

IL **VOLTO** DELLE  
EMOZIONI  
**dalla fisiognomica agli emoji**

SilvanaEditoriale

## LOGO MUSEO

### Museo Nazionale del Cinema

#### Presidente

Sergio Toffetti

#### Comitato di gestione

Annapaola Venezia (Vicepresidente)

Gaetano Renda, Giorgia Valle, Paolo Del Brocco

#### Conservatore e curatore capo

Donata Pesenti Campagnoni

#### Coordinatore generale

Daniele Tinti

#### Comunicazione, Promozione, PR

Maria Grazia Girotto

#### Ufficio stampa

Veronica Geraci

#### Amministrazione

Erika Pichler

*Il volume è stato pubblicato  
in occasione della mostra*

#### #FacceEmozioni. 1500-2020: dalla fisiognomica agli emoji

Torino, Mole Antonelliana

17 luglio 2019 - 6 gennaio 2020

#### A cura di

Donata Pesenti Campagnoni e Simone Arcagni

#### Comitato scientifico

Patrizia Magli (Storia della Fisiognomica)

Enrica Pagella (Arte)

Federica Mazzocchi, Armando Petriani (Teatro)

Silvio Alovio, Claudia Gianetto, Grazia Paganelli,

Maria Paola Pierini (Cinema)

Chiara Magri (Cinema di animazione)

Irene Calderoni (Arte contemporanea)

Roberta Basano, Nicoletta Leonardi (Fotografia)

#### Coordinamento tecnico-scientifico

Elena Boux

*Si ringrazia Maria Teresa Pizzetti*

*Il Museo Nazionale del Cinema è a disposizione  
degli eventuali detentori di diritti che non è stato  
possibile rintracciare*

