

© 2007, Pagina soc. coop., Bari

Questo volume è pubblicato  
con il contributo del  
Dipartimento di Discipline Artistiche,  
Musicali e dello Spettacolo  
dell'Università degli Studi di Torino.

# La regia teatrale Specchio delle brame della modernità

a cura di Roberto Alonge



Università degli Studi di Torino  
Dipartimento di Discipline  
Artistiche, Musicali e dello Spettacolo

*Per informazioni sulle opere pubblicate  
e in programma rivolgersi a:*

**Edizioni di Pagina**

via dei Mille 205 - 70126 Bari

tel. e fax 080 5586585

<http://www.paginasc.it>

e-mail: [info@paginasc.it](mailto:info@paginasc.it)

edizionidipagina

## Indice

È vietata la riproduzione, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia. Per la legge italiana la fotocopia è lecita solo per uso personale *purché non danneggi l'autore*. Quindi ogni fotocopia che eviti l'acquisto di un libro è illecita e minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la conoscenza. Chi fotocopia un libro, chi mette a disposizione i mezzi per fotocopiarlo, chi favorisce questa pratica commette un furto e opera ai danni della cultura.

Prefazione	IX
<i>Giovanna Zanlonghi</i> Verso una pedagogia dell'attore: <i>le Regeln für Schauspieler</i> di J. W. Goethe	3
<i>Cristina Grazioli</i> La <i>Theaterwissenschaft</i> e la nascita della regia nei paesi di lingua tedesca	33
<i>Elena Randi</i> Victor Hugo mette in scena <i>Angelo, tyrann de Padoue</i>	67
<i>Franco Perrelli</i> Quando il regista intervistò se stesso	115
<i>Jean Chobbia</i> «Truth in the Theatre is Relative»: The Staging of Crowds and the <i>mise en scène</i>	135
<i>Claudio Longhi</i> La nascita della regia: prospettive filosofiche	153
<i>Paolo Gallarati</i> Mimesi e astrazione nella regia del teatro musicale	175
<i>Armando Petrucci</i> L'altra regia. Precedenti ottocenteschi dell'attore-regista: il singolare caso di Gustavo Modena	189

Proprietà letteraria riservata  
Pagina soc. coop. - Bari

Finito di stampare nell'ottobre 2007  
da Corpo 16 s.n.c. - Bari  
per conto di Pagina soc. coop.

ISBN 978-88-7470-045-5

<i>Roberta Gandolfi</i> Operare su piccola scala. L'arcipelago europeo (e americano) dei piccoli teatri e la cultura della regia come arte	215
<i>Franco Ruffini</i> Konstantin Stanislavskij. Territori del teatro e migrazioni	237
<i>Mirella Schino</i> Continuità e discontinuità	247
<i>Bent Holm</i> Il <i>Dramaturg</i> fra ricerca e regia	277
<i>Sven Heed</i> Direction and Interpretation	297
<i>Jorge Silva Melo</i> O teatro português. Uma maldição contada na primeira pessoa	307

Paolo Gallinari

registri e ai direttori di teatro: abbiate più coraggio. Se ve la sentite di creare uno spettacolo autosufficiente, non abbiate paura di smembrare la partitura, tagliarla, rimangiarla in un lavoro di interpretazione scenica di un testo altrui. Anche così si possono creare dei capolavori: chi ha visto la straordinaria *Tragedie de Carmen* di Peter Brook, tratta dall'opera di Bizet, sa che cosa intendo. L'importante è decidersi, per una via o per l'altra: o servire il dramma che si mette in scena o confezionare un dramma nuovo, senza toporre lo spettatore a quei casi limite in cui è costretto a chiudere gli occhi perché lo spettacolo non lo disturbi nell'ascolto dell'opera. Sta di fatto che la cosa più difficile è capire che cosa c'è veramente scritto nella partitura ed estrinsecarlo in visione; ma, quando ciò accade, lo spettacolo d'opera acquista una forza e un'unità che prima dell'invenzione della regia operistica, sviluppatasi impetuosamente a partire dagli anni Cinquanta del Novecento, sarebbero state, certamente, impensabili.

## Armando Petrucci\*

### L'altra regia. Precedenti ottocenteschi dell'attore-regista: il singolare caso di Gustavo Modena

#### 1. Periodizzazione e fisionomia della regia

Quando nasce la regia teatrale? Attorno a questo interrogativo convergono alcune delle riflessioni più interessanti elaborate di recente dagli studiosi. Franco Petrucci 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 fenomeno nella sua compiutezza tipicamente novecentesco<sup>1</sup>. Un'ipotesi molto persuasiva, 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.

La questione della datazione dei fenomeni artistici non è mai un esercizio semplicemente erudito. «Scrivere storia – osservava Walter Benjamin – significa dare alle date la loro fisionomia»<sup>2</sup>. Collocare cronologicamente un determinato fenomeno del passato significa perciò anche implicitamente interpretarlo, entrare nel merito della sua definizione. Ecco che allora, dietro alla domanda sulla data di nascita della regia, si evidenzia un interrogativo più complesso e decisivo: cosa vada inteso, con maggiore precisione, per regia. In que-

\* Università di Torino.

<sup>1</sup> Cfr. F. Petrucci, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, UTET, Torino 2005. Ma anche R. Alonge, *Il teatro dei registi. Scrittori di enigmi e poeti della scena, regia teatrale*, in "Annali online di Lettere", Università di Ferrara, 1, 2006, pp. 237-53.

<sup>2</sup> W. Benjamin, *I "passages" di Parigi*, Einaudi, Torino 2000, p. 534.

sto caso, l'unico approccio possibile 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»<sup>3</sup>.

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<sup>4</sup>. Allo stesso tempo, perché si possa parlare a ragion veduta di una storia e di una protostoria della "regia", condizione necessaria è che quei caratteri si intreccino con due macrofenomeni assolutamente specifici e storicamente ben definiti. Ci riferiamo alla moderna concezione estetica delle arti, e della rappresentazione in particolare, e al primo svilupparsi dell'industria culturale.

La nascita della filosofia estetica propriamente detta, con il Settecento, determina anche un nuovo approccio allo spettacolo. La *rappresentazione* assume infatti 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 comparire 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 pretrattate con sempre maggior vigore<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Perrelli, *La seconda creazione*, cit., p. 14.

