



Alma Mater Studiorum Università di Bologna
Dipartimento delle Arti

Laura Mariani

a cura di

PROFILO DI GUSTAVO MODENA, MODENA RIVISTO
Due studi di Claudio Meldolesi

Arti della performance: orizzonti e culture

n. 1

AP

AlmaDL

University of Bologna Digital Library



Arti della performance: orizzonti e culture
n. 1 -2012

Arti della performance: orizzonti e culture
Collana diretta da: Matteo Casari e Gerardo Guccini

La collana muove dalla volontà di dare risposta e accoglienza a istanze sempre più evidenti e cogenti nei settori di ricerca e di prassi che, in varia misura, sono riconducibili al territorio della performance: un insieme di saperi plurali ma fortemente connessi che si rispecchiano, inoltre, nelle nuove articolazioni del nuovo Dipartimento delle Arti cui, la collana, afferisce sotto il profilo editoriale.

Le diverse prospettive che la animano, nel loro intreccio e mutuo dialogo, creano orizzonti di riflessione comuni e aperti alle culture che nutrono e informano, in un circolo virtuoso, le arti della performance.



(CC BY-NC 3.0 IT)

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/it/>

2012

n. 1

Profilo di Gustavo Modena, Modena rivisto.

Due studi di Claudio Meldolesi

A cura di Laura Mariani

ISBN 9788898010004

ISSN 2421-0722

Edito da Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna

Matteo Casari, ricercatore confermato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Organizzazione ed economia dello spettacolo per il Corso di Laurea DAMS e Teatri in Asia per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

Gerardo Guccini, professore associato confermato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Drammaturgia per il Corso di Laurea DAMS e Teorie e tecniche della composizione drammatica per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

Laura Mariani

a cura di

PROFILO DI GUSTAVO MODENA, MODENA RIVISTO
due studi di Claudio Meldolesi



Arti della performance: orizzonti e culture

n. 1

Indice

3	I. <i>Meldolesi vs Meldolesi. Altri profili di Gustavo Modena</i> , di Laura Mariani
3	1.1 <i>Il libro, la sua riattivazione</i>
6	1.2 <i>Modena personaggio</i>
10	1.3 <i>Invenzioni teatrali nel primo Ottocento italiano</i>
15	1.4 <i>L'attore, lo storico, la poesia</i>
17	<i>Bibliografia</i>
19	<i>Abstract (it/en)</i>
20	<i>Profilo autori</i>

*Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica**, di Claudio Meldolesi

11	<i>Premessa</i>
15	<i>Cronologia</i>
29	<i>Le tappe del mito: Storia degli studi</i>
43	<i>Elementi di vita e di pensiero</i>
57	<i>Modena riformatore del teatro</i>
71	<i>I drammi in incognito</i>
81	<i>La crisi</i>
89	<i>Il rispetto di sé come sesto politico: Modena come Dante</i>
99	<i>L'ultima battaglia di Modena: «Il commedione»</i>
111	<i>Appendici</i>
133	<i>Testi di Gustavo Modena</i>
135	<i>Prima parte: Testi inediti e rari</i>
137	<i>Lettere e un suo Pensiero sull'arte drammatica</i>
151	<i>Facciamo presto</i>
155	<i>Abbasso la maschera</i>
165	<i>Bizzarrie, Il libro d'opera</i>
173	<i>Seconda parte: Modena e la Ristori</i>
175	<i>Un progetto mancato</i>
185	<i>Indice dei nomi</i>
	<i>Illustrazioni</i>

*Modena rivisto**, di Claudio Meldolesi

* La paginazione dei due contributi di Claudio Meldolesi antologizzati in questo volume fa riferimento a quella delle pubblicazioni originali.

I. *Meldolesi vs Meldolesi. Altri profili di Gustavo Modena*

di Laura Mariani

I.1 *Il libro, la sua riattivazione*

Claudio Meldolesi ha pubblicato *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica* con l'editore Bulzoni¹ nel 1971. Al volume, qui riproposto nella sua veste originaria, fa seguito uno scritto del 1983, *Modena rivisto*, ripreso dal numero 21/22 di «Quaderni di teatro». Non si tratta di un semplice accostamento a fini documentari ma di una necessità. Quello che si profila, infatti, è un unico discorso: la monografia acquista spessore critico e nuovi colori grazie al saggio, che trae origine dallo spettacolo *Negli spazi oltre la luna. Stramberie di Gustavo Modena*, promosso e realizzato dallo studioso insieme all'attore regista Renato Carpentieri. Lo spettacolo, che ha debuttato il 24 marzo 1983 al Teatro La Soffitta di Bologna, nella storica sede di via D'Azeglio, ha infatti avuto significative ricadute critiche, che potremmo chiamare «riattivazioni» della materia storico biografica².

Meldolesi si collega a una tradizione di studi iniziata con *Gustavo Modena e l'arte sua* di Luigi Bonazzi (1865), notevolissimo libro di un attore sul suo maestro³, e arricchitasi quasi un secolo dopo dell'ampio lavoro di Terenzio Grandi (1968), che ha pubblicato l'epistolario e gli scritti di Modena oltre a una nuova biografia. Ormai ci si doveva limitare a ricercare il senso dell'opera dell'attore secondo Meldolesi, così il suo *Profilo* si occupa essenzialmente di alcuni aspetti qualificanti e problematici. La visione politica, sostanzialmente mazziniana, ma con significative contraddizioni fra rigidità estremiste e aperture visionarie, fra ideologia e pratiche di vita, fra illuminismo e istanze socialiste; la figura nuova da lui inaugurata di attore democratico, in lotta con le abitudini *d'ancien régime*, e di attore cittadino, impegnato nella battaglia risorgimentale sul campo e per la nascita di un teatro della nazione; la centralità del personaggio e il camerino «viscere nutritivo del teatro»; la recitazione come linguaggio di creazione e l'uso della «sfasatura»

¹ Ringrazio vivamente l'editore Bulzoni per avere accolto con favore questa ripubblicazione e il dott. Gianmario Merizzi per aver digitalizzato i due testi qui riproposti.

² Il copione inedito, che ha ottenuto il riconoscimento speciale IDI, i materiali relativi allo spettacolo e un apparato iconografico verranno pubblicati in un secondo volume di questa stessa collana: naturalmente con il coinvolgimento di Renato Carpentieri.

³ Si veda *l'Introduzione* di Alessandro Tinterri alla recente riedizione del libro di Bonazzi. Non rientra negli intenti di questa introduzione fare il punto sulla lunga storia degli studi modeniani ma, in relazione ai contributi di Meldolesi proposti, si segnalano i saggi di Vanda Monaco (1968) e Gigi Livio (1989).

fra recitazione e testo, fra rappresentazione in atto e tradizione, fra lui stesso e i compagni di scena, come spazio autonomo del recitante; la tensione pedagogica e il lavoro con i giovani quale tappa obbligata per una riforma teatrale sostanziale; la costruzione del repertorio con i suoi significativi cavalli di battaglia e le anticonformistiche scelte di carriera; il rapporto con la grande letteratura, Dante in *primis*, trasportato vigorosamente sulla scena a partire da un impulso di vita; la forza originale della scrittura e le sue valenze teatrali di gusto espressionista, sia nelle lettere che nei dialoghi satirici⁴. In sostanza un teatro d'attore radicato e in cerca, profondamente immerso nel presente e visionario, carico di contraddizioni feconde.

Alcuni di questi temi conoscono un singolare approfondimento nella seconda parte della monografia dove vengono proposti documenti d'epoca introdotti problematicamente da Meldolesi, in un dialogo coi documenti stessi che arricchisce la trattazione precedente, talora mettendo in crisi dati acquisiti. Le Appendici vertono su dieci nodi problematici: il rapporto con Raftopulo (dal 1825 al '29, più di quanto si credesse), come «tirocinio di buon senso commerciale»; le prime esperienze capocomiche tra pubblici che lo reclamano e questure che lo inseguono; le idee di Giacomo Modena che tanto influenzarono il figlio verso la naturalezza; i primi passi nelle Accademie filodrammatiche bolognesi, fra il 1822 e il '24, e la sua opposizione alla declamazione accademica, alla recitazione d'effetto dei drammi storici importata dalla Francia e alla costruzione artificiosa dei personaggi; una lettura del fondamentale Teatro educatore (1836) non come il suo messaggio ma come il suo sogno, non come teatro politico ma come teatro artistico e dunque educatore; il tentativo di insediare nel teatro milanese della Canobbiana una compagnia privilegiata (1842), respinto perché fondato su un programma di riforme troppo radicali oltre che per motivi squisitamente economici; la sua concezione del dramma storico per filoni politici e non per epoche storiche, in contraddizioni con lo stesso Mazzini; il repertorio, aperto a tutti i tipi di testi ma influenzato di fase in fase dalle sue scelte più generali; il rapporto difficile e mai istituzionalizzato con la Compagnia Reale Sarda e col suo direttore Righetti, che aveva bisogno di una patente di teatro nazionale; la persistente matrice illuminista, rintracciabile nel suo materialismo come nell'europeismo, nella sua concezione dell'attore e del teatro come

⁴ Eccone un esempio sorprendente: «Vengano, deh, le strade di ferro! quando con dieci soldi si andrà a pranzo in Asia scivolando dolci dolci sulle carrucole, o si volerà sul fumo come le ombre vane d'Ossian e di Dante! [...] L'Asia vuoterà l'Europa: il pover'uomo correrà là dove non ha mestieri di stufo, e dove con mezzo braccio di tela si fanno le braghe. Chi vi zapperà le terre allora, o ricchi? chi vi stregghierà i cavalli? [...] Oh, appiccatevi o ricchi! Le strade di ferro portano l'uguaglianza vera, la gran giustizia». *Profilo di Gustavo Modena, infra*, 84.

nella sua predilezione per la forma dialogica.

Seguono testi di Gustavo Modena divisi in due parti. La prima propone tredici lettere inedite, fra cui quella bellissima a Sabatini e Stefani (Genova, 1858), gli amici “balsamo del [suo] fegato”: una testimonianza fra molte del suo culto dell’amicizia, quale luogo anche di scatenamento della rabbia e di liberazione del linguaggio. E poi un Pensiero sull'arte drammatica, prezioso per capire il suo lavoro a partire dal testo, alla ricerca del lampo che illumina l'insieme («l'unghia che basta ad immaginare il leone»); due scritti politici (animato l'uno dal fervore patriottico del 48 e dall'insofferenza per l'opportunismo dilagante il secondo, firmato con lo pseudonimo Democrito nel '59); infine, un Pensiero di Giacomo Modena con la proposta, fra l'altro, di inserire tra una rappresentazione e la successiva di un'unica serata il dialogo di due attori sull'arte drammatica, cui fa seguito un dialogo appunto, scritto da Gustavo, che ne sembra un'esemplificazione. Si intitola Il libro d'opera e ha per protagonisti Donizetti e un direttore, ma ben corrisponde ai sentimenti della riforma modeniana, alla sua polemica contro gli spettacoli giganteschi «di nuovissimo» e facile effetto, in spregio al pubblico che «è di buona pasta» e agli attori, considerati un ingrediente di cui non conta la qualità.

La seconda parte è dedicata a Modena e alla Ristori, in significativa contrapposizione con la veloce presentazione di quest'ultima nella premessa del volume. Si tratta di quattro lettere scritte dall'attore all'attrice probabilmente nel 1845 per un «progetto mancato» di formare insieme una grande compagnia di stato. Esse testimoniano sia la stima artistica reciproca sia gli elementi di distanza se non di conflitto: da un lato l'anima repubblicana del Risorgimento e un teatro teso a scuotere la platea sul piano morale seppur emotivamente, che crea il bello a partire dalle sfasature recitative, dall'altro l'anima politicamente moderata del Risorgimento e un teatro che tende a suscitare emozioni in sé e usa le passioni per andare oltre il testo.

D'altro canto, la rivisitazione del Profilo del 1971 si compie poi, grazie al bagno nel teatro dal vivo. Meldolesi articola il Progetto Gustavo Modena su un doppio binario: la realizzazione dello spettacolo insieme a Carpentieri e la programmazione di una serie di iniziative di riflessione storico-critica. Il copione viene steso da Carpentieri e dallo stesso Meldolesi, che ne diventa di fatto *dramaturg*, al termine del laboratorio previsto dal progetto: «montando le attrazioni trovate da ciascun attore» (Meldolesi 2010: 112). Essenziale risulta l'invenzione da parte di ogni attore di una biografia ottocentesca che abbia caratteri della propria: «Il loro specchio in simulazione» fa

apparire «alcuni tratti di Modena in una luce intensa, altrimenti non restituibile» e sgombra il campo «dai modenismi libreschi», perché si vede Modena in azione anziché bloccato nell'incontro fatidico dell'attore e del patriota⁵. Si produce così uno strano materiale, che Meldolesi definisce documentario non di ciò che è stato ma del suo/nostro rapporto con quel passato. «Abbiamo fatto finta di non sapere che la Ristori non recitò *La signora delle camelie*, perché immorale. Ma quando la pertinenza documentaria corrispondeva al rigore dello spettacolo siamo stati pertinenti e filologici» (Meldolesi 2010: 112), precisa.

Questa «avventura speleologica» dentro gli scritti di Modena (in particolare le lettere) e la pratica scenica ottocentesca porta a un'importante acquisizione scientifica: la tradizione italiana non va considerata «come un blocco univoco, bensì come un'entità al plurale costituita da cinque successive stratificazioni», passibili di intrecci e interferenze: il grande attore delle origini (1840-1869), il grande attore (1860-1890), il mattatore (1890-1910), l'attore passatista (1910-1930) e, infine, l'attore funzionale (Meldolesi 1983: 110-111).⁶ Porta inoltre lo stesso Meldolesi a ripensare alla monografia del 1971 e a riformulare quattro punti «in termini empirici, dal basso, guardando ai dettagli, a quelli più vissuti»⁷. Rilegge dunque la riforma modeniana, concepita lontano dal teatro, durante l'esilio (1832-39), non a partire dalle sole fonti coeve ma attraverso «la messinscena epistolare e dialogica del '57-'60»; individua in Shakespeare il nutrimento segreto della sua recitazione, che sempre mirava ad andare oltre quanto richiedevano il personaggio letterario e le abitudini del pubblico; lega la sua scelta di recitare in provincia o vendere vini al rifiuto di commercializzare i propri segreti e di tradurre in effetti plateali le sfasature recitative; e infine problematizza la sua fede in un teatro capace di trasmettere valori positivi, sicché è la ricchezza del pessimismo teatrale di Modena a «dar spessore al suo pessimismo politico», sbriciolando «i condizionamenti ideologici del patriottismo».

1.2 Modena personaggio

Parleremo qui non dello spettacolo in sé ma in relazione ai due saggi citati: usando gli scritti contenuti nel libretto di sala e alcuni materiali inediti conservati da Carpentieri nel suo archivio

⁵ *Modena rivisto*, *Infra*, p. 16.