## SOMMARIO

### 7 Prefazione

**Sergio Toffetti**

### 9 Della fisiognomica di un Museo del Cinema.

Relazioni non pericolose  
tra cinema e fisiognomica

**Donata Pesenti Campagnoni**

### 17 Fisiognomica:

congetturare e legiferare intorno al volto

**Patrizia Magli**

## TEATRO

### 31 Mimica e fisiognomica nella recitazione

del "grande attore": alcuni esempi

**Armando Petriani**

### 40 Maschere di carne. Deformazioni mimiche

nel teatro contemporaneo

**Federica Mazzocchi**

### 50 Il volto dell'altro

**Gabriele Vacis**

### 52 L'alfabeto della maschera e la magia

delle emozioni nell'opera dei Sartori

**Paola Pizzi**

## CINEMA

### 59 L'espressione delle passioni

attraverso la cronofotografia

**Laurent Mannoni**

### 64 Maschere trasparenti, volti da mangiare:

fisiognomica e cinema muto

**Silvio Alovio, Claudia Gianetto**

### 70 "In modo intellegibile per l'occhio". Il volto

cinematografico tra manualistica e fisiognomica

**Mariapaola Pierini**

### 76 "L'anima del cinema".

Libera riflessione sul primo piano

**Grazia Paganelli**

## ANIMAZIONE

### 83 Animazione e fisiognomica: quel bacio galeotto

**Alfio Bastiancich**

### 87 Animare da Le Brun a emoji

**Chiara Magri**

## ARTE

### 91 Volti, ritratti, stati d'animo

**Enrica Pagella**

### 96 Maschere di guerrieri:

elmi dell'Armeria Reale di Torino

**Giorgio Careddu**

### 100 Vicino, ma non al centro

**Irene Calderoni**

## MUSICA

### 105 Fisiognomica udibile

**Andrea Valle**

### 110 Organum Pineale

**Andrea Valle**

## SCIENZA

### 113 Fisiognomica e fotografia nell'Ottocento

**Nicoletta Leonardi**

### 117 Luna, ladri, emoticon:

così il cervello riconosce le facce

**Piero Bianucci**

### 124 Il fondo fotografico

dell'Archivio del Museo Lombroso

**Cristina Cilli, Silvano Montaldo**

## TECNOLOGIA

### 129 Bit fisiognomici

**Simone Arcagni**

### 134 La storia degli emoji:

da optional giapponese a fenomeno globale

**Jeremy Burge**

### 139 REGESTO

**Sonia Del Secco, Valentina Malvicino,**

**Fabio Pezzetti Tonion**

# TEATRO

## MIMICA E FISIOGNOMICA NELLA RECITAZIONE DEL “GRANDE ATTORE”: ALCUNI ESEMPI

**Armando Petri**



**P**rotagonista indiscusso della scena italiana nel corso dell'Ottocento, come ben noto, è il “grande attore”. Con la sua figura non si intende semplicemente un *attore grande* (pur trattandosi anche di questo naturalmente), ma, come ha scritto Gigi Livio, “un determinato modo di concepire il teatro in cui l'attore risulta il signore assoluto e unico della scena che sottomette a sé, da una parte, tutti i codici spettacolari e, dall'altra, gli spettatori stessi, chiamati a partecipare a un rito di autoproiezione e di identificazione con il personaggio incarnato dall'attore”. Una fra le conseguenze della crucialità di questa figura è che il personaggio creato dall'attore si pone al centro dell'evento spettacolare ancor più e ancor prima del testo letterario da cui la rappresentazione prende spunto. I tratti del personaggio – e fra di essi in particolare i lineamenti fisiognomici – risultano perciò molto importanti e concentrano l'attenzione principale tanto degli attori quanto degli spettatori. Gli anni compresi fra la fine del Settecento e i primi anni del Novecento costituiscono anche, nel nostro teatro, il periodo in cui la recitazione si modifica in profondità, procedendo da una

concezione della parte come *carattere* fino alla progressiva messa a punto dell'idea del *personaggio*, passando per l'individuazione del *tipo*. Semplificando, potremmo affermare che a una fase iniziale fra Sette e Ottocento in cui gli attori tendono a privilegiare “il lato puramente esteriore, semiotico, dell'espressione”<sup>2</sup> (recitando così prevalentemente “caratteri”) segue nei decenni successivi il lento precisarsi di una recitazione basata sull’“individualità dell'espressione”<sup>3</sup> che, procedendo per la definizione di “tipi” scenici attorno alla metà del secolo, porterà poi a fine Ottocento al definirsi di veri e propri “personaggi”, non a caso in coincidenza con l'emergere anche in teatro delle poetiche naturalistiche.

Se è vero insomma che è sin dalla metà del Settecento che “l'immagine dell'uomo in quanto fenomeno espressivo individuale e caratteristico entra in scena”<sup>4</sup>, risulta però altrettanto vero che quel processo si sviluppa piuttosto lentamente e comunque in modo non lineare. E soprattutto che si tratta di un percorso che deve fare i conti con l'inevitabile grado di convenzionalità e di finzione esibita propria del fenomeno teatrale, una delle cui conseguenze è di evidenziare con particolare forza il carattere storico di ciò che viene man mano riconosciuto dai contemporanei

Ermete Zacconi, *Otello*, circa 1920  
Foto di Mario Nunes Vais, Firenze  
Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Roma

come naturale e verosimile. Vogliamo dire cioè che pur potendosi individuare proprio nel passaggio fra Sette e Ottocento una cesura molto significativa rispetto alle più schematiche codificazioni del periodo precedente, quell'*immagine individuale dell'uomo* trova in realtà solo con la fine dell'Ottocento, e con l'avvio della stagione del naturalismo, una definizione più precisa.

