

Perché una rivista?

Ci sono molti motivi per fare una rivista; ma ci sono anche molti buoni motivi per non farla, tanto più se “di teatro e altro”. Tra questi ultimi il fatto che esistono già, sul mercato (ma è un mercatino quello di cui stiamo parlando), altre riviste; e forse troppe. Bisogna quindi avere una forte spinta per farne una nuova e dei validi motivi (o, almeno, essere profondamente convinti che esistano senza troppo vergognarsi delle proprie convinzioni).

E, per incominciare: questa è una rivista “militante”. Il termine vuol dire poco. Infatti: chi non è militante? Tutti militiamo in qualche milizia, o in un modo o nell’altro. Anche chi si pone dalla parte dell’esistente e della trionfante industria culturale milita; milita come conformista, ma milita. L’aggettivo “militante”, però, ha assunto una connotazione che lo significa come particolarmente attento ai fenomeni contemporanei, non senza un sospetto di partigianeria e di tendenziosità. In questo senso il termine ci si adatta e noi lo adattiamo a questa rivista: siamo, e non abbiamo mai nascosto di esserlo, partigiani e tendenziosi. Ovviamente partigiani e tendenziosi (cioè “che stanno da una parte” e “che

parteggiano per una tendenza”) è un termine ambivalente: tali ci rubricano quelli che non la pensano come noi e noi quindi ci appropriamo dei termini proprio come, nella storia, alcune parti politiche hanno rivoltato con orgoglio i termini spregiativi o limitativi con cui venivano designate, appunto, appropriandosene. Perché, in fin dei conti, noi non siamo né partigiani né tendenziosi visto che il fine dei nostri discorsi è l’arte in qualsiasi forma si mostri. E se questa poi, nei tempi bui che stiamo vivendo, si manifesta solo da una determinata parte o fazione non è certo colpa nostra. Noi qui testimoniamo non ha ancora ceduto al conformismo trionfante di questi tempi.

Ma non diamo soluzioni al problema; o, perlomeno, diamo solo quelle che i tempi ci permettono di dare. Poiché siamo convinti che il modo corretto di procedere è quello di porli, i problemi, e non (o non solo) di fornire soluzioni. Mai, nell’epoca moderna, è stato necessario come oggi portare in luce i problemi, i nodi intorno a cui si dipanano le varie questioni così come mai come oggi è stato difficile risolvere questi problemi, questi nodi. Si pensi a una delle questioni poste nel primo numero di questa rivista da Rino Sudano nel colloquio che chiude quel fascicolo: il problema di quello che egli definisce “il pudore della forma”. In sintonia con questo discorso, e nello stesso periodo di tempo (novembre ‘97 e gennaio ‘98), e la cosa certo non è casuale, è uscito un volume di notevole interesse che è *Pasolini contro Calvino* di Carla Benedetti edito da Bollati-Boringhieri. Sul volume si è immediatamente alzato un chiacchiericcio giornalistico in cui il buon senso, che è ciò che di peggio si possa

dare in un dibattito su un fatto artistico o culturale, serviva solamente a nascondere, come è proprio dell'ideologia, interessi editoriali ben precisi. Ma, sottratto il volume a questo chiacchiericcio, e subito detto che qualcosa dell'impianto della Benedetti non convince del tutto (il non scegliere tra postmoderno e tarda modernità, il parlare di fine delle poetiche nel momento stesso in cui si nega la fine delle ideologie...), non possiamo non renderci conto che il succo del discorso dell'autore è in profonda sintonia con quanto espresso da Sudano. Si tratta, infatti, di mettere in luce come nel momento della crisi delle poetiche (così i termini ci sembrano rispondere meglio alla realtà, almeno così come noi la leggiamo) non ci sia, per i grandi, non solo della letteratura, che la fuga nell'istituzione o la testimonianza di un'arte strettamente legata alla vita e che da questa e per questa tragga la propria linfa vitale: così Calvino, che si rifugia nella forma andando incontro alle richieste dell'industria culturale, e, dall'altra parte, Pasolini che con i suoi "brutti versi" rinuncia alla sua aura di poeta laureato per porsi continuamente in discussione e perseguire il "fine pratico della [sua] poesia". Ma il discorso si può estendere. E, per rimanere al campo di nostra pertinenza, che cosa sarà il rifugio nella fonè di Carmelo Bene o nell'istituzione di Leo De Berardinis confronto al rifiuto della forma di Rino Sudano, appunto, e, se pure in modo diverso e cioè nel suo operare concreto d'attore solo apparentemente "istituzionale", di Carlo Cecchi? C'è poi anche chi continua a 'formare' - Carlo Quartucci e Carla Tatò, presente il primo in questo fascicolo; ma anche

Remondi e Caporossi - ma senza per questo cedere dal momento che il loro non è un rifugiarsi nell'istituzione ma, al contrario, è un portare avanti un discorso che viene da lontano e che si contraddistingue per essere di contraddizione con tutto ciò che non l'arte ma l'industria culturale ci propone: in una parola il teatro di regia così come si è configurato negli ultimi quarant'anni. (Per non parlare del teatro del testo, in qualche modo legato a quello di regia, che oggi sopravvive solo nella sua forma degenerata di prodotto di rifornimento per il mercato di un teatro totalmente arreso all'industria culturale).

Sintomi interessanti, questi, di una critica che rifiuta di arrendersi e che si pone, appunto e come dicevamo, problemi di grande interesse per l'epoca che stiamo vivendo; un'epoca cui non è data nessuna consolazione, che non sia un tradimento, ma cui solo è concesso tentare di mettere sale sulle ferite, divaricare le fessure che pure si aprono in un tessuto che vuole apparire compatto ma che tale non è per le leggi ineluttabili della dialettica che non solo non è morta ma che continua a essere l'unico strumento euristico praticabile così per conoscere il passato come per appropriarsi del presente.

g.l.

Mimesis e murales.

Appunti sullo stile da Città del Messico
di Giovanni Bottirolì.

1. Al centro di *Mimesis*, il grande libro di Auerbach, non sta - come lo stesso autore ebbe occasione di precisare in una replica a Curtius - il problema dei tre livelli di stile. È vero che l'antica tripartizione, intesa non più in senso normativo bensì in senso descrittivo, offre una possibile tassonomia: Auerbach la trasforma in una tipologia di scritture e di epoche, mediante le nozioni di *Stilmischung* e *Stiltrennung*. Ci sono epoche che separano e gerarchizzano gli stili, rifiutando di trattare "seriamente" le tematiche quotidiane: antichità classica e, soprattutto, classicismo francese. Ci sono epoche e culture che dissolvono questa separazione: il medioevo cristiano e il realismo moderno. Rispetto alla mescolanza teologica dell'umile e del sublime, che ritroviamo in Victor Hugo, il realismo moderno si contraddistingue in quanto immerge la narrazione in un'atmosfera satura di storicità (Stendhal, Balzac) e in quanto assegna una dignità inedita alla dimensione "media" dell'esistenza (Flaubert). Ma la lezione metodologica di Auerbach non può essere ridotta allo schema più ricorrente e visibile nel suo testo.

Se le proposte teoriche di *Mimesis* non sono state

comprese adeguatamente, ciò si deve anche alla reticenza da parte di Auerbach ad analizzare la propria terminologia e il proprio metodo, più complesso di quanto non emerga, ad esempio, nell'attenta lettura di René Wellek:

Auerbach non si accontenta mai di un'analisi dello stile, ma da essa muove a riflessioni sull'atteggiamento dello scrittore verso la realtà e la sua tecnica nel riprodurla... Il procedimento non è in alcun modo uniforme. Quasi ogni capitolo è organizzato in modo differente dagli altri, ma Auerbach unisce quasi sempre tre metodi distinti: quelli della stilistica, della storia intellettuale, e di una sociologia orientata storicamente¹.

A me sembra però che la vera “mescolanza stilistica” (*Stilmischung*) in *Mimesis* non sia né quella tradizionale tra sublime, medio, e umile, né quella metodologica tra critica, storia e sociologia. La mescolanza più vera, e comunque la più suggestiva, viene mostrata e contemporaneamente nascosta nel primo capitolo, quando l'autore contrappone due tipi di scrittura, che esprimono anche due opposti “modi di visione”: Omero e la Bibbia. Le differenze vengono acutamente indagate, e poi riassunte così da Auerbach:

non è facile immaginare contrasti stilistici maggiori che fra questi testi egualmente antichi ed epici. Da una parte fenomeni a tutto tondo, egualmente illuminati, delimitati nel tempo e nello spazio, collegati tra di loro senza lacune, in primo piano, pensieri e sentimenti espressi, avvenimenti che si compiono con agio e senza eccessiva tensione. Dall'altra parte, dei fenomeni viene manifestato solo quel tanto che importa ai fini dell'azione, il resto rimane nel buio; vengono accentuati soltanto i punti culminanti e decisivi

¹ R. Wellek, *Storia della critica moderna*, vol. VII, 1991 (trad. it. Bologna, Il Mulino, 1995, p. 168).

dell'azione; le cose interposte non acquistano esistenza; luogo e tempo sono indefiniti e bisognosi di chiarimento; i pensieri e i sentimenti restano inespressi, vengono suggeriti soltanto dal tacere e dal frammentario discorso; l'insieme, diretto con la massima e ininterrotta tensione a uno scopo, e perciò molto più unitario, rimane enigmatico e nello sfondo².

Perché lo stile omerico è stile di primo piano ? Perché, spiega Auerbach, nel racconto di Omero “tutto viene minuziosamente descritto, senza nulla lasciare nell'ombra e con perfetti legami”³: è con la mano destra, ad esempio, che Ulisse afferra alla gola Euriclea; lo stesso Ulisse trova il modo di parlare con i Proci mentre inizia ad ucciderli; anche nei momenti di maggior tensione, l'autore non rinuncia a esplicitare i dettagli, i nomi e le passioni. Non c'è prospettiva in Omero: persino le digressioni, come quella che ricostruisce la caccia in cui Ulisse adolescente si è procurato la ferita che Euriclea riconosce, non creano dislivelli e non disperdono l'azione nell'imprecisato. Nella grande epica greca, non troviamo mai profondità inesplorate. Ma è davvero così ?

L'enfasi con cui Auerbach sospinge la narrazione omerica verso “un presente egualmente illuminato e oggettivato”⁴ rischia di oscurarne i pregi estetici: non esistono grandi opere d'arte in cui *tutto è articolato*, e in cui non vi è spazio per l'implicito, perché, in tal caso, verrebbe abolita quella dimensione *virtuale* che rende una grande opera sempre interpretabile di nuovo. Non è

² E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 1946 (trad. it. Torino, Einaudi, 1956, vol. I, p. 13).

³ *Ibidem*, p. 4.

⁴ *Ibidem*, p. 8.

possibile in questa sede illustrare la dialettica tra denso e articolato in quanto costitutiva della sfera estetica; credo sia piuttosto evidente, però, il fatto che le formule con cui Auerbach indica la poesia di Omero vengono attualmente usate per legittimare giudizi estetici negativi. I personaggi a tutto tondo non sono forse *piatti*? L'assenza di lacune tra i diversi elementi narrativi non corrisponde forse a una deplorable incapacità di utilizzare procedimenti ellittici, dunque alla ridondanza? Quanto alla perdita di tensione, non sarà forse un aspetto irrimediabilmente datato dell'epica antica?

Bisogna chiedersi a questo punto se l'involontaria denigrazione della poesia omerica nasca dall'insufficienza, o dal logorio, del linguaggio critico utilizzato da Auerbach o se derivi da errori sostanziali nell'analisi. Ebbene, le osservazioni di Auerbach appaiono fondate e convincenti, se prese una alla volta: è la loro sintesi, è l'effetto globale ad essere bizzarramente in contrasto con l'ammirazione nei riguardi dell'epica greca. Dobbiamo individuare allora i luoghi in cui prende forma l'equivoco. Credo che i termini più ambigui, nel discorso di Auerbach, siano il *primo piano* e lo *sfondo*. Ma l'ambiguità si estende al rapporto tra livello stilistico e livello sociologico.

Se pensiamo all'*Odissea* e alla *Bibbia* come a testi emblematici delle società che in essi troverebbero un'"espressione", lo stile di primo piano e lo stile di sfondo ci appariranno come il frutto spontaneo di due visioni del mondo collettive: Omero sarebbe la voce di un popolo che tende a conferire finitezza a tutte le cose, la Bibbia sarebbe la testimonianza di una mentalità dominata da una diversa concezione del divino, della

verità e delle passioni - concezione esegetica, in cui il visibile è solo l'evocazione del non visibile e del non dicibile. Ma quanto vi è di *spontaneo* nello stile omerico, e più in generale negli stili della letteratura greca? Secondo Nietzsche, i Greci amavano la “bella parola”, e concepivano la bellezza della parola in un senso anti-naturalistico:

Questa specie di *deviazione della natura* è forse il cibo più gradevole per la superbia dell'uomo: è per cagion sua che egli ama in generale l'arte come espressione di una elevata ed eroica innaturalità e convenzione [...].

Si pensi ai poeti greci della tragedia, a *ciò* che per lo più ha stimolato la loro operosità, la loro inventiva, il loro spirito agonistico: non era certo l'intenzione di sopraffare gli spettatori con le passioni. L'ateniese andava a teatro per udire dei bei discorsi⁵.

La “tendenza dello stile omerico a presentare le cose in una forma finita ed esatta, palpabili e visibili in tutte le loro parti”⁶ va quindi intesa come una costruzione, e una costruzione anti-naturalistica. Non c'è niente di naturale, in effetti, nel *ralenti* omerico: la nuda trama degli eventi richiederebbe maggior velocità, e la soppressione, ad esempio, di quelle similitudini che interrompono e sospendono la linearità del tempo narrativo. Ma le similitudini sono unicamente un freno dell'azione? Discutendo alcuni passi hegeliani sul rapporto tra metafora e trama, Šklovskij osserva che “lo scopo delle immagini consiste non solo nella rappresentazione dell'azione, ma anche nell'analisi e nell'incremento del significato delle sensazioni. La

⁵ F. Nietzsche, *La gaia scienza*, 1882, af. 80 (trad. it. Milano, Adelphi, 1965, p. 90).

⁶ E. Auerbach, *op. cit.*, p. 6.

sensazione, venendo rallentata, aumenta di espressività⁷. Le “immagini”, come le chiama Šklovskij, le tecniche figurali agiscono come una *rielaborazione semantica delle azioni*, aumentandone la complessità. Consideriamo un esempio:

Odisseo guardò nella casa se ancora qualcuno
era vivo e nascosto, per sfuggire al nero destino.
Ma li vide riversi tutti nel sangue
e nella polvere, tanti, come pesci che i pescatori
hanno tratto sul lido incavato, dal mare canuto,
con la rete dai mille fori, che stanno sulla sabbia
ammucchiati, tutti agognando le onde del mare,
e ad essi il sole splendente toglie la vita;
così stavano i proci allora, ammuccinati l'uno sull'altro⁸.

Quale funzione si può attribuire a questa similitudine? C'era forse qualche aspetto oscuro nell'azione, qualcosa che non doveva essere lasciato nell'ombra o soltanto accennato? I proci sono stati sterminati: i loro corpi giacciono l'uno accanto all'altro. Perché Omero non si accontenta di questa descrizione precisa, che nessuna similitudine può chiarire ulteriormente? E in realtà la similitudine introduce opacità e incertezza: si noti la lieve incongruenza nel parallelo tra i corpi dei pretendenti, che in parte forse agonizzano ma che in parte sono già cadaveri, e i pesci che ancora sognano le onde del mare. Ma la vera opacità deriva dalla combinazione e dalla sovrapposizione di due immagini: a causa, o in virtù di questo meccanismo noi vediamo

⁷ V. Šklovskij, *Lettura del Decameron*, 1961 (trad. it. Bologna, Il Mulino, 1969, p. 149).

⁸ *Odissea*, XXII, vv. 381-389, trad. it. A. Priviteri, Milano, Mondadori, 1991, p. 677.

scompare i tetti della reggia di Itaca, vediamo il sole abbassarsi e splendere come un lume feroce sopra i corpi giustiziati. Diremo ancora che questo è stile di primo piano ?

Non certo nel senso di una percezione omogenea ed egualmente illuminata: sembra invece che, nel prevalere delle figure e dei dettagli, nel tempo sospeso che si mescola con lo scorrevole tempo della trama, abbia fatto irruzione *lo sfondo*. Così come attraverso una cicatrice irrompe una storia di caccia - e non con la modalità di un ricordo! La cicatrice di Ulisse non è la *madeleine* di Proust. Con grande sottigliezza Auerbach ha osservato come questa digressione appartenga non a un passato rievocato e lontano, ma a un presente vicinissimo. Tutto ciò suggerisce peraltro delle implicazioni diverse da quelle formulate dall'autore di *Mimesis*. L'assenza di prospettiva in Omero non equivale a una semplice assenza dello sfondo, bensì alla *presenza dello sfondo in primo piano*. Al presente appartiene anche il presente del passato; della lettera fa parte anche la figura. Lo stile omerico non è uno stile separativo.

L'analisi dello stile biblico può venire anch'essa parzialmente rovesciata. Il Dio ebraico è inaccessibile, ma è ontologicamente uno: la proteiforme visibilità delle divinità greche gli è estranea. La sua voce scende da altezze o profondità sconosciute, ma è intellegibile: le sue richieste sono imperiose, ma chiare. Insieme allo sfondo che si ritrae, nel racconto biblico, c'è la tensione di una parola che vuole rivelarsi.

La tipologia di Auerbach non va dunque intesa come una dicotomia. Il filo conduttore della sua ricerca è, innegabilmente, la mescolanza (o la non mescolanza)

degli stili: ma la mescolanza che decide del valore estetico di un'opera non è quella tra il sublime, il medio e l'umile, bensì la relazione dialogica tra stile di sfondo e stile di primo piano, tra densità e articolazione.

2. Molte associazioni mentali mi hanno riportato al libro di Auerbach, e alle sue ambiguità categoriali, mentre osservavo i *murales* dipinti da Diego Rivera nel Palacio Nacional della capitale messicana. Avevo davanti agli occhi una pittura mista, più in senso victorhughiano (combinazione dell'umile e del sublime) che non flaubertiano. E un racconto epico, di cui volevo capire le determinazioni stilistiche. Poiché non si può iniziare un'analisi se non con un giudizio di gusto, poiché mi fido del mio gusto e poiché i murales di Rivera mi sembravano assai belli, *nell'insieme*, mi sono interrogato sulle perplessità suscitate da alcuni dettagli. Quando l'occhio isola una scena, o un personaggio, questa pittura sembra incoraggiare i pregiudizi di un osservatore poco benevolo, come è stato ad esempio Emilio Cecchi, il quale, nel resoconto di un viaggio compiuto in Messico nel 1930, dichiarava di non amare Rivera: "Togliendo all'effetto delle sue opere quanto pertiene alla propaganda, al folklore e all'aneddoto, rimane poco"⁹. I murales di Palacio Nacional costituiscono un'eccellente occasione per riflettere sul peso che un messaggio ideologico esercita sulle strutture dell'opera d'arte.

Lo stile di Rivera potrebbe essere definito come uno stile di primo piano: niente viene lasciato nell'ombra,

⁹ E. Cecchi, *Messico*, 1930 (Milano, Adelphi, 1985, p. 136).

tutto è nominato e nominabile - il turista deve solo scorrere la guida che gli viene offerta all'ingresso per riconoscere facilmente gli episodi narrati. Eccone uno:

L'arrivo di Hernan Cortes a Veracruz. 1519.

Il personaggio che appare deformato è, secondo gli studi antropologici eseguiti da Diego Rivera, il conquistatore spagnolo. In alto a sinistra: Cortes assiste alla prima cerimonia religiosa celebrata sulle coste del territorio messicano. A destra: gli schiavisti. In basso: gli animali domestici trasportati dagli spagnoli in America latina.

L'indigena con il bambino dagli occhi azzurri rappresenta l'incrocio delle due razze. Il capitano spagnolo mentre paga il quinto real. A sinistra: la marchiatura degli indigeni e il mercato degli schiavi negri importati dall'Africa.

Sarebbe scorretto, però, confondere il tempo necessario per riconoscere - cioè per appagare un'esigenza di individuazione che proviamo di fronte ad ogni opera ricca per la quantità degli elementi - con il tempo dell'intera percezione estetica. È evidente che, quando i due tempi tendono a coincidere, la nostra lettura di un'opera pittorica si riduce ad essere, per l'appunto, una lettura, una mera decifrazione enciclopedica. In tal caso, veramente, la materia permane "rozza e senza splendore", per riprendere il giudizio di Cecchi a proposito di Rivera. Quando prevale *il riconoscibile*, quando osserviamo "La lucha de clases" e pensiamo "quello è Marx" oppure "quello è Pancho Villa", il messaggio s'impone sullo stile, l'articolazione elimina la densità.

L'arte di propaganda è, per definizione, riconoscibile e composta di parti riconoscibili. Ma i murales di Rivera sono composti di parti ? Lo sono provvisoriamente, quando in noi prevale il piacere di mettere ordine nel

caos delle figure. Lo sono se cerchiamo di vedere quelle frontiere che mancano, all'interno di ogni grande affresco. Guidato dalle didascalie, l'occhio le ritrova facilmente. Ma tutto ciò non basta. La percezione si prolunga perché tutto si mescola di nuovo, le scene tornano a confondersi, e ad allontanarsi. È proprio questo l'effetto irresistibile dei murales di Palacio Nacional: il primo piano è attratto verso lo sfondo. Non verso l'imprecisato, l'informe o il vuoto, perché, in questa pittura ateologica il mondo è interamente visibile e pieno. Esso brulica, in un estremo disordine. Il caos non nasce dalle lontananze, bensì da un eccesso di vicinanza. L'effetto di lontananza o di allontanamento deriva dalla natura estesa dello spazio, dal principio di contiguità: come l'arciere della filosofia di Epicuro che scaglia una freccia oltre il limite dell'universo, costringendolo ad arretrare, così lo sguardo che percorre la Storia, raccontata dai murales, penetra in luoghi sempre successivi. Qual è dunque la funzione del primo piano? Esso non gode di alcun privilegio rispetto allo sfondo: è un ingrandimento (innaturale ma non arbitrario). Oltre il primo piano, la Storia prosegue: tutto precipita nel *differenziato*.

Un altro filosofo della pienezza, Bergson, ha scritto: "Tutti gli esseri viventi si aggrappano e si abbandonano alla stessa formidabile spinta [...] l'umanità intera, nello spazio e nel tempo, è un'immensa armata che galoppa al fianco di ciascuno di noi, avanti e dietro a noi, in una carica irresistibile, capace di rovesciare ogni barriera, e di superare un'infinità di ostacoli: forse, la stessa

morte”¹⁰. Rivera aderisce rovesciandola, o meglio dilaniandola, a questa concezione. L’umanità satura gli spazi della storia, ferocemente avvinghiata a se stessa. La distruzione dei templi pagani, la pesca con le reti, il simbolo dell’aquila, la dea del mais, la macerazione delle foglie del maguey per ricavare la carta, il mercato di Tlatelulco, la lotta per l’indipendenza, Wall Street, il frate grasso, Hernan Cortes, la danza del fuoco, Francisco Madero, il lago di Texcoco: la sequenza dei murales riordina parzialmente il cumulo disordinato della memoria, ogni affresco è una stazione che delimita e immobilizza un arco di tempo, ma nella memoria involontaria dell’osservatore i protagonisti appartengono a una materia liquida, galleggiano nello stesso fiume - eternamente si bagnano nello stesso fiume, che non scorre se non virtualmente. Il grande fiume della Storia non ha un mare in cui gettarsi, e tuttavia si ostina ad aprirsi la strada (attraverso chi o che cosa ? se stesso, evidentemente) e a percorrerla. Di questo paradosso la serialità degli affreschi di Rivera è senza dubbio un indizio.

3. Lo stile non è un insieme di stilemi, bensì il linguaggio diviso: questa è la tesi che ho cercato di sostenere in un libro recente¹¹. *Linguaggio diviso* significa che le unità linguistiche (i segni) appartengono a regimi diversi, sono rese possibili da frontiere (o

¹⁰ H. Bergson, *L’evoluzione creatrice*, 1907 (trad. it. Milano, Fabbri, 1966, p. 296).

¹¹ Cfr. G. Bottioli, *Teoria dello stile*, Firenze, La Nuova Italia, 1997, a cui mi permetto di rinviare per le nozioni introdotte in questo terzo paragrafo.

articolazioni) di tipo diverso. Ciò che chiamiamo “il linguaggio” o “lo stile” di un’opera d’arte è in realtà sempre una mescolanza di stili eterogenei: quanto all’eterogeneità, per l’ideologo essa è un punto di arrivo (l’ideologo si accontenta dell’opposizione tra eterogeneo e omogeneo, tra ibrido e non ibrido), per la teoria è un punto di partenza. È necessario infatti analizzare le molte forme, le molte relazioni che rendono un’opera *plurale*, così come è indispensabile capire che non c’è pluralità senza conflitto. Vorrei limitarmi a un aspetto di tale conflittualità: le incoerenze dell’opera d’arte, incoerenze che, beninteso, l’opera non deve *subire* - in questo caso da plurale diventerebbe molteplice, in un’accezione puramente numerica - ma deve *saper includere*, cioè dominare e governare.

Emilio Cecchi si era avvicinato al problema, grazie all’ammirazione per un’arte popolare (autenticamente popolare, ai suoi occhi, cioè anonima e comunque non ideologica): l’arte tessile degli Indiani Navajo.

Quando una donna Navajo sta per finire uno di questi tessuti, essa lascia nella trama e nel disegno una piccola frattura, una menda: “affinché l’anima non le resti prigioniera dentro al lavoro”. Questa mi sembra una profonda lezione d’arte: vietarsi, deliberatamente, una perfezione troppo aritmetica e bloccata. Perché le linee dell’opera, saldandosi invisibilmente sopra se stesse, costituirebbero un labirinto senza via d’uscita; una cifra, un enigma di cui s’è persa la chiave. Per primo, s’irriterebbe nell’inganno lo spirito che ha creato l’inganno.

E non è anche la spiegazione perché certi grandi artisti misero sempre nella propria opera un segno d’incompiuto; quasi un invito al mistero, alla collaborazione naturale? Temevano che l’opera, in certo modo, sarebbe viziata e maledetta, se vi restavano dentro “prigionieri”. Sapevano quanto essa riuscirebbe più viva, in virtù d’una tale sprezzatura nella quale s’attesti che

l'uomo, nell'atto stesso di creare, riconosce la fatalità della propria imperfezione¹².

La rottura delle simmetrie e delle coerenze è un'esigenza vitale per l'opera d'arte, anche per le opere più semplici, nelle quali - come nel tappeto navajo - tale rottura resta un fenomeno *locale*. Nelle grandi opere, la produzione e l'inclusione di incoerenze ubbidisce a una volontà implacabile e sistematica (si pensi alla *Carità* di Giotto, secondo la descrizione di Proust nel primo tomo della *Recherche*). Perciò Cecchi ha torto quando traduce l'"imperfezione" in una dichiarazione di modestia, nel riconoscimento etico della propria finitudine. Non si tratta di inchinarsi di fronte a un limite, ma di riconoscere il motore dell'arte autentica, il rifiuto degli stilemi e della loro coerenza banale. L'introduzione di asimmetrie è un fenomeno positivo, è un moltiplicatore di relazioni, è la via per creare la densità.

Non la mancanza *di* perfezione, ma la mancata corrispondenza *tra* regimi eterogenei è la condizione di vita dell'opera d'arte. Se un'opera esemplifica solo lo stile di primo piano, o soltanto lo stile di sfondo, quell'opera non è viva. Per capire l'epica greca e quella ebraica, ma anche l'epica dipinta sui muri di Città del Messico, bisogna dunque ritrovare la tensione tra i due principi, senza ignorare quanto siano diverse le loro modalità di manifestazione. Lo sfondo non è inevitabilmente l'abisso in cui i significati e le forme si smarriscono: può essere un luogo in cui i corpi sono nascosti da altri corpi. E il primo piano non è necessariamente il vertice dell'individuazione: può

¹² Cfr. E. Cecchi, *op. cit.*, p. 51.

essere invece la soglia su cui s'affacciano la buona e la cattiva sorte¹³.

¹³ I personaggi vengono individualizzati dalle loro qualità (Achille veloce nella corsa, l'astuto Ulisse, ecc.), ma *disindividualizzati* dal loro destino - da una necessità che non è deterministica, perché indica possibilità superiori, autentiche, e mai totalmente esplorabili.

Schegge benassiane. Esperimenti cinematografici:
“Il caso Haller” (1933)
di Gigi Livio.