<sup>4</sup> Cfr. M. Schino, *La nascita della regia teatrale*, Laterza, Roma-Bari 2003, p. IX.

<sup>5</sup> 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" (cfr. A. Burgio, *Gramsci storico. Una lettura dei "Quaderni del carcere"*, Laterza, Roma-Bari 2002, in particolare pp. 25-129), la modernità, istituendo il mercato dell'arte, determina le condizioni affinché la rappresentazione assuma lo status di opera. *Opera d'arte e mercato* sono indissolubilmente intrecciati, anche se la vera opera d'arte non potrà che essere quella che si rivolta contro l'abbraccio mortale del mercato, esprimendo così tutto lo strazio per la sua condizione reificata. Per un ra-

## 2. L'attore-regista

Mirella Schino ha scritto che la nascita della regia coincide con la formazione «di una specie nuova»<sup>6</sup> 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»<sup>7</sup>. Al di là della scelta della metafora – il cui scopo esplicito è quello di 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"<sup>8</sup>. Si tratterà semmai, almeno questo è il nostro punto di vista, di retrodatare alcuni "rami" del "cespuglio" fino a comprendere la protoregia sette e ottocentesca; e di aggiungere altri, come quello dell'attore-regista, una variante del tutto particolare della nuova idea di teatro *in nuce* negli anni della protoregia.

L'attore-regista è una figura generalmente poco considerata, almeno sul piano della definizione tipologica, perché si tende a identificare la regia con l'opera del regista *tout court*. Operazione in parte legittima, dal momento che la storia della regia tenderà effettivamente, nel corso del Novecento, a sovrapporsi all'evoluzione di questo nuovo ruolo, ma in parte restrittiva, poiché evita di fare i conti con una variante assai significativa della regia, quella dell'attore che diventa egli stesso regista.

C'è un punto essenziale che distingue il teatro dell'attore-regista dal teatro del regista. Il primo è sì intenzionato a considerare la rappresentazione nel suo insieme come un'opera, e dunque si occupa anche della direzione e dell'uniformità stilistica dello spettacolo. Ma allo stesso tempo, e senza che ci sia contraddizione fra i due momenti, guarda al palcoscenico come al luogo dove si esprime innanzi tutto l'arte dell'attore. Ciò vuol dire che l'attore dell'evento agito

giornamento complessivo sull'industria culturale rimandiamo al nostro *Dentro il Novecento*, Zona, Pieve al Toppo 2006, cap. I.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Cfr. a questo proposito i volumi già citati di Franco Perrelli e di Roberto Alonge.

sulla scena resta ancora l'attore e, come corollario, che il *contenuto d'arte* della rappresentazione risiede ancora nell'arte dell'attore. Nel caso del regista, invece, l'*autore* dell'opera non è più l'attore ma qualcuno che si colloca fuori dal palcoscenico e che coordina il lavoro dall'esterno. E il *contenuto d'arte* della rappresentazione va ricercato perciò essenzialmente nell'arte del regista.

La diversità è molto forte. Nel caso del teatro dell'attore-regista l'attore è, infatti, ancora compiutamente il creatore e l'artefice della propria opera. Nel caso del teatro del regista l'attore, invece, per quanto bravo e per quanto consenziente con il disegno registico, si trasforma, sotto più di un punto di vista, nell'esecutore di un progetto artistico altrui.

Da questa impostazione derivano due conseguenze principali. Innanzi tutto la regia dell'attore-regista, oltre all'obiettivo ovvio, tipico della regia, di realizzare attraverso la rappresentazione un'*opera*, ha allo stesso tempo lo scopo di mettere gli attori nelle condizioni migliori per poter esprimere la propria arte. L'attore-regista realizza così il proprio ruolo registico tanto nel farsi promotore di una lettura di un certo tipo di ciò che viene rappresentato, quanto nel lavorare come regista alla realizzazione delle condizioni affinché tutti gli attori siano artefici della propria arte. Cosa che invece non necessariamente riguarda la regia del regista, il quale tende a considerare gli attori, *dal punto di vista artistico*, degli esecutori o al più degli interpreti del proprio disegno registico.

In secondo luogo, l'attore-regista rifiuta il concetto di "replica" così come viene elaborato dal regista. Mira sì a mettere a punto una lettura entro certi limiti unitaria, ma senza che questa diventi il fine ultimo della rappresentazione che al contrario, vive della possibilità che essa venga riattualizzata sera dopo sera dall'espressione di un artista, l'attore, di fronte al suo pubblico. Per l'attore-regista la regia è uno strumento; per il regista, tendenzialmente, un fine. Non che il concetto di "replica" sia del tutto assente dall'orizzonte dell'attore-regista. Anch'egli lavora all'interno del nuovo paradigma della regia, che prevede comunque la realizzazione di un'opera replicabile sulla scena. Eppure quest'opera, dal punto di vista dell'attore-regista, deve continuare a nutrirsi dell'essenza profonda del lir-

guaggio teatrale e cioè della presenza contemporanea e l'uno di fronte all'altro di un artista (l'attore) e del suo pubblico. Vive dunque *del e nel* tempo presente (il "qui e ora" dell'evento teatrale), al contrario del teatro del regista che vive tendenzialmente *del e nel* tempo passato (la "replica", che replica qualcosa che è già accaduto, e cioè la "prima") o futuro (la "prova", che prova ciò che accadrà, e cioè la rappresentazione)?

La via alla regia dell'attore-regista è dunque quella di un attore che pensa e realizza il teatro *da attore* – e mantiene perciò il tempo *presente* sulla scena – e, allo stesso tempo, concepisce la rappresentazione nel suo insieme come un'*opera*<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Facciamo nostre qui le parole di uno dei più importanti attori-registi italiani della seconda metà del Novecento, Carlo Cecchi. Il quale, nettamente contrario al *teatro del regista*, ma regista egli stesso dei propri lavori, ha scritto in una nota a un suo spettacolo (intitolata malignamente *Note di regia*) qualcosa che risulta appunto essere molto utile al nostro discorso: «Il tempo del teatro è il presente. Questa non è un'opinione, ma un dato di fatto. E se i registi non se ne sono accorti – e che anzi insistano caparbiamente [...] a imporre agli attori il tempo futuro (le prove che provano come sarà la prima) e, agli attori e agli spettatori, il tempo passato (le rappresentazioni come ripetizioni della prima) – fatti loro. Qui, in questo spettacolo, [...] di certo si cerca di cogliere *immediatamente* l'evento in atto, qui e ora» (C. Cecchi, *Note di regia*, Programma di Sala di *Leone e Lena*, 1994).

