

Alessandro Tinterri

La memorialistica d'attore*

Si può parlare della memorialistica di attrici e attori come di un genere della letteratura legata al teatro? Certamente, soprattutto nell'Ottocento sempre più spesso attrici e attori beniamini del pubblico cedettero alla tentazione di scrivere le proprie memorie per prolungare in altra forma il favore dei loro spettatori affezionati e sottrarre all'erosione del tempo la loro arte effimera. Si andarono a mano a mano precisando i caratteri distintivi di questo genere biografico, che per lo più infarciva le tappe di una carriera artistica di aneddoti e di curiosità di viaggio, di cui era ricca la vita dei nostri comici, itineranti sin dai tempi della Commedia dell'arte. In un'epoca in cui i viaggi erano privilegio di pochi, la narrazione delle tournée, che si spingevano sino a toccare paesi lontani, costituiva un elemento di attrattiva tutt'altro che secondario. Nel caso di Adelaide Ristori poi, il suo viaggio intorno al mondo, iniziato il 14 aprile 1874 e concluso il 14 gennaio 1876, ispirò al generale Bartolomeo Galletti, che ne condivise la singolare esperienza, un resoconto dettagliato dal titolo *Il giro del mondo con la Ristori*, esempio di memorialistica che definirei secondaria, ricco di informazioni sui 69.947 chilometri percorsi in nave, treno o carrozza, descrizioni di luoghi esotici, osservazioni etnoantropologiche, nonché rapsodici accenni all'arte della grande attrice e ai suoi trionfi.

Il fatto è che lo storico del teatro, impegnato nella ricostruzione indiziaria dell'arte dei grandi interpreti del passato, spera sempre di imbattersi in dichiarazioni che gettino luce sulle tecniche interpretative, aneddoti illuminanti circa la recitazione, esempi concreti che forniscano la chiave del loro particolare successo. Sotto questo profilo i *Ricordi e studi artistici* di Adelaide Ristori, tutt'altro che reticenti, appagano la curiosità dello studioso. All'opposto Sergio Tofano (Sto) ci ha lasciato un libro di memorie, *Il teatro all'antica italiana*, in cui, anziché parlare di sé, traccia un ritratto, dettagliato e suggestivo, del teatro di inizio Novecento, l'epoca in cui fece il suo ingresso in arte. Recensendolo, Ennio Flaiano scrisse: «Debbo dire che l'ho cominciato a leggere con una certa prudenza, da un attore che scrive c'è da aspettarsi o un volume di memorie o un saggio sull'arte della recitazione, insomma prove di perdonabile ma quasi sempre noiosa vanità. Dopo le prime pagine ho capito che Sergio Tofano stava dandoci una garbata lezione di stile e di modestia».¹ *Il teatro all'antica italiana* fu pubblicato nel 1965 da Rizzoli e

* Al dott. Marco Moretti, bibliotecario del Museo Biblioteca dell'Attore, va il mio ringraziamento per la preziosa collaborazione.

¹ E. Flaiano, *Lo spettatore addormentato*, Milano, Rizzoli, 1983, p. 274.

ristampato vent'anni più tardi da Bulzoni, quindi riproposto nel 2017 da Adelphi, a riprova che il libro, anche per la qualità della scrittura, ha acquisito col tempo la dimensione di testimonianza storica di riferimento per chi si interessi al teatro italiano del periodo di transizione tra Otto e Novecento. In occasione della seconda ristampa, Claudio Meldolesi disse: «Come libro “facile”, ben scritto, il racconto di Tofano si può leggere come un romanzo teatrale. Come libro “difficile”, vent'anni dopo la sua prima pubblicazione, resta un'opera fondamentale».²

Vi sono poi le memorialistiche non autobiografiche, bensì indirette, tanto più interessanti, per certi aspetti addirittura sorprendenti, soprattutto quando si tratti di colleghi che hanno avuto modo di osservare da vicino con la competenza di chi esercita la medesima arte, di analizzarla si potrebbe dire *intus et in cute*. È il caso del perugino Luigi Bonazzi, cui l'aver fatto parte della Compagnia dei “Putei” consente di scrivere *Gustavo Modena e l'arte sua* o del romagnolo Luigi Rasi, autore de *La Duse*, o anche di uno “spettatore professionale” quale Edward Tuckerman Mason, che nel 1890 pubblicò *The Othello of Tommaso Salvini*, ammirato la prima volta a New York nel 1873 e dopo aver inseguito il grande attore nelle successive *tournées* negli Stati Uniti.³ Angelo De Gubernatis ha scritto:

