

L'Ottocento delle attrici

Premessa (non solo) autobiografica

Quando ho accolto la proposta di scrivere sulle attrici dell'Ottocento per «Acting Archives» a partire dalle mie pubblicazioni, ho dimostrato una certa dose di incoscienza. Mi sono occupata a lungo dell'argomento, è vero, ma da anni lavoro sul contemporaneo e quello è un periodo complicato e contraddittorio. Costretto fra il mito indistruttibile della Commedia dell'arte e la modernità della Regia, il secolo è stato assunto per lo più come periodo di passaggio e sempre con vari 'ma', impigliato com'è nella convivenza troppo stretta delle sue istanze più vive e innovative con un conformismo opprimente e diffuso.¹ Esplodono allora, ad esempio, le battaglie per i diritti delle donne, proprio mentre si irrigidiscono le prescrizioni in fatto di famiglia e di morale: quando Orlando, il personaggio woolfiano che attraversa il tempo e i sessi, si sveglia in questo secolo le duole l'anulare in mancanza della fede matrimoniale.

D'altro canto, qualcosa mi attirava verso questi argomenti delicati e verso il periodo in cui li avevo studiati, e non era nostalgia ma un bisogno di Storia sollecitato da fenomeni del presente: ad esempio le reazioni inaspettatamente violente a spettacoli che affrontano i temi dell'identità sessuale² o i richiami misteriosi che legano uomini di teatro quali De Capitani e Bruni ai loro predecessori ottocenteschi o spingono Castellucci a dire all'attore: «L'800 è il tuo tempo»,³ come da fronti 'opposti' potrebbero confermare Gassman e Bene, de Berardinis e Cecchi. E se per gioco dovessi scegliere quali libri portare con me su un'isola deserta, fra questi ci sarebbe *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento* di Meldolesi e Taviani: un libro denso

¹ Lo ha sottolineato Mario Apollonio, a partire da un riconoscimento di carattere generale: «forse nessun'altra stagione nella storia del teatro d'ogni tempo e popolo conosce un così vivo e pronto affidarsi alla virtù comunicativa della creatura, e tanta potenza d'azione e di suggestione con mezzi così poveri» (*Storia del teatro italiano dall'età barocca al Novecento*, Milano, BUR, 2003, vol. II, p. 650).

² Si pensi agli attacchi contro *Fa'afafino - Mi chiamo Alex e sono un dinosauro* di Giuliano Scarpinato, ispirato ai bambini che non amano identificarsi in un sesso e rivolto agli ultra dodicenni, e alle interpellanze parlamentari contro il Festival di Santarcangelo 2017. O, viceversa, allo straordinario successo di Silvia Calderoni in *MDSX* dei Motus e all'affermarsi della giovane regista Livia Ferracchiati, che su questi temi fonda la sua poetica.

³ R. Castellucci, *Esercizi Delfici*, in R. Castellucci, C. Guidi, C. Castellucci, *Epopèa della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999 Amleto, Masoch, Oresteia, Giulio Cesare, Genesi*, Milano, Ubulibri, 2001, pp. 297-300. Gli Esercizi Delfici sono finalizzati a «sostenere dignitosamente il potere alienante del palcoscenico», si fanno da soli e non sono validi per sempre.

e affascinante, che sembra ancora riguardarci per vie tutt'altro che libresche.⁴

È poi di Meldolesi un saggio successivo, poco noto, che ha il merito di coniare una definizione in positivo e di valore a mio avviso assoluto: il Sette-Ottocento come «età delle invenzioni teatrali»:

Fra la Commedia all'Improvvisto, che va scemando nel primo '700, e il tardo '800 della Duse, l'iniziatrice della nostra età, esiste un'età intermedia: quasi due secoli di vita teatrale, che siamo soliti pensare eclettici e «contraddetti» da Goldoni ed Alfieri e che, invece, al di là della valutazione letteraria, possono anch'essi configurarsi, teatrologicamente parlando, come un insieme. Ecco *l'età delle invenzioni* – invenzione del teatro come edificio riproducibile, invenzione della «moderna» teoria dell'attore, invenzione della «nuova» sensibilità recitativa che collegò Lumi e Romanticismo oltre la logica dei generi, invenzione di rapporti riformati fra attore e autore, invenzione di modalità partecipative aperte, invenzione di modalità rappresentative alte e basse allo stesso tempo, invenzione di una nuova competitività borghese fra prosa e lirica, arte varia e circo. Uso la parola invenzione perché si trattò di scoperte immediatamente realizzate, inter-connesse e riformulate di tanto in tanto, ma senza fratture lungo i due secoli.⁵

E anche età con le attrici al centro, come cercherò di dimostrare.

Quanto alla questione del gender non è certo meno complessa in ambito artistico. Perché separare l'attrice dall'attore nel mondo 'separato' del teatro? cosa è maschile e cosa è femminile nel linguaggio delle arti? Nella strettoia fra stereotipi, più che mai inaccettabili nel 'post questione femminile', e concezioni essenzialistiche – la differenza sessuale ironicamente chiamata «D.S.», ovvero déesse, da Hélène Cixous, la filosofa che ha scritto per Ariane Mnouchkine – ho fatto riferimento a due frasi, che mi hanno rafforzato nell'intento di studiare singole soggettività attraverso gli scarti testimoniati dai linguaggi, verbali e non.⁶ La prima è stata ispirata a Marina Cvetaeva dall'attrice Sonečka Gollidej, allieva di Vachtangov: la differenza fra i sessi consiste in un nocciolo, piccolo, irriducibile, che si può comprendere «solo dal di dentro di noi, essendo»; la seconda è di Sibilla Aleramo, tenace indagatrice dello «spirito femminile»: «le segrete leggi del cuore hanno un ritmo» e nel ritmo si annidano le differenze.⁷

⁴ Pubblicato da Laterza nel 1991, il libro ha vinto il Premio Pirandello-Palermo per la saggistica nel 1993. Citerò dall'edizione riveduta e corretta del 2003.

⁵ C. Meldolesi, *Piazza e teatro. L'attore nell'età delle invenzioni*, in *La piazza nella storia: eventi, liturgie, rappresentazioni*, a cura di M. Vitale e D. Scafoglio, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 413-420.

⁶ N. Setti, *Ritratto di una scrittura*, introduzione a H. Cixous, *Il teatro del cuore*, Parma, Pratiche, 1992, pp. 7-32.

⁷ M. Cvetaeva, *Il racconto di Sonečka*, Milano, La Tartaruga, 1992, p. 106; S. Aleramo, *Apologia dello spirito femminile*, in *Andando e stando*, Milano, Mondadori, 1942, pp. 65-66.

Le mie ricerche sono cresciute nell'ambito della Storia delle donne, un settore di studi emerso alla fine degli anni Settanta con i libri di Luisa Muraro sulla stregoneria e di Anna Maria Bruzzone e Rachele Farina sulla Resistenza: non una storia aggiuntiva ma una rilettura del passato da un punto di vista diverso, con domande mai fatte alle fonti. Il gender come categoria necessaria per una storia generale – al pari di altre già in uso, dalla classe sociale alla nazionalità alla religione – si impone in una fase successiva. Il dibattito è acceso, proliferano libri e riviste, altrove si aprono corsi universitari di Women's Studies, nel 1989 si costituisce ufficialmente la Società Italiana delle Storiche.

Il contesto è quello del Neofemminismo, nato dal (e in reazione al) '68, quando in una società in ebollizione, le donne manifestano una vera e propria «urgenza di rappresentazione» e numerose attrici si mostrano pronte a realizzarla.⁸ L'associazione La Maddalena ne è una delle espressioni più consapevoli: il suo primo spettacolo *Maria Marianna. Materiali per un discorso sulla condizione attuale della donna, scelti ed elaborati da Maricla Boggio, Edith Bruck e Dacia Maraini* (1973) costituisce il manifesto del teatro femminista italiano. Allora l'insieme delle parole d'ordine tende a divorare la comunicazione teatrale ma si producono fenomeni significativi: da un lato, passano per questa esperienza attrici interessate a indagare la differenza sessuale e le sue ricadute sui linguaggi e, dall'altro, molte militanti si misurano con i mestieri della scena in esperienze più o meno connesse con il professionismo.⁹ Quando poi, negli anni ottanta, il primo femminismo – caratterizzato da un lato da processi radicali di presa di coscienza e di riflessione teorica e, dall'altro, da esiti politici di massa (dalla legalizzazione dell'aborto alla penalizzazione del reato di violenza sessuale) – si trasforma in un 'femminismo diffuso' orientato su bisogni di conoscenza critica, memoria e trasmissione, vengono molto valorizzate le forme di creatività individuali.¹⁰ Il teatro si rivela strumento eccellente per 'trovarsi' e per 'dirsi' essendo in relazione.

Allora ho affiancato al lavoro scientifico e militante nella Società Italiana delle Storiche e nel Centro di documentazione ricerca e iniziativa delle donne di Bologna (che ha poi dato vita alla Biblioteca nazionale delle donne), l'impegno in alcune associazioni teatrali femminili: da Magdalena

⁸ *Le Isabelle. Dal teatro della Maddalena alla Isabella Andreini*, a cura di M. Boggio, Besa, Nardò (Le), 2002, vol. I, p. 19.

⁹ La stessa Maraini provò «tutti i mestieri, dal suggeritore all'elettricista, dal regista alla sarta di scena, per quanto in cantine miserabili», acquisendo una «conoscenza dall'interno del 'fare teatro'» che si rivelò preziosa per la scrittura (*Un sogno teatrale*, in *Fare teatro (1966-2000)*, Milano, Rizzoli, 2000, vol. I, p. XI). Tradotta e rappresentata in tutto il mondo, Maraini ha creato una sorta di *Comédie humaine* delle donne con tratti da neorealismo.

¹⁰ *Dal movimento femminista al femminismo diffuso. Ricerca e documentazione nell'area lombarda*, a cura di A. R. Calabrò e L. Grasso, Milano, Franco Angeli, 1985; L. Mariani, *Feminist Theory and Criticism*, in *The Encyclopedia of Italian Literary Studies*, a cura di G. Marrone, New York-London, Routledge, 2007, vol. I, pp. 705-711.

Project (nata nel 1986, con sede principale a Holstebro presso l'Odin Teatret, tuttora attiva a livello internazionale e dotata di una rivista, «The Open Page») alle meno longeve Associazione Divina (fondata a Torino nel 1990 dalle attrici di Teatro Settimo e da alcune docenti universitarie) e Il linguaggio della Dea (creato da Ermanna Montanari a Ravenna nel 1991).¹¹ Ho curato la rubrica Proscenio sul trimestrale «Lapis. Percorsi della riflessione femminile» fondata da Lea Melandri e attiva dal 1987 al 1996; e all'interno del festival di Santarcangelo, negli anni di Leo de Berardinis, ho promosso varie iniziative raccolte sotto il nome dusiano di «Casa delle attrici».