<sup>10</sup> Quanto osservato fin qui riguarda la distinzione fra regista e attore-regista dal punto di vista della loro funzione all'interno dell'evento teatrale. Ma bisogna distinguere poi tra *ruolo* e *funzione*. Lo facciamo qui sinteticamente in nota, ripromettendoci di tornare più distesamente sull'argomento in altra sede. Non sempre infatti al ruolo di regista, o di attore-regista, corrisponde l'effettiva funzione. Ci sono registi che in realtà svolgono la funzione di attore-regista e attori-registi che si comportano come si comporterebbe un regista. Fra i primi potremo annoverare Mejerchol'd (per non fare che un esempio) e, per l'Italia, Quartucci. Fra i secondi Vittorio Gassman (sempre per limitarci a un esempio) o, per anticipare un'incursione nella protostoria ottocentesca dell'attore-regista, Adelaide Ristori, i cui famosi *tableaux-vivants* (le pose, scriveva Modena, che «tiene un quarto d'ora senza batter palpebra») sembrerebbero mostrare più di un punto di contatto con il sentire che porterà alla nascita del teatro del Regista (cfr. G. Modena, *Un atto e un basso, cioè uno e mezzo* (1856), ora in *Scritti e discorsi di Gustavo Modena*, a cura di T. Grandi, Istituto per la Storia del Risorgimento italiano, Roma 1957, p. 177).

### 3. *Gustavo Modena attore-protoregista: la "riforma"*

Arnaldo Pichini

Gustavo Modena è uno dei nostri più grandi attori, non solo dell'Ottocento. Approfondendo la sua figura risulta ben chiaro quanto sia riduttiva una certa immagine stereotipata dell'attore napoletano. Un'immagine che non solo non permette di cogliere la complessità e le peculiarità dell'arte attorica *tout court*, ma non consente neppure di valutare fino in fondo l'idea della rappresentazione come *opera* che matura fra alcuni di questi attori. Qualcosa che è, in *nuce*, un'idea *altra* di regia.

Modena, come spesso accade ai grandi teatranti che combattono per un teatro (e un mondo) diverso, si colloca contemporaneamente dentro e fuori dal 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 costellata di interruzioni e di ritorni: le prime dovute principalmente alla intensa attività politica, soprattutto fra il 1831 e il 1848. Tentenne, abbandona addirittura le scene per nove anni. Nell'ultimo decennio di vita Modena è poi al confino nel Regno Sardo, sempre per motivi politici.

Il suo primo biografo, Luigi Bonazzi, insiste sul fatto che la "riforma", elaborata negli anni Trenta, debba essere letta anche come il frutto delle riflessioni e degli intendimenti di un attore che *ritorna* al teatro dopo nove anni di assenza dalle scene, alcuni dei quali trascorsi fra l'altro fuori Italia<sup>11</sup>. 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 necessario.

L'utopia teatrale di Modena è delineata sin da un suo breve scritto del 1836, redatto durante l'esilio, intitolato *Il teatro educatore*. Per Modena il teatro trova la propria ragione d'essere nel valore "educativo" di cui può farsi portatore. Egli non si riferisce però a un concet-

L'altra regia

to 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»<sup>12</sup>. Qualcosa che, al contrario dell'opera - dove «si ammazzano le loro»<sup>13</sup> - possa favorire una crescita critica dello spettatore. Scrive Modena: «precipuo scopo del teatro è l'aprire gli occhi ai ciechi estripando pregiudizi e superstizioni». E con ancora maggior forza: «molto sarà ottenuto se gli spettatori, più che a sentire, saranno condotti a pensare»<sup>14</sup>.

Ma se questo è l'obiettivo, quali sono gli strumenti più adeguati per realizzarlo? Modena nota che alcuni scrittori e alcuni «riformatori» (il termine è usato da Modena con sottile ironia<sup>15</sup>) sostengono che in teatro l'arte viene di fatto impedita da quella «canaglia» che sono gli attori<sup>16</sup>: dalle loro vanità, dalla loro approssimazione, dalla loro brama di guadagno ecc. 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»<sup>17</sup> - 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 degenerazione dell'arte: «L'ignoranza, la trascuraggine del maggior numero degli artisti non sono la *causa*, ma la conseguenza necessaria dell'abbiezione dell'arte»<sup>18</sup>.

Nel teatro così com'è, recitato in un «locale meschino», con una

<sup>11</sup> G. Modena, *Stramberie di Democrito* (1836), ora in *Scritti e discorsi di Gustavo Modena*, cit., p. 265.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 267.

<sup>13</sup> Citiamo dal Foglio di sala per la rappresentazione del *Maometto* di Voltaire, tradotto e recitato da Gustavo Modena nel giugno del 1838, ora in *Scritti e discorsi di Gustavo Modena*, cit., p. 315.

<sup>14</sup> G. Modena, *Il teatro educatore* (1836), ora in *Scritti e discorsi di Gustavo Modena*, cit., p. 245.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 244.

<sup>16</sup> G. Modena, *Stramberie di Democrito*, cit., p. 272.

<sup>17</sup> G. Modena, *Condizioni dell'arte drammatica in Italia* (1838), ora in *Scritti e discorsi di Gustavo Modena*, cit., p. 283.

<sup>18</sup> L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, S. Lapi, Città di Castello 1884, in particolare pp. 33-9.

*Arrmando Pentini*

«povera luce di candela» e con «quell'interesse privato che veglia alla porta e regola la morale dello spettacolo», non può che «sperder[si] la maglia»: «tutto sente di bottega; tutto rimpicciolisce gli animi, niente è solenne; niente è consentaneo allo scopo di formare un popolo»<sup>19</sup>. La conclusione è perciò netta: «Per correggerlo bisogna bruciarlo. Bruciar le tavole, bruciarne il morale, bruciarne... l'idea»<sup>20</sup>.