“Fra gli attori di prosa giunti al nostro schermo Benassi è forse, fra tutti, il più convincente; le sue interpretazioni si rivelano di volta in volta sempre più meditate; e questa del giudice Haller è fino ad oggi, la sua migliore¹”, così si esprimeva Mario Gromo, all’inizio del 1934, recensendo per “La stampa” un film molto particolare: *Il caso Haller* in cui Marta Abba recitava per la prima volta in cinematografo, Benassi era con lei il protagonista della pellicola e la regia era stata affidata a Alessandro Blasetti. *Il caso Haller* - come un altro film con Benassi protagonista, sempre diretto da Blasetti, *L’impiegata di papà* - è oggi scomparso. Di questa scomparsa dà una spiegazione Gori nella sua monografia su Blasetti: “Scomparsi, certo, perché un malinteso o affatto inesistente concetto di conservazione disdegnava di interessarsi ai film ‘non di autore’, e questi non lo sono; ma anche perché nei confronti di opere che non si iscrivevano nella ‘nozione di italianità’ - e questi appunto sono rifacimenti di film stranieri - è

¹ m.g. [M. Gromo], *Sullo schermo: Il caso Haller, di A. Blasetti*, in “La stampa”, 14 febbraio 1934.

scattata una sorta di ‘rimozione collettiva’, ‘un unanime silenzio storico’ (cfr. *Il neorealismo cinematografico italiano*, Venezia 1975, pp.366-8)²”. Possiamo concordare, soprattutto sulla prima affermazione, con una precisazione però: non si tratterà tanto di un “malinteso o affatto inesistente concetto di conservazione” che disdegna i film che non siano rubricabili come ‘film d’autore’, ma un ben chiaramente identificabile concetto di conservazione che deriva da un’altrettanto ben precisa presa di posizione ideologica della critica (e qui si intende non certo di quella giornalistica, che pure è implicata, ma di quella ‘più alta’ che soliamo definire come ‘accademica’) del cinema che non prende in considerazione (quasi) del tutto l’attore, come se questi fosse un elemento affatto secondario in quella articolata operazione che definiamo brevemente come ‘film’ ma che risulta un testo complesso e pluricodice in cui il codice recitazione molto spesso assurge a importanza determinante il risultato dell’operazione complessiva. E questo di cui stiamo parlando è certamente uno dei casi in questione, un film cioè in cui il codice recitazione risulta di gran lunga il più rilevante, quello che determina, appunto, la qualità del risultato. Risultato però che dovette sfuggire allo stesso regista se Blasetti, “senza motivo” come correttamente ancora nota Gori, sentì il bisogno di giustificarsi per aver girato i due film:

Io faccio la professione del regista. Non sono l’alto ingegno che si produce soltanto quando può manifestarsi in una qualsiasi sua forma. No. Io sono un professionista come l’avvocato è avvocato,

² G. Gori, *Alessandro Blasetti*, Firenze, La Nuova Italia, 1983, p.35.

come il medico è medico. A un certo punto il medico può fare una grande scoperta o può operare un miracolo, e poi normalmente cura l'influenza, il tifo, il raffreddore³.

Il che è ben comprensibile che lo dica un regista, anche se “senza motivo”, dal momento che per un regista cinematografico l'opera è compiutamente propria quando è appunto un'opera di regia e cioè un lavoro in cui egli sia riuscito a sottomettere a sé tutti i codici del procedimento, compreso ovviamente quello della recitazione. Ma è assai meno comprensibile che questa legittima posizione del regista venga fatta propria dalla critica che invece dovrebbe distinguere tra film di regia (e si passi pure la definizione “film d'autore”) e film d'attore: e questo secondo può, in determinati casi, risultare *dal punto di vista artistico* altrettanto, se non più, rilevante di un film di regia. Perché non tutti i registi sono degli artisti, si sa, anzi al più sono mestieranti come non lo sono tutti gli attori, anch'essi puri mestieranti o semplici possessori di quel *physique du rôle* che nel cinema ha tanta importanza.

E la cosa, e cioè l'importanza della recitazione in quel film, dovette essere ben chiara allo spettatore soprattutto quando d'eccezione e soprattutto quando studioso d'attori, se Vito Pandolfi ben ventisei anni dopo in un suo libro dedicato al teatro contemporaneo e del tutto fuori argomento (sta parlando della scrittura drammatica di Ugo Betti) sente il bisogno di fare più che un accenno a quell'evento:

Pochi forse ricorderanno un film di ordinaria amministrazione,

³ Riportato in *op. cit.*, *ibidem*.

Il caso del giudice Haller, interpretato in modo trascinate e nevrotico da Memo Benassi e Marta Abba. Un caso di doppia vita, ispirato nel suo schema al celebre romanzo di Stevenson e nel suo clima a taluni film espressionisti. Il giudice Haller di giorno appariva inflessibile e impeccabile nell'esercizio del suo compito, rigido rappresentante della legge e difensore della società. Di notte cadeva in *trance*, frequentava gli ambienti della malavita, partecipava alle loro imprese, come il più destro e il più tenace (nel male) dei malfattori. Fino a che, come è fatale nel procedere di queste macchine drammatiche, il giudice non si trova faccia a faccia con se stesso colpevole, con il sopraggiungere della condanna. Una doppia coscienza che causa il crollo⁴.

Come si vede anche Pandolfi definisce il film “di ordinaria amministrazione” e con questo vuol dire che non si tratta di un film d'autore; ma, immediatamente dopo, puntualizza che questo film era recitato “in modo trascinate e nevrotico” da Benassi e dalla Abba. Prima di prendere in considerazione il termine “nevrotico” e il fatto che Pandolfi metta insieme, sul piano stilistico, i due attori vogliamo solo far notare che nella citazione c'è un errore: il film non è affatto ispirato allo *Strano caso del dottor Jekyll e di mister Hyde* di Stevenson ma a un romanzo di Paul Lindau, *Der Andere*, mentre la sceneggiatura, a firma di Leo Menardi, risulta essere derivata dal film tedesco *Der Andere* diretto, nel 1930, da Robert Wiene e probabilmente fortemente influenzato, per ciò che è dato capire dalla trama raccontata dalle recensioni del tempo, dalla riduzione francese del romanzo di Lindau *Le Procureur Hallers* di Henry de Gorsse e Louis Forest, pubblicata sulla “Petite illustration” del 17 gennaio 1914. Il romanzo di

⁴ V. Pandolfi, *Teatro italiano contemporaneo 1945-1959*, Milano, Schwarz, 1959, p.28.

Stevenson non ‘finisce bene’ e lì il doppio si riunisce soltanto per morire mentre qui, nel drammone positivistico, i buoni sentimenti trionfano e il giudice Haller ridiventa se stesso attraverso l’eliminazione di ciò che di perverso esiste nella sua personalità, della sua parte oscura, dell’‘altro’ appunto come recita il titolo tedesco del romanzo di Lindau. Benassi, maestro nel mostrare in teatro la frantumazione dell’io⁵, sarebbe stato molto più adatto a recitare lo sdoppiamento profondamente perverso - la perversità è una cifra fondante della sua recitazione - del dottor Jekyll e di mister Hyde ma, si sa, gli attori fanno i film che vengono loro proposti e non quelli che vorrebbero (o saprebbero al meglio) fare⁶; tranne che non siano registi-attori-scrittori come eccezionalmente si danno nella storia del cinema. Ma Benassi non era di questi: egli con la scrittura e con la regia aveva poco a che fare, non ne possedeva le abilità e, probabilmente, non lo

⁵ Qui, e non solo qui, rimandiamo al nostro *L’attore moderno: frantumazione e alienazione del soggetto. Benassi e Pirandello*, in AA.VV., *La Passione teatrale. Tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano. Studi per Alessandro d’Amico*, Roma, Bulzoni, 1997, pp.183-196.

⁶ È lo stesso attore che, nelle sue brevi e ellittiche memorie, pubblicate nel 1944, dopo aver premesso “che fra il cinema e il sottoscritto non sono mai intercorsi rapporti di particolare dimestichezza”, ci dice: “Intendiamoci: le possibilità di un incontro più profondo e più impegnativo non sono affatto mancate, le proposte per interpretazioni di buoni soggetti affidati alla mia arte si sono pronunciate in diverse circostanze e per diverse iniziative, ma non se n’è mai fatto nulla” (M. Benassi, *Anticipo alle mie memorie. VIII. Questo cinematografo*, in “film”, 14 ottobre 1944, p.3).

interessavano nemmeno. E qui si intende dire anche della regia teatrale, che pure esercitò, ma come capocomico nel vecchio senso piuttosto che come regista nel nuovo.

E torniamo dunque a quell'aggettivo "nevrotica" riferito, da Pandolfi, alla recitazione così di Benassi come della Abba. Bisogna subito dire che di quest'ultima si sa pochissimo. Il fatto che si sappia poco della Abba per l'assoluta assenza di studi sulla sua poetica recitativa non esclude però che se ne sappia qualcosa per via, per così dire, indiretta e cioè attraverso le lettere pirandelliane a lei indirizzate di recente pubblicazione⁷. Pirandello, in quelle lettere, parla spesso dell'amata (e all'amata) come attrice estremamente particolare, unica nel panorama italiano del tempo. Ora non è che i giudizi di Pirandello sugli attori, e massime quelli che riguardano la Abba, debbano essere presi per oro colato ma, certamente, questo suo insistere su una sua 'particolarità' non può non inquietare chi vuole andare a fondo della storia del nostro teatro nel novecento. Tanto più che proprio in apertura dell'epistolario ci imbattiamo in una lettera di Bontempelli, accompagnata da un biglietto di Pirandello, in cui l'autore di *Nostra Dea*, che sta per essere rappresentata dal nuovo Teatro d'Arte di Pirandello e per cui è stata scritturata la giovane Abba, definisce quest'ultima "attrice modernissima"⁸. Bisogna pertanto notare che la definizione bontempelliana si lega a quello che egli stesso definì, e che veniva definito,

⁷ L. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, Milano, Mondadori, 1995.

⁸ *Op.cit.*, p.3.

come “novecentismo” e che ben si adattava alla sua commedia che aveva come sottotitolo “Commedia moderna”; una modernità, dunque, che voleva dire presa di distanza dal sentimentalismo proprio dell’attore ottocentesco in favore di un atteggiamento più distaccato che se non può essere confuso con quel concetto di straniamento che in quegli anni Brecht andava elaborando gli è però parente vicino. Infatti Marta Abba era un’attrice ‘cerebrale’ - e pertanto adatta a quello che si soleva definire come ‘cerebralismo’ pirandelliano - e distaccata; in una parola: fredda. Così Bertuetti, nel 1935:

l’arte di Marta Abba, nonostante abbia scelto per incarnarsi una creatura dorata e armoniosa e vivida, soffre di un male diabolico, che a guarirlo non so che ci vorrebbe. Salvo alcuni casi felici, le serate trionfali, in cui l’oro fulvo dei suoi capelli e la ricchezza costretta di tutta la persona divampano nel parossismo oppure si placano e si stemperano in una specie di estasi, la sua recitazione ha le qualità del vetro: trasparenze gelide. Spicco di particolari, architetture precise, sinuosità iridescenti e scivolose, culmini taglienti, spigolature crudeli, e dentro ci deve essere una fiamma - lo vedi, lo senti -, ma il calore non c’è. Fiamma del diavolo che non consuma, mentre il pubblico al teatro non chiede che di bruciare, d’incenerirsi⁹.

Basterà questo accenno per comprendere perché la Abba andò incontro a incomprensioni e diffidenze: il pubblico dell’epoca (ma oggi è cambiata qualche cosa malgrado ci sia stata di mezzo la grandiosa stagione del teatro di contraddizione?), come dice bene Bertuetti, che gli è però complice, “non chiede che di bruciare,

⁹ E. Bertuetti, *Ritratti quasi veri. Marta Abba*, in “Il dramma”, 15 febbraio 1935, p.26.

d'incenerirsi"; pretende cioè l'immedesimazione dell'attore nel personaggio e pretende che questa immedesimazione sia fortemente partecipata sentimentalmente per potersi a sua volta identificare col personaggio recitato¹⁰. Ma Marta Abba e Memo Benassi

¹⁰ Una testimonianza sulla poetica recitativa di Marta Abba è certamente quella che Pirandello affida alla discussione sull'essenza della recitazione che avviene nel primo atto di *Trovarsi* tra Salò e Volpes. Ora noi sappiamo, da una testimonianza che la Abba rilasciò a radio Lugano, che in Salò Pirandello intendeva ritrarre Bontempelli con le sue idee e in Volpes Sabatino Lopez. In effetti è lo stesso Pirandello che, nelle lettere alla Abba, accredita questa identificazione; dà consigli all'attrice che sta per mettere in scena l'opera: "La parte di Salò poi sarà meglio che Tu la dia a Barnabò anziché a un attore secondario; non credo il Barnabò molto intelligente, e perciò più adatto; anche per il corpo, così grosso, e per la sua voce troppo squillante, non lo vedo nel personaggio di Salò (per come l'ho descritto: piccoletto, con un naso aquilino impertinente, tipo Massimo Bontempelli); ma vedrai che nel primo atto Salò verrà molto fuori, e perciò non sarà possibile che Tu dia questa parte ad un attore secondario come il Meneghetti, che non so chi sia e che capacità abbia" (L. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, cit., p. 1020; la lettera è del 4 settembre 1932). Il brano appena riportato ci fa intendere quale, e quanta, importanza Pirandello dia a Salò nell'economia dell'opera al punto che non tanto e non solo si tratterà di identificare il personaggio in Bontempelli, che certamente è presente alla mente dell'autore dal momento che lo cita esplicitamente, ma anche, almeno in parte, in Pirandello stesso. Infatti in una lettera di cinque giorni dopo Pirandello ritorna sull'argomento con una dichiarazione esplicita: "Eh, perché il vero assoluto - inaccettabile nella vita - è quello che dice Salò nel primo atto: o donna, o attrice; che è poi quello che ho detto sempre io, per me: 'la vita, o si vive o si scrive'" (*Op. cit.*, p. 1027). Dunque Salò riunisce in sé almeno tre valenze: le idee di Bontempelli sulla recitazione, la poetica recitativa di Marta Abba che con quelle idee coincide e il sentire pirandelliano a proposito

non erano attori di tempra morbida; e non intendevano concedere nulla al pubblico (o quasi). E qui lasceremo il discorso sulla Abba (magari riproponendoci in altra occasione, se sarà possibile, di tornarci su) e, venendo a Benassi, noteremo che quell'accoppiare i due in una recitazione "nevrotica" non doveva essere poi così sbagliato. La recitazione di Benassi è proprio "nevrotica" nel senso di "moderna": mostra cioè la frantumazione dell'io e l'alienazione del soggetto nell'epoca dei rapporti

della dedizione totale all'arte da parte di chi la vuole praticare che è poi un modo di 'straniarsi' dalla, e della, vita. Decisamente meno interessante l'identificazione di Volpes in Sabatino Lopez, drammaturgo e critico, sia per il minor rilievo che nell'opera ha il personaggio sia perché come Volpes la pensano un po' tutti i critici del tempo: si tratta di una posizione tardo romantica filtrata attraverso stanislavskijismi di riporto, data anche l'epoca. Volpes, infatti, è sostenitore di un tipo di immedesimazione dell'attore nel personaggio che preveda il fatto che l'attore debba aver avuto esperienza delle passioni che il personaggio deve portare sulla scena mentre Salò è dell'avviso opposto: "[...] una vera attrice [...] è sempre una rara eccezione. - Quando diventa donna come tutte le altre e si fa una vita per sé e se la vuol godere, nella misura che se ne lascia prendere finisce d'essere attrice"; e ancora: "Ah, già! Tu sei quello dell'esperienza, me ne scordavo! Che, per sapere, bisogna prima provare. Io so invece che ho provato sempre soltanto ciò che m'ero prima immaginato"; e infine: "Non c'è bisogno ch'ella [un'attrice] 'sappia' l'amore per sé; basta che intuisca come lo sente il personaggio da rappresentare. Per lei, se lo sente, non lo vedrà mai. Il sentimento è cieco. Chi ama, chiude gli occhi" (L. Pirandello, *Trovarsi*, in *Maschere nude*, Verona, Mondadori, 1956, pp.136-138); e gli occhi, un'attrice, non deve chiuderli né per Bontempelli, né per Pirandello (almeno in questa fase della sua meditazione sull'attore e almeno per ciò che riguarda l'amata), né per Marta Abba: le " trasparenze gelide" di cui ci parla Bertuetti vogliono dire anche questo.

reificati e amministrati. “Nevrotica”, quindi, non nel senso superficiale del termine e cioè esagitata e umorale, ma in quello esistenziale e cioè spezzata e franta. Di qui il fatto che il recitare un personaggio con la personalità doppia dovette essere particolarmente felice per Benassi.

E a questo punto torneremo al brano che abbiamo riportato in apertura di discorso e cioè a ciò che di Benassi dice Mario Gromo lodando il modo come aveva reso il giudice Haller: il critico della “Stampa” non sarà però buon profeta perché Benassi non diverrà, come poteva sembrare dopo *Il caso Haller*, un accettato attore cinematografico. L’anno seguente, il 1934, girerà *La signora di tutti*, con la regia di Max Ophüls - e questa volta il film, trattandosi di opera d’‘autore’ è conservato - ma non si troverà a suo agio nella parte di un banchiere innamorato e deluso e accentuerà istericamente certe ‘pose’ teatrali che risulteranno, in un film a impianto decisamente naturalistico, stonate e fuori luogo¹¹. Ma tale era Benassi quando non sentiva

¹¹ Il film venne presentato alla Biennale di Venezia, nell’agosto del ‘34, dove vinse la Coppa del Ministero delle corporazioni per il film italiano tecnicamente migliore. Anche per questo motivo, certamente, la critica fu particolarmente favorevole all’opera ma gli elementi rilevanti messi in luce in quell’occasione furono soprattutto, come è logico e, in questo caso anche giusto, la regia, che viene universalmente lodata se pure con sfumature diverse, e la recitazione di Isa Miranda, la protagonista, che, dopo i suoi esordi (fa anche parte del *cast* del *Caso Haller*), viene da questo film lanciata come diva che diverrà internazionale. Su Benassi c’è come una congiura del silenzio. Mario Gromo che, come abbiamo visto, poco prima si era decisamente pronunciato sul valore cinematografico della recitazione benassiana ora, prudentemente, si limita a dire che l’attore dà affidamento al regista (M. Gromo, *Sullo*

appartenergli il personaggio, quando il personaggio non era lui stesso sotto la finzione dell'arte. Da quel film in poi le sue 'fortune' cinematografiche si appanneranno e questo avverrà nel momento in cui il cinematografo (italiano e non solo) andrà cercando e trovando il proprio linguaggio specifico nei confronti del teatro.

Si sono scritte molte pagine sul problema della recitazione teatrale e di quella cinematografica; e, certamente, il cinema ai suoi albori e poi quello sonoro

schermo della Biennale, in "La stampa", 17 agosto 1934), il che, oltre a essere un giudizio estremamente generico è anche del tutto sbagliato. Gino Damerini scrive che "Memo Benassi (Leonardo) ha momenti di che grande drammaticità" (G. Damerini, "La signora di tutti" al Festival Cinematografico di Venezia, in "La gazzetta del popolo", 17 agosto 1934). Filippo Sacchi, a sua volta, dice: "Anche Benassi [come la Pavlova] portò bene la sua parte, benché avesse una truccatura che non lo favoriva particolarmente" (f.s., "La signora di tutti" al Festival di Venezia, in "Corriere della sera", 17 agosto 1934): che è un modo ben curioso per dire che la recitazione di Benassi non lo ha convinto. Marco Ramperti, che scrive quando la pellicola esce nelle sale, da parte sua trova un altro modo per esprimere lo stesso giudizio negativo: "Eccellentissimi tutti [...]. Memo Benassi fumerà forse nel film qualche sigaretta di troppo: ma che potenza di contenuto tormento, ad esempio, nella scena del Consiglio d'amministrazione" (M. Ramperti, *Teatro e cinema*, in "L'illustrazione italiana", 9 dicembre 1934). L'unica voce decisamente contraria parzialmente al film e totalmente agli attori (Miranda compresa) è quella di Guglielmina Setti che scrive in chiusura della sua cronaca: "Conclusione: il regista non può fare miracoli, anche se maestro, quando gli si affidino caratteri falsi e attori mediocri. Tanto è vero che l'unica parte vitale del film è quella dove non entrano né il romanzo né gli attori: quella dello studio cinematografico" (il brano è riportato in "Bianco e nero", agosto-ottobre 1959, p.55 con l'indicazione "Il Lavoro", Genova, 19-VIII-1934).

nuovamente si trovarono a dover affrontare il loro dipendere dal teatro sia per ciò che riguardava i soggetti che per ciò che riguardava la recitazione. Noi ora qui non intendiamo dilungarci sulla questione ma risulterà evidente un fatto e cioè che la recitazione teatrale mette decisamente più in mostra la finzione che quella cinematografica. In teatro tutto è finto e il luogo stesso in cui si svolge l'evento spettacolare è un luogo di finzione; il cinematografo, non a caso nato in epoca naturalistica, è tutto riproduzione, al contrario, di ciò che è vero: gli 'esterni' sono veri esterni, gli 'interni' sono veri interni. Il fatto che per molto tempo ancora dopo l'avvento del sonoro il cinema abbia dovuto riprodurre in studio le varie situazioni ambientali è dovuto solamente a una mancanza di sviluppo tecnologico: oggi nessun regista - tranne che non intenda farlo a scopi sperimentali - si sognerebbe mai di rifare in studio, per esempio, un mare in burrasca visto che il mare esiste, che spesso è in burrasca e che la macchina da presa lo può riprendere 'così com'è'. Abbiamo messo tra virgolette il 'così com'è' perché è ovvio che nulla si può riprendere 'così com'è' e che l'effetto comunque di contestualizzazione e di ricontestualizzazione in diverso modo della ripresa è ben noto: ma poiché è ben noto noi qui non ce ne occuperemo, visto che ciò che vogliamo dire è un'altra cosa. E cioè qualcosa di semplicissimo: e dunque il fatto che il cinema è espressione assolutamente naturalistica nella sua costituzione di fondo. Se questo è vero, come è vero, è evidente che anche la recitazione deve poi risultare altrettanto naturalistica il che vuol poi dire il meno finta possibile - la litote è d'obbligo visto che

comunque sempre di finzione si tratterà - e, per quanto è dato, il più vicino alla vita. L'effetto di identificazione cui si vuole portare lo spettatore è, per la struttura stessa del mezzo, come si è detto se pure ellitticamente, infinitamente più a portata di mano del cinematografo di quanto lo sia per il teatro, dove, in questi anni e nei decenni precedenti, si fa di tutto per giungere a risultati analoghi attraverso la sperimentazione naturalistica. (E qui si dice 'sperimentazione' e lo si sottolinea nei confronti di chi vorrebbe invece rubricare il lavoro naturalistico di questi anni in teatro come la prima avanguardia - laddove l'avanguardia nascerà proprio invece in opposizione al naturalismo). Ora il caso di Benassi è un caso particolare: Benassi non è solamente un attore teatrale in senso generico, ma è anche un attore teatrale di stampo particolare: è un attore antinaturalistico. Il suo antinaturalismo, che consuona con ciò che produce nello stesso lasso di tempo la grande avanguardia europea, è dato dal suo modo di recitare tutto sopra le righe; egli, sul palcoscenico, ben lungi dal ricercare una facile credibilità basata sulla naturalezza del suo dire, della sua mimica e del suo gestire si dibatte frenetico e implacato come, lo abbiamo già scritto, l'albatro di Baudelaire: comico e laido in questo mondo dove le sue ali gli possono essere solo d'impaccio, quelle ali che in altri tempi, più favorevoli all'arte, gli sarebbero servite per librarsi libero nel cielo della poesia. È chiaro allora che un siffatto tipo di recitazione in cui la finzione non solo non viene nascosta ma, anzi, viene tutta mostrata come tale alla ricerca di un'autenticità ormai perduta per sempre, ma per l'appunto in quanto perduta fortemente rimpianta

con *pàthos* e nostalgia (nel senso etimologico di “ritorno con dolore”), non poteva andare bene per un mezzo di espressione che tendeva, come s’è detto, proprio a negare, al limite del possibile, la finzione. E, per ultimo ma non come ultima cosa, Benassi non si pose mai il problema della recitazione cinematografica: egli recitava sul *set* cinematografico come recitava in teatro. È chiaro che dovette sembrare particolarmente adatto a una parte come quella dello schizofrenico giudice Haller, dal momento che la schizofrenia era certamente nelle sue corde recitative; la schizofrenia come una forma in cui si incarna la follia.

E qui bisognerà poi porre attenzione a un altro fatto e cioè alla strana attrazione che, per Benassi, avevano certi personaggi del repertorio naturalistico. Egli fu un grande Osvaldo negli *Spettri* di Ibsen, per non fare che un esempio. Ma il suo modo di recitare, l’abbiamo visto, nulla aveva a che fare col naturalismo anzi a questo si opponeva: e quindi il caso del giudice Haller, di così chiara matrice naturalistica, come poteva interessarlo? E qui viene fuori quella che fu un’ambiguità del positivismo: il fatto cioè di pretendere di spiegare tutto ma, poi, per evitare una palese sconfitta, di limitarsi a attribuire alla sfera del mistero i fenomeni inspiegabili. In e di quel mistero l’arte benassiana si nutriva perché il mistero, e cioè la parte inspiegabile della nostra dolente umanità, era poi l’unica cosa che interessava l’attore e questo è il motivo che ce lo fa sentire così vicino e così appunto “moderno”. Ma, e qui sarà necessaria una precisazione a evitare confusioni e banalità, il suo modo di affrontare il mistero non era di carattere simbolistico: egli, a differenza della Duse, non attingeva al simbolo

per giungere al dolore universale; al contrario, attraverso l'allegoria - e cioè la contrapposizione dolente e dolorosa con un mondo che non gli apparteneva e la cui reificazione e amministrazione dei rapporti rifiutava - egli mostrava un dolore strettamente individuale, anche se tipico di quelli che avevano il suo stesso sentire, cui univa una rabbia e una furia disconsacratoria (il termine è usato da Alberto Cecchi per Petrolini) nei confronti di tutto ciò che costituiva il conformismo banale e corrivo dei suoi tempi, nel mondo e nel teatro che sono specchio l'uno dell'altro quando la sociologia si sostituisce all'arte che, al contrario, vuole separatezza, quella separatezza che appunto è data dalla finzione. Tutto ciò che è naturalistico, in qualsiasi forma di arte, non può che essere sociologico: come l'avvocato Goldoni, certo il primo corruttore del teatro come arte da allora ai nostri tempi, ben sapeva di voler fare nell'invitare i borghesi e perfino i battellieri di Venezia a 'rispecchiarsi' nei suoi drammi.

E, infatti, vediamo ora le critiche del tempo: Filippo Sacchi, dopo aver lodato la Abba e Benassi, conclude:

E bravi sarebbero tutti gli altri, da Olivieri a Pilotto, se la teatralità eccessiva della sceneggiatura non si ripercuotesse sulla recitazione, forzandola spesso a toni fastidiosamente teatrali¹².

Più profonda sembra la posizione di Dino Falconi che, sul "Popolo d'Italia", scrive:

un qualche tono più esasperato, qualche sfumatura di mistero non avrebbe potuto che giovare alla pellicola. Essa, invece, ha così

¹² f.s [F. Sacchi], *Rassegna cinematografica. Il caso Haller - Ancora sei ore di vita*, in "Corriere della sera", 14 febbraio 1934.

com'è l'aria di volersi poggiare quasi esclusivamente sulla interpretazione. A questo scopo sono stati scelti attori eccellenti come Marta Abba, Memo Benassi, Camillo Pilotto ed Egisto Olivieri. Senonché di questi quattro uno solo m'è sembrato veramente perfetto: Camillo Pilotto, il quale di una figura di teppista fa un tipo interessante e divertente, con colorita sincerità ed amena spontaneità. Al contrario, Marta Abba, con la quale l'obbiettivo non è stato punto galante, pur trovando alcuni eccellenti momenti [...], ha in qualche scena accenti troppo aspri e intonazioni troppo stridenti. Memo Benassi non era forse il tipo fisico per impersonare la figura di Hallers (sic) senza alcuna truccatura; è interessante come risolve in una specie di espressione sonnambolica lo stato di *trance* notturno. Senonché quel suo viso attonito ed immobile dà qualche pesantezza a certe scene¹³.

Dunque Sacchi parla di una teatralità eccessiva della sceneggiatura che si sarebbe ripercossa sulla recitazione e Falconi dice decisamente che la pellicola intende poggiarsi (quasi) esclusivamente sulla recitazione: c'è quindi un riconoscimento unanime, anche se non concorde, sui valori (o disvalori) teatrali del film. Valori, certo, se si vede l'operazione dal punto di vista della recitazione ma disvalori se, invece, si ritiene che questi valori portino a “toni fastidiosamente teatrali”, cioè, come abbiamo già detto, a una recitazione non cinematografica nel senso di non abbastanza naturalistica.

E qui spunta Camillo Pilotto e il giudizio così

¹³ F. [D. Falconi], *Il caso Hallers* (sic), in “Il popolo d'Italia”, 14 febbraio 1934. L'errore del nome nel titolo dell'articolo è evidentemente dovuto al fatto che Falconi, che di soggetti e sceneggiature cinematografiche se ne intende essendo egli stesso, oltre che scrittore di commedie, sceneggiatore a sua volta, pensa al dramma *Le Procureur Hallers* di cui già abbiamo parlato.

drasticamente positivo che Falconi esprime su di lui, addirittura “veramente perfetto”. Camillo Pilotto, figlio di quel Libero Pilotto che fece compagnia con Zacconi nel 1894, è stato un attore che si è inserito molto bene, e con ottimi risultati, in quel periodo del nostro teatro in cui i valori naturalistici erano più vivi e in cui si impose quel recitare della ‘naturalizza’ che, in un modo o nell’altro, è ancora oggi il linguaggio dominante del nostro teatro. Scrive assai bene Giulio Cesare Castello, nella voce a lui dedicata dell’*Enciclopedia dello spettacolo*, che Pilotto “è attore di singolare concretezza e umanità, incline a una recitazione ‘parlata’ e antiretorica fino alla bruschezza, nelle sue frequenti spezzature. Queste stesse caratteristiche positive fanno sì che P[ilotto] sembri meno a suo agio nei personaggi che richiedono fantasia, senso del mistero ecc. Il suo predominante spirito borghese tende infatti a dare loro discorsiva corposità piuttosto che incanto poetico”¹⁴.