Di Gustavo Modena, il più potente tra gli artisti drammatici del nostro secolo, all'infuori de' non molti superstiti che ebbero la fortuna di udirlo e di ammirarlo, chi parlerebbe ancora, se un suo compagno d'arte, che era pure valoroso scrittore, il Bonazzi, non ci avesse, con pietosa cura, data una biografia che lo ravviva.⁴

Bonazzi pubblica *Gustavo Modena e l'arte sua* nel 1865, a ridosso della scomparsa del grande attore, considerato il maestro della generazione successiva: «Per la generazione che immediatamente seguì quella di Modena – scrisse Claudio Meldolesi – il libro del Bonazzi rappresentò ed esaurì il momento della conoscenza».⁵ E prosegue esternando tutto l'entusiasmo dello storico, che, anziché trovarsi di fronte le abituali pagine encomiastiche, capisce di essersi imbattuto in un concentrato di informazioni preziose per intendere la peculiarità della recitazione di Modena:

[...] il suo pregio sta soprattutto nell'acutezza con cui ci sono dipinte le maggiori interpretazioni di Gustavo. Vediamo così rivivere *Clotilde di Valéry* di

² S. Tofano, *Il teatro all'antica italiana*, con una Nota di A. Tinterri, Milano, Adelphi, 2010, p. 219.

³ Cfr. R. Trovato, *La rappresentazione di Otello nella ricostruzione di Tuckerman Mason*, Genova, Erga, 2003.

⁴ A. De Gubernatis, *Proemio*, in E. Rossi, *Quarant'anni di vita artistica*, Firenze, Niccolai, 1887, vol. I, pp. VI-VII.

⁵ C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Roma, Bulzoni, 1971, p. 13.

Soulié, *I due sergenti* di Roti, *Il giocatore* di Iffland, *Saul* di Alfieri, *Luigi XI* di Delavigne, *La morte di Wallenstein* di Schiller, *Zaira* di Voltaire, *Il cittadino di Gand* di Romand, *La pretendente ossia Giacomo I* di Dinaux e Scribe [in realtà di E. Sue e Dinaux]. Soprattutto il *Saul* e il *Luigi XI* sono osservati attimo per attimo, nei gesti, negli sguardi, nei sussulti, nelle ripetute digressioni dal testo drammatico. La potenza della poesia drammatica di Modena viene esaltata in tutti i suoi aspetti.⁶

Un esempio fra tanti: il *Saul*, cui Bonazzi dedica ben tre capitoli del suo libro. Al suo apparire al secondo atto, il Saul di Modena usciva dalla tenda non già smanioso, bensì «profondamente mesto, ma calmo» e alle parole «*Spavento/M'è la tromba di guerra*», aggiunge Bonazzi che «guardava intorno se nessuno lo udisse, e le proferiva vergognoso e sommessamente all'orecchio di Abner», e qui il vecchio re con improvviso scarto «vinto da un accesso di rabbia nell'esprimere questa idea, la ripeteva gridando: *Alto spavento/È la tromba a Saul*. Quindi incalzando ove gli altri attori allentavano, e come impazientandosi che Abner non gli credesse, proseguiva concitatissimo: *Vedi se è fatta/Vedova omai di suo splendor la casa / Di Saul; vedi se omai Dio sta mecco*».⁷ Battuta dopo battuta, Bonazzi ripercorre il testo di Alfieri, facendo rivivere davanti ai nostri occhi l'arte di Modena, facendo emergere il suo contributo innovativo rispetto alla tradizione, la costruzione psicologica del personaggio, descrivendo gli sbandamenti, le alterazioni della mente turbata di un re in declino, simile al Lear scespiriano. Nel finale del secondo atto, quando Saul si riconcilia con David, a sottolineare l'originalità dell'interpretazione di Modena, Bonazzi la descrive così: «si abbandonava ad una gioia ingenua, direi quasi esaltata, come suole avvenire a chi è leso alcun poco di mente».⁸

Ma dove il grande attore ancor più si distingueva dalla tradizione interpretativa era nel quarto atto, quando, prossimo alla battaglia, sembrava aver ritrovato l'ardore giovanile, in un contrasto grottesco, al limite della follia: «[...] egli non esce più appoggiato alla sua lancia, ma con la lancia in spalla affettando un passo sicuro, ostentando un vigore che non ha, una baldanza che non si sente nel cuore». E acutamente Bonazzi aggiunge: «[...] Niun tratto della parte di Saul durante quest'atto andava esente da una leggera tinta comica di forsennata spavalderia».⁹

Della cosiddetta Compagnia dei Putei fece parte anche Tommaso Salvini, che nel capitolo delle sue memorie dedicato a Modena ricorda due particolari circostanze in cui il grande attore derogava alla regola del rifiuto dell'«orbetto» la ricerca dell'effetto per fare presa sul pubblico:

⁶ Ivi, p.33.