Anche per questi motivi, il processo che porta all'introduzione sulle scene teatrali del personaggio, inteso come espressione di un'individualità singolare (non semplicemente *tipica* né univocamente *caratteristica*), si realizza attraverso un percorso che non va inteso in nessun caso come "evolutivo". Innanzi tutto perché non di progresso si tratta, evidentemente, ma di mutamento, cioè del susseguirsi di stagioni e di contesti fra loro diversi, ma non per questo, di per sé, regolati su una scala che va dal semplice al complesso: in termini di densità artistica, un *carattere* può non essere da meno di un *personaggio* ed è solo un errore di prospettiva storica che induce il nostro sguardo a ritenere più complesso e artisticamente più ricco il secondo. Inoltre i processi di cui stiamo parlando non vanno intesi in senso banalmente evolucionistico per un ulteriore, decisivo, argomento: che non si tratta di percorsi lineari, che da un determinato punto portano semplicemente a un altro, prevedendo al contrario ritorni, inversioni e sovrapposizioni.

Dobbiamo ancora aggiungere un'osservazione. Quello che a un primo sguardo potrebbe apparire scontato, cioè che a una recitazione più esteriore debba corrispondere un rapporto *freddo* fra l'attore e i sentimenti del personaggio e a una recitazione più individualizzata una maggior empatia fra l'attore e gli stati d'animo che deve recitare, in realtà non è per nulla ovvio. Valga l'esempio

di Morrocchesi, attore per antonomasia esteriore e manierato, che auspica e frequenta una recitazione calda ed empatica rispetto alle passioni del proprio personaggio. Oppure, al contrario, il caso di Modena, un artista che qualche anno dopo Morrocchesi introduce una maggior attenzione per la singolarità anche psicologica della parte che recita lavorando però su una recitazione molto controllata, consapevolmente finta, in questo senso più fredda. Sarà in realtà solo con la piena affermazione del naturalismo nei decenni conclusivi del secolo che incontreremo attori, come per esempio Giovanni Emanuel, che uniranno l'attenzione per il personaggio propriamente detto (non più tipo, appunto, ma personaggio) a una recitazione più calda ed empatica.

Per enucleare meglio quanto delineato sin qui, procederemo per *exempla*, evidenziando gli snodi più rilevanti dell'evoluzione della mimica e della fisiognomica nel periodo preso in esame attraverso alcuni casi particolarmente significativi, seguendo in questo l'andamento espositivo della mostra, da Morrocchesi alla Duse, fino alle persistenze novecentesche di Memo Benassi.

Antonio Morrocchesi è stato uno dei nostri attori più importanti dei primi decenni dell'Ottocento. Nel 1832 pubblica le *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*. Si tratta di un testo estremamente significativo, che ben esemplifica una concezione della recitazione come espressione scenica di *caratteri*. Rifacendosi esplicitamente agli studi di Le Brun<sup>5</sup>, Morrocchesi elabora una sorta di catalogo dei gesti e delle posture utili all'attore soffermandosi anche sulla fisiognomica: "Non vi sono affetti, non passioni al dire di Quintiliano, che il volto non possa esprimere [...]. La fronte spiegata, denota ilarità: una fronte rugosa, severità (al dire di Cicerone).

Negli occhi specialmente l'anima si manifesta in modo particolare. La gioja li fa brillanti, la tristezza li cuopre d'una nube; [...] in una parola il linguaggio della fisionomia è tanto esprime, che sa da per se stesso spiegare le impressioni tutte del cuore umano"<sup>6</sup>. Come anticipavamo, è interessante osservare come questa impostazione fortemente modellizzata conviva con una recitazione che prevede l'empatia dell'attore con le passioni da recitare ("la maggior dote di un dicitore qualunque, consista nel sentire al vivo quegl'affetti che vuole in altri destare"<sup>7</sup>), fino ad auspicare la "reale commozione" dell'interprete<sup>8</sup>.