Il termine così pesantemente sociologico di “borghese” non l’avremmo usato in prima persona; ma, dal momento che lo troviamo in questo nitido ritratto della poetica recitativa di Pilotto, tanto vale farlo proprio esclusivamente per l’occasione e notare che tutto si tiene se facciamo caso al fatto che il cinematografo nasce proprio in epoca borghese e che di quella classe sociale è espressione; e tra naturalismo e borghesia trionfante c’è certamente più di un punto in comune. Pilotto, quindi, si prende l’elogio di Falconi, e ben a ragione dal punto di vista della poetica

¹⁴ *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Unedi, 1975, vol.VIII, colonna 136.

naturalistica che informa il pensiero del critico. Ci sono rimasti alcuni fotogrammi del film: in uno di questi c'è un primo piano dei volti di Pilotto e di Benassi che si stanno parlando¹⁵. Al di là di un certo costume di maniera (Pilotto, poiché è un malavitoso, ha una bombetta in testa e il solito *foulard* al collo) è evidente il diverso modo di porsi dei due attori: Pilotto si colloca di fronte all'obiettivo in modo 'normale'; certo egli recita il personaggio di un malavitoso e tale deve sembrare; ma, per il resto, è ciò che esattamente ci aspettiamo sia un personaggio di quel tipo. Benassi, al contrario, ha uno sguardo assente e, benché stia fissando il suo *partner*, sembra che non lo veda: è quello stato di *trance*, di cui ancora ci parla Falconi e che meglio, e più favorevolmente nei confronti dell'arte dell'attore, descrive Marinetti:

Memo Benassi ha dato verità e terrore ad Haller: la trasformazione da magistrato a teppista l'ha ottenuta con una sobrietà di mezzi da grande attore. A poco a poco lo sguardo gli diviene torbido, il volto terreo, e mentre la volontà in lui si disfa in un tremore avido e perverso di desideri cupi e allucinati, il corpo acquista una durezza da automa che non ubbidisce più alla volontà ma solo agli istinti¹⁶.

E si capisce che Marinetti sia meno sensibile di Falconi e degli altri critici di giornale al naturalismo cinematografico; e, infatti, per lui Pilotto "nella parte di un pregiudicato, ha espresso con semplicità e chiarezza quanto vi era di umano e di generoso nel personaggio un

¹⁵ L. Verdone, *I film di Alessandro Blasetti*, Roma, Gremese, 1989, p.74.

¹⁶ *Marin.* [F.T. Marinetti], Il caso Haller, di *Blasetti*, con *Marta Abba*, in "Gazzetta del popolo", 14 febbraio 1934.

po' di maniera"¹⁷. La sua preferenza va a Benassi e alla Abba¹⁸ per i motivi ovvi della sua poetica: con tutti i

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ La Abba risulta, fin dal titolo del suo articolo, la vera rivelazione e attrazione del film, dal momento che è la prima volta che si offre all'obiettivo cinematografico: "Marta Abba non poteva essere più espressiva nella parte di Lila: ricordiamo la sua maschera cattiva e allucinata quando cede al primo invito di Haller e poi quel sorriso di povera bestia mentre l'uomo la fruga nella carne, e lo sfinimento mortale che la incenerisce quando, dopo la tremenda avventura, deve ritornare nella sua triste vita" (*Marin., Il caso Haller, di Blasetti, con Marta Abba, cit.*). Dello stesso parere, per ciò che riguarda l'importanza della Abba per il film, è Sacchi che scrive: "L'interesse maggiore del film è dato dalla presenza di Marta Abba, che per la prima volta si mostra sullo schermo" (f.s., *Rassegna cinematografica. Il caso Haller - Ancora sei ore di vita, cit.*), ma è assai più generico, e certamente meno appassionato, di Marinetti nel definirne la recitazione: "La sua arte personalissima e la sua maschera potente riescono ad avere ragione della falsa atmosfera del dramma, di quella *débauche* di maniera, di quello stiracchiato conflitto, e a dare anima e senso alla sua parte" (*ibidem*). Gromo, invece, dopo aver scritto su Benassi ciò che abbiamo riportato in apertura del nostro discorso, le riconosce una generica "intelligenza d'attrice sensibile e pronta" (m.g., *Sullo schermo: Il caso Haller, di A. Blasetti, cit.*). Del film parla anche Pirandello nelle sue lettere alla Abba; e, ovviamente, il suo parere non può che coincidere, amplificandolo al massimo, con chi vede nella presenza della Abba il valore primario anzi, per l'innamoratissimo scrittore, "unico" della pellicola: "'Il caso Haller', che si dà ancora al 'Supercinema' e che in tutti i giornali è annunziato: 'Il caso Haller, con Marta Abba', è stato a Roma un vero e grande Tuo successo *personale*; il film non è piaciuto; s'è salvato unicamente per la Tua interpretazione, che ha riscosso l'ammirazione entusiastica di tutti. È una voce generale" (L. Pirandello, *Lettere a Marta Abba, cit.*, p.1106; la lettera da cui si cita è del 22 febbraio 1934). A Pirandello Benassi non piaceva; ma

cedimenti del caso il fondatore del futurismo è decisamente più sensibile ai valori antinaturalistici della recitazione dei due attori. Ecco quindi che lo stato di *trance* rappresenta un momento qualificante della recitazione benassiana nel film: le fotografie che ci rimangono¹⁹ ci restituiscono un'impressione molto precisa di quel modo che aveva di mostrarsi trasognato e inerte, automatico nei movimenti, come se recitasse in sogno; ebbro certo di vino, la bottiglia è lì sul tavolino della bettola dove si ritrovano i lestofanti, ma anche di mistero; espressione di qualcosa di inesprimibile che è alla base del mistero da cui è tutta circondata la vita e di cui sono così profondamente imbevute le nostre azioni; un mistero che, però, nulla ha di metafisico ma che tutto si risolve nell'angoscia esistenziale di una vita che non ci appartiene più se non nell'attimo in cui riusciamo a essere autentici: un attimo cui tutta la recitazione benassiana tende disperatamente ma che, ineluttabilmente, non riuscirà mai a raggiungere dal momento che raggiungerlo, come già abbiamo detto, non ci è più dato. Benassi quindi, attraverso il fare trasognato e i movimenti da automa, esprime lo stato di spaesamento dell'uomo nell'epoca moderna: esprime cioè se stesso. Perché nella recitazione di Benassi il

si può escludere dai suoi giudizi, compreso questo sul *Caso Haller* che 'cancella' l'attore, il movente della gelosia? Doppia gelosia: quella fisica, ovviamente (si ricordi quell'essere "fruga[ta] nella carne" di Marinetti), dato che della sessualità di Benassi non si può mai essere certi, particolarmente in questo inizio degli anni trenta, ma soprattutto quella spirituale dal momento che all'attore era dato star vicino all'amata mentre egli ne era lontano.

¹⁹ L. Verdone, *I film di Alessandro Blasetti*, cit., pp.74-76.

corto circuito tra vita e opera si realizza nei modi in cui solo si realizza per i grandi interpreti della modernità: egli, nella vita (ci rimangono tante testimonianze che abbiamo discusso altrove²⁰), si comportava in modo strano, secondo il criterio delle persone ‘normali’.

L’attore tenta una giustificazione di questo suo modo d’essere in apertura di quelle sue memorie che, come abbiamo visto, affidò, nel 1944, alla rivista “film”:

Una conversazione inopinatamente interrotta, un argomento scavalcato da nuove idee non dovrebbero affatto disorientare un conoscente, un conversatore, un compagno: forse la mia è soltanto una maggiore possibilità fantastica, ecco tutto. E se qualche volta mi chiudo, e ritengo di trattenere tutte per me le immagini e le meditazioni, ci vuol pazienza. Il mio mestiere non è quello di distributore automatico, a comando, di sigarette “Serraglio”, di caramelle alla menta, o di cioccolatini col pensierino moraleggiante già bell’è stampato²¹.

Abbiamo già detto che Benassi non scriveva poi così bene - il suo modo di esprimersi era un altro - e perciò va interpretato: quella “maggiore possibilità fantastica” di cui discorre è certamente la sua difficoltà a stare nel mondo: uomo solo, come l’abbiamo rubricato, e attore solo. Questa difficoltà a stare nel mondo non è dovuta a un generico anticonformismo ma a un ben preciso non conformismo: al non essere accordato sullo stesso registro dei suoi contemporanei, “fuor di chiave col suo tempo”, portato, nella società dei rapporti amministrati, a ricercare ineluttabilmente e disperatamente ciò che non è più dato dai tempi; e, infine, incapace di risolvere

²⁰ Nel saggio cit. alla n.5.

²¹ M. Benassi, *Anticipo alle mie memorie. I. Ho cominciato cantando*, in “film”, 12 agosto 1944, p.3.

tutto questo sul piano dell'istituzione teatrale - come, per altro, certi suoi colleghi fanno, in questo stesso torno di tempo, se pure con voce assai flebile - e di rinchiudersi nel ghetto della specializzazione: la sua umanità è dolente come la sua arte. Ed è nella sua arte che si realizza fino in fondo questo dolore umano, questa frantumazione dell'essere: perché li può mostrare senza falsi pudori ciò che nella vita non si può nemmeno dire. Ricorriamo ancora a un brano dello stesso articolo da cui abbiamo appena citato, posto proprio all'inizio di queste sue memorie:

Non so se vale la pena ch'io confidi a queste pagine alcune tra le memorie della mia vita.

Ognuno di noi, sostanzialmente, vive ad un modo che solamente in parte è traducibile in episodi e sommabile più o meno in larghi cicli di avvenimenti. C'è una vita segreta, la vita interiore di ciascheduno, che è fatta di tendenze, di sensazioni, di meditazioni, di fantasie: e quella, se ci pensiamo, è la più vera e la più nostra, e non sapremmo e non vorremmo raccontarla mai. L'altra, quella delle vicende, voglio dire la vita delle conoscenze e dei rapporti, dei viaggi e delle avventure, sta dentro la memoria tutta staccata e come morta nel suo passato: e sembra un guardaroba d'abiti smessi²².

Ecco, appunto: la vita più vera non si può e non si vuole raccontarla: la si può solamente vivere, ma, sul palcoscenico, anche mostrare: lì si può, e Benassi vuole, esibirla. Le 'stranezze' di Benassi nella vita divengono l'anima profonda della sua arte sul palcoscenico: là dove ancora tutti si affannano a mostrare un io compatto - e lo fanno ridicolmente, come ci insegna Petrolini -, lì Benassi ci mostra un io frantumato, un'ossessione di degradazione masochistica che lo portano a realizzare

²² *Ibidem.*

personaggi indimenticabili: Shylock, Tartufo e tanti altri tra cui questo giudice Haller in cui la degradazione masochistica si accoppia, come è giusto, a spunti di sadismo – comunque siamo sempre nel campo della perversione e cioè nella deviazione dalla norma – come ci mostra assai bene un fotogramma scampato alla distruzione in cui Benassi bacia in modo ‘cattivo’ la Abba²³ rovesciandole la testa e tenendola ben ferma con la mano sinistra e (sembra) mordendola. Benassi non interpretava (né in cinema né in teatro) non portava cioè a sé il personaggio: Benassi recitava e metteva in scena se stesso, o meglio, il suo tormento e, quindi, portava il personaggio a sé: nessuna identificazione naturalistica ma un’esposizione antinaturalistica di un se stesso insopportabile oltre che a sé anche agli altri, di un se stesso che buttava in faccia alla meschineria del pubblico e dei suoi compagni la loro ‘normalità’ che voleva poi dire il loro essere in consonanza con un mondo ormai invivibile, dove l’industria culturale distrugge tutto ciò di cui l’arte ha bisogno per essere e dove il conformismo, e cioè l’accettazione passiva di tutto ciò che c’è di male nel mondo e nell’arte, la fa da padrone. Anche in questo caso dovette essere così: questo giudice Haller rispondeva bene alle sue caratteristiche recitative: gli permetteva di mostrare la sua perversione e di mettere contemporaneamente alla berlina la sua supposta normalità di difensore e paladino di una legge in cui certo non crede più, come mostrano

²³ *Il caso Haller*, in “Kinema”, gennaio 1934, p.16; si tratta di una pagina pubblicitaria con la riproduzione di alcuni fotogrammi del film.

assai bene, ancora una volta, i fotogrammi rimasti²⁴ dove si intuisce una recitazione tutta portata all'esterno, volutamente resa retorica nella posa fiera del giudice in toga che (probabilmente) condanna e nello sguardo severo con cui si propone, la mano sinistra contratta quasi a pugno, a mostrare un'inflexibilità nei confronti di quei devianti dalla norma che egli stesso rappresenta così bene attraverso la sua doppia personalità.

Nelle memorie l'ottava puntata, come abbiamo visto, è dedicata al cinematografo. Ecco come inizia, e non dimentichiamoci che siamo nel 1944, Benassi ha ormai 53 anni e un decennio è passato da questi esperimenti cinematografici dei primi anni trenta:

Un giorno ebbi persino a che fare con il cinematografo. Mi riuscì di fare un po' d'amicizia con questa nuovissima arte dello spettacolo, ma - devo anche dire - i nostri rapporti, almeno fino ad oggi, sono rimasti piuttosto alla larga. Come nei legami fra gli uomini, i quali sono graduati secondo una gamma infinitesimale di condizioni e di sentimenti, fra il cinema e me intercorre una specie di "buona conoscenza" o di "cortese cordialità"; nient'altro di più²⁵.

Come si vede, Benassi parla al passato. Continua poi dicendo di aver accettato "parti di secondo e magari di terzo piano, magari in pellicole di non eletta qualità" secondo quel procedimento - che l'attore però non analizza - per cui certi primi attori teatrali diventano, nel cinema, caratteristi. Segue poi un'analisi della recitazione cinematografica, e della sua differenza da quella teatrale, assai sottile e interessante. E, infine, in

²⁴ *Op. cit.*, e L. Verdone, *I film di Alessandro Blasetti*, cit., p.75.

²⁵ M. Benassi, *Anticipo alle mie memorie. VIII. Questo cinematografo*, cit., p.3.

conclusione ecco che l'autore dà un giudizio che sta particolarmente a cuore al nostro discorso:

Se a qualcuno interessassero in particolare i miei fatti personali in rapporto al cinematografo, dirò di avere affrontato per la prima volta i fasti e nefasti della macchina da presa in Germania, dove lavorai in due film, e che partecipai a molte produzioni cinematografiche italiane in parti minori e maggiori, per lo più di carattere, in rappresentazioni di personaggi di caratteristico spicco. Il mio film più recente è *L'ultimo sogno* per la regia di Marcello Albani; quello che mi piacque di più fu *Il caso Haller* in cui lavorai con Marta Abba²⁶.

Quindi Benassi, pur con tutte le sue riserve sulla recitazione cinematografica, ricorda con particolare piacere il film di cui ci siamo occupati in queste note; e questo ci conferma ancora una volta²⁷ nel nostro rimpianto per la sua scomparsa, dovuta, come s'è detto, a una miopia critica che in un modo o nell'altro perdura tuttora.

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ È interessante notare il fatto che Benassi citi, con evidente soddisfazione artistica, Marta Abba. È ben nota la misoginia di Benassi e il fatto che avesse molta poca stima delle sue compagne di recitazione: questa citazione va pertanto ritenuta, se non proprio eccezionale, molto particolare. D'altro canto Benassi dovette, almeno per un periodo, trovarsi in sintonia con la Abba visto che pochi anni dopo, nel 1936, fece compagnia con lei.

Il naturalismo a teatro: Emanuel e la rappresentazione dell'“Otello” (1886)
di Armando Petroni.

L'arte pare non possa cercare la vita, sotto pena di abdicazione alla sua natura stessa; e deve, non posso dire contentarsi ch  al contrario materiale ed esperienza le sovrabbondano sempre, tenersi a ci  che la vita [...] ineluttabilmente le trasmette.

Tommaso Landolfi

“Un attore che fa scala da s  solo”.

Giovanni Emanuel rappresenta l'*Otello* a Milano nel dicembre del 1886 dopo lunghi preparativi e un accurato studio che lo porta a tradurre egli stesso il testo¹. Si

¹ L'*Otello* era gi  stato rappresentato da Emanuel una prima volta nel giugno del 1879 a Napoli, subito dopo la rottura con la compagnia di propriet  della principessa di Santobuono (di cui facevano parte anche Giacinta Pezzana e Eleonora Duse). Evidentemente insoddisfatto di quell'esito, Emanuel non rappresenta pi  l'*Otello* fino al 1886, pur lavorando nel frattempo a pi  riprese a una nuova interpretazione (un resoconto dello stesso Emanuel delle diverse fasi dei suoi studi lo si pu  leggere in una lettera scritta al direttore del “Fieramosca” di Firenze e pubblicata anche sull'“Arte drammatica”: *Una lettera di Giovanni Emanuel*, in: “L'Arte drammatica”, XVI, 11, 15/1/1887, pp.2-3). Quanto Emanuel tenesse alla nuova interpretazione e quanta fatica gli fosse costato il lavoro di preparazione   ben evidente in questo brano di lettera a Felice Cavallotti che risale al novembre del 1886: “ho sulle spalle, nel cervello e nel cuore l'*Otello*, che tradussi io stesso con una fatica immane, e studiai colla fede d'un martire. Voglio farlo a

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

Come già nel caso dell'*Amleto* nel 1875, Emanuel si sforza il più possibile di allontanarsi dalla tradizione interpretativa che lo precede. Fulvio Fulgonio nota sull'"Arte drammatica" sin dal 1886 che l'attore, pur "ammirando [...] la interpretazione data dal Salvini all'*Otello*, non ha punto esitato a rappresentarlo sotto la scorta di un'interpretazione, in molti punti assai diversa, ed in alcuni anche affatto opposta"². E quattro anni dopo, in occasione della prima rappresentazione fiorentina, Giulio Piccini (meglio noto come Jarro) osserva che "egli vuole ad ogni costo scansare di ripetere ciò che fu fatto da altri: vuol rompere, anzi distruggere ogni tradizione!"³. Si può certamente rintracciare in questo atteggiamento di Emanuel la tenace caparbia di un artista la cui urgenza di

Milano, e sono tre mesi che tremo pensando a quella sera. Finché abbia superato il terrore di quella recita, mi è impossibile aver testa ad altro" (Fondazione Feltrinelli, *Fondo Cavallotti, Carteggio G. Emanuel*, Lettera di Giovanni Emanuel a Felice Cavallotti del 28/11/1886).

² F. Fulgonio, *Emanuel-Otello*, in: "L'Arte drammatica", XVI, 8, 25/12/1886, p.1

³ Jarro, *Rassegna drammatica*, in: "La Nazione", XXXII, 251, 8/9/1890.

esprimersi coincide con l'urgenza di distinguersi; e c'è anche qui l'abilità del capocomico che tenta di aprirsi uno spazio all'interno di un mercato che dà ormai segni di saturazione offrendo al pubblico un prodotto 'originale'; ma insieme a questi due fattori ne va richiamato un terzo, non meno importante: la coscienza di chi sa di avere imboccato una via artistica affatto nuova, il cui elemento distintivo sta proprio nel suo carattere di "novità", in quel modo di recitare che si differenzia nettamente - almeno nelle intenzioni quando non anche nella concretezza della scena - da tutti gli altri praticati fino a quel momento. Pier Cocoluto Ferrigni, appendicista teatrale della "Nazione" con lo pseudonimo di Yorick, osserva sin dal 1878 che "il carattere originalissimo e tutto speciale del suo talento" nonché "l'ecclettismo curioso del suo metodo" fanno sì che

nella scala di merito, di cui alcuni degli attori tengono il sommo, e moltissimi il mezzo, e altri infiniti di numero si affollano all'imo, Giovanni Emanuel non occupa nessun gradino. E' un attore che fa scala da sé solo, e ne corre a modo suo tutti i gradini, compreso il primo e il più alto, senza inciampare mai nel pericolo d'un confronto, d'un paragone, d'una misurazione contraddittoria [sic] fatta colla misura comune⁴.

Dove, più che il riferimento alla incostanza interpretativa di Emanuel (peculiarità questa spesso

⁴ Yorick, *Rassegna drammatica*, in: "La Nazione", XX, 112-113, 22-23/4/1878. Uno stralcio dell'articolo di Yorick viene significativamente riportato sulla prima pagina del numero successivo dell'"Arte drammatica" con il titolo *Fa scala da sé solo* ("L'Arte drammatica", VII, 24, 27/4/1878, p.1).

rilevata da chi scrive su di lui⁵), è per noi interessante notare il dato di discontinuità determinato secondo Yorick dalla sua recitazione. Discontinuità fortemente voluta da Emanuel, abilmente evidenziata sulla scena e tenacemente difesa nei suoi (pochi) scritti teorici.

L'interprete italiano per eccellenza dell'*Otello* nella seconda metà dell'ottocento è Tommaso Salvini. Emanuel ha in più d'una occasione parole di elogio per la "naturalzza" del "manierismo classicista" di Salvini (opponendola al "barocchismo" dello stile "romantico" di Rossi)⁶, ma non può accettare quel carattere di

⁵ Così per esempio Enrico Panzacchi sul "Corriere della sera": "Era impossibile calcolare e prevedere le circostanze interiori ed esteriori che potevano agire sulla personalità di questo attore eccezionale e alzarla o deprimerla a loro beneplacito. Io vidi Giovanni Emanuel essere Re Lear, Amleto, Shylok [sic], Arduino, Sirchi, Figaro, Mercadet, in modo che parve assolutamente insuperabile; e talvolta lo trovai mediocre: lo salutai con entusiasmo sovra i culmini più luminosi dell'arte e lo vidi subitamente discendere come un bolide in una notte serena. Tutto questo a distanza di breve stagione; perfino in una stessa serata, nel passaggio da un atto all'altro" (E. Panzacchi, *Giovanni Emanuel*, in: "Corriere della sera", XXVII, 221, 13-14/8/1902). E Alfredo De Sanctis, che fu in compagnia con Emanuel, ricorda così questo aspetto della sua recitazione: "Esaminandole minuziosamente le sue interpretazioni peccavano di sobbalzi improvvisi; ad una scena, per esempio, d'irresistibile efficacia poteva seguirne un'altra di inesplicabile scoloritura; ma i momenti buoni erano talmente buoni da rimanere indelebilmente impressi nella mente del pubblico e dei compagni" (A. De Sanctis, *Caleidoscopio glorioso*, Firenze, Giannini, 1946, pp.23-24).

⁶ Si veda: John Weelman di Terranova (pseud. di Giovanni Emanuel), *Rossi o Salvini ? Risposta ad un articolo del giornale lo SPORT di Napoli*, Bologna, Edizioni economiche del "Piccolo Faust", 1880.

monoliticità dei personaggi salviniani, dettato da una poetica che si prefigge un’“armonia di forme eccezionali”⁷. Ecco Emanuel: “Io sono contrario al modo di recitare e d’interpretare Shakespeare tanto di Ernesto Rossi che di Tommaso Salvini, per questo motivo: che il primo fa di Amleto un personaggio romantico, e il secondo fa di Otello un personaggio tragico”⁸. L’*Otello* di Salvini - secondo quanto lo stesso Salvini scrive - rappresenta la nobile rivolta di un “uomo leale” che “si erge a giudice e giustiziere” di fronte al tradimento di Desdemona: non dunque il protagonista di un semplice dramma della gelosia (“Non è la gelosia volgare di sapere che un altro posseda la donna sua”), ma l’eroe di una tragedia del “sacrificio dovuto alla società”⁹. Per Emanuel invece Otello più che un eroe tragico è “un uomo come noi” animato da una gelosia ingenua¹⁰. L’interpretazione che dà Emanuel del carattere shakespeariano si oppone

⁷ Per questo aspetto della poetica di Salvini rimandiamo alle pagine di Donatella Orecchia: D. Orecchia, *Il sapore della menzogna. Rossi, Salvini, Stanislavskij: un aspetto del dibattito sul naturalismo*, Genova, Costa & Nolan, 1996, in particolare pp. 46-52.

⁸ G. Emanuel, *Amleto*, in: M.G. Barabino, *L’Amleto di Emanuel: divenire di un personaggio*, in: “Teatro Archivio”, maggio 1984, p.80.

⁹ T. Salvini, *Interpretazioni e ragionamenti su talune opere e personaggi di G. Shakespeare. Otello*, in: “Fanfulla della Domenica”, V, 43, 28/10/1883, p.3.

¹⁰ Rimandiamo ancora alla lettera scritta da Emanuel al direttore del “Fieramosca” in cui, polemizzando con Rossi, motiva alcune scelte di fondo per la sua interpretazione dell’*Otello*: *Una lettera di Giovanni Emanuel*, cit..

volutamente a chi lo vuole rappresentato sopra le righe, “africano a tutti costi”: “Otello - argomenta Emanuel - da tanti anni al servizio della repubblica, capitano di ventura, nato da stirpe regia, gentile come una fanciulla, buono ed ingenuo come un bambino, dovrebbe dimostrare al pubblico un’indole selvaggia? Andiamo via!”¹¹. Al recitare “romantico” di Rossi e “tragico” di Salvini, Emanuel oppone il suo recitare “semplice”, dove “semplice” è inteso come sinonimo di “vero”: un attore “non deve assolutamente mai avere una recitazione romantica né tragica, ma [...] deve recitare [...] con *verità*”. D’altra parte, “Shakespeare non ha mai scritto né romanticamente né tragicamente”¹²: la sua grandezza sta nell’aver creato personaggi “veri”; “Shakespeare - scrive ancora Emanuel - fu e sarà sempre il più gran ‘verista’ della letteratura drammatica, ed è per questo che sarà eterno”¹³. La traduzione dell’*Otello* messa a punto da Emanuel - che egli stesso ritiene “la più fedele”¹⁴ - tenta perciò di ricondurre l’*Otello* a una cifra naturalistica, che forse quel testo consente più di altri shakespeariani¹⁵, ma che costituisce

¹¹ *Op. cit.*, p.3. Si veda anche: J. Weelman di Terranova, *Rossi o Salvini ?*, cit., pp.32-33.

¹² G. Emanuel, *Amleto*, cit., p.80.

¹³ *Una lettera di Giovanni Emanuel*, cit., p.3.

¹⁴ “Ho potuto stabilire che la versione di Carcano è la più sdolcinata, quella del Maffei la più vibrata, quella di Rusconi la più chiara, e la mia (modestia a parte) la più fedele” (*op. cit.*, p.2).

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

pur sempre una evidente forzatura, come sottolineano anche parecchi recensori. Scrive per esempio il cronista della “Illustrazione italiana”:

L’Emanuel ha cominciato dal ritradurre da sé la parte lasciandovi tutte le crudezze del linguaggio shakespeariano; esagerandole anzi con la volgare modernità di parecchie espressioni, che stuanano molto in bocca a un generale della serenissima [...]. Certo la finzione teatrale non esige che Otello parli la lingua nella quale scriveva Marino Sanudo; ma fa un effetto curioso anche il sentirlo parlare press’a poco come un portinaio¹⁶.

Emanuel era ormai da diversi anni riconosciuto come il capofila del naturalismo teatrale in Italia. Nel 1875, ventisettenne, aveva rappresentato *Amleto* rovesciando l’interpretazione di Ernesto Rossi - da lui considerata idealizzata e “sovranaturale”¹⁷ - e facendo del principe danese “un uomo, per quanto bizzarro, per quanto fantastico, un uomo sempre”¹⁸. Nel 1879 si era unito a Giacinta Pezzana e alla giovane Eleonora Duse dando vita a Napoli ad alcune importanti interpretazioni che sviluppavano, ampliandole, quelle premesse (la più celebre rimase quella dell’*Assommoir* di Zola). Roberto Bracco ricorderà più tardi, nel 1899, il clima di quegli anni:

Imperava, ancora, in quei tempi il così detto naturalismo: e ancora i commenti che Francesco De Sanctis aveva fatti, pochi anni prima, intorno alle opere di Emilio Zola, alimentavano in Napoli

¹⁶ Cicco e Cola, *Concerti e teatri*, in: “L’Illustrazione italiana”, XIII, 53, 26/12/1886, p.484.

¹⁷ Si veda: J. Weelman di Terranova, *Rossi o Salvini ?*, cit., in particolare pp.17-24.

¹⁸ F. Uda, *Amleto al Manzoni*, riportato in: “L’Arte drammatica”, V, 8-9, 1/1/1876, p.3.

nuovi entusiasmi. Ebbene, Giovanni Emanuel era l'attore sperimentalista di quella che pareva una nuova scuola. E medici, critici, e artisti d'ogni sorta andavano a vederlo impazzire o morire, e dal piccolo teatro Rossini il naturalismo napoletano si espandeva diffondendosi su per le gazzette e nei libri giovanili¹⁹.

E non mancava a Emanuel - lo abbiamo visto - la consapevolezza di ciò che faceva; nel 1880, in esplicita e aspra polemica con Ernesto Rossi, scriveva:

Gli autori sono classici, romantici, idealisti, realisti, gli attori debbono essere sempre *veristi*. Gli autori sono classici, romantici, idealisti o realisti nel pensiero e nella struttura della frase: gli attori non devono curare che l'estrinsecazione di questo pensiero per mezzo della parola e del gesto, quindi non possono avere un gesto e una parola pel classico, pel romantico, per l'ideale, pel vero²⁰.

Qualsiasi personaggio va dunque recitato secondo Emanuel "nella stessa maniera, cioè con naturalezza"²¹, poiché l'artista drammatico deve rappresentare in ciascun personaggio l'uomo, "un uomo come un altro"²², "bandendo dalla scena gli arzigogoli e il teatralismo"²³.

Come è già stato osservato da chi ha studiato Emanuel, egli è qui fortemente contraddittorio: per un verso infatti sembra assegnare all'attore un ruolo ancillare rispetto alla scrittura drammatica, indicando nell'inter-prete colui che si deve occupare semplicemente di "estrinsecare" sulla scena ciò che

¹⁹ R. Bracco, *Sylock*, in: "Corriere di Napoli", XXVIII, 301, 29/10/1899.

²⁰ G. Emanuel, *Rossi o Salvini ?*, cit., p.20.