⁶ Su queste stratificazioni Meldolesi tornerà a riflettere, arricchendo l'analisi primo novecentesca con le figure dell'attore artista e dell'attore indipendente in Meldolesi (2008: 9-36) e Meldolesi (1996: 9-24).

⁷ Traggio le citazioni che seguono dal saggio *Modena rivisto*, *infra*.

privato. Il programma di sala, curato da Meldolesi con attenzione da *dramaturg*, contiene i seguenti materiali: *l'Argomento*, articolato in quattro sequenze; una presentazione dell'attore attraverso le sue stesse parole (*Gustavo Modena. Qualche data e qualche suo pensiero*); *Modena per noi* di Renato Carpentieri; «*Reperti del grande attore*». *Primi contributi del seminario, con altre interferenze di Gustavo Modena* di Cristina Valenti e un intervento dello stesso Meldolesi intitolato *Un incontro fra storici e attori*, appena ripubblicato sul n. 2 del 2010 di «Teatro e Storia».

Il laboratorio degli attori, guidato da Carpentieri con gli storici in seconda fila, si svolge dal 3 gennaio al 15 febbraio 1983⁸; subito dopo inizia un seminario che coinvolge soprattutto gli studiosi e si chiude il 10 marzo⁹. Ogni attore deve lavorare sulla biografia di un attore del passato e scegliere alcuni oggetti significativi da portare nella sua valigia di nomade. Questi i personaggi che si vengono via via precisando nella loro doppia identità: Circe Bellavida-Adelaide Ristori, cioè il grande teatro di tradizione; Ulisse Mancini-Antonio Petito cioè il teatro dialettale maggiore; Giulia Calame Modena-Giulia Maggi cioè l'attrice che si affida; Marietta Bracci-Soubrette cioè il teatro di varietà; Orfeo Bedosti-Giacometti cioè l'autore servile; e, inoltre, Pilade Misuraca, teatrante che va verso il circo, e Alessandro Urso, violinista che ricorda la concorrenza del Melodramma.

«Gustavo Modena, il Maestro, è un attore vecchio e stanco, arrugginito di corpo e di spirito; costretto ad incontrare un gruppo di attori raccogliatici per non mostrarsi scortese col suo exallievo Tommaso Salvini. Gustavo pensa: "Di recitare non ne ho proprio voglia. L'idea di ricalcare la berlina scenica mi fa ribrezzo. Non ho mai amato l'arte drammatica, ora l'ho proprio in odio". Ecco perché si finge Pietro Monti, attore dimesso dal manicomio, e si confonde con gli altri attori che aspettano. Deus in machina. Poiché solo il capitalista può cambiare la realtà e le sue illusioni sul Teatro educatore stanno sulla luna, la sua è una presenza ironica, sfottente. La fisionomia degli altri personaggi si esprime e si completa, nel corso dello spettacolo, attraverso tre passaggi»¹⁰.

⁸ Questi i materiali di studio della compagnia: drammi d'epoca (*Francesca da Rimini* di Pellico, *Luigi XI* di Delavigne, *Le educande di Saint Cyr* e *Kean* di Dumas père, *La signora dalle camellie* di Dumas fils, *La gerla di papà Martin ossia il facchino del porto* di E. Grangé e Cormon, *Saul* di Alfieri, *Otello* nel copione di Salvini, *Manon Lescaut* di Aumer, *Orphée aux Enfers* di Offenbach, *Orfeo all'inferno* e *Don Fauso* di Petito), alcune pagine del *Meister* e le *Regole per gli attori* di Goethe, brani di Engel, (*Lettere intorno alla mimica*), Morelli (*Note sull'arte rappresentativa*), Lessing (*Intelligenza, tecnica e sentimento. Il valore del gesto*); e inoltre i prospetti d'appalto del teatro dei Fiorentini di Napoli e le stagioni teatrali dal 1858 al 1861.

⁹ *L'area archeologica* (interventi di Claudio Meldolesi, Franco Ruffini, Teresa Viziano e Masolino d'Amico, e la mostra *Paolo Giacometti e Adelaide Ristori: diritto d'autore, diritto d'attrice*); *La cultura d'origine* (interventi di Fabrizio Cruciani, Alessandro d'Amico, Giovanni Calendoli e lo spettacolo *Un casino, due fate, tre morti di fame* della Famiglia Carrara); *Al fianco, gli attori popolari* (interventi di Stefano De Matteis, Sergio Colomba, Claudio Giovannini); *Vicini e distanti* (interventi di Marcello Conati, Ferdinando Taviani, Siro Ferrone). Per il seminario vedi *Reperti del grande attore* di Cristina Valenti.

¹⁰ Il documento è conservato presso l'archivio privato di Renato Carpentieri a Napoli (d'ora in poi ApC), che vivamente ringrazio.

Il primo passaggio è legato alla volontà degli attori di incontrare Modena; il secondo alla sua Scuola; il terzo al dopo Modena, quando ognuno incarna un genere o una personalità¹¹. Gustavo Modena «è sempre il presente¹², ma è in uno stato di programmatica e invadente esaltazione fra reviviscenza del passato e scatenamento della fantasia»; anche lui però ha tre stadi:

«– Il teatro da riformare oltre la luna. È il livello: Dante, Shakespeare, Bedoini. Grandezza di immagini, politicità e antropologia. È lo stadio sconfitto che è però alla base della sua follia: il non poter essere all'altezza della sua giovinezza, dell'avvocato (è importante ricordarsi di questa matrice) che decide di fare l'attore e il ribelle.

– Lo stadio del Teatro che funziona, che ha per modello gli attori tedeschi, per cui se la prende con gli autori italiani: se il teatro è commercio, che lo sia con pienezza e con scioltezza. A livello di Dumas, e senza versi e cori!! Qui Modena è artefice del buon teatro borghese, di mise en scène.

– Lo stadio del Commedione. A questo proposito mi pare di aver fatto una scoperta utile. Che l'ambiente delle sue satire è Tor Luserna, con il cucinare, gli uccelli, gli animali gracchianti. La sua è una fantasia valdese, realistica e domestica. Non è fantasia rivoluzionaria. L'ossessione di questo stadio è di congedarsi¹³.

Vengono proposti frammenti dai repertori ottocenteschi, a cominciare dalle cosiddette «morti finte» di Margherita Gautier, Cleopatra, l'Isabella alfieriana (*Filippo*); scene madri di alcuni cavalli di battaglia dell'attore ottocentesco; alcuni *tableux vivants* per rappresentare il '48; scene da *Saul* e *Otello*, dal *Falò e le frittelle* di Modena e dalle *Tentazioni di Sant'Antonio* di Flaubert. «La somiglianza con Flaubert, così improbabile a un'osservazione di gusto», aiutava ad accostarsi «ai silenzi di Modena, al suo ricorrente desiderio di morte» e, dunque, era più stimolante del raffronto istituito da Mazzini fra Modena e Balzac¹⁴. Serviva inoltre «un linguaggio da attori» ma i testi drammatici dell'epoca risultavano «desolatamente inadeguati», bisognava trovare dei «correlativi verbali davvero all'altezza della bravura recitativa», di qui la decisione di far parlare la Ristori con le parole di Flaubert e di ricorrere agli autori amati da Modena: Shakespeare e Alfieri «riletto alla Dumas» (Meldolesi 2010: 112).

Adelaide Ristori appunto, che nella monografia del 1971 era comparsa in margine. Meldolesi dedica ora particolare attenzione a questo personaggio, interpretato nello spettacolo da Marina Pitta, a partire da *Ricordi e Studi Artistici* della stessa Ristori (1887):

¹¹ *Trama numero due*, ApC.

¹² Si mantengono in questa e nelle successive citazioni le sottolineature presenti nell'originale.

¹³ ApC.

¹⁴ *Modena rivisto, infra*, p. 19.

«1 La recitazione della Ristori è basata su effetti molto contrassegnati.

– Propongo che Marina abbia una grande parrucca di capelli sciolti, con cui denotare la bellezza (la Ristori si passava le mani fra i capelli) e il movimento convulsivo (fingeva che volessero afferrarle il capo)

– Che provi in costume (per la Ristori era essenziale)

– Che imiti i movimenti del corpo e del volto delle dementi (come la R diceva di fare)

Esempio: Il corpo in lotta con l'anima fino all'agonia. Volto: occhi serrati, bocca incontrollata, voce rotta a pezzi, sudore ghiacciato.

2 La recitazione della Ristori si sviluppa per opposizioni:

– Compone pose pittoriche per scomporle vertiginosamente.

– Le sue battute forti hanno sempre due motivazioni psicologiche. E i suoi gesti ondeggiano.

Opposti principali: nobiltà-passioni.

– Le controcene hanno più valore del dialogo.

– Esprime bellezza e forza insieme. E poi, la bellezza della furia e la forza della femminilità ecc.

3 La sua recitazione al limite si mantiene prossima alla ripugnanza senza mai varcarla.

– È, in questo senso, recitazione religiosamente borghese, galleggiante sulla più selvaggia immoralità.

– Ed è recitazione di mutamenti repentini.

– Sembra che la sua recitazione trapeli da un più grande tumulto interiore.

4 Da notare ancora il rapporto istinto-premeditazione

– Prima fase: la Ristori d'istinto ama o no il suo personaggio.

Seconda fase: lo studio analitico le serve per individuare le situazioni e i trucchi della rivelazione.

Terza fase: ritorno all'istinto. La Ristori «si immedesima», «incarna».

– La sua fantasia è descrittiva, fatta di dettagli. La sintesi viene dalla continuità del suo istinto elettrico.

– Occorrerebbe che Marina si costruisse un sottotesto di motivazioni per il suo viaggio. Gli studi artistici della Ristori portano molti esempi imitabili.

– La Ristori diceva così: «perché mi accingessi allo studio di una nuova parte, condizione necessaria, assoluta, per me, doveva essere quella che non solo mi offrisse difficoltà notevoli e preconcepite interpretazioni [da smentire], ma che altresì non riuscisse ripugnante alla mia natura e al mio organismo».

I documenti prodotti nel corso del laboratorio e delle prove di *Negli spazi oltre la luna* rivelano inoltre un aspetto autobiografico significativo. Meldolesi riconosce che nella monografia del 1971 ogni tanto emergono «causalità troppo rigide», «un di più di filosofia della storia». Oggi vi si può leggere anche una richiesta un po' pressante di chiarezza teorica dello storico all'artista militante, che è invece immerso in una situazione che lo sovrasta e, alla fine, lo vede politicamente impotente. Penso che l'entrare nel vivo delle ragioni, delle scelte di vita e delle parole di Gustavo

Modena rimesse in vita abbia fatto riscoprire a Meldolesi «con sgomento l'enorme difficoltà delle rivoluzioni» e, con sgomento anche maggiore, l'altrettanto enorme difficoltà di vivere la perdita delle utopie. Non si tratta di un'identificazione con la storia politica di Modena ma di un percorso di attraversamento di cui si riconoscono le affinità: a partire dalle quali lo sguardo si sposta altrove per recuperare la complessità sociale e il valore delle differenze, anche di quelle che istintivamente non piacciono.

Un percorso che Meldolesi compie insieme a Carpentieri con cui ha condiviso l'esperienza politica postsessantottesca. Effettivamente, «Modena verso il '55 decide di essere morto e parla proprio di impiccagione. Ed effettivamente si impegna a rifare le cose della gioventù, cioè degli anni 30. Tipica cosa che anche noi, nel riflusso, abbiamo vissuto», scrive a Carpentieri, e ancora: «Ottimo! È proprio la nostra storia, se fai capire le battute. Io mi sono molto commosso, però il tuo Modena è un pochino troppo vecchio: deve sentirsi ancora l'energia del leone»¹⁵. Entrambi dunque si rinnamorano da Modena: che è loro «contemporaneo nel farsi prendere dal fegato la mano» (Meldolesi 1983: 110).

È straordinaria l'interpretazione di Gustavo Modena da parte di Renato Carpentieri, che dà il proprio viso e il proprio corpo al fantasma dell'attore, realizzando un'operazione mimetica sorprendente non per l'abilità del trucco ma grazie a una reviviscenza fisica, consapevole e anche no, che lo porta a riappropriarsi di un'esperienza attorica sentita molto vicina a sé, per un rapporto con la scena che va dall'accensione emotiva alla sprezzatura, dal bisogno d'impegno al piacere di entrare nella storia lunga dell'attore. Tanto che anche Carpentieri tornerà su Modena in altri spettacoli: «Perché lo rifaccio? – si chiede – Perché la prima volta non mi ha soddisfatto. Come se, rispetto alla grandezza del tema, non fossi riuscito neanche a sfiorarla»¹⁶. Mentre Meldolesi, da allora, cerca altrove la grandezza di Modena: fin nell'esercizio in Italia precorritore della *dramaturgie*.

1.3 Invenzioni teatrali nel primo Ottocento italiano

Meldolesi torna su Gustavo Modena nel volume scritto insieme a Ferdinando Taviani *Storia e*

¹⁵ Carte ApC.

¹⁶ Nel 2003 Carpentieri propone uno spettacolo modificato rispetto all'originale e intitolato *Bell'arte è questa. Omaggio a Gustavo Modena nel bicentenario della nascita*.

*spettacolo nel primo Ottocento*¹⁷ e di nuovo lo sguardo muta, nel senso che vede anche altro, per la necessità di mettere al centro il contesto e in relazione con gli interventi di Taviani stesso. Che dedica un capitolo alla «Poesia dell'attore», proponendo l'analisi di alcuni frammenti del *Saul* alfieriano, cavallo di battaglia dell'attore, a partire da dettagliate analisi coeve messe a confronto, dal noto disegno di Casimiro Teja e da aneddoti finora poco compresi: pagine che illuminano tutta la recitazione ottocentesca nella sua complessa tessitura. Mentre il primo capitolo *Un'isola nella rinascente vecchiaia* restituisce dal vivo passioni e delusioni dei giovani di primo Ottocento: vite inquiete, lacerate dal succedersi di rivoluzioni e restaurazioni, come fu appunto per il giovane Gustavo, figlio di un attore alfieriano nutritosi della rivoluzione francese, e poi militante carbonaro e mazziniano, due volte esiliato.

Il *profilo* di Modena si staglia all'interno della microsocietà: nel tempo lungo della differenza antropologica dell'attore «uomo simile all'uomo», interessato al '48 anche in vista della propria emancipazione sociale; e nella contingenza storica di quel primo Ottocento. Allora gli attori combattono per la sopravvivenza stessa, dovendo allargare e modificare la loro offerta spettacolare e il loro mercato per affrontare i nuovi processi di industrializzazione e la concorrenza del melodramma, mentre «l'elastico della cultura teatrale» sembra essersi allentato. Il problema della cultura dell'attore rimanda appunto all'esperienza fatta scrivendo e mettendo in scena *Negli spazi oltre la luna*: quando si manifesta quella che lo studioso chiama «memoria delle memorie», cioè la memoria del corpo come strumento integrativo della documentazione scritta e antidoto alle concezioni metafisiche (Guarino in Meldolesi 2010b: 66-67)¹⁸. «La cultura dell'attore di fatto è un valore virtuale e comunque non coincidente con l'identità di chi recita. Un attore è tale in quanto vive recitando, non in quanto è partecipe della cultura dei suoi simili» (Meldolesi 1991: 246).