Diversi da quelli di Morrocchesi, e per più di un motivo contrapposti a essi, sono gli intendimenti di Gustavo Modena, probabilmente il nostro più grande attore dell'Ottocento. Modena si lascia alle spalle la recitazione dei "caratteri" pervenendo alla definizione di "tipi scenici. Figure molto meno "etichettate" dei caratteri<sup>9</sup> attraversate piuttosto da un'attenzione per la loro singolarità psicologica – ancorché *tipica*, appunto – che li rende agli occhi degli spettatori più "umani": "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 componimento"<sup>10</sup>. Da tali parole emerge chiaramente anche l'attenzione per la commistione dei registri tragico e comico così frequente nell'approccio modeniano e anch'essa molto distante dalla recitazione per caratteri, che prevedeva invece (così era per esempio nel caso di Morrocchesi) una più netta distinzione fra il registro comico e quello tragico. Particolare importanza assumono nella recitazione di Modena, oltre ai gesti, la voce e il volto. "La sua

voce nasale – dirà di lui un altro attore, Tommaso Salvini – ma sonora, sembrava uscire non dalla bocca, ma dagli orecchi, dagli occhi e più ancora dalle narici"<sup>11</sup>. La fisiognomica acquista qui un rilievo inedito e anche ambivalente. Allude per un verso a un movimento psicologico specifico e individualizzato, per un altro si fa *mise en abîme* di un tratto più complessivo e tipico della parte recitata. Un recensore dell'epoca scrive, riferendosi a Modena: "Quanto valore ad una brevissima inflessione di voce, ad un sorriso, ad un torcer di labbro, ad un girare di sguardo!"<sup>12</sup>. Dove è precisamente nell'attenzione per il dettaglio mimico-espressivo "rivelatore" (il solo che attesta la presenza nell'attore dell'autentico *creatore*, scrive Rovani riferendosi proprio a Modena)<sup>13</sup> che risiede la ricerca del tipico così decisiva nella sua recitazione. Ecco, su di lui, Francesco Dall'Ongaro: "Egli cercava nei drammi e nelle tragedie quel passo in cui risplendesse più chiaro e più vero il carattere del personaggio che intendeva rappresentare [...]. Con quel lampo di luce rischiarava tutto il suo quadro: e dove la parola venisse meno, aveva il gesto, il silenzio, l'espressione del viso che vi suppliva. [...] Codesto si poteva ben dire *creare* un tipo"<sup>14</sup>.

Giovanni Emanuel, come si è detto, è uno dei primi artisti italiani a portare in scena dei veri e propri "personaggi". Osserva lo stesso attore: "Ormai il mondo è diventato scettico e non crede più che alle cose *naturali* [...]. La *poesia d'un carattere* sta nel *semplice*, il sublime dell'arte è la *semplicità*"<sup>15</sup>. Ancora Emanuel scrive che compito dell'interprete deve essere quello di mantenere sempre i propri personaggi entro i contorni del "verismo", indipendentemente dal genere e dallo stile del testo rappresentato: "Gli autori sono classici, romantici, idealisti, realisti, gli attori debbono essere sempre veristi"<sup>16</sup>.

Uno degli spunti polemici di Emanuel è la recitazione di Ernesto Rossi, attore della generazione precedente alla sua e successiva a quella di Modena. Di Rossi Emanuel censura in particolare quei tratti stilistici che ai suoi occhi appaiono troppo enfatici e caricati, ben visibili nella mimica e nella fisiognomica e frutto di una specifica declinazione del *tipico* che Rossi eredita da Gustavo Modena, pur edulcorandola nei tratti più aspri e grotteschi. Lo stesso Emanuel individua in un altro protagonista del nostro teatro, coetaneo di Rossi, il proprio punto di riferimento: Tommaso Salvini. Anch'esso prevalentemente orientato nella definizione di tipi scenici, nella sua recitazione affiorano però *in nuce* i tratti più individualizzati e psicologicamente definiti che lo avvicineranno alla composizione di alcuni personaggi. Non a caso uno dei più importanti teorici del lavoro sul personaggio fra Otto e Novecento, Konstantin Stanislavskij, indicherà proprio in Salvini uno dei suoi modelli d'attore ideale: "Ogni volta che appariva sembrava che egli non solo truccasse il viso e vestisse il corpo, ma che preparasse anche lo spirito all'immagine corrispondente, fissando a poco a poco lo stato d'animo complessivo"<sup>17</sup>.