²¹ *Una lettera di Giovanni Emanuel*, cit., p. 3.

²² G. Emanuel, *Rossi o Salvini ?*, cit., p.29.

²³ *Op. cit.*, p.19.

l'autore ha voluto esprimere; per un altro, attraverso quel perentorio “gli attori debbono essere sempre *veristi*” subordina di fatto lo scrittore alla poetica dell'attore e riserva a quest'ultimo il diritto di piegare alla propria cifra stilistica qualsiasi testo²⁴. Emanuel si rivela qui ancora tutto all'interno di quella tradizione grand'attorica dalla quale vorrebbe distinguersi (e che in parte, lo vedremo, si lascia effettivamente alle spalle): Shakespeare, pur nella consapevolezza del suo valore drammaturgico e poetico, vale essenzialmente come pretesto, proprio come avveniva nel caso di Rossi o Salvini, per poter affermare sulla scena la propria particolare idea di teatro.

Forzando lettera e spirito del testo, Emanuel fa perciò di Otello un “tipo prettamente umano”²⁵. La sua principale preoccupazione consiste nell’“umanizzare” quell'eroe tragico. Ecco quanto si legge sulla “Gazzetta Piemontese”:

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

²⁴ Si veda: G. Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia, 1989, pp.68-69; e anche: M.G. Barabino, *Il Lear di Emanuel: temi e metodologia*, in: “Teatro Archivio”, settembre 1979, p.132.

²⁵ Dalla recensione pubblicata sulla *Tribuna popular* di Montevideo e riportata a stralci sull’“Arte drammatica” (“L’Arte drammatica”, XVI, 33, 18/6/1887, p.1).

straordinarietà - cede il posto al normale²⁶.

Ridimensionato l'elemento eccezionale del carattere di Otello, Emanuel si concentra sulla sua umanità, su ciò che di "normale" - nel senso della normalità propria del quotidiano - vi è in chi prova e manifesta il sentimento della gelosia. Leggiamo ancora il cronista della "Gazzetta Piemontese": "l'Emanuel non vuol darci un Otello perpetuamente nell'esercizio delle sue funzioni. Ed è appunto da questo contrasto che ne avvantaggia, in naturalezza e in verità, la nuova interpretazione"²⁷. Emanuel si sforza qui di rimandare, attraverso la sua recitazione, alla naturalità della *vita quale è vissuta* piuttosto che ai codici e alle convenzioni artistiche della scena: il confronto ideale che lo spettatore viene implicitamente invitato ad attuare non è fra l'Otello di Emanuel e gli altri Otello interpretati dagli attori che lo hanno preceduto, ma fra quel particolare modo, proprio di Emanuel, di rendere le passioni sulla scena e l'immediatezza del vissuto quotidiano. Rivolgendosi agli attori più giovani, Emanuel scrive nel 1887:

studiate bene la parte, le passioni, il carattere del personaggio [...] e non lasciatevi infinocchiare dalla teoria barocca e ridicola, che per tutti i tempi e tutti i personaggi ci vuole una recitazione diversa: di diverso non c'è che il carattere e il vestito: e quindi se il personaggio è serio e piange, voi dovete star serii e piangere, ma con naturalezza e verità tanto vestiti alla romana, che alla veneziana, tanto con l'elmo che con la tuba²⁸.

Il tentativo operato da Emanuel di rappresentare un Otello che non sia "perpetuamente nell'esercizio delle sue funzioni" coincide qui con lo sforzo di strappare la

²⁶ S.i.a., *Emanuel-Otello*, in: "Gazzetta Piemontese", XXL, 98, 8-9/4/1887.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Una lettera di Giovanni Emanuel*, cit., p.3.

storia del Moro di Venezia agli echi delle sue interpretazioni sceniche e di collocarlo sullo sfondo della naturalezza e della semplicità di un'ambientazione quotidiana.

Emerge qui con chiarezza la componente più propriamente *simbolistica* della recitazione di Emanuel. Romano Luperini, a partire dagli studi di Benjamin sull'allegoria, ha proposto una lettura del moderno come terreno di scontro, per ciò che riguarda l'arte, fra poetiche simbolistiche e poetiche allegoriche, attribuendo alle seconde la coscienza della frantumazione dell'io e dell'avvenuta scissione fra particolare e universale, alle prime la rimozione di quella consapevolezza e dunque il tentativo di recuperare un rapporto armonico e pacificato fra uomo e natura. Se attraverso l'allegoria la natura "non è più un tempio in cui odori, suoni, colori si corrispondono lungo una rete di analogie, bensì si presenta nella miseria della sua disgregazione", attraverso il simbolo viene invece presupposto "un continuo rovesciamento del soggetto nell'oggetto naturale e viceversa"²⁹. In Emanuel l'idea di una naturalezza interpretativa, il richiamo alla semplicità della natura come nuova forma di sublime, il ricorrere a una "procedura antropomorfica e [a] una logica simmetrica, fondata su un rapporto confidenziale, sensuale e orizzontale fra l'io e le cose"³⁰ - tutti tratti tipici del simbolismo - costituiscono di fatto una via di fuga dalla coscienza dell'impossibilità per l'uomo

²⁹ R. Luperini, *L'allegoria del moderno*, Roma, Editori Riuniti, 1990, p.280.

³⁰ *Ibidem*.

moderno di consistere e dunque di poter frequentare ancora il sublime e il *naturale*, in qualsiasi loro forma - prospettiva questa che sarebbe invece peculiare, ancora nella lettura di Benjamin e Luperini, dell'allegorismo moderno.

La lotta al “convezionalismo” teatrale.

Come tutti gli artisti che si richiamano al naturalismo, Emanuel sa bene che il teatro non può semplicemente *riprodurre* quella realtà a cui egli stesso guarda come fonte di ispirazione per la sua recitazione, e infatti scrive: “L’Arte mia è un’armonia di verità e di bellezza. Se non fosse che la verità sarebbe *naturalismo*, se non fosse che bellezza sarebbe *idealismo*”³¹; eppure, come Zola, ritiene che il compito della nuova generazione di artisti a cui egli appartiene sia di sostituire l’“uomo fisiologico” all’“uomo metafisico”³²: “imitiamo, imitiamo l’uomo” - scrive Emanuel - “e prendiamo per maestra la ‘natura’”³³. Discuteremo più avanti l’evidente

³¹ G. Emanuel, *Pensieri*, in: M.G. Barabino, *L’Amleto di Emanuel...*, cit., pp.97-98. Come si noterà meglio più avanti, Emanuel, e con lui gli attori e i critici del tempo, ricorre indifferentemente all’uso dei termini “naturalismo”, “verismo”, “realismo” eccetera, e non deve dunque stupire che egli qui sembri prendere le distanze da ciò che definisce “naturalismo”. Più che ai termini usati è indispensabile in questo frangente tenere dietro all’intero ragionamento svolto che meglio sostanzia e più facilmente permette di comprendere la poetica a cui ci si accosta.

³² É. Zola, *Le naturalisme au théâtre*, Parigi, G. Charpentier et C.ie, 1889 (1881), p.108.

³³ *Una lettera di Giovanni Emanuel*, cit., p.3. Giocata sullo stesso

equilibrio contraddittorio fra coscienza dell'impossibilità in teatro di una "riproduzione fotografica" e difesa del naturalismo, è l'interessante polemica innescata sulla "Gazzetta Letteraria" proprio nel 1887 dal giornalista Giuseppe Benetti. Questi, prendendo spunto da un articolo di Romolo Prati pubblicato sulla "Tribuna" di Roma - in cui veniva elogiata la recitazione degli attori della vecchia scuola, "classica" (Salvini) o "romantica" (Rossi) - difende la nuova poetica naturalistica: "Che si canzona? Giovanni Emanuel, Eleonora Duse, per tacere dei minori, la Sarah Bernhardt e altri [...] perché fanno dell'*arte nevrotica*, quella che per noi, non classici, rispecchia il *vero*, la *vita quale è vissuta*"; "il nostro Teatro - scrive ancora Benetti - abbisogna di attori i quali recitando *parlino* come noi parliamo". Prati gli risponde a tono, ancora sulla "Gazzetta": "il verismo camminerà tanto che i palcoscenici si convertiranno in tanti *salons*. Che delizia! Una fotografia della vita ordinaria, col babbo, mamma e Stefanino che miagola. Ridurranno la grande arte scenica alla miseria di una riproduzione. Sarà ammesso, se occorrerà, il pitale, tollerata la sputacchiera, sempre in nome del verismo, delle moderne esigenze, del naturalismo, ecc., ecc., parole che fanno da mantello ad un cadavere: il teatro". Nella nuova replica, più pacata e meditata della precedente, Benetti affronta il vero nodo evidenziato da Prati, la riduzione della scena alla "miseria di una riproduzione"; scrive Benetti: "Perocché, per verità, naturalezza, realismo, od altro di simile, non vuoi mica intendere la riproduzione fotografica di una sola parte della vita, di cui, *pardon*, il pitale e la sputacchiera, dal Prati tratti in ballo, non sono che accidenti molto secondari, ma di tutta la vita, di tutta la *nostra* vita". Dove emerge con evidenza la profonda contraddittorietà di una poetica, quella naturalistica, che si prefigge di ritrarre la quotidianità della vita quale essa è, e contemporaneamente si appella a una capacità interpretativa di sintesi dei suoi elementi tipici (si vedano: R. Prati, *Anticaglie e novità. I nevrotici sulla scena*, in: "La Tribuna", V, 141, 24/5/1887; G. Benetti, *La recitazione e il naturalismo in teatro*, in: "Gazzetta Letteraria", XI, 28, 9/7/1887, pp.222-223; R. Prati, *La recitazione e il naturalismo in teatro*, in: "Gazzetta Letteraria", XI,

contraddittorietà di una simile poetica recitativa (e della sua resa scenica) - in bilico fra intenti di *riproduzione* e ineluttabile tensione all'elaborazione stilistica - per ora è sufficiente osservare che gli intendimenti di Emanuel, almeno per una parte del pubblico, erano non solo evidenti ma anche riusciti. Così Domenico Lanza sulla "Gazzetta del Popolo della Domenica": "Emanuel non recita, ma parla, ma discorre, ma gestisce, ma si sdegna, e piange come un uomo, non come un attore. Ecco tutto quel che si può dire di lui. E credo sia la miglior sua lode"³⁴.

Una recitazione dunque, quella di Emanuel, che intende rappresentare sulla scena "la vita" e che per poterlo fare si propone di abbandonare il "convenzionalismo" teatrale: "ormai il mondo è diventato scettico, e non crede più che alle cose naturali"³⁵, scrive Emanuel, e perciò "via l'enfasi, l'ampollosità, l'affettazione, la freddezza e gli urli"³⁶.

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

30, 23/7/1887, p.240; G. Benetti, *Ancora a proposito di "recitazione"*, in: "Gazzetta Letteraria", XI, 31, 30/7/1887, pp.250-251).

³⁴ D. Lanza, *Otello-Emanuel*, in: "Gazzetta del Popolo della Domenica", V, 16, 17/4/1887, p.126.

³⁵ J. Weelman di Terranova, *Rossi o Salvini ?*, cit., p.22.

³⁶ *Una lettera di Giovanni Emanuel*, cit., p.3.

raffigurare ciò che è”³⁷. L’artista, secondo Zola, non è propriamente un creatore di opere, bensì colui che è in grado di registrare dei “fatti”:

Il lavoro è stato il medesimo per lo scrittore e per lo scienziato: entrambi hanno dovuto sostituire le astrazioni con la realtà, le formule empiriche con le analisi rigorose. In tal modo non più personaggi astratti nelle opere, non più invenzioni false, non più l’assoluto, ma personaggi reali, la storia vera di ognuno, il relativo della vita quotidiana³⁸.

E ancora: “Si parte dal presupposto che la natura è sufficiente; bisogna accettarla quale è senza modificarla o rifinirla in niente; essa è abbastanza grande o bella per poter avere in sé un inizio, un mezzo ed un fine”³⁹. Il paradosso che porta Zola ad affermare di preferire “la vita all’arte” non manca di avere un’eco in Emanuel: riferendo del colloquio con un amico a proposito della traduzione “sdolcinata” del Carcano, Emanuel scrive:

“*Otello* mi pare un uomo, veramente uomo, umano, vivo, di carne come noi due, e qui invece parla un linguaggio che non è umano”. “Ah! ah! tu vuoi gli uomini veri sul teatro?... Amico mio, il teatro è convenzione”. “Sarà, risposi, ma Shakespeare non è teatro, è vita”⁴⁰.

E dunque, nell’interpretare *Otello*, Emanuel si sforza il più possibile di evitare tutto ciò che verrebbe riconosciuto come “convenzionale”. Ecco le parole del

³⁷ E. Zola, *Il naturalismo nel teatro* (1880), in: id, *Il romanzo sperimentale*, Parma, Pratiche, 1980, p.76.

³⁸ *Op. cit.*, pp. 76-77.

³⁹ *Op. cit.*, pp.82-83.

⁴⁰ *Una lettera di Giovanni Emanuel*, cit., p.2.

cronista della “Gazzetta di Torino”: “Nessuna concessione all’effetto scenico, nessuna ridondanza; non declamazioni, non volate, non disperazioni violenti [sic], né urli, né ruggiti. [...] Fu semplice, profondo, fine, sobrio, efficace, vero”⁴¹. E con ancora maggiore efficacia “L’Operaio Italiano”, che riferisce di una replica del 1887 a Buenos Ayres:

Non s’era più dinnanzi al personaggio che si scorge solo nella scena di un teatro, si avea davanti un *Otello* dei nostri giorni, non già tragico, caricato, possibile solo su un palcoscenario; il personaggio che ci dava l’Emanuel lo vedevamo agire come se fosse nella scena reale⁴².

Come si è detto in apertura di discorso, la ‘prima’ milanese dell’*Otello* non raccoglie certo dalla critica consensi unanimi. Anzi: decisamente negative le recensioni pubblicate sulla “Lombardia”, sul “Pungolo” e sul “Corriere della Sera”. La censura più ricorrente e aspra è per il mancato rispetto del testo: Shakespeare pretenderebbe, secondo questo punto di vista, una interpretazione particolare, che non può essere la stessa con la quale si affrontano gli scrittori drammatici contemporanei. Emanuel - lamenta per esempio il critico della “Lombardia” - “Più che per illustrare Shakespeare, [...] ha rappresentato [*Otello*] per servire a sé stesso”⁴³. E Leone Fortis scrive sul “Pungolo”:

⁴¹ S.i.a., *Teatro “Germino”*, in: “Gazzetta di Torino”, XXVIII, 98, 8-9/4/1887.

⁴² La recensione del quotidiano di Buenos Ayres “L’Operaio Italiano” è riportata sull’“Arte drammatica” (“L’Arte drammatica”, XVII, 1, 5/11/1887, pp.2-3).

⁴³ U. Capetti, *Teatro Filodrammatico. Otello*, in: “La Lombardia”, XXVIII, 350, 20/12/1886.

ogni genere di arte rappresentative [sic] esige una interpretazione speciale la quale corrisponda al genere stesso, [...] le commedie di Goldoni non si recitano come quelle di Sardou, [...] i drammi di Dumas padre non si recitano come quelli del figlio [...] e [...] per la stessa ragione non si *imborghesa* (ci si passi la frase) e non si *modernizza* la tragedia Shakspeariana [sic]⁴⁴.

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

Molto più attenta è invece in questo caso l’analisi di un attore, che come spesso accade riesce a vedere in un altro attore sfumature e rilievi che non a tutti sono immediatamente evidenti. Ancora più interessante nella circostanza specifica, dal momento che si tratta di Ernesto Rossi, il bersaglio polemico preferito da Emanuel e che proprio per questo motivo si sforza di rendere ragione delle diversità fra i rispettivi approcci alla recitazione e ovviamente di rovesciare le accuse formulate nei suoi confronti.

Nel dicembre del 1886 Rossi è a Firenze e qui gli giungono da Milano gli echi delle polemiche seguite alla nuova interpretazione di Emanuel. Rossi legge quanto viene pubblicato sui giornali e decide di intervenire direttamente nel dibattito innescatosi scrivendo una lunga lettera al direttore del “Fieramosca”. Pur condividendo buona parte delle

⁴⁴ S.i.a. [ma: Leone Fortis], *Corriere teatrale. Filodrammatici*, in: “Il Pungolo”, XXVIII, 349, 19-20/12/1886.

critiche mosse a Emanuel - di cui riporta ampi stralci nel suo intervento - Rossi sente il bisogno di puntualizzare meglio ciò che nelle diverse recensioni rimane un po' sullo sfondo e non emerge con la sufficiente chiarezza. Questo spiega fra l'altro il motivo di un intervento scritto senza neppure avere visto lo spettacolo a cui si riferisce: Rossi vuol rendere esplicito ciò che nelle recensioni che ha letto è soltanto implicito, e lo fa cercando di chiarire qual è il vero nodo che dal suo punto di vista il nuovo metodo recitativo impone agli artisti drammatici di sciogliere.

E quel nodo non sta tanto nel risultato scenico ottenuto da Emanuel - l'imborghesimento di Otello di cui già scrivono a sufficienza (e in termini sufficientemente negativi) i giornali - ma, prima ancora, negli intendimenti che informano la sua particolare poetica d'attore. Ciò che Rossi si propone di mettere in risalto è la fortissima contraddittorietà - che dal suo punto di vista è sinonimo di "aberrazione" - del metodo naturalistico di Emanuel; un metodo che porta l'attore a voler sembrare di essere sulla scena ciò che in realtà non è, e non potrà mai essere: un *uomo* piuttosto che un *commediante*. Emanuel aveva accusato nel 1880 Rossi di "somiglia[re] tutto a un *commediante*"⁴⁵ e Rossi, a sei anni di distanza - con il consueto vigore battagliero -, risponde ora indirettamente a quell'accusa ribaltandola e mostrandone il carattere "confuso e imbrogliato": "quell'attore che pretende attenersi solo a copiare servilmente la natura, quale si presenta grettamente ai suoi occhi, non sarà mai un artista ! tutto al più, come lo

⁴⁵ J. Weelman di Terranova, *Rossi o Salvini ?*, cit., p.22.

chiama Hegel, sarà un gretto realista che copia !”⁴⁶. Ciò che Rossi intende mettere in discussione della nuova scuola sono le sue stesse basi: la tensione al “realismo” e la lotta alle convenzioni teatrali.

Così esordisce Rossi nel suo intervento:

Carissimo Malenotti, dopo una rappresentazione dell’*Otello* di Shakespeare a Milano, ho letto alcune critiche, le quali, a dire il vero, e senza far torto ad alcuno, riuscirono nuove e tali che non era solito a leggere più da gran tempo: mi pare che accennino ad un certo risveglio nel giudicare ed apprezzare l’arte drammatica nel suo vero punto di vista, tanto nella sua essenza quanto nella sua estrinsecazione e forma: che le parole “realismo” e “convenzione” comincino ad avere il loro valore e dimostrare il significato che fu loro attribuito ai nostri tempi e come la seconda può essere generata direttamente dalla prima⁴⁷.

Rossi accusa qui implicitamente Emanuel di mistificare il lavoro artistico che è proprio dell’attore: il realismo teatrale, che vorrebbe rigettare le “convenzioni”, non può a ben vedere che manifestarsi sotto forma di uno *stile* e come tutti gli stili non può che essere dotato di sue ben precise *convenzioni*, di un *modo* cioè, elaborato come tutti i modi dell’espressione, di guardare alla realtà⁴⁸. Prosegue Rossi:

Alcuni illusi e non più di loro [degli attori della nuova scuola]

⁴⁶ Lettera di Ernesto Rossi al Direttore del *Fieramosca*, in: “*Fieramosca*”, VI, 362, 27/12/1886.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Nella prefazione a un suo recente saggio dedicato alla teoria dello stile, Giovanni Bottirolì ha scritto: “prendere sul serio il *modo di pensare* dell’artista significa capire che non c’è pensiero senza *modo*, cioè senza stile” (G. Bottirolì, *Teoria dello stile*, Firenze, La Nuova Italia, 1997, p. XVI).

illuminati esclamano: “questi sono i precursori di una scuola moderna che noi chiamiamo verismo e naturalismo”, ma neppure essi sanno dare una giusta definizione; e così giungiamo a convincerci che il metodo di questi cosiddetti veristi diventa più convenzionale del convenzionale, e per la smania di ricercare ad ogni costo il “nuovo, umano” finiscono col cessare dall’esser veri ed umani⁴⁹.

Rossi giunge qui davvero al cuore del problema: ogni gesto teatrale è mediato da una serie di convenzioni artistiche, ed è perciò *finto*; ciascun attore deve sapere “trarre dalla natura un ideale e abbellirlo coll’arte”: qui si gioca la sua capacità di essere “vero”. Invece il “naturalismo” (o “verismo”: tanto Rossi quanto Emanuel non distinguono i due termini), “parola mistica” - aggiunge Rossi con involontaria profezia - può essere paragonato “a quel pezzetto di gomma elastica, che si tira e si allunga per rimpicciolirsi poi, non appena è lasciato da una parte”⁵⁰; gli attori che frequentano quella poetica pretendono di eliminare il “convenzionalismo” e non si rendono conto che il loro modo di recitare risulta “più convenzionale del convenzionale” poiché genera una falsa naturalità, un falso *vero*: solo nella finzione cosciente, e coscientemente mostrata, risiede la possibilità per un attore di essere *vero*, mentre nel tentativo di eliminare ciò che è finto dal teatro si cade ineluttabilmente nel *falso*. Il naturalismo, che vorrebbe riprodurre sulla scena “l’uomo così com’è”, costituisce soltanto un particolare modo di rappresentare l’uomo in teatro: uno fra gli altri cioè (quel concentrarsi sull’“uomo fisiologico” che,

⁴⁹ *Lettera di Ernesto Rossi...*, cit.

⁵⁰ *Ibidem*.

come già ricordato, il naturalismo vorrebbe sostituire alla centralità dell'“uomo metafisico”⁵¹). Quando Rossi scrive che i gesti “disinvolti” di Emanuel si presentano ai suoi occhi come “volgari e pedestri”⁵² vuol soprattutto significare che Emanuel, più che riprodurre sulla scena la disinvoltura degli uomini comuni, dà vita con quel suo modo di recitare a uno *stile* (volgare e pedestre, appunto), la cui peculiarità - intollerabile dal suo punto di vista - è quella di non volerlo sembrare⁵³.

⁵¹ Ecco Zola: “En effet, la grande évolution naturaliste, qui part du quinzième siècle pour arriver au nôtre, porte tout entière sur la substitution lente de l'homme physiologique à l'homme métaphysique” (É. Zola, *Le naturalisme au théâtre*, cit., p.108). Con la consueta lucidità, Arnold Hauser circoscrive così la questione: “in sostanza il naturalismo è piuttosto una lotta incessante con lo spirito romantico che una vittoria su di esso. Il naturalismo è un romanticismo con nuove convenzioni, con nuovi, e più o meno arbitrari, postulati di verosimiglianza. La maggior differenza tra romanticismo e naturalismo sta nell'indirizzo scientifico della nuova tendenza, che applica i criteri delle scienze esatte alla rappresentazione artistica della realtà” (A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1987 (1953), vol.IV, pp. 64-65).

⁵² *Lettera di Ernesto Rossi...*, cit.

⁵³ Le considerazioni di Rossi sono per certi versi analoghe a quelle espresse da Adelaide Ristori nel corso di una intervista concessa a Leone Fortis nel 1897. Richiesta di un giudizio sulla nuova scuola - con esplicito riferimento a Emanuel, Novelli e alla Duse - la Ristori risponde così: “Io credo che la teoria moderna, la quale chiede nella recitazione la riproduzione della verità quasi fatta con la fotografia istantanea, come capita quotidianamente sotto gli occhi, e così riducendola ad essere volgarità - abbia creato un convenzionalismo che è tanto falso e forse più dell'altro - di quello cioè dei tempi nei quali si richiedeva l'enfasi, la declamazione, il tono della voce artificiale”. E riferendosi poi alla sola Duse: “la Duse è un'attrice di grande ingegno, di molta originalità, ma [...] non è affatto l'artista

La rappresentazione di Emanuel dell'*Otello*, e in particolare modo le recensioni a quella rappresentazione, hanno per Rossi finalmente reso evidente che il "realismo" non è che una delle "convenzioni" possibili in teatro e proprio per questo è la più falsa di tutte, perché tenta di negare ciò che le è costitutivamente proprio.

Rossi coglie qui, seppure in forma non del tutto esplicita e consapevole, il carattere *ideologico* del naturalismo. Il fondamento culturale della modernizzazione capitalistica che si avvia nella seconda metà dell'ottocento coincide con un'istanza ideologica: la falsificazione dei nuovi contesti, sociali e culturali, originatisi da quel processo. La disumanità dei rapporti reificati viene da ora in avanti resa tollerabile soltanto mascherandone il carattere appunto disumano; e, più ancora, misconoscendo la possibilità stessa di mutare la

della verità, come gridavano certi suoi troppo caldi ammiratori. La Duse si è creata da sé la propria *maniera*, si è creata da sé una specie di convenzionalismo tutto suo; per cui essenzialmente è la donna moderna, con tutte le sue malattie di isterismi, di anemie, di nevrosi, e con tutte le loro conseguenze: è insomma la donna *fin de siècle*" (L. Fortis, *Una visita alla Ristori*, in: "L'Illustrazione italiana", XXIV, 15, 11/4/1897, p.231). Mirella Schino ha scritto a questo proposito: "Negli anni Ottanta giunge, improvviso, il cambiamento: si parla di uno stile nervoso, di un'arte forse un po' morbosa, un'arte nuova molto attesa, in cui il pubblico si specchia. Ma è uno specchio incantato, o meglio, truccato. Gli attori [...] usano l'aspettativa del pubblico per scalzare l'immagine dominante della generazione precedente, e imporre, al suo posto, moderni ritrovati stilistici, che provengono però da tecniche e materiali recitativi tipici del più tradizionale mestiere" (M. Schino, *Il teatro di Elenora Duse*, Bologna, Il Mulino, 1992, p.106).

natura di quei rapporti. Il punto di partenza di Zola, già ricordato più sopra, secondo il quale “la natura è sufficiente” coincide, secondo Lukàcs, con un capitolare “senza combattere dinanzi ai risultati finiti, alle forme costituite della realtà capitalistica”⁵⁴. Il naturalismo, nel suo voler “accettare e raffigurare” la realtà così com’è (“la gretta natura”, scrive Rossi) svela doppiamente il proprio intimo carattere ideologico. Innanzitutto fa apparire come “naturale” ciò che non lo è affatto (l’“uomo così com’è” introduce qui, malcelata, l’altra proposizione: “e come non può che essere”); in secondo luogo, in nome di questo auspicato rapporto ‘diretto’ con la realtà, nega il proprio costituirsi come *stile*. Uno dei punti centrali della riflessione di Zola va ricercato nel paradigma della “impersonalità” dell’artista che “non è altro che un cancelliere, che si trattiene dal giudicare e dal trarre conclusioni”⁵⁵. Il legame con lo scientismo è sin troppo evidente: “la realtà è questa - afferma implicitamente l’artista secondo Zola - che voi rabbriviate o ridiate davanti ad essa, traendone una qualsiasi lezione, l’unico lavoro dell’autore è stato di sottoporre ai vostri occhi dei documenti veri”⁵⁶. E analogamente scrive Emanuel riferendosi ora ad Amleto:

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

⁵⁴ G. Lukàcs, *Narrare o descrivere ?* (1936), in: id., *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1964, p.311.

⁵⁵ E. Zola, *Il naturalismo nel teatro*, cit., p.83.

⁵⁶ *Op. cit.*, p.84.

umano⁵⁷.

Ma per un artista essere vero non può significare rappresentare la realtà così com'è, bensì *rappresentarsi*: rappresentare-sé e dunque, anche, il proprio rapporto con la creazione artistica; mostrare attraverso la mediazione del proprio sguardo ciò che *può essere* (non ciò che è). Gli artisti che si richiamano al realismo, scriveva Baudelaire attorno al 1860, coltivano un “culto insipido della natura, non purificata né interpretata dall'immaginazione” che li porta a

scambia[re] il dizionario dell'arte per l'arte stessa: mentre trascrivono una parola dal dizionario, credono di trascrivere un poema. Ora un poema non si trascrive mai, perché deve essere composto. Così aprono la finestra, e tutto lo spazio racchiuso in questo rettangolo, alberi, cielo e casa, assume per essi il valore di un poema compiuto⁵⁸.

In quel perentorio “la realtà è questa” di Zola vibra la brutale arroganza del razionalismo scientifico che asseconda un mercato ‘naturalmente’ in espansione e che pretende, e qui ottiene, la resa all'esistente. Arnold Hauser ha efficacemente contestualizzato la nascita del movimento naturalistico nel clima culturale e politico di quegli anni:

la fonte principale della dottrina naturalistica è l'esperienza politica della generazione del 1848: l'insuccesso della rivoluzione, la repressione di giugno e il colpo di stato di Luigi Napoleone. Il disinganno dei democratici, il brusco e generale cader delle

⁵⁷ G. Emanuel, *Amleto*, cit., p.52.

⁵⁸ C. Baudelaire, *Salon de 1859* (1859), in: *Oeuvres complètes*, Parigi, Gallimard, 1976, vol. II, pp. 660 e 661 (tr. it. in: C. Baudelaire, *Scritti sull'arte*, Torino, Einaudi, 1992, p.258).

illusioni, si esprimono benissimo nella visione obiettiva, spassionata, strettamente aderente all'esperienza, delle scienze naturali. Fallito ogni ideale, caduta ogni utopia, ci si attiene ai fatti, e nulla più⁵⁹.