Come studiosa mi sono attestata su due linee: da un lato, da storica orale, ho raccolto testimonianze di attrici anziane che avevano cominciato a recitare prima dell'avvento della regia e dunque serbavano memoria viva del teatro precedente;¹² e, dall'altro, mi sono concentrata sul rapporto fra teatro e movimento di emancipazione femminile. Fra queste linee si è prodotta spontaneamente un'osmosi, grazie alla presenza di Sibilla Aleramo, vissuta tanto a lungo da creare un legame fra la Nora ibseniana di Irma Gramatica, la grande Duse e l'ottocentesca Giacinta Pezzana. E proprio quest'ultima, col suo *Amleto*, mi ha portato a Sarah Bernhardt, la sostenitrice della 'natura femminile del teatro' che ha innalzato la pratica dell'attrice en travesti, tappa importante verso le attuali forme moltiplicate di sconfinamento fra l'identità sessuale di chi recita e quella della figura performata.

In questo saggio, per evidenziare la legittimità di una scelta che isola le attrici, ho privilegiato gli elementi di lunga durata e di continuità, senza considerare adeguatamente mutamenti profondi come quelli verificatisi con l'affermarsi del naturalismo: tali che Claudio Vicentini teorizza un cambiamento della concezione stessa della recitazione teatrale nel corso

¹¹ In quello stesso anno sorse il Teatro delle Donne di Calenzano, su iniziativa di Maria Cristina Ghelli, che puntava sulla drammaturgia (centro di produzione e archivio); l'anno dopo l'associazione Isabella Andreini Comica Gelosa, che vedeva impegnate Franca Angelini, Maricla Boggio e Dacia Maraini, confermava l'importanza di Roma in questo ambito. Per più di un ventennio, sulla scia del teatro La Maddalena, si formarono in Italia associazioni di questo tipo, in una singolare sinergia fra donne di teatro, intellettuali e docenti universitarie, militanti, ma gli studi teatrali ne furono appena sfiorati.

¹² Per la tesi di dottorato, rimasta inedita, ho raccolto venticinque testimonianze di attrici allora viventi, nate fra il 1887 e il 1923: Gigetta Morano, Isabella Riva, Vera Vergani, Mimy Aylmer, Tina Lattanzi, Anita Durante, Paola Borboni, Pina Cei, Maria Fabbri, Eva Magni, Rina Franchetti, Laura Carli, Franca Dominici, Pupella Maggio, Carola Zopegni, L. Vi. attrice dilettante, Laura Adani, Miranda Campa, Elsa De Giorgi, Gianna Galletti, Lina Volonghi, Anna Campori, Regina Bianchi, Rosalia Maggio, Luciana Durante. Ho intervistato inoltre Valentina Moroni su Irma ed Emma Gramatica; Franca Rame su sua madre, Emilia Baldini; Gino Cavaliere e Gastone Martini (*Donne di teatro nel primo Novecento*, Università degli studi di Bologna, Dottorato di ricerca in Discipline dello spettacolo, 1987).

dell'Ottocento.¹³ E ho affrontato i seguenti nodi problematici: il posto occupato dalle attrici e i loro percorsi in parte differenti da quelli maschili; l'importanza particolare che ebbero le donne di teatro a livello sociale e culturale in quella fase cruciale della Storia delle donne; la possibilità di leggere alcune linee recitative emerse pienamente nel Novecento come esiti delle loro sperimentazioni.

La catena delle grandi nel 'secolo lungo'

Carlotta Marchionni (1796-1864), Adelaide Ristori (1822-1906), Giacinta Pezzana (1841-1919), Eleonora Duse (1858-1924). Sono per motivi diversi le più grandi, sono le più studiate e le più significative per abbozzare un Ottocento delle attrici, dopo la rottura prodotta dalla Rivoluzione francese¹⁴ e fino all'esplosione del primo conflitto mondiale. Marchionni lega l'Ottocento al prima e Duse al dopo, essendo preceduta da una generazione meno definibile, dominata da Adelaide Tessero (nipote di Adelaide Ristori) e Virginia Marini, oltre che dalla femminista Pezzana; Ristori con la sua tournée parigina del 1855 fornisce la data spartiacque dell'affermazione del Grande Attore, il cuore del secolo. Attorno a loro un contesto nutrito di attrici brave, amate dal pubblico e meritevoli di approfondimenti, su cui non potremo soffermarci: un peccato, anche perché questo è un secolo in cui alto e basso, genio e mestiere si sono più che mai intrecciati.

Già la pubblicistica dell'epoca distingueva la genealogia delle prime attrici da quella dei primi attori e ne segnalava la centralità, ma la storiografia teatrale non ne ha tenuto sufficientemente conto, nemmeno dopo il pionieristico *Attrici e società nell'Ottocento italiano* di Giovanna Ciotti Cavalletto. Questo libro inizia con il ritratto di Anna Fiorilli Pellandi – dominatrice della Compagnia Reale Italiana diretta da Fabbrichesi, grande interprete della Mirra alfiariana e sorprendente Egisto nella *Merope* dello stesso autore – ma entra nel vivo del secolo con Carlotta Marchionni, quando «si apre un nuovo genere, inizia un nuovo modo di concepire i

¹³ «Da riproduzione di passioni e comportamenti coordinati nella figura di un personaggio che è una creazione artistica, costitutivamente diversa dalla realtà dell'attore» essa diventa «penetrazione e assimilazione di un'interiorità individuale, unica ed esclusiva, assolutamente simile e affine alla personalità dell'interprete»: così C. Vicentini in *Adelaide Ristori e Tommaso Salvini rispondono a William Archer*, in *La passione teatrale. Tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano: Otto e Novecento*, a cura di A. Tinterri, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 477-507. Si tratta di «Studi per Alessandro d'Amico», uno dei maggiori conoscitori del teatro ottocentesco italiano, capace di proporre visioni chiarificatrici in forma di racconti appassionanti, nutriti dalla vita materiale e da un certo modo di parlare degli attori, per aneddoti.

¹⁴ Si ricordi che Olympe de Gouges, autrice della *Dichiarazione dei diritti della donna e della cittadina*, era drammaturga e oratrice; Théroigne de Méricourt, sostenitrice della rivoluzione umanitaria, era cantante; Claire Lacombe, ispiratrice del club delle Citoyennes Républicaines Révolutionnaires, era un'attrice di provincia.

personaggi, cui si accompagnerà, inevitabilmente, una diversa visione del ruolo di attrice» e lo chiude con Giacinta Pezzana.¹⁵ Tiene fuori, dunque, Eleonora Duse, non considerando il cordone ombelicale che la lega alle generazioni precedenti¹⁶. Propone inoltre i ritratti di Carolina Internari Tafani, Maddalena Pelzet Signorini, Amelia Bettini, Fanny Sadowsky, Clementina Cazzola, Virginia Marini, Virginia Reiter e Adelaide Tessero.

D'altro canto, pur essendo i quattro nomi citati all'inizio fuor di discussione, ne va motivata la scelta alla luce delle finalità del saggio. In cosa consistono le novità introdotte da Carlotta Marchionni? In che senso propone un paradigma di attrice diverso e di tale peso da evocare nella pubblicistica coeva il parallelo con Isabella Andreini? La sua carriera è esemplare per come si muove tra continuità e strappi: figlia d'arte, va alla scuola di Morrocchesi per affrontare adeguatamente *Mirra* di Alfieri e impone il testo italiano di maggior successo del secolo, *Francesca da Rimini* di Pellico, che non è certo un capolavoro letterario. Si afferma ancora adolescente in ruoli di primadonna e lascia le scene a 44 anni, dopo essere stata imprenditrice e scritturata a condizioni d'eccezione nella Compagnia Reale Sarda; dà vita a Milano a un salotto che sostiene i valori romantici e libertari.

È Carlotta Marchionni l'icona del nostro primo Romanticismo teatrale, di cui incarna la stupefacente capacità di armonizzare elementi incongrui: «solo il patetico ci spiega il mistero che sta riposto nelle lagrime del piacere, e se v'ha una possibile voluttà nella morte».¹⁷ Ed è lei stessa agli inizi una contraddizione vivente: attrice giovane e primadonna insieme, unisce l'ingenuità della fanciulla alla sapienza della professionista e alla conoscenza del linguaggio amoroso, la freschezza delle doti naturali alla capacità di inventare artifici, la sicurezza del mestiere appreso sin dall'infanzia alle inquietudini dell'artista.

Inaugura 'il teatro del personaggio' in senso ottocentesco, dopo che si è compiuto il grande trapasso «verso l'egemonia del testo e dell'interprete» e la mediazione fra questi due poli non viene più determinata «dalle situazioni patetiche» e dal «codice delle espressioni delle passioni» ma dal «personaggio concepito come identità psichica unitaria, e come identità scenica realizzata in base a criteri di verisimiglianza e storicità». Lo scrive la settecentista Maria Ines Aliverti e Vicentini precisa: «il personaggio-tipo, mosso dal contrasto di passioni generali» diventa «rappresentazione di

¹⁵ G. Ciotti Cavalletto, *Attrici e società nell'Ottocento italiano. Miti e condizionamenti*, Milano, Mursia, 1978. La frase cit. è a p. 27.

¹⁶ Mirella Schino, invece, nei *Racconti del Grande Attore. Tra la Rachel e la Duse* (Imola, Cue Press, 2016 [2004]), dedica a quest'ultima due capitoli e amplia l'orizzonte a Rachel, Sarah Bernhardt e Henry Irving ma non propone un approfondimento di Adelaide Ristori.