Nel vuoto artistico-culturale di quegli anni, senza comunicazione fra alto e basso, fra arte e mestiere, non fu facile per Modena «la riproposizione di una cultura attorica globalmente intesa, capace di ricostituirsi a partire dai bisogni di sopravvivenza, dall'“abbaiare”, dal viaggiare, e di tendere di nuovo verso l'alto: verso il piacere di lavorar bene e con adeguato decoro» (Meldolesi 1991: 246-247)¹⁹. Da attore egli assunse responsabilità drammaturgiche e responsabilità

¹⁷ Il saggio ha vinto il Premio Pirandello Palermo 1993.

¹⁸ Cfr. in particolare la *Terza premessa* e il successivo *Gli attori e le storie* del saggio *La microsocietà degli attori*.

¹⁹ La ricostruzione che segue si basa sul cap. V del libro.

pedagogiche, per ristabilire una corretta dialettica fra imitazione e originalità, fra tradizione e innovazione. Nei primi anni Quaranta puntò dunque sulla compagnia dei giovani (1843-45), la sua principale «invenzione», portatrice di novità come quella primonovecentesca di Copeau; e agì da intermediario fra questa forza di novità e i valori artistici e civili del tempo, in sintonia con i teatri delle altre nazioni, mirando non a una scena alternativa ma allo sviluppo delle potenzialità esistenti e alla creazione di momenti di alterità nel perdurare dei vecchi poteri. Un atteggiamento tutt'altro che estremista che lo portò a diventare un attore-guida, capace sia di indirizzare i giovani attori verso un'alta professionalità che di «impersonare il meraviglioso sociale».

Ed è qui che si manifesta a livello storiografico la scoperta fatta grazie allo spettacolo: di un panorama teatrale basato non sulle contrapposizioni ma sul pluralismo e di una visione politica che passa tutta attraverso l'attore. «La Ristori riuscì a sposare il marchese Giuliano Caprinica 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 ricongiunzioni del teatro e della società, fu annunciato da questo caso sensazionale quanto dalla furia rivoluzionaria di Modena. Quindi il nuovo tempo degli attori decollò mentre tutt'intorno prendeva a dilagare il moderatismo politico»; 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 irregolare» (Meldolesi 1991: 253-254).

Così, grazie anche alla Ristori si fa strada il concetto di Romanticismo degli attori, che si riallaccia al Romanticismo delle donne, il movimento informale che Franca Pieroni Bortolotti pose alle origini dell'emancipazionismo per la forza delle sue ragioni sociali e dei suoi investimenti relazionali, per la sua attività educazionista e filantropica (Pieroni Bortolotti: 1963). Certo gli attori furono più idealisti, tanto da illudersi di «umanizzare la società degli affari recuperando le dimenticate passioni primitive», ma furono anche necessitati ad aderire al credo romantico dalle loro condizioni di miseria: volendo opporre a questa una recitazione di piena evidenza sentimentale e spettacoli intimamente necessari, volti al «miglioramento della qualità pubblica della vita»²⁰. «L'identità di vita e drammatizzazione, la fede nell'esistenza di altre verità naturali, il bisogno poetico di un pubblico più vasto e indeterminato, la ricerca del frammento come stato di

²⁰ Per le citazioni relative al Romanticismo degli attori vedi Meldolesi e Taviani (1991: 254-256).

trasparenza espressiva e di comunione spirituale, l'idea di un'arte superiore alle singole arti: questi elementi dell'immaginazione romantica entrarono a far parte della coscienza e della lingua dell'attore italiano attraverso un lento processo culminato nel 1848», in ritardo dunque rispetto al movimento letterario, o meglio con una sfasatura, come spesso capita alle invenzioni teatrali. Ma soprattutto in Gustavo Modena Meldolesi vede questi aspetti sorgivi e necessariamente disorganici accentuare i loro caratteri romantico-negativi, di critica alle ideologie e all'arte in equilibrio e di valorizzazione dell'esempio umano. Una scienza «capace di tradurre l'espressività dispiegata nello spazio in trattenuta energia espressiva, oppure capace di debordare dalle convenzioni per eccesso di interiorità. Dimensioni, ambedue, che diedero sfogo al bisogno di sincerità del romanticismo negativo, che permisero agli attori romantici di liberarsi della recitazione recitando» (Meldolesi 1983: 222).

Ed è appunto come fondatore del Romanticismo degli attori italiani, e in quanto tale protagonista di un'opera di rinnovamento paragonabile a quella di un Manzoni o di un Verdi²¹ – per quanto immersa e soprattutto attiva nella caotica poesia del vivere –, che Gustavo Modena torna in campo in un saggio dedicato in primo luogo alla drammaturgia, intitolato *L'età degli avventi romantici in Italia* (Meldolesi 2000): in opposizione alle svalutazioni letterarie delle creazioni sceniche e alla stessa storiografia teatrale che considera quei decenni di transizione.

Il Modena romantico, abituato a operare «per mirati abbassamenti di codice, alla Lemaître, o per intensi spaesamenti, alla Immermann» o per commistioni artistiche, «quale attore tragico contrassegnato da un naso deformato e dal sarcasmo, come i buffoni», va infatti oltre, estendendo «il campo del romanticismo teatrale con modalità drammaturgiche innescate direttamente dalla scrittura scenica», rilanciando il dettato testuale per impulsi politici, di tradizioni interpretative altre o di nuova dialettica con il pubblico. Fino ad assumere la sua ultima identità creatrice, la più romantica: quella dell'«attore terribile che affida la sua parte sarcastica alla scrittura stessa» dei dialoghi e al progetto del «Commedione schizzo», in una visione tutta basata sugli squilibri, oltre ogni percezione lineare di tempo, luogo, genere.

Ma a questo punto il rapporto che si è venuto stabilendo in un trentennio fra lo storico e l'attore mostra nuove corrispondenze, colorate dal tempo e dai colpi inferti dalla vita. Così Saul che era stato per Modena «l'opposto somigliante», con cui dire anche della propria tentazione antisociale,

²¹ A proposito del rapporto di Verdi con la drammaturgia dell'attore e con Modena vedi Guccini 1989.

in condizioni recitative di raccoglimento, sembra a Meldolesi che da ultimo trascolori in Lear, un «personaggio demente», con tratti che sembrano scaturire «dall'intimo» stesso dell'attore (Meldolesi 1999: 125; e Meldolesi 2000: 603). Modena diventa «scrittore del riso addolorato»: la stessa espressione che lo studioso userà per Leo de Berardinis, attore sui cui si è interrogato con altrettanta 'pazienza', che ha interrotto la sua carriera perché caduto in coma (Meldolesi: 2005a: 51)²².

La penultima tappa di questo lungo dialogo si manifesta, in modo imprevedibile, nell'introduzione e, soprattutto, nel secondo capitolo del *Lavoro del dramaturg* – «Sguardi alle aree europee del teatro dall'ottica della dramaturgie» –, quando Meldolesi analizza i «crocevia storici dell'area italo francese con la tedesca» e nomina Modena sin dal titolo del paragrafo per il suo «approdo effimero» a questa pratica, accanto all'apertura parigina di Goldoni, delineandone un *profilo* europeo (Meldolesi e Molinari 2007: 77-83)²³.

Lo studioso sostiene che il magma della *dramaturgie* toccò il Verdi della *Traviata* come *I promessi sposi* manzoniani, la *Lady Macbeth* di Adelaide Ristori (e Giulio Carcano) come varie esperienze minori basate su adattamenti; e che, in genere, ci fu sintonia coi caratteri generali dell'Ottocento, secolo di generalizzazioni «riassuntive». Ma fu Modena, al ritorno dall'esilio che lo aveva avvicinato alla Germania, patria della *dramaturgie*, a realizzare «il primo articolato approdo alla dramaturgie italiana». Modena, che sempre aveva assunto recitando responsabilità drammaturgiche (si pensi all'importanza delle controcene narrative o ai suoi cambiamenti di significato del dettato testuale), «finì per tradurre in dramaturgie anche personali contrasti»: ad esempio quello relativo a Shakespeare, che sappiamo ispiratore nascosto di vari personaggi (e delle stesse *Dantate*) nonché di impulsi «rozzi» nella scrittura. Pensava infatti che «le rigidità tragiche andavano temperate con innesti da grande commedia e non ci si doveva preoccupare delle inverosimiglianze nelle climax». Non si trattava dunque di operare tagli di scene e personaggi e piccole correzioni del testo (come sempre avveniva traducendo da altre lingue, anche a scopi censori), ma di un cambiamento di ottica: perché non si muovesse dai testi «ma da come la scena può incontrarli in vista del *suo* spettacolo» (Meldolesi e Molinari 2007: 11). Trasmise così questo

²² Leo de Berardinis funge da «guida», anche nel saggio *I nostri attori ottocenteschi come persone simili a persone* (Meldolesi 2005b).

²³ Questa attitudine di Modena a «riattivare» i testi trova conferma nella puntuale analisi del copione modeniano di *Kean* di Dumas père, in relazione con la messinscena, proposta da Simona Brunetti, *Autori, attori, adattatori. Drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano*, Esedra editrice, Padova 2008, pp. 2-51.

«bios del riattivare» ai suoi giovani attori, invogliandoli a interagire con i drammaturghi della compagnia, e a Giovanni Toselli che vi ricorse nel suo teatro piemontese di «infiniti adattamenti»²⁴.

L'ultimo scritto di Meldolesi in proposito è stato stimolato da Alessandro d'Amico per una serata nello Studio di Luigi Pirandello che prevedeva un intervento spettacolare di Renato Carpentieri e la lettura di scritti modeniani da parte dello stesso promotore; e benché l'iniziativa fosse dedicata al solo attore, Meldolesi titola *Adelaide Ristori e Gustavo Modena*²⁵. Sbloccando il conflitto fra «la marchesana» e il «mattaccio» mazziniano, mostra le «straordinarie dedizioni d'arte e di vita» di entrambi e disegna una dialettica teatrale che arriva fino a noi.

Meldolesi si è convinto che la Ristori è un soggetto predecessore della modernità teatrale, tanto da risultare presto postrisorgimentale e più avanzata della stessa riforma modeniana per «la dimensione incondizionata della sua arte»: da riconsiderare nella «prospettiva dialettica del teatro che viaggia per farsi stabile: come se fosse una generatrice di elementi poi giuocati scenicamente nel nostro tempo, pur restando anacronistico il nucleo della sua operosità»²⁶.

Ma in questa prospettiva, volta a cogliere il poi, Modena va pure considerato protagonista: «in quanto cercò il teatro come i sognatori del Novecento nella stessa utopia: immaginando bruciati gli edifici se solo istituzionali, perseguendo un bisogno d'arte che lo portava persino “negli spazi oltre la luna”, immaginandosi portatore di un teatro di “bedoini”²⁷ e facendosi pedagogo anche del teatro che lo avrebbe contraddetto».

1.4 L'attore, lo storico, la poesia

L'ultimo breve scritto appena ricordato risale all'anno della morte di Claudio Meldolesi: a conclusione di quarant'anni di intermittenti dialoghi con l'attore. Questi ritorni corrispondevano a un suo tipico modo di procedere: per scavi mai chiusi completamente, dove la tensione a teorizzare e a guardare dall'alto si intrecciava a un'attenzione acuta ai vissuti e ai dettagli, fino a

²⁴ Meldolesi ricorda che qui si formò Giacinta Pezzana; e si sofferma anche su Eleonora Duse che trasformò in eventi personali le soggettività che il dramma le aveva figurato. Il nesso opera-evento può prevedere infatti la possibilità che «l'evento guidi l'opera a sue ulteriori rivelazioni».

²⁵ Il testo si potrà leggere nel mio «*Andare contro per strappare il bello*». *Studi di Claudio Meldolesi su Gustavo Modena*, in Petrini 2012, in corso di stampa: dove riprendo vari punti qui trattati.

²⁶ Meldolesi ipotizza si tratti di una forma di «teatro protostabile». Vedi *Un epilogo da lontano*, in Felice 2006: 163-164.

²⁷ «M'educerei, p. e. una cinquantina di ragazzi arabi a cantare, poetare, recitare, dipingere, e via via – scrive – . Poi un bel dì nel mio teatro marmoreo, sotto quel coperchione azzurro del cielo africano, darei a quei bedoini lo spettacolo della loro storia in dialoghi semplici». *Profilo di Gustavo Modena, infra*, 119.

introdurre talvolta, quasi inavvertitamente, la prima persona. Così, «nel suo discorrere per pensieri, le categorie non disciplinavano il discorso dall'esterno, ma nascevano [...] dall'esigenza di spiegare a sé e agli altri conoscenze intuitive e come assopite nella coscienza» (Guccini 2010: 59-60). Avrebbe voluto fare l'attore Meldolesi, diplomatosi all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico prima di laurearsi con Giovanni Macchia su una celebre famiglia d'arte settecentesca, gli Sticotti: la professione d'attore, mancata nella vita per vari motivi, «si incistò nei suoi studi, vi scavò sotterranei» da cui guardare «i labirinti» del teatro (Taviani 2010: 64-65).

Quei ritorni derivavano anche dal suo scontento per alcuni nodi non del tutto risolti nel primo saggio: riguardanti soprattutto il rapporto tra teatro e politica, tra arte e impegno. Un nodo stringente per Meldolesi stesso anche a livello autobiografico, data la sua militanza marxista nel Sessantotto romano e oltre e per il suo costante riferirsi all'utopia concreta teorizzata da Ernest Bloch, ma persistendo la convinzione che «l'esperienza teatrale tende a custodire il calore delle grandi rotture sociali e a dilatarne il senso nel tempo, a differenza della cultura politica che tende a raffreddarlo, il calore, a storicizzarlo» (Meldolesi 1991: 224).