A rafforzare ulteriormente questo “principio di realtà” su cui poggiano le poetiche naturalistiche, giunge la proposizione di uno stile - differente a seconda degli ambiti artistici in cui si esprime - che si vorrebbe la negazione stessa di ciò che gli è costitutivo: non una *narrazione* della realtà scopertamente soggettiva (e perciò realmente *oggettivata* e potenzialmente *oggettiva*), ma la sua *descrizione* falsamente oggettiva (e perciò unicamente *soggettivistica*)⁶⁰. Quando Emanuel scrive che l'attore deve essere sempre “verista”, a dispetto del testo che interpreta e del contesto in cui si trova a recitare, sostiene implicitamente che al di là dei differenti stili *narrativi* attraverso i quali un artista si può esprimere vi è una modalità *descrittiva*, il naturalismo, che restituisce la realtà direttamente per ciò che essa è. Da questo punto di vista - ha scritto Umberto Artioli - il naturalismo si pone come un “attentato all'autonomia stessa dell'arte”⁶¹, poiché pretende, parafrasando Ranke, di afferrare la realtà “come propriamente è” e nega perciò valore alla capacità dell'arte, osserva ancora Artioli, “di ergersi, in quanto universo segnico a sé stante, a una

⁵⁹ A. Hauser, *Storia sociale...*, cit., p.65.

⁶⁰ Usiamo qui le categorie proposte da György Lukàcs nel suo saggio già citato *Narrare o descrivere?* in riferimento alle poetiche di Balzac e di Zola (G. Lukàcs, *Narrare o descrivere?*, cit., *passim*).

⁶¹ U. Artioli, *Teorie della scena dal naturalismo al surrealismo. I. Dai Meininger a Craig*, Firenze, Sansoni, 1972, p.83.

propria significazione originale del mondo”⁶².

Le aporie del naturalismo.

Fin qui gli *intenti* del naturalismo. Ma il carattere ideologico della nuova scuola risiede anche proprio nel suo proporsi un obiettivo sostanzialmente irrealizzabile: l'impossibilità di ottenere quella "impersonalità" che auspicava Zola, l'illusorietà del ricercare una *modalità descrittiva*, come si proponeva Emanuel. Il naturalismo si presenta ai nostri occhi in termini così ambigui e contraddittori proprio perché esso stesso dà vita a fenomeni ambigui e contraddittori.

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

In occasione di una rappresentazione dell'*Otello* nel 1890, il cronista del "Corriere di Napoli" scrive: "Emanuel interpreta Otello più vicino al vero e anche più lontano"; più vicino "perché egli lo rende più semplice, più bonario, più fanciullesco, più candido [...]"

⁶² *Ibidem*.

come, probabilmente, Shakespeare volle che fosse”; più lontano per quel “po’ di soverchio lamentio monotono, che abbassa il tono alla collera otelliana”⁶³. Dove emerge con chiarezza che il sublime propugnato da Emanuel più che dalla capacità di riprodurre il *verosimile* è costituito dall’abilità nel rappresentare il *semplice* (“La *poesia d’un carattere* sta nel *semplice* - scrive Emanuel -, il sublime dell’arte è la *semplicità*”⁶⁴). E infatti il “lamentio monotono” caratteristico della sua recitazione viene riconosciuto come parte di una cifra stilistica giudicata scarsamente verosimile, che porta Emanuel addirittura a distanziarsi dal “vero”, adatta piuttosto a rendere quel carattere *bonario, fanciullesco, candido* e insomma *semplice* (ma non necessariamente verosimile) che secondo Emanuel appartiene a Otello. E analogamente il critico dell’“Illustrazione italiana” osserva: “l’enfasi può essere ed è un carattere incidentale del vero. L’Emanuel ha voluto addirittura sopprimerla”⁶⁵: pur proponendosi di ritrarre in Otello un uomo, con la sua complessa umoralità e la sua alternanza di sentimenti, l’interpretazione di Emanuel ha poi di fatto, sulla scena, una corda sola, avvertita come monotona. Il mitigare l’esuberanza passionale di Otello, anche quando quell’esuberanza sarebbe perfettamente verosimile, è l’indice di una recitazione che non si limita a copiare la “gretta natura”, ma che ne coglie e ne sintetizza alcuni tratti tipici nel segno di una

⁶³ S.i.a., *Otello*, in: “Corriere di Napoli”, XIX, 166, 20-21/6/1890.

⁶⁴ J. Weelman di Terranova, *Rossi o Salvini?*, cit., p.31.

⁶⁵ Cicco e Cola, *Concerti e teatri*, in: “L’Illustrazione italiana”, XIII, 53, 26/12/1886, p.484.

fondamentale *semplicità* interpretativa.

Tutto ciò non fa che sottolineare l'ineluttabile grado di elaborazione stilistica propria di Emanuel e, con lui, di qualsiasi poetica naturalistica. Ma nel caso di Emanuel c'è qualcosa di più: fra le pieghe della sua recitazione sembrerebbe potersi rintracciare anche una precisa *volontà* di giocare sull'artificialità del linguaggio teatrale; l'elaborazione stilistica non appare qui semplicemente in filigrana, come non può non essere, ma viene a tratti coscientemente mostrata, quasi a voler indicare un limite della possibilità stessa di rappresentare.

Il critico che forse meglio coglie questo carattere contraddittorio della recitazione di Emanuel è Jarro. Nelle sue recensioni all'*Otello* sottolinea innanzitutto la scrupolosità degli studi che precedono le interpretazioni di Emanuel:

lo spettatore sa di trovarsi dinanzi un artista coscenzioso [*sic*], un artista che pensa e che, prima di tutto, vuol essere convinto egli stesso di ciò ch'egli fa, un artista che ha studiato, non periodo per periodo, ma parola per parola la sua parte... e anche quella degli altri... ne' lavori che rappresenta⁶⁶.

In base a quanto sin qui scritto ci aspetteremmo di trovare quello studio occultato dalla naturalezza interpretativa: invece Jarro sottolinea proprio il carattere costruito e artificiale della recitazione di Emanuel, ai suoi occhi particolarmente evidente:

In tal guisa, la recita d'un capolavoro, diventa una discussione; una discussione, tutta mentale se volete, ma a cui gli spettatori, o almeno un gran numero di spettatori s'appassionano, fra l'artista e

⁶⁶ Jarro, *Rassegna drammatica*, in: "La Nazione", XXXII, 244, 1/9/1890.

il pubblico. Ecco - dice l'artista, e il pubblico indovina il suo pensiero - come io credo debba interpretarsi, ridursi questa scena: ecco come io penso debba gestire, parlare Otello, ad esempio, in tale e tale incontro⁶⁷.

Testimonianza che per un verso sottolinea nuovamente quanto alto fosse il grado di elaborazione stilistica nella recitazione di Emanuel (che sembra non avere qui nulla di *naturale*) e, per un altro, evidenzia una ulteriore peculiarità del suo linguaggio della scena, accanto alla “semplicità” espressiva di cui abbiamo già detto: il carattere freddo e “cerebrale” delle sue interpretazioni, spesso riconosciuto da chi scriveva su di lui. Così per esempio si legge sull’“Arte drammatica” a proposito di una rappresentazione dell’*Amleto*: “recando sulla scena il pensiero più che il cuore d’Amleto, *spiegando* direi il personaggio meglio che rivedendolo, persuase e convinse il pubblico, ma non lo commosse”⁶⁸. Dove si allude a una voluta distanza fra attore e personaggio che, almeno fino a un certo punto, è in grado di produrre sul pubblico un effetto spiazzante. Quest’ultimo si *persuade* delle scelte interpretative, ma non si *commuove*: al contrario di quanto scrivevamo più sopra, sembra riconoscere qui in Emanuel un attore intenzionato a *narrare* la vicenda più che a *descriverla*. E a sottolineare l’effetto in certo qual modo straniante della sua recitazione va anche ricordato quel “lieve senso di fastidio” che Roberto Bracco indicava come cifra stilistica del “verismo” di Emanuel:

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Colizzo, *Venezia. La Serata di Emanuel*, in: “L’Arte drammatica”, XXV, 8, 21/12/1895, p.2.

Che lo studio del vero [...] sia il midollo del classicismo scenico di Giovanni Emanuel è innegabile se si consideri che nessuna delle sue maggiori interpretazioni ha per solo fine un fascino irresistibile di forma. Al contrario, qualche volta Giovanni Emanuel, quando non sia riuscito ad armonizzare l'intransigenza dello studioso e dello psicologo con le esigenze della scena, produce nello spettatore un lieve senso di fastidio. Del resto, benché egli abbia voluto rispettare la imponenza classica del repertorio shakespeariano, nella genesi dell'arte sua ha mostrato che la sua indole è eminentemente verista⁶⁹.

Dove, nel suo caratterizzare una poetica definita "verista" (considerata in parte alternativa a uno stile fatto di "imponenza classica"), quel "fastidio" individuato da Bracco, oltre a richiamare la discontinuità della recitazione di Emanuel, assume i tratti di una vera e propria cifra stilistica. Quella di Emanuel non è una recitazione *calda e partecipata* ma, pur manifestandosi nel segno di una fondamentale semplicità espressiva, si presenta a tratti *fredda e distaccata*, consapevolmente portatrice di una poetica che accanto ai tratti sin qui evidenziati, tipici del naturalismo, ne presenta altri, maggiormente partecipati di un sentire algido e disarmonico ovviamente più distante da una concezione naturalistica della recitazione. È probabilmente in questo senso - e a riassumere queste peculiarità del suo stile - che Alessandro D'Amico, discutendo il rapporto fra "teatro verista" e "grande attore", ha definito Emanuel "uno dei rari casi di attore 'diderottiano' in epoca di diffuso emozionalismo"⁷⁰.

⁶⁹ R. Bracco, *Sylock*, in: "Corriere di Napoli", XXVIII, 301, 29/10/1899.

⁷⁰ A. D'Amico, *Il teatro verista e il "grande attore"*, in: A. Tinterri, a cura di, *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*,

Si intuisce qui insomma in Emanuel una recitazione che accanto al carattere simbolistico tipico del naturalismo non è priva di spunti *allegorici*. Spunti in base ai quali - richiamandoci ancora alle riflessioni di Luperini - alla realtà si è costretti a “sovrappor[re] un significato dall'esterno, con un atto di costruzione razionale che non può comunque celare lo iato profondo che divide l'intenzione significante dalla oggettività significata”⁷¹, dove l'intenzione significante è qui costituita dall'atto del recitare e l'oggettività significata dal personaggio interpretato: Emanuel, piuttosto che scomparire dietro il personaggio, *si mostra* attraverso di esso: *dice* il personaggio più che *viverlo*, giocando sulla narratività tipica dell'allegoria ed evidenziando quella

Bologna, Il Mulino, 1990, p.36. Va ricordato, a scanso di equivoci, che la distinzione fra *emozionalismo* e *antiemozionalismo* non è di per sé omogenea a quella fra naturalismo e antinaturalismo, poiché in questo periodo, almeno in Italia, tanto le posizioni emozionaliste quanto quelle definite antiemozionaliste sono per lo più da ricondurre a poetiche di tipo naturalistico. Non ci sembra sia l'antiemozionalismo di Emanuel a determinare quegli effetti non naturalistici di cui stiamo discutendo ma il particolare modo in cui il suo antiemozionalismo - termine che di per sé circoscrive questioni di natura essenzialmente tecnica - viene poi sostanziato in una poetica (per un'articolazione del rapporto fra emozionalismo e antiemozionalismo rimandiamo agli studi di Claudio Vicentini: C. Vicentini, *Diderot, Coquelin, Salvini e la nascita di Stanislavskij*, in: “Rivista di estetica”, XXXII (1993), nn. 40-41, pp.41-62; e *Adelaide Ristori e Tommaso Salvini rispondono a William Archer*, in: AAVV, *La passione teatrale. Tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano: otto e novecento. Studi per Alessandro D'Amico*, Roma, Bulzoni, 1997, pp.477-507).

⁷¹ R. Luperini, *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, Bologna, Il Mulino, 1989, p.9.

sofferta scissione fra soggetto e rappresentazione che caratterizza le poetiche allegoriche. Una recitazione perciò, da questo punto di vista, meno immediatamente connotata dal carattere *simbolistico* tipico del naturalismo, che potendo “cercare di investire [la realtà] simbolicamente di significati attribuendole ancora un valore”⁷² si ripropone di “far parlare da sé le cose”⁷³: quel “legame organico del particolare con l’universale”⁷⁴ che è proprio dell’attore che ricerca l’immedesimazione nel personaggio e che perciò *diventa* agli occhi del pubblico il personaggio è qui tendenzialmente assente. La simultaneità, l’“immediatezza dell’assoluto nell’istante” tipica del simbolismo viene da Emanuel in questa circostanza messa da parte lasciando il posto al “colloca[rsi] nel tempo”, “dispo[rsi] in un *continuum*” e “scioglie[rsi] nella successione storica” propria dell’allegoria⁷⁵.

⁷² *Ibidem.*

⁷³ R. Luperini, *L'allegoria del moderno*, cit., p.214.

⁷⁴ R. Luperini, *Simbolo e costruzione...*, cit., p.95.

⁷⁵ R. Luperini, *L'allegoria del moderno*, cit., p.280. I tratti della recitazione di Emanuel qui presenti in nuce diverranno molto più evidenti - fino ad assumere progressivamente la forma del carattere predominante - a partire dalla metà degli anni novanta, quando Emanuel si allontanerà progressivamente dal naturalismo per approdare a una recitazione quanto meno non naturalistica che gli varrà una certa disaffezione del pubblico e un pressoché unanime giudizio negativo da parte della critica: non sarà più il celebrato riformatore, l’artista di una nuova scuola, ma il “longevo” Emanuel (questo l’epiteto coniato per lui dall’“Arte drammatica”, a sottolineare, insieme all’avvenuto cambiamento, il severo giudizio nei suoi confronti). Fra le moltissime testimonianze in questo senso riportiamo qui una recensione a firma “G.C.” pubblicata sulla

Ha probabilmente ragione il critico che si firma Unus

“Gazzetta di Torino” nel marzo del 1896 riferita proprio a una rappresentazione di *Otello*: “L’Emanuel, che rimane uno dei migliori interpreti di *Otello*, riuscendo parimenti convincente nell’amore, nella gelosia e nella vendetta, dovrebbe però guardarsi dall’abusare troppo, come fa ora, degli strascichi di voce e non compiacersi poi tanto negli esclamativi e nei fremiti ora amorosi e ora collerici. La tenerezza, la passione, il dubbio, la gelosia, l’angoscia, l’ira, l’odio egli sa esprimerli coll’espressione degli occhi e del viso tanto efficacemente quanto cogli accenti; in ogni caso, sempre meglio che non colle lunghe esclamazioni” (G.C., *Teatro Alfieri*, in: “Gazzetta di Torino”, XXXVII, 76, 16/3/1896). E Domenico Lanza scrive nel 1897: “Ah, in verità Giovanni Emanuel attraversa ora uno di quei periodi di discesa che sono nella storia di un artista i momenti più dolorosi e tristi. La bella, classica, tersa semplicità, accompagnata a quell’assiduo sentimento, a quella scrupolosa espressione di verità che una volta formava la grande mirabile energia dell’arte di Giovanni Emanuel, cede ora in lui troppo spesso ad un deplorable artificio, che sciupa e contrasta tutte le più belle qualità che l’intelligenza squisita e geniale ancora gli offre. Vedetelo dall’*Otello* al *Matrimonio di Figaro*, dai *Fourchambault* all’*Amleto*, dal *Montioye* al *Mercadet*, alla *Morte civile*, che monotonia di espressione è sottentrata in lui a quella viva varietà di riproduzioni sceniche che altra volta ci diede! Che manierismo nella emissione della voce, nell’atteggiamento della persona, nel gesto uniforme delle mani, delle braccia, nella tonalità delle esclamazioni, dei monologhi !” (D. Lanza, *L’ultima recita di Giovanni Emanuel*, in: “La Stampa”, XXXI, 354, 23/12/1897). È questa una pagina della vita artistica di Emanuel ancora da scrivere; una prima considerazione che qui comunque si può fare - dal momento che è strettamente legata al nostro discorso - è che questi “oblii sconfortanti della superba verità rappresentativa” (*ibidem*), pur segnando una discontinuità nella recitazione di Emanuel, sono estremizzazioni e radicalizzazioni di qualcosa che traspare nella sua recitazione sin dagli anni di cui ci stiamo occupando e che infatti alcuni recensori, come abbiamo visto, sin da allora registrano.

Nullus quando scrive che in Emanuel “il troppo amore e studio per la naturalezza lo fa cascare in una certa affettazione di semplicità”⁷⁶. Ciò che caratterizza il naturalismo di Emanuel, lo abbiamo visto, non è tanto lo sforzo di imitare sulla scena la realtà così com’è, quanto piuttosto la ricerca, non priva di contraddizioni, di una naturalezza interpretativa (che può trascolorare agli occhi di qualcuno in “affettazione di semplicità”): il suo intento - potremmo dire - non consiste nel riprodurre la *natura* ma nel riprodurre *naturalmente*. Ed è proprio questo il vero tratto distintivo del naturalismo a teatro. Peculiare di qualsiasi forma di rappresentazione non è l’imitazione (della realtà), ma la creazione (di un universo artistico finto). In questa prospettiva, ciò che caratterizza il naturalismo non è la realizzazione sulla scena di una riproduzione della realtà, che è di fatto impossibile, ma di una rappresentazione falsamente *naturale* che proprio in forza dell’illusione di naturalità di cui può essere capace viene più facilmente accettata dagli spettatori come “vera” (e anche come “verosimile”). Da questo punto di vista la scena naturalistica non realizza una imitazione della *vita quale è vissuta*, piuttosto, elabora dei modelli culturali, comportamentali e artistici - tutti improntati a una *naturalezza* espressiva - che, entrando poi nella vita quotidiana, favoriscono un rapporto di reciproca e *naturale* interdipendenza fra l’*arte*, da un lato, e la *vita*, dall’altro.

A ben vedere, con il naturalismo si avvia il processo

⁷⁶ Unus Nullus, *Profili drammatici. Giovanni Emanuel*, in: “Il teatro illustrato”, II, 14, febbraio 1882, p.15.

opposto a quello che un primo sguardo suggerirebbe: non è la vita a penetrare nell'arte - prospettiva questa che, in forme e modi ben più complessi e raffinati, sarà piuttosto dei movimenti artistici che si opporranno al naturalismo (si pensi per esempio a Wilde, o a certi particolari momenti dell'avanguardia) - ma è l'arte che si "scioglie" nella vita, dando inizio a quel processo di estetizzazione del quotidiano (o, più correttamente, di estetismo diffuso) di cui il moderno, e il tardo moderno, hanno conosciuto gli esiti estremi e laceranti⁷⁷.

⁷⁷ A fine ottocento è soprattutto la nascita del cinema che mette a nudo questa profonda ambiguità della rappresentazione naturalistica; che svela, per così dire, l'equivoco del naturalismo in arte: "Il trionfo del cinema è garantito - scrive Majakovskij nel 1913 - poiché è soltanto la logica conclusione di tutta l'arte moderna (che ha condotto all'estremo il realismo spettacolare di ingenui drammaturghi)" (V. Majakovskij, *Il cinematografo distrugge il teatro, è questo il sintomo della rinascita teatrale* (1913), in: id., *Cinema e cinema*, Roma, Stampa alternativa, 1993, p.13). Massimo Bontempelli, a un anno dall'introduzione del sonoro nel cinema (1928), osserva che "Una sola cosa ha inventato sinora il cinematografo: il Primo Piano. Ed ecco [...] il Primo Piano dal cinema è entrato nella vita. Guardatevi attorno nei caffè, nei teatri, alle conferenze, alla messa, al passeggio, alla musica in piazza la domenica: vedrete le donne e le giovinette intente di continuo a manovrare con lentezza i Primi Piani dei loro volti. L'uso delle mosse rapide, delle occhiate fulminee, delle risate scrollanti, è passato e antiquato: oggi il mezzo sorriso increspa languidamente il labbro, e l'occhio volge con fatalità da destra a sinistra e da sinistra a destra in un movimento spossato. Sono i Primi Piani della vita femminile del nostro tempo. L'uso del rossetto e della cipria come strumenti da passeggio non ha altra origine: essi corrispondono alla necessità di poter tenere in continua efficienza il Primo Piano" (M. Bontempelli, *Concezione teatralista della storia*, in: id., *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1974 (1938), p.248). Se è vero, come è vero, che la nascita del cinematografo non è che l'esito, o meglio, uno degli esiti

Giovanni Emanuel, lo abbiamo visto, è il protagonista di una fase decisiva per lo sviluppo del naturalismo teatrale in Italia. Protagonista contraddittorio, la cui grandezza d'attore gli impedisce di aderire compiutamente a ciò che egli stesso si propone di realizzare. Evidentemente il limite del naturalismo di Emanuel sta proprio qui: in quella ricerca di naturalezza che si risolve in "affettazione di semplicità" e in un amore per lo studio che diventa agli occhi di alcuni "cerebralità". Come non gli è possibile nascondersi dietro il personaggio (e la sua recitazione mantiene dunque una componente allegorica accanto a quella simbolistica da lui stesso tenacemente ricercata), gli è difficile realizzare davvero in scena quell'"impersonalità" propria dell'artista naturalistico: il carattere ideologico della nuova scuola (rendere credibile ciò che in effetti è irrealizzabile) emerge qui in tutta la sua chiarezza e proprio per questo riesce ancora, malgrado tutto e non senza evidente contraddizione, a trovare sbocchi autenticamente artistici.

dell'approccio naturalistico alle arti (e in particolar modo al teatro), Bontempelli evidenzia qui con grande sottigliezza l'ambiguità che è propria della rappresentazione naturalistica. Muovendo il suo sguardo attento fra caffè e teatri, conferenze e passeggio, egli si rende conto che "il Primo Piano dal cinema è entrato nella vita" e ci fa capire perciò che una delle più forti armi ideologiche del cinema non sta tanto nella sua attitudine a riprodurre la realtà, piuttosto in quella sua capacità di elaborarne una finta, in grado poi anche di penetrare nella vita quotidiana e di interagire con essa.

Sul grottesco in Rosso di San Secondo, Tatiana Pavlova e le prime rappresentazioni di “Marionette, che passione!”

di *Donatella Orecchia*.

Il 3 maggio del 1918 sull’“Idea Nazionale” di Roma, una delle menti più lucide che la critica teatrale italiana abbia avuto in questo secolo, Silvio d’Amico, allora ancora poco conosciuto, recensì il volume edito da Treves *Marionette, che passione!* di Rosso di San Secondo. Due mesi prima, il 4 marzo, la compagnia Talli - Melato - Betrone ne aveva dato la prima rappresentazione al Teatro Manzoni di Milano. L’articolo, dal titolo di *Teatro recente*¹, pur nella sua brevità, può costituire un utile punto di partenza per impostare una riflessione su un nodo importante del teatro italiano del novecento: e ci riferiamo qui a quell’intreccio di idealismo e di naturalismo che tanta parte ebbe nella storia artistica, e non solo teatrale, di quel periodo e che costituì la trama di un tessuto culturale in cui si connettono esperienze il cui nesso sarebbe altrimenti difficile rintracciare. Sebbene in modi diversi, infatti, sia il naturalismo che l’idealismo,

¹S.d’Amico, *Teatro recente*, in “L’Idea Nazionale”, a. VII, n. 140, 3 maggio 1918.

con un atteggiamento mistificatorio, pretendono che l'arte moderna frequenti ancora il sublime e possa pertanto rivelare, ancora, attraverso il simbolo, la verità.² Proprio nell'adesione al simbolo infatti - che è insieme 'sguardo' e 'voce', cioè un modo di guardare la realtà e un modo di esprimerla - si incontrano tutte quelle poetiche che pongono alla propria base l'idea di un'arte in cui percezione e rivelazione della verità coincidono, in cui il particolare e l'universale si fondono nella concretezza vitale dell'esperienza, in cui, ancora, il soggetto ha una relazione di empatica adesione alla realtà che lo circonda e non sconta, come invece accade in ogni poetica che nasce da uno sguardo allegorico, la scissione e la disperazione di un uomo che non si riconosce più in un tutto dotato di senso ma che da questo terribile dato non fugge. E laddove il *simbolo*, espressione dell'inganno idealistico che vede

²Faccio qui riferimento alle riflessioni sul simbolo e l'allegoria condotte da Romano Luperini sulla base degli studi di Walter Benjamin sul dramma barocco tedesco e Baudelaire: "mentre il simbolo presuppone un continuo rovesciamento del soggetto nell'oggetto naturale e viceversa (fra i poli opposti ma complementari di un antropocentrismo naturalistico e del panismo) e quindi una procedura antropomorfa e una logica simmetrica, fondata su un rapporto confidenziale, sensuale e orizzontale fra l'io e le cose, l'allegoria privilegia invece una relazione col mondo di tipo verticale, concettuale, una logica asimmetrica una procedura disantropomorfizzante: la natura non è più un tempio in cui odori, suoni, colori si corrispondono lungo una rete di analogie, bensì si presenta nella miseria della sua disgregazione a cui si sovrappone - ma nel vuoto di una distanza - il giudizio del soggetto, la sua ricerca di un significato": R. Luperini, *L'allegoria del moderno*, Roma, Editori Riuniti, 1990, p. 280.

ancora il mondo come cosmo ordinato, la natura come regno di verità e armonia che sussume e compie in sé anche la verità dell'uomo, "conduce il soggetto nel cuore del creato e ritesse, per via analogica, i nessi che lo riconnettono all'universale",³ l'*allegoria*, invece, espressione della lacerazione di quell'ordine tipica della modernità, disarticola i presupposti di armonia e di *correspondance* fra soggetto e mondo, tanto che "ciò che è colpito dall'intenzione allegorica rimane avulso dai nessi della vita: distrutto e conservato nello stesso tempo".⁴ Proprio nell'ideologia che rifiuta l'artificialità del linguaggio e ne difende invece la neutralità naturale, risiede dunque il nesso fra poetiche naturaliste e simbolo: se il linguaggio può dire immediatamente la verità perché la realtà è dotata di un senso immediatamente intelleggibile e si mostra alla percezione istantanea dell'uomo, allora la parola può aderire immediatamente alla cosa senza che l'artificio ne vincoli in qualche modo il rapporto, senza che la prospettiva interferisca su quello sguardo che non può che essere presupposto come neutro, senza che venga messa in discussione la chiave di lettura del simbolo che è qui la realtà fattuale come unico mondo possibile. Porre in relazione le istanze del naturalismo e quelle di certo idealismo con il concetto di simbolo può aiutare, da un lato, a portare alla luce contraddizioni spesso alla superficie poco evidenti e, dall'altro, a trovare le ragioni per cui alcune importanti esperienze del teatro e

³*Op.cit.*, p. 214.

⁴W.Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, (ed. or. 1955), trad. it. a c. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1962, p. 134.

della scena italiana (Rosso di San Secondo per esempio, ma anche l'ultimo Pirandello), specialmente negli anni venti e trenta, andranno incontro a un processo di normalizzazione e di involuzione rispetto alla loro carica critica; infine può aiutare a rintracciare le ragioni per cui alcuni fra i più acuti sguardi allegorici del teatro degli anni dieci lasceranno il posto a un rinnovato simbolismo, in parte anche sotto le pressioni della politica culturale fascista che tenderà ad appiattire gradualmente ogni scarto dalla norma.

La riflessione dovrà dunque essere condotta su due piani: quello delle poetiche e delle forme artistiche intese come risposte ai problemi posti dall'epoca storica presa in considerazione e quello del rapporto fra linguaggio della scena e drammaturgia; piani che non sono poi così indipendenti e autonomi, ma si intrecciano in profondità e sono entrambi percorsi trasversalmente da quella che è stata qui sopra individuata come la questione fondamentale.

Tornando ora all'articolo di d'Amico, si noti innanzi tutto ch'esso fu dedicato non solamente all'opera di Rosso bensì anche alle ultime due composte da Pirandello per la scena, *Il piacere dell'onestà* e *Così è (se vi pare)*, accostamento che ebbe allora il merito di contestualizzare subito, seppure senza ancora una ben precisa articolazione del discorso, l'opera di Rosso all'interno della corrente poetica dei grotteschi. E del 'grottesco' Pirandello del *Così è (se vi pare)* d'Amico scrive:

Qui non c'è che ironia aspra: e così visibilmente preoccupata e dolorosa, che il pubblico anche ridendo non deve sentirsi liberato ma aggravato. Quelli [gli autori della vecchia commedia italiana,

espressione della vera e schietta satira] insomma nel riso *si consolavano*, avevano fede nella gioia *naturale*, tutti seguaci, com'erano più o meno, di un'ingenua e ottimistica filosofia della natura; Pirandello invece non ha nessuna fede, è tutto pessimismo desolato, e se finge di ridere lo fa, come è stato detto meglio di lui che d'altri, per coprire un sussulto disperato⁵.

E si noti qui la contrapposizione della vecchia commedia italiana, naturalistica, consolatrice e dispensatrice di una "felicità piena", con il "ghigno" amaro di Pirandello: uno "scetticismo radicale" che il critico non approva e che si esprime attraverso il trionfo di una dialettica lucida e insaziabile ma spesso ridotta a un gioco troppo arido e arbitrario. E sfugge qui al critico l'autentica origine grottesca di quel ghigno.

La novità di *Marionette, che passione!* invece, consisterebbe, come ebbe a sottolineare anche Pirandello⁶, non tanto nella vicenda raccontata, che non ha nulla di eccezionale tratta com'è dalla comune quotidianità, bensì nel procedimento stilistico con cui

⁵ S.d'Amico, *Teatro recente*, cit. (i corsivi sono miei).