¹⁷ S. Geraci, *Destini e retrobotteghe. Teatro Italiano nel primo Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2010, p. 205. È stato per me di riferimento il capitolo *Carlotta Marchionni in effigie. L'attrice e il dramma romantico*, pp. 187-237.

personalità eminenti e complesse, uniche e formate da caratteristiche singolari».¹⁸

Questa complessità deve materializzarsi in un'immagine semplice e rassicurante per il pubblico, che stacchi l'attrice dal suo ambiente di provenienza: nasce così l'immagine mitizzata dell'attrice vergine e santa, che calca il palcoscenico non direttamente per via familiare ma a partire dalle esperienze estatiche avute in collegio davanti alla statua di Suor Orsola e dalle filastrocche recitate per lei¹⁹. Un'operazione simile a quella compiuta da Isabella Andreini, alla nascita del professionismo attorico, per staccare dalla sua immagine ogni ombra di prostituzione. Inoltre Carlotta Marchionni punta su un piccolo clan femminile dominato dalla madre Elisabetta – attrice di valore, impegnata non a garantire l'onore della figlia ma a dare strumenti alla sua ambizione artistica – e la cugina Teresa Bartolazzi, che rimarrà al suo fianco tutta la vita; e crea «la tradizione delle 'maestre d'arte' che si avvale di una parentela strutturata miticamente per vie d'arte».²⁰ A raccoglierne il testimone nella sua serata d'addio al teatro è Adelaide Ristori, che ribadisce il carattere rituale del passaggio recitando una poesia: «Tu dell'arte maestra amorosa, / Tu all'errante mio piede segnavi / Infallibile traccia. / [...] A me resta grand'orma segnata: / Possa io quella costante calcar».²¹

«Adelaide Ristori non è soltanto una donna e un'attrice: è, innanzi tutto, l'incarnazione di un modello, il prodotto perfetto delle esigenze e del gusto di un'epoca», così inizia il capitolo dedicatole da Ciotti Cavalletti. E se di Marchionni si è scritto che era «il perfetto ideale della femmina italiana», soprattutto Ristori ne è la realizzazione piena quale figlia d'arte pervenuta allo status nobiliare: moglie, madre e nuora attenta ai doveri imposti dai ruoli, senza mai disinteressarsi della sua famiglia d'origine allargata, interprete di regine e di 'grandi' personaggi, impegnata nella battaglia risorgimentale al fianco dei Savoia e di Cavour. Sono dati innegabili abbondantemente celebrati, d'altro canto poche attrici hanno compiuto gesti che andavano tanto radicalmente in un'altra direzione, determinata dalle esigenze professionali e dall'interesse per la modernità: l'attrice è un esempio paradigmatico dello iato fra parole e azioni, così significativo per la storia delle donne. Come ha fatto Teresa Viziano, che ha studiato per

¹⁸ M. I. Aliverti, *Poesia fuggitiva sugli attori nell'età di Voltaire*, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 22 e 202- 203; C. Vicentini, *Adelaide Ristori e Tommaso Salvini rispondono a William Archer*, cit., p.487.

¹⁹ Geraci mette in relazione questa narrazione mitica con la canonizzazione di Angela Merici, la fondatrice delle Orsoline, nel 1807, e con la leggenda stessa di Orsola, la vergine martire che convertì un esercito di fanciulle.

²⁰ S. Geraci, *Destini e retrobotteghe*, cit., p. 235.

²¹ Cito da F. Simoncini, A. Tacchi, *Carlotta Marchionni*, in «Drammaturgia», n.s., a. XII, n. 5. 2015, p. 205.

tutta la vita l'attrice a partire dall'immenso archivio che lei stessa ha riordinato presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova²².

Prima di tutto il matrimonio col marchese Giuliano Capranica del Grillo, che presiede alla creazione della sua immagine pubblica, coronando il distacco dall'ambiente comico. Non si tratta del caso tipico dell'attrice che compie il salto di classe e comincia una nuova vita. Adelaide Ristori lascia il teatro per un periodo breve e col matrimonio (d'amore) sigla un contratto implicito ma evidente: riceve un nome e uno status che le aprono le porte a livello internazionale, a cominciare dalla casa reale italiana, e offre liquidità guadagnata col suo lavoro e la sua fama. Fa mettere in contratto che non reciterà né ruoli in travesti né parti immorali mentre è nota soprattutto per le interpretazioni di Mirra e Medea come per quella di Lady Macbeth, che contribuisce alla conoscenza e al trionfo di Shakespeare in Italia²³; sostiene il rispetto dei ruoli sociali mentre dirige la sua compagnia col piglio di «un generale d'armata» e al marchese Capranica del Grillo capita di essere chiamato Monsieur Ristori; si assicura contrattualmente di poter lasciare la compagnia in qualunque momento, se i suoceri si ammalano, mentre pratica il nomadismo a un livello mai visto, andando alla conquista dei mercati internazionali e facendo il giro del mondo. Non si tratta di un dato curioso per fare notizia (prima donna al mondo, preceduta da due uomini in questa impresa), come accadde per certe azioni pubblicitarie di Sarah Bernhardt, che pure suscitarono l'ammirazione di Virginia Woolf.²⁴ Il suo giro del mondo non è un viaggio di piacere ma una lunghissima tournée con 312 spettacoli: comincia a Roma il 4 dicembre 1874 e finisce nella stessa città il 14 gennaio 1876, 20 mesi e 19 giorni tra navi e treni (35.285 miglia di mare e 8.365 di terra), con marito e figli al seguito, tra pericoli serissimi e grandi fatiche.

Lo scrive in *Ricordi e Studi artistici*, pubblicato nel 1887 (dopo le memorie di Ernesto Rossi e prima di quelle di Tommaso Salvini): un altro primato, almeno in Italia, tanto che gli editori in premessa dichiarano di aver faticato a convincere l'attrice ad affiancare all'analisi di sei interpretazioni le sue memorie.²⁵ Che una donna attrice si riconosca soggetto degno di biografia è

²² Particolarmente significativi *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una Compagnia Drammatica dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2000, e *La Ristori. Vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, San Miniato (Pisa), La conchiglia di Santiago, 2013 (anche in ebook per le Edizioni delle Donne).

²³ Cfr. L. Caretti (a cura di), *Il teatro del personaggio. Shakespeare sulla scena italiana dell'800*, Roma, Bulzoni, 1979.

²⁴ Cfr. L. Mariani, *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento*, Imola, Cue press, 2016 [1996], pp. 188-189.

²⁵ Il libro, pubblicato da L. Roux e C. nel 1887, è stato riproposto con la cura di A. Valoroso da Dino Audino Editore nel 2005. Ne parlo in *Scritti di memoria e ri-velazioni sceniche: Adelaide Ristori, Eleonora Duse e le attrici dell'Odin*, in «Teatro e Storia», annale 28, 2007, pp. 364-370. Il saggio fa parte di un interessante dossier curato e introdotto da A. Carloni e R. Gandolfi,

un gesto ardito, di cui Adelaide Ristori ritiene prudente giustificarsi; ma anche quando limita il repertorio per tutelare la sua dignità, fa di questo una «libertà di espressione e quasi di avventura», come scrive Apollonio: in un «superbo rispetto dei limiti», che mostra «i prodigi dell'appassionata misura», pur con gli artifici lamentati da Lewes.²⁶

In lei la passione non assume la cifra patetica, ma si scatena ai confini «fra sentimenti rappresentabili e istinti irrepresentabili», facendo «affiorare qualcosa delle pulsioni inconoscibili dell'uomo [...], una «cangiante presenza oscura al posto del carattere», «donne selvagge o tragicamente smarrite, impressionanti nei loro tratti ossessivi, come un commovente grido primitivo»: era come se l'ideologia si collocasse «fuori della sua arte: questa viveva del dramma dell'amore, quella del panico per il ritorno della barbarie»²⁷. Ma a dispetto della sua rivendicata appartenenza alla scuola emozionalista, la necessità stessa di distaccare i personaggi dalla sua persona privata e di garantirne l'efficacia comunicativa di fronte a grandi pubblici anche di altra lingua, rende necessario il ricorso alle pratiche di distacco e dislocazione, descritte da Vicentini.²⁸ Ne dà conferma Giacinta Pezzana: «recitava senza mai darsi alla parte: non ho conosciuto fra i grandi artisti italiani un caso più completo di sdoppiamento».²⁹

A partire da questi e altri argomenti un cultore di Gustavo Modena come Claudio Meldolesi alla fine deve ammettere il ruolo centrale della Ristori nel teatro ottocentesco, un polo che inaspettatamente anticipa istanze del Novecento:

La Ristori riuscì a sposare il marchese Capranica del Grillo prevalendo sull'ostile sgomento dei suoceri. Fu una lotta durissima, che l'attrice dovette affrontare anche da ragazza madre e da scritturata inadempiente e che finì felicemente contro ogni previsione. Il '48 teatrale, tempo di ricongiunzione del teatro e della società, fu annunciato da questo caso sensazionale quanto

Teatro e «Gender»: l'approccio biografico, che contiene interventi di S. G. Cusick, S. Franco, M. Nordera, E. Willbourne.

²⁶ Cfr. M. Apollonio, *Storia del teatro italiano*, cit., pp. 650-655; e G. H. Lewes, *Gli attori e l'arte della recitazione. Scritti sulla scena dell'Ottocento da Kean a Salvini*, traduzione e cura di E. G. Carlotti, Genova, Costa & Nolan, 1999, pp. 150-154.

²⁷ C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, cit., pp. 273-276.

²⁸ Occorreva «rendere sulla scena un personaggio inadatto a manifestarsi nella realtà umana dell'attore», ma all'epoca della Ristori «irrepresentabile non era più il personaggio profondo e articolato nei meandri della sua interiorità. Era il personaggio macchiato da vizi morali, o comunque caratterizzato da atteggiamenti in grado di provocare il disgusto e la repulsione dello spettatore». In ogni caso l'attore esperto reagiva «con una continua emissione di sotto-segnali - sguardi e gesti particolari - prodotti anche nei momenti più accesi dell'interpretazione e sempre eseguendo quello che è richiesto per rendere esattamente la figura del personaggio, mostra al pubblico di essere in pieno possesso del suo autocontrollo tecnico e psicologico, e che dunque tutto quello che fa e dice non è altro che "recitazione"». C. Vicentini, *Le teorie della recitazione. Il distacco dell'attore dal personaggio*, «Acting Archives Reviews», a VI, n. 11, maggio 2016, p. 14.