⁷ L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua, Introduzione* di A. Tinterri, Perugia, Morlacchi, 2011, pp. 83-84.

⁸ Ivi, p. 90.

⁹ Ivi, p. 97.

Nella *Virginia* di Alfieri, rappresentando Icilio, ei configgeva un pugnale ai piedi d'Appio sedente sulla tribuna che dovevasi supporre essere di marmo. Nel *Cittadino di Gand*, quando con guardinga precauzione domanda al Conte d'Egmont se ricevè una sua lettera che lo preveniva di non recarsi a Bruxelles, in uno slancio di eccitamento, con voce stentorea, gridava: «E ci siete venuto?» mentre sapeva che nell'attigua stanza era adunato il consiglio del Duca d'Alba per giudicare lo stesso Duca d'Egmont, accusato e contumace. Gustavo Modena sapeva benissimo di tradire il vero, così facendo, ma quelle licenziose volate gli procuravano un applauso frenetico. Un giorno mio padre gli domandò: «Gustavo se tu avessi innanzi a te tutto un pubblico di artisti, faresti la confessione di Luigi XI in quel modo?» e Modena gli rispose: «Caro Beppe, facendola così la replico dodici sere di seguito!».¹⁰

La prima monografia sulla Duse si deve a Luigi Rasi, che le fu al fianco nella *tournée* all'estero del 1899, durante la quale nella dannunziana *Gioconda*, interpretava la parte di Lucio Settala, mentre l'attrice era Silvia Settala:

La scena d'amore di Silvia Settala al primo atto nella tragedia della *Gioconda* di Gabriele D'Annunzio è tal miracolo di tenerezza, che non è possibile andar più oltre; mentre nel terzo atto, quando Silvia si trova al cospetto della Gioconda, e disputa, e accumula difese su difese, ragioni su ragioni, e si ribella, e minaccia, e inveisce tremenda, essa è sopraffatta dalla violenza... La scena che potrebbe e dovrebbe essere una audacia di orchestrazione wagneriana, appare una sequela di note di testa succedentisi con monotonia stridente.¹¹

La biografia di Rasi s'inquadra in una cornice di viaggio, ispirata al citato *Giro del mondo con la Ristori*,¹² per differenziarsene in grazia della competenza dell'autore in tema di arte drammatica, come quando riporta l'annotazione d'autore di Alexandre Dumas fils alla *Principessa di Bagdad*:

Dopo di aver detto a suo marito: "sono innocente, te lo giuro, te lo giuro". Leonetta, vedendolo incredulo, si rialza, posa la mano sul capo di suo figlio, e dice una terza volta "te lo giuro!" Quest'atto sì nobile e convincente non fu eseguito a Parigi. Né la signorina Croizette, né io l'avevam trovato; e nullameno esso fu irrefragabile e irresistibile. Ma la sola intonazione, per quanto possente, non poteva bastare. Alla Duse, l'ammirabile attrice italiana, dobbiam questa bella ispirazione. E io me ne son servito per la mia edizione definitiva, restituendone a lei l'onore e il merito.¹³

Durante quella *tournée*, Rasi, come già Bonazzi con Modena, ha modo di accumulare appunti per il libro che scriverà di lì a poco, di studiare da vicino l'arte della Duse e di darcene qualche assaggio, per esempio, a proposito

¹⁰ T. Salvini, *Ricordi aneddoti ed impressioni*, Milano, Dumolard, 1895, pp. 63-64.

¹¹ L. Rasi, *La Duse*, a cura e con una postfazione di M. Schino, *La Duse contro il teatro del suo tempo*, Roma, Bulzoni, 1986, p. 29.

¹² Si veda anche E. Castriota, *Il viaggio come forma delle «memorie»*, "Quaderni di teatro", a. IV, n. 16, giugno 1982.

¹³ L. Rasi, *La Duse*, cit., pp. 25-26.

della *Signora delle camelie*, quando descrive il momento in cui Margherita porge la camelia ad Armando:

Che mondo di promesse e di speranze è nel dolce accarezzar della camelia! E quando il suo occhio passa dal fiore ad Armando, e da questo a quello: quando, dopo al quanta esitazione, glie l'offre con moto risoluto del braccio a lui proteso, come se in quell'atto fosse la dedizione intera dell'anima sua, che gradazione sottile di colori, che fini cesellature, che armonie di suoni, di sorrisi, di sguardi!...¹⁴