Va rilevato che nella seconda metà del secolo si verifica nel nostro teatro una sfasatura fra l'evoluzione complessiva delle tecniche recitative, che muovono, come si è detto, verso la sempre più consapevole precisazione sui palcoscenici di personaggi a tutto tondo, e la manualistica sulla recitazione, che spesso invece riprende approcci più modellizzati e stereotipati, o che così almeno appaiono ai nostri occhi. Particolarmente evidente è questo contrasto nell'attività di Alemanno Morelli, un attore peraltro indicato dai contemporanei come molto attento a indirizzare la propria recitazione verso una misurata

eleganza espressiva<sup>18</sup>, il quale pubblica alcuni trattati, fra cui il *Prontuario delle pose sceniche* (1854), che proprio per lo schematico dei suggerimenti proposti sembra andare nella direzione opposta non solo alla strada più complessiva imboccata dal teatro italiano, ma anche a quella da lui stesso percorsa in scena. Il sentimento dell'"ammirazione", per esempio, secondo il *Prontuario* si recita così: "Portar il capo alquanto indietro, occhi aperti, sguardo fisso bocca semiaperta. Arrestar il passo, allargar le braccia"<sup>19</sup>. Bisogna però richiamare due circostanze specifiche, come ha suggerito Sandra Pietrini, per comprendere meglio gli obiettivi di Morelli. In primo luogo che i suoi trattati sono rivolti prevalentemente ai dilettanti, non ai professionisti, e quindi si sforzano di "stabilire una sorta di grado zero dell'arte mimica", finendo per essere "un vocabolario che serv[e] innanzitutto a imparare a usare i gesti per esprimere concetti, non a interpretare dei personaggi drammatici sulla scena"<sup>20</sup>. In secondo luogo che l'intenzione dell'attore nello scriverli è probabilmente quella di fornire al lettore un "vocabolario delle passioni"<sup>21</sup> che ancor prima di alludere a effettive soluzioni recitative (che infatti lo stesso Morelli per primo non adotta) si sforzano di rispondere al principio della universalità delle passioni che in questi anni viene difeso dai fautori dell'immedesimazione<sup>22</sup>. Una contraddizione quindi, ma forse più apparente di quanto non sembri a tutta prima.

Nel passaggio fra due i secoli, attori di grandissimo rilievo come Ermete Zacconi ed Eleonora Duse costituiscono casi molto particolari e per più di un motivo eccezionali rispetto al percorso che stiamo delineando. Pur risultando entrambi ben compresi di un'idea ormai compiuta di personaggio, la loro presenza in scena tende a eccedere la

semplice messa a punto di specifiche individualità definite.

Nella recitazione di Eleonora Duse, probabilmente la nostra più grande attrice fra Otto e Novecento, troviamo un'attenzione ai particolari, ai singoli e parziali aspetti dei personaggi che ricordano molto i dettagli rivelatori di Modena. Qualcosa che naturalmente coinvolge anche la fisiognomica: "Più che rendere estatici impressiona, può non commuovere, ma domina e soggioga sempre [...]. Con la fisionomia mobile, con i tratti vigorosamente scolpiti, ha qualche cosa tra l'angelo e il demonio"<sup>23</sup>. E ancora: "Aveva una forza creativa tanto potente che asserviva ad essa tutto il suo essere: lo sguardo, le labbra, le sopracciglia, la fronte, ogni movimento. E perfino l'oggetto che teneva in mano prendeva vita: i fiori, una lettera della persona amata, l'anello matrimoniale di Nora"<sup>24</sup>. Uno degli aspetti più interessanti dell'arte di questa attrice coincide con la profonda contraddittorietà del suo modo di vivere la scena, *appartenendo* al teatro, ma per certi versi, allo stesso tempo, *disappartenendo*, secondo una dinamica tipica del grande artista moderno. La messa a punto del personaggio ha qui in fondo e, più alla radice, l'obiettivo di negarlo. "Si può dire che essa non eseguisce, ma demolisce", scrive Giovanni Pozza in riferimento alla sua Fedora del 1884, così che "nessuno ha mai fatto una critica più terribile di Fedora, di quella che ne abbia fatta ieri la Duse recitandola"<sup>25</sup>. Quella particolarissima concretezza nel suo modo di essere in scena (gli oggetti che tocca ripetutamente, le mani che passa fra i capelli, il contatto fisico con gli altri attori, l'assenza di trucco) rimbalza paradossalmente, e tanto più paradossalmente quanto emanazione di una fortissima intensità espressiva, nella denuncia straziata di una impossibile concretezza, di una