²⁹ G. Emanuel, *Le confessioni di Giacinta Pezzana*, in «Corriere della sera», 19 dicembre 1910.

dalla furia rivoluzionaria di Modena. [... D'altro canto,] c'è da pensare che senza la spinta quarantottesca, la storia non avrebbe conosciuto «l'attrice regina» bensì una marchesa preoccupata di cancellare le tracce del suo passato.³⁰

Si stabilisce così una dialettica fra i due attori, «la marchesana» e il «mattaccio», che da un lato rimanda a linguaggi sessualmente connotati – quello tragico-lirico della prima e quello grottesco del secondo – e, dall'altro, prefigura due concezioni opposte di teatro: «un presentimento della stabilità teatrale alta», una sorta di «teatro protostabile» di responsabilità pubblica pur nelle condizioni del nomadismo, e, al polo opposto, il teatro utopico di Modena, fuori degli edifici istituzionali, «negli spazi oltre la luna».³¹

Giacinta Pezzana non è un'artista dello stesso livello, ma certo è quella più apertamente ribelle e indipendente, in una dimensione di grandezza che per Sibilla Aleramo è tutta ottocentesca: «ha qualcosa degli eroi della leggenda, dalle linee esorbitanti dal nostro piccolo obiettivo moderno. In diverso campo, e parlando di donne, non vediamo che George Sand [...], che abbia avuto un'esistenza altrettanto possente».³² Capocomiche a trent'anni e attrice madre in *Teresa Raquin* a trentotto, interprete in travesti di Amleto, in crisi appena quarantenne, abbandona le scene fra i 46 e i 53 anni e va a vivere con il terzo amore importante della sua vita in Sicilia, torna poi a recitare come primattrice in compagnie secondarie, preferendo questa condizione a quella di scritturata per parti minori in compagnie maggiori. Di nuovo in crisi, inventa un doppio repertorio per sopravvivere economicamente e nel cuore del pubblico, senza rinunciare né alla sua concezione etica del teatro né alle sue inquietudini d'artista: da un lato i cavalli di battaglia e, dall'altro, le sperimentazioni, che chiama «lussi intellettuali». Lo sono le poco remunerative Serate dantesche, che concepisce da precorritrice one-woman-show: sola a scegliere i testi poetici e il loro montaggio, sola a recitarli e a deciderne la messinscena, sola a metterci i capitali. Si espone politicamente come mazziniana e come femminista, diventando figura di riferimento de «La Donna», il più importante periodico emancipazionista; fa dell'amicizia con alcune donne una pratica di valenza anche politica.

Segnata dalla formazione dialettale con Toselli (che comporta attitudini comiche, ben testimoniate dalle lettere a Alessandrina Ravizza e Sibilla Aleramo) come dal confronto con la generazione grandeattorica, con la quale condivide la concezione del personaggio quale entità

³⁰ C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, cit., pp. 253-254.

³¹ C. Meldolesi, *Elementi introduttivi. Con un surplus sui rapporti della Ristori con la stabilità teatrale e Un epilogo da lontano*, in *L'attrice marchesa. Verso nuove visioni di Adelaide Ristori*, a cura di A. Felice, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 19-24 e 163-164.

³² S. Aleramo, *Giacinta Pezzana*, «Avanti della Domenica», 4 febbraio 1906.

psicologicamente reale e per vie misteriose affine alla propria, fa parte della cosiddetta «triade delle ultime romantiche» e impone il naturalismo, compie uno scavo espressivistico che arriva alla smorfia e persegue un'essenzializzazione idonea a contemperare popolare e ricerca, fino a momenti di 'antirecitazione' con la sua Raquin, muta e paralizzata. La data del debutto napoletano del dramma di Zola, nel 1879, segna uno spartiacque forse importante quanto il 1855: per la centralità di questo testo nella storia del naturalismo e della nascita della regia e per come l'attrice italiana vi si impegna, tra l'altro fronteggiandosi con la giovane Duse.³³ Anche per questa via il suo romanticismo tardivo mantiene i caratteri negativi che aveva in Gustavo Modena, in quanto atteggiamento critico verso l'esistente e tensione a una vita piena e in libertà: quel «Romanticismo degli attori e delle donne» su cui insiste Meldolesi, legando il bisogno di riconoscimento sociale di questi due soggetti a una visione del mondo complessiva.³⁴ In sintesi, come scrive Rasi, Pezzana può apparire di volta in volta «romantica, classica, verista, simbolica».³⁵ Manifesta così un aspetto chiave dell'Ottocento come 'secolo dei secoli'.

Il passaggio da questa generazione alla successiva è problematico. Eleonora Duse fa di tutto per marcare la sua distanza da Adelaide Ristori, di cui pure riconosce la grandezza, e introduce novità che fanno sembrare prematuramente vecchia la generazione precedente: «attrice artista», secondo la definizione coniata da Meldolesi, comunemente accettata pur con vari accenti.³⁶ Quanto al suo lascito è ancora aperto – continuano a uscire saggi che rilanciano la riflessione sulla sua arte – ed è duplice: da un lato riguarda le attrici che sono venute subito dopo, godendo delle sue novità ma dovendo tentare di distinguersi per acquisire fama propria e, dall'altro, prolunga più che un'ombra su tutto il Novecento;³⁷ anzi è questo

³³ Cfr. L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003; e per l'attrice in questione, L. Mariani, *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere*, Firenze, Le Lettere, 2005, e *Giacinta Pezzana met en scène Thérèse Raquin*, in *La fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, a cura di M. Fazio, P. Frantz, Paris, Éditions Dejonquères, 2010, pp. 272-283.

³⁴ Di Meldolesi, oltre al libro scritto con Taviani, cfr. *L'età degli avventi romantici in Italia*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. II, *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 565-609.

³⁵ L. Rasi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Francesco Lumachi, 1905, *ad vocem*.

³⁶ C. Meldolesi, *Questo strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia, che ha rigenerato l'avanguardia storica insieme al popolare*, in «Teatro e Storia», annale n. 18, 1996, pp.9-24. Attisani radicalizza questa definizione, legando la Duse a un «teatro di poesia», di «antiproso» (*L'invenzione del teatro. Fenomenologia e attori della ricerca*, Imola, Cue press, 2017, p. 168).

³⁷ La Duse fu «un caso particolarissimo e tutt'altro che esemplare, che non tracciò una strada poi percorsa da altri ma segnò un punto di rottura fondamentale con la tradizione precedente», scrive S. Pietrini, *L'arte dell'attore dal Romanticismo a Brecht*, Roma-Bari, Laterza,

il secolo a cui soprattutto la colleghiamo, anche se si è ritirata dalle scene nel 1908 e vi è tornata per due anni nel 1921, dopo aver girato il film *Cenere* nel 1916. A partire dagli studi di Schino che, da esperta della regia oltre che della Duse, ha evidenziato sia i tratti di continuità e di mestiere sia i tratti discontinui ed eccezionali,³⁸ vorrei segnalare due testimonianze d'epoca, di più recente acquisizione in Italia, che riguardano la cultura attorica e la lunga durata delle abilità recitative nelle loro dinamiche di oralità prima che scritte.³⁹

La prima è di Martin Buber, scrittore e filosofo. Solo quando la vide recitare a Firenze nel 1905 in *Monna Vanna* di Maeterlinck, pigiato fra i loggionisti, Buber ebbe la percezione della «vera portata antropologica e filosofica dell'arte scenica»:

È qui che si deve vederla, nel suo ambiente naturale, a partire dal quale soltanto è possibile comprenderla appieno. Accade con lei come con le figure dei grandi capolavori dell'arte italiana: per capire la sua vita motoria, per comprendere in profondità la sua dinamica psicofisica, si deve osservare il popolo da cui proviene. [...] Vi domina una immediatezza di espressione che non dipende dal pensiero ma ha una propria forma derivante dalla vita-esperienza di molte generazioni.⁴⁰

Dunque, commenta Attisani, «Eleonora Duse manifesta la propria unicità nel legame con gli antenati, dimostrandosi un "essere umano che naturalmente esprime se stesso nella forma che gli è offerta dalle generazioni che lo hanno preceduto"»,⁴¹ in particolare da quelle femminili, aggiungerei.

La seconda testimonianza è di Hermann Bahr che, da critico teatrale, scrive: dagli italiani «c'era sempre qualcosa da imparare. Anche dai peggiori», ma restò incantato da Eleonora Duse e Ermete Novelli e fu indotto a riflettere sui segreti della loro grandezza e del loro potere sul pubblico. Anche se Novelli era un «artista tecnicamente molto diverso dalla Duse», gli sembrava provvisto delle stesse «qualità elementari», che rimandavano al

2009, p. 110. Ma non è proprio così, a mio avviso, tanto più se si pensa al suo lascito novecentesco oltre a quello immediato.

³⁸ Di M. Schino, oltre a *Il teatro di Eleonora Duse. Nuova edizione riveduta e ampliata*, Roma, Bulzoni, 2008, cfr. *Controattore e attore norma*, «Teatro e Storia», XVIII, 1995, pp. 113-128, e *Teorici, registi e pedagoghi in Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. V, *Avanguardie e utopie del teatro. Dal Futurismo al Teatro dell'Assurdo*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 51-72.

³⁹ Sulla pluralità del tempo teatrale, in assonanza con le ricerche sul tema delle Annales, vedi C. Meldolesi, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, in *Pensare l'attore*, a cura di L. Mariani, M. Schino, F. Taviani, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 57-77.

⁴⁰ Ma poi l'artista «va oltre ciò che è dato», diventa «fonte di forze che gli sono ignote, sa portare alla vita anche ciò di cui non ha mai avuto esperienza (M. Buber, *La Duse a Firenze*, in A. Attisani, *Actoris Studium. Album # 1, Processo e composizione nella recitazione da Stanislavskij a Grotowski e oltre*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, pp. 99-101).

⁴¹ A. Attisani, *L'arte e il sapere dell'attore. Idee e figure*, Torino, Accademia university press, 2015, pp. 321-322.

«segreto ultimo della recitazione»: «l'effetto enorme che esercitano gli artisti italiani deriva dal fatto che per la prima volta essi hanno osato essere in primo luogo nient'altro che attori, esercitare al massimo il loro mestiere».⁴²

Del resto, la prima affermazione della Duse è dovuta all'intelligenza del suo repertorio, al fatto che sentì profondamente i cambiamenti del tessuto economico, sociale, politico del suo tempo. I problemi che hanno tormentato e stimolato Carlotta Marchionni e Adelaide Ristori di fronte a personaggi come Mirra o Medea, così distanti dalla loro biografia e figura pubblica, non ci sono più o meglio si mostrano in tutt'altra forma (ad esempio il desiderio dell'attrice che la figlia Enrichetta non la vedesse recitare); i personaggi interpretati dalla Duse sono per lo più donne qualunque, inquiete e in cerca di sé, scontente e bisognose d'amore. Lei se ne distacca non per via morale ma in quanto artista: soffre come loro, come loro compie azioni poco eroiche ma non le giudica né sente il bisogno di attualizzazioni politiche, alla maniera di Giacinta Pezzana, che vede in Medea una delle tante sedotte e abbandonate sue contemporanee. La grandezza di Duse, la sua prima novità nasce dall'aver trasformato tutto questo in linguaggio, dall'averlo inventato questo linguaggio, dandogli i connotati della poesia.

