu in compagnia Fabbrichesi non per sei mesi ma per quasi un anno e mezzo, dal settembre del 1824 fino all'inizio del 1826.

nuità”, scrive Gautier nella sua *Notizia su Baudelarie*¹³). In quello “patetico” qualcosa di talmente eccessivo da rasentare la parodia.

Una somma di opposti, che determina una forma contraddittoria.

Modena, infatti, impareggiabile “nell’intelligenza e nell’arte di sostenere le parti amorose o di sentimento”¹⁴, spiazza abilmente le attese del pubblico immettendo in una recitazione così intensa un tratto *negativo*, di sottrazione e di rovesciamento, come a voler dimidiare il sublime: “il giovine *Modena* eccita un entusiasmo, che sarebbe più generale, se studiasse il suo comporsi su la scena in modo da non isvegliare l’idea di un *De-Marini* spogliato della sua nobiltà”¹⁵.

Un’efficace testimonianza in questo senso ci viene offerta nel 1827 da Giuseppe Montani, sulle pagine dell’“Antologia” di Vieusseux. Questi nutre grandi aspettative nei confronti dell’attore, avendone conservato un buon ricordo nella *Virginia* di Alfieri, dove recita “quasi come avrebbe potuto farlo [...] Talma”. Ma di fronte al modo in cui imposta il personaggio in *Antonio Foscarini* di Gian Battista Niccolini manifesta un forte disappunto, restituendoci in negativo una descrizione eloquente del rovesciamento del sublime tragico già evidentemente caratteristico del suo stile.

È vero dunque [...] che *du sublime au ridicule il n’y a qu’un pas*. – Vero pur troppo [...] Questa prova l’ho avuta il 29 [agosto] al Teatro Nuovo, e non ho potuto riderne perché la bile mi soffocava. – Modena! Modena! *Tu quoque Brute!* [...] La Musa della tragedia gli perdoni il modo con cui ha fatto da Foscarini¹⁶.

Il “languore” anti-tragico: Oreste

Una recensione di Tommaso Locatelli al suo *Oreste* del 1828 ci aiuta a capire meglio.

¹³ T. Gautier, *Notizia su Charles Baudelaire. Saggio critico*, Gallino Editore, Milano 2006, p. 21. La *Notizia* di Gautier viene pubblicata per la prima volta nel 1868 come introduzione ai *Fiori del male*.

¹⁴ [Sia], *Biografia drammatica*, in “I Teatri”, fasc.VIII, giugno 1827.

¹⁵ [Sia], [Siti], in “I Teatri”, 8 maggio 1828.

¹⁶ M., *Al Signor A.*** G.*** a Parigi intorno all’ultima tragedia di G.B. Niccolini*, in “Antologia”, ottobre 1827, p. 119. Vedi anche G. Montani, *Scritti letterari*, a cura di A. Ferraris, Einaudi, Torino 1980, p. XCIV. Ringrazio Enrico Mattioda per l’indicazione bibliografica.

Modena era tornato a recitare nella seconda metà del 1826. Scritturato in compagnie minori, forse anche a causa dei problemi di salute, cambia burrascosamente almeno tre formazioni in un anno e mezzo, sempre come primo attore: quella dello scaltro Raftopulo, del mediocre Ghirlanda, del vecchio Pani¹⁷. Le testimonianze di questo periodo lasciano intuire il forte temperamento e l'irrequietezza del giovane Modena. Niccolini lo ricorda "briaco" in scena¹⁸. Raftopulo si lamenta dell'attore in una memoria scritta che utilizza per la causa intentata contro di lui.

L'inadempimento [...] per parte del Sig. Modena [...] può provarsi col fatto contestato da tutti gli attori suoi compagni. Quasi mai intervenendo ai concerti, alle letture, alle prove destinate dal Capo Compagnia è giunto a disgustarli in modo che quando sapevano data ad esso una parte per recitarsi, stanchi di averlo aspettato inutilmente un'altra volta, non volevano neppur essi recarsi al concerto, alla prova. Ciò era un disordine essenziale per la subordinazione della Compagnia, e per la scenica produzione, che si doveva rappresentare. Come negava la sua presenza al concerto comico, così del pari reputavasi in diritto d'essere inobbediente al Capo della Compagnia, a rimandargli le parti: *Ti rimando il Borgomastro, che non è parte mia* esso dice in un suo biglietto; e poco più appresso: *faccio il comico, e non lo spadaccino* ritornando indietro le parti della commedia *Enrico quarto*¹⁹.

¹⁷ Vedi ancora A. Paladini Volterra, *Antonio Raftopulo contro Gustavo Modena*, cit. Non è del tutto chiaro quando Modena iniziasse davvero a recitare con Raftopulo. Il contratto riportato dalla Paladini, datato 18 giugno 1826, indica Modena nel prospetto della compagnia per l'anno comico successivo (1827-1828) ma sembrerebbe di capire che, nonostante i fastidi di salute, Modena iniziò a recitare prima. Probabilmente sin dal mese di luglio e cedendo alle pressioni di Raftopulo – come scrive Modena stesso – per poi pentirsene. Altrettanto poco chiaro è quanto duri la permanenza nella compagnia. Certamente non tre anni, come ipotizza la Paladini anche sulla base di studi precedenti. Su "Teatri, Arti e Letteratura" Modena è ancora indicato come "primo attore" della compagnia per i mesi di gennaio e febbraio 1827 (anche se, vista la dura controversia con il capocomico ricostruita dalla Paladini, non è detto che Modena effettivamente recitasse sempre). Dal periodico "I Teatri" sappiamo che almeno dal giugno dello stesso anno Modena è scritturato nella compagnia Ghirlanda, anche se già in agosto torna a dare qualche recita con Raftopulo a Firenze (vedi A. Manzi, *Gustavo Modena. Il Governo e la Compagnia Reale Sarda, con nuovi documenti e lettere inedite di G. Modena*, Marsano, Genova 1936, pp. 12-13; e anche *Ricordi della vita e delle opere di G.B. Niccolini raccolti da Atto Vannucci*, vol. II, Le Monnier, Firenze 1866, p. 74). Nei primi mesi del 1828 è poi in compagnia Pani (vedi per esempio "I Teatri" dell'8 maggio). Dal settembre, infine, è in compagnia con il padre Giacomo fino all'abbandono delle scene all'inizio del 1831.

¹⁸ Lettera a Maddalena Pelzet del 3 settembre 1827, ora in *Ricordi della vita e delle opere di G.B. Niccolini*, cit., p. 74.

¹⁹ Cit. in A. Paladini Volterra, *Antonio Raftopulo*, cit., p. 108.

Per chi ha dimestichezza con l'epistolario di Modena non c'è da stupirsi. Va certo tenuto conto che Modena si rifiuta di recitare perché malato, ma dobbiamo anche pensare che neppure gli fosse molto congeniale la modalità "a grande spettacolo" di Raftopulo ("Grattapopolo" lo definisce il Belli), con quell'*Enrico quarto* da recitarsi in quattro serate pieno di effetti e di trovate²⁰. Non doveva essere del tutto vero, d'altra parte, ciò che scrive Raftopulo a proposito del rapporto difficile fra Modena e gli altri attori. Per esempio il legame con la prima attrice della compagnia, Carlotta Polvaro (dalla "bizzarra vivacità", come scrive Bonazzi²¹) era piuttosto buono, tanto è vero che proprio la Polvaro sarà ancora la prima attrice della formazione che Modena inaugurerà di lì a poco con il padre. Il vero problema, malattia a parte (che pure dovette avere un peso non piccolo), era l'insofferenza di Modena nei confronti di compagnie in fin dei conti men che mediocri: "faccio il comico, e non lo spadaccino" scrive l'attore. Leggiamo ancora Bonazzi – che spesso nella sua biografia si appropria proprio del punto di vista di Modena – in un lapidario giudizio su Ghirlanda al termine di un rapido affresco del teatro italiano degli anni in cui Modena inizia a recitare: "nell'orgia del pubblico mescevano largamente a chi beveva più grosso Solmi, Paci, Ghirlanda, ed altri corifei della lunga caterva dei ciurmadori"²².

Dalla metà del 1828 forma compagnia con il padre, la "Modena e socij", una delle poche compagnie importanti di questi anni costituite ricorrendo a un sistema misto di compagnia "sociale" (che prevede soci e non scritturati) e "capocomicale" (in cui il capocomico è a tutti gli effetti un impresario con dei dipendenti)²³. La compagnia Modena è appunto "mista", formata cioè da alcuni soci e da altri attori il cui legame con il direttore è regolato da un contratto di prestazione²⁴.

²⁰ Vedi A. Colomberti, *Memorie di un artista drammatico*, a c. di A. Bentoglio, Bulzoni, Roma 2004, p. 275.

²¹ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 14.

²² *Ibidem*.

²³ Vedi R. Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 1988, p. 13.

²⁴ Oltre alle diciture utilizzate nei tamburini dei periodici ("Compagnia Modena e socij"), una conferma la si trova nella lettera di Gustavo Modena a Enrico Asti dell'11 giugno 1829 (ora in E, pp. 3-4; la lettera è attribuita erroneamente da Grandi a Cesare Asti, mentre dall'originale conservato all'Archivio di Stato di Padova, si deduce essere indirizzata a Enrico Asti, che tratta con Modena per conto del Nuovo Teatro di Padova: Archivio di Stato di Padova, *Fondo T. Verdi*, busta 85).

Per più di due anni – dal settembre del 1828 fino ai primi mesi del 1831 – Modena, grazie al sodalizio con il padre, ha qualche agio in più nel concentrarsi sul lavoro artistico, il proprio e quello della compagnia. La formula organizzativa riflette infatti una situazione a lui ben congeniale di affiatamento con gli altri protagonisti della *società*, il padre Giacomo e la prima attrice, Carlotta Polvaro. Per di più Modena assume ora la veste di *Direttore* e può quindi cercare di perseguire con maggiore organicità sulla scena il proprio progetto artistico.

Fermiamoci, come anticipavamo, all'*Oreste* e a ciò che ne scrive Locatelli.

Non insistiamo qui sull'importanza di Alfieri per il rinnovamento della scena italiana dei primi decenni dell'Ottocento: è già stato fatto in modo convincente da più di uno studioso²⁵. Ci interessa semmai approfondire il rapporto fra quelle "commedie impazzite" – come Stefano Geraci ha definito i testi alfieriani²⁶ – e Gustavo Modena. L'impressione infatti è che se è vero che Alfieri ha aperto in teatro una strada, non solo drammaturgicamente ma appunto anche *scenicamente*, è probabilmente altrettanto vero che i frutti migliori e più maturi del percorso avviato dall'Astigiano li si ritrova poi in chi – Gustavo Modena negli anni di cui stiamo parlando, e qualcun altro più tardi – dà compiutezza non soltanto scenica ma anche artistica a ciò che Alfieri tesse sottotraccia nei suoi versi. Il giudizio di Modena su *Saul* ("credo che Alfieri stesso l'abbia fatto senza accorgersene, ed è morto senza conoscerlo"²⁷) va probabilmente esteso, come vedremo, almeno anche a *Oreste*. D'altra parte il filo che lega *Oreste* a *Saul*, sul piano testuale, incoraggia questa ipotesi.

Come ha scritto Anna Barsotti, *Oreste* è – per Alfieri – un "personaggio scisso"²⁸ che compie il gesto inconsapevole di uccidere la

²⁵ Vedi almeno S. Ferrone, *Fortuna di Alfieri nell'Ottocento: dall'autobiografia al repertorio*, in "Annali alfieriani", IV, 1985; S. Geraci, *Comici italiani: la generazione "alfieriana"*, in "Teatro e storia", 7, ottobre 1989; A. Barsotti, *Alfieri e la scena. Da fantasmi di personaggi a fantasmi di spettatori*, Bulzoni, Roma 2001; M. Cambiaghi, "Rapida... semplice... tetra e feroce". *La tragedia alfieriana in scena tra Otto e Novecento*, Bulzoni, Roma 2004; e anche M. Apollonio, *La classicità di Alfieri e il teatro teatrale*, in "Teatro Scenario", 1953.

²⁶ S. Geraci, *Alfieri in sala prove*, in AA.VV., *La passione teatrale. Tradizione, prospettive e spreco nel teatro italiano: otto e novecento. Studi per Alessandro d'Amico*, a c. di A. Tinterri, Bulzoni, Roma 1997, p. 144.

²⁷ Lettera a Ippolito d'Aste del 22 gennaio 1852, ora in E, p. 155.

²⁸ A. Barsotti, *Alfieri e la scena*, cit., p. 112.

madre “fuori di sé, come nell’inconscio”²⁹ (ricordiamo che è precisamente l’involontarietà del matricidio la novità – almeno rispetto agli autori classici – immessa da Alfieri). Un gesto rivelatore di un “io diviso da se stesso”³⁰ che apre a una possibile lettura di Oreste in chiave di dimidiamento del sublime tragico. Qui è il punto di contatto con *Saul*. Leggiamo ancora Anna Barsotti: “Dunque l’eroe alfieriano, già nell’*Oreste*, appare un personaggio dalla psicologia spezzata e contorta, al punto che la sua ansia di libertà si trasforma in alienazione, con tratti di onirismo grottesco che risulteranno evidenti in *Saul*”³¹.

Modena sembra sfruttare fino in fondo, portandola in certo qual modo a compimento, questa caratteristica di Oreste. Locatelli ne è un prezioso testimone.

Egli riconosce lo straripante talento di Modena, ma dopo aver lodato l’attore per il suo magistrale secondo atto, lamenta il “languore” di cui si impadronisce la recitazione: “ne’ tre [atti] susseguenti si sparse nella sua recitazione un non so quale languore per cui tutte non gli riuscì di cogliere le più felici situazioni, benché ne cogliesse pur molte”³². Locatelli si rende perfettamente conto di trovarsi di fronte a una scelta precisa e consapevole, e non a un errore: “Il Modena come ognun vede non isbagliò per imperizia, ma solo per falso giudizio”³³.

L’attore, in realtà, procede proprio nella direzione suggerita da Alfieri, facendone però una sua “seconda creazione”³⁴.

Vale per questo Oreste ciò che Vittorio Bersezio scriverà diversi anni più tardi del Filippo di Modena: “Alfieri in quel suo stampo stretto e inesorabilmente severo della tragedia antica non v’ha gettato,

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ivi*, p. 110.

³¹ *Ivi*, p. 113.

³² T.L., *Appendice*, in “Gazzetta privilegiata di Venezia”, 27 settembre 1828. La recensione è anche riportata in appendice al saggio di Nicola Mangini *Gustavo Modena e il teatro italiano del primo Ottocento*, cit.

³³ *Ibidem*. Si tratta di un giudizio ricorrente nella critica al giovane Modena. La grandezza di Modena *attore* è troppo evidente per poter essere messa in discussione. Gli interventi critici, quando vogliono esprimere perplessità, si concentrano perciò sulla poetica modeniana, sui presupposti della sua arte, a volte (come in questo caso) contraddicendola ma sempre riconoscendo di trovarsi di fronte a scelte artistiche consapevoli e meditate. Si vedano per esempio le cronache di Luigi Privaldi del maggio del 1829 pubblicate sul “Censore universale dei teatri” di Milano.

³⁴ L’espressione è di Luigi Bonazzi: L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l’arte sua*, Lapi, Città di Castello 1884, pp. 16 e 116.

per così dire, che lo scheletro del tiranno della Spagna; più che una parte è una traccia per l'intelligenza e la faconda arte d'un attore che sappia interpretarla"³⁵. Se Alfieri fosse vivo – aggiungeva Bersezio – vorrebbe che si dicesse *Filippo di Alfieri e di Modena*: “Questo non è più un rappresentare, ma un comporre; egli non è più un attore, ma un autore”³⁶.

Torneremo su questo aspetto dell'arte modeniana. Fermiamoci per ora a Oreste.

Vibra, qui come altrove nella recitazione di Modena, un tratto di disincanto, lucido e cupo, ma allo stesso tempo rabbioso e per nulla pacificato, che lo porta a trasformare l'empito tragico in una sorta di abbandono sofferto (il languore), che annuncia e in parte già sconfinava nel grottesco, e cioè in una commistione di elementi tragici e elementi comico-drammatici incaricati di denunciare l'impossibilità tutta moderna di frequentare il *sublime*³⁷. La scena finale descritta da Locatelli ne è una testimonianza chiarissima.

Freddo a cagione di esempio riuscì il primo suo affacciarsi sul palco dopo commesso il doppio misfatto. Il passo lento, la spada a terra rivolta, l'abbattimento della persona ben si convengono è vero al pentimento, che suol succedere in colui che mette mano nel sangue, appresso la esecuzione del fatto; ma tale Oreste non era. Nella opinione sua quella vendetta era debita, e quasi olocausto ai mani dell'inulto suo padre. La sua mente era piena tuttora di quel cieco furore che gli tolse dinanzi fino la sembianza materna, e tale dovea pure mostrarsi l'attore, come leone che rugge sulla palpitante sua preda, non come lupo che pasciuto si parte. Tale comparsa sarebbe stata più franca, più ardita, più grande; e quand'anche l'avesse egli voluto mostrarci il pentimento, che mai dal colpevole non si discompagna, bello era farlo subentrare nel suo animo piccol'ora appresso sotto gli occhi del pubblico³⁸.

L'Oreste di Modena non ha nulla del tragico che il pubblico si aspetterebbe. Al posto del “cieco furore” che Locatelli reclama da un Oreste “leone che rugge sulla palpitante sua preda”, Modena compare in scena con “passo lento”, la “spada a terra”, l’“abbattimento della persona”. Non si tratta di un modo di sottolineare il pentimento –

³⁵ V. Bersezio, *Arte Drammatica. L'artista Gustavo Modena al Teatro Carignano*, in “Rivista contemporanea”, IV, 1856.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Vedi G. Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Ottocento e Novecento*, Mursia, Milano 1989, pp. 29-50.

³⁸ T.L., *Appendice*, cit.

avverte Locatelli (che, appunto, capisce, pur non condividendo) – perché il pentimento ha a che fare con l'evoluzione psicologica del personaggio e dovrebbe subentrare passo a passo, “piccol'ora appreso sotto gli occhi del pubblico”. Si tratta invece di mostrare un disincanto sofferto, che rovescia il sublime tragico nell'evidenza della sua impraticabilità, alludendo al grottesco: Oreste, dopo aver ucciso la madre, non solo non si presenta in scena come un *leone palpitante* ma sembra un “lupo che pasciuto se ne parte”. Quel *tormentare la tragedia* che, secondo Mazzini, è la caratteristica, e anche il limite, della scrittura alfieriana³⁹, in Modena diventa vera e propria cifra stilistica di un'arte imperniata su una poetica che possiamo per ora definire – in attesa di una precisazione nei capitoli successivi – come *realismo grottesco*.

Iniziamo così a intravedere la peculiare declinazione del romanticismo di Gustavo Modena. Che romantico in senso stretto non fu mai, e piuttosto coniugò l'afflato romantico che era in parte suo e che ereditò anche da Mazzini (di cui come vedremo fu amico e stretto collaboratore soprattutto negli anni dell'esilio) con una sensibilità più lucida e “smitizzante” di derivazione illuministica⁴⁰. In questo singolare e interessantissimo impasto di pulsione “eroica” e di dolorosa consapevolezza del suo fallimento, di empito tragico e di coscienza della sua impossibilità, sta probabilmente uno dei tratti più nitidi della grandezza artistica di Gustavo Modena, e insieme della profonda “modernità” della sua figura. Un rivoluzionario che non mancava di lucidità – una lucidità, la sua, che non faceva velo allo slancio rivoluzionario.

³⁹ Vedi G. Mazzini, *Del dramma storico* (1830), in Id., *Scritti politici editi ed inediti*, vol. I, Galeati, Imola 1906, p. 259.

⁴⁰ Ancora fondamentali su questi temi gli studi di Sebastiano Timpanaro: vedi S. Timpanaro, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Nistri-Lischi, Pisa 1965.

IV. Ancora gli esordi. La sfida

Commozione e sorpresa

Di fronte all'arte di Gustavo Modena le reazioni degli spettatori oscillano tra una forma di compartecipazione emotiva, dovuta a una recitazione intensa e tecnicamente molto raffinata, e la sorpresa per uno stile inconsueto che “ai più parve stravaganza, ai meno arditezza, ai pochissimi una lodevole rivoluzione artistica, a tutti un distacco immenso da quanto era solito udirsi e vedersi sui nostri palcoscenici”¹.

Gli “insoliti effetti” prodotti dalla “forte e poetica declamazione” di Modena² inducono un senso di spiazzamento nel pubblico, che resta sì soggiogato dalla forza espressiva dell'attore ma, allo stesso tempo, viene raggiunto dalle “forme dell'innovatore”³ come da “scosse elettriche”⁴.

Francesco Regli riassume efficacemente questo sentimento ambivalente quando scrive sul “Pirata”: “Come udirlo, e non sentirci profondamente commossi? Come vederlo, e non inarcare dalla sorpresa le ciglia?”⁵. Dove è evidente che commozione e sorpresa sono tutt'uno, che la prima è spiazzata sottilmente dalla seconda e che proprio il sommarsi di sorprese e spiazzamenti costituisce la trama profonda di una presenza scenica così intensa.

¹ E.L. Franceschi, *Studi teorico-pratici sull'arte di recitare e di declamare*, cit., p. 231.

² A. Ghislanzoni, *Storia di Milano dal 1836 al 1848*, cit., p. 140.

³ V. Andrei, *Gli attori italiani da Gustavo Modena a Ermete Novelli. Studio critico*, Elzeviriana, Firenze 1899, p. 31.

⁴ [Sia], *Teatri*, in “Il Gondoliere e l'Adria”, 5 febbraio 1848.

⁵ Regli, *Gazzetta teatrale*, in “Il Pirata”, 15 febbraio 1842.

Lo studio

Eppure Modena non è affezionato alla novità, ma allo studio. La sua intenzione non è di sorprendere ma di approfondire. Avrebbe certamente condiviso ciò che Wilde scriverà qualche decennio più tardi nel *De Profundis*: “Tutto quanto conosciamo profondamente è giusto. L'estremo vizio è la superficialità”. Ciò che conta per Modena è lo scavo, la riflessione: lo scavo insistito dell'attore sulla propria arte, la riflessione critica suggerita allo spettatore. Lo esplicherà egli stesso, come abbiamo già ricordato: “molto sarà ottenuto se gli spettatori, più che a sentire, saranno condotti a *pensare*”⁶.

Ai suoi esordi alcuni cronisti registrano con favore la circostanza inusuale di trovarsi di fronte a un attore colto (Modena, come abbiamo visto, è fra l'altro laureato in Diritto) e studioso. Leggiamo quanto osserva ancora Locatelli sempre nel 1828: “un ingegno bene istruito, ed una compiuta cultura. Queste qualità così poco comuni fra' nostri comici, gli danno certo un gran vantaggio su molti”⁷. Un attore dotato di una tecnica robusta, raffinata. Locatelli è colpito dall'“esattezza della pronunzia”, dalla “correzione della sua dicitura” (che fra l'altro “a prima giunta gli conciliano l'attenzione e la stima della parte più colta del pubblico”⁸). Giuseppe Costetti ricorderà diversi anni più tardi come Modena, “sin dal mattino luminosissimo della sua carriera”, si fosse mostrato “ricco di studi e di que' scenici scaltrimenti che ora chiamansi tecnica”⁹.

Come vedremo anche in seguito, su questo punto i giudizi sono unanimi: “potentissimo” nel descrivere¹⁰, straordinariamente efficace nelle controcene (anche “la sola controcena è campo per lui di gloria”¹¹), abilissimo nelle pause e nel controllo dei tempi teatrali (“se il Modena è grande quando dice, grandissimo ritener si deve allorché tace. V'hanno nel suo recitare dei silenzi e delle pause di un immenso valore, e di una significazione straordinaria”¹²). Enrico Franceschi, pur spesso non condividendo le scelte artistiche di Modena, riconosce

⁶ *Programma di sala per Maometto* (1858), ora in S, p. 315 (il corsivo è nel testo).

⁷ T.L., *Appendice*, in “Gazzetta privilegiata di Venezia”, 27 settembre 1828.

⁸ *Ibidem*.

⁹ G. Costetti, *Il teatro italiano nel 1800*, Cappelli, Rocca S. Casciano 1901 (ristampa anastatica: Forni, Bologna 1978), p. 116.

¹⁰ E.L. Franceschi, *Studii*, cit., p. 233.

¹¹ [Sia], *Notizie teatrali*, in “Gazzetta privilegiata di Venezia”, 26 settembre 1839.

¹² E. L. Franceschi, *Studii*, cit., p. 233.

all'attore una perfetta padronanza della tecnica recitativa: “gran pregio è in lui quello essenzialissimo di articolare e pronunziare nettamente. La parola esce dal suo labbro decisa e vibrata, non lasciando alcuno strascico di vano e disgustoso suono, lo che è frutto del segreto di inspirare ed espirare a tempo, segreto, nel quale, benché sembri agevole, pochi sanno penetrare”¹³. Proprio su questo punto, Giuseppe Rovani – l'autore di *Cento anni* – traccerà nel 1856 un paragone impietoso fra Gustavo Modena e Adelaide Ristori nell'ambito di un durissimo attacco alla grande attrice (su cui torneremo), accusata di non avere genio, di recitare in modo fortemente convenzionale e, dal punto di vista della tecnica, di usare i fiati male e a sproposito – mentre Modena, che è invece, secondo Rovani, attore di autentico genio e interprete raffinatissimo del “vero”, aveva “il fiato libero, lungo, agiato, e serviva equabilmente a tutte le inflessioni, a tutti i toni, a tutte le direzioni che voleva dare al discorso”¹⁴.

Uno stile nuovo

Ma se le cronache sono generalmente concordi nel salutare con favore gli esordi di un attore studioso e colto, anche i più avveduti fra i critici restano spiazzati e interdetti dalla direzione intrapresa.

Luigi Prividali, direttore ed estensore del “Censore universale dei teatri”, lamenta nel 1829 un eccesso di studio dell'attore, sottolineando quel “certo genere di agire troppo studiato e manierato che minaccia di passare al caricato”¹⁵. Il cronista, come già Locatelli, non può fare a meno di registrare l'efficacia della recitazione di Modena (“questo giovine artista ha certamente del talento, declama con molta intelligenza, passeggia il palco con molta franchezza”¹⁶, possiede “varie molto stimabili doti”¹⁷) ma pretende di “rinvenire la perfezione”¹⁸, e questo finisce per diventare un difetto: le “belle sue doti scemate ven-

¹³ *Ivi*, p. 232.

¹⁴ G. Rovani, *Adelaide Ristori e l'arte della recitazione. Continuazione*, in “L'Italia musicale”, 31 dicembre 1856.

¹⁵ [Luigi Prividali], *Teatro Re*, in “Il Censore universale dei teatri”, 29 aprile 1829.

¹⁶ [Luigi Prividali], *Teatro Re*, in “Il Censore universale dei teatri”, 13 maggio 1829.

¹⁷ [Luigi Prividali], *Teatro Re*, in “Il Censore universale dei teatri”, 29 aprile 1829.

¹⁸ [Luigi Prividali], *Teatro Re*, in “Il Censore universale dei teatri”, 13 maggio 1829.

gono in parte da un certo studio di raffinarsi, che lo porta invece a guastarsi”¹⁹.

Le perplessità di Prividali sembrano in realtà appuntarsi, più che sullo studio in sé, sugli *esiti* di quello studio e cioè sullo stile che inizia a precisarsi nel giovane attore. Continua Prividali: “Sembra ch’egli si sia proposto un modello, e certamente non ottimo, del quale inoltre vada copiando piuttosto il cattivo che il buono. Una certa aria di soverchio sussiego, un certo tuono di declamare piuttosto affettato, che non può essere il suo, un’azione troppo manierata, ed in mezzo ad una dignità ricercata qualche gesto un po’ triviale, quel dato fare in somma con cui alcuni attori intendono di correggere la natura coll’arte”²⁰.

Ritroviamo qui i tratti già evidenziati dai primi recensori di Modena. Una padronanza di sé sul palcoscenico che si traduce nella capacità di costruire una verità scenica particolare, il cui grado di “verità” non risiede nel *quantum* di imitazione della realtà, ma nell’abilità con cui l’attore conduce e asseconda il *play*, l’accadimento teatrale: quel declamare “con molta intelligenza”, quel *passeggiare il palco* “con molta franchezza” (e in negativo quel pretendere di “rinvenire la perfezione”). Che non vuol dire, appunto, applicarsi in un tentativo di realizzare una *copia della natura* (e infatti il cronista nota piuttosto il “sussiego”, i toni “affettati”, l’azione “manierata”) piuttosto cercare, attraverso una presenza compiutamente *teatrale* (e cioè ben consapevole del carattere *finto* della costruzione scenica: “correggere la natura coll’arte”), di realizzare il proprio peculiare stile. La sua singolarissima enfasi (quando “minaccia di passare al caricato”), il suo dimidiare il sublime (la presenza di qualche “gesto un po’ triviale”) annunciano precisamente, sfidando il pubblico e il suo gusto, un nuovo stile, quel realismo grottesco a cui abbiamo già accennato e che si preciserà meglio qualche anno più tardi, al ritorno alle scene dopo il lungo esilio.

È dunque lo studio – l’ansia di perfezionarsi e, soprattutto, la volontà di approfondire – che porta Modena a rendere più intensa la propria presenza scenica e a generare, attraverso la messa a punto di uno

¹⁹ *Ibidem*. Sulla figura di Luigi Prividali vedi Mariagabriella Cambiaghi in P. Bosio, A. Bentoglio, M. Cambiaghi, *Il teatro drammatico a Milano*, cit., p. 380n.

²⁰ [Luigi Prividali], *Teatro Re*, in “Il Censore universale dei teatri”, 13 maggio 1829.

stile nuovo ed eccentrico, quelle “scosse elettriche” che determinano negli spettatori sorpresa e spiazzamento (ciò che lascia intendere Privaldali quando scrive di un tono affettato “che non può essere il suo”).

Il pubblico ha la netta percezione di trovarsi di fronte a un attore molto consapevole di ciò che fa, e che studia ogni particolare della propria esibizione: “egli cura in modo supremo l’effetto; ma questo effetto che sa ottenere con la potenza dell’arte, sa prima immaginarlo [sic] e crearlo con la potenza dell’ingegno”²¹. Il suo, scriverà il “Figaro”, è un “genere di recitazione” che deve molto alla riflessione critica, trattandosi di uno stile “teoricamente sentito” e poi “nella pratica adottato”²². Si potrebbe dire di Modena ciò che Gautier scriverà di Baudelarie, e cioè che la “volontà tenace” ne “raddoppiava l’ispirazione”²³. E infatti, come vedremo, proprio nella polemica contro gli artisti “ispirati” si trova uno dei molti significativi punti di convergenza fra il poeta francese e Modena.

La sfida

Ma se è vero che l’intenzione di Modena è più di approfondire che di sorprendere, nondimeno vibra in lui molto forte la necessità e il gusto della sfida.

Una sfida giocata sin da subito a tutto campo: dai modi concreti di rapportarsi al pubblico alla messa in discussione più in profondità dei suoi gusti.

Modena utilizza spesso un approccio diverso da quello consueto ad esempio per informare gli spettatori del programma delle rappresentazioni, annunciando anziché la presenza dei singoli attori la compagnia nel suo insieme, con l’obiettivo di contrastare le “ridicole convenienze istrioniche” e sottolineare il lavoro artistico complessivo della compagnia. Un approccio che naturalmente allude a una diversità più profonda (nella concezione teatrale complessiva), ma che intanto si incarica di spiazzare il pubblico sin dalla pubblicazione del cartellone. Lo nota Privaldali, non senza un qualche leggero fastidio, quando scrive che il giovane Modena “ha voluto sorprenderci colla sua appa-

²¹ [Sia], *Teatro Carcano. Il cittadino di Gand*, in “Il Pirata”, 28 luglio 1847.

²² F. S-a., *Teatro Re*, in “Figaro”, 7 febbraio 1846.

²³ T. Gautier, *Notizia su Charles Baudelaire*, cit., p. 7.

rizzazione [in scena] dopo d'essersi occultato nell'affisso"²⁴, e cioè nell'annuncio della rappresentazione pubblicato all'esterno del teatro.

Una modalità che l'attore manterrà anche negli anni successivi, come deduciamo per esempio da una lettera dello stesso Modena alla Direzione del Teatro dei Concordi di Padova scritta nell'aprile del 1845: "Io abborro [sic] dal ciarlatanismo di quei cartelloni dove ogni individuo ha le sue ridicole convenienze istrioniche, e dove si cumulano i bimbi, le serve, il sottomacchinista, e il porta-cesto per presentare una lista di quaranta persone. Quindi [foglio strappato] [il] mio primo cartellone è sempre e dovunque così concepito = "Questa sera gli artisti diretti da G. Modena danno per la prima recita..."". E il pubblico fa conoscenza cogli artisti a misura che il programma quotidiano mette i loro nomi in fronte a quelli dei personaggi della commedia"²⁵.

Dalle cronache che abbiamo letto sin qui, sia di Locatelli che di Prividali, traspare poi con molta evidenza la sfida agita da Modena nei confronti del pubblico attraverso la sua presenza in scena. Quando Prividali scrive del sussiego di quel giovane che passeggia con molta franchezza e che sembra proporsi un modello dal quale copia più il cattivo che il buono, intravediamo un attore che pungola e che sfida il pubblico, che lo affronta senza remore, che non intende dare semplicemente all'"orbetto" – il termine è di Modena – ciò che questi si aspetta da lui ma ciò che egli ritiene giusto fare. La stessa impressione la si ha leggendo le parole di Locatelli che, quando la proposta artistica di Modena non lo convince, registra in lui non "impe- rizia" ma "falso giudizio", e cioè volontarietà, consapevolezza, gusto della sfida, voglia di procedere in una direzione diversa da quella attesa dal pubblico.

Sarà questo un tratto costante del profilo artistico di Gustavo Modena, almeno fino alla brusca cesura del '48. Al ritorno alle scene dopo il lungo esilio (iniziato nel 1831), l'attore verrà messo chiaramente in guardia da alcuni recensori. Il "Corriere delle dame" auspicherà nel 1840 che egli tenga conto che il pubblico "vuol essere dilettrato, commosso e nulla più, e richiede cosa che appartenga a sé e a' suoi

²⁴ [Luigi Prividali], *Teatro Re*, in "Il Censore universale dei teatri", 13 maggio 1829.

²⁵ Lettera alla Direzione del Teatro dei Concordi di Padova del 19 aprile 1845, ora in E, p. 68 (riscontrato sull'originale in Archivio di Stato di Padova, *Fondo Concordi*, b.22).

tempi”²⁶. Modena in quel momento sta accarezzando l’idea di recitare *Otello* e il recensore esprime con molta chiarezza il proprio pensiero al riguardo: “non s’attenti di tirar pe’ capegli sulla scena una produzione che troppo ripugni alle nostre consuetudini: e ciò diciamo, perché è voce che il Modena voglia rappresentare l’*Otello*”²⁷. Modena, ben consapevole del rischio, non demorde²⁸: lavora, studia, e due anni dopo recita quel testo, sfidando i gusti del pubblico e andando incontro a un prevedibile (e annunciato) insuccesso.

²⁶ T., *Notizie teatrali*, in “Corriere delle dame”, 20 settembre 1840.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Vedi la lettera a Zanobi Bicchierai del 6 giugno 1841, ora in E, p. 35.

V. Tradizione e innovazione

Nella sua biografia su Modena, Luigi Bonazzi scrive che nonostante l'attore si caratterizzi per la "somma originalità" e vada annoverato come il "creatore di una nuova scuola", il legame con la tradizione d'attore si rivela molto forte: "niuno fu mai più di lui rispettoso e tenero delle buone tradizioni dell'arte"¹. La sua figura (al pari di quella di Adelaide Ristori, aggiunge Bonazzi), va considerata parte del "gran ceppo italiano" della scuola d'attore fra Sette e Ottocento, non potendosi certo considerare un "fior[e] sbocciat[o] a caso fra i bronchi di un terreno selvaggio"².

Secondo Bonazzi l'arte di Gustavo Modena rivela insomma un rapporto virtuoso, dialettico fra tradizione e innovazione. Come d'altra parte accade sempre nel caso degli interpreti più profondi del sentimento moderno dell'arte: che sono innovatori naturalmente, ma il cui grado di "eccentricità" – scriverà Ezra Pound nei primi anni del Novecento, riferendosi all'arte del secolo precedente – è piuttosto una "densità di intessitura dell'opera" che una questione di "novità"³. L'"innovatore", infatti, osserva Pound, è "spesso proprio al centro della scia o dell'orbita della tradizione"⁴ perché è colui che rinnova, *conservando e trasformando* – direbbe Gramsci –, ciò che la tradizione gli consegna.

¹ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 67.

² *Ivi*, p. 68.

³ E. Pound, *L'ironia, Laforgue e un po' di satira* (1917), in Id., *Saggi letterari*, Garzanti, Milano 1973, p. 356.

⁴ *Ibidem*.

La generazione dei maestri, il realismo

Giuseppe Costetti descriverà in questi termini la generazione d'attori precedente quella di Gustavo Modena:

si sarebbe detta una schiatta procreata nella contemplazione degli olimpici nudi, che lo scalpello divino di Antonio Canova aveva allora allora ritornati in onore. Voci melodiose e tonanti che avevano, ad un tempo, il pastoso della passionalità, e lo squillo delle trombe di guerra: il tubare della colomba, e il ruggito del leone⁵.

Fra di essi Anna Pellandi, Carlotta Marchionni, Carolina Internari, Giuseppe De Marini, Luigi Vestri, Paolo Blanes, Giacomo Modena (il padre di Gustavo), Francesco Augusto Bon.

Attori capaci di “costruzioni ciclopiche, di voci stentoree, d'enfatici dialoghi”⁶. Nondimeno “sommi” protagonisti, “nobilissimi artisti”, ben diversi dai “ciurmadori” che pure affollavano le scene⁷. Interpreti con la “scintilla del genio”, la cui “sovrabbondanza” nello stile è conseguenza non di un limite ma di una peculiare tensione espressiva propria dei “forti”: “nell'arte della recitazione i forti incorrono facilmente, inconsciamente quasi, nella pecca dello esagerare. Essa è una conseguenza naturalissima della loro esuberanza”⁸.

Attori la cui recitazione non può considerarsi “falsa” semplicemente perché distante dal gusto di chi scrive di loro anni più tardi (come osserverà giustamente anche Bonazzi⁹); poiché, al contrario, si tratta di una recitazione portatrice di un “vero” particolare, storicamente determinato, declinato attraverso un marcato “sopraccoloro” e una decisa vivacità – tutta teatrale – dei caratteri. Un “vero scenico”, *finto* perché “un tantino”¹⁰ esagerato e diverso dallo sforzo di riprodurre mimeticamente la realtà, ma allo stesso tempo non *falso*, perché mai “stridente” e sempre ben commisurato ai tempi e ai modi della finzione propria del linguaggio del palcoscenico: “l'esagerazione del grande attore – scrive ancora Costetti – non va mai oltre le righe: è un sopraccoloro, non una tinta stridente: è una affermazione più viva del

⁵ G. Costetti, *Il teatro italiano nel 1800*, cit., p. 111.

⁶ *Ivi*, p. 112.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ivi*, p. 113.

⁹ L. Bonazzi, *Gustavo Modena*, cit., pp. 67-68.

¹⁰ G. Costetti, *Il teatro italiano*, cit., p. 113.

carattere, un più acceso sentimento dell'anima"¹¹.

"Veri" nell'accezione appena chiarita, alcuni di questi attori introducono però anche nella recitazione qualche elemento che per ora possiamo definire di maggior "realismo". Prendiamo a esempio i due più importanti fra loro, De Marini e Vestri: alla morte del primo, nel 1829, Luigi Prividali scrive che merito di entrambi era stato quello di aver cercato uno stile "meno cattedratico nella tragedia, più familiare nella commedia"¹². L'attenzione al dettaglio, per esempio – attenzione tipica della poetica del realismo, come vedremo –, caratterizza la recitazione tanto dell'uno quanto dell'altro.

Le piccole minuzie sono proverbiali nell'"immenso artista" Vestri, ammirando il quale – scrive Canova nelle sue *Lettere sopra l'arte d'imitazione* – "fui testimoniao spesse volte l'aver egli riscossi dei generali applausi, [...] con una semplice mossa di ciglia"¹³. Prividali descrive nelle sue cronache, sempre nel 1829 (lo stesso anno di composizione delle *Lettere*) una recitazione impreziosita da "mille" particolari: "ogni qual volta si presenta questo attore sulla scena, cento pregi in lui si distinguono ad occhio nudo, mille col sussidio d'un buon cannocchiale"¹⁴.

L'attenzione al dettaglio caratterizza anche la recitazione di De Marini. Lo ricorda Francesco Regli, il quale osserva come egli "nulla trascurava, inquantoché da tutto, anche dalle inezie, può scaturire l'effetto, e ne sovviene che nel *Benefattore e l'Orfana* del Nota, quando sua sorella gli faceva perdere la pazienza, girava senza parlare una sedia, e levava a clamore la sala"¹⁵. E Colomberti, nelle *Notizie storiche dei più distinti comici*, sottolinea nell'attore il medesimo tratto stilistico: "era cosa poi assai sorprendente per gli stessi Artisti che con lui recitavano il vedere come si prevaleva delle più piccole cose, come una scatola da tabacco, una penna da scrivere, una sedia, un tavolo"¹⁶.

¹¹ *Ibidem*.

¹² [L. Prividali], *Giuseppe De Marini*, in "Il Censore universale dei teatri", 3 giugno 1829.

¹³ G.A. Canova, *Lettere sopra l'arte d'imitazione*, a c. di F. Tozza, Pironti, Napoli 1991 (scritte nel 1829 e pubblicate nel 1839), p. 115.

¹⁴ [L. Prividali], *Teatro Re*, in "Il Censore universale dei teatri", 4 aprile 1829.

¹⁵ F. Regli, *Dizionario Biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresarii, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Dalmazzo, Torino 1860, p. 160.

¹⁶ A. Colomberti, *Notizie storiche dei più distinti comici e comiche che illustrarono*

Una certa aria di *familiarità* nella recitazione, l'attenzione al dettaglio: i piccoli movimenti, una sedia, una penna, la scatola per il tabacco. Primi segnali, anche in teatro, di quella nuova attenzione per la "realtà" – che non è "mera esteriorità", scrive in questi anni Hegel, ma ciò che consente all'*idea* di rendersi "percepibile"¹⁷ – che segna in generale il sedimentarsi della temperie moderna e più in particolare l'emergere del suo precipitato profondo in arte, la stagione del realismo; che è altra cosa, come vedremo, dal naturalismo.

Non che la "realtà" non fosse oggetto della rappresentazione nell'arte precedente, ma ora – come osserverà ancora Pound, uno dei più acuti indagatori della poetica del realismo – "essere alle prese con la realtà" diventa "l'essenza" stessa "della grande arte", da Flaubert a Joyce¹⁸.

Nel momento in cui la dimensione della realtà, nella sua multiforme articolazione (sociale, concreta, quotidiana), acquista il ruolo che l'inedito protagonismo delle classi subalterne e la stagione delle rivoluzioni le consegna, l'arte si predispone ineluttabilmente a misurarsi con essa, a farsene carico all'interno dell'opera. Non necessariamente attraverso una rappresentazione in senso stretto della realtà: anzi, nei casi più interessanti (come vedremo) con un tentativo di misurarsi più propriamente con la realtà stessa della rappresentazione.

Tutto ciò avviene, nel corso del tempo, in modi anche molto diversi gli uni dagli altri, e a seconda dei periodi: con il *realismo critico* nella fase "progressiva" della modernità (dalla Rivoluzione Francese alla cesura sanguinosa della Comune di Parigi); con la variegata e poliedrica *stagione delle avanguardie* nella fase "regressiva" che segue. Poetiche diverse, naturalmente, ma accomunate dal crucialissimo filo rosso del voler intendere l'arte – da Flaubert a Joyce appunto – come luogo di disvelamento e di verità, in grado di "offr[ire] le cose come sono"¹⁹: per questo, e in questo senso solo, arte *realista*.

le scene italiane dal 1780 al 1880, manoscritto conservato alla Biblioteca del Burcardo di Roma, p. 127.

¹⁷ G.W.F. Hegel, *Lezioni sulla filosofia della storia*, La Nuova Italia, Firenze 1941 (ristampa anastatica, 2001), pp. 66 e 80.

¹⁸ E. Pound, *James Joyce e il teatro moderno* (1916), ora in E. Pound, *Joyce. Lettere e saggi*, SE, Milano 1989, p. 73.

¹⁹ E. Pound, "Dubliners" e *James Joyce* (1914), ora in E. Pound, *Joyce*, cit., p. 44.

I “giocherelli scenici” di Bon

Torneremo sul punto, quando affronteremo più approfonditamente la poetica artistica di Modena. Per ora limitiamoci a registrare alcune prime avvisaglie di un clima culturale e artistico in via di cambiamento.

Una spia interessante – a suo modo parziale – di questa nuova temperie la troviamo in un gustoso episodio raccontato da un attore anch'esso della generazione precedente a quella di Modena, Francesco Augusto Bon. Un attore molto interessante, arguto, autore di scritti sulla recitazione, memorie, testi teatrali²⁰. Un conservatore intelligente, che aveva in antipatia Modena, sia sul piano artistico che sul piano politico²¹. Non di meno un attore fortemente consapevole, colto, dotato di mezzi espressivi raffinati, la cui prudenza lo porta però a non eccedere mai, a fermarsi a forme artistiche molto sorvegliate, gradevoli ma equilibrate. Lo rileva implicitamente fra gli altri Prividali, il quale dice Bon eccellente nel recitare “i caratteri più stravaganti”²² ma lo rimprovera di non aver reso sufficientemente ridicolo Pellegrin in *Sior Toderò Brontolon*, troppo timoroso di “mascherarsi a segno di distruggere esteriormente gli indizi della sua accortezza e del suo talento”²³.

Bon racconta nelle memorie di una sua invenzione teatrale, “una commediola vivace, che tuttora mi sembra non mancare di una certa tinta di novità”, mai pubblicata perché di “assoluta circostanza”²⁴. Avviando un corso di recite a Milano (probabilmente nel 1827²⁵), la prima sera un attore compare a proscenio, “tutto mesto e sconfortato”, a dire che la compagnia, in arrivo da Genova (che effettivamente era la piazza precedente), è in ritardo:

È l'ora di dar principio allo spettacolo, il teatro è pieno d'uditori, e due terzi della compagnia non sono ancora arrivati. In sì trista circostanza come

²⁰ Su Bon si veda l'introduzione di Teresa Viziano a F.A. Bon, *Scene comiche, e non comiche della mia vita*, Bulzoni, Roma 1985.

²¹ C. Meldolesi – F. Taviani, *Teatro e spettacolo*, cit., pp. 236 e sgg.

²² [L. Prividali], *Teatro Re*, in “Il Censore universale dei teatri”, 5 settembre 1829.

²³ [L. Prividali], *Teatro Re*, in “Il Censore universale dei teatri”, 28 novembre 1829.

²⁴ F.A. Bon, *Scene comiche*, cit., p. 219.

²⁵ Vedi quanto scrive Mariagabriella Cambiaghi in P. Bosisio, A. Bentoglio, M. Cambiaghi, *Il teatro drammatico a Milano*, cit., pp. 494-495.

regolarsi? – Si dà indietro il denaro, – rispondeva ad alta voce un attore confuso fra gli spettatori. – Bravissimo – gridava tutto il pubblico, battendo le mani, – bravissimo – ripetevano più voci – si dà indietro il denaro – e molti si alzavano, uscivano e andavano al camerino dell’impresa per riprendere il loro biglietto d’ingresso²⁶.

Ma qui riprendeva il dialogo fra palcoscenico e platea:

L’attore soggiungeva che quello era l’ultimo dei rimedi al quale la prudenza insegnava di ricorrere, e ch’egli credeva migliore avviso di sostituire alla commedia nuova già annunziata (*Trovatemene un’altra*) due graziose farse... Quello di prima ripiglia ironicamente – Due farse? Certamente *Il pazzo ragionevole*, e *L’ombra di Rinaldo!* – Le quali due farse siccome conosciutissime erano venute a noia a tutto il pubblico. Gli spettatori tornavano ad applaudire l’intrepido oppositore, non sospettando mai un attore della compagnia²⁷.

A questo punto dai corridoi dei palchi giunge voce che gli attori stanno sopraggiungendo in teatro:

si sentiva correre pel corridoio de’ palchi, e gridare di dentro – Alzate il sipario, che sono qui – [...] gli attori comparivano a tre a quattro tutti vestiti da viaggio, ma tutti con qualche malanno addosso. Chi per aver viaggiato di notte aveva guadagnato una flussione d’occhi, chi d’orecchie, a chi si era abbassata la voce, chi s’era stravolto un piede ecc. ecc. Il primo attore era desolatissimo di dover mancare al suo impegno [...] chiedeva conto del direttore, e gli veniva risposto che il direttore passeggiava al chiaro di luna sulla piazza del Duomo, pensando al prologo²⁸.

E mentre il pubblico “incominciava a indovinare la burla, e con piacere ne prendeva parte”²⁹, giunge in teatro anche la prima attrice a raccontare la disgrazia accaduta alla compagnia: “un carro dei nostri equipaggi si è rovesciato nel fiume, e la più parte dei nostri effetti è perduta”³⁰. Gli attori, a questa notizia, “davano tutti segno di disperazione”. Insomma, conclude Bon, “questa rappresentazione d’inganno divertì moltissimo”:

Intanto giacché il direttore non compariva, e tanto tardi si era riserbato onde pensare al prologo si deliberava di non tediare più il pubblico, e di dar

²⁶ F.A. Bon, *Scene comiche*, cit., p. 220.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ivi*, pp. 220-221.

²⁹ *Ivi*, p. 220.

³⁰ *Ivi*, p. 221.

principio alla commedia. Allora il suggeritore sorgendo dalla sua tana, e dirigendo la parola al primo attore gli diceva che mancava il manoscritto; avendogli detto il direttore che lo avrebbe portato in teatro con sé. Nuovo scompiglio! E come si rimedia?... Ecco improvvisamente comparire l'aspettato direttore con la nuova commedia. Nuovi applausi. Si domanda del prologo... e il prologo è già bello e rappresentato, giacché gl'inconvenienti che possono procedere ad una compagnia comica sono stati esposti con la maggior verità³¹.

È evidente qui l'arguzia di Bon. Un attore molto sensibile al "gioco" teatrale, capace di sfruttare fino in fondo, con intelligenza e curiosità, le prerogative dell'arte scenica cimentandosi con la finzione su più livelli (quando si ritirerà dal teatro, scriverà e reciterà un testo intitolato *Addio alle scene* il cui oggetto è il suo – proprio il suo, di Bon – abbandono delle scene). Allo stesso tempo un attore attento a fiutare l'aria che tira, pronto a registrare una esigenza crescente nel pubblico di misurarsi con elementi di "realtà" anche all'interno della rappresentazione – e cioè, in fin dei conti, con elementi di realtà della rappresentazione. L'irruzione degli attori nella "commediola" è lo specchio, nel tranquillo mondo teatrale dei "giocherelli scenici" di Bon (l'espressione è di Modena³²), di quell'irrompere della realtà nella storia di cui si è detto. Ma in Bon, appunto, tutto ciò resta semplicemente un gioco, un *coup de théâtre*, e non sembra avere molto dello spiazzamento e del rovesciamento che è proprio invece – come vedremo – del realismo. Egli lascia intravedere una crepa – e qui sta uno dei motivi di interesse della sua figura – che però si manifesta per ora nella sua semplice variante piacevole e leggera. La cosa infatti può funzionare solo per poco tempo (e per poche piazze: "tolta la novità la si scioglieva come una bolla di sapone"³³), perché il bello sta nella sorpresa, non nel rovesciamento che potrebbe prodursi. Bon è naturalmente in questo senso molto distante dall'approccio metateatrale che maturerà poi, nella fase "regressiva" della modernità, con l'arte del Novecento, quando quella *gradevolezza* diventerà *sgradevole* perché indirizzata ormai risolutamente a scardinare il canone artistico: a contraddire, attraverso le sue convenzioni, l'arte ufficiale.

³¹ *Ibidem*.

³² G. Modena, *Il teatro educatore*, cit., p. 247.

³³ F. A. Bon, *Scene comiche*, cit., p. 221.

Tradizione e innovazione

Modena ha un rapporto ambivalente con gli attori della generazione precedente alla sua. Ne raccoglie in parte l'eredità ma ne contrasta su altri piani lo stile. Anzi, è proprio portandone a compimento il lascito artistico che giunge paradossalmente a modificarne in profondità, e a volte addirittura a rovesciarne, alcuni dei tratti stilistici³⁴.

Innanzitutto ne raccoglie l'eredità, misurandosi e ripensando il "vero" di cui quegli attori sono stati interpreti e conducendo a piena maturazione ciò che in loro si presentava ancora *in nuce*. In questo aspetto troviamo una delle manifestazioni più interessanti dell'arte di Modena, il quale trasforma gli elementi di maggior "realismo" – che a propria volta immette nella recitazione – in puntelli di una poetica capace di spiazzare le attese del pubblico, vero e proprio grimaldello, come vedremo, per "aprire gli occhi alle cieche moltitudini"³⁵. Un realismo che infatti non sarà mai banale e "digestiva" (il termine è dello stesso Modena³⁶) riproduzione della realtà. Lo noterà diversi anni più tardi Giuseppe Costetti: "Non già ch'egli parteggiasse per quegli scolorimenti della dizione scenica, che quarant'anni dopo vedremo gabellarsi per metodo moderno da attori impotenti e da critici microcefali"³⁷.

Ed è proprio sviluppando ciò che eredita dai maestri che Modena riesce a porre "modo, freno, e indirizzo" all'enfasi della generazione precedente, rovesciandone lo stile³⁸. Egli – scrive Bonazzi – si incarica di "abbattere l'antico metodo di recitare compassato e pesante" sostituendovi "una maniera più disinvolta e più rapida", mai però dimenticando la necessità di attenersi al "vero scenico"³⁹ (Modena sa bene che il problema nell'arte non è mai sbarazzarsi della "convenzione", ma della "sua variante povera"⁴⁰)

³⁴ Sul rapporto di Modena con la tradizione teatrale vedi anche: E. Buonaccorsi, *L'arte della recita e la bottega. Indagini sul grande attore dell'800*, Bozzi, Genova 2001, pp. 46-47, 56-57, 77.

³⁵ G. Modena, *Maometto o il fanatismo. Lettera a Francesco Regli, o "due parole d'esordio"* (1857), ora in S, p. 313.

³⁶ G. Modena, *Stramberie di Democrito*, cit., p. 267.

³⁷ G. Costetti, *Il teatro italiano nel 1800*, cit., p. 119.

³⁸ *Ivi*, p. 114.

³⁹ L. Bonazzi, *Gustavo Modena*, cit., p. 68.

⁴⁰ G. Bottirolti, *Teoria dello stile*, La Nuova Italia, Firenze 1997, p. 229.

Quel medesimo che nella recitazione introduceva quella sprezzatura e quell'abbandono che vela l'arte, era maestro nel modo di dire il verso e di puntare il periodo⁴¹.

E ancora:

a quegli attori che per paura di declamare, e per mal inteso amore di verità e novità spoetizzano la stessa poesia, rammenterò come l'accento poetico fosse il pregio artistico che nel grado più eminente il Modena possedesse⁴².

Sprezzatura, abbandono, finzione *naturalmente* esibita: Modena, attraverso una spiccata e raffinata *sensiblerie* realista, mette a fuoco un nuovo stile, giungendo al cuore del problema della recitazione, che per l'attore coincide con la capacità di misurarsi concretamente sulla scena con la *realtà della finzione* (più che con la *finzione della realtà*), facendo i conti fino in fondo con il carattere artificiale e costruito del teatro e raccogliendone perciò la vera sfida artistica.

Con Modena iniziamo a capire qualcosa che caratterizza tutta la modernità teatrale e cioè che uno degli oggetti più interessanti del teatro è il teatro stesso.

Giacomo Modena

Sono probabilmente tre gli attori che esercitano le influenze maggiori su Modena: il padre Giacomo, Luigi Vestri e Giuseppe De Marini.

Dal padre, Modena eredita soprattutto un approccio critico complessivo al teatro. Giacomo (1773-1841) è un attore colto, di accese convinzioni repubblicane e democratiche, molto cosciente di ciò che fa. Adatta e traduce diversi testi drammatici, fra cui un *Lear re d'Inghilterra* derivato dal testo shakespeariano ma rielaborato da lui stesso⁴³, scrive alcuni interventi sul teatro pubblicati sui periodici del tempo⁴⁴.

⁴¹ L. Bonazzi, *Gustavo Modena*, cit., p. 68.

⁴² *Ivi*, pp. 68-69.

⁴³ Ne abbiamo notizia da un copione conservato alla Biblioteca del Burcardo di Roma. Sul frontespizio si legge "Lear re d'Inghilterra | dell'attore | Giacomo Modena". Il testo, in 5 atti, è un rifacimento shakespeariano. Al fondo del manoscritto il permesso per la rappresentazione datato Venezia, 4 ottobre 1827 (periodo che precede il sodalizio artistico fra Gustavo e il padre: non avendo altre notizie al proposito non sappiamo se Gustavo recitò mai in seguito quel testo).

⁴⁴ Vedi G. Modena, *Massime e assiomi sull'arte della parola*, in "Il Pirata", 4 agosto 1840; G. Modena, *Un mio pensiero*, in "Il Pirata", 16 ottobre 1840.

Colomberti annota che aveva “figura alta ed erculea”, “voce forte, robusta e nel tempo stesso pieghevole”⁴⁵. Un attore apprezzato e rispettato, un “vero veterano dell’arte”, scriverà di lui “Il Pirata” nel 1840⁴⁶, quando – “molto innanzi negli anni e debole della voce”⁴⁷ – si stabilirà a Milano per dare lezioni di declamazione⁴⁸.

Un artista che partecipa a suo modo di quel clima artistico di progressiva introduzione di elementi di realismo in scena⁴⁹, restando però complessivamente legato a una poetica di impianto *classicistico*, ad esempio per ciò che riguarda la necessità di attenersi in scena al “bello scelto”:

La drammatica copia la natura sia nel suo bello scelto e giudicato dal buon criterio, che a riguardo a tutte le circostanze, e specialmente alla conformità, alla convenevolezza, alla verità: così il buon gusto nella drammatica, in cui il bello è indispensabile, è la natura scelta. Chi ama il bello, apprende a scegliere; chi apprezza e discerne il bello, possiede buon gusto⁵⁰.

Un approccio piuttosto chiaro, che per un verso gli impedisce di vedere ciò che il figlio invece sperimenterà al massimo grado, e cioè che la frequentazione del realismo, portata alle sue conseguenze più profonde, conduce inevitabilmente al rovesciamento del sublime tragico. Per un altro non gli permette di affrancarsi da una dimensione giudicata un po’ “artificiosa” della recitazione. In questo senso vanno lette alcune cronache che raccontano di un attore “sovente lezioso”⁵¹, oppure poco convincente quando per esempio affronta Saul, lasciando “travedere più d’artificio che di naturalezza nell’esprimere la passione o il delirio dello sciagurato re d’Israello”⁵². E ancora in questo senso va intensa la garbata censura di Prividali che, nella stessa recen-

⁴⁵ A. Colomberti, *Cenni artistici dei comici italiani*, manoscritto riportato in nota da Alberto Bentoglio in A. Colomberti, *Memorie di un artista drammatico*, cit., p. 298n.

⁴⁶ D., *Gazzetta teatrale*, in “Il Pirata”, 10 gennaio 1840.

⁴⁷ T., *Teatro Re*, in “Corriere delle dame”, 30 settembre 1840.

⁴⁸ Regli, *Gazzetta teatrale*, in “Il Pirata”, 11 settembre 1840. In una lettera del 1853 al fratellastro, Vincenzo Lancetti, Gustavo fa riferimento alle “lezioni manoscritte” del padre (“otto o dieci legati in cartone”) di cui non abbiamo però altrimenti traccia (Lettera a Vincenzo Lancetti del 12 maggio 1853, ora in E, p. 166).

⁴⁹ Vedi G. Modena, *Massime e assiomi sull’arte della parola*, cit.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Lo si legge su “Il Poligrafo”, 6 dicembre 1812: recensione riportata in A. Bentoglio, *L’arte del capocomico*, cit., p. 112.

⁵² “Il Poligrafo”, 16 agosto 1812 (recensione riportata in A. Bentoglio, *L’arte del capocomico*, cit., p. 105).

sione in cui registra la sorpresa ma anche la diffidenza nei confronti di Gustavo, scrive del padre Giacomo: “io ritrovo sempre ed in tutte le sue parti lo stesso, sensato, intelligente, pratico della scena, ma sempre Modena, che mi rappresenta varj personaggj, e non vari personaggj rappresentati da Modena”⁵³. Dove, più che la perplessità per un attore che sovrasta il personaggio (pur presente), si registra soprattutto lo scarso interesse per una recitazione che appare probabilmente per certi aspetti irrigidita in una forma ripetitiva.

L'eredità più profonda che Giacomo lascia al figlio va invece forse ricercata in quella propensione allo studio e all'approfondimento che lo porterà anche, fra l'altro, a una particolare sensibilità nei confronti del significato e del valore “educativo” del teatro⁵⁴. Leggiamo ancora Giacomo Modena in uno scritto intitolato *Un mio pensiero*:

Nel teatro drammatico italiano la classe infima, atteso la modicità del prezzo d'ingresso, è quasi sempre la più numerosa; da ciò nasce che vi abbondano l'ignoranza, aumentata poi maggiormente da non pochi delle classi superiori, che v'aggiungono la propria⁵⁵.

Non si tratta tanto di “ignoranza letteraria”, argomenta Giacomo, ma di ignoranza teatrale, “dell'arte”⁵⁶. Perciò diventa fondamentale “istruire” gli spettatori, per “condurre e mantenere sul retto sentiero della verità artistica, delle incon[ne]sse regole, e della giusta imitazione della natura” tanto gli attori quanto gli scrittori⁵⁷. Il modo ci sarebbe, suggerisce Giacomo: inframmezzare la serata, fra una rappresentazione e l'altra, anziché con quelle “due o tre spesso rancide sinfonie e del frastuono delle conversazioni”, con un “certo preparato dialogo istruttivo sull'arte drammatica”⁵⁸. Un dialogo didattico,

⁵³ [L. Prividali], *Teatro Re*, in “Il Censore universale dei teatri”, 29 aprile 1829.

⁵⁴ Il padre di Gustavo Modena è quasi certamente quello stesso Giacomo Modena di cui si è conservato un *Discorso* politico (“pronunziato dal cittadino Giacomo Modena nel Gran Circolo costituzionale / proclamato di stampa nel dì 7 ventoso anno 6. repubblicano”). Un intervento appassionato, retoricamente molto efficace, pienamente all'interno di quell'accesa sensibilità caparbiamente “repubblicana” che, sull'onda dei sommovimenti rivoluzionari francesi dell'89, intravede la possibilità di rafforzare le battaglie “democratiche” e di estendere il “vento della libertà” all'intera Europa (G. Modena, *Discorso*, Per le stampe del Genio democratico, Bologna 1798).

⁵⁵ G. Modena, *Un mio pensiero*, cit.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

con una struttura definita:

vorrei che a fine di renderlo chiaro e interessante, uno de' due attori fosse dell'arte ignorante, di basso gusto e di false massime impressionato; vorrei che l'altro fosse dotato della migliore scienza dell'arte, tanto pratica, che teorica, di fino gusto, di molta erudizione e di franco spirito e vivace per ben confutare i pregiudizii del volgare avversario, per isferzarlo e proverbiarlo con propositi ridicoli e graziose facezie, per istruirlo snocciolandogli d'ogni cosa la ragione e provandogli ad evidenza la sua ignoranza e la rozzezza del suo gusto⁵⁹.

Dialoghi che devono essere “ridevoli e spiritosi” per “formare durevole impressione negli spettatori” e per poter essere “con piacere ascoltati, e più quindi desiderati”, dal momento che “presto s'insinua nella mente e nel cuore ciò che volentieri e attentamente si ascolta; ed è sempre il diletto che sveglia l'attenzione”⁶⁰.

L'interesse di Giacomo per gli aspetti educativi del teatro avrà una significativa influenza sul figlio. Troveremo infatti questi stessi temi ripresi ampiamente negli scritti di Gustavo, anche se con ben altra forza e nel contesto di una più robusta consapevolezza complessiva (non solo artistica ma anche culturale e politica), e soprattutto accompagnati da una voluta, battagliera contrapposizione al teatro del suo tempo.

Luigi Vestri

L'influenza di Vestri e De Marini su Gustavo Modena si fa sentire in particolare sul piano dello stile.

Luigi Vestri (1781-1841) è uno degli attori più ammirati del suo tempo. Modena – lo abbiamo visto – esordisce al suo fianco. Recita con lui per poco tempo ma resta legato alla sua figura anche in seguito. Scritturerà il figlio Angelo nella compagnia dei giovani e dopo la morte dello stesso Luigi (avvenuta nel 1841), ricorderà in scena il maestro recitando il *Burbero benefico* di Goldoni, uno dei cavalli di battaglia che lo aveva reso celebre. In quella circostanza Gaetano Imperatori scrive sulla “Fama” di Milano che la recitazione di Gustavo è “quasi un omaggio ch'egli fa alla memoria di Vestri; perocché, ripro-

⁵⁹ *Ibidem.*

⁶⁰ *Ibidem.*

ducendo egli la parte di Geronte con quella valentia con cui un gran pittore potrebbe imitare per bizzaria lo stile d'un altro pittore non men grande di lui, ed abbandonare per un istante il proprio, ci ricorda gli immensi pregi e ci fa altamente deplorare la perdita dell'artista defunto”⁶¹.

Vestri era considerato un autentico *creatore* delle parti che recitava. Prividali lo definisce un “attore-poeta”. Proprio recensendo il suo *Burbero benefico* (“inarrivabile al solito”) osserva:

Io lo esaminai in questa parte più volte, e nel trovarlo sempre lo stesso nel suo carattere, lo trovai sempre diverso nel modo di esprimerlo. La circostanza è riflessibile. *Bernardo Tasso* comincia cento volte i canti del suo *Am[a]digi* descrivendo l'aurora, cento volte li termina descrivendo la notte. La pittura è sempre quella, sempre varj i colori. *Vestri* è dunque anche poeta? Lo è attore-poeta, creatore inesauribile di mezzi infiniti per imitar la natura⁶².

Un attore, secondo Prividali, interamente artefice della propria presenza scenica, in grado di trasformare l'opera letteraria, recitandola, nell'*opera di un attore*. Lo conferma anche Niccolò Tommaseo, il quale scrive che Vestri ripetendo “rifaceva”, eseguendo “creava”, e dal momento che “mancavano (tranne poche) opere da ispirarlo”, la sua “era musica eletta sopra parole indegne”⁶³. Una circostanza in fondo “dolorosa” – ancora secondo Tommaseo, che scrive queste righe alla morte di Vestri – perché evidenzia in teatro la “grandezza solitaria” dell'artefice in scena, che se certo per lo spettatore è fonte di piacere, lascia però un senso di angoscia per la contraddizione fra lo sfolgorare dell'arte del grande attore e la sua difficoltà a dispiegarsi compiutamente:

Doloroso pensare che tale potenza si consumasse per quarant'anni in dar vita ad inezie; come scultore che rimpastasse figure con fango. [...] Dolorosi pensieri, e che altri dolorosi ne destano! Farsi schiavo alle stolte voglie ed oscene di platee schiamazzanti, che volevano non azione ma lazzi, e non lezioni dalla scena ma lenocinii. Egli degno e idoneo a creare una scuola d'attori, muor senz'erede, e lascia, per il paragone, più vivo e più mesto desiderio di sé. Mesta cosa la grandezza solitaria! Mesta a sé stessa, e all'occhio che di lontano, con amore accorato e quasi disperato, la mira⁶⁴.

⁶¹ G.I., *Teatri, spettacoli e concerti*, in “La Fama”, 8 dicembre 1845.

⁶² [L. Prividali], *Teatro Re*, in “Il Censore universale dei teatri”, 4 aprile 1829.

⁶³ N. Tommaseo, *Luigi Vestri*, in “Strenna teatrale europea”, 1842, pp. 69-70.

⁶⁴ *Ivi*, p. 70.

Più sobriamente, e forse anche lucidamente, Stendhal:

Il grasso Vestris è il miglior attore d'Italia e del mondo; uguaglia Molè e Ifland nel *Burbero benefico*, nell'*Ajo nell'imbarazzo*, e io non so quante brutte rapsodie che egli valorizza. È un uomo che si può vedere venti volte di fila senza annoiarsi⁶⁵.

Vestri, come ricorda Stendhal, è un attore dalla corporatura massiccia, vigorosa. Una caratteristica questa che se gli è utile per dare ulteriore forza alla sua presenza scenica, si rivela anche particolarmente adatta per le sottolineature comiche. Scrive un suo biografo, Felice Scifoni: "Al solo vederlo pareva che la natura lo avesse creato non ad altro che al genere comico. Era pingue della persona, e aveva il ventre sporgente innanzi; alto però quanto si conveniva non notavasi nelle sue membra alcuna spiacevole proporzione"⁶⁶. In realtà la sua recitazione univa la corda comica e la corda drammatica in un tutt'uno, mescolando spesso il riso con il pianto. Le testimonianze in questo senso sono univoche. Così Niccolò Tommaseo: "Volgeva le chiavi e del riso e del pianto: della vita sentiva il duplice aspetto, e lo ritraeva con libera agevolezza, per quasi innata facoltà"⁶⁷. E con maggior precisione Luigi Bonazzi: "ci poteva rappresentare tutta quanta l'umanità, e nelle parti promisque, ove la natura umana è dipinta come è realmente, faceva piangere e ridere allo stesso tempo"⁶⁸. Prezioso anche il ricordo del giovane Tommaso Salvini, che lo vede recitare una sola volta, a 13 anni, restando fortemente colpito da quella che gli appare come una cifra stilistica chiara: "e allora per la prima volta m'accorsi che si poteva piangere e ridere insieme!...!"⁶⁹ (e con il tempo, negli anni successivi, mantiene una memoria nitida di quella recitazione: "sentivo risuonare all'orecchio quegli accenti che mi avevano fatto piangere e ridere insieme!..."⁷⁰).

Luigi Vestri si specializza nel ruolo di caratterista o, per dirla con Canova, "nei caratteri specialmente promiscui"⁷¹. Prividali, ammiran-

⁶⁵ Stendhal, *Roma, Napoli e Firenze*, cit., p. 224.

⁶⁶ F. Scifoni, *Biografia di Luigi Vestri*, cit. in A. Colomberti, *Memorie di un artista drammatico*, cit., p. 102n.

⁶⁷ N. Tommaseo, *Luigi Vestri*, cit., p. 69.

⁶⁸ L. Bonazzi, *Storia di Perugia dalle origini al 1860*, cit. in G. Cosentino, *Modena Lombardi e Vestri e Bologna*, Zanichelli, Bologna 1901, pp. 106-107.

⁶⁹ T. Salvini, *Ricordi aneddoti ed impressioni*, Dumolard, Milano 1895, p. 37.

⁷⁰ *Ivi*, p. 39.

⁷¹ G.A. Canova, *Lettere sopra l'arte d'imitazione*, cit., p. 115.

do la sua arte, scrive che mentre gli attori nei ruoli più definiti (“l’innamorato, il tiranno, il padre nobile, la servetta, l’inegnua”) agiscono in una “sfera ristretta”, e cioè maggiormente circoscritta dai confini del ruolo stesso, il caratterista “dev’essere universale”:

e chi sforza al pianto nelle parti serie, al riso nelle buffe, ed in tutte all’ammirazione, sarà l’attore drammatico per eccellenza, e questo attore è il nostro Vestri⁷².

Vestri in realtà – come suggeriscono implicitamente tanto Canova quanto Bonazzi – diventa il principale artefice di quella lenta ma importante trasformazione del caratterista in “promiscuo”, segnata proprio dal maggior rilievo che acquista, in quest’ultimo, la commistione di elementi comici e elementi drammatici.

Leggiamo Cristina Jandelli nel suo *Dizionario dei ruoli*:

Le note [del caratterista] sono prevalentemente comiche, ma – dopo la cosiddetta ‘riforma’ operata dagli attori Vestri e Taddei – non gli è interdetto il repertorio drammatico; progressivamente si appropria anche delle note patetiche. Da quando i miglior *caratteristi* dell’Ottocento iniziarono a impadronirsi anche di parti serie il ruolo finì per sconfinare in quello del *promiscuo* che farà le spese della sua espansione all’interno del repertorio: da qui anche l’assommarsi dei due ruoli in uno stesso interprete (*caratterista* e *promiscuo*) e la denominazione di *caratterista promiscuo* che sancisce l’avvenuta fusione⁷³.

Non è un caso, naturalmente (come vedremo), che proprio Luigi Taddei – attore della generazione successiva a quella di Vestri e De Marini, e contemporaneo di Modena – sia spesso avvicinato dai critici a quest’ultimo: li accomuna per esempio un approccio simile al “realismo” in scena. Come non è un caso che proprio un critico fortemente ostile a Modena come Enrico Montazio – anch’egli accostando Taddei a Modena (entrambi persuasi dallo “stolto teorema” di Victor Hugo a “inalberare quel magnifico stendardo su cui sta scritto *Le laid c’est le beau*”⁷⁴) – ironizzi negli anni quaranta a proposito del progressivo affermarsi del ruolo del “promiscuo”⁷⁵. Tutto si tiene: l’affermazione

⁷² [L. Prividali], *Teatro Re*, in “Il Censore universale dei teatri”, 21 marzo 1829.

⁷³ C. Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, Le Lettere, Firenze 2002, pp. 268-269.

⁷⁴ E. Montazio, *Cronaca fiorentina. II. Luigi Taddei*, in “Appendice teatrale della Rivista”, 13 dicembre 1844.

⁷⁵ Vedi E. Montazio, *Cronaca fiorentina. La prima settimana della compagnia Mascberpa al teatro del Cocomero*, in “La Rivista”, 1 aprile 1845.

zione del realismo in teatro è parallela all'affermazione del grottesco: l'un processo informa l'altro. I primi segnali che emergono nella recitazione di Vestri e poi di Taddei precipitano in una vera e propria poetica compiuta in Modena, che troverà l'ostilità aperta di critici come Montazio, sostenitori invece della poetica improntata a un classicismo pre-naturalistico della "raffaellesca" Adelaide Ristori. Ma di questo diremo più ampiamente in seguito.

L'attenzione di Vestri per il dettaglio – di cui abbiamo detto all'inizio di questo capitolo – coincide a volte con una sottolineatura insistita che sfiora l'"esagerazione"⁷⁶. Eppure l'attore si mostra molto sorvegliato. Non soltanto ciò avviene infatti "sempre con discrezione ed artificio", commenta ancora Prividali. Ma egli sa poi bene qual è il confine fra un "vezzo" e una "sgarbatezza":

giacché caricando anche con qualche tinta troppo forte la sua azione, lo fa come chi scherzasse sull'orlo d'un precipizio nella sicurezza di non temerlo, o come quel virtuoso che per eccesso di d'abilità cantasse tutta un'aria in un tuono diverso da quello della sua orchestra⁷⁷.

Un attore che padroneggia con eccezionale bravura, e altrettanta sicurezza, i mezzi espressivi di cui dispone. Attenzione al dettaglio, realismo, commistione dei generi: in Vestri è soprattutto un "eccesso di abilità", e cioè un formidabile talento, a favorire il loro contemporaneo affacciarsi sul palcoscenico. Così come è probabilmente ancora un "eccesso di abilità" – e cioè l'irrefrenabile prevalere di un talento controllato tecnicamente ma un po' meno criticamente – a limitarne le potenzialità, fermando Vestri al di qua delle conseguenze artisticamente più interessanti di ciò che egli stesso lascia intravedere sul palcoscenico (e che Modena riprenderà da par suo)⁷⁸.

Non è un caso che Luigi Viganò scriva nel suo "schizzo storico" sul teatro italiano che se Vestri mostra notevoli capacità nel restituire

⁷⁶ [L. Prividali], *Teatro Re*, in "Il Censore universale dei teatri", 21 marzo 1829.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Alcune censure alla recitazione di Vestri alludono a questa contraddizione di fondo. Scrive una cronista sul "Pirata" nel 1838: "in alcune parti è una copia del suo originale; fa troppi storcimenti di bocca; ed usa in abbondanza certi lazzi alquanto triviali per secondare il buon umore del pubblico" ("Il Pirata", 27 aprile 1838). E una conferma la troviamo nei riferimenti, pochi anni dopo la sua morte, a "quegli attucci", "quelle boccacce", "qualche bassezza di forme" di cui leggiamo sul "Caffè Pedrocchi" di Padova ([Sia], *Luigi Taddei*, in "Il Caffè Pedrocchi", 15 novembre 1846).

in scena personaggi contraddittori, fatti di pregi e difetti (“gli uomini te li presentava come tante creature i cui pregi non ponno dai difetti andare disgiunti”⁷⁹), allo stesso tempo finisce per edulcorarne gli effetti con delicate pennellate rassicuranti: “questi stessi difetti – non vizj – egli non te li dipingeva che con rosei colori”⁸⁰.

“Difetti”, appunto, non *vizi* – dipinti per di più *con rosei colori*: rinunciando volutamente alle più inquiete tinte scure di cui si avvarranno invece spesso Modena e, prima di lui, De Marini.

Giuseppe De Marini

Giuseppe De Marini (1772-1829) è infatti l’attore che, attraverso la sua presenza in scena, “fece vedere – scrive Francesco Augusto Bon – a quanto possano giungere le umane anomalie”⁸¹. La sua recitazione “degenera” – il termine è ancora di Bon, che non ama affatto De Marini (come non amerà Modena) – nello “straziante drammatico”:

Ogni sera egli vi si presentava o profugo, o carico di delitti e lacerato dai rimorsi, o pazzo, o pieno zeppo di sventure e di guai più dello spettro del re Teodoro, o con la moglie adultera, o con la figlia prostituta: talora col figlio ladro, col fratello reo di stato... insomma sempre immerso in una faragGINE di delitti, di sciagure, di situazioni matte, bruttissime a vedersi e a udirsi⁸².

Un attore interprete al massimo grado di un romanticismo *scuro, negativo*, che lo porta a elaborare in scena un’“enfasi originale”, in lui naturalmente “straordinariamente studiata”⁸³.

Leggiamo il ricordo di Stendhal:

Gli italiani, e specialmente le italiane, mettono *de’ Marini* al primo posto. [...] Egli segue la natura, ma da lontano; e l’enfasi ha diritti ancora più sacri nel suo cuore. Ha incantato tutta l’Italia nelle parti dei protagonisti giovani; ora fa il padre nobile. Poiché questo genere ammette l’enfasi, in esso sovente mi piace⁸⁴.

⁷⁹ L. Viganò, *Il teatro italiano. Schizzo storico*, Cornienti, Milano 1857, p. 86.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ F.A. Bon, *Scene comiche, e non comiche della mia vita*, cit., p. 93.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo*, cit., pp. 190-191.

⁸⁴ Stendhal, *Roma, Napoli e Firenze*, cit., p. 224.

Il suo stile appare di conseguenza a volte un po' lezioso, e per certi aspetti manierato. L'attenzione al dettaglio (le "inezie" a cui si riferisce Regli), le "minutissime cure"⁸⁵ che ne accompagnano l'esibizione, possono diventare agli occhi del pubblico "capriccio", come quando nel *Berretto nero* di Cosenza, entrando in scena "al terminar del pranzo", mostra di "divertirsi per un pezzetto con uno steccadenti" lasciando il pubblico interdetto: "anche volendo sopporre non presenti gli spettatori, non era molto decente, né di una civiltà squisita il dilettersi lungamente con quello strumento"⁸⁶.

In queste circostanze si avverte in lui l'attenzione al dettaglio "realistico", e non semplicemente (e banalmente) mimetico. Un dettaglio cioè "pungente", spiazzante, e non frutto di quell'"abbondanza di particolari" che secondo Stendhal porta alla "meschinità" nell'arte⁸⁷. Un'attenzione che coincide in De Marini con la necessità di esibire in modo aperto e manifesto la propria arte:

De Marini era grande, intelligente, profondo: ma affettato e lezioso non conosceva l'arte di nascondere l'arte, la quale traspariva ad ogni sua voce, ad ogni suo gesto visibilmente⁸⁸.

Tutto ciò – l'inclinazione a recitare "umane anomalie", un certo stile un po' enfatico, l'artificio a tratti apertamente esibito – conduce De Marini a frequentare un sublime tipicamente romantico, come ricorda Viganò quando scrive – proprio distinguendo De Marini da Vestri e della Marchionni – che egli "si volse in ispecial modo a tutto quanto accostar potevasi al sublime"⁸⁹.

Lo si può dedurre anche *in negativo* dal paragone con Modena. Nel *Giocatore* di Iffland, per esempio, Modena *raffredderà* volutamente tutto ciò che in De Marini risultava invece "palpitante" e "convulso"⁹⁰.

Sin dall'intervento sul testo. Modena asciuga il quinto atto ("quel povero ultim'atto si risentiva di certe alterazioni e mutilazioni per mo-

⁸⁵ L. Viganò, *Il teatro italiano*, cit., p. 77.

⁸⁶ [Sia], *Teatro Fiorentini*, in "Rivista teatrale", 27 marzo 1824.

⁸⁷ Stendhal, *Roma, Napoli e Firenze*, cit., p. 36.

⁸⁸ [Sia], *Gustavo Modena*, in "La Favilla", 27 ottobre 1839. Aggiungiamo un esempio, tratto da una recensione del 1811: "forse per troppo studio di perfezione e per voler dare quasi ad ogni parola un gesto, un movimento di fisionomia, una particolare inflessione egli minora l'illusione dello spettatore, che si trova invece costretto ad ammirare i talenti dell'attore?" ([Sia], *Teatri Comici*, in "Il Redattore del Reno", 12 marzo 1811).

⁸⁹ L. Viganò, *Il teatro italiano*, cit., p. 86.

⁹⁰ F. Regli, *Teatro Re*, in "Il Pirata", 2 ottobre 1840.

do da non poter produrre per forza il dovuto effetto”⁹¹) e introduce nel secondo atto una nota rabbiosa – di una rabbia lucida e tagliente, a suo modo raggelante – quando al conclusivo “Vi maledico”

aggiungeva di suo: “Vi maledico. Vi maledico”. Dopo la prima prolungata maledizione, egli lasciava alquanto oscillare la sua voce; alla seconda maledizione andava un tono più su; alla terza faceva tremare il teatro⁹².

Ma è la recitazione nel suo complesso ad assestarsi su una nota diversa da quella di De Marini.

Regli scrive di Modena – paragonandolo ancora a De Marini – che in alcuni punti del dramma

lo avremmo voluto e più concitato e più vero. Per esempio nell’ultimo atto, quando egli è costretto a giuocare al cospetto de’ suoi amici, di sua moglie, del figlio suo, del suo suocero, di quel suo zio che sta per diseredarlo, egli fu troppo freddo: in quell’istante dovrebbe avere il vesuvio in corpo, dovrebbe essere palpitante, convulso, e la vergogna che profondamente lo rode... questa terribile e sì meritata vergogna trasparire dovrebbe gli dal viso, dalla fronte, dagli occhi... dovrebbe appalesarsi nel suo stesso respiro. E allorché ritira le monete, oh! allora una tremenda febbre deve investirlo, e nel medesimo atto del raccogliere ch’egli fa, nel movimento medesimo della mano, deve manifestarsi l’ondeggiamento del suo animo, il suo affanno, l’interno suo tremito, per poter poi cadere con tutta verità sulla seggiola disperato e tramortito... Così avveniva di De Marini, il creatore di questa parte⁹³.

La testimonianza risulta davvero preziosa nel mettere a fuoco le diversità fra il sublime di De Marini e lo stile più asciutto di Modena. Parole poi confermate dal ricordo dello stesso Modena, il quale confiderà a Bonazzi, sempre in riferimento al *Giocatore*:

vedi, quel mostro di Demarini, quando andava a prendere il figlio sul tavoliere da giuoco, ci faceva una caduta disegnata, che ora non è più del tempo, e scorderebbe dall’intonazione generale⁹⁴.

Torneremo più avanti sul tema dell’“intonazione generale”, per ora è importante rilevare come, secondo Modena, la caduta di De Marini non fosse “più del tempo” perché distante da una concezione della

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l’arte sua*, cit., p. 76.

⁹³ F. Regli, *Teatro Re*, in “Il Pirata”, 2 ottobre 1840.

⁹⁴ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l’arte sua*, cit., p. 77.

recitazione improntata a una forma di realismo grottesco. Cosa appunto ben evidente anche agli spettatori, che quando si trovano di fronte a Gustavo Modena si misurano con un attore che studia il suo “comporsi su la scena” in modo tale da “isvegliare l’idea di un *De-Marini* spogliato della sua nobiltà”⁹⁵.

Gli anni della prima formazione artistica di Modena coincidono con il periodo che Mazzini indicherà retrospettivamente per la cultura italiana come il momento del “combattimento” del romanticismo contro “le vecchie norme dei classicisti”, il quinquennio 1828-1832⁹⁶. Gustavo Modena partecipa in pieno della temperie culturale e, come vedremo, politica a cui allude Mazzini. In questo senso lo si può effettivamente considerare l’“ultimo allievo di Demarini”⁹⁷, come farà Regli (ben consapevole delle diversità fra i due attori).

Eppure, come abbiamo iniziato a verificare, la cifra più interessante e più autentica dell’arte di Modena va ricercata nel suo rapporto controverso con il Romanticismo, nel tentativo costante di rielaborare la poetica romantica in chiave di realismo critico e grottesco. Una rielaborazione in cui le reminiscenze illuministiche sono determinanti, sin dagli stimoli e dai lasciti del padre Giacomo. Lo spiccato interesse presente in Modena per il lato oscuro dei personaggi – da Luigi XI a Saul a Dante (ma anche Oreste) – non si trasforma mai nello slancio romantico dello *sturmer* e precipita piuttosto in una forma di lucido disincento, rabbioso certo ma raggelato in un realismo che da Baudelaire – e Modena appunto – raggiunge attraverso le turbolenze del Novecento il grande grottesco di Samuel Beckett e Carmelo Bene.

⁹⁵ [Sia], [Sit], “I Teatri”, 8 maggio 1828.

⁹⁶ Mazzini scrive queste parole nel 1861 (l’anno della morte di Modena) nella prefazione ai suoi *Scritti editi e inediti*: G. Mazzini, *Ai lettori* [1861], in *Scritti editi e inediti*, Commissione Editrice degli scritti di G. Mazzini, Roma 1887, pp. 10-11.

⁹⁷ R., *Teatro Lentasio. Gustavo Modena*, in “Il Pirata”, 28 gennaio 1842.

VI. Il realismo grottesco: lo stile, i personaggi

L'esilio

Gli anni Trenta costituiscono per Modena un periodo molto intenso. Anni di distanza dal teatro – è in esilio in Francia, in Svizzera e in Belgio fra il 1831 e il 1839 – ma fondamentali per la sua formazione, anche artistica. Conosce Mazzini, ne diventa amico intimo, partecipa attivamente alla Giovine Italia e poi alla Giovine Europa, entra in contatto con ambienti culturali e teatrali soprattutto francesi, incontra in Svizzera Giulia Calame (che sarà sua moglie e la compagna di tutta la vita), mette a fuoco un vero e proprio pensiero sul teatro e sull'arte.

Diremo più avanti della formazione politica, certo è che Modena – pur occupandosi prevalentemente di tutt'altro¹ – pensa in questi anni con continuità al teatro, maturando e precisando un proprio punto di vista anche sulla scena italiana, di cui è traccia in alcuni scritti, in particolare *Il teatro educatore* e *Viaggio per Francia di un povero diavolo*, entrambi pubblicati a Parigi nel 1836². Un punto di vista arricchito da due circostanze: la distanza dall'Italia (e dunque anche dalla *professione comica*), che gli consente uno sguardo più distaccato e più lucido sulle cose del teatro; la vicinanza alla temperie culturale francese, vivace e tumultuosa (il 1830 è l'anno della "battaglia" di *Ermani*, per fare un solo esempio), che esercita una influenza non piccola sulle sue riflessioni.

Nel 1833 scrive da Montpellier a un amico, anch'esso esule, di una sua traduzione di Delavigne declinata in chiave grottesca:

¹ Durante gli anni dell'esilio, dedicati prevalentemente all'attività politica, Modena si guadagna da vivere in modi diversi: insegnando, lavorando per una casa editrice, correggendo bozze, avviando anche un commercio di generi alimentari (fra cui vino e maccheroni). Vedi T. Grandi, *Gustavo Modena*, cit., capp. V e VI.

² Ora in S, pp. 244-254 e pp. 289-300.

Tu riderai di questo stile della Mandragora portato da me profanamente nei sacri, sublimi concetti di Melpomene. Un italiano avvezzo a tener Alfieri per unico tipo di tragedia, dee turarsi le orecchie, scandalizzato e impaurito di tanta sfrontatezza. Tu hai buon senso però; stando fuori d'Italia devi esserti avvezzato alla libertà letteraria, e capirai che questo dramma di De La Vigne non comportava il nostro linguaggio convenzionale sui trampoli, e i passi da angelo de' nostri Eroi canonizzati *tamquam* tragediabili³.