Del resto, al termine di questo viaggio, nell'«andar contro» di Modena come di Meldolesi, le ragioni del bello appaiono sempre più esplicite e a risultare centrale è la poesia con le sue motivazioni politiche implicite. Un concetto centrale soprattutto negli ultimi saggi, che gli permette, ad esempio, di riunire in un solo libro «Totò, poeta del frammento, Gadda, poeta del dolore, e persino Mario Apollonio, poeta dell'intelletto»²⁸. I due livelli che l'attore ottocentesco intrecciava nel suo rigoroso professionismo, quello ostensorio, più legato al mestiere medio e all'obbligo della comunicazione, e quello dell'ipotiposi con la sua sfida al testo per far vedere le parole incarnandole, come mostra Taviani, sono in fondo presenti anche nella scrittura di Meldolesi, nel suo impegno strenuo a dar conto dell'arte dell'attore dall'interno del suo mestiere e del suo mondo: continuando perciò a «rileggere, ripensare, interrogarsi». La stessa difficoltà di dire può aver così indotto lo storico a una sua forma di poesia: che via via diventa sempre più ardua, petrosa: a ricordare ai teatrologi la legittimità di «annodare discorsi difficili parlando semplicemente di teatro» (Taviani 2011: 65) e l'importanza di avviare vere e proprie «avventure della conoscenza» (Guccini 2010: 59-60) a partire dalla scena.

²⁸ Cesare Molinari, *Ricordo di Claudio Meldolesi*, 5 ottobre 2009, www.drammaturgia.it; il libro di Meldolesi cui si riferisce è *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni spreocate del teatro italiano*, Bulzoni, Roma, 1987.

Bibliografia testi citati

Bonazzi, Luigi

1865 *Gustavo Modena e l'arte sua*, Stabilimento tipo-litografico in San Severo, Perugia (ripubblicato da Morlacchi Editore, Perugia, 2011).

Brunetti, Simona

2008 *Autori, attori, adattatori. Drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano*, Esedra editrice, Padova, pp. 2-51.

Felice, Angela (a cura di)

2006 *L'attrice marchesa. Verso nuove visioni di Adelaide Ristori*, Marsilio, Venezia.

Grandi, Terenzio (a cura di)

1955 *Epistolario di Gustavo Modena (1827-1861)*, Istituto per la Storia del Risorgimento italiano, Roma.

1957 *Scritti e discorsi di Gustavo Modena (1831-1860)*, Istituto per la Storia del Risorgimento italiano, Roma.

Grandi, Terenzio

1968 *Gustavo Modena attore patriota*, Nistri-Lischi, Pisa.

Guccini, Gerardo

1989 *La drammaturgia dell'attore nella sintesi di G. Verdi*, in «Teatro e storia», n. 7, pp. 245-282.

2010 *Maestro non solo di teatro*, in «Ordine Giornalisti Emilia-Romagna», n. 76.

Livio, Gigi

1989 *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Mursia, Torino.

Monaco, Vanda

1968 *La repubblica del teatro (Momenti italiani 1796-1860)*, Le Monnier, Firenze.

Meldolesi, Claudio

1991 *La Rivoluzione degli artisti e il terzo «Théâtre italien»*, in *Convegno di studi sul teatro e la rivoluzione francese*, a cura di Mario Richter, Accademia Olimpica, Vicenza, pp. 185-225.

1996 *Questo strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia, che ha rigenerato l'avanguardia storica insieme al popolare*, in «Teatro e Storia», n. 18/1996, pp. 9-24.

1999 *Fantasmî dell'Arena*, in *La fabbrica di Amleto. L'Arena del Sole nella cultura teatrale italiana*, a cura di Sergio Colomba, fuori THEMA, Bologna, pp. 117-137.

- 2000 *L'età degli avventi romantici*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. II, *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, a cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Einaudi, Torino, pp. 565-609.
- 2005a *L'apice di Leo, artista dal riso oscuro*, in *Comicità degli anni Settanta. Percorsi eccentrici di una metamorfosi fra teatro e media*, a cura di Eva Marinai, Sara Poeta e Igor Vazzaz, ETS, Pisa, pp. 45-51.
- 2005b *I nostri attori ottocenteschi come persone simili a persone. In particolare, sui rapporti fra quelli «romantici negativi» e «artisti»*, in «Teatro e Storia», n. 26/2005, pp. 427-437.
- 2008 *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Bulzoni, Roma (prima ed. Sansoni, Firenze, 1984).
- 2010a *Un incontro fra storici e attori*, in «Teatro e Storia», n. 2/2010, pp. 109-113 (originariamente in *Negli spazi oltre la luna. Stramberie di Gustavo Modena*, programma di sala, Bologna, Teatro La Soffitta, 1983).
- 2010b *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, in «Teatro e Storia», n. 2/2010, pp. 85-109 (prima ed. in «Inchiesta» 1984, n. 67, pp. 102-11).

Meldolesi, Claudio e Molinari, Renata

- 2007 *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro del testo con le ruote*, Ubulibri, Milano.

Meldolesi, Claudio e Taviani, Ferdinando

- 1991 *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza.

Petrini, Armando (a cura di)

- 2012 *Ripensare Gustavo Modena*, Bonanno, Torino.

Pieroni Bortolotti, Franca

- 1963 *Alle origini del movimento femminile in Italia. 1848-1892*, Einaudi, Torino.

Taviani, Ferdinando

- 2010 *Attor fino. 11 appunti in prima persona sul futuro di un'arte in via di estinzione*, in «Teatro e Storia», n. 2/2010, pp. 61-83.

Valenti, Cristina

- 1983 *Reperti del grande attore*, in «Quaderni di teatro», n. 21-22/1983, pp. 7-15.

Abstract

Vengono qui proposti due saggi di Claudio Meldolesi (1942-2009) nella loro veste originaria: *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, un libro del 1971 ormai introvabile, e *Modena rivisto*, breve ma sostanzioso ritorno su alcuni nodi cruciali della precedente monografia, sollecitato dallo spettacolo *Negli spazi oltre la luna. Stramberie di Gustavo Modena*, promosso e realizzato dallo studioso insieme all'attore regista Renato Carpentieri (Teatro La Soffitta di Bologna, 24 marzo 1983). La visione politica di Modena (1803-1861), uomo del Risorgimento, e la nuova figura di attore cittadino da lui inaugurata; la centralità della recitazione come linguaggio autonomo di creazione e l'uso della «sfasatura»; la tensione pedagogica e l'invenzione della compagnia dei giovani; le grandi interpretazioni e il sogno di un teatro altro, fra Saul, le rappresentazioni dantesche e il riferimento a Shakespeare; la scrittura epistolare e letteraria con le sue accensioni teatrali e i suoi rabbiosi rifiuti: attraverso questi e altri nodi vengono riproposte l'arte e la vita di uno dei maggiori attori italiani.

Here we present two books by Claudio Meldolesi (1942-2009) in their original form: his 1971, out of print monograph *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, and *Modena rivisto*, a short but substantial revisit of some of the crucial points analyzed in the earlier study. The latter work was stimulated by the performance piece *Negli spazi oltre la luna. Stramberie di Gustavo Modena*, which was written and promoted by Claudio Meldolesi together with actor/director Renato Carpentieri (Teatro La Soffitta di Bologna, March 24, 1983). The art and life of Gustavo Modena (1803-1861), one of Italy's most important actors, is thoroughly explored through a meticulous reconstruction of his political vision as a participant in Italy's *Risorgimento* and his efforts to create a new figure, that of the actor/citizen. Other major topics addressed in the studies are the centrality of performance as an autonomous creative language; his use of "sfasatura" (out of sync timing); his attention to pedagogy and his invention of the "young actors company"; his great performances and dream of an "Other" type of theater, between his re-enactments of Saul, Dante's cantos, references to Shakespeare; and, finally, his epistolary and literary writings characterized by his theatrical enthusiasm and wrathful refusals.

Profilo autori

Claudio Meldolesi (1942-2009). Figura di riferimento per gli artisti teatrali ‘in cerca’ e per la ‘nuova’ storia del teatro, docente all’Università di Bologna e accademico dei Lincei, studioso acuto sempre in bilico fra poesia, tensione teorica e militanza, ha scritto saggi pilota sull’attore di teatro – dagli Sticotti a Eleonora Duse, da Totò a Leo de Berardinis –; sulla regia, con *Fondamenti del teatro italiano* e *Brecht regista*; sui rapporti fra teatro e scienze umane, in particolare la sociologia, e sulle esperienze in carcere di *Immaginazione contro emarginazione*; sul “dopo dramma” e sul “teatro nascosto nel romanzo” come sul *Lavoro del dramaturg*. Ha fondato con altri le riviste «Teatro e storia» e «Prove di drammaturgia».

Laura Mariani. Docente di teatro all’Università di Bologna, ha vinto il Premio Sant’Anna di Stazzema con *Quelle dell’idea. Storie di detenute politiche. 1927-1948*. Tra le sue pubblicazioni principali *Sarah Bernhardt, Colette e l’arte del travestimento*; *L’attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere*; *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent’anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna* riproposti da Claudio Meldolesi con Angela Malfitano e Laura Mariani e da ‘cento’ testimoni. È una delle fondatrici dell’Associazione Orlando (Bologna) e della Società Italiana delle Storiche.

Claudio Meldolesi

Profilo di Gustavo Modena : teatro e rivoluzione democratica

Roma : Bulzoni, 1971

riproduzione digitale a cura di Gianmario Merizzi
Bologna : Dipartimento di Musica e Spettacolo, 2011
per gentile concessione dell'editore Bulzoni

versione digitale ottimizzata per la fruizione a video
profondità colore: bitmap (bianco/nero)
testo operabile (ricerca, selezione, copia) da OCR automatico
senza controllo umano di correttezza
per la stampa si consiglia la modalità '2 pagine per foglio' in formato A4

riproduzione integrale, inclusa copertina (anteriore), dorso, risvolti di copertina
tavole illustrate (rilegate tra p. 80-81) disponibili in file separato (livelli di grigio)
sono state soppresse le pagine bianche corrispondenti ai fogli di guardia,
al verso dell'occhiello e a p. 8, 10, 12, 16, 30, 44, 56, 58, 70, 72, 80, 82,
90, 98, 100, 112, 132, 134, 136, 150, 174, 184.

Studiare oggi Gustavo Modena significa porsi al centro di due problematiche egualmente basilari: il configurarsi del moderno linguaggio dell'attore; il correlarsi delle ricerche « linguistiche » a domande che si interrogano, nell'ottica di un'ideologia radicale, intorno al ruolo del teatro. Significa svincolare la figura dell'attore mazziniano dalle formule prudenti che tentarono di ridurre all'ordine dell'Arte un'arte tutta costruita su contenuti politici, su esigenze rivoluzionarie. Ma le deformazioni bibliografiche obbediscono a una logica che non è soltanto quella dell'ipocrita beatificazione del personaggio « pericoloso » sulle cui contraddizioni si stende un velo, i cui estremismi vengono taciuti quasi si fosse timorosi di vederne in qualche modo oscurata l'immagine dell'eroe; esse sono anche la prima, semplicistica risposta alla difficoltà di individuare come nella vita di Gustavo Modena (vita di ribelle prima che vita di attore) importanti e complesse esperienze di teatro — fra tutte quella condotta alla direzione della Compagnia dei giovani in cui era Salvini — si innervino su ben più sofferte esperienze politiche: il giacobinismo degli appelli dal palcoscenico, l'incontro con Mazzini, gli anni '48-'49, fino alla simpatia per la Società Nazionale di Manin e Garibaldi (un « partito piccolo ma onesto » come lo definì Marx) e all'appoggio tattico a Vittorio Emanuele, contemporaneo al fiero e ostinato rifiuto di qualsiasi onorificenza che potesse « puzzar di Savoia ».

Da ciò la tentazione di fornire del Modena una immagine dimidiata ma chiara, facendo di lui un « grande attore » maestro di « grandi attori », e quindi trascurando di vedere come la sua idea di teatro si apra su prospettive e problematiche più vaste e più complesse di quelle implicite nella tradizione instaurata, ad esempio, dalla « trinità artistica » Salvini-Rossi-Ristori che dal Modena, per percorsi diversi, sembrò discendere. Oppure anche il tentativo inadeguato di ricostruire separatamente le figure di Modena attore e di Modena democratico, o di ritrovare l'unità dell'« attore democratico » a prezzo di non spingere lo scandaglio critico oltre una certa profondità, oltre l'immediato e chiaro valore politico delle scelte di repertorio, al di là, per esempio, di quel pur travolgente *de te fabula narratur* con cui, nel 1858, in un manifesto ormai famoso, Modena presentava al pubblico il *Mahomet* di Voltaire, e pareva infilzare con un colpo solo inquisitori, gesuiti, sovrani e (... la guerra, la fame, la peste, il Tedeum...) il cattolicesimo liberale dell'autore de *I promessi sposi*.

Direi che il merito di questo libro è nell'aver affrontato il problema Modena in tutta la sua complessità, senza arbitrarie divisioni di piani, approfondendo l'analisi fino a individuare i modi in cui il discorso politico viene veicolato da un determinato linguaggio della recitazione, e utilizza, determina o trasforma i segni costituenti la comunicazione dell'attore.

E' la complessità del discorso imposto da Gustavo Modena che fa di lui una personalità « a parte » nella storia del nostro teatro e insieme il punto di partenza obbligato per ogni riflessione sui caratteri e sul ruolo dello spettacolo italiano nell'Ottocento, quando gli attori italiani (in parte proseguendo, in parte trascurando o tradendo la lezione del Modena) esercitarono un'influenza decisiva sul miglior teatro d'Europa e d'Oltreoceano. Ma dai trionfi del teatro c'è spesso ben poco da imparare, così come il teatro « ovunque e comunque » non decide la sua insostituibilità, ma la sua dissoluzione: « il teatro non è pane: ormai son più i teatri che i fornai ».

Se, nella presente rilettura del Modena, all'opera sensibile di « traduzione », al massimo rispetto delle fonti, si unisce il rifiuto altrettanto risoluto del culto della sua parola, è perché il messaggio di Gustavo Modena non può essere sminuito dalla sconfitta che egli subì sulla scena e nella società da parte del convenzionalismo del « grande attore » e del trasformismo della classe politica affermatasi alle soglie degli anni cinquanta, è soprattutto perché esso può oggi essere ricompreso nella sua complessità e importanza solo attraverso il crivello della sconfitta che permette di discernere nuovamente, di tradurre in proposizioni ancora una volta significanti domande e contraddizioni.

Ferruccio Marotti

CLAUDIO MELDOLESI è nato a Roma nel 1942. Dopo tre anni di studio presso l'Accademia nazionale d'arte drammatica, ha frequentato attivamente l'Istituto del Teatro dell'Università di Roma diretto da Giovanni Macchia. Qui si è laureato in lettere e dal 1966 svolge attività di assistente volontario. Nella pratica didattica e di ricerca si è interessato principalmente alla storia dell'attore italiano. Nel 1969 ha pubblicato per le Edizioni di storia e letteratura il volume *Gli Sticotti, comici italiani nei teatri d'Europa del Settecento*. Ha collaborato a riviste culturali e a periodici scientifici come *l'Archivio veneto di scienze, lettere ed arti* e il *Bollettino del Museo biblioteca dell'attore*. Sta attualmente curando la pubblicazione di una raccolta di testi e documenti sulla storia dello spettacolo feudale in Sicilia.