Valga per tutte la testimonianza di Alessandro d'Amico:

Poi arriva la Duse, che fa storia a sé. Ci sono delle bellissime lettere della Ristori a Salvini in cui la Ristori riflette con l'amico sulla recitazione della Duse: "Ma questa che fa? Recita? Con quattro stracci addosso? Ma cosa è?". Quando la Duse si rivolse per consigli alla Ristori, la Ristori le mandò il copione della *Rosamunda* e di *Pia de' Tolomei* perché quelli erano i testi con cui la grandezza di un'attrice doveva misurarsi. Ma la Duse non fece altro che chiuderli in un cassetto e recitare invece *La signora dalle camelie* [...] testo, guarda caso, rifiutato dalla Ristori per "ragioni morali".⁴³

Con questo stesso spirito Eleonora Duse costruisce la sua immagine pubblica: puntando sull'elemento del dolore, certo, ma forse ancor più sul tema della libertà e dell'indipendenza. Lavorate! Studiate! Così esorta le giovani, pensando anzitutto agli aspetti materiali, in sintonia con la rivendicazione di Virginia Woolf di *Una stanza tutta per sé*. Per l'attrice anche la bellezza è costruzione, mentre la sua poesia nasce dalla vita, senza timore di accogliere il femminile della nascente letteratura rosa coi suoi sogni d'amore.

⁴² S. Bellavia, *Duse e Novelli nelle Glossen zum Wiener Theater (1903-1906) di Hermann Bahr*, «Acting Archives Rewiev», n. 10, nov. 2015.

⁴³ A. d'Amico, *Su Tommaso Salvini*, colloquio con V. Venturini, «Primafila», n. 86, luglio 2002, p. 45.

Figlie d'arte e fuggitive

Tra i fili che si possono enucleare per adombrare un Ottocento delle attrici uno dei più consistenti riguarda le figlie d'arte: lo sono tre delle quattro attrici di cui stiamo parlando e la proporzione è valida in generale. Alla fine del Settecento le compagnie comiche, se non erano del tutto occasionali e di sopravvivenza, si presentavano come carovane parentali, basate sul modello contadino della famiglia multipla comprendente più generazioni; attorno al 1830, in piena crisi del teatro di prosa, le compagnie maggiori cambiarono assetto, in sintonia con le trasformazioni sociali della famiglia: senza accogliere necessariamente i figli, presero a riunire coppie distinte d'attori con scritturati ad hoc, spesso provenienti da altri ambienti, e ricorsero a una divisione del lavoro oscillante fra il vecchio sistema delle maschere e il mondo dei sentimenti borghesi e dei ruoli teatrali.⁴⁴

La spaccatura fra queste due «classi d'attori» di diversa provenienza è forte per tutto il secolo, come testimonia la stessa Pezzana che, non essendo figlia d'arte, per questo soffrì molto agli inizi della carriera. Francesco Righetti, in un passo commentato da vari studiosi, segnala un dato molto interessante: in quel primo Ottocento gli attori più distinti erano «in un numero di gran lunga maggiore fra le persone non nate da' comici» mentre le migliori attrici provenivano dalle famiglie dei comici. Ne dà anche una spiegazione ragionevole, cui sarebbe in parte ricorsa anche Sarah Bernhardt:

Appena una fanciulla può proferire mal articolate parole la si presenta al pubblico. Tutto ciò che la colpisce diventa per lei un oggetto d'incitazione, lo sviluppo precoce delle sue intellettuali facoltà la pongono presto in istato di riflettere e di sentire; i genitori scorgendo in lei qualche felice disposizione naturale, prodigano tutte le loro cure alla fanciulla, su cui fondano una speranza di miglior fortuna. Pervenuta la ragazza a quell'età tanto fatale al maschio, lungi dal distrarre la sua attenzione, è più che mai rivolta ad apprendere dalle sue provette compagne quegli artifizj, que' colpi di mestiere che fanno impressione sul di lei cuore, in ragione dell'effetto che promuovono; non interrompe il suo esercizio perché non le manca l'occasione di comparire sulla scena, o col carattere d'ingenua, o di seconda amorosa, o di genio, e simili particine, che giovano meravigliosamente a renderle familiare l'uso del portamento e del gesto, sicché ove per poco natura le sia generosa de' suoi doni, all'età di sedici anni, o poco più, diventa prima donna, l'occasione le procaccia modi di conversare colle colte persone, con uomini di lettere, e contrae per poco che vi ponga studio, l'abitudine di maniere gentili, e si fa amare, più o meno, secondo il suo valore nell'arte.⁴⁵

In sostanza i figli d'arte, giunti all'età di dieci anni, non avevano più personaggi, a differenza delle femmine; e divenuti attori giovani subivano

⁴⁴ C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, cit., pp. 219-222.

⁴⁵ F. Righetti, *Studj sull'arte drammatica*, Torino, Alliana e Paravia, 1827, vol. I, pp. 101-104 e 111-113, cit. da P. Pallavicini, *Oltre (al)la vita. Esercizi di critica storica della fonte biografica. Elementi per un'analisi del genere sessuale come costruzione storico-sociale*, tesi di dottorato, Istituto Universitario Orientale di Napoli, 1993-1996, pp. 111-112.

una concorrenza molto maggiore da parte dei filodrammatici, perché il pregiudizio sociale non ostacolava il desiderio di questi ultimi di diventare professionisti con la stessa severità riservata alle aspiranti attrici di buona famiglia. Così, nel primo Ottocento, le figlie d'arte ebbero «il ruolo di giovanissime attrazioni nel mercato degli spettacoli»: «la promessa di un talento femminile, forse solo la speranza, veniva alimentata e difesa contro lo spreco e la dispersione».⁴⁶ Questo anche perché il fascino storicamente esercitato dalle donne in scena si spostò sulle adolescenti e non potevano certo recitare a quell'età e bene ragazze di altra provenienza. Si pensi all'impressione suscitata dalla quindicenne Marchionni su Stendhal o ai racconti di Duse/Foscarina nel *Fuoco* di D'Annunzio. Il paradigma dell'attrice moderna è poi frutto di un'accorta politica di allontanamento dai percorsi battuti normalmente nelle famiglie d'arte, come abbiamo visto fare a Carlotta Marchionni, che arricchisce la sua formazione con esperienze teatrali extrafamiliari, frequenta ambienti colti e impegnati, elabora un'immagine pubblica che mette in ombra la sua provenienza ed esalta altri valori, punta su una rete di relazioni femminili. Ricorrendo ad elementi diversi Ristori e Duse operano nella stessa direzione: sfruttare il patrimonio posseduto da figlie d'arte e prenderne formalmente le distanze per spiccare il volo.

Le attrici dunque diventano uno dei pilastri del sistema della produzione teatrale, assicurandone la stabilità e insieme promuovendone il movimento. Nel commentare il passo di Righetti, Paola Pallavicini sottolinea come «questo teatro del primo Ottocento italiano mantenga la sua linea di continuità interna, la tradizione della propria cultura professionale attraverso le generazioni femminili»⁴⁷. Un dato di fatto che mi pare indicare anche una capacità peculiare di elaborare il rapporto fra continuità e rotture, più strategica: producendo cambiamenti all'interno della tradizione, senza buttarne via i valori e senza ostentazioni verbali, confidando nell'evolversi stesso dei tempi. Meldolesi spiega poi la maggiore capacità di resistenza delle figlie d'arte alla crisi della tradizione comica con l'invenzione di una recitazione fortemente sessuata, capace di esprimere le esigenze della drammaturgia familista, cui cominciarono a contribuire anche delle autrici. Per reagire allo strapotere del melodramma e alle difficoltà del mercato teatrale, le compagnie puntarono infatti su testi contemporanei che affrontavano la crisi della famiglia patriarcale e proponevano da un lato figure femminili di tipo nuovo (non solo mogli e madri) e, dall'altro, un'enfatizzazione della nozione di femminilità, che dal

⁴⁶ S. Geraci, *Destini e retrobotteghe*, cit., p. 189.

⁴⁷ P. Pallavicini, *Oltre (al)la vita. Esercizi di critica storica della fonte biografica. Elementi per un'analisi del genere sessuale come costruzione storico-sociale*, tesi di dottorato, Istituto Universitario Orientale di Napoli, 1993-1996, pp. 111-112.

patetismo romantico d'inizio secolo sarebbe evoluta verso forme sempre più inquietanti.

D'altro canto, la costruzione della propria immagine è per le attrici un'operazione particolarmente gravosa e delicata, a causa della scissione fra sfera pubblica (di pertinenza prevalentemente maschile) e sfera privata (di pertinenza prevalentemente femminile): essendo anzitutto attrice – e dunque donna pubblica per il suo mestiere e per la sua appartenenza alla microsocietà teatrale, con l'obbligo di essere attraente – e dovendo apparire fuori del palcoscenico come una 'donna normale', una borghese. Una tensione, un logoramento che favoriscono sia i ritiri precoci dalle scene sia le fughe temporanee, fenomeni pressoché esclusivi delle attrici. Nel 1840, a 44 anni, Carlotta Marchionni si ritira dalle scene definitivamente, da primadonna: non vuole dare al pubblico lo spettacolo della sua caduta dall'apice della fama, non vuole essere umiliata per la perdita della bellezza e del protagonismo artistico con il passaggio a parti minori di attrice madre. Non è la sola anche se spesso il bisogno costringeva a tornare a recitare. Giacinta Pezzana lascia il teatro per quasi otto anni (1887-1894), Eleonora Duse per dodici (1909-1920). E forse la fatica di tenere insieme vita e teatro, essendo il teatro più che vita, spiega anche il bisogno di scrittura che fu della Ristori e della Pezzana come della Duse: migliaia di lettere, scritte nelle condizioni delle tournée, utili forse a creare una dimensione intermedia fra esposizione e intimità. Qualcosa che certo nutrì il senso di stranierità da cui maturò l'alterità della Duse.

L'attrice donna pubblica e il pubblico femminile

«La parola non è mai qualcosa 'per' o in se stessa, ma giunge a compimento solo attraverso il suo destinatario», e quella della Duse «non è più comunicazione ma lotta»: ⁴⁸ non è che un esempio di come ogni discorso sull'attore/attrice debba essere anche un discorso sullo spettatore, che nell'Ottocento comincia a riguardare a pari titolo la spettatrice.

Come è noto, il pubblico del teatro di prosa nasce con l'affermazione settecentesca dello Stato moderno e della sfera pubblica di tipo borghese, quando lo spettacolo costituisce un sistema economico e il singolo spettatore fa parte di un gruppo dotato di un suo modello di funzioni e auto-rappresentazioni: un'importanza che si accresce nel secolo successivo, perché il teatro all'italiana diventa il contenitore principale dell'agire comunicativo e della formazione della sfera pubblica. È poi lo stesso Habermas, autore del fondamentale *Storia e critica dell'opinione pubblica*, nella prefazione alla nuova edizione del libro a riconoscere il limite di aver concepito la sfera pubblica borghese al singolare e di non aver considerato le donne: «diversamente dall'esclusione degli uomini emarginati, l'esclusione delle donne ha esercitato una funzione strutturale» ammette,

⁴⁸ M. Buber, *La Duse a Firenze*, cit., pp. 100-101.

citando Carole Pateman.⁴⁹ Dunque, il pubblico teatrale ottocentesco viene presentato come maschile e la formazione di quello femminile non viene tematizzata, eppure non è di poco conto capire, da un lato, come si sia arrivati alla 'normalità' dei pubblici misti novecenteschi e alla loro rappresentazione e, dall'altro, come il pubblico femminile abbia iniziato ad essere consapevole di sé e la spettatrice a viverci non solo come accompagnatrice di qualcuno.