Un critico attento come Enrico Franceschi scriverà negli anni Cinquanta che Modena, alla conclusione dell'esilio, "non ritornava come partito era [...] ma arricchito di profonde osservazioni sui comici francesi"⁴.

Considerazione che verrà ripresa da Bonazzi nella sua biografia, rimarcando l'importanza del "nuovo metodo, come allora dicevasi" introdotto sulle scene italiane da Modena "reduce da lunghi esigli politici"⁵.

Pur avendo ogni tanto e sporadicamente recitato durante gli anni di distanza dall'Italia⁶, avvicinandosi il momento del rientro, Modena si mostra scettico sulla possibilità di riprendere regolarmente a frequentare i teatri come attore (anche per motivi di salute⁷) e conferma

³ Lettera ad A.*** del 15 agosto 1833, ora in E, p. 5.

⁴ E. Franceschi, *Studii teorico-pratici*, cit., p. 231.

⁵ L. Bonazzi, *Gustavo Modena*, cit., p. 48.

⁶ T. Grandi, *Gustavo Modena*, cit., capp. V-VI-VII, pp. 63-64, p. 69, pp. 77-83. Modena recita certamente a Parigi brani della *Divina Commedia* fra il 1835 e il 1836. Progetta poi il famoso "concerto" londinese nel maggio del 1839 per procurarsi i soldi necessari al rimpatrio in Italia, aiutato da Mazzini e dagli esuli italiani presenti a Londra. Il "grand concert" prevede arie e duetti d'opera di Bellini e Donizetti, brani strumentali di violino e soprattutto le "recitations (in character)" di Modena ("The celebrated Italian Tragedian who is well remembered by all English visitors to Italy") che presenta al pubblico brani dall'*Inferno* di Dante e "un coro del Manzoni", come scrive Agostino Ruffini (T. Grandi, *Gustavo Modena*, cit., p. 80) e confermano le cronache londinesi ("some extracts from a tragedy by Manzoni"). La "prima" è del 17 maggio. Nonostante qualche replica e l'annuncio fatto da Modena di essere a disposizione per lezioni di declamazione (annuncio riportato sui giornali londinesi dopo il 17 maggio), il risultato dal punto di vista economico non è all'altezza delle aspettative. Ai primi di giugno Modena e Giulia, che nel frattempo aveva raggiunto il marito da Bruxelles, ripartono per l'Italia passando da Parigi (per le notizie sulle recite londinesi vedi, oltre alle pagine citate di Grandi: "The Morning Post", 8 maggio 1839; "The Odd Fellow", 18 maggio 1839; "The Times", 18 maggio 1839; "The Standard", 25 maggio 1839; ringrazio il dottor Diego Laezza che mi ha fornito queste preziose indicazioni reperite alla British Library).

⁷ Scrive al padre nell'ottobre del 1838: "Il mio fisico non mi consente più di farlo come mestiere; non vi durerei tre mesi senza cadere malato", aggiungendo di essere an-

semmai di voler perseguire il progetto di una compagnia “stabile”, come già abbozzato qualche anno prima nel *Teatro educatore*. Scrive infatti al padre nel novembre del 1838:

Se i comici vi domandano s'io torno sulle scene dite pure che no: assolutamente non posso più esser attore nelle condizioni dell'arte e degli artisti in Italia: accetterei la direzione d'un teatro stabile a Milano... Ma quello resterà sempre negli spazi immaginari⁸.

Le cose andranno diversamente, come sappiamo, un po' per necessità (Modena non aveva molte altre possibilità di procurarsi da vivere), un po' per quella caparbietà, tipicamente modeniana, che pur nel pessimismo di uno sguardo lucido e per certi versi disincantato scatenava in lui una volontà tenace, contraddittoria ma sempre pronta alla sfida.

Un nuovo genere

“Quando Modena riapparve sul teatro italiano – scrive Bonazzi – vi riapparve come fondatore d'una nuova scuola, come creatore di un nuovo metodo di recitare”⁹. Francesco Regli, consapevole dell'importanza della novità introdotta da Modena, annota nel suo *Dizionario biografico*: “La storia terrà esatto conto della generale sorpresa che produsse la nuova scuola ch'ei veniva a fondare, e che portava una compiuta rivoluzione nell'arte”¹⁰.

Una “nuova scuola” dunque.

In effetti, al ritorno alle scene nel 1839¹¹, Modena concentra le proprie energie su due piani distinti ma complementari.

che “offeso nell'udito” (Lettera a Giacomo Modena del 13 ottobre 1838, ora in E, p. 27). Nel 1845 scriverà a Somigli di essere “sordastro” (Lettera a Mariano Somigli del 20 agosto 1845 ora in E, p. 71).

⁸ Lettera a Giacomo Modena del 12 novembre 1838, ora in E, p. 30. Già nell'ottobre scriveva, sempre al padre: “intanto gettate pure, se volete, una lettera a Milano, per farmi avere la *direzione* del teatro progettato da Battaglia. Direzione e scuola quanti si vuole, ma recitare no” (Lettera a Giacomo Modena del 13 ottobre 1838, ora in E, p. 28). Le incertezze di Modena, secondo la testimonianza di Dall'Ongaro, proseguono fino al rientro in Italia: “Egli esitava ancora quando io lo vidi la prima volta a Trieste” (F. Dall'Ongaro, *Gustavo Modena*, in “Rivista contemporanea”, agosto 1861, pp. 290-291).

⁹ L. Bonazzi, *Gustavo Modena*, cit., p. 40.

¹⁰ F. Regli, *Dizionario Biografico*, cit., p. 336.

¹¹ Rientrato in Italia nel mese di luglio, Modena riprende a recitare a Padova all'inizio di settembre con la compagnia Berlaffa (vedi quanto scrivono in quei giorni per esempio la “Gazzetta privilegiata di Venezia”, “Il Pirata” e “La Fama”).

Intanto, per ciò che riguarda l'espressione artistica, dando piena compiutezza a un nuovo genere, il realismo grottesco, e facendosi contemporaneamente interprete in scena di una recitazione dal tratto fortemente antiemozionalistico.

In secondo luogo, sul piano organizzativo, cercando di realizzare a più riprese una compagnia-scuola, stabile, capace di mettere gli attori nelle condizioni migliori per realizzare ciascuno la propria arte e, allo stesso tempo, l'arte della rappresentazione nel suo complesso, intesa come opera unitaria.

Naturalmente i due piani, agli occhi dello stesso Modena, dovevano risultare strettamente intrecciati, e l'uno – almeno fino a un certo punto – avrebbe dovuto rafforzare l'altro.

In realtà, come vedremo, mentre dal punto di vista dell'espressione artistica Modena riuscì a realizzare quanto aveva in mente, dal punto di vista organizzativo i suoi tentativi si scontrarono con più di un impedimento. Circostanza questa che se per un verso rende ai nostri occhi parzialmente ragione delle difficoltà affrontate da Modena per portare avanti la sua "riforma", per un altro contribuirà a rafforzare nell'aneddotica su di lui – in particolare dopo la morte – l'immagine irrigidita e semplificata di un attore concentrato essenzialmente sulla propria grandiosa esibizione solitaria, con ciò tradendo il senso profondo della visione del teatro di Modena, che era invece molto più complessa, articolata e raffinata.

Affronteremo più avanti il problema della compagnia-scuola.

Iniziamo ora a precisare e ad approfondire meglio il nodo dell'arte attorica di Modena.

Leggendo le cronache che raccontano del suo ritorno sulle scene, la prima impressione che si ha è che in Modena venga riconosciuto il "rigeneratore" del tragico a teatro.

"Il solo Modena – scrive Tenca nel 1841 – ha compreso la vera dignità della tragedia"¹². E Piazza, sulla "Gazzetta di Milano", riconosce che Modena è "il primo uomo il quale [abbia] fatto conoscere come, anche in Italia, si possa recitar la tragedia, non declamarla"¹³. Bermani, alludendo a quella parte degli spettatori che di fronte all'evidenza della grandezza artistica di Modena¹⁴ frappa una distan-

¹² C.T., *Teatro Re*, in "Corriere delle dame", 25 marzo 1841.

¹³ A. Piazza, *Teatro Re*, in "Gazzetta privilegiata di Milano", 13 settembre 1840.

¹⁴ "Domandate pure a voi stessi tutto quello che occorra all'artista che voglia farsi

za *politica*, osserva: “perché mai sono ancora così numerosi gl’increduli sul genio di *Modena*, perché ancora tanti negano la possibilità che un solo attore giunga a rimettere la tragedia sull’altare da cui fu riversata, e far questo col beneplacito, e fra gli applausi del pubblico?”¹⁵. Un critico acuto come Imperatori, infine, scrive che *Modena* “impugna” lo “scettro tragico” che “giaceva negletto”, tanto che questo “ramo d’arte rappresentativa” – il tragico appunto – “è risorto, e fors’anco nato con esso lui”¹⁶.

Tutti giudizi che, al di là delle parole utilizzate per esprimerlo, tradiscono la percezione di un cambiamento profondo apportato da *Modena* sulla scena.

Spesso – non solo in questi anni – i cronisti teatrali restituiscono le impressioni avute a teatro attraverso un linguaggio che per noi è oggi effettivamente da decifrare e da approfondire. Si tratta a volte dell’imprecisione nell’utilizzo di alcuni termini o, in qualche circostanza, del fatto che le definizioni adottate abbiano – quasi due secoli dopo – un significato diverso o sfumature differenti. Tutto ciò comporta per lo studioso non solo l’obbligo della cautela nell’interpretarne il vero senso ma, soprattutto, la necessità di uno sforzo supplementare di contestualizzazione, per cercare di capire di quali impressioni siano il riflesso e il sedimento sulla pagina scritta.

Se è vero – con il celebre argomento di Feuerbach – che il “salato” è il *modo soggettivo* per affermare una *qualità oggettiva* del sale, potremmo dire, riferendoci al nostro caso, che le parole utilizzate dai cronisti riflettono in termini soggettivi qualcosa che rimanda a una qualità oggettiva della rappresentazione e dell’esibizione dell’attore: qualità che va indagata sapendo che essa si intravede, traluce, appare

il degno interprete della tragedia, della tragedia favolosa collezione di uomini e di passioni così spesso evaporizzati attraverso il lambiccio dell’idealismo; fabbricate pure un artista a vostro piacere dandogli genio, voce, figura, sguardo, fisionomia eminentemente opportuni a tradurre questa vita tragica che ha sì pochi rapporti, e quindi si leggiera simpatie colla vita prosaica del giorno; e sovra questo artista gettate il sublime paludamento d’un manto greco, fra le sue labbra un piccolo ristretto mitologico, nel suo cuore una orrenda e violenta passione, e poi raffrontate questo figlio della vostra immaginazione con *Modena*, coll’inimitabile, coll’immenso attore [...] Povera fantasia costretta a rinunciare alla tua lotta contro la realtà [...] tu non saresti giunta a creare nelle tue ore di solitudine un attore, che come il *Modena*, ti parlasse con tanta verità ed altezza il linguaggio di *Dante* e d’*Alfieri!*” (Bermani, *Teatro Re*, in “*La Moda*”, 28 settembre 1840).

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ G.I., *Teatro Re*, in “*La Moda*”, 7 settembre 1840.

e scompare nella sua oggettività proprio sotto quelle parole, irrimediabilmente soggettive (come infine irrimediabilmente soggettivo, nonostante tutto, rimarrà il cimento di chi prova a definirla).

Ma appunto, tornando alle recensioni citate e cercando di capire di quale “qualità oggettiva” siano traccia, ciò a cui i cronisti alludono, scrivendo di un Modena impegnato a far *rinascere* la tragedia, è in realtà un processo di radicale *rivisitazione* del tragico, con qualche punto di contatto, almeno nella percezione dei contemporanei, con quel “rigenerare” la tragedia “tormentandola” che Mazzini – lo abbiamo già ricordato – avvertiva come la cifra profonda dell’operazione teatrale di Alfieri (il che rende anche meglio ragione del motivo del ripetuto accostamento di Modena e Alfieri da parte dei critici della prima metà del secolo)¹⁷.

Modena infatti, lungi dal *tornare* semplicemente alla tragedia, *rovescia* piuttosto, e *deforma* il tragico, immettendo sistematicamente nella sua recitazione il contrappunto dell’elemento comico (“Mai sulla scena italiana era comparsa tanta morbosità fisica e morale, tanta rivelazione tirannica improntata da una comicità più unica che rara”¹⁸) e lo spiazzamento del realismo (“Il maggior dei pregi e dei difetti di Gustavo Modena è quello di essere troppo vero. Nel *Luigi XI*, se io contemplo l’attore rimango stupefatto; se il re di Francia nauseato. Potenza dell’arte!”¹⁹). Quell’apparente voler “rigenerare”²⁰ il tragico, attribuito in questi anni a Modena, coincide a ben vedere con la definizione consapevole di un nuovo genere, che rubricheremo con termine nostro come *realismo grottesco*.

Alcuni critici colgono più chiaramente gli intendimenti modeniani.

Francesco Regli per esempio scrive di un attore che “va creando” un genere tutto suo:

Gustavo Modena conosce troppo addentro le difficoltà della sua professione per non cercare di perfezionarsi, e *specialmente in un genere, ch’ei va creando or’ora...* in cui, di mano in mano che inoltrasi, va trovando ei medesimo e risorse e pericoli, e triboli e rose²¹.

¹⁷ G. Mazzini, *Del dramma storico*, cit., p. 259.

¹⁸ V. Andrei, *Gli attori italiani*, cit., p. 81.

¹⁹ [Sia], *Gustavo Modena al Teatro Carignano*, in “Il Trovatore”, 9 aprile 1856.

²⁰ T., *Teatro Re*, in “Corriere delle dame”, 30 settembre 1840.

²¹ Regli, *Teatro Re*, in “Il Pirata”, 2 ottobre 1840 (corsivo nostro).

Guerzoni annota più tardi come non ci fosse nulla di più “improprio” che “chiamare Gustavo Modena ‘attore tragico’”, essendo egli – “per adoperare il vocabolo tecnico” – piuttosto un *generico*, “ma un generico originale”²².

Vincenzo Andrei – spettatore acuto dell’ultimo Modena e attore egli stesso – ricorda che il Luigi XI modeniano, “profilato da Victor Hugo” (un “arlecchino camuffato da Re” che “riassumeva in sé stess[o] l’elemento tragico, drammatico, comico”), produceva negli spettatori una “commozione nuova”:

poiché era nuovo il caso che il grottesco scenico manifestato con parole spesso comiche, destasse interesse²³.

Dove registriamo non semplicemente una conferma della sottolineatura comica del tragico operata da Modena ma, appunto, qualcosa per noi in questo frangente ancora più importante: il riferimento al fatto “nuovo” che tutto ciò “destasse interesse”, che avesse cioè la forza della proposta artistica compiuta e consapevole, e consapevolmente avvertita dagli spettatori come tale.

Modena, irrobustito dalla maturazione intervenuta negli anni dell’esilio, porta ora a pieno compimento quanto aveva lasciato intravedere negli anni giovanili. E realizza così quello che secondo Walter Benjamin appartiene sempre alle grandi opere d’arte in rapporto al genere. Queste ultime infatti, per essere davvero grandi, o “fondano” il genere o lo “liquidano”:

proprio le opere più significative, in quanto in esse il genere non appare per la prima volta ed istantaneamente come l’ideale, si situano al di fuori dei limiti del genere. Un’opera significativa – o fonda il genere oppure lo liquida; nelle opere perfette le due cose si fondono²⁴.

Un “recitare vero che sbalordisce”

Il pubblico è profondamente ammirato, e rapito, dalla potenza e dall’efficacia espressiva del realismo grottesco di Modena; allo stesso

²² G. Guerzoni, *Gustavo Modena e l’arte sua*, in “Il Diritto. Giornale della democrazia italiana”, 9 marzo 1865.

²³ V. Andrei, *Gli attori italiani*, cit., pp. 77, 80-81, 83.

²⁴ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1980, p. 23.

tempo intimamente spiazzato e scosso da quella forza. Il suo, scrive Imperatori, è un “recitare vero che sbalordisce”²⁵.

Di fronte a Saul – in questi anni probabilmente il suo capolavoro, insieme a Luigi XI e alle *Dantate* – i critici e almeno una parte del pubblico perdono i riferimenti consueti: messi in difficoltà, procedono a tentoni, oscillando fra attrazione e rifiuto. Tra i molti possibili, riportiamo un ampio, significativo brano di una recensione pubblicata sul “Corriere delle dame” nel settembre del 1840.

Nel Saul sembra che l’Alfieri presentisse in certa guisa il destino della poesia drammatica e tentasse, sebbene invano, di scuotere il giogo della tragedia antica. Ed è appunto ciò che ne rende tanto difficile la rappresentazione. [...] tutto quel sublime delirio del re impenitente hanno fatto del Saul più che un uomo più che un eroe, un personaggio pressoché divino, che conserva ancora a’ nostri di tutta la lirica grandezza dei tempi primitivi. Ora il Saul s’è rappicciolito nella rappresentazione del Modena, quella sublime creazione divenne natura, la poesia realtà: perché il Modena vuol essere vero ad ogni costo, vero anche là dove non trovasi che arte. [...] Noi non vogliamo negare che il metodo di recitare del Modena non sia eccellente, anzi il solo da seguirsi, preferibile in ogni caso alla leziosa e rimbombante declamazione del volgo dei comici: solo neghiamo ch’ei possa adattarsi a tutte le rappresentazioni, e a quella del Saul specialmente. Fors’anche avvezzi come siamo a un recitar manierato e convenzionale, la reazione è troppo violenta, e i nostri occhi mal s’acconciano a veder così manifestamente la natura nuda e vera. Di ciò si sarà avveduto lo stesso Modena, perché nei momenti in cui la parola nudamente interpretata richiedeva un gesto comune e familiare troppo, la sua azione era tenuta per bassa e triviale e destava quasi un senso di disgusto nei più caldi suoi ammiratori. Perocché quando l’Alfieri pose in bocca al Saul quei versi così sublimi, non sognò al certo di volerli accompagnati con atti men che dignitosi e sublimi. Del resto fuori di queste poche situazioni in cui la soverchia verità faceva a pugno coll’arte, il Modena ebbe momenti di vera ispirazione [sic], ne’ quali pareva in lui trasfusa una scintilla di quel fuoco che scaldava il fiero Astigiano. Il suo modo di spezzare i versi, e la sua frequente appoggiatura sulle parole danno una forza straordinaria al suo dire, e gli prestano quell’arcano senso onde gli animi sono scossi involontariamente e credono nella sua interpretazione. Noi vorremmo che tutti i comici imitassero il Modena non nel metodo, perché non può essere imitato, ma nello studio di avvicinarsi al vero, e forse potremmo sperare un alba di restaurazione per teatro drammatico²⁶.

Un Saul decisamente inaspettato, diverso da tutti gli altri, “rappicc-

²⁵ G.I., *Critica drammatica*, in “Figaro”, 4 settembre 1844.

²⁶ T., *Teatro Re*, in “Corriere delle dame”, 10 settembre 1840.

ciolito” rispetto alla “ lirica grandezza” che dovrebbe appartenere a un “ personaggio pressoché divino”. La reazione alla rappresentazione è “ troppo violenta”: “ i nostri occhi mal s’acconciano a veder così manifestamente la natura nuda e vera”. Eppure, anche se il recensore censura Modena per questa scelta (quell’azione “bassa e triviale” che “destava quasi un senso di disgusto”; quegli “atti men che dignitosi e sublimi”), non può fare a meno di riconoscerne la forza, l’efficacia, la verità artistica: “non vogliamo negare che il metodo di recitare del Modena non sia eccellente, anzi il solo da seguirsi”; “vorremmo che tutti i comici imitassero il Modena non nel metodo, perché non può essere imitato, ma nello studio di avvicinarsi al vero”; “il suo modo di spezzare i versi, e la sua frequente appoggiatura sulle parole danno una forza straordinaria al suo dire”.

Torneremo fra poco su *Saul* e su queste parole.

Vediamo ora come alcuni recensori percepiscano chiaramente la compiutezza e la consapevolezza della proposta modeniana, pur senza condividerla o comprenderla del tutto.

Francesco Regli, quando scrive della *Zaira* recitata da Modena, ancora nel settembre del 1840, è letteralmente entusiasta: “se abbiamo ammirato il signor Gustavo Modena nel *Saul*, nella *Zaira* dobbiamo confessare che ne ha incantati, rapiti”²⁷. L’attore, che fa “partir” gli spettatori “dal teatro inebbriati”, arriva ad “aumentare le bellezze” della tragedia di Voltaire (“certamente l’Autor dell’*Enriade* aver non potea un migliore interprete di Gustavo Modena, che seguendo gl’impulsi del genio ch’inspiralo, fu vero, fu grande, e ci commosse alle lagrime, e si internossi nello spirito della tragedia, che giunse persino ad aumentarne le bellezze”²⁸).

Eppure non mancano i punti dove lo stile di Modena lascia Regli dubbioso e perplesso.

Forse egli dovrebbe domandare a *Zaira* con modi meno triviali, e non come *Lindoro* a *Zelinda*, se *piange*. Forse, allorché si abbandona allo sdegno, al furore, e poi accortosi dell’eccessiva sua ira, dice all’amico *che sa pure quant’ei sia violento*, non dovrebbe gridare, dappoiché se l’uomo arriva a riflettere si ricompone tostamente, né fa una riflessione ad altissima voce²⁹.

E ancora

²⁷ Regli, *Milano. Teatro Re*, in “Il Pirata”, 11 settembre 1840.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

Forse quella fatal lettera che gli sparge un feral brivido nell'anima vorrebbe esser letta con maggior arte, non tutta di seguito, non come farebbe colla sua lezione un ragazzo. [...] Forse, a finirla, egli fu anche nella Zaira a quando a quando esagerato³⁰.

Dove registriamo nuovamente i modi “triviali”, più da commedia (*Zelinda e Lindoro*) che da tragedia; alcune esagerazioni, che sembrano mettere a dura prova la verosimiglianza (e che fanno da contraltare – e a ben vedere spiegano meglio – gli elementi di realismo); il sottile rovesciamento parodico della lettura della “fatal lettera”, svuotata del *pathos* tragico, quasi buttata via, detta “tutta di seguito [...] come farebbe colla sua lezione un ragazzo”.

Ciò nonostante, queste “mende” (peraltro “commiste a sì rare e squisite bellezze”) sono “figlie d'un alto sentire”³¹. Il nuovo “genere” portato in scena da Modena va considerato perciò – suggerisce Regli – nella sua interezza, complessivamente, e quelle “pecche” sono in realtà “inseparabili” dallo stile proposto e ne fanno parte a pieno titolo.

Appunto perché le sue teorie e il suo genere sono appoggiati sul cuore e da esso ripetono la loro vita, ci parrebbe indiscretezza il persistere sulle lievi sue pecche, le quali certamente, giusta il parere d'alcuni, sono inseparabili dal modo di recitazione da esso adottato³².

I dettagli “pungenti” del realismo

Anche dal punto di vista della caratterizzazione fisica – a giudicare dalle descrizioni dei contemporanei – Modena unisce tratti contrastanti e riassume in sé elementi apparentemente di segno opposto. Attore dalla figura alta (“quasi colossale” scrive Bonazzi³³), dal “portamento maestoso”³⁴, dagli occhi “bruni, fosforescenti, pieni di fascino”³⁵, dalla “bellezza aristocratica delle mani”³⁶, allo stesso tempo alcuni suoi gesti e movenze danno una sensazione come di disarmonia: la “rigidezza di

³⁰ *Ibidem.*

³¹ *Ibidem.*

³² *Ibidem.*

³³ L. Bonazzi, *Gustavo Modena*, cit., p. 93.

³⁴ A. Piazza, *Teatro Re*, in “Gazzetta privilegiata di Milano”, 13 settembre 1840.

³⁵ A. Ghislanzoni, *Libro serio*, cit., p. 120.

³⁶ V. Andrei, *Gli attori italiani*, cit., p. 28 (così anche Salvini in un brano che abbiamo già citato: T. Salvini, *Ricordi*, cit., p. 47).

un braccio ferito”³⁷ che gli “rendeva difficile protenderlo liberamente”³⁸, oppure l’“alzar de’ piedi, camminando, quasi a tirar calci”³⁹ che porterà i suoi “imitatori” – annoterà pungente Tommaso Salvini – ad “alza[re] il tacco come per dar di sprone a un cavallo”⁴⁰.

Enrico Franceschi scrive come i suoi “atteggiamenti” e le sue “pose” fossero “più scultorie che pittoresche”, alludendo al tratto instabile, mosso, e perciò poco armonico della sua figura: “se [quelle pose] fanno desiderare talvolta per gentilezza – aggiunge Franceschi – sono però decisamente espressive”⁴¹.

La voce, bellissima e intensa, aveva una “lieve tendenza all’aspro”⁴² ed era caratterizzata per il deciso “suono nasale”⁴³, particolare considerato fino a questo momento un difetto per la recitazione e che proprio Modena trasforma in elemento compiutamente stilistico⁴⁴, con-

³⁷ G. Costetti, *Il teatro italiano*, cit., p. 122.

³⁸ T. Salvini, *Ricordi*, cit., p. 61.

³⁹ G. Costetti, *Il teatro italiano*, cit., p. 122.

⁴⁰ T. Salvini, *Ricordi*, cit., p. 61.

⁴¹ E. Franceschi, *Studii teorico-pratici*, cit., pp. 234-235.

⁴² A. Piazza, *Teatro Re*, in “Gazzetta privilegiata di Milano”, 13 settembre 1840.

⁴³ H. Stieglitz, *Gustavo Modena, e Luigi Ferrari. Lettera da Padova*, in “La Favilla”, 31 luglio 1843 (poi parzialmente ripubblicato in: H. Stieglitz, *Drammatica. Gustavo Modena*, in “Figaro”, 10 gennaio 1844). Le testimonianze sulla voce nasale di Modena sono diverse: oltre ai *Ricordi* di Salvini vedi anche quanto scrive Ghislanzoni nel suo *Libro serio* (cit., p. 79).

⁴⁴ Canova, nelle sue *Lettere sopra l’arte d’imitazione*, scritte alla fine degli anni Venti, considera negativamente la voce che “si drizza al naso” (“disgusta, scortica l’orecchio e ristucca potentemente”: *Lettere sopra l’arte d’imitazione*, cit., p. 109). Antonio Colomberti indica in Carolina Internari una attrice brava *nonostante* la sua voce nasale (la Internari fu fra l’altro in compagnia con Modena proprio in questi anni: A. Colomberti, *Memorie*, cit., p. 270). Lo stesso Stieglitz, nel brano già citato, lascia intendere che Modena trasformasse in elemento d’arte ciò che andrebbe considerato in realtà un difetto: “egli sa vincere e coprire colla giusta intonazione e coll’accento espressivo il suono nasale del suo organo di voce, sicché passato il primo momento si può appena avvedersene” (H. Stieglitz, *Gustavo Modena*, cit.). D’altra parte, una delle prime testimonianze sulla voce nasale di Modena è di un cronista lucchese che, nel 1830 dopo averlo definito “uno dei migliori comici che al presente siano sul teatro”, aggiunge: “è una disgrazia che abbia il naso rovinato” (F. Minutoli, *Memorie degli spettacoli teatrali di Lucca*, cit. in A. Bentoglio, *Documenti e note per una biografia del giovane Modena*, cit., p. 82). Sulla “nasalizzazione” dell’attore italiano vedi le osservazioni svolte da Sandro d’Amico in un’intervista pubblicata su “Teatro e storia”. Proprio nell’ambito di una riflessione sull’eredità di Modena, D’Amico si chiede se vi siano dei precedenti ottocenteschi alla nasalizzazione: “sarei curioso di conoscere l’origine della nasalizzazione (ai limiti del birignao) che nell’attore italiano continua a trasmettersi misteriosamente... Da Ruggeri a Ricci, da Gassman a Bene, l’attore italiano nasalizza. Ma

vertendo la “nasalità” (causatagli da un’operazione per la sifilide) in “sonorità”, come suggerisce ancora Tommaso Salvini con un’immagine molto efficace: “La sua voce nasale, ma sonora, sembrava uscire non dalla bocca, ma dagli orecchi, dagli occhi e più ancora dalle narici”⁴⁵. Dove è evidente fra l’altro quanto in Modena vocalità e fisicità fossero tutt’uno, intrecciate a comporre la forza espressiva complessiva dell’attore.

La recitazione di Modena trasmette per un verso un tratto di sobrietà di fondo: “Sobrio nell’azione molto egli seppe significare con lo sguardo, l’atteggiamento, ed il gesto, con straordinaria efficacia adoperando il silenzio e le pause”⁴⁶. Padroneggia assai bene “il colorito intermedio, le secondarie finzze”⁴⁷, quelle “tante delicate graduazioni”⁴⁸ che ne rendono impareggiabile lo stile.

Allo stesso tempo vi è in Modena una forte attenzione ad alcuni singoli dettagli, al particolare che balza repentinamente in primo piano e concentra su di sé una speciale significazione. Un procedimento raffinatissimo di condensazione del senso che spiazza gli spettatori (“Ne parve forse notare che a certe piccole cose egli dia troppo rilievo a scapito di alcune di maggior importanza che spiccherebbero meglio, se non entrassero, a così dire, nella tinta delle prime”⁴⁹) ma spesso li affascina (“quanto valore ad una brevissima inflessione di voce, ad un sorriso, ad un torcer di labbro, ad un girare di sguardo!”⁵⁰).

Così accade quando Modena ferma l’attenzione del pubblico su una parola, o su una espressione “a così dire, *sacramentale*, quella che in sé comprende tutta la forza della espressione medesima”⁵¹. Le “esplosioni” – come scrive lo stesso Modena – “dove l’attore dic[e]

non si sa quando sia cominciata. Salvini non nasalizzava: abbiamo in Museo [dell’Attore di Genova] una registrazione della sua voce nel *Saul*, “Bell’alba è questa...”. Dunque allo stato delle mie conoscenze tutto comincia con Ruggeri. Dopo di lui Benassi, Gassman e Carmelo Bene”. Come abbiamo visto, l’avvio va retrodatato in realtà almeno a Modena (V. Venturini, *Colloqui con Alessandro D’Amico*, in “Teatro e storia”, n. 24, 2002-2003, p. 543).

⁴⁵ T. Salvini, *Ricordi*, cit., p. 49.

⁴⁶ G. Cosentino, *Modena Lombardi e Vestri a Bologna*, cit., p. 21.

⁴⁷ G. S.-A., *Dell’arte comica in Italia e di Gustavo Modena*, in “Rivista europea”, II trimestre 1843, p. 113.

⁴⁸ H. Stieglitz, *Gustavo Modena*, cit.

⁴⁹ [Sia], *Teatro Carcano*, in “Il Pirata”, 7 agosto 1847.

⁵⁰ G.I., *Teatro Lentasio – Gustavo Modena*, in “La Moda”, 14 febbraio 1842.

⁵¹ E.L. Franceschi, *Studii teorico-pratici*, cit., p. 233.

molto con una sola parola: Quell'“*io l'ebbi*” di Oreste, quel “*piango!*” di Orosmane... e via così”⁵².

E così accade anche quando, più frequentemente, il dettaglio è un gesto, un movimento, una postura.

Per esempio il “breve brivido come di febbre” che Modena mostra agli spettatori quando Saul esce dalla tenda all'inizio del II atto.

Quel terrore egli lo manifestava con quella ingenua paura, che i più rinomati guerrieri e reggitori di popoli [...] ebbero nell'antichità per i fenomeni cosmici. Ciò faceva per la manifestazione psichica, l'azione fisica l'esprimeva con un breve brivido come di febbre da cui era invaso all'idea dell'avvicinarsi della tempesta⁵³.

Oppure, nel finale del *Luigi XI*, con l'invenzione di un semplice ma terribile “bagliore” dell'occhio che “ricordava il lucido acciaio delle scure”⁵⁴ conferito da Modena al suo personaggio quando questi – creduto morto ma non ancora morto – ha un ultimo rantolo di vita:

quando il Re [è] creduto morto [...] viene eletto il successore [...]. Ricorderete, che quell'imberbe, per preghiera dei circostanti, prende la corona, che è sul tavolo, e si apparecchia a cingerla, quando a un tratto il terribile Re ripre gli occhi. Per ottenere un effetto scenico gl'imitatori derogano, cioè, si alzano a metà [...] e strappano, o fermano la mano del Delfino, e riprendono la corona; *teatralità* che il Modena si sarebbe ben guardato di commettere, tanto più sapendo, che un tiranno, temuto come Luigi Undecimo, non aveva bisogno per paralizzare l'altrui volontà, che dell'occhio⁵⁵.

Ed ecco tutta la forza espressiva dell'accento “realistico” di Modena:

il proprio occhio severo rivolgeva sul figlio, poi lentamente, quanto le forze glie lo permettevano, lo fissava su tutti gli Attori che lo circondavano. Appariva un nuovo quadro che aveva per colorito l'atterrimento; tutte le fronti, erano angosciosamente curve, tutte le figure indietreggiavano [...]. Una sola cosa, era assoluta: l'occhio, che aveva un bagliore, che a quei derelitti ricordava il lucido acciaio della scure. Quella trepidazione pareva eterna, quell'occhio nero profondo fiammeggiava sempre, il silenzio era sepolcrale, però di mano in mano quella fiamma si oscurava per spegnersi affatto⁵⁶.

⁵² Lettera a Giacinto Battaglia del 25 aprile 1844, ora in E, p. 69 (Grandi attribuisce erroneamente la lettera al 1845).

⁵³ V. Andrei, *Gli attori italiani*, cit., p. 55.

⁵⁴ *Ivi*, p. 88.

⁵⁵ *Ivi*, pp. 86-87.

⁵⁶ *Ivi*, pp. 87-88.

Due esempi – il breve brivido di Saul e il bagliore dell’occhio di Luigi XI – di dettagli tipici del *realismo*.

Dettagli cioè non semplicemente “fattuali”, mimetici, tassonomici, descrittivi – come sarà poi nel caso dei dettagli del naturalismo – ma “prospettici”, metonimici, narrativi, come accade appunto nel caso dei dettagli del realismo. Lo ha rilevato molto efficacemente Giovanni Bottirolì in un saggio dedicato alla *teoria dello stile* e nell’ambito di una riflessione sul “discorso realista”:

Ci sono due forme di incontro con i dettagli. La prima è quella dell’incontro tassonomico o semeiotico: un dettaglio fattuale va a incastrarsi nella configurazione che già contiene i tratti della sua assenza [...]. La seconda forma è quella dell’incontro con un dettaglio prospettico: i dettagli di questo tipo offrono un’occasione – non un’informazione nuova, non qualcosa di nuovo, ma un nulla che fa emergere tutto⁵⁷.

Mentre cioè i dettagli banalmente “fattuali”, i dettagli del naturalismo, realizzano una rappresentazione “perfettamente articolata” ma prevedibile, dalla quale “è stata cancellata la densità”, e sono perciò dettagli “che *non pungono*” e non svolgono un “ruolo di frantumazione dei cliché”⁵⁸ (procedimento questo che determina invece la *densità* artistica e cognitiva di un’opera); i dettagli del realismo sono come il *punctum* di cui ha scritto Barthes: “quella fatalità che *mi punge*”. Scrive ancora Bottirolì:

dal reale sbucca il dettaglio imprevedibile [...] e questo elemento viene a infrangere la corazza trasparente del mio sguardo. Il piacere di familiarità viene inciso da una ferita. Questo elemento che, partendo dalla scena, mi trafigge come una freccia, Barthes lo chiama *punctum* [...]. Il *punctum* è il dettaglio destrutturante, sventolato dalle forze centrifughe come un trofeo di vittoria, qualcosa che si aggiunge allo spazio del prevedibile, al mosaico lessicale che chiamiamo *realtà* nell’accezione separativa di questo termine, e lo sospende, lo eccede. Qualcosa, in una descrizione, mi punge⁵⁹.

Torniamo alla *Zaira*. Giuseppe Rovani, in un importante articolo che abbiamo già citato in cui la recitazione di Modena viene paragonata a quella di Adelaide Ristori, scrive che Modena è artista delle “rivelazioni” (i “tratti che solo attestano il genio”), al contrario della Ristori, e riferisce l’esempio per noi preziosissimo di quando Orosmane,

⁵⁷ G. Bottirolì, *Teoria dello stile*, cit., pp. 263-264.

⁵⁸ *Ivi*, p. 247.

⁵⁹ *Ivi*, p. 245.

per indicare il corpo ucciso di Zaira, ricorre inaspettatamente al piede anziché alla mano:

citiamo un altro esempio: quello della Zaira, quando Orosmane, certo di essere stato tradito dalla donna amata, ne mostra il cadavere al fratello di lei. – Il poeta non pretende dall'attore, se non che accenni la Zaira al fratello con quel gesto che è voluto dall'arte e dalla natura. Qui finiscono le sue pretese. Ma Gustavo Modena ha fatto di più; vogliamo dire che ha saputo uscire dall'arte e dalla natura comune: ed ebbe dall'ispirazione e dalla natura eccezionale un movimento e un gesto che nemmeno Voltaire poté aver sospettato – ed è quello per il quale, sdegnando nel suo orgoglio musulmano di adoperare la mano per additare altrui la donna infedele, gliela mostra col piede⁶⁰.

Un dettaglio “rivelatore” (“pungente”), portatore di un elemento di realismo – e non di naturalismo – che ci aiuta a capire meglio l'operazione artistica realizzata da Modena attraverso il testo di Voltaire.

L'obiettivo di Modena è infatti fare di *Zaira* un'occasione per stimolare il pubblico alla riflessione critica, a considerare *strano* ciò che normalmente appare *naturale*, nel caso specifico attraverso il tema cruciale della tolleranza religiosa intesa come anelito, qui soffocato, a costruire un mondo di liberi e uguali.

Per farlo Modena ha bisogno di sottrarre il più possibile la vicenda alla sua piega semplicemente psicologica e sentimentale, alla storia d'amore e di gelosia dei due amanti. Ciò che interessa a Modena non è infatti lo stato d'animo di Orosmane, o di Zaira ma la contraddizione generata dal conflitto lacerante fra uomo e società, fra aspirazioni singole e dimensione collettiva (laddove poi si ritrovano naturalmente gli stati d'animo dei singoli, non come oggetto primo della rappresentazione ma come parte di una dinamica e di un conflitto più grande e complesso). Per trasformare il testo di Voltaire da potenziale *dramma* a tragedia moderna, e dunque *grottesco*, Modena ricorre ai dettagli “eterogenei” e “conflittuali” del realismo, il cui compito è precisamente disarcionare a ogni piè sospinto l'“omogeneità” del naturalismo che rischia continuamente di fare capolino in scena. “Negli universi a dominanza fattuale – scrive ancora Bottiroli – da ogni particolare si può risalire al Tutto; ma negli universi a dominanza semantica dal particolare si risale al conflitto [...]. Nel primo caso gli indizi sono

⁶⁰ Rovani, *Adelaide Ristori e l'arte della recitazione*, in “L'Italia musicale”, 31 dicembre 1856.

omogenei, nel secondo sono eterogenei”⁶¹. Per questo i “modi triviali” di Orosmane, per questo la lettura del “fatal” biglietto svuotata di ogni accento di *pathos*, per questo le grida così inverosimili, per questo il piede che indica il cadavere di Zaira. Tutti dettagli e sottolineature che, attraverso una forte connotazione nel segno del *realismo*, sottraggono la vicenda alla forma banalmente mimetica che impoverirebbe la rappresentazione, restituendo così l’opera al significato complesso che Modena intende attribuirle.

Il melodrammatico e il comico

Modena recita in questi anni personaggi fortemente contraddittori, figure lacerate, scisse, veri e propri impasti di comico e di tragico, creature dai sentimenti contrastanti, a volte terribili, di cui forse gli esempi più nitidi sono Saul e Luigi XI, con le loro smorfie di dolore attraversate da un’inquietante venatura comica, in una commistione che sfocia nel “pauroso grottesco” di cui scrive Andrei⁶².

Diremo fra poco di entrambi.

Fermiamoci prima a rilevare come tracce di questa impostazione siano presenti in Modena anche quando egli si cimenta con personaggi non classificabili dai contemporanei come “tragici”. È il caso della rappresentazione di testi recitati per lo più per la “cassetta”, molto amati dal pubblico, dalla corda prevalentemente melodrammatico-sentimentale come *I due sergenti* di Maillard e Daubigny (nella riduzione di Roti) o *Il giocatore* di Iffland, oppure di alcune commedie, come *Zelinda e Lindoro* di Goldoni.

Abbiamo già detto del *Giocatore* a proposito delle differenze fra la recitazione di Modena e quella di De Marini. Aggiungiamo ora che l’evidente rovesciamento del sublime messo in opera da Modena (che, lo ricordiamo, sembra qui “un *De-Marini* spogliato della sua nobiltà”) sta insieme, senza contraddizione logica, con una costante oscillazione nel corso della vicenda fra corde molto diverse fra loro, producendo piuttosto contraddizione nel senso di una maggiore ricchezza espressiva. Se è vero infatti che Regli sottolinea il complessivo raffreddare il testo caratteristico di Modena (laddove invece De Marini appariva

⁶¹ G. Bottioli, *Teoria dello stile*, cit., p. 258.

⁶² V. Andrei, *Gli attori italiani*, cit., p. 30.

palpitante e convulso), è altrettanto vero che sempre Regli osserva altrove come forse l'attore eccedesse un poco e "piagnucolasse un po' troppo"⁶³. A sottolineare cioè la costruzione di un personaggio poliedrico, sfaccettato, che è precisamente la via imboccata da Modena per misurarsi con l'impraticabilità del sublime. Non *un personaggio* ma *più personaggi insieme*, tanto che – scrive Tenca – "ogni scena di questo dramma ci offre, diremmo quasi, un nuovo personaggio"⁶⁴.

Nei *Due sergenti*, dramma "del cattivo genere" (ma "d'immanicabile effetto"), Modena recita con una "energia" e una "potenza" alla quale "è impossibil resistere"⁶⁵. Variando l'intensità fra un atto e l'altro⁶⁶, controllando ogni passaggio e ogni effetto ("Modena in questa parte ha calcolato su tutto. Ogni suo gesto, ogni sua occhiata è un concetto"⁶⁷), raggiunge una notevole efficacia calcando sulla corda sentimentale, "lagrimando e facendo lagrimare"⁶⁸, richiamando il tratto "patetico" di cui si è detto. È proprio assistendo ai *Due sergenti* che Regli scrive del "misterioso incanto" che produce la sua recitazione.

Modena dunque sembra spingere fino in fondo l'accento melodrammatico. Un po' perché si tratta di un testo – questo come altri – che recita per necessità ("per non morire nella paglia"⁶⁹). Un po' perché è proprio così, favorendo il coinvolgimento immediato del pubblico, che riesce poi a immettere, per contrasto, singoli elementi spiazzanti che a un secondo livello di lettura trasformano il tratto sentimentale in qualcosa di più complesso, in un accento che presenta anche spunti contraddittori e spigolosi.

All'interno di un ingranaggio che sembra perfettamente oliato Modena dissemina qualche piccolo granello di sabbia. Così avviene quando aggiunge una sottolineatura ironica a una delle battute cen-

⁶³ [Sia], *Trieste*, in "Il Pirata", 8 novembre 1839.

⁶⁴ T., *Teatro Re*, in "Corriere delle dame", 3 ottobre 1842. Vedi a questo proposito le osservazioni di Sandra Pietrini sulla recitazione di Modena in rapporto alla coerenza psicologica del personaggio in *La recitazione grottesca e l'eredità mancata di Gustavo Modena*, in AA.VV., *Ripensare Gustavo Modena*, cit.

⁶⁵ R., *Drammatica. Ancora di Gustavo Modena*, in "Il Pirata", 27 ottobre 1849.

⁶⁶ S. Vallier, *Teatro D'Angennes. Gustavo Modena*, in "Il Messaggiere torinese", 5 settembre 1846.

⁶⁷ R., *Drammatica. Ancora di Gustavo Modena*, cit.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Lettera a Paolo Ferrari dell'8 ottobre 1853, ora in E, p. 168.

trali del secondo atto (“Almeno morirò giustificato”, nel testo⁷⁰). Scrive al proposito uno spettatore attento come Imperatori: “Chi non ricorderà [...] quelle due parole, proferite con un misto d’affetto, di fierezza, di soddisfazione, e di beffarda ironia: *Morrò giustificato?*”⁷¹. Modena concentra la battuta in due parole, asciugandola, e contemporaneamente riesce a trasmettere al pubblico un sentimento contraddittorio, il cui suggello, impercettibile, è la “beffarda ironia”.

E così avviene anche per quei dettagli tipici della recitazione di Modena (fra cui “una controcena così accurata”⁷²), che “farebbero ridicolo un qualsiasi imitatore che dotato non fosse del fino discernimento di Gustavo Modena” ma che in lui sono “stupende pecche”⁷³. Situazioni giocate dunque al limite della credibilità, sul filo del “ridicolo” (lo sarebbero per altri attori), ma “stupende” se realizzate da lui.

Come accade nel caso della “sincope” – un’altra delle “rivelazioni” modeniane – che ancora nel secondo atto interrompe la “piena d’affetti” di Guglielmo, lasciando gli spettatori perplessi e ammirati allo stesso tempo.

Sembra che il sommo artista abbia voluto porre un argine [...] agli affetti che lo travagliano con una sincope... ma essa è sì rapida (e l’azione non la permetterebbe più lunga) che, a vece di produrre lo sperato effetto, paralizza invece l’andamento della scena, senza giustificare il ritorno dell’attore alla pietosa simulazione, per irrompere poscia di nuovo e con viemaggior violenza⁷⁴.

Un’improvvisa “paralisi” dell’azione, che a ben riflettere – sembra voler dire il recensore – determina una situazione strana, poco credibile, ma che lì per lì evidentemente non compromette l’efficacia complessiva della recitazione, né l’andamento della vicenda.

Qui Modena “avvolge nell’ovatta la sua dinamite”, per usare un’espressione che uno scrittore come Karl Kraus riferisce a un attore contemporaneo di Modena, Johann Nestroy⁷⁵. Si fa carico cioè fino in fondo del “turbine” emotivo di Guglielmo, investe il pubblico di una

⁷⁰ *I due sergenti. Dramma in tre atti del Signor D’Aubigny ridotto per le scene italiane da Carlo Roti*, Placido, Milano 1829, p. 51.

⁷¹ G.I., *Teatro Re*, in “La Moda”, 3 settembre 1840.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ S. Vallier, *Teatro D’Angennes*, cit.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ K. Kraus, *Nestroy e la posterità* (1912), in J. Nestroy, *Teatro*, a c. di I.A. Chiusano, Adelphi, Milano 1974, p. 544.

fortissima e ‘ovattata’ commozione, ma contemporaneamente, impercettibilmente, dissemina la scena di dettagli *imprevedibili* (“quella fatalità che *mi punge*”): piccole cariche di dinamite. Il piacere dello spettatore viene così per un verso accresciuto da questi contrasti, che aumentano di fatto la forza espressiva del personaggio, per un altro accompagnato da una sottile inquietudine, inseparabile dal piacere estetico provato a tutta prima.

Qualcosa di simile accade anche in occasione della rappresentazione di alcuni testi comici.

Le testimonianze sono meno frequenti e meno dettagliate, ma il senso dell’operazione risulta comunque chiaro. Come quando Modena trasforma *Le gelosie di Zelinda e Lindoro* di Goldoni in una vicenda dal risvolto inquieto, fatta di luci e ombre, mostrando le “svenevolezze” di Lindoro “con le forme dell’innovatore”⁷⁶ e mescolando il pianto al riso: “anche nelle comiche gelosie di Lindoro cavava le lacrime”⁷⁷. Al punto da rovesciare l’impressione complessiva del testo: “il Goldoni ci diè quelle *Gelosie* come fiori di primavera; noi le vedemmo converse in frutti d’autunno”⁷⁸. Dove abbiamo l’ennesima conferma di una recitazione segnata da un tratto *negativo*, costruita criticamente per contrasti, non solo, come abbiamo visto, nel più frequente voler accostare la corda comica a quella tragica ma anche, come in questo caso, nella sottolineatura di una sottile nota tragica all’interno del comico.

Il rovesciamento del tragico

Sono però certamente i personaggi intesi dalla critica del tempo come “tragici” a offrire a Modena la possibilità di dispiegare al meglio, più compiutamente e anche più efficacemente, la propria arte. Qui il realismo e il grottesco si saldano e si compenetrano perfettamente. In questo senso il riferimento implicito a Hugo sembra ben chiaro ai contemporanei.

⁷⁶ V. Andrei, *Gli attori italiani*, cit., p. 31.

⁷⁷ L. Bonazzi, *Gustavo Modena*, cit., p. 116 (giudizio ripreso poi in G. Soldatini, *Gustavo Modena*, in *Collana biografica illustrata dei celebri artisti e autori di teatro*, Giulio Mucci, Siena 1875, p. 37).

⁷⁸ [Sia], *Pura storia*, in “Il Ricoglitore di notizie teatrali”, 4 luglio 1840.

Lo si deduce per esempio dalle parole di un critico importante come Montazio. Il quale – lo abbiamo già richiamato – accomunando Modena a Taddei e Gattinelli lamenta nella loro recitazione un eccesso di “naturalismo”, manifestando un’avversione profonda per quella forma di realismo che porta in scena il “vero [...] sì *brutto* che pare inverosimile”. Scrive Montazio:

*Il vero è sempre vero, non v'ha dubbio; ma è anco indubitato che il vero qualche volta è sì brutto che pare inverosimile, ed è questo appunto il caso nostro [...]. Una volta che ammettiamo consistere in questa imitazione materiale delle infermità fisiche o morali la perfezione dell'arte, ammettiamo per conseguenza inevitabile lo stolto teorema che alcuni critici prestarono a Victor Hugo, ed in tal caso non abbiamo che ad inalberare quel magnifico stendardo su cui sta scritto *Le laid c'est le beau*, e andar a cercare col lumicino tutte le imperfezioni, tutte le storture, tutte le particolarità più o meno grottesche onde va contraddistinta ed affetta la specie umana*⁷⁹.

Sulla stessa lunghezza d'onda la dura critica, sempre di Montazio, per le traduzioni messe a punto da Modena, sulle quali torneremo:

parolacce da far rabbrivire, frasi da far venire i sudori freddi, locuzioni da suscitare il vomito, barbarismi di muovere i vermi, strafalcioni da pigliarsi colla pala, mutilazioni e raffazzonamenti in odio al senso comune – ecco le principali qualità delle traduzioni di Gustavo Modena⁸⁰.

L'attore in effetti rifiuta ciò che Montazio considera al contrario compito precipuo dell'arte (rappresentare “i bei modelli, i belli esempi, tutto ciò, insomma, che è più vicino alla perfezione, senza esserne tuttavolta l'ideale”⁸¹). E imbecca risolutamente la strada di una poetica che “squarcia” il “mistero” dell’“idealità manifestativa”⁸², che sbu-

⁷⁹ E. Montazio, *Cronaca fiorentina*, in “Appendice teatrale della Rivista”, 13 dicembre 1844. Sulla figura di Montazio vedi: M. Brotini, *Enrico Montazio, l'Aretino dei giornalisti*, in “Ariel”, n.2, 2003, pp. 59-85. Nel suo intervento Brotini però stranamente tralascia gli elementi conflittuali del rapporto Modena-Montazio, su cui torneremo più avanti.

⁸⁰ E. Montazio, *Cronaca dei Teatri di Firenze*, in “La rivista di Firenze”, 26 maggio 1847 (naturalmente, per addolcire la pillola, in questo articolo Montazio aggiunge: “come esecutore son io il primo a fargli di cappello!”). Sulle traduzioni di Modena vedi: M. Cambiagli, *Per un rinnovamento del repertorio: Gustavo Modena traduttore drammatico*, in AA.VV., *Ripensare Gustavo Modena*, cit.

⁸¹ E. Montazio, *Cronaca fiorentina*, cit.

⁸² V. Andrei, *Gli attori italiani*, cit., p. 47.

giarda il “lirismo melodico”⁸³ per denunciare in scena l'impraticabilità del sublime. Qualcosa di molto simile, appunto, a ciò che Hugo – e poco più tardi Baudelaire – realizzano in Francia.

Da questo punto di vista Modena mette in opera un “sistema di negazione” del teatro contemporaneo ben evidente a chi scrive su di lui:

il sistema di recitazione del *Modena* [...] è piuttosto un sistema di negazione, che l'istituzione di una formola nuova. Perché noi veggiamo è vero bandito il più possibile da questa Compagnia ogni sorta di convenzionalismo, ma ci sembra che per evitare questo detestabile difetto i più degli attori stiano per cadere in un naturalismo che è forse il più delle volte troppo poco artistico e troppo volgare. E il maestro stesso, vogliam dire *Gustavo Modena*, sebbene potente a rivelare con tutta la energia del sentimento e con tutta la evidenza dell'arte, i caratteri, ed i concetti drammatici più arditi e più nuovi, tuttavia anche esso per volere essere sempre altamente vero, cade, a parer nostro, taluna volta, nelle esagerazioni poco dignitose della realtà⁸⁴.

Modena, che si cimenta consapevolmente con la “perdita d'aureola” dell'arte, avrebbe potuto replicare, con Baudelaire, “la dignità mi disgusta”.

Ecco le sue parole:

Nobiltà, coturno! e io rispondo: – potta! – come Saturno nel congresso degli Dei. – Non conosco che una legge: – il mio personaggio – Quando è contegnoso, quando è altiero devo esserlo anch'io; quando è umile, ed io umile; quando vaneggia, ed io matto; se l'ira lo vince, ed io servo dell'ira, della passione, meno che uomo: se l'uomo doma la passione, ed io più che uomo: se fingo, fingo... e via così⁸⁵.

Il personaggio dunque inteso come impasto di contraddizioni, dal momento che sono proprio le contraddizioni, non i “trampoli”, a rendere l'uomo “interessante” come oggetto di rappresentazione.

l'uomo vivo, composto di carne e d'ossa, vuol parlare ed atteggiarsi da uomo: gli eventi sieno pur grandi, sovrumani, e lo trascino anch'esso a sublimarsi, non lo leveranno però mai dal suo piedistallo terreno, non ne cambieranno la natura, non lo muteranno in Silfo, o in stoccafisso. Eppoi evvi sublimità fuori del vero? e l'uomo, è egli drammatico, cioè interessante quando non è uomo?⁸⁶

⁸³ *Ivi*, p. 101.

⁸⁴ A. Carrière, *Appendice teatrale*, in “Il Ricoglitore fiorentino”, 18 novembre 1843.

⁸⁵ Lettera a Zanobi Bicchierai del 6 giugno 1841, ora in E, p. 34.

⁸⁶ *Ivi*, p. 35.

L'artista drammatico, secondo Modena, è perciò forzato a percorrere un crinale sottile, dovendo evitare allo stesso tempo sia il "tronfio" che è nel "sublime" che lo "strascico svenevole" e la "rilassatezza macelleresca" di ciò che i cronisti chiamano "naturalismo".

Chi non sa che in tutte le arti un filo divide il vero dal falso? L'abile artista cammina su quel filo⁸⁷.

Gli attori, prosegue Modena, devono guardarsi dal "tipo unico di recitazione tragica" che li porterebbe fatalmente a diventare "spauracchi"⁸⁸.

Cosa vuol dire *coturno*? quel che vuol dire *marchese* e *conte*: nomi vuoti che rispondono a cose che non sono più. Oh Arcadia! quanto durerà a pesarci addosso l'eredità delle tue parole? Puzza di morto che le nostre perucche fiutano ancora deliziando come un'aura odorosa di primavera! E molti giovani del 1841 si educano tuttora a codesto frasario di galle, di orci vuoti che più suonano quanto più son vuoti, di tumide vesciche! E ancora si mette studio a vestire una mezza idea di quattordici versi, e se ne sporca un bel foglio di carta reale, e s'affigge pei canti!⁸⁹

Il realismo, in Modena, è la via per esprimere la verità di ciò che è e di quel che l'arte è diventata. Di fronte alla caduta dell'aureola nel fango, di fronte all'"industria" che "scaccia" l'arte "con la scopa", di fronte al teatro-"bazar", all'artista non resta altro che manifestare fino in fondo l'impraticabilità del sublime, nella sofferenza per la sua perdita, e rovesciare il tragico in grottesco attraverso la contraddizione. "Bell'Arte è questa!" scrive ancora Modena parodiando Alfieri "in suo merdoso ammantò"⁹⁰.

Hugo e Shakespeare

Ma se il pubblico e la critica – ne abbiamo già avuto diverse dimostrazioni – non possono fare a meno, nonostante tutto, di ammirare il fascino d'attore di Modena, il suo "magnetismo artistico-animale"⁹¹,

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ivi*, pp. 34-35.

⁸⁹ *Ivi*, p. 34.

⁹⁰ Lettera a Giovanni Sabatini e Pietro Stefani datata 1858, ora in C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena*, cit., p. 145.

⁹¹ Lettera a Giovanni Sabatini del 7 marzo 1845, ora in E, p. 65.

le perplessità – quando ci sono – si concentrano sull’operazione complessiva tentata dal “maestro”.

La cosa risulta particolarmente evidente – e assume una dimensione tutta particolare – nel caso di testi poco amati dal pubblico. Come accade per esempio proprio con Hugo.

Modena fra il 1844 e il 1846 recita *Maria Tudor* e *Ernani*. Nonostante “l’arte sublime” riconosciuta al grande attore, *Ernani* non piace: “una delle esagerazioni della scuola drammatica francese, in cui il grottesco è posto come principale elemento d’arte”⁹². Pur non mancando “infinite bellezze”, accanto a “infinite stramberie”, la rappresentazione ha un esito “infelice”⁹³. Mentre “alcuni pochi ammiravano, la più parte, fra tanta potenza d’ingegno e di ridicolo, schernivano e fischiavano”⁹⁴. Non va meglio con *Maria Tudor*, che Modena rappresenta “con quella verità e maestria cui non ebbe e non avrà forse mai chi lo eguagli” e pur nondimeno si presenta come un “dramma sanguinoso che appartiene ad un genere di letteratura altamente riprovata dalla critica odierna”⁹⁵. Uno “strano aborto del teatro francese” – scrive un altro cronista – frutto di un “forte ingegno, trascinato dalla smania di voler tentare effetti nuovi, grandi e violenti”, e che si mette “senza saperlo, sulla via dello strano, dell’incomposto, del falso, dell’assurdo”⁹⁶. Bermani sembra invece attribuire la responsabilità dell’insuccesso più a Modena che a Hugo. Il critico del “Pirata” è infatti disposto ad ammettere che *Maria Tudor* è “una di quelle strane convulsioni, che doveano preludere il sorgere della giovane arte moderna” e si dichiara “ammiratore del genio di Ugo [sic]”⁹⁷. Ma la rappresentazione, spingendo ulteriormente sul pedale del realismo grottesco, lascia il cronista (e il pubblico) perplessi:

se togliete la loro veste lirica a queste scene inverosimili per non lasciarvi che il disordine della loro concezione drammatica, allora il Pubblico accoglie in un desolante silenzio, od accompagna coi zì queste produzioni⁹⁸.

Complice anche una “magra traduzione”, forse dello stesso Mode-

⁹² [Sia], *Teatri di Milano*, in “Corriere delle dame”, 28 gennaio 1846.

⁹³ F. S-a., *Appendice teatrale*, in “Figaro”, 28 gennaio 1846.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ [Sia], *Rivista teatrale*, in “Corriere delle dame”, 18 ottobre 1844.

⁹⁶ F. S-a., *Appendice teatrale*, in “Figaro”, 16 ottobre 1844.

⁹⁷ Bermani, *Gazzetta teatrale*, in “Il Pirata”, 18 ottobre 1844.

⁹⁸ *Ibidem*.

na, la mancanza della “parte poetica”, di cui l’attore “spoglia” *Maria Tudor*, finisce per evidenziare ancora di più quell’“epicismo” che “dissangua” il “lirismo”⁹⁹.

Una testimonianza importante, che conferma il rifiuto di Modena dell’“Arte-sublimato”¹⁰⁰ (il “merdoso ammanto”) e il tentativo conseguente di *dissanguare il lirismo* giungendo a una forma particolare, molto raffinata, di “epicismo” anti-drammatico. “Il Modena – scriverà Tommaseo, che non apprezza – pensa troppo a quello che dice e fa; per non cantare, predica”¹⁰¹.

Qualcosa di molto simile accade quando, nel 1842, l’attore decide di recitare a Milano l’*Otello* di Shakespeare, uno dei primi *Otello* mai tentati in Italia¹⁰². Sappiamo che Modena vagheggiava “da lungo tempo” quella rappresentazione¹⁰³ e sappiamo anche quanto fosse ben consapevole del probabile rifiuto da parte del pubblico¹⁰⁴. D’altra parte, come abbiamo già notato, alcuni cronisti manifestano per tempo le proprie perplessità sull’operazione. Ecco il critico del “Corriere delle dame”, già nel 1840:

Quando pur voglia ricorrere al teatro moderno [...] abbia in animo in che tempi e per cui [sic] recita, e non s’attenti di tirar pe’ capegli sulla scena una produzione che troppo ripugni alle nostre consuetudini: e ciò diciamo, perché è voce che il Modena voglia rappresentare l’*Otello* [...] ma il pubblico [...] vuol essere diletto, commosso e nulla più, e richiede cosa che appartenga a sé ed a’ suoi tempi¹⁰⁵.

L’attore non si lascia intimidire e due anni dopo presenta al pubblico del teatro Re il proprio *Otello*. L’esito, come previsto, è sfavorevole. Gli spettatori rumoreggiano, in un crescendo di dissensi, e Modena interrompe la rappresentazione poco prima del finale.

A indisporre il pubblico e a suscitare le reazioni più ostili sono ancora le “esagerazioni poco dignitose della realtà”, quel “laid” che di-

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ G. Modena, *Letto di rose dell’arte drammatica*, cit., p. 258.

¹⁰¹ N. Tommaseo, *Diario intimo*, a c. di R. Ciampini, Einaudi, Torino 1939, p. 367 (14 maggio 1845).

¹⁰² Vedi H. Gatti, *Shakespeare nei teatri milanesi dell’Ottocento*, Adriatica Editrice, Bari 1968.

¹⁰³ T., *Notizie teatrali*, in “Corriere delle dame”, 3 ottobre 1842.

¹⁰⁴ Lo si legge nella lettera del 6 giugno 1841 a Zanobi Bicchierai, ora in E, p. 35.

¹⁰⁵ T., *Notizie teatrali*, in “Corriere delle dame”, 20 settembre 1840.

venta “beau”, qui naturalmente già presenti nel testo. Ne è convinto un critico molto acuto, Serafino Torelli (del cui giudizio sulla recitazione di Modena diremo meglio nel prossimo capitolo), che osserva come fosse proprio il “misto genere” caratteristico di Shakespeare, il “*Tragi-co-drammatico*, genere ignoto ed inusitato” per le scene italiane a rendere Otello “mal compreso dagli attori”, e cioè dalla compagnia Paladini con la quale Modena recita in questa occasione, e dal pubblico¹⁰⁶.

È lo stesso Modena a sottolineare questa circostanza, raccontando più tardi l'episodio a Ernesto Rossi:

alla scena fra Jago e Rodrigo, quando questo si mette a gridare dalla strada alla casa di Brabanzio: “Olà, Brabanzio! olà, messer Brabanzio, badate alla casa, ai ladri, ola! messer Brabanzio”, il pubblico cominciò a bisbigliare: Che cos'è ciò? una tragedia o una farsa? e quando Brabanzio alla fine compare sul balcone, scomposto nelle vesti ed assonnato, e dice “che fu? quali grida?” e Jago: “La famiglia vostra è tutta in casa? ogni porta sprangata?” dal bisbiglio, il pubblico passò al riso ed allo zittire. Avevano letto sul cartellone, *tragedia*, credertero di assistere a una scena Goldoniana, o ad una fiaba del Gozzi¹⁰⁷.

Proprio ciò che interessa di più a Modena della scrittura shakespeariana, tanto dal punto di vista della struttura drammatica (“l'ardimento del concetto, il gigantesco delle proporzioni, l'arte meravigliosa di condurre l'intreccio sopra una vastissima tela e di svilupparla senza sten-to”¹⁰⁸), quanto dal punto di vista dei personaggi (la loro “schietta e rozza verità”¹⁰⁹) è ciò che viene rifiutato dagli spettatori, indotti a questo evidentemente anche dal mancato affiatamento in scena fra gli attori (non a caso Modena sta cercando in questi anni di realizzare una compagnia-scuola, come vedremo meglio nel capitolo IX).

Tenca aveva avvisato Modena per tempo: il pubblico vuol essere “dilettrato commosso e nulla più” da una vicenda “che appartenga a sé ed a' suoi tempi”. Modena offre invece agli spettatori un Otello contraddittorio, diviso fra pulsioni contrastanti e perciò anche grottesco (la “naturale impronta selvaggia” qui da Modena “cresciuta”¹¹⁰),

¹⁰⁶ S. Torelli, *Osservazioni sulla drammatica e Gustavo Modena*, in “Il Pirata”, 4 ottobre 1842.

¹⁰⁷ E. Rossi, *Studii drammatici e lettere autobiografiche*, Le Monnier, Firenze 1885, p. 84.

¹⁰⁸ T., *Notizie teatrali*, in “Corriere delle dame”, 3 ottobre 1842.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ibidem*.

nel quale dunque gli spettatori non possono identificarsi e dal quale si difendono con lo schermo:

segni di noia nei primi atti, negli ultimi aperte dimostrazioni di biasimo; si udirono perfino, nei tratti più sublimi della tragedia, delle risa sguaiate¹¹¹.

Come già aveva fatto in *Zaira*, Modena, “snervando l'intreccio e scemando logica alle passioni”¹¹², sposta l'accento del dramma dalla vicenda passionale alla contraddittorietà grottesca di un uomo di fronte alla decisione terribile che lo dilania, suscitando la reazione di rifiuto degli spettatori. La situazione in teatro precipita, secondo la preziosa testimonianza di Ghislanzoni, proprio nel momento del monologo che precede l'uccisione di Desdemona.

Prima di accostarsi a lei, gli viene in pensiero di spegnere la lampada che rischiara l'alcova; ma riflettendo sull'orribile eccidio che sta per compiere, egli esita un istante – “Se io ti spengo, o debole fiamma che mi rischiari, potrò raccenderti, ove le tenebre mi increscano; ma una volta che tu sii estinta, tu meravigliosa opera della benefica natura, di dove potrò io trarre la celeste scintilla che ti rianimi?” [...] Orbene, fu a questo punto del dramma, quando il Modena colla lampada alla mano profferì le parole da noi citate, che il pubblico proruppe in una risata compassionevole¹¹³.

È l'Otello dubbioso, contraddittorio che suscita il rifiuto degli spettatori. Modena reagisce con veemenza: rovescia la propria rabbia sul pubblico trasformandosi repentinamente in un Otello riduttivamente “borghese”, come scrive ancora Ghislanzoni. Dà sprezzantemente al pubblico quel che il pubblico vuole, mostrandogli uno specchio parodico, e chiude velocemente la rappresentazione:

Da quel momento, la rappresentazione dell'*Otello* si volse in parodia. Gustavo Modena, offeso dalla riluttanza degli spettatori, non seppe contenersi dal dimostrare il proprio sdegno. Egli cessò di esser Otello; gettò di mal garbo la lampada, e dandosi a passeggiare ed a gesticolare come un semplice borghese, dopo avere con affrettata recitazione esaurita la scena seguente, ordinò che il sipario venisse calato sulla uccisione di Desdemona¹¹⁴.

Un esito in fondo prevedibile, come si è detto. Tanto è vero che il ricordo di Ghislanzoni dell'incontro con Modena al caffè del teatro dopo

¹¹¹ A. Ghislanzoni, *Libro serio*, cit., p. 94.

¹¹² T., *Notizie teatrali*, in “Corriere delle dame”, 3 ottobre 1842.

¹¹³ A. Ghislanzoni, *Libro serio*, cit., p. 95.

¹¹⁴ *Ivi*, pp. 95-96.

la rappresentazione ci restituisce un attore “meno accigliato che mai”.

Quella sera, finita la rappresentazione, vidi il Modena entrare nel caffè del teatro. Il di lui volto era meno accigliato che mai. Taluni comici gli si fecero intorno; qualcuno osò dirgli che l'*Otello* non era tragedia rappresentabile. Egli taceva; ma tratto, tratto, girando gli occhi dintorno con una espressione di sarcastica bonomia, zuffolava sommessamente¹¹⁵.

Modena è troppo lucido per stupirsi di ciò che accade. Combatte perché le cose siano diverse, e combatte con ancora più rabbia quanta più forte è la sua lucidità, nondimeno sa bene che nelle condizioni attuali dell'arte drammatica le cose non potrebbero andare in altro modo. Scrive nel 1841 in una lettera a Zanobi Bicchierai:

non abbiamo pubblico. Che è quanto dire: – finché il nostro popolo crescerà e vivrà nella crassa, stupida, feroce e vile ignoranza in cui si svoltola come in un letto di rose, noi non avremo teatro drammatico¹¹⁶.

Ma dal teatro, nelle condizioni in cui è – un “bazar” gestito da “bottegai” – non si può certo pretendere efficacia educativa.

Qualcuno pensa che il teatro drammatico dovrebbe tirare fuori il popolo da questo lezzo della ignoranza: quando ciò fosse vero, ella sa meglio di me se ciò sia concesso, e possa essere mai perdonato a chi s'avvisasse di tentarlo – E per popolo intendo anche i laureati; che l'assenza d'ogni educazione letteraria la preferisco anzi a una falsa e scempiata educazione¹¹⁷.

D'ora in avanti Modena desiste dal recitare opere shakespeariane, anche se non rinuncia a lavorare su uno Shakespeare “ispiratore nascosto di vari personaggi”¹¹⁸ e a inserire qua e là, nei testi che affronta, riferimenti espliciti o veri e propri brani tratti da Shakespeare. Alcune volte nella forma semplicemente arguta o divertita della citazione, come quando in *Una catena* di Scribe aggiunge, nella traduzione messa a punto per la rappresentazione, un richiamo all’“ombra di

¹¹⁵ *Ivi*, p. 96.

¹¹⁶ Lettera a Zanobi Bicchierai del 6 giugno 1841, ora in E, p. 34.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ Citiamo da un intervento di Laura Mariani dedicato a una ricognizione sugli studi modeniani di Claudio Meldolesi: L. Mariani, “Andare contro per strappare il bello”. *Studi di Claudio Meldolesi su Gustavo Modena*, in AA.VV., *Ripensare Gustavo Modena*, cit., p. 254. Sul rapporto di Modena con Shakespeare vedi anche il saggio di Sonia Bellavia, *Shakespeare, Teatro e Nazione: il pensiero europeo alle origini della riforma di Modena*, in AA.VV. *Ripensare Gustavo Modena*, cit.

Banco” riferendosi al “fantasma persecutore” di St-Géran¹¹⁹. Altre volte rispondendo a un’esigenza interpretativa più complessa, come quando, più corposamente e più significativamente, inserisce nel Kean parti di *Amleto* (e in qualche caso, forse, di *Macbeth*), al posto dei brani previsti nell’originale dumasiano di *Romeo e Giulietta*¹²⁰. Una scelta che ha un duplice obiettivo. Per un verso rafforzare il tratto di “dignità” (nel senso dell’accento *etico*, non dell’accento *tragico*) – dignità anche artistica – che Modena intende attribuire a Kean. Scrive al proposito Simona Brunetti: “la decisione di sostituire una scena amorosa con la riflessione sull’onore e sul senso della vita presente in *Amleto*, rende evidente il desiderio di Modena di focalizzare il nucleo fondamentale della concezione del personaggio di Kean sul tema della dignità”¹²¹. Per un altro contribuire anche attraverso questa scelta a togliere al protagonista quell’aura stereotipata e enfatica in cui – come ci dice Bonazzi – lo collocavano i “soliti recitanti”:

Vedeste mai il *Kean* rappresentato dai soliti recitanti? Vi ricorderete ancora con che furibonde declamazioni Kean atterrava quella povera miss Anna

¹¹⁹ Nella traduzione di Modena del 1842 la battuta di Ballandard “Così il mio terribil cliente, come un fantasma persecutore, mi segue dovunque... dovunque io lo veggo... (*accorgendosi di St-Géran che esce dall'appart. a sinistra*) Povero me, che cosa diavolo diceva?” (citiamo dalla traduzione di Giorgio Briano, fedele all’originale, pubblicata anch’essa nel 1842), diventa: “Quel mio gradasso di cliente l’ho sempre lì ritto davanti agli occhi come l’ombra di Banco (*vedendo Sen-Géran ch’ esce da sinistra*) To’! non te lo dicevo io? Eccolo qui lo spettro (*prendendo tuono ilare*)”. Dove è da notare fra l’altro che il riferimento shakespeariano coincide in Modena con una più marcata sottolineatura comico-parodica della battuta di Ballandard, il personaggio recitato dall’attore (segnaliamo che Modena nelle sue traduzioni scrive volutamente i nomi stranieri come si pronunciano, come qui per esempio “Sen-Géran”). Vedi: *Una catena. Dramma in cinque atti di Eugenio Scribe tradotto dall’artista drammatico Gustavo Modena*, Visaj, Milano 1842, pp. 76-77; *Una catena. Commedia in cinque atti di Eugenio Scribe, versione di Giorgio Briano*, Castellazzo, Torino 1842, p. 107.

¹²⁰ Si veda il copione di scena di proprietà di Modena conservato presso la Biblioteca Teatrale del Burcardo (C.171.09). Il manoscritto sostituisce i brani di *Romeo e Giulietta* presenti nell’originale dumasiano con parti di *Amleto*, ma allude forse anche ad eventuali interpolazioni di *Macbeth*. Circostanza quest’ultima che sembrerebbe confermata da una recensione pubblicata sul “Pirata” nel dicembre 1844, in cui si ricorda l’“intrusa scena del *Macbeth*” nella rappresentazione (V.D., *Teatro Carcano*, in “Il Pirata”, 27 dicembre 1844). Sul copione modeniano vedi le riflessioni di Simona Brunetti in *Autori, attori, adattatori. Drammaturgia e prassi scenica nell’Ottocento italiano*, Esedra, Padova 2008, pp. 1-51. E anche: S. Arancio, *A proposito del “Kean” di Gustavo Modena*. Nota, in “Teatro e storia”, 2009, pp. 375-389.

¹²¹ S. Brunetti, *Autori, attori, adattatori*, cit., p. 49.

Damby che voleva farsi attrice, con che minacciosa e trasterverina veemenza inveiva contro lord Mewill [...]. Modena nella prima scena si mostrava modello della più squisita cavalleria, e quanto più amare erano le sue dichiarazioni, tanto più cortese, delicato, peritoso era il modo ond'ei le sponeva; nella seconda, appunto perché Mewill gli ha dato del saltimbanco, egli assumeva il contegno di un perfetto *gentleman*, e gli dava in risposta una lezione di modi nobili e distinti nel rifiutare le ingiurie, sussurrandogli perfino gentilmente all'orecchio quella frase: *e questa è un'azione da galera*¹²².

Il tutto naturalmente corroborato da una nota di fondo chiaramente grottesca – di cui le cronache non mancano di serbare evidenti tracce proprio in rapporto alla scelta di recitare *Amleto* – che si incarica di precisare e di fissare la lettura complessiva di questo *Kean*. Ecco Imperatori:

[Modena] non indietreggiò alle terribili difficoltà del monologo *essere... e non essere* dell'*Amleto* di Shakespeare, ed alla successiva scena con Ofelia! [...] Voi sapete di quella specie di delirio che coglie improvviso durante la recita il povero Kean, e pratici quali siete della felicità dei passaggi del Modena da uno stato di passione ad un altro di non men forte passione, non durerete fatica ad immaginarvi come terminasse fra gli applausi quell'atto, cui, uscendo dall'ordine teatrale comune, mal non si addirebbe l'epigrafe a diffidazione di certi attori mediocri: *Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas!*¹²³

Ancora un volta, ciò che affrontato da altri scivolerebbe semplicemente nel “ridicolo”, in mano a Modena si mantiene in bilico fra il registro sublime e quello comico e diventa perciò, auspice ancora Hugo, *grottesco*.

Ma, al di là di queste interessanti interpolazioni, sappiamo che non è recitando Shakespeare che Modena riuscirà a farsi apprezzare fino in fondo dal pubblico e a portare a compimento la propria poetica. I testi shakespeareiani sono infatti ancora troppo indigesti per gli spettatori e per buona parte della critica, e tanto i primi quanto la seconda possono così aggrapparsi alle riserve artistiche sulla scrittura drammatica, come accade nel caso di *Otello*, per rifiutare in blocco l'operazione modeniana. Non a caso per avere Shakespeare sui palcoscenici italiani bisognerà aspettare lo stile emendato dal grottesco, e più adatto ai tempi, di Rossi e Salvini (per altri aspetti così diversi l'uno dall'altro)¹²⁴.

¹²² L. Bonazzi, *Gustavo Modena*, cit., pp. 133-134.

¹²³ G.I., *Cronaca drammatica del Teatro Re*, in “Figaro”, 11 settembre 1844.

¹²⁴ Vedi G. Livio, *La scena italiana*, cit., pp. 51-62; D. Orecchia, *Il sapore della men-*

L'operazione modeniana riesce invece laddove la scelta drammaturgica non suscita particolari riserve di tipo letterario (e dunque non dà adito ad alibi per il pubblico), o perché si tratta di testi il cui valore artistico è considerato indiscutibile (come è il caso di Alfieri o Dante), oppure perché scritti da autori contemporanei estranei alle dispute letterarie più appassionante e roventi (come è il caso di Delavigne).

Saul

Nel *Saul* troviamo l'esempio forse più compiuto del realismo grottesco di Modena. Non è un caso che – come abbiamo visto – tanto Regli quanto Imperatori, nel discutere il tentativo modeniano di creare un nuovo genere, si riferiscano proprio a *Saul*.

È infatti osservando Modena cimentarsi con il personaggio alfieriano che il primo rileva la messa a punto nell'attore di un inedito modo di coniugare in scena gli opposti, ed è sempre osservando Modena misurarsi con Saul che il secondo lo dice impegnato a dare nuova linfa a un "siffatto difficile e quasi per noi favoloso ramo d'arte rappresentativa"¹²⁵.

Il personaggio alfieriano attrae fortemente Modena, consentendogli di realizzare in scena ciò che lo interessa davvero: mostrare l'uomo con tutto il "groviglio delle sue contraddizioni"¹²⁶, i suoi abissi, le sue oscurità. Modena ritiene che solo portando il pubblico a misurarsi con questi elementi del carattere umano – e a misurarsi perciò, fino in fondo, con se stesso – si potrà indurlo a *pensare*, e perciò poi anche ad *agire*.

L'accento politico del teatro di Modena a ben vedere sta precisamente qui. Non tanto e non solo nei riferimenti politici più aperti e scoperti presenti in alcuni testi (e fra di essi anche *Saul*), pure importanti, piuttosto in quello scavo impietoso e crudele nel carattere e nell'indole dei personaggi recitati che consente di vedere il potere che incarnano in azione in tutta la sua contraddittorietà, la sua mostruosità, la sua fragilità.

Non si tratta tanto per Modena di giudicare la perversione del pote-

zogna, cit., *passim*; e i contributi di Buonaccorsi, Livio, Alonge, Bellingeri Poeta, Perrelli e Attisani nel volume a cura di Eugenio Buonaccorsi *Tommaso Salvini. Un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento*, cit.

¹²⁵ G.I., *Teatro Re*, in "La Moda", 7 settembre 1840.

¹²⁶ B. Maier, *Introduzione a V. Alfieri, Saul*, Garzanti, Milano 2010, p. LXXIII.

re, la sua degenerazione e la sua violenza prevaricatrice, ma di *indugiare su di esso* con una lente di ingrandimento per illuminarne ogni tratto, per conoscerne gli aspetti più reconditi e impronunciabili, misurandone così meglio il carattere di sopraffazione, anche delle coscienze, e dando per questa via agli spettatori elementi di consapevolezza critica.

Modena non condivide la prospettiva mazziniana di un'arte il cui scopo sia lo sprone diretto all'azione ("Missione speciale dell'Arte è spronare gli uomini a tradurre il *pensiero in azione*", scrive Mazzini¹²⁷). Poiché Modena farà piuttosto propria un'idea dell'arte come occasione critica, come elemento – anche *violento ed estremo* – di complessità, perché solo chi è in grado di pensare è in grado poi anche di agire.

La tragedia alfieriana si sviluppa nella sua parte più interessante tutta *all'interno* dei pensieri e dell'animo di Saul, perché gli avvenimenti esterni, i contrasti fra i personaggi, soprattutto fra Saul e David, non sussistono in realtà se non "nel profondo di Saul". Lo ha argomentato efficacemente Anna Barsotti:

se il contrasto fondamentale dell'opera sembra consistere nel dissidio Saul-David, un dramma della successione al potere che in Saul re adombra l'arcaica "paura del genere", il motivo della "collisione" tragica, non sussiste davvero fra i due personaggi. David non rappresenta l'Antagonista del re altro che nel profondo di Saul. Di qui l'importanza degli avvenimenti *interni*, segni dello sdoppiamento dell'io del Tiranno. Appunto i sogni e i deliri del personaggio: sogni narrati, deliri rappresentati in scena¹²⁸.

Vittore Branca ha scritto a questo proposito di una tragedia "raccolta, anzi sprofondata tutta dentro il protagonista: gli antagonisti sembrano esistere solo perché egli chiarisca sé a se stesso"¹²⁹.

Tutto ciò contribuisce ad allontanare *Saul* dalla dimensione più propriamente "drammatica" dello scontro fra personaggi determinato dal loro "rapporto intersoggettivo"¹³⁰, e ad avvicinarlo quasi imper-

¹²⁷ G. Mazzini, *Scritti editi e inediti*, vol.II, Commissione Editrice degli Scritti di G. Mazzini, Roma 1887, p. 13.

¹²⁸ A. Barsotti, *Alfieri e la scena*, cit., p. 116. La studiosa è tornata ancora su Modena e Saul in: A. Barsotti, *Modena e Alfieri: un corpo a corpo modernizz-attore (con un approfondimento nel Saul)*, in AA.VV., *Ripensare Gustavo Modena*, cit (una versione più ampia in www.drammaturgia.it).

¹²⁹ V. Branca, *Alfieri poeta dell'interiorità fra lirica e tragedia*, in V. Alfieri, *Filippo. Saul*, BUR, Milano 2007, p. 19.

¹³⁰ Vedi P. Szondi, *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, Einaudi, Torino 1972 (1956), pp. 9-13.

cettibilmente al carattere “epico” di una forma descrittiva-monologante, frutto dell’allucinato sguardo del protagonista. Ancora Anna Barsotti:

il *Saul* è una tragedia “fantastica”, in cui tutto, ambiente e tempo, nell’alternarsi di luce e di ombra, di giorno e di notte, sembra far parte di uno straordinario sogno-incubo del Protagonista¹³¹.

Il testo alfieriano ci parla in questo senso di ciò che dilania nel profondo il vecchio re: la paura della morte, il delirio del potere, il terrore dello sguardo e del giudizio degli altri, l’angoscia della paternità, il rapporto di amore-odio con la figlia. Lo snodo rilevante non è perciò lo scontro fra i differenti personaggi, ma il mescolarsi e il sovrapporsi dei diversi stati d’animo – tutti in vario modo autentici – che agitano, lacerandolo, lo stesso personaggio, Saul.

Modena riconosce ad Alfieri di essere riuscito, attraverso Saul, a creare un personaggio “vero”, a tutto tondo, che dipinge l’uomo per come l’uomo è: uno straordinario e lacerante impasto di contraddizioni. Qui, come Alfieri stesso scrive, “vi è di tutto, di tutto assolutamente”¹³².

Saul risulta profondamente “umano” – agli occhi di Modena – non perché è banalmente intento nella *quotidianità delle cose umane*, ma perché mostra grandiosamente (ancorché *oscuramente*) il volto autentico della complessità di ciò che è proprio dell’uomo.

È ancora Alfieri a scrivere che in Saul c’è quella “perplexità del cuore umano” per cui “un uomo appassionato di due passioni fra loro contrarie, a vicenda vuole e disvuole una cosa stessa”¹³³: “Bramo in pace far guerra”, dice Saul, “in guerra pace” (II, 41).

In questo senso, secondo Modena, la figura del vecchio re è un caso particolare all’interno della scrittura alfieriana, laddove gli altri personaggi dell’Astigiano hanno sempre “qualcosa di artificioso, di leccato, di falso”, mentre Saul “è un miracolo”¹³⁴ perché è “vero” (“nel *Saul* egli tradi sé, ed io paio tradir lui”¹³⁵). Eppure, aggiunge l’attore, anche *Saul*, dal punto di vista letterario, non è del tutto com-

¹³¹ A. Barsotti, *Alfieri e al scena*, cit., p. 116.

¹³² V. Alfieri, *Vita*, BUR, Milano 1987, p. 279 (IV, 23: 1795).

¹³³ V. Alfieri, *Parere sulle Tragedie*, in V. Alfieri, *Filippo. Saul*, cit., p. 340.

¹³⁴ Lettera a Ippolito d’Aste del 22 gennaio 1852, ora in E, p. 155.

¹³⁵ Lettera a Zanobi Bicchierai del 6 giugno 1841, ora in E, p. 35.

piuto: “credo che Alfieri stesso l’abbia fatto senza accorgersene, ed è morto senza conoscerlo”¹³⁶.

Gli manca qualcosa, e Modena lo aggiunge, immettendo nella recitazione un forte accento che nel testo è presente solo *in nuce*: il grottesco. Un elemento che aleggia sulla scrittura alfieriana – non soltanto in *Saul* – ma non assume un carattere del tutto definito. In Alfieri, ha scritto Anna Barsotti, c’è piuttosto un “rischio del grottesco”¹³⁷. Se ne ha una traccia in quella veste da “commedie impazzite” – come ha osservato Stefano Geraci – tipica dei testi alfieriani: “un parlar da commedia travestito da tragedia”¹³⁸. O in quel recitare di Alfieri – quando si cimenta da attore con i propri componimenti – “al limite tra il sublime e il grottesco”, come ha scritto ancora Anna Barsotti sulla scorta delle testimonianze dei contemporanei (e sappiamo quanto Alfieri concentrasse nella sua recitazione un indirizzo interpretativo consapevole)¹³⁹.

Se è vero quindi, come ha notato Raimondi, che *Saul* “è già una delle prime situazioni di molteplicità dell’Io che distrugge l’Io nella sua consistenza”¹⁴⁰, è però altrettanto vero che Alfieri colloca questa deflagrazione del soggetto, potenzialmente grottesca, all’interno di un clima energicamente segnato dall’“intonazione coturnata” e dalla “violenza tragica” che Vittore Branca ha indicato come tratti trasversali, riassuntivi, del linguaggio alfieriano a cui Saul, nonostante tutto, non fa eccezione¹⁴¹.

Modena compie dunque un passo in più. Penetra fino in fondo, senza indugio, il carattere tragicomico di Saul, dandogli piena compiutezza e offrendo così di questo personaggio una interpretazione originalissima.

L’obiettivo polemico immediato di Modena è, come sempre, il

¹³⁶ Lettera a Ippolito d’Aste del 22 gennaio 1852, cit.

¹³⁷ A. Barsotti, *Modena e Alfieri*, cit., p. 106.

¹³⁸ S. Geraci, *Alfieri in sala prove*, cit., p. 144 (vedi anche il più recente S. Garaci, *Destini e retrobotteghe. Teatro italiano nel primo Ottocento*, Bulzoni, Roma 2010, in part. pp. 11-68).

¹³⁹ A. Barsotti, *Alfieri e la scena*, cit., p. 51.

¹⁴⁰ E. Raimondi, *Le ombre sull’abisso* (1981), in E. Raimondi, *Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime*, Il Mulino, Bologna 1985, p. 81. Saul, ancora secondo Raimondi, “comincia a scoprirsi come personaggio scisso” dal momento che “è una realtà indefinita, non possiede più se stesso, scopre che esiste qualche cosa in lui che parla contro di lui” (p. 78).

¹⁴¹ V. Branca, *Alfieri poeta...*, cit., p. 29.

carattere astratto, vuoto, mistificante di quelle “grandi bolle che si chiaman tragedie”¹⁴², a cui egli violentemente contrappone la concretezza del suo realismo grottesco. Un approccio che si prefigge di smascherare l’“idealità manifestativa”, svelarne il carattere ideologico, “strappa[re] il bello ed il sublime dalle volte del cielo”¹⁴³, come scrive egli stesso, e abituare il pubblico a misurarsi con la verità complessa delle cose concrete.

Il tutto risulta molto evidente agli spettatori più attenti. Scrive per esempio Imperatori:

Le tragedie d’*Alfieri*, e tutti in generale i componimenti regolati da un ritmo o che in qualche modo s’allontanano dagli atti della semplice borghesia, s’avvolgono entro un velo ideale, oltre il quale nessuno de’ nostri attori sa penetrar quanto è duopo, sicché quest’ideale rimanendo di tal maniera disgiunto dalla parte vitale cui serve di leggiadro involucro, degenera in un freddo, monotono ed insopportabile falso¹⁴⁴.