Si capisce bene dunque come la riforma del teatro, dal punto di vista di Modena così urgente e necessaria, non possa certo essere limitata da qualche «gran Poetone»<sup>21</sup> che pretenderebbe di limitare 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», invece, non potrà che coincidere con la restituzione al teatro delle sue autentiche prerogative d'arte. Tanto sottraendolo alla speculazione economica che rende la rappresentazione una semplice merce fra le merci, quanto restituendolo ai suoi veri padroni, gli attori, che devono però essere messi nelle condizioni migliori per coltivare la propria arte.

#### 4. *La Compagnia dei giovani*

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»<sup>22</sup>. A quelle consuetudini cioè che, subordinando l'arte teatrale al semplice mestiere e trasformando gli attori in meri esecutori sulla scena della lettera di un testo scritto, finiscono per allontanarli dalla recitazione intesa come «ginnastica morale» e per svilire la dimensione pro-

<sup>19</sup> Modena, *Il teatro educatore*, cit., p. 249.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 244.

<sup>22</sup> Lettera di Modena ai coniugi Bonazzi del 4 ottobre 1844, ora in *Epistolario di Gustavo Modena*, a cura di T. Grandi, Vittoriano, Roma 1955, p. 63.

*L'altra regia*

197

primamente artistica del teatro riducendo quest'ultimo a un «serbatoio di muffa»<sup>23</sup>.

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 la concorrenza: «il teatro-industria, il teatro-commercio è corrotto, immiserito, sgretolato dalla funesta azione della concorrenza»<sup>24</sup>.

L'unica via d'uscita è perciò la realizzazione di una compagnia vincolata, almeno in parte, dalle ragioni stringenti del commercio. Non dalle sue ragioni profonde, ciò che si rivela in realtà 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 a una formazione semi-stabile che, anziché essere costretta 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 in città per almeno tre mesi consecutivi.

Il progetto della Compagnia dei giovani, come è noto, fallisce rapidamente. E fallisce perché non può non fallire. I «contribuenti» furono meno del previsto, e pretesero comunque (ed è appunto qui l'impossibilità di tirarsi fuori dalla logica profonda del «teatro-commercio») di controllare l'operato di Modena. Le ragioni della «bottega» uscite dalla porta, rientravano naturalmente dalla finestra: chi «paga» vuole poter scegliere la merce che compra. E la compra so-

<sup>23</sup> Modena, *Il teatro educatore*, cit., p. 248.

<sup>24</sup> Modena, *Condizioni dell'arte drammatica in Italia*, cit., p. 284. E ancora: «da 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 ingegni. L'arte crea la nuova sofia, 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 cotone» (*Ibid.*).

lo se gli piace; dunque, se riconferma quel gusto che andrebbe invece contrastato.

Torneremo più avanti sul 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»<sup>25</sup> che sono necessarie per accrescere le potenzialità espressive degli attori, non per sminuirle o per sborderle ad essa. Se l'arte del teatro è arte dell'attore – e su questo Modena non ha dubbi – 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 – ha scritto Claudio Meldolesi – era di rendere all'attore, per intero, la sua capacità creativa»<sup>26</sup>.

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 passaggio entusiasmato per un artista: fuochi fatui, simpatie, ebbrezze d'un giorno, che non provano l'esistenza dell'amore per l'arte»<sup>27</sup>. L'industria culturale mostra già chiaramente tutta la sua forza e tutte le sue potenzialità: con i primi decenni dell'Ottocento ci troviamo ormai di fronte – per ciò che riguarda il teatro – al «consolidamento delle strutture produttive e [al] loro stabilizzarsi verso criteri industriali»<sup>28</sup>. 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' riga-

<sup>25</sup> Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 64.

<sup>26</sup> C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Bulzoni, Roma 1971, p. 66.

<sup>27</sup> Modena, *Condizioni dell'arte drammatica in Italia*, cit., pp. 284-5.

<sup>28</sup> L. Cavaglieri, *Tra arte e mercato. Agenti e agenzie teatrali nel XIX secolo*, Bulzoni, Roma 2006, p. 31.

gnoli»<sup>29</sup>. Ma anche dalla valutazione che, qui e ora, non sono le «individualità», da sole, a costituire l'arte educatrice, quanto la capacità di alcuni «eccellenti attori» di far crescere un gruppo di «molti mediocri»<sup>30</sup> allo scopo di realizzare un'arte che sappia essere «educazione dello spirito e del cuore»<sup>31</sup>. L'eccellenza è indispensabile. Ma, in regime concorrenziale, limitarsi all'eccellenza finirebbe per portare a una forma di adeguamento al mercato<sup>32</sup>.

Il progetto di Modena è molto ambizioso. Ed è imperniato su una declinazione del tutto particolare della nascente idea protoregistica. Leggiamo le parole dello stesso Modena:

«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 hanno 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!»<sup>33</sup>

Il programma con cui Modena dà il via nell'aprile del 1843 alla Compagnia dei giovani ribadisce questo impianto. Per contrastare efficacemente la «deiezione» dell'arte teatrale, determinata dall'ipertroffizzazione della concorrenza, è necessario – scrive Modena – formare «una riunione d'artisti non del tutto avvinta alla ragione commerciale» e «consecrata al progresso dell'arte»<sup>34</sup>. Per bandire

<sup>29</sup> Modena, *Condizioni dell'arte drammatica in Italia*, cit., p. 285.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 283.

<sup>32</sup> Modena preconizza qui molto lucidamente il fenomeno del «divismo» che in teatro si annuncerà proprio con gli «allievi» – Salvini e Rossi – che in realtà tradiranno il maestro, il quale dichiarerà per l'appunto di non avere allievi. Per un discorso articolato sul rapporto fra Ernesto Rossi, Tommaso Salvini e Gustavo Modena cfr. G. Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Murcia, Milano 1989, pp. 51-62.

<sup>33</sup> Modena, *Condizioni dell'arte drammatica in Italia*, cit., p. 285.

<sup>34</sup> Modena, *Programma per una compagnia stabile*, cit., p. 255.