Questo processo subisce un'accelerazione negli ultimi decenni dell'Ottocento, quando l'industrializzazione favorisce l'ingresso delle donne nel mondo del lavoro e la nascita della nazione le coinvolge politicamente per la conquista della cittadinanza: un fenomeno che non si esprime solo attraverso le punte avanzate del movimento emancipazionista ma è percepibile visivamente dalla «femminizzazione» avviata della sfera pubblica.⁵⁰ Dalle campagne affluiscono nelle città migliaia di giovani per andare a servizio; alcuni settori industriali, come il tessile, ricorrono in stragrande maggioranza a mano d'opera femminile; molte studiano, diventano maestre, impiegate, giornaliste... Lo sforzo di conciliare le nuove identità con i doveri tradizionali è enorme: si pensi alle giovani serve, sospese fra una classe sociale e l'altra, fra città e campagna, che acquistano visibilità per le loro crisi isteriche alla Salpetrière, alimentando la nascita della psicoanalisi e la paura del femminile.⁵¹ D'altro canto, allora molte diventano lettrici e spettatrici e chiedono una letteratura e un teatro in sintonia con la nuova società che si va delineando.

⁴⁹ J. Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, traduzione di M. Carpitella, A. Illuminati, F. Masini, W. Perretta, nuova edizione, Bari-Roma, Laterza, 2002; la prefazione è del 1990. Per il pubblico teatrale italiano nell'Ottocento resta di riferimento B. Sanguanini, *Il pubblico all'italiana. Formazione del pubblico e politiche culturali fra Stato e Teatro*, Milano, Franco Angeli, 1989, da rapportare alle ricerche centrate sul Novecento di Giacché e De Marinis. Cfr. anche C. Sorba, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, il Mulino, 2001; P. Bigatto, R. M. Molinari, *L'attore civile. Una riflessione fra teatro e storia attraverso un secolo di eventi all'Accademia dei Filodrammatici di Milano*, Corazzano, Titivillus, 2012; e, per una visione di genere *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema*, a cura di G. Bruno, M. Nadotti, Torino, Rosenberg & Sellier, 1991; il dossier curato da A. Ceconi, *Il genere del pubblico: questioni per una storia della ricezione femminile nelle arti della scena*, in *Nuove frontiere per la Storia di genere*, vol. III, a cura di L. Guidi e M. R. Pellizzari, Salerno, Università di Salerno e Libreria universitaria.it edizioni, 2013; e il dossier curato da L. Mariani e M. Nadotti, *La spettatrice attratta*, «Prove di drammaturgia», n. 2, 2010.

⁵⁰ L'espressione è di Otto Weininger, che segnala anche i grandi «successi femministi» del Rinascimento

e del XVI secolo, quando comparvero le prime attrici: *Sesso e Carattere*, traduzione di J. Evola, Milano, Bocca, 1958. Quanto ai movimenti politici delle donne puntavano ora sull'uguaglianza ora sull'equivalenza (cioè sulla differenza femminile, e addirittura sulla sua superiorità), ora sulla conquista dei diritti ora sulla filantropia (il cosiddetto femminismo pratico).

⁵¹ «Uno spettro si aggira per l'Europa: la donna», così R. Alonge titola un paragrafo di *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1988.

Certo le attrici non hanno mai pensato al pubblico in modo indifferenziato, ma il salto di qualità avviene con Giacinta Pezzana, per il suo impegno politico diretto e per la sua consapevolezza sociale, e ancor più con Eleonora Duse, quando dal rapporto con singole spettatrici privilegiate o con frange politicizzate si passa a una concezione larga del pubblico come entità riconoscibile nelle sue componenti maschili e femminili. L'attrice prova fastidio per certo pubblico maschile, «canaglia» e voyeurista, e dice di pensare in primis alle «femminucce», alle loro storie e alla loro emotività, ai loro modi di comportarsi e al loro parlare, che fanno sorridere «li maschietti» shakespeariani: costruisce con «le donne finte» delle commedie un dialogo ravvicinato, che prepara e garantisce quello con le spettatrici e fa delle relazioni amicali una poetica e un modo di lavorare.⁵² Con la sua recitazione, scandalosamente segnata dall'interiorità, crea un ponte emotivo con le donne in sala – sia le aristocratiche e le intellettuali sia le donne comuni –, a partire da un vissuto reso 'comune' dalla teatralità e dalla poesia. Non è solo un mito – 'la divina' – ma anche un modello: essendo lavoratrice oltre che artista, donna di potere autorevole, padrona della sua immagine. Per capire quanto avanzata sia stata la sua azione basta pensare alla sua ultima esibizione ne *La donna del mare* di Ibsen: ultrasessantenne, coi capelli bianchi e il volto struccato, afferma il diritto di amare a qualunque età e un concetto di bellezza che non si basa solo sull'aspetto fisico. Persino D'annunzio vorrebbe vivere quella vita, che offre la possibilità di viverne cento di vite; Arrigo Boito invece la ritiene sconveniente, tanto da tenere segreto il suo amore anche per questi poco nobili motivi.

Al di là di ombre tanto pesanti, che accompagnano anche le attrici più grandi, quello che interessa qui è però un altro elemento: l'enorme importanza che le attrici di teatro hanno avuto, più o meno manifestamente, nell'elaborazione di identità femminili inedite, fino alla cosiddetta Donna nuova. È un processo che sbagliremmo a legare esclusivamente agli aspetti divistici di Duse o Bernhardt e non solo per il fatto che a teatro quegli aspetti sono gestiti dalle attrici in prima persona e si legano a professionalità articolate e complesse. Soprattutto va riconosciuto il ruolo centrale occupato dalla conservatrice Ristori nell'elaborazione di un'immagine pubblica che ha dato forza alle attrici e alla battaglia per la cittadinanza femminile dopo l'unità d'Italia.

La donna di teatro è intimamente attraversata dal conflitto fra il suo mestiere e la «natura femminile», questo costrutto culturale così invasivo e potente, per questo fatica molto più dell'attore a essere riconosciuta come figura borghese e come esempio pubblico. D'altro canto l'attrice offre risposte al problema della pubblica rappresentazione della donna borghese

⁵² E. Duse, A. Boito, *Lettere d'amore*, a cura di R. Radice, Milano, Il Saggiatore, 1979, pp. 123, 358, 585.

perché la sua professione viene in generale riconosciuta e rappresentata pubblicamente. A dispetto dell'apparenza, che ha reso schiacciante il modello di perfezione da lei incarnato, Adelaide Ristori crea una tensione positiva e proficua tra arte scenica e immagine pubblica: afferma l'artisticità della professione e la sua dimensione imprenditoriale, la dignità dell'attrice e la sua capacità di proporsi come modello, non prescinde mai dalla dimensione pubblica e rende visibile la sua vita privata in alcuni aspetti, come i sovrani, rappresenta l'Italia nel mondo sia come 'portavoce' di Cavour e dei Savoia sia come incarnazione della patria per gli emigrati.⁵³ Dalla sua battaglia discendono la libertà di Giacinta Pezzana di essere una ribelle come quella della Duse di conquistare un'immagine di attrice che con la Ristori non ha nulla a che fare. Carlotta, l'attrice santa; Adelaide, l'attrice marchesa; Giacinta, l'attrice militante; Eleonora, l'artista del dolore: le implicazioni di queste sigle vano ben oltre gli stereotipi, si tratta di costruzioni impegnative che si basano su scelte strategiche come sul modo di vestirsi.

Prendiamo un episodio minore della vita di Eleonora Duse: la creazione della Libreria delle attrici, uno spazio bello e confortevole, in cui leggere, partecipare ad eventi culturali, soggiornare per brevi periodi: destinato alle giovani attrici che volevano uscire dalle ristrettezze culturali oltre che economiche delle compagnie di giro. La Libreria, inaugurata a Roma il 28 maggio 1914, chiuse ufficialmente il 21 gennaio 1915, e non per i venti di guerra: l'ambiente teatrale reagì negativamente e di attrici se ne videro poche. Ma per fortuna i libri, che si ritenevano perduti, sono stati ritrovati da Anna Sica a Cambridge: danno testimonianza di una straordinaria vastità di interessi e di una lettrice attenta, che talvolta annotava.⁵⁴

Anche la maggior parte degli storici del teatro (compresa Mirella Schino) hanno preso poco in considerazione quell'impresa fallimentare. Si trattava invece di un'iniziativa avanzata, in sintonia con i Three Arts Clubs di Chicago e Londra, che guardava alle donne certo ma anche al teatro in generale: non un'opera di beneficenza «ma di amore e di rivoluzione [e] dignità delle artiste».⁵⁵ La celebre frase di Eleonora Duse sul «compianto

⁵³ Anche lo spostamento di interesse dalla vita privata delle attrici alla loro qualità artistica, segnalato da Ciotti Cavalletto, è testimonianza di un processo emancipativo in una certa misura inevitabile.

⁵⁴ A. Sica, A. Wilson, *The Murray Edwards Duse Collection*, Milano - Udine, Mimesis, 2012. Da qui è partito lo studio delle sigle declamatorie apposte nei copioni e l'ipotesi dell'esistenza di una tecnica di recitazione complessa e articolata, che dal Settecento arriva al primo Novecento: A. Sica, *La Drammatica - Metodo italiano. Trattati normativi e testi teorici*, Milano, Mimesis, 2013 e *The Italian Method of La Drammatica. Its legacy and Reception*, a cura di A. Sica, Milano, Mimesis, 2014.