⁶ Pirandello recensì il testo sulle pagine de "Il Messaggero" nel 1918: "Il pregio di questa 'Dira' consiste invece nella straordinaria rappresentazione, quasi irrealistica, quasi non viva, perché tutta indurita e starei per dire lignificata nelle mosse, di questi comunissimi personaggi senza nome, resi dall'irrigidimento del loro spasimo interno marionette, che si muovono come a caso, in un fortuito incontro, in luoghi che non hanno nulla d'insolito, al telegrafo, in trattoria, solitissimamente, nella più comune delle azioni, senz'alcuna vicenda": L. Pirandello, "*Marionette, che passione!*", in "Il Messaggero", 1 aprile 1918, ora in *Saggi, poesie e scritti varii*, a.c. di M. Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori, 1960, pp. 974-75.

quella tematica viene espressa⁷ e, soprattutto, con cui i personaggi vengono delineati. Lontano dalle analisi dialettiche e dimostrative di Pirandello, Rosso attua qui “un tentativo di sintesi a oltranza” dei personaggi - ciascuno irrigidito “nel suo spasimo” - delle azioni - che si fissano in gesti lignificati - dei dialoghi - che si condensano violenti in macchie di colore -. Da Pirandello a Rosso, d’Amico sottolinea in quel primo articolo la distanza di stile fra una drammaturgia che si può definire dialettico-dialogica e una drammaturgia scenico-gestuale che avvicina Rosso di San Secondo alla poetica espressionista, ma non affronta invece fino in fondo la questione della poetica grottesca.

L’articolo, si diceva, è significativo anche per un altro aspetto e ci riferiamo ora al finale della recensione:

Ebbene queste contrazioni, questi gridi, questi balbettii, portati sulla scena cosa dicono? La loro efficacia ne viene moltiplicata o diminuita? Così come li leggiamo essi non sono e non vogliono essere che *notazioni da integrarsi con l’interpretazione scenica*. Ma riesce questa a dar loro in atto quel valore che in iscritto voglion contenere in potenza?⁸.

Ed ecco qui impostato il problema e, stranamente, proprio dalla penna di un critico che si mostrerà sempre più restio a investire il linguaggio della scena di una responsabilità più che semplicemente esecutiva del

⁷Su questo punto e in particolare sul riferimento diretto a D’Annunzio, proprio attraverso la parodia di quel ‘teatro di poesia’ che D’Annunzio e i suoi epigoni frequentarono, per cui *Marionette* costituisce un caso unico fra i grotteschi, si vedano le pagine introduttive di Gigi Livio in G. Livio, *Teatro grottesco del Novecento. Antologia*, Milano, Mursia, 1965, pp.XIII-XVII.

⁸S. d’Amico, *Teatro recente*, cit. (il corsivo è mio).

testo drammatico. Critico con una particolarissima sensibilità scenica che nonostante lui gli permetterà spesso intuizioni acute sull'arte attorica, d'Amico, si sa, lavorò tutta la vita perseguendo con lucido rigore e ferma costanza un obiettivo preciso: difendere la drammaturgia, meglio se italiana, e, ben presto, contribuire a formare delle maestranze ben addestrate che eseguano fedelmente i dettami dell'autore⁹ e, di lì a qualche anno, anche quelle del regista - e s'intende di quella particolare regia che si impose in Italia negli anni trenta e che fece dell'"interpretazione" del testo drammatico quasi una regola normativa -. Ora in questa recensione del '18, invece, e proprio partendo dall'analisi di un'opera scritta, prima ancora di averne visto la rappresentazione, d'Amico pare affidare al linguaggio della scena il compito di "dar atto" a ciò che "per iscritto è solo in potenza", ossia il compito di verificare le potenzialità del testo e di integrarlo; che non è ancora, si vede bene, riconoscere l'autentica

⁹A tale proposito è interessante ricordare che le premesse teoriche che sono alla base del grande progetto di d'Amico, realizzatosi compiutamente solo con la fondazione dell'Accademia d'Arte Drammatica di Roma nel '34, sono già tutte presenti lucidamente nella polemica che il critico ebbe con Levi sulle pagine del "Marzocco" nel 1920 a proposito delle scuole di recitazione. "Naturalmente non ci si deve mica attendere che da una scuola escano fuori dei *creatori*. Questa è la pretesa assurda dei nostri Istituti di Belle Arti; dove si vorrebbe insegnare la cosiddetta *arte pura*. Ma la scuola può e deve darci degli *esecutori* [...] quelli diligenti e subordinati all'autore, di cui si piegano ad essere i volenterosi esecutori; ossia appunto, gl'*interpreti*": S. d'Amico, *Teatro e Scuola di recitazione*, in "Il Marzocco", a. XXV, n.6, 8 febbraio 1920, p.4.

autonomia del linguaggio della scena da quello drammatico cogliendo entrambi nella loro concretezza storica. È certo questo un modo di dialettizzare il rapporto fra i diversi codici spettacolari, ma un modo ancora astratto, ancora, e questo è ciò che qui si vuole sottolineare, profondamente segnato da una matrice *idealistica*, per quel tanto di storia che sottrae alla riflessione sul teatro inteso come linguaggio complesso (testo e linguaggio della scena). Idealistica dunque perché non vuole considerare per esempio la materialità attorica come legittima presenza nella concreta storia teatrale, laddove tutt'al più viene considerata una necessità teorica oppure, quand'anche venga salvata in quanto soggetto non protagonista, ma soggetto non eludibile, di tale storia, le si richiede come postulato l'eclissi della propria artificialità (se esecuzione si deve dare, l'attore deve essere neutrale esecutore) o, quando ciò non sia possibile, e sono rari i casi, sopraggiunge, in nome dell'eccezione, l'isolamento di quell'esperienza eccezionale dalla 'vera storia del teatro', quella che deve vincere (i vecchi attori sono forse grandi, ma sono solo più un reperto di una storia passata; la Duse è magnifica, ma unica e non può costituire un esempio su cui fondare una teoria estetica).

Per tornare ora a quel primo articolo su *Marionette*, è qui evidente nel critico un'aspettativa schietta nei confronti della realizzazione scenica del testo dettata proprio dal fatto che, nel panorama della scena italiana, era allora difficile individuare quale tipo di linguaggio della scena avrebbe potuto meglio interpretare una drammaturgia per certi versi così distante dai canoni naturalistici (più ancora di quanto non lo fossero i

drammi di Pirandello), ma forse anche poco attenta al linguaggio della scena contemporaneo. E su questo torneremo fra breve.

Ed ecco che nel novembre, giunta a Roma la compagnia Talli, d'Amico stesso si darà la sua risposta:

Quel che mancò fu la prospettiva teatrale, fu il disegno sommario dei tre caratteri diversi sebbene livellati dalla passione, fu la giustificazione scenica dell'assurdo eppure umano e naturale caso [...]. Arte è armonia. Qui l'exasperazione, il tumulto, il caos non sono soltanto nei personaggi, ma nell'autore stesso, nell'atto che li crea. Questo lavoro è stato scritto, diciam meglio, urlato (dal suo autore) a voce rauca. E, a guardar bene, si ha l'impressione che al molto agitarsi e gridare dei personaggi non corrisponda un intimo contenuto di sentimento, che la loro irritazione sia solo epidermica, che in fondo ad essa permanga una desolata aridità¹⁰;

dove è evidente un inasprirsi del giudizio iniziale sul testo sotto la suggestione dello spettacolo, forse dovuto alla delusione, forse a una presa di coscienza maggiore dei limiti del testo o forse suggerita da una rappresentazione che non fu fedele allo spirito dell'opera in modo artisticamente compiuto. E qui, sotto lo stimolo delle parole di d'Amico, è necessario fare un passo indietro e tornare al testo e tentare di cogliere quanto di verità o quanto di fraintendimento ci sia in questo giudizio.

In *Marionette, che passione!* la perdita di senso e la frantumazione del soggetto tipici dell'arte della modernità si concretizzano nell'urto violento fra lo spasimo (l'urlo espressionista che vorrebbe dire tutto

¹⁰ s.d'a [S. d'Amico], "*Marionette, che passione!*" di Rosso di San Secondo, all'Argentina, in "L'Idea Nazionale", a. VIII, n.202, 28 novembre 1918.

l'assurdo in un attimo, riconducendo l'uomo all'assoluto, e poi morire) e l'impossibilità che questo urlo dica veramente lo strazio, il suo trasformarsi subito in smorfia grottesca a contatto con la miseria di un mondo inumano che invade fin le fibre più intime di ogni atto, gesto, pensiero. L'urlo dell'uomo che si vorrebbe nudo e solitario non riesce a essere l'urlo di un superuomo in rivolta e diviene invece lo spasimo incespicante di una grottesca marionetta che si affanna ancora a costruirsi immagini e sogni che le permettano di sopravvivere perché ancora "moss[a] dalla nostalgia d'una vita più ampia, più ardente"¹¹, "l'elemento bacchico, fermentante e acido come lievito, che preserva la sostanza umana da un disseccamento di cartapecora"¹². Ed è appunto lo scontro fra quell'urlo che vorrebbe essere titanico e la prosaicità di una vita in cui la corruzione ha corroso ogni possibile comunità etica di valori, l'origine della dissonanza e del riso amaro, del grottesco:

L'urto, il contrasto tragico che dà brividi e fremiti d'orrore, l'angoscia che serra la gola, nascono appunto dallo straordinario di questa rappresentazione, appena tocchi o aderisca minimamente col comune della realtà quotidiana, in cui è condannata a sciogliersi e ad annegarsi, come ho detto, senza vicenda e senza nome¹³.

Tutto ciò determina alcuni caratteri stilistici particolari: un'azione sintetizzata in pochi essenziali

¹¹P.M.Rosso di San Secondo, *Marionette, che passione!*, in P.M.Rosso di San Secondo, *Teatro, 1911-1925*, a c. di L. Ferrante, Rocca di San Casciano, Cappelli ed., 1962, p. 92.

¹²*Ibidem*.

¹³L. Pirandello, "*Marionette, che passione!*", cit., p. 975.

tratti, basata più sulle pause e i silenzi che non sul dialogo, l'assenza dell'intrigo, l'antipsicologismo - i protagonisti sono marionette che rappresentano fasi diverse del conflitto fra passione e vita ma non personaggi con una loro identità psicologica -; la negazione della struttura tipica del dramma borghese dell'accadere presente intersoggettivo, laddove tutto è già accaduto e i dialoghi non fanno altro che sancire una stasi, il fallimento; la negazione del triangolo borghese - solo apparentemente si tratta di un triangolo in realtà quello che accade fra i quattro (Cantante compresa) non provoca alcuna azione e reazione psicologica e come nasce subito si disfa -; la presenza di un particolare tipo di *raisonneur*, il Signore in Grigio, che tuttavia non è vera voce epica e straniante perché troppo impastato della vita del dramma, che funge sì da coscienza critica degli altri personaggi, ma coscienza che non riesce a sottrarsi neppure essa alla tentazione di provare ancora le ultime estreme illusioni, marionetta grottesca e lacerata dal doppio¹⁴; una drammaturgia i cui dialoghi non sono autosufficienti ma hanno un bisogno continuo dell'integrazione delle didascalie; un lirismo che non può abbandonarsi alla fiducia nella parola pura che sappia essere simbolo, lirismo franto da elementi dissonanti; infine, "commedia di pause disperate"¹⁵ più

¹⁴ "Il Signore in Grigio: - Io? Macché! Non sono io. Quell'altro che mi porta dove vuole: l'accompagno perché non posso farne a meno. Ma lo compatisco, mi creda. Non si rassegna ... e cerca. Io so che non troverà nulla. Ma ... che vuole ... lo lascio cercare!" in *Marionette, che passione!*, atto II, scena 3, in P.M. Rosso di San Secondo, *Teatro, 1911-1925*, cit., p. 112.

¹⁵ *Avvertenza per gli attori*, in P.M. Rosso di San Secondo,

che di dialoghi, azione che non riproduce il divenire dei fatti e lo svilupparsi dell'intrigo, ma esteriorizza la realtà interiore dei personaggi.

Eppure Rosso di San Secondo non raggiunge l'altezza e la limpidezza richiesta da un'arte veramente umoristica: da un lato, infatti, la sua visione resta profondamente segnata anche da una tentazione all'astrazione assolutizzante che, paradossalmente, si avvicina al simbolismo nel suo tentativo di trascendere la mondanità e la temporalità, di parlare dell'uomo nella sua essenza storica, di un dissidio costituzionale e non storico dell'Umanità¹⁶, dall'altro, ma non è che il retro della medaglia, non riesce a confrontarsi fino in fondo con la realtà artistica dei suoi tempi e a realizzare pienamente quella critica del linguaggio che caratterizza l'arte autenticamente grottesca: ovvero, nel caso specifico, da un lato non riesce a farsi ancora vera

Marionette, che passione!, cit., p. 87.

¹⁶ Questa stessa carenza è colta con precisione da Chiarini in un suo saggio sull'espressionismo: "Ma è proprio questa sua tendenza, questa permanente e assillante, a volte addirittura lacinante, 'punta religiosa', questa continua tensione drammatica che rende alla lunga vuoto l'umanitarismo espressionista: l'approdo, lungo codesta rotta, non poteva che essere infatti uno, il 'contemptus mundi', il rifiuto di una realtà che si cercava di negare relegandola alla sfera della pura 'Erscheinung', e dovunque una crisi speculativa di un mondo in crisi, un superamento 'astratto' della società borghese. Il platonismo espressionista celebra così i suoi trionfi nei cieli dell'utopia", P. Chiarini, *L'espressionismo. Storia e struttura*, Firenze, La nuova Italia, 1969, p. 137. Posizione questa non così dissimile da quella espressa da Peter Szondi nella *Teoria del dramma moderno. 1880-1950*, (ed. or. 1956), trad. it. Torino, Einaudi, 1962, pp. 87-90.

parodia del misticismo estetico-verbale del dannunzianesimo¹⁷, di quello stile manieristico, lirico-poetico che ancora mentiva a se stesso nel credere possibile frequentare il sublime e salvare l'arte dalla corruzione¹⁸, e dall'altro non tiene conto a sufficienza del linguaggio della scena contemporaneo. In fondo non ci fu mai in Rosso la coscienza piena che quella lacerazione potesse avere una ragione storica, laddove invece “[l]’uomo aspirerà sempre all’assoluto e all’infinito, mentre la vita è, in quanto è relativa e definita: nel giuoco stesso dell’aspirazione che non è

¹⁷Non è un caso che in un intervento di molti anni dopo, l'autore potrà dire a proposito di D'Annunzio: “Aristocratico popolano, nemico d'ogni compromesso mediocre, si scaglia nel clima della guerra con tutto l'ardore delle sue fibre, respirandovi a pieni polmoni come in un clima che finalmente gli è proprio. E compie il miracolo della parola che si fa azione e dell'azione che sfavilla in lucidissima parola”: P.M. Rosso di San Secondo, risposta al referendum su D'Annunzio, in “Letteratura”, fascicolo fuori serie *Omaggio a D'Annunzio*, a. III, marzo 1939, p. 197; e, si noti, siamo già alla fine degli anni trenta.

¹⁸Mi riferisco qui a un certo dannunzianesimo che, se certamente è presente nell'opera poetica di D'Annunzio e soprattutto dei suoi epigoni, altrettanto certamente non ne esaurisce la complessità, la ricchezza e la contraddittorietà, laddove il “manierismo” ostentato del poeta è da interpretarsi anche come espressione non pacificata di una lacerazione profonda, “[u]na grande costruzione eretta su un nulla infinitamente modulato sulla meraviglia. L'unica speranza resta veramente nell'opera; e l'opera è un costruire fermo oltre ogni disgregazione, un castello inventato per resistere e salvare una grandissima illusione”: L. Anceschi, *Introduzione*, in G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, Torino, Einaudi, 1982, p.XCIV.

mai raggiungibile consiste appunto l'esistenza"¹⁹: si tratta di un dissidio ontologico e permanente della condizione umana, non ricomponibile (almeno qui in *Marionette*). Resta infatti uno iato, lo iato *atemporale* fra l'uomo e le cose, fra la tensione all'assoluto e il senso del relativo, incolmabile: ma questo è in parte il versante speculare del vitalismo trionfante, dove l'impotenza dell'uomo ("non c'è verso") può condurre solo alla morte o, cambiando di registro, alla rivelazione e celebrazione di un'umanità non più lacerata perché riscattata per esempio da nuovi miti. L'allegoria cede qui il posto ad un rinnovato simbolismo. Manca in Rosso la coscienza piena del contesto storico in cui opera (ideologico e specificatamente teatrale) e sempre più questo atteggiamento costituirà per la sua arte una tentazione alla fuga nell'astrattismo e nell'idealismo simbolico che creeranno le basi per il ripiegamento successivo della sua poetica coniugata poi sempre più con un naturalismo di fondo (il ritorno al mito della natura, alla legge dell'istinto che tutto salva e di cui la donna, in particolare la madre, costituirà l'emblema, la riproposta di un nuovo sublime nel contempo naturalistico e simbolistico).

Marionette, che passione! giunse a Roma dopo essere stato portato dalla compagnia Talli prima, nel marzo, a Milano e poi, in aprile, a Torino; con qualche lieve differenza l'esito fu molto simile: applausi per i primi due atti, incertezze e freddezza per l'ultimo.

¹⁹P.M. Rosso di San Secondo, *Luigi Pirandello*, in "Nuova Antologia", a. LI, n. 1057, 1 febbraio 1916, p.399.

Sempre nell'aprile del 1918 un'altra compagnia, la Borelli-Beltramo, rappresentò la commedia a Firenze, per poi passare nel luglio a Bologna. Sei anni più tardi, nel 1924, un'artista insolita che stava allora scuotendo il panorama teatrale italiano proprio per la sua stranezza rispetto ai canoni tradizionali del nostro linguaggio della scena, Tatiana Pavlova, a Torino, diede nello stesso ciclo di rappresentazioni, *L'avventura terrestre*²⁰ e *Marionette, che passione!*

La prima: Virgilio Talli.

Diventammo amici, io e Virgilio Talli, e dopo teatro passeggiammo a lungo, sia a Milano, che a Roma. Una sera mi disse: - Ti voglio bene, perché sei epilettico come me. - Ma io non sono epilettico, caro Talli. - Se non fossi epilettico, non avresti scritto "Marionette, che passione!"

Pier Maria Rosso di San Secondo

Il primo che si trovò nella condizione di doversi esprimere sulla teatralità di *Marionette, che passione!* fu Virgilio Talli. Nello scambio epistolare avuto con Pirandello, che come è noto aveva interceduto presso di lui a favore di Rosso, Talli si mostrò più volte molto scettico sull'opportunità di rappresentare "commedie del genere di *Marionette*, interessanti, certo, ma di un color di battaglia che può risolversi in un'azione perduta. Certe audacie devono risolversi con calma"²¹.

²⁰La prima assoluta di *L'avventura terrestre* fu data dalla Pavlova l'11 aprile 1924 al Teatro Diana di Milano.

²¹S. Lopez, *Dal carteggio di Virgilio Talli*, Milano, Treves, 1931,

Talli, da acuto uomo di teatro quale era, si rese subito conto di quali fossero le difficoltà da affrontare di fronte a un testo del genere e, nonostante gli entusiasmi di Pirandello, rifiutò a lungo l'invito. Era innanzitutto il rischio di avventurarsi in un'impresa che avrebbe comportato un possibile fallimento andando contro non solo ai gusti del pubblico, come si premura di sottolineare, ma anche alla struttura della compagnia italiana del tempo²², come invece non dice; era il rischio, previsto dall'autore stesso, che la rappresentazione potesse tradire lo spirito del testo, che quelle marionette non risultassero poi "pietose", che l'"arbitrario" desse luogo al comico anziché "a un sentimento di tragico umorismo"²³.

Bisognerebbe a questo punto chiedersi perché Talli sostenga in una lettera a Pirandello la necessità di "pubblicare sul manifesto l'avvertimento che l'autore ha messo in prima pagina del suo copione" e perché poi soggiunga "[i]o non credo che in esecuzione si possa ottenere ciò che, a giudicare da quell'avvertenza, l'autore vorrebbe. Sarà difficile non far ridere recitando

p. 149.

²²Difficoltà simili sorsero anche per la rappresentazione di *Così è (se vi pare)* che Talli stava provando proprio in quel periodo: il quel caso le ragioni della scena prevalsero sulle ragioni di Pirandello che avrebbe voluto la Melato nelle vesti della signora Ponza e non, come avvenne, della signora Frola. A questo proposito si vedano le pagine di Gigi Livio in G. Livio, *La scena italiana*, Milano, Mursia, 1989, pp.193-6.

²³P.M. Rosso di San Secondo, *Marionette, che passione! (Avvertenza per gli attori)*, cit., p.88.

*Marionette*²⁴. Si tratta allora di un'insufficienza del testo, quella caoticità, quella mancanza di rigore, che molti, e prima di tutti d'Amico sottolinearono, oppure si tratta di una concreta difficoltà nel trovare un linguaggio della scena adeguato a tale poetica? Forse l'uno e l'altro. Più chiaramente: si tratta forse di ciò di cui si è detto sopra, ossia di un'insufficienza di interesse e di analisi del concreto e storico tessuto linguistico - e dunque sociale - del tempo. E la verità invece è concreta, disse giustamente Brecht.

Dopo un ennesimo intervento di Pirandello, Talli cedette. Nel marzo del 1918 al Manzoni di Milano fu la prima: Maria Melato fu la Signora dalla volpe azzurra, Annibale Betrone il Signore in Grigio, Ettore Berti il Signore in lutto e Jone Frigerio la Cantante²⁵.

Prima notazione: Talli fece scrivere sul programma di sala la famosa *Avvertenza*²⁶ - anziché, come aveva scritto a Pirandello, pubblicarla sul manifesto dello spettacolo - quasi a preparare il pubblico e dargli una chiave di lettura di ciò che si accingeva vedere: non personaggi, bensì marionette, pietose però. Sembra dalle critiche allo spettacolo che la recitazione degli

²⁴S. Lopez, *Dal carteggio di Virgilio Talli*, cit., pp. 146-7.

²⁵Questa prima rappresentazione avvenne all'interno di una programmazione piuttosto distante dal grottesco 'tentato' da Rosso di San Secondo - Bataille, Castelvechio, Dumas fils con *Le demi-monde*, e Bernstein -. Diverso sarà a Torino in cui nell'aprile la compagnia diede prima *La maschera e il volto* di Chiarelli e poi *Marionette*, e a Roma, dove il repertorio comprendeva anche *Così è (se vi pare)*.

²⁶A. Nicolai, *Corrispondenza da Roma*, in "L'Arte drammatica", a. XLVIII, n. 4, 7 dicembre 1918, p. 3.

attori avesse molto del marionettistico, legnoso, espressamente artificiale, previsto dal testo: si noti che la Melato, Betrone e Berti erano tutti attori piuttosto tradizionali, con uno stile vicino alla naturalezza e che qui, certamente per direzione di Talli, dovettero modificare il loro consueto modo di recitare, tanto che Pes (Enrico Polese Santarnecchi), direttore dell'“Arte drammatica”, il quale, sebbene non avesse una profonda penetrazione critica, aveva certo un'intensa frequentazione del linguaggio della scena, notò:

Virgilio Talli ha recitato sul palcoscenico quella sera, pur rimanendo tra le quinte più di quello che non abbiano recitato Maria Melato, Annibale Betrone ed Ettore Berti perché tutti e tre ebbero costantemente fonograficamente le ben note inflessioni di Virgilio Talli²⁷.

E si ricordi qui, anche se succintamente, quello che di lui scrisse alcuni anni prima Varaldo:

anche nelle *pochades* più indiavolate, egli faceva l'effetto del piolo rigido, perno d'un vortice, ma immobile ed impassibile pur nei momenti di grande comicità, pur nel parossismo della comicità [...]. Virgilio Talli sulla scena è la dimostrazione perfetta del Paradosso di Diderot [...] partì brillante per arrivare primo attore. Se nonché la patina comica avvolge impercettibilmente ogni suo personaggio d'un velo più o meno visibile: a volte basterebbe un gesto per fargli discendere i gradini della caricatura, a volte basterebbe un altro gesto per fargli salire l'ultimo gradino di primo attore assoluto. Egli lo sa e lo comprende anche al momento: ma dei due gesti non fa mai né il primo né il secondo²⁸.

²⁷PES [E. Polese Santarnecchi], *Cronaca dei teatri milanesi*, in “L'Arte drammatica”, a. XLVII, n.15, 16 marzo 1918, p.2.

²⁸A. Varaldo, *Profili di attrici e di attori*, Firenze, G. Barbera, 1926, pp. 260, 265 e 270.

E Talli si sa, e questo passo non fa che confermarlo, fu molto sensibile e particolarmente ricettivo nei confronti dello spirito che animava la drammaturgia dei grotteschi tanto che anche qui complessivamente tutti furono animati da una “gustosa vis tragicomica in cui [era] evidente il magistero di Talli”²⁹. Eppure qualcosa non dovette funzionare perché se “legnoso alla perfezione”³⁰ fu il Berti, il Betrone invece, “ottimo in qualche suo passo impetuoso e nei trapassi da drammatico a farsesco”³¹ commise però l’errore di accentuare l’exasperazione del suo personaggio “coi consueti toni melodrammatici”³² e la Melato cedette a una recitazione più intimista e dolente³³. E fermiamoci un attimo su questa attrice della quale d’Amico a proposito della rappresentazione di *Marionette* scrisse “perfetta di contenuta e accorata passione, disfatta di dolore e d’amore”³⁴ e pochi mesi dopo ne sottolineò “la

²⁹en.c. [Enrico Cavacchioli], *I teatri di Milano. Manzoni. “Marionette, che passione!”*, in “Il secolo”, a. LIII, n.18537, 5 marzo 1918.

³⁰[E. Albin], *Teatri. Manzoni*, in “Avanti!”, a. XXII, n.64, 5 marzo 1918.

³¹s.i.a., *Novità teatrali. “Marionette, che passione!” tre atti di Rosso di San Secondo*, in “La stampa”, edizione del mattino, a.LII, n.109, 20 aprile 1918.

³²s.d’a, *“Marionette, che passione!” di Rosso di San Secondo, all’Argentina*, cit.

³³“L’interpretazione prese alla lettera il titolo: gli attori recitarono come marionette, tranne la Melato che disse alcune sue battute con umano, profondo, intimo dolore, mirabilmente”: s.i.a., *Novità teatrali. “Marionette, che passione!”*, cit.

³⁴s.d’a, *“Marionette, che passione!” di Rosso di San Secondo, all’Argentina*, cit.

sua sete evidente di essere un'interprete"³⁵ come esempio quasi unico nel panorama italiano. Dunque un'attrice-interprete, dalla bella voce capace di ammaliare un'intera platea, dal temperamento caldo e impetuoso, "[e]lla venera la naturalezza sfrenata e ha confuso la fantasia col fascino del simpatico"³⁶: attrice molto distante da una poetica grottesca alla quale, non a caso, Rosso dedicherà *La bella addormentata* opera in cui il lirismo prende decisamente il sopravvento sull'elemento parodico. Eppure la Melato, nella rappresentazione romana del novembre, recitando pochi giorni prima sempre con la compagnia Talli *Così è, se vi pare* sebbene costretta in un ruolo, quello della vecchia, che non era consueto per una prima attrice, fu giusta. Là, nel dramma pirandelliano, infatti, il grottesco che nasce da una riflessione serrata e cruda sul mondo e sul linguaggio con cui quel mondo si esprime e da cui non è possibile prescindere, si realizza attraverso uno stravolgimento parodico che conserva, proprio per metterla in crisi dall'interno, la struttura del dramma borghese, così come, mettendola in crisi, si relaziona con la struttura tradizionale della compagnia italiana. Per questo motivo il *Così è (se vi pare)* può perfino ammettere una recitazione non umoristica per la resa di uno dei personaggi senza che la rappresentazione tradisca lo spirito del testo; laddove, invece, nel caso di *Marionette* lo spirito potrebbe essere

³⁵s.d'a. [S. d'Amico], *Cronache del Teatro. Maria Melato*, in "L'Idea nazionale", a. VII, n.212, 16 dicembre 1918.

³⁶P. Gobetti, *Il "fascino" di Maria Melato*, in "Il Lavoro", 2 dicembre 1923; ora in P. Gobetti, *Scritti di critica teatrale*, a c. di G. Guazzotti, Torino, Einaudi, 1974, p. 582.

tutelato solo attraverso lo stravolgimento completo del modo di concepire il personaggio nonché la struttura della compagnia italiana per ruoli: tre personaggi più uno - la Cantante - tutti con un rilievo drammaturgico egualmente spartito, definiti con tratti che non fanno riferimento né ai 'ruoli' tradizionali né ad alcuna forma di introspezione psicologica, ma che invece vogliono essere emblemi un po' astratti di tensioni e pulsioni che appartengono nella profondità all'uomo moderno. Di qui l'estrema difficoltà di dare voce e figura scenica a un dramma non del tutto risolto; e di qui anche la ragione di critiche apparentemente contrastanti come quelle di Eligio Possenti e Vincenzo Cardarelli. Per il primo "[q]uesto substrato di umanità - che palpita sempre ad esempio, nella commedia di Pirandello - manca nella commedia del San Secondo; che perde, perciò, anche il valore umoristico che vorrebbe avere"³⁷, e le marionette risultano perciò "troppo marionette per interessare la nostra curiosità *psicologica*"³⁸, espressioni sintetiche ed emblematiche di tre differenti momenti di un'unica realtà (il rapporto fra l'uomo e la passione) tanto schematizzate da essere prive di complessità interiore, e pertanto da impedire qualunque identificazione o moto di compassione. Dall'altra parte, Cardarelli scrive: "l'autore non ha abbastanza caratterizzato il volto di queste maschere [...] e cade nell'errore di esprimersi in termini immoderatamente umani dopo essersi impegnato a

³⁷ e.p. [E. Possenti], *Rassegna drammatica*, in "Perseveranza", a. LIX, n.68, 9 marzo 1918.