inarrivabile autenticità, che diventa poi nella sua arte l'unica forma di autenticità possibile.

Memo Benassi – artista "eccezzionalissimo e personalissimo" scriverà di lui Lucio Ridenti<sup>26</sup> – costituisce l'estremo prolungamento nei decenni ormai novecenteschi di un teatro ancora largamente basato sulla centralità dell'attore e del suo estro creativo. Insofferente ai cambiamenti in atto nel teatro italiano (e in particolar modo alla progressiva affermazione della regia), Benassi costruisce in scena personaggi estremamente complessi, che proprio nella fisiognomica e in un certo uso dei movimenti, soprattutto delle braccia e delle mani, trovano la propria più compiuta cifra espressiva. I dettagli del volto in particolare rivelano una delle più importanti peculiarità dello stile di Benassi. Ritroviamo in questo attore una persistenza, trasversale ai vari personaggi recitati, di alcune espressioni tipiche, per esempio l'uso estremamente mobile delle sopracciglia e delle palpebre, oppure la particolarissima smorfia della bocca, fra il rabbioso e il disgustato, a cui va aggiunto un uso caratteristico della mano con quel "battere ogni tanto il tempo con l'indice teso"<sup>27</sup>. Si tratta di elementi espressivi che, pur affinati nel corso del tempo, si presentano ricorrenti nella recitazione benassiana e che per questo sono solo fino a un certo punto caratteristiche di personaggi a tutto tondo, perché costanti, appunto, e non specifici dell'individualità della singola parte recitata. D'altra parte, però, Benassi è molto interessato alla complessa (e lacerata) umanità dei personaggi che affronta e si mostra insofferente verso ogni forma di convenzione e di modellizzazione. Si tratta di un attore che rifugge il manierismo recitativo per concentrarsi sull'individuo per così dire universale, ancorché intimamente contemporaneo, mostrando per questa via, come ha scritto Gigi Livio, la "frantumazione e alienazione del

soggetto” in epoca moderna<sup>28</sup>. Il volto di Benassi in scena gioca ripetutamente, per certi versi ossessivamente, su alcune costanti espressive e attraverso questo processo, tecnico e creativo allo stesso tempo, mostra una declinazione particolarissima del personaggio, qui pienamente novecentesca, che rovescia gli esiti del

naturalismo di fine Ottocento. Benassi è in questo senso un attore che non “entra” nel personaggio, che non si immedesima in esso, ma lo porta a sé, lo costringe ad assumere un volto e una fisionomia esemplati sulla propria figura, compiutamente teatrale, creando così la grammatica della propria arte.