Gustavo Modena, prosegue Imperatori, costituisce un’evidente “eccezione”. Egli infatti “popolarizza i robusti concetti dell’Astigliano”: questo è il “pregio eminente [...] del suo metodo veramente originale di recitazione”¹⁴⁵.

Modena dunque “popolarizza” Alfieri. Per un verso toglie cioè il “velo ideale” in cui vengono facilmente “avvolte” quelle tragedie, restituendole alla “parte vitale” (il realismo) di cui i versi costituiscono il “leggiadro involucro”, ed evitando così il “falso” (“freddo, monotono ed insopportabile”): “il personaggio affatto eccezionale dello sventurato e delirante re d’Israele – continua Imperatori descrivendo il Saul di Modena – apparve in ogni suo più piccolo atto e parola improntato di un tale carattere di verità, che nulla potè sfuggire de’ minuti particolari di esso alla mente ed all’occhio anco del meno accorto spettatore”¹⁴⁶.

Per un altro verso Modena rende Alfieri chiaro, accessibile, comprensibile nella sua dimensione più profonda alla larga parte degli spettatori: “coll’energia del dire, colle inflessioni della voce, collo svariato

¹⁴² Lettera al Presidente del Buon Governo in Firenze del 29 aprile 1841, ora in E, p. 32.

¹⁴³ G. Modena, *Il teatro educatore*, cit., p. 250.

¹⁴⁴ G.L., *Teatro Re*, in “La Moda”, 7 settembre 1840.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

gestire, egli ogni cosa sminuzza e commenta senza mai trascendere di troppo i confini di un dignitoso contegno¹⁴⁷. Modena sa bene che proprio la dimensione “popolare” gli consente di essere insieme vero e complesso, e che dunque è quella la corda giusta con cui affrontare *Saul* (e non solo *Saul* naturalmente): “chi è grande, grandissimo – scrive l’attore in una lettera a Zanobi Bicchierai – è sempre popolare: sono i mezzi ingegni che sono oscuri, e cercano d’esserlo”¹⁴⁸; come quegli “artisti manierati” – sostiene ancora Modena, secondo il ricordo di Bonazzi – che “fanno i lampi con la fisionomia e i temporali con la voce, e impongono ai gonzi, presentando l’arte sotto l’aspetto del difficile”¹⁴⁹.

Allo stesso tempo, con questo *Saul*, Modena reagisce al modo enfatico di recitare Alfieri, quello che ancora Colomberti – sulla scorta dell’influenza di Morrocchesi – riteneva fosse necessario per rappresentare i componimenti dell’Astigiano: “Coloro che sostengono non doversi declamar le tragedie d’Alfieri ché rappresentano fatti eroici sono in grave errore. Più il verso è elevato, più ha bisogno di esser dall’attor sostenuto e marcatamente ripetuto”¹⁵⁰.

Al contrario Modena propone una recitazione volutamente *anti-tragica*, basata su una forte contrapposizione allo stile proprio della “declamazione”.

Le cronache teatrali, che come sempre non possono evitare di registrare la grandezza d’attore di Modena, mostrano qualche imbarazzo per lo stile e per le scelte interpretative.

Carrière, per esempio, dopo aver sottolineato l’eccezionale talento

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ Lettera a Zanobi Bicchierai del 16 luglio 1841, ora in E, p. 39.

¹⁴⁹ L. Bonazzi, *Gustavo Modena*, cit., p. 33.

¹⁵⁰ A. Colomberti, *Memorie di un artista drammatico*, cit., p. 327. Vedi l’osservazione di Alberto Bentoglio a proposito dell’influenza di Morrocchesi sull’impostazione di Colomberti (*ibidem*). È da notare che Colomberti, in conclusione del suo breve ragionamento sulla recitazione tragica, chiosi così: “Mi sono un poco prolungato[...] per rispondere a quei novatori che, non potendo o non sapendo innalzarsi degnamente alla nobiltà del coturno, vorrebbero umiliarlo, abbassandolo all’umiltà del socco” (*Ibidem*). Osservazione che rafforza non solo la distanza molto forte fra un attore modesto ma significativo come Colomberti e Modena, ma anche l’impressione complessiva di queste *Memorie*, che, utilissime come documento e per i dati e le informazioni che contengono, trasmettono nel contenuto una sensazione generale di una certa qual mediocrità, riscatta solo dal carattere quasi ossessivo del ricordo, opposta – per non fare che un esempio – alle pagine invece così vivaci e argute delle memorie di Francesco Augusto Bon (F.A. Bon, *Scene comiche, e non comiche della mia vita*, cit.).

modeniano, si chiede se non sarebbe meglio da parte di Modena “astenersi da certe, direm quasi un po’ troppo comuni imitazioni per non essere tacciate per lo meno di false nell’ordine del sublime tragico”¹⁵¹.

E perché, si chiede ancora Carrière,

invece di abbandonarsi alla contemplazione di una natura sempre relativa ed individuale, non osa egli, il *Modena*, raggiungere il tipo supremo della grandezza ideale di una creazione artistica che le imitazioni della natura reale non potranno mai suggerirgli?¹⁵²

Se è vero infatti, conclude il critico, che “si può imitare un carattere che vive fra noi”,

non si può giammai togliere a soggetto di una vasta rappresentazione ideale, un tipo che esprima unicamente una forma relativa delle nostre più comuni individualità. Perché l’individualità si compone il più spesso di fatti singolari ed esclusivi; l’idealità d’idee assolute ed universali¹⁵³.

Un ragionamento per noi importante, perché da esso deduciamo in negativo alcuni elementi caratteristici della recitazione di Modena. Quelle “troppo comuni imitazioni” che mal s’acconciano con il “sublime tragico”; quell’insistere su di “una natura sempre relativa e individuale”, ben diversa dall’auspicata “grandezza ideale”; quel concentrarsi su “fatti singolari ed esclusivi” anziché su “idee assolute ed universali”.

Non si tratta di una forma di naturalismo *ante litteram*, come potrebbe sembrare, ma di un’affinità molto precisa, come abbiamo già visto, con le poetiche del realismo.

Nella recitazione di Modena vibra infatti sempre una “maestà d’accento” – scrive Tenca – che gli impedisce di essere del tutto *naturale* nel “dialogo comune”¹⁵⁴. La sobrietà del suo stile, che non manca puntualmente di essere rilevata, e anche ammirata¹⁵⁵, non si trasforma

¹⁵¹ A. Carrière, *Appendice teatrale*, in “Il Ricoglitore fiorentino”, 2 dicembre 1843.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ T., *Notizie teatrali*, in “Corriere delle dame”, 18 settembre 1842.

¹⁵⁵ Per esempio, negli stessi giorni in cui viene pubblicato l’articolo di Tenca sul “Corriere delle dame”, il “Figaro” scrive che a confronto con gli attori francesi ospitati poco tempo prima al Teatro Re, Modena è molto più misurato: “la verità del Modena è molto meno adornata ed accarezzata, per così dire, dalle moine e dallo *spolvero* teatrale, di cui fece pompa monsieur Boccage” ([Sia], *Appendice teatrale*, in “Figaro”, 1 ottobre 1842).

mai in una banale tensione naturalistica e resta sempre piuttosto ancorata saldamente a una forma raffinata di realismo grottesco.

Regli, che dà conto dell'“entusiasmo indicibile” per il *Saul* di Modena¹⁵⁶, non si esime dal mostrare alcune perplessità per qualche accento giudicato fuori misura.

Ei dovrebbe qualche volta cercar di frenarsi, giacché è facile cader nel soverchio e nell'esagerato, e quindi urlar fuor di luogo ed oltre il bisogno¹⁵⁷.

Ancora, Modena “dovrebbe atteggiarsi a maggior dignità: dovrebbe camminare più maestosamente”.

[E] dovrebbe pure guardarsi, per la troppo smania d'essere *vero*, di non convertire ad un tratto la *poesia* in *prosa*, giacché per quanto sia tenuto un attore a seguir davvicino natura, non deve però mai dimenticarsi del linguaggio che parla e del coturno che calza¹⁵⁸.

Molto significativa anche la recensione di Tenca, già ricordata, pubblicata sul “Corriere delle dame”. Il critico lamenta un Saul “rappicciolito nella rappresentazione del Modena”, una recitazione eccessivamente “nuda e vera”, tanto che la “reazione [del pubblico] è troppo violenta” (“avvezzi come siamo a un recitar manierato e convenzionale”) e “i nostri occhi mal s'acconciano” a quanto viene rappresentato in scena¹⁵⁹.

Convertire la *poesia* in *prosa* (“*dimenticandosi*” del coturno), recitare *nudo e vero*, significa per Modena anche accostare e mescolare fra loro gli stili, unire – come scriverà Bonazzi – il socco al coturno¹⁶⁰, realizzare in scena il grottesco.

Vallier, recensendo il Saul modeniano nel 1846, dopo aver fortemente elogiato l'attore per l'efficacia della sua recitazione (“mai fu da

¹⁵⁶ Regli, *Teatro Re*, in “Il Pirata”, 8 settembre 1840 (“Giovane colto e di bello ingegno qual egli è, dava ai versi dell'Astigiano una giusta e giudiziosa interpretazione, e s'adentrava per modo nelle intenzioni dell'Autore, che s'egli stesso si fosse trovato presente (irrequieto e incontentabil com'era!) avrebbe esclamato – *Ecco, ecco il mio Saul!* Tanta fu la sua intelligenza, l'energia del suo dire, l'espansione del suo cuore: a tanto giunse la sua maestria e la sua perizia veramente singolare, e così eminente e peregrina, che non sapremmo qual altro attore oggigiorno gli si potesse porre allato”).

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ T., *Teatro Re*, in “Corriere delle dame”, 10 settembre 1840.

¹⁶⁰ L. Bonazzi, *Gustavo Modena*, cit., pp. 94 sgg.

noi udito un attore più sublime”¹⁶¹), espone un dubbio che sarebbe “di poco momento” se non riguardasse un attore “sommo”, una “celebrità”, quale è Modena.

La scena muta colla quale ei sogguarda *Abner* [...] non fu comica assai più che tragica? Non è un abuso di artistica perizia? A noi sembrò tale; ma, storditi siccome eravamo, abbiam potuto travedere¹⁶².

Una recensione emblematica (al di là del passaggio specifico sul quale torneremo), che – come molte altre – tradisce un’ammirazione profonda per l’arte modeniana e registra allo stesso tempo la percezione di una nota disarmonica, spiazzante (qui esplicitamente grottesca) con la quale il recensore non riesce a fare i conti fino in fondo.

Coglie invece il cuore della proposta modeniana un giovane critico, Zanobi Bicchierai, che scrive nel 1841 un lungo articolo sul *Saul*, pubblicato sull’“Indicatore pisano”, al quale Modena risponderà in privato con una fra le più belle lettere dell’intero suo epistolario¹⁶³.

L’intento dichiarato di Bicchierai è difendere Modena da alcune della critiche che gli vengono mosse per quella strana originalità del suo *Saul*. Non che Bicchierai si stupisca delle diffidenze e delle perplessità. Anzi, scrive in apertura del suo intervento che sarebbe “atto di rara innocenza”, in tempi che vedono “le lettere e le arti prostituirsi alle cantatrici e alle ballerine non contente a’ subiti quadagni”, meravigliarsi davvero “del perché nessuna splendida testimonianza, nessuna voce autorevole venga a proclamare Gustavo Modena onore e lume dell’arte drammatica”¹⁶⁴.

Chi non comprende l’arte modeniana – argomenta Bicchierai – non riesce a misurarsi con lo sforzo compiuto dall’attore di recitare un personaggio poliedrico e complesso come *Saul*. Scambia per banale “novità” ciò che invece coincide con “l’efficacia dei modi imposti

¹⁶¹ S. Vallier, *Teatro D’Angennes. Gustavo Modena*, in “Il Messaggiere torinese”, 5 settembre 1846 (“il pubblico [...] zittiva in modo da non perdersi una parola, ed ascoltava commosso il franco, il nobile porgere dell’esimio attore, ed applaudiva tratto tratto all’ingegno del Modena nelle sue nuove e felici interpretazioni di questo capolavoro del teatro tragico italiano”).

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ Z. Bicchierai, *Osservazioni su Gustavo Modena artista drammatico*, in “Indicatore pisano”, 30 maggio 1841. Lettera a Zanobi Bicchierai del 6 giugno 1841, ora in E, pp. 33-37.

¹⁶⁴ Z. Bicchierai, *Osservazioni...*, cit.

dalla natura a significare gli affetti diversi”¹⁶⁵. Le riserve avanzate su di lui (“chi di triviale, chi di esagerato, chi di artificioso”) si trasformano perciò in accuse “che come i favolosi guerrieri generati da denti del drago si distruggono fra loro”¹⁶⁶.

I detrattori di Modena – prosegue Bicchierai – sostengono che egli “offende [...] la dignità del coturno”. Ma Modena, argomenta invece il critico, si limita a recitare con profondità e finezza un carattere “sì vario nella sua unità”.

Altri [...] volevano un Saul come un Luigi XIV nell’orgoglio della potenza, fra le rigidzze dell’etichetta spagnola e tutto inteccherito per non iscompiangere i riccioli di una faticosa parrucca¹⁶⁷.

Modena invece “recita, non declama”:

gradua delicatamente gli affetti, non sopprime le mezze tinte per venire alla *tirata di effetto* [...] e la voce, l’atteggiamento, il gesto altro non sono in lui che corde diverse di un solo strumento temperate a rendere suoni, i quali compongono finale armonia¹⁶⁸.

Se questo significa recitare in modo “triviale”, argomenta Bicchierai, “confesso peccare il Modena di trivialità”.

Allo stesso modo, l’accusa “di troppo artificio” rivolta all’attore confonde i “prodigi dell’arte e l’arte sovrana” con il “misero artificio” (“l’abisso che sta fra l’artigiano e l’artista”).

Chi vorrà negare l’arte grande del Modena? [...] Ciò che apparisce artificio a noi disavvezzi dalla natura, sarebb’egli invece natura? Ne dubito¹⁶⁹.

Modena insomma è “vero” perché con verità penetra la complessità di un personaggio così “vario” come Saul, e allo stesso tempo perché con altrettanta verità si misura con il carattere costruito (“l’arte sovrana”) ma non falso (“i riccioli di una faticosa parrucca”), della recitazione. Pregi suoi massimi sono perciò l’“eccellenza [...] nell’espressione” (che è il “cardine dell’arte”), e la “felicità” con cui “rende le affezioni composte o miste” (“felicità sconosciuta al mediocre, ottenuta non sempre dall’artista anco provetto”)¹⁷⁰. Grande efficacia nei

¹⁶⁵ *Ibidem.*

¹⁶⁶ *Ibidem.*

¹⁶⁷ *Ibidem.*

¹⁶⁸ *Ibidem.*

¹⁶⁹ *Ibidem.*

¹⁷⁰ *Ibidem.*

mezzi espressivi, dunque, e spiccata sensibilità per il mescolamento degli stili e dei generi.

Modena procede “sminuzzando” Saul¹⁷¹, ritagliando e cesellando ogni passaggio, ogni battuta, ogni verso: “non lascia un inciso, una parola, un monosillabo senza interpretarlo”¹⁷². Con quella “frequente appoggiatura sulle parole” e quel “modo di spezzare i versi” che danno “una forza straordinaria al suo dire”¹⁷³ egli “sviscera” la parte¹⁷⁴, la affronta con una speciale “filosofica profondità”¹⁷⁵. Non si limita a recitare il dettato alfieriano, “ma colla voce, coi gesti, colla persona lo illustra ancora e il commenta”¹⁷⁶, aumentando così l’accento epico del testo.

Ne viene fuori una partitura molto densa, stratificata, allo stesso tempo singolarmente fluida e coinvolgente, disseminata di “rivelazioni”, che – scrive Giuseppe Rovani – “non hanno luogo se non allorché l’attore crea come il poeta”¹⁷⁷. Ma la poesia modeniana è di un tipo particolare: fortemente *antipoetica*, intimamente grottesca. Mescola il registro comico con quello tragico, al duplice scopo di dipingere al meglio un personaggio contraddittorio come Saul e, contemporaneamente, di misurarsi con l’avvenuta impraticabilità del sublime, in un tempo in cui – è Modena a scriverlo, lo si è già visto – tanto “marchese e conte” quanto “coturno” sono ormai “nomi vuoti che rispondono a cose che non sono più”¹⁷⁸.

“Primo forse” fra i Saul, osserva Bonazzi, il personaggio recitato da Modena suscita “assai più compassione che terrore”, “assai più amore e simpatia che quello stesso David ch’egli persegue”¹⁷⁹.

Saul non si presenta qui come il contraltare di un eroe positivo (David): è egli stesso un *eroe antieroico*, capace di stimolare una “profonda compassione”¹⁸⁰ negli spettatori, mostrando tutta la coin-

¹⁷¹ G.I., *Teatro Re*, in “La Moda”, 7 settembre 1840.

¹⁷² S. Vallier, *Teatro D’Angennes. Gustavo Modena*, cit.

¹⁷³ T., *Teatro Re*, in “Corriere delle dame”, 10 settembre 1840.

¹⁷⁴ S. Vallier, *Teatro D’Angennes. Gustavo Modena*, cit.

¹⁷⁵ P.A. Curti, *Teatri, spettacoli e concerti*, in “La Fama”, 5 ottobre 1843.

¹⁷⁶ G.S., *Teatri*, in “Gazzetta piemontese”, 25 agosto 1852.

¹⁷⁷ Rovani, *Adelaide Ristori e l’arte della recitazione*, in “L’Italia musicale”, 31 dicembre 1856.

¹⁷⁸ Lettera a Zanobi Bicchierai del 6 giugno 1841, cit.

¹⁷⁹ L. Bonazzi, *Gustavo Modena*, cit., p. 77.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 82.

volgente complessità di un personaggio alle prese con pulsioni laceranti e contraddittorie. La stessa sottolineatura parzialmente ironica della viltà di Abner – un personaggio, nella lettura modeniana, in fondo sempre in balia di Saul – al contrario di ciò che avveniva nel caso di altri attori (per esempio Bon¹⁸¹), contribuisce ad accrescere la “simpatia” per il protagonista.

L’obiettivo di Modena è *avvicinare* gli spettatori a Saul senza farli immedesimare, senza indurli cioè a un meccanismo di semplice e acritica identificazione emotiva. La com-partecipazione di affetti nei confronti di Saul porta il pubblico – nelle intenzioni di Modena – a misurarsi *concretamente*, in quanto spettatori cioè, riducendo la lontananza, con quelle “rotte parole, oscure, dolorose, / tremende” (III, 134-135)¹⁸², evitando il processo *astratto* tipico dell’immedesimazione (che prevede l’*astrazione* di chi assiste dalla sua condizione di spettatore) e mantenendo così una distanza critica fra l’attore e il pubblico.

Modena realizza in scena ciò che Walter Benjamin definirà “*pathos della vicinanza*”, contrapponendolo all’“immedesimazione”¹⁸³.

Mentre l’immedesimazione, avvicinando il pubblico, *annulla* lo spettatore nella rappresentazione attraverso l’astrazione del personaggio, il *pathos della vicinanza*, eliminando la distanza, *colloca* lo spettatore *all’interno* della rappresentazione, *di fronte* al personaggio, restituendogli indirettamente la dimensione concreta di ciò che sta accadendo in scena.

Descrivendo questo processo Benjamin non fa esplicito riferimento al teatro ma agli eventi storici, osservando come ci siano forme di “vicinanza” con il passato che sono l’opposto dell’“immedesimazione” nel racconto storico. Un esempio, argomenta Benjamin, è l’aneddoto.

L’aneddoto ci avvicina le cose nello spazio, le fa entrare nella nostra vita. Esso rappresenta l’esatto contrario della storia che pretende l’“immedesimazione” e rende tutto astratto¹⁸⁴.

Da notare come la scelta di un esempio dal così forte connotato

¹⁸¹ F.A. Bon, *Principii d’arte drammatica rappresentativa*, cit., p. 276. Bon riprende, modificandolo leggermente, il giudizio di Alfieri su Abner contenuto nel *Parere*: “più amico che servo a *Saule*; quindi non può esser tenuto per vile”.

¹⁸² Le citazioni del testo alfieriano sono tratte da: V. Alfieri, *Filippo. Saul*, Milano, BUR, 2007 (1980).

¹⁸³ W. Benjamin, *I “passages” di Parigi*, Einaudi, Torino 2000, in particolare pp. 609-610, 214 e 216.

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 610.

“realistico” (l’aneddoto) serva qui a evidenziare una prospettiva opposta a quella dell’immedesimazione: a conferma del fatto che la presenza del dato di realtà può essere “pungente”, straniante, e non necessariamente foriero di processi semplicemente mimetico-immedesimativi.

Benjamin pone invece in relazione esplicita il concetto del “pathos della vicinanza” con l’arte scenica quando descrive la forza critica del teatro epico e si sofferma su un elemento a suo dire “troppo poco considerato”: l’“eliminazione dell’orchestra”, l’avvicinamento fra attore e spettatore che contrasta la “sublimità” determinata dalla distanza fra l’uno e l’altro.

L’abisso che separa l’attore dal pubblico come i morti dai vivi, l’abisso il cui silenzio nel teatro di prosa accentua la sublimità e il cui risuonare nell’opera accentua l’ebbrezza, questo abisso, che tra tutti gli elementi del teatro è quello che reca le tracce più difficilmente cancellabili della sua origine sacrale, ha perso sempre più d’importanza. Il palcoscenico è ancora rialzato. Ma non è più sospeso sopra un’insondabile profondità: è diventato un podio¹⁸⁵.

Modena, preannunciando anche da questo punto di vista qualcosa che si manifesterà in altre forme diversi decenni più tardi (il teatro epico appunto)¹⁸⁶, cerca a propria volta di espungere dalla scena l’“insondabile profondità”, la “sublimità”, facendo piuttosto del palcoscenico un podio straniante, dal quale mostrare il proprio personaggio e al quale invitare gli spettatori ad avvicinarsi. Nella consapevolezza che solo riuscendo ad attrarre a sé sarà poi possibile allontanare, interrompere, straniare.

Non a caso ciò che contraddistingue il primo presentarsi in scena di Modena nel *Saul* è un tratto di sobrietà. Ecco Bonazzi:

Saul, come Modena ce lo dipingeva, usciva dalla sua tenda profondamente mesto, ma calmo. Senza smanie lamenta la perdita giovinezza, l’assenza di David, l’abbandono di Dio; senza smanie dipinge ad Abner l’orrore del suo stato¹⁸⁷.

¹⁸⁵ W. Benjamin, *Che cos’è il teatro epico?* (1939), in W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966, pp. 134-135.

¹⁸⁶ È bene ricordare che Brecht non “inventa” nulla con lo straniamento e il teatro epico, dando piuttosto una sistemazione teorica originale a una prassi artistica già per certi versi consolidata, le cui tracce sono appunto più antiche, anche ottocentesche. Vedi per esempio C. Ginzburg, *Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario* in C. Ginzburg, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Feltrinelli, Milano 1998, pp. 15-39.

¹⁸⁷ L. Bonazzi, *Gustavo Modena*, cit., p. 83

Andrei conferma il racconto di Bonazzi.

Noi ci uniamo al Bonazzi, perché udimmo i *muggiti* del Domeniconi e di altri, e udimmo il Modena. [...] il Modena fatti pochi passi, con l'aria la più preoccupata, accasciato e profondamente mesto, si fermava in atto di chi aspira una boccata d'aria balsamica. Alzava la testa, come per aspirare quell'aria, girava con visibile compiacenza lo sguardo attorno all'orizzonte e vedendo quel cielo puro, esclamava con la massima semplicità, senza *pontificale*, senza enfasi, e nel modo il più contento: *Bell'alba, è questa*¹⁸⁸.

Abbiamo già detto del “breve brivido come di febbre” – testimoniato da Andrei – attraverso il quale Modena immette una leggera disarmonia, una piccola discontinuità nella fluidità della recitazione.

Ancora procedendo per contrasti, subito dopo Modena evidenzia tutta la sofferta pulsione contraddittoria del carattere di Saul.

Giunto alle parole: *Spavento / M'è la tromba di guerra*; guardava intorno se nessuno lo udisse, e le proferiva vergognoso e sommessamente all'orecchio di Abner¹⁸⁹.

“Tremava” dice Andrei¹⁹⁰.

Poi, prosegue Bonazzi

vinto da un accesso di rabbia nell'esprimere questa idea, la ripeteva gridando: *Alto spavento / È la tromba a Saul*. Quindi incalzando ove gli altri attori allentavano, e come impazientandosi che Abner non gli credesse, proseguiva concitatissimo: *Vedi se è fatta / Vedova omai di suo splendor la casa / Di Saul; vedi se omai Dio sta meco*¹⁹¹.

I versi immediatamente successivi, recitati da Modena in modo “singolarissimo”¹⁹², servono all'attore per sottolineare agli occhi del pubblico il carattere infido di Abner, prendendosi gioco di lui.

*E tu, tu stesso (ah! ben lo sai) talora / A me, qual sei, caldo verace amico, / Guerrier, congiunto, e forte duce, e usbergo / Di mia gloria tu sembri; e talor, vile / Uom menzogner di corte, invido, astuto / Nemico, e traditore*¹⁹³.

Chiosa Bonazzi:

Per una di quelle subitane mutazioni di animo, proprie di chi non è

¹⁸⁸ V. Andrei, *Gli attori italiani*, cit., pp. 54-55

¹⁸⁹ L. Bonazzi, *Gustavo Modena*, cit., p. 83.

¹⁹⁰ V. Andrei, *Gli attori italiani*, cit., p. 56.

¹⁹¹ L. Bonazzi, *Gustavo Modena*, cit., pp. 83-84.

¹⁹² *Ivi*, p. 84.

¹⁹³ *Ibidem*.

pienamente in se stesso, ei coloriva la seconda parte del periodo come se vile e traditore credesse Abner in quel momento; il che sgomentava Abner e produceva grande effetto nell'uditorio¹⁹⁴.

Modena suscita dunque nel pubblico un sentimento di compartecipazione d'affetti nei confronti di Saul. Lo fa mostrando tutta la fragilità del vecchio re, il suo isolamento, la sua solitudine. Commenta Andrei:

Da questa prima scena (ove emerge il principio della fine del carattere di Saul) Saul cessò di essere il Tiranno, l'antipatia delle donne, il babau dei fanciulli¹⁹⁵.

L'effetto è tanto più forte quanto più Modena, accanto alla sobrietà, esaspera le spigolosità e le "subitane mutazioni d'animo" di Saul. Il *pathos della vicinanza* ha bisogno di essere continuamente interrotto e ripreso, sia per aumentarne l'efficacia, sia per evitare di trasformarlo in semplice processo immedesimativo.

Il racconto del sogno muove ancora da una misura espressiva iniziale ("senza smanie e senza arzigogoli istrionici faceva la descrizione del sogno, né incominciava ad agitarsi se non quando Samuele vuol cingere la corona al capo di David"¹⁹⁶). Il successivo "trasporto di furore" per Samuele si spegne nel verso "Ahi lasso me! Ch'io già vaneggio!", dove prevale un "guizzo della ragione", qui rafforzato dall'invenzione modeniana di scambiare Abner per Samuele¹⁹⁷.

Scambiando Abner per Samuele gli si avventa gridando: *Chi sei?... Chi n'ebbe anco il pensier, pera...* ma riconoscendo Abner da presso, si accorge del suo delirio, e esclama spaurito: *Ahi lasso me! ch'io già vaneggio!*¹⁹⁸

Modena sposta il motivo del temporaneo rinsavimento di Saul da un improvviso pensiero del protagonista – come Bonazzi ricorda facesse per esempio Blanes: "senza derivare da causa estrinseca il troncamento del suo delirio, proferiva con profonda mestizia le parole: *Ahi lasso me! ch'io già vaneggio*, e ricadeva spossato sopra il suo seggio"¹⁹⁹ – a una situazione "estrinseca", appunto, e cioè all'aver riferito

¹⁹⁴ *Ibidem.*

¹⁹⁵ V. Andrei, *Gli attori italiani*, cit., p. 56.

¹⁹⁶ L. Bonazzi, *Gustavo Modena*, cit., p. 84.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 85.

¹⁹⁸ *Ibidem.*

¹⁹⁹ *Ibidem.*

le sue parole ad Abner, della cui presenza “da presso” improvvisamente si accorge. Un dettaglio maggiormente “realistico”, che aiuta Modena a “prepararsi il ritorno alla realtà”²⁰⁰, evidenziando il brusco risveglio della ragione con una sottolineatura dagli accenti più inquietanti: Blanes è “spossato”, Modena “spaurito”.

Blanes – conclude Bonazzi – agisce forse “con più dignità” (e anche “più consenziente all’autore”), Modena con più “verità”²⁰¹, leggendo la sua recitazione alla concretezza di ciò che accade in scena e a una dimensione *realistica* della rappresentazione.

Il Saul di Modena non ha nulla della “solita prosopopea dei nostri re da teatro”, scrive Bonazzi²⁰². E quei suoi modi – che sembrano “assai più propri di un re bifolco e un re forsennato”²⁰³ – portano, attraverso un meccanismo di sottrazione del sublime tragico, alla sottolineatura della dimensione *concreta* dell’azione teatrale, che costituisce poi la “verità del fondo” a cui Bonazzi allude ripetutamente nel suo racconto, come a voler indicare una singolare capacità di Modena di essere teatralmente “vero”.

Questa dimensione doveva avere una notevole efficacia e una grande potenza espressiva, almeno a giudicare dalla forza con cui resta impressa nel ricordo di chi scrive su di lui.

Così, per restare all’Atto II, la celebre immagine della “quercia antica” (“Oggi, la quercia antica, / Dove spandea già rami alteri all’aura, / Innalzerà sue squallide radici”: II, 157-59) viene restituita da Modena con un gesto ruvido, icastico delle mani: “a dipingere questa idea volgeva in su contratte le dita d’ambo le mani”²⁰⁴.

Poco oltre, quando Abner lo vorrebbe interrompere, Saul prorompe in un “Taci: rimembra...” (II, 171): Modena, “più corrucciato che altero”, spostando il fulcro della battuta dal tono della voce al gesto, “volge a terra l’indice della mano sinistra” e “curvandosi alquanto nella persona” perde volutamente l’atteggiamento che ci si aspette-

²⁰⁰ [G. Buffa], *Serata di Gustavo Modena*, in “Lo Staffile”, 26 maggio 1856 (cit. in R. Trovato, *Polemiche teatrali su “Lo Staffile”. Le interpretazioni di Gustavo Modena al Teatro Apollo di Genova*, in AA.VV., *Teatro e teatralità a Genova e in Liguria dall’epoca medievale al Novecento*, a c. di F. Natta, Atti del Convegno, ETS, Pisa 2009, p. 117).

²⁰¹ L. Bonazzi, *Gustavo Modena*, cit., p. 85.

²⁰² *Ivi*, p. 86.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ *Ibidem*.

rebbe da un “re da teatro”²⁰⁵.

Ancora, quando nella stessa scena Saul torna con i ricordi ai “gloriosi giorni” della sua “scorsa etade”, utilizza nel racconto una figurazione simbolica:

Ecco, schierati / Mi si appresentan gli alti miei trionfi. / Dal campo io riedo, d'onorata polve / Cosperso tutto, e di sudor sanguigno: / Infra l'estinto orgoglio, ecco, io passeggio; (II, 189-193)

Modena, ricorda Bonazzi, traduce questa immagine così fortemente simbolica in un gesto sorprendentemente concreto, connotato da una dimensione realistico-allegorica, come è il passeggiare sulla scena avvolgendosi nel mantello:

Qui il grande artista guardava di sbieco i cadaveri dei nemici, e avvolgendosi con ineffabile dignità nel manto reale [...] passeggiava, con sì bella movenza del ginocchio e altero portamento della persona, che ne pareva di veder ritto e muoversi il Mosè di Michelangelo²⁰⁶.

Come spesso accade a Modena, la sottolineatura più realistica nei mezzi espressivi (il passeggiare, la “movenza del ginocchio”, l'avvolgersi nel mantello) coincide con l'affiorare dell'accento grottesco nello stile (l'“ineffabile dignità”, il guardare “di sbieco”).

E c'è poi quel richiamo a Michelangelo, che incontreremo ancora, allusivo a una tempra espressiva realisticamente robusta e potente (tanto quanto “delicata e gentile” era invece quella della “raffaellistica” Ristori, riconosciuta tale proprio nel confronto con Modena²⁰⁷).

Una tempra che l'attore dispiega per intero anche nella seconda parte della battuta, da lui trasformata in una vera e propria “bestemmia lanciata alla divinità” (come osserva il critico dello “Staffile” qualche anno più tardi²⁰⁸):

E al Signor laudi... Al Signor, io?... Che parlo?...
Ferro ha gli orecchi alla mia voce Iddio;
Muto è il mio labbro... Ov'è mia gloria? dove,
Dov'è de' miei nemici estinti il sangue?... (II, 194-97)

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ *Ivi*, p. 87.

²⁰⁷ G.B. Zecchini, *Notizie teatrali*, in “Gazzetta privilegiata di Venezia”, 27 giugno 1844.

²⁰⁸ [G. Buffa], *Serata di Gustavo Modena*, in “Lo Staffile”, 26 maggio 1856 (cit. in R. Trovato, *Polemiche teatrali su “Lo Staffile”*, cit., p. 117).

Bonazzi racconta qui di uno straordinario crescendo modeniano:

alzando devotamente le mani al cielo, e chinando la testa, diceva: *E al Signor laudi...* Proferite queste parole, rialzava la testa, si arrestava pensoso, e diceva: *Al Signor, io? Che parlo?*... Poi atteggiando all'ira il volto secondo i pensieri che gli sorgono in mente, fissava il cielo, e stringendo fieramente i pugni, prorompeva con grido acutissimo: *Di ferro ha orecchi alla mia voce Id-dio?* Ciò detto premeva alla bocca chiusa la palma della mano destra, poi volgendola dispettosamente al cielo, diceva con rabbia concentrata: *Muto è il mio labbro.* Con che ne rammentava quella terzina dantesca: *Al fine delle sue parole il ladro / Le mani alzò con ambedue le fische, / Gridando: toglì, Dio, che a te le squadro*²⁰⁹.

Qui è una delle immagini più forti e insieme a suo modo riassuntive di questo Saul, non a caso quella che lo stesso Bonazzi dirà nel finale del suo racconto – lo vedremo – concentrare forse il senso più profondo della rappresentazione: l'invettiva contro Dio; la bestemmia sofferta, disperata, violenta.

Attraverso il grottesco Modena porta Saul a far le “fische” a Dio, sottolinea nel vecchio re un personaggio in balia di pulsioni laceranti, contraddittorie, un’“ombra sull’abisso”, come direbbe Raimondi²¹⁰, che capanicamente testimonia, e urla, l'assenza di Dio.

Ecco Modena in una lettera ad Achille Majeroni:

Il teatro deve educare cuore e mente dei popoli, dunque deve essere adoprato a distruggere superstizioni e pregiudizi di falsa virtù, e di falso onore; deve schiarire e commentare la legge di natura che è vera e sola legge di Dio; quindi Bibbia, Mosè, Giosuè, san Paolo, e ciarlatani compagni, più o meno sanguinari, impostori e ladri, deve presentarli quali furono, e non confermare l'errore che li fa venerati, non vestire la menzogna di seduzioni²¹¹.

E continua, con quel po' di sarcasmo pungente – anche autoironico, e perciò ancora più sofferto – tipico di Modena:

Tu che sei un giovinotto timorato di Dio, e probabilmente vai a messa, rimarrai scandalizzato dalle mie bestemmie. Ebbene, prega san Gennaro che mi faccia buono. Ma finché un santo non fa il miracolo di voltarmi il cervello di sotto in su, io sto fermo nella mia idea: che tutto il male dell'umanità viene, viene, e verrà sempre dalla rognà della superstizione sfruttata dalle religio-

²⁰⁹ L. Bonazzi, *Gustavo Modena*, cit., pp. 87-88.

²¹⁰ Vedi il già citato *Le ombre sull'abisso* di Ezio Raimondi (cit.).

²¹¹ Lettera ad Achille Maieroni del 4 dicembre 1857, ora in E, p. 285.

ni d'ogni specie e dal pretume d'ogni età e paese...²¹²

Per Modena Saul è un uomo che combatte disperatamente contro i propri fantasmi. Ha poco del Re, e ancor meno del Re d'Israele. Se è vero, come ha scritto Raimondi, che Alfieri “ha letto attentamente Shakespeare anche se lo travest[e], nei suoi sogni, in abiti rigidamente neoclassici”, e che *Saul* è perciò “la strana interpretazione alfieriana di una crisi di identità, di una scissione dell'Io, dove sono compresenti paradossalmente Re Lear e Amleto, dove il personaggio dominante è drammaticamente conteso dal dubbio sulla perdita di se stesso, del suo ruolo di sovrano e del suo Io vivente”²¹³, allora è ben vero che Modena evidenzia con una forza inedita questi caratteri, li esaspera restituendoli in scena con uno stile del tutto originale.

Nella lettura modeniana la lacerante presa d'atto dell'assenza di Dio rovescia la disperazione di Saul in un sentimento ambivalente, con tratti fortemente parodici, in bilico fra l'ansia del riscatto (l'uomo ha finalmente in mano il proprio destino) e l'aggravarsi dell'angoscia (l'uomo è però interamente responsabile del proprio destino). Combattere i propri fantasmi, per Modena, è ora campo del grottesco, non più del tragico. La distanza dallo spunto biblico – e da ciò che in Alfieri è ancora a quello legato – è molto forte. Sono solo i “dilettanti di spiritualismo” – scrive Modena sempre a Majeroni – che esaltano il racconto biblico, “per la bella ragione che c'è della poesia – accidenti alla poesia!”²¹⁴.

Alla vista di David (A.II, scena III) – che incarna naturalmente i fantasmi di Saul – Modena, con una nuova invenzione, sfodera la spada.

Che veggio? sono le parole di Saul; ma intanto la mano gli è corsa al brando, e già lo ha sguainato a metà quando vien trattenuto dai figli²¹⁵.

Il furore iniziale lascia lentamente il posto a un sentimento di attrazione per David.

Rimanea lunga pezza in questa pittoresca posizione, e a misura che David parlava si vedeva in quel viso disparire a poco a poco lo sdegno, e a poco a po-

²¹² *Ibidem*.

²¹³ E. Raimondi, *Le ombre sull'abisso*, cit., p. 77.

²¹⁴ Lettera ad Achille Maieroni, cit.

²¹⁵ L. Bonazzi, *Gustavo Modena*, p. 88.

co subentrarvi l'amore, mentre il brando ricadea lentamente nella vagina²¹⁶.

Doveva trattarsi di una di quelle celebri controcene in cui Modena eccelleva. Una controcena che aveva il compito di seguire e di evidenziare il mutamento di stato d'animo di Saul e, allo stesso tempo, ancora una volta, di condensare in un gesto dotato di una sua concretezza, com'è l'impugnare una spada, l'azione drammatica del protagonista, altrimenti giocata su un piano esclusivamente interiore ed emotivo.

Quanto accesa era stata la repulsione alla vista di David – con la sottolineatura della mano “corsa al brando” – tanto esasperatamente “dolce e delicato” è ora il rimprovero allo stesso David:

intento com'era l'attore alla mira prefissa di far risaltare gl'istinti generosi di Saul, non è a dire qual tono di bontà adoperasse, e come dolce e delicato gli suonasse su le labbra il rimprovero²¹⁷.

L'oscillazione fra sentimenti contrastanti e opposti in Saul viene qui accentuata violentemente, al punto che “non si credeva di vedere il medesimo uomo” nello stesso personaggio²¹⁸.

Dopo essersi preso ancora una volta sottilmente gioco di Abner con la battuta “Abner, tu mira; ed ammutisci” (II, 331) (“questa volta pone[ndo] nel tono un tal che di amichevole per non disgustarlo del tutto”²¹⁹), producendo così “un effetto immenso” nel pubblico (in una situazione che, per contro, “come vedono i comici” – sottolinea Bonazzi – “non [è] acconci[a] per se stess[a] a provocare molti applausi”²²⁰), Modena assume nel finale dell'Atto dei “modi fin allora inusitati in tragedia”, abbandonandosi a una “gioia ingenua” e “quasi esaltata”, dispiegando “più che mai” il suo “genio originale”²²¹.

Riemerge quel sentimento “ingenuo” che, come abbiamo visto, informa originariamente il grottesco modeniano. Attraverso di esso l'attore rovescia in parodia – in modo appunto “inusitato” per il genere tragico (e per questa scena in particolare) – tutti i dolorosi fantasmi di Saul: la rivalità di David, i sospetti su Abner, l'amore per Micol.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ *Ivi*, p. 89.

²¹⁸ *Ivi*, p. 88.

²¹⁹ *Ivi*, p. 90.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ *Ibidem*.

Nel padiglion, pria della pugna, o figlio, / Vieni un tal poco a ristorarti. Il lungo / Duol dell'assenza la tua sposa amata / Ratterpreratti: intanto di sua mano / Ella ti mesca, e ti ministri a mensa. / Deh! figlia, (il puoi tu sola) am-menda in parte / Del genitor gli involontarj errori (II, 342-48).

La situazione dà il destro a Modena per una delle sue folgoranti “rivelazioni”.

Dicendo la battuta, infatti, l'attore “congiungeva di sua mano gli sposi” (ancora un correlativo *concreto* ai versi alfieriani – “intanto di sua mano / ella ti mesca”), quindi “li avviava avanti a sé verso la tenda”²²². Ma “fatti alcuni passi”, fermandosi, “si accorgeva di Abner, che avvolto nel suo mantello al modo di un Beduino, si era tratto cruccio in disparte”; allora, tornando sui suoi passi e sorprendendo il pubblico, “si appressava a lui col contegno di un vecchio amico, e con dolce violenza lo costringeva ad andare coi figli”²²³, operando una leggera torsione comica dell'intera scena e immettendo qui probabilmente un po' di quella “malizia” che Modena stesso diceva di usare recitando Saul²²⁴.

Un finale parzialmente rovesciato, che – annota Bonazzi – non poteva che “far scordanza” con il teatro dei “trampoli” e con “le ampole di un accento convenzionale”. E infatti gli “attori fossilizzati”, scrive sempre Bonazzi, “biasimarono quel tratto” giudicato “indegno del coturno”²²⁵.

Anche qualche critico storca il naso. È il caso di Vallier – di cui abbiamo già detto – che, quasi scusandosi per non riuscire a capire, scrive:

la scena muta colla quale ei sogguarda *Abner*, e traversando la scena va a pigliarlo per una mano [ancora il contatto delle mani] e lo conduce nella tenda, non fu comica assai più che tragica? Non è un abuso di artistica perizia? A noi sembrò tale; ma storditi siccome eravamo, abbiam potuto travedere²²⁶.

Non “travede” il critico del “Messaggiere torinese”: semplicemente non capisce. Per Modena-Saul, come si è visto, combattere i propri fantasmi non è più ambito del tragico, bensì del grottesco. E proprio qui sta la sua eccezionale, modernissima, “artistica perizia”.

²²² *Ivi*, p. 91.

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ Lettera ad Achille Maieroni, cit.

²²⁵ L. Bonazzi, *Gustavo Modena*, cit., p. 91.

²²⁶ S. Vallier, *Teatro D'Angennes. Gustavo Modena*, cit.

Una perizia che deflagra – letteralmente – nel IV Atto. L'atto più “vuoto”, scrive Alfieri nel *Parere*²²⁷, che Modena strappa dalla penna dell'Astigliano per farne campo incontrastato del suo grottesco.

egli vide [...] che il vecchio coturno non gli bastava a porre il piede in quello scabroso terreno [la follia di Saul] e risoluto di aprire sentieri nuovi alla tragedia, pensò meglio di allacciarsi al piede un nuovo coturno, affrontando il pericolo di cangiarlo col socco del caratterista²²⁸.

Modena sottrae la follia di Saul al delirio del vecchio tiranno e la porta alla manifestazione compiuta dell'intima e *scura* contraddittorietà del carattere umano (“quel magnifico impasto di colori tragici e comici, che pure è l'impasto della vita umana”, scrive Bonazzi²²⁹).

È in questo senso che Modena scarta dalla “grandezza ideale” e dalle “idee assolute ed universali”, recitando un “tipo che esprima unicamente una forma relativa” e mettendo in scena “fatti singolari ed esclusivi”²³⁰.

Tutto l'Atto è pervaso da una nota per così dire *spavalda* di Saul – di una spavalderia parodica: “Niun tratto della parte di Saul [...] andava esente da una leggera tinta comica di forsennata spavalderia”²³¹.

Sin dall'entrata in scena “con la lancia in spalla” – naturalmente ancora un'invenzione di Modena.

Scriva Bonazzi:

egli non esce più appoggiato alla sua lancia, ma con la lancia in spalla, affettando un passo sicuro, ostentando un vigore che non ha, una baldanza che non si sente nel cuore²³².

Apparentemente contraddittoria la descrizione di Andrei:

[esce] dalla tenda, non baldanzoso come i suoi predecessori, con la lancia in pugno sfidando *mari e monti*, ma abbattuto sfiduciato nelle sue forze di Re di Guerriero²³³.

Ma, a ben vedere, non c'è contraddizione. Le due descrizioni si riferiscono a periodi diversi dell'attività di Modena: il ricordo di

²²⁷ V. Alfieri, *Parere sulle Tragedie*, cit., p. 340.

²²⁸ L. Bonazzi, *Gustavo Modena*, cit., p. 94.

²²⁹ L. Bonazzi, *Gustavo Modena*, cit., p. 98.

²³⁰ A. Carrière, *Appendice teatrale*, in “Il Ricoglitore fiorentino”, 2 dicembre 1843.

²³¹ L. Bonazzi, *Gustavo Modena*, cit., p. 97.

²³² *Ivi*, p. 94.

²³³ V. Andrei, *Gli attori italiani*, cit., p. 58.

Andrei è molto più tardo, ed è del tutto credibile che Modena modificasse nel corso del tempo la propria interpretazione.

Il teatro in questi anni è ancora distante dalla pratica della “replica”, e ancorché l’attore grande lavori sempre a un approfondimento e a una precisazione del proprio personaggio e dei suoi tratti distintivi (e nel caso di Modena, lo vedremo, anche a una messa a punto dell’*insieme* della rappresentazione), ciò non di meno questo lavoro non precipita mai in una costruzione conclusa, definita, semplicemente da replicare, perché convive e si nutre piuttosto di quello che è il tratto peculiare dell’arte attorica, che consiste nel ri-creare ogni sera l’accadimento artistico, re-inventarlo a partire da una “concezione” complessivamente definita, ma che varia nel corso del tempo e delle singole rappresentazioni i modi della sua realizzazione.

Infatti, tornando al IV Atto del *Saul*, gli accenti che vengono registrati nelle due descrizioni citate sono in realtà contemporaneamente presenti nella caratterizzazione modeniana: l’“ira beffarda” rilevata da Bonazzi²³⁴ (probabilmente più in evidenza negli anni Quaranta, quando Bonazzi recita al fianco di Modena) e l’“amarezza ironica” di cui scrive Andrei²³⁵ (evidentemente più accentuata nel periodo di cui Andrei è testimone, gli ultimi anni Cinquanta).

I due tratti però si compenetrano – al di là della prevalenza dell’uno o dell’altro nelle diverse fasi dell’attività di Modena – nella delineaazione complessiva di un grottesco dal carattere decisamente amaro, che anche nelle scene più apertamente “comiche” lascia trasparire un tratto sofferto, lacerato, suscitando nel pubblico – pur meravigliato e affascinato – “un indefinito senso di malessere”, come scrive Andrei²³⁶. Niente a vedere che con la “falsa ironia”, negatrice delle “cose grandi”, che finisce per avere “lo stesso volto” della “falsa lirica”, che “presuppone” cose grandi²³⁷.

Bonazzi teme, nel descrivere il modo inusuale adottato da Modena per recitare il IV Atto, di far scivolare il suo maestro, agli occhi di chi legge, nel “ridicolo”.

²³⁴ L. Bonazzi, *Gustavo Modena*, cit., p. 95.

²³⁵ V. Andrei, *Gli attori italiani*, cit., p. 58.

²³⁶ *Ivi*, 59. Sotto questa stessa luce vanno letti quegli “scoppi” di sentimento molto forte (un “accento rapito alla stessa Melpomene”, scrive Bonazzi) per esempio ai versi 95 e sgg, sempre nell’Atto IV (L. Bonazzi, *Gustavo Modena*, cit., 96-97).

²³⁷ Citiamo ancora dallo scritto di Kraus riferito a Nestroy: K. Kraus, *Nestroy e la posterità*, cit., p. 551.

È bene strano che appunto in questo atto, capolavoro del Modena, io debba essere più parco di citazioni; ma mi sovviene a tempo della sentenza di Boileau, che dal sublime al ridicolo non vi è che un passo²³⁸.

Poiché qui Modena si muove pericolosamente in bilico fra il sublime e il ridicolo, fra il tragico e il comico, avventurarsi nella descrizione particolareggiata di quello stile si rivelerebbe molto insidioso: il rischio – denunciato da Bonazzi al lettore – è di restituire come “ridicolo” ciò che in realtà si presenta con una nota propriamente comico-grottesca.

Bonazzi si limita così a informarci – ma si tratta di informazioni assai preziose – che Modena sparge “alcun poco di comico colore”²³⁹ nei versi in cui emerge più chiaramente il tormento di Saul. Battute come “David? fia spento innanzi” (IV, 26), “Inesplicabil cosa / Questo David per me” (IV, 42-43), “ei mi disarmo, e colmo / Di meraviglia tanta, ch’io divento / Al suo cospetto un nulla” (IV, 48-50), “Forse tu il sai... Parla... Ah! sì, il sai: favella” (IV, 62), fino a uno dei versi conclusivi: “Ha l’ali, e il giungerà, il mio sdegno” (IV, 293). Tutti luoghi del testo in cui si manifesta il tormento angoscioso del delirio di Saul che Modena evidentemente rovescia ancora una volta in un sentimento dal forte accento parodico.

Così come – e si tratta di una delle invenzioni maggiormente ricordate dai recensori – alla fine della scena IV, quando Saul dà l’ordine di uccidere Achimelech con le parole “Or via, si traggia / A morte tosto; a cruda morte, e lunga” (IV, 270-71), Modena inserisce una lunga pausa prima di “e lunga”, quindi esce di scena “per rientrarvi tosto ringiovanito di vent’anni”²⁴⁰ e “come colpito da una idea nuova, corr[e] dietro ad Abner gridando acutamente: *e lunga*”²⁴¹.

Franceschi esemplifica proprio in questo passaggio la sua distanza dalle scelte stilistiche dell’attore, e biasima quell’“improvviso scomparire dal palco e ricomparirvi, con suoni vocali, con atti del volto atteggiamenti della persona che se stanno col *vero naturale*, non però col *artistico* che non vuole mai scompagnarsi dal bello”²⁴².

Rovani registra invece qui uno dei casi più evidenti della capacità

²³⁸ L. Bonazzi, *Gustavo Modena*, cit., p. 95.

²³⁹ *Ivi*, p. 96.

²⁴⁰ V. Andrei, *Gli attori italiani*, cit., pp. 61-62.

²⁴¹ L. Bonazzi, *Gustavo Modena*, cit., p. 96.

²⁴² E.L. Franceschi, *Studi teorico-pratici*, cit., p. 236 (corsivi dell’autore).

modeniana di procedere per “rivelazioni” (che “non hanno luogo se non allorquando l’attore crea come il poeta”²⁴³).

È celebre per Modena quel passo del Saul, dove è detto: *A cruda / Morte sia tratto, a crude morte e lunga*. Il poeta non ha scritto che così; e un attore può essere valente pur limitandosi a declamarlo quale sta scritto. Ma la valentia è una cosa diversa dal soffio dell’ispirazione, per la quale il Modena gareggiando col poeta e superandolo, si fermava nella declamazione alle parole *a cruda morte* lasciando che Achimelech fosse condotto via; ma poi, come percosso da un subito pensiero venuto dall’insaziata vendetta, correva dietro ad Achimelech gridando: *e lunga*²⁴⁴.

Naturalmente dobbiamo pensare ancora una volta che Modena inserisse delle varianti, più o meno significative, nel modo di recitare questa scena (e così si spiegano anche le lievi differenze nei racconti). Quello che però non varia è il nocciolo profondo della lettura di Saul – che viene confermata da questo passaggio – quella “verità che nessuno ave[va] saputo trovar prima”, scrive ancora Rovani²⁴⁵: un grottesco sofferto che affonda le proprie radici nel realismo critico, e cioè in quel “vero naturale” dei “suoni vocali”, degli “atti del volto”, dell’“atteggiamento della persona”, così distante dal vero “bello”. Realismo e grottesco sono qui tutt’uno, si spiegano e si irrobustiscono a vicenda, producendo – chiosa ancora Rovani – “ispirazioni inaspettate e nuove, ma che sono nel tempo stesso la più sincera manifestazione del vero”²⁴⁶.

Questa forte sottolineatura comico-tragica, impregnata di realismo, *avvicina* complessivamente il pubblico a Saul, mantenendo paradossalmente, pur nella distanza critica alimentata dal grottesco, quel sentimento di “profonda compassione” per il protagonista di cui si è detto.

L’“ira beffarda” voluta da Modena per Saul, scrive Bonazzi, “scema l’orrore degli ordini crudeli” e richiama un “senso di pietà” nei suoi confronti²⁴⁷. Fino alla battuta conclusiva, preceduta da uno di quei tratti di “comico colore” inseriti da Modena (al verso “Ha l’ali, e il giungerà, il mio sdegno”), incaricato di fare da contraltare alla

²⁴³ Rovani, *Adelaide Ristori e l’arte della recitazione*, cit.

²⁴⁴ *Ibidem*.

²⁴⁵ *Ibidem*.

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ L. Bonazzi, *Gustavo Modena*, cit., p. 95.

“figura immobile, ansante”²⁴⁸ che pronuncia nel finale: “Sol, con me stesso, io sto – Di me soltanto, / (Misero re!) di me solo io non tremo” (IV, 303-304).

Un ultimo contrasto si incarica di impedire l’abbandono immedesimato dello spettatore. Avvicinato infatti quest’ultimo a Saul, reso com-partecipe dei suoi sentimenti contraddittori, un improvviso “nuovo bagliore” dell’occhio di Modena, come “di allucinazione”²⁴⁹, reintroduce repentinamente una distanza fra attore e spettatore e smentisce quella ricomposizione dell’“io” che la battuta potrebbe lasciare intendere (“di me solo io non tremo”).

A misura che l’acceleramento cardiaco cessava, tutta la sua persona ricadeva su sé stessa, si tramutava, i suoi nervi si distendevano, il viso poc’anzi tanto spaventoso diveniva calmo, e non esprimeva che l’immagine della desolazione. A fior di labbro diceva di sentirsi contento di quella solitudine, ma quando diceva la frase: *di me solo io non tremo* incominciava nell’occhio un nuovo bagliore, di allucinazione²⁵⁰.

Per preparare il finale “sacrilego”²⁵¹, Modena lascia che a prevalere nell’Atto V sia soprattutto la nota amara e sofferta (tanto che Bonazzi scrive di un ritorno al registro “tragico per eccellenza anche nel senso antico”²⁵²). Così è per la follia di Saul (“delirio artificiale” lo definisce Andrei²⁵³). Ecco Bonazzi:

Egli esce come inseguito dall’ombra di Samuele a cui si prostra, e dopo lunghe preghiere rivolte invano, prosegue: *Ma inesorabil stai? Di sangue hai l’occhio; / Foco il brando e la man; dalle ampie nari / Torbida fiamma spiri, e in me l’avventi...* A questo punto mandava un grido terribile come di chi fosse colpito da un proietto incendiario; e nel proferire le seguenti parole: *già tocco m’ha; già m’arde*, balzava furioso da terra cercando strapparsi con le dita convulse la tunica sul petto per discostarla dalle carni²⁵⁴.

Ancora il realismo (la tunica, il finto “proietto incendiario”), ancora la concretezza della scena (le “dita convulse”). Andrei scrive della “realità” di fronte a cui si trova il pubblico:

²⁴⁸ V. Andrei, *Gli attori italiani*, cit., p. 65.

²⁴⁹ *Ivi*, p. 66.

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ *Ivi*, p. 70.

²⁵² L. Bonazzi, *Gustavo Modena*, cit., p. 98.

²⁵³ V. Andrei, *Gli attori italiani*, cit., p. 67.

²⁵⁴ L. Bonazzi, *Gustavo Modena*, cit., p. 98.

La frase *già tocco m'ha, già m'arde*, era balbettante, come se uscisse dalla gola soffocata dal fumo, e naturalmente era preceduta da un grido straziante, perché umano, il quale si ripercuoteva nell'uditorio, che si trovava d'innanzi a una realtà²⁵⁵.

Una sofferenza amara caratterizza Saul anche alla notizia della morte dei figli: “pare che il cuore gli si spezzi, ma rimane imperterrito” (Andrei)²⁵⁶; “una calma terribile succede in Saul a questa infanda novella” (Bonazzi)²⁵⁷. Ancora sofferenza mostra Saul al distacco da Micol; questa volta però esprimendo un sentimento che unisce al tratto apparentemente solo ingenuo un'ombra forse più torbida.

Dopo lungo silenzio, ei dice in tono assai basso: – *Cb'altro mi avanza?* E volgendosi intenerito alla figlia: *Tu sola omai*, a questo punto si arresta; poi cangiando tono prosegue: *ma non a me, rimani*²⁵⁸.

Andrei ricorda come qui Saul “da uomo forte dalla sua Micol si divide, mormorando più di quello che manifesti, il verso *Oh figli miei!*”²⁵⁹.

Nel finale Modena rovescia il “compatimento di se stesso” che a tratti affiora in questo atto²⁶⁰, nell'esplosione *empia* di una “folgore sacrilega”²⁶¹.

Bonazzi racconta come l'attore si preparasse il terreno proferendo “accortamente a fior di labbro” e “allargando alquanto le braccia pendenti, quasi offrendosi a spettacolo di profonda miseria”²⁶² i versi “Eccoti solo, o re; non un ti resta / Dei tanti amici, o servi tuoi” (V, 217-18).

Questo gli consentiva di pronunciare con molta maggiore efficacia, in modo “improvviso”, “il grido disperato” rivolto a Dio immediata-

²⁵⁵ V. Andrei, *Gli attori italiani*, cit., p. 67.

²⁵⁶ *Ivi*, p. 68.

²⁵⁷ L. Bonazzi, *Gustavo Modena*, cit., p. 99.

²⁵⁸ *Ivi*, pp. 99-100.

²⁵⁹ V. Andrei, *Gli attori italiani*, cit., p. 68.

²⁶⁰ La battuta “Ove son io? – / Tutte sparìo ad un istante l'ombre” (V, 167-68) viene detta da Modena “come può dir[la] un fanciullo”, osserva Andrei, “e con un sorriso di contento, crollava lievemente il capo come a indicare il compatimento di se stesso, per avere sentito un terrore immaginario” (V. Andrei, *Gli attori italiani*, cit., p. 68). Così come, sempre Andrei, ricorda il “sorriso improntato dal compatimento di se medesimo” al verso “Fui padre” (V, 216) (*Ivi*, p. 69).

²⁶¹ *Ivi*, p. 70

²⁶² L. Bonazzi, *Gustavo Modena*, cit., pp. 100-101.

mente seguente, “con quella potenza di voce che avea egli solo, quando, accumulata l’ira in una lunga pausa, prorompeva: *Sei paga, / D’inesorabil Dio terribil ira?*”²⁶³. Parole sottolineate platealmente da un gesto che ricorda le “fiche” dell’Atto II.

Le quali parole pronunciando, volgeva indietro il brando che gli pendeva dalla destra, e lentamente rialzandolo, con bella evoluzione del braccio e dei fianchi, rimaneva in atto di scagliarlo al cielo²⁶⁴.

Ancora più preciso il racconto di Andrei:

l’occhio daccapo gli si intorbidava, pareva che cercasse con chi sfogare il dolore che lo dilaniava, e giunto per gradi al parossismo della disperazione, passava il brando oramai inutile dalla sinistra alla destra, e alzando fieramente la testa fisso l’occhio all’orizzonte, nell’atteggiamento di una figura degna di Michelangiolo, lo roteava al di sopra della sua testa in atto di scagliarlo al cielo²⁶⁵.

Proprio qui sta forse l’immagine più autentica del Saul di Modena, come ricorda Bonazzi (“In questo atteggiamento bisognerebbe ritrarre Saul rappresentato dal Modena”²⁶⁶). Un’immagine ancora “michelangiolesca”. Una “sfida a Dio” – scrive Andrei – che il pubblico “perdona” all’attore, vinto dal suo straordinario talento (“il pubblico [...] si entusiasmava in un modo così espansivo, da perdonare a quel nuovo Prometeo, la sua sfida a Dio”²⁶⁷).

Nonostante lo spiazzamento del grottesco e la durezza del realismo costruito sfruttando fino in fondo la concretezza della finzione scenica gli spettatori non avvertono mai, secondo Bonazzi, “stonazioni” nella recitazione²⁶⁸. Non percepiscono cioè nulla di *falso* in Modena, come registrano peraltro sostanzialmente tutte le cronache (anche quelle che non apprezzano o non condividono le scelte modenesi²⁶⁹). Osserva a questo proposito Andrei:

Quella realtà scenica dall’ambiente del Teatro, si trasmetteva alla critica che dimentica della serenità sua, ripeteva pazza di entusiasmo gli echi delle

²⁶³ *Ivi*, p. 101.

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ V. Andrei, *Gli attori italiani*, cit., p. 70.

²⁶⁶ L. Bonazzi, *Gustavo Modena*, cit., p. 101.

²⁶⁷ V. Andrei, *Gli attori italiani*, cit., p. 70.

²⁶⁸ L. Bonazzi, *Gustavo Modena*, cit., p. 97.

²⁶⁹ Fra i molti possibili, vedi gli esempi di Franceschi (E.L. Franceschi, *Studi teoretico-pratici*, cit., p. 236) e di una recensione pubblicata su “La Moda” ([Sia], *Teatro Re*, in “La Moda”, 31 ottobre 1843).

impressioni che come pubblico, aveva ricevuto la sera antecedente²⁷⁰.

In quel “dimentica della serenità sua” Andrei vuol certo anche evidenziare il limite di un giudizio a suo modo di vedere eccessivamente emotivo. Eppure è forse ancora più interessante osservare come nella riflessione di Andrei si riverberi più complessivamente una peculiarità dell’arte dell’attore teatrale (non solo modeniana naturalmente).

L’attore, infatti, veicola il proprio mondo artistico attraverso un talento molto “caldo”. Un talento che, essendo legato al fascino fortemente concreto di un corpo in uno spazio agito di fronte a un pubblico, può dar luogo a un circostanza che è decisamente più rara in altre arti, il cui mezzo dell’espressione è, almeno a tutta prima, meno caldo (la scrittura ad esempio per la letteratura).

A teatro si può cioè più facilmente verificare il caso di un contenuto complesso, spiazzante, anche indigesto e *sgradevole* – perché profondo – che non viene rifiutato dal pubblico e anzi viene accolto con favore grazie al varco che gli apre quel “calore” proprio del fascino dell’attore sulla scena. Una peculiarità dell’arte teatrale, ma allo stesso tempo a ben vedere anche un caso limite, poiché questa circostanza si dà quando in scena ci si trova di fronte a un fenomeno d’arte, espresso – ma la cosa è a questo punto ovvia – da un attore “grande”.

Luigi XI

Luigi XI è l’altra grande “creazione” della maturità modeniana²⁷¹. Un personaggio che sin dal 1842 diventa uno dei principali *cavalli di battaglia* dell’attore e che, insieme a Saul e alle *dantate*, esprime al massimo grado la sua arte.

Addirittura secondo Bonazzi – i cui giudizi, da questo punto di vista, sono sempre piuttosto misurati e precisi – la figura del re di Normandia, esemplata sul testo omonimo di Delavigne, costituisce il vertice dell’espressione artistica modeniana:

Non si supporrebbe facilmente che Modena dopo il Saul superasse se stesso. Eppure ei superossi d’assai nel *Luigi XI*²⁷².

²⁷⁰ V. Andrei, *Gli attori italiani*, cit., pp. 70-71.

²⁷¹ *Ivi*, p. 73.

²⁷² L. Bonazzi, *Gustavo Modena*, cit, pp. 101-102.

Il testo di partenza, rispetto a *Saul*, è certo meno significativo dal punto di vista letterario e i contemporanei non mancano di rilevarlo: un “informe tentativo di dramma storico”, scrive per esempio Tenca²⁷³. Il “dramma tragico in cinque atti” di Delavigne non traccia altro in fondo che il semplice “profilo” del protagonista – come ancora osserva un critico – a partire dal quale Modena crea poi “un personaggio [...] che nessun altro saprebbe imitare”²⁷⁴.

Regli, consapevole dei limiti dello scrittore francese, scrive – nonostante gli elogi di circostanza – che Delavigne “aver non poteva in Italia un migliore interprete di Gustavo Modena”²⁷⁵.

Imperatori ne approfitta per sottolineare un concetto che gli sta a cuore, e sul quale torna in alcuni degli interventi critici dedicati a Modena: il rilievo che ha l’attore nel determinare la buona riuscita della rappresentazione.

nulla sarebbe stato [...] per il pubblico del teatro Lentasio [...] se Gustavo Modena non avesse rigenerato, animato, infiammato, assimilato a se stesso il carattere del Duca di Normandia.

Modena, continua Imperatori, “quella sera faceva come fa sempre insieme alla propria causa anco quella degli autori”. Dal che si può notare, conclude il critico, “quanta parte l’artista drammatico abbia nella buona riuscita di una rappresentazione”²⁷⁶.

Da segnalare anche, fra l’altro, l’incertezza lessicale dei recensori nell’indicare il titolo del dramma. Circostanza niente affatto strana per il teatro di questi anni, eppure ugualmente significativa, alludendo a una consuetudine che assume il rispetto del testo come variabile subordinata all’arte dell’attore. Regli scrive *Luigi di Normandia* (“Il Pirata”, 15 febbraio 1842), Imperatori *Il Rimorso, ossia il Duca di Normandia* (“La Moda”, 14 febbraio 1842); qualche mese più avanti troviamo ancora *Luigi di Normandia* (“Corriere delle dame”, 18 settembre 1842) oppure *Il Duca di Normandia* (“La Fama”, 8 settembre 1842).

Pochi mesi più tardi Imperatori pubblica, sempre sulla “Moda”, un breve intervento intitolato *Alcune riflessioni a proposito delle rappresentazioni della Calunnia di Scribe che potrebbero tornar utili agli*

²⁷³ T., *Notizie teatrali*, in “Corriere delle dame”, 18 settembre 1842.

²⁷⁴ G.S., *Teatri*, in “Gazzetta piemontese”, 25 agosto 1852.

²⁷⁵ Regli, *Teatro Lentasio*, in “Il Pirata”, 15 febbraio 1842.

²⁷⁶ G.I., *Teatro Lentasio. Gustavo Modena*, in “La Moda”, 14 febbraio 1842.

*artisti drammatici*²⁷⁷. Il critico ricorda di aver assistito tempo addietro a una rappresentazione della *Calunnia* della compagnia Mascherpa giudicata dal pubblico “orribilmente noiosa”, poi a una nuova rappresentazione della compagnia Deligny “alquanto fredda”, quindi finalmente a quella di Modena, riconosciuta “d’egregia fattura da tutti gli spettatori indistintamente” perché Modena, “impadron[endosi]” del testo, lo “anima di quella scintilla vitale di cui il solo suo genio sussidiato dalla molta sua coltura è capace”²⁷⁸. Da ultimo assiste alla rappresentazione della *Calunnia* della compagnia Metastasio:

e non parve più quella offertaci dal Modena, sicché taluni, che non erano stati così fortunati d’assistere alle rappresentazioni del grand’attore, e che eransi recati al teatro sulla fede appunto di coloro che avevano giudicato il lavoro di *Scribe* nella circostanza in cui veniva dal *Modena* recitato, ne uscirono assai poco persuasi che la *Calunnia* fosse quella *buona cosa* che altri aveva voluto loro far credere²⁷⁹.

Circostanza che conferma, secondo Imperatori, la centralità in teatro del ruolo dell’attore e della dimensione propriamente scenica a dispetto di un punto di vista, troppo spesso prevalente, riduttivamente letterario-centrico:

Da questo caso pratico, si viene a confermare quella verità che non è nuova, ma pur troppo poco avveduta, e quindi non mai ripetuta abbastanza, che un componimento drammatico può essere *intrinsecamente buono* e non parer tale al pubblico o parerlo meno²⁸⁰.

Dipende dagli attori che lo recitano, avverte Imperatori, e dalla capacità che questi posseggono di dar vita a una propria creazione artistica a partire dalla pagina scritta.

Concludiamo. Un lavoro teatrale si può paragonare ad una tela su cui siano delineati i contorni del quadro che è destinato a rappresentare, chi tocca a colorirla è l’artista drammatico²⁸¹.

Pur all’interno di una prospettiva che colloca lo scrittore in una posizione di primazia rispetto all’attore, lo sguardo di Imperatori chiarisce che una cosa è la pagina scritta, altra cosa la rappresentazio-

²⁷⁷ “La Moda”, 21 novembre 1842.

²⁷⁸ *Ibidem*.

²⁷⁹ *Ibidem* (i corsivi sono nel testo).

²⁸⁰ *Ibidem*.

²⁸¹ *Ibidem*.

ne; e che quest'ultima è, di fatto, nelle mani degli attori e il suo esito sarà tanto più interessante e compiuto quanto più l'attore saprà trasformare i "contorni del quadro" in una creazione artistica propria, teatralmente efficace.

D'altra parte, come tutti i "grand'attori", Modena costruisce sempre nel corso della rappresentazione una "seconda creazione" – come rileva Bonazzi – che a partire dalle parole scritte dell'opera letteraria dà vita in scena a un'opera propriamente *teatrale*. Solo la "cricca degli scribacchini", scrive Modena²⁸², può pensare che la scena coincida con la letteratura. Modena, come Imperatori, sa bene che non è così. E sa altrettanto bene che per avere a teatro un fenomeno d'arte ci vogliono – ancor prima che un buon testo – attori di valore e un pubblico non "guasto". Perciò non manca mai di sottolineare, con il consueto sarcasmo sofferto,

il dispetto che mi bolle compresso in corpo contro quei mille scrittorucci che in tutti i giornali frustano i poveri artisti drammatici, e s'avvisano che per *ben* recitare una *bella* serie di *bei* drammi non s'abbia che a dar retta a un de' loro *bellissimi* discorsi, e la sia una cosa fatta da sé, naturalmente e pianamente come il far correre l'acqua per la china²⁸³.

In effetti Modena viene costantemente riconosciuto, da chi scrive su di lui, come autore-artefice del proprio teatro. "Attore-poeta" sostiene Ghislanzoni ("il Modena è l'attore poeta, che crea i personaggi, che anima le produzioni, che sublima ciò che tocca"²⁸⁴). Si esprime allo stesso modo il già più volte citato Rovani, il quale vede in Modena un caso esemplare di attore che "crea come il poeta" e "trova interpretazioni che non solo riescono inaspettate alla parte colta del pubblico; ma, ad un bisogno, possono esser tali da provocare la meraviglia negli [...] autori"²⁸⁵.

Lo stesso Modena, in un appunto manoscritto, chiarisce che l'attore in scena deve comportarsi similmente all'autore. Come quest'ultimo è "dal tipo disceso alle parole" (e "le scene che gli ha affidate non sono che parole e nulla più..."), l'attore "dovrebbe dalle parole affidegli salire al tipo a cui *solamente* sono applicabili"²⁸⁶. Un compito

²⁸² Lettera ad Amilcare Bellotti del 5 giugno 1860, ora in E, p. 407.

²⁸³ Lettera a Zanobi Bicchierai del 6 giugno 1841, ora in E, p. 34 (corsivi nostri).

²⁸⁴ A. Ghislanzoni, *Rivista teatrale*, in "L'Italia musicale", 24 novembre 1858.

²⁸⁵ Rovani, *Adelaide Ristori e l'arte della recitazione*, cit.

²⁸⁶ B, Cartella Autografi di Gustavo Modena (s.d. e s.i.).

impegnativo, che trova nel testo un indirizzo e per certi versi anche una guida (è il motivo per cui certi testi secondo Modena non possono funzionare in teatro), ma che si risolve solo nella capacità dell'attore di farsi artefice di un'opera propria.

L'autore, in scena, secondo Modena, è l'attore che costruisce il tipo.

Luigi XI è un esempio particolarmente efficace di questo procedimento. Lo è per certi aspetti ancor più di *Saul* o delle *dantate* (capolavori anch'essi dell'arte modeniana, come abbiamo visto e come vedremo) – non solo per la minor pregnanza letteraria del testo, che lascia margini ancora più ampi alla *seconda creazione* sulla scena, ma anche per l'assenza del verso, il cui 'ingombro' – dal punto di vista teatrale – non manca di essere rilevato dallo stesso Modena.

i versi mi sciupano la verità [...]. Nei versi ci devo stare imprigionato: laddove nella prosa faccio da padrone; accorcio, allungo, levo, aggiungo ogni volta che rappresento quel personaggio: quel che mi viene in fantasia recitando lo butto fuori, e se ha buon successo lo scrivo nella parte, e resta lì per un'altra volta²⁸⁷.

Entrambi gli argomenti, il valore letterario del testo e l'assenza del verso, spiegano meglio, alla luce di quanto detto sin qui, il giudizio così impegnativo di Bonazzi su questa interpretazione ("ei superossi d'assai nel *Luigi XI*").

Modena mette in opera un lavoro che lo porta alla creazione di un vero e proprio "tipo", anche in questo consuonando con le poetiche del realismo.

Egli infatti si lascia alle spalle la recitazione dei "caratteri" modellizzati, rigidi (come ancora avviene per esempio in Morrocchesi²⁸⁸) e, nel segno del realismo – che *parte* dalla realtà, per rappresentarla nella sua dimensione *tipica* e non semplicemente *mimetica*²⁸⁹ – resta al di

²⁸⁷ Lettera a Ippolito d'Aste del 22 gennaio 1852, ora in E, p. 155.

²⁸⁸ Il quale nel suo *Lezioni*, secondo Andrei, "etichetta" le passioni "come le cifre sopra un libro mastro" (V. Andrei, *Gli attori italiani*, cit., p. 207). Vedi anche il giudizio di Franceschi (*Studii teorico-pratici*, cit., p. 131n).

²⁸⁹ Non a caso Andrei scrive che laddove Morrocchesi finisce per "denaturare" (attraverso un eccesso di modellizzazione), Modena "interpreta", sottolineando implicitamente nella sua arte l'elemento per l'appunto *interpretativo*, di trasfigurazione e di trasformazione, e anche di creazione, piuttosto che di semplice "riproduzione" (V. Andrei, *Gli attori italiani*, cit., p. 262; vedi anche pp. 154 e sgg per la precisazione da parte di Andrei dell'accezione di "interpretazione" da lui utilizzata).

qua del “personaggio”, psicologicamente inteso, come avverrà invece qualche decennio più tardi con le poetiche del naturalismo.

Del “tipo” – non più *carattere*, non ancora *personaggio* – le figure recitate da Modena posseggono l’accento “chiaro” ed “estremo” che è uno dei portati essenziali del realismo in arte²⁹⁰.

Per questa via, scrive Andrei, Modena toglie il personaggio dalle “nebbie metafisiche” in cui potrebbe cadere e – “in barba alla censura” – lo restituisce alle sue contraddizioni:

riproducendo egli l’uomo secondo natura, con l’occhio la voce, il gesto, in barba alla censura, mostrando di essi la duplice accozzaglia del bene, del male, del sublime e del ridicolo, quelle psichiche, e fisiche emanazioni, senza di lui sarebbero rimaste avvolte nelle nebbie metafisiche del componimento²⁹¹.

Se dunque è vero che Modena recita l’uomo “tal qual è”²⁹², non si tratta perciò di una riproduzione banalmente mimetica, piuttosto del tentativo di farsi carico in scena della complessità della sua rappresentazione:

quanto diceva, lo diceva in modo da manifestare il *viso nell’anima*, cioè l’uomo grande non di rado per la storia, ma “*meschino per il proprio cameriere*” disse Beumarchais²⁹³.

Non a caso il realismo modeniano produce negli spettatori una sorta di particolarissima distanza dal personaggio (pur se si tratta sempre di una distanza *partecipata*, come abbiamo visto), che si manifesta nel giudizio al quale il pubblico è implicitamente – ma con forza – chiamato:

Questa scelta aveva lo scopo di presentarli nella loro nudità morale, acciò il biasimo, il disgusto parlassero per voce stessa dei loro partigiani, onde gl’italiani imparassero a giudicargli uomini responsabili delle loro azioni, e non deità inviolabili²⁹⁴.

Il realismo insomma come meccanismo di svelamento, e perciò di conoscenza: dunque anche di verità. Una forma d’arte che consente di superare le “nebbie metafisiche” e aiuta, per dirla con lo stesso

²⁹⁰ Vedi G. Lukács, *Saggi sul realismo*, Einaudi, Torino 1974 (1946), p. 61.

²⁹¹ V. Andrei, *Gli attori italiani*, cit., p. 40.

²⁹² *Ivi*, p. 39.

²⁹³ *Ibidem*.

²⁹⁴ *Ivi*, pp. 39-40.

Modena, ad “aprire gli occhi alle cieche moltitudini”²⁹⁵. “In barba alla censura”, appunto.

“Il maggior dei pregi e dei difetti di Gustavo Modena è quello di essere troppo vero. Nel *Luigi XI*, se io contemplo l’attore rimango stupefatto; se il re di Francia nauseato. Potenza dell’arte!”²⁹⁶

Abbiamo già citato questa recensione, che riassume efficacemente la doppia e ambivalente reazione del pubblico di fronte all’arte modeniana (“ammirò atterrito” scrive Andrei²⁹⁷) – e che testimonia anche il crinale sottile su cui l’attore cammina nel restituire in scena la propria creazione artistica²⁹⁸.

Modena – racconta sempre Andrei – recita un Luigi XI “profilato da Victor Hugo”²⁹⁹. Un “arlecchino cammuffato da Re”³⁰⁰, dalle “apparenze volgarissime, e ridicole”³⁰¹ che riassume “in se stessa l’elemento tragico, drammatico, comico”³⁰².

Un personaggio così “eminentemente grande nella sua laida verità”, che “nessuno altro saprebbe imitare se non cadendo nel goffo e nel falso”³⁰³. Grazie all’“esperimentalismo” di cui è capace³⁰⁴, Modena costruisce la figura di uno dei “più beffardi sorrisi di Lucifero”³⁰⁵.

Mai sulla scena italiana era comparsa tanta morbosità fisica e morale, tanta rivelazione tirannica improntata da una comicità più unica che rara³⁰⁶.

D’altra parte Modena è esplicito, rivendicando in una lettera, e proprio in riferimento a Delavigne, di voler portare lo “stile della Mandragora” nei “sacri, sublimi concetti di Melpomene”³⁰⁷.

²⁹⁵ G. Modena, *Maometto o il fanatismo*, cit, p. 313.

²⁹⁶ [Sia], *Gustavo Modena al Teatro Carignano*, in “Il Trovatore”, 9 aprile 1856.

²⁹⁷ V. Andrei, *Gli attori italiani*, cit., p. 81.

²⁹⁸ Sul *Luigi XI* di Modena vedi anche: E. Randi, *Il “Luigi XI” di Gustavo Modena*, in AA.VV., *Ripensare Gustavo Modena*, cit.

²⁹⁹ V. Andrei, *Gli attori italiani*, cit., p. 77.

³⁰⁰ *Ivi*, p. 81.

³⁰¹ *Ivi*, p. 77.

³⁰² *Ivi*, p. 80.

³⁰³ G.S., *Teatri*, in “Gazzetta piemontese”, 25 agosto 1852. Ernesto Rossi, per esempio, scriverà che Luigi Gattinelli nel Luigi XI era “una pallida copia di Gustavo Modena quando lo imitava; una caricatura quando ci metteva del suo” (E. Rossi, *Quarant’anni di vita artistica*, cit., vol. I, p. 62).

³⁰⁴ V. Andrei, *Gli attori italiani*, cit., p. 81.

³⁰⁵ G.I., *Teatro Lentasio – Gustavo Modena*, in “La Moda”, 14 febbraio 1842.

³⁰⁶ V. Andrei, *Gli attori italiani*, cit., vol. I, p. 81.

³⁰⁷ Lettera ad A. *** del 15 agosto 1833, ora in E, p. 5.

Un perfetto grottesco, dunque, recitato con una forza e un vigore straordinari, e calibrato al tempo stesso sulle “infinite gradazioni dell’espressione”³⁰⁸.

Il pubblico “rabbrivisce” di fronte a quel “febricitante sitibondo di potere e di sangue”, e attribuisce contemporaneamente “valore” a “una brevissima inflessione di voce, ad un sorriso, ad un torcer di labbro, ad un girare di sguardo”. Modena è sì capace di molta “varietà” nell’espressione (“quale svariata successione di espressioni difficili nel suo modo di porgere!”), ma al tempo stesso di altrettanta “tranquillità ed armonia d’azione”³⁰⁹.

Il “tipo” portato in scena ha infatti per un verso la perentorietà della creazione complessiva, “riassuntiva”, grandiosa e potente (“eminentemente grande”), per un altro l’incisività, più sottile e impercettibile, determinata dall’attenzione al dettaglio (“per ben intendere il *Modena* convien levarsi a un cert’ordine d’idee: le finezze del suo magistero sono perdute per un osservatore volgare”³¹⁰). Anche per questo Luigi XI va visto e rivisto, come sempre accade nel caso delle opere d’arte importanti: “Avviene poi del *Modena* come delle musiche di certi maestri: a totalmente comprenderle d’uopo è più d’una volta ascoltarle”³¹¹.

Qui come altrove l’attore ricorre alla sottolineatura gestuale delle parole pronunciate. Per farlo utilizza il gesto “esattamente pittoresco” dove la “situazione poetica” lo richiede, mentre “se lo rifiuta il criterio” si avvale di una gestualità più misurata e sobria³¹². D’altra parte Bonazzi ci avverte che se è vero che *Modena* era “amante degli atteggiamenti pittoreschi e delle pose plastiche sobriamente usate” (amplificate, anche involontariamente, dalla “sua figura quasi colossale”) era però “alieno da certi espedienti da mimo”, che non erano né fra le sue corde espressive (“non entravano fra i suoi talenti”) e neppure potevano convivere con la sua poetica artistica (“non entravano fra le sue viste estetiche in fatto d’arte”)³¹³.

Anche lo strazio lancinante di questo re (che si trasforma in una

³⁰⁸ [Sia], *Critica teatrale. Gustavo Modena*, in “Gazzetta privilegiata di Venezia”, 18 giugno 1844.

³⁰⁹ G.I., *Teatro Lentasio – Gustavo Modena*, cit.

³¹⁰ [Sia], *Critica teatrale. Gustavo Modena*, cit.

³¹¹ R., *Teatro Nazionale*, in “Il Pirata”, 6 ottobre 1849.

³¹² G.I., *Teatro Lentasio – Gustavo Modena*, cit.

³¹³ L. Bonazzi, *Gustavo Modena*, cit., p. 93.

“carcassa avvolta nel paludamento reale”³¹⁴) viene restituita dall’attore con un’attenzione particolare al dettaglio mimico:

impiegò la propria proteiformità ad esprimere con i muscoli facciali, con l’incertezza della persona, quella paura dei morti, e quella la [sic] torva diffidenza delle persone che lo avvicinavano³¹⁵.

Così come nel finale, di cui abbiamo già parlato in questo stesso capitolo, in cui il semplice bagliore dell’occhio del re morente ricorda “il lucido acciaio della scure”.

Una cosa sola, era assoluta: l’occhio, che aveva un bagliore, che a quei deliranti ricordava il lucido acciaio della scure³¹⁶.

Una “rivelazione”, come si è detto, un’invenzione dell’attore. Una scena talmente forte, efficace, che anche chi non amava la creazione modeniana, come Tenca, non può non riconoscerla “rappresentata con tale evidenza” che “noi stimiamo non si possa andare più in là coll’evidenza drammatica, e che in questa scena il Modena sia veramente inarrivabile”³¹⁷.

Come sempre la cura del dettaglio, gestuale e vocale, è una caratteristica dell’intera rappresentazione:

Ogni suo minimo atto, ogni gesto, ogni sguardo, ogni più piccola inflessione di voce è un portento e nulla passò inosservato, agli spettatori come provò l’attenzione religiosa e gli applaudimenti frenetici che scoppiarono ad ogni tratto³¹⁸.

Una sottolineatura precisa, minuta, attenta, che si trasforma a volte in un “commento” al personaggio e che aiuta fra l’altro Modena a mantenere una distanza critica dalla parte che recita. Lo scrive molto efficacemente un cronista della “Gazzetta di Venezia”, il quale ammira la “fisica trasformazione” dell’attore, ma allo stesso tempo sottolinea la capacità modeniana di “penetrare profondamente nel pensiero dell’autore [...] commentandolo, a dir così, con la inflessione della voce e col gesto”. Una modalità espressiva che risulta a tratti per il

³¹⁴ V. Andrei, *Gli attori italiani*, cit., p. 82.

³¹⁵ *Ivi*, p. 80.

³¹⁶ *Ivi*, p. 88.

³¹⁷ T., *Notizie teatrali*, in “Corriere delle dame”, 18 settembre 1842.

³¹⁸ [Sia], *Gustavo Modena al Teatro Carignano*, in “Il Trovatore”, 9 aprile 1856.

pubblico spiazzante. Continua infatti il cronista:

Taluno trovò in qualche rara occasione spinta tropp'oltre questa rappresentativa espressione: trovò, come a dire, troppo per minuta dipinta e contornata col cenno l'immagine, in qualche parte della narrazione de' patimenti notturni, che Luigi fa nell'atto IV al Solitario, dove per poco non vedi il volto del fantasima persecutore, tale è la evidenza del gesto; ma io non so se questo non debba dirsi più presto pregio che difetto, così profonda impressione l'animo ne riceve³¹⁹.

D'altra parte la scena con il Solitario dell'Atto IV è il momento più riuscito della creazione dell'attore (su questo convergono sostanzialmente tutte le testimonianze). Un passaggio in cui Modena sottolinea al massimo grado le contraddizioni dilananti del protagonista.

Un personaggio certo spregevole, che a Modena però interessa illuminare nel suo aspetto contraddittorio. Luigi è il campione della tirannide, e questo a Modena preme molto, ma rappresenta anche ai suoi occhi l'evidenza di una parte propria dell'uomo, di tutti gli uomini, per quanto oscura, con la quale portare gli spettatori a misurarsi.

Qui, come in Saul, è una sorta di compassione sorvegliata, suscita nei confronti del protagonista, la corda che meglio qualifica e precisa la creazione modeniana. In questa scena in particolare "l'odio si tramutò in un profondo senso di compassione".

L'ammirazione per l'Attore non ebbe più limiti, quando dipinse i dolori di quel denaturato, e tutti quei cuori sentirono pietà nel mirare quel povero paralitico condannato alle pene dei suoi malanni, e a quelle anche più terribili che gli venivano dalle sue allucinazioni. Ognuno sentiva crudo il ragionamento del solitario, avrebbe desiderato che avesse ideato un pietoso pretesto atto a calmare questa desolante disperazione; per cui la causa appariva effetto, e come nel Saul, quel solitario (comunque diverso da David) appariva causa³²⁰.

Ecco che la distanza critica di cui abbiamo detto, voluta da Modena con il "commento" della voce e del gesto, si declina qui, più propriamente, in distanza *partecipata*, in un modo cioè per avvicinare il pubblico al personaggio, portandolo a misurarsi con la sua violenta contraddittorietà, a confrontarsi tanto con gli elementi di profonda estraneità quanto con gli elementi di paradossale vicinanza.

³¹⁹ [Sia], *Critica teatrale. Gustavo Modena*, in "Gazzetta privilegiata di Venezia", 18 giugno 1844.

³²⁰ V. Andrei, *Gli attori italiani*, cit., p. 83.

Il pubblico è così coinvolto criticamente, ancor prima che emotivamente: non può allontanare da sé il personaggio semplicemente condannando il Re e la sua malvagità, dal momento che è portato a misurarsi con lo stesso “composto di mali” che potenzialmente ha in sé, trovando per questa via un motivo in più, e non uno in meno, per odiare la tirannide.

Regli coglie questo tratto così peculiare della rappresentazione modeniana quanto scrive:

Quando nell'atto quarto egli cade atterrito sul suolo, quando il ferro del vindice de' suoi delitti gli pende sul petto, chi non vede in lui l'uomo roso dalle più turpi passioni, l'uomo straziato dal rimorso, l'uomo in guerra con sé medesimo?³²¹

La compassione suscitata nel pubblico è ancora più accentuata di quella che Modena provoca quando recita Saul. La “caducità” che l'attore attribuisce al re d'Israele è diversa da quella – più “malata” – che ritrae in Luigi XI:

ciò che era vigoroso nel primo appariva floscio nel secondo, e in questo, altra cosa non era data di vedere, che un corpo esile e malato³²².

Agli “urli” di Saul corrispondono gli “strilli” di Luigi XI.

Quella vampa di fuoco che l'allucinato Saul dimostrava di sentire, era dal Modena manifestata con l'urlo del Leone ferito da palla, che penetrando nelle parti molli, le preme e le abbrucia. In Luigi Undecimo lo strazio che gli produceva quella medesima vampa (alla quale il Modena per indicare un perturbamento cardiaco dava la forma di un incubo come di un peso enorme sul petto) aveva la forma che nei casi generali viene manifestata da una vecchia e debole natura. Saul urlava, Luigi Undecimo strillava³²³.