³⁸ *Ibidem* (il corsivo è mio).

priori di non fare che della fantasiosa ironia”³⁹. Talli che era riuscito a dare voce scenica alle istanze della poetica grottesca (talvolta perfino anticipando le innovazioni della drammaturgia) in questo caso probabilmente fallì almeno in parte il suo tentativo. Certamente il fallimento deve essere anche attribuito al fatto che i tre attori non furono in grado di impostare una recitazione profondamente diversa da quella consueta che sapesse portare a compimento ciò che nel testo risulta ancora ambiguo e slabbrato, recitazione che non doveva consistere tanto in una legnosità esteriore o una posa marionettistica e soprattutto non in una maniera, laddove invece

gli interpreti furono invitati ad abbondare in gesti ed atteggiamenti marionettistici, ciondolando le braccia, piegando testa, gambe e busto colle movenze rigide e grottesche dei fantocetti del teatro Gerolamo, mentre sbottonnavano sentimentucci primordiali, semplici, miserevoli e comuni [...]”⁴⁰.

E si legge qui un'accusa duplice: da un lato contro il simbolismo astratto dei personaggi del dramma e dall'altro contro una “tecnica” marionettistica di recitazione che, privata dello spessore di una poetica e, quindi, di uno stile autenticamente grottesco, dovette essere il vero limite della rappresentazione. Anche lo stile realistico dell'impianto scenografico, che avrebbe potuto fare da contrasto dialettico e spiazzante con la stilizzazione dei personaggi, non riuscì a sortire gli

³⁹V. Cardarelli, *Marionette, che passione! di Rosso di San Secondo all'Argentina*, in “Il Tempo”, 27 novembre 1918; ora in V. Cardarelli, *La poltrona vuota*, Milano, Rizzoli, 1969, p. 147.

⁴⁰[E. Albini], *Teatro. Manzoni*, cit.

effetti desiderati.

Qualcosa non funzionò e il pubblico, che apprezzò i primi due atti, prese a ridere, e non di un riso amaro, a metà del secondo e, poi, non capì e rifiutò il terzo - atto che secondo Talli non funzionava, mentre per Pirandello sì -. Forse per questo motivo quando il direttore venne a Roma, nel novembre, variò il finale del dramma. A differenza della versione drammaturgica, usciti di scena la Signora della volpe Azzurra e il Signore in Grigio, il terzo personaggio non incontra più la Cantate a cui chiede la salvezza⁴¹ e un nuovo sogno illusorio di passione da inseguire, ma resta immobile e “[r]estato solo lo vediamo nascondersi la testa tra le mani mentre cala il sipario”⁴². Chiusa apparentemente più amara che, tuttavia, elimina parte della complessità e contraddittorietà del personaggio della cantante e, soprattutto, toglie quel senso di ineluttabile instancabile ricominciare privo di speranza, in un circolo di ripetitività senza fine - salvo la morte che caratterizza la poetica di Rosso almeno in questo periodo della sua attività.

Pochi mesi dopo quella prima rappresentazione, Alda Borelli portò *Marionette* a Firenze; poi, nel 1924, Enzo Ferrieri poco dopo l'inaugurazione del Teatro del

⁴¹ “IL SIGNORE IN LUTTO (*aggrappandosi a lei in preda a un nuovo assalto d'angoscia*) Aiuti me piuttosto!... Aiuti me a vivere!...”: P.M. Rosso di San Secondo, *Marionette, che passione!*, atto III, scena VII, in P.M. Rosso di San Secondo, *Teatro, 1911-1925*, cit., p. 137.

⁴²V. Cardarelli, *Marionette, che passione! di Rosso di San Secondo all'Argentina*, in “Il Tempo”, 27 novembre 1918; ora in V. Cardarelli, *La poltrona vuota*, cit., p.148.

Convegno a Milano, propose a Rosso di riprendere il testo che da allora non era più stato rappresentato, per inserirlo all'interno del programma sperimentale di quel teatro: si tratta di due episodi per alcuni aspetti interessanti - specie il primo per la presenza di un'attrice come la Borelli -, ma entrambi occasioni in un certo qual modo mancate, perché non seppero esprimere e dare vita all'elemento grottesco che pure nel testo di Rosso c'è⁴³.

⁴³La coscienza critica e l'algida ironia della Borelli avrebbero potuto avvicinare l'attrice a un'interpretazione di *Marionette* piuttosto in sintonia con lo spirito dell'opera e anzi, forse, dare compimento ad un tentativo di grottesco non completamente riuscito. La Borelli infatti ebbe, come più volte sottolineò Piero Gobetti, una recitazione raffinatissima, capace di esprimere il doloroso e raggelato sentimento di crisi del mondo moderno dove "finite le mistiche aspirazioni e i romantici sogni, le commozioni eroiche e le banalità di verismo fisiologico, l'umanità vive del suo isolamento, che ha veduto crollare tutti i miti, anche l'ultimo meschinissimo della semplicità e si pasce solo più della riflessione interiore [...]. [La sua personalità] è là dove del dissidio non si dà soluzione; dove la solitudine ha di fronte un mondo ostile e impenetrabile e non potendo né ribellarsi né comunicare si acqueta in una rassegnata freddezza ironica, aliena da ogni declamazione o effusione d'affetti" (p.g. [Piero Gobetti], *Un'attrice: Alda Borelli*, in "L'Ordine Nuovo", a. I, n. 3, 21 aprile 1921, ora in P. Gobetti, *Scritti di critica teatrale*, cit, pp.211-14); uno stile asciutto e quasi statuario, una purezza di linee che non nascondevano l'artificio, e quel "dolore ironico sempre presente a se stesso" (p.g. [P. Gobetti], *Teatro Carignano*, in "L'Ordine Nuovo", a I, n. 3, 21 aprile 1921; ora in *Op. cit.*, pp. 168-69) espressione di "un'acre indifferenza e un'acuta amarezza, le sole qualità che rivelino ancora la donna, quasi con voluttà di perfidia, nell'ascesi dell'attrice" (*Ibidem*). Purtroppo sono poche le critiche su questo spettacolo fiorentino (replicato poi a Bologna nel giugno dello stesso anno): ma da quelle poche è

Rosso di San Secondo e Tatiana Pavlova: un'ipotesi su "Marionette, che passione!" e altro.

Giunta in Italia nel 1918, la Pavlova aveva fatto la sua prima comparsa sui nostri palcoscenici nell'ottobre del 1923 con *Sogno d'amore* di Kossortov, uno dei testi cardine del suo repertorio di attrice russa, che

possibile comunque cogliere, se non delle indicazioni precise sulla recitazione della Borelli ("eccellente", "semplice, commovente altamente drammatica"), quantomeno una traccia relativa al tono generale della rappresentazione nella quale parve che "ogni preoccupazione di verosimiglianza contingente [fosse] superata" (s.i.a., *Teatri*, in "Il nuovo giornale", a. XII, n. 115, 25 aprile 1918). Eppure, nonostante questo, la sera della prima, la maggior parte del pubblico ebbe da un lato un atteggiamento di diffidenza e quasi di rifiuto dall'altro di adesione, ridendo però "più che non dovrebbe" (s.i.a., *Teatri di Firenze. Teatro Niccolini. Marionette, che passione!*, in "La Nazione", a. LX, n.117, 27 aprile 1918). Pare infatti che lo spettacolo, più ancora rispetto alla versione diretta da Talli, risultasse prediligere il tono comico e fallisse così, ancora una volta, nell'intento grottesco.

Ciò che invece risulta veramente interessante dell'esperienza di Ferrieri sono i suggerimenti che Rosso diede per la messa in scena: uno stile non naturalistico per l'impianto generale dello spettacolo e una recitazione il più possibile "neutra"; segno questo inequivocabile di quanto poco Rosso di San Secondo avesse preso in considerazione la possibilità che il suo grottesco potesse essere realizzato proprio attraverso la recitazione attorica (P.M. Rosso di San Secondo, Lettera a Ferrieri, Alassio 12 settembre 1924, in "Ariel", a. II, n.2, maggio-agosto 1987, p. 153). Anche in quest'ultimo caso e per indicazioni dello stesso autore, la rappresentazione non fu capace di rendere lo spirito del testo: non doveva essere questa la strada giusta.

conserverà ancora a lungo anche dopo il suo arrivo in Italia. Già da quel primo esordio, il suo impatto con il mondo teatrale italiano, se si fa fede alle recensioni comparse in quei giorni su riviste e quotidiani, dovette scuotere molti e certo dovette suscitare curiosità, stupore, entusiasmo ma, soprattutto, avversione, specialmente da parte di chi - fra gli altri certamente Marco Praga, Silvio d'Amico e Renato Simoni, per citare solo tre dei più influenti critici d'allora - faceva del naturalismo il cardine della propria riflessione teorica e la cifra stilistica imprescindibile della vera arte. E la Pavlova certo non era attrice naturalistica.

Qualche anno più tardi, e proprio su quest'ultimo aspetto, si concentrerà con acuta sensibilità critica Mario Ferrigni che ci lascerà di lei un'interessante ritratto:

Ora la signora Pavlova ha il dono di concepire il teatro così, per istinto e per studio, per intuito e per metodo [...]. Deforma, sì, ma per trasformare; altera le linee della vivente realtà [...]. La deformazione scenica della realtà serve a orientare o a disorientare la sensibilità dello spettatore: a muoverla dal suo apatico attaccamento alla vita e ai suoi aspetti più comuni⁴⁴.

La Pavlova doveva certo recitare in modo lontano dai canoni stilistici delle nostre attrici di prosa di allora (lei stessa in un'intervista affermò: "La mia arte non è la vostra tradizionale. I miei canoni estetici, anzi, la sconvolgono"⁴⁵), in un modo che doveva risultare

⁴⁴M. Ferrigni, *Cronache teatrali. 1931*, Milano, Tip. Treves Treccani-Tumminelli, 1932, p. 6.

⁴⁵Sono parole di Tatiana Pavlova riportate in un'intervista del 1925: in A.De Angelis, *Interviste e sensazioni*, Milano, G. Morreale editore, 1926, p.101.

troppo eccentrico per gran parte del nostro mondo teatrale: con quella sua carenza di calore, di spontaneità e di sincera umanità, quella cerebralità un poco artificiosa accentuata anche dai suoi difetti di pronuncia, con quella dizione di voce sempre stridula eppure alla fine musicale, con quella uniformità (“è uniforme ed uguale in quasi tutte le produzioni, à quasi le stesse mosse”⁴⁶), con quel volgere le spalle al pubblico senza apparentemente tenere conto della sua presenza (salvo poi interrompere la recita per i mormorii degli spettatori), con i suoi “piagnucolii da pupa meccanica”⁴⁷, il suo recitare quasi sempre sussurrando a cui facevano da controcanto i suoi movimenti talvolta frenetici ed esasperati in scena. Specialmente poi con la sua predilezione per il carattere visivo della rappresentazione, anziché per quello dialogico, che si concretizzava in una mimica caricata e contemporaneamente stilizzata che era, come ebbe a dire un critico, “la sua maniera slava, di tradurre, per intonazione e per segni tangibili, i movimenti interiori”⁴⁸. Silvio d’Amico, che di quella prima rappresentazione del ‘23 fu spettatore non certo entusiasta e che continuò a mantenere per un certo periodo molte perplessità sulla Pavlova, tuttavia di là a

⁴⁶PES [E. Polese Santarnecchi], *Cronache dei Teatri Milanesi*, in “L’Arte drammatica”, a. LIII, n.16-17, 5 aprile 1924, p.1.

⁴⁷M. Praga, *L’Ufficiale della guardia* [6 aprile 1924], in M. Praga, “*Cronache drammatiche 1924*”, Milano, Flli. Treves, 1925, p. 89.

⁴⁸E.Albini, “*La signorina Giulia*” di August Strindberg, in “Avanti!”, a. XXVII, n. 331, 27 novembre 1923, ora in E. Albini, *Cronache teatrali 1891-1925*, Genova, ed. del Teatro Stabile di Genova, 1972, p. 421.

poco scriverà “ella, sempre, scopertamente, compone e recita”, “dà una gioia principalmente cerebrale e visiva”, “non ci commuove quasi mai”, ma è proprio “in questa sua composizione, cerebrale, gradevole e raffinata che consiste il suo stile”⁴⁹.

E non basta, perché gli spettacoli di Tatiana Pavlova saranno sempre caratterizzati da un particolare gusto per la scenografia, per l’aspetto visivo complessivo della rappresentazione - di qui il suo essere “cinematografica” - dai costumi sempre curati e sempre eccentrici (le parrucche rosse, violette, azzurre non sono che un dettaglio che tuttavia dovette stupire il nostro pubblico), alle luci colorate “veri trionfi pirotecnici dell’immaginazione colorata”⁵⁰, a una scenografia talvolta realistica tal altra stilizzata, ma sempre ricercata come elemento essenziale non solo alla rappresentazione ma anche alla sua recitazione.

Dunque, nel maggio del 1924 Tatiana Pavlova, ormai conosciuta in tutta Italia, giunse a Torino con un ricco e vario repertorio fra cui, per la prima volta, un testo di Rosso di San Secondo: *Marionette, che passione!* Purtroppo lo spettacolo non fu recensito data l’abitudine della critica italiana a concentrarsi sul testo drammaturgico piuttosto che sul linguaggio della scena, aspetto questo che aveva come suo corollario un interesse quasi esclusivo per le prime di ciascun’opera, le uniche o quasi a venire recensite. Tuttavia, sulla base

⁴⁹s.a. [S. d’Amico], *Gli altri e noi. Ancora della Pavlova*, in “L’Idea nazionale”, a. XIII, n. 356, 22 dicembre 1923.

⁵⁰L. Ridenti, *Lettera d’amore a Tatiana Pavlova*, in “Il dramma”, a. III, n. 30, 15 novembre 1927, p.5.

delle cronache agli altri spettacoli da lei dati in quei giorni e a quelli che di lì a poco porterà a Milano e Roma, è comunque possibile formulare alcune ipotesi interpretative. Si tratterà di una riflessione ad ampio respiro su come i differenti percorsi artistici di Rosso e della Pavlova si intrecciarono a partire da quella prima esperienza: laddove poi ci sembra di poter sostenere che il vero incontro artistico fra i due avverrà solo più tardi, quando il grottesco della drammaturgia di Rosso si impasterà maggiormente con le istanze naturalistiche, la figura della donna - e spesso della madre - acquisterà maggior rilievo, e, ancora, la tematica dell'uomo senza dimora, tenderà a coniugarsi con il dramma dello straniero (spesso una donna russa) emigrato in un altro paese.

Il repertorio della compagnia Pavlova comprendeva nell'autunno del 1924 fra gli altri anche *L'ufficiale della guardia* di Molnàr, *La donna e il burattino* di Frondaie tratto dal romanzo di Louÿs e *L'avventura terrestre* di Rosso di San Secondo. Da un'analisi delle recensioni sui primi due spettacoli è subito evidente la cifra stilistica certamente non naturalistica della Pavlova, quel tono che d'Amico definì "impercettibilmente ironico"⁵¹ da porre in relazione con quella civetteria garbata che, se infastidiva alcuni (Praga per primo), dovette certo affascinare molti altri. Fu apprezzata nell'interpretazione dell'*Ufficiale della guardia*, in cui un misto di toni esasperati e concitati, di fini giochi mimici, una "vivacità artefatta e volutamente

⁵¹S. d'Amico, *Il teatro visivo*, in "La tribuna", a. XLIII, n. 179, 28 giugno 1925.

leziosa” degli atteggiamenti, quel curioso modo di “far vivere e agire ogni oggetto che le capitasse sottomano, gettandosi distesa sui mobili, salendovi sopra, non facendo un gesto a vuoto, non lasciando scoperta una battuta e senza mai curarsi del pubblico”⁵², sembrano quasi richiamare alla memoria “sotto i più provocanti eccessi e imbellettamenti del gusto moderno, ciò che credevamo perso, il nostro vecchio spirito settecentesco, un po’ di commedia dell’arte”⁵³. Fu invece criticata nei panni della protagonista Concita de *La donna e il burattino*, perché recitò con uno stile che apparteneva a “un genere d’arte espressionista”⁵⁴ non consueto sulle nostre scene, troppo caricato e mal padroneggiato dall’artista che “si agita, si contorce, salta, strilla troppo [con una recitazione] convulsa, quasi epilettica”⁵⁵. *L’avventura terrestre* invece, opera di Rosso non certo delle più interessanti⁵⁶, che vede come protagonista una donna russa fuggita dalla sua

⁵²V. Cardarelli, *L’Ufficiale della guardia di F. Molnàr al Valle*, in “Il Tevere”, 30 dicembre 1924, ora in V. Cardarelli, *La poltrona vuota*, cit., pp.193-4.

⁵³V. Cardarelli, *La Pavlova in Zazà al Valle*, in “Il Tevere”, 13 febbraio 1925; ora in *Op. cit.*, p. 213.

⁵⁴*Ibidem*.

⁵⁵PES [E. Polese Santarnecchi], *Cronaca dei teatri milanesi*, in “L’Arte drammatica”, a. LIII, n.18, 12 aprile 1924, p.1.

⁵⁶Sempre PES nel medesimo articolo sopra citato, commenta a proposito dell’opera di Rosso “constato come anche Rosso di San Secondo, alle sue prime armi fiero spregiatore d’ogni normalità, con grande ingegno ed abilità abbia lui pure fatto delle concessioni onde ottenere il consenso completo”, e aggiunge “[n]on dispero fare un giorno o l’altro uguale constatazione per un lavoro di Pirandello”, in *Ibidem*.

terra d'origine, fu recitata in modo più piano, semplice senza esagerazione e senza esasperazione dei toni, ma - particolare questo riportato e, non a caso, criticato duramente da Marco Praga - la Pavlova ebbe qui "l'abitudine aristocratica di sussurrare anziché parlare"⁵⁷: dettaglio che certo dovette stridere con la cifra naturalistica generale dello spettacolo e che ebbe certo com'effetto quello di spostare l'attenzione del pubblico dal dialogo - che nel testo ha invece un peso caratteristico più com'espressione lirica e provocatoria di stati d'animo che come motore d'azione e scambio intersoggettivo fra i personaggi - alla concretezza dell'elemento visivo, dei colori, dei gesti, dei movimenti. E la Pavlova, a cui pure la commedia venne dedicata dall'autore per la sua "levità squisitamente poetica ch'era necessaria alla natura dell'opera"⁵⁸, probabilmente e proprio per i motivi fin qui detti e per quella "sensibilità elettrica" che Rosso nella citata dedica le riconobbe, doveva essere più adatta a recitare gli altri due testi del repertorio e, aggiungerei a questo punto, *Marionette, che passione!*

Molti dei caratteri stilistici dell'attrice russa qui ricordati, avrebbero infatti potuto ben incontrarsi con alcuni aspetti della poetica di quel primo Rosso: il disseccamento della psicologia dei personaggi e una contemporanea esasperazione dei loro tratti essenziali in una forma che, nello spettacolo, si fa visiva,

⁵⁷M. Praga, *L'avventura terrestre* [13 aprile 1924], in M. Praga, "Cronache drammatiche" 1924, Milano, Flli Treves, 1925, p. 95.

⁵⁸Dedica della commedia *L'avventura terrestre: A Tatiana Pavlova*, in P.M. Rosso di San Secondo, *Teatro 1911-1925*, cit., p.549.

coloristica e anche scenografica; il conseguente stile un poco marionettistico della recitazione; quel dare vita e movimento attraverso il proprio movimento anche agli oggetti; infine quello stile così distante dallo stile così detto “manieristico”,⁵⁹ che molto doveva anche al rapporto della scena italiana con D’Annunzio e che, se fu tipico innanzi tutto di Ruggeri, dovette influenzare molti altri attori e attrici del tempo, non da ultimo la già citata Melato. E partiamo da quest’ultimo punto che, proprio per la relazione con D’Annunzio, pare rilevante per il discorso fin qui fatto. Soffermiamoci ancora un poco su quella recitazione che, tentando un’imitazione della Duse, tendeva ridurre tutto a maniera con una sorta di naturalezza cantata e che, eliminando ogni zona morta o “tappa di trasferimento”, voleva poeticizzare tutto e che faceva della *parola* così allusa l’elemento centrale su cui fare ruotare l’intera *interpretazione*; recitazione che, infine, proprio attraverso quella maniera divenuta sua cifra stilistica, dissolvendo nella musicalità del canto o nella disinvoltura del tono “conversevole” ogni possibile dissonanza, esprimeva un tipo d’arte che mirava insieme a essere sublime e naturale (e dunque simbolica). Ora, se con *Marionette, che passione!* Rosso tentò, senza riuscire fino in fondo, una critica di certo dannunzianesimo, una recitazione che fosse riuscita a farsi parodia proprio di quello stile “manieristico”, avrebbe potuto entrare in profonda sintonia con la poetica di Rosso. E la Pavlova, non per

⁵⁹ Sulla recitazione manieristica del grande attore degli anni venti si vedano le pagine di Gigi Livio in G. Livio, *La scena italiana*, cit., pp. 245-246.

scelta di contraddizione, ma per sua cultura, si fece portatrice di un modo di concepire la recitazione e di mettere in scena il testo che era molto lontano da quel “manierismo” recitativo sopra descritto. Un modo che si concretava in uno stile discontinuo, spesso eccessivo e sopra le righe, esasperato nei toni, marcatamente finto, ma infine raffinato - eppure lontano dalla così detta “signorilità” ruggeriana - tanto che la critica non sapeva mai bene se definire l’attrice russa fantoccio, bambola, *soubrette* o raffinata signora.

Inoltre era un modo che, tanto nello stile recitativo personale dell’attrice quanto in quello dello spettacolo nel suo complesso, come si è già detto, poneva la parola decisamente in secondo piano rispetto al gesto e all’elemento visivo in genere (scenografia, luci, costumi etc.): il testo, tradito nella letteralità delle parole, ridotto e tagliato in molte parti, con un atteggiamento che spesso venne assimilato a quello del mattatore, veniva perciò sottoposto a una traduzione del suo spartito dialogico discorsivo in uno eminentemente gestuale e visivo.

Accadde così che se la Pavlova fu certo una figura capace, sebbene non del tutto consapevolmente, di suscitare intorno a sé più di un dibattito e di mettere in luce alcune delle più significative contraddizioni della scena italiana degli anni venti, altrettanto certamente, e proprio perché non le appartenne mai una poetica grottesca vera e propria e mai le appartenne una profonda coscienza della sua operazione, il suo potenziale critico di svelamento dell’inganno naturalistico che si sarebbe potuto attuare nell’incontro con il primo Rosso, restò sterile e, anzi, subì presto una

graduale ma decisa involuzione. La Pavlova finì per proporre semplicemente quel gioco molto raffinato e un poco artefatto di cui parlò anche Gobetti⁶⁰, elogiandolo - ma ben diverse erano le parole dedicate a Alda Borelli che pure ebbe qualcosa in comune con la Pavlova - in cui la finzione smaccata non è poi così dissimile dall'immedesimazione naturalistica, salvo apparire gelida o anacronistica o ironica e talvolta spiazzante (e qui risiede parte del suo interesse): perché in fondo nulla dice di questo nostro tempo e poco riesce a mettere in discussione radicale i presupposti da cui nasce e su cui prospera l'arte che nel suo naturalismo e nel suo idealismo pretende ancora di essere simbolica.

E non è un caso che fra le righe dei commenti alle rappresentazioni della Pavlova sia possibile cogliere un gusto compiaciuto per il nuovo, per una visività tipicamente cinematografica, di cui forse ella fu non del tutto cosciente, ma che certo non sdegnò e che la rese attrice poco "moderna" e invece pericolosamente in bilico fra restaurazione di una nuova mitologia

⁶⁰ "Tatiana Pavlova, ossia *gioco e signorilità*. [...]. Ascoltate da lei le parti comiche, le fantasie variopinte, in costume, i capricci mondani e vi accorgete che la sua tecnica è di natura sopraffina. Per trovarle il suo mondo e una sua misura bisogna pensare al Settecento francese e veneziano [...]. Tatiana Pavlova è un giocattolo troppo fine e prezioso, signorilmente sicuro e moderato, perché noi lo possiamo pensare fra le lacrime di una tragedia convulsa; le sue arguzie troppo amabili per i drammatici destini di Giuseppe Adami, autore carissimo al cuore di Maria Melato. Meglio la selvaggia bizzarria di *Miss Hobbs*, meglio i capricci di *Mirandolina*": P. Gobetti, *Tatiana Pavlova*, "Il Contemporaneo", a. I, n. 6, 15 giugno 1923; ora in P. Gobetti, *Scritti di critica teatrale*, cit., p. 660; 662-3.

modernolatra e tentazioni di una deriva intimista: dunque ben lontana dal farsi portatrice di un'autentica intenzione allegorica che avrebbe invece comportato un deciso svelamento dell'inganno naturalistico. E non poteva essere altrimenti, visto che mancava alla Pavlova, certo molto più radicalmente rispetto a Rosso, la coscienza delle lacerazioni che quest'epoca porta con sé, fra cui innanzitutto la rottura di un cosmo ordinato in cui valori e linguaggio, natura e uomo abbiano una corrispondenza immediata, così come non le appartenne mai una poetica che portasse inscritta in sé la consapevolezza piena dell'impraticabilità di un'arte simbolica.

Occasione mancata, dunque quella del 1924, soprattutto perché un autentico incontro su *Marionette* avrebbe potuto contribuire ad alimentare e vivificare una forma di teatro non immediatamente assimilabile alla norma: continuare a frequentare in un certo modo la cifra non naturalistica avrebbe potuto portare ad approfondire la presa di coscienza critica dello stile imperante nel teatro di allora. E invece l'incontro fra la Pavlova e Rosso di San Secondo avverrà su altri testi e si situerà all'interno di un altro percorso, quello in cui il connubio di un idealismo di base e di un latente naturalismo del drammaturgo si incontrerà con una Pavlova via via sempre più adeguata (ma mai completamente appiattita) ai canoni recitativi naturalistici delle nostre scene.

A partire da *Una cosa di carne* infatti e, specialmente, da *La scala* la Pavlova sarà l'interprete privilegiata di molti testi di Rosso e, non a caso, proprio allora tanto Praga quanto d'Amico riconobbero

“finalmente” nella Pavlova tratti di vera umanità, anche dovuti a quelle vere lacrime che “finalmente” fecero commuovere, “piangendo come una donna piange nella vita”⁶¹.

Ecco dunque un sentimento, la maternità, che fa vibrare questa attrice, e, miracoloso invero, la rende sulla scena *semplice, sincera, umana*. Mamma Tatiana Pàvlova non si mette più in posa, non si dimena, non guarda il soffitto, non pone i piedi sulle sedie, non riducchia con un artificio che urta. E piange, piange delle lacrime vere che *commovono*⁶².

E torniamo ora a d’Amico che continuò a essere testimone attento del percorso della Pavlova e via via sempre più compiaciuto dei suoi mutamenti di grande attrice⁶³ prima, poi di direttore di scena, e infine di regista, tre ruoli che per la Pavlova non ebbero alcuna soluzione di continuità tanto che in un’intervista rilasciata nel 1934, poco dopo la sua prima vera e

⁶¹PES [E. Polese Santarnecchi], *Cronaca dei teatri milanesi*, in “L’Arte drammatica”, a. LV, n.3, 21 novembre 1925, p. 1.

⁶²Si tratta della recensione alla rappresentazione di *Tra i vestiti che ballano*: con pungente ironia (“fa pur sempre un immenso piacere il vedere un diavolo che si fa frate”) Praga, che si dice provocatoriamente “neopassatista”, giudica il dramma di Rosso un ritorno dell’autore “passatismo”, apprezzandone, ovviamente, l’intento e il risultato e l’interpretazione che ne diede la Pavlova: M. Praga, *Un Rosso di San Secondo nuovo* [5 dicembre 1926], in M. Praga, “*Cronache drammatiche*” 1926, Milano, F.lli Treves, 1927, p.327 [i corsivi sono miei].

⁶³“Nella parte della donna abbiamo visto [...] una altra Pavlova, non più l’intelligentissima stilizzatrice di grazie ironiche, ma una grande attrice autentica, che ha parlato, e soprattutto ha pianto, con le voci dell’anima”: s.a. [S. d’Amico], “*La scala*” di Rosso di San Secondo, in “La fiera letteraria”, a. II, n.4, 24 gennaio 1926, p.3.

propria regia, disse:

Non mi improvviso regista. Lo sono sempre stata. Senza metterlo sui manifesti. Ma tutta la mia fatica di attrice è regia [...]. Quasi tutte le commedie del mio repertorio, sono state *registicamente* preparate da me⁶⁴.

Nel 1936 d'Amico chiamerà la Pavlova a ricoprire la prima cattedra di regia all'Accademia d'Arte drammatica di Roma. Il processo di normalizzazione era a questo punto ben più che avviato e la scuola romana, anche con l'apporto della Pavlova e del suo insegnamento, si preparava a rifornire la scena teatrale italiana di attori "maestranza" e di registi mestieranti che, appiattiti sempre più su un linguaggio che faceva della naturalezza la sua cifra stilistica, erano il prodotto di un processo di normalizzazione e di adeguamento progressivo dell'arte teatrale alle regole del mercato: ottimizzazione delle risorse e dei tempi, assenza di scarti dalla norma e di elementi di contraddizione che, dall'interno stesso del linguaggio artistico, potessero mettere in discussione i presupposti di quell'ideologica "naturalezza" di cui si è parlato e, infine, adesione a una concezione dell'arte che non poteva che avere a suo fondamento, e torniamo a ciò da cui eravamo partiti, non certo la parodia, il grottesco e l'allegoria, ma una forma di simbolismo conciliatorio con cui, fra l'altro, la cultura fascista doveva essere in perfetta sintonia.