BIBLIOTECA TEATRALE
STUDI 8

CLAUDIO MELDOLESI

PROFILO DI

GUSTAVO MODENA

TEATRO E RIVOLUZIONE DEMOCRATICA

BULZONI EDITORE

© 1971 by BULZONI EDITORE s. r. l.
00185 ROMA - VIA DEI LIBURNI, 14

INDICE

11	Premessa
15	Cronologia
29	Le tappe del mito: Storia degli studi
43	Elementi di vita e di pensiero
57	Modena riformatore del teatro
71	I drammi in incognito
81	La crisi
89	Il rispetto di sé come gesto politico: Modena come Dante
99	L'ultima battaglia di Modena: «Il commedione»
111	Appendici
133	Testi di Gustavo Modena
135	Prima parte: Testi inediti e rari
137	Lettere e un suo Pensiero sull'arte drammatica
151	Facciamo presto
155	Abbasso la maschera
165	Bizzarrie, Il libro d'opera
173	Seconda parte: Modena e la Ristori
175	Un progetto mancato
185	Indice dei nomi

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

1. Gustavo Modena, foto Bardi, particolare.
2. Ritratto giovanile, olio anonimo; raccolta Luigi Rasi, presso la biblioteca del Burkardo di Roma, 1834.
3. «Gustavo Modena, primo attore drammatico italiano», litografia Martelli e C.; raccolta delle stampe e dei disegni del comune di Milano, 1827.
4. Boggi, «Gustavo Modena, attore italiano, nella Francesca da Rimini di Pellico», litografia Salucci, a colori; ivi, 1829.
5. Ritratto di Giulia Calame Modena; raccolta Terenzio Grandi.
6. Bozza del manifesto per lo spettacolo dantesco di Londra; raccolta Terenzio Grandi, 1839.
7. Appello con annesso modulo di obbligazione volontaria per la costituzione di una compagnia stabile della città di Milano; museo teatrale alla Scala di Milano, 1843.
8. Teja, Modena interprete del *Saul* di Alfieri: «Ma chi da tergo, oh, chi pel crin m'afferra?»; disegno realizzato per la rivista *Il teatro*, aprile 1856.
9. Stiletto di scena di Gustavo Modena; raccolta Luigi Rasi, presso la biblioteca del Burkardo di Roma.
10. Fibbie di scena; ivi.
11. Frulli, «Gustavo Modena, miracolo dell'arte drammatica, incomparabile unico, meravigliati i bolognesi», litografia Angiolini su china; raccolta delle stampe e dei disegni del comune di Milano, giugno 1847.
12. «Gustavo Modena, per questo vero prestigio dell'arte di Roscio hanno Dante e Vittorio un genio che all'Italia il loro genio interpreta», litografia Bertotti su china; raccolta delle stampe e dei disegni del comune di Milano, 1840.
13. Cadolini, ritratto con il cappello, litografia, foto Bettini; biblioteca del Burkardo di Roma.
14. Ritratto col mantello, olio anonimo; biblioteca del Burkardo di Roma.

PREMESSA

« Ora noi sappiamo che questo regno della Ragione non fu poi altro che il regno della borghesia; che l'eterna giustizia ebbe la sua realizzazione nella giustizia borghese; sappiamo che l'eguaglianza sfociò nella borghese eguaglianza di fronte alla legge, che fu proclamata come uno dei più importanti diritti umani, la proprietà borghese, e che lo Stato secondo ragione — il contratto sociale di Rousseau — venne alla luce (e non poteva accadere diversamente) come repubblica democratica borghese »
(Engels)

Dopo la pubblicazione della biografia curata da Terenzio Grandi, scrivere su Gustavo Modena non può significare altro che ricercare il senso della sua opera.

Era possibile prima fermarsi all'enunciazione: arte e patria, o, per usare termini meno astratti, teatro e rivoluzione. Oggi, dopo che Grandi ha riportato alla luce, documenti alla mano, tutti gli episodi della sua vita, dopo che ci ha fatto vedere i contorni precisi del teatro e della rivoluzione in Modena, come episodi e circostanze, i nuovi studiosi debbono impegnarsi a scrivere sul rapporto fra teatro e rivoluzione che Modena realizzò.

La pubblicazione del *Gustavo Modena* di Grandi può essere paragonata a quella del *Gustavo Modena* del Bonazzi.

Non parlo tanto della qualità quanto del ruolo dei due libri. Per la generazione che immediatamente seguì quella di Modena il libro del Bonazzi rappresentò ed esaurì il momento della conoscenza. Per noi lo stesso senso ha il libro di Grandi. Compito della critica storica è ora dibattere, avanzare ipotesi, collocare il personaggio.

E' quanto ho cercato di fare per ridar vita al Modena fossilizzato dalla tradizione e per recuperarlo alle generazioni di oggi.

Gustavo Modena, l'attore esuberante, volitivo, il combattente del Risorgimento, una vita di avventure, una gagliarda personalità. Questi i dati della tradizione. Il mio sforzo è andato in direzione opposta. In particolare ho voluto mostrare Modena come il padre della riforma teatrale dell'Ottocento.

Vi sono due modi per considerare l'epoca del grande attore italiano. L'analisi può prendere avvio da Modena, oppure dalla Ristori, da Salvini, da Morelli o da Rossi.

Considerando Modena come il caposcuola, il giudizio su quell'epoca sarà: una grande avventura culturale non solo sul piano dello stile, ma sul piano del significato del teatro. Considerando tali la Ristori e gli altri il giudizio sarà: una straordinaria fioritura « artistica ».

Modena costruì un teatro antagonista rispetto alla società del suo tempo. La Ristori vide il teatro come un ornamento dei sentimenti correnti.

Se guardassimo l'epoca del grande attore dal punto di vista della Ristori, se considerassimo la Ristori il vero artefice della riforma, Modena apparirebbe come un esaltato. Modena invece creò un'epoca sul palcoscenico, ma i contenuti del suo teatro morirono con lui poiché egli fu uno sconfitto.

La concezione del teatro come gesto civile, il particolare rapporto che Modena stabilì fra pratica scenica e passione politica, ne fanno un esempio della concezione ottocentesca dell'arte nazionale popolare; e allo stesso tempo tante sue inquietudini colpiscono vivamente oggi l'uomo di teatro.

Nella stesura dello studio ho voluto perciò attenermi a un rigido criterio monografico senza cadere in facili generalizzazioni, in tentazioni antistoriche e insieme senza disperdere l'opera dell'attore nel gusto dell'epoca. I testi inediti e rari che corredano il volume fanno riscontro alla « narrazione » del personaggio, anche se non costituiscono una complessiva documentazione. In questo senso essi rappresentano una modesta integrazione alle raccolte delle lettere, degli scritti e dei discorsi curate da Terenzio Grandi.

Ringrazio il prof. Giovanni Macchia che ha diretto le mie ricerche, il prof. Sandro D'Amico che le ha incoraggiate, il prof. Lionello Leonardi che mi ha fornito utili suggerimenti, il prof. Ferruccio Marotti e la dott.ssa Vittoria Giorgi. Un particolare ringraziamento rivolgo a Terenzio Grandi.

CRONOLOGIA

- 1803 Il 13 gennaio, a Venezia, nasce Gustavo Modena, da Giacomo e Luigia Bernaroli, vedova Lancetti, attori.
- 1810 Inizia i suoi studi a Venezia, per poi passare al liceo di Verona, scuola di ispirazione napoleonica.
- 1818 Studia diritto presso l'Università di Padova.
- 1820 25 giugno, in uno scontro fra studenti e popolani, per l'intervento della polizia rimane ferito. E' costretto a passare a Bologna.
- 1821 A Bologna, completa gli studi fino alla laurea.
- 1822 - '23 Fa pratica con l'avvocato Vicini, che era stato a suo tempo uno dei capi del regime napoleonico in Italia.
- 1823 E' al terzo posto fra i soci recitanti dell'Accademia del Contavalli.
- 1824 Dopo un lungo soggiorno a Roma, è iscritto all'albo professionale come avvocato della Corte d'Appello. La sentenza relativa (6 febbraio) coincide con un intenso periodo di rappresentazioni al Contavalli: è ricordato come Pilade nell'*Oreste* di Alfieri.
- Diventa primattore presso l'Accademia dei Concordi, poi dei Sinevergeti. Repertorio: *Antigone* di Sofocle, *Virginia* (Virginio) di Alfieri etc.
- Il capocomico Salvatore Fabbrichesi lo scrittura come attor giovane nella sua compagnia. Il contratto contem-

pla però la possibilità di scissione da parte di Modena, qualora egli avverta di non possedere un'autentica vocazione per il teatro.

Sembra che l'ingaggio di Fabbrichesi precedesse di un soffio un'altra proposta di lavoro pronta per Gustavo Modena: quella del conte Piosasco per la Compagnia Reale Sarda.

- 1825 A Venezia, per carnevale, recita a fianco di De Marini nell'*Abate de l'Epée* (Saint-Alme), e di Vestri nel *Maldicente* (Eugenio) e nella *Bottega del caffè*.
Recita a Bologna, Parma, Reggio, Milano e Roma.
- 1825 - '28 Con la compagnia di A. Raftopulo diventa primattore (Vedi: *Appendici, I*). Crea il personaggio di Saul.
- 1826 A Roma rappresenta i *Baccanali di Roma* del Pindemonte.
Si dice che nell'anniversario dell'esecuzione del carbonaro Leonida Montanari (1825) si fosse preparata una sommossa a Roma. Il segnale della rivolta sarebbe dovuto venire durante una rappresentazione del *Giuocatore* di Iffland tenuta da Modena al Valle. Per vari incidenti, nonostante la presenza di spirito dell'attore, il piano non avrebbe avuto seguito.
- 1827 Traduce *Mahomet* di Voltaire.
- 1829 Fa compagnia con il padre e con Carlotta Polvaro. Recita nello Stato pontificio e nel Lombardo-Veneto: Padova, Milano, Cremona e Bologna.
Dà vita a uno dei suoi cavalli di battaglia: *I due sergenti* del Roti.
Sul finire dell'anno, a Padova, rappresenta la *Francesca da Rimini* senza censure, per l'intercessione della moglie del generale Nugent. *L'apostrofe all'Italia* viene salutata dal pubblico con una dimostrazione patriottica e di solidarietà per il Pellico.

- 1830 Svolge un'intensa attività artistica. Per il carnevale è a Venezia. Fra l'aprile e il giugno è a Lucca, dove recita con scarso successo. Per l'estate è a Bologna. In settembre è a Pesaro, a Rimini; poi, fra ottobre e novembre, ad Ancona.
Prime rappresentazioni del *Cittadino di Gand*, spettacolo politico che Modena per tutta la vita non si stancò di replicare.
- 1831 Il 5 febbraio è a Roma: assiste al fallimento dell'insurrezione antipontificia.
Il 26 febbraio, a Bologna, rappresenta la *Virginia*. In quell'occasione fallisce in teatro una dimostrazione anticlericale.
Sembra finalmente impegnarsi nei moti. Il 13 marzo, a Bologna, rappresentando un dramma libertario, *Il conte Benjoski*, fa suo un appello del protagonista all'insurrezione. E' di nuovo al fianco del Vicini, ora capo dell'esecutivo rivoluzionario.
Combatte probabilmente nelle file del generale Zucchi, a Rimini ed Ancona. Riesce poi a fuggire, raggiungendo Marsiglia, quando la situazione precipita (Vedi: *Appendici, II*). Nel luglio è già intimo di Mazzini.
Agosto, esiste una tradizione che vuole Modena a fianco dei patrioti belgi nella guerra contro gli olandesi. In novembre è di nuovo a Bologna. Il mese successivo, i dilettanti della città fanno una recita a suo beneficio.
- 1832 Il 20 gennaio sembra che partecipi alla battaglia di Monte Cesena.
In febbraio lascia Bologna per Firenze e Livorno. Qui, arrestato dal magistrato locale, viene dallo stesso instradato alla fuga.
Raggiunge Marsiglia, per poi passare in Svizzera. Scrive tre dialoghi politici per la rivista *La Giovane Italia*.

- 1833 E' a Montpellier. Torna poi in Svizzera, dove organizza la spedizione in Savoia.
- 1834 Sfugge alla repressione dopo il disastro dell'impresa. Torna in Svizzera. A Grenchen e Soleure vive con Mazzini. Svolge una intensa attività di dirigente politico.
In Francia sembra abbandonarsi alla vita mondana. Si esibisce nei salotti di Parigi. Con accenti mistici torna poi alla pubblicistica politica: *Epistola di Lando ai Giovani Italiani* (ed. 1835).
- 1835 Cacciato dalla Francia per un fiero discorso antiaustriaco, pronunciato in morte del generale Olini, torna in Svizzera, dove sposa Giulia Calame.
Espulso dalla Svizzera, raggiunge Strasburgo con la moglie. In quella Università si iscrive ai corsi di diritto.
- 1836 pubblica *Il teatro educatore*.
Giulia abortisce di due gemelli. Muore a Venezia suo fratello Ercole.
- 1837 I coniugi Modena sono a Bruxelles. Gustavo dà lezioni di lingua e letteratura italiana, corregge bozze e compila libri. La moglie lavora pizzi. Si dedicheranno poi al commercio di alimentari.
- 1838 Bruxelles, si occupa della realizzazione di un progetto per l'insediamento di un teatro musicale all'italiana nella città. In particolare si interessa della scrittura dei cantanti.
Un'amnistia apre il Lombardo-Veneto agli esuli italiani. Modena è incerto sull'opportunità di rivolgere una supplica all'arciduca. Pensa al suo reinserimento nella società italiana, non più come attore, ma come direttore di un teatro progettato a Milano dal Battaglia.
- 1839 Ha difficoltà economiche per rimpatriare. Per sdebitarsi e fornirsi di che partire raggiunge Londra, dove, ospi-

te di Mazzini, prepara una singolare dizione della *Divina Commedia* (e di Manzoni). Al Queen's Theatre, per conto dell'impresario Costa, con l'aiuto di una *troupe* di cantanti italiani, declama in uno spettacolo diurno a suo beneficio, con intervalli di musica italiana.

Nonostante il successo e malgrado le repliche, Modena è costretto a cercare a Parigi i fondi per il viaggio (giugno).

Il 4 luglio sbarca a Livorno. I mazziniani condannano la sua decisione di rimpatriare.

A Firenze gli si vieta di recitare. Recita invece nel Lombardo-Veneto. A Parma recita con i filodrammatici locali. A Padova, con la compagnia Berlaffa. Altrove (Roma, Napoli, Torino ecc.) non è ammesso.

A Milano, al teatro Lentasio, prova il *Luigi XI* di Delavigne, forse la maggiore delle sue creazioni.

1839 - '40 Per breve tempo è insegnante dei filodrammatici di Schio.