Rasi fa del suo meglio per tradurre l'interpretazione innovativa data dalla Duse del personaggio di Margherita Gautier e così facendo si profonde in esclamazioni ammirate, moltiplica gli aggettivi, si abbandona agli empiti lirici (verrebbe da dire che D'Annunzio ha lasciato il segno), cerca di restituire l'essenza della figura tratteggiata dalla grande attrice, di sottolinearne la modernità e in parte riesce nel suo intento, senza, però, l'oggettività e l'asciuttezza del resoconto di Bonazzi per Modena. Solo a tratti ci s'imbatte in notazioni sulle azioni sceniche della Duse: «Quello sdrajarsi della Duse or su di un divano, or su di un altro, senza posa, con parole faticosamente sospirate, esprime in modo perfetto la stanchezza del suo corpo, l'esaurimento delle sue forze morali, il tedio della vita...».¹⁵

Il terzo atto è senza dubbio quello in cui la Duse mostra più largamente l'acutezza e la profondità del suo ingegno artistico. Rimasta sola, dopo l'uscita del vecchio Duval, ella scrive una lettera, e chiama frattanto Prudenza due o tre volte, con un crescendo d'impazienza... L'ultima volta Prudenza le è già dietro la seggiola. Con che squisitezza da quell'ultimo grido impaziente ella passa, dopo scortala, a un *ah!* Calmo, semplice, quasi direi senza fiato, a palesar lo sfacelo di quella povera anima... E avanti di scrivere ad Armando, si leva e muove incerta verso la porta d'uscita; poi torna a dietro, e si ferma a guardar singhiozzante la sua casetta, ov'eran tante promesse d'amore, di pace, di poesia...¹⁶

Ed ecco un'altra scena, al quinto atto, in cui Rasi descrive i gesti, le sfumature, gli accenti con cui la Duse restituisce gli stati d'animo di Margherita, dibattuta tra il presentimento della fine e irragionevoli speranze:

Rimasta sola si lascia andar nuovamente sul letto, poi ne trae di sotto al cuscino la lettera dolcissima di Giorgio Duval, e la spiega, e l'accarezza e, leggendola, i suoi occhi han talvolta bagliori dell'antica luce. [...] A mezzo della lettura essa leva la faccia, leva gli occhi luminosi e li ritiene immoti; e in quel raccoglimento continua la lettera a memoria, terminandola con uno smorzamento musicale

¹⁴ Ivi, p. 17.

¹⁵ Ivi, p. 56.

¹⁶ Ivi, p. 62.

della voce, e un rapimento soave dei sensi, e con l'abbandono della testa sul guanciaie, prostrata dalla soverchia gioja.¹⁷

Nella *Postfazione* che segue la ristampa dello studio di Rasi, Mirella Schino descrive la sua singolare figura di attore erudito, dedito alla compilazione del dizionario de *I comici italiani*, due volumi nei quali traccia i profili biografici degli attori dal Rinascimento ai primi anni del Novecento, mentre scriveva la monografia dedicata alla Duse:

La Duse non ringraziò Rasi per il libro che egli aveva scritto su di lei, né lo lesse mai. Ad un'amica che le chiedeva la ragione di questa mancanza di curiosità e del silenzio con cui aveva risposto alle analisi articolate ed appassionate di Rasi (pure da lei conosciuto ed apprezzato), l'attrice si limitò a rispondere che non aveva e non avrebbe mai letto il volume perché "un professore non può capire Eleonora Duse".¹⁸

Un caso particolare costituiscono le *Scene comiche e non comiche della mia vita*,¹⁹ autobiografia di Francesco Augusto Bon (1788-1858), attore e commediografo il più applaudito nel ventennio tra il 1830 e il 1850, autore della trilogia di Ludro: *Ludro e la sua gran giornata* (1832), *Il matrimonio di Ludro* (1836) e *La vecchiaia di Ludro* (1837). Di piacevole lettura, dense di aneddoti e avventure, non solo galanti, concepite sulla falsariga dei *Mémoires* goldoniani (alla barca dei comici di Goldoni fa da contraltare in Bon il racconto dello scampato naufragio della compagnia in trasferimento da Livorno a Genova su due feluche, che trovano riparo a Portofino), le *Scene comiche e non comiche della mia vita* offrono un colorito ritratto della vita teatrale del suo tempo, ma poco ci dicono sull'arte di Bon attore, decisivo nel dare corpo al ruolo del *brillante*. Il fatto è che Bon si pregia di essere anzitutto autore e preferisce scandire i titoli della sua prolifica produzione, mentre tiene in relativa considerazione la categoria dei commedianti: «In fatti erano quei comedianti, per la più parte, figli cosidetti dell'arte. [...] la loro ignoranza era veramente crassa, e la dissipazione quasi generale. Fuori dalla materialità di leggere la loro *parte* essi non aprivano libro di sorta».²⁰ Come autore, Bon considera Baumarchais, Molière e, soprattutto, Goldoni i suoi modelli. Scrive al riguardo Sandro d'Amico:

Lo stesso Ludro, protagonista della trilogia considerata il suo capolavoro, è personaggio dichiaratamente goldoniano. Imbroglione, ma a fin di bene, intrigante, ma a confusione dei disonesti, malfidato, ma bonario, nasce da una contaminazione tra il Ludro e il Momolo "cortesan" dell'*Uomo di mondo* (da notare che la fama del personaggio del B. superò quella dei modelli: nel 1835

¹⁷ Ivi, p. 65.