«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 «vivaiolo di buoni artisti»<sup>35</sup>. 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 sentono da prepotente impulso trascinati»<sup>36</sup>. Tutti verranno educati «alla recitazione, non che ai principii indispensabili della danza, della musica, della storia, dei modi socievoli»<sup>37</sup>. Punto di riferimento imprescindibile per la Compagnia, oltre al «criterio d'un eletto uditorio» (e cioè di un pubblico ideale diverso da quello formato dal teatro-bottega, dal «gusto multiforme e guastoso»), sarà «la mente del direttore»<sup>38</sup>.

### 5. *L'altra (proto) regia*

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»<sup>39</sup>.

Gli attori come ruote di una grande macchina guidata da Modena: l'immagine è piuttosto chiara e conferma l'impostazione di fondo della Compagnia. Innanzi tutto Modena si propone come un direttore *forte*, che considera 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 assoggettarsi ad una *obbedien-*

*za militare* verso il direttore drammatico»<sup>40</sup>. E in una lettera all'attore e amico Gian Paolo 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 presentarsi contro di me, vuol prestabilire un conflitto di diritti, vuol far andar con due timoni la mia barca che deve averne uno solo»<sup>41</sup>. Ancora la guida; il direttore come timoniere. Ma bisogna chiarire meglio. La disciplina che egli pretende dagli attori (e da se stesso) è infatti ben 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 compagnia<sup>42</sup>. 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»<sup>43</sup>. In Modena l'esigenza di una disciplina ferrea è piuttosto figlia dell'idea che gli attori possano essere messi nelle condizioni di esprimersi al meglio soltanto se si realizzano tre condizioni particolari. Innanzi tutto se la compagnia bada al risultato complessivo come «insieme». In secondo luogo se le parti vengono distribuite agli attori secondo le loro attitudini artistiche e non secondo la rigida ripartizione prefissata dei «ruoli». In terzo luogo se il lavoro teatrale della compagnia è 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»<sup>44</sup>.

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: «nel-

<sup>35</sup> Lettera di Modena a don Bonaventura Facs del 16 settembre 1843, ora in *Epistolario di Gustavo Modena*, cit., p. 54.

<sup>36</sup> Lettera di Modena a G. P. Calloud del 14 marzo 1843, ora in *Epistolario di Gustavo Modena*, cit., p. 53.

<sup>37</sup> Perrelli, *La seconda creazione*, cit., pp. 6-13.

<sup>38</sup> Riprendiamo qui un'efficace espressione del critico francese Jules Janin citata ancora da Perrelli, *La seconda creazione*, cit., p. 6.

<sup>39</sup> Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 48.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> F. Regli, *Gustavo Modena e la sua futura compagnia*, in "Il Pirata", 14 marzo 1843.

Armando Perini

La mia compagnia tutti devono avere per massima che la prima lode da conseguirsi sia quella della compagnia stessa, seconda, quella degli individui»<sup>45</sup>.

Ancora Bonazzi riporta una preziosa considerazione di Modena sul modo in cui il grande Giuseppe Demarini 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»<sup>46</sup>. Se la caduta di Demarini «non è più del tempo» è perché Modena imposta la sua riforma soprattutto su una concezione estremamente moderna della recitazione, che prevede denunciando allo stesso tempo l'impossibilità di frequentare il sublime (ma di questo diremo altrove<sup>47</sup>). E poi «scorderebbe dall'intonazione generale» perché Modena considera decisiva l'attenzione al complesso della Compagnia per riuscire a portare a compimento la sua riforma.

Ma non bisogna fraintendere. Non c'è in Modena la sottovalutazione dell'importanza dell'eccezionalità dell'attore grande – qui Demarini (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'Ottocento italiano; e ben cosciente della propria grandezza. Ma una delle ragioni della eccezionalità di Modena va proprio ricercata nel profondissimo sentimento dell'arte che gli apparteneva e che lo conduceva a riconoscere con intuito infallibile quel processo di trasformazione del grande fenomeno estetico in merce, e cioè, come si è detto, in semplice «*ebbrezza*» d'un giorno, che non prov[al] 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 si comporta come «una orchestra che suona sempre la stessa solfa»<sup>48</sup> – deve

<sup>45</sup> Lettera di Modena ai coniugi Bonazzi del 4 ottobre 1844, cit., p. 63.

<sup>46</sup> Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., pp. 63-4.

<sup>47</sup> Per un discorso sul grottesco in Modena cfr. Livio, *La scena italiana*, cit., cap. III.

<sup>48</sup> Modena, *Il teatro educatore*, cit., p. 246.

Lilina regia

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 forti o fortissime di un arco cronologico così ampio –, un filo rosso unisce questi artisti nel segno di un sentimento profondamente moderno dell'arte che si unge di un carattere adornianamente *negativo*.

I recensori più avveduti riconoscono l'inedita attenzione all'«in-sieme». Leggiamo una cronaca di Francesco Regli nei giorni dell'esordio milanese della Compagnia:

Ecco un branco di giovani attori che in poco tempo, in quattro mesi, si avvezano a parlare e a non istrillare [...] che diedero un bando eterno alle cadenze viziose, ai periodi così derti cantati... che si risero e riparte, domani una piccola, e quando lo esiga il prospero procedimento delle rappresentazioni, la comparsa ben anco [...]. 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, esclamare con certi fanatici della Senna: *Oh la mise en scène della Francia...* con quello che segue<sup>49</sup>.

Non è certo un caso che proprio in riferimento alla Compagnia di Gustavo Modena si registri in Italia uno dei primi usi del termine *mise en scène* nel suo significato di «esecuzione complessiva». È lo stesso attore peraltro – lo abbiamo già letto – a impiegare questa espressione sin dal 1836 nel *Teatro educatore*: «qual divario altresì fra l'esecuzione complessiva dei drammi sulle scene straniere e lo stra-

<sup>49</sup> R. F. Regli, *Drammatica compagnia Modena*, in «Il Pirata», 8 settembre 1843.

Arnando Petrucci

pazzo delle *mises en scène* in Italia!». Il che fra l'altro colloca Modena, anche da questo punto di vista, in perfetta consonanza con ciò che accade negli stessi anni in Francia<sup>50</sup>.