Ancorché in quegli strilli vi fossero “più e diversi suoni”, a intendere comunque una costruzione complessa e sfaccettata: “rauche grida, gemiti fanciulleschi frammisti a ululati, i quali confusamente ricordavano i vari suoni degli animali domestici”³²⁴.

Leggiamo ancora Bonazzi, che dal lungo racconto della scena del rimorso – di cui vale la pena riportare ampi brani – lascia chiaramente

³²¹ Regli, *Teatro Lentasio*, in “Il Pirata”, 15 febbraio 1842.

³²² V. Andrei, *Gli attori italiani*, cit., p. 84.

³²³ *Ivi*, pp. 84-85.

³²⁴ *Ivi*, p. 85.

intuire nel Luigi modeniano un personaggio tanto più “terribile” quanto più capace di suscitare nel pubblico un moto di strana e inquietata empatia.

Nella rappresentazione di questa grande scena, Modena, componendo il viso a profonda compunzione, incominciava dall’inginocchiarsi a mani giunte e capo chino ai piedi del Solitario; lo invocava con l’accento melato di una soave estasi religiosa, esponeva la sua preghiera col tono miserevole del mendico che implora la pietà dei passanti, e nell’esprimere il desiderio che le mani del santo gli cancellassero le rughe del corpo, strisciava col dorso delle dita sul braccio, compiacendosi anticipatamente, con una gioia quasi infantile, di veder rifiorire le macilenti sue membra³²⁵.

Rileviamo come sempre la forte impressione che lasciano, in chi scrive su Modena, i gesti con cui l’attore dà concretezza alle parole che recita. Così come troviamo qui una nuova conferma del tratto “ingenuo” (la “gioia quasi infantile”) con cui spesso si manifesta in scena il grottesco modeniano.

Ecco ancora Bonazzi:

Ascoltava con ascetico raccoglimento le riflessioni del Solitario sull’ordine immutabile dato da Dio alla natura, e richiamato a pentimento, si risolveva, non senza qualche oscitanza, a confessare le sue colpe. Lento, ritroso, imbarazzato nell’accusarle, era pronto, veloce ed energico nell’addurne le scuse, né sapeva frenare impeti d’ira e di vendetta nel riandare certi fatti; ma non appena il Solitario lo ammoniva della voce e del gesto, ritornava tosto ai modi umili e contriti, passando con lo stesso metodo alla confessione di un’altra colpa. Eccitato intanto lo sdegno del santo, ogni minaccia, ogni intimazione di lui lo facevano balzar di spavento; e le parole *Fratricida inginocchiati* lo fulminavano³²⁶.

E più avanti:

si vedeva allora quella grande figura rattrarsi a poco a poco e impicciolirsi a segno, da non sembrar più che un rettile informe che strisciasse ai piedi dell’eremita. Un sussulto nervoso lo accompagnava tratto tratto nella descrizione del supplizio di Nemours; anche questa volta adduceva scuse; ma più brevi, e con minor coraggio, talché, per prevenire altri sdegni del santo, si correggeva da se stesso; e quasi costretto di farla finita, confessava rapidamente ed in fascio molti altri delitti. Ma quando il Solitario lo invitava a liberare i prigionieri

³²⁵ L. Bonazzi, *Gustavo Modena*, cit., p. 111.

³²⁶ *Ivi*, pp. 111-112.

dicendogli che Dio non vende i propri tesori, egli con uno slancio inatteso prorompeva: “Ah! sono dovuti se non altro alla mia disperazione”. E dalla stessa disperazione traendo forza straordinaria alla voce, senza snaturarne il carattere, narrava i suoi patimenti con l’accento di un dannato che raccontasse i suoi martirii d’inferno, non già in un momento di tregua, ma nel tempo stesso della loro maggiore intensità³²⁷.

Ecco la violenta contraddittorietà, la “laida verità” e la forte empatia suscitati da Modena in scena.

Quindi ancora una testimonianza della forza espressiva della combinazione di parola e gesto:

Arcanamente terribile era la voce: *Va, maledetto*; piegava indietro la colonna dorsale quando il demonio gli sedeva sul petto, e mostrava nella difficoltà di raddrizzarsi e nel lento distendersi delle braccia lo sforzo che faceva per allontanarlo. Alle parole *un ferro ignudo vi si conficca*, faceva l’atto d’immergersi lentamente con ambe le mani un pugnale nel cuore, mandando un grido prolungato e straziante che cessava nell’atto di estrarselo dal seno, nell’esclamare quasi ruggiando: *e m’assassina*. Finalmente, afferrato con la sua destra il braccio sinistro, lo moveva orizzontalmente, e nel guizzare delle dita, nello sforzo inutile che faceva il braccio per sollevarsi, nel suono strano della sua voce medesima si sentiva il ribrezzo che gli cagionava il contatto del sangue, dei teschi, e delle membra sbranate³²⁸.

Il pubblico, abituato a “vedere i Re della terra belli e dignitosi come quelli del Cielo”, di fronte alla creazione modeniana si “turba”³²⁹. Il cimento dell’attore, osserva Andrei, in questo caso si rivela davvero “audace”: “il libro si getta, la commedia in teatro si fischia”³³⁰.

Eppure quel “grottesco scenico” suscita “interesse”; ed era “nuovo il caso” che ciò accadesse³³¹. Persino gli attori che recitano al suo fianco – racconta Bonazzi – diventano in scena spettatori della sua arte, vinti dalla “forte emozione” di una finzione stupendamente esibita:

Qui poi accadeva un caso insolito nei fasti teatrali. Gli attori che rappresentavano il Solitario, rimanevano come suol dirsi incantati, e il più spesso non trovavano la via di rispondere, perché, distrattisi a sentire l’attore, invece di trovarsi nei panni di S. Francesco, si sentivano compresi dalla forte emo-

³²⁷ *Ivi*, pp. 112-113.

³²⁸ *Ivi*, p. 113.

³²⁹ V. Andrei, *Gli attori italiani*, cit., pp. 81-82.

³³⁰ *Ivi*, p. 81.

³³¹ *Ivi*, p. 83.

zione del pubblico, col quale avrebbero volentieri battute le mani³³².

Si tratta ancora una volta del “misterioso incanto” di cui scrive Regli. Che trascina anche quegli spettatori davvero particolari che sono gli altri attori in scena, non più “nei panni” del proprio personaggio ma “compresi della forte emozione del pubblico”. L’esibizione di Modena ai loro occhi si “stacca”, per così dire, dalla rappresentazione, diventa un’esibizione nell’esibizione, lasciandoli “come suol dirsi incantati”. Allo stesso tempo quell’esibizione tende a coincidere con l’opera nel suo insieme: “è”, per certi versi, l’opera.

D’altra parte è proprio e solo il fascino di cui Modena è capace che rende accettabile per gli spettatori in platea – e forse anche per quelli in scena – una rappresentazione così “bizzarramente terribile”.

Il rispetto dell’artista salvò l’opera, o forse agì l’idea che invade il profano d’innanzi ad un’opera bizzarramente terribile. Ammirò atterrito³³³.

³³² L. Bonazzi, *Gustavo Modena*, cit., pp. 113-114.

³³³ V. Andrei, *Gli attori italiani*, cit., p. 81.

VII. La costruzione del personaggio

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

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

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

Torelli: “ispirazione” o “studio”?

Nel settembre del 1842 la rivista “Il Pirata” diretta da Francesco Regli, probabilmente il più importante e il più letto fra i fogli teatrali milanesi, pubblica una serie di quattro articoli scritti da Serafino Torelli, intitolati *Osservazioni sulla Drammatica e Gustavo Modena*.

Torelli è una figura singolare nel panorama del teatro della prima metà dell'Ottocento (anche se non così inusuale come potrebbe sembrare). Cantante, attore, “direttore di spettacoli”, “istruttore”, agente teatrale, autore di alcuni trattati sulle arti sceniche, Torelli, coetaneo di Modena, incarna nella sua stessa persona la multiforme poliedricità e la complessità della vita teatrale del periodo¹.

¹ Secondo il *Dizionario dei musicisti marchigiani*, Torelli nasce a Iesi attorno al

La sua testimonianza è per questo motivo particolarmente interessante, restituendoci la percezione dell'arte modeniana "dall'interno" dell'*humus* teatrale della metà del secolo.

La tesi di Torelli è piuttosto chiara. Osservando Modena recitare si potrebbe pensare, sbagliando, che egli sia "bravo artista perché *pieno d'anima*, perché *pieno di naturalezza*, perché *ispirato*"². Niente di più falso, argomenta Torelli: per "divenir sommo attore" ci vuole "alto studio" e "sudate ricerche"³, e Modena – "nella estetica peritissimo" – in scena è "profondo filosofo" e "ragionator sommo"⁴. L'esatto contrario dell'"istinto", dell'"ispirazione", della recitazione tutta "anima" e "naturalezza".

Vediamo meglio. Torelli esordisce salutando Modena come "l'attore per eccellenza", colui che "surse gigante" con i suoi "ammirandi esperimenti" per richiamare "all'antico onore i drammatici d'Italia"⁵. Modena, sempre secondo Torelli, è capace di soggiogare il pubblico e di restituire sul palcoscenico l'evidenza del tipo che recita con una straordinaria precisione nel disegno complessivo.

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

1800 e qui muore nel 1870 (U. Gironacci, M. Salvarani, *Guida al "Dizionario dei musicisti marchigiani" di Giuseppe Radiciotti e Giovanni Spadoni*, Editori delle Marche Associati, Ancona 1993, *ad vocem*). Nel suo *Analisi generale della mimica*, pubblicato nel 1845, Torelli scrive di avere a quella data "quasi venti anni di professione, trascorsi come cantante, direttor di scena, e quindi maestro di declamazione" (S. Torelli, *Analisi generale della mimica. Discorso preliminare al corso teorico-pratico di declamazione*, Truffi, Milano 1845, p. 37). Ancora Torelli, in un altro suo scritto, il *Trattato dell'arte scenica*, del 1866, si riferisce ai "quarantaquattro anni di esperimento e come attore, e come direttore di spettacoli, e come istruttore sì privato che pubblico" (S. Torelli, *Trattato dell'arte scenica diviso in sei parti*, Albertari, Milano 1866, p. 9). Nel periodo in cui pubblica gli articoli sul "Pirata" è "maestro di declamazione a Milano", come si legge sul "Corriere delle dame" in una nota informativa sulla compagnia che agisce al teatro Re (una formazione di canto lirico, di cui è "Direttore degli spettacoli, signor Serafino Torelli, maestro di declamazione in Milano": "Corriere delle dame", 13 dicembre 1844). Molto utile, ai fini di una panoramica su questi aspetti dello storia dello spettacolo ottocentesco, il volume di Livia Cavaglieri *Arte e mercato* (cit.).

² S. Torelli, *Osservazioni sulla Drammatica e Gustavo Modena*. § I, in "Il Pirata", 13 settembre 1842.

³ S. Torelli, *Osservazioni sulla Drammatica e Gustavo Modena*. § II, in "Il Pirata", 16 settembre 1842.

⁴ S. Torelli, I.

⁵ *Ibidem*.

In lui non un guardo a caso gettato, non un volger di capo, che non sia esprime il pensiero che lo moveva, non un affetto, che sulla sua pupilla, e sulla modificazione del suo volto non baleni, prima che dalla sentenza palesato venga⁶.

Uno stile volutamente misurato ma allo stesso tempo estremamente coinvolgente.

Il suo sospingersi dagli effetti miti ai più concitati, è un armonico aumento da passione a passione, colla più esatta e rigorosa estetica; è una graduazione dimostrata con tanta verità di filosofia, che insensibilmente ti chiama a sé, ti prende, ti avvince, ti trascina, e rapisce⁷.

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

Ei, senza l'ajuto del vocabolo, sa indicarti l'insorgere d'un'idea, il contrasto d'un'altra, il rifiuto d'una di quelle, e questo con moti appena distinti, ov'egli voglia, che appajano involontari, non determinati, nascosti; un inavvertito segno della mano, un passo, che dagli altri differisca per inegual vigore, o subito trattenersi, un volger della persona, un girar di guardo d'intorno a sé, farà sempre, prima che egli il dica, conoscere in Modena un dubbio insorgente, la ricerca d'una risoluzione⁸.

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

Nel silenzio dell'attenzione, scoglio al quale quasi tutti i più valorosi artisti fan qualche naufragio, egli è parlante nel suo tacere. Nella sua sembianza si legge l'impressione di quanto egli ascolta, la sua interna determinazione, e prima che egli la dica, nel suo ciglio, nella sua fronte, nella tinta delle pupille, nella modificazione intera delle sembianze s'ha la risposta⁹.

Di fronte a “tale e tanta naturalezza”, lo spettatore “che ignori quante sieno le difficoltà di quest'arte” potrebbe pensare a una “disposizione ed ispirazione della *natura* e dell'*anima*”. Ma non è così, dal momento che quel risultato lo si può ottenere in realtà soltanto con “l'improbo studio, le veglie sudate, l'elaborato raziocinio, la fati-

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibidem.*

cata ricerca, l'esatta combinazione, e la pura analitica forma"¹⁰.

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

Modena – argomenta Torelli – è un "vivo esempio" di quanto i termini "anima, natura, ispirazione" siano "vote parole" e "usi generalmente a puntello della scenica ignoranza"¹¹.

Quella capacità di "trattar nobilmente con verità" tanto la fisionomia del volto quanto il gesto agito in scena o la parola detta, e di farlo "senza stentatezza, con castigata analogia, con severo legame alla debita estetica", non è dunque "natura" ma "arte": "ecco ciò che appare, ed è chiamato *natura*, laddove è arte, ed arte somma, straordinaria e difficile"¹².

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

Il dire adunque che un attore ha *anima*, ha *natura*, che ha *ispirazione*, *fuo-co*, *sentimento*, ec., non è altro che dichiararlo buon ragioniere e capace di distinguere, analizzare, sentire in sé stesso quanto egli, esponendo, fa scendere al cuore di chi l'ascolta. Ma per rettamente e logicamente sentire quanto si dice, ben v'ha d'uopo di animo calcolatore, istruito delle fibre tutte del core umano, educato dalla cultura delle lettere, osservatore profondo delle qualità innumerabili degli usi, de' caratteri, de' segreti difetti e delle virtù della società, ed assoggetando il risultato delle sue osservazioni, e degli studj suoi sulla morale, agli studj fisici delle tre elocuzioni suddette [fisionomia, gesto, parola], dovrà l'attore con vera, esatta ed analitica disciplina renderle inerenti all'estetica di ciò che egli rappresenta; ed ecco quest'attore nel vasto, ed immensurabil dominio dell'arte¹³.

Siamo qui, come è ben evidente, pienamente nel solco della discussione colta, che prosegue ormai da più di un secolo, sul modo in cui l'attore debba avvicinarsi alla parte che recita: provando egli stesso i sentimenti e le emozioni del personaggio, oppure mantenendo un distacco, una differenza fra queste ultime e ciò che egli sente¹⁴ O, per

¹⁰ S. Torelli, *I*, cit.

¹¹ S. Torelli, *II*, cit.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Vedi su questo tema: C. Vicentini, *Teorie della recitazione. Diderot e la questione del paradosso*, in: AA.VV., a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino, *Storia del teatro mo-*

dirla con Torelli, “se chi brama avvenire o fama di attore egregio debba più alla natura che all’arte abbandonarsi”¹⁵.

Torelli, citando nei suoi articoli alcuni degli artisti che si sono occupati dell’argomento, da Riccoboni a Lessing, insiste sul fatto che sebbene Modena riesca a “scotere, infiammare, gelare, commovere, infondere infine nell’animo di chi ascolta” lo “stato morale di chi declama”¹⁶, e anzi proprio per questo, non reciti mai abbandonandosi all’ispirazione e piuttosto poggiandosi sullo studio e sulla costruzione consapevole della sua presenza scenica.

La “psicologica maestria” e la “ricchezza di modificazioni” che “si trova nello sguardo di lui”¹⁷ sono perciò frutto di studio e di controllo di sé, e non di uno “slancio ardente ed impreveduto dell’anima”¹⁸. Infatti, “con buona pace [...] de’ signori panigiristi *dell’anima e della ispirazione*, l’anima artistica del bravo attore si formerà soltanto collo studio dell’arte”¹⁹.

Sbaglia perciò chi pensa che le “esteriori modificazioni del corpo sieno naturali conseguenze dell’interior movimento dell’anima”, e che quindi l’attore debba abbandonarsi “alla foga dell’anima sua”²⁰. Sbaglia perché l’obiettivo della rappresentazione – argomenta Torelli citando esplicitamente Lessing – è realizzare un’opera d’arte (“a tanto recata di perfezione, che più a sperare non ne rimanga per imitativa del bello, per fiore dell’eleganza, per la verità del morale, per determinata conformazione ad ogni determinato affetto”), non l’espressione subitanea, “fatta come che sia, rozza ed imperfetta”²¹.

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

dermo e contemporaneo. II. Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento, Einaudi, Torino 2000, pp. 5-47.

¹⁵ Così la prima parte del sottotitolo di uno degli interventi di Torelli, che si conclude con le parole: “Gustavo Modena attor guidato dalla filosofia e dall’arte a grado eminente della rappresentativa”.

¹⁶ S. Torelli, *II*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ S. Torelli, *Analisi generale della mimica*, cit., p. 27.

¹⁹ *Ivi*, pp. 26-27.

²⁰ S. Torelli, *II*.

²¹ *Ibidem*.

Della *ispirazione* poi, tanto da' moltissimi predicata, non si potrebbe mai abbastanza maedre, contemplandola, qual'eglino la pretendono, base e fonte, non che maestra dell'arte rappresentativa, la quale è arte di fatto, comeché imitativa²².

Ecco un punto per noi importante, sul quale torneremo: l'“ispirazione”, oltre che fonte di errori e di sbavature *in scena*, è fonte di travisamento di *cosa sia la scena*. Che è “di fatto”, nella sua concretezza, un’“arte” (e quindi un campo per l'attore di studio, di indagine, di progressiva acquisizione della consapevolezza artistica di sé), e non un luogo dove si manifesta un’“anima”, gioco forza astratta, dove “basta il cuore”²³, e dove perciò l'elemento riflessivo e critico, e dunque anche di conoscenza e di affinamento artistico, viene progressivamente meno.

Morrocchesi e l'“anima”

Uno dei bersagli polemici di Torelli è probabilmente Antonio Morrocchesi. Morto da poco, nel 1838, Morrocchesi non è solo uno fra gli attori più importanti alla cui declamazione tragica, come si è già detto, Modena contrappone il proprio nuovo stile realistico-grottesco. È anche l'artista che dieci anni prima pubblica le sue *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, scrivendo che, sì, l'attore deve studiare, non potendosi affidare completamente all’“istinto naturale”, ma sostenendo anche che sia meglio poi in scena provare le emozioni da recitare²⁴. Un approccio dunque più “ispirato” che “controllato”.

L'esprimer la passione con tale aggiustatezza e verità da ferire i cuori degli spettatori ed agitarli, è una dote particolare non a molti concessa. Se l'attore non ha una forte e ardente sensibilità, se non sa entrare profondamente nei caratteri, ed investirsi egli stesso del personaggio che rappresenta, ed assumerne i sentimenti, non potrà giammai arrivare ad ottenere questa bella ed essenziale prerogativa [...] e dall'assenza appunto, o debolezza d'una reale commozione ripeter dobbiamo [...] la mancanza del felice successo²⁵.

²² S. Torelli, *Analisi generale della mimica*, cit., p. 27.

²³ S. Torelli, *Trattato dell'arte scenica*, cit., p. 53.

²⁴ A. Morrocchesi, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Tipografia all'insegna di Dante, Firenze 1832 (ristampa anastatica: Roma, Gremese, 1991), p. 17.

²⁵ *Ivi*, pp. 94-95.

L'attore, recitando – secondo Morrocchesi – deve essere commosso da ciò che vuole egli stesso commuovere il pubblico:

I retori danno dei precetti estesissimi sul modo di eccitare le passioni che possono esser utili fino a un certo punto; ma bisogna sempre ritornare al principio già noto, cioè; esser d'uopo, che l'oratore sia vivamente commosso dall'effetto, che vuol destare in altri [...] “Se vuoi ch'io pianga, in pria tu pianger dei: / Desta il riso chi ride, il duol chi piange”. Questo appunto è il principale e massimo precetto per la mozione degli affetti; ed invero come potrà l'oratore, o qualunque pubblico dicatore fare odiare agli altri ciò ch'egli non è persuaso di odiare, ed amar quel che egli non ama?²⁶

D'altra parte, aggiunge Morrocchesi,

la commozione interna del dicatore, aggiunge alle sue parole, ai suoi sguardi, ai suoi gesti tal patetico, che esercita un potere, quasi irresistibile su tutti quelli, che stanno ad ascoltarlo²⁷.

E più avanti, ragionando proprio sul concetto che tanto contrarierà Torelli, e cioè sull'“anima” (“quell'accurato modo d'esprimere con vero sentimento le umane passioni”²⁸), Morrocchesi ritorna con forza sulla tesi che per l'attore sia necessario provare in prima persona i sentimenti che vuole trasmettere al pubblico. A sostegno delle sue ragioni – secondo un *topos* ricorrente nelle riflessioni su questi argomenti – racconta un episodio personale: dovendo egli recitare la parte di un giovane che piange la morte della donna amata, poco prima dell'inizio della rappresentazione riceve la notizia della perdita di una sorella.

Caddi privo di sensi, e rimasi in quello stato lunga pezza: ciò a malgrado per una imperiosa circostanza [...] la recita in quella quella sera ebbe luogo. Portai, ad imitazione del Greco Polo con me sul palco scenico, siccome immaginar vi potete, il dolor vero di fratello con quello di finto vedovo sposo; e fu tale e tanta ad ogn'uopo la mia commozione, che travolsi gl'animi degl'uditori [...]. Da quell'istante credetti ognor più, che la maggior dote di un dicatore qualunque, consista nel sentire al vivo quegli'affetti che vuole in altri destare²⁹.

²⁶ *Ivi*, pp. 163-164 (la citazione nel testo è di Orazio).

²⁷ *Ivi*, p. 166.

²⁸ *Ivi*, p. 203.

²⁹ *Ivi*, pp. 211-212.

Franceschi e il “cangiar persona”

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

“Sui palchi teatrali”, scrive Franceschi, “trattasi di operare una gran *finzione*”³⁰. L'attore deve cioè innanzi tutto fingersi radicalmente altro da ciò che è nella vita di tutti i giorni.

Questi [chi recita] deve fare totale abnegazione e sacrificio dei proprj pensieri ed affetti per addossarsi quelli del personaggio che rappresenta³¹.

Infatti

dovento [egli] imitare altrui è obbligato ad uscire dalla sua individualità, trasformarsi e nascondersi dietro certe leggi d'intelletto e di sentimento a lui imposte, ed alle quali bisogna che sottomesso obbedisca³².

Per poterlo fare, argomenta Franceschi, l'attore non deve provare in scena i sentimenti del personaggio che recita. È infatti una “erronea opinione” quella che “sui palchi teatrali si possa propriamente sentire ciò che si esprime: il che, tranne qualche caso e solo per analogia e reminiscenza, e fino a un certo punto, non può né deve aver luogo”³³. Perciò:

Guai a colui che porta sul palco scenico il *suo* vero e proprio sentimento! Le più volte rappresenta se stesso piuttosto che il personaggio voluto dall'autore³⁴.

In teatro, infatti, “altro non si fa che fingere, e tutta l'arte sta nel fingere bene”³⁵.

Dunque, per evitare il “vuoto” e l’“errore” che termini come “mimica, sentimento, anima, sensibilità, ispirazione, irritabilità” possono indurre, la “suprema facoltà” di “esprimer simulando” viene definita

³⁰ E.L. Franceschi, *Studii teorico-pratici*, cit., p. 64 (il corsivo è dell'autore).

³¹ *Ivi*, p. 8.

³² *Ibidem*.

³³ *Ivi*, p. 65.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ivi*, p. 77.

da Franceschi, con un neologismo, “personificabilità”, ossia “potenza di personificarsi, di cangiar persona”³⁶.

Non solo perciò secondo Franceschi si tratta di non provare in scena i sentimenti del personaggio, ma l’attore deve arrivare a “cangiar persona”, diventare altro da ciò che è, “contraffarsi”.

Vero “storico” o vero “morale”?

Le tesi di Franceschi fanno discutere. Lo ricorda egli stesso nei suoi *Studii*³⁷ e se ha poi una traccia sui giornali del tempo.

Un certo “L.B. comico” – forse Luigi Bonazzi? – scrive nel giugno del 1853 una lettera al “Pirata” dove, oltre a rimproverare a Franceschi di insegnare “un’arte che non esercita” (ma su questo torneremo più avanti), gli contesta soprattutto l’affermazione che prerogativa dell’attore sia la “contraffazione di se medesimo”³⁸.

LB non ricorre agli argomenti un po’ generici (e anche retorici) che saranno propri di alcuni attori anti-diderottiani pochi anni più tardi³⁹ e adduce una ragione per noi più interessante: “il contraffarsi [...] è veramente officio del comico”⁴⁰. Infatti, sostiene LB, ancor prima di verificare se sia “possibile” o meno realizzarla, bisognerebbe intendersi se sia davvero “necessaria” la “occulta contraddizione fra il personaggio e l’artista”⁴¹.

Per sciogliere questo interrogativo la domanda corretta da porsi dovrebbe essere: “L’artista rappresenta egli il *vero morale* o il *vero storico* dei caratteri umani?”⁴²

³⁶ *Ivi*, p. 73.

³⁷ Vedi per esempio *Ivi*, pp. 65-68n. Il volume di Franceschi raccoglie diversi interventi pubblicati a partire dal 1851 sulla rivista “Italia drammatica”. Nel licenziarli in volume, Franceschi aggiunge qualche commento sulle reazioni suscitate al loro primo comparire.

³⁸ L.B., *Drammatica. Lezioni d’arte comica del sig. E. Franceschi*, in “Il Pirata”, 19 giugno 1853. L’articolo di L.B. risponde a un intervento di Franceschi pubblicato sull’“Italia Drammatica” (n.6, 1953) che confluirà poi negli *Studii*. A sua volta Franceschi replica qualche giorno dopo sul “Pirata” (*Polemica. Al Signor L.B., comico*, in “Il Pirata”, 26 giugno 1853).

³⁹ Vedi D. Orecchia, *Il sapore della menzogna. Rossi, Salvini, Stanislavskij: un aspetto del dibattito sul naturalismo*, Costa & Nolan, Genova 1996, pp. 36-54.

⁴⁰ L.B., *Drammatica*, cit.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

L'attore si confronta cioè con dei *tipi*, muovendosi nel solco di una forma di *realismo* scenico, o con dei *personaggi*, seguendo un approccio interpretativo più mimetico-naturalistico? La prima strada pretende dall'attore la capacità di "variarsi", dunque anche di fingere, ma comporta un interscambio fra attore e personaggio, un rapporto di influenza reciproca. La seconda chiede all'attore di sapersi semplicemente "contraffare" e perciò determina – sempre secondo LB – una separazione più netta, priva di dialettica, nel segno della semplice "personificazione", fra attore e personaggio.

Il vero morale ha più tipi; e l'attore si modifica secondo il tipo più conveniente alla propria natura, come avviene nel caso di due grandi attori che rappresentino la stessa parte, entrambi bene, entrambi diversi; il vero storico ha un tipo unico, e chi per caso lo rappresenta non fa un'arte; per rappresentare il vero morale è d'uopo più o meno variarsi; per rappresentare il vero storico bisogna contraffarsi, e Vestri non si contraffaceva⁴³.

Solo nel secondo caso – il meno interessante ("chi per caso lo rappresenta non fa un'arte") – è necessaria la "contraffazione". Mentre nel primo – che costituisce il vero campo dell'espressione artistica per un attore – serve "più o meno variarsi", dunque anche "modificarsi", mantenendo però sempre un rapporto di scambio, dialogico, fra attore e tipo. Come faceva Vestri.

E come fa, da par suo, Gustavo Modena, che in scena finge, che non si "ispira", che "calcola su tutto" (come scrive Regli⁴⁴), ma che non per questo si può dire lavori sulla "contraffazione", sulla separazione netta fra attore e parte, portando piuttosto a sé il tipo che recita, facendo per certi versi coincidere la propria persona con il personaggio, sovrapponendosi ad esso, avendo a cuore il "vero morale" più che il vero "storico".

Le aporie dell'immedesimazione

Sono anni questi in cui si inizia a parlare di "immedesimazione" per descrivere il rapporto fra attore e personaggio. Il termine è ben presente nella discussione teatrale della prima metà dell'Ottocento.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ R., *Drammatica. Ancora di Gustavo Modena*, in "Il Pirata", 27 ottobre 1849.

Sin dalle *Lettere* di Canova fino alle recensioni normalmente pubblicate sui periodici, passando per buona parte delle riflessioni e dei trattati citati. Non bisogna però lasciarsi ingannare: ci troviamo di fronte a un significato diverso da quello che il termine assumerà più tardi, a fine secolo, con il progressivo emergere delle poetiche naturalistiche. Un significato che pur comprendendo in nuce anche l'opzione proto-naturalistica, indica per il momento più in generale semplicemente un rapporto piuttosto stretto, di empatia o di sovrapposizione, fra attore e personaggio.

Per una parte degli attori e dei critici di questo periodo, immedesimarsi nel personaggio non significa *abbandonarsi* o *annullarsi* in esso, ma *appropriarsene* per renderlo al meglio in scena.

Lo spiega bene ancora una volta proprio un attore, Angelo Canova, nelle sue *Lettere sopra l'arte d'imitazione* scritte alla fine degli anni Venti ma pubblicate solo dieci anni più tardi.

Innanzitutto, secondo Canova, chi recita deve scegliere i “caratteri” da rappresentare in base al proprio temperamento:

per poter bene imitare i caratteri, naturalmente e quasi come se proprii fossero, [è] necessario prima il bene esaminare se stessi per iscegliere i medesimi⁴⁵.

“Immedesimarsi”, scrive Canova, vuol dire perciò impadronirsi della parte in modo tale che sembri al pubblico una “cosa propria, non istudiata”⁴⁶. Questo non significa abbandonarsi al personaggio, lasciarsi agli “impulsi” della “propria natura” – osserva Canova – piuttosto ricorrere all'arte, alla “simulazione”:

Or siccome l'arte nostra, perché d'imitazione, non è che una continua simulazione della natura di quei diversi caratteri che rappresentiamo, egli è certamente che male avvisano coloro i quali si danno a credere che basti il secondare gl'impulsi della loro propria natura, onde eseguire naturalmente li medesimi. È vero che il precetto dice “ardeat qui vult incendere”, ma questo infiammarsi s'intende sempre colla natura di quel tal personaggio che viene descritto dal poeta, la natura del quale noi dobbiamo prendere in prestito, immedesimandoci per così dire in quella come *se fosse nostra*, e non affidandoci alla nostra sola, la quale non può provare le medesime sensazioni, e nel medesimo grado che deve provarle il personaggio che noi fingiamo, ed ecco

⁴⁵ G.A. Canova, *Lettere sopra l'arte d'imitazione*, cit., p. 97.

⁴⁶ *Ivi*, p. 126.

che in tal caso l'*arte* convien che venga in soccorso della nostra natura, perché la tenga come imbrigliata, acciò non vada di per sé vagando a suo capriccio⁴⁷.

Una posizione molto vicina a quella espressa da Diderot nel suo *Paradosso*. Ciò che infatti secondo Canova si deve “dimostrare sulla scena” è “l'*arte* cangiata in *natura*” e non “la *natura* cangiata in *arte*”⁴⁸. Il teatro dunque come il luogo della finzione e dell'*arte*, non dell'ispirazione o della foga interpretativa.

Torniamo a Modena. Molti cronisti scrivono in questi anni di una sovrapposizione – una sorta di identificazione – fra l'attore e i caratteri via via recitati.

Imperatori osserva per esempio a proposito del Saul:

Gustavo Modena non ha duopo [sic] di riscaldarsi col progredir dell'azione per renderla energica, per trasformare se stesso nel personaggio che rappresenta; no, non mai sono due uomini in lui; non mai l'*attore* si lascia scorgere attraverso del [sic] *personaggio*⁴⁹.

Poche righe, ma estremamente interessanti.

Imperatori allude a una recitazione molto controllata (“non ha duopo di riscaldarsi”), ma “energica”, che porta l'attore a “trasformarsi” in scena. Eppure il critico – indagatore acuto della recitazione modeniana – non vuol per questo dire che Modena si *annulli* nel personaggio. Piuttosto che in lui – come in tutti i grandi artisti, e a differenza di quello che accade normalmente nei teatri – non si coglie in scena lo “sforzo” dell'*arte*, quella distinzione non voluta (“stentata”) fra attore e personaggio. Egli “finge sì al vero i caratteri i più disparati” – come ricorda altrove un cronista triestino⁵⁰ – che l'impressione suscitata è che “non mai sono due uomini in lui”.

Ma c'è di più. Per contro all'emergere in questi anni dei primi segnali dell'importanza del “camerino” come luogo di trasformazione *simbolistica* dell'attore (valga questa testimonianza sul giovane Ernesto Rossi: “faccia il Rossi da sé, non atteggi nel *camerino* le ispirazioni che devono suscitarsi in lui sulla scena”⁵¹) l'*arte* modeniana è *in scena*,

⁴⁷ *Ivi*, p. 104.

⁴⁸ *Ivi*, p. 105.

⁴⁹ G.I., *Teatro Re*, in “La Moda”, 7 settembre 1840.

⁵⁰ [Sia], *Compagnia Modena a Trieste*, in “Corriere delle dame”, 28 settembre 1845.

⁵¹ Mario, *Teatro Apollo*, in “Il Gondoliere e l'Adria”, 7 ottobre 1847.

tutta in scena: “Una volta entrato in iscena, la scena è il suo elemento, il suo mondo”⁵².

In questo senso il pubblico non trova di fronte a sé né soltanto un attore che recita, né semplicemente il personaggio recitato. Riconosce piuttosto di avere davanti agli occhi *Gustavo Modena*, artefice del proprio teatro attraverso la costruzione di una unità *artistica* di attore e tipo.

Una unità dialettica, conflittuale – come sempre avviene nel caso del procedimento allegorico, così tipico delle poetiche del realismo – in cui *l'attore Modena* fa sempre capolino (è ancora Imperatori a ricordare che Modena in scena “ogni cosa sminuzza e commenta”, rendendosi dunque presente, spesso impercettibilmente, agli occhi del pubblico⁵³). Allo stesso tempo però un'unità molto salda, conchiusa, convergente nella delineazione di una “colossale immagine”, che resta fortemente impressa negli spettatori, e in cui l'attore e il personaggio si mescolano e si fondono insieme.

A questo processo di compenetrazione fra attore e personaggio alludono per esempio le parole della “Rivista europea” quando, recensendo il corso di recite dato a Milano nel 1846 dalla Compagnia Lombarda, il cronista ricorda le rappresentazioni degli stessi testi realizzate pochi mesi prima da Gustavo Modena:

[il *Sampiero* recitato dalla Lombarda] fu applaudito vivamente, e lo sarebbe stato anche di più, se la colossale immagine del Modena, presente ancora agli occhi degli spettatori, non avesse rimpicciolito col confronto la maestà e la grandezza di quel personaggio. Il che può dirsi in parte anche degli altri drammi, in cui l'assenza del grande attore lasciava un vuoto non abbastanza supplito⁵⁴.

Dove oltre alla evidente sottolineatura della maggior efficacia artistica di Modena rispetto agli attori della Compagnia Lombarda, ciò che emerge, in modo implicito ma altrettanto evidente, è lo stretto intreccio nel teatro modeniano fra attore e personaggio, che per il pubblico diventano una cosa sola.

Rammentare quel personaggio, per gli spettatori, significa rendere presente alla memoria Modena; ricordare Modena significa avere ancora davanti agli occhi quel personaggio.

⁵² R., *Drammatica*, in “Il Pirata”, 29 agosto 1852.

⁵³ G.I., *Teatro Re*, cit.

⁵⁴ [Sia], *Rivista drammatica. Teatro Re – Compagnia Lombarda*, in “Rivista europea” ottobre-novembre 1846, p. 611.

Nel rapporto fra attore e personaggio si legge in filigrana, nel caso di Modena, un doppio movimento. Quello dell'attore che si avvicina alla parte da recitare, e contemporaneamente quello della parte che viene sussunta dall'attore all'interno del suo mondo artistico.

Spesso le recensioni riflettono la percezione in chi scrive di questo strano e intenso rapporto biunivoco. Così per esempio Cominazzi a proposito dell'Oreste modeniano:

Il Modena impartì a quel grande infortunio il suo generoso carattere, si mostrò ispirato o veramente posseduto dalla coscienza di quei delitti⁵⁵.

Dove l'impressione nel recensore di un attore "posseduto" dalla coscienza dei delitti di Oreste è tutt'uno con l'evidenza di quello stesso attore che "impartisce" il proprio carattere al personaggio. Ciò che emerge in scena non è propriamente e semplicemente il "personaggio", ma "lo stato morale di chi declama" (di Gustavo Modena cioè), come suggerisce Torelli.

Al ricomparire di Modena sulle scene, nel 1839, un critico della "Favilla" osserva meravigliato:

in lui abbiamo trovato sempre il medesimo Modena e mai ad un tempo; cioè ch'egli mostrandosi sempre grande attore si trasformò perfettamente ne' personaggi che trattava⁵⁶.

Ancora una volta una impressione contraddittoria. "Sempre il medesimo Modena" e "mai ad un tempo". Costantemente davanti alla parte come "grande attore" e nello stesso momento "perfettamente" trasformato nei personaggi che "trattava".

L'apparente "immedesimazione" prodotta da Modena in scena è in realtà soprattutto "ammirazione".

Chi non s'immedesimò nelle sue sventure di teatro, e chi non pianse al suo pianto? Mentre egli recitava, tutto l'uditorio pareva assorto in una grand'estasi d'ammirazione⁵⁷.

Dove, al di là dei termini utilizzati (scivolosi per un lettore moder-

⁵⁵ P. Cominazzi, *Teatro Re*, in "Figaro", 7 ottobre 1840.

⁵⁶ [Sia], *Ultime recite di Modena e prima dell'Opera*, in "La Favilla", 29 dicembre 1839.

⁵⁷ D. Piacentini, *Gustavo Modena al Teatro Nuovissimo di Padova*, in "Gazzetta di Venezia", 14 aprile 1842.

no), la recensione registra la forte empatia scatenata da Modena nei confronti del pubblico, che determina non semplicemente un abbandono nella malia teatrale ma l'evidenza, di fronte ai propri occhi, della manifestazione d'arte di un grande artefice della scena. Imperatori scrive altrove di "quasi elettriche scintille" che "trasmettonsi dal suo cuore nel cuore degli spettatori"⁵⁸, alludendo cioè a qualcosa che risveglia il pubblico, che provoca una reazione, che restituisce la consapevolezza di guardare. Non a caso un recensore della "Rivista europea" scrive nel 1843 che lo spettatore che vuole "trovar sé in altrui e 'l suo tempo nel tempo imitato" e "vuole confondersi, immedesimarsi col personaggio"⁵⁹ non ama Modena e non si trova a proprio agio con il suo teatro.

E se è vero che alcune cronache parlano di "identificazione" di Modena col personaggio (per esempio proprio la recensione appena citata della "Rivista europea"⁶⁰), è altrettanto vero che l'effetto di tale identificazione è poi, per il pubblico, singolarmente spiazzante.

Valga come esempio una riflessione sull'arte modeniana pubblicata nel 1844 sulla "Gazzetta di Venezia".

Il recensore sottolinea come sia "impenetrabil mistero" che un attore "possa trasfondersi in un'altra natura, tanto da mutar fin tuono di voce, atti, sembiante, come egli [Modena] fa in tal personaggio [Luigi XI]"⁶¹. Ma, aggiunge subito dopo, il "pregio" della sua "quasi direi fisica trasformazione" è "vinto ancora" da un altro pregio, "non men difficile, e tanto più raro", quello cioè "di penetrare profondamente nel pensier dell'autore e significarlo nel modo più effettivo ed acconcio, *commentandolo, a dir così, con la inflection della voce e col gesto*"⁶².

L'attore produce cioè un commento così minuto e insistito da evidenziare chiaramente la sua presenza *accanto* al personaggio (al *fianco* del personaggio, non nascosto dietro di esso), portando perciò alcuni

⁵⁸ G.I., *Milano – Teatro Re – Gustavo Modena e gli artisti drammatici da lui diretti*, in "La Fama", 8 dicembre 1845.

⁵⁹ G. S.-a., *Dell'arte comica in Italia e di Gustavo Modena*, in "Rivista europea", II semestre 1843, p. 114.

⁶⁰ "Modena sviluppa con straordinaria penetrazione i caratteri nelle più recondite parti e nelle tinte più svariate, conservando unità di maniera. Egli si identifica completamente col personaggio" (*Ivi*, p. 112).

⁶¹ [Sia], *Critica teatrale. Gustavo Modena*, in "Gazzetta privilegiata di Venezia", 18 giugno 1844.

⁶² *Ibidem* (corsivi nostri).

spettatori a giudicare quel modo di stare in scena eccessivo e spiazzante. Leggiamo ancora:

Taluno trovò in qualche rara occasione spinta tropp'oltre questa rappresentativa espressione; trovò, come a dire, troppo per minuto dipinta e contornata col cenno l'immagine, in qualche parte della narrazione de' patimenti notturni, che Luigi fa nell'atto IV al Solitario, dove per poco non vedi il volto del fantasima persecutore, tale è la evidenza del gesto; ma io non so se questo non debba dirsi più presto pregio che difetto, così profonda impressione l'animo ne riceve⁶³.

Ancora una volta dunque una sensazione profondamente contraddittoria. Un attore che per un verso evidenzia implicitamente l'"impenetrabil mistero" del "trasfondersi" nel personaggio. Per un altro sottolinea un pregio ancora più "raro", e cioè la capacità di commentare in scena il personaggio e di dialogare con esso – per così dire – davanti agli spettatori.

Tutto ciò accade perché di fronte al pubblico si presenta un artefice a tutto tondo del proprio teatro: non soltanto un "attor comico", non semplicemente un personaggio, piuttosto un artista della scena che compone virtuosamente nella sua figura la dialettica fra attore e parte. Quando i recensori scrivono della coincidenza fra Modena e Saul non intendono dire che Modena "diventi" Saul. Piuttosto, alludono al fatto che sia Saul a "diventare" Modena, assumendone le fattezze, fisiche e morali, e cioè che sia l'attore a riuscire a *portare a sé* il personaggio, a controllarlo, a farlo proprio, a trasmettere attraverso di esso lo "stato morale di chi declama".

Un grande attore *non ispirato* della seconda metà del Novecento, Glauco Mauri – uno degli ultimi eredi della tradizione "all'antica italiana" – ha affermato:

I personaggi che ho interpretato hanno accompagnato la mia vita ed io ho imparato molto dal "dialogo" con loro. Ma sono sempre rimasto un interprete senza immedesimarmi nei personaggi. Una sera facendo *Re Lear* con Cordelia morta tra le braccia mi sono chiesto: chi è che piange, Re Lear o Glauco? Solo in seguito ho saputo rispondere: ero commosso per quello che io, Glauco, stavo dando agli spettatori grazie a Shakespeare⁶⁴.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ S. Aversa, *Non arrendetevi* (intervista a Glauco Mauri), in "Liberazione", 1 ottobre 2010.

Qui, la sovrapposizione anche emotiva fra attore e personaggio non è dovuta al “trasfondersi” del primo nel secondo, ma al convergere di entrambi, sotto la guida e il controllo dell’artefice, nell’espressione di un sentimento morale molto profondo. Che è ciò che giunge al pubblico, e contemporaneamente ciò che prova – moralmente ed emotivamente – l’artista in scena.

Glauco Mauri in teatro “è” Lear, come Modena in teatro “è” Saul, perché il personaggio diventa l’attore, si fa tutt’uno con l’artefice che esprimendo lui – “*fingendone al vero*”⁶⁵ i tratti tipici – esprime artisticamente se stesso, o meglio, ancora una volta, il proprio mondo morale. Non l’“anima” – come scrive Torelli di Modena – ma l’“anima artistica”.

⁶⁵ [Sia], *Compagnia Modena a Trieste*, in “Corriere delle dame”, 28 settembre 1845.

VIII. Arte e politica: le *Dantate*

Uno stretto intreccio

Sì è detto del legame profondo, nella biografia modeniana, fra arte e politica.

Modena non è semplicemente un attore che si interessa anche di politica ma un intellettuale a tutto tondo che non conosce la separazione fra mondo artistico e mondo morale, fra pensiero e azione, fra teatro e contesto in cui questo si colloca.

Come abbiamo già sottolineato nei capitoli precedenti, la scena per Modena non è che una delle tessere di un mosaico più complesso che, solo, è in grado di giustificare e spiegare i singoli tasselli. È precisamente la sua concezione politica a rendere ragione fino in fondo di ciò che egli fa in teatro, così come sono proprio le ragioni intime del suo teatro a illuminare e significare meglio le sue convinzioni politiche. L'una sfera accoglie e rende possibile l'altra.

Si tratta peraltro di una caratteristica tipicamente ottocentesca dell'intellettuale – che si nutre spesso di una filosofia della *praxis* – e che in Modena risulta ben evidente.

D'altra parte così come il profilo intellettuale per esempio di Mazzini – per restare agli anni e ai legami modeniani – si compone complessivamente anche della sua attività di critico letterario e musicale, e ciò nondimeno l'importanza di Mazzini per noi risiede oggi soprattutto nel suo impegno politico, allo stesso modo la figura di Modena matura nell'intreccio e nella combinazione di diversi interessi, artistici e politici, ancorché la sua importanza risieda ai nostri occhi essenzialmente nell'attività teatrale.

Caratteristiche dunque entro certi limiti scorporabili, quella politica di Mazzini e quella artistica di Modena, ma che in fondo si spiegano entrambe davvero solo se collocate nella complessità dell'intreccio

fra le pulsioni e gli interessi diversi, eppure complementari, che compongono i rispettivi profili.

È bene sottolineare questo aspetto della biografia modeniana, perché nel corso del tempo, *et pour cause*, la cosa non si è rivelata così pacifica. Modena ancora vivo, alcuni detrattori hanno appuntato le proprie critiche sulla radicalità delle sue idee politiche per scalfirne la figura, operazione altrimenti ben più difficile sul piano artistico: troppo evidente – come abbiamo già più volte osservato – lo straordinario talento scenico.

Ma è poi soprattutto la memoria di Modena dopo la morte a risentire dei tentativi di separare l'ambito artistico da quello politico. In particolare nello scorcio di fine Ottocento, quando la traccia lasciata dall'attore è ancora ben viva nell'*humus* teatrale e culturale italiano.

La biografia di Bonazzi esce nel 1865 e viene ripubblicata nel 1884¹. Un primo epistolario modeniano vede la luce nel 1888². Ci sono poi le memorie degli attori che si formano al suo fianco, in particolare modo quelle di Ernesto Rossi (edite fra il 1885 e il 1889) e di Tommaso Salvini (nel 1894) a tenere viva l'attenzione su di lui; e poi altri scritti (per esempio il già più volte citato libro di Andrei sugli *Attori italiani*, del 1899, "da Gustavo Modena a Ermete Novelli" appunto) e i frequenti richiami al suo magistero nelle discussioni teatrali sui periodici del tempo.

Se risulta insomma impossibile in questi anni rimuovere l'ingombrante eredità dell'attore, ancora troppo presente fra le pieghe della vita teatrale, si fa strada però una lettura dell'attività modeniana tesa a separare sempre più nettamente l'artista dall'uomo politico, isolando e circoscrivendo il primo e sminuendo il secondo. Ne è una testimonianza – una fra le molte possibili – uno scritto commemorativo di Centelli, del 1893, pubblicato sull'"Illustrazione italiana" nel novantesimo della nascita, che invita gli estimatori di Modena a concentrare le proprie attenzioni esclusivamente sull'altezza artistica modeniana, lasciando risolutamente da parte la questione politica³. Una via pre-crociana, che espunge la complessità del fenomeno estetico in favore di una astratta grandezza artistica. Come se questa, nel caso di

¹ Lapi, Città di Castello 1884.

² *Gustavo Modena. Politica e Arte. Epistolario con biografia (1833-1861)*, Barbera, Firenze 1888.

³ A. Centelli, *Gustavo Modena*, in "L'Illustrazione italiana", 4 giugno 1893.

Modena (come in qualsiasi altro caso), non affondasse saldamente le proprie radici nella complessa e ricca visione del mondo dell'artista. E, soprattutto, come se la prima e la seconda non fossero strettamente intrecciate, sino a rendere l'una inspiegabile senza l'altra.

Questo modo di guardare retrospettivamente a Modena ha naturalmente anche l'effetto di edulcorarne la *vis* polemica, 'limitandola', per così dire, al solo versante dell'arte (considerato separato) ed espungendo così la sua durezza critica, che può emergere solo se calibrata all'interno di un più complessivo sguardo sul mondo.

Bisognerà aspettare il secondo Novecento per una nuova messa a fuoco della complessità della figura di Modena, a partire soprattutto dalle indagini di Terenzio Grandi⁴, che, per reazione agli studi tardo ottocenteschi e poi primo novecenteschi (e riflettendo evidentemente una temperie culturale ben diversa), finiscono per sottolineare forse sin eccessivamente il tratto politico, declinato qui nella forma anch'essa un po' edulcorata del "patriottismo". È il Modena "attore patriotta", come recita appunto il titolo dell'importante biografia di Grandi pubblicata nel 1968. Un libro con molti meriti, di cui gli studiosi continuano a giovare soprattutto per la ricostruzione biografica, che nel clima di quegli anni finisce però per confermare una lettura nuovamente non del tutto equilibrata del rapporto fra arte e politica in Modena, tornando sì a dare un peso rilevante a entrambi i momenti ma finendo più in profondità per sottovalutare il loro stretto intreccio e l'influenza reciproca.

Modena infatti è *contemporaneamente* attore e politico. Non nel senso che sempre, per forza, i due frangenti coincidano nella concretezza della sua biografia. Anzi, nella maggior parte dei casi si tratta di momenti separati dal punto di vista dei tempi in cui si realizzano. Si è già detto per esempio delle lunghe interruzioni dalla scena a fronte del coinvolgimento diretto nelle battaglie risorgimentali.

Si tratta piuttosto della contemporaneità di due aspirazioni profonde, che agiscono sotteraneamente insieme. Per un verso, di un modo di essere attore in cui la pulsione politica è sempre presente sottotraccia, non solo nelle forme più esplicite (come è il caso per esempio della scelta del repertorio) ma anche, più sottilmente (e più

⁴ Grandi pubblica nel 1955 l'epistolario modeniano (E), nel '57 una raccolta degli scritti (S) e infine nel 1968 una biografia completa (T. Grandi, *Gustavo Modena*, cit.).

incisivamente), nel precipitato profondo della poetica artistica, come abbiamo già cercato di evidenziare e come vedremo anche in questo capitolo.

Per altro verso, si tratta di un modo di fare politica in cui vibra, più o meno esplicitamente, eppure sempre con una certa evidenza, la corda apparentemente più leggera (ma capace di una singolare durezza) propria dell'approccio "vaporoso" – il termine è di Modena – tipica dei "fantastici", quelli che "hanno acquistato il nome di sognatori, poeti, utopisti, vaporosi, frenetici", che "si ostinano a voler realizzare delle fantasie giuste, ma fuori di tempo, e che costano caro"⁵.

Il radicalismo politico

In senso stretto le idee politiche di Modena furono sempre radicali. Repubblicano intransigente, il suo profilo all'interno del movimento risorgimentale – come ha scritto Franco Della Peruta – è quello di un "democratico socialista"⁶.

Attivo politicamente sin da giovane, partecipa diciassette a Padova alle insurrezioni del '20 (ferendosi fra l'altro gravemente a un braccio), poi ai moti del 1831 nell'Italia centrale. Di qui, dopo la capitolazione di Ancona, abbandona rocambolescamente la penisola insieme ad altri esuli, raggiungendo Marsiglia nel giugno dello stesso anno. Nella città francese incontra Mazzini, ne diviene amico intimo, aderisce al progetto politico della Giovine Italia e poi della Giovine Europa. Durante l'esilio il nome dell'attore figura fra i più stretti collaboratori del rivoluzionario genovese (è lo stesso Mazzini a ricordarlo nelle sue *Note autobiografiche*⁷).

⁵ G. Modena, *I pratici e i vaporosi*, ora in S, pp. 102-103.

⁶ Vedi F. Della Peruta (a cura di), *Scrittori politici dell'Ottocento*, tomo I, *Giuseppe Mazzini e i democratici*, Ricciardi, Milano 1969, p. 848.

⁷ *Ivi*, p. 845. Sull'attività politica di Modena, oltre ai già citati volumi di Grandi e *Scrittori politici dell'Ottocento*, vedi: F. Della Peruta, *Mazzini e i rivoluzionari italiani*, Feltrinelli, Milano 1974; C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena*, cit; A. Arisi Rota, *Gustavo Modena*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2011, vol. LXXV, ad vocem; i saggi di Lorenzo Mango (*I dialoghi politici di Gustavo Modena*) e Fernando Gioviale (*Benedizione del cristianesimo*). *Per una lettura futuribile del dialogo "Il negoziante, e il carrettiere"* in AA.VV., *Ripensare Gustavo Modena*, cit; A. Scannapieco, *"Quella abborrita gogna che chiamano teatro": la "scena" risorgimentale nella lente di Gustavo Modena*, in "Il Castello di Elsinore", n.65, 2012.

Da ora in avanti il rapporto fra Modena e Mazzini – “Pippo”, nell’epistolario modeniano – resterà sempre piuttosto stretto. Anche dopo la conclusione del periodo dell’esilio, e almeno fino ai mesi cruciali del ’48-’49. Ma ancora negli anni successivi, nonostante le crescenti divergenze fra i due, e perlomeno fino al distacco più marcato dell’ultimo periodo, fra il 1859 e il 1861, di cui sono testimonianza tanto alcune lettere modeniane, lucidissime e amare, sulla situazione politica italiana ed europea, quanto lo scritto *Il falò e le frittelle*, del 1860, un “mistero faceto-lagrimoso” che descrive con sofferta ironia la fase conclusiva del percorso unitario – orchestrato da “Camillo” (Cavour) e benedetto da “S.S. Culo” – e che non risparmia qualche ironia nei confronti dell’“innominato” Mazzini, pur sempre una “testa” a cui basta “starnutire” per “ragiona[re] meglio di tutti i vostri Professori, Barbassori, e Untori ciondolati”⁸.

Se dunque il legame fra i due poggia su un’affinità personale di fondo, nonché su un riconoscimento intellettuale reciproco (all’origine di uno scambio che dobbiamo indovinare fruttuoso per entrambi), le diversità di accento si manifestano da subito.

Modena vede nella “fraternità” e nell’“uguaglianza” i cardini dell’azione politica, ed è perciò meno attratto – per non dire progressivamente sempre più diffidente – dalla parola d’ordine della lotta per la “patria”. Predilige lucidamente il tratto concreto della “ispirazione egualitaria”⁹ all’accento vagamente mistico dell’incitamento patriottico mazziniano che agli occhi di Modena si trasforma infatti nel corso del tempo in una forma edulcorata di “verità”, e cioè in astratta “poesia della Verità”¹⁰.

Come ha scritto ancora Franco Della Peruta,

pur restando sempre fedele a Mazzini, [Modena] asseriva la necessità di un approfondimento della rivoluzione sul piano sociale con maggiore determinazione del suo maestro; del che è prova il fatto che egli continuò negli anni successivi a dirsi profondamente persuaso dell’opportunità di collegare le modificazioni politiche a profonde trasformazioni sociali che realizzassero una più piena eguaglianza¹¹.

Questa diversità di accento fra i due si approfondisce nel corso del

⁸ G. Modena, *Il falò e le frittelle*, ora in S, p. 223.

⁹ F. Della Peruta, *Scrittori politici dell’Ottocento*, cit., p. 847.

¹⁰ G. Modena, *Il falò e le frittelle*, cit., p. 224 (corsivo nostro).

¹¹ F. Della Peruta, *Mazzini e i rivoluzionari italiani*, cit., p. 149n.

tempo fino a determinare una distanza più netta.

Scrivo per esempio Modena nel *Falò e le frittelle*:

Sarebbe troppo lungo il dimostrarvi come questo intruglio cabalistico di inganni e di vergogne, sia derivato da un *qui pro quo*, dal mettere il carro innanzi ai buoi, cioè l'Unità innanzi alla Libertà; come per questo equivoco, l'Unità sia divenuto il cappuccio, la maschera, il bussolotto magico della ambizione famelica e la quondam *Giovine Italia* siasi trasformata in un semenzajo di Teologanti politici. [...] L'Unità è l'Orco divoratore della nazione, non è la Nazione. *Una feroce forza possiede il mondo e fa chiamarsi patria e nazionalità...* per prendere le mosche col miele¹².

E ancora:

portate il vostro entusiasmo giovanile e la poesia dell'*Innominato* [Mazzini] sullo scopo di conquistare la Libertà degli *oppressi*, e di mandare in vampa gli *oppressori*; e la sospirata Unità vi verrà fuori come primo corollario immancabile della Libertà¹³.

Dove è chiaro che la libertà (che per Modena è libertà degli "oppressi") è l'obiettivo primo e fondamentale. La "sospirata Unità" verrà solo dopo, come "primo corollario immancabile" del raggiungimento della libertà.

Miracolo. Per essere *forti* onde unirvi alle altre Nazioni contro tutta la lega degli Oppressori, è d'uopo essere *prima* una Nazione.

Isopo. Eccolo l'argomento a gambe in su! In quella parola *prima* sta lo svazione che ti produce il *meno* della somma del conto. Non potete essere Nazione che *dopo*. Nazione di nome, e strumenti di fatto alla tirannia congiurata contro i popoli, ecco quel che sarebbe dando a fare l'Unità alle Autorità. No, no, ai *tutti* oppressori devonsi opporre i *tutti* Oppressi [...] o la vostra sognata forza si risolverà in fiacchezza maggiore. [...] Libertà! Libertà! E il resto viene da sé¹⁴.

Prima di divenire argomenti di divisione – ancorché Modena mantenga sempre, come si è detto, anche nei momenti di maggior distanza, un profondo rispetto per Mazzini e per la sua dirittura morale – questi temi sono il terreno di una articolazione di posizioni nell'ambito di un orizzonte pienamente condiviso, anche grazie a una diversificazione nei compiti fra i dirigenti dell'organizzazione segreta. Così

¹² G. Modena, *Il falò e le frittelle*, cit., pp. 225-226.

¹³ *Ivi*, p. 224.

¹⁴ *Ivi*, p. 226

per esempio, nel corso degli anni Trenta, Modena si incarica all'interno del gruppo capeggiato da Mazzini di redigere una serie di opuscoli, pubblicati come supplemento alla "Giovine Italia", che vanno sotto il nome di "insegnamenti popolari".

L'intento che li muoveva era quello di guadagnare alla causa rivoluzionaria il pubblico di artigiani e di lavoratori al quale erano destinati, insistendo quindi essenzialmente sulle prospettive di modificazione che l'avvento della repubblica avrebbe aperto nelle condizioni d'esistenza delle classi popolari¹⁵.

L'attività di propaganda operata da Modena ("lo 'specialista' della Giovine Italia" su questo terreno, come ricorda Della Peruta¹⁶) mette in rilievo "la particolare accentuazione del nesso tra rivoluzione nazionale e suo contenuto sociale che in questa pubblicistica compiva il Modena"¹⁷.

Egli dunque porta avanti le sue idee all'interno di una collocazione politica che, finché gli riesce, resta convintamente fedele a Mazzini: "Tant'è, io sono di Mazzini *quand même*", scrive ancora nel novembre del 1856¹⁸.

E diverse lettere del periodo più cupo e pessimistico degli anni Cinquanta – gli anni del "ripiegamento"¹⁹ – testimoniano di un afflato "mazziniano" comunque presente in Modena, che, pur nelle crescenti differenze politiche fra i due, porta l'attore e sottolineare il coraggio e il rigore di Mazzini per contro all'"opportunismo" politico dilagante.

Mi confermo nel mio proponimento di voltare il culo alla politica e di non volere vivere in codesta fogna della Mecca ove colarono e colano tanti Barbassori ambiziosi, ipocriti invidiosi, che hanno rinnegato e vanno rinnegando e poi anatemiizzando Mazzini e i suoi principi, perché l'Uomo è un rimprovero vivente alla loro mediocrità pidocchina, e perché quei principi non se ne può far roba da vendere e rivendere al maggior offerente²⁰.

¹⁵ F. Della Peruta, *Scrittori politici dell'Ottocento*, cit., p. 846.

¹⁶ *Ivi*, p. 843.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Lettera a Mauro Macchi del 20 novembre 1856, ora in E, p. 255.

¹⁹ F. Della Peruta, *Scrittori politici dell'Ottocento*, cit., p. 856.

²⁰ Lettera a Carlo Pisani del 12 novembre 1856. E ancora: "Deridono Mazzini chiamandolo teologo! Egli ha un principio e lo ha stretto in una formula che vale quelle di Socrate e di Cristo. L'umanità non può progredire alla conquista della *verità*, della *giustizia* se non ha libertà: per aver libertà deve conquistarsi forme di governi che non inceppino pensieri ed azioni. [...] Tutto ciò è formulato in due parole scritte sopra una

Il radicalismo politico di Modena, decisamente “antiretorico”²¹ e frutto anche di una intransigenza caratteriale (lo “stizzoso [...] uomo ortica” del *Falò e le frittelle*²²), si coniuga assai frequentemente con una profonda intelligenza politica, con una capacità di lavorare “dall’interno” delle condizioni date, che può risultare ai nostri occhi un po’ in ombra se non si tiene conto dell’effetto distorto determinato dall’elevato numero di lettere giunte sino a noi degli ultimi anni – quelli di una più accentuata disillusione – rispetto al periodo precedente – caratterizzato per un coinvolgimento più convinto (delle circa 580 lettere raccolte complessivamente da Terenzio Grandi più di 420 sono posteriori al Quarantotto).

Eppure Modena fu appunto a lungo pronto ad agire nelle contraddizioni che si aprivano davanti a lui, e per come quelle contraddizioni si manifestavano²³.

Pur cioè molto tenace nella rivendicazione della necessità delle

bandiera: *Dio e Popolo*. Le formole: *Liberté, égalité, fraternité*, non fare agli altri ecc. sono equivalenti di quella. Sono esse ridicole? Quando Cristo annunciava la sua, a popoli ignari, come *Verbo di Dio*, operava da gran filosofo. I suoi seguaci ne fecero una bottega. E di che non si fa bottega?? Gli omenoni convenuti in Torino non hanno già fatto bottega della libertà ed indipendenza d’Italia? L’aprir bottega è sempre *opportuno*. Bello è che senza l’infedesso pestare di Mazzini, ai dottori di Torino mancherebbe anche l’opportunità di parlare della loro chimera di guerra sabaudo-italiana: starebbero a roiscarsi le ugne per non sapere che blaterare” (E, p. 252).

²¹ A. Scannapieco, “*Quella abborrita gogna che chiamano teatro*”, cit., p. 35.

²² G. Modena, *Il falò e le frittelle*, cit., p. 226. Vedi ancora la lettera a Carlo Pisani del 12 novembre 1856: “Il povero Gallenga *fuit semper ciula* [...]. Mazzini fece benissimo a metterlo in berlina e ammiro la moderazione di Mazzini che si limita ad uno solo. Quanti convertiti potrebbe ei far ballare se pubblicasse parole, fatti, lettere! Egli non lo farà: io ne’ suoi panni, l’avrei già fatto” (E, p. 251).

²³ Significative le considerazioni svolte da Modena a proposito del carattere “eretico” dell’amatissimo Dante. Quest’ultimo, secondo Modena, “era un *eretico, mascherato da cattolico*”. Modena argomenta discutendo diversi passi della *Commedia*. Quindi conclude: “Quando scriveva il suo poema, sperava che questo gli aprisse le porte di Firenze; e scommetterei, che allora non v’erano le invettive contro i preti. Queste vi presero posto dopo, a misura che Dante perdeva la speranza, e gli cresceva la stizza”. E in ogni caso, argomenta Modena, “se avesse detto tutto il suo pensiero religioso, non trovava terra che lo accogliesse: Firenze gli era negata per sempre; il rogo lo aspettava. I ministri, i deputati, i soldati, i liberali d’ogni colore vanno alla messa... sono cattolici per questo? Essi credono, che non sia prudenza romperla apertamente con la loro farsa religiosa; e si mascherano. Credono che quella rogna, quel vaiuolo morale sia un male necessario, un cauterio, un controveleno per evitare mali maggiori – e si mascherano. Così fece Dante. Simulò. Ma fin dove potè sbottonarsi, si sbottonò” (G. Modena, *Il cattolico di Dante*, ora in S, pp. 304-305).

“fantasie giuste”²⁴ per accendere la miccia della trasformazione rivoluzionaria, per “spezzare la ruota”, altrettanto fermo si rivela nel rovesciare ogni possibile cedimento astrattamente “utopistico” (“tutti son fuori per la stessa spesa, dividere, ognuno è capo e semicapò di una scuola: abbiamo diecimila economisti, e qualche centinaio di Proudhon, scuola comoda perché dispensa dal cacciare i nemici a schioppettate”²⁵) richiamando l’azione politica concreta, immediata, efficace, capace di agire nella direzione anche progressiva del cambiamento.

Il popolo vuole dalla rivoluzione *miglioramento materiale del suo essere*: per questo scopo mette in giuoco il sangue e gli averi; ma se la rivoluzione non gli dà immediati vantaggi, si stringe nelle spalle, e sta a guardare. E se il popolo non aiuta di braccia, gli Austriaci non si cacciano. Conchiudo: o servire e soffrire, o gettarsi in quella piena rivoluzione sociale che dia al popolo un vantaggio materiale, palpabile, sollecito²⁶.

Modena si immerge completamente nel lavoro politico, soprattutto negli anni dell’esilio e nel biennio ’48-’49 (ma anche in altri periodi della sua vita, pur se in forme diverse e meno dirette), facendosi coinvolgere in base delle esigenze del momento, lasciando che fossero le ragioni della rivoluzione a determinare i suoi compiti e non il contrario.

Stretto collaboratore di Mazzini per un lungo periodo, estensore come si è visto degli “insegnamenti popolari”, combattente nel ’48-’49, editore nel 1848 del giornale “Fatti e parole”²⁷, deputato all’Assemblea Costituente toscana nel 1849, tessitore e protagonista negli anni successivi di più di un passaggio delle vicende risorgimentali, Modena riesce a coniugare – nella vita politica come in quella artistica – il momento di un ottimismo determinato da una volontà caparbia, mai volontaristica e piuttosto sempre consapevole dell’assenza di alternative, al momento del pessimismo e della sfiducia dettati da una ragione lucida e profonda.

Egli è il rivoluzionario che incita all’azione, ad abbandonare ogni indugio (“La Virtù delle Virtù è l’azione”, “Oh fate! oh nel nome di

²⁴ G. Modena, *I pratici e i vaporosi*, ora in S, p. 103.

²⁵ Lettera a Francesco Dall’Ongaro del 25 dicembre 1850, ora in E, p. 135.

²⁶ G. Modena, *Un novizio, e suo fratello* (1832), ora in S, p. 49.

²⁷ Modena fonda il periodico insieme a Dall’Ongaro, Olper, Valussi e Vollo. Firma, insieme a Dall’Ongaro e Vollo, una sorta di editoriale alla rivista (*Seconda domanda*, in “Fatti e parole”, 30 giugno 1848).

Dio! fate!”²⁸), e contemporaneamente è colui che sul filo di un sarcasmo feroce, che è anche e sempre autoironico, segnala i mille intoppi che rischiano di rendere vana l'azione stessa.

Poiché la *pratica* salva i popoli, facciamo pratica della pratica e parliamone tutti i giorni alla barba dei fantastici. La pratica val più della grammatica: e infatti la pratica va a cavallo della retorica. Se non lo credeste, vi convinco subito. State a sentire un discorso che fu commesso ieri l'altro davanti a tante persone. Io, fantastico, ne rimasi fulminato [...].

L'Oratore parlò. – Signori, io sono uomo pratico.

Un importuno vicino a me. – Di che?

Una voce. – Zitto!

Oratore. – Io non volo.

L'importuno. – Non ha le ali!

Voce. – Zitto!

Oratore. – Ma non striscio. Amo il paese e la sua indipendenza, purché non costi troppo cara. Sento dire che volete difendervi sino agli estremi. Non sarebbe più comodo non venire agli estremi? Salviamo il paese camminando sulla strada pratica invece che sulla strada a vapore.

Un impiegato della stazione. – Grazie! è rotta.

Importuno. – Dov'è la strada pratica?

Voce. – Sarà quella di Comacchio.

Oratore. – Volete che Venezia finisca come Parga? [...] Non vorreste tentare ogni cosa per non ridurvi al caso di Parga?

Importuno. – Ogni!... Come, ogni? nell'ogni c'è l'alto e il basso.

Voce. – Zitto!

Oratore. – Mi diranno i vaporosi, che a Parga c'erano 200 persone, compresi si lattanti, e che in Venezia ve ne sono 120.000 e 20.000 soldati e mille cannoni. Ma io sono uomo pratico e calcolatore, e non bado a fantasie. Parlo come uomo pratico. La quistione è dubbia in luglio, era dubbia in giugno, più dubbia in maggio²⁹.

Modena è un intellettuale “vaporoso” (uno “scarlatto” scrive egli stesso³⁰ – un “fiammeggiante” avrebbe detto Théophile Gautier) ma con la profonda consapevolezza dell'importanza della dimensione politicamente concreta. Cosciente cioè che senza principi ideali molto forti e pronunciati non si può muovere e neppure avviare un'impresa di radicale trasformazione della società – ciò che risulta naturalmente

²⁸ G. Modena, *Epistola di Lando ai giovani italiani* (1834), ora in S, pp. 71-72.

²⁹ G. Modena, *Un discorso che non va alle nuvole* (1848), ora in S, p. 105.

³⁰ Lettera a Vincenzo Brusco Onnis del 18 ottobre 1860, ora in E, p. 419.

essenziale dal suo punto di vista. Allo stesso tempo compreso del fatto che l'unico modo per far vivere e dare una prospettiva a quei principi è proprio la dimensione del concreto percorso della trasformazione, anche a partire dalla capacità di operare sintesi efficaci.

Nella feroce derisione modeniana dei "pratici" (i "rasente terra"³¹) vibra il forte accento utopico, senza il quale è impossibile prefigurare un rinnovamento profondo dei rapporti sociali. Nella sottolineatura volutamente autoironica sui "vaporosi" ("passeggiano sulle nuvole e fanno i profeti del futuro"³²) c'è un richiamo consapevole alla necessaria umiltà del "materialismo", agli "immediati vantaggi" ("materiali, palpabili, solleciti") che deve dare la rivoluzione. I pratici e i vaporosi in realtà sono costretti a stare insieme. Come il pensiero e l'azione, come i "fatti" e le "parole".

Non siamo così distanti, a ben vedere, dalla contraddizione profonda del moderno, dal beckettiano "fallire meglio":

Provato sempre. Fallito sempre. Fa niente. Provare di nuovo. Fallire di nuovo. Fallire meglio³³.

Una tensione politica e morale che caratterizza la temperie moderna sin dal suo nascere, segnando con un filo rosso l'Otto e il Novecento. Per un verso un forte e insopprimibile anelito di libertà ("provato sempre"), e la sua conseguente ricerca attraverso l'azione ("provare di nuovo"). Per un altro la consapevolezza del suo immancabile e reiterato scacco ("fallito sempre"), almeno finché quel "meglio" in cui il "fallimento" può tradursi non riuscirà a determinare un quadro diverso.

Modena e Mazzini: un rapporto non solo politico

I frutti del rapporto fra Modena e Mazzini non sono circoscritti al solo versante strettamente politico ma coinvolgono anche l'ambito artistico.

L'idea modeniana di procedere verso la delineazione di una sorta di "autore" della rappresentazione teatrale – una forma di proto-regia

³¹ G. Modena, *Un discorso che non va alle nuvole*, cit., p. 106.

³² *Ibidem*.

³³ S. Beckett, *In nessun modo ancora*, Einaudi, Torino 2008, p. 66.

d'attore di cui diremo nel capitolo successivo – trova forse una sponda, o uno stimolo, nelle riflessioni mazziniane contenute in *Filosofia della musica*, del 1836 – uno scritto che precede di pochi mesi *Il teatro educatore* – laddove Mazzini discute dell'indispensabile “unità di concetto” nelle rappresentazioni operistiche. L'“istinto dell'unità”, scrive Mazzini, è “il segreto del genio e l'anima di tutte le grandi cose”³⁴.

Allo stesso modo, le sperimentazioni di Modena sul “dramma storico”, avviate alla fine degli anni Venti (che troveranno un primo momento di sedimentazione ancora nell'intervento sul “teatro educatore” del 1836) coincidono cronologicamente con le osservazioni di Mazzini contenute in particolare nei due scritti sul romanzo storico (1828) e sul dramma storico (1830)³⁵. Non è certo un caso che proprio mentre il fondatore della Giovine Italia pubblica questi due saggi, Modena (pur non conoscendo ancora personalmente Mazzini) si cimenti in teatro con una riduzione in cinque atti dei *Promessi sposi*, a due soli anni dalla prima edizione a stampa del romanzo (1827). Un'opera a cui Modena guarda come a un dramma storico *in nuce*³⁶ e che Mazzini considera un esempio nuovo, ancorché imperfetto, di romanzo storico³⁷.

Ma se lo spunto è comune, gli esiti (almeno in questo caso) sembrano divergere.

I Promessi sposi

Dei *Promessi sposi* modeniani sappiamo purtroppo poco.

La riduzione messa a punto dall'attore viene rappresentata almeno in tre circostanze, una prima volta nel maggio del 1829 a Milano, una

³⁴ G. Mazzini, *Filosofia della musica*, Bocca, Roma-Milano 1954, p. 142. Gerardo Guccini si è soffermato recentemente sull'influenza di questo scritto in relazione alle idee modeniane in materia musicale e a un progetto specifico con Giovanni Tadolini (*Gustavo Modena librettista. Un progetto non realizzato fra utopia politica e riforma del teatro d'opera*, in AA.VV., *Ripensare Gustavo Modena*, cit.). Sui rapporti fra Modena e Mazzini vedi, più in generale, dello stesso Guccini: G. Guccini, *Attori e teoriche nell'Europa romantica. Note sparse su Modena, Mazzini e l'Opera*, in AA.VV., *Riflessi europei sull'Italia romantica*, a cura di A. Poli, E. Kanceff, vol. I, Centro Universitario di Ricerche sul “Viaggio in Italia”, Moncalieri 2000.

³⁵ G. Mazzini, *Scritti politici editi ed inediti*, cit.

³⁶ G. Modena *Il teatro educatore*, ora in S, p. 251.

³⁷ Vedi anche G. Mazzini, *Del romanzo in generale ed anche dei Promessi sposi di Alessandro Manzoni* (1828), in Id. *Scritti editi ed inediti*, cit.

seconda nel gennaio del 1830 a Venezia, una terza pochi mesi dopo a Lucca.

Dall'unica recensione utile di cui disponiamo, del maggio '29, ricaviamo qualche informazione preziosa.

Innanzitutto Modena elimina dalla vicenda il personaggio di fra Cristoforo, espungendo così dal testo i riferimenti al volto più misericordioso della Chiesa, sostituendo per di più in alcuni passaggi la figura di fra Cristoforo con quella di Don Abbondio. Come quando l'autore della riduzione concepisce "lo stranissimo pensiero di mandare quel coniglio di Don Abbondio a far tenere a Don Rodrigo gli stessi discorsi d'ammonizione e di minacce, che nel romanzo sono tenute dallo stesso padre Cristoforo"³⁸.

Per questa via Don Abbondio risulta nella versione teatrale un carattere probabilmente più sfaccettato (non a caso Modena tiene la sua figura in speciale considerazione fra i personaggi del romanzo³⁹) ma non meno negativo (un "coniglio"), riconsegnando alla ragione servile, incarnata dal "povero Abbondio", anche il momento delle "ammonizioni" a Don Rodrigo⁴⁰.

Il personaggio di Renzo, recitato da Brenci, viene restituito in scena con una sottolineatura collerica e minacciosa "che sarebbe più convenuta a un bravo di Don Rodrigo"⁴¹, evidenziando così un tratto ruvido e aggressivo ben diverso da quello fissato nel romanzo.

Da ultimo, il finale, brusco, sembra voler troncare ogni indugio sulle virtù della Provvidenza.

Alla fine del quart'atto noi eravamo giunti a quel punto del romanzo in cui i promessi sposi sono con Tonio e Gervasio da Don Abbondio [...] che Agnese tiene a bada Perpetua; che i bravi di Don Rodrigo sono in casa d'Agnese [...] i bravi si credono inseguiti e fuggono; i Promessi Sposi fanno lo stesso: onde non sapevamo che cosa dovesse poi succedere al quint'atto per terminar la commedia. Ma il nostro poeta, pari a quello di buona memoria, che, intricatosi troppo in un argomento, per scioglierlo presto tentò al quint'atto di far nascere un terremoto che subbissasse [sic] i suoi personaggi,

³⁸ [Sia], *Teatro Re – I Promessi sposi*, in "I Teatri", 16 maggio 1829. Difficile stabilire i rapporti fra questa riduzione e quelle giunte fino a noi, pubblicate fra il 1827 e il 1829, di Giambattista Nasi e Marc Aubert, per cui vedi C. Molinari, *La (s)fortuna teatrale di Manzoni*, in "Biblioteca teatrale", 1986, n. 1 (nuova serie).

³⁹ Vedi la lettera a Giovanni Tadolini del 28 aprile 1837, ora in E, p. 25.

⁴⁰ [Sia], *Teatro Re – I Promessi sposi*, cit.

⁴¹ *Ibidem*.

manda un supremo preside che fa legar quanti trova e decreta poi al quint'atto che sian mandati in galera Don Attilio, Don Rodrigo e i bravi, che Renzo e Lucia si facciamo sposi, e dà un'intemerata al povero Abbondio⁴².

Modena cerca evidentemente di smorzare i tratti in cui si manifesta con più chiarezza il moralismo dell'“arcicattolico” Manzoni⁴³. Porta un po' all'eccesso l'“intrico” e lo scioglie con un *coup de théâtre*.

Finisce così per emergere, ancor prima che un affresco “storico”, una lettura disincantata delle vicende narrate, più farsesca che drammatica, probabilmente attraversata da un sottile afflato parodico.

Forse anche per questo il pubblico non apprezza, nonostante gli sforzi degli attori:

L'esito [...] fu sfortunato. Gli attori della compagnia Modena, che sostennero questa commedia procurarono quanto fu in loro di non rendere maggior questa sfortuna⁴⁴.

Modena non sembra prendere parte alla rappresentazione; il recensore infatti non lo cita mai fra gli attori.

Eppure una curiosa testimonianza di Vincenzo Andrei – molto più tarda, però – ci dice che Modena

terminò le sue ricerche con un personaggio, il quale rispondeva a tutte le ragioni del suo modo di giudicare sulla morale in teatro: l'*Innominato*⁴⁵.

Non avendo altri riscontri non sappiamo se (e quando) Modena abbia davvero recitato il personaggio manzoniano, né se lo fa in questa circostanza. Dobbiamo dunque, per il momento, fermarci qui.

Ciò che invece siamo in grado di affermare con maggior sicurezza è che i primi approcci al dramma storico operati da Modena, oltre a rivelare un'attenzione nei confronti di Manzoni che si manifesterà ancora, diversi anni più tardi, al ritorno alle scene dopo l'esilio, con alcuni “esperimenti” sul *Conte di Carmagnola* e *Adelchi*, muovono in una direzione diversa da quella tracciata da Mazzini. Decisamente più didascalico l'intento di quest'ultimo, maggiormente interessato all'espressione di un sentimento critico-parodico il primo. La comune attenzione per il “dramma storico” è così per un verso certamente il

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Lettera a Giovanni Sabatini del 12 [manca il mese] 1851, in Biblioteca Civica di Torino, *Fondo Flechia* (la lettera non risulta altrimenti pubblicata).

⁴⁴ [Sia], *Teatro Re – I Promessi Sposi*, cit.

⁴⁵ V. Andrei, *Gli attori italiani*, cit., p. 49.

segno e la conferma di una reciproca influenza, di uno scambio e di un arricchimento vicendevole, per un altro un ulteriore esempio della distanza che, pur nell'afflato comune, separava spesso i due negli esiti.

La rabbia dello stile

La radicalità politica di Modena si traduce in teatro in una poetica artistica che si propone di risvegliare negli spettatori le coscienze sopite, di sconfiggere l'intento dei "mestatori del guazzetto politico-italico" che è quello di trasformare gli "Uomini" in "talpe orbe"⁴⁶. Scrive nel già più volte citato programma di sala per il *Maometto* del 1858:

L'arte per l'arte sola è cosa vuota di senso, e precipuo scopo del teatro è l'aprire gli occhi ai ciechi estirpando pregiudizi e superstizioni. [...] molto sarà ottenuto se gli spettatori, più che a sentire, saranno indotti a *pensare*⁴⁷.

Lo strumento di questa operazione, per Modena, è una recitazione dal tratto allegorico e non immedesimato, in grado, attraverso il realismo grottesco, di scuotere gli spettatori, di portarli a guardare le cose con occhi nuovi e diversi.

A differenza di Mazzini, che tende ad assumere una prospettiva comprensibilmente "strumentale" sull'arte ("Missione speciale dell'Arte è spronare gli uomini a tradurre il *pensiero* in *azione*"⁴⁸), Modena considera scopo precipuo del teatro indurre il pubblico a "pensare". Egli vorrebbe creare attraverso l'arte uomini *liberi*, che *quindi* agiscano.

Proprio per questo Modena è un critico così intransigente del teatro del suo tempo ("Le baracche d'oggi che si dicono teatri, alle fiamme. [...] Per correggerlo bisogna bruciarlo. Bruciar le tavole, bruciarne il morale, bruciarne... l'idea"⁴⁹). Perché il teatro così com'è, il teatro-Bottega, è conciliante, *digestivo*⁵⁰, non si fa strumento di critica ma di accondiscendenza e di consenso.

⁴⁶ G. Modena, *Il falò e le frittelle*, ora in S, p. 227

⁴⁷ Ora in S, pp. 314-315.

⁴⁸ G. Mazzini, *Ai lettori* (1861), in Id., *Scritti editi e inediti*, vol.II, Commissione editrice degli scritti di G. Mazzini, Roma 1887, p. 13.

⁴⁹ G. Modena, *Il teatro educatore*, cit., pp. 248-249.

⁵⁰ G. Modena, *Stramberie di Democrito* (1856), ora in S, p. 267.

Bisognerebbe perciò cambiare il teatro alla radice, a partire dalla sua struttura organizzativa. È inutile prendersela con la “canaglia” dei comici⁵¹ – che pure all’occorrenza Modena rimprovera duramente – perché la vera sfida è sconfiggere il “teatro-commercio”: “L’ignoranza, la trascuraggine del maggior numero degli artisti non sono la *causa*, ma la conseguenza necessaria dell’abbiezione dell’Arte [...] La *Bottega!* *That is the question*: qui sta il *to be or not to be* dell’ARTE”⁵². Ma di questo diremo ancora nel prossimo capitolo. Restiamo per ora alle questioni artistiche.

Gli argomenti affrontati in scena hanno naturalmente per Modena un peso rilevante. La scelta del repertorio da recitare è in questo senso un elemento non trascurabile nella prospettiva della costruzione di un’arte critica, che scuota gli spettatori. Ciò vale tanto nel caso di drammi meno significativi sul piano letterario, come per esempio *Il Fornaretto* di Francesco Dall’Ongaro o *Una tratta di negri in Piemonte* di Giovanni Sabbatini, due testi che Modena recita negli anni Quaranta e Cinquanta e che evidenziano con una certa asprezza il tema dello sfruttamento e delle disuguaglianze sociali⁵³. Ma vale anche nel caso di testi letterariamente più importanti, per esempio le tragedie di Alfieri (o i versi di Dante, di cui diremo fra poco). Non va dimenticato infatti il forte significato politico che nella prima metà dell’Ottocento assumono le rappresentazioni alfieriane, oggetto in questo periodo di un’attenta censura da parte delle Autorità. Ne è un buon testimone Stendhal, il quale – spettatore a Napoli nel 1817 di *Saul* – annota nei suoi diari: “qui sono permesse solo tre tragedie di Alfieri; a Roma, quattro; a Bologna, cinque; a Milano, sette; a Torino, nessuna.

⁵¹ G. Modena, *Il teatro educatore*, cit., p. 244.

⁵² G. Modena, *Condizioni dell’arte drammatica*, ora in S, p. 283

⁵³ Del *Fornaretto* diremo nel prossimo capitolo. *Una tratta di negri in Piemonte* viene rappresentato da Modena nel marzo-aprile del 1853 al teatro Suterà di Torino con la compagnia Petrucci-Toselli. Modena recita la parte del vecchio Masone che conclude il dramma con queste parole: “Vorrei che si pensasse un poco se per pulir bene le canne dei cammini [sic] ci sia bisogno di usare della carne umana” ([Sia], *Rivista drammatica*, in “Gazzetta piemontese”, 12 aprile 1853); chiosa la “Gazzetta del popolo”: “mentre deploriamo gli schiavi che gemono in America e che anima e corpo appartengono a crudeli speculatori, non pensiamo che anche noi nel libero e civile Piemonte abbiamo una classe d’infelici il cui corpo è usato come una cosa, e che, come una cosa, si consuma a beneficio di speculatori ed a comodo di classi agiate” ([Sia], *Sacco nero*, in “Gazzetta del popolo”, 11 marzo 1853).

Di conseguenza, l'applauso è una questione politica, e trovargli dei difetti è atteggiamento da reazionario”⁵⁴. Certamente va considerato che il clima di piena Restaurazione del 1817 si va man mano stemperando negli anni successivi, eppure recitare Alfieri resterà per tutto il periodo risorgimentale un atto immediatamente caratterizzato in senso politico, e Modena, che amava esplicitare le proprie posizioni, era naturalmente ben compreso di quel che faceva⁵⁵.

Ma se le scelte di repertorio costituiscono spesso per l'attore un modo per schierarsi e per manifestare apertamente il proprio pensiero, l'afflato critico del suo teatro risiede per certi versi soprattutto nello *stile* con cui egli si propone in scena, nel *modo* cioè di recitare quei testi.

Modena era capace di eccitare forti entusiasmi politici fra gli spettatori in sala. Una ricca memorialistica è lì a testimoniare.

Il ricordo di Mazzini, per esempio, fissa un Modena trascinato dal pubblico quando recita la *Clarina* di Berchet, fino a coinvolgere anche gli “uomiciattoli”, coloro che si collocano in realtà fra gli indecisi, e che poi tradiranno.

Io li conosco questi uomiciattoli [...] Li udii applaudire frenetici, tanto da impaurire il povero tremante governuccio ticinese, la *Clarina* di Berchet recitata da Gustavo Modena e rizzarsi in piedi e urlare in vece sua ogni sera il *sangue avrà* dell'ultimo verso⁵⁶.

Ma un altro testimone, Giovanni Visconti di Venosta, ricorda quelle stesse recite richiamando, forse anche involontariamente, accanto all'immagine del pubblico in delirio la *rabbia dello stile* di Modena, la sotterranea presenza in lui di un attore “scalmanato” che, subissato di applausi, spezza la sedia su cui s'appoggia.

Gustavo Modena, patriota caldissimo, e in quei giorni scalmanato più che mai, dava delle serate a Lugano, a Bellinzona, a Locarno, a favore degli emigrati, e negli intermezzi declamava il Berchet, ripetendo ogni volta l'*esecrato Carignano*, tra un subisso di applausi, e spezzando la sedia a cui s'appoggiava⁵⁷.

⁵⁴ Stendhal, *Roma, Napoli e Firenze*, cit., p. 222.

⁵⁵ Vedi anche: M. Cambiaghi, *Rapida... semplice...*, cit., pp. 82-84.

⁵⁶ G. Mazzini, *La situazione*, in Id., *Scritti editi ed inediti*, cit. (ora in F. Della Peruta, *Scrittori politici dell'Ottocento*, cit., p. 728).

⁵⁷ G. Visconti di Venosta, *Ricordi di gioventù. Cose vedute o sapute 1847-1860*, BUR, Milano 2011, p. 113.

Dove Mazzini richiama l'attore patriota, che "urla" i versi di Berchet "in vece" del pubblico, Visconti di Venosta sovrappone al ricordo del "patriota caldissimo" la veemenza di un attore che "spezza" la sedia. Un'eco lontana, forse, ma efficace, della rabbia critica, cupa, di quella recitazione.

Il Dante di Modena

Le *Dantate* costituiscono forse la cosa più compiutamente politica con la quale Modena si cimenti nel corso della sua vita. Una realizzazione in cui, proprio per questo, contenuto e forma, le parole dette e il modo di dirle meglio convivono, rafforzandosi e giustificandosi a vicenda.