¹⁸ Ivi, p. 164.

¹⁹ F. A. Bon, *Scene comiche e non comiche della mia vita*, a cura di T. Viziano, Roma, Bulzoni, 1985.

²⁰ Ivi, pp. 80-81.

nella stessa Venezia, *L'uomo di mondo* si rappresentò con il titolo *Ludro e Ludretto*). L'idoleggiamento di Goldoni porta addirittura il B. a una sorta di devota identificazione con il maestro, della cui biografia sembra voler rivivere e far rivivere al pubblico alcuni famosi momenti: così in *Dietro le scene* (1838) scrisse il suo *Teatro comico* (e anticipò in qualche modo il terz'atto del Goldoni e le sue sedici commedie nuove di Ferrari) e in *Addio alle scene* (1841), scritta quando meditava di ritirarsi dal teatro, tentò di ripetere l'evento di *Una delle ultime sere di carnevale*.²¹

Estimatore delle compagnie francesi anche per la cura degli allestimenti, Bon attore non stigmatizzava chi, tra le nuove generazioni, era orientato a «una recitazione semplice e naturale», ma avvertiva: «guai a chi non pensa che la recitazione è una delle arti d'imitazione del vero! Il vero (tutto vero) nella sua semplicità non devesi riprodurre sopra la scena: tocca all'arte l'abbellirlo, il castigarlo, il dargli quel tocco di gentilezza, di perfezionamento per cui appunto l'arte esiste».²²

Ma torniamo alla Ristori e ai suoi esemplari *Ricordi e Studi artistici*. Già a scorrere l'indice ci si può rendere conto della singolarità editoriale dell'attrice marchesa, che distingue in due parti: i *Ricordi biografici* e gli *Studi artistici*. I primi sono destinati ad appagare la curiosità del lettore di fronte al destino senza uguali dell'attrice italiana, la più grande del suo tempo, proveniente da una modesta genia di comici, che risalì la scala sociale sino ad assurgere al rango di marchesa grazie al matrimonio con il marchese Giuliano Capranica del Grillo; la Ristori, senza mai rinnegare la sua professione, continuò anzi orgogliosamente a esercitarla, conscia del proprio talento, sino a ricevere la visita del re per il suo ottantesimo compleanno. Ma è la seconda parte a fare la differenza, laddove si concentra su un'attenta selezione delle sue interpretazioni maggiori: *Maria Stuarda* (di Schiller), *Elisabetta regina d'Inghilterra* (di Paolo Giacometti), *Lady Macbeth* (di Shakespeare), *Medea* (di Ernest Legouv ), *Mirra* (di Alfieri) e *Fedra* (di Racine).²³

Come pi  tardi far  il mattatore Ermete Novelli annunciando *Shylock* anzich  *Il mercante di Venezia*, in *Lady Macbeth* la Ristori sposta l'accento a partire dal titolo sulla coprotagonista della tragedia shakespeariana, che, assetata di potere, agisce per interposta persona ed   il vero motore delle azioni di Macbeth. L'analisi del testo portata avanti dalla Ristori   precisa e minuziosa, cos  come lo sono le motivazioni addotte alle sue scelte interpretative. Prendiamo la scena V del primo atto, quando Lady Macbeth entra leggendo la lettera in cui il marito le riferisce la profezia delle streghe («Nel d  della vittoria io le incontrai»):

²¹ S. D'Amico, *Bon, Francesco Augusto*, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 11, s.v., Roma, Treccani, 1969.

²² F. A. Bon, *Scene comiche e non comiche della mia vita*, cit., p. 254.

²³ A. Ristori, *Ricordi e Studi artistici*, Torino-Napoli, Roux, 1887, ristampa a cura di A. Valoroso, Roma, Audino, 2005.

Può mai essere questo il principio d'un folio così importante? Non le doveva già aver reso conto Macbeth della battaglia, della vittoria riportata e dell'esistenza di queste magiche sorelle?