E veniamo ora al secondo punto, la questione dei «ruoli». Luigi Bonazzi scrive di un Modena che assegnava le parti secondo leitudini degli attori, più che in base alla rigida articolazione dei «ruoli». L'attore-direttore, scrive Bonazzi, «si riserbava il diritto di distribuire le parti a suo talento, anziché secondo il diritto di regia, ove lo credesse opportuno». E aggiunge: «Che ne seguiva? Ne seguiva che un attore restava privato di una parte che avrebbe fatto 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 cambio»<sup>51</sup>. Ritroviamo 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 potesse essere un fenomeno d'arte. Per raggiungere questi obiettivi 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 il luderi e travedere»<sup>52</sup>.

Alcuni recensori registrano la novità modeniana: «in questa Compagnia sembra non si abbiano parti fisse ad alcuno, ma or questo, ora quello sia trascelto a sostener le maggiori con una utilissima vicenda, la qual torna ad ammaestramento di tutti»<sup>53</sup>. Capita che i primi attori debbano sostenere ruoli minori, o addirittura presentarsi in scena come compare: «al Modena solo è dato poter indurre le sue prime donne [...] a far da compare ove occorra. Lode ad esse e a lui»<sup>54</sup>. Non sempre i recensori e il pubblico apprezzano: per esempio Riccardo

L'altra regia

205

Ceroni, scrivendo di Angela Botteghini, «bravissima» ed «eccellente attrice», si chiede: «Perché sacrificarla a rappresentare un'ombra?»<sup>55</sup>. Allo stesso Modena accade in alcune circostanze di assumere un ruolo più defilato in scena. Ecco un commento del giornale «La Moden»: «la compagnia del Modena [...] presenta già un accordo che non trovassi 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»<sup>56</sup>.

Infine il terzo punto, l'importanza dello studio e delle prove. Ancora una volta, non si trattava di lavorare per la resa scenica fedele del testo, piuttosto di impostare un lavoro che attraverso il testo permettesse agli attori di realizzare in scena la propria «seconda creazione», come la definiva Luigi Bonazzi<sup>57</sup>. Modena era un maestro d'attori che basava il suo insegnamento, come sempre accade nel caso di un direttore che è anche un attore, sul proprio esempio. Provava e discuteva con ciascuno e trovava insieme a ognuno il modo di illuminare per intero la parte attraverso un particolare o un dettaglio che rivelasse tutto il resto: «come l'ungia che basta ad immaginare il leone», scriveva Bonazzi<sup>58</sup>.

Chi assiste alla rappresentazione si accorge dell'importanza dello studio e del lavoro delle prove. «Abbiamo la Compagnia non diretta, come annunziano gli avvisi al Pubblico – scrive un cronista – ma sì veramente educata, ispirata da quel Gustavo Modena che tutta Italia saluta Restauratore della drammatica nostras»<sup>59</sup>.

<sup>50</sup> R. Ceroni, *Critica drammatica*, in «Il Pirata», 20 ottobre 1843.

<sup>51</sup> S.ia., *Nozze teatrali*, in «La Moden», 20 settembre 1843.

<sup>52</sup> Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., pp. 14 e 95.

<sup>53</sup> Ivi, p. 55. Leggiamo ancora Bonazzi: «egli soleva passeggiare traverso il palcoscenico, 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 incominciasse» (*ibid.*).

<sup>54</sup> S.ia., *Gazzetta teatrale*, cit. E ancora sul giornale veneziano «Il Gondoliere»: «Quale sia l'influenza del Modena sulle persone che da poco tempo ha raccolte dintorno a sé è facile immaginare anche ai lontani, quando si pensi ch'egli con precetti quotidiani le ammaestra e con quotidiani esempio le dirige» (s.ia., *Gustavo Modena, in «Il Gondoliere», 15 giugno 1844*).

<sup>50</sup> Cf. Alonge, *Il teatro dei registi*, cit., p. 10.

<sup>51</sup> Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 49.

<sup>52</sup> Lettera di Modena a G. P. Calloud del 14 marzo 1843; cit., p. 53.

<sup>53</sup> S.ia., *Gazzetta teatrale*, in «Il Pirata», 30 luglio 1844.

<sup>54</sup> S.ia., *Trieste*, in «La Moden», 25 marzo 1844.

Arrinando Petrini

Ma c'è di più. Il lavoro delle prove e lo sforzo di costruire un «insieme» con gli altri attori si trasforma molto chiaramente sotto gli occhi del pubblico in una forma di *autorialità*, per quanto lo stesso Modena come direttore: un altro elemento molto importante per mettere a fuoco la sua figura di protoregista. Ecco una cronaca riferita alla compagnia dei giovani: «Egli è l'animatore di tutto e di tutti, e in tutta la rappresentazione e in ciascun degli attori vedi operare manifestamente il suo spirito e la sua mano»<sup>65</sup>.

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* (cioè da «autore» della rappresentazione), che riempie e contragia della propria arte tutto lo spettacolo. «Altri attori ci diedero delle parti – osserva con molta acutezza un cronista –, egli ci dà delle *commande complete*: il suo spirito regge l'intera rappresentazione, ci si sente la sua mano per tutto»<sup>67</sup>.

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 avviandosi dunque decisamente verso una forma di protoregia. A proposito dei costumi, ancora Modena scrive in una lettera a

L'Alma regia

207

Mariano Somigli ormai alla fine dell'esperienza della Compagnia dei giovani nella primavera del 1845: «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»<sup>68</sup>.

E torniamo così al vero grande problema che Modena si trovò ad affrontare nel corso della sua intrapresa, e che finì per determinare il fallimento: l'impossibilità di sganciarsi del tutto dal condizionamento dei gusti del pubblico. L'idea della Compagnia dei giovani nasceva proprio con lo scopo di svincolarsi dal «gusto multiforme e guasto dei popoli», come Modena stesso osservava nel Programma della Compagnia. La sottoscrizione proposta «ai fautori delle arti, a quelli specialmente che da fortuna sorirono il bel decoro di poterle validamente giovare» – come ancora è scritto in quel Programma<sup>69</sup> – non poteva ovviamente davvero al problema. E non poteva perché in regime di libero mercato chi paga pretende di decidere quale merce comprare. L'idea «vaporosa» di Modena<sup>64</sup>, 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, è un'idea che non poteva avere successo.