⁵⁵ Appunti inviati da E. Duse a Olga Ossani, in L. Mariani, *Amicizie e "possesso di sé" nel teatro, la Duse e le giovani attrici*, in *Voci e anime, corpi e scritture. Atti del Convegno*

femminile» allude anche ad azioni concrete come questa, in cui l'attrice credette veramente.⁵⁶

«Petit riens» e altri atti che portano al Novecento

Penso che l'arte teatrale sia un'arte essenzialmente femminile. Infatti, dipingersi la faccia, dissimulare i propri sentimenti, cercar di piacere, voler attirare gli sguardi sono i torti che spesso si rimproverano alle donne, e per i quali si mostra una grande indulgenza. Gli stessi difetti diventano odiosi in un uomo. Eppure, l'attore deve rendersi il più attraente possibile, non fosse che ricorrendo alle tinture, alle barbe finte, alle piccole parrucche. Se è repubblicano, deve sostenere con calore e convenzione teorie realiste, e se è conservatore, teorie anarchiche, se tale è il volere dell'autore. [...] Mi divertiva molto questa lotta fra l'attore e l'uomo. Forse questa continua astrazione da sé stesso dà all'attore una natura più femminile. Ma è certo che l'attore è geloso dell'attrice. La sua cortesia d'uomo educato scompare davanti alla ribalta.⁵⁷

Al di là degli aspetti datati e del rischio di avallare stereotipi, resta la suggestione dell'ipotesi avanzata da Sarah Bernhardt: la recitazione è la più 'femminile' delle arti. Ma anche le teorie femministe più vicine a noi si sono mostrate in singolare sintonia con alcune tematiche teatrali nel definire la soggettività femminile: così, Luisa Passerini parla di un «trascorrere da identità ad alterità» e Teresa De Lauretis di «soggetto eccentrico [collocato] fuori campo»; Donna Haraway, col suo *Manifesto cyborg*, mette in crisi l'idea di corpo-natura («i corpi non nascono, sono costruiti») e Marjorie Garber pone il cross dressing a fondamento di una cultura antiessenzialista della terzità; Rosi Braidotti propone l'immagine del nomadismo per connotare un soggetto molteplice, multiculturale, stratificato e Adriana

internazionale su *Eleonora Duse*, a cura di M. I. Biggi, P. Puppa, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 363-372.

⁵⁶ «Recitare? Che brutta parola! Se si trattasse di recitare soltanto; io sento che non ho *mai saputo né saprò mai recitare!* Quelle povere donne delle mie commedie mi sono talmente entrate nel cuore e testa, che mentre io m'ingegno di farle capire alla meglio a quelli che mi ascoltano, quasi volessi confortarle... sono esse che, adagio adagio, hanno finito per confortare me! Come - e perché, e da quando - mi sia successo questo «ricambio» affettuoso, inesplicabile e innegabile tra quelle donne e me... sarebbe troppo lungo e anche difficile - per esattezza - a raccontare. Il fatto sta che, mentre tutti diffidano delle donne io me la intendo benissimo con loro! Io non guardo se hanno mentito, se hanno tradito; se hanno peccato, se nacquero perverse, purché io senta che esse hanno pianto, hanno sofferto o per mentire o per tradire o per amare... io mi metto con loro e le frugo frugo non per mania di sofferenza ma perché il compianto femminile è più grande e più dettagliato, è più dolce e più completo di quello che ne accordano gli uomini!». Cito la lettera a D'Arcais del 1885 da V. Pandolfi, *Antologia del grande attore*, Bari, Laterza, 1954, pp. 381-382.

⁵⁷ S. Bernhardt, *La mia doppia vita*, Milano, Savelli, 1981, pp. 154-155. Concetti analoghi sono espressi in *L'art du théâtre*, con un'interessante differenza: non si parla di «abstarcion de soi même» ma di «assimilation» (Monaco, Éditions Sauret, 1993, p. 142).

Cavarero affronta le valenze politiche del corpo e della voce a partire da alcune figure teatrali: vede nell'Antigone sofoclea – sepolta viva fuori dalle mura della polis – l'incarnazione del corpo femminile come minaccia mentre il corpo impolitico di Ofelia, sostanzialmente dall'acqua in cui annega, segna il passaggio alla modernità.⁵⁸ Sono stati questi i miei punti di riferimento a livello teorico, prima che le neuroscienze arricchissero le coordinate della riflessione, mostrando la valenza scientifica di esperienze corpo-mente fatte dagli attori non del tutto consapevolmente.

Ma per trarre qualche conclusione da questo viaggio nel cuore femminile dell'Ottocento, intendo mettere al centro la recitazione. Alcuni elementi già in parte individuati, messi in fila, possono infatti adombrare una linea che arricchisce la definizione dell'intero Novecento come «secolo del Grottesco», proposta da Attisani: fili 'femminili' in quanto attribuibili al linguaggio delle attrici e connotati dalla loro condizione di artiste, che non vogliono comporsi in visioni organiche e alternative. Il Grottesco non viene qui assunto come un genere o uno stile, perché il ricorso a «una vasta gamma di accenti, dall'estremo tragico a quello comico, passando per il fantastico, il simbolico e lo stesso realismo», con un'estremizzazione dei contrasti e col gusto della deformazione, è finalizzato a «un realismo più autentico», capace di cogliere i livelli contraddittori, nascosti, sfuggenti della realtà: qualcosa che si identifica con l'essenza stessa della teatralità, come vuole Mejerchol'd, e in ultima analisi serve a «straniare il mondo».⁵⁹ Per spiegare come di questa visione Eleonora Duse sia un perno, Attisani analizza in particolare *Cenere*; l'attrice appartiene al grottesco sia per i processi compositivi che mette in atto sia per la sua tensione ad andare oltre, a trovare «la vita nella forma», a spiazzare il pubblico. Accenna anche al fatto che Mejerchol'd «è tra i primi a comprendere, tramite la Duse, che la recitazione è un'arte femminile, o meglio *del* femminile» e conclude che fa storia a sé.⁶⁰ La mia ipotesi è che dietro questa storia a sé non ci sia solo il mestiere che proviene dalle famiglie d'arte ma anche elementi di un linguaggio elaborato dalle attrici.

Come arriva al Novecento il bisogno del Grande Attore di creare una partitura attorica che intreccia più elementi in contraddizione? Come ci arriva la tensione ad andare oltre il dramma cercando il tragico insieme al

⁵⁸ L. Passerini, *Storia e soggettività. Le fonti orali, la memoria*, Firenze, La Nuova Italia, 1988; T. De Lauretis, *Sui generis. Scritti di teoria femminista*, Milano, Feltrinelli, 1995; D. Haraway, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Milano, Feltrinelli, 1995; M. Garber, *Interessi truccati. Giochi di travestimento e angoscia culturale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1992; R. Braidotti, *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Roma, Donzelli, 1995; A. Cavarero, *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità*, Milano, Feltrinelli, 1995, e *A più voci. Filosofia dell'espressione verbale*, Milano, Feltrinelli, 2003.

⁵⁹ Si veda il capitolo su *Mejerchol'd e la questione grottesca* in A. Attisani, *L'invenzione del teatro*, cit., pp. 128-160.

⁶⁰ A. Attisani, *L'arte e il sapere dell'attore*, cit., p. 315.

comico e all'antierico e accogliendo la frammentarietà? Certo va ricordata la dicotomia segnalata da Meldolesi fra il Grottesco di Modena e il Romanticismo della Ristori, fra il primattore che tende a diventare caratterista e la primattrice che esprime l'anima negativa del Romanticismo, ma poi sulla scena gli elementi si mescolano per essere in vita e la vita scenica si nutre di sottigliezze. In questo senso, credo abbia un peso il lavoro particolare fatto dalle attrici per affrontare personaggi irregolari senza scalfire la propria immagine pubblica, almeno in apparenza 'regolare'. L'attore non era obbligato a giustificare il fatto di interpretare Macbeth, l'attrice doveva spiegare la scelta di incarnare la Lady, non solo a parole e con comportamenti privati rassicuranti, ma in scena, a partire dal personaggio stesso, dissociandolo da sé. Un allenamento incredibile alla complessità e a immettere nella recitazione frammenti di 'sottorecitazione' e di 'antirecitazione', sia attraverso la mimica sia con la creazione di immagini indimenticabili o in opposizione. Se il grottesco è la chiave della composizione dusiana vi contribuisce una pratica cui l'interprete ottocentesca era costretta dal suo essere donna: con un decisivo salto di consapevolezza e di uso, certo. È lei a rendere visibili i fili che andiamo cercando, e che propongo in un elenco di necessità schematico e parziale.

Incongruità e minuzie. Possiamo partire dai giochi di sguardi e dai «petit riens» di Carlotta Marchionni⁶¹ o dal fatto che la Lady Macbeth di Adelaide Ristori nella scena del sonnambulismo emetteva piccoli rantoli, russava, cosa che colpì molto la Duse; ma è forse Giacinta Pezzana la più interessante a questo proposito. Scrive Rasi che «una sera, all'improvviso [prese] a ripetere una parola concitatamente e mettendo in ogni ripetizione un suono di voce strano, intenso, irresistibile», con un effetto wagneriano; e un'altra volta, interpretando una fanciulla perbene, che ascoltava una dichiarazione d'amore, iniziò a fare gesti incongrui mentre giocherellava col velo e si nascondeva dietro il ventaglio.⁶² Creava talora un doppio dramma: «quello che si suppone e quello che si vede», mentre Zacconi notava nella sua recitazione «piccoli incisi che erano tormentosi commenti e inaspettate rivelazioni»⁶³. Quanto alla Duse, nella *Signora della camelia* arrivava a ripetere anche undici volte l'invocazione «Armando» e sempre faceva ricorso a gesti imprevedibili di sapore quotidiano che turbavano il pubblico: derivavano forse dall'attenzione curiosa con cui osservava le

⁶¹ Talora, però, l'attrice indulge «nel "troppo dimenare il capo a destra e a manca", nel "frequente alzar delle spalle", nel "soverchio giocare con le dita", nel subitaneo "prorompimento di un pianto infantile"», scrive G. Ciotti Cavalletto, *Attrici e società nell'Ottocento italiano*, cit., p. 37.

⁶² L. Rasi, *Comici italiani*, cit.

⁶³ E. Zacconi, *Ricordi e battaglie*, Milano, Garzanti, 1946, p. 61. La frase precedente è di R. Bracco, *Al Real Mercadante Stabat Mater*, «Il mattino», 20-21 aprile 1896.

donne sue contemporanee, i gesti, i movimenti, i modi di parlare, di manifestare emozioni, i tic...Così Mirella Schino scrive della sua interpretazione di Emma in *Tristi amori* di Giacosa nel 1887:

Quello di Emma è un silenzio atroce, come di animale torturato a cui siano state tagliate le corde vocali. Non dal realismo, se pure c'è, deriva l'efficacia della scena, ma dall'elaborata strutturazione del rapporto tra la prolissità dell'uomo e il silenzio della donna. Giacosa sostituisce alle battute di risposta della protagonista tanti «Ah!», come fossero gemiti sfuggiti quasi involontariamente a una vittima. E ancora poco dopo, quando Fabrizio le dice che non accetterà il matrimonio che il padre gli propone, Emma gli risponde, come una eco: «No, eh?». Era il modo di parlare e di scrivere della Duse quello, quelle esclamazioni inutili che ritroviamo in tante sue lettere [...].