Io pensai di leggere quello scritto difilato, come se ne avessi già lette le prime parole, entrando in scena, non arretandomi che nei punti nei quali la strana conoscenza dell'accaduto si accorda con quello che il destino regolatore di tutti gli eventi le aveva lasciato da lungo tempo intravedere. [...] Terminata la lettura, io facevo una lunga pausa, come se analizzassi di quello scritto il faticoso contenuto, così conforme a quello che io sperava. Ma poi per un momento rimanevo tristemente dubbiosa, cupa, considerando e temendo la debole natura del consorte; quindi, riflettendo ai punti più salienti del messaggio, dicevo:

Glami e Caudor tu sei, quel che promesso

Ti fu, sarai.

Ed al "sarai" dava una forza ed un'espressione soprannaturale.²⁴

Prendiamo un altro esempio: la scena, che ha destato l'ammirazione di Théophile Gautier, in cui Maria Stuarda, incontrandola per la prima volta, facendo forza su se stessa, s'inginocchia davanti alla cugina Elisabetta, ma non già davanti alla rivale ella si umilia, bensì davanti a Dio. Ed è un affollarsi di emozioni, una piena di sentimenti, sintetizzati in una trama di gesti, di sguardi e di pause:

Dopo tanta virtù di rassegnazione, alzavo lo sguardo al cielo, mi premevo contro il cuore il crocifisso appeso al rosario che mi scendeva dal fianco, offrivo a Dio il sacrificio che ero pronta a fare della mia dignità, e raccogliendomi pochi istanti, come invocassi da Dio d'infondermi forza e coraggio con voce ferma e tuono pacato dicevo ad Elisabetta: «Iddio, sorella,/Per te decise, e di vittoria ha cinto/Il felice tuo capo».²⁵

Nelle sue memorie Tommaso Salvini fa risalire alla sua prima interpretazione dell'*Oreste* di Alfieri l'intuizione del suo metodo. All'epoca diciannovenne, Salvini accettò la sfida, andò al Teatro Valle tre ore prima della rappresentazione per concentrarsi sul personaggio, senza badare alle battute di diletto dei compagni. Al momento di entrare in scena non risponde all'applauso del pubblico, che saluta il suo ingresso, ma, calato nel personaggio, «dopo aver manifestato con la mimica, il godimento di riconoscere quei patrii luoghi dai quali venne Oreste trafugato ad un lustro di età, pronunzio il primo verso: "Pilade, sì! Questa è la mia reggia! Oh, gioia!"».²⁶

C'è un passaggio interessante in cui il giovane Salvini e il suo maestro, Gustavo Modena, fiaccato dagli anni di una vita tribolata quanto

²⁴ A. Ristori, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 161.

²⁵ Ivi, p. 126. Per ulteriori approfondimenti rinvio al mio *Il "grande attore" e la recitazione italiana dell'Ottocento*, in «Acting Archives Essays», 18 novembre 2012.

²⁶ T. Salvini, *Ricordi aneddoti ed impressioni*, cit., p. 83.

appassionata, s'incontrano a Napoli e quest'ultimo rivela al giovane di avere assistito alle sue esibizioni nei panni di Amleto e di Saul: «L'Amleto no ti lo pol far che ti! El quarto atto del Saul, lo fasso meglio mi, ma il quinto ti lo fa meglio ti!». Ed ecco la spiegazione che Salvini fornisce di tale sentenza:

Come fervente repubblicano e acerrimo nemico del clero, nelle diatribe del quarto atto, rivolte da Saul al sacerdote Achimelech, egli poneva tutta quell'energia e quell'impeto che il suo principio politico gli dettava, e ne otteneva degli effetti straordinari; quindi restava spossato, affranto, da non potersi assumere l'improbabile fatica dell'ultimo atto. Io, che presso all'uditorio non avevo il carico della doppia veste d'artista e di anticlericale, misuravo in modo le mie forze che, senza far impallidire l'atto 4^o, me ne restava ad usura per far risaltare le passioni, i deliri e la fine di quel Re miserando.²⁷

Nel capitolo intitolato *Uno studio su me stesso*, riflettendo sui suoi errori giovanili, Salvini non solo dà prova di capacità autocritica, ma offre uno spaccato interessante dei suoi anni giovanili e, per contrasto, del traguardo conseguito nella sua piena maturità artistica. Imputa al repertorio classico preminente in gioventù la spinta inconscia e inavvertita «ad un atteggiamento trionfale, ad un porgere ampolloso e accademico», che lo «portava ad esagerare le modulazioni della voce, quasi ella fosse un meccanico strumento che risuona al tocco di ogni tasto, senza riflettere che l'abuso di questa facoltà avvicinava troppo la dizione alla melopea». A conclusione di questo percorso rieducativo su se stesso: «Cercai quindi mitigare i gorgheggiamenti nella voce, l'esuberanza nella collera, l'epifonemia nella frase, la precipitazione nella pronuncia e la burbanza nell'incedere».²⁸