L'industria culturale, in questi anni nel suo stato nascente (una forma di proto-industria culturale), è implacabile: i gusti del pubblico, costruiti o 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 contrastare la logica dell'industria culturale: ed è evidentemente il destino dei grandi artisti quello di provare a farlo. Significa piuttosto sapere che quei tentativi sono indirizzati al fallimento, almeno fino a che il sistema complessivo non sarà mutato. Fino a

<sup>65</sup> Lettera di Modena a Mariano Somigli del 15 aprile 1845, ora in *Epistolario di Gustavo Modena*, cit., p. 67.

<sup>66</sup> Modena, *Programma per una compagnia stabile*, cit., p. 236.

<sup>67</sup> Cf. G. Modena, *I pratici e i vapori* (1848), ora in *Scritti e discorsi di Gustavo Modena*, cit., p. 103.

<sup>68</sup> S.ia., *Gazzetta teatrale*, cit.

<sup>69</sup> S.ia., *Treeste*, cit. (consiglio nostro).

che, cioè, non avverrà un cambiamento «strutturale», al di fuori del quale la «sovrastruttura» artistica non potrà mai sciogliersi del tutto dal legame con la struttura, che continuerà ineluttabilmente a trarre, 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 cioè il pubblico, e allo stesso tempo contro la critica.

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 di portare gli spettatori a «pensare» più che a «sentire»: «Oramai il pubblico vuol recarsi al teatro per divertirsi, ricrearsi la mente e il cuore, non per piangere o rabbrivire alla rammentanza di storiche dissolutezze e di crudeltà e catastrofi strazianti: nel che almeno il nostro pubblico dà prova di buon senso»<sup>65</sup>. In una recensione ancora degli esordienti milanesi si legge di un'attenzione 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»<sup>66</sup>. Dove, dietro alla lode al direttore per gli intendimenti riformatori, si indovina ancora una volta un rifiuto più o meno esplicito e più o meno aperto da parte del cronista e del pubblico per le soluzioni proposte.

## 6. Tentativi e abbozzi: la lingua e pericolosa via della riforma

Eppure, al di là di tutto ciò che si è detto, la riforma rimase entro i limiti del tentativo; e per di più del tentativo fallito. Abbiamo visto quanto lucido e complesso fosse il disegno modeniano e con quanta forza e caparbietà Modena provò a dare gambe ai suoi intenti. L'insufficiente finanziamento ottenuto e la conseguente impossibilità di creare davvero una «scuola drammatica» finiscono per impedire la realizzazione del progetto. Per ciò che riguarda ad esempio la costruzione di un vero e proprio «insieme» in scena, le recensioni - che a volte, lo si è visto, registrano positivamente il tentativo - ricordano altre volte l'insufficienza del risultato, sottolineando la distanza fra le altezze recitative modeniane e il livello più modesto degli attori. La riforma 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 poi dimenticato che il periodo della riforma, in senso stretto, fu molto breve: non più di due anni. Eppure in questo lasso di tempo, e soprattutto nella fase iniziale, non mancarono tentativi e abbozzi di grandissimo interesse. Pochi mesi prima dell'avvio della Compagnia, Modena aveva già dato un assaggio dei suoi intendimenti proponendo al pubblico milanese del Teatro Re (che sarà di lì a poco la sala per eccellenza della Compagnia dei giovani) un suo *Otello*, uno dei primi mai tentati in Italia<sup>67</sup>. Sappiamo che Modena vagheggiava «da lungo tempo» quella rappresentazione<sup>68</sup>, e sappiamo anche che egli era ben consapevole del probabile rifiuto da parte del pubblico<sup>69</sup>. In effetti gli spettatori reagirono con freddezza, o almeno così sembra di poter capire dalle cronache che possiamo leggere<sup>70</sup>. Eppure ci troviamo di fronte al tentativo di

<sup>65</sup> Cfr. H. Gatti, *Shakespeare nei teatri milanesi dell'Ottocento*, Adriatica Editrice, Bari 1968.

<sup>66</sup> T., *Notizie teatrali*, in «Corriere delle dame», 3 ottobre 1842.

<sup>67</sup> Lo si legge in una bellissima lettera a Zanobi Bicchieri del 6 giugno 1841, ora in *Epistolario di Gustavo Modena*, cit., p. 35.

<sup>68</sup> S. i. a., *Notizie teatrali*, in «Corriere delle dame», 18 ottobre 1843.

<sup>69</sup> S. i. a., *Notizie teatrali*, in «La Moda», 20 settembre 1843.

Armando Petrucci

portare in scena un testo che consentiva a Modena di uscire dalle pastoie del tanto odiato classicismo (le «grandi bubble che si chiaman tragedie»<sup>71</sup>), senza però cadere in quella «naturalizza» che si chiamava l'avvento prossimo del naturalismo, altrettanto distante dal suo modo di concepire il teatro. Ed è infatti proprio quello che ad alcuni sembra un limite di Shakespeare per le scene («l'ardimento del concerto, il gigantesco delle proporzioni, l'arte magliosa di condurre l'intreccio sopra una vastissima tela»<sup>72</sup>) ciò che più interessa a Modena. Il quale, formando un gruppo di attori che in questa circostanza dà «prova di intelligenza non piccola» e che «molto zelo» – secondo quanto osserva un recensore<sup>73</sup> – tenta la via del realismo grottesco attraverso un lavoro di insieme degli attori in scena. Che il rifiuto di questo spettacolo – almeno da parte di alcuni recensori – coincida con il rifiuto della proposta modeniana nel suo complesso (e che dunque si tratti di un giudizio da non limitare al solo tentativo shakespeariano) lo si evince con molta chiarezza da un lungo intervento pubblicato sul «Corriere delle dame». L'articolo si conclude con una censura non solo allo Shakespeare di Modena ma anche al suo Alfieri: «Questo che abbiamo di tragedie il Modena dovrebbe andar molto cauto»<sup>74</sup>. Sapendo bene a quali altezze d'arte il verso di Alfieri porterà il realismo grottesco di Modena<sup>75</sup>, possiamo intuire quale fu il tratto stilistico di questo *Otello*. Ma la censura del «Corriere delle dame» è anche, non meno forte, per una incomprensibile «deferenza» di Modena nei confronti degli altri attori della Compagnia, che lo porta a recitare in alcune circostanze parti minori «mettendosi alla coda di que' comici, di cui egli è di tanto superiore»<sup>76</sup>. La censura è insomma qui

ter dedurre un sostanziale insuccesso (d'altra parte Modena non recitò più *Otello*, neppure con la Compagnia dei giovani).