Si tratta di uno dei vertici dell'arte modeniana, insieme al *Saul* e al *Luigi XI*.

Le prime rappresentazioni di cui abbiamo notizia risalgono agli anni dell'esilio. Come si è già detto, Modena recita Dante a Parigi fra il 1835 e il 1836. Poi a Londra, nel maggio 1839, poco prima del rimpatrio in Italia. A partire dall'autunno di quello stesso anno le *Dantate* entrano stabilmente a far parte del suo repertorio, sin dalle recite del settembre a Padova e Venezia⁵⁸.

La novità della "nuova scuola" di cui Modena si fa portatore alla ripresa dell'attività teatrale assume un rilievo del tutto speciale proprio con gli "esperimenti di recitazione"⁵⁹ in cui l'attore declama i versi della *Divina Commedia*.

Non che in quegli anni recitare versi fosse inusuale, ma è ancora una volta il particolare modo in cui Modena affronta l'impresa ("una maniera originale davvero" annota Imperatori⁶⁰) che fa scrivere ai recensori di un vero e proprio "nuovo genere di rappresentazione"⁶¹.

L'attore si presenta in scena in costume, "vestito" come Dante, e nell'atto di comporre i versi.

⁵⁸ Sul Dante di Modena vedi anche: P. Puppa, *Gustavo Modena dramaturg e lettore di Dante*, in AA.VV., *Ripensare Gustavo Modena*, cit.

⁵⁹ [Sia], *Gustavo Modena*, in "Figaro", 11 gennaio 1840; F. Regli, *Milano*, in "Il Pirata", 21 gennaio 1840; [Sia], *Esperimento di declamazione dato da Gustavo Modena*, in "Il Ricoglitore di notizie teatrali", 13 giugno 1840.

⁶⁰ G.I., *Gustavo Modena al teatro Carcano*, in "La Moda", 20 gennaio 1840.

⁶¹ Pezzi, *Declamazione*, in "Glissons, n'appuyons pas", 25 gennaio 1840.

Egli è Dante che qua e là rivede alcuni passi della Divina Commedia, e gli declama [sic], o piuttosto gli recita seguendo l'impeto della fantasia non già l'ordine del Poema. Il suo abito è in costume, e precisamente conforme, se la memoria non mi tradisce, al quadro che ci rappresenta l'Alighieri nel Duomo di Firenze. Con varj rotoli di carta tra mano egli siede sopra un sasso in luogo romito, selvaggio, che alla tua immaginazione può ben ricordare o gli orrori di Fonte Avellana, o le rovine di Tolmino, o qual altra siasi [sic] solitudine in cui Dante abbia meditato il poema sacro [...]. Poco lungi da esso una donna, in cui vuolsi forse rappresentare la immortalità, sta incidendo sul bronzo i versi del divino Poeta⁶².

Il quadro appena descritto varia in realtà nel corso del tempo. La scenografia muta (non sempre troviamo i "sassi" ma la rappresentazione mantiene un carattere essenziale) e anche la figura che lo affianca non è ogni volta la stessa, e in qualche circostanza manca. La donna (che è probabilmente Giulia Calame, la moglie di Gustavo⁶³) in alcuni casi viene sostituita da un "amanuense", che trascrive "in un angolo della scena" i versi composti dal poeta⁶⁴, in altri è assente ed è lo stesso Modena a vergare sui "fogli" il dettato dantesco⁶⁵.

Quando progetta di recitare Dante, Modena non pensa semplicemente alla declamazione del verso (come normalmente accade in questi anni) ma ai diversi aspetti della rappresentazione nel suo insieme. Egli, qui come altrove (lo vedremo nel prossimo capitolo), non si fa soltanto autore della propria esibizione d'attore ma cerca di proporsi come l'artefice di un'*opera complessiva*, che prevede un quadro scenico articolato⁶⁶. E se la cosa non riesce a svilupparsi quanto Modena

⁶² [Sia], *Esperimento di declamazione*, cit.

⁶³ C. Meldolesi, R. M. Molinari, *Il lavoro del dramaturg*, cit., p. 81.

⁶⁴ G.I., *Gustavo Modena al teatro Carcano*, cit.

⁶⁵ W., *Critica teatrale*, in "Il Vaglio", 25 giugno 1844.

⁶⁶ Questa novità nell'approccio al verso viene rapidamente ripresa da alcune compagnie che provano a sfruttare a proprio favore il successo ottenuto da Modena. La compagnia Zoppetti, diretta da Antonio Riva, annunciando un corso di rappresentazioni a Reggio Emilia nel giugno del 1840, informa il pubblico che per sole due sere il capocomico avrebbe declamato "nel framezzo della rappresentazione" alcuni versi della *Divina Commedia* "vestito in istretto costume, difficilissimo esperimento approvato ed introdotto da poco in Italia" con "Dante appoggiato ad un tronco" che "detta" a un "genio" seduto su un "sasso" (l'episodio è citato in D. Seragnoli, *L'industria del teatro. Carlo Ritorni e lo spettacolo a Reggio Emilia nell'Ottocento*, Il Mulino, Bologna 1987, p. 151; devo a Livia Cavaglieri la segnalazione di questo episodio in relazione alle *Dantate* modeniane).

stesso avrebbe voluto (con musiche e scenografie scelte appositamente, attori e cantanti⁶⁷) è perché

questa poetica idea non si realizza senza “Il fondamento che Natura pone”, fondamento materiale infernale d’ogni celestiale poesia: senza molto denaro⁶⁸.

La scelta di presentarsi in scena in costume, recitando il personaggio di Dante che compone i propri versi, risponde a un’esigenza precisa. L’intenzione è di dare al pubblico qualcosa di diverso da ciò che questi si aspetta, di spiazzarne le attese, di indurlo per questa via a “pensare”.

Intanto Modena evidenzia così la dimensione artificiale dell’arte, la sua non naturalità, il suo carattere costruito. Il Dante di Modena è raffigurato nell’atto della creazione artistica. I versi sono “ora meditati, ora letti, ora come ispirati dalla fervida fantasia”⁶⁹. A volte Dante-Modena corregge il testo che scrive, lo modifica, come a voler introdurre gli spettatori nell’“officina” dantesca: “Egli [...] muovesi a lento passo, s’asside, si rialza, medita, s’ispira, scrive, cancella, rilegge, crea”⁷⁰. I versi “sublimi” della *Commedia*, che buona parte degli spettatori conosce a memoria, sono pur sempre versi scritti da un uomo del proprio tempo che li ha composti così ma avrebbe potuto anche comporli diversamente.

Io non vedeva in lui l’artista, che avesse la pretesione cogli spostamenti delle braccia, colle stonature della voce e cogli sgangheramenti della faccia, di farci la geroglifica rappresentazione degli enti fantastici della Divina Commedia, ma vedevo nell’artista il poeta che si compiaceva di contemplare la propria creazione, e che nel ripetersela, risentiva le trepide gioie del plasmarne e vivificarne i concetti⁷¹.

In secondo luogo, vestirsi come Dante ha paradossalmente l’effetto di “avvicinare” Dante al pubblico, di portare la figura del “divino poeta” nella contemporaneità, anche nella contemporaneità politica: di far coincidere Dante con Modena. Come già abbiamo osservato a proposito di altri personaggi, anche in questo caso non è Modena a trasfigurarsi, diventando Dante, poiché accade piuttosto il contrario:

⁶⁷ Lettera a G. B. Savon [?] del 1856 [?], ora in E, p. 249.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ [Sia], *Esperimento di declamazione*, cit.

⁷⁰ O. Brizzi, *Recitazione del Dante in Arezzo*, in “Indicatore pisano”, n.25, 1841.

⁷¹ [Sia], *Appendice. Ciarle del lunedì*, in “Il Risorgimento”, 23 aprile 1856.

è Dante, grazie alle forza dell'attore, alla sua volontà caparbia (che piega a sé il personaggio), a trasformarsi in Modena. Pur assumendo le sembianze del poeta, quest'ultimo fa sempre volutamente capolino sotto il costume dantesco.

Ci sono innanzi tutto le fattezze fisiche a evidenziarlo: "se la natura lo avesse favorito di una fisionomia più opportuna a ricordare almeno in parte quella tanto nota del divino poeta, certo l'effetto da lui prodotto sarebbe stato più grande"⁷². Il modo di presentarsi in scena dell'attore sottolinea poi ulteriormente questa circostanza: la barba e i baffi, per esempio, che nonostante le proteste dei recensori fin dalle prime *dantate* (nuocciono alla "verità dell'imitazione"⁷³), Modena mantiene volutamente nel corso degli anni, incurante delle censure⁷⁴.

Ci sono poi alcuni gesti che evidenziano in scena la presenza spiazzante dell'attore, collocando in primo piano Modena a discapito della "finzione". Qualche recensore – "insieme ai più alti encomj", come annota Macchi⁷⁵ – lo annovera fra i pochi "difetti" della sua interpretazione: "uno – si legge sul "Risorgimento" – è quello di scordare qualche volta il poeta, che rammenta se stesso per fare l'artista drammatico, che vuole rappresentare in sé uomini e cose"⁷⁶.

Un altro recensore scrive che "non tutte le sue arti appariscono sempre senz'arte", lamentando nell'uso che Modena fa della penna per scrivere, o nel suo reiterato stracciare i fogli di carta, un distanziarsi dalla giusta rappresentazione del "poeta che ripete i suoi Canti":

No, no, s'accerti il Modena, la penna non gli è necessaria, né si conviene. Rappresenti veramente il poeta che ripete i suoi Canti, e non cerchi che di tenersi rigorosamente entro i limiti di questa finzione. Ed allora vedrà pure, che non si addice quello insignificante stracciar della carta ch'ei fa in vari punti della sua recitazione, e che distoglie, diremo quasi, l'attenzione al soggetto, per non dire che muova a riso⁷⁷.

⁷² G.I., *Gustavo Modena al Teatro Carcano*, in "La Moda", 20 gennaio 1840.

⁷³ T., *Notizie teatrali*, in "Corriere delle dame", 28 febbraio 1842.

⁷⁴ Scrive Pezzi nel gennaio 1840 in conclusione della sua recensione molto perplessa sul "nuovo genere di declamazione" a cui ha assistito: "Ove poi Modena voglia assolutamente continuare in questa sua nuova carriera, noi oseremo pregarlo di fare il sacrificio della sua barba e de' suoi mustacchi per non offerire sulle scene ad un Pubblico intelligente la figura di Dante con una testa da Beduino" (Pezzi, *Declamazione*, in "Glissons, n'appuyons pas", 25 gennaio 1840. Vedi anche, per un altro esempio: w., *Critica teatrale*, in "Il Vaglio", 25 giugno 1844).

⁷⁵ G. Modena, *Il catolicismo di Dante*, ora in S, p. 302.

⁷⁶ [Sia], *Appendice. Ciarle del lunedì*, cit.

⁷⁷ W., *Critica teatrale*, in "Il Vaglio", 25 giugno 1844.

Torneremo su queste parole, che, alludendo al “riso”, preannunciano il tratto grottesco delle *Dantate*. Limitiamoci per ora a rilevare la forte sottolineatura della presenza dell’attore in scena, pur sotto il sembiante dantesco.

Modena ha l’esigenza di collocare un “uomo di parte” come Dante nella contemporaneità, per valorizzarne al massimo la forza critica e il potenziale dirompente rispetto all’attualità politica. Per questo considera molto importante la sovrapposizione fra se stesso e Dante, perché proprio quella circostanza dovrebbe consentire di non distinguere più fra i due, pur mantenendo l’uno separato dall’altro: Modena in scena è Dante, come Dante oggi sarebbe Modena. Si verifica una strana “rifrazione di raggi” – scrive il “Risorgimento” – per cui l’attore riesce a “far vedere contemporaneamente il Modena vestito da Dante e Dante vestito da Modena”⁷⁸.

Leggiamo ciò che scrive l’attore stesso:

Dante, nel suo poema, è uomo; uomo primitivo; tutto uomo, senza velo, senza cipria, rabbioso, altero, intollerante; e deride, e strapazza, e parla, e trulla, secondo che gli frulla, proprio come farei io, se avessi il suo genio poetico, e mi sentissi lena da inventare un inferno per i dottrinarii moderati – opportunisti – caudati⁷⁹.

E ancora:

Povero Dante! [...] Le speranze rinascenti in lui a quando a quando, e risolte sempre in delusioni, riaccendevano la sua bile fremente, ed egli allora disacerbava il dolore collocando nuovi uomini e nuove cose nel vasto quadro della sua commedia, la quale fu per lui un registro aperto alla sola vendetta possibile, quella delle parole. Ecco perché io credo di non poter meglio chiarire l’idea informatrice e gli episodi del poema, che figurando in me la persona del Poeta mentre ruguma, corregge e completa il suo lavoro. I nostri odierni dolori spiegano assai meglio la *Divina Commedia*, che non la parola morta delle glosse⁸⁰.

Il Dante di Modena è significativamente distante dal Dante a cui guarda Mazzini, campione dell’“amor patrio” e di una vibrante tensione all’unità d’Italia⁸¹.

⁷⁸ [Sia], *Appendice. Ciarle del lunedì.*, cit.

⁷⁹ G. Modena, *Il catolicismo di Dante*, cit., p. 303.

⁸⁰ Lettera a Salvatore De Benedetti del dicembre 1859, ora in S, p. 308.

⁸¹ Vedi, fra gli altri, i due importanti interventi di Mazzini *Dell’amor patrio di Dante* (1826-27) e *Dante* (1841) (in Id., *Scritti editi ed inediti*, cit.).

Modena consegna al pubblico un Dante dal ghigno feroce, rabbioso, veemente, un “moderno uomo di parte dall’ira beffarda”⁸², tutto rivolto a “irridere” duramente il potere temporale della Chiesa e a sollecitare nel pubblico – come “personaggio nel suo poema”⁸³ – una lettura grottesca (e perciò critica) di quello che Modena stesso considera un “dramma serio e buffo”⁸⁴.

Gli spettatori si trovano così di fronte a una recitazione intensa, coinvolgente, caratterizzata dall’espressione di un forte sentimento che unisce “ira” e “scherno”⁸⁵.

Come quando Modena, osservando la pena di Papa Niccolò III, con una delle sue “rivelazioni”, si “frega[...]” le mani con satirico riso e con comico e basso atteggiamento”, destando più di una perplessità in alcuni commentatori, che preferirebbero maggiore “riverenza” piuttosto che lo “scherno dell’uomo di parte”⁸⁶.

O come, poco prima, recitando nello stesso Canto (il XIX dell’*Inferno*) il celebre passo sul potere temporale della Chiesa:

Ahi, Costantin, di quanto mal fu matre,
non la tua conversion, ma quella dote.

Qui Modena – “con gran gioia della mia bile, e del popolo che ascoltava”⁸⁷ scrive egli stesso – sostituisce all’ultimo verso le parole “e la tua conversion e quella dote”, fingendo subito dopo un errore e ripristinando il dettato originale, suscitando un riso “storto” degli spettatori:

com’è permesso di rappresentare il cattolico Dante *volterrianizzando* la [...] terzina? [...] Gli è ben vero che fingendo error di memoria, quasi tra parentesi, si corresse e tutti ne risero, dopo il gran plauso d’*attualità*. Ma ad ogni modo fu disdicevole [...]”⁸⁸.

L’attore considera Dante un “eretico”⁸⁹ e si incarica di “liberare”, attraverso alcune sue *rivelazioni sceniche*, tutto il potenziale critico di cui il poema, su questo piano, è capace.

⁸² [Sia], *Appendice. Ciarle del lunedì*, cit.

⁸³ G. Modena, *Il cattolicesimo di Dante*, cit., p. 303.

⁸⁴ Lettera a Giovanni Tadolini del 28 aprile 1837, ora in E, p. 25.

⁸⁵ G. Modena, *Il cattolicesimo di Dante*, cit., p. 303.

⁸⁶ [Sia], *Appendice. Ciarle del lunedì*, cit.

⁸⁷ Lettera a Zanobi Bicchierai del 16 luglio 1841, ora in E, p. 39.

⁸⁸ [Sia], *Appendice. Ciarle del lunedì*, cit. (i corsivi sono nel testo)

⁸⁹ G. Modena, *Il cattolicesimo di Dante*, cit., p. 303.

Una recitazione che si fa dunque graffiante, e che non risparmia alcuni passaggi “al dir di taluno, talvolta troppo ardit[i]”⁹⁰ o qualche gesto giudicato “forse un po’ spinto, o troppo materiale”⁹¹.

Modena tiene molto al carattere irriverente, eccessivo, profondamente di parte della *Commedia*: “Tutto il poema è ira, scherno, sfogo di passioni sue di lui... ed ERESIA. Dante è sempre uomo di partito”⁹². E ancora, in una lettera che l’attore scrive proprio per ribattere ad alcune delle critiche formulategli:

[Dante] si compiace delle pene, che accocca a coloro che odia, e *Dio ne loda e ne ringrazia*, e li prende *per la cuticagna*, e *vi torna* sopra, e dice: *Ben ti sta*. Fa le sue riserve d’artificio rettorico, dicendo: *non so se fui troppo folle a dir così, e userei parole più gravi se...*, ma poi dice sassate, e si sciacqua la bocca⁹³.

E con riferimento esplicito al Canto dei simoniaci e al modo in cui egli stesso lo recita:

dopo che la fantasia gli ebbe suggerito quel comico propaginamento dei papi, e quelle solette calde, si fregò le mani per gusto feroce. Gnorri: lo affermo come lo avessi veduto. E sai che così che me lo rivela? Le parole che usa. *Mentre io gli cantava cotai note*: non *diceva*, ma *cantava*; lo canzona, capisci? E dice: *spingava* per *spingeva*, e *piote* per *piedi*: termini derisori, presi dal popolo di Verona, dove prese un quarto del suo dizionario⁹⁴.

Ed ecco un altro tasto sul quale Modena batte con insistenza: il carattere “popolare” della *Divina Commedia*.

Dante infatti, secondo l’attore, è “il più popolare”: “perché chi è grande, grandissimo, è sempre popolare: sono i mezzi ingegni che sono oscuri, e cercano d’esserlo”⁹⁵.

Per Modena parlare al “popolo” e cercare di farsi intendere è dirimente. Non perché egli si faccia soverchie illusioni sui risultati:

ho detto il canto dei Simoniaci [...]. Quando dissi: *O Costantin di quanto mal...* il pubblico applaudì frenetico – ma tutti andarono a cena, e il Papa sta, e se ne buggera delle chiacchiere⁹⁶.

Ma perché non trova alternative alla necessità di stimolare la facoltà

⁹⁰ G.C., *Teatro Lentasio – Gustavo Modena*, in “Figaro”, 2 marzo 1842.

⁹¹ T., *Notizie teatrali*, in “Corriere delle dame”, 28 febbraio 1842.

⁹² G. Modena, *Il catolicismo di Dante*, cit., p. 303.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Lettera a Zanobi Bicchierai del 16 luglio 1841, ora in E, p. 39.

⁹⁶ *Ibidem*.

critica in un pubblico che “cresc[e] e viv[e] nella crassa, stupida, feroce e vile ignoranza in cui si svoltola come in un letto di rose”⁹⁷.

Perciò è molto importate farsi ben capire dagli spettatori (“ho sempre paura che il colto pubblico non intenda”⁹⁸). In questo senso le *Dantate* assumono davvero un accento *popolare*, che si traduce stilisticamente in una recitazione dal tratto fortemente didascalico⁹⁹.

Quel carattere intenso e coinvolgente della presenza scenica modeniana di cui abbiamo detto trova così una sorta di contraltare nella corda più asciutta e sobria che qui fa capolino.

Modena “spiega” Dante, “diping[e] [il poema] e quasi lo scolpisce dinanzi ‘a suoi spettatori” e lo “raffigura in tante scene d’un bello visibile, sovranamente proporzionato all’intendimento popolare”¹⁰⁰.

La “poesia” di Dante esce così “dalla sua bocca quasi trasfigurata” in un sentimento che è insieme “più forte” e “più gentile”¹⁰¹.

Se la rabbia di Dante è qui sottolineata e rafforzata, giungendo al gesto “forse un po’ spinto”, la declamazione è poi talmente chiara, scolpita, cristallina, che finisce paradossalmente per *ingentilire* il verso.

udii e vidi altri declamatori farmi ad ogni verso... *accenti d’ira, voci alte e fioche e suon di man con elle*, i quali mi *mandavano* nell’orecchio e nell’animo un gran *tumulto*, ma poi mi lasciavano *d’error la testa cinta*, mentre quest’uomo con molta parsimonia di movimenti, con poca varietà di toni, giungeva a far comprendere, non a me solo, ma all’accolta d’un migliaio [sic] di persone tutta la serie delle immagini dantesche come appalesavasi dai vari fremiti dell’assemblea a certi passi per finezza di osservazione ed elaboratezza di dizione astrusi, resi dal Modena, col commento della sua rivelatrice potenza rappresentativa, facili ed ovvii alle teste più indotte e disattente¹⁰².

Modena, scrive altrove Imperatori, colpisce “l’orecchio e la mente” dello spettatore con una “voce dolce ed insinuante”, una “maniera inaspettata di colorir la dizione”, un “parco gestire” e soprattutto con un “singolar e giusto modo di analizzare a così dire in ogni sua più

⁹⁷ Lettera a Zanobi Bicchierai del 6 giugno 1841, ora in E, p. 34.

⁹⁸ G. Modena, *Il catolicismo di Dante*, cit., p. 303.

⁹⁹ Un carattere talmente insistito, questo, che Modena stesso si chiede a volte se non risulti eccessivo: “Se sapessi quante volte mi arrabbio, con me, per questa recitazione di Dante, che mi fa scivolare nel brutto vizio di telegrafare e gesticolare come un lazzarone!” (*Ibidem*).

¹⁰⁰ G. S.-a., *Dell’arte comica in Italia e di Gustavo Modena*, in “Rivista europea”, II trimestre 1843, p. 115.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² [Sia], *Appendice. Ciarle del lunedì*, cit. (i corsivi sono nel testo)

piccola parte i mirabili concetti del poeta, rendendoli facili, piani, accessibili, e serbando ad essi nel medesimo tempo tutto il vigore della ritmica forma”¹⁰³.

I versi vengono restituiti al pubblico “facili” ed “ovvii” e allo stesso tempo impreziositi dal “vigore” artistico del loro ritmo.

All’attore si riconosce d’altra parte un’inconsueta finezza interpretativa nell’“intendere” e nell’“esporre” il verso. Arrigo Bocchi, uno dei primi scrittori a riferire delle *Dantate*, osserva:

questo attore mette riverenza ai più culti ingegni, i quali possono ammirare piuttosto che contendergli la vittoria nello intendere, ed esporre in pari tempo, i pensieri sublimissimi di quell’immortale italiano¹⁰⁴.

E Mauro Macchi, intimo di Modena, parla di lui in una lettera al direttore della rivista “La Ragione” nel 1856 come di “quell’uomo [...] che per la vastità dell’ingegno, e per li studj che fece su le cantiche del fiero ghibellino, è universalmente acclamato come ‘il migliore commento del gran poeta’”¹⁰⁵. Significativa anche l’annotazione più tarda di Vincenzo Andrei che registra il permanere di un riconoscimento a Modena fra gli studiosi come “Dantofilo” anche diverso tempo dopo la sua morte.

Nelle Aule Magne, massime nella Atene d’Italia, la dotta parola del prof. Guido Mazzoni lo designava come un Dantofilo, e quale manifestatore scenico che aveva rimontato alle sorgenti del vero¹⁰⁶.

La recitazione di Modena si presenta di fatto come un *commento* a Dante: “il miglior commento animato di quei sublimi pensieri”, scrive “La Fama”¹⁰⁷. L’attore, osserva Imperatori nel 1840, “declamò Dante, o a meglio dire commentò col suo ardente, profondo e dilicato sentire alcuni brani della Divina Commedia”¹⁰⁸.

¹⁰³ G.I., *Gustavo Modena al teatro Carcano*, in “La Moda”, 20 gennaio 1840.

¹⁰⁴ A. Bocchi, *Declamazione*, in “Il Vaglio”, 21 settembre 1839.

¹⁰⁵ Lettera di Mauro Macchi ad Ausonio Franchi del 16 maggio 1856, ora in S, p. 302.

¹⁰⁶ V. Andrei, *Gli attori italiani*, cit., p. 16. Vedi per esempio G. Mazzoni, *Dante nell’Ottocento e nel Novecento*, in *Studi su Dante. Dante nel Risorgimento*, Hoepli, Milano 1941.

¹⁰⁷ W., *Declamazione. Gustavo Modena*, in “La Fama”, 24 gennaio 1840.

¹⁰⁸ G.I., *Teatro Re. Drammatica Compagnia Lancetti*, in “La Moda”, 14 settembre 1840.

Vibra in questo senso nelle *Dantate* un forte accento *epico*.

Non si tratta solo dei momenti in cui ciò accade in modo più esplicito, come quando Modena si ferma sul verso recitando Dante “mentre ruguma, corregge e completa il suo lavoro”¹⁰⁹.

Si tratta più in generale di uno stile che prevede un vero e proprio commento sotterraneo, prevalentemente gestuale (ma non solo) alle parole recitate. È come se contemporaneamente all'attore che dice ci fosse un altro attore a commentare quello stesso dire. La singolarità e la grandezza di Modena sta precisamente nel portare i due momenti a coincidere, i due attori a sovrapporsi nella stessa figura.

Francesco Augusto Bon, che nelle sue memorie avanza qualche riserva sul Modena attore ma ammira il Modena “declamatore”¹¹⁰, scrive nel 1844 in un intervento pubblicato sul “Pirata” che prerogativa del “Maestro” è concentrarsi sulla parte “descrittiva” dei passi che recita¹¹¹. Se è vero, osserva Bon, che la difficoltà nel recitare Dante sta proprio nel peculiare andamento descrittivo del poema (“molto disturbano *l'egli a me, l'io a lui, ecc.* e un dialogo riportato, anziché letto scema sempre di verità e di energia”¹¹²), va però considerato che Modena dà il meglio di sé proprio nella parte narrativa:

niente di più grandioso per la *declamazione* della Divina Commedia, niente di più arduo, di più proprio onde comprovare l'ingegno e la valentia d'un attore. Il lodato Maestro, fornito di una voce che si piega a tutti gli affetti, e che senza stento scende a profonde note, indispensabile al colorito di tanti svariati concetti, a una quantità di solenni e profetiche sentenze, alle molte apparentesi (che sul labbro di lui diventano un commento), ricco di un gesto regolare e grandioso, con pose e atteggiamenti imitati dai migliori modelli che ne presentan le Arti, coglierà sempre, come colse nel saggio datoci le più onorifiche palme¹¹³.

È nelle descrizioni che “la declamazione col mezzo del Modena ne trionfa”, laddove “la pittura e la scultura sbigottirebbero”¹¹⁴.

Bon esemplifica nei versi che raccontano le pene inflitte ai ladri nella settima bolgia, laddove i dannati si trasformano in serpi e le ser-

¹⁰⁹ Lettera a Salvatore De Benedetti del dicembre 1859, ora in S, p. 308.

¹¹⁰ F.A. Bon, *Scene comiche, e non comiche della mia vita*, cit., p. 255.

¹¹¹ F.A. Bon, *Drammatica. Declamazione*, in “Il Pirata”, 25 ottobre 1844.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ *Ibidem*.

più in dannati: “una simile idea, meravigliosa a concepirsi, difficilissima a esporsi, è stata pienamente quanto stupendamente descritta e rappresentata dall’Attore-maestro”¹¹⁵.

Bon indugia in particolare sui versi 49-63 (Inferno, Canto XXV):

Appena egli dice: *Com’io tenea levate in lor le ciglia* (ne’ ladri) = *Ed un serpente con sei piè si slancia* = *Dinanzi all’uno e tutto a lui si appiglia*, la persona di lui indietreggia spaventata d’un passo; e mentre s’appresta a farne un secondo, ei comprimesi con le mani rapidamente il petto, il ventre e le cosce, dando a divedere che più non muove, perché la fiera ha già afferrata la preda. Quindi con un tuono di voce oppressa e quasi stridula pel dolore, segue la parte descrittiva: *Coi piè di mezzo gli avvinsè la pancia* = *E con gli anterior le braccia prese*, = *Poi gli addentò e l’una e l’altra guancia*, ciò che vi fa provare quello stesso brivido che ne comprende alla vista del Laocoonte; servendosi il valentissimo Artista di *gesti* i più espressivi e nobili a un tempo¹¹⁶.

E ancora:

Stupendo è il modo con cui passa alla seguente similitudine: *Ellera abbarbicata mai non fue* = *Ad albor sì, come l’orribil fiera* = *Per l’altrui membra aviticchiò le sue...* E vuolsi tener conto della diversa intonazione di cui egli si serve pella terzina che segue: *Poi si appicar come di calda cera* = *Fossero stati, e mischiar lor colore*; = *Né l’un né l’altro già pareva quel ch’era*, e come la voce sua vada, direi così a grado a grado sfumando, o ammorzandosi onde concentrare tutta la mente nel nuovo concetto, vibrandola con energia sul regolatore *parea*: ciò ch’è tocco veramente magistrale dell’Arte¹¹⁷.

Bon è profondamente ammirato da queste “azioni spiegate” (“vere” e “portate ad una mirabile evidenza”¹¹⁸) con le quali Modena raffigura le immagini dantesche.

Intravediamo fra l’altro nella descrizione di Bon il tipico lavoro modeniano, che procede per contrasti, accelerando e poi rapidamente smorzando toni, ritmi, timbri e fermandosi su parole chiave (il “regolatore” *parea*): “ciò ch’è tocco veramente magistrale dell’Arte”.

La testimonianza è particolarmente preziosa in primo luogo perché è la testimonianza di un attore, il che la rende ancora più utile, anche sul piano dei dettagli tecnici. In secondo luogo perché, come si è detto, si tratta di una riflessione di un artista che non ama molto Mode-

¹¹⁵ *Ibidem.*

¹¹⁶ *Ibidem.*

¹¹⁷ *Ibidem.*

¹¹⁸ *Ibidem.*

na: non ne ama lo stile, né – da buon conservatore – l'afflato politico.

Non è certo un caso che Bon scriva nella conclusione del suo intervento di preferire *questo* Modena, declamatore di versi, al Modena che “tanto si ammira nella rappresentazione della tragedia, del dramma, d’ogni componimento scenico”¹¹⁹. Come non è un caso che nel suo lungo articolo Bon non faccia alcun riferimento né ai passi più scabrosi e dibattuti dell’interpretazione modeniana (per esempio all’episodio di Paolo e Francesca, oppure del Conte Ugolino, sui quali diremo fra poco), né all’indiscutibile accento politico che l’attore sottolinea volutamente in scena.

Bon ci restituisce dunque una testimonianza importante, pur non cogliendo il cuore della operazione modeniana, che risiede in una particolare declinazione della poetica del realismo grottesco, che Bon – come alcuni altri commentatori – non può e non vuole vedere ma che inevitabilmente, ancorché involontariamente, riflette nelle sue parole.

Così è ad esempio per la forte attenzione al “realismo” del verso, che Modena traduce in un suo realismo scenico del tutto particolare.

A questo carattere alludono le descrizioni di Bon: quel trasformare le immagini del poema in gesti e movenze precise, quel ‘tradurre’ sul proprio corpo d’attore le similitudini narrate nel poema per renderle visibili e concrete agli spettatori, quello studiarsi – come Modena stesso ci dice di voler fare – di “rappresentare in me uomini e cose”¹²⁰. Come nel caso delle serpi appunto:

la persona di lui indietreggia spaventata d’un passo; e mentre s’appresta a farne un secondo, ei comprimesi con le mani rapidamente il petto, il ventre e le cosce, dando a divedere che più non muove, perché la fiera ha già afferrata la preda¹²¹.

O come quando, altrove, dicendo il verso “Come la rena quando a turbo spira”, Modena si gira su stesso con “un cotal atto che a molti degli spettatori parve troppo discosto dal naturale”¹²². O ancora quando, nel momento dell’incontro con Ugolino, egli curva il proprio corpo, sbilanciandolo volutamente in avanti e assumendo una postura giudicata di nuovo innaturale: “alcuni notarono ch’egli s’era troppo

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ G. Modena, *Il catolicismo di Dante*, cit., p. 303.

¹²¹ F.A. Bon, *Drammatica. Declamazione*, cit.

¹²² W., *Declamazione. Gustavo Modena*, in “La Fama”, 24 gennaio 1840.

chinato a mostrare allo spettatore che quegli a cui parlava, era sprofondata in una buca”¹²³.

Non devono trarre in inganno queste censure alla recitazione di Modena. I cronisti, in questi anni – come probabilmente buona parte del pubblico – risultano scossi dalla proposta artistica modeniana.

Per un verso ne restano soggiogati: lo stesso cronista che poco più sopra riferiva di qualche diffidenza negli spettatori per il gesto “troppo discosto dal naturale”, aggiunge però che si tratta di “piccolissimi nei” e conclude osservando che anche nei punti più arditissimi “ad ogni modo [...] il Modena fu meraviglioso”.

Per un altro verso restano perplessi, come di fronte a qualcosa che non risponde al sentire comune, e anzi si pone a quello in contraddizione: non “tutti i sentimenti onde egli anima le sue parole sono i sentimenti di tutti” osserva un recensore¹²⁴.

Sempre però le cronache – anche quelle più caute – restituiscono un accadimento artistico giudicato di grandissimo interesse, seguito con molta attenzione dal pubblico (ancorché, come si è detto, spesso spiazzato nelle sue attese) e incalzato dalla critica con un’attenzione a riconoscerne comunque il valore: “ci arrischieremo di fargli certe nostre discrete osservazioni – scrive il cronista del “Vaglio” – che non sono già repugnanti al merito vero di lui: ché anzi ov’è merito vero, là dev’essere *critica vera*”¹²⁵.

I fogli che Modena ha in mano sono il principale oggetto di scena di cui l’attore si avvale.

Modena li usa in chiave “realistica”. Innanzi tutto per rendere concreto l’atto del comporre. Nello scrivere sulle “carte” l’attore trova lo spunto per recitare: appuntati “uno o due versi”, Modena lascia la penna e recita un “lungo seguito di terzine”¹²⁶.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ W., *Critica teatrale. Gustavo Modena alla recitazione della Divina Commedia*, in “Il Vaglio”, 25 giugno 1844.

¹²⁵ *Ibidem* (i corsivi sono dell’autore).

¹²⁶ L’opzione di Modena non convince del tutto il critico del “Vaglio”, che la giudica a metà strada fra il declamare vero e proprio (il poeta che “ripete da sé” le terzine dantesche) e il rappresentare il poeta che scrive il proprio poema. Questa via di mezzo, consapevolmente scelta da Modena in sintonia con l’afflato realistico della sua recitazione (che non è mai naturalistica in senso proprio), non convince il recensore appunto perché “ripugna all’intutto al vero” (*Ibidem*).

E li usa anche come strumento per restituire in scena concretezza ad alcune immagini dantesche. Ecco una preziosa testimonianza di Vincenzo Andrei:

al verso “*Caddi come corpo morto cade*” egli prima di dire “*caddi*” si arrestava come se cercasse la parola, e nel breve agitarsi della mente per formularlo a la pergamena che teneva in mano gli scivolava inavvertitamente, ma il fruscio comunque lieve di quella caduta, pareva che dovesse essere per Lui la scintilla che doveva illuminargli la mente, poiché fissando quella cartapeccora l’additava dicendo: “*Come corpo morto cade*”¹²⁷.

Non si tratta naturalmente di semplici “trovate”. Piuttosto di spie stilistiche di un modo di affrontare la scena che emerge più in generale anche, come si è visto, approfondendo altre interpretazioni (per esempio *Saul* o *Luigi XI*). In Modena tutto tende in teatro a diventare allegoria, rapporto concreto fra ciò che viene detto e ciò che viene agito in scena. Il simbolo è espunto, il “sublimato” bandito, la metafora spezzata e ricondotta al suo concreto generarsi sul palcoscenico (il corpo dell’attore per i serpenti o per il vortice della polvere, il foglio per il verso *caddi come corpo morto cade*).

Rendere concreto qualcosa sulla scena equivale per Modena a *rendere concreta la scena*, a dirne l’intima verità. La “rivoluzione del concreto” di cui è artefice Modena nel teatro italiano in questi anni coincide con una poetica del “vero” che non è mai semplice mimesi della realtà (naturalismo) ma attenta e raffinata verità della scena (realismo)¹²⁸.

Dire le cose come stanno, in teatro, significa per Modena innanzi tutto frequentare il linguaggio teatrale per quello che effettivamente è, nella sua dimensione autentica: finzione, concretezza di un attore di fronte a un pubblico, creazione sempre nuova e ogni sera diversa. Per questo la dimensione politica più intima dell’arte modeniana risiede nel carattere di “verità” di cui il suo linguaggio si mostra capace. Perché da quella verità si estrapola (e si giunge) alla verità più grande – indubbiamente più importante – delle cose del mondo.

Così – a chiudere il cerchio – i fogli in scena sono anche utilizzati da Modena in chiave grottesca e parodica. Come quando li straccia,

¹²⁷ V. Andrei, *Gli attori italiani*, cit., p.103.

¹²⁸ L’espressione “rivoluzione del concreto” è di André Bazin; ne abbiamo discusso in: A. Petrini, *L’attore nel cinema: eredità teatrali (con una nota su Stroheim)*, in “L’Asino di B.”, n.14, pp. 53-62.

rabbioso, “in vari punti della sua recitazione”¹²⁹, suscitando il riso degli spettatori¹³⁰.

La *Divina Commedia* è sì per Modena un “dramma storico” *in nuce*¹³¹, ma è soprattutto un “dramma serio e buffo”, un “dizionario di contraddizioni”¹³², e qui sta il motivo del suo maggior interesse¹³³.

Non a caso egli scrive che Dante si “spiega colle commedie del Cecchi” e “non c’è altra grammatica che sia più *ad hoc*”¹³⁴.

L’attore fa così del poema dantesco un vero e proprio *grottesco*, in cui vibra con particolare forza il realismo parodico.

Abbiamo già ricordato le mani sfregate di fronte alle pene dei simoniaci, il cambiamento del verso sulla Donazione di Costantino: tutti momenti in cui il tratto comico fa capolino mescolandosi e sovrapponendosi all’accento cupo e rabbioso.

Due ulteriori esempi ci aiuteranno meglio a precisare questo elemento stilistico.

Innanzitutto l’episodio di Paolo e Francesca.

Modena – osserva Andrei – toglie qui al verso il “lirismo melodico” tipico dell’attore “convenzionale”¹³⁵; gli sottrae “musicità”¹³⁶, per consegnarlo a una dizione più asciutta e parodica.

¹²⁹ W., *Critica teatrale*, cit.

¹³⁰ Interessante anche il riferimento che troviamo in una recensione di Regli all’episodio di Bertram del Bornio (canto XXVIII dell’Inferno). Qui Modena unisce una sottolineatura parodica (con un chiaro significato anticlericale) all’accento realistico (la testa di Bertram che, contrariamente al dettato dantesco, sembra tornare a unirsi al resto del corpo al momento di parlare). “Nell’incontro di Beltram del Bormio il verso *Com’esser può; quei sa, che si governa*; strappò un applauso generale, ma non ci parve ben interpretato il senso della seguente terzina: *Quando diritt’ a piè del ponte fue; / Levò ’l braccio alto con tutta la testa / Per appressarne le parole sue*; L’attore all’ultimo verso accennò di rimettere la testa sul tronco quasi avesse bisogno di quell’attitudine per pronunciare le parole; noi teniamo in vece che il poeta abbia inteso che lo strano suo personaggio appressò col braccio la propria testa che teneva in mano – a guisa di lanterna – [...] perché intendessero più davvicino le sue parole” (R., *Gustavo Modena*, in “Figaro”, 25 gennaio 1840).

¹³¹ G. Modena, *Il teatro educatore*, cit., p. 251.

¹³² Lettera a Giovanni Sabatini del 4 settembre 1858, ora in E, p. 321.

¹³³ Scrive Modena: “la storia dell’Italia nel medio evo è quella che si presta, secondo me, mirabilmente al semiserio, perché il medio-evo è grande e grottesco allo stesso tempo. La *Divina Commedia* di Dante è un dramma serio e buffo” (Lettera a Giovanni Tadolini del 28 aprile 1837, cit.).

¹³⁴ Lettera a Salvatore De Benedetti del 4 dicembre 1858, ora in S, p. 307.

¹³⁵ V. Andrei, *Gli attori italiani*, cit., p. 101.

¹³⁶ *Ivi*, p. 104.

Il racconto mantiene a tratti un accento “patetico”¹³⁷ (ancora uno degli elementi generativi del grottesco modeniano) inframmezzato a qualche ammicco spiazzante: la “malizia” alquanto sottolineata – per esempio – nel verso *Galeotto fu il libro e chi lo scrisse*¹³⁸. Dante, scrive Modena, amava i peccatori carnali, pur mettendoli nell’*Inferno*¹³⁹.

Una critica pubblicata su “Glissons” ci consegna due ulteriori notazioni preziose. Il verso *Quel giorno più non vi leggemmo avante* viene restituito da Modena “con troppa indifferenza”, togliendo ogni “passione concentrata e mista di vergogna”¹⁴⁰. E l’altro, *Galeotto fu il libro e chi lo scrisse*, viene detto “con una rabbia triviale, che non doveva allignare nel femminile petto di Francesca”¹⁴¹.

Osservazioni purtroppo non meglio dettagliate, che però lasciano intuire un accento complessivo ruvido e spiazzante (l’“indifferenza”, la “rabbia”), ancorché per altri versi “soave” e pieno di “finezze”¹⁴², in cui vibra un tratto amaro che scivola nel grottesco (il “triviale”), lasciando da parte l’interpretazione più consueta, edulcorata e “lirica”, delle vicende dei due amanti. “Nel canto di Francesca – scrive Brofferio ricordando in Modena un interprete originale della *Commedia* – non vi avvenne forse di sentire più aspro il dolore del ricordarsi del tempo felice nella miseria?”¹⁴³

Nessuna indulgenza nei confronti dello spettatore, nessun compiacimento. Il “tempo felice” non allude alla felicità possibile ma evidenzia al contrario il “dolore” della miseria attuale. Sembra qui di sentire, come Mazzini diceva di Alfieri, “sentenze di libertà nel fondo d’un carcere”¹⁴⁴.

Infine l’episodio del Conte Ugolino.

Modena anche in questo caso procede asciugando il verso e rovesciando parodicamente le aspettative del pubblico.

Intanto esaspera la crudeltà dell’episodio smorzando l’accento della

¹³⁷ W., *Declamazione. Gustavo Modena*, in “La Fama”, 24 gennaio 1840; R., *Gustavo Modena*, “Figaro”, 25 gennaio 1840.

¹³⁸ W., *Declamazione. Gustavo Modena*, cit.

¹³⁹ G. Modena, *Il catolicismo di Dante*, cit., p. 304.

¹⁴⁰ Pezzi, *Declamazione*, “Glissons, n’appuyons pas”, 25 gennaio 1840.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² W., *Declamazione. Gustavo Modena*, cit.

¹⁴³ A. Brofferio, *Gustavo Modena*, in “La Fama”, 5 marzo 1861.

¹⁴⁴ G. Mazzini, *Del dramma storico*, in id., *Scritti politici editi ed inediti*, vol. I, Galeati, Imola 1906, p. 261.

pietà filiale. Al verso *e se non piangi, di che pianger suoli?* “egli diede una certa forza concitata la quale scemò alquanto l’effetto di quella pietosa narrazione”¹⁴⁵. Il modo di recitare questo passaggio – che anche Tenca ricorda “troppo concitato”¹⁴⁶ – sposta il tono complessivo del racconto dalla pietà allo sprezzo, dalla commozione allo sdegno: “non si convien l’accento solamente grave e disdegnoso usato dal Modena” – scrive il critico del “Vaglio” – perché in Ugolino c’è “un sentimento di pietà e di commosione [sic], non di sdegno e disprezzo”¹⁴⁷.

L’effetto, come si capisce già da queste parole, è spiazzante:

La forte espressione [...] della parola del Modena parve togliere le bellezze di quel passo, oppugnando al sentimento che in quasi tutti eccitavano le anteriori e quelle stesse parole dell’Alighieri¹⁴⁸.

Allo stesso modo l’attore attenua volutamente la “immensa pietà” e la “rassegnata disperazione” che gli spettatori si aspettano nelle parole pronunciate dal figlio e dal nipote di Ugolino:

non tutta la immensa pietà della dimanda di Anselmuccio [...] né tutta la rassegnata disperazione di Gaddo [...] parvero trasfondersi nella espressione del Modena¹⁴⁹.

Modena va qui deliberatamente contro le attese del pubblico (di “quasi tutti” gli spettatori), incurante appunto, come si è già ricordato, del fatto che non “tutti i sentimenti onde egli anima le sue parole sono i sentimenti di tutti”¹⁵⁰.

L’Ugolino tratteggiato da Modena mostra inaspettatamente in questi passaggi “l’espressione del riso accanto al pianto” (è Andrei a rilevarlo¹⁵¹), confermando l’interesse dell’attore per la possibilità di indugiare in scena sulle “varie passioni del cuor umano”, come osserva Bocchi in riferimento proprio alla declamazione di questo Canto dell’Inferno¹⁵².

Tutto ciò si manifesta pienamente ancora nella conclusione dell’episodio, con l’ultimo verso pronunciato da Ugolino: *Poscia, più che ‘l dolor, potè ‘l digiuno*.

¹⁴⁵ W., *Declamazione. Gustavo Modena*, cit.

¹⁴⁶ T., *Notizie teatrali*, in “Corriere delle dame”, 28 febbraio 1842.

¹⁴⁷ W., *Critica teatrale*, cit.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ V. Andrei, *Gli attori italiani*, cit., p. 97.

¹⁵² A. Bocchi, *Declamazione*, cit.

Modena esaspera quanto più può la ferocia grottesca della potente immagine dantesca. Immette una sapiente pausa dopo “dolor” e accompagna la frase con un gesto che allude ai figli divorati dal padre.

l'avvicinare ch'ei fa la mano alla bocca in quell'ultimo verso [...] porterebbe quasi a credere ch'egli avesse cibato delle carni dei figli, quando invece il poeta ha voluto dire essere morto il conte Ugolino, prima per fame che per dolore¹⁵³

La pausa accresce il significato fortemente allusivo del gesto:

non parve significante la lunga pausa che [...] frappose egli alle parole: *Poscia più che 'l dolor potè 'l digiuno*. Per esprimere il triste effetto di questa parola *digiuno*, non fa mestieri, ci pare, disgiungerla troppo dall'altra, mentre devono anzi andar insieme legate [...]. Quella pausa adunque, usata certo per accrescere l'effetto della dipintura della morte, parve artistica troppo, poiché scemò e disgiunse la vera espressione di Dante¹⁵⁴.

È questo forse il passaggio più “ardito” fra quelli recitati da Modena nelle *Dantate*. La reazione dei commentatori è infatti spesso molto negativa.

Notammo con meraviglia, o almeno ci parve di scorgere che il Modena nel recitare quel verso *Poscia più che il dolor potè il digiuno* lo dicesse per modo da mostrare com'egli tenesse per retto il commento che spiega Ugolino, vinto dalla fame, aversi manducato i propri figli. Cosa brutta oltremodo e troppo disforme dalla mente di quel sovrano poeta¹⁵⁵.

Accanto al rifiuto per la proposta emerge come sempre l'ammirazione per l'attore: “ma ad ogni modo volendo ammettere quella spiegazione il Modena fu meraviglioso”, “confessiamo che nessuno ancora ci pose nell'anima e nella mente i concetti di Dante nella guisa che fece il Modena”¹⁵⁶. Il dissenso è appunto sull'interpretazione, non sulla sua resa scenica: le critiche perciò, scrive Tenca, “non devono essere considerate quali mende, bensì come diverse interpretazioni del poema”¹⁵⁷.

È il grottesco feroce di Modena a inquietare. Quel suo non dar tre-

¹⁵³ T., *Notizie teatrali*, cit.

¹⁵⁴ W., *Critica teatrale*, cit.

¹⁵⁵ W., *Declamazione*, cit.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ T., *Notizie teatrali*, cit.

gua allo spettatore, non solo privandolo di ciò che egli si aspetterebbe da lui ma aggredendolo con una immagine sgradevole e anche pericolosa, perché mescola fra loro, nel momento di massimo *pathos*, l'“espressione del riso” al “pianto”.

Pezzi scrive che quel verso conclusivo

ei lo recitò con tale indifferente ironia, che tradiva assolutamente il pensiero del divino poeta, giacché ove Ugolino notava al visitatore in quel verso, che si può dire anfibologico, o la sua morte repentina, ovvero forse la prepotenza di una fame che gli avea fatto divorare i figli, era mestieri che il declamatore a voce sommessa, con le lagrime, diremmo quasi, nelle parole, accennasse a quell'orribile situazione¹⁵⁸.

Tutto il contrario appunto di ciò che fa Modena. Che intende mostrare il volto oscuro delle cose, e che dunque al posto delle “lagrime nelle parole” e della “voce sommessa” porta in scena una rabbia sofferta (lo “sdegno” e il “disprezzo” di un Dante “rabbioso”, “altero” che “deride” e “strapazza”) e un tratto di “indifferente ironia”, “dilatante”¹⁵⁹, che non è cinismo, ma lucido disincanto: “realismo” al massimo grado. Non una resa dunque – come tutta la biografia modeniana dimostra – ma l'unica molla, determinata dalla consapevolezza, in grado di muovere chi agisce, nonostante tutto, per cercare di cambiare le cose dell'arte e del mondo.

¹⁵⁸ Pezzi, *Declamazione*, cit.

¹⁵⁹ A. Brofferio, *Gustavo Modena*, cit.



1. Ritratto di Gustavo Modena (“Il Fuggilozio”, 2 gennaio 1858)



2. Gustavo Modena recita Paolo nella *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico (“Il Dramma”, 15 aprile 1948)



3. Caricatura di Gustavo Modena che recita *Saul* di Vittorio Alfieri (“La Maga”, 24 maggio 1856)



4. Particolare della caricatura di Modena che recita *Saul* (“La Maga”, 24 maggio 1856)



5. Il pubblico del teatro Apollo di Genova quando recita Gustavo Modena ("La Maga", 13 maggio 1856)



6. I palchi del teatro Apollo di Genova quando recita Gustavo Modena ("La Maga", 31 maggio 1856)



7. Disegno di Gustavo Modena che recita Saul ("Il Trovatore", 10 luglio 1858)



8. Il pubblico genovese acclama Modena dopo una rappresentazione al teatro Apollo di Genova ("La Maga", 13 maggio 1856)



9. Particolare delle acclamazioni a Gustavo Modena. L'attore è al centro, con il cappello in testa. L'uomo sulla destra, con la torcia in mano e il berretto frigio, è Giuseppe Mazzini ("La Maga", 13 maggio 1856)



10. Ritratto di Gustavo Modena fuori dalle scene ("Il Trovatore", 10 luglio 1858)



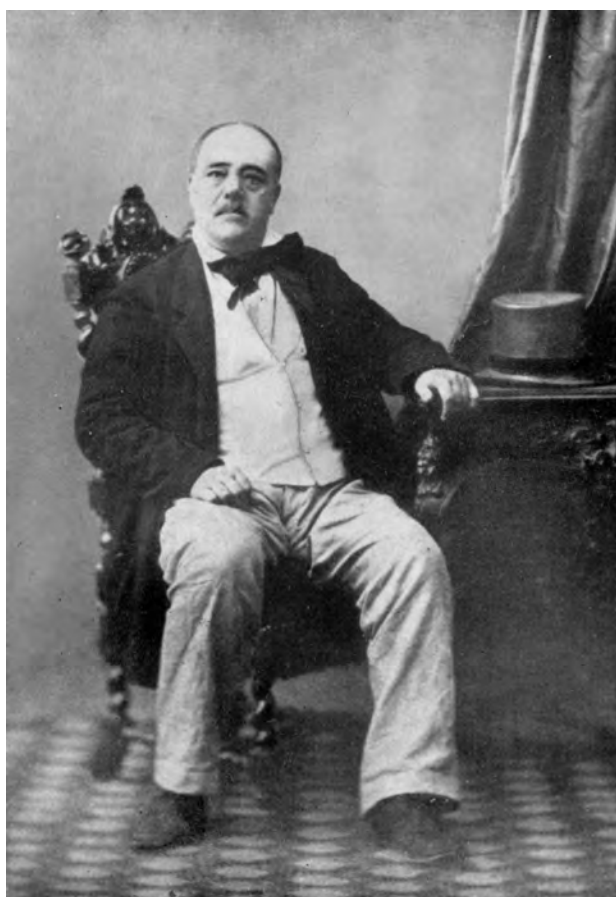
11. “Due nomi che fan risplendere di nuova luce il genio italiano sì in patria che all'estero” (“Il Trovatore”, 16 aprile 1856)



12. Caricatura delle comparse della Compagnia Reale Sarda in tournée con Adelaide Ristori nel 1855 (“Il Trovatore”, 15 dicembre 1855)



13. Modena-Saul (a destra) “maledice” Francesco Righetti quando abbandona la Direzione della Reale Sarda nel 1857 (“Il Trovatore”, 28 marzo 1857)



14. Unica fotografia conosciuta di Gustavo Modena (Biblioteca del Burcardo)

IX. Modena maestro e “direttore”.

La compagnia dei giovani

Un progetto inseguito a lungo

Modena accarezza per diverso tempo l'idea di dirigere una compagnia il più possibile stanziale e sottratta alla tirannia della *tournée*, in grado di farsi autentica “scuola drammatica” per gli attori più giovani e consentire una cura e un'attenzione particolari per la rappresentazione nel suo insieme.

Lo abbiamo già letto nelle parole che rivolge al padre alla vigilia del ritorno in Italia dall'esilio: “accetterei la direzione d'un teatro stabile a Milano...”, addirittura antepoendo la realizzazione di quel progetto alla continuazione della carriera d'attore: “Direzione e scuola quanti si vuole, ma recitare no”¹.

Il programma stenta ad andare in porto. Anzi, in senso stretto, l'idea così come Modena la concepisce non si realizzerà mai – e non solo perché Modena, per fortuna, continuerà a recitare.

Dopo un primo approccio fallito fra il '38 e il '39 con Giacinto Battaglia, uno dei più importanti animatori teatrali milanesi che sin dagli anni Trenta vagheggia la costituzione di una compagnia stabile e sovvenzionata², Modena torna alla carica nel 1842, ancora a Milano,

¹ Lettere a Giacomo Modena del 13 ottobre del 12 novembre 1838, ora in E, pp. 28 e 30.

² Abbiamo notizia del tentativo con Battaglia da una lettera al padre del 1838 (Lettera a Giacomo Modena del 13 ottobre 1838, cit.). Proprio in quell'anno Battaglia scrive un suo *pamphlet* intitolato *Delle attuali condizioni del Teatro drammatico in Italia* (Società degli editori degli Annali Universali delle Scienze e dell'Industria, Milano 1838) che insiste su molti temi già messi a fuoco da Modena nel *Teatro educatore*, pubblicato due anni prima e che con ogni probabilità Battaglia ha letto. Quest'ultimo descrive le difficili condizioni in cui versano le compagnie e di conseguenza il teatro tutto. La soluzione, scrive Battaglia, è la formazione di una compagnia sovvenzionata da una società di cittadini che ne segua poi anche il repertorio e gli aspetti che riguardano il

proponendo al Governo cittadino un progetto “concepito tenendo a mente le forme più mature raggiunte in Europa nel campo dell’organizzazione teatrale”, come osserva Claudio Meldolesi³.

L’attore chiede la cessione gratuita del teatro alla Canobbiana per nove mesi all’anno, da Pasqua a Natale, prevedendo tre sole recite settimanali (durante le quali si possa escludere “dai minori teatri di Milano ogni altro trattenimento drammatico”⁴), oltre all’istituzione di una “Scuola di declamazione” per attori presso il Conservatorio di Musica⁵. Il progetto viene respinto dalla Direzione Teatrale, giudicato “sotto ogni rapporto [...] del tutto inammissibile”⁶. Troppo distante dai vincoli economico-burocratici dei funzionari governativi e dalle consuetudini teatrali correnti, troppo radicale nelle sue istanze riformatrici.

Ma Modena non demorde. Progetta la costituzione di una compagnia-scuola formata prevalentemente da attori giovani, sovvenzionata pubblicamente da un gruppo di “sottoscrittori” per un periodo di almeno cinque anni: la cosiddetta compagnia “dei giovani”, o “*dei putei*” come la chiamava lo stesso Modena.

L’iniziativa, avviata nell’aprile del 1843, ancorché in una forma diversa da quella che Modena stesso avrebbe voluto, assume un rilievo assai significativo e lascia un segno duraturo nelle vicende teatrali del nostro Ottocento, ma ha vita breve e accidentata: dopo poco più di due anni l’attore si vede già costretto a sciogliere la compagnia.

Nonostante l’amarezza e la disillusione patiti, negli anni successivi Modena tornerà ancora a farsi coinvolgere in progetti analoghi, anche se sempre più malvolentieri. Il caso più significativo (e controverso) è quello del rapporto con la Compagnia Reale Sarda. Respinta una pri-

“decoro” della rappresentazione. Una “intrapresa sociale” (p. 28) che possa sottrarsi alla *cassetta* e farsi esempio per le altre compagnie dando vita a un teatro nazionale. Nella sua postilla allo scritto, Imperatori sostiene che alcuni attori di valore ci sono, ma vanno messi nelle condizioni di operare al meglio; fondamentale, secondo Imperatori, la costituzione di una scuola (p. 36). Proprio a Battaglia Modena cederà la sua compagnia nel 1845 quando considererà conclusa l’esperienza “dei giovani”. Su Battaglia vedi: M. Quattrucci, *ad vocem* in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. VII; P. Bosisio, A. Bentoglio, M. Cambiaghi, *Il teatro drammatico a Milano*, cit., p. 480n.

³ C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena*, cit., p. 120; vedi anche M. Cambiaghi, *La scena drammatica del teatro alla Canobbiana*, cit., p. 141.

⁴ Citiamo dalla *Informazione della Direzione Teatrale* del 7 dicembre 1842, in C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena*, cit., p. 123.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ivi*, p. 120.

ma proposta fattagli nel 1849 da Domenico Righetti, Modena accetta qualche anno più tardi, nel '57, di dirigere la compagnia condotta ora dal figlio di Domenico, Francesco Righetti. Pur se incerto sino all'ultimo sull'opportunità o meno di aderire all'iniziativa, decide infine di acconsentire con la speranza di potersi dedicare alla formazione di un gruppo di giovani attori. Ma la concretezza del lavoro e dei rapporti all'interno della compagnia conferma rapidamente le perplessità iniziali: Modena resiste un mese e poi abbandona definitivamente il progetto.

Direzione d'attore e protoregia

L'afflato modeniano – abbiamo visto quanto tenace e duraturo – indirizzato alla costituzione di una compagnia-scuola formata da attori istruiti e consapevoli, in grado di realizzare rappresentazioni curate artisticamente in ogni loro parte, non è negli anni di cui ci stiamo occupando un fatto così isolato come si potrebbe credere.

Certo, lo vedremo, Modena declina in modi molto particolari questa sensibilità. Ciò nondimeno il suo è solo uno dei casi – indubbiamente il maggiormente importante e significativo – che aiuta a chiarire quanto l'Ottocento teatrale italiano sia molto più di quanto non sembri un periodo di incubazione per la cosiddetta “protoregia”. Lo dimostrano i modi di “mettere in scena” di alcuni attori, diverse loro importanti “sperimentazioni”, il dibattito del tempo su questi temi. Alcuni studiosi lo hanno già evidenziato. Nicola Mangini, proprio in riferimento a Modena, ha scritto di “un regista *ante litteram*” (“primo vero direttore di compagnia nel senso moderno”) ⁷. Dello stesso tenore le osservazioni di Gigi Livio, riferite nuovamente a uno degli aspetti della “riforma” modeniana ⁸, e di Sandro D'Amico, che rileva come Tommaso Salvini fosse anch'egli già un “regista”, sebbene di quella specie particolare che si affermerà poi in Italia del Direttore-regista-attore ⁹. Ancora, Mirella Schino ha recentemente sottolineato la “paradossale ma intensa continuità” tra “grandi maestri del Novecento e alcuni Grandi Attori” ¹⁰.

⁷ N. Mangini, *Gustavo Modena e il teatro italiano del primo Ottocento*, cit., p. 31.

⁸ G. Livio, *La scena italiana*, cit., p. 43.

⁹ V. Venturini, *Colloqui con Alessandro D'Amico*, cit., p. 545.

¹⁰ M. Schino, *Continuità e discontinuità*, in AA.VV., *La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*, cit., p. 251.

Il nostro Ottocento è un secolo di attori grandi (ancorché non sempre “Grandi Attori”) che trovano nella realizzazione del personaggio – o per meglio dire del tipo scenico – il compimento e la vetta della propria arte. Un’arte che è infatti, prima di tutto, *arte d’attore*.

Eppure, in alcuni casi, si tratta di attori che anche rispetto al problema della “direzione” della rappresentazione e di una concezione artistica complessiva dello spettacolo contribuiscono, a modo loro e da par loro, ad avviare e a indirizzare quel lungo e tortuoso processo che porterà poi, a inizio Novecento (anche “contro” i loro intendimenti iniziali), alla nascita della “regia” propriamente detta.

Dove si conferma non solo che il Novecento matura nelle contraddizioni profonde dell’Ottocento e che la storia dei due secoli – e la storia teatrale non fa eccezione – è segnata da importanti tratti di continuità accanto ad altri di rottura, risultando così strettamente intrecciata; ma nello stesso tempo anche una circostanza assai significativa per lo studio delle arti dello spettacolo, e cioè che l’evoluzione del linguaggio teatrale si spiega meglio laddove si prendano in considerazione e si analizzino i mutamenti che si determinano *all’interno* del linguaggio della scena, anche quando potrebbero sembrare eventi o agenti *esterni* alla dinamica in senso stretto di quel linguaggio a provarli. Più esplicitamente: il formarsi della figura esterna alla scena (e inedita) del regista è il risultato di un mutamento che matura molto più di quanto non sembri fra chi si colloca all’interno della pratica della scena, e cioè fra alcuni attori, piuttosto che fra chi si cimenta con quel linguaggio per così dire dall’esterno, come è il caso dei critici e degli scrittori.

D’altra parte il principio della regia, nella sua accezione più ampia, non è probabilmente altro che ciò che informa l’idea stessa di teatro in epoca borghese.

Alcuni studiosi si sono interrogati recentemente sulle origini e sugli sviluppi della regia teatrale.

Franco Perrelli ha evidenziato in modo estremamente convincente la presenza di una “protoregia” ottocentesca che prepara, e per alcuni aspetti anticipa, l’idea e la prassi della regia propriamente detta, che è invece – così come normalmente la intendiamo – fenomeno nella sua compiutezza tipicamente novecentesco¹¹. Un’ipotesi molto persuasi-

¹¹ Vedi F. Perrelli, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, UTET, Torino 2005. Ma anche R. Alonge, *Il teatro dei registi. Scopritori di enigmi e poeti della*

va, basata su una solida documentazione, che individua una “banda di oscillazione” cronologica di qualche decennio tra Sette e Ottocento in cui compare l’impiego del termine, o meglio *dei* termini, *mise en scène* e *régie*: in Francia innanzi tutto ma, di qui, rapidamente, negli altri paesi europei, compresa l’Italia. Un periodo che Perrelli sostiene costituisca il “dilatato termine *a quo* per una *protostoria* della regia”¹².

La questione della datazione dei fenomeni artistici non è mai un esercizio semplicemente erudito. “Scrivere storia – osserva Walter Benjamin – significa dare alle date la loro fisionomia”¹³. Collocare cronologicamente un determinato fenomeno significa perciò anche implicitamente interpretarlo, entrare nel merito della sua definizione, delinearne, appunto, la fisionomia. Ecco che allora, dietro alla domanda sulla data di nascita della regia, si evidenzia un interrogativo più complesso e decisivo: cosa vada inteso, con maggior precisione, per regia. L’approccio migliore sembrerebbe essere quello fenomenologico. Lo scrive bene ancora Perrelli parafrasando la nota definizione di arte di Dino Formaggio: “la regia è tutto ciò che gli uomini chiamano regia”¹⁴. Ma la fenomenologia non è in opposizione all’interpretazione, e l’interpretazione al contrario può giovare dell’indagine fenomenologica per farsi più aderente al proprio oggetto e perciò più rigorosa. Lo studio fenomenologico consente dunque di rintracciare dei caratteri costanti, di precisare dei punti di contatto fra tutto ciò che gli uomini hanno individuato come regia nel corso del tempo e di giungere a una prima delimitazione di campo.

Possiamo allora provare a inquadrare il discorso in questi termini: la regia è per un verso una declinazione particolare di qualcosa di cui è traccia ricorrente nella storia del teatro, probabilmente sin dalle sue origini: il bisogno di una direzione forte, l’attenzione per l’orchestrazione unitaria, una certa cura per l’armonia complessiva della rappresentazione variamente articolata a seconda dei momenti e della temperie storica e culturale¹⁵.

Allo stesso tempo, perché si possa parlare a ragion veduta di una storia e di una protostoria della “regia”, condizione necessaria è che

scena, Laterza, Roma-Bari 2006 e, per un quadro degli studi, R. Gandolfi, *Gli studi sulla regia teatrale*, “Annali Online di Ferrara – Lettere”, vol. I (2006), 237/253.

¹² F. Perrelli, *La seconda creazione*, cit., p. 15.

¹³ W. Benjamin, *I “passages” di Parigi*, cit., p. 534.

¹⁴ F. Perrelli, *La seconda creazione*, cit., p. 14.

¹⁵ M. Schino, *La nascita della regia teatrale*, Laterza, Roma-Bari 2003, p. IX.

quei caratteri si intreccino con due fenomeni assolutamente specifici e storicamente ben definiti: la concezione estetica moderna delle arti (e della rappresentazione in particolare) e il primo svilupparsi dell'industria culturale.

La nascita della filosofia estetica propriamente detta, con il Settecento, determina anche un nuovo approccio all'arte teatrale e più in generale allo spettacolo. La *rappresentazione* assume progressivamente lo statuto di "opera" e inizia di conseguenza a farsi strada l'idea che essa possa o debba avere un suo "autore". Contemporaneamente, il determinarsi nello stesso arco di tempo delle prime avvisaglie della nascente industria culturale incoraggia e accelera un processo che tende a trasformare la rappresentazione teatrale nella "replica" di un prodotto finito e ripetibile, come il moderno mercato delle merci pre-tende con sempre maggior vigore.

Naturalmente i due processi – la moderna concezione estetica delle arti e la nascita dell'industria culturale – sono strettamente legati fra loro. L'uno, in realtà, non si spiega senza l'altro. Siamo di fronte alla più classica aporia della temperie moderna. Almeno nella sua fase "progressiva", la modernità, istituendo il *mercato* dell'arte, determina paradossalmente anche le condizioni affinché la rappresentazione assuma lo statuto di *opera*. *Opera d'arte e mercato* sono in questo senso indissolubilmente intrecciati, anche se, da ora in avanti, la vera opera d'arte sarà poi quella che si rivolta contro l'abbraccio mortale del mercato, esprimendo così tutto lo strazio per la sua condizione reificata¹⁶.

Mirella Schino ha scritto che la nascita della regia coincide con la formazione "di una specie nuova"¹⁷ e che, come tutte le specie nuove, deve essere considerata "sotto la forma di un cespuglio, di un ciuffo di possibilità diverse, e non come una scala che proceda verso una sua finalità"¹⁸. Al di là della scelta della metafora – il cui scopo esplicito è evidenziare una lettura *sub specie organica* della regia – si tratta in fondo di un modo diverso per insistere sulla stessa considerazione, cara anche ad altri studiosi, della regia come "soggetto complesso"¹⁹. Si tratterà semmai – almeno questo è il nostro punto di vista – di retro-

¹⁶ Per un ragionamento complessivo sul tema dell'industria culturale rimandiamo al nostro *Dentro il Novecento*, cit., cap. I.

¹⁷ M. Schino, *La nascita della regia teatrale*, p. 24.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Vedi ancora gli studi già citati di Franco Perrelli e Roberto Alonge.

datate alcuni “rami” del “cespuglio” fino a comprendere la *protoregia* sette e ottocentesca; e di aggiungerne altri, come quello dell’autore drammatico che diventa *metteur en scène* per farsi garante del proprio testo, oppure ancora quello dell’attore-direttore, una variante del tutto particolare della nuova idea di teatro *in nuce* negli anni della protoregia, che sboccherà poi, più avanti, nella figura novecentesca dell’attore-regista.

Come tutto ciò che matura in seno alla borghesia, anche il fenomeno della regia (in questa accezione ampia) dischiude a ben vedere più un ventaglio di possibilità che un percorso preciso. A maggior ragione nella fase ancora “progressiva” della modernità.

Ancora prima che una poetica definita, la protoregia indica dunque un nuovo e diverso orizzonte entro cui maturano e si dispiegano i progetti artistici in teatro. I quali poi si articolano e si differenziano – e anche, eventualmente, si scontrano – nella determinazione di chi sia l’“autore” dell’opera (l’attore, lo scrittore, il direttore o, più tardi, il regista?) e di cosa significhi “replicare” la rappresentazione (la replica come punto d’arrivo del lavoro svolto, e dunque *ripetizione*, o come nuovo punto di partenza, e dunque *variazione*?).

L’Ottocento teatrale italiano – lo si è detto – è attraversato dal fermento protoregistico molto più di quanto non sia fatto di credere.

Ma non bisogna lasciarsi ingannare. Diversi fenomeni che retrospettivamente potrebbero sembrare anticipatori di ciò che si affermerà poi (la regia appunto), sono in realtà meno significativi di quanto non sembri a tutta prima. Così è ad esempio per le cosiddette “compagnie privilegiate”, la cui importanza per l’evoluzione delle forme teatrali dell’Ottocento è relativa, dal momento che è stata sovraderminata da una storiografia impegnata all’inizio del Novecento più a tentare di costruire una tradizione a ciò che al contrario tradizione non aveva, la allora nascente regia “all’italiana”, che a cercare di capire davvero il recente passato.

In realtà la via della compagnia privilegiata in Italia non è così cruciale. Il dibattito del tempo, e anche l’attenzione del pubblico, erano altrove. Stanislavskij guarderà all’arte di Salvini (pur in parte fraintendendo²⁰), non agli spettacoli della Compagnia Sarda.

²⁰ Vedi D. Orecchia, *Il sapore della menzogna*, cit.

Negli anni Quaranta dell'Ottocento i giudizi perplessi sulla Reale Sarda, anche da parte dei critici *progressisti*, sono frequenti. Al confronto per esempio con le "sperimentazioni" dei "giovani" di Modena la compagnia piemontese mostra tutti i suoi limiti. Nel 1843 compare sulla "Rivista europea" una lunga recensione entusiastica alla compagnia di Modena dove si legge anche una descrizione attore per attore della Reale Sarda che si conclude con un laconico "non è gran cosa per verità"²¹. Pochi mesi dopo, sempre sulla "Rivista europea", Imperatori scrive che si tratta di una compagnia – a differenza di quella dei "putei" modeniani – che non riesce a "spogliarsi da quelle forme di convenzioni con cui si recita ordinariamente la tragedia", restando imbrigliata in "quelle solite forme che chiameremo accademiche per non dirle di maniera"²². Nel 1849 Regli osserva sul "Pirata", ancora recensendo Modena (con il quale in questo periodo non è troppo tenero), che il pubblico a volte si mostra un po' freddo: "Erano assuefatti a quelle anticaglie della Compagnia Reale, ed or non sanno riversi dallo stupore"²³.

Ma davvero illuminante è una recensione pubblicata da Federico Seismit-Doda sul "Caffè Pedrocchi" di Padova nel 1847. Seismit-Doda scrive che ancorché molti sottolineino che la Reale Sarda è una buona compagnia, ben pochi lo pensano realmente. Basta peraltro guardare agli incassi, sostiene il critico, che registrano chiaramente la scarsa considerazione del pubblico. Si tratta di una compagnia artisticamente "immobile", incapace di confrontarsi davvero con i "progressi" dell'arte comica.

Di questo io accuso, capitale difetto e inescusabile, la *Compagnia Reale Sarda*; da questa immobilità derivò la causa del suo infiacchimento attuale e delle vedovate platee. [...] Poiché, vivaddio! signori comici, e a voi primi che vi assumete la monarchia di quest'arte, io domando: chi educa il pubblico dei teatri?... le teorie forse? i sistemi? i libri? O non siete voi stessi che vi addossate questa responsabilità di giudizio?²⁴

Una compagnia vittima di un "sistema" – sostiene Seismit-Doda –

²¹ G. S-a, *Dell'arte comica in Italia e di Gustavo Modena*, in "Rivista europea", 1843, II trimestre, p. 109.

²² G.I., *Di alcune nuove produzioni datesi ultimamente al teatro Re dalla Compagnia al Servizio di S.M. Sarda*, in "Rivista europea", 1843, IV trimestre, p. 323.

²³ R., *Teatri. Torino*, in "Il Pirata", 13 ottobre 1849.

²⁴ F.D.S., *Drammatica Compagnia Calloud – Drammatica Compagnia al servizio di S.M. il re di Sardegna*, in "Il Caffè Pedrocchi", 10 ottobre 1847.

che ne irrigidisce e ne compromette il profilo complessivo.

Non volle, ch  sarebbe inconsiderato il dire non seppe, accomunarsi alle altre Compagnie comiche d'Italia e ritrarne soccorso di consigli e di esempi; visse solitaria e disdegnosa, non curante delle inevitabili esigenze dell'arte e s'attenne quindi mai sempre ad un prestabilito sistema: ecco la parola: sistema. A me quegli attori comparvero sempre o uniformi, o monotoni; mi parvero d'un solo colore e giuocanti sempre la stessa partita²⁵.

Il direttore non attore

E insomma, e al di l  del ruolo e dell'importanza della Reale Sarda, per capire ci  che matura davvero in questi anni nel teatro italiano a proposito di "messa in scena" bisogna guardare altrove.

Per esempio all'articolazione che si profila, nel vivace mescolarsi di prassi spettacolare e discussione teorica, fra un'idea di *direzione d'attore* della rappresentazione e un'ipotesi di direzione agita invece dall'esterno della scena dalla nuova figura del "direttore".

Di questa seconda strada uno dei propugnatori pi  interessanti e tenaci   Enrico Luigi Franceschi (anch'esso peraltro molto critico nei confronti dell'esperienza della Reale Sarda²⁶).

Questi, gi  istruttore all'Accademia dei Filodrammatici di Milano verso la met  degli anni Quaranta, pubblica nel decennio successivo una serie di interventi sull'arte scenica che confluiscono nel 1857 nel volume *Studi teorico-pratici sull'arte di recitare e di declamare*²⁷. In questo scritto, dedicato "a coloro che attendono all'arte drammatica cos  in pubblico come in privato"²⁸, molta attenzione   rivolta alla fi-

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Vedi E.L., Franceschi, *Studi teorico-pratici*, cit., pp. 268-278.

²⁷ Come si   gi  ricordato, Franceschi pubblica a partire dal gennaio 1851 sulla rivista "Italia drammatica" (e sul suo allegato "Rivista drammatica italiana") le diverse parti di ci  che former  poi il volume edito nel 1857. Non   un caso che le riflessioni di Franceschi compaiano su una rivista che   emanazione della "Societ  degli autori drammatici italiani" (presieduta da Angelo Brofferio, Giovanni Sabbatini e Savino Savini), e che si ripromette di sostenere la causa degli scrittori drammatici italiani pubblicando in ciascun numero "una o pi  produzioni scelte fra le originali italiane favorevolmente giudicate sul teatro o non rappresentate ancora" corredate di alcune rudimentali indicazioni per la rappresentazione ("Rivista drammatica italiana", 18 gennaio 1851).

²⁸ Cos  l'editore nella breve premessa al volume, riassumendo un concetto che viene ripreso pi  volte dall'autore nel corso del testo (*Ivi*, p. II).

gura del “direttore” e più in generale all’“esecuzione” della rappresentazione nel suo insieme.

Affinchè la recitazione e la rappresentazione degli scenici componimenti succeda con tutto il prestigio dell’arte, rendesi necessario che le singole parti convergano tutte ad un fine e che la illusione s’apprenda potentemente agli animi degli spettatori. A persona valente deesi perciò affidare tutto quello che è necessario alla esecuzione, e la esecuzione stessa dei drammi, e questa persona appellasi *Direttore*²⁹.

Il direttore deve possedere alcune caratteristiche principali: “onestà” nella conduzione della compagnia, “scienza dell’arte”, “pratica” della scena³⁰. Ma, puntualizza Franceschi, “quando dico *pratica*, non intendo [...] quel *possesso* di scena [...] che i comici di mestiere credono loro esclusivo privilegio”³¹. Piuttosto, capacità di coordinare e dirigere la rappresentazione dall’esterno: “invigilare affinché la rappresentazione succeda con la maggior possibile perfezione, né lasci al pubblico nulla a desiderare”³².

È bene perciò che il direttore non sia un attore. Se ne ha una riprova, secondo Franceschi, proprio osservando in negativo l’operato di Modena (che in questi anni è sempre il punto di riferimento delle discussioni teatrali, tanto per chi lo ama quanto per chi guarda con qualche sospetto alla sua figura), uno dei cui difetti – sempre secondo Franceschi – è proprio quello di non essere riuscito a educare i propri attori a comprenderlo e a seguirlo. Gli allievi di Modena – scrive ancora Franceschi – si limitano a copiarlo, e anziché cercare di carpirne i segreti finiscono semplicemente per imitarlo³³. Questo è il motivo per cui “molti pratici di arte opinavano non sempre esser miglior maestro un attore anche eccellente”³⁴. L’attore infatti “è nella necessità d’insegnare e quasi al tempo stesso rappresentare”³⁵. Al contrario, il direttore-non attore può avere la giusta attenzione alle prove e, mantenendo un occhio esterno alla scena, lavorare sul testo con i comici, dare loro le spiegazioni opportune e guidarli passo a passo verso la buona e rispettosa esecuzione del dramma, in ciò lavorando per il

²⁹ *Ivi*, pp. 182-183.

³⁰ *Ivi*, pp. 183 e sgg.

³¹ *Ivi*, p. 183.

³² *Ivi*, p. 197.

³³ *Ivi*, p. 246.

³⁴ *Ivi*, p. 244.

³⁵ *Ivi*, p. 246.

“concerto” complessivo della recitazione, evitando “dissonanze e stonature” e realizzando l’“armonia” della rappresentazione³⁶.

Franceschi insomma descrive e auspica una sorta di regia *ante litteram*, portatrice di una autorità esterna alla scena, attribuendone l’onore e l’onore al “direttore”.

Abbiamo già visto quanto la proposta di Franceschi suscitò perplessità fra alcuni attori. Il comico LB scrive nel 1853 sul “Pirata” – proprio in risposta a uno degli articoli che confluirà negli *Studii teorico-pratici* – che chi insegna “un’arte che non esercita” finisce per ripetere cose banali, adatte al massimo ai “più deboli attori”:

il signor Franceschi insegna un’arte, in cui la parte teoretica si confonde talmente con la pratica, in cui sono sì pochi i principi generali, e così varii e molteplici ed inerenti all’esercizio pratico gli avvertimenti speciali, che quanti artisti vollero darne un trattato non riuscirono a dire in conclusione che pochissime cose, e cose benissimo conosciute, se non eseguite, dai più deboli attori³⁷.

Il direttore attore: Giovanni Canova, Francesco Augusto Bon, Adelaide Ristori

Di una direzione *d’attore* della rappresentazione, invece, vi sono tracce ben evidenti nelle riflessioni teoriche e nella concrete proposte spettacolari di alcuni capocomici. Sono i casi fra gli altri – per restare agli anni di cui ci stiamo occupando – di Angelo Canova, di Francesco Augusto Bon, di Adelaide Ristori e, soprattutto, di Gustavo Modena.

Giovanni Angelo Canova scrive nelle sue *Lettere sopra l’arte d’imitazione*, pubblicate nel 1839, della necessità che all’interno della compagnia vi sia qualcuno che presieda al “concerto” della rappresentazione, seguendo in ciò “il metodo di alcuni veri attori”. Questi (che anche Canova chiama “direttore”) ha il compito non solo di tenere a freno “la negligenza e disattenzione dei comici in generale, e mett[ere] in iscena le rappresentazioni” ma deve anche vegliare “esattamente altresì acciò che tutti vestano il carattere dal poeta descritto,

³⁶ *Ivi*, pp. 191 e sgg.

³⁷ L.B., *Drammatica. Lezioni d’arte comica del sig. E. Franceschi*, in “Il Pirata”, 19 giugno 1853.

potendo anche i migliori attori sbagliare nel medesimo, indi attend[ere] all'unità dello stile, all'unione delle voci, alle diverse posizioni, infine alla formazione delli quadri, il che tutto insieme produce quella armonia, la quale persuade il pubblico, e che fa apparire le comiche compagnie di *buone, ottime*, e di *cattive, mediocri*"³⁸.

Anche Francesco Augusto Bon lascia tracce significative di un modo di concepire e di praticare il teatro molto attento alla direzione d'attore. Non solo Bon è un attore-capocomico e spesso autore egli stesso dei testi che recita, ma nei suoi *Principii d'arte drammatica rappresentativa* pubblicati nel 1857 allude esplicitamente, attraverso una serie molto interessante di esercizi interpretativi, a un rapporto maestro-allievo nella preparazione della rappresentazione in cui è precisamente una relazione fra attori (e non fra un attore e un direttore non attore) a consentire di approfondire e di perfezionare tanto le singole parti quanto la rappresentazione nel suo insieme.

In un trattato in cui vibra complessivamente a ogni passo la tipica sapienza *d'attore* che porta a sottolineare la centralità in teatro della "pratica" intesa proprio come *possesso di scena* (al contrario di ciò che abbiamo visto sostenere Franceschi), la parte finale dello scritto riunisce una serie di descrizioni di scene tratte da testi alfieriani analizzate personaggio per personaggio, secondo una modalità chiaramente proto-registica. E anche in questo caso ogni scelta interpretativa viene demandata a ciò che il maestro-attore saprà insegnare all'allievo: "poche cose aggiungeremo intorno alla declamazione del verso tragico, perché la parte *teoretica* non può dettare che pochissimi insegnamenti, consistendone tutta l'evidenza nell'istruzione *pratica* del maestro, alla cui perizia egualmente vengono rimessi e gli studi su i *caratteri*, e l'esatta interpretazione dei concetti, l'intonazione, gli atteggiamenti, ecc."³⁹. E ancora: "l'istruzione dell'*intonazione* non si può apprendere per iscritto, ma soltanto dalla viva voce del maestro, il quale più che lo studioso saprà trarre partito dei di lui suoni"⁴⁰.

³⁸ G.A. Canova, *Lettere sopra l'arte d'imitazione*, a c. di F. Tozza, Pironti, Napoli 1991, p. 123.

³⁹ F.A. Bon, *Principii d'arte drammatica rappresentativa*, Milano, Sanvito, 1857, p. 247.

⁴⁰ *Ivi*, p. 250.

Ma ci sono poi soprattutto i casi di Gustavo Modena e Adelaide Ristori, i due attori che segnano più in profondità la scena italiana dell'Ottocento.

All'interno di un teatro che prevede una fortissima centralità del personaggio – e che entrambi interpretano in questo senso al massimo grado – tanto Modena quanto la Ristori si fanno allo stesso tempo propugnatori di un'idea forte della rappresentazione come opera complessiva e si propongono perciò tendenzialmente come autori oltre che del proprio personaggio anche della rappresentazione in quanto tale, nella sua interezza.

Si tratta certo di un intendimento più robusto e più consapevole (e anche più interessante nei suoi esiti) in Modena. Nondimeno è ben presente anche in Adelaide Ristori. Ne abbiamo alcuni esempi nella sua attenzione all'insieme, negli studi sulla rappresentazione, nella cura per il “concerto”. Scrive di lei Enrico Montazio nel 1857: “Le rappresentazioni sono da lei disposte e condotte; gli artisti, in generale, non parlano che sulle sue indicazioni, il pittore eseguisce i suoi ordini, l'attrezzista mette in pratica i suoi desiderii, gli scrittori medesimi la consultano per approfittare [sic] de' suoi ammaestramenti”⁴¹. Ancorché discontinua – come sempre avviene nel caso del grande attore – vi è traccia qui di una attitudine che Paolo Puppa ha giustamente inteso come “sagacia prerregistica”⁴².

Eppure la via seguita dalla “raffaellesca” Adelaide Ristori è significativamente diversa, anche da questo punto di vista, da quella che percorre il luciferino e “michelangiolesco” Modena.

La Ristori, artista “conformista”⁴³, mira a costruire spettacoli *bien faite* (come si conviene a un'“attrice soavità”⁴⁴), a differenza di Modena, che cerca sempre di trasmettere in scena delle “scosse elettriche al gusto del pubblico”⁴⁵ e che anche per questo non può accettare la

⁴¹ [E. Montazio], *Adelaide Ristori*, Rossetti, Parma 1858, p. 12.

⁴² P. Puppa, *Adelaide Ristori: splendori e miserie dell'attrice di corte e cortigiana*, in AA.VV., *L'attrice marchesa. Verso nuove visioni di Adelaide Ristori*, a c. di A. Felice, Marsilio, Venezia 2006, p. 56.

⁴³ C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo*, cit., p. 276. Vedi anche la precisazione del termine in Laura Mariani, *Un'altra Ristori*, in AA.VV., *L'attrice marchesa*, cit., p. 124.

⁴⁴ G. S.-a., *Dell'arte comica in Italia e di Gustavo Modena*, in “Rivista europea”, II trimestre, 1843, p. 111.

⁴⁵ [Sia], *Teatri*, in “Il Gondoliere e l'Adria”, 5 febbraio 1848.

semplice ripetizione (“è come dire ad una orchestra suonerete sempre la stessa solfa”, scrive Modena⁴⁶).

L’approccio protoregistico della Ristori trova il proprio esito nella confezione straordinariamente sapiente e accurata di spettacoli-prodotti da *replicare*, nella messa a punto di un linguaggio della scena che, pur prevedendo naturalmente la centralità dell’attrice-“idolo”⁴⁷, converge verso una rappresentazione calibrata e precisata in ogni suo dettaglio così da potersi ripetere uguale a se stessa sera dopo sera.

Una Ristori in questo senso “*régisseuse*”, come è stato notato⁴⁸, molto attenta alla resa scenica complessiva della rappresentazione e alla sua precisazione nel corso delle prove. Significativa l’attenzione ai quadri d’“insieme” che caratterizzano spesso i suoi spettacoli e di cui abbiamo diverse testimonianze (quelle “movenze”, scrive pungente Modena, che “tiene un quarto d’ora senza batter palpebra”⁴⁹): “Nelle sue soluzioni figurative riguardo ai gruppi – osserva ancora Puppa – la Ristori segue di frequente strategie, ancora una volta proto-registiche, da coro lirico e da *tableau vivant*”⁵⁰. Un’attrice in questo senso investigatrice di una direzione d’attore che sembra alludere, come ha scritto assai efficacemente Claudio Meldolesi, a un teatro “protostabile”⁵¹.

La compagnia dei giovani

Ben diverso l’approccio alla direzione di Modena. Sfidando continuamente i gusti del pubblico egli cerca di restituire in pieno agli attori la propria dignità morale e artistica. E tenta perciò di fare dell’attore *l’autore*, in tutto e per tutto, della rappresentazione. “Artisti” e non “artigiani” sono gli attori della sua compagnia, scrive un critico⁵². Non a caso la via maestra per Modena sarà sempre la via pedagogica.

⁴⁶ G. Modena, *Il teatro educatore*, cit., p. 246.

⁴⁷ Così viene definita la Ristori appena venticinquenne: S.i.a., *Teatri*, in “Il Vaglio”, 18 dicembre 1847.

⁴⁸ A. Valoroso, *L’eredità dell’artista e la memoria della scena*, in AA.VV., *L’attrice marchesa*, cit., p. 100.

⁴⁹ G. Modena, *Un alto e un basso cioè uno e 1/2*, cit., p. 177.

⁵⁰ P. Puppa, *Adelaide Ristori*, cit., p. 58. Vedi anche F. Perrelli, *Echi nordici di grandi attori italiani*, Le Lettere, Firenze 2004, pp. 29 e 32.

⁵¹ C. Meldolesi, *Un epilogo da lontano*, in AA.VV., *L’attrice marchesa*, cit., p. 163.

⁵² S.i.a., *Dei capi-comici italiani in genere e dell’attore Luigi Taddei*, in “Il Caffè Pedrocchi”, 8 novembre 1846.

Solo attraverso una maggiore consapevolezza artistica e politica degli attori potrà trovare spazio un rinnovamento del teatro, il quale assolverà al proprio compito (ancora una volta artistico e politico) unicamente laddove saprà proporsi di far crescere criticamente il pubblico attraverso il “vero” dell’arte.

La riforma di Modena si concretizza nel 1843 con l’avvio della cosiddetta compagnia “dei giovani”. Nelle intenzioni di Modena, la compagnia avrebbe dovuto rispondere innanzi tutto all’esigenza di farsi autentica scuola di attori, strappando i giovani migliori alle “antiche pratiche de’ comici” divenute ormai “legge”⁵³. A quelle consuetudini cioè che, subordinando l’arte teatrale al *mestiere* e trasformando gli attori in semplici ripetitori di parole scritte da altri, finiscono per allontanare questi ultimi dalla recitazione intesa come “ginnastica morale”⁵⁴ e per svilire la dimensione propriamente artistica del teatro, riducendo i palcoscenici alla loro condizione attuale di “serbatoi di muffa”⁵⁵.