Contrariamente alla Ristori, che distingue la sua autobiografia dall'esame delle sue interpretazioni più famose, più che nelle memorie Salvini vi si sofferma spesso e volentieri in scritti d'occasione, raccolti da Donatella Orecchia nell'interessante silloge *Sul teatro e la recitazione scritti inediti e rari*, alla quale rinvio.²⁹

Della cosiddetta triade del Grande attore, il primo a pubblicare le sue memorie fu, però, Ernesto Rossi: tre volumi, per un totale di 1.196 pagine, dal titolo *Quarant'anni di vita artistica*, editi tra il 1887 (i primi due) e il 1890 (il terzo) e organizzati per aree geografiche, a testimoniare la diffusione globale dell'arte del Grande attore italiano, suddivisi in 208 lettere indirizzate all'amico Angelo De Gubernatis. Anche Rossi pone l'interpretazione dell'Oreste alfiariano all'inizio dei suoi ricordi, diffondendosi per svariate pagine, infarcite di citazioni del testo, sul suo studio del personaggio che, al pari di Salvini, voleva distinto dalla tradizione

²⁷ Ivi, pp. 166-67.

²⁸ Ivi, p. 120.

²⁹ T. Salvini, *Sul teatro e la recitazione scritti inediti e rari*, a cura di D. Orecchia, Napoli, I Libri di AAR, a. IV, n. 7, 2014.

troppo declamatoria allora in voga. Il suo Oreste lo vuole lontano dal mito, umano, non riflessivo come Amleto, bensì impulsivo, scosso dalla passione, mosso dai sentimenti, primo fra tutti la vendetta, incline all'emozione e capace d'intenerirsi alle parole di Clitennestra:

Alle grida della madre, che piange il suo amato figliuolo estinto in lontana terra, è ben naturale, che Oreste per un momento senta che colei fu sua madre, e commosso le chieda
Oreste. Lo amavi
 Tu dunque molto ancora?
Cliten. O giovinetto,
 Non hai tu madre?
Oreste. ... Io?... l'ebbi!
Perché ricorda il misfatto e l'incesto! L'ebbe perché sente di non averla più, l'ebbe pur troppo perché gli uccise il padre.³⁰

Quello di Rossi è un racconto minuzioso della sua vita, della sua idea di teatro, associata a una conoscenza diretta dei teatri europei e non solo, un racconto nel quale si aprono squarci come quello sull'interpretazione di re Lear, uno dei personaggi interpretati da Rossi, attore che, insieme con Salvini, ha dato il maggior contributo alla conoscenza di Shakespeare in Italia. Nella sua lettura Lear è un vecchio egoista, che vuole sbarazzarsi delle cure dell'amministrazione del regno, ma non dell'autorità regale, un autocrate che non agisce per generosità e men che meno con saggezza, bensì sulla spinta del desiderio capriccioso di potersi dedicare nei suoi ultimi anni in tutta libertà alla gozzoviglia e alla caccia. Nella sua analisi ricorre la parola «patologia» a proposito dei comportamenti di un carattere degenerato, che dall'assolutismo narcisista lo conduce progressivamente prima all'autocommiserazione e infine alla pazzia. Fasi patologiche, che preludono all'analisi clinica del personaggio, propria del naturalismo, ben rappresentata da Ermete Zacconi. Le parole chiave per penetrare nel ritratto psicologico di re Lear sono «l'alterigia e l'assolutismo»:

Sino dal mio comparire sulla scena volli che il pubblico sapesse con chi aveva a fare. Non con un personaggio da teatro, un re da leggenda, un fantasma poetico, molto meraviglioso, ma di poca sostanza, con una fiaba infine: no! Comparendo io qual Lear sulla scena, il pubblico, il critico debbono esclamare: - questa figura, ancorché appaia più maestosa, più grande del vero umano, ha proporzioni così esatte che ce lo rendono vero [...] Vi è in esso una tale progressiva evoluzione di stranezze che sono motivate da una grande e mal dominata ambizione che l'artista deve da bel principio chiarire all'uditorio, perché questi possa poi seguirlo in tutte le fasi e in tutti i gradi della sua patologica infermità! Per cui non un re, quale vidi sovente, che entra in scena a passo misurato, in tutta la potenza della reale maestà, e che va a sedersi sul trono appoggiato e sorretto dai cortigiani e dalle figlie; questo sarebbe un re che pensatamente e saggiamente va a dettar leggi, non colui che istantaneamente,

³⁰ E. Rossi, *Quarant'anni di vita artistica*, cit., vol. I, p. 35.

senza riflettere, ha presa una risoluzione e viene a comunicarla alla famiglia, alla corte, pronto a punire colui che lo contraddicesse. Il mio passo è lesto e concitato, ed incerto: come leste, concitate e inconseguenti sono le sue risoluzioni.³¹