<sup>71</sup> Lettera di Modena al Presidente del Buon Governo di Firenze del 29 aprile 1841 ora in *Epistolario di Gustavo Modena*, cit., p. 32.

<sup>72</sup> T., *Notizie teatrali*, cit.

<sup>73</sup> S.ia., *Teatro Re*, in «La Fama», 3 ottobre 1842.

<sup>74</sup> T., *Notizie teatrali*, cit.

<sup>75</sup> Cfr. ancora Livio, *La scena italiana*, cit.

<sup>76</sup> T., *Notizie teatrali*, cit.

L'altra regia

211

nei confronti dei due capisaldi della riforma modeniana: un tentativo molto particolare di compagnia d'«insieme» e una forte impronta realistico-grottesca nello stile.

Nei primi mesi di attività della Compagnia dei giovani Modena ossa molto. Una rappresentazione del *Wallenstein* di Schiller, le letture dantesche, un *Saul* in cui vengono mescolate parti recitate e parti cantate, una particolarissima rappresentazione di *Alcibiade*. Tranne le «dantate», che gli spettatori mostrano di apprezzare e tratta di progetti che non trovano un riscontro convinto da parte del pubblico e che annunciano da subito tutte le difficoltà che la riforma incontrerà.

Femmiamoci qui, per ragioni di spazio, al solo esempio del *Saul*. Si trattava, com'è ben noto, del vero e incontrastato «cavallo di battaglia» di Modena. Un testo che consentiva all'attore di barrire vette d'arte straordinarie. Ebbene, agli esordi della Compagnia dei giovani, al culmine della sua fama come attore «inarriavabile», Modena decide di recitare *Saul* rimarcando il proprio ruolo di «direttore» (noi diremmo di protoregista) 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 Davide<sup>77</sup>. Quella di Modena, naturalmente, non è una semplice trovata per destare la curiosità del pubblico. Si trattava piuttosto di una soluzione scenica raffinata, meditata con molta cura, figlia di una singolare attenzione alla rappresentazione nel suo insieme. Si capisce allora come questo *Saul* di Alfieri, recitato e diretto da Modena, possa essere considerato uno dei primi frutti di una concezione protoregistica estremamente elaborata, ma allo stesso tempo capace di fare della rappresentazione il luogo della manifestazione dell'arte dell'attore: di tutti gli attori della Compagnia, ma in particolare del grandissimo Modena.

<sup>77</sup> «Una novità accresceva l'attenzione dei curiosi: Davide cantava, e cantava davvero, perché vi aveva posto un valente sostituto del conoscitissimo tenore Severi, che gentilmente vi si prestava. La esperimentissima signora Rigamonti toccava l'arpa, e la musica era del nostro Panizzari». R. [F. Regli], *Gazzetta teatrale*, in «Il Pirata», 3 ottobre 1843.

Arrmando Petrucci

Sappiamo poco della musica di Panizza. Ma tenuto conto delle idee che Modena aveva dei teatri d'opera (luoghi dove «si ammazzano le ore della faticosa digestione riposando il cervello» e dove viene «lo strupro della Musica, della Danza, della Pittura e della Avvignone»<sup>76</sup>), è lecito immaginare qualcosa di molto interessante. Non doveva trattarsi di musica ridondante, né semplicemente di accompagnamento o d'atmosfera. Piuttosto, di qualcosa di ben congegnato e forse consunante in qualche modo con l'intento realistico-grottesco di Modena. Una recensione sfavorevole lo lascia intuire in negativo, laddove si legge di una musica «di genere ibrido, in cante di carattere e che scema in tutto l'effetto di quelle magnifiche parole»<sup>77</sup>. Modena aveva forse tentato di realizzare, anche sul piano della rappresentazione nel suo insieme, e grazie alla forza di un'effeto stranante come l'irruzione del canto in scena accompagnato da un'arpa, ciò che egli restituiva magnificamente 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 parole di Alfieri non più semplicemente «magnifiche» ma anche, e allo stesso tempo, amare e strazianti.

Modena è certo una figura del tutto eccezionale nel panorama del teatro italiano dell'Ottocento. Il suo, dunque, è un caso singolare, come sempre «singolari» sono i casi dei grandi artisti. Ma, dal punto di vista dei germi della protoregia, il magistero modeniano verrà ripreso, parzialmente e ciascuno nel modo che gli sarà più congeniale, da Giacinta Pezzana e da Giovanni Emanuel. Attraverso di loro si affaccerà poi al Novecento, dove l'attore-regista costituirà una delle linee più vive e interessanti del teatro italiano. Possiamo dunque concludere provvisoriamente qui, avendo riscontrato l'esistenza di una via d'attore alla rappresentazione intesa come opera unitaria e autonoma, al cui centro resta però l'arte dell'attore, non solo motore ma anche fulcro profondo della rappresentazione. Della regia del regista la regia dell'attore-regista rifiuta il concetto di «re-

L'altra regia

», che è figlia dell'idea dell'attore al servizio del progetto artistico del regista. L'attore-regista, al contrario, mette il proprio progetto registico (che c'è) al servizio dell'arte dell'attore, mantenendo in questo la specificità profonda del gesto teatrale, che vive del suo prodursi nel momento in cui avviene e nel non potersi mai riprodurre uguale a se stesso. Vive cioè nel tempo del teatro, che è il tempo presente, il tempo concreto del rapporto fra un artista, l'attore, e il suo pubblico.

<sup>76</sup> Modena, *Sramberie di Democrito*, cit., p. 267.

<sup>77</sup> S. I.a., *Notizie*, in "La Fama", 6 novembre 1843.