Ma non si tratta solo di un vezzo personale, che certo magari è rimasto nelle orecchie del suo poeta: le famose interiezioni della Duse erano il cuore del suo modo di recitare. Erano tra l'altro il modo principale in cui un'attrice del suo calibro si permetteva di ripasmare un testo. Erano il modo in cui creava la vita dei suoi celebri silenzi. Erano l'equivalente di quei suoi continui gesti strani tante volte ricordati, quelli con cui si passava le mani sul viso, nei capelli, le tendeva dritte davanti a sé, e si batteva i fianchi e muoveva le braccia e le mani scompostamente, senza arte, come una persona in situazione privata, e così faceva nascere allo spettatore il dubbio persino angoscioso che non stesse contemplando un'attrice in scena, ma che stesse spiando un essere umano in difficoltà da un buco della serratura.⁶⁴

Poi, nelle pagine dedicate all'interpretazione finale di Ellida ne *La donna del mare*, Schino sottolinea il particolare dell'ombrellino tenuto per la punta e non per il manico, notato da Silvio d'Amico: con quest'oggetto l'attrice «nel corso di una conversazione va distrattamente disegnando sulla sabbia», un gesto che suggerisce soprattutto solitudine e capacità di chiudersi nei propri pensieri mentre continua il dialogo.⁶⁵

Il volto. La voce Attore e Attrice di Ferdinando Taviani sull'*Enciclopedia del cinema* si chiude sul «corpo delle meraviglie» degli attori e sul volto delle attrici come emisferi complementari: «perché è attraverso le attrici soprattutto che il volto umano diventa un paesaggio misterioso e dalle molteplici dimensioni, squarciato dall'affiorare degli astri luminosi e degli astri neri che popolano i cieli del mondo dell'anima».⁶⁶ Era così anche nei teatri poco illuminati dell'Ottocento: lo sanciscono i trattati di recitazione, sottolineando l'importanza del cambio di sguardo,⁶⁷ e lo testimoniano spettatori e spettatrici con descrizioni che ricorrono allo stesso linguaggio

⁶⁴ M. Schino, *Racconti del Grande attore*, cit., pp. 197-198.

⁶⁵ Ivi, pp. 221-222.

⁶⁶ *Enciclopedia del Cinema*, Roma, Treccani, 2002, pp. 322-337.

⁶⁷ A. Sica, *La Drammatica – Metodo italiano*, cit., pp. 66-68.

immaginifico di Taviani, tanto che la femminilità sembra essere dell'occhio che guarda prima che del viso guardato.

Gli occhi di Adelaide Ristori erano «impregnati di uno splendore liquido», «nuotavano nel sonno», secondo Legouvé che si domandava da quale fluido zampillasse lo sguardo «luminoso e velato come un raggio di sole attraverso una nuvola». ⁶⁸ Qualità come queste, frutto anche di una tecnica mimica dotata di «una sua nobiltà di stile architettonico e musicale», lasciavano intravedere la tecnica cinematografica, dove il primo piano trionfa. ⁶⁹ Clementina Cazzola ha «il magnetismo negli occhi – un suo sguardo è spesse volte un pensiero», «gli occhi nerissimi mostrano “or languidi or lampeggianti lo stato d'animo” né si può fissarli troppo senza sentirseli penetrare dentro». ⁷⁰ Nel volto di Giacinta Pezzana tutti i muscoli secondano «con una strana mobilità di flessioni l'espressione degli occhi grandi e vivaci», scrive Sibilla Aleramo. ⁷¹ Nella Duse la potenza dispiegata dal Grande attore «diventa un modo per far incollare gli occhi dello spettatore al suo volto, e viene tradotta dagli spettatori stessi in termini di struggimento e di dolore. O del disagio di chi si trova a osservare troppo da vicino i tremori di una donna», mentre Lee Strasberg dice che il sorriso della sua Ellida «si irradiava in tutto il corpo». ⁷² Un viso senza trucco che esaltava il pallore e i rossori.

L'immagine più sintomatica la offre Renée Falconetti nella *Giovanna d'Arco* di Dreyer: «Il film, tutto costruito sui primi piani – e sul pianto pressoché ininterrotto della protagonista –, non cede mai al realismo, ma al contrario concretizza un “espressionismo naturale”, un *panopticon* di “maschere della morte” che mostrano la «morte al lavoro»». ⁷³

Atti di seduzione. Come il volto può essere locus dell'accadere per l'attore, così l'attrice può stupire con un «corpo delle meraviglie»: proponendo «una recitazione acrobatica», come faceva la Duse a detta della Ristori, e soprattutto essendo un polo di attrazione sessuale. Un elemento di lunga durata questo, che dallo scandalo delle prime donne in scena con la Commedia dell'arte arriva all'Ottocento moralistico delle attrici sante e delle mogli-madri che si rifiutano di recitare Margherita Gauthier. Sia che si tratti di donne vere in scena sia che si tratti di attori in personaggi femminili (come diceva di preferire Carmelo Bene), è il femminile a provocare turbamento: qualcosa che non si basa tanto sulla bellezza fisica

⁶⁸ G. Livio, *Il teatro del grande attore e del mattatore*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. II, *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, cit., pp. 622-623.

⁶⁹ M. Apollonio, *Storia del teatro italiano*, cit., vol. II, p.654.

⁷⁰ G. Ciotti Cavalletto, *Attrici e società nell'Ottocento italiano*, cit., p. 84.

⁷¹ S. Aleramo, *Giacinta Pezzana*, cit.

⁷² M. Schino, *Racconti del Grande attore*, cit., p. 100. Per Strasberg cfr. M. Schino, *Il teatro di Eleonora Duse. Nuova edizione riveduta e ampliata*, Roma, Bulzoni, 2008 [1992], p.391.

⁷³ A. Attisani, *L'arte e il sapere dell'attore*, cit., pp. 329-330.

in sé quanto sulla presenza scenica e sulla trasfigurazione, il fascino del «je ne sais quoi» che caratterizzava proprio le attrici italiane.⁷⁴ Nel patto continuamente rinnovantesi fra naturale e artificiale il cosiddetto femminile gioca un ruolo importante, muovendo dai colori patetici di un Romanticismo che si prolunga oltre le sue fortune letterarie e dal tentativo successivo di afferrare le «donne nuove» che si vanno profilando, per assumere a fine secolo tratti esaltati, fra figure sublimite, nuovi «idoli di perversità» e travestimenti.⁷⁵

Conosciamo i poteri di seduzione esercitati da Carlotta Marchionni, legati al patetico e tanto più efficaci quanto più in contrasto con la giovane età dell'attrice e del personaggio: «l'innocenza senza candore, le lacrime di speranza, le lusinghe senza malizia, la passione d'amore che esplose ignara delle sue cause, gli equivoci di Stendhal causati dalla dissociazione dei sintomi espressivi nel corpo dell'attrice».⁷⁶ Altre volte il richiamo erotico è più esplicito, come in Fanny Sadowski, «artista nata e nata anche a sedurre»:⁷⁷ figlia di un ufficiale polacco e ribelle, piacque a Gustavo Modena, che la prese in compagnia, ed anche a Giacinta Pezzana.⁷⁸ Fu più volte multata al teatro dei Fiorentini di Napoli per aver baciato veramente Paolo nella *Francesca da Rimini* di Pellico. Dunque, la prima a dare scandalo così non fu la Duse, che ne fece uno dei tratti sconvolgenti della sua recitazione:

E non dimentichiamo che la donna a cui Giacosa faceva cominciare un dramma con un gemito d'amore è quella Duse che in *Luna di miele* faceva sentire a tutto il pubblico il bacio lunghissimo con cui premiava il proprio innamorato morente, era l'attrice che nella parte di Margherita aveva preferito baciare passionatamente Armando sulla bocca, e non, com'era tradizione, con casto amore sulla fronte. Era l'attrice che in continuazione toccava i suoi compagni in scena, stabilendo con essi un rapporto di vicinanza fisica fortemente sentito dal pubblico. Un'attrice capace di intrecciare nei suoi spettacoli non il fascino solare e il potere d'attrazione di Sarah Bernhardt, ma un erotismo quasi riluttante, involontario, in apparenza smarrimento dei sensi nelle scene d'amore più che voglia di sedurre il suo pubblico.⁷⁹

⁷⁴ Un'«arte di piacere» fatta di spontaneità, gaiezza, follia e basata sullo «spostamento di un richiamo erotico»: per questo le attrici italiane erano tanto amate dal pubblico parigino nel Settecento (C. Meldolesi, *Il teatro dell'arte di piacere. Esperienze italiane nel Settecento francese*, in *Pensare l'attore*, cit., pp. 1-21).

⁷⁵ Dijkstra Bram, *Idoli di perversità*, Milano, Garzanti, 1988.

⁷⁶ S. Geraci, *Destini e retrobotteghe*, cit., p. 233.

⁷⁷ G. Ciotti Cavalletto, *Attrici e società nell'Ottocento italiano*, cit., pp. 79-82.

⁷⁸ Il 3 novembre 1906 Giacinta Pezzana scrive a Sibilla Aleramo: «Fui a vedere la grande artista Fanny Sadowski inferma da molti mesi... e che morì ieri. Dio che spettacolo! quella creatura così bella, così piena di entusiasmi per l'Arte e di slanci [...]. Del mio stesso carattere, essa morì povera... poverissima. Rivale della Ristori, la raggiunse dopo pochi giorni là... dove spero non si reciti più» (L. Mariani, *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere*, Firenze, Le Lettere, 2005, pp. 406-407).

⁷⁹ M. Schino, *Racconti del Grande attore*, cit., p. 195.

L'attrice en travesti emanava un eros particolare. Questa pratica riguarda solo Giacinta Pezzana fra le attrici qui esaminate, e per via eccezionale, pur rimandando a una tradizione inaugurata dalle comiche dell'arte e riavvalorata da Sarah Bernhardt. Ma ne accenno perché anche per questa via le attrici hanno elaborato un linguaggio proprio, per via di sottrazione e 'petit riens'. Nella *contrainte* di un tragitto accidentato volto a incarnare un'altra identità sessuale senza perdere la propria, l'attrice è portata infatti a un lavoro complesso, dettagliato e in profondità: l'azione teatrale, conquistata nell'oscurità, sulla scena può produrre un surplus di vita e si incide nella memoria. Anche l'attore che si traveste può attuare un processo analogo che parte dall'interiorità, dalla ricerca del femminile dentro di sé (basti l'esempio di Leo de Berardinis che interpreta Ilse nei *Giganti della montagna*), ma minori sono gli stimoli a togliere e impoverire perché la femminilità stessa è stata concepita e costruita come «una mascherata».⁸⁰

⁸⁰ J. Rivière, *Womanliness as a Masquerade*, in *The Inner World and Joan Rivière. Collected Papers: 1920-1958*, a cura di A. Huhes, London-New York, Karnac Books, 1991, pp. 90-101.