Ciò che sarebbe necessario, secondo Modena, è una certa stabilità delle compagnie. Queste ultime dovrebbero poter recitare non tutti i giorni ma solo in alcuni momenti particolari, allentando la pressione della “bottega” e aumentando il tempo necessario per lo studio e per il perfezionamento.

Il nemico dell’arte è infatti la concorrenza: “il teatro-industria, il teatro-commercio è corrotto, immiserito, sgretolato dalla funesta azione della concorrenza”⁵⁶. Il discorso di Modena non va confuso con “uno sfogo moralistico”, come ha osservato Gigi Livio, dal momento che si tratta – è ancora Livio a rilevarlo – “di una ben precisa analisi economica, ovviamente ricca di una sua forte tensione etica”⁵⁷. Leggiamo ancora Modena:

La concorrenza aumenta la quantità dei prodotti industriali, ma ne deteriora la qualità, e nella qualità sta l’ARTE. L’industria scaccia con la scopa l’arte che le fu maestra; ed il progresso delle industrie è ad un tempo progresso degli inganni. L’arte crea la nuova stoffa, la nuova pezza di panno per l’esposizione, per l’annuncio, per decorarsi della raccomandazione della meda-

⁵³ Lettera ai coniugi Bonazzi del 4 ottobre 1844, ora in Ep. 63.

⁵⁴ G. Modena, *Il teatro educatore*, cit., p. 244.

⁵⁵ *Ivi*, p. 248.

⁵⁶ G. Modena, *Condizioni dell’arte drammatica in Italia*, cit., p. 284.

⁵⁷ G. Livio, *La scena italiana*, cit., p. 46.

glia. L'industria crea il *fac-simile*, getta le mille pezze sul mercato a prezzi sfatti, ma in quelle pezze sotto la lana s'asconde il cotone⁵⁸.

L'unica via d'uscita è la realizzazione di una compagnia svincolata, almeno in parte, dalle ragioni *stringenti* del commercio. Non dalle sue ragioni profonde, ciò che si rivela impossibile operando all'interno dell'economia di mercato. Piuttosto dalla morsa fatale del successo immediato, nel tentativo di ritagliarsi uno spazio di critica diverso da quello che è possibile in pieno mercato.

Modena pensa così inizialmente a una formazione semi-stabile che, anziché essere piegata all'imperio del "Dio SCUDO"⁵⁹ e costretta perciò al girovagare continuo di *piazza in piazza*, sia finanziata da una "lista di contribuenti" sottoscrittori di un abbonamento fisso, quinquennale, da rinnovarsi ogni anno. Egli rivolge la propria proposta ai cittadini milanesi, garantendo loro, come contropartita, la presenza della compagnia al teatro Re di Milano per almeno tre mesi consecutivi. La scelta della sala non è casuale. Si tratta infatti di "uno dei pochi [teatri] – scrive Bon – in cui si possa recitare parlando"⁶⁰, caro perciò a Modena che privilegia sempre spazi raccolti "volendo – scrive egli stesso – far 'parlare' e non 'gridare' i miei comici"⁶¹.

L'attore si mostra inizialmente molto fiducioso: "Io non amo d'illudermi, ma forse questo principio mi menerà a cose più grosse: lo dico con fondamento"⁶², scrive all'amico attore Calloud nel dicembre del 1842. Ma le cose volgono rapidamente al peggio. I sottoscrittori sono meno del previsto e Modena si vede costretto a cambiare la natura del progetto, ripiegando su una modalità di conduzione della compagnia più tradizionale, cercando tuttavia di mantenere la struttura della *compagnia-scuola*. Lo ricorderà egli stesso: "La mia proposta non trovò fautori: ed io restai conduttore d'una Comica Compagnia, artista e impresario, come tutti quei disgraziati che si chiamano con parola composta Capi-comici"⁶³. Non a caso cercherà invano nell'estate

⁵⁸ G. Modena, *Condizioni dell'arte drammatica in Italia*, cit., p. 284.

⁵⁹ G. Modena, *Stramberie di Democrito*, cit., p. 272.

⁶⁰ F.A. Bon, *Scene comiche, e non comiche della mia vita*, cit., p. 243. Sull'importanza del teatro Re per Milano vedi P. Bosisio, A. Bentoglio, M. Cambiaghi, *Il teatro drammatico a Milano*, cit., in part. pp. 33-39, 57, 60-62, 77.

⁶¹ Lettera ad Angelica Palli Bartolomei del 14 novembre 1843, ora in E, p. 57.

⁶² Lettera a Gian Paolo Calloud del 31 dicembre 1842, ora in C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena*, cit., p. 141.

⁶³ G. Modena, *Rettificazione. Lettera di Gustavo Modena al Direttore della Rivista*,

del 1843 di ottenere dal Regno Sardo una revoca dell’esilio, che gli avrebbe consentito di poter contare su un numero di piazze maggiori in cui recitare⁶⁴.

Obbligato a un’organizzazione del lavoro diversa da quella che riteneva necessaria, Modena tenta comunque di realizzare con i suoi “putei” alcune importanti “sperimentazioni” non senza fatica: “questo fece colle sole sue forze: che il suo grande progetto trovò un ostacolo dove meno pareva dovesse trovarlo – Lo fece a suo rischio, e col danno della propria salute”⁶⁵. La situazione diventa però rapidamente insostenibile, e Modena è costretto nel giro di poco più di due anni a sciogliere la Compagnia.

Una “mise en scène” per gli attori

Torneremo più avanti sulle ragioni del fallimento del progetto modeniano. Vediamo ora più da vicino quali fossero gli obiettivi della Compagnia.

In teatro, secondo Modena, badare all’“arte” significa fare della rappresentazione un’opera unitaria che, attraverso la presenza di una “mente regolatrice”, realizzi quell’“armonia delle parti” e quell’“intonazione generale”⁶⁶ che sono necessarie per accrescere le potenzialità espressive degli attori, non per sminuirle o per subordinarle ad essa. Se l’arte del teatro è arte dell’attore – e questo per Modena è il punto di partenza – la presenza di una *mise en scène* opportunamente calibrata su di loro si configura come lo strumento migliore per esaltare il valore artistico della rappresentazione stessa. “Il problema di Modena

in “La Rivista”, 22 aprile 1845. Diverse le testimonianze su questo punto, sia contemporanee alla formazione della compagnia (per esempio sul “Corriere delle dame” del settembre 1843, sulla “Favilla” e sul “Gondoliere” della primavera ’44), sia successive (P.A. Curti, *Gustavo Modena*, cit.; C. Salvini, *Tommaso Salvini nella storia del teatro italiano e nella vita del suo tempo*, Cappelli, Rocca San Casciano 1955, pp. 18-19).

⁶⁴ Vedi la lettera di supplica a nome di Gustavo Modena ma non di suo pugno (e non firmata) conservata fra le carte della Reale Sarda (Archivio Storico della Città di Torino, Carte sciolte, f. 6260). Nell’occasione tenta probabilmente anche una collaborazione con la Compagnia Reale, che però non va in porto. Su questo episodio vedi A. Manzi, *Gustavo Modena. Il Governo e la Compagnia Reale Sarda*, cit.

⁶⁵ [Sia], *Gustavo Modena e i suoi artisti*, in “La Moda”, 25 marzo 1844 (l’articolo riproduce una recensione uscita sul giornale triestino “La Favilla”).

⁶⁶ L. Bonazzi, *Gustavo Modena*, cit., p. 77.

– ha scritto Meldolesi – era di rendere all'attore, per intero, la sua capacità creativa"⁶⁷.

Modena si propone così come il direttore di una compagnia che trova nella realizzazione di un'opera unitaria sul palcoscenico la via per valorizzare al massimo l'arte degli attori; senza che tutto ciò significhi la messa a punto di un'opera semplicemente ripetibile: "Togliere alla declamazione la ricca sorgente delle ispirazioni individuali, è come dire ad una orchestra suonerete sempre la stessa solfa"⁶⁸.

Ma la centralità dell'attore e della sua arte non significava, dal punto di vista di Modena, la costruzione di un teatro come quello che sarà, di lì a poco, il teatro del "grande attore-mattatore". Il "teatro-industria", infatti, punta sull'individualità singola, sull'attore solitario che il mercato riesce a trasformare abilmente in "mercanzia". Non bisogna illudersi, scrive Modena, "d'un qualche passeggero entusiasmo per un artista: fuochi fatui, simpatie, ebbrezze d'un giorno, che non provano l'esistenza dell'amore per l'arte"⁶⁹. Per Modena la via dell'artista singolo, eccezionale, non solo è forzatamente limitata dalla considerazione che "i grandi artisti non furono mai molti; non possono esserlo. Il genio non corre pe' rigagnoli"⁷⁰. Ma anche dalla valutazione che, qui e ora, non sono le "individualità", da sole, a rendere praticabile un'arte educatrice, quanto la capacità di alcuni "eccellenti attori" di far crescere un gruppo di "molti mediocri"⁷¹ allo scopo di realizzare un'arte che sappia essere "educazione dello spirito e del cuore"⁷². L'eccellenza è indispensabile. Ma, in regime concorrenziale, limitarsi a esprimere un'eccellenza porterebbe a una forma di adeguamento al mercato.

Modena preconizza qui molto lucidamente il fenomeno del "divismo" che in teatro si annuncerà prima con la Ristori, poi proprio con gli "allievi", Salvini e Rossi, che anche su questo piano tradiranno il maestro, il quale dichiarerà per l'appunto di non avere avuto allievi.

Quando Righetti proporrà a Modena di recitare al fianco della Ristori a Parigi nel 1855 egli, pur tentato dalla proposta, rifiuterà anche perché sa quanto la "marchesana" sia distante dal suo intendimento d'arte:

⁶⁷ C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena*, cit., p. 66.

⁶⁸ G. Modena, *Il teatro educatore*, cit., p. 246.

⁶⁹ G. Modena, *Condizioni dell'arte drammatica in Italia*, cit, pp. 284-285.

⁷⁰ *Ivi*, p. 285.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ivi*, p. 283.

oggi ella cerca di sfruttare la sua riputazione individuale e tira a farsi uno stato, e in realtà non ha bisogno per far ciò di contornarsi di altri buoni artisti. Quattro sedie e un tavolino che rispondano a lei nel dialogo, le bastano. Ormai a Parigi non si va al Teatro italiano che per madama Ristori; degli altri, buoni o cattivi, nessuno se ne cura. Si va al teatro per moda e per l'individuo che è di moda⁷³.

Modena scarta, per quanto gli sarà possibile, la via dell'eccellenza solitaria, che non trasforma ma anzi rafforza l'“apparato di produzione” e imbecca una via che prevede un'eccellenza disposta a farsi autentica scuola per quei giovani che “rivelano in sé una scintilla”, andando cioè verso la costruzione di una compagnia il cui obiettivo sia la realizzazione di un complesso di autentici artisti, in grado dunque di “trasformare”, anziché “rafforzare”, l'apparato di produzione⁷⁴.

Anche da questo punto di vista la figura modeniana rappresenta non tanto il punto d'avvio della stagione del Grande Attore (i cui germi covano comunque, contraddittoriamente, nel suo teatro), quanto piuttosto l'antitesi mancata – perché sconfitta – a una modalità produttiva e artistica che si consoliderà *nonostante* il suo magistero.

Una direzione forte

Il progetto di Modena è molto ambizioso. Ed è imperniato su una declinazione del tutto particolare della nascente idea protoregistica. Leggiamo le sue stesse parole:

Occorre un insieme d'ordini e cose; occorre una mente regolatrice, senza la quale ogni compagnia è barca priva di timone. In Germania, il direttore è il primo mobile della compagnia: in Italia non troverai pubblico che si curi di sapere s'ei vi sia: fra noi nessun calcolo si fa dell'armonia delle parti, ed infatti non havvi compagnia che possa degnamente retribuire un direttore; mancano i mezzi. Ma qual divario altresì fra l'esecuzione complessiva dei drammi sulle scene straniere e lo strapazzo delle *mises en scène* in Italia! E quale enorme differenza fra una platea di Germania e una nostra platea!⁷⁵

Il programma con cui Modena dà il via nell'aprile del 1843 alla compagnia dei giovani ribadisce questo impianto.

⁷³ Lettera a Giovanni Grillenzoni del 21 marzo 1856, ora in E, p. 225.

⁷⁴ Rimandiamo alle riflessioni svolte sulla scorta di Walter Benjamin in *Dentro il Novecento*, cit., cap. I.

⁷⁵ G. Modena, *Condizioni dell'arte drammatica in Italia*, cit., p. 285.

Per contrastare efficacemente la “dejezione” dell’arte teatrale, determinata dall’ipertrofizzazione della concorrenza, è necessario – scrive Modena – formare “una riunione d’artisti non del tutto avvinta alla ragione commerciale” e “consecrata al progresso dell’arte”⁷⁶. Per bandire “le viete usanze” e la “lebbra delle convenienze” il fulcro della compagnia deve essere costituito da una vera e propria scuola. Una scuola naturalmente basata sull’insegnamento del palcoscenico, ma pur sempre scuola, in grado di formare un “vivaio di buoni artisti”⁷⁷. Modena annuncia di voler scegliere tra i figli d’arte “quelli che rivelano in sé una scintilla, una predisposizione di natura a codesta ginnastica dello spirito e del cuore”; e tra i dilettanti quelli “che vi si sentono da prepotente impulso trascinati”⁷⁸. Tutti verranno educati “alla recitazione, non che ai principii indispensabili della danza, della musica, della storia, dei modi socievoli”⁷⁹.

Punto di riferimento imprescindibile per la compagnia, oltre al “criterio d’un eletto uditorio” (e cioè di un pubblico ideale diverso da quello forgiato dal teatro-bottega, dal “gusto multiforme e guasto”) sarà “la mente del Direttore”⁸⁰.

Commentando l’avvio della compagnia dei giovani, la rivista teatrale “Il Pirata” sottolinea con forza il nuovo ruolo che Modena si è scelto. “Qui gli attori – scrive il direttore del periodico, Francesco Regli – si dovranno riguardare siccome le ruote d’una grande macchina: al cui reggimento presiede [...] Modena”⁸¹.

Gli attori come ruote di una grande macchina guidata da Modena: l’immagine è piuttosto chiara e conferma l’impostazione di fondo della Compagnia.

Innanzitutto Modena si propone come un Direttore *forte*, che consideri la disciplina un punto fondamentale per la buona riuscita artistica dell’insieme. Scritturando un attore esordiente, nel settembre del 1843, scrive: “Altra condizione *sine qua non* è: che il giovane venga preparato ad assoggetarsi ad una *obbedienza militare* verso il Direttore drammatico”⁸². E in una lettera all’attore e amico Gian Paolo

⁷⁶ G. Modena, *Programma per una compagnia stabile* (1843), ora in S, p. 255.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ F. Regli, *Gustavo Modena e la sua futura compagnia*, in “Il Pirata”, 14 marzo 1843.

⁸² Lettera a Don Bonaventura Faes del 16 settembre 1843, ora in E, p. 54.

Calloud chiarisce le prerogative del direttore:

obbligo tuo scritto dev'esser quello degli altri: *far le parti* che io do, e tacere. Chi mi pianta contro un suo diritto scritto vuol premunirsi contro di me, vuol prestabilire un conflitto di diritti, vuol far andar con due timoni la mia barca che deve averne uno solo⁸³.

Ancora la guida; il direttore come timoniere. A Luigi Bonazzi e a sua moglie, nel momento della scrittura, Modena ricorda:

Non alzerete mai lagnanze per agire, o non agire in qualche dramma, o se la parte prima fidata a voi vien poi passata ad altro artista, o se dovrete vestirvi e comparire in scena senza parlare. Il direttore non deve mai essere inceppato da particolari riguardi⁸⁴.

Modena dunque guarda alla figura del direttore come a un ruolo forte. Bisogna però chiarire meglio. La disciplina che egli pretende dagli attori (e da se stesso) è infatti distante da quell'idea della protoregia che si afferma altrove in questi anni, secondo la quale il protoregista dovrebbe svolgere un ruolo di buona “amministrazione” della compagnia⁸⁵. Né, tantomeno, Modena intende qui appropriarsi della nuova prassi del *metteur en scène* che impone agli attori ciò che dovranno fare sul palcoscenico in base a un proprio progetto elaborato “nella camera oscura del cervello”⁸⁶.

In Modena l'esigenza di una disciplina ferrea è piuttosto figlia dell'idea che il teatro riesca a farsi davvero arte nel momento in cui gli attori vengono messi nelle condizioni migliori per esprimersi. E perché questo possa accadere devono realizzarsi tre condizioni particolari. Innanzi tutto la compagnia deve badare al risultato complessivo come “insieme”. In secondo luogo le parti devono essere distribuite agli attori secondo le loro attitudini artistiche e non secondo la rigida ripartizione prefissata dei “ruoli”. In terzo luogo il lavoro teatrale della compagnia deve essere il frutto dello studio dei singoli e del loro rapporto con il maestro: Modena sapeva benissimo quanto fosse necessario, per realizzare un teatro “educatore”, formare “gli attori prima del pubblico”⁸⁷.

⁸³ Lettera a Gian Paolo Calloud del 14 marzo 1843, ora in E, p. 53.

⁸⁴ Lettera ai coniugi Bonazzi del 4 ottobre 1844, ora in E, p. 63.

⁸⁵ F. Perrelli, *La seconda creazione*, cit., pp. 6-13.

⁸⁶ Riprendiamo qui un'efficace espressione del critico francese Jules Janin citata ancora da Perrelli: *La seconda creazione*, cit., p. 6.

⁸⁷ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 48.

L'“insieme”

Iniziamo dal primo aspetto. Gli attori devono convergere, sotto la guida del direttore, nell'intendere la rappresentazione nel suo insieme come *opera*. Scrive Modena ancora ai coniugi Bonazzi: “nella mia compagnia tutti devono avere per massima che la prima lode da conseguirsi sia quella della compagnia stessa, seconda quella degli individui”⁸⁸.

È lo stesso Bonazzi, nella sua biografia modeniana, ricorderà questa caratteristica della compagnia: “Chi badava più al pubblico in compagnia di Gustavo Modena? [...] un attore che tornasse fra le quinte dopo una battuta di mani carpita con un fervorino, vi tornava fra le celie ed i frizzi de' suoi compagni”⁸⁹. Non si trattava solo della necessità di abbandonare la facile accondiscendenza nei confronti dei gusti del pubblico. Piuttosto, di concepire il lavoro di insieme della compagnia come un percorso artistico indirizzato alla realizzazione di quell'“intonazione generale” che traduceva in scena l'intendimento di fare della rappresentazione un' *opera* intesa in senso complessivo.

Ancora Bonazzi riporta una preziosa considerazione di Modena sul modo in cui il grande De Marini recitava *Il giocatore* di Iffland: “vedi, quel mostro di Demarini – diceva Modena a Bonazzi –, quando andava a prendere il figlio sul tavoliere da giuoco, ci faceva una caduta disegnatà, che ora non è più del tempo, e scorderebbe dall'intonazione generale”⁹⁰. Se la caduta di De Marini “non è più del tempo” è perché Modena – come si è già detto – imposta la sua riforma soprattutto su una concezione estremamente moderna della recitazione, che prevede una raffinata saldatura di realismo e di grottesco. Ma l'osservazione di Modena ci dice qualcosa in più: quella caduta “scorderebbe dall'intonazione generale”, perché egli considera ora decisiva l'attenzione al complesso della compagnia per riuscire a portare a compimento la sua riforma.

Non bisogna fraintendere però. Non c'è in Modena la sottovalutazione dell'importanza dell'eccezionalità dell'attore grande – qui De Marini (definito infatti un “mostro”) – che manifesta in scena la propria arte. Non c'è né avrebbe potuto esserci, dal momento che Modena è forse il più grande attore dell'Otto e Novecento italiano; e ben cosciente della propria grandezza. Ma una delle ragioni della eccezio-

⁸⁸ Lettera ai coniugi Bonazzi del 4 ottobre 1844, cit.

⁸⁹ L. Bonazzi, *Gustavo Modena*, cit., p. 50.

⁹⁰ *Ivi*, p. 77.

nalità di Modena va proprio ricercata nel profondissimo sentimento dell'arte che gli apparteneva e che lo conduceva a riconoscere con perfetto intuito quel processo di trasformazione del grande fenomeno estetico in merce, e cioè, come si è detto, in semplice “ebbrezz[a] d'un giorno, che non prov[a] l'esistenza dell'amore per l'arte”. Dal punto di vista di Modena, la grandezza artistica – che è e resta fondamentale e che va perseguita contro quel teatro che “suona sempre la stessa solfa” – deve fare i conti con la disciplina necessaria per raggiungere un risultato unitario, la sola arma efficace per contrastare il “teatro-commercio”. Anche in questo Modena è lucidamente moderno: nel momento in cui si avviano i violenti processi di reificazione – non solo in campo artistico – tipici della nuova temperie sociale e culturale, la vera grandezza artistica inizia a doversi presentare in forma negativa, trovando perciò nel limite, nell'impedimento, nel contrasto la propria espressione più autentica. Da Modena alla prima Duse a Carmelo Bene – pur nelle gradazioni e nelle diversità anche molto forti di un arco cronologico così ampio –, un filo rosso unisce questi artisti nel segno di un sentimento profondamente moderno dell'arte che si tinga di un carattere adornianamente *negativo*.

I recensori più avveduti, e non ostili a Modena sul piano politico (non va mai dimenticato che Modena è anche, a suo modo, una figura politica pubblica), riconoscono l'inedita attenzione all'“insieme”. Eccone un esempio:

Tanto accordo nell'insieme, tanto [sic] bella distribuzione degli attori sulla scena, tanta corrispondenza di moti e di gesti, tanta naturalezza e spontaneità di dialogo senza ombra mai di esitazione in nessuno, non ci venne mai trovata anche nelle nostre migliori compagnie, questa avendo sopra tutte le altre il grandissimo vantaggio ch'ella è una scuola, e tutto e tutti s'informano al volere ad al senno di tanto maestro⁹¹.

Il modo di concepire e di realizzare la rappresentazione distingue la compagnia dei giovani dalle altre formazioni:

La castigatezza de' gesti negli attori e nelle attrici, la modernizzazione nel declamare, la proprietà delle vesti e l'eleganza di ogni apparato dimostrano chiaramente la diversità che è tra questa eletta schiera drammatica e quelle molte infelici che corrono la nostra Penisola⁹².

⁹¹ Recensione tratta dalla “Gazzetta di Cremona” e pubblicata in “Il Pirata”, 30 luglio 1844.

⁹² [Sia], *Spettacoli di Venezia*, in “Il Gondoliere”, 1 giugno 1844.

Anche quando la compagnia è ormai alla fine della sua esperienza, nei primi mesi del 1846, un giornale come “Il Pirata” non manca di rilevare la diversità per esempio fra questa formazione e quella, diretta da Mascherpa, in cui recita Adelaide Ristori. All’arrivo della Compagnia Mascherpa, Regli scrive: “Anche il metodo, nelle prime sere, parve in qualche dissonanza con quello praticato dagli attori che prima calcavano le scene di codesto teatro, ma non tutte le Compagnie possono avere un sole che le irradii, un Gustavo Modena in cui ispirarsi”⁹³. E il riferimento non è solo all’arte di Modena in quanto attore ma anche a ciò che dalla sua arte “irradia” e si riverbera su tutta la compagnia.

Leggiamo ancora Regli nei giorni dell’esordio milanese della compagnia dei giovani, nel settembre del 1843:

Ecco un branco di giovani attori che in poco tempo, in quattro mesi, si avvezzano a parlare e a non istrillare... che diedero un bando eterno alle cadenze viziose, ai periodi così detti cantati... che si risero e ridono dei folli pregiudizii de’ vecchi artisti, facendo oggi una lunga parte, domani una piccola, e quando lo esiga il prospero procedimento delle rappresentazioni, la comparsa benanco [...]. Ecco un drappello [...] di giovani commedianti, che non vestono alla cieca, all’impensata, così come vien viene [...] ma a norma de’ tempi e de’ luoghi cui si riferisce la commedia od il dramma, con la storia diremmo, alle mani. Ecco finalmente una compagnia che non ci sforza più a esclamare con certi fanatici della Senna: *Oh la mise en scène della Francia...* con quello che segue⁹⁴.

Non è certo un caso che si registri qui, proprio in riferimento alla compagnia dei giovani, una delle prime ricorrenze in Italia del termine “*mise en scène*” nel suo significato di “esecuzione complessiva”. Il che fra l’altro colloca Modena, anche da questo punto di vista, in consonanza con ciò che accade negli stessi anni nel resto d’Europa⁹⁵.

Dagli esordi della Compagnia fino al suo scioglimento, l’attenzione all’“insieme” viene costantemente registrato dai cronisti. Carrière scrive della “perfetta armonia” nella rappresentazione di *Jacquart*, tradotto da Modena stesso con “zelo” e “ingegno” nel 1843⁹⁶. Imperato-

⁹³ [Sia], *Teatro Re. Drammatica Compagnia Mascherpa*, in “Il Pirata”, 17 marzo 1846.

⁹⁴ R., *Milano – Teatro Re. Drammatica Compagnia Modena*, in “Il Pirata”, 8 settembre 1843.

⁹⁵ R. Alonge, *Il teatro dei registi*, cit., pp. 8-10.

⁹⁶ A. Carrière, *Appendice teatrale*, in “Il Ricoglitore fiorentino”, 11 novembre 1843.

ri sottolinea nel 1844 il “pubblico suffragio per merito di recitazione non comune, *anco prescindendo dal Modena*”, aggiungendo: “Oggimai l’è una vieta e calunniosa opinione quella, ch’ei sia attorniato da compagni pressoché inetti, da pertichini; i molti spettatori del Teatro Re non possono che asserire il contrario”⁹⁷. Sul “Figaro” del settembre 1845 si legge: “se ci chiedono perché di questi attori [i giovani della compagnia] ce ne occupiamo spesso, senza che sieno grandi artisti, diremo che li troviamo però tutti buoni, e che in loro ci piace la cura e lo spirito d’insieme con cui rappresentano tutte le parti”⁹⁸. E ancora Imperatori scrive nel dicembre del 1845:

potrei ad uno ad uno enumerar tutti [...] dacché tutti provvedono con zelo ed intelligenza a fare di una rappresentazione, non già un centone di scene stonate, claudicanti, e mal appiccate fra esse, come spesso interviene anche in certe compagnie che si reputano di più alto affare, ma bensì un complesso uniforme e ben fuso⁹⁹.

Tutto ciò, aggiunge Imperatori, è ancora più interessante quanto più non dipende dal fatto che “natura abbia favorito questi artisti d’un talento drammatico superiore a quello di molti altri loro colleghi” ma dal “giudizio con essi sanno far servire la loro qualunque dose di siffatto talento al miglior intendimento dell’arte”¹⁰⁰.

La questione dei “ruoli”

E veniamo ora al secondo punto, la questione dei “ruoli”. Francesco Dall’Ongaro e Luigi Bonazzi scrivono, fra gli altri, di un Modena che assegna le parti secondo le attitudini degli attori, più che secondo la rigida articolazione dei “ruoli”.

Dall’Ongaro ricorda il tentativo modeniano di contrastare la “tirannia della competenza” (“ogni attore ha la sua, e si crederrebbe disonorato tanto se cedesse la parte che gli compete ad un altro, quanto se dovesse sobbarcarsi ad una parte non sua”)¹⁰¹. Perciò Modena, prosegue Dall’Ongaro,

⁹⁷ G.I., *Appendice teatrale*, in “Figaro”, 31 agosto 1844 (corsivo nostro).

⁹⁸ O.T., *Appendice teatrale*, in “Figaro”, 20 settembre 1845.

⁹⁹ G.I., *Teatri, spettacoli e concerti*, in “La Fama”, 15 dicembre 1845.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ F. Dall’Ongaro, *Gustavo Modena*, in “Rivista contemporanea”, agosto 1861, p. 295.

quando si mise alla testa de' suoi Mirmidoni, pose una sola condizione nell'accettarli. "Voi sarete tutti generici. Abolisco di mia propria autorità il tiranno (s'intende il tiranno da teatro) abolisco il padre nobile, abolisco il primo uomo, il primo amoroso, la prima donna assoluta, la servetta, il brillante, ecc. Ognuna delle miei attrici farà la semplice comparsa, se occorre; ognuno dei miei attori indosserà la livrea, se mi parrà conveniente. Io stesso darò l'esempio"¹⁰².

Bonazzi conferma che Modena "si riserbava il diritto di distribuire le parti a suo talento, anziché secondo il ruolo consueto, ove lo credesse opportuno"¹⁰³. E aggiunge:

Che ne seguiva? Ne seguiva che un attore restava privato di una parte che avrebbe fatta male, e forse mal volentieri; un altro aveva campo di mostrare il suo ingegno con una parte acconcia a' suoi mezzi, mentre il pubblico non si accorgeva, o non si brigava del cambio¹⁰⁴.

Contro le "ridicole convenienze istrioniche" Modena chiede che nei manifesti che in ciascuna piazza annunciano di volta in volta la Compagnia, venisse semplicemente indicato: "gli artisti diretti da G. Modena", così che, argomenta l'attore-direttore, "il pubblico fa conoscenza cogli artisti a misura che il programma quotidiano mette i loro nomi in fronte a quelli dei personaggi della commedia"¹⁰⁵.

Ritroviamo insomma ancora una volta ribadita quella particolare concezione della direzione che apparteneva a Modena: lavorare sulla rappresentazione nel suo insieme così che ciascun attore avesse "campo di mostrare il suo ingegno", creare le condizioni migliori perché il teatro possa essere un fenomeno d'arte. Per raggiungere questo obiettivo era necessaria una direzione forte, concentrata anche sull'"insieme". Ecco Modena in una lettera a Calloud: "Parti ne avrai; e saran le tue; quelle che ti calzano, perché te le metterà addosso il sarto, non tu che puoi illuderti e travedere"¹⁰⁶.

Un'impostazione del lavoro con gli attori che Modena cercherà di mantenere anche in seguito allo scioglimento della compagnia dei gio-

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 59.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Lettera alla Direzione del teatro dei Concordi di Padova del 19 aprile 1845, ora in E, p. 68. In questi anni spesso effettivamente i giornali, quando riferiscono della Compagnia, titolano "Gli artisti diretti da G. Modena".

¹⁰⁶ Lettera a Gian Paolo Calloud del 14 marzo 1843, ora in E, p. 53.

vani. Ne abbiamo un esempio dal confronto che nel 1847 una recensione ci offre fra la Compagnia Sarda diretta da Righetti e quella di Modena. Scrive il cronista:

non potrò lodar, signor Righetti, la ognora conveniente distribuzione delle parti che date ai vostri attori [...]. Io non veggio cosa più contraria all'effetto di una rappresentazione, che 'l vedere in iscena, per esempio, una ragazzina da quindici a diciott'anni figurata da una matrona che potrebbe esserle madre, ovvero, un medico rappresentato da un ragazzotto imberbe, od un vecchio settuagenario espresso da un giovane robusto, vigoroso. È vero che le convenienze del grado, della valentia, del carattere di ciascun attore possono talvolta mettervi nell'imbarazzo di adeguatamente assegnare le parti; ma tal imbarazzo non se l'avea il Modena con la sua compagnia, e quell'attore che figura e abilità credeva più adatto al personaggio che occorreva raffigurare, quello eleggeva e faceva recitare, rigettando dal suo repertorio quelle rappresentazioni che non convenivano ai suoi attori¹⁰⁷.

Modena indica già qui una via al superamento dei “ruoli”, molto tempo prima che la questione venga posta da alcuni critici *modernizzatori* a fine Ottocento. Ma lo fa in una prospettiva d'attore, e cioè allo scopo di trovare una strada per valorizzare al meglio, insieme all'arte della rappresentazione nel suo insieme, l'arte dell'attore, portando l'una a coincidere con l'altra. Mentre l'abbandono del sistema dei “ruoli” così come si realizzerà in Italia fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, anche sulle ceneri del fallimento del tentativo modeniano, avverrà in tutt'altro contesto, in chiave anti-attorica cioè, allo scopo di affermare in teatro la figura dell'autore esterno alla scena, scrittore o regista che sia¹⁰⁸.

Alcuni recensori registrano la novità modeniana: “gli artisti del Modena vanno sempre più piacendo [...]. Collocati al luogo loro, ciascuno nella parte che gli va più a taglio, trovano sempre cagione di distinguersi”¹⁰⁹. E ancora: “in questa Compagnia sembra non si abbiano parti fisse ad alcuno, ma or questo, ora quello sia trascelto a sostenere le maggiori con una utilissima vicenda, la qual torna ad ammaestramento di tutti”¹¹⁰.

Capita effettivamente che i primi attori debbano sostenere ruoli

¹⁰⁷ [Sia], *Teatri*, in “Il Vaglio”, 4 settembre 1847.

¹⁰⁸ Vedi G. Livio, *La scena italiana*, cit.

¹⁰⁹ Articolo dell'“L'Osservatore triestino” riportato in “Il Pirata”, 22 marzo 1844.

¹¹⁰ Articolo della “Gazzetta di Cremona” riportato in “Il Pirata”, 30 luglio 1844.

minori, o addirittura presentarsi in scena come comparse: “al Modena solo è dato poter indurre le sue prime donne [...] a far da comparse ove occorra. Lode ad esse e a lui”¹¹¹. Non sempre i recensori e il pubblico apprezzano: per esempio Riccardo Ceroni, scrivendo di Angela Botteghini, “bravissima” e “eccellente attrice”, si chiede: “Perché sacrificarla a rappresentare un’ombra?”¹¹².

Allo stesso Modena accade in alcune circostanze di assumere un ruolo più defilato in scena. Ecco un commento del giornale “La Moda” all’esordio milanese della compagnia dei giovani: “la compagnia del Modena [...] presenta già un accordo che non trovasi nelle altre compagnie. [...] Ogni attore assume qualunque parte, e il Modena pel primo ne dà agli altri l’esempio coll’assumere talvolta parti affatto secondarie”¹¹³.

Naturalmente tutto ciò è possibile perché Modena riesce a circondarsi di attori prevalentemente giovani, non ancora “guasti” dalle “convenienze istrioniche”, che meglio di altri artisti già formati possono venire educati a un teatro diverso da quello consueto. L’età dei “putei” all’ingresso nella compagnia lo dimostra chiaramente: quattordici anni Tommaso Salvini, quindici Angelo Vestri (diciassette il fratello Gaetano), sedici Fanny Sadowsky; attorno ai vent’anni Carlo Romagnoli e Angela Botteghini; attorno ai venticinque Luigi Bellotti-Bon e Adelia Arrivabene. Attori che “nacquero adulti”, come ha osservato acutamente Francesco Dall’Ongaro, perché immediatamente portati dal maestro, nonostante l’età, a misurarsi con una responsabilità artistica, culturale e morale molto impegnativa¹¹⁴.

Il tentativo, come vedremo, fallisce anche da questo punto di vista. Sarà lo stesso Modena, alla conclusione dell’esperienza della Compagnia, ad affermare di non essere riuscito a formare “allievi”. Eppure la strada che lo porta a lavorare con attori il più possibile svincolati dalla “legge” delle “antiche pratiche de’ comici” sembra a Modena obbligata.

¹¹¹ Articolo della “Favilla” riportato in “La Moda”, 25 marzo 1844.

¹¹² R. Ceroni, *Critica drammatica*, in “Il Pirata”, 20 ottobre 1843. Tommaso Salvini ricorda che proprio la “versatilità” di questa attrice “le attiravano la stima di Gustavo Modena che la teneva in grande considerazione” (riportato in L. Rasi, *I comici italiani, ad vocem*, cit.)

¹¹³ [Sia], *Notizie teatrali*, in “La Moda”, 20 settembre 1843.

¹¹⁴ F. Dall’Ongaro, *Gustavo Modena*, cit., p. 291.

I dilettranti

Non è un caso che accanto all’attenzione per i giovani attori Modena nutra un interesse tutto particolare per la pratica di alcuni dilettranti. Molto significativo è l’esempio di Francesco Jannetti, letterato e attore estraneo alla “professione” in senso stretto, che si unisce alla compagnia in momenti diversi fra il 1844 e il 1846¹¹⁵.

Sin dalle prime notizie che abbiamo su di lui (e quando non è ancora al fianco del maestro), Jannetti sembra essere in sintonia con gli insegnamenti modeniani: “segue le orme di Modena”, si legge in una recensione del 1843 ad alcune sue declamazioni (fra cui Dante)¹¹⁶.

Modena d’altra parte mostra una particolare fiducia in questo attore, tanto da farlo esordire al suo posto quando è malato, nel febbraio del 1844. Un critico vicino agli intendimenti modeniani come Imperatori racconta l’episodio in questo modo:

Passando poi a rendere conto di quanto operosi sulle scene di questo teatro daché [sic] ci fu tolta la vista del Modena, ad una sola cosa accenneremo, come alla più notevole di tutte; alla comparsa cioè del signor Francesco Jannetti [...]. La fama che già collocava al posto di buon artista questo colto dilettrante, non ismentissi per certo in tale occasione. [...] Dignitoso nella persona, abbastanza parco nel gesto e dotato di opportuno corpo di voce, egli sa impiegarlo con semplicità ed effetto nel tempo stesso, né mai s’abbandona a veruna di quelle miserabili risorse da comico, che pur troppo formano l’ammirazione e il delirio di certe platee, o direm meglio di certi caporioni delle platee. Ci parve insomma uno di quegli artisti che hanno il gran merito di far molto con poco, e di rifuggir con criterio da tutto che sente di esagerato; pregi codesti che non si saprebbero mai proclamare abbastanza da chi vede e desidera un progresso nell’arte¹¹⁷.

Concludendo così:

Facciamo voti perché il signor Jannetti si presti qualche altra volta a vie

¹¹⁵ Figura singolare nel panorama della scena italiana di metà Ottocento, di lui abbiamo poche notizie. Romano di origini, muore nel 1855 a Torino di colera (vedi il necrologio su “Il Trovatore”, 15 settembre 1855; e il riferimento in una lettera di Modena: Lettera ad Agostino Bertani del 16 settembre 1855, ora in E, p. 199). Uomo di lettere, traduttore di testi drammatici, dopo l’esperienza con Modena si sposta a Londra e a Edimburgo, dove è “Professore di declamazione”. Ritorna ogni tanto in Italia, dove declama e recita fra Torino e Milano.

¹¹⁶ [Sia], *Declamazione. Francesco Jannetti*, in “Il Caleidoscopio”, fasc. VIII, 1843.

¹¹⁷ G.I., *Cronaca drammatica del Teatro Re*, in “Figaro”, 7 febbraio 1844.

meglio animare colla propria persona alcune delle rappresentazioni che rimangono a darsi nel decorso del carnevale, giacché la di lui comparsa fu e sarà, senza dubbio, un compenso alle molte perdite cui ci costrinse la malattia del povero Modena¹¹⁸.

Quando il maestro, ristabilitosi, ritorna alle scene a fine febbraio, decide di recitare proprio insieme a Jannetti nel *Filippo* di Alfieri: Modena nella parte di Don Carlos, Jannetti nella parte di Filippo (“Quanto non fu sommo il Modena! Con che valore non lo secondò il dilettante signor Jannetti!”¹¹⁹). Modena e Jannetti torneranno a recitare *Filippo* insieme due anni dopo, nel 1846, sempre al teatro Re di Milano, e ancora una volta le recensioni alluderanno alla vicinanza fra i due: “Il *Carlo* fu Modena, *Filippo* il romano Jannetti. Non parlando del primo che com’aquila prepotente ogni lode sorvola, diremo che l’Jannetti si mantenne anco in tal replica a livello della sua chiara fama, e che giustamente divise col Modena le chiamate ed i plausi” (“Il Pirata”¹²⁰); “È sfortuna che codesto giovine non sappia decidersi per la scena; l’arte drammatica ne avrebbe giovamento, ed a noi verrebbe concesso di assistere più di frequente alle prove del suo valido ingegno [...]. Noi sappiamo grado tanto [sic] all’Jannetti quanto al Modena di averci fatto gustare una delle migliori tragedie del teatro italiano” (“La moda”¹²¹).

¹¹⁸ *Ibidem*. Di tenore simile la cronaca del “Corriere delle dame”: “A rialzare alquanto la fortuna del teatro venne in aiuto un nuovo attore, il signor Francesco Jannetti, che per la prima volta presentavasi, come dilettante, sopra una pubblica scena”. In questa recensione troviamo anche la notizia della declamazione nei giorni successivi al suo esordio di “una strana scena drammatica” tratta dal racconto dantesco di Ugolino; in questo caso il cronista non risparmia le critiche: “Il signor Jannetti si produsse inoltre nel personaggio di Ugolino in una strana scena drammatica del dottor Sterbini, nella quale tutto il concetto filosofico è basato sui dolori della fame, e tutta la bellezza della poesia consiste nell’aver scucite le stupende terzine di Dante, e slavatele in uno sciolto fiacco e disordinato. Un tale ardimento, per non chiamarlo con nome peggiore, meritava una più manifesta disapprovazione, perché, fatta astrazione del pensiero di voler rifar Dante a’ nostri dì, rimaneva sempre lo sconcio d’aver voluto tradurre in azione e sottoporre agli occhi un fatto che mette ribrezzo al solo racconto. La seconda scena di quest’*Ugolino* non è altro che l’agonia puramente fisica d’un uomo sul quale più che il dolor potè il digiuno. Il signor Jannetti cadde in questo componimento nel circolo ordinario della declamazione” (X., *Teatro Re*, in “Corriere delle dame”, 18 febbraio 1844).

¹¹⁹ [Sia], *Un po’ di tutto*, in “Il Pirata”, 23 febbraio 1844.

¹²⁰ [Sia], *Gazzetta teatrale*, in “Il Pirata”, 27 febbraio 1846.

¹²¹ [Sia], *Teatro Re*, in “La Moda”, 31 gennaio 1846.

L'interesse di Modena per un attore come Jannetti va d'altra parte collocato nel clima più complessivo che si registra nel teatro italiano del primo Ottocento di forte attenzione per la “pratica del dilettantismo”. Un “fenomeno non episodico”, ha scritto Luigi Allegri, “con dichiarate velleità di interferire con l'evoluzione stessa della professione, se non addirittura con un preciso progetto di riforma delle modalità recitative”¹²². In Modena però l'apporto dei dilettanti (l'esempio di Jannetti non è l'unico)¹²³ è funzionale anch'esso alla costruzione di un teatro in cui l'attore sia il fulcro e il pernio della scena, liberato il più possibile dalle “vietate usanze” (fra cui la tirannia del “ruolo”). La “riforma”, negli intendimenti del maestro, dovrebbe riconsegnare agli attori (anche agli attori “dilettanti”) la possibilità di trasformare la scena in un luogo d'arte, lasciando che “qualche gran Poetone” accarezzi per conto proprio l'idea di mantenere i teatri nella loro condizioni attuali di “serbatoi di muffa”¹²⁴.

Le prove

Infine il terzo punto, l'importanza dello studio e delle prove. La compagnia dei giovani avrebbe dovuto essere, nelle intenzioni, una vera e propria “scuola drammatica”. Ancora una volta non si trattava tanto di lavorare, in vista della rappresentazione, alla resa scenica fedele del testo: non era questo l'obiettivo della compagnia e dello sforzo per realizzare l'“insieme”. Piuttosto, di impostare un lavoro che attraverso il testo permettesse agli attori di realizzare sul palcoscenico la propria *seconda creazione*.

Modena era un maestro d'attori che basava l'insegnamento sull'esempio, come accade frequentemente nel caso della direzione d'attore. Provava e discuteva con ciascuno e trovava insieme a ognuno il

¹²² L. Allegri, *L'arte e il mestiere. L'attore teatrale dall'antichità ad oggi*, Carocci, Roma 2005, pp. 122-123. È interessante notare come a volte le recensioni sottolineino la presenza dei dilettanti anche fra il pubblico dei teatri: un esempio lo si può ritrovare nelle cronache milanesi di Privaldi sul “Censore universale dei teatri” nella stagione 1829/30.

¹²³ Abbiamo altre testimonianze della presenza in questi anni di dilettanti nella compagnia modeniana. Sul “Calidoscopio” di Trieste si legge per esempio nel 1843 che nel *Wallenstein* recitano anche “due dilettanti triestini” (S.i.a., *Corrispondenza teatrale*, “Il Caleidoscopio”, fasc. III, 1843).

¹²⁴ G. Modena, *Il teatro educatore*, cit., pp. 244 e 248.

modo di illuminare per intero la parte attraverso un particolare o un dettaglio che evidenziasse tutto il resto: “come l’unghia che basta ad immaginare il leone”, scriveva Dall’Ongaro¹²⁵.

Ecco Bonazzi:

egli soleva passeggiare traverso il palco scenico, dietro le spalle degli attori intenti alla prova, quando ad un tratto si sentiva la sua voce ripetere poche frasi. L’allunno si arrestava, guardando in viso il direttore atteggiato secondo il personaggio: quella inflessione di voce, quell’atto erano uno sprazzo di luce su tutta la parte; e chi assisteva alle prove notava in che modo l’allunno proseguisse a provare in quel giorno, e come il giorno appresso incominciasse¹²⁶.

Il “segreto” di Modena nel suo rapporto con gli altri attori – ricorda Dall’Ongaro – era “la libertà”¹²⁷.

Modena non addottrinava il suo allievo. Gli leggeva la parte; gli spiegava il carattere del personaggio che credeva più appropriato a’ suoi mezzi, poi lo lasciava libero d’interpretarlo secondo che il cuore gliene dicesse. Solamente dopo aver inteso l’allievo tentare un modo ed un altro, se non gli pareva che avesse dato nel segno, diceva: *farei così*¹²⁸.

Il maestro, annota ancora Dall’Ongaro, “addestrava i suoi giovani alunni a spiegare il volo da sé”¹²⁹.

Non si trattava solo di suggerire agli allievi la strada da percorrere per migliorare e affinare le proprie risorse espressive, ma anche di instillare in loro la coscienza, e dunque la critica, del proprio talento. Imperatori, nel giudicare gli attori della compagnia, osserva come la loro bravura non sia dovuta tanto a “un talento drammatico superiore a quello di molti altri colleghi” quanto al “giudizio con cui essi sanno far servire la loro qualunque dose di siffatto talento al miglior intendimento dell’arte”¹³⁰.

Se Modena non riuscirà a farsi davvero maestro d’attori (perché gli mancarono, nei fatti, gli allievi), fu però “l’agitatore degli artisti”¹³¹, come ricorda Ghislanzoni, il trascinatore di una giovane formazione all’arrembaggio delle scene contemporanee, pronta a sfidare, sotto la

¹²⁵ F. Dall’Ongaro, *Gustavo Modena*, cit., p. 293.

¹²⁶ L. Bonazzi, *Gustavo Modena*, cit., p. 65.

¹²⁷ F. Dall’Ongaro, *Gustavo Modena*, cit., p. 295.

¹²⁸ *Ivi*, pp. 295-296.

¹²⁹ *Ivi*, p. 292.

¹³⁰ G.I., *Teatri, spettacoli e concerti*, in “La Fama”, 15 dicembre 1845.

¹³¹ A. Ghislanzoni, *Gli artisti da teatro*, cit., p. 100.

guida del maestro, i gusti del pubblico. “Modena creò i suoi attori come Garibaldi i suoi militi”, scrive Dall’Ongaro¹³².

Nel rapporto con i “putei”, ancor più che l’“esempio” è fondamentale la “direzione” e “l’ammaestramento”: lo precisa un critico come Heinrich Stieglitz¹³³, che sottolinea quanto le prove della Compagnia si rivellassero di grandissimo interesse anche per un occhio esterno:

io non so se mi fosse più interessante l’assistere alle rappresentazioni, ovvero alle prove che le precedevano: forse però a quest’ultime, perché in esse veniva posta in più chiara luce l’influenza del maestro, la cooperazione dei discepoli, lo sviluppo dei germi, che celavano maggiori o minori speranze d’avvenire¹³⁴.

E anche chi assiste alla rappresentazione si accorge dell’importanza dello studio e del lavoro delle prove. Scrive un cronista nel 1844: “Abbiamo la Compagnia non diretta, come annunziano gli avvisi al Pubblico, ma sì veramente educata, ispirata da quel Gustavo Modena che tutta Italia saluta Restauratore della drammatica nostra”¹³⁵. E ancora, un’altra recensione:

Quale sia l’influenza del Modena sulle persone che da poco tempo ha raccolte d’intorno a sé è facile immaginare anche ai lontani, quando si pensi ch’egli con precetti quotidiani le ammaestra e con quotidiano esempio le dirige¹³⁶.

Imperatori, a più di un anno dall’avvio della Compagnia, scrive che i risultati fino a quel momento ottenuti fanno chiaramente capire “di quanta utilità sia la direzione di un buon maestro in persone atte ad approfittarne”¹³⁷. E prosegue:

Sì, tutti questi artisti progredirono e progredirono notabilmente e rapidamente. Ed ove a taluno ciò non paresse, o ciò non paresse per merito del lor direttore, lo inviteremmo per amore del giusto a compiacersi di confrontare in buona coscienza, anco colla memoria soltanto l’*insieme* di questa con quello di qualunque altra drammatica compagnia¹³⁸.

¹³² F. Dall’Ongaro, *Gustavo Modena*, cit., p. 291.

¹³³ H. Stieglitz, *Gustavo Modena*, cit.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ Articolo della “Gazzetta di Cremona” riportato in “Il Pirata”, 30 luglio 1844.

¹³⁶ [Sia], *Gustavo Modena*, in “Il Gondoliere”, 15 giugno 1844.

¹³⁷ G.I., *Critica drammatica*, in “Figaro”, 4 settembre 1844.

¹³⁸ *Ibidem*. L’influenza di Modena sui propri attori viene rilevata anche negli anni

Un cronista del “Caffè Pedrocchi” di Padova, all’indomani dello scioglimento della Compagnia, scrive:

intere scene io ricordo di perfetta esecuzione, ed una fra le altre nel Kean miniata dalla *Arrivabene*, e dalla *Sadoski* [sic]. Il merito n’era tutto del loro institutore e duce, che non risparmiava cure d’istruzione, fatiche di prova, sì che alle scene venisser maestri non alunni, artisti non artigiani¹³⁹.

“Commedie complete”

Ma c’è di più. Il lavoro delle prove e lo sforzo di costruire un *insieme* con gli altri attori si trasforma sotto gli occhi del pubblico in una forma di *autorialità*, per quanto *in nuce*, dello stesso Modena come direttore. Ecco ancora una cronaca riferita alla compagnia dei giovani:

Egli è l’anima di tutto e di tutti, e in tutta la rappresentazione e in ciascun degli attori vedi operare manifestamente il suo spirito e la sua mano¹⁴⁰.

Modena dunque non soltanto alla guida di una “grande macchina” le cui “ruote” sono gli attori, ma anche attore-direttore capace di lasciar trasparire con una certa evidenza il “suo spirito” e la “sua mano” in “ciascun degli attori” e in “tutta la rappresentazione”.

Come si vede l’idea protoregistica non manca qui di forza e di evidenza. Eppure si tratta pur sempre di una forma di protoregia *d’attore*. Non possiamo infatti dimenticare che Modena è (e resta), in quanto artista del teatro, essenzialmente un creatore di personaggi e che la sua grandezza andrà perciò ricercata soprattutto su questo piano. Ma l’interesse per la creazione dei personaggi corre parallelamente in Modena all’interesse per la rappresentazione nel suo insieme, per l’idea della rappresentazione come *opera*. Il suo modo di recitare i personaggi si trasforma perciò – almeno in questi anni della compagnia dei giovani – in un modo *autoriale* che riempie e contagia della propria arte tutta la rappresentazione. Un cronista lo scrive a chiare lettere:

che precedono e che seguono l’esperienza della compagnia dei giovani (vedi per esempio G.I., *Teatro Lentasio – Gustavo Modena*, in “La Moda”, 21 febbraio 1842; e [Sia], *Teatri*, in “Il Vaglio”, 4 settembre 1847).

¹³⁹ [Sia], *Dei capi-comici italiani in genere e dell’attore Luigi Taddei*, in “Il Caffè Pedrocchi”, 8 novembre 1846.

¹⁴⁰ [Sia], *Gazzetta teatrale*, in “Il Pirata”, 30 luglio 1844.

“Altri attori ci diedero delle parti, egli ci dà delle *commedie complete*: il suo spirito regge l’intera rappresentazione, ci si sente la sua mano per tutto”¹⁴¹.

Non manca poi a Modena un’attenzione per quegli aspetti del linguaggio della scena che contribuiscono alla buona riuscita di un progetto di “insieme” – le luci, i costumi, le scenografie – anche in questo dunque avviandosi decisamente verso una forma di direzione complessiva. Osserva acutamente Stieglitz: “s’intende da sé come un artista che mira tanto all’essenziale non possa trascurare nemmeno la parte esteriore”¹⁴². E aggiunge:

Nelle vesti ch’egli porta e fa portare a’ suoi, si vede altrettanto il risultato di profondi studi storici e morali, quanto dell’innato suo buon gusto. La guardaroba della sua compagnia si può ormai chiamar ricca, sebbene una esagerata pompa esterna non venga a distrarre l’attenzione da quello che più interessa. La giusta misura, la sofrosine degli antichi, lo dirige anche in questo¹⁴³.

Un recensore della “Favilla” di Trieste sottolinea come le “decorazioni, la ricchezza e l’aggiustatezza scrupolosa di esse” all’interno delle rappresentazioni modeniane sia “cosa nuova pe’ nostri teatri”¹⁴⁴. E “La moda” scrive nel dicembre del ’43:

Soprattutto è da lodarsi in questa Compagnia la ricchezza e l’esattezza della *mise en scène*, ciò che manca affatto a tutte l’altre Compagnie. Il Modena ha in ciò un gusto ed un tatto squisito: per questo lato la sua Compagnia non ha nulla da invidiare alle francesi¹⁴⁵.

Quanto le ambizioni di Modena fossero più forti di quel che egli poi concretamente riuscisse a realizzare, lo si capisce dalla sue stesse parole.

Nel 1844, in vista della nuova stagione teatrale, scrive a Giacinto Battaglia, che in questi anni è anche il gestore del teatro Re: “Non tralasciate di migliorare l’illuminazione del teatro specialmente sulla scena [...]. La luce è la vita d’ogni spettacolo. Quel chiaror fosco mette tristezza negli attori e nell’uditorio, la quale smorza l’entusiasmo, l’elasticità degli uni, e dell’altro”¹⁴⁶. E, a proposito dei costumi, scrive

¹⁴¹ [Sia], *Trieste*, in “La Moda”, 25 marzo 1844 (corsivo nostro).

¹⁴² H. Stieglitz, *Gustavo Modena*, cit.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ Cit. in [Sia], *Trieste*, in “La Moda”, 25 marzo 1844.

¹⁴⁵ [Sia], *Teatro Re*, in “La Moda”, 31 dicembre 1843.

¹⁴⁶ Lettera a Giacinto Battaglia del 18 luglio 1844, ora in E, p. 62.

amareggiato in una lettera a Somigli ormai alla fine dell'esperienza della compagnia dei giovani nella primavera del '45: "Io ho seguito fino a pochi mesi addietro a spendere e spandere per decorare le produzioni con una esattezza di costumi e con uno sfarzo ignoto fino ai nostri giorni; e qual è la città che ne ha tenuto conto? La sola Milano: senza Milano, io fallivo"¹⁴⁷.

Un progetto naufragato

Torniamo così al vero grande problema che Modena si trova ad affrontare nel corso della sua intrapresa, e che finisce per determinare la rapida involuzione del progetto: l'impossibilità di sganciarsi dal condizionamento dei gusti del pubblico.

L'idea della compagnia dei giovani nasce proprio con lo scopo di svincolarsi dal "gusto multiforme e guasto dei popoli", come Modena stesso scriveva nel suo programma d'avvio. La sottoscrizione proposta "ai fautori delle arti, a quelli specialmente che da fortuna sortirono il bel decoro di poterle validamente giovare"¹⁴⁸ – come ancora è riportato nel programma – non poteva ovviamente davvero a questo problema. L'idea *vaporosa* di Modena, secondo la quale un manipolo di cittadini illuminati avrebbe dovuto pagare per lasciare a lui carta bianca nella realizzazione dei propri progetti d'arte, senza chiedere o pretendere alcunché, era evidentemente destinata a fallire.

Il giornale milanese "La Moda" lo aveva sottolineato subito, sin dalla pubblicazione del programma della Compagnia nei primi mesi del 1843. In un lungo articolo pubblicato su quella rivista leggiamo che per realizzare "una maggiore reciprocità d'interessi tra l'artista e il pubblico contribuente" è necessario che Modena corregga un errore di impostazione.

Qui sta l'errore del Modena. Nessuno dei sottoscrittori, per quanto volenteroso, pagherà nelle mani di una persona a lui sconosciuta [...] la somma di cento lire, o qualunque altra somma anche minore. O questa somma da pagarsi è un dono che la città di Milano offre spontaneamente al Modena, senza chiederne ulteriore ragione, o è una gratuita sovvenzione da erogarsi nell'istituzione d'una compagnia drammatica, di cui ella deve a buon diritto conosce-

¹⁴⁷ Lettera a Mariano Somigli del 15 aprile 1845, ora in E, p. 67.

¹⁴⁸ G. Modena, *Programma per una compagnia stabile*, cit., p. 256.

re i progressi. In questo ultimo caso, che è il vero, trattandosi d'una intrapresa qualunque, i contribuenti debbono essere guarentiti dell'erogazione della somma versata allo scopo proposto¹⁴⁹.

Il concetto è chiarissimo: chi paga vuol essere “garantito”. Meglio allora che i soldi vengano depositati in una banca o presso una persona di fiducia piuttosto che versati direttamente a Modena, così che ci possa essere un controllo vero sulle somme spese e sullo “scopo a cui furono impiegate”¹⁵⁰.

Il meccanismo di funzionamento dell'industria culturale, in questi anni nella sua fase embrionale, appare già piuttosto evidente: i gusti del pubblico, indirizzati ad arte verso forme “guaste”, premono a propria volta per un adeguamento verso il basso su chi tenta di sfuggire a quella morsa. Il che non significa che non si possa tentare di contrastarne la logica: e il destino dei grandi artisti è precisamente provare a farlo. Significa piuttosto sapere che quei tentativi sono destinati al fallimento, almeno fino a che il sistema complessivo non verrà mutato. Fino a che, cioè, non si realizzerà un cambiamento “strutturale”, al di fuori del quale la *sovrastuttura artistica* non potrà mai sciogliersi del tutto dal legame con la *struttura*, che continuerà ineluttabilmente a riflettere, conflittualmente e contraddittoriamente quanto saprà e potrà fare.

Ancora una volta ha ragione Modena. I *gran poetoni* che se la prendono con gli attori per il degrado del teatro sbagliano bersaglio. Gli strali andrebbero indirizzati innanzi tutto contro l’“orbetto”, e

¹⁴⁹ C. Tenca, *Progetto d'una Compagnia Drammatica proposto da Gustavo Modena*, in “La Moda”, 10 aprile 1843.

¹⁵⁰ *Ibidem* (“Tolga il cielo che nessuno voglia sottoporre il Modena a un sindacato di condotta nell'istituire che farà la sua compagnia. L'arte dev'essere sempre accompagnata dall'industria per poter riuscire a nobile meta, e in questa circostanza lo deve più che mai, perch'ella ha duopo di uno slancio vigoroso a risorgere, slancio che i cavilli amministrativi diminuirebbero in gran parte. Soltanto è a desiderare, e questo desiderio lo esprimiamo a nome di varj futuri contribuenti da noi specialmente eccitati, che il Modena, invece di proporre per versamento il camerino del teatro, deleghi una banca, un ufficio, od anche solamente una persona di pubblica confidenza, e domiciliata in Milano, alla quale ciascuno dei sottoscrittori farà il pagamento della propria quota. Da questa banca, o da questa persona potrà il Modena, ogni volta che gliene nasca bisogno, ritrarre le somme necessarie alla sua intrapresa fino alla concorrenza della somma totale di lire ventimila. E da questa banca o da questa persona avranno pure i contribuenti la malleveria delle somme pagate ogni volta al Modena, e dello scopo a cui furono impiegate”).

cioè il pubblico, e allo stesso tempo contro la critica, che ha su questo piano evidenti responsabilità.

Le recensioni alla compagnia dei giovani riflettono, in alcuni momenti, il malumore di un pubblico che vorrebbe essere più gratificato e confermato nei propri gusti. Il “Corriere delle dame” – a un mese dall’esordio milanese della compagnia dei giovani – commenta così il tentativo riformatore di Modena:

Oramai il pubblico vuol recarsi al teatro per divertirsi, ricrearsi la mente e il cuore, non per piangere o rabbrivire alla rammentanza di storiche dissoltezze e di crudeltà e catastrofi strazianti: nel che almeno il nostro pubblico dà prova di buon senso¹⁵¹.

Qualche mese più tardi, il “Pirata” – pur spesso benevolo nei confronti di Modena – scrive a proposito di una rappresentazione di *Lui-gi XI*:

Non so se aprire la stagione del carnevale con un moribondo sulla scena fosse il più bel regalo che il Modena potesse farci, o piuttosto, se tornasse più conveniente incominciare con una commedia di gioco, di brio, bizzarra, piacevole, tale da non mandarci a dormire col raccapriccio nell’anima, tale insomma da non porci al pericolo di far brutti sogni... che se ne fanno abbastanza¹⁵².

In una recensione ancora degli esordi milanesi si legge di un’attenzione per la rappresentazione da parte di Modena “perfino nei più minuti accessori”, fino a sfidare le consuetudini teatrali a cui il pubblico è abituato e “trascinar sulla scena le donne vestite in quella goffa foggia, che contraddistingue il cadere del secolo scorso, quand’anche questa foggia debba eccitare le risa degli spettatori”¹⁵³. Dove, ancora una volta, dietro all’apparente lode al direttore per lo scrupolo, si indovinano le perplessità da parte del pubblico per le soluzioni propostegli.

Gli “esperimenti”

In questi anni Modena osa molto. Cerca di “imporre” al pubblico il proprio modo di fare teatro e un repertorio in buona parte incon-

¹⁵¹ [Sia], *Notizie teatrali*, in “Corriere delle dame”, 18 ottobre 1843.

¹⁵² P.D., *Teatro Re*, in “Il Pirata”, 27 dicembre 1843.

¹⁵³ [Sia], *Notizie teatrali*, in “La Moda”, 20 settembre 1843.

sueto, congeniale al nuovo modo di concepire la rappresentazione (Manzoni, Schiller, Hugo, qualche “dramma politico”; oltre ai più familiari Alfieri e Dante). All’indomani dell’insuccesso del *Wallenstein* di Schiller, nell’ottobre del 1843, un cronista scrive:

Noi abbiamo lodato il Modena del generoso tentativo di produr sulla scena il *Wallenstein*, e ancora lo lodiamo, e tanto più in quanto ch’egli non si scoraggia, a quanto pare, per l’infelice riuscita di tali tentativi [...]. Desideriamo ch’egli non si stanchi di sì bel proponimento, e prosegua ad *imporre* al pubblico di quando in quando alcuna di tali rappresentazioni!¹⁵⁴.

Imperatori, che alla fine del 1845 lamenta qualche cedimento da parte della Compagnia nella scelta del repertorio, scrive però che

a chi ci rappresentò *Adelchi* e *Wallenstein*, a chi tentò di far risorgere sulle nostre scene l’*Otello* di Shakespeare, a chi nel *Kean* introdusse il monologo d’Amleto, a chi, per Orosmane, fa rivivere sulle nostre scene Voltaire, morto già da molti e molti anni su quelle del suo paese natio; a chi tolse Alfieri da quell’oblio, cui l’impotenza degli attori lo avevano mai sempre condannato, non può venire ragionevolmente opposta una simile taccia¹⁵⁵.

La percezione dell’eccezionalità della proposta modeniana è ben chiara al pubblico, indipendentemente dal giudizio espresso al riguardo.

La parte più avvertita degli spettatori ne è entusiasta.

Stieglitz guarda a Modena e ai suoi insegnamenti come a un’occasione per trasformare il teatro da semplice momento di divertimento a fenomeno compiutamente d’arte:

qui si tratta ben altro che d’alcune sere passate al teatro: sono i germi d’un ricco avvenire quelli che mi interessarono così potentemente alle rappresentazioni ed agli insegnamenti del Modena, che sollevarono per me a soggetto di gravi osservazioni quell’arte di distrazione e di diletto¹⁵⁶.

Naturalmente un’altra parte degli spettatori non gradisce, chiedendo all’attore – lo abbiamo già visto – più “divertimento” e meno “racapriccio nell’anima”.

Modena, fin che può, insiste nello sfidare i gusti del pubblico. Le cronache oscillano fra le censure a questo comportamento (“anche

¹⁵⁴ [Sia], *Drammatica*, in “La Moda”, 15 ottobre 1843 (il corsivo è nel testo).

¹⁵⁵ G.I., *Teatri, spettacoli e concerti*, in “La Fama”, 8 dicembre 1845.

¹⁵⁶ H. Stieglitz, *Gustavo Modena*, cit.

[il] nuovo esperimento [...] andò fallito, e si poteva [...] risparmiare [...] la sconnessa riprova”¹⁵⁷) e l’approvazione (“veramente va lodato [...] pel coraggio e per la perseveranza di porre sulla scena componimenti di buona fattura, quand’anche al pubblico non tornino sempre graditi, e non rechino gran frutto alla compagnia”¹⁵⁸).

Non va dimenticato che nonostante la caparbia con cui Modena tenta di attuare la riforma, l’insufficiente finanziamento ottenuto e la conseguente impossibilità di creare davvero una “scuola drammatica”, finisce per impedire la realizzazione del progetto.

Già nell’aprile del 1844 l’attore scrive a Battaglia:

Per creare una buona Compagnia bisognerebbe che avessi il teatro Re gratis, senza nessun peso di affitto, che potessi farvi agire i miei attori due sole volte, tre volte per settimana, che avessi denaro da sciupare per prendere allievi a dozzine, provarli, rigettarne gli inetti, e per aver agio di istruirli. Questo è impossibile: dunque? Dunque non ci pensiamo più¹⁵⁹.

Le cronache, per parte loro, riflettono le difficoltà della compagnia. Per ciò che riguarda la costruzione di un vero e proprio “insieme” in scena, le testimonianze di cui disponiamo – che a volte, lo si è visto, registrano positivamente il tentativo – ricordano altre volte l’insufficienza del risultato, soprattutto per ciò che riguarda la rappresentazione di drammi e tragedie (un po’ meno nel caso delle commedie)¹⁶⁰, sottolineando la distanza fra le altezze recitative modeniane e il livello più modesto degli altri attori. Una recensione che abbiamo già citato, che loda il “gusto” e il “tatto squisito” di Modena, e che porta il cronista a scrivere che quella compagnia “non ha nulla da invidiare alle francesi”, si conclude poi con queste parole: “Speriamo che tra non molto si possa dir altrettanto anche degli altri attori che lo circondano”¹⁶¹. E un cronista, a proposito del *Wallenstein*, scrive che,

¹⁵⁷ [Sia], *Milano*, in “La Fama”, 6 novembre 1843.

¹⁵⁸ [Sia], *Notizie teatrali*, in “Corriere delle dame”, 28 ottobre 1843.

¹⁵⁹ Lettera a Giacinto Battaglia del 25 aprile 1844, ora in E, p. 69. Contrariamente a quanto proposto da Grandi, la lettera a Battaglia (senza indicazione di anno) va data 1844 e non 1845. Lo si deduce dai riferimenti presenti nella lettera. Innanzi tutto la missiva è scritta da Gorizia, città nella quale Modena non è nel ’45 e dove invece recita nel 1844 proprio in quei giorni. In secondo luogo le indicazioni di Modena sul calendario delle date milanesi (a settembre al teatro Re e in carnevale al Carcano) sono compatibili con gli effettivi spostamenti di Modena solo se l’anno della lettera è il 1844.

¹⁶⁰ [Sia], *Dei capi-comici italiani in genere e dell’attore Luigi Taddei*, cit.

¹⁶¹ [Sia], *Teatro Re*, “La Moda”, 31 dicembre 1843.

tranne la Botteghini e l'Arrivabene, “tutti gli altri, sia per immaturità, sia per altra cagione rimasero troppo al di sotto della parte che rappresentavano. Noi vorremmo poter dire che il solo Modena bastava per tutti [...] ma il pubblico, che pur lo applaudi come meritava, non seppe contentarsi di lui solo, e non aveva poi tutti i torti”¹⁶².

La proposta di Modena procede insomma fra molte difficoltà e qualche contraddizione. Come è inevitabile che sia per chi si propone di aprire una strada avviandosi su un sentiero irto e pericoloso.

Non va dimenticato poi che il periodo della riforma, in senso stretto, è molto breve, poco più di due anni. Eppure in questo lasso di tempo, e soprattutto nella fase iniziale, non mancano tentativi e abbozzi di grandissimo interesse.

Pochi mesi prima dell'avvio della Compagnia, Modena aveva già dato un assaggio dei suoi intendimenti proponendo *Otello* al pubblico milanese del teatro Re, che sarà di lì a poco, come si è detto, la sala per eccellenza della compagnia dei giovani.

Abbiamo già ampiamente riferito dello spettacolo. Aggiungiamo qui solo che le perplessità emerse fra il pubblico si rivelano anche l'indice di una diffidenza più generale rispetto agli intendimenti riformatori e al lavoro che Modena imposta con la compagnia Paladini (con la quale recita in questo stesso mese di settembre 1842 anche *Adelchi* e *Maria Stuarda* di Schiller). Lo si evince da una ampia recensione di Tenca sul “Corriere delle dame”, nelle cui conclusioni la censura per Shakespeare è tutt'uno con la disapprovazione per il già colaudato – per Modena – Alfieri: “Questo che abbiam detto di Shakespeare vuoi dire in parte anche dell'Alfieri, sulle cui tragedie il Modena dovrebbe andar molto cauto”¹⁶³. Ma le riserve sono anche per il lavoro “d'insieme” che Modena tenta già con questa compagnia. Il recensore rileva infatti l'incomprensibile “deferenza” del capocomico nei confronti degli altri attori, che lo porta a volte a recitare parti minori “mettendosi alla coda di que' comici, di cui egli è di tanto superiore”¹⁶⁴.

¹⁶² [Sia], *Teatro Re*, “La Moda”, 15 ottobre 1843.

¹⁶³ T., *Teatro Re*, in “Corriere delle dame”, 3 ottobre 1842.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

Un particolare Saul

Nei primi mesi di attività della compagnia dei giovani – il cui esordio avviene a Padova nell'aprile del 1843 – Modena recita fra le altre cose *Wallenstein* di Schiller, *Adelchi* di Manzoni, un particolare *Saul* in cui sono presenti anche le parti cantate di David. A partire dal 1844 proporrà alcuni testi di Victor Hugo (prima *Maria Tudor* poi *Ernani*) e nel 1845 un esperimento di “dramma politico” come *Il cittadino di Gand* di Romand adattato da Modena stesso.

Saul, lo si è detto, è insieme a *Luigi XI* il vero e incontrastato “cavallo di battaglia” di Modena. Un testo che consente all'attore di raggiungere vette d'arte straordinarie. Agli esordi della compagnia dei giovani, al culmine della sua fama come attore “inarrivabile” e “acclamatissimo”¹⁶⁵, Modena decide di recitare *Saul* rimarcando il ruolo di *direttore* attento a realizzare in scena una “seconda creazione” complessiva, non solo in riferimento al suo personaggio.

La novità più importante è l'introduzione del cantato per la parte di David.

Un novità accresceva l'attenzione dei curiosi: *Davide* cantava, e cantava davvero, perché vi aveva posto un valente sostituto nel conosciutissimo tenore Saveri, che gentilmente vi si prestava. La esertissima signora Rigamonti toccava l'arpa, e la musica era del nostro Panizza¹⁶⁶.

Non si tratta semplicemente di un *escamotage* per destare la curiosità del pubblico. Piuttosto di una soluzione scenica meditata. Scrive Modena nel *Teatro educatore*:

Tutte le arti belle concorrano allo spettacolo: perché separare la musica e la danza dal dramma tragico, storico, e comico ancora? perché staccare le muse sorelle? quante cose nelle nostre opere, annojano perché la musica lega male con esse? quante nei nostri drammi domandano la musica, e senza musica restano monche?¹⁶⁷

Sappiamo purtroppo poco della musica di Giacomo Panizza. Ma anche tenendo conto delle opinioni che Modena aveva maturato sui teatri d'opera (luoghi dove “si ammazzano le ore della faticosa dige-

¹⁶⁵ R., *Gazzetta teatrale*, in “Il Pirata”, 3 ottobre 1843.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ G. Modena, *Il teatro educatore*, cit., p. 249.

stione riposando il cervello” e dove avviene “lo stupro della Musica, della Danza, della Pittura e della Ragione”¹⁶⁸) è lecito immaginare qualcosa di molto interessante. Non doveva trattarsi di musica ridondante, né semplicemente di accompagnamento o d’atmosfera. Piuttosto di una partitura consuonante, probabilmente, con il tratto stilistico complessivo modeniano. Una recensione sfavorevole lo lascia intuire in negativo, laddove si legge di una musica “di genere ibrido, mancante di carattere e che scema in tutto l’effetto di quelle magnifiche parole”¹⁶⁹. Modena aveva forse cercato di realizzare, anche sul piano della rappresentazione, e grazie alla forza di un effetto in parte straniante come l’irruzione del canto in scena accompagnato da un’arpa, ciò che egli restituiva come attore attraverso il suo personaggio: una forma di degradazione del sublime, una commistione “ibrida” di comico e di tragico, allo scopo di rendere le “magnifiche” parole di Alfieri amare e grottesche, dall’“effetto” in questo senso inevitabilmente “scemato”.

Adelchi a “scene spezzate”

Modena recita *Adelchi* a “scene spezzate”¹⁷⁰, e cioè a brani, con il benessere dello stesso Manzoni, il quale acconsente a che l’attore reciti e “tagli” – come ricorda Giulia Calame – la sua tragedia¹⁷¹. L’operazione viene salutata dalla critica come un “nuovo esperimento”¹⁷². Un cronista scrive del “generoso ardimento di por sulla scena una tragedia, che, violando manifestamente i precetti fin qui adottati, reputavasi non atta alla rappresentazione”¹⁷³.

Modena è consapevole delle difficoltà (definisce in una lettera *Adelchi* “freddo e sconnesso per la rappresentazione”¹⁷⁴). La tragedia è per di più appena caduta a Torino, recitata dalla Compagnia Reale Sarda.

All’attore interessa d’altra parte proprio ciò che in *Adelchi* appare

¹⁶⁸ G. Modena, *Stramberie di Democrito*, cit., p. 267.

¹⁶⁹ [Sia], *Notizie*, in “La Fama”, 6 novembre 1843.

¹⁷⁰ X., *Drammatica*, in “Corriere delle dame”, 3 novembre 1843.

¹⁷¹ *Epistolario di Giulia Modena*, cit., p. 122.

¹⁷² [Sia], *Notizie*, in “La Fama”, 6 novembre 1843.

¹⁷³ X., *Drammatica*, cit.

¹⁷⁴ Lettera a Carlo Cocchetti del 16 giugno 1856, ora in E, p. 231.

“incompatibile colla rappresentazione”¹⁷⁵. Non si tratta tanto della “vastità dell’argomento sceneggiato” – scrive un cronista – quanto della “grandezza del concetto” che porta a “escludere”, o quanto meno a “soffocare” quegli “affetti individuali, dei quali solo si piace [sic] la moltitudine”¹⁷⁶. Modena affronta cioè un testo che gli consente di evidenziare il tratto *epico* della rappresentazione e di ridurre la centralità del “personaggio”, naturalisticamente inteso come portatore di “affetti individuali”.

Egli rovescia così quello che sembra un limite del testo in un punto di forza. Con “accorgimento finissimo”, scrive un cronista, “annuncia la rappresentazione dei principali brani a foggia di quadri”, presentando il lavoro con il sottotitolo di “quadri” e “scene spezzate”¹⁷⁷. Mantiene le scene migliori e più forti della tragedia, che sono anche quelle in cui l’arte dell’attore può emergere con più efficacia:

Le scene da lui trascelte, che erano le più importanti e principali, conservando bastevolmente la tela del fatto, presentavano in pari tempo quelle sole situazioni più forti, in cui e la poesia si solleva a grande altezza, e l’arte dell’attore può spiccare più splendidamente¹⁷⁸.

Che questa modalità finisse per coincidere anche con la valorizzazione del testo letterario lo testimonia più tardi Guido Mazzoni, il quale riferendosi alla scarsa fortuna di *Adelchi* scriverà: “Meglio che i compratori e le platee, allora e poco dopo rese giustizia all’*Adelchi* la critica del Goethe, del Fauriel, dello Stendhal, dell’Ugoni, del Montoni, del Tommaseo, del Mazzini, e può aggiungersi altresì, quella di Gustavo Modena che, mirabile e sagace interprete, ne fece acclamare un atto; di che molto gli fu grato il Manzoni”¹⁷⁹.

Modena assegna la parte di Ermengarda a un’attrice praticamente esordiente, Adelia Arrivabene (morirà di lì a poco, nel 1847), quella di Adelchi al giovanissimo Tommaso Salvini¹⁸⁰ e riserva per sé due personaggi, Desiderio e il Diacono Martino, sottolineando attraverso lo sdoppiamento in scena la distanza – o comunque la non coincidenza – fra l’attore il personaggio.

¹⁷⁵ [Sia], *Drammatica*, in “La Moda”, 31 ottobre 1843.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ X., *Drammatica*, cit.

¹⁷⁸ [Sia], *Drammatica*, in “La Moda”, 31 ottobre 1843.

¹⁷⁹ G. Mazzoni, *L’Ottocento*, Vallardi, Milano 1913, tomo I, p. 260.

¹⁸⁰ Così scrive Celso Salvini, raccogliendo evidentemente la testimonianza di Tommaso: C. Salvini, *Tommaso Salvini*, cit., p. 55.

Le cronache ricordano soprattutto il lungo racconto di Martino dell'atto II (quando "la poesia descrittiva tocca alla sublimità della lirica"¹⁸¹), in ciò confermando l'accentuazione epica che caratterizza l'esperimento modeniano:

tutti dovettero seguire palpitanti i passi del fraticello entusiasta, che, uscito dall'umiltà del chiostro, compiva, stupefatto egli stesso del suo ardimento, la più grande intrapresa, che uomo potesse tentare in quel tempo¹⁸².

Quando Battaglia, nel 1845, rivolgendosi agli attori della Compagnia Lombarda (in gran parte provenienti dalla compagnia dei giovani), scriverà che quel monologo manzoniano è un esempio di come si possa espungere il "parlar togato" dalla scena, doveva avere ancora davanti occhi l'interpretazione modeniana¹⁸³.

Non manca d'altra parte il consueto, spiazzante, tratto stilistico improntato al realismo grottesco, come quando ai versi conclusivi del monologo "giunsi sull'orlo, il guardo / Lanciai giù nella valle, e vidi... oh! vidi / Le tende d'Israello [...]" (II, 253), Modena con "grande ardimento [...] non temè di gettarsi boccone al suolo e di baciarlo nel mentre gridava: – Io vidi ecc."¹⁸⁴.

Pur dovendo come sempre registrare qualche riserva sui giovani della compagnia – secondo alcuni "al di sotto della parte che rappresentavano" (ma a Salvini, come a qualcun altro, vanno "applausi copiosi"¹⁸⁵) – alcuni cronisti notano che gli attori sembrano complessivamente qui a proprio agio: "parvero quasi ispirati dalla tragedia del Manzoni, e recitarono assai meglio del consueto"¹⁸⁶.

Noi non possiamo che far plauso dal fondo dell'animo al Modena pei tentativi da lui fatti [...]. Egli solo può tentare cosiffatte imprese, e non rimanerne al di sotto; e a lui solo è dato di risollevarlo il nostro teatro non tanto nella sua intima condizione, quanto nel giudizio del pubblico, troppo spesso leggiero e fuorviato¹⁸⁷.

¹⁸¹ X., *Drammatica*, cit.

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ G. Battaglia, *Mosaico. Saggi diversi di critica drammatica*, Tipografia di Vincenzo Guglielmini, Milano 1845, p. 114.

¹⁸⁴ T., *Notizie teatrali*, in "Corriere delle dame", 18 settembre 1842.

¹⁸⁵ X., *Drammatica*, cit.

¹⁸⁶ [Sia], *Drammatica*, in "La Moda", 31 ottobre 1843.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

I drammi politici

Tra il 1844 e il 1846 Modena mette a punto alcuni esperimenti di drammi “politici”¹⁸⁸. Si tratta in particolare del *Fornaretto* di Francesco Dall’Ongaro, del *Mora* di Riccardo Ceroni e del *Cittadino di Gand* di Hippolyte Romand. In tutti e tre i casi Modena affianca al contenuto scopertamente “politico-sociale”¹⁸⁹ una caratterizzazione stilistica in senso risolutamente *epico*. Prova cioè a smorzare il tratto più apertamente naturalistico della rappresentazione (che serve a far “sentire” il pubblico, ma non a farlo “pensare”) e punta con particolare convinzione sul lavoro corale in scena.

Alla prima rappresentazione *Il Mora* cade. Modena si impunta, “con un colpo di stato” nei confronti degli spettatori¹⁹⁰. Mette mano al testo, lo modifica in alcune parti e le repliche successive vengono accolte con un’attenzione e un favore maggiori da un “pubblico nuovo”.

[Modena] licenziò francamente gli abbonati, che eransi ribellati all’opinione sua [...] ed il riprodusse innanzi ad un pubblico nuovo, che non occupava, è vero, se non mezzo il teatro, ma che avea volontà, cuore, mani e polmoni, tutto di ferro¹⁹¹.

Una parte degli spettatori mantiene comunque alcune perplessità di fronte a quel tentativo di “tramutare, diremmo, il dramma dall’*individuo* alla *società*”¹⁹², di spostare cioè l’attenzione dalle vicende dei singoli alle vicende complessive di un’epoca, come dovrebbe sempre cercare di fare, secondo Modena (via Mazzini) il dramma storico¹⁹³. Il testo resta infatti, nonostante i tagli e i cambiamenti, “colle sue larghe proporzioni, co’ suoi venti personaggi, coll’assoluta sua libertà di tempo e di luogo, con quel suo mutabile panorama d’uomini e di cose”¹⁹⁴.

¹⁸⁸ [Sia], *Trieste*, in “Figaro”, 30 agosto 1845 (articolo della “Favilla”). Vedi anche Ghislanzoni, in *Libro serio*, cit., p. 119 sgg.

¹⁸⁹ G. Battaglia, *Polemica*, in “Rivista europea”, gennaio 1846, p. 135.

¹⁹⁰ P. Cominazzi, *Teatro Re*, in “La Fama”, 23 febbraio 1846.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ Scrive Modena nel *Teatro educatore*: “Il popolo non legge la storia. Se gliela racconti non la capisce, perché riporta le idee della sua vita, di ciò che lo circonda, di ciò che presentemente occupa i suoi sensi ed affetti, ad epoche passate. Ma se la storia passa dinanzi a’ suoi occhi in tanti quadri animati, allora egli l’apprende, e ne fa profitto” (G. Modena, *Il teatro educatore*, cit., p. 251).

¹⁹⁴ P. Cominazzi, *Teatro Re*, cit.

La presenza un po' defilata di Modena (l'attore riserva per sé la parte secondaria del barbiere Mora) conferma la volontà di lavorare sull'effetto corale della rappresentazione. Un tentativo probabilmente in parte riuscito ("veramente recitarono tutti con uno zelo straordinario"¹⁹⁵) ma che suscita qualche comprensibile mugugno in chi vorrebbe Modena sempre in scena.

Riccardo Ceroni, al termine delle repliche al teatro Re, ringrazia pubblicamente Modena, ben consapevole che il vero artefice del risultato è proprio lui, l'attore-direttore.

Persuasivo di questa verità, che l'amore e l'intelletto, con cui la Drammatica Compagnia, diretta da Gustavo Modena, rappresentava sulle scene del Teatro Re, *Il Mora* hanno, per tre buone parti almeno, contribuito alla prospera riuscita di quel lavoro, mi parrebbe di non soddisfare a un dovere insieme, e ad un bisogno del cuore, se non attestassi pubblicamente, a tutti gli artisti, che figurano nel dramma, la mia schiettissima riconoscenza. [...] All'egregio Modena poi, che si compiacque d'assumere una parte, nel *Mora*, tanto inferiore ai suoi grandi mezzi d'artista, basterà intanto, più che ogni mio ringraziamento non faccia, la coscienza d'aver compiuto un'opera di generoso sentire¹⁹⁶.

Qualcosa del genere accadeva già nel 1844, in occasione della rappresentazione del *Fornaretto* di Dall'Ongaro, amico e sodale politico di Modena. L'attore recita qui la parte minore del vecchio Tasca (che gli consente ancora una volta la sottolineatura di un tratto epico con la "narrazione che fa delle sciagure della propria casa, detta con inimitabile naturalezza"¹⁹⁷) a differenza però, in questo caso, di ciò che avrebbe voluto lo stesso Dall'Ongaro, che prevedeva per lui un personaggio più importante (quello di Lorenzo Barbo). Le parti principali sono affidate al giovane Tommaso Salvini (*Fornaretto*) e a Bellotti-Bon (*Barbo*).

Nel *Cittadino di Gand*, rappresentato nel 1845, Modena si misura invece con la parte del protagonista, Vargas, sottolineandone efficacemente in scena il tratto contraddittorio ("un uomo che lotta del conti-

¹⁹⁵ [Sia], *Teatro Re*, in "Corriere delle dame", 18 febbraio 1846.

¹⁹⁶ R. Ceroni, *Al Direttore - Proprietario del Pirata*, in "Il Pirata", 27 febbraio 1846. *Il Mora*, dopo una prima edizione a stampa del 1846 (Milano, Turati), viene ripubblicato su "Italia drammatica" nel 1851 (n. VII-VIII, luglio 1851) nella versione "ridotta per le scene" da Modena, insieme alla lettera di Ceroni e con l'elenco degli attori della rappresentazione milanese del '46; lettera ed elenco già comparivano in appendice alla prima pubblicazione.

¹⁹⁷ [Sia], *Critica teatrale*, in "Gazzetta privilegiata di Venezia", 24 maggio 1845.

nuo fra due contrarii sentimenti”¹⁹⁸) attraverso un uso raffinato di “ogni suo atto, ogni suo gesto, ogni girar d’occhio ed ogni inflessione di voce”; e poi della “mobilità della fisionomia”, indispensabile “nella esposizione di un personaggio, per così dire a duplice aspetto”¹⁹⁹.

La prova d’attore di Modena – che dispiega “tutte le meravigliose doti artistiche di cui va ricco”²⁰⁰ – si pone qui al servizio dell’“ardito tentativo” di realizzare un dramma “sfrondata d’ogni superfluo accessorio, affinché tutta vi campeggiasse l’idea principale che lo governa”²⁰¹.

L’attore interviene sul copione riducendo la storia alle sole vicende storiche e politiche²⁰². Toglie l’unica parte femminile, “rigettando le passioni amorose” (“che sono sì gran parte, non tanto d’un intrigo drammatico, come della vita reale”²⁰³).

Fu esempio nuovo quello di veder un’azione drammatica svolgersi fra uomini solamente, e toccando una sola corda che non ha eco tra’ domestici affetti²⁰⁴.

¹⁹⁸ G.I., *Teatri, spettacoli e concerti*, in “La Fama”, 1 gennaio 1846.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ S.i.a., *Milano – Teatro Re*, in “Corriere delle dame”, 8 gennaio 1846.

²⁰² Possiamo leggere la riduzione modeniana del testo nella pubblicazione a stampa del 1848 per Borroni e Scotti (*Il Cittadino di Gand ossia il Segretario del Duca d’Alba*, Borroni e Scotti, Milano [1848]). L’editore scrive in una nota introduttiva che la traduzione, di Francesco Sala, è “conforme [al]la riduzione fatta da *Gustavo Modena*” (Sala peraltro dedica il volume proprio a Modena: “All’ottimo e generoso compatriota Gustavo Modena questo rifacimento italiano del Cittadino di Gand si mirabilmente prodotto sulle scene quasi augurio e promessa di sorgente libertà offre Francesco Sala siccome omaggio d’amicizia e d’ammirazione il 21 luglio 1848”). La stessa traduzione, con qualche leggero cambiamento (per esempio nel finale, un poco ammorbidito) viene pubblicata lo stesso anno, sempre a Milano, senza riferimenti a Modena, da Visaj (*Il Cittadino di Gand dramma in quattro atti*, Visaj, Milano 1848). Meno chiaro il rapporto fra le due edizioni a stampa e il copione manoscritto conservato alla Biblioteca del Burcardo di Roma (C 162:05) di proprietà della Drammatica Compagnia Lombarda e datato 1849. Se è vero infatti che il copione conferma alcune scelte già presenti nella riduzione modeniana (per esempio la soppressione della parte femminile), la traduzione è però diversa. Si tratta probabilmente, come ha osservato Simona Brunetti, di versioni differenti di un originale comune messo a punto da Modena, tenendo anche conto del rapporto di contiguità fra la compagnia dei giovani e la Lombarda, che potrebbe aver facilitato il passaggio del testo da una formazione all’altra (vedi S. Brunetti, *Due copioni modeniani: Kean e Il cittadino di Gand*, in AA.VV., *Ripensare Gustavo Modena*, cit.).