1840 Dopo aver recitato a Venezia, prosegue i suoi spettacoli in Toscana, dove riprende l'attività politica, sembra come preside degli affiliati della Giovane Italia. Presiede riunioni della Giovane Italia a Lucca. A Pisa gli studenti lo acclamano. A Livorno esordisce con *Zaira* di Voltaire.

1841 Il 20 marzo muore il padre Giacomo.

In luglio fa la sua prima supplica per essere ammesso nel regno di Sardegna. Da allora ogni anno riceverà un rifiuto. Con il violinista Robbio, durante l'estate, gira vari centri della Toscana con il suo spettacolo dantesco. Soprattutto i giovani si entusiasmano. A Pisa tiene con loro una storica riunione.

Con l'impresario Merelli concorda una *tournée* a Vienna, ma le autorità locali non gli permettono di recitare.

- 1842 Sostituisce Domeniconi nella compagnia diretta dal Coltellini.
 Un suo progetto organico per una compagnia stabile da realizzare a Milano, al servizio di una nuova cultura teatrale, non trova sufficienti adesioni. Il 30 dicembre esce invece il primo bando sul *Pirata* per la costituzione di una compagnia di giovani da lui diretta.
- 1842 - '43 Dopo aver recitato con la propria compagnia a Parma, Venezia e Pavia, dove pure ha incontri con studenti, inizia un lungo soggiorno a Milano.
- 1843 Dà vita ad una compagnia riformata cui partecipano, oltre a Giuseppe Salvini, elementi molto giovani, come Tommaso Salvini, Adelia Arrivabene, Fanny Sadowsky, Gaetano Vestri etc.
 Rappresenta a Trieste *La morte di Wallenstein* di Schiller nella traduzione di Andrea Maffei.
- 1843 - '46 A parte qualche puntata in Toscana, la compagnia si radicò nel Lombardo-Veneto il cui territorio, dal Friuli alla Lombardia, fu interamente coperto da *tournées*, che toccarono anche i centri più piccoli, come Palmanova e Oderzo, e le città prima poco valorizzate come Rovigo e Como. Accanto al repertorio tradizionale, si rappresentarono farse e commedie. Modena sorprese per le sue dimenticate qualità di attore comico, nel *Burbero benefico* ad esempio (gennaio '44). Ma la novità maggiore fu rappresentata dai capolavori della drammaturgia straniera e dai drammi storici italiani, scritti sull'onda della riforma di Modena: '44, *Il fornaretto di Venezia* di Dall'Ongaro; '45, *Sampier d'Ornano* di Revere; '46, *Il Mora* di Ceroni. Rappresentazioni memorabili ebbero le opere del Vollo, di Giovanni Sabatini etc. Anche l'*Adelchi*, in quegli anni ('44), venne parzialmente rappresentato.

- 1845 - '46 Già nel '45, Modena aveva ripreso a recitare con varie compagnie. Era stato a Gorizia con Perelli; aveva "girato" con Augusto Bon. Nel '46 lasciò la Compagnia dei giovani a Battaglia, sotto la direzione di Augusto Bon, primattore A. Morelli. Da allora la sua *troupe* di giovani si chiamò Compagnia Lombarda.
- 1846 Dopo l'ascesa al pontificato di Pio IX, si permette a Modena di rientrare a Roma, egli vi giunge con la compagnia De Rossi. Nonostante le dichiarazioni cui è costretto per essere ammesso, Modena riprende le fila dell'organizzazione clandestina.
In ottobre può rientrare anche in Piemonte. A Torino giunge di sorpresa; a Novara è festeggiato in pubblico. Recita anche a Genova. Raggiunge poi la sua casa di campagna a Treviso. Da allora Modena passerà lunghi soggiorni di riposo in campagna per la sua salute malferma: ancora qualche anno a Treviso, poi a Tor Luserna e, nell'inverno, sulla riviera ligure.
- 1847 Ormai gli è consentito l'accesso in tutta l'Italia centro-settentrionale. Modena va un po' dappertutto e il pubblico dimostra di non averlo dimenticato, soprattutto a Bologna.
E' riconosciuto come il massimo attore italiano; per questo, in occasione del Congresso degli scienziati che si tenne a Venezia, è invitato a realizzare all'Olimpico di Vicenza una particolare edizione dell'*Edipo re*. L'afonia in scena, però, lo tradisce e la sua esibizione si risolve in un disastro, anche finanziario (settembre).
- 1847 - '48 Con Calloud progetta e realizza una nuova compagnia, in cui si mette in evidenza Ernesto Rossi. Il repertorio inizialmente fu ancora sperimentale. Storica rimase la rappresentazione dell'*Otello* al teatro Re di Milano. Il suo insuccesso costrinse però Modena a una

maggior prudenza: di Shakespeare, per esempio, non volle più sentir parlare (a parte la declamazione di brani dell'*Amleto*). Per il circuito egli puntò soprattutto sul Veneto: Venezia in primo luogo, e poi Treviso, Vicenza, Padova.

Altrove ebbe successi, ad Alessandria, Bologna ecc.

1848 A Venezia, dove recita nel periodo di carnevale, ha frequenti incontri con Manin.

In marzo, quando cominciano i moti nel Veneto, lascia la compagnia. Partecipa alla difesa di Palmanova. E' in missione al campo di Carlo Alberto in Lombardia. A Venezia collabora con Manin e Tommaseo, per poi distaccarsene politicamente.

Sollecita la partecipazione popolare. Propugna un'organizzazione militare popolare.

Unisce la sua voce a quella della nuova stampa democratica.

Fra agosto e settembre è a Lugano, dove, a beneficio degli esuli, declama Berchet e Dante.

In settembre muore sua madre.

Il 9 novembre, bandito dal governo federale, parte per Firenze. Qui si adoperà per la costituzione del Comitato Centrale provvisorio dell'Associazione Nazionale Italiana: obiettivo, l'unità con Roma, da dove si sarebbe dovuta proclamare la repubblica. Sul piano tattico si trova in dissenso con Mazzini.

1949 Nel gennaio rinuncia alla candidatura per l'Assemblea di Venezia, dove avrebbero preso posto, a suo dire, poeti e politicanti.

In marzo è eletto deputato all'Assemblea legislativa toscana con oltre 10.000 voti. Contrasta attivamente il minimalismo di Guerrazzi.

Aumentando le misure repressive contro gli esuli italiani in Svizzera, si adopera per un blocco contro i pro-

dotti svizzeri in Italia.

In aprile, tornato sul trono di Toscana Leopoldo, gli viene dato un passaporto per la Sardegna.

Lasciata Firenze, dove sarà poi condannato in contumacia a vent'anni di reclusione, raggiunge Roma il 21 aprile. A fianco di Mazzini combatte contro i francesi. Fa due recite a beneficio dei feriti, mentre la moglie, come già a Palmanova, dirige un ospedale, il Santo Spirito.

Lascia Roma e lancia un proclama per boicottare le vendite dei prodotti francesi. Tornato a Venezia non riesce più ad essere ascoltato.

In settembre è a Torino. Gli viene accordato il permesso di stabilirsi in Piemonte. E' l'unico stato in cui può fermarsi; Modena vivrà in Piemonte come in esilio.

Torna a recitare, prima ad Asti, quindi a Torino, ma non sa decidersi ad accettare una proposta di Righetti di collaborare alla Compagnia Reale Sarda.

- 1850 Si preoccupa di collocare le cartelle del « Prestito nazionale » per conto del mazziniano Comitato d'azione. Recita con varie compagnie, cercando di non sottomettersi ad impresari. Il circuito delle sue recite è ridotto al Piemonte e alla Liguria, dove subisce la concorrenza di mediocri compagnie. Oltre che a Torino e Genova, si reca in piccoli centri poco redditizi, in cui non è mai stato popolare: Alba, Nizza, Chiavari, Spezia, Sarzana, Mondovì. A Novi Ligure in primavera recita per il Fondo genovese dell'emigrazione italiana.
- 1851 Ha una sua compagnia, che addestra durante l'estate girando la provincia, prima della presentazione ufficiale nelle città maggiori.
- 1852 - '53 L'impresa finisce nel peggiore dei modi, con un passivo di 7.000 franchi.

Dedica alcune rappresentazioni al soccorso degli emigrati politici.

1853 Direttore della compagnia Toselli-Colombino, non riesce a migliorare la sua sorte.

1854 Dopo un viaggio in Svizzera perde altri 150 napoleoni d'oro per un progetto teatrale sfortunato: il colera che colpisce il Piemonte impedisce le rappresentazioni.

In questo periodo il repertorio di Modena non cambia, a parte qualche novità che vive lo spazio di poche sere.

1855 Declina l'invito della Ristori ad accompagnarla a Parigi per le rappresentazioni legate all'Esposizione Universale. Dopo il '49, troppo forte è in lui l'odio per i francesi. Preferisce cominciare una piccola attività commerciale: marsala, canapa, fagioli...

Scarsissima è la sua attività durante l'estate, fino all'inverno.

1856 A parte la pratica consueta, progetta un giro artistico nel Mediterraneo: Malta, Alessandria, Costantinopoli, Atene, Corfù; non trova però i capitali sufficienti.

Fa alcune rappresentazioni con la compagnia che il Bonazzi, già suo allievo, ha rilevato dal Giannuzzi. A Genova è un trionfo: si celebra così in Modena l'uomo politico.

Il 26 maggio vi recita ancora a beneficio delle Scuole serali e della Consociazione operaia.

In giugno gli è dedicato il teatro di Sampierdarena. Settembre, dopo avervi recitato in maggio, torna a Nizza per una *tournee* patrocinata dall'impresario Scalatèrni.

1857 Accetta di dirigere a Torino la compagnia di Righetti, purché priva del titolo reale. L'impresa però non va in porto.

In precedenza, nel gennaio, si era rifiutato di recitare il *Saul* per la Reale Sarda, in occasione dell'anniversario della nascita di Alfieri.

Continua a recitare con varie compagnie di secondo piano che lo chiamano a risollevarne il loro prestigio. A Genova mette in scena la sua traduzione giovanile del *Mahomet* di Voltaire.

- 1858 Risponde negativamente a Ernesto Rossi che gli offre, a nome dell'arciduca Massimiliano, un vantaggioso contratto per una compagnia stabile da fondare a Milano con Salvini e la Ristori.

In estate recita a Torino con la compagnia di Colombino. Decide di lasciare il teatro, ma deve poi tornare sulle sue decisioni per ragioni economiche.

In questi anni si riaprono per lui le frontiere degli stati italiani, ma è troppo sofferente per riprendere un'attività regolare.

- 1859 L'avvenimento più importante dell'anno è rappresentato dal grande successo che decreta a Modena il pubblico milanese, di fronte al quale si è presentato con la compagnia Pieri.

Ha ripreso da qualche anno la sua attività di scrittore politico. Ormai scettico verso l'attività dei mazziniani, scrive satire pungenti contro il Piemonte e i moderati. Nel '59 pubblica *Il regno di Utopia*.

Suggerisce a Onnis di comporre un *Almanacco dei martiri della libertà*.

- 1860 Rifiuta una vantaggiosa offerta, che gli viene da Firenze, di assumere la cattedra di declamazione in quella città.

Rifiuta la direzione di un giornale democratico.

Il suo libello *Il falò e le frittelle* viene perseguitato dalle autorità di polizia.

Fa l'ultimo giro artistico: Modena, Bologna, Firenze, Livorno.

In ottobre rinuncia, ancora per ragioni politiche, alla candidatura democratica offertagli dalla Società Unitaria di Milano, per diventare membro della deputazione. A Torino, il 30 novembre, fa la sua ultima recita, con la compagnia Pieri.

Vorrebbe recitare ancora a Napoli, dove è chiamato da Salvini. Arrivato in quella città, si rende conto però di non averne le forze.

1861 Il 21 febbraio muore a Torino. Non ottiene sepoltura cattolica.

LE TAPPE DEL MITO
STORIA DEGLI STUDI

Centinaia di opere e di articoli, migliaia di riferimenti costituiscono la bibliografia di Modena « attore-patriota ». Il fascino della sua personalità ha attratto non solo studiosi e critici di teatro, ma politici, giornalisti, scienziati, artisti. Per lungo tempo chiunque scrivesse dell'Ottocento sentiva il dovere di richiamare il grande « vate », in bene o in male ¹.

Modena vivente, gli studi sul suo conto non furono molti. Scrisse Brofferio: « [Un deputato] per complimento a Modena gli diceva che avea saputo com'egli fosse nel tal mese a Genova, nel tal altro a Milano, e per far più bello il complimento si volse a me e soggiunse: — Il Signor Gustavo non può viaggiare senza che i giornali dicano dove si trova: lo trattano come i re e gli imperatori.

« Modena rispose: — Tutti buffoni ad un modo.

« Il deputato giornalista restò colla lingua inchiodata in mezzo ai denti » ².

È vero, i giornali parlarono spesso di Modena nella prima metà del XIX secolo, ma solo per segnalarlo ovunque egli portasse la sua arte e per ripetere le solite cantilene. L'impegno più arduo di uno studio fu assunto da pochi e in modo superficiale.

Quanto alle biografie, Modena fu il primo a sconsigliarle.

¹ Tratterò in questo capitolo solo degli episodi critici più significativi. Un quadro più complessivo, una bibliografia, se pur non completa, ancora valida si può ricavare dai due volumi curati da T. Grandi, *Scritti e discorsi di Gustavo Modena*, Roma, 1957; e *Gustavo Modena attore patriota*, Pisa, 1968.

² A. BROFFERIO, *I mie tempi*, Torino, 1860, v. XVII, p. 143.

Fra il '50 e il '60, il suo atteggiamento di insofferenza, la sua ostilità verso le scelte politiche della maggioranza, il suo estremismo distolsero i più. Poesie, saggi e articoli continuarono, ma non in misura tale da formare un'opinione critica.

Fino al 1860 sono le lettere di Modena, i suoi « sfoghi », a costituire la fonte più ricca sia sul piano delle notizie che sul piano critico.

Di questo primo periodo preferiamo ricordare perciò solo le note di Niccolò Tommaseo³, documento dettato dalla comune amicizia e da un reale interesse critico. Fu Tommaseo, ad esempio, che sottolineò il legame di Modena attore con il padre, grande interprete alfieriano.

Dopo la morte, sopraggiunta il 21 febbraio 1861, cominciò a scorrere il lungo fiume delle biografie. Le iniziative che l'Italia unita decise « in memoria » furono molte: monumenti, scritti, soprattutto la pubblicazione di un epistolario. I giornali in quei giorni parlarono abbondantemente, ma furono gli amici di Gustavo a impegnarsi in scritti e discorsi. L'Italia al potere non poteva andare oltre i consueti saluti di convenienza: troppo dure erano state le accuse del cittadino Modena al regime sabauda. Perfino l'*Epistolario* fu censurato e poté comparire solo nel 1888.