Lo scarto dalla norma della Pavlova non fu mai, neppure agli inizi, dettato da uno sguardo allegorico,

⁶⁴A.Casella, *Tatiana Pavlova 'regista'*. Intervista di Alberto Casella alla Pavlova, in "Comoedia", a. XVI, n.10, ottobre 1934, p.19.

nutrito da una profonda e amara coscienza della realtà del mondo contemporaneo, espressione di un soggetto frantumato, alienato e in ricerca di quel senso che l'ordine dato delle cose non può più consegnare all'uomo. Laddove, perché lo sguardo simbolico venga invece autenticamente messo in crisi e perché non resti tutelato dalla sua supposta naturalità e dunque inattaccabilità, l'unica strada percorribile è quella di una coscienza amara e cruda della condizione dell'uomo nella modernità, una coscienza che accetti che la verità è concreta e storica - non astratta né appiattita sul dato fattuale - e che si faccia pertanto ricerca dolorosa di un senso smarrito.

Una lettera inedita di Gustavo Modena.

Come è noto, in seguito al coinvolgimento diretto nei fatti del 1848-49, Gustavo Modena è costretto a vivere sin dal settembre del '49 in forzato esilio fra il Piemonte e la Liguria. Assillato da ristrettezze economiche, minacciato dalle precarie condizioni di salute, Modena torna alle scene girando per alcuni anni l'intera provincia piemontese e parte di quella ligure.

Fra il 1849 e il 1854 recita a Torino, Asti, Novara, Alessandria, Ivrea, Cuneo, Alba, Casale, Vercelli, Tortona, Biella, Arona, Savigliano, Pinerolo, Saluzzo, Vigevano, Nizza, Genova, Chiavari, Sarzana, Oneglia. Spinto soprattutto dalla necessità ("Ho dovuto risolvermi a riprendere la carriera istrionica per non ridurmi a morire sulla paglia" scrive a Gian Paolo Calloud [*Epistolario di Gustavo Modena*, a c. di T. Grandi, Roma, Vittoriano, 1955, L.190; d'ora in avanti citeremo le lettere di Modena semplicemente con il numero progressivo di questa edizione]), di fronte a un pubblico che non ama ("Questo è il gran guaio del Piemonte; è tutta testa, le città di provincia diventano villaggi ogni giorno più", confida ancora a Calloud [L.190]), Modena recita con compagnie diverse fra di loro, e per valore e per affiatamento. Quando gli riesce si avvale di formazioni più collaudate e affidabili (pur se mai di livello superiore a un'onesta mediocrità), come nel caso delle numerose recite con Giovanni Toselli (a Savigliano nel 1851, o a Vercelli nel 1852), oppure con Luigi Bonazzi (per esempio a Cuneo nel dicembre del 1849). Più spesso però recita appoggiandosi a compagnie di scarsissimo valore ("mediocrissime accozzaglie di artisti" li definisce lo stesso Modena [L.154]), stipulando contratti limitati a poche serate. È il caso per esempio delle rappresentazioni date a Vercelli nell'aprile del 1850

con la “squattrinata” compagnia Mancini [L.130]. Così il cronista del “Vessillo Vercellese” riferisce in quella circostanza della rappresentazione del *Saul* (13 aprile):

Sabbato [sic] la compagnia Mancini ci diede il Saul d’Alfieri: cioè ce ne diede due: l’uno recitato dagli attori, l’altro recitato contemporaneamente dal suggeritore: tanto poco que’ galantuomini, eccettuata la Micol, aveano studiata la parte loro! Ma v’era *Gustavo Modena* che è fatto per redimere e fare scomparire ben altri inconvenienti che questi!

[S.i.a, *Teatro Civico di Vercelli*, in: “Il Vessillo Vercellese”, II, 16, 15/4/1850, p. 3].

La lettera che qui pubblichiamo si riferisce a un tentativo operato da un “Sig. Rossi, di professione suggeritore comico”, di fare recitare Modena a Tortona nell’estate del 1852. Modena era già stato a Tortona quasi certamente nell’ottobre del 1846 con la compagnia di Gian Paolo Calloud in cui era scritturato il diciannovenne Ernesto Rossi (quella stessa compagnia con la quale Modena tenterà di rappresentare di lì a poco l’*Otello* a Milano [Si vedano due lettere di Calloud dell’autunno 1846 indirizzate alla Direzione del teatro: Archivio storico comunale di Tortona, Sezione “Teatro” – Spettacoli, faldone 1013 (1800-1859); dallo stesso faldone si apprende poi che un tentativo di dare un breve corso di recite nella primavera del 1850 con Achille Dondini non ebbe buon esito]).

Alla richiesta del “signor Rossi” è lo stesso Modena a opporre un garbato ma fermo rifiuto (temendo la totale mancanza di affiatamento con gli altri attori), facendo presente alla Direzione del teatro – a cui la lettera è indirizzata – la possibilità di dare in alternativa un corso di recite con la compagnia diretta da Giuseppe Petrucci e Giovanni Toselli, che lui conosce meglio per avere recitato altre volte con loro. Non abbiamo notizie circa la risposta della Direzione del teatro, ma sappiamo che proprio nel settembre di quell’anno Modena si reca a “Saullare” a Tortona; e probabilmente ancora una volta con una compagnia sgangherata e raccogliaticcia, e quindi non con Petrucci e Toselli: “ne presi una – scrive a Calloud da Tortona – che si scioglieva per le sventure, la completai alla meglio, e seguirò a tenerla per tutto il ’53, ché più in là non andrò con l’impresa: il Piemonte in 18 mesi lo avrò sfruttato e spremuto: dopo, riposo forzato” [L.190].

a.p.

Ill.mi Signori

Questa mattina un Sig. Rossi, di professione suggeritore comico, è venuto a me invitandomi a Tortona a darvi nel teatro alcune recite: mi ha detto che la Direzione del teatro acconsentiva a dargli il teatro stesso, e mi faceva l'onore di mostrarsene soddisfatta, ed altre più lusinghiere cose.

Essendomi per la maggior parte sconosciuti gli artisti riuniti al Rossi, e non avendo avviate - o col termine tecnico - *affiatate* insieme ad essi, né molte né poche delle mie fatiche teatrali, io stimai di dovermi rifiutare all'invito del sud.to Rossi; e stimo mio debito d'avvertire le SS. LL. che sommamente mi dorrebbe se tutt'altro motivo si supponesse al mio rifiuto.

Or è un mese i Capi-comici Petrucci e Toselli coi quali diedi parecchie recite a Genova, a Nizza ed altrove, mi richiesero se andando essi a Tortona io avrei dato quattro rappresentazioni colla loro compagnia: risposi che l'avrei fatto con tutto il piacere, e non so perché non me ne abbiano più fatto parola, e il teatro sia stato dato invece che a loro, al Rossi. Forse travolti nella rapina di miserabili vicende neppur fecero la domanda di codesto teatro, o, perché sconosciuti, non furono esauditi nella domanda.

Spero mi si offra una occasione propizia per attestare alle SS. LL. la profonda stima con cui mi dichiaro

Ossq.mo Servitore
Gustavo Modena

Da Torino.

1mo Giugno 1852¹

*[Archivio storico comunale di Tortona, Sezione "Teatro"-
Spettacoli, faldone 1013 (1800-1859)].*

¹ La sottolineatura è di Modena.

Colloquio con Carlo Quartucci.

L'incontro con Carlo Quartucci, cui era presente Carla Tatò, si è svolto a Torino il 31 Ottobre 1997.

Anche in questo caso, come già abbiamo fatto per il colloquio con Rino Sudano pubblicato nel primo numero della rivista, abbiamo lasciato la freschezza del parlato proprio per mantenere lo stile quartucciano che, come qualsiasi stile di un vero artista, è singolare e personalissimo. E non sempre di facile comprensione dal momento che il suo dire si illumina improvvisamente con immagini fantastiche e si frantuma in un discorso che tende a seguire un pensiero complesso, articolato e ricchissimo di possibilità espressive che la parola detta, a differenza della parola scritta, spezza in mille rivoli.

Quartucci è troppo noto, e d'altronde non sarebbe questa la sede, per fare una "scheda" sulla sua attività. Ci limiteremo, pertanto, a scarne informazioni su alcuni elementi contenuti nel colloquio che potrebbero risultare oscuri soprattutto a un lettore giovane. Quartucci parla, a un certo punto, di suo padre e sua madre: infatti è figlio d'arte; il padre, Antonio Manganaro, era capocomico di una compagnia dialettale siciliana di cui sua madre, Angela Quartucci in arte Lina Maschietto, era prima attrice e *soubrette*. Si accenna poi a *Camion* e alla *Zattera*, abbreviazione, la prima, per *Viaggio di Camion* e, la seconda, per *La zattera di Babele*. Si tratta di due progetti teatrali, il primo risalente alla metà degli anni sessanta e il secondo agli anni ottanta, portati avanti da Quartucci e Carla Tatò con vari e particolarissimi spettacoli tra cui quel *Funerale* cui pure si accenna nelle parole di Quartucci. Infine Erice è un paese della

Sicilia dove attualmente, dopo Gennazzano, agisce la compagnia di Quartucci-Tatò.

Ancora un'avvertenza scontata ma, in ogni caso, necessaria: le citazioni pirandelliane che fa Quartucci non sono ovviamente quelle precise del testo di Pirandello ma sono tratte, a memoria, dal copione del suo spettacolo o da quello della sua fantasia.

Livio: Io direi che si potrebbe partire di qua, dall'inadeguatezza della parola regista, per te Carlo. Da noi il regista vuol dire sostanzialmente, ma non solo da noi, il poliziotto del testo, cioè quello che nasce per far rispettare l'autore, per contenere le intemperanze del grande attore che è anche un poeta, per cercare di ridurlo, come diceva Silvio d'Amico, a una "maestranza perfettamente addestrata", perché nel documento di fondazione dell'Accademia d'Arte drammatica del '35 c'è proprio questa affermazione. L'attore come maestranza perfettamente addestrata agli ordini del regista, proprio testuale. Ovviamente tutto questo ha pochissimo a che fare con te. Quindi sarebbe bello che tu specificassi che cos'è il tuo essere regista; magari anche cambiando parola ... maestro d'attori, non lo so...

Quartucci: Guarda che è molto bello quello che hai detto. È la prima volta che sento una precisazione ... non l'avevo pensato, pur essendo una cosa della mia anima così profonda. Io la chiamo la drammaturgia delle arti, proprio perché ho sentito profondamente questa sudditanza nei confronti del testo da parte di tutti quanti. E allora mi sono trovato negli anni, quando ho voluto definire il lavoro mio, il termine di drammaturgia del testo, per spostarlo completamente e rovesciarlo. Questo è un po' il fine. Per aver dedicato l'inizio del lavoro di

“Zattera” con i pittori come drammatizzazione dell’immagine: la mia prima cosa di questo progetto diciamo, dall’80, è nel definire un coautore come l’attore, cioè il pittore, proprio come una proprietà precisa della sua lingua. E mi son trovato che passavo dei periodi alle 5 della mattina con Kounellis, che lavora in maniera vivace alle 5 della mattina, io ero con lui e gli facevo scrivere per me l’immagine che avrei messo in scena. Durante la notte a volte non dormivo, perché di notte invece, con Roberto Lerici passavo alla scrittura drammaturgica. Un pezzo formidabile della prima parte del lavoro che è *Funerale* è un insieme proprio di lavori specifici sulla musica con Giovanna Marini, sull’attore per me, sull’immagine, come drammatizzazione dell’immagine e sulle parole. Anche tutto il lavoro con Roberto Lerici ... Roberto a volte scriveva addirittura come un amanuense quando all’estremo si è fatto quello che gli dicevo. Questa precisazione ... Mi è sempre sembrato strano. Oggi forse la smetterò di definire così il mio lavoro, perché so che è anche una mia sudditanza alla parola scritta e a tutto questo che tu precisamente hai detto per quanto riguarda la regia, cioè finisce per essere tutta una sudditanza anche la regia, anche se è grande, è massima, anche se si parla di ‘mettere in scena il testo’. Ultimamente ho sentito Brook per esempio su Beckett, non l’aveva mai messo in scena; tutti gli dicevano “Ah, è un testo tutto preciso, tutto...” E lui ha detto una cosa splendida, splendida, ma sempre anche questa storia della regia stessa non come scrittura scenica quanto legata al testo. Lui dice “Sì: ma è come essere un direttore, un grande direttore d’orchestra che dirige e dirige Mozart”.

Livio: Bene, allora a questo punto sarebbe interessante se specificassi come lavori con gli attori e se da quel primo *Me e me* del 1962 a oggi è cambiato qualcosa del tuo modo di lavorare con gli attori.

Quartucci: È cambiato nel senso ... devo citare Beckett perché è stato un compagno di viaggio veramente forte in questo senso, anche se ci sono tornato dopo 25 anni ... in questa ricerca continua di penetrare dentro proprio al lavoro di regia nella poesia della scena, di quello che la scena contiene e precisamente il corpo dell'attore. Quando io dico principalmente del corpo dell'attore guardo a una *attorialità* della scena, e cioè il corpo dell'attore può anche essere una sparizione del corpo reale dell'attore e rimane anche il corpo fisico dell'immagine scenica, che respira come il corpo dell'attore. Per cui c'è qui un estremismo della mia visione, un estremismo di questa ricerca testarda sul corpo della scena e sul corpo dell'attore, intendendo per corpo dell'attore anche altre immagini compagne di viaggio. A volte ho fatto un accadimento sulla musica che diventasse un corpo attoriale. In questo senso dicevo Beckett che era dannato da questa 'parola' che andasse oltre a quello che la parola stessa gli significava; è andato a bucarla... come un lavoro di forza recitativa, cioè lui appunto la ripete, la rifà, perché in questo lavoro poetico o puramente scenico per me, cioè di una scrittura appunto impalpabile, le didascalie di Beckett fanno parte di questa scrittura impalpabile. Lui non può scrivere una pausa, il corpo di una pausa, il silenzio di un atto; ti dice nella didascalia 'pausa' o 'silenzio', o lo spostamento di un corpo di cui lui ha la visione, ma non

lo può scrivere. E i testi di Beckett sono di una forza teatrale perché vivono appena respirano sulla scena. Io ho avuto uno scontro con Franco Quadri, che diceva “Tu che sai tutto di Beckett ... Beckett è ormai simile nella scrittura della poesia del racconto, cioè è ormai unificato”. Infatti il pezzo che abbiamo fatto a Erice curato da Quadri, lui ha messo e i testi narrativi e i testi teatrali per fare questo viaggio e dimostrare che non c’è differenza. In realtà Beckett usa il personaggio della propria scrittura come un ‘personaggio’. Possiamo andare a vedere che quel tipo di scrittura era in Lucky in *Aspettando Godot*: questa fuoriuscita di parole che si ripetono... alla fine è diventata una cosa così enorme che quest’ossessione e quest’accanimento della parola diventa un personaggio. Lui prende questo personaggio e lo mette al cinema, lo mette a teatro, alla radio (gli ultimi pezzi per esempio *Radio I* e *Radio II*); c’è questo linguaggio, c’è a un certo punto il conversare di due personaggi che frustano poi la parola e quando parlano è come Lucky. C’è questo pezzo bellissimo dove la parola parla e dice “Cosa ha detto signorina?” e lei ripete come un segretario; c’è questa parola normale dei personaggi in radio, e c’è questa figura che ogni volta che viene frustata interviene e dice “Ah sì, certo, ho vissuto...” e *dice* con questa lingua; e all’interno di questa lingua dice “Ha mai letto il Purgatorio, signorina, del grande fiorentino?” dice, e lei “Ahimè no, signore, ho soltanto sfogliato l’Inferno”.

Il mio metodo di lavoro sull’attore si è raffinato sulla lingua della scena diciamo; si è via via sempre più volatilizzato in questa ricerca di drammatizzazione primaria, proprio come eroe della scena che non è per

me il testo. Il testo è come l'attore, è come l'immagine, è come la musica nel momento in cui li uso. E il mio essere regista è essere un *regista attorale*: questo lo dici maggiormente tu quando dici "Carlo è anche attore, attore nell'essere regista". È vero perché in effetti io drammatizzo in questo senso me stesso registicamente. Non lo vedo affatto un regista all'esterno che guida gli attori. Devo drammatizzare la mia parola registica, cioè appunto, la mia scrittura registica, il di me per renderlo attorale, essendo il termine forse più giusto per me ... Rimane ancora la drammatizzazione dell'attore, dell'immagine, del regista... se il regista riesce a drammatizzare se stesso, è un'opera di regia splendida.

Livio: Mi pare che qui siano venuti fuori diversi problemi. Intanto hai chiarito molto bene questo concetto di regista per te. Io mi ricordo ai tempi di *Camion* quando usavi il termine "regista-servo di scena" evidentemente proprio perché ti stava stretto la parola regista cioè avevi bisogno di trovare un termine che in qualche modo qualificasse quello che tu adesso ci hai spiegato. Senti, mi pare molto importante il discorso su Beckett. Hai fatto un discorso stupendo, cioè hai dimostrato una cosa di cui io sono profondamente convinto, forse grazie a te e agli altri che adesso citeremo, che Beckett non sia uno *scrittore* di teatro, ma un *pensatore* di teatro. Infatti tu hai spiegato Beckett tutto in questa chiave. Per cui nel caso di Beckett il rapporto con il testo può essere diverso che nel caso di Shakespeare per esempio. Allora mi pare molto significativo che all'inizio degli anni sessanta quando si è formato questo movimento di teatro di contraddizione,

chiamiamolo così per evitare le secche in cui ci porterebbe il termine avanguardia, sputtanato in cento modi, non è che fosse centomila: ci sei tu col tuo gruppo che contiene Rino Sudano, Leo De Berardinis, Anna D'Offizi e Claudio Remondi sostanzialmente; poi Carlo Cecchi con il suo "Granteatro" che arriva un po' dopo, però è lui, questa figura straordinariamente intensa e importante, e Carmelo Bene. Quindi non siete molti. Carlo Cecchi e Carmelo Bene si tengono lontani da Beckett; tu invece ti butti subito su Beckett e, appunto come dicevi prima, lo ritrovi vent'anni dopo nel tuo percorso con Carla. No? Ecco, come spieghi questo fatto che gli interessi di Carmelo Bene, per esempio, fossero tutti accentrati sostanzialmente su Shakespeare, sulla decadenza, su Wilde, diciamo sulla scrittura drammatica della decadenza; quelli di Carlo Cecchi su Brecht, perché faceva *Tamburi nella notte*, *Il bagno* di Majakovskij, ma non Beckett. Mi interessa sapere come mai tu eri l'unico, insieme al tuo gruppo, a accentrare tutta l'azione su Beckett al punto tale che poi quando il gruppo si è sfasciato, tutti gli altri hanno continuato in qualche modo a fare Beckett: o direttamente come Rino Sudano che fa *Finale di partita* da sempre, o indirettamente come Claudio Remondi che fa delle cose con Caporossi che poi però sono Beckett.

Quartucci: Mi sembra una cosa anche questa bella. Io credo, e cito una discussione avuta con Carmelo su questa cosa qua, credo che Carmelo nel credere fortemente nella parola della scena (della scena che parla) e del suo corpo di attore, lui abbia proprio preso Shakespeare; addirittura aveva iniziato... La prima cosa

di Carmelo, quando io facevo con i miei studenti ancora prima di Leo la prima edizione di *Aspettando Godot*, lui faceva *Caligola* di Camus. Io me lo ricordo allora, eravamo due inferni linguistici, insomma ce lo siamo detti. Con *Aspettando Godot* che facevo dentro a una chiesa, con una prete che mi ha dato un teatro. Abitavo da studente, a Roma, in piazza Tuscolo, dove c'è questa chiesa. E son partito subito, forse perché avevo la convinzione che il teatro era anche avere una compagnia, questo mi veniva naturalmente da mio padre. Se volevo fare teatro dovevo avere una compagnia. L'unica compagnia che potevo avere, era cercarla tra gli studenti. Ero io stesso studente, facevo architettura. C'era allora il movimento studentesco e lì andavamo ... l'unico luogo di ritrovo, per giocare a biliardo eccetera, era la chiesa, questo splendido prete che poi, guarda un po', ha sposato mio padre e mia madre. Me lo sono ritrovato ...

Livio: Questo quanti anni dopo? Diciamolo per i lettori.

Quartucci: Beh, tanti anni dopo, si sono sposati dieci anni fa; trent'anni dopo, dal '59 all'89 quando si sono sposati.

Credo questo: io intanto ho scelto Beckett senza conoscere nessunissimo testo di Beckett, per cui son partito proprio dal desiderio delle voci che avevo attorno: che c'era un testo dove personaggi con la bombetta in testa che si muovevano in maniera clownesca, che parlavano e per due ore non raccontavano niente. Veramente sono le frasi che sentivo proprio... E sono andato a cercare il testo che poi era stato fatto nel '55 da Luciano Mondolfo a Roma, ed era stato fatto da Roger Blin due anni prima. Sono

andato di corsa che era appena uscito, l'ho preso e l'ho messo in scena, facendo l'attore, facendo Estragone. Ed era tutto giocato fisicamente, insomma ... astratto. E credo che ci fosse proprio Beckett, stranamente te lo dico perché dopo nel tempo vedo questa drammatizzazione, che non aveva nessun pensiero, ma mi capita proprio un testo che già rivoluzionava la messa in scena di un testo, in quanto questo testo, appunto, era a frammenti e girava attorno a questo tema, su due atti come un grande lavoro di teatro dell'800. Ecco perché dico che è un mio grande compagno; proprio perché lui ha cercato questo vivere completamente la scena. Anche *Godot* per voce di Beckett è nato perché lui voleva vedere sulla scena i personaggi della sua letteratura. Cioè questo desiderio di vedere apparire il corpo di figure sulla scena. Cioè questa grande poesia è proprietà primaria che è lo spazio scenico col corpo dell'attore o per me di altro. Carmelo, anche lui ha intuito fortemente questo, non su Beckett, ma su se stesso in pratica, sulla scenicità di sé. Gli spettacoli di Carmelo, acchiappava *Caligola* a modo *suo*, per cui, a modo della *sua* scena, del *suo* immaginario. E aveva bisogno evidentemente poi di prendersi appunto Shakespeare, che non è un grande teatro di testo; è un grande teatro di un *teatrante*. Potrei un attimo parlare della follia dei testi che respirano il teatro, perché non è vero che tutti i testi di teatro respirano veramente il teatro. È una follia della nostra critica (che non c'è più, ma un tempo c'è stata) questo andare a teatro e parlare di teatro e parlare per tre quarti e più del testo, nello stesso modo come se si trattasse della recensione di un libro. E io persino su Pirandello,

mi ricordo che nel fare i *Giganti della montagna* sono andato a capire quali erano i desideri che quel testo conteneva di un attore-Pirandello. E mi sono convinto che gli Scalognati era un quadro di Oskar Schlemmer che lui aveva visto a Berlino al Bauhaus. Cioè c'è proprio un quadro con la Mara-Mara ... È strano perché anche il muro di fondo dei *Giganti* dove appaiono ... è l'immaginario cinematografico che in quel periodo aveva Pirandello. E vado a vedere un'intervista a Pirandello sul "Corriere della sera" in quegli anni, in cui dice "come io ho reinventato il teatro ora vorrei reinventare il cinema"; e parlava della *Nuova colonia* che doveva fare con Murnau e parlava come poi ha parlato Cotrone. Laddove nella prigione che Pirandello aveva della sua drammaturgia, Cotrone per giustificarlo e spiegarlo dice che è un mago, ma che di magia non ha veramente niente. Cotrone ha delle visioni, puramente di un immaginario scenico, che aveva Max Reinhardt, Murnau e da quel grande raccontatore che Pirandello è, da quel narratore splendido, che prendeva e raccontava, ha raccontato nel teatro finale questo viaggio attoriale, secondo me, *suo*. Cioè dentro, fisicamente.

Livio: Poi c'è anche Marta Abba. Non so se hai letto le lettere di Pirandello a Marta Abba che sono uscite due anni fa.

Quartucci: No.

Livio: Una lettura stupenda, una lettura disperata e stupenda.

Carla Tatò (che ha assistito fino a questo momento in silenzio al colloquio): Raccapricciante.

Livio: Sì è terribile, questo fatto che lui è presissimo da Marta Abba - sì una dipendenza voluta! Perché lui è masochista, ma è cosciente di esserlo.

Quartucci: Ma è stupendo, se tu mi dici questo; pensa che lui fa dire a Ilse 'teatrante' "io sono teatrante": cioè viene da una mitologia dove il mio corpo è bruciato come attore. Allora appunto anche questa dipendenza, è una dipendenza attorale, in un immaginario attraverso Marta Abba, nella figura dell'attore. Se tu ci pensi, lo spostamento dai *Sei personaggi*, che sono creature della scrittura dei personaggi dei racconti di Pirandello - io ho amato fortemente le novelle di Pirandello. E io credo che proprio lì la grande forza sua era avere la visione dei personaggi in maniera incredibile. Ci sono due grossi racconti prima dei *Sei personaggi*: *Colloqui coi personaggi I e II* del 1915, dove c'è Pirandello che scrive nel proprio racconto e che dice di attaccare fuori dalla porta di casa un foglio dove c'è scritto che non vuole essere disturbato da nessuno perché è preso dai fatti anche della patria. Da nessuno, nemmeno dai suoi personaggi. E ne appare uno che strappa il foglio e entra. Tutto bello con la barba, il cappello ... "Ha letto l'avviso?" È attore, Pirandello in quel caso lì ... questa è un'altra linea dell'attorialità di Pirandello. Nella sceneggiatura dei *Sei personaggi* che lui ha fatto alla fine, per il cinema, lui dice 'Protagonista è Pirandello' e non può essere fatto se non con lui, e questo film non è mai stato fatto.

Questo sporcarsi dentro, questo bordello, la scena del bordello, quando la madre arriva che c'è il padre, in quella scena lì, che fotte la figlia, visto dalle spalle, e la

madre che l'acchiappa lo gira, ed è Pirandello che si è infilato in questa immagine. I sei personaggi diventano poi gli otto attori che con la contessa vanno non più dal direttore del teatro, ma vanno a un teatro oltre, che è quello di Cotrone con i suoi scalognati. Tu pensa il viaggio incredibile dalla bassa e piccola compagnia di teatro dei *Sei personaggi*, dove i sei personaggi, bella maschera della fantasia, con questa terza parte di Madama Pace che appare sulla scia, che non sta né tra i personaggi né tra gli attori e questo dualismo tra il recitare e il personaggio che dice "La mia persona è diversa", no?, e poi invece diventa tra i personaggi che recitano della compagnia della contessa con le figure degli Scalognati che fanno apparire, ma che non fanno teatro. E gli dice "Noi siamo più o meno della stessa famiglia" gli dice Cotrone. "Voi i vostri personaggi, le vostre ossessioni li interpretate, li fate uscir fuori e date corpo alle immagini; noi, fantasmi. Voi fate scaturire i fantasmi dei vostri personaggi, noi stessi siamo fantasmi e ci diamo addirittura dei nomi così come Duccio Doccia... nomi da ditta". Ecco, io volevo mettere in scena i desideri nascosti al di là della prigione drammaturgica del Pirandello stesso, della struttura drammaturgica: cosa c'è sotto. È sempre il grande teatro della pagina che vive sulla scena, è quello che possiede un'attorialità, una drammatizzazione del sogno scenico, della visione scenica che il povero scrittore avendo solo la penna per scrivere, cerca di far trasparire. Kleist è uno di questi. Capolavori impossibili sulla pagina, ma che sono possibili fortemente se li si fanno respirare sulla scena, dove sono nati, dove la pagina è solo supporto. E questo io non riesco a capire. Secondo me c'è stata una

deformazione proprio del fascino critico della pagina scritta e hanno deformato e cambiato perfino i sogni grandi dei grandi teatranti drammaturgici. La commedia dell'arte, per esempio: si parla sempre del canovaccio, canovaccio rispetto al testo drammaturgico scritto, ma il teatro sta nel corpo di quel personaggio - attore, personaggio, drammaturgia - sta tutto nel proprio corpo. Ho fatto un grosso laboratorio sul *Don Giovanni* a Roma, avevo letto che c'era una pubblicazione con tutti i Don Giovanni assieme dal primo di Tirso da Molina fino a Rimbaud ... mentre facevo con gli allievi studenti questa cosa, vedevo la natura teatrale dello scrittore Molière con questo personaggio che era diventato un mito, al di là del testo, e che è passato sul corpo dei commedianti. Allora io mi son detto: "Immagina questo, che testi aveva scritto sulla sua carne, sulla sua pelle da anni, e poi incrocia non un testo, ma un mito". Per cui, se il teatro è una scatola di aria umana, perché fa parte del corpo (a me piace mettere in scena quasi sempre gli attori a piedi nudi, perché nella mia testa è il legame con l'eroe antico, cioè se fosse muto sulla scena sarebbe uguale al corpo nudo dell'attore greco); dunque se il teatro vive è perché è una scrittura impalpabile che cammina sempre nella società di ieri e di domani per una necessità, con tutta la valanga addosso della TV, prima del cinema. Quando mio padre diceva: con il cinema il teatro è finito. Ma non è la spettacolarità: muore il teatro, finisce se lo si chiude in un testo: allora quel testo è morto. La maggior parte dei testi non hanno questa ossessione della vita della scena, perché appunto lo scrittore non è attoralmente teatrale. È come la nostra storia che

diciamo sempre ... alcuni anni fa sulla drammaturgia italiana dicevamo che i nostri scrittori di romanzo non sapevano scrivere per teatro; o meglio, alcuni dicevano: non vogliono scrivere all'interno del teatro perché è più basso. Ma in realtà è perché non avevano proprio una natura attoriale, che faceva vivere poi quel testo nella sua reale natura. Infine, e per ribadire ciò che ho già detto, il teatro è una questione di corpo dell'attore.