Quanto alla generazione successiva al Grande Attore, a partire dal titolo *Ricordi e battaglie* (Garzanti, 1946) s'intuisce il cambio di passo delle memorie stilate dal mattatore Ermete Zacconi, in buona parte giocate sulla difensiva rispetto a una critica, rappresentata da Silvio d'Amico, che ne contesta l'arte in nome dei nuovi valori riferibili a un teatro di regia ancora tutto da fondare, ma anche di fronte alla nuova posizione contrattuale guadagnata dagli autori teatrali con l'istituzione della Società Italiana degli Autori (S.I.A.), nata per difenderne i diritti. Zacconi ebbe un ruolo determinante nel rientro sulle scene della Duse nel 1921, ma anche quando parla della grande attrice l'accento non travalica un'ammirazione di maniera, preferendo soffermarsi sulle vicissitudini che accompagnarono quel problematico ritorno, piuttosto che diffondersi sui segreti della sua arte. Con Vittorio Gassman poi, rapito al teatro dal successo cinematografico, imparentato con la famiglia Zacconi per il tramite della moglie Nora Ricci, figlia di Renzo Ricci e Margherita Bagni, figliastra di Zacconi, la memorialistica di attore si trasforma. Con il libro dal titolo divenuto proverbiale, *Un grande avvenire dietro le spalle. Vita, amori e miracoli di un mattatore narrati da lui stesso* (Longanesi, 1981), e il successivo romanzo *Memorie del sottoscala* (Longanesi, 1990), il mattatore Gassman traccia un ritratto di se stesso a tratti impietoso, in cui s'intrecciano ironia e *gossip*, crisi esistenziale e male di vivere, ma l'arte teatrale resta in sordina. La memorialistica d'attore contemporanea preferisce concentrarsi sul racconto autobiografico in cui abbonda l'aneddotica, anziché esercitarsi sulla descrizione dei personaggi interpretati, e così l'autorialità di attrici e attori ha ceduto il passo all'autorevolezza dei registi come nel caso di Adriana Asti, nel cui salotto, in un misto di affetto e devozione, troneggiavano le tre foto di coloro che erano stati i numi tutelari della sua carriera teatrale: San Giorgio (Strehler), San Luca (Ronconi) e San Luchino (Visconti). L'attrice offre al lettore particolari arguti, talvolta illuminanti dei registi con cui ha lavorato, riferisce sul loro metodo e sui loro spettacoli cui ha partecipato, più che soffermarsi sulle sue interpretazioni.³² È come se l'attore contemporaneo avesse abdicato al suo ruolo di protagonista per riconoscere l'autorità del regista come autore dello spettacolo.

³¹ Ivi, pp. 326-27.

³² A. Asti, *Un futuro infinito*, Milano, Mondadori, 2017.

Abstract

Actor memoirs enjoyed particular momentum in the nineteenth century, when the great actors of the Italian stage turned to the written page to continue the dialogue with their audiences, leaving us a precious testimony of their art. Adelaide Ristori published her *Ricordi e studi artistici* (Turin-Naples 1887), a fundamental work for analyzing the characters played by the great actress during a long and successful career on stages around the world. It was followed by Ernesto Rossi with *Quarant'anni di vita artistica* (Florence 1887-1890) and Tommaso Salvini with his *Ricordi aneddoti ed impressioni* (Milan 1895). But there is also a secondary, no less important, memoir by actors, who write about colleagues who are illustrious for having worked with them and observed them closely, such as Luigi Bonazzi, author of *Gustavo Modena e l'arte sua* (Perugia 1865), and Luigi Rasi, who wrote *La Duse* (Florence 1901), the first monograph on the great actress. Contemporary memoirs of actors prefer to focus on the autobiographical narrative, in which anecdotes abound, rather than focusing on the description of the characters played, and so the authorship of actresses and actors has given way to the authority of directors.

Autore

Alessandro Tinterri attualmente dirige il Museo Biblioteca dell'Attore, dove aveva già lavorato dal 1979 al 2004, prima di insegnare Storia del teatro e Storia e analisi del film all'Università di Perugia (1999-2023). Storico del teatro di Otto e Novecento, curatore delle opere di Savinio e Sergio Tofano per Adelphi, è autore di *Savinio e lo spettacolo* (Il Mulino 1993 e Cuepress 2018) e con Alessandro d'Amico di *Pirandello capocomico* (Sellerio 1997). Tra i titoli apparsi nella Collana Morlacchi Spettacolo, da lui creata a Perugia nel 2006: *Arlecchino a Palazzo Venezia* (2011) e *Fotogrammi* (2012).