Nel 1861 furono Angelo Brofferio, Mauro Macchi e Francesco Dall'Ongaro a prendere la penna⁴. In particolare gli studi degli ultimi due rivestono una grande importanza. Macchi, il compagno della Costituente italiana, tracciò un giudizio dell'amico che restò poi caro alla storiografia repubblicana: « S'ei rassegnossi a far l'artista di teatro, fu solo perché costretto dalle dure necessità di una procellosa esistenza, che lo sospinsero a seguire *il mestiere del padre*, dopo avere indarno tentato, come Rousseau, anco i più umili ». Pur nel carattere retorico dello scritto, Macchi scrisse bene

³ N. TOMMASEO, *Diario intimo*, a cura di Raffaele Ciampini, Torino, 1939, n. 367 (1845).

⁴ A. BROFFERIO, *Gustavo Modena*, in *Roma e Venezia*, Torino, 23 febbraio 1861; M. MACCHI, *Gustavo Modena*, in *Il politecnico*, aprile-maggio 1861; F. DALL'ONGARO, *Studi drammatici: Gustavo Modena*, in *Rivista contemporanea*, agosto 1861.

della natura politica del teatro di Modena. Più aperto, più di mestiere, lo « studio » di Dall'Ongaro, il drammaturgo prediletto di Modena, l'autore del *Fornaretto di Venezia*. Nelle sue pagine⁵ vi è un primo tentativo di biografia complessiva del « maestro », a partire dalla rappresentazione bolognese dei *Baccanali* di Pindemonte. L'ammirazione per il fiero repubblicano è un elemento, vi predomina però l'analisi dei suoi metodi di attore e di maestro di recitazione.

Da allora, per un trentennio, cioè fino al 1890, furono ancora gli amici di Modena a cercare di dipingere la figura del grande attore. Il posto d'onore spetta a Luigi Bonazzi, fine letterato e suo allievo nell'arte drammatica⁶.

Il suo libro, *Gustavo Modena e l'arte sua*, rappresenta un ritratto davvero organico e seducente che merita un posto fra i pochi libri di cultura teatrale che l'Ottocento italiano ci ha tramandati. La situazione dell'arte drammatica prima di Modena, la riforma della Compagnia dei giovani, il nuovo repertorio « romantico », l'educazione teatrale, lo stile della creazione artistica, l'impegno nella rivoluzione del '48-'49, i progetti della vecchiaia, l'esempio dell'uomo-Modena. Su questo tessuto di argomenti Bonazzi ha scritto classiche pagine critiche. Ma il suo pregio sta soprattutto nell'acutezza con cui ci sono dipinte le maggiori interpretazioni di Gustavo.

Vediamo così rivivere *Clotilde di Valery* di Soulié, *I due sergenti* di Roti, *Il giuocatore* di Iffland, *Saul* di Alfieri, *Luigi XI* di Delavigne, *La morte di Wallenstein* di Schiller, *Zaira* di Voltaire, *Il cittadino di Gand* di Romands, *La pretendente ossia Giacomo I* di Dinaux e Scribe. 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 aspetti⁷.

⁵ Vedi anche: biblioteca del Burkardo, Autografi I, cart. 46; stesura manoscritta con varianti rispetto all'edizione a stampa.

⁶ L. BONAZZI, *Gustavo Modena e l'arte sua*, Perugia, 1865; Città di Castello, 1884.

⁷ La biografia di Bonazzi fu costruita sulla base dei ricordi personali e del materiale documentario allora disponibile. Dalle *Lettere inedite di Gustavo Modena e*

Importanti, in questo periodo, sono altre due opere, il *Libro serio* di Antonio Ghislanzoni⁸ che, oltre ad analizzare le scelte di repertorio di Modena, dà conto anche delle sue satire politiche (cosa di cui si preferiva allora tacere, data la materia) e l'*Epistolario*, la cui biografia introduttiva anonima è stata attribuita tanto a Maurizio Quadrio quanto ad Ettore Socci. Questo lungo lavoro biografico, per quanto inferiore all'opera del Bonazzi, ne completò il quadro (soprattutto nei riferimenti politici).

La biografia di Bonazzi e le lettere pubblicate nel 1888, oltre alla documentata biografia che Luigi Rasi dedicò a Modena nei suoi *Comici italiani*⁹, aprirono una nuova fase negli studi su Modena.

Queste pubblicazioni ruppero lo stereotipo del « grande attore », del « martire », contraddissero i giudizi di comodo che intanto erano proseguiti gli uni uguali agli altri. Gustavo Modena poteva diventare oggetto di studio e di interpretazioni critiche. L'aneddotica personale che aveva caratterizzato gli scritti del passato diventava un elemento, si imponeva invece lo studio del sistema delle idee e della azione del « maestro ». I tempi erano maturi per ridar vita a un fantasma, quel fantasma che il successo della maniera del grande attore aveva mitizzato in tutto il mondo.

Dagli scritti risultava chiaro che Modena, pur essendo stato il padre dei Salvini, dei Morelli, dei Rossi e, in una certa misura, anche della Ristori, aveva espresso nella sua arte una poetica ben più combattiva della loro. Questi valori diventavano inquietanti e non potevano essere cancellati, come era avvenuto in passato, con giudizi enfaticamente elogiativi. Modena tornava a far parte della battaglia politica italiana e vi fu chi si assunse il compito di screditarlo¹⁰.

di Giulia Modena, pubblicate in *Umbria* da Cesare Agostini (1902), si apprende che Giulia Modena corresse personalmente il manoscritto di Bonazzi, dopo avervi collaborato. Giulia, comprendendo il valore dell'opera, volle anche propagandarla, prendendo iniziative perché il mondo della critica se ne interessasse.

⁸ A. GHISLANZONI, *Libro serio*, Milano, 1879.

⁹ L. RASI, *Comici italiani*, Firenze, 1897, II.

¹⁰ Il ritratto che A. CENTELLI disegnò di Modena, *Gustavo Modena*, in *Illustrazione italiana*, 4 giugno 1893, è indicativo: egli non avrebbe amato la patria, gli

Il terzo periodo della bibliografia di Modena, il più vivo, giunge fino alle soglie del 1900.

« A chi mi domandasse se Modena apparteneva alla scuola declamatrice o alla scuola naturalista — disse Leone Fortis ¹¹ — dovrei rispondere né all'una né all'altra ». La collocazione di Modena in una scuola aveva già mosso Dall'Ongaro e altri a scrivere cose analoghe: « Quella lotta che divise per un quarto di secolo la scuola classica dalla romantica in fatto di letteratura si estese nel campo delle arti tutte e principalmente della drammatica. Il Modena non era né realista né classico; mirava ad essere vero » ¹².

Secondo Fortis però l'atteggiamento di Modena non si risolveva in una forma di superiorità (o di superamento delle stesse correnti), e cioè nel disprezzo verso il momento culturale organizzato in scuole. Lo stile modeniano si definiva nello sforzo costante di affermare l'effetto sentimentale contro il verosimile: uno stile « temerario », eccezionale, basato sulla capacità costante di Modena di « trasformarsi » nei personaggi.

Questi concetti trovarono in Vincenzo Andrei un teorico più sistematico e paradossale ¹³. Modena, « apostolo del romanticismo », divenne oggetto di studi positivistic: la potenza naturale di Modena venne ripercorsa sul piano di nuove idee interpretative. Le grandi idealità di Modena e del Risorgimento non interessavano Andrei, la scienza della natura avrebbe invece potuto rispondere sulla sua personalità drammatica: « Per punto di partenza egli prese che, nella manifestazione scenica, *deesi analizzare e non immaginare* [...] Fu pure dotato dalla natura di una proteiformità più unica che rara, dono essenziale per divenire attore drammatico ».

uomini e l'arte; si sarebbe stancato di tutto, del commercio come del giornalismo, uomo sempre in collera con sé e col mondo intero.

¹¹ L. FORTIS, *Ricordi d'arte: « La Compagnia Sarda » e Gustavo Modena*, in *Nuova antologia*, 1 giugno 1893, p. 495.

¹² F. DALL'ONGARO, op. cit., pp. 292-93.

¹³ V. ANDREI, *Gli attori italiani da Gustavo Modena a Ermete Novelli e alla Duse*, Firenze, 1899.

Un esempio: « Saul era affetto dalla paranoia [...] aveva la mania fastosa, perché diceva a David che ai suoi tempi: *Non cento ma mille guerrieri abbatteva*, era allucinato perché vedeva e parlava con l'ombra di Samuele; era nevrastenico [...] aveva un animo nobilissimo.

« Saul fino ai tempi del Modena, per mezzo dei grandi attori del convenzionalismo, si era presentato sulla scena italiana come una statua di Fidia [...] Tocco dal Modena divenne carne viva »¹⁴.

L'opera di Andrei è costruita interpretando esempi, giudizi e avvenimenti riportati da Bonazzi. Sulla base dell'*Epistolario* fu scritto un altro singolare studio: quello di Domenico Giuriati, *Plagi fortuiti, Gustavo Modena e Gustavo Flaubert*¹⁵. Per il colto avvocato di Torino ritrovare nelle due grandi personalità espressioni simili (ad esempio il giudizio dell'umanità come « mandra » e come « vachérie ») significò simile personalità. Giuriati aveva conosciuto Modena, eppure egli vide nell'ultimo suo distacco dalla società il « distacco » teorizzato da Flaubert; vide nella compromissione rivoluzionaria dello scrittore francese un'analogia con la storia di Modena (come se il '48 per lui fosse stato un semplice episodio).

Il ritiro di Croisset fu paragonato a quello di Tor Luserna, e il comune abbandono dell'avvocatura fu giudicato "una strana coincidenza". Non avendo visto le analogie sotto il profilo della generazione, ma di individui « geniali », Giuriati cadde nel più infantile e malizioso meccanicismo.

Parallelamente a questi tentativi di interpretazione continuò e si esaurì il corso delle « memorie ».

Collodi (Carlo Lorenzini) ricordò l'interprete di Dante: « Fra i mille e mille commenti che esistono della Divina Commedia il più vero di tutti, il più efficace di tutti, è incontestabilmente Gustavo Modena »¹⁶.

¹⁴ *Ivi*, pp. 15, 29.

¹⁵ Roma, Biblioteca del Burkardo, Autografi I, cart. 46, ritaglio di giornale non riferito né datato.

¹⁶ COLLODI (C. LORENZINI), *Divagazioni critico-umoristiche*, a cura di Giuseppe Rigutini, Firenze, 1892, p. 103.

Ancora Giuriati ricordò che egli « aveva il talento di rifare chiunque volesse: rifare intendiamoci bene [...] alla sfuggita, mediante due battute, una frase, una cadenza, un gesto, a somiglianza di un pittore »¹⁷, e tramandò la sua memoria sul caso del *Falò e le frittelle*, il dialogo satirico contro Cavour e i politicanti.

Infine va menzionato un classico della memorialistica su Modena: Tommaso Salvini, *Ricordi aneddoti e impressioni*¹⁸.

I ricordi, in quest'opera, vanno all'esperienza che Salvini fece nella Compagnia dei giovani. Fra gli aneddoti di vita e di lavoro, fonte di dichiarata ammirazione, si colgono annotazioni critiche, come « gelosie » di mestiere che rientrano nella personalità salviniana: l'eccessiva durezza della direzione di Modena sui suoi giovani attori ad esempio, o il difetto tecnico di non saper dosare le forze nel *Saul*. Con Salvini è il « grande attore » maturo che guarda alle sue origini: un'interpretazione di gusto e non politica, siamo nell'area tecnicistica della storiografia, quella che tese a ricondurre Modena nella « legalità », pur con tutte le irregolarità dei pionieri.

Il quarto periodo della storiografia modeniana (1900-1950) si apre all'insegna della santificazione. Più che in passato trova spazio la teoria del « sacerdozio ».

« L'Italia e l'arte furono i suoi affetti supremi — disse De Amicis — alla redenzione d'entrambe consacrò ogni sua forza »¹⁹. Se nell'epistolario si disse scettico, nella vita continuò a combattere fino all'ultimo.

Così De Amicis, e Panzacchi, che dedicò all'artista un nuovo

¹⁷ D. GIURIATI, *Memorie di emigrazione*, Torino, 1893, pp. 52, 286.

¹⁸ T. SALVINI, *Ricordi, aneddoti e impressioni*, Milano, 1895. Si tratta del più importante « ricordo » di un grande attore della sua scuola. Ciò che scrisse Ernesto Rossi, ad esempio, a parte le confuse notizie sulle interpretazioni shakespeariane, non rappresenta un vero e proprio contributo: *Studi drammatici*, Firenze, 1885 (su Shakespeare pp. 83-86). Di Tommaso Salvini va ricordata anche la *Commemorazione* di Modena rinvenuta manoscritta presso l'Archivio Salvini (Museo biblioteca dell'attore, Genova), unitamente ad altro materiale celebrativo.

¹⁹ E. DE AMICIS, *Speranze e glorie*, Catania, 1900, p. 238.

discorso incentrato sull'analisi delle interpretazioni dantesche, ne tracciò un disegno « eroico »: la sua attività di esule, il suo dissidio con il guelfismo manzoniano. Modena divenne un simbolo della nuova borghesia nazionale, sull'onda della fortuna carducciana.

Ed ecco il 1903, l'anno del centenario della nascita.

La nuova generazione teatrale porge il suo omaggio di dovere. Edoardo Boutet, Renato Simoni, Jarro (Giulio Piccini) scrivono pagine d'occasione ²⁰.

Nel ritratto di Boutet, scritto per gli alunni della scuola di recitazione di S. Cecilia, è ancora la figura del cittadino sensibile per il bene della patria che campeggia. Lo stesso avviene per Simoni, mentre Jarro, critico ricco di "curiosità", tenta ancora le fonti e riprende a narrare la vita fermandosi praticamente al '48, per restare in chiave patriottica. In questa prospettiva risulta chiaro come l'aspetto più propagandato dell'attività di Modena fosse lo spettacolo dantesco: « Il Dante di Modena era non tanto un fiorentino del secolo XIV quanto un italiano del XIX » ²¹.

Da allora fino ai nostri giorni la maggioranza degli studi su Modena è stata concepita e scritta in forma di articoli di giornale. Tralasciando le moltissime voci bibliografiche d'occasione, l'una uguale all'altra, che hanno contribuito a creare l'opinione media di un attore melodrammatico, soprattutto nel periodo fascista, val la pena di ricordare alcuni titoli di parte. Per decenni infatti Modena fu assunto da questo o quel partito per sostenere ogni ideologia. E questa operazione si realizzò in senso tanto più superficiale quanto più si abbandonarono le fonti per il « personaggio ». Domenico Lanza, sulla *Stampa*, parlò di Modena come di un « rivoluzionario romantico » più rigido e più astratto dello stesso Maz-

²⁰ E. BOUTET, *Nel centenario della nascita di Gustavo Modena*, Roma, 1903; R. SIMONI, *G. Modena*, in *Il mondo artistico*, 17 gennaio 1903; JARRO (G. PICCINI), *Gustavo Modena, ricordi e aneddoti*, in *Rivista teatrale italiana*, febbraio-marzo 1903.