²⁰³ [Sia], *Milano – Teatro Re*, cit.

²⁰⁴ *Ibidem*.

Per potersi concentrare sulle “tinte cupe” del testo, e “imprecare con tanto successo contro i tiranni”²⁰⁵, Modena tenta di scartare il naturalismo della “rappresentazione domestica”²⁰⁶. Infatti

[è] la prima volta che vediamo reggersi un’azione teatrale, senza l’intervento d’alcuna passione amorosa – la prima volta che il solo interesse storico e politico fece palpitare un intero uditorio²⁰⁷.

Non tutti però concordano nella valutazione del risultato. Battaglia per esempio scrive che “è brillante ma vana utopia il pretendere a mettere di moda il dramma politico-sociale, o sociale-politico” perché “tutti i tentativi di drammi, ne’ quali l’alto interesse filosofico-sociale o storico-politico si offre nudo e gretto senza l’aiuto di quell’altro interesse che nasce dal contrasto delle sorti della famiglia, caddero tra noi senza speranza di risorgere per un bel pezzo”²⁰⁸. L’esempio del *Cittadino di Gand* – sempre secondo Battaglia – non fa che avvalorare la tesi, dal momento che le scene in cui Modena entusiasma il pubblico sono precisamente quelle “fondate sull’interesse domestico”²⁰⁹.

Ma se per un verso Battaglia ha probabilmente ragione a rilevare alcune contraddizioni dell’“esperimento” modeniano (che volendo estromettere il naturalismo non può e non riesce a farlo del tutto), per altro verso – nello sforzo di confermare comunque il proprio ragionamento – egli non riesce poi a distinguere fra i “terribili conturbamenti”²¹⁰ del realismo modeniano presenti in questa rappresentazione (che ben si attagliano a una prospettiva “politico-sociale”) e la “pittura degli affetti domestici” tipica invece del dramma borghese e della recitazione ad esso conforme²¹¹. L’una cosa è ben diversa dall’altra ma Battaglia non sembra cogliere la differenza.

Anche quelle “licenze” che Salvini racconterà molti anni più tardi (e biasimerà come “effetti volgari”), ad esempio la scarsa verosimiglianza della scena della lettera, dove lo “slancio di eccitamento, con

²⁰⁵ A. Ghislanzoni, *Libro serio*, cit., pp. 119-120.

²⁰⁶ G. Battaglia, *Polemica*, cit., pp. 135-136.

²⁰⁷ [Sia], *Trieste*, “Figaro”, 30 agosto 1845 (articolo della “Favilla”).

²⁰⁸ G. Battaglia, *Polemica*, cit., pp. 135-136.

²⁰⁹ *Ivi*, p. 136.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ Va d’altra parte ricordato che quando Battaglia scrive queste parole egli stesso sta per avviare la Drammatica Compagnia Lombarda, che eredita gli attori della compagnia dei giovani orfani del maestro, il quale ha respinto la proposta fattagli da Battaglia di continuare a dirigere la nuova formazione.

voce stentorea” di Modena “tradi[va] il vero”²¹², vanno probabilmente ascritte al tentativo di smarcarsi dal naturalismo per realizzare una forma di realismo scenico, forse meno verosimile ma certo più efficace.

Dove ancora una volta troviamo una riprova dell'intreccio molto forte, in Modena, fra lo stile realistico-grottesco, la corda più propriamente epica e l'interesse politico. La via tracciata dall'attore di una poetica del realismo che non trascolora nel naturalismo, di un grottesco che si lascia alle spalle il sublime degli eroi “tragediabili”, di un “epicismo” che irrobustisce l'accento politico, è qui decisamente confermata.

Naturalmente, dal punto di vista di Modena, è poi necessario prestare un'attenzione particolare al quadro complessivo, a maggior ragione in questo caso, in cui conta “il solo interesse storico e politico” della rappresentazione.

Ghislanzoni ricorda che Modena qui “impose a' suoi attori la più scrupolosa osservanza del *costume*”, non senza suscitare qualche perplessità nel pubblico:

al vedere nel *Cittadino di Gand* e in altre produzioni storiche apparire sulla scena dei personaggi perfettamente ritratti dal figurino dell'epoca, la maggioranza degli spettatori si impennò; quelle nuove foggie di vestiti e di acconciature parvero grottesche e inverosimili²¹³.

Imperatori, per parte sua, si riferisce a un'attenzione particolare di Modena per *l'insieme*: “tutte queste cose [sono] preparate insieme e disposte con una pratica non comune del teatro”²¹⁴. Il cronista della “Favilla” ascrive proprio all'attore e al suo modo di concepire il teatro la capacità di far vivere sulle scene italiane il dramma politico:

finora non si seppe scrivere il dramma politico, o non si seppe rappresentarlo, e il pubblico italiano si deve assolvere dalla taccia di non saperlo gustare. [...] Merito in parte del dramma – ma più ancora del Modena che seppe mostrarsi sotto un nuovo aspetto più sublime che mai²¹⁵.

La morte di Wallenstein

Il lavoro impostato con la compagnia dei giovani consente a Mode-

²¹² T. Salvini, *Ricordi, aneddoti ed impressioni*, cit., p. 63.

²¹³ A. Ghislanzoni, *Libro serio*, cit., p. 98.

²¹⁴ G.I., *Teatri, spettacoli e concerti*, cit.

²¹⁵ [Sia], *Trieste*, in “Figaro”, 30 agosto 1845 (articolo della “Favilla”).

na di avventurarsi nella rappresentazione di testi inusuali per le scene italiane, come *La morte di Wallenstein* di Schiller. Un dramma impegnativo, in cui l’“azione” – in senso stretto – ha poco spazio, tutto giocato sul piano “collettivo e corale”, come ha scritto Massimo Mila²¹⁶, che chiede perciò agli attori e al capocomico un’attenzione speciale per l’orchestrazione e l’insieme.

Modena interviene in modo significativo sul testo, tagliando e adattando, giungendo quasi a riscrivere Schiller. Contemporaneamente si concentra sul lavoro delle prove, cercando un affiatamento in scena con gli attori principali (Tommaso Salvini recita la parte del co-protagonista, Max Piccolomini, Angelo Vestri Terzky, Adelia Arrivabene la Contessa Terzky²¹⁷). Mostra poi un’attenzione non consueta anche per gli aspetti della messinscena, come i costumi: “il dramma era messo in iscena con molta accuratezza e con vesti, se non tutte in preciso carattere, almeno assai decorose”²¹⁸. Curti scrive che Modena stesso, “così [tanto] si preparò” anche nell’“abbigliamento”, “che parevami vedere in realtà il prode duca di Friedland, quale ce lo ricordano i suoi fedeli ritratti”²¹⁹.

Il dramma non incontra i favori degli spettatori. Alcuni critici spingono comunque Modena a insistere, a non demordere, e dobbiamo ritenere che così pensasse anche una parte del pubblico: “abbiamo lodato il Modena – si legge sulla “Moda” – del [sic] generoso tentativo di produr sulla scena il *Wallenstein*, e ancora lo lodiamo, e tanto più in quanto ch’egli non si scoraggia [...] per l’infelice riuscita di tali tentativi”²²⁰. D’altra parte Ghislanzoni, nella sua *Storia di Milano dal 1836 al 1848*, ricorda l’importanza degli esperimenti modeniani in quegli anni (tumultuosi anche dal punto di vista culturale) con queste parole: “si tentarono per la prima volte le tragedie di Shakespeare e di Schiller; l’*Otello* recitato dal Modena, fu al teatro Re male accolto; assai bene il *Wallenstein*”²²¹. Evidentemente Ghislanzoni si riferisce proprio alla reazione della parte migliore del pubblico, la più aperta e

²¹⁶ M. Mila, *Introduzione*, in F. Schiller, *Wallenstein*, Einaudi, Torino 1993, p. XV.

²¹⁷ Così dalle recensioni alle rappresentazioni milanesi del 5 e 6 ottobre 1843. Vedi anche E. Maddalena, *Modena als Wallenstein*, in “Deutsche Thalia”, n.1, 1902, p. 3 (trad. it. di Manuela Poggi).

²¹⁸ [Sia], *Notizie*, in “Figaro”, 11 ottobre 1843.

²¹⁹ P.A. Curti, *Appendice*, in “La Fama”, 12 ottobre 1843.

²²⁰ [Sia], *Drammatica*, in “La Moda”, 15 ottobre 1843.

²²¹ A. Ghislanzoni, *Storia di Milano*, cit., p. 141.

la più interessante, quella cui darà voce Imperatori al momento dell'epilogo della compagnia dei giovani, ringraziando – come si è già detto – il fervore sperimentale di “chi ci rappresentò *Adelchi* e *Wallenstein*, [...] chi tentò di far risorgere sulle nostre scene l'*Otello* di Shakespeare, [...] chi nel *Kean* introdusse il monologo d'Amleto”²²².

Ma la reazione immediata della maggioranza degli spettatori di fronte al *Wallenstein* è di perplessità, quando non di rifiuto.

Curti scrive che il dramma è estraneo alla sensibilità del pubblico italiano (“tutt'affatto nazionale è il sentimento che lo governa”), mal tradotto (“la sciagurata versione ha pur congiurato contro il buon esito”), non adeguatamente recitato (“alcuna parte della colpa se non a tutti, a talune almeno è mestieri affibbiarla agli attori”) e che l'averlo rappresentato separato dai due drammi che lo precedono (si tratta come è noto della terza parte di una trilogia) conferisce a questo spettacolo un “non so che di lugubre” che compromette l'interesse e le simpatie degli spettatori²²³.

Il cronista della “Moda” va più a fondo. Alle ragioni indicate da Curti, che richiama e conferma, ne aggiunge un'altra, decisiva. Si tratta dell’“indifferenza del pubblico” per tutto ciò che in teatro si allontana dalla parte più esornativa e spettacolare (“il plasticismo dell'arte”) e va nella direzione di un approfondimento della “parte estetica e razionale”²²⁴.

Il pubblico s'è avvezzo fatalmente a sentire per gli occhi, ci si conceda l'espressione, e vuole nelle opere drammatiche accidenti, o come diconsi, situazioni, anziché passioni e sentimenti²²⁵.

Perciò, nel caso del *Wallenstein*,

l'azione psicologica, che si svolge con gigantesche proporzioni [...], il profondo sentimento di nazionalità che vi campeggia, la scrupolosa verità storica dei fatti e dei personaggi, non ebbero, bisogna dirlo pur troppo, maggior efficacia sugli animi di quello che suol avere la materiale, e quasi diremmo plastica rappresentazione dei fatti, che si svolgono nei drammi ordinarj²²⁶.

Il pubblico cerca la “violenza delle sensazioni”, anziché lo “svilup-

²²² G.I., *Teatri, spettacoli e concerti*, in “La Fama”, 8 dicembre 1845.

²²³ P.A. Curti, *Appendice*, cit.

²²⁴ [Sia], *Drammatica*, in “La Moda”, 15 ottobre 1843.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ *Ibidem*.

po psicologico di un fatto”, e così, piuttosto che a “persuaderlo”, si pensa troppo spesso a “iscuoter[ne] gli animi”²²⁷.

Diversamente opera Modena, che punta sull’approfondimento, sulla commistione di sentimento e ragione, sullo sguardo d’insieme di una situazione e di un carattere. Del *Wallenstein* – come dramma e come personaggio – gli interessa in particolare la resa problematica di quello *spirto guerrier* che informa di sé il testo ma che viene giudicato non adatto ai tempi: “oggi, in un’epoca d’industria e di tranquillità, lo spirito avventuroso delle battaglie non ha più prestigio per noi”²²⁸.

Non piace poi ad alcuni cronisti la resa del protagonista. Modena, scrive Carrière, “rimase in certi momenti al disotto dell’altezza e della nobiltà di quel personaggio non grande nella storia, ma reso sublime dalla idealità meravigliosa del poeta alemanno”, confermando in ciò “quel suo vizioso metodo di confondere sovente la natura coll’arte”²²⁹. La sobrietà e la misura, d’altra parte, contraddistinguono la sua recitazione. Un recensore ricorda la “sapiente economia” complessiva²³⁰. Ceroni scrive di “economia della voce” e di “calcolata sobrietà dei mezzi esterni”²³¹.

L’analisi del copione, conservato presso la Biblioteca del Burcardo di Roma²³², consente di comprendere meglio l’operazione realizzata da Modena.

L’attore lavora sulla traduzione di Francesco Vergani, edita a Milano nel 1838²³³. Il testo viene notevolmente sfrondata e asciugato, riscritto in molte parti, ridotto da cinque a quattro atti (accorpendo gli ultimi due), alleggerito di un personaggio, la Duchessa di Friedland, moglie di Wallenstein.

L’obiettivo di Modena è, innanzi tutto, potersi avvalere di un copione adatto alla scena, liberato dalla leziosità di un certo italiano letterario, e calibrato sulle esigenze della propria poetica.

Lo si capisce sin dalla prima battuta del dramma: “WALLENSTEIN:

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ A. Carrière, *Appendice teatrale*, in “Il Ricoglitore fiorentino”, 9 dicembre 1843.

²³⁰ [Sia], *Gustavo Modena e alcune nuove rappresentazioni date a Trieste*, in “La Favilla”, 15 marzo 1843.

²³¹ R. Ceroni, *Critica drammatica*, in “Il Pirata”, 20 ottobre 1843.

²³² B, *Fondi storici*, 192.9. D’ora in avanti: C.

²³³ F. Schiller, *La morte di Wallenstein*, versione di Francesco Vergani, Bonfanti, Milano 1838 (da ora in avanti S).

Basta così; discendi o Seni. Il mattino è per sorgere”; che in Modena diventa “Vieni via Seni: il mattino sorge”²³⁴.

Ma tutto il copione è disseminato di interventi di questo genere.

Per restare al I Atto, le parole della Contessa Terzky “Ricusa ciò che pur deve?” diventano nel copione modeniano “Ricusa il trono?”²³⁵. Lo scambio di battute:

WALLENSTEIN [...] Si batte. Va a vedere chi è.

TERZKY (*di fuori*) Fa che si apra²³⁶.

Diventa:

WALL [...] Battono.

SENI Chi batte?

TERZKI (*di dentro*) Apri!²³⁷

Dove l’asciuttezza della versione di Modena (dall’eco vagamente alfieriana) si coniuga con un disegno corale più pronunciato: le pochissime parole vengono distribuite nel copione fra tre attori anziché fra due, come nell’originale, aggiungendo al breve dialogo Seni.

Intere parti vengono tagliate (per esempio le scene III, VII e IX dell’atto III, oppure le prime 8 scene dell’Atto IV) o ridotte a poche battute (come la IV dell’atto III).

La scena della scoperta da parte di Seni del cadavere di Wallenstein (a. V, sc. X) viene concentrata da Modena in una sola battuta.

Così l’originale, sempre nella traduzione di Vergani che ha sott’occhio Modena:

SCENA X

Seni, poi il Borgomastro, Paggi, Servi, Camerieri corrono tutti spaventati attraverso la scena e Detti

SENI (*con tutti i segni del raccapriccio*) Oh fatto sanguinoso! oh delitto d’orrore!

CONTESSA Seni, che fu?

PAGGIO (*entrando*) Oh vista di pietà! (*servi con fiaccole*)

CONTESSA Ma che c’è, per l’amor di Dio, che c’è?

SENI E lo dimandate ancora? Là dentro giace il principe assassinato; vostro marito è assassinato! Assassino, assassino! (*La contessa resta pietrificata*)

²³⁴ S, p. 5; C, c.2r.

²³⁵ S, p. 28; C, c.7v.

²³⁶ S, p. 7.

²³⁷ C, c.2r.

CAMERIERA Aiuto alla duchessa (*Appena entrata fugge via*)

BORGOMASTRO (*entra spaventato*) Qual grido di dolore svegliano i dormienti di questa casa?

GORDON Maledetta è la vostra casa in eterno! qui giace il principe assassinato.

BORGOMASTRO Mio Dio! ci salva! (*Precipita fuori della camera*)

PRIMO SERVO Fuggite, fuggite! ci assassinano tutti!

SECONDO SERVO (*portando argenti*) Fuori da questa parte! I passi abbasso sono occupati!²³⁸

Nel copione messo a punto da Modena per la rappresentazione il tutto è ridotto a:

Scena 13 = Seni – Borgomastro – Paggi – Servi – Camerieri – e Detti – con torce

SENI Là dentro assassinato!²³⁹

Nient'altro.

Una sintesi estrema di un'intera scena nel segno del realismo che consente a Modena una maggiore asciuttezza, e anche una qualche freddezza nel finale, o se si vuole una minore concessione alla parte più drammatica e sentimentale del testo di Schiller.

L'eliminazione del personaggio della moglie di Wallenstein (la Duchessa di Friedland) – non solo in questo passaggio ma come si è detto in tutto il dramma – rafforza questo intendimento.

Qui come altrove Wallenstein ci viene infatti presentato esclusivamente sotto la luce dell'uomo destinato a misurarsi con un grande compito che lo tormenta, e mai nella dimensione “familiare” del marito.

Un altro esempio è alla scena VI dell'Atto III (che nel copione, in virtù dei tagli, diventa la scena IV), quando la disfatta di Wallenstein si fa chiara.

Nell'originale lo scambio di battute è fra la Contessa, Terzky, Wallenstein e la Duchessa:

(Illo parte, Wallenstein vuol seguirlo)

CONTESSA Non lasciarlo partire da te, o sorella! Trattienilo! è una sventura!

DUCHESSA Gran Dio! che c'è dunque? (*Gli si getta addosso*)

WALLENSTEIN (*se ne scioglie*) Siate tranquilla! lasciatemi. Sorella! cara

²³⁸ S, pp. 220-221.

²³⁹ C. c.36r.

donna! noi siamo in campo! Qui adesso non succede altrimenti che il consueto. Rapidamente si succedono qui la procella a la luce del sole; a stento e a forza si dirigono gli animi violenti del soldato, e mai la pace non discende sul capo del condottiero. Se io debbo restare, partite voi; ch  mal s'accorda col lamento delle donne l'operar degli uomini guerrieri (*Vuol partire. Terzky ritorna*).

TERZKY Resta qui. Da questa finestra si pu  veder tutto.

WALLENSTEIN (*alla Contessa*). Andate, sorella.

CONTESSA Non mai.

WALLENSTEIN Lo voglio.

TERZKY (*la conduce da banda con uno sguardo espressivo sulla duchessa*).

Teresa!

DUCHESSA Andiamo, sorella, poich  egli lo comanda. (*Partono*)²⁴⁰.

Nel copione la scena, privata naturalmente del personaggio della Duchessa, diventa:

CONT Non partire! Trattienti...   una sventura!

WALL Sii tranquilla sorella! noi siamo in campo; se io debbo restare, parti tu: lamento di donne e oprar di guerrieri non stanno insieme.

CONT no: io voglio...

WALL Ed io voglio! (*via Contessa*)²⁴¹

Un testo ancora una volta notevolmente sfrondata, ridotto all'essenziale, in cui sono attenuati i sentimenti "domestici" e gli slanci lirico-sentimentali del protagonista, e dove viene rimarcata molto pi  chiaramente di quanto non avvenga in Schiller la forza e la determinazione di Wallenstein ("Ed io voglio!").

Si tratta di aspetti cruciali per comprendere la versione modeniana.

Intanto tutti i personaggi principali – non solo Wallenstein – assumono nella riscrittura un profilo asciugato dagli accenti pi  lirici presenti nell'originale.

Abbiamo gi  visto nel caso di Wallenstein. Ma la cosa vale anche per esempio per Max Piccolomini e Tecla, la cui storia d'amore si intreccia con le vicende del dramma.

A titolo di esempio confrontiamo la parte finale dell'Atto III, con l'addio di Max da Tecla e da Wallenstein. Nell'originale l'arrivo in scena del giovane Piccolomini   preceduto da un crescendo concitato che culmina nella battuta di Tecla: "Eccolo!" (la didascalia recita:

²⁴⁰ S, pp. 94-95.

²⁴¹ C, cc.20r-v.

“tiene fisso lo sguardo sulla porta e grida vivamente”²⁴²).

MASSIMIANO (*entrando sino al mezzo della sala*). Sì, sì, egli è qui. Io non posso più oltre sopportare d’aggirarmi con passo sospeso intorno a questa casa e di spiare furtivo l’opportuno istante; questo aspettare, quest’ansia, quest’angoscia supera le mie forze (*Spingendosi verso Tecla che si è gettata nelle braccia della madre*) Oh mirami! non volgere altrove lo sguardo, mio benigno angelo! Confessalo liberamente innanzi a tutti; non temer di nessuno. Lo sappia chi vuole che noi ci amiamo. A che occultarlo? Il segreto è pei felici; la miseria perduta d’ogni speranza non ha più bisogno di velo; sotto mille soli può essa agire liberamente (*Si accorge della contessa, la quale con un viso giubilante mira la damigella.*) No, zia Terzky; non guardatemi con aspettazione, con isperanza. Io non sono venuto per fermarmi; per prendere congedo sono io venuto. Tutto è finito! io devo lasciarti, o Tecla; devo lasciarti... io lo devo! Concedimi solo uno sguardo di pietà; ché meco io non posso portarmi il tuo odio. Di che non m’odii; dimmelo, o Tecla (*Mentre egli ne piglia la mano violentemente commosso.*) Oh Dio! Dio! io non posso muovermi da questo luogo; io nol posso... non posso lasciar questa mano. Di, o Tecla, che tu hai compassione di me, che sei persuasa tu stessa ch’io non posso fare altrimenti (*Tecla schivando di scontrare i propri cogli occhi di lui, accenna il padre colla mano; egli si volge al duca di cui ora appena si accorge.*) Tu qui? Non sei tu che io ho cercato! Te non volevano i miei occhi vedere mai più. Io ho a far solo con lei; qui voglio io da questo cuore esser dichiarato libero; tutto il resto non mi importa nulla.

WALLENSTEIN Pensi tu ch’io debba essere il pazzo da dover lasciarti partire? [...] ²⁴³

Nel copione modeniano la battuta di Tecla (“Eccolo!”) è soppressa, insieme allo scambio che la precede sulle sorti di Max, ed è invece Terzky a introdurre Piccolomini con una battuta che in Schiller è collocata altrove: “Ove vuoi ch’egli sia? è passato col padre suo all’Imperatore”²⁴⁴. A quel punto, nel copione, Max si palesa ed entra in scena:

Mass = No, egli è qui! io non posso più oltre aggirarmi con passo sospeso intorno a questa casa: questo aspettare, quest’ansia, quest’angoscia supera le mie forze. (*Spingendosi verso Tecla*) Oh mirami! non volgere altrove lo sguardo, mio benigno angelo!... Confessalo liberamente: lo sappia chi vuole che noi ci amiamo! a che occultarlo?... – No, Contessa, non mi guardate con isperanza. Io non sono venuto per fermarmi, ma per prendere congedo. Tutto è finito; io devo lasciarti o Tecla!... ma tu mi compiangi, tu sei persuasa che io

²⁴² S, p. 121.

²⁴³ S, pp. 121-122.

²⁴⁴ C, c.24r.

non posso fare altrimenti... (*Tecla accenna il padre colla mano, schivando di guardare Mass ingozzata dal pianto*).

Wall = Pensi tu che io ti lasci partire? [...]²⁴⁵

Dove, come si vede, è anche cassata la parte finale del monologo di Max che nell'originale sottolinea l'angoscia per la separazione da Tecla ("Io ho a far solo con lei; qui voglio io da questo cuore essere dichiarato libero; tutto il resto non mi importa nulla").

Anche il personaggio di Tecla nella versione modeniana trova mitigato l'accento più apertamente sentimentale presente nell'originale. Confrontiamo le due versioni del monologo della fine dell'Atto IV, quando Tecla, avuta notizia della morte di Max, decide di partire alla volta del luogo della sua sepoltura. Ecco la traduzione di Vergani:

È il suo spirito che mi chiama, è la schiera de' suoi fedeli che se gli sono sacrificati. Essi mi accusano di vigliacca tardanza; anche nell'ora della morte non si vollero dividere da lui ch'era il loro duce! questo hanno fatto i rozzi cuori de' suoi soldati e dovrei vivere io? Anche per me fu intrecciata quella corona di alloro che adorna il suo feretro. Ove è la vita senza la luce dell'amore? Io la rigetto poiché scomparso n'è il merito suo! Quando io ti ebbi trovato allora mi era qualche cosa la vita; lucido stendevasi innanzi a me l'aureo giorno novello; io sognava nel mio pensiero la celeste soavità di un istante. Tu mi stavi sull'ingresso del mondo quando io con claustrale peritanza vi ho posto il piede; dietro di te mille soli rischiaravano l'universo. Come un angelo custode sembravi tu collocato sul limitare per trasportarmi rapidamente dalla via della fanciullezza sull'apice della vita beata; il mio primo sentire fu la felicità de' celesti; nel tuo cuore è caduto il mio primo sguardo, e ti amai! (*Ella perdesi in lontane memorie, e prosegue poi in preda alla disperazione.*) Ecco il destino! Ruvido e gelato afferra egli la tenera immagine dell'amico mio, e lo rovescia sotto l'unghie calpestanti de' suoi correnti destrieri! Questa è la fine del bello sulla misera terra!²⁴⁶

Così invece il copione di scena:

Una interna forza mi trascina irresistibilmente alla sua tomba. Colà il cuore mi si allargherà. Questo laccio che mi soffoca qui, sarà disciolto: i miei occhi potranno lagrimare!... Oh Massimiliano, amico del mio cuore: il tuo spirito mi chiama; i tuoi fedeli anche nell'ora della morte non si vollero dividere da te che eri loro duce! Questo hanno fatto i rozzi cuori de' tuoi soldati, e dovrei vivere io?²⁴⁷

²⁴⁵ C, c.24r.

²⁴⁶ S, pp. 181-182.

²⁴⁷ C, cc.29r-v.

Una versione ancora una volta estremamente asciugata rispetto all'originale, tanto per ciò che riguarda la lunghezza del testo quanto per ciò che attiene l'espansione lirico-sentimentale del personaggio.

D'altra parte è significativo che un lungo dialogo con accenti grotteschi come quello fra Buttler e i sicari di Wallenstein, Deveroux e Macdonald (a. V, sc. II), venga mantenuto da Modena pressoché inalterato nel copione²⁴⁸. A conferma del fatto che i tagli – necessari per consentire alla rappresentazione di svolgersi entro limiti temporali accettabili – si concentrano volutamente su alcune parti piuttosto che su altre e mirano a conferire un preciso tratto complessivo a questo *Wallenstein*.

La cosa risulta particolarmente evidente analizzando la figura del protagonista così come emerge dalla riscrittura del copione.

Il Wallenstein di Modena è complessivamente meno tormentato e più determinato rispetto al Wallenstein di Schiller. Non è il traditore del proprio sovrano, piuttosto un uomo che combatte per un progetto di ribellione all'Impero avvertito come necessario. Le incertezze che nutre non derivano da debolezze o mancanze del carattere ma dal suo profondo interrogarsi su cosa sia giusto e cosa non lo sia.

Per ottenere lo scopo innanzi tutto Modena attenua molto rispetto all'originale gli accenni alla superstizione del protagonista fino quasi a farli scomparire. Sin dalla scena I dell'Atto I, con forti tagli ai riferimenti di Wallenstein agli influssi dei pianeti che rovesciano sostanzialmente il senso dell'originale (una scelta tanto più importante quanto si tratta dell'*incipit* della tragedia, che si incarica di presentare il protagonista al pubblico)²⁴⁹. E poi cassando le allusioni di altri personag-

²⁴⁸ S, pp. 186-197; C, cc-29v-31v.

²⁴⁹ Lo scambio di battute dell'originale: "WALLENSTEIN [...] Oh propizio sembiante! ora finalmente si riuniscono gravide di fati le tre stelle maggiori, ed ambidue gli astri della fortuna, Venere e Giove, prendono in mezzo il maligno, il rovinoso Marte e costringono a servirmi l'antico seminatore di guai. Ché da gran tempo era desso in nemico termine con me, e quando lanciandoli a picco, quando obliquamente torcendoli, vibrava ora a due ora a quattro i corruschi raggi sulle mie stelle e tutte conturbava le loro forze benigne. Ora queste hanno vinto l'antico demone, e lassù nel cielo me lo recano prigioniero. SENI Ed ambidue que' grandi luminari da nissun maleficio oltraggiati! Saturno nella *cadente domo* è omai fatto impotente a danneggiare. WALLENSTEIN Passò il regno di Saturno che presiede alla misteriosa generazione delle cose nel grembo della terra e nel profondo degli animi, ed impera su tutto ciò che aborre la luce. Non è più tempo di covare oscuri disegni ora che lo sfolgorante, il misterioso Giove ha afferrato il comando e trae possentemente nel regno dello splendore l'opera preparata

gi (tolta per esempio la frase della Contessa “Oh! non lasciare che le notturne larve della superstizione diventino signore della libera, della chiara tua mente!”²⁵⁰) e dello stesso Wallenstein nel monologo della scena IX, Atto III, eliminato dal copione (“Le stelle non mentono mai [...] Leale è quell’arte [...] La divinazione non basa che sulla verità [...] Se fu una superstizione il non disonorare l’immagine dell’uomo con tale sospetto oh! giammai io non mi vergogno di questa debolezza [...]”²⁵¹).

Per rafforzare la volontarietà dell’operato del protagonista, nel copione viene anche tolto il riferimento, presente invece nel testo di Schiller, ai “non dubbi segni di demenza” di Wallenstein conseguenti a una caduta giovanile²⁵².

Più in generale nel copione il protagonista è maggiormente padrone delle proprie decisioni e meno forzato dagli eventi. Un esempio lo si trova nel dialogo fra Wallenstein e la Contessa (Atto I, scena VII), laddove nell’originale schilleriano la funzione del personaggio femminile nell’indirizzare i pensieri di Wallenstein è molto più marcata. In Modena, anche in virtù dei forti tagli alle battute, Wallenstein decide alla fine il da farsi meditandoci da sé, autonomamente, pur se spinto dalle parole della sua interlocutrice. Significativo il taglio nel copione di una frase rivolta alla Contessa verso la fine del dialogo: “Io non ho mai considerato la cosa da questa parte. Sì, è proprio così”²⁵³. E anche significativo il fatto che la versione modeniana ometta alcune battute in cui è la Contessa a negare udienza a Ottavio Piccolomini, annunciato da un cameriere, attenuando così, anche da questo punto di vista, un suo protagonismo ben più evidente in Schiller²⁵⁴.

Il testo originale lascia volutamente aperto il tema del tradimento

nell’oscurità. Adesso giova il mostrarsi e l’agire, e tosto e prima che il sembiante della felicità trasvoli di bel nuovo sopra il mio capo, giacché la superficie del cielo è in rotazione e marcia incessante” (S, pp. 6-7) diventa nel copione: “Wall [...] L’Astro di Venere è nel punto il più vicino alla terra, e con tutte le immense sue forze influisce su di lei. (*considera la figura sulla tavola*) Venere e Giove prendono in mezzo Marte e lo costringono a servirmi. Non è più tempo di covare oscuri disegni. Adesso giova il mostrarmi e l’agire – e tosto, prima che il sembiante della lieta fortuna trasvoli sopra il mio capo...” (C, c.2r).

²⁵⁰ S, p. 32; C, c.8r.

²⁵¹ S, p. 100; C, c.20v.

²⁵² S, p. 147 (a. IV, sc. II).

²⁵³ S, p. 35; C, c.8v.

²⁵⁴ S, p. 29; C, c.7v.

di Wallenstein nei confronti dell'Imperatore. Con ciò rendendo il personaggio più sfaccettato nel carattere ma psicologicamente più fragile. Modena sottolinea invece con maggior forza l'idealità di Wallenstein, il cui rovello è determinato più che dal dubbio del tradimento, dalla percezione dell'inevitabile fallimento del proprio progetto. Il tormento mostrato in scena da Modena è cioè meno per il destino personale e più per il destino politico dell'impresa di cui Wallenstein si fa carico. Troviamo qui probabilmente un'eco di quella "dignità" di cui è traccia anche nel copione di *Kean*, come ha ben rilevato Simona Brunetti²⁵⁵.

Così, per esempio, la battuta pronunciata nell'originale dalla Contessa: "D'alto tradimento ti accusano; se con o senza ragione, non accade ora il sapere"²⁵⁶, nel copione viene tolta.

E così anche lo scambio di battute fra Wallenstein e Terzky sulla fiducia tradita assume nella versione modeniana un accento diverso da quello che ha in Schiller. Mentre in quest'ultimo Wallenstein è turbato dal pensiero di chi "si vendette ai nemici del suo popolo ed imprese una ferita nel seno della propria patria"²⁵⁷ e vede chiaramente nella propria figura un possibile riflesso di quell'"infame assassinio" (sentimento confermato dalla battuta finale di Terzky: "non voler pensare di te peggio che non faccia il nemico")²⁵⁸, nel copione questi riferimenti sono espunti e le parole conclusive di Terzky si incaricano di trasformare, nella percezione dello spettatore, l'angoscia di Wallenstein in un afflato ideale.

Wall = La fede è per ogni uomo come il suo più prossimo congiunto di sangue: egli sentesi nato colla missione di vendicarla. La natura ci diè gli occhi solo nella fronte; la fede ci fa sicuri da tergo

Terz = Fede?... eh! poesia! Dall'interesse è retto l'universo²⁵⁹.

²⁵⁵ Vedi S. Brunetti, *Autori, attori, adattatori*, cit., pp. 48-51.

²⁵⁶ S, p. 32; C, c.8r.

²⁵⁷ S, p. 26.

²⁵⁸ S, p. 27.

²⁵⁹ C, cc. 7r-v. Così l'originale, sempre nella traduzione di Vergani: "WALLENSTEIN La fede, vi dico io, è per ogni uomo come il più prossimo congiunto di sangue. Egli sentesi nato colla missione di vendicarla. La discordia delle sette, la rabbia de' partiti, l'odio inveterato, la gelosia si spengono e quanto v'ha al mondo di ancora più furente, di più ostinato ad esterminarsi, si riconcilia, si riunisce, coopera a cacciare il comune nemico dell'umanità, questa fiera selvaggia che rompe sbranando e fa carne nel sicuro ovile, dove vive secreto l'uomo, cui la propria prudenza non giunge a pienamente proteggere. La natura gli pose la luce degli occhi solo nella fronte, e la santa fede de-

Nel copione modeniano Wallenstein mostra meno indecisione rispetto a quanto non avviene nel testo di Schiller. La cosa è evidente in diversi passaggi. Limitiamoci a due esempi, uno nella parte iniziale e un altro in quella finale.

Il primo lungo monologo di Wallenstein (A. I, sc. IV) viene drasticamente tagliato da Modena soprattutto nelle parti che in Schiller evidenziano i tentennamenti e i dubbi del protagonista.

Io sembro degno di pena e non posso, per quanto io voglia tentarlo, scuotere da me il peso della colpa. Guardato da ogni aspetto appare degno di accusa il mio procedere; ed anche la pura azione venuta dalla fonte più santa me l'avvelenerà, interpretandola a nero, il sospetto²⁶⁰.

E ancora:

essi mi vorranno congegnare insieme e formare un ampio piano di quanto senza piano veruno accadde; e ciò che l'ira, ciò che lo spirito esaltato mi fece dire nella pienezza traboccante del cuore me lo comporranno ad un intreccio artificioso e me ne prepareranno un'accusa contro la quale io dovrò tacere. Così io ho allacciato me stesso rovinosamente nelle mie medesime reti, e solo le può squarciare la violenza. (*Di bel nuovo tacendo.*) E come fare altrimenti! perché il libero impulso del cuore mi spingeva a quest'opera audace; ora la brusca, la prepotente necessità me ne comanda il compimento! Severo è l'aspetto della necessità! non senza ribrezzo la mano dell'uomo afferra, nell'urna colma de' segreti del fato, una sorte. Nel mio petto la mia opera era ancor mia; liberata una volta dal sicuro ripostiglio del cuore, spiccata dal suolo natio, gettata nella regione della vita, si sta suddita di quelle maligne potenze, cui non può l'arte dell'uomo ammansare²⁶¹.

Parole queste che nel copione sono tolte, mentre viene rafforzato e maggiormente esplicitato il riferimento al giusto proponimento di Wallenstein di ribellarsi all'Impero. Così l'originale nella parte finale del monologo:

È un nemico invisibile quegli che ora pavento; un nemico che annida nel petto degli uomini, e di là mi si oppone, fatto terribile dalla sola timidezza e

ve guardargli l'indifeso tergo. TERZKY Non voler pensare di te peggio che non faccia il nemico, il quale ti porge gioioso la sua mano a quest'opera. Con tanta delicatezza di scrupolosa coscienza non pensava quel Carlo, l'avo, dico, il venerato fondatore di cote-sta casa imperiale, che non restò dall'accogliere ad aperte braccia il Borbone ed accarezzollo; giacché solo dall'interesse è retto l'universo" (S, p. 27).

²⁶⁰ S, pp. 13-14.

²⁶¹ S, p. 14.

viltà. Non ciò che ha vita e nella sua robustezza si mostra e si accampa è terribile e pericoloso, ma lo è bensì questo sentimento volgare che sempre è ciò che fu, che sempre rivolgesi in perpetue avvisaglie e fa profonda impressione domani perché la fece quest'oggi, ché solo di sostanze volgari consiste l'uomo e chiama sua nutrice la consuetudine. Guai a chi lo tocca nell'antico sacro mobile di casa, la cara eredità de' padri suoi! Il tempo imprime una forza santificante; ciò che incanutì per vecchiaia è fatto divino e inviolabile. Una volta che tu ne sii in possesso tu abiti nella giustizia e scrupolosamente vi ti conserverà la moltitudine²⁶².

Parole che nel copione diventano:

È un nemico invisibile quel che ora pavento; un nemico che annida nel petto degli uomini! Temo il pregiudizio del volgo, che sempre è ciò che fu, che tien sempre della creta di cui è impastato e ama come sua nutrice la consuetudine. Guai a chi lo tocca nella eredità della servitù! L'Impero è cosa sacra nelle menti dei popoli...²⁶³

Nel finale della tragedia, poi, l'ultima battuta di Wallenstein viene privata nel copione di ciò che in Schiller evidenzia maggiormente l'indisposizione del protagonista.

Così l'originale:

l'imperatore non può più perdonarmi se lo volesse; e anche se egli lo potesse, non potrei io permettergli che mi perdonasse. Avessi io saputo prima ciò che ora è avvenuto, avessi potuto prevedere che mi avrebbe costato il mio amico più caro, mi avesse parlato il cuore, come fa adesso... può essere che ch'io avrei esitato... può essere che mai... Ma che havvi adesso da dover risparmiare? troppo seriamente ho incominciato per poter finire in niente. Abbia dunque il suo corso²⁶⁴.

Così la versione modeniana:

l'Imperatore non può più perdonare se lo volesse; e se anche egli il potesse, non potrei io permetterlo: troppo seriamente ho incominciato per finire in niente. Abbia dunque il destino il suo corso²⁶⁵.

La sottolineatura della dignità conferita da Modena a Wallenstein è ben evidente anche in uno dei monologhi che più colpiscono il pub-

²⁶² S, p. 15.

²⁶³ C, c.4r.

²⁶⁴ S, pp. 212-213.

²⁶⁵ C, c.34v.

blico delle rappresentazioni milanesi. Ceroni ricorda l'“efficacia” dell'attore (“diciamolo pur francamente, [...] più tosto unica che rara”) in particolare nel monologo dell'Atto III “che comincia con quelle parole: *Questa non fu opera da eroe, Ottavio, ecc.*”²⁶⁶.

Il monologo recitato da Modena è in realtà il risultato dell'accorpamento di due parti che nel testo schilleriano sono distinte (scena X e XIII). La battuta trascritta da Ceroni (“Questa non fu opera da eroe, Ottavio”) compare altrove nell'originale²⁶⁷. Le parole di Schiller: “Tu vincesti, Ottavio!”²⁶⁸, diventano così nel copione:

Questa non fu opra da eroe, Ottavio; il tuo colpo tu lo scagliasti da assassino su d'un petto indifeso. Contro tali armi io sono un fanciullo. Ma non vincesti Ottavio!²⁶⁹

Una riscrittura del testo che rafforza la dignità e la risolutezza di Wallenstein, sottolineando più di quanto non avvenga in Schiller anche l'illusorietà della vittoria di Ottavio Piccolomini (“non vincesti” al posto dell'originale “vincesti”)²⁷⁰.

Quanto Modena calcasse in scena questo passaggio, facendone evidentemente un elemento “rivelatore” della sua interpretazione, lo si desume ancora dalle parole di Ceroni.

Tutto il terribile *crescendo*, di quest'atto terzo, riuscì d'un effetto veramente prodigioso. È duopo confessare, che dovunque l'energia dell'anima è chiamata a prodursi, il Modena esercita sugli spettatori un impero che persuade e trascina, come il despotismo del genio²⁷¹.

Il finale viene asciugato nella riscrittura modeniana (4 battute anziché 11), reso più secco (3 brevi su 4 piuttosto che 5 lunghe su 11), attenuato di qualche accento tragico (per esempio manca il suicidio per avvelenamento della Contessa).

Contemporaneamente ne viene amplificato il potenziale grottesco. Morto Wallenstein, la vicenda si conclude con la consegna a Piccolomini da parte di un messo imperiale della lettera che gli conferisce il titolo di Principe.

²⁶⁶ R. Ceroni, *Critica drammatica*, in “Il Pirata”, 20 ottobre 1843.

²⁶⁷ S, p. 100.

²⁶⁸ S, p. 107.

²⁶⁹ C, c.22r.

²⁷⁰ Modena attenua anche nel copione la pietà provata da Wallenstein per Max Piccolomini (cc.33v-34r). Così come quella di Ottavio per Wallenstein (c.36v).

²⁷¹ R. Ceroni, *Critica drammatica*, cit.

In Schiller l’accento della battuta finale è fortemente drammatico.

GORDON Oh casa dell’assassinio e dello spavento! (*Un corriere con una lettera.*) Che c’è? questo è il suggello imperiale! (*Legge la soprascritta della lettera e la consegna ad Ottavio con uno sguardo di rimprovero.*) Al Principe Piccolomini.

(*Ottavio sbigottisce e volge uno sguardo al cielo compreso da dolore*)²⁷².

Ben diversamente in Modena, come si capisce leggendo con attenzione le didascalie:

Cont = Che c’è?... Questo è il Suggello Imperiale?... (*ad Ottavio con ironia consegnandoglielo*) Al Principe Piccolomini!

*Ottavio sbigottisce e cade la tela*²⁷³.

Innanzitutto nel copione la battuta viene pronunciata dalla Contessa, non dal fedelissimo Gordon. Viene poi detta “con ironia” piuttosto che “con rimprovero”, suggerendo la presenza di un registro con venature comico-sarcastiche accanto alla corda più propriamente drammatica. Manca inoltre l’indicazione conclusiva “volge uno sguardo al cielo compreso da dolore” riferita a Piccolomini, e resta solo lo sbigottimento di quest’ultimo di fronte al pubblico.

Sbigottimento e ironia invece di *dolore e rimprovero*. Un finale non consueto, per certi versi imprevedibile e in questo senso anche spiazzante; certo di segno diverso da quello schilleriano.

È chiaro che a Modena interessa complessivamente evidenziare il tragico fallimento della grandezza, l’inevitabile e grottesco scacco della ribellione all’autorità costituita a fronte della sua assoluta necessità. Qui sta l’elemento contraddittorio e perciò la necessità di una sottile commistione degli stili e dei generi.

Per questo l’attore rafforza la dignità del protagonista, non per costruire un personaggio da presentare come “eroe”, ma per misurarsi con più forza con la contraddittorietà di ogni ambizione di grandezza e con la sua inquietante condanna alla sconfitta.

²⁷² S, p. 226.

²⁷³ C. c.36v. Sul copione si leggono alcune brevi aggiunte al finale poi cancellate. Si tratta probabilmente di parole che avrebbe potuto pronunciare la Contessa, espunte – almeno così sembra di capire – dalla versione definitiva (“È giusto – Voi siete il Principe adesso – il meno astuto rimarrà l’assassino” e, a fianco: “Prima dell’assassinio non era che Conte”: C, c.36v.).

In questo senso il rimprovero di alcuni recensori per aver scelto la terza parte di una trilogia e per aver voluto perciò recitare un testo in cui la “catastrofe” è evidente sin dal primo atto, non coglie nel segno²⁷⁴. Quel tratto “lugubre”²⁷⁵ è, da Modena, voluto e ricercato, e non si tratta certo di un errore.

Il recensore della “Favilla” coglie lucidamente il cuore dell’operazione modeniana quando scrive che dopo aver assistito a quella rappresentazione – da nessuno finora “arrischiata” – si esce dal teatro “mesti e pensosi”:

vedemmo spegnersi a poco a poco quell’uomo che s’era nutrito di temerarie speranze: esempio terribile a tutti quelli che credono poter lottare nel mondo contro la forza delle cose, e contro quei sentimenti che una lunga consuetudine ha consacrati²⁷⁶.

Un sogno destinato agli “spazj oltre la Luna”

La compagnia dei giovani non ha vita facile. Esordisce nell’aprile del 1843 a Padova ed effettua il suo primo corso di recite al teatro Re di Milano – la sua sede “elettiva” – a partire dai primi giorni del settembre dello stesso anno. Già con l’inizio del 1844 le cose volgono al peggio. Modena si ammala a fine gennaio e questo comporta fra l’altro, oltre a un’evidente difficoltà nel lavoro della compagnia, una minore attenzione del pubblico e della critica per l’attività dei “giovani”. I giornali iniziano a riferire di un possibile imminente scioglimento della compagnia (“ci si fa credere che la compagnia Modena vada sciogliendosi”, si legge sul “Vaglio” di Venezia²⁷⁷), confermando un proponimento che sappiamo dalle lettere appartenere effettivamente a Modena:

Ben probabilmente [...] col finire del ’44 cesso di condur compagnia perché non mi conviene di perdere fiato e denaro per soddisfare ai pochissimi “a cui il ben piace”. Tornerò a far poche recite qua e là “alla briconca”, come facevo prima, nella sola unica vista “del mio interesse”, contento di poter dire a chi mi parlerà di arte: “Io vi ho provato che una compagnia drammatica da star a petto alle francesi si può farla anche in Italia, e che non sono i comici

²⁷⁴ P.A. Curti, *Appendice*, cit.

²⁷⁵ *Ibidem*.

²⁷⁶ S.i.a., *Gustavo Modena e alcune nuove rappresentazioni date a Trieste*, cit.

²⁷⁷ Il dott. Verità, *Drammatica in Trieste*, in “Il Vaglio”, 27 aprile 1844.

che mancano, ma il pubblico, e che il pubblico non si educa quando non vuol venire alla scuola. La mia cara Italia è divenuta in fatto d'arte la Beozia dell'Europa; matto sarebbe chi sperasse di dar vita a questo fango”²⁷⁸.

Con l'inizio del 1845 si registrano i primi problemi all'interno della compagnia. Dopo un breve corso di recite al teatro Carcano di Milano quasi ignorato dai giornali, alcuni attori abbandonano Modena. Si tratta di Tommaso Salvini, Carlo Romagnoli, Angelo Vestri. L'episodio fa un certo rumore. Scrive il “Figaro”:

Ma e il Salvini? e il Romagnoli? e il Vestri? non sono attori di belle speranze? non promettono di crescer lustro alla scuola loro? Verissimo; ma noi abbiamo con loro un po' di ruggine perché abbandonano il maestro”²⁷⁹.

Restano con Modena quasi tutte le attrici (spesso fra l'altro indicate come migliori dei loro colleghi uomini²⁸⁰), ed è a questo punto che Modena scrittura Luigi Bonazzi.

La spinta propulsiva iniziale si sta però ormai affievolendo.

Nel febbraio del 1845 i giornali annunciano il progetto di Giacinto Battaglia di avviare a Milano una nuova formazione semistabile, la Drammatica Compagnia Lombarda, con sede al teatro Re (di cui Battaglia è anche gestore), coinvolgendo proprio Gustavo Modena nel ruolo di Direttore²⁸¹. Una compagnia ancora una volta finanziata da un elenco di sottoscrittori ed esplicitamente in continuità con gli intendimenti iniziali della compagnia “dei giovani”. Scrive Battaglia:

Già da alcuni anni chi stende il presente manifesto, delineava con pubblico scritto le tristi condizioni dell'arte drammatica italiana, e proferiva un voto perché una istituzione sociale si fondasse in Milano, intesa a promuoverne con tanti mezzi il risorgimento. [...] In seguito un rinomatissimo artista drammatico italiano, *Gustavo Modena*, si proponeva “la formazione di una Compagnia modello, di un vivaio di buoni Attori” pei quali la mente di un

²⁷⁸ Lettera ad Angelica Palli Bartolomei del 14 novembre 1844, ora in E, pp. 57-58. E anche: “col finire del '44 cessano i miei impegni di capo-comico e io mando allora al diavolo, colle illusioni dell'arte, anche gli ingombri del mestiere” (Lettera a Michele Consigli del 1844, ora in E, p. 62).

²⁷⁹ F.S.-a., *Appendice teatrale*, in “Figaro”, 8 febbraio 1845.

²⁸⁰ Vedi per esempio: B-R-I, *Teatro Re – Drammatica Compagnia di G. Modena*, in “Rivista europea”, IV trimestre, 1843, p. 129.

²⁸¹ Vedi G. Regali, *Teatro Re. Programma per la formazione di una nuova Compagnia drammatica*, in “Gazzetta privilegiata di Milano”, 18 febbraio 1845 e G. Battaglia, *Teatro Re. Agli amatori del teatro drammatico italiano*, in “La Moda”, 25 febbraio 1845.

direttore capace, ed il criterio di un eletto uditorio fossero principali norme giudicatrici. [...] Gli intelligenti sforzi di *Gustavo Modena*, sebbene abbandonato al solo impulso della vigorosa sua anima artistica, ottennero di addimostrire meno difficile di quanto voleasi credere dai nighittosi e dai timidi il richiamare a miglior fortuna il nostro teatro drammatico: epperò l'esempio dato da lui doveva essere eccitamento a nuovi sforzi che ritentassero la via per giungere al medesimo scopo²⁸².

Battaglia annuncia per Modena un ruolo di direzione della compagnia e contemporaneamente il prossimo confluire della attuale formazione "dei giovani" all'interno della Lombarda²⁸³.

Dall'epistolario modeniano sappiamo in realtà quanto l'attore fosse perplesso circa la proposta di Battaglia, disilluso – come ormai di fatto era – circa la possibilità di realizzare una compagnia-scuola e ben poco persuaso dei nobili intendimenti di Battaglia. Nel marzo scrive a Sabatini:

Il progetto della compagnia lombarda è di Battaglia; e in sostanza, sotto quella vernice poetica, c'è lo scopo prosaico di difendersi dalla perdita in cui il Battaglia incorre per aver preso in affitto il teatro Re. Ma quel progetto andrà con quell'altro consimile ch'io pubblicai due anni addietro, andrà cioè: "In quel monte di tumide vesciche – Che dentro racchiudean tumulti e grida". Perché Battaglia non troverà le sottoscrizioni che gli bisognano. Io gli ho promesso l'opera mia d'*artista* per alcune recite: della direzione non ho voluto assumere l'incarico, per rispetto alla mia salute, e perché non assumo di drizzar le gambe ai cani. Tutti hanno un bel gridare alla riforma teatrale: io rido. Manca il pubblico: ecco il guaio che non ha rimedio; e si bastona la sella per non bastonar l'asino²⁸⁴.

Nell'aprile si considera sostanzialmente già sciolto dall'impegno con Battaglia ("Il Battaglia vuol fare una compagnia per il suo teatro Re; ma in questa non entro per nulla. M'ero obbligato a far tre recite per settimana [...] *se egli avesse trovato i duecento sovventori* [...] ; non li ha trovati; ed io mi son chiamato sciolto"²⁸⁵), anche se la noti-

²⁸² G. Battaglia, *Teatro Re*, cit.

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ Lettera a Giovanni Sabatini del 7 marzo 1845, ora in E, pp. 65-66.

²⁸⁵ Lettera a Mariano Somigli del 15 aprile 1845, ora in E, p. 67. Modena manterrà un giudizio negativo e anche sarcastico sulla Compagnia Lombarda. In una lettera del 1856 ricorda per esempio "quella tale mia compagnia 'dei putei', la quale dopo tre giorni che l'ebbe Battaglia diventò per virtù di Magia bianca la compagnia degli Eroi dell'arte" (Lettera a Pietro Manzoni del 28 marzo 1856, ora in E, p. 226).

zia comparirà sui giornali solo diversi mesi più tardi²⁸⁶.

A questo periodo risalgono probabilmente anche i contatti con Luigi Taddei e con Adelaide Ristori per formare compagnia insieme. Ma la cosa incontra subito diverse difficoltà e Modena rinuncia a insistere²⁸⁷.

Nell'ottobre del 1845 sui giornali si parla con insistenza dell'abbandono delle scene di Modena²⁸⁸. Dall'epistolario sappiamo che l'eventualità è effettivamente presente all'attore²⁸⁹.

Fra il dicembre del '45 e il gennaio del 1846 si presenta ancora con la propria compagnia al teatro Re con un ottimo riscontro di pubblico. Ma alla fine del corso di recite, come concordato con Battaglia, Modena scioglie la compagnia che entra quasi per intero nella Lombarda; la nuova formazione – diretta da Francesco Augusto Bon invece che da Modena – esordisce nella quaresima del 1846 a Padova, con Alemanno Morelli e molti degli attori formatisi con Modena: la Sadowski, Bonazzi, Lancetti, Bellotti-Bon²⁹⁰.

Modena, per parte sua, contrariamente a quanto annunciato, non abbandona le scene e inizia quel lungo percorso che lo porta di qui in avanti (fatte salve le forzate interruzioni politiche) a recitare “alla briccona” con compagnie non sue, come per esempio, proprio in questo 1846, la compagnia Derossi²⁹¹. Se è vero che l'attore non smetterà mai del tutto il suo cimento di “maestro” (di questo periodo è per esempio il rapporto con Ernesto Rossi, che si unisce a Modena nel 1847-48) è però altrettanto vero che con la conclusione dell'esperienza della compagnia dei giovani per Modena si chiude definitivamente e amaramente un capitolo. Un altro dei suoi “sogni” vola “negli spazj oltre la Luna”²⁹².

²⁸⁶ Vedi G.I., *Teatri, spettacoli e concerti*, in “La Fama”, 15 dicembre 1845.

²⁸⁷ Vedi C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena*, cit., pp. 175-183.

²⁸⁸ Vedi per esempio gli articoli dell'“Osservatore triestino” (riportato in “Corriere delle dame”, 13 ottobre 1845) e della “Favilla” (riportato in “La Moda”, 25 ottobre 1845).

²⁸⁹ Lettera a Mariano Somigli del 20 agosto 1845, ora in E, p. 72.

²⁹⁰ Vedi l'elenco degli attori in *Appendice teatrale*, in “Figaro”, 14 febbraio 1846.

²⁹¹ Vedi, sin dall'estate del 1846, le recensioni sulla “Gazzetta piemontese” e sul “Messaggiere torinese” alla compagnia Derossi che al teatro d'Angennes accoglie alcune “recite straordinarie” di Gustavo Modena (*I due sergenti, Saul, Zaira e Dante*).

²⁹² G. Modena, *Il teatro educatore*, cit., p. 254.

X. Modena, Salvini, Ristori (e Rossi)

Gli allievi

Significativo degli umori e dei pensieri modeniani di questo periodo un episodio della primavera del 1845, che si verifica poco dopo l'abbandono della compagnia dei giovani da parte di Salvini, Romagnoli e Vestri.

In una lettera alla "Rivista" di Firenze dell'aprile di quell'anno – una lettera non più pubblicata né nell'epistolario modeniano né nelle sue successive integrazioni, e perciò forse non conosciuta dagli studiosi – Modena puntualizza alcune cose che gli stanno a cuore su quello che è appena accaduto.

L'occasione della lettera è un intervento di Enrico Montazio proprio sulla "Rivista" (di cui è anche direttore) fortemente critico nei confronti di Carlo Romagnoli, ora al fianco della Ristori nella compagnia Mascherpa.

Montazio – lo si è detto – è un cronista teatrale importante e ascoltato, ostile a Modena e grande estimatore di Adelaide Ristori¹.

Recensendo le rappresentazioni della compagnia Mascherpa a Firenze, Montazio esalta le qualità recitative della ventitreenne Ristori ("somma", "unica"²), sottolineando allo stesso tempo i difetti complessivi della compagnia e in particolare di Romagnoli: "Amoroso della classe dei neofiti. È allievo di Gustavo Modena, perciò, in paragone della vulcanica natura degli attori suoi commilitoni, egli appar di natura alquanto fredda. Speriamo..."³. Dove è già piuttosto chiaro

¹ Oltre ai molti interventi su rivista, Montazio pubblicherà anche un voluminoso libro dedicato alle *tournées* americane della Ristori: E. Montazio, *La Ristori in America. Impressioni, aneddoti, narrazioni*, Firenze, La Girandola, 1869.

² E. Montazio, *Cronaca fiorentina*, in "La Rivista", 26 aprile 1845.

³ E. Montazio, *Cronaca fiorentina*, in "La Rivista", 1 aprile 1845.

l'obiettivo di Montazio: rilevare i difetti di Romagnoli per gettare un'ombra sul magistero di Modena. La cosa si fa ancora più evidente pochi giorni dopo, quando Montazio torna su Romagnoli criticandolo per il difetto opposto, l'esagerazione e l'enfasi:

Romagnoli non ci soddisfece sotto alcun rapporto, a tale che a chiunque ci avesse detto aver noi sotto l'occhio un allievo di Gustavo Modena, avremmo gridato alla menzogna: non già che Gustavo Modena abbia fatto fin qui dei buoni allievi, noi non abbiamo avuto per anco il tempo di riscontrarlo. Ma bensì sapevamo come egli si affaticò ad inculcare la sobrietà del gesto in guisa tale che un suo allievo posto a fronte di uno dei nostri soliti comici appar sempre freddo e impacciato: e tale ci era apparso sinora il Romagnoli, e Dio volesse che tale ci fosse apparso anco in cotesta sera⁴.

Dove, ancora una volta, criticando Romagnoli si vuole colpire Modena, il suo progetto e le sue idee.

L'attore, rabbioso e lucido come sempre, prende carta e penna a rispondere a Montazio. Circostanza assai rara per Modena, rispondere direttamente e pubblicamente a un giornalista (tanto rara quanto invece frequente, per lui, quella di rispondere in privato, come il ricchissimo epistolario conferma): questa volta Montazio supera il segno; e poi c'è la ferita che brucia ancora per il modo in cui si avvia alla conclusione la compagnia dei giovani.

Ecco Modena:

Nel numero 40 della Rivista voi tornate a battere su quell'*allievo di Modena*, parlando del Romagnoli. Sento il bisogno di appurare i fatti, perché non sono ghiotto della gloria di maestro dell'arte mia. Proposi, tre anni or sono, a Milano, l'istituzione d'una *scuola drammatica*, e per incarnare il pensiero, cominciai a riunire alcuni giovani attori. La mia proposta non trovò fautori: ed io restai conduttore d'una Comica Compagnia, artista e impresario, come tutti quei disgraziati che si chiamano con parola composta Capi-comici. Dopo un anno venne a far parte di questa mia carovana il Romagnoli: vi venne già addestrato alla scena, col suo modo di dire, col suo gesticolare ed atteggiarsi già radicati in lui da non breve esercizio nell'arte. Non appena si fu egli assoggettato alla mia direzione, che se ne mostrò apertamente disgustato; giacché egli si credea atto alle parti *amorose*, ed io, persuaso che gli mancassero i doni di natura necessari a codesti caratteri, lo destinava ai caratteri freddi, aspri, contegnosi. Fummo dunque subito in un perfetto disaccordo; ed io non gli fui nemmeno prodigo di consigli alle *prove* per la parziale esecuzione di qual-

⁴ E. Montazio, *Cronaca fiorentina*, in "La Rivista", 8 aprile 1845.

che parte. Non è dunque il Romagnoli *mio allievo*; giacché parmi *far un allievo* significhi creare all'arte un'anima vergine, iniziarla alle prime teorie, condurla, passo passo, fino alle più ardite prove, sinché si possa dire: "Va da per te; ora sei artista" – Io non ho fatto questo col Romagnoli: non l'ho fatto, per vero dire, *con nessuno*: non voglio dunque che nessuno mi gratifichi d'una lode che non ho meritata... foss'egli un redivivo Vestri⁵.

Nessun *allievo*, dunque, stante l'impossibilità – verificata sul campo – di mettersi *strutturalmente* nelle condizioni di operare al meglio attraverso la creazione di una compagnia-scuola. E infatti, al di là della presa di distanza da Romagnoli, ciò che conta di più nella lettera è la parte finale, con quel giudizio molto amaro sugli esiti complessivi della compagnia e dunque, implicitamente, sulla possibilità stessa di "riformare" il teatro⁶.

Non è un caso che lo stesso giorno in cui risponde alla "Rivista", Modena scriva – in riferimento proprio agli articoli di Montazio – la ben nota lettera a Somigli stigmatizzando chi grida improvvidamente 'arte! arte!':

Mascherpa ha ragione di mettersi in collera con Montazio. Quando un giornalista vuol gridare contro la meschinità della *mise en scène*, deve anche dire al pubblico: "tu pubblico asino e spilorcio, che dà tanti paoli all'opera; e voi accademie orecchiate che per l'opera date migliaia di scudi, date anche alla commedia i mezzi di decorare la scena". Ma egli, il giornalista, comincia dall'abbonarsi con due crazie per recita, tante quante ne dà al *décrotteur* per pulirgli gli stivali; e poi grida *arte, arte!* – arte un cazzo: poveri saltimbanchi che vi facciamo i buffoni per strappar la vita; ecco cosa sono i comici⁷.

La difficoltà di formare allievi coincide per Modena con la difficoltà di avere degli attori e un pubblico diversi: in grado, tanto gli uni quanto l'altro, *di pensare più che di sentire*. Coincide perciò con la fatica di riformare la scena, di farne strumento autenticamente "educa-

⁵ G. Modena, *Rettificazione. Lettera di Gustavo Modena al Direttore della Rivista*, in "La Rivista", 22 aprile 1845 (poi pubblicata anche sul "Pirata": *Lettera di Gustavo Modena al Direttore della Rivista di Firenze*, in "Il Pirata", 6 maggio 1845).

⁶ Anche negli anni successivi il ricordo di Modena della compagnia dei giovani evidenzierà qualche ombra. In una lettera del 1856 che abbiamo già citato indirizzata a Pietro Manzoni, in cui scrive di "quella tale mia compagnia 'dei putei'" che, entrata nella Lombardia di Battaglia, "diventò per virtù di Magia bianca la compagnia degli Eroi dell'arte" si legge anche: "come sai, tutti quei giovani Mirmidoni or son divenuti Achilli, se non che peccano un tantino del lato del 'Non est de sacco tanta farina tua'" (Lettera a Piero Manzoni del 28 marzo 1856, cit.).

⁷ Lettera a M. Somigli del 15 aprile 1845, ora in E, p. 67.

tore”; e coincide, infine (e di conseguenza), con l’estrema difficoltà di realizzare davvero, compiutamente, la propria arte.

Modena e Salvini

Tommaso Salvini ci consegna un prezioso punto di osservazione sulla vicenda della compagnia *dei putei* attraverso i *Ricordi*. Il suo è però un racconto “a chiave”.

A differenza di Ernesto Rossi, che scrive le sue memorie qualche anno prima⁸, Salvini, pur mantenendo un tono complessivo di garbo e di rispetto per il “maestro” (addirittura “secondo padre” quando muore⁹), tiene molto, in fondo, a mettere qualche distanza fra l’operato suo e quello di Modena. Differenziandosi così, oltre che dal grande attore, appunto anche da Rossi, l’eterno rivale¹⁰, che nei suoi *Quarant’anni* non lascia mai intuire alcuna ombra su Modena e ha solo parole di ammirazione per il maestro.

Nonostante la giovanissima età al momento dell’ingresso nella compagnia, Salvini racconta di essersi mal adattato alle regole previste da Modena, “compreso l’obbligo di vestirmi senza parlare”¹¹ e cioè di fare da comparsa, circostanza imposta da Modena a ciascuno degli scritturati per favorire il percorso di riforma intrapreso. Commenta Salvini: “Era una condizione umiliante, dopo i piccoli trionfi ottenuti l’anno innanzi nelle parti di *Pasquino*; ma mio padre acquistò la mia suscettibilità, assicurandomi che tutti si erano assoggettati a questa prescrizione”¹². Non stupisce naturalmente che un quattordicenne di talento e di carattere come Salvini reagisca in quel modo e con quelle parole. Colpisce piuttosto la ricostruzione della personalità modeniana fatta col senno di poi dal sessantaseienne Salvini, che restituisce dunque non più il giudizio di un giovanissimo impaziente all’inizio della carriera ma una valutazione meditata sul più grande attore del secolo, considerato il maestro della sua generazione e dal cui cono

⁸ Ernesto Rossi pubblica i suoi *Quarant’anni di vita artistica* fra il 1887 e il 1889 (Firenze, Niccolai), mentre Salvini i *Ricordi, aneddoti ed impressioni* nel 1895 (Milano, Dumolard).

⁹ T. Salvini, *Ricordi*, cit., p. 173.

¹⁰ Vedi E. Buonaccorsi, *L’arte della recita e la bottega*, cit., pp. 88-89.

¹¹ T. Salvini, *Ricordi*, cit., p. 47.

¹² *Ibidem*.

d'ombra Salvini cerca invece di sottrarsi.

Poche righe più avanti Salvini annota: “a dire il vero, la prima impressione che ricevetti, vedendo il mio futuro maestro, non fu favorevole”¹³. E infatti “aveva più l'aspetto di un mercante di buoi che di un artista; grosso, adiposo, con la punta del naso schiacciata sulle guance, con l'incedere pesante e certe gambe che sembravano affette di elefantiasi”¹⁴. Il racconto di Salvini è astuto: sempre garbato e pronto a concedere qualcosa (“Però, la bellissima e bianca mano; e l'occhio vivace, intelligente e benigno, s'attirarono subito la mia simpatia”¹⁵) dopo avere insinuato un elemento non proprio positivo. Costanza che finisce per rafforzare la prima impressione.

Anche sul piano caratteriale Salvini getta qualche ombra sul maestro. Quando il vecchio padre di Tommaso versa in gravi condizioni di salute, Modena gli impedisce di andarlo a trovare, adducendo – sempre nel racconto di Salvini – motivazioni economiche (“mi presentava agli occhi l'impaccio nel quale lo avrei posto, non essendovi alcuno capace di supplire le mie parti; che sarebbe stato per lui un disdoro, e una perdita non lieve il chiudere il Teatro”¹⁶). Salvini racconta poi essere stato Modena stesso, con una qualche brutalità, a comunicargli la morte del padre.

Fuori di me, io corsi da Modena e gli dissi: “Senta, Maestro, io non ricevo più lettere dal papà, io non ne ho più notizie, io prevedo una sventura; o lei mi dà il permesso, perch'io possa andare a Palmanuova, o io me ne vado a piedi senz'altra licenza, a rischio d'essere arrestato”. Modena secco, secco, mi rispose: “Ma che vuoi andare a fare? Tuo padre è morto!...”. Dio gli perdoni il male ch'ei mi fece in quel momento, per tutto il bene che ricevetti in appresso di lui. Però, miei buoni lettori, non lo incolpate di durezza né d'umanità, e accettate le mie scuse per lui¹⁷.

Dove, dietro all'apparente comprensione, affiora chiaramente un giudizio abilmente insinuato ai *buoni lettori* ancora una volta non propriamente positivo sulla “durezza” e sull’“umanità” del maestro.

Ma la parte più negativa del profilo di Modena viene costruita da

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ivi*, pp. 47-48.

¹⁶ *Ivi*, p. 54.

¹⁷ *Ivi*, p. 55. Si veda anche l'episodio del litigio con la moglie di Modena, Giulia Calame, che nel racconto di Salvini è la causa scatenante dell'abbandono della compagnia da parte di Tommaso (*Ivi*, pp. 57-60).

Salvini soffermandosi sulle sue qualità di “maestro”. Dopo averne tratteggiato la figura di “mercante di buoi” con un pessimo carattere, Salvini descrive infatti il rapporto di Modena con i suoi allievi, misurandosi così non solo con quel talento di “maestro” e di “riformatore” unanimemente riconosciuto a Modena ancora nel 1895, a più di trent’anni dalla morte, ma anche con ciò che nel senso comune lega lui, Salvini, indissolubilmente a Modena, quell’essere stato suo “allievo”.

Le considerazioni di Salvini su questo punto non sono a ben vedere molto tenere. Come sempre mitigate da un tono complessivamente garbato, di buon senso, che non eccede mai e che sembra fermarsi di fronte a un valore artistico indiscutibile ma di fatto, invece, messo in qualche modo in discussione.

Nel racconto di Salvini Modena non possiede davvero un metodo: “In lui non v’era un metodo speciale, una maniera tradizionale, una forma accademica, né reminiscenza di plagio”¹⁸. Il suo metodo “era più pratico che teorico”¹⁹. Il che finiva per trasformarsi in una incapacità di formare davvero degli allievi: “Quel ‘fate in questo modo’ era buono ed efficace per coloro che intuivano e indovinavano il *perché* del fare come faceva lui”²⁰. Invece, “lo scolaro che si sforzava di conformarsi esattamente a quel modello – spesso senza riuscire – [...] finiva col diventare un pedissequo e quasi sempre infelice imitatore”²¹. Modena, per di più, non era in grado di incoraggiare i suoi attori (“Gustavo Modena incoraggiava poco colla lode i suoi discepoli”²²), i quali finivano per “copiar[lo] più ne’ difetti che nelle buone qualità”²³. La sua recitazione, infatti, benché capace del “vero eterno”²⁴, non era immune da “licenze, che contrastavano col buon senso, per ottenere un effetto volgare”²⁵ e cioè per farsi applaudire dal pubblico (“Un giorno mio padre gli domandò: ‘Gustavo se tu avessi innanzi a te tutto un pubblico di artisti, faresti la confessione di Luigi XI in quel modo?’ e Modena gli rispose: ‘Caro Beppe, facendola così la replico dodici sere di seguito!’”²⁶). Insomma, la conclusione

¹⁸ *Ivi*, p. 64.

¹⁹ *Ivi*, p. 60.

²⁰ *Ivi*, p. 61.

²¹ *Ivi*, pp. 60-61.

²² *Ivi*, p. 62.

²³ *Ivi*, p. 61.

²⁴ *Ivi*, p. 63.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ivi*, p. 64.

del racconto è chiara: “A tutto rigore si può Gustavo Modena chiamare un capo scuola? Non ardirei affermarlo. Non faceva scuola; da-
 va degli esempi”²⁷. Dove è evidente l’intento di Salvini di costruire
 una immagine del “maestro” in fondo riduttiva – accostando la di-
 mensione pratica a una sua incapacità, caratteriale e artistica – dalla
 quale potersi più facilmente distanziare²⁸.

Il racconto di Salvini, lo si è detto, è in qualche modo un racconto
 a chiave. Incontra Modena a 14 anni, quando egli stesso già calca le
 scene ricoprendo parti di una qualche importanza. Vive perciò il so-
 dalizio con Modena come una *diminutio*. Si scontra con il suo difficile
 carattere, e con un magistero che gli sembra fatto più di talento che di
 una reale capacità di costruire una prospettiva riformatrice. Abbandona
 Modena e, sostituito da Ernesto Rossi²⁹, si sposta verso la sua
 nuova compagnia (quella “dei Fiorentini” di Napoli) fermandosi a Fi-
 renze dove incontra per la prima volta la giovane Adelaide Ristori, di
 cui si innamora³⁰, e dalla quale ascolta parole taglienti su Modena³¹.
 La cosa si fa ancora più emblematica se aggiungiamo quello che sap-
 piamo per conto nostro, e che Salvini certamente ricorda³²: mentre
 quest’ultimo è a Firenze ad ammirare la Ristori, Modena, proprio in

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Non è un caso che, più avanti nei suoi *Ricordi*, Salvini accosti il nome di Luigi
 Domeniconi a quello di Modena indicando gli artisti dai quali “ebbi i primi rudimenti
 dell’arte”, aggiungendo: “senza imitare il primo, né seguire il secondo nella forma, me
 ne valse, e feci tesoro della messe raccolta su quel terreno che coltivai poi da giudizioso
 agricoltore” (*Ivi*, p. 73). Ed è significativo anche lo spazio che Celso Salvini dedicherà,
 nel suo libro dedicato a Tommaso, a Luigi Domeniconi, pur indicandolo come il cam-
 pione di un teatro di guitti (vedi C. Salvini, *Tommaso Salvini*, cit., pp. 20 e sgg).

²⁹ “Gustavo Modena prese in vece mia un giovine dilettante livornese, adorno di
 molte qualità fisiche e morali, che promettevano una brillante carriera nell’arte. Erne-
 sto Rossi non smenò le concepite speranze” (T. Salvini, *Ricordi*, cit., p. 59).

³⁰ Lo lascia intendere Salvini stesso (*Ivi*, pp. 65-66; e anche p. 79) ed è in qualche
 modo confermato da Celso nella sua biografia (C. Salvini, *Tommaso Salvini*, cit., p. 71).

³¹ “[Q]uando ella disse, che si chiamava altera degli omaggi, d’un allievo del rifor-
 matore dell’arte, accentuò in modo sì marcato ed ironico questa espressione, da farmi
 restare in dubbio, se si volesse burlare di me, o se avesse gettato uno strale alla rino-
 manza di Gustavo Modena” (T. Salvini, *Ricordi*, cit., p. 66).

³² L’episodio della lettera a Montazio aveva fatto rumore a suo tempo se Ghislan-
 zoni potrà scrivere ancora dieci anni più tardi: “Egli stesso [Modena], in una lettera
 pubblicata in quell’epoca da parecchi giornali, rinunziava alla pretesa di educare” (A.
 Ghislanzoni, *Gli artisti da teatro*, a c. di L. Ridenti, Ultra, Milano 1944, p. 100; pubbli-
 cato nel 1856 a puntate su rivista, in volume nel 1865).

risposta a Montazio che loda le rappresentazioni della Ristori e lo attacca, polemizza con la “Rivista” fiorentina sostenendo di non avere “allievi”. *Tout se tien*.

Le testimonianze sulla recitazione di Salvini durante la permanenza nella compagnia “dei putei” non sono molte ma qualcosa lasciano capire. Dopo un avvio che non dovette essere stato facile³³, bisogna aspettare l’inizio del 1844 per trovare i primi riferimenti espliciti. Nel marzo di quell’anno la “Favilla” di Trieste scrive: “tra i giovani si leva per bellezza d’aspetto, per voce appassionata, per nobile portamento il Salvini, il quale non dubitiamo di preferire così giovanetto a tutti i così detti *primi amorosi* delle altre compagnie”³⁴. Un giudizio lusinghiero, concluso da un ancor più lusinghiero “Egli è quello che più ritiene della scuola del Modena”³⁵. Dove il riferimento al maestro sembra più rispondere a un’esigenza di rafforzare la considerazione positive sul talento del giovane Salvini che tradurre un’indicazione stilistica vera e propria. Altre recensioni infatti, più concentrate sullo stile, sembrano contrastare quell’indicazione. Il “Gondoliere” di Venezia, per esempio, dopo aver elogiato quell’“attore in sul fiore degli anni” che “diresti consumato nell’arte” quando recita Nemours al fianco di Modena in *Luigi XI*, aggiunge: “purché, sì in quel personaggio che negli altri di vario genere, voglia lasciare persino l’ombra di manierismo nelle sue pose e movenze, appunto perché fa parte di una compagnia che a dissimiglianza di tante altre che peregrinano per Italia si mostra lontana dalle dannose vecchie usanze, e dal contagio delle forme convenzionali”³⁶. Altre recensioni sembrano confermare qualche tratto di enfasi in Salvini, segnalato per la “forza d’espressione” (di contro alla “bella intelligenza” di Vestri, al “garbo ed alla disinvoltura” di Romagnoli, all’“accorgimento” di Pompei³⁷), e per lo stile “semplice e bollente” (di contro a quello “castigato e cogitabondo” di Romagnoli³⁸).

³³ Così sembra di capire dai ricordi dello stesso Salvini e dalle parole di Ghislanzoni, scritte però trent’anni più tardi, il quale annota che alle sue prime comparse sulla scena non piaceva: “il pubblico, come dissi, rideva e fischiava” (A. Ghislanzoni, *Libro serio*, cit., p. 91).

³⁴ La recensione si legge in “La Moda”, 25 marzo 1844.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ La recensione si legge in “La Moda”, 20 giugno 1844.

³⁷ F. S.-a., *Appendice teatrale*, in “Figaro”, 23 ottobre 1844.

³⁸ [Sia], *Notizie*, in “La Fama”, 16 settembre 1844.

Niente più che tracce flebili di uno stile che si andava formando, eppure sin da ora caratterizzato per la compostezza “classica” (il “nobile portamento”), che si salda e in parte si trasforma in alcune circostanze in una “foga” e in una “escandescenza” (sono parole di Salvini³⁹) che egli stesso riconoscerà come suo tratto stilistico prima della “virilità”.

Le distanze fra Modena e Salvini in realtà stanno soprattutto qui, sul piano dello stile: profondamente segnato il primo da un raffinato e rabbioso realismo grottesco, impregato di antiemozionalismo; avviato il secondo verso una singolare declinazione “classica” di un naturalismo in bilico fra sobrietà e foga, e fortemente emozionalista⁴⁰.

Una differenza piuttosto forte, che diventa evidentemente anche una diversità di poetica, ben chiara a Modena, come il suo giudizio su Salvini nel *Saul* dimostra⁴¹.

Ciò che è *in nuce* negli anni in cui Salvini è in compagnia con Modena, si farà più chiaro e compiuto pochi anni più tardi. L'esempio forse più emblematico di ciò che vogliamo affermare lo si può rintracciare nel modo in cui entrambi affrontano *Oreste* di Alfieri.

Modena recita *Oreste* fin dagli anni giovanili, per poi mantenerlo saldamente in repertorio fino alla metà degli anni Quaranta. Si è visto come il testo alfieriano consenta all'attore di dare una delle prime prove del suo nuovo stile. In *Oreste* emerge con particolare chiarezza quel tentativo di *tormentare il tragico* rovesciandolo in una forma particolarissima di *grottesco* che sarà anche la cifra della sua proposta stilistica.

Salvini affronta *Oreste* a 19 anni, tre anni dopo aver lasciato Modena e una volta entrato nella compagnia Domeniconi, la cui prima attrice è Adelaide Ristori. Nella ricostruzione che Salvini fa della sua carriera (così indicativa per capirne gli intendimenti, come abbiamo visto) *Oreste* acquista un posto di assoluto rilievo; non va dimenticata fra l'altro l'importanza che Salvini stesso attribuisce nei *Ricordi* proprio a Domeniconi per la sua formazione artistica⁴².

³⁹ T. Salvini, *Ricordi*, cit., pp. 110 e 120.

⁴⁰ Su questo aspetto dell'arte di Salvini vedi G. Livio, *La scena italiana*, cit. e D. Orecchia, *Il sapore della menzogna*, cit.

⁴¹ Vedi G. Livio, *La scena italiana*, cit., pp. 51-62.

⁴² T. Salvini, *Ricordi*, cit., p. 73.

Salvini “impone” *Oreste* per la sua *beneficiata* nonostante i diversi sconsigli e ne esce vittorioso: al termine della rappresentazione “l’entusiasmo arrivò al parossismo” e, conclude Salvini, “da quell’epoca mi fu concesso il *verdetto* di attore tragico”⁴³.

Auspice anche probabilmente la vicinanza di Adelaide Ristori, e l’influenza dunque della sua poetica teatrale, così diversa e distante da quella modeniana, Salvini porta qui a un primo compimento il suo profilo di (grande) attore tragico in deciso contrasto con l’impostazione modeniana di ridefinizione del tragico in chiave di dimidiamiento del sublime.

Della volontà di Salvini di differenziarsi apertamente da Modena è traccia anche nel racconto di Celso Salvini, quando questi ricorda la risposta di Tommaso a chi gli parlava dell’*Oreste* di Modena: “Lasciamo stare il Modena. [...] [E]gli ha recitato poche volte l’*Oreste* e non l’ha mai prediletto. Non era nelle sue corde”⁴⁴.

Ma se è vero che dalla metà degli anni Quaranta in avanti Modena toglierà *Oreste* dal proprio repertorio, lasciando di Alfieri il solo *Saul* (in un disegno di progressiva riduzione del repertorio a pochi testi esemplari recitati “alla briccona” unendosi ad altre compagnie già formate), così invece non era stato nei due periodi più importanti e decisivi del percorso artistico di Modena, la seconda metà degli anni Venti e i primi anni Quaranta. Anni nei quali al contrario *Oreste* è uno dei principali *cavalli di battaglia* di Modena. Non è vero dunque che *Oreste* “non era nelle corde” di Modena. È vero piuttosto che la corda vibrata da Modena attraverso quel suo *Oreste* così pieno di languore è di segno opposto alla corda risolutamente tragica toccata da Salvini.

Questi, infatti, “tuona” in scena il personaggio alfieriano: “ben più che declamare *tuona* la parte d’*Oreste*, ma il tuona con tanto magistero d’affetto e con sì vero e robusto colorito di carattere da *scuotere* e far *trepidare di terrore e sgomento* ognun che lo circonda”⁴⁵. Cerca “l’effetto”, e lo cerca “nella plastica”, pur unendo al suo empito tragico una ricerca di naturalezza che dà vita a quel singolare “classicismo naturalistico” di cui ha scritto Gigi Livio⁴⁶.

Lo si vede bene al suo ingresso in scena all’apertura del secondo

⁴³ *Ivi*, pp. 81-84.

⁴⁴ C. Salvini, *Tommaso Salvini*, cit., p. 85.

⁴⁵ A. Canevini, *Teatro Re*, in “La Fama”, 10 gennaio 1856 (corsivi nostri).

⁴⁶ G. Livio, *La scena italiana*, cit., pp. 59-62.

atto. Così racconta lo stesso Salvini nei suoi *Ricordi*:

Esco senza parlare, senza ringraziare il pubblico che applaudi al mio comparire sulla scena; e tutto compreso del personaggio che rappresentavo, dopo aver manifestato con la mimica, il godimento di riconoscere quei patrii luoghi dai quali venne Oreste trafugato ad un lustro di età, pronunzio il primo verso: “Pilade, sì! Questa è mia reggia! Oh, gioia!”. Il pubblico, che al primo applauso d’entrata si ritenne, desideroso di vedere fin da principio come manifestassi quel carattere impetuoso, diede in un urlo d’approvazione che ne rintonò per due minuti la sala intera⁴⁷.

Con ogni probabilità il racconto di Salvini allude qui polemicamente all’*Oreste* di Ernesto Rossi. Quest’ultimo, infatti, nelle sue memorie pubblicate qualche anno prima descrive il proprio Oreste richiamando fra l’altro il giudizio incoraggiante di Modena (che farà anche Pilade al suo fianco)⁴⁸. Rossi – che pure non coglie fino in fondo l’impostazione modeniana, in specie nel suo tratto di dimidiamiento del sublime – fa comunque di Oreste un carattere contraddittorio e privo di un coerente e lineare sviluppo psicologico, in questo avvicinandosi in qualche modo a Modena. Cerca di “umanizzarlo” – come lui stesso scrive – di sottrarlo al “mito”⁴⁹. Ma per lui umanizzare Oreste significa farne l’opposto di un carattere riflessivo, come è per esempio Amleto: “*Oreste* non è *Amleto*. *Oreste* non medita. *Oreste* non è lo schiavo del pensiero. *Oreste* sfugge il pensiero: non lo cura, e colla sua sbrigliata risolutezza lo schiva. Appena l’idea balena alla mente d’*Oreste*, l’afferra senza discuterla”⁵⁰. Oreste è “subitaneo”: “va per le corte; è venuto per uccidere e vuole uccidere: ogni indugio è un supplizio: ha persino con sé la sicurezza della vittoria”. In questo aspetto “fatale” (“tutto l’esser suo è invaso da un potere sovrumano, la fatalità”⁵¹) c’è una vicinanza con Modena (pur se Rossi non trasforma la fatalità nel disincanto sofferto che è invece la cifra peculiare di Modena). E c’è anche una lontananza con Salvini, mai esplicitata, ma probabilmente chiara ai lettori quando Rossi descrive l’ingresso di Oreste all’inizio del secondo atto:

Te lo puoi figurare, un Oreste che entra nella reggia di Egisto a passi lar-

⁴⁷ T. Salvini, *Ricordi*, cit., pp. 83-84.

⁴⁸ E. Rossi, *Quarant’anni*, cit., vol. I, p. 37.

⁴⁹ *Ivi*, p. 36.

⁵⁰ *Ivi*, p. 31.

⁵¹ *Ivi*, p. 36.

ghi e misurati, che dà uno sguardo intorno a sé, che visita mura, porte e finestre, e dopo avere ben bene esaminato se stesso e la posa che ha preso, incomincia a declamare: Pilade, sì questa... è mia reggia – pausa – Oh gioia! – altra pausa e poi tranquillamente – Pilade amato abbracciami! – punto e da capo. Tanta tranquillità, tanta compostezza come si potrebbe conciliare con ciò che vien dopo alla fine del discorso?⁵²

Salvini, probabilmente ritrovandosi nella descrizione di Rossi, o forse temendo di poter essere riconosciuto in quelle parole, puntualizza e precisa come la naturalezza recitativa del suo Oreste, sin dalla scena iniziale, servisse a lui proprio per costruire un personaggio “impetuoso”.

Ed è infatti nella scena conclusiva che la sua corda, registrata sull’impeto tragico, si evidenzia con la massima chiarezza, rovesciando la chiusa anti-tragica modeniana. Salvini, cercando l’“effetto” della “pose atletiche”, recita un finale tutto sopra le righe, disegnando un Oreste tragicamente disperato e vendicativo, che si accanisce furibondo su Elettra fino al punto di “potersi gettar sulla sorella quasi per batterla perché l’ha serbato in vita!”⁵³.

Come si vede, la distanza fra Modena e Salvini è molto significativa. Caratteriale certo, culturale, anche politica, ma soprattutto artistica: l’uno (Modena) impegnato nella definizione di un realismo grottesco che lo porta inevitabilmente a una radicale messa in discussione del sublime tragico; l’altro (Salvini) concentrato nel precisare una poetica del tragico che, per quanto ammorbidita da un tratto di classicismo naturalistico (e anzi proprio per questo), gli consente ancora di frequentare il sublime. L’opposto, appunto, del disegno artistico (anche in questo rivoluzionario) di Gustavo Modena.

Compagnie (e attori) a confronto

Salvini, lo si è detto, esordisce con *Oreste* nel 1848 in compagnia Domeniconi, nelle cui fila milita anche Adelaide Ristori.

Nel febbraio di quell’anno, alla vigilia dello scoppio dei moti rivoluzionari, la compagnia Domeniconi si trova al teatro San Benedetto di Venezia proprio mentre Modena e Rossi (con la compagnia Cal-

⁵² *Ivi*, p. 32.

⁵³ R. Moncalvo, *!...?*, in “Strenna del Pirata per il 1858”, pp. 147-148.

loud) recitano in quella stessa città al teatro Apollo.

Una recensione di Federico Seismit-Doda, in quel momento poco più che ventenne⁵⁴, restituisce con pochi cenni il clima in cui avvengono quelle rappresentazioni. Innanzi tutto egli lamenta gli scarsi spettatori al teatro Apollo:

Vi sono due teatri ora in Venezia aperti alla commedia [...]. Al primo concorre una folla straordinaria per applaudire la Ristori... e... il Domeniconi (!); al secondo non ci si vede che una magra cinquantina di abbandonati [sic], vecchi amici del Modena e dell'arte drammatica italiana; i viglietti [sic] rari, i palchetti rarissimi. Male, signori miei, male assai; male per l'arte italiana, male per il rispetto che al colosso di quest'arte, e patriotta loro, i Veneziani dovrebbero⁵⁵.

Con un pizzico di malignità, Seismit-Doda scrive di comprendere l'apprezzamento per la Ristori ma di non capire il poco pubblico per Modena:

Tutti dicono: la *Ristori* non soffre paragoni... Capisco signori; oltre all'essere una brava attrice, la migliore fra le poche italiane, la *Ristori* è giovane, bella, interessante, io capisco tutto ciò e qualche cosa altro ancora, signori miei; ma pure la *Ristori* non recitò per molte sere e il san Benedetto era sempre affollato, e *Modena* recitava e l'Apollo era sempre deserto⁵⁶.

Per di più, continua il critico, se la compagnia Domeniconi ha con sé Bellotti e Salvini, Modena può vantare fra i propri attori Ernesto Rossi, che sta "sopra ad amendue".

Il *Bellotti*, il *Salvini* sono attori che hanno fama né instabile né rubata, sono giovani che onorano l'arte e la Compagnia del Domeniconi più ancora; ma nella Compagnia Calloud io vedo il giovanissimo *Rossi* star sopra ad amendue, io lo vedo promettere all'Italia di tener dietro a gran passi al duo degno maestro e modello, il *Modena*⁵⁷.