- <sup>1</sup> G. Livio, *Il teatro del grande attore e del mattatore*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. 2, *Il teatro borghese. Sette-Ottocento*, a cura di R. Alonge, G. Davico Bonino, Einaudi, Torino 2000, p. 611.
- <sup>2</sup> G. Gurisatti, *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l'espressione*, Quodlibet Macerata 2006, p. 283.
- <sup>3</sup> *Ibidem*.
- <sup>4</sup> Ivi, p. 286.
- <sup>5</sup> A. Morrocchesi, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Tipografia all'insegna di Dante, Firenze 1832, p. 227 (rist. anastatica: Gremese, Roma 1991).
- <sup>6</sup> Ivi, pp. 221-222.
- <sup>7</sup> Ivi, pp. 211-212.
- <sup>8</sup> Ivi, p. 95.
- <sup>9</sup> Un critico importante della seconda metà dell'Ottocento come Vincenzo Andrei scriverà che Morrocchesi “eticchetta” le passioni “come le cifre sopra un libro mastro” (V. Andrei, *Gli attori italiani da Gustavo Modena a Ermete Novelli*. *Studio critico*, Elzeviriana, Firenze 1899, p. 207).
- <sup>10</sup> Ivi, p. 40.
- <sup>11</sup> T. Salvini, *Ricordi aneddoti ed impressioni*, Dumolard, Milano 1895, p. 49.
- <sup>12</sup> G.L., *Teatro Lentasio - Gustavo Modena*, in “La Moda”, 14 febbraio 1842.
- <sup>13</sup> Si veda A. Petrini, *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, ETS, Pisa 2012, pp. 88 sgg.
- <sup>14</sup> F. Dall'Ongaro, *Gustavo Modena*, in “Rivista contemporanea”, XXVI, 1861.
- <sup>15</sup> Cit. in A. Petrini, *Attori e scena nel teatro italiano di*

- fine Ottocento. Studio critico su Giovanni Emanuel e Giacinta Pezzana*, Accademia University Press, Torino 2012, p. 90.
- <sup>16</sup> Ivi, p. 89.
- <sup>17</sup> Cit. in D. Orecchia, *Il sapore della menzogna*. Rossi, Salvini, Stanislavskij: un aspetto del dibattito sul naturalismo, Costa & Nolan, Genova 1996; ivi, p. 106.
- <sup>18</sup> S. Petrini, *Per una mimica degli affetti: Alamanno Morelli e i trattati di recitazione dell'Ottocento*, in A. Morelli, *Note sull'arte drammatica rappresentativa*, a cura di S. Petrini, Università degli Studi di Trento, Trento 2007, pp. XI sgg.
- <sup>19</sup> Morelli, *Note sull'arte drammatica rappresentativa* cit., [p. 244].
- <sup>20</sup> Petrini, *Per una mimica degli affetti* cit. p. XLVI.
- <sup>21</sup> Ivi, p. XLVIII.
- <sup>22</sup> Ivi, p. XLII.
- <sup>23</sup> Cit. in M. Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, Il Mulino, Bologna 1992, pp. 60-61.
- <sup>24</sup> Cit. ivi, p. 92.
- <sup>25</sup> Cit. in Petrini, *Attori e scena* cit., p. 74.
- <sup>26</sup> L. Ridenti, *Benassi*, in “Il dramma”, 1 gennaio 1939.
- <sup>27</sup> G. Rocca, *La vampa della ribalta. Ritratti d'attore del Ventennio*, a cura di G. Parano, Testo & Immagine, Torino 2002, p. 46.
- <sup>28</sup> G. Livio, *L'attore moderno: frantumazione e alienazione del soggetto. Benassi e Pirandello*, in *La passione teatrale. Tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano: Otto e Novecento*, a cura di A. Tinterri, Bulzoni, Roma 1997.



Tavola tratta dal volume di Antonio Morrocchesi, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze 1832  
 Collezione Museo Nazionale del Cinema (Regesto, n. 25)



Gustavo Modena in *Saul*  
 illustrazione tratta da "Il Trovatore",  
 10 luglio 1858



Adelaide Ristori, *Maria Stuarda*, circa 1855-1860  
 Carte de visite di Disdéri & C., Paris  
 Collezione Museo Nazionale del Cinema



Eleonora Duse, *La città morta*, 1901-1902  
 Foto Sciutto, Genova  
 Collezione Museo Nazionale del Cinema