Ma soprattutto, osserva ancora Seismit-Doda, la compagnia Calloud si fa forte della presenza di Modena.

⁵⁴ Federico Seismit-Doda (1825-1893), intellettuale e giornalista, partecipa alle vicende risorgimentali e in particolare ai moti del '48/'49. Diventerà Deputato e poi, per un breve periodo, Ministro delle Finanze del Governo Crispi.

⁵⁵ F. Seismit-Doda, *Arte drammatica italiana contemporanea*, in "Il Caffè Pedrocchi", 27 febbraio 1848.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

Gustavo Modena dà il tracollo ad ogni bilancia; chi lo abbandona con indecorosa negligenza non pensa forse che a lui dobbiamo un po' di rigeneramento e splendore all'arte comica italiana? No, anzi posso dirlo con fermezza e arrossando quasi della vergogna altrui, no, nessuno pensa a codesto; poiché io vidi il *Filippo* d'Alfieri rappresentato dal Modena, interpretato da lui, davanti a uno scarso uditorio; e vidi al *Domeniconi*, che dava pur esso il *Filippo*, accorrere, giorni sono, la folla abituale e plaudente. E c'è paragone che regga fra *Gustavo Modena* e messer *Domeniconi*? [...] Chi non sa quale abisso distinga il padre della buona recitazione dal comico sospiratore del vecchio tempo, da quell'infaticato trinciatore d'aria e d'orecchi?... Pensateci, signori miei, e seriamente; perché dell'abbandono in cui lasciate il *Modena* vi potreste un giorno e vergognare e pentire⁵⁸.

La testimonianza di Seismit-Doda si conclude qui. Non è che la spia di un clima, e non va certo presa alla lettera. In questo momento infatti pesano molto le vicende politiche: come si è detto siamo nell'imminenza dell'insurrezione rivoluzionaria, che a Venezia scoppierà di lì a poco, il 17 marzo, e le parole che abbiamo letto sono scritte da un convinto repubblicano. Il profilo pubblico di Modena e della Ristori facilitano poi il riferimento all'attualità politica: Modena non smette mai di essere anche un combattente risorgimentale e la Ristori, proprio l'anno prima, diventa Marchesa sposando Giuliano Capranica del Grillo, con ciò inevitabilmente schierandosi anche politicamente. Sappiamo inoltre che le fortune di Modena presso il pubblico in questo periodo sono alterne, oscillando fra successi significativi e qualche delusione cocente.

Eppure nell'episodio che abbiamo descritto ritroviamo un tema costante della vita artistica di Modena, che si accentua nel corso degli anni, il carattere di *sfida* della sua proposta. Un recensore, proprio a proposito di questo *Filippo* recitato a Venezia nel '48, scrive:

dobbiamo esser grati al Modena di codeste, per così dire, scosse elettriche al gusto del pubblico, infiacchito od invilito dalla troppo lunga rappresentazione di turpitudini forestiere⁵⁹.

Un attore dunque che spiazzava apertamente le attese del pubblico, e che per questo a volte paga prezzi molto alti. Amato da una parte degli spettatori ma guardato con diffidenza dagli altri, questi ultimi finiscono spesso per preferire il semplice talento profuso a piene mani sul

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ [Sia], *Teatri*, in "Il Gondoliere e l'Adria", 5 febbraio 1848.

palcoscenico all'inquietante baluginare del genio irrequieto che scuote certezze consolidate. Il successo arride alla Ristori, tanto quanto si fa problematico e non scontato per Modena, rivoluzionario in arte come in politica.

Sono certo anche motivazioni politiche a spingere Rovani nel 1856 a pubblicare il durissimo intervento, ormai più volte citato, di confronto fra Modena e Ristori. Ma le ragioni politiche alludono e poggiano su una profonda diversità artistica fra i due attori.

Rovani sa che il suo intervento spiacerà alla "celebratissima artista", di fronte alla quale "tutt'Europa [...] cade ammirata". Sa che le sue parole saranno "inefficaci sull'opinione del pubblico" ("guai a chi osa toccargli il suo tesoro"). Ma non può rinunciare a "metter fuori" la sua opinione, anche perché "a dirla schietta – sostiene lo scrittore – vi sono molti, che a mezza bocca e sottovoce ci fanno comprendere che è pure la loro"⁶⁰.

Le tesi di Rovani sono molto nette. Il teatro italiano "anziché giovarsi, non può che venir danneggiat[o] dal suo esempio"⁶¹. Circostanza tanto più temibile, secondo Rovani, quanto più l'imitazione di lei potrebbe venire favorita "dall'entusiasmo ch'ella provoca dappertutto, e più dai lautissimi guadagni che raccoglie"⁶².

La Ristori è attrice che "ritorn[a] all'antica scuola convenzionale che è la morte dell'arte sincera", nonostante Modena avesse fatto "di tutto" per liberare il teatro da quell'"errore"⁶³. Per di più l'attrice è in questo "continuatrice" della Marchionni e "non ha dunque il merito, in quanto può esser merito, di essersi dischiuso un passo nemmeno nella via dell'errore"⁶⁴.

L'uso che la Ristori fa dei fiati in scena è uno degli esempi del carattere fortemente convenzionale della sua recitazione:

La pietà che si prova in teatro quando si ascolta una lunga lamentela della protagonista della tragedia, non è tanto per la condizione trista in cui ella versa e per le angosce che è incaricata di rappresentare; quanto per il rantolo

⁶⁰ Rovani, *Adelaide Ristori e l'arte della recitazione*.I, in "L'Italia musicale", 24 dicembre 1856.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Rovani, *Adelaide Ristori e l'arte della recitazione*.II, in "L'Italia musicale", 31 dicembre 1856.

⁶³ Rovani, I.

⁶⁴ *Ibidem*.

affannoso che accompagna ogni parola che esce dal labbro e per le dure prove a cui è condannato il povero polmone della recitante, che s'alza e s'abassa [sic] come un mantice condannato a dar più aria di quella che dovrebbe⁶⁵.

Tutto il contrario di Modena (che “aveva il fiato lungo, libero, agiato”⁶⁶) e anche di Rossi: quando l'attore recita con la Ristori “chi è stato attento avrà potuto accorgersi del come il primo respirasse a suo agio e la seconda sottomettesse invece il polmone a durissima prova. [...] il primo era naturale, la seconda artificiale”⁶⁷.

Ma c'è di più. E Rovani, “a costo di parer crudi e arditissimi”, lo scrive. La Ristori, se “ha ingegno, e studio, e artificio, e buona volontà” non ha però “né ispirazione né genio”. Può dirsi un “verseggiatore” non un “poeta”⁶⁸.

Le mancano le “uscite inattese e originali” che la porterebbero alla vera e propria “creazione”. Si limita invece a “esegui[re] con pensata intelligenza il suo poeta [...] ma non crea come lui”⁶⁹.

Tutto ciò è ben evidente, argomenta Rovani, proprio dal paragone con Gustavo Modena, che in scena “crea come il poeta” con “ispirazioni inaspettate e nuove” e “trova interpretazioni che non solo riescono inaspettate alla parte colta del pubblico; ma, ad un bisogno, possono esser tali da provocare la meraviglia negli stessi autori”⁷⁰. Gli esempi addotti da Rovani di cui abbiamo già detto del modo in cui Modena recita Saul e Orosmane, se raffrontati con i personaggi di Fedra o di Mirra interpretati dall'attrice, non fanno che confermare la tesi di partenza: “Cotali rivelazioni dalla Ristori non sono neppure sospettate”⁷¹.

La testimonianza di Rovani è evidentemente (e dobbiamo supporre anche *volutamente*) parziale. Come già nel caso delle parole di Seismitt-Doda non si tratta certo di prendere alla lettera le argomentazioni proposte. Sono però tesi indicative di un clima più complessivo, che noi, distanti nel tempo, troppo spesso dimentichiamo o facciamo fatica a ricostruire; e sono allo stesso tempo anche spie molto chiare dell'importanza di una valutazione delle differenze fra gli artisti, che

⁶⁵ Rovani, II.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Rovani, I.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Rovani, II.

⁷¹ *Ibidem*.

vanno tenute nel debito conto. Differenze di cui sono consapevoli i critici e gli spettatori ma, prima di tutto, gli stessi attori.

Modena non sembra amare molto la Ristori.

grande attrice veh! Ma venuta alla moda per un cumulo di accidenti favorevoli. È un fiore che non fa primavera: è la Giraffa, è Tom Pouce, è tavolino parlante... è una meteora che non prova nulla⁷².

Nel *Prologo al Falò e le frittelle*, l'attore inserisce un personaggio, "Madonna Drammatica", che a un certo punto "trae di tasca un'ampolla sigillata", spiegando:

Drammatica. È un etere rappresentativo, che ho distillato io da Molière, da Shakespeare e da Goldoni. S.E. si metta questo alle narici chiudendo la bocca e aspiri di forza sicché gli monti tutto ai lobi cerebrali, e diverrà miracolosamente il Principe dell'arte scenica, fuori di scena, dall'Alpi all'Adriatico. E per tale io lo cresimo, lo coronò e mitro e (*cava dal seno una corona d'alloro*) ne depongo il segno nella sua valigia ad una colla mia benedizione. [...] Metta sua figlia a recitare, ch'io ne farò – in benemerenza alla sua cortesia – una Ristori⁷³.

In un breve dialogo politico del 1856, *Un alto e un basso* ("dramma corto ed impossibile ma verisimile"), Modena sfoga un po' del suo sarcasmo nei confronti della "Ristora".

Il personaggio "Testa" cerca di convincere il suo interlocutore (un "Personaggio" di evidenti origini turche, con un "gran turbante"⁷⁴) ad ammirare le bellezze della "Mecca" torinese, fra cui la Ristori.

Personaggio. [...] cosa star Ristoro?

Testa. Il riscatto della gloria d'Italia, la confusione dello straniero...

Personaggio. Dona Marfisa che combatter come Gen-Gis-Kan?

Testa. Meglio assai.

Personaggio. Dona Dotor? Oma sapiente? Salomon in sotana? Insegnar come Ulema?

Testa. Meglio ancora... Illustra le nostre scuole e inspira gli ingegni de' nostri professori e poeti colla sua presenza.

Personaggio. In tua Mecca Maestri e Poeti invitar femena glorificada per

⁷² Lettera a Francesco Dall'Ongaro del 31 dicembre 1857, ora in E, p. 289.

⁷³ G. Modena, *Il falò e le frittelle*, cit., p. 221.

⁷⁴ Il riferimento politico è evidentemente alla guerra di Crimea che Inghilterra, Francia e Piemonte, alleati della Turchia, stanno combattendo contro la Russia.

rinfrescar glorie fiape de Omeni? – E Dona cosa far insomma, cantar? spada-
cinar?

Testa. No.

Personaggio. Sonar, balar? recamar? grattar?

Testa. No, parla come la Maga Circe...

Personaggio. Che cambiava omeni in bestie.

Testa. Si atteggia come le Grazie e come Minerva.

Personaggio. Nostre Bayadère far moti e contorsion come lucertole.

Testa. Ma quelle fanno le movenze e le lasciano; questa le tiene un quarto
d'ora senza batter palpebra⁷⁵.

⁷⁵ G. Modena, *Un alto e un basso cioè uno e 1/2*, cit., p. 176.

XI. Un nuovo esilio

L'anno che segna uno spartiacque nella vita di Modena è il 1849. Il fallimento dell'insurrezione rivoluzionaria, non solo in Italia ma in tutta Europa, accentua nell'attore la disillusione e rafforza il suo pessimismo. Costretto a risiedere nel Regno di Sardegna, Modena è di qui in avanti, con le parole di Meldolesi, "come in esilio, con una dose di sarcasmo in più"¹. Questo è d'altra parte il periodo forse più conosciuto della vita teatrale dell'attore, scandito dalle molte lettere giunte sino a noi e da alcuni importanti scritti sulla scena.

Dal punto di vista artistico ciò che matura dopo il Quarantotto è però già *in nuce*, come si è detto, sin dalla metà degli anni Quaranta.

In seguito alla chiusura della compagnia dei giovani Modena rinuncia ad avere una formazione propria. Non smette però, come è nel suo carattere, di cimentarsi qua e là con progetti ambiziosi e impegnativi. Alterna così periodi di sole "recite straordinarie", unendosi a compagnie "raccoglittiche" per poche repliche ("recito con l'una e con l'altra compagnia, in fretta, senza studio, con due provettaccie"²), a momenti di lavoro più continuativo, accettando di dirigere formazioni di cui non è più capocomico, impegnandosi anche, a volte, in progetti particolari.

Una compagnia-scuola per la Reale Sarda

Fra questi uno dei più significativi è la collaborazione tentata nel 1856-57 con Francesco Righetti – e rapidamente interrotta – per la creazione di una compagnia-scuola, stabile, formata sotto le insegne

¹ C. Meldolesi, *Modena rivisto*, cit., p. 21.

² Lettera a Filippo De Boni del 15 novembre 1850, ora in E, p. 133.

della Reale Sarda, ancorché negli anni immediatamente successivi al suo formale scioglimento.

Il finanziamento statale alla più importante fra le *privilegiate* era cessato con la quaresima del 1854³. Francesco Righetti però mantiene per la compagnia il titolo onorifico di “Reale Sarda”, anche in attesa (e nella speranza) di un eventuale ripristino del contributo governativo⁴. È con questa formazione – al cui interno figurano Ernesto Rossi, Luigi Bellotti-Bon e soprattutto Adelaide Ristori – che Righetti riuscirà a realizzare la celebre *tournée* parigina del 1855. Anno che Sandro D’Amico indicherà come “decisivo” per la storia del teatro italiano⁵, quando la “fu Reale”⁶, saldamente guidata dalla Ristori, apre la strada dell’“industria [...] lucrosa, dei [...] capocomici”⁷, come scrive Costetti e come d’altra parte evidenziano indirettamente gli stessi protagonisti di quell’avventura. Rossi, per esempio, ricorderà la strana “baldanza” dei membri della compagnia “di creder[si] oggetti da esporre”⁸. La vera e propria stagione del “grande attore” italiano inizia qui, con il successo incontrastato di quella che Gustavo Modena definirà ironicamente la “Compagnia tragico-mondiale”⁹.

Quando Righetti contatta Modena questi aveva già alle spalle due rifiuti di collaborazione con la Reale Sarda. Il primo pronunciato nel 1849 al padre di Francesco, Domenico, che in tutt’altro contesto, con la compagnia ancora “Reale”, di nome e di fatto, gli offre la Direzione artistica. Modena naturalmente non può accettare, non fosse altro che per ragioni politiche, come spiega allo stesso Righetti¹⁰. Il secondo

³ Vedi G. Livio, *La scena italiana*, cit., pp. 14-28.

⁴ Il Parlamento subalpino tornerà infatti a discutere di un possibile sostegno economico alla compagnia nel 1858, proprio dopo la conclusione del tentativo modeniano, confermando però l’interruzione del finanziamento (*Ibidem*).

⁵ A. D’Amico, *Presentazione*, in *La monarchia teatrale di Adelaide Ristori. 1855-1885*, Arti Grafiche C. Mori, Firenze 1978, pp. 5-6.

⁶ G. Costetti, *La Compagnia Reale Sarda e il teatro italiano dal 1821 al 1855*, Milano, 1893 (rist. anastatica: Bologna, Forni, 1979), p. 196.

⁷ *Ivi*, p. 202.

⁸ E. Rossi, *Quarant’anni di vita artistica*, cit., vol. I, p. 256.

⁹ Lettera a Bottazzi del 23 dicembre 1855, ora in E, p. 212.

¹⁰ Ecco un passaggio della lettera inviata a Domenico Righetti il 15 settembre 1849: “se io che ho predicato con parole, scritti, ed azioni il repubblicanesimo unitario fino a jer l’altro, mi lasciassi oggi affiggere pei cantoni in qualità di artista e capocomico al servizio di una Maestà, sai tu che mi piovrebbe addosso una salva di derisioni e di urlate da tutti i partiti? Mettersi in quiete si può senza rimorso, ma io non posso neppure tollerare che mi si sospetti uomo da transazioni colla coscienza per un fior di guadagno” (E, p. 110).

pronunciato alla Ristori, che gli propone di far parte proprio della compagnia che si reca a Parigi nel '55. Modena anche in questo caso respinge l'offerta. Per un verso probabilmente intuisce il senso complessivo che l'operazione avrebbe inevitabilmente assunto ("tutto fu preparato, concertato, pagato, per la Ristori e dalla Ristori. Io non sono donna, non sono marchesana, non ho battistrada che vadano a preparare gli appartamenti, non sono giovane. E... E non c'è a Parigi nessun monsieur Rachel da sferzare e da demolire"¹¹), per un altro non può certo condividere in quel momento, per ragioni politiche, segnali di amicizia con il popolo francese ("mi facea ancor più ribrezzo l'idea di unirmi a loro [...] a far il buffone a un popolo, a una corte, a una cricca di giornalisti buffoni e venduti"¹²). La distanza dal modo di concepire il teatro della Ristori fa il resto.

Scrivendo allo "sbarazzino"¹³ Rossi – il quale evidentemente insiste con lui per coinvolgerlo nell'iniziativa – con l'aria di voler chiudere la discussione senza neppure aprirla:

che cosa vuoi che venga a fare a Parigi? Sono un mobile antico, di prezzo, se vuoi, ma alquanto sgangherato, sono una luce di sole sul tramonto, raggi incerti e colorati, ora di rosso, ora di violetto: direbbero che non riscaldo più; lasciami, lasciami stare in pace ove sono¹⁴.

Modena decide invece di farsi coinvolgere nel 1856 – pur malvolentieri, come sappiamo dalle lettere – di fronte alla richiesta più modesta e perciò meno impegnativa, ma anche più vicina ai suoi veri interessi, di Francesco Righetti.

Il contratto fra Modena e la Compagnia Sarda, firmato nel luglio del 1856, prevede sin dalla stagione successiva

l'istituzione di una scuola pratica, diretta da abile maestro, di cui sia precipua cura l'educare nuovi artisti alla Compagnia, coll'insegnamento della buona recitazione, ed emancipandoli dalle viete convenienze¹⁵.

¹¹ Lettera a Giovanni Sabatini del 15 luglio 1855, p. 191.

¹² *Ibidem*. In una lettera alla madre di Giulia, Modena scrive di aver rifiutato l'offerta di andare a recitare a Parigi "come artista" e "nella mia qualità di uomo e di italiano" (Lettera a Lydie Calame del 22 aprile 1855, ora in E, p. 186).

¹³ Lettera a Ippolito D'Aste del 26 agosto 1852, ora in E, p. 158.

¹⁴ Lettera a Ernesto Rossi del 1855, ora in E, pp. 191-192.

¹⁵ Il contratto, datato 15 luglio 1856, è conservato in due copie presso la Biblioteca del Burcardo di Roma. La prima non è firmata, la seconda, con le correzioni autografe di Modena di cui diremo, reca la firma di Francesco Righetti (Fondo Rasi, CART.03.07).

All'“abile maestro” tocca “diriger[e] le rappresentazioni; assegnarne giustamente le parti, invigilare la formazione del repertorio”¹⁶. Nella sua “qualità di Direttore ed Istruttore degli Artisti”, Modena si impegna a “porre in scena” i testi scelti, curando “le occorrenti disposizioni per la messa in scena di ciascuna produzione”¹⁷.

Almeno nelle intenzioni, le prove assumono un rilievo particolare e il contratto prevede che possano anche essere “aperte” ad alcuni “auditori” esterni alla compagnia “che bramassero iniziarsi all’arte drammatica”¹⁸.

Il Sig. Modena lascerà assistere alle prove un certo numero d’ascoltatori [...] fra coloro che bramassero iniziarsi all’arte drammatica, e profittare come auditori de’ suoi insegnamenti, e darà all’uopo qualche recita ad esperimento degli esordienti, che potessero venire aggregati alla Compagnia¹⁹.

Modena esclude da subito di recitare egli stesso in prima persona, volendo piuttosto limitarsi all’insegnamento. Nel contratto stipulato con Righetti corregge di proprio pugno la frase che abbiamo appena letto (“darà all’uopo qualche recita ad esperimento degli esordienti”) aggiungendo a fianco di “darà”: “intendasi = *dirigera*”²⁰. In una lettera inviata a Bertani un mese prima dell’esordio scrive:

Tu supponi ch’io reciti a Torino fra poco; tu sogni alla tua volta. Io sono scritturato dall’avv. Francesco Righetti capocomico *per dirigere e istruire* la sua mandria artistica [...]. Ho escluso inesorabilmente ogni combinazione recitativa²¹.

Leggendo i contratti stipulati fra Righetti, Modena e alcuni degli attori che faranno parte della compagnia, si nota la voluta caratterizzazione del progetto come “scuola drammatica”. A volte il singolo è scritturato con l’insolita dicitura di “attore allievo”²². In qualche altro caso, ai moduli prestampati dell’agenzia Somigli e Chiari viene aggiunta a mano una nota scritta, controfirmata dall’attore scritturato, che specifica la necessità di una verifica dopo la prima stagione

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ *Ibidem.*

²¹ Lettera ad Agostino Bertani del 3 febbraio 1857, ora in E, p. 264.

²² È questo per esempio il caso di Teolinda Rosa, scritturata “in qualità di Attrice allieva per fare tutte le parti di qualsiasi entità, o ruolo, che le verranno dal Direttore affidate” (B, Fondo Rasi, CART.9.45).

dell'“attitudine all'arte” manifestata in scena “a giudizio del Sig.re Modena”, prevedendo in caso di esito insoddisfacente la possibilità per Righetti di recedere dal contratto²³.

In realtà Modena è assai poco fiducioso nella buona riuscita dell'iniziativa. Un segnale significativo lo possiamo rintracciare sin dalla stesura del contratto, laddove alla prevista frase di rito “accettando questo incarico nelle enumerate viste e condizioni” l'attore aggiunge di proprio pugno: “abbenché non isperi potersi effettuare il sovra-scritto ipotetico programma”²⁴. Sottolineatura ben strana (ma eloquente) all'interno di un contratto che fissa un progetto i cui contraenti si ripropongono di attuare.

Dall'epistolario modeniano abbiamo d'altra parte ampia conferma delle perplessità dell'attore e ricaviamo anche l'informazione della delega completa a Righetti per la scelta dei comici da scritturare.

Scrive per esempio a Garberoglio nell'ottobre del 1856 riferendosi a Righetti:

Protestai fino dal principio che del formare la compagnia io non me ne immischio. Lo esortai anzi a mandare a monte il progetto della compagnia scuola, e scritturare compagnie fatte per il suo teatro. Tornerebbe conto a lui e a me, ché anche del mestiere di dirigere non sono punto entusiasta, e mi bastonerei per esser scivolato a prenderne l'assunto²⁵.

Nel dicembre si mostra un po' più fiducioso sui possibili esiti dell'impresa:

a mezzo febbraio entro in funzione di direttore scenico: della formazione del battaglione istrionico non me ne immischio per buone ragioni. È un polpettone che comincerà male ma potrà migliorare col tempo... e colla paglia²⁶.

²³ Sono i casi dei contratti con Costantino Casella e Telemaco Tofani. Così la nota per esteso: “Il suddetto [...] accetta il presente contratto alla condizione che durante la prima stagione gli possa servir d'esperimento, cioè che gli possa riescire per quelle parti cui egli si è venduto e provi avere attitudine all'arte, e dia speranza di buona riuscita e nel caso che il detto esperimento non sia riescito, a giudizio del Sig.re Modena in questo caso il Sig.re Righetti sarà tenuto a pagarli il viaggio per rimettersi in quella Città d'Italia che [...] piacerà andare. E se al contrario l'esperimento sarà riescito a giudizio del Sig.re Modena, il Sig.re Righetti promette dargli un compenso oltre la paga, in una qualche serata di Benefizio da convenirsi secondo l'uso, ovvero in altro modo equivalente” (B, Fondo Rasi, CART.03.03 e CART.8.3).

²⁴ B, Fondo Rasi, CART.03.07.

²⁵ Lettera a Giuseppe Garberoglio dell'11 ottobre 1856, ora in E, p. 242.

²⁶ Lettera ad Agostino Bertani del 25 dicembre 1856, ora in E, p. 258.

Ma più avanti, nel febbraio 1857, scrive a Bellotti:

La compagnia di Righetti è sempre *in fieri*: egli ha preso il partito di completarla a poco a poco nel corso dell'anno. Non avendo ancor palpato la prima mesata, non voglio farti ridere alle spalle del mio principale, quindi non intingo la penna nel gran serbatoio di malignità che pure mi prude tanto nel corpo²⁷.

Con queste premesse, e pur tenendo conto dell'evidente contraddittorietà dell'atteggiamento modeniano – che qui come altrove “vuole e disvuole” a un tempo: ambisce a qualcosa di cui verifica puntualmente l'impraticabilità – il progetto non può evidentemente durare a lungo.

Annunciato sui giornali il proponimento sin dall'aprile del 1856²⁸, la compagnia esordisce il 4 marzo dell'anno successivo al teatro Carignano di Torino. Le cronache registrano la peculiarità dell'iniziativa (“più che una compagnia è una scuola”²⁹) in un contesto complessivo però di scarso interesse, anche dovuto all'assenza di Modena dal palcoscenico che alcuni auspicano possa “finalmente” recitare³⁰.

Già all'inizio di aprile – dopo solo un mese dall'avvio – Modena abbandona la compagnia. Ne dà notizia l'“Espero”:

la compagnia che si chiama Reale perdé l'unica sua gemma, il Modena, il quale visto che non aveva allievi, e che què pochi che avrebbero potuto essere tali [...] disimparavano in luogo d'apprendere, ha chiesto il bene servito al Signor Righetti che l'ha servito sì male, ed ha liberato il suo buon nome da una responsabilità assolutamente incompatibile a' suoi meriti e alla sua fama³¹.

Alle difficoltà sottolineate dall'articolo, ben evidenti e ben comprensibili, si era forse aggiunto qualche imbarazzo politico per Modena nel guidare una compagnia che i giornali continuavano a defini-

²⁷ Lettera ad Amilcare Bellotti del I febbraio 1857, ora in E, p. 262.

²⁸ Vedi per esempio la “Gazzetta del popolo” del 15 aprile e la “Gazzetta piemontese” del 22 dello stesso mese: “ci si assicura che il signor Righetti ha chiamato l'illustre italiano [Modena] a direttore e maestro della futura Reale Compagnia Sarda” (S., *Teatri*, in “Gazzetta piemontese”, 22 aprile 1856).

²⁹ X., *Corriere di Torino*, in “Lo Scaramuccia”, 14 marzo 1857. Così anche “L'Opinione”, difendendo l'iniziativa: “Per ora non abbiamo una compagnia, ma una scuola, e in verità reca stupore il vedere come qualche giornale faccia le viste di fraintendere” ([Sia], *Appendice*, in “L'Opinione”, 9 marzo 1857).

³⁰ Il Gobbo, *Rassegna drammatica*, in “Il Trovatore”, 4 marzo 1857.

³¹ [Sia], *Cronaca teatrale*, in “L'Espero”, I aprile 1857.

re con l'appellativo di "Reale"³². Un'allusione del cronista dell'"Opinione" lo lascia intuire:

Invece di motteggiare poco spiritosamente sulla lettera R che la Compagnia Sarda porta in fronte, quanto non sarebbe meglio [...] segui[re] attentamente i progressi degli allievi di Gustavo Modena, e porta[re] così la sua pietra alla riedificazione di quel crollante edificio, che pur troppo è l'arte drammatica in Italia³³.

I motivi del fallimento dell'iniziativa sono però essenzialmente artistici. Ne abbiamo una conferma anche da Ernesto Rossi, il quale non si discosta molto dal vero – crediamo – quando ricorda così nelle sue memorie quell'episodio:

il Righetti ideò la formazione di un ginnasio drammatico e chiamò a dirigerlo Gustavo Modena. L'idea fu luminosa, ma nel porla in esecuzione lasciò tutti all'oscuro. Invece di scritturare dei giovani volenterosi, idonei e capaci, scritturò attori vecchi viziosi e scorretti. E poi chiamò Gustavo Modena a dirigerli ed educarli; fu una derisione! Gustavo per due o tre mesi ne fece, a malincuore, la prova, ma poi vedendo che dalla rapa il sangue non si poteva cavare, onoratamente si ritirò³⁴.

³² Così tanto nelle cronache quanto nei tamburini che annunciano i programmi dei teatri. Modena aveva cercato di eliminare ogni riferimento in questo senso sin dalla stesura del contratto e dalle scritture con gli attori. Nel contratto, per esempio, alla frase conclusiva: "il Modena intende di non mettersi per forza di esso sotto la dipendenza di chicchesia" – frase già probabilmente voluta espressamente dall'attore – si legge, aggiunto di suo pugno a fianco di "dipendenza": "né al servizio", con evidente riferimento alla dizione consueta per la Compagnia Sarda: "al servizio di S.S.R.M il Re di Sardegna" (B, Fondo Rasi, CART.03.07; significativo che quando Modena aveva rifiutato nel '55 di far parte della Compagnia Sarda nella sua *tournee* parigina, ne scriva in una lettera a Sabatini così: "l'anima mia rifuggì dal pensiero di entrare a far parte della compagnia *al servizio*, perché quantunque..."; lettera a Giovanni Sabatini del 15 luglio 1855, ora in E, p. 190). Ma in questo caso Righetti riconosce eccessivo il "sarcasmo" modeniano e respinge la modifica, scrivendogli: "tradisce troppo il sarcasmo al noto titolo di cui io, essendo bilaterale il contratto, non conviene mi renda complice con lei, pel caso il contratto fosse letto da altri" (A. Manzi, *Gustavo Modena*, cit., pp. 32-33). Allo stesso modo, sui contratti prestampati per le scritture degli attori, Modena cancella la parola "Regia" dalla dicitura "Regia Direzione" (B, Fondo Rasi, CART. 9.45; 9.25).

³³ [Sia], *Appendice*, in "L'Opinione", 9 marzo 1857.

³⁴ E. Rossi, *Quarant'anni*, cit., vol. I, p. 100.

Edipo Re

In questi anni, nonostante le difficoltà e le condizioni spesso non facili in cui si trova a recitare, Modena mantiene un'attenzione costante al repertorio. Accanto ai tre punti fermi su cui ruota la sua presenza in scena, e che continuano a garantire anche dei buoni incassi (*Saul*, *Luigi XI*, *Dante*)³⁵, torna su alcune interpretazioni che scatenano forse meno il "furore" del pubblico ma a cui tiene in modo particolare. Fra queste *Wallenstein*, *Il cittadino di Gand*, *Maometto*, *Edipo Re*.

Si tratta di testi in cui spicca sempre di più, man mano che gli anni passano, la grandezza solitaria dell'attore, impossibilitato come ormai è, dopo la conclusione dell'esperimento dei *putei*, ad avvalersi di una compagnia all'altezza, con la quale lavorare sulla rappresentazione nel suo insieme. Restituisce bene il clima questa osservazione di Regli, che scrive del *Wallenstein* nel 1852 lamentandosi del fatto che Modena "persista a prediliger tal parte, della quale tutto il bello si riduce a un monologo. Anomalie! Misteri! Idee fisse dei grandi artisti!"³⁶.

In particolare le vicende della rappresentazione dell'*Edipo Re* di Sofocle testimoniano come Gustavo Modena tenti comunque di coniugare, anche dopo il venir meno del progetto riformatore della compagnia dei giovani, l'attenzione per lo spettacolo nel suo complesso con le condizioni concrete in cui si trova a operare.

Modena lavora all'*Edipo* sin dalla metà del 1847. L'interesse dell'attore per il testo sofocleo è dovuto essenzialmente a due ragioni.

Innanzitutto egli è attirato dal tema del libero arbitrio ("ci sono pur tuttavia gl'increduli alle miserande necessità di Edipo e Tieste! Il libero arbitrio, quella sì che è una fiaba!"³⁷). Sofocle consente a Modena di puntare il dito sulla contraddizione lacerante in Edipo fra un destino irrimediabilmente segnato e la disperata (e disperante) volontà di intervenire sul corso degli eventi. Non è certo un caso che i momenti migliori dell'interpretazione modeniana, a giudicare dalle testimonianze, siano quelli in cui la contraddizione si manifesta in mo-

³⁵ Vedi per esempio quanto egli stesso scrive al proposito a Sabatini (Lettera a Giovanni Sabatini del 7 gennaio 1856, ora in E, p. 217) o a Savon (Lettera a G.B. Savon del 28 giugno 1856, ora in E, p. 234).

³⁶ R., *Torino*, in "Il Pirata", 9 settembre 1852.

³⁷ Lettera a Vincenzo Brusco Onnis del 4 gennaio 1860, ora in E, p. 377.

do più dirompente, quando “impreca” e “inveisce”³⁸ con “impeto affatto moderno”³⁹. Come non è un caso che la rappresentazione sotto-linei allo stesso tempo l’incombere fatale del destino: “Non è senza commozione che noi vediamo il destino soprastare fino dal primo atto sul capo di lui come un lontano presentimento”⁴⁰.

In secondo luogo Modena è certamente sollecitato dalla possibilità, che lo spunto sofocleo gli sembra rendere possibile, di realizzare in scena una particolare commistione di “antico” e “moderno”. Riprendiamo, ampliandolo, il passaggio di una recensione già citata:

egli seppe esser antico con Sofocle in ciò che interamente ritrae da’ suoi tempi, e si commosse con impeto affatto moderno là dove il poeta colorisce movimenti d’affetto che sono di tutta [sic] le età⁴¹.

Modena preserva l’“antico” che è del testo attraverso una cura particolare dello spettacolo (i cori, i costumi: lo vedremo fra poco) e una dizione molto attenta a “dar valore ad ogni verso, e quasi diremmo ad ogni parola”⁴². Una presenza scenica fissata con precisione, quasi *sculpta* (“Ogni atto, ogni gesto, ogni più lieve sfumatura pigliò importanza nel suo recitare”⁴³) grazie all’“efficacia grandissima e irresistibile” del suo dire⁴⁴. Allo stesso tempo dissemina la rappresentazione di alcune leggere disarmonie tipiche della sua poetica teatrale: “qualche volta il desiderio dell’effetto [ha] tratto il Modena a qualche piccola esagerazione di voce”⁴⁵. Che si tratti di forzature nel segno del realismo sembra confermarlo quest’altra parte della recensione:

forse sarebbe a discutere se l’espressione della schietta verità naturale cercata qui dal Modena si combini sempre con quella costante dignità di modi, che risplende del pari nei personaggi delle tragedie che nelle riposate forme delle statue dell’arte greca⁴⁶.

Laddove si evidenzia un contrasto, non del tutto digerito dal recensore (che pure riconosce trattarsi di scelta consapevole e non di un

³⁸ [Sia], *Milano – Teatro Carcano*, in “Corriere delle dame”, 23 agosto 1847.

³⁹ [Sia], *Teatri di Milano*, in “L’Italia musicale”, 18 agosto 1847.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

limite⁴⁷), fra la “schietta verità naturale” cercata da Modena e la “costante dignità di modi” dei personaggi di Sofocle. Modena in effetti porta qui la sua critica al sublime tragico nel cuore della tragedia per eccellenza del mondo classico. E per questo il contrasto si fa ancora più evidente, lasciando qualche recensore perplesso.

Ma per Modena l'occasione è troppo ghiotta. *Edipo* costituisce infatti per lui la possibilità di toccare un tema di “tutte le età” (il libero arbitrio e il destino), di porgerlo al pubblico attraverso una rappresentazione che mantiene, almeno per certi versi, un sapore “antico”, e di farlo attraverso uno stile che si incarica di spiazzare la “dignità dei modi” e le “riposate forme” della classicità, come è proprio della sua poetica teatrale.

Il progetto modeniano viene annunciato sin dal luglio 1847. Prevede una prima serie di repliche a Milano con la compagnia Calloud durante il mese di agosto, in preparazione di una rappresentazione speciale da darsi a settembre al teatro Olimpico di Vicenza, in occasione del Congresso degli Scienziati Italiani che si tiene negli stessi giorni a Venezia. In quella circostanza “l'Anfiteatro sarà addobbato alla foggia antica, e Modena vi rappresenterà l'*Edipo* di Sofocle coi cori in musica e con tutta la maggior precisione e l'apparato dell'arte greca”⁴⁸.

Ma i due momenti, quello milanese e quello vicentino, hanno esiti molto diversi.

A Milano le tre rappresentazioni dell'*Edipo Re* della compagnia vengono accolte al teatro Carcano con deciso favore: “Il Pirata” riferisce di uno “sterminato concorso” di pubblico e di “applausi senza fine”⁴⁹. Modena viene riconosciuto come l'artefice di un “avvenimento straordinario”⁵⁰, di un “esperimento [...] arduo” ma riuscito⁵¹. Un attore che ha saputo imporre, nonostante le prevedibili dif-

⁴⁷ “Però, qualunque possa essere l'opinione su di ciò, bisogna confessare che il Modena fu attore stupendo in questa tragedia [...]. A lui solo può dirsi che l'*Edipo re* debba la lieta accoglienza che ottenne, e questo dev'essere per lui non piccolo trionfo” (*Ibidem*).

⁴⁸ [Sia], *Notizie teatrali*, in “L'Italia musicale”, 28 luglio 1847.

⁴⁹ [Sia], *Milano*, in “Il Pirata”, 18 agosto 1847. Dello stesso tenore le cronache dell'“Italia musicale” del 18 agosto, del “Figaro” del 21 agosto, del “Corriere delle dame” del 23 agosto. Vedi anche quanto scrive Antonio Magrini in *Il Teatro Olimpico nuovamente descritto ed illustrato*, coi tipi del Seminario, Padova 1847, p. 91.

⁵⁰ [Sia], *Milano – Teatro Carcano*, in “Corriere delle dame”, 23 agosto 1847.

⁵¹ [Sia], *Teatri di Milano*, in “L'Italia musicale”, 18 agosto 1847.

ficoltà e “per nulla intimorito dalla moda”⁵², la propria proposta complessiva agli spettatori: “È questa una prova non lieve dell’influenza che un grande artista può esercitare sulle idee e sulle inclinazioni del pubblico”⁵³.

Il successo è dovuto al fatto che Modena si incarica di “porre in scena” il testo di Sofocle “con molta cura”⁵⁴, prefiggendosi quell’equilibrio instabile (e pur sempre a suo modo equilibrato) fra antico e moderno di cui si è detto. La rappresentazione assume d’altra parte un carattere critico-descrittivo, quasi epico, che abbiamo già rintracciato altrove nell’impostazione modeniana: “noi crediamo non esserci commento o dichiarazione di critici che possa far conoscere così adentro lo spirito dell’arte greca, come lo fece codesta rappresentazione dell’*Edipo*”⁵⁵.

Modena utilizza la traduzione di Felice Bellotti (di cui viene anche preparata un’edizione apposita in riferimento della recita vicentina del settembre⁵⁶). Concepisce una rappresentazione con gli attori vestiti in costume (“serbati i costumi”⁵⁷) ma allo stesso tempo piuttosto sobria: la scena fissa, gli attori attorno a far da coro (una “scena stabile, e non mai vuota di gente anche negli intermezzi”⁵⁸). Fra un episodio e l’altro – negli “intermezzi” appunto – Modena prevede un intervento musicale con “musica [...] semplice, non rumorosa e di sapore antico”⁵⁹. I cori sono recitati da tre attori, che si staccano dal resto del gruppo (fra di essi Ernesto Rossi).

La scena non vuotavasi negli intermezzi, e il popolo rimaneva spettatore,

⁵² S. Polli, *Drammatica*, in “Il Pirata”, 23 agosto 1847.

⁵³ [Sia], *Teatri di Milano*, cit.

⁵⁴ *Ibidem*. Dello stesso avviso il “Corriere delle dame”: “La tragedia era messa in scena con precisione, ed anche da questo lato poteva soddisfare, se non render compiuta affatto, l’illusione” ([Sia], *Milano – Teatro Carcano*, in “Corriere delle dame”, 23 agosto 1847).

⁵⁵ F. Sala, *Appendice teatrale*, in “Figaro”, 21 agosto 1847.

⁵⁶ *Edipo Re tragedia di Sofocle. Tradotta da Felice Bellotti, da rappresentarsi nel Teatro Olimpico la sera del 15 settembre 1847*, G. Longo, Vicenza 1847. La versione qui stampata è la stessa – sempre di Bellotti – già edita nei decenni precedenti (vedi per esempio *Tragedie di Sofocle*, Torino, Pomba, 1829). Nel 1855 Bellotti appronterà una nuova traduzione rivista integralmente e poi più volte ristampata (per esempio in *Tragedie di Sofocle*, Barbera, Firenze 1872).

⁵⁷ [Sia], *Teatri di Milano*, cit.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

dopo che alcuno di essi erasi avanzato a declamare il coro che divide tra loro gli atti⁶⁰.

Modena sembra ben consapevole del carattere sperimentale della sua proposta. In un discorso pronunciato dal palcoscenico la sera della prima rappresentazione milanese specifica che si tratta, piuttosto “modestamente”, di una sorta di “saggio accademico”⁶¹ e si mostra conscio dei pericoli: “né il Modena stesso ne celò le difficoltà, scusandosi quasi, come fece, presso il pubblico di obbligarlo a trasportarsi a quel modo ad un’epoca remotissima”⁶².

Fra gli attori della compagnia Calloud, oltre naturalmente all’Edipo di Modena (“a lui [...] un tanto applauso da gittar lo spavento in tutta l’arte moderna”⁶³), particolare apprezzamento suscita il Creonte di Tommaso Pompei e il Nunzio del ventenne Ernesto Rossi. Quest’ultimo viene messo in guardia dai recensori per quel suo modo di gesticolare un po’ lezioso, che d’altra parte lascia già intuire un temperamento artistico piuttosto pronunciato. Scrive Francesco Sala:

se reputiam debito di giustizia lodare il Rossi per il molto effetto che seppe cavare dalla narrativa del nunzio, ci corre pur l’obbligo d’avvertirlo ch’ei badi a correggersi da una soverchia e poco opportuna smania di gesticolare, e principalmente da quella di spingere troppo frequentemente le braccia oltre l’altezza del capo⁶⁴.

Come spesso accade in questi anni, a Rossi viene imputato anche un eccesso di imitazione del maestro: “ripetiamo a quest’ultimo ciò che gli fu già tanto e non abbastanza detto. L’essersi egli proposto di imitare servilmente il grande attore, gli nuoce oltremodo nel progresso dell’arte”⁶⁵. Dalla descrizione del suo stile desumiamo qualche elemento utile a capire come egli caratterizzasse la sua presenza in scena e troviamo per riflesso conferma di alcuni tratti recitativi tipici di Modena – o riconducibili alla sua recitazione tipica – evidentemente raccolti in scena da Rossi: gli scatti repentini della voce, il camminare a saltelli, il particolare modo di alzare l’indice verso l’alto, il braccio destro appoggiato al fianco.

⁶⁰ [Sia], *Milano – Teatro Carcano*, in “Corriere delle dame”, 23 agosto 1847.

⁶¹ F. Sala, *Appendice teatrale*, cit.

⁶² [Sia], *Teatri di Milano*, cit.

⁶³ P. Cominazzi, *Teatri, spettacoli e concerti*, in “La Fama”, 23 agosto 1847.

⁶⁴ F. Sala, *Appendice teatrale*, cit. Vedi anche, a questo proposito, la recensione del “Corriere della dame” del 23 agosto.

⁶⁵ S. Polli, *Drammatica*, cit.

Scrive Polli:

l'assicuro che [...] sono pienamente d'accordo col Pubblico che ammira in lui un giovane pieno di sentire e d'intelligenza, dotato di bella voce e di bella figura [...] ma che del pari si duole, quando spinge con isforzo la voce e manda uno strillo, credendo imitare con ciò gli spingimenti di voce del Modena; quando salterella sulle piante de' piedi, quando alza l'indice e porta il braccio in alto formando un angolo al petto, e peggio ancora quando, a proposito o non a proposito, reca la destra alle reni a l'appoggia⁶⁶.

Tutti elementi stilistici rimproverati a Rossi, la cui recitazione però evidentemente non lascia indifferenti né i cronisti né il pubblico.

La rappresentazione del settembre a Vicenza ha un esito ben diverso da quella milanese. Intanto si può dire che si tratti di un avvenimento "doppio", come scrivono i giornali⁶⁷. Da un lato la parte più marcatamente spettacolare, con la sala riccamente illuminata, gli strumentisti, i cori cantati, che piace molto. Dall'altro il momento più propriamente teatrale che, auspice un calo di voce di Modena, viene nei fatti ampiamente sacrificato con un taglio brutale del testo, e lascia perciò spettatori e critici con l'amaro in bocca.

Come si è detto, la serata al teatro Olimpico si presenta come un avvenimento straordinario ("senza nota d'esagerazione, per la sua stessa natura può dirsi unico al mondo"⁶⁸). La compagnia Calloud, che sin dall'11 settembre sta dando un corso di recite al teatro Apollo di Venezia, si reca appositamente a Vicenza il 15 settembre⁶⁹.

La rappresentazione nel suo complesso è molto diversa da quella data a Milano poche settimane prima. I cori, riscritti per l'occasione dal

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Recensione della "Gazzetta di Venezia" riportata in "La Moda", 20 settembre 1847.

⁶⁸ *Ibidem*. Il teatro Olimpico di Vicenza era stato inaugurato nel 1585 proprio da una celebre rappresentazione dell'*Edipo re*, con Luigi Groto e Giambattista Verato, due fra gli attori più importanti dell'epoca. Nell'occasione della rappresentazione del 1847, oltre alla riedizione dell'*Edipo Re* tradotto da Bellotti di cui si è detto, l'Accademia Olimpica pubblica un volume di Antonio Magrini sulla storia del teatro che si incarica anche di descrivere gli apparati della rappresentazione a cui prende parte Modena (A. Magrini, *Il Teatro Olimpico*, cit.).

⁶⁹ L'elenco degli attori (gli stessi delle recite milanesi) è riportato nell'edizione vicentina dell'*Edipo Re* del 1847 (*Edipo Re*, cit., p. 3) e anche in una sorta di libretto di sala preparato per l'occasione (*Rappresentazione dell'Edipo Re. Tragedia di Sofocle. Tradotta da Felice Bellotti XV settembre 1847*, Minelli, Rovigo 1847).

vicentino Jacopo Cabianca⁷⁰, vengono musicati dal maestro Giovanni Pacini⁷¹. In scena figurano circa 80 musicisti e altrettanti coristi, più il tenore Ciaffei⁷². Al calo della tenda (“levata provvisoriamente a sostituire il sipario”⁷³) i 1400 spettatori hanno un colpo d’occhio di grande effetto: una sala illuminata da “cinque o seicento cere”⁷⁴, popolata di musicisti con i loro strumenti e molti cantanti “in abito così vario ed acconcio”⁷⁵ gomito a gomito con il pubblico (“non si avrebbe saputo distinguer sul palco dove cominciasse Tebe o terminasse Vicenza”⁷⁶):

scoppiarono unanimi e fragorosi gli applausi quali si ripeterono dopo le belle e gravi note della sinfonia del Pacini⁷⁷.

Ma la parte teatrale viene quasi del tutto meno (“qui mutarono le sorti”, scrive Berti⁷⁸). Modena si ammala (“prima che cieco, e’ si fe’ quasi mutolo, e veramente affioccato”⁷⁹). Anche se Pacini nelle sue *Memorie* sottolinea la “verità” – “che lo fe’ ovunque proclamare sommo” – dell’interpretazione modeniana⁸⁰, il testo viene abbondantemente tagliato e il “povero re dovette spacciare alla meglio i suoi fatti

⁷⁰ I versi di Cabianca sono riportati in A. Magrini, *Il Teatro Olimpico*, cit., pp. 95-100, e in *Rappresentazione dell’Edipo Re*, cit., pp. 9-16.

⁷¹ Già alcuni recensori delle recite milanesi avevano auspicato una rappresentazione con i cori cantati, anziché recitati. Così Cominazzi (P. Cominazzi, *Teatri, spettacoli e concerti*, cit.) e il cronista dell’“Italia musicale” ([Sia], *Teatri di Milano*, cit.).

⁷² S.i.a., *I cori dell’Edipo messi in musica dal maestro Pacini*, “Il Caffè Pedrocchi”, 19 settembre 1847. L’articolo riferisce di 83 musicisti, mentre Pacini nelle sue memorie ne conta 79, Magrini e il libretto di sala 87 (specificando anche i vari strumenti impiegati; nel libretto di sala sono indicati anche i nomi dei musicisti). Le versioni coincidono invece per ciò che riguarda il numero dei coristi, indicati nel numero di 80: “quindici soprani, quindici contralti, venticinque tenori e venticinque bassi”, precisano sia Pacini che Magrini (G. Pacini, *Le mie memorie artistiche*, Le Monnier, Firenze 1875, p. 97; A. Magrini, *Il Teatro Olimpico*, cit., p. 83).

⁷³ A. Berti, *Il teatro Olimpico a Vicenza la sera del 15 settembre*, in “Il Caffè Pedrocchi”, 19 settembre 1847.

⁷⁴ Recensione della “Gazzetta di Venezia” riportata in “La Moda”, 20 settembre 1847. Vedi anche A. Magrini, *Il Teatro Olimpico*, cit., p. 81.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ A. Berti, *Il teatro Olimpico*, cit.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Recensione della “Gazzetta di Venezia” riportata in “La Moda”, 20 settembre 1847.

⁸⁰ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche*, cit., p. 97. Vedi anche A. Magrini, *Il Teatro Olimpico*, cit., p. 82.

ed affrettar la sua fine”⁸¹. Circostanza che lascia perplessi diversi cronisti: “Non so se il tralasciare la tragedia fosse cosa conveniente in uno spettacolo la cui parte principale era la tragedia”⁸².

Una situazione ben differente da quella verificatasi al teatro Carcano. E anche molto diversa da quella che si produrrà nelle rappresentazioni successive a questa sfortunata replica vicentina.

L’episodio non è però del tutto chiaro. Sebbene non ci siano dubbi sulla malattia di Modena⁸³, qualche perplessità su come siano andate davvero le cose sembra legittima.

Come reagisce infatti Modena a una messa in scena così fortemente spettacolare (che probabilmente non aveva previsto in queste dimensioni, o che era stato costretto dalle circostanze ad accettare), curata per di più, almeno nella sua parte musicale, da una apposita “commissione” voluta dall’Accademia olimpica⁸⁴?

E il fastidio mostrato da alcuni recensori per l’indisposizione dell’attore (“uno non è sempre impunemente il Campanaro di Londra o Giacomo I innanzi d’essere Edipo. Per validi e potenti che sieno i polmoni, non sono alfine di ferro; si logorano e s’ammalano, e conviene, almeno in certi incontri, rispettarli”⁸⁵) tradisce qualcos’altro, oltre all’evidente rimbrotto per un repertorio considerato altrimenti censurabile?

È possibile che la malattia di Modena coincida con la manifestazione di un disagio per come si mettono le cose e per la difficoltà di conciliare progetti artistici alla prova dei fatti rivelatesi significativamente diversi?

Qualche dubbio sembra ragionevole coltivarlo.

Modena non doveva aver amato troppo quei cori musicati, se in

⁸¹ Recensione della “Gazzetta di Venezia” riportata in “La Moda”, 20 settembre 1847. Da notare che né Pacini né Magrini fanno alcun riferimento all’episodio.

⁸² A. Berti, *Il teatro Olimpico*, cit.

⁸³ Concordano su questo punto diverse recensioni. Fra l’altro Modena sarà soggetto a cali di voce anche nelle settimane successive (vedi le testimonianze in questo senso sul “Vaglio” e sul “Gondoliere” dell’ottobre e novembre 1847).

⁸⁴ [Sia], *I cori dell’Edipo*, cit. Anche Pacini fa riferimento alla proposta di musicare i cori dell’*Edipo* fattagli dall’Accademia del teatro Olimpico di Vicenza (G. Pacini, *Le mie memorie artistiche*, cit., p. 96). Pacini poi si riferisce alla presenza fra il pubblico di “molte teste coronate, e di Principi”, circostanza questa che potrebbe aver aumentato il disagio modeniano (*Ivi*, p. 98).

⁸⁵ Recensione della “Gazzetta di Venezia” riportata in “La Moda”, 20 settembre 1847.

una lettera a Calloud del novembre dice: “Ho scritto a Zagolini che faremo l’*Edipo*: ma che i cori li metta in sale, ché non vogliamo rompimenti di testa”⁸⁶. L’attore era d’altra parte solito concentrare il lavoro sulla rappresentazione in una prospettiva decisamente più sobria, e più adatta a consentire nella circostanza specifica quella commistione di antico e moderno di cui si è detto, come le recite milanesi avevano mostrato e come le successive rappresentazioni confermano. Non è peraltro forse un caso che da questo episodio prenda l’avvio un lungo contenzioso legale con l’Accademia – e in particolare con Cabianca, che dell’Accademia è Segretario – circa il compenso da attribuirsi all’attore. Quasi tre anni più tardi Modena si riferirà alla vicenda, in una lettera al proprio Avvocato, come a una “disgustosa pendenza” non ancora risolta⁸⁷.

Alla fine del dicembre 1847 Modena recita l’*Edipo re* al teatro Apollo di Venezia. Come già era accaduto a Milano, presenta la serata come un’“accademia d’arte”, sottolineandone il carattere di esperimento (“e’ c’invitò come ad un’*accademia d’arte*, ma che noi riguarderemo sempre come un magnifico spettacolo”⁸⁸). Spiccano in particolare le scene con Tiresia e quella con Giocasta, laddove Modena riesce a declinare in senso moderno la *drammaticità* della situazione: “mostrò [...] tutta la sua grand’arte specialmente nella sublime scena col vate Tiresia, ed in quella eminentemente drammatica, anche nel senso de’ moderni, con Giocasta”⁸⁹. Impossibile evitare il confronto con la rappresentazione vicentina.

Dopo che [...] non arrise tutta intera la sperata fortuna in sulle scene del teatro Olimpico di Vicenza [...] sentivamo forte il desiderio di rivederlo nel suo pieno splendore; e tale ci apparve in fatti queste sere, quantunque tolta la solennità della occasione, la consonante straordinarietà del luogo, e la musica del Pacini il Modena mostrò qui tutta la sua grand’arte⁹⁰.

In occasione di una nuova rappresentazione a Torino nel 1849, Regli scrive che Modena si “impossessa” dell’*Edipo* “per modo, che la

⁸⁶ Lettera a Gian Paolo Calloud del 26 novembre 1847, ora in E, p. 75.

⁸⁷ Lettera a Francesco Bampo del 17 febbraio 1850, in T. Grandi, *Lettere a Treviso di Gustavo Modena*, “Archivio Veneto”, vol. LXII (1958), p. 61 (Grandi pubblica anche due brevi lettere di Cabianca a Bampo sempre in relazione all’episodio vicentino).

⁸⁸ [Sia], *Teatri*, in “Il Gondoliere e l’Adria”, 1 gennaio 1848.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ibidem*.

direste opera del giorno, o non ch'altro, opera di tutti i tempi"⁹¹. L'attore si "trasfusa tutto nella *semplicità* di Sofocle" attraverso un attento lavoro sulla recitazione. Colpiscono la "maestà del suo gestire", la "nobiltà del suo incedere", le "potenti inflessioni della sua voce", la "facondia e la mellifluidità e la robustezza del suo dire", gli "improvvisi lampi che sono sua dote e suo privilegio"⁹². Regli lamenta la mancanza dei cori musicati da Pacini; non doveva essere dello stesso avviso Modena, che cerca anche qui di evitare "rompimenti di testa".

Epilogo

A partire dal 1849 Modena risiede forzatamente nel Regno di Sardegna. Il suo incupimento e la solitudine man mano che trascorrono gli anni si accentuano. È un periodo di sostanziale isolamento, artistico e politico, nonostante la vicinanza importantissima di Giulia Calame.

Scrive nel '50 a Dall'Ongaro: "... *en attendant* cosa? nol so, quando? Nemmeno"⁹³.

Recita, soprattutto quando è costretto, girando le diverse *piazze* delle province piemontesi, più qualche puntata a Genova ogni tanto e poco altro. Lo fa maledicendo se stesso ("credo [...] sia più nobile spazzar le strade che fare il buffone al mio diletissimo prossimo preso in massa"⁹⁴), maledicendo il teatro (l'"abborrita gogna"⁹⁵), gli "opportunisti" politici⁹⁶, la "Mecca fetida" (Torino), le province ("son sepolcri. Viva le strade ferrate che faranno sparire le province"⁹⁷), che tra l'altro gli riservano un'accoglienza a volte apertamente ostile per i suoi trascorsi politici⁹⁸.

⁹¹ R., *Ancora di Gustavo Modena*, in "Il Pirata", 27 ottobre 1849.

⁹² *Ibidem* (corsivi nostri).

⁹³ Lettera a Francesco Dall'Ongaro del 12 marzo 1850, ora in E, p. 118.

⁹⁴ Lettera a Pietro Manzoni del 18 ottobre 1856, ora in E, p. 244.

⁹⁵ Lettera ad Alfonso Girardi del 5 gennaio 1856, ora in E, p. 214.

⁹⁶ Lettera a Carlo Pisani del 12 novembre 1856, ora in E, pp. 251-252.

⁹⁷ Lettera a Ippolito D'Aste del 18 novembre 1852, ora in E, p. 160.

⁹⁸ Ne abbiamo un'efficace testimonianza da Ghislanzoni: "Lo si sapeva repubblicano, e la fermezza delle sue convinzioni gli alienava le simpatie dei moltissimi che professavano altri principi. In qualche teatro di provincia il pubblico gli si mostrò apertamente ribelle. Erano applauditi con puerile ostentazione i mediocrissimi attori che recitavano con lui; si fingeva la più glaciale indifferenza pel suo superbo talento" (A. Ghislanzoni, *Libro serio*, cit., p. 117).

Nonostante l'esibito e lucido disincanto ("Sono tornato ieri da un vagabondaggio istrionico per la fabbrica dell'osteria e del fitto di casa: tu diresti invece, per l'arte"⁹⁹) Modena continua a recitare e ad accarezzare qua e là ambizioni d'arte, pur alternando momenti di distacco più marcato a fasi di maggior coinvolgimento.

I primi spesso coincidono con i periodi trascorsi in Val Pellice. Ne fa menzione Curti già nel 1858.

Scrivendo di là essere fradicio, nauseato dell'umanità, dell'arte, del teatro, di tutto: smagato, allentato e consolarsi ridendo di ogni cosa, ma ridere un po' colla milza, un po' col fegato ed occupando il suo tempo nel seguire, come direbbe Shakespeare, la sua ombra al sole¹⁰⁰.

Proprio da Torre Pellice scrive per esempio nell'agosto del 1857 a Sabatini:

tu parli sempre *Arte, riforme* ed altre belle parolone alle quali nulla è che risponda nella cinerea realtà delle cose. Io non voglio più illusioni di nessuna sorta, perché troppo ruppi le corna contro le delusioni. Se volessi vivere nel fumo d'oppio, mi terrei ai bei sogni di Mazzini che sono meno illogici dei tuoi e di quei di Malmusi e di altri infusi. Dunque *de ARTE nihil et unusquisque utatur iure suo, et faciat baioccos*. Dunque *de pagnotta*, giacché alla pagnotta devo pensare per improba miseria che mi afferra alla gola¹⁰¹.

Eppure, anche in questi anni, e nonostante il peggioramento delle condizioni di salute, non viene mai del tutto meno in Modena la volontà di intervenire nelle cose del teatro e, attraverso il teatro, nelle cose del mondo. Recita perciò, come si è detto, con un occhio particolare al repertorio, oscillando fra il pessimismo dovuto alla constatazione che il pubblico "non perdona a chi vuol farlo pensare"¹⁰² e il tentativo di stimolarlo criticamente, come nel caso dell'insistenza con Ippolito d'Aste per avere uno *Spartaco* "ché sarà sempre a proposito finché ci saranno schiavi per forza e schiavi volontari"¹⁰³. Mantiene poi un'attenzione specifica per la formazione dei giovani attori¹⁰⁴.

⁹⁹ Lettera a Francesco Dall'Ongaro del 25 dicembre 1850, ora in E, p. 134.

¹⁰⁰ P.A. Curti, *Gustavo Modena*, cit.

¹⁰¹ Lettera a Giovanni Sabatini del 10 agosto 1857, ora in E, p. 273.

¹⁰² Lettera a Filippo De Boni del 15 novembre 1850, ora in E, p. 133.

¹⁰³ Lettera a Ippolito D'Aste del 22 gennaio 1852, ora in E, p. 154.

¹⁰⁴ Oltre alla breve esperienza con Domenico Righetti del '56-'57 di cui si è detto, non mancano altre spie del permanere di un interesse in questo senso. Quando per esempio nell'agosto del 1852 inizia un corso di recite a Torino, il "Pirata" scrive che

Stabilisce anche, in alcune circostanze, rapporti più intensi e di scambio con le compagnie minori con cui collabora¹⁰⁵. Progetta qualche rappresentazione speciale, come il *Maometto* di Voltaire a Torino nel 1857 (che aveva già recitato negli anni passati ma che ora presenta tradotto da lui stesso e con un foglio di sala nel quale rivendica come “scopo del teatro” l’“aprire gli occhi ai ciechi estirpando pregiudizi e superstizioni”¹⁰⁶); o un *Saul* con Ernesto Rossi l’anno precedente (programma quest’ultimo che non andrà in porto ma che sembra confermare un rapporto fra Modena e Rossi probabilmente diverso da quello instauratosi fra Modena e Salvini¹⁰⁷). Nel novembre del 1860,

con lui ci sono “cinque o sei giovinette, che mettono adesso il primo passo nell’arringo drammatico sotto l’egida sua, sotto la valevole scorta de’ suoi consigli” (R., *Gustavo Modena al Teatro Carignano*, in “Il Pirata”, 8 agosto 1852).

¹⁰⁵ Valga l’esempio della compagnia Petrucci-Toselli, con la quale recita in diverse circostanze nella prima metà degli anni Cinquanta. Al di là dell’importanza di Giovanni Toselli – figura che necessiterebbe un approfondimento specifico, e a cui sarà anche legata un’attrice “modeniana” come Giacinta Pezzana – andrebbe verificata (documenti permettendo) l’influenza operata da Modena sulla compagnia. Ci sembra in questo senso significativo il caso di un *Otello il morro* recitato da Petrucci e Toselli a Savigliano nel gennaio 1852 – uno dei primi *Otello* mai rappresentati in Italia, dopo quello di Modena di dieci anni prima – proprio poco dopo che la compagnia aveva accolto con sé Gustavo Modena nella stessa città per tre recite straordinarie (vedi A. Petrini, *Vita artistica di Savigliano*, in AA.VV., *Teatri storici. Luoghi dello spettacolo in Piemonte dalla corte settecentesca al decoro della città moderna*, a c. di F. Varallo, Paravia, Torino 1998, p. 109). L’attenzione mostrata da Modena per queste compagnie la si può evincere anche da altre piccole spie significative, come questo episodio riportato dalla “Gazzetta del popolo” dell’ottobre del 1849: “gli attori della Compagnia Romagnoli lo hanno ben secondato. Ne volete una prova? Ve la diede Modena stesso, conducendo a significazione egli medesimo (onore insigne) agli applausi del proscenio uno di questi suoi nuovi compagni” ([Sia], *Gustavo Modena nel Cittadino di Gand*, in “Gazzetta del popolo”, 11 ottobre 1849).

¹⁰⁶ G. Modena, *Maometto o il fanatismo*, cit., p. 313.

¹⁰⁷ Modena pensa a un *Saul* a Torino con Rossi nel 1856 in occasione dell’anniversario della nascita di Alfieri, il 17 gennaio, su suggerimento di Righetti (e forse dello stesso Rossi). Il progetto non si realizza probabilmente perché Modena alla fine opta, anche per ragioni politiche, per una recita ad Asti in vista della stessa ricorrenza. Ma, al di là di come siano andate le cose, è significativo che di fronte a un articolo comparso in quei giorni sullo “Scaramuccia”, velenoso nei confronti di Rossi (in cui si dà a intendere che l’attore rifiuti di recitare al fianco di Modena per “egoismo” e “amor proprio”), Modena si incarichi di rispondere con una lettera al giornale in difesa della correttezza dell’operato di Rossi: “le riflessioni offensive per Ernesto Rossi [...] sono calunniose [...] il signor Righetti invitò ME a dare la recita del *Saul* sul teatro Carignano, nella sera del 17 gennaio corrente. Io non potei acconsentirvi, la recita dunque non ebbe luogo PER FATTO MIO”. Una lettera peraltro, come abbiamo già riferito, molto dura nei confronti di un giornalismo che “ha il malvezzo di considerare gli artisti come esseri che da mattina a negra notte sieno esposti in berlina”. Da notare che lo “Scara-

tre mesi prima di morire, discute con Bellotti-Bon, e poi con Vincenzo Brusco Onnis, di un progetto per riunire “le migliori possibili compagnie drammatiche” al teatro del Fondo di Napoli, che auspica possa essere ceduto gratis per un decennio dal Municipio. A quella formazione, scrive Modena “mi aggiungerei io, non per condurre compagnia, ma per coadiuvare alla cosa mettendo la mia quota nel capitale, dirigendo e un po’ insegnando e un po’ abbaiano di tempo in tempo e con una mano insomma al timone”¹⁰⁸.

Modena assume dunque in questi anni un atteggiamento in fin dei conti fortemente contraddittorio; appare disincantato e sfiduciato ma, allo stesso tempo, pronto a mettersi in gioco per le cose in cui continua a credere. Scrive a Sabatini nel 1858:

Tu mi trovi in contraddizione: è ben possibile; i più grandi uomini non sono altro che impasti di contraddizioni, figuriamoci i piccoli!¹⁰⁹

Più in generale una delle caratteristiche maggiormente interessanti e affascinanti di questo attore coincide proprio con il coraggio e la capacità di vivere fino in fondo le aporie che ne attraversano inevitabilmente il percorso, teatrale e politico.

Per gli artisti, nell’epoca della “perdita d’aureola” dell’arte, la differenza non è fra chi è segnato da contraddizioni e chi non lo è. Ma fra chi è in grado di affrontarle, seppur dolorosamente e rabbiosamente, vivendole perciò fino in fondo, *in corpore vili*, e chi non può o non vuole farlo.

Non a caso, appena ne avrà l’occasione, Modena non si lascerà sfuggire la possibilità di riprendere a recitare fuori dal Piemonte.

Nel 1859 organizza un corso di recite a Milano, dopo più di dieci anni di assenza dalla città. Appare stanco e provato. Una intensa testimonianza di Ghislanzoni ci lascia intravedere un attore che combatte

muccia”, nei giorni precedenti la pubblicazione dell’articolo, aveva criticato la recitazione di Rossi ed elogiato fortemente quella della Ristori, difendendo l’attrice dagli attacchi di chi, come Rovani (nei suoi interventi sull’“Italia musicale” di cui si è detto), la trovava di tanto inferiore a Modena (vedi [Sia], *Alfieri e Rossi*, in “Lo Scaramuccia”, 24 gennaio 1857; la lettera di Modena è in E, p. 260; vedi anche la lettera a Bellotti in cui l’attore racconta la sua versione dei fatti: Lettera ad Amilcare Bellotti del 30 gennaio 1857, pp. 260-261).

¹⁰⁸ Lettera a Vincenzo Brusco Onnis del 14 novembre 1860, ora in E, p. 427.

¹⁰⁹ Lettera a Giovanni Sabatini del 4 settembre 1858, ora in E, p. 321.

a fatica la sua battaglia artistica in scena:

i milanesi lo rividero [...] sotto le sembianze di *Cittadino di Gand* [...] al presentarsi sulla scena, l'illustre artista fu salutato da una commovente ovazione. Gli applausi durarono dieci minuti; e da quegli occhi bruni, fosforescenti, pieni di fascino, si videro sgorgare due lacrime. [...] Fatto è che durante il primo atto del dramma, l'attore non potè mai sottrarre all'uomo completamente, né l'artificio della finzione vincere in lui il predominio di una commozione vera e profonda. A certi punti degli atti successivi lampeggiarono i raggi dell'antico Nume, e gli spettatori ne rimasero abbagliati. Ma chi ricordava il Modena d'altri tempi, non poteva a meno di rammaricarsi nello scorgere il grave deperimento de' suoi mezzi fisici¹¹⁰.

Sappiamo dalle lettere che durante il soggiorno milanese una fastidiosa bronchite non gli dà tregua¹¹¹. Modena era d'altra parte ben consapevole delle difficoltà cui andava incontro. Tre anni prima scriveva a Garberoglio:

Non ho mai amato l'arte drammatica (tu non lo crederai ma è la verità); ora poi l'ho proprio in odio. E ora la mancanza d'esercizio aggiunta all'incertezza della salute mi fanno anche pauroso dell'esito¹¹².

L'immagine che ci restituisce Ghislanzoni lascia comunque intuire una caparbia, rabbiosa, per certi versi grottesca lotta di Modena contro se stesso.

Qualche cosa di floscio si notava nel suo portamento scenico; la sua voce, così potente altre volte nel fulminare anatemi, non sempre rispondente all'impeto delle intenzioni, si andava insensibilmente spegnendo di atto in atto, di scena in scena¹¹³.

Ghislanzoni ci consegna un ricordo forse eccessivamente malinconico dell'ultimo Modena in scena, probabilmente non del tutto veritiero. Eppure, oltre a voler rendere omaggio a suo modo al grande attore, egli intende anche gettare così un'ombra su chi resta: sugli "allievi", "oggi ricchi e famosi"¹¹⁴, che tradiscono per certi versi il maestro. È un Modena "abbandonato da' suoi valorosi allievi" – osserva ancora Ghi-

¹¹⁰ A. Ghislanzoni, *Libro serio*, cit., pp. 117-118.

¹¹¹ Lettera a Gian Paolo Calloud del 26 febbraio 1860 (E, p. 381) e Lettera ai Paul del 7 aprile 1860 (E, p. 387).

¹¹² Lettera a Giuseppe Garberoglio del 13 gennaio 1856, ora in E, p. 219.

¹¹³ A. Ghislanzoni, *Libro serio*, cit., p. 121.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 123.

slanzoni – quello che campeggia, grandioso e solitario, di fronte agli occhi di chi lo osserva, quasi in disparte, recitare “spegnendosi”¹¹⁵.

Peraltro, anche nell’occasione delle recite milanesi, il profilo politico dell’attore, attestato su posizioni sempre più radicali, gioca un ruolo nell’accrescere la diffidenza di un pubblico da questo punto di vista ben diverso da quello della prima metà degli anni Quaranta. Sin dall’esordio al teatro Re: “strano a dirsi: il teatro Re non era affollato a quella prima rappresentazione; la platea non era stipata, i palchi a metà vuoti”¹¹⁶. Modena si indispettisce (“immutabile ne’ suoi principi, le mente piena di ubbie, diffidente, iroso, più che mai taciturno, d’altro non parve preoccuparsi che di speculare sul proprio talento”¹¹⁷). Dopo qualche replica data al teatro Re e sulle “democratiche scene” del Carcano¹¹⁸, prima di abbandonare Milano decide di spostarsi in una sala decisamente più “popolare”: “da ultimo – scrive ancora Ghislanzoni – con dispettosa modestia, scese a rappresentare il *Saulle* in un oscuro teatrizzo in contrada di San Simone”¹¹⁹.

Tornato alla “*Mecca fradicia*”, Modena rifiuta la nomina a professore di declamazione propositagli dal Governo toscano nell’aprile del 1860. L’attore sa bene che un suo assenso suonerebbe come un segnale di resa e non è disposto a rischiare alcun fraintendimento.

Scrive alla sorella di Giulia e al marito di lei:

Mi condannarono in Toscana a vent’anni di carcere. [...] poi, giacché non risparmiarono mezzo alcuno per gettar polvere negli occhi ai gonzi, hanno decretato la istituzione di una cattedra d’alta declamazione, insieme ad altre cattedre ed insegnamenti creati a maggiore *gloria* della Nazione e per empire la pancia dei loro confidenti e complici. Pensate se io volevo contrarre obbligazioni con quei *Tartufi* e sedermi al banchetto insieme ai loro lacchè. Ho rifiutato secco¹²⁰.

E la stessa Giulia in una lettera ancora alla sorella:

Ha rifiutato e ne sono assai contenta. Largo onorario, quattro mesi di vacanza nell’anno, un bel soggiorno come Firenze, ma... preferiamo la paglia alla biada della greppia governativa. Mentre tanti fanno ressa intorno al

¹¹⁵ *Ivi*, p. 116.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 120.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 119.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 122.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ Lettera ai Paulet del 7 aprile 1860, ora in E, p. 388.

mangiatoio è bene che qualcuno mostri un poco di dignità. Intanto danno a Gustavo del matto e del cittadino indegno!¹²¹

Le delusioni non lo scoraggiano. Dopo aver concluso, pochi mesi più tardi, un nuovo faticoso giro a Parma, Livorno e Bologna, si impegna in un altrettanto faticoso – per il suo stato di salute – viaggio a Napoli, anche in vista di una possibile serie di rappresentazioni, che non riuscirà però a realizzare visto l'ulteriore peggioramento delle sue condizioni fisiche¹²². Come si vede, al di là della disillusione e della stanchezza, Modena non si tira indietro e non si risparmia. Fino a rimetterci la vita. Proprio l'affaticamento per quel viaggio è all'origine del nuovo aggravarsi delle condizioni di salute e poi della pleurite che lo colpisce al ritorno da Napoli. Muore a Torino la notte del 20 febbraio 1861.

Disilluso ma a suo modo caparbio, smagato ma incapace se non di arruolarsi nelle fila di coloro che cercano disperatamente di cambiare le cose del teatro e del mondo, Modena si cimenta fino all'ultimo con il palcoscenico e con l'"orbetto". Odiandolo, disprezzandolo, rifiutandolo, ma affrontandolo. Nella consapevolezza che solo chi si misura con la "cinerea realtà delle cose" senza rimuoverla può davvero cercare di aprire la strada ai cambiamenti radicali, a quei sogni "vaporosi" che tanto scaldano l'animo e danno una ragione di vita a chi, come Modena, non intende piegarsi.

È ancora Ghislanzoni a testimoniare lo struggente baluginare nell'attore provato dalla fatica di un tratto stilistico che anche adattandosi o forse paradossalmente sfruttando le sue precarie condizioni fisiche risulta assolutamente straordinario.

Lo scrittore ricorda un "gigante circondato da pigmei", a cui ogni tanto "avveniva di dover soccombere", grandioso e solitario: un attore la cui "apparizione in scena produceva una mostruosa antitesi di sublime e di grottesco"¹²³.

La contraddizione di tutta la vita – quella fra il *sublime* e il *grottesco* – ricompariva, ingigantita e deforme, ma cristallina nella sua evidenza, nell'ultimo suo sofferente e sofferto incedere sul palcoscenico. Certi grandi monumenti, scriveva Genet, sfolgorano prima di spegnersi.

¹²¹ *Epistolario di Giulia Modena*, p. 115.

¹²² Vedi la testimonianza di Tommaso Salvini, a Napoli nello stesso periodo, al quale Modena ricorre per un aiuto sul piano organizzativo (T. Salvini, *Ricordi, aneddoti ed impressioni*, cit., p. 165 e Lettera a Tommaso Salvini del 24 settembre 1860, ora in E, p. 416).

¹²³ A. Ghislanzoni, *Libro serio*, cit., p. 116.

Ringraziamenti

Questo libro è il frutto di un lungo lavoro di ricerca condotto su un'ampia messe di documenti, in larghissima parte non più editi, reperiti in diverse biblioteche e archivi italiani. Colgo qui innanzi tutto l'occasione per ringraziare i bibliotecari e gli archivisti che mi hanno guidato con il loro aiuto e i loro consigli.

Nel corso degli anni alcune occasioni di riflessione sulla figura di Gustavo Modena mi sono state offerte da incontri o convegni ai quali ho partecipato. Di questo non posso che ringraziare chi li ha promossi: Roberto Alonge e Franco Perrelli, per "La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità" (2006) e per "Italia-Austria. Cento anni controversi (1821-1918)" (2010); Pierre Frantz e Mara Fazio, per "La messinscena prima della regia (1650-1880)" (2008); Eugenio Buonaccorsi, per "Tommaso Salvini. Un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento" (2011); Livia Cavaglieri, Quinto Marini e Franco Vazzoler, per "Testi, attori e scene drammatiche: nuove prospettive di ricerca su teatro e Risorgimento" (2011). Gli interventi presentati in quelle occasioni, che compaiono negli Atti dei rispettivi convegni, sono confluiti in questo libro, a volte riscritti a volte mantenuti più fedelmente. Anche di questa opportunità sono debitore agli organizzatori di ciascun incontro.

Un ringraziamento particolare lo devo ai colleghi che hanno partecipato al convegno promosso dal DAMS di Torino nel novembre del 2011 dedicato proprio a Modena: Anna Barsotti, Sonia Bellavia, Alberto Bentoglio, Maria Ida Biggi, Simona Brunetti, Eugenio Buonaccorsi, Mariagabriella Cambiagli, Livia Cavaglieri, Fernando Gioviale, Gerardo Guccini, Lorenzo Mango, Laura Mariani, Sandra Pietrini, Paolo Puppa, Elena Randi, Alessandro Tinterri. Gli interventi di quei giorni (ora confluiti negli Atti del Convegno pubblicati dall'editore Bonanno), le intense discussioni scaturite allora e anche in seguito, in forma privata, sono stati per me occasioni di ulteriori riflessioni e di approfondimento.

Grazie a chi, a vario titolo, ha discusso con me parti del libro o mi ha dato consigli e suggerimenti. Fra di loro Antonio Attisani, Alberto Burgio, Roberto Gramiccia, Federica Mazzocchi, Claudio Morganti, Donatella Orecchia, Franco Perrelli, Mariapaola Pierini, Giuliana Pititu. Come sarà evidente al lettore, le riflessioni contenute in questo libro nascono dagli stimoli critici, diretti e indiretti, di Gigi Livio e di Claudio Meldolesi.

Un ringraziamento infine è per Anna Barsotti e Gloria Borghini, che hanno accolto con favore la proposta di dedicare una monografia a Gustavo Modena.

Questo libro è per Pit.

Indicazioni bibliografiche

La compilazione di una bibliografia modeniana dettagliata appesantirebbe questo libro in modo eccessivo. Basti dire che solo gli apparati messi a punto da Terenzio Grandi in appendice al volume degli *Scritti* del 1957 e poi alla biografia *Gustavo Modena attore patriota* del 1968 comprendono circa 400 titoli. Andrebbero poi aggiunti i numerosi articoli usciti durante la vita dell'attore, più o meno ampi, non sempre indicati da Grandi ma spesso molto importanti, nonché i saggi posteriori al 1968.

Scegliamo dunque di limitare le indicazioni bibliografiche a una nota riepilogativa degli scritti di Gustavo Modena e a un aggiornamento più puntuale per ciò che riguarda gli studi pubblicati dopo il 1968, rimandando per il periodo precedente ai titoli elencati da Grandi nonché ai molti riferimenti presenti in questo studio.

Scritti di Gustavo Modena

I testi editi sono ora pubblicati in: *Scritti e discorsi di Gustavo Modena*, a cura di T. Grandi, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, Roma 1957. Ulteriori integrazioni in: C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Bulzoni, Roma 1971.

Una prima raccolta di lettere risale al 1888: *Gustavo Modena. Politica e Arte. Epistolario con biografia (1833-1861)*, Barbera, Firenze 1888. L'epistolario, rivisto e notevolmente ampliato da Terenzio Grandi, seppure non ancora completo, è ora in: *Epistolario di Gustavo Modena*, a cura di T. Grandi, Vittoriano, Roma 1955. I principali aggiornamenti sono ancora dello stesso Grandi (T. Grandi, *Scritti e discorsi di Gustavo Modena*, cit.; T. Grandi, *Lettere a Treviso di Gustavo Modena*, "Archivio Veneto", vol. LXII, 1958) e di Claudio Meldolesi.

lesi (C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena*, cit.).

Presso la Biblioteca del Burcardo di Roma e il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova sono conservate alcune lettere già pubblicate nell'*Epistolario* o nelle successive integrazioni e altri documenti manoscritti, fra cui qualche contratto. Diversi copioni appartenuti o riconducibili a Modena sono consultabili alla Biblioteca del Burcardo: *Benvenuto Cellini* (P. Meurice), *Una catena* (E. Scribe), *Il cittadino di Gand* (M. Romand), *Fornaretto* (F. Dall'Ongaro), *Kean* (A. Dumas padre), *Lucrezia* (F. Ponsard), *Maometto* (Voltaire), *La morte di Wallenstein* (F. Schiller), *Pagliaccio* (A. Dennery, M.Fournier).

L'epistolario della moglie di Gustavo Modena, Giulia Calame, è ora raccolto in: *Epistolario di Giulia Modena. Con Appendice*, a cura di T. Grandi, estratto da "Ateneo veneto", 1968, nn. 1-2.

Studi su Gustavo Modena pubblicati dal 1968 a oggi

- V. Monaco, *La repubblica del teatro (Momenti italiani 1796-1860)*, Le Monnier, Firenze 1968.
- F. Della Peruta, *Gustavo Modena*, in Id. (a cura di), *Scrittori politici dell'Ottocento*, tomo I, *Giuseppe Mazzini e i democratici*, Ricciardi, Milano 1969.
- C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Bulzoni, Roma 1971.
- E. Buonaccorsi, *La recitazione del "grande attore". Da Gustavo Modena a Tommaso Salvini*, Istituto di Storia dell'Arte, Genova 1974.
- C. Meldolesi, *Modena rivisto*, in "Quaderni di teatro", n. 21-22, agosto-novembre 1983.
- C. Meldolesi, *Un incontro fra storici e attori*, in *Negli spazi oltre la luna. Stramberie di Gustavo Modena*, programma di sala, Teatro La Soffitta, Bologna 1983.
- F. Ruffini, *Piccolo glossario teatrale di Gustavo Modena*, in "Quaderni di teatro", n. 21-22, agosto-novembre 1983.
- F. Taviani, *Alcuni suggerimenti per lo studio della poesia degli attori dell'Ottocento*, in "Quaderni di teatro", n.21-22, agosto-novembre 1983.
- G. Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Mursia, Milano 1989.

- A. Paladini Volterra, *Antonio Raftopulo contro Gustavo Modena: un'azione giudiziaria di fronte alla deputazione ai pubblici spettacoli*, in "Biblioteca teatrale", n. 11, 1989.
- C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 1991.
- G. Livio, *Il teatro del grande attore e del mattatore*, in AA.VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Volume II. Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, a cura di R. Alonge, G. Davico Bonino, Einaudi, Torino 2000.
- C. Meldolesi, *L'età degli avventi romantici in Italia*, in AA.VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Volume II.*, cit.
- G. Guccini, *Attori e teoriche nell'Europa romantica. Note sparse su Modena, Mazzini e l'Opera*, in AA.VV., *Riflessi europei sull'Italia romantica*, a cura di A. Poli, E. Kanceff, vol. I, Centro Universitario di Ricerche sul "Viaggio in Italia", Moncalieri 2000.
- A. Barsotti, *Alfieri e la scena. Da fantasmi di personaggi a fantasmi di spettatori*, Bulzoni, Roma 2001.
- E. Buonaccorsi, *L'arte della recita e la bottega. Indagini sul grande attore dell'800*, Bozzi, Genova 2001.
- M. Cambiagli, "Rapida... semplice... tetra e feroce". *La tragedia alfieriana in scena tra Otto e Novecento*, Bulzoni, Roma 2004.
- R. Ciancarelli, *Modena, Salvini e la Merope dell'Alfieri. L'arte dell'esordiente*, in "Biblioteca teatrale", n. 71-72, 2004.
- C. Meldolesi, *I nostri attori ottocenteschi come persone simili a persone. In particolare, sui rapporti fra quelli "romantici negativi", "grandi" e "artisti"*, in "Teatro e storia", n. 26, 2005.
- A. Petrini, *L'altra regia. Precedenti ottocenteschi dell'attore-regista. Il singolare caso di Gustavo Modena*, in AA.VV., *La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*, a cura di R. Alonge, Pagina, Bari 2007.
- S. Brunetti, *Autori, attori, adattatori. Drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano*, Esedra, Padova 2008.
- S. Arancio, *A proposito del "Kean" di Gustavo Modena. Nota*, in "Teatro e storia", 2009.
- R. Trovato, *Polemiche teatrali su "Lo Staffile". Le interpretazioni di Gustavo Modena al Teatro Apollo di Genova*, in AA.VV., *Teatro e teatralità a Genova e in Liguria dall'epoca medievale al Novecento*, a cura di F. Natta, Atti del Convegno, ETS, Pisa 2009.

- A. Petrini, *Les acteurs et la représentation. La pré-régie dans le théâtre italien de la moitié du XX siècle*, in AA.VV., *La fabbrica del théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, a cura di M. Fazio, P. Frantz, Desjonquères, Paris 2010.
- A. Arisi Rota, *Gustavo Modena*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2011, vol.LXXV, *ad vocem*.
- A. Petrini, *Modena e Salvini: poetiche d'attore a confronto*, in AA.VV., *Un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento*, a cura di E. Buonaccorsi, Pagina, Bari 2011.
- D. Quarta, *Gustavo Modena*, in AA.VV., *Vite per l'Unità. Artisti e scrittori del Risorgimento civile*, a cura di B. Alfonzetti, S. Tatti, Donzelli, Roma 2011.
- A. Tinterri, *Introduzione* a L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, Morlacchi, Perugia 2011 (rist. anastatica della prima edizione, Perugia 1865).
- AA.VV., *Ripensare Gustavo Modena, attore e capocomico, riformatore del teatro fra arte e politica*, a cura di A. Petrini, Bonanno, Acireale-Roma 2012 (contributi di: Anna Barsotti, Sonia Bellavia, Alberto Bentoglio, Maria Ida Biggi, Simona Brunetti, Mariagabriella Cambiaghi, Livia Cavaglieri, Fernando Gioviale, Gerardo Guccini, Lorenzo Mango, Laura Mariani, Armando Petrini, Sandra Pietrini, Paolo Puppa, Elena Randi, Alessandro Tinterri).
- A. Scannapieco, *"Quella abborrita gogna che chiamano teatro": la "scena" risorgimentale nella lente di Gustavo Modena*, in "Il Castello di Elsinore", n.65, 2012.

Indice

I. IL TEATRO DEGLI ATTORI	7
<i>Le eccezioni e la regola – Gli attori e il teatro – Modena autore e scrittore – La riflessione artistica – Un teatro educatore</i>	
II. TEATRO, “SPETTACOLI”, PUBBLICO: LA SCENA DEL PRIMO OTTOCENTO, L'ARTE DEL GRANDE ATTORE	21
<i>Il “teatro-industria” – Teatro e “spettacoli” – L'arte del grande attore</i>	
III. GLI ESORDI	35
<i>Una biografia singolare – L'esordio. Gli “affettuosi e patetici modi” – Il “languore” anti-tragico: Oreste</i>	
IV. ANCORA GLI ESORDI. LA SFIDA	47
<i>Commozione e sorpresa – Lo studio – Uno stile nuovo – La sfida</i>	
V. TRADIZIONE E INNOVAZIONE	55
<i>La generazione dei maestri, il realismo – I “giocherelli scenici” di Bon – Tradizione e innovazione – Giacomo Modena – Luigi Vestri – Giuseppe De Marini</i>	
VI. IL REALISMO GROTTESCO: LO STILE, I PERSONAGGI	75
<i>L'esilio – Un nuovo genere – Un “recitare vero che sbalordisce” – I dettagli “pungenti” del realismo – Il melodrammatico e il comico – Il rovesciamento del tragico – Hugo e Shakespeare – Saul – Luigi XI</i>	
VII. LA COSTRUZIONE DEL PERSONAGGIO	147
<i>Torelli: “ispirazione” o “studio”? – Morrocchesi e l’“anima” – Franceschi e il “cangiar persona” – Vero “storico” o vero “morale”? – Le aporie dell'immedesimazione</i>	

VIII. ARTE E POLITICA. LE DANTATE	165
<i>Uno stretto intreccio – Il radicalismo politico – Modena e Mazzini: un rapporto non solo politico – I Promessi sposi – La rabbia dello stile – Il Dante di Modena</i>	
IX. MODENA MAESTRO E “DIRETTORE”.	
LA COMPAGNIA DEI GIOVANI	201
<i>Un progetto inseguito a lungo – Direzione d'attore e protoregia – Il direttore non attore – Il direttore attore: Giovanni Canova, Francesco Augusto Bon, Adelaide Ristori – La compagnia dei giovani – Una “mise en scène” per gli attori – Una direzione forte - L’“insieme” – La questione dei “ruoli” – I dilettanti – Le prove – “Commedie complete” – Un progetto naufragato – Gli “esperimenti” – Un particolare Saul – Adelchi a “scene spezzate” – I drammi politici – La morte di Wallenstein – Un sogno destinato agli “spazj oltre la Luna”</i>	
X. MODENA, SALVINI, RISTORI (E ROSSI)	271
<i>Gli allievi – Modena e Salvini – Compagnie (e attori) a confronto</i>	
XI. UN NUOVO ESILIO	289
<i>Una compagnia-scuola per la Reale Sarda – Edipo Re – Epilogo</i>	
Indicazioni bibliografiche	313

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di novembre 2012