²¹ A. FRANCHETTI, *Gustavo Modena*, in *Il Marzocco*, 18 gennaio 1903. Fra gli altri scritti del 1903 vanno citati: U. DELLA SETA, *Gustavo Modena*, Roma; A. GIOVANNINI, *Gustavo Modena*, Parma; A. MANZI, *Per una supplica di Gustavo Modena*, in *L'arte drammatica*, 17 gennaio.

zini. Costantino De Simone Minaci, fautore della riforma religiosa, su *Coscienza*, disse che Modena « sentì il travaglio cristiano nel suo aspetto evangelico »²².

Una smentita a questa tesi fu pubblicata, a firma "un repubblicano piemontese", sulla *Voce repubblicana*²³.

Per riaffermare la fedeltà dell'attore a Mazzini comparve nel 1926 un articolo su *Fede nuova*, a cura di Paolo Cantinelli, *Gustavo Modena e la formula mazziniana: Dio e Popolo*²⁴.

Fra i giudizi che il fascismo diede di Modena val la pena di ricordare quello, a firma Sicor, comparso su *Scenario* nel giugno del 1940, *Un grande attore e grande italiano*.

Dopo la liberazione è la piccola borghesia a riprendere in mano la biografia di Modena, attraverso il racconto romanzato apparso sul *Corriere d'informazione* nel gennaio del '50: Carlo Lari, *Vita romantica di Gustavo Modena*. Questi i titoli dei singoli articoli: *Dà subito battaglia l'ardito debuttante*, *Il perseguitato patriota commuove persino il balù*, *Triste luna di miele su giaciglio di foglia*, *Recitando l'Edipo Re perde di colpo la voce*, *Tutti suoi discepoli i grandi attori del secolo*, *Nessuna Ofelia si innamorerebbe di me*. In questa biografia, che fece testo, la storia venne costantemente forzata. Veniamo così a sapere che il primo incontro fra Gustavo Modena e Giulia, la futura moglie, avvenne in una strada di campagna in Svizzera quando l'attore esule, travestito da carrettiere, fu da lei soccorso. Solo più tardi Giulia, con grande meraviglia, l'avrebbe riconosciuto in società; che la parte dello scrivano negli spettacoli danteschi la sosteneva Giulia (ecco perché Modena si ispirava guardandolo!); che il primo dietro il feretro dell'attore, durante i funerali, fu nientemeno che Cavour ecc. ecc.

²² D. LANZA, *Gustavo Modena*, in *La stampa*, 20 febbraio 1911; C. DE SIMONE MINACI, *Amici: Gustavo Modena*, in *Coscienza*, 12 ottobre 1925.

²³ *Gustavo Modena, la religione, la politica*, in *La voce repubblicana*, 27 ottobre 1925.

²⁴ P. CANTINELLI, *Gustavo Modena e la formula mazziniana: Dio e popolo*, in *Fede nuova*, settembre-ottobre 1926.

Ai nostri giorni le interpretazioni di parte sono continuate soprattutto con gli articoli di Alessandro Galante Garrone, Aldo Garosci, Attilio Vaudagnotti, Achille Mango, Bruno Schacherl.

La bibliografia di Modena non si interrompe qui poiché, nel corso del Novecento, alcuni letterati e specialisti si impegnarono in ricerche specifiche.

Ricerche cittadine: il primo, serio contributo che la « cultura locale » dedicò a Modena fu l'opuscolo di Giuseppe Cosentino, *Modena, Lombardi e Vestri a Bologna*²⁵. Fu questa ricerca a mettere in luce l'attività artistica dell'attore precedente l'esilio.

Nel 1929 apparve sul *Corriere mercantile* di Genova uno studio in tre parti di F. Ernesto Morando, *Gustavo Modena e i suoi grandi allievi a Genova*²⁶. Per quanto di ambizioni più modeste, anche quest'opera portò il suo contributo, mostrando il legame di Modena con gli ambienti repubblicani della città.

Ricerche locali potremo considerare anche gli studi di Oreste Trebbi, *La vigilia d'arte di Gustavo Modena e Il teatro Contavalli di Bologna* e quello di Bruno Brunelli, *Giovinezza di Gustavo Modena, trentino*²⁷, tutti dedicati alle prime esperienze di vita e di lavoro del nostro attore²⁸. Si tratta di studi molto documentati che aggiunsero con amore nuove conoscenze di prima mano ai contenuti della tradizione. Ancora in questo genere potremo catalogare i primi documentatissimi contributi che Terenzio Grandi diede alla figura di Modena, come *Gustavo Modena in Piemonte nel 1849*²⁹, studio

²⁵ G. COSENTINO, *Modena, Lombardi e Vestri a Bologna*, Bologna, 1901.

²⁶ F. E. MORANDO, *Gustavo Modena e i suoi grandi allievi*, in *Corriere mercantile*, Genova, 13-14 novembre 1929.

²⁷ B. BRUNELLI, *Giovinezza di Gustavo Modena, trentino*, in *Archivio veneto*, 1940, pp. 68-81; O. TREBBI, *La vigilia d'arte di Gustavo Modena*, in *Nuova strenna bolognese per il 1938*, Bologna, 1937 e *Il teatro Contavalli di Bologna*, Bologna, 1939.

²⁸ Accenni sulla prima maniera di recitazione di Modena si trovano anche in G. MONALDI, *Ricordi viventi di artisti scomparsi*, Campobasso, 1927.

²⁹ T. GRANDI, *Gustavo Modena in Piemonte nel 1849*, in *Miscellanea del Centenario*, s. I, n. III, Torino, 1949.

compiuto sulle carte di polizia e dal quale si ricavano, oltre alla storia delle sue petizioni, anche interessanti note di censura.

Altre ricerche specifiche: riguardarono o aspetti della vita di Modena, come *Un dramma vivente, Gustavo Modena e Giulia Calame* di Raffaello Barbiera³⁰, opera tuttavia di carattere retorico e di ambizioni complessive; o precisi periodi di attività, come *Il primo triennio della compagnia Modena* e, di Alberto Manzi, *Gustavo Modena, il governo e la Compagnia Reale Sarda*, basato soprattutto sui documenti presenti alla biblioteca del Burkardo di Roma e che illustra diversi progetti di attività rimasti nel cassetto³¹; o squarci culturali come l'articolo di Bice Rizzi, *Gustavo Madena e Niccolò Tommaseo*³².

Rispetto a questi filoni, più importanti risultano però gli studi specifici su Modena interprete, studi che seguirono in forma più fredda ed erudita il modello tracciato dalle pagine di Bonazzi.

Uno studio singolare è ad esempio quello di Edgardo Maddalena³³ sulla rappresentazione della *Morte di Wallenstein* di Schiller; ancora più singolare lo « Studio sulla recitazione della poesia e in particolare della poesia di Dante », *I nemici del poeta*, scritto da Bertin de' Pazzi nel 1910³⁴, dove la declamazione di Modena è messa al fianco della teoria di Alfieri e dell'esempio di Morrocchesi.

E ancora va ricordato l'articolo di Raffaello Barbiera, *Gustavo Modena e Shakespeare*³⁵.

³⁰ R. BARBIERA, *Un dramma vivente, Gustavo Modena e Giulia Calame*, in *Vite ardenti nel teatro*, Milano, 1931.

³¹ *Il primo triennio della compagnia Modena*, in *Fanfulla della domenica*, 28 marzo 1815; A. MANZI, *Gustavo Modena, il governo e la Compagnia Reale Sarda*, in *Nuovo stato*, febbraio 1936.

³² B. RIZZI, *Gustavo Modena e Niccolò Tommaseo*, in *Studi trentini*, Trento, 1948.

³³ E. MADDALENA, *Modena als Wallenstein*, in *Deutsche Thalia*, Wien, 1902.

³⁴ B. DE' PAZZI, *I nemici del poeta*, in *La vita letteraria*, gennaio-febbraio 1910.

³⁵ R. BARBIERA, *Gustavo Modena e Shakespeare*, in *Corriere della sera*, 4 aprile 1922.

A cambiare profondamente il corso degli studi modeniani, a rompere la spirale degli articoli a ripetizione, degli articoli di principio, a determinare la « riscoperta » del grande attore sono state le pubblicazioni dell'*Epistolario* e degli *Scritti e discorsi*, a cura di Terenzio Grandi ³⁶.

Queste pubblicazioni hanno ridato vita al fantasma e hanno riproposto il problema culturale di Modena in tutta la sua pienezza.

I benefici effetti non sono tardati. Alcuni corsi universitari e tesi di laurea sono stati realizzati sulla scia della riscoperta e anche sul piano editoriale essi hanno determinato un più alto livello nella pubblicistica giornalistica, oltre a stimolare nuovi e finalmente degni studi.

Citerò solo i due accurati studi di Nicola Mangini, *Vita eroica di Gustavo Modena* e *Gustavo Modena e il teatro italiano del primo Ottocento* ³⁷, e il vivo contributo di Vanda Monaco, *La repubblica del teatro* ³⁸, cui spetta il merito di aver intuito la matrice illuminista della cultura di Modena.

Con la pubblicazione della biografia di Terenzio Grandi, *Gustavo Modena attore patriota* ³⁹, opera completa e accurata, possiamo dire che si sia chiusa (temporaneamente) la fase erudita della riscoperta di Modena. Nuove prospettive si aprono.

³⁶ T. GRANDI, *Epistolario di Gustavo Modena*, Roma, 1955; *Scritti e discorsi*, cit.

³⁷ N. MANGINI, *Vita eroica di Gustavo Modena*, in *Rassegna di cultura e vita scolastica*, 28 febbraio 1961; e *Gustavo Modena e il teatro italiano del primo Ottocento*, in *Atti dell'assemblea del 27 giugno 1965 della Deputazione di Storia patria per le Venezie*.

³⁸ V. MONACO, *La repubblica del teatro*, Firenze, 1968.

³⁹ T. GRANDI, *Gustavo Modena attore patriota*, Pisa, 1968.

ELEMENTI DI VITA E DI PENSIERO

A parte le piccole sorprese di scavo che ci possono essere riservate, possiamo dire di avere un quadro ormai chiaro dell'attività di Modena lungo tutto il corso della sua vita.

Le lacune che permangono, per quanto gravi, sono secondarie: esse riguardano soprattutto certe *Lezioni sulla recitazione* che Modena avrebbe scritto non si sa quando e di cui diede notizia un giornale dell'epoca nel 1869¹, e i dialoghi di satira politica che impegnarono Modena negli ultimi anni della sua vita.

Delle *Lezioni sulla recitazione* sappiamo che dovevano essere pubblicate sul *Rinnovamento*, giornale di Venezia: andate perdute le collezioni di questo giornale, anche le *Lezioni* di Modena (se pure esistevano) sono scomparse.

Dei dialoghi di satira politica possediamo alcuni esempi, Modena dovette scriverne molti, ma il tempo e l'incuria hanno provveduto a disperderli o a celarli.

In ogni caso, ciò che oggi noi sappiamo sulla figura, sulla vita e sulle opere di Modena è sufficiente ad aprire una nuova fase di ricerche. Ciò che oggi noi sappiamo rappresenta un importante patrimonio da valorizzare alla luce della nostra cultura ottocentesca in modo vivo e pulsante. In pratica occorre colmare lo squilibrio che oggi esiste fra i dati e i contenuti, fra ciò che è affiorato come testimonianza e ciò che va conosciuto come cultura.

¹ *Il mondo artistico*, il giorno 26 settembre, accennava a 20 o 30 lezioni in via di pubblicazione.

La figura di Gustavo Modena, l'attore che portò a compimento la riforma del teatro italiano della prima metà dell'Ottocento, e il patriota mazziniano che fu alla testa di vari episodi eroici del nostro Risorgimento, non ha avuto ancora un riconoscimento adeguato al suo rilievo. Come altre grandi personalità del secolo scorso, essa è rimasta vittima della « divisione del lavoro » degli studiosi moderni. Gli storici del Risorgimento e gli studiosi del teatro ottocentesco l'hanno arbitrariamente divisa, rievocandone due immagini diverse e a volte contraddittorie, unite solo da un nesso convenzionale, la passione patriottica dell'artista, la sensibilità sublime dell'eroe. A questo bisogna aggiungere che, a livello generale, gli studi moderni sull'epoca del grande attore sono ancora insoddisfacenti, mediocri per lo più, e che in essi Gustavo Modena campeggia più come un simbolo che come una personalità vivente e problematica.

Ciò che fu Modena, nella vita e nelle opere, resta ancora da affermare: non un retore, non un paziente interprete del travaglio politico che portò all'unità d'Italia, ma l'attore ribelle, l'appassionato combattente del nuovo mondo, la scomoda coscienza critica che risuonò nell'epoca risorgimentale, l'eroe della cultura borghese che demistificò la natura del falso progresso e insieme non seppe andare oltre il muro della sua ideologia.

Cento anni sono passati dalla morte di Modena e per cento anni la sua storia è stata raccontata allo stesso modo.

Quante fantasie la tradizione borghese ha intessuto sul corso della vita di Modena! Rispettare le fonti era come tradire il personaggio.

Rispetto alla conoscenza di una personalità come quella di Modena, tanto soffocata dalle dichiarazioni di principio, riprodotta sempre con i colori dell'epoca, consumata dalla propaganda, il richiamo alle fonti operato da Terenzio Grandi ha prodotto un piccolo terremoto. Sta ai nuovi studiosi approfondire il processo, non tanto sottolineando i momenti programmatici quanto verificando gli ideali nella realtà, misurando lo scontro fra realtà e volontà, dando i termini di ciò che fu per Modena lo « stare nel mondo ».

Modena fu un attore democratico. In questa formula è contenuto

tutto il significato della sua vita rivoluzionaria di artista e di politico. Opponendosi allo spirito del teatro di stampo feudale, legando l'arte al progresso sociale che si determinò nella prima metà dell'Ottocento, Modena creò uno stile democratico nell'esercizio dell'arte drammatica che rimase poi patrimonio del nostro teatro.

Pensando a cosa fu la pratica degli attori nelle corti settecentesche, al costume del comico soggiogato all'aristocrazia, risplende di luce viva il messaggio di Modena. Nella sua figura leggiamo il trapasso dell'epoca: la nuova coscienza, cresciuta in modo oscuro nella vita di tanti comici, diventa aperta, diventa un programma.

L'arte drammatica uscita dalle corti torna nella società come momento progressivo e dinamico, come strumento del nuovo. Tutto cambia. Il comico, diventando attore democratico, si impegna a gestire sue compagnie, a tentare nuovi repertori, a cercare gli eredi dell'arte educando i giovani, a dare un significato a ogni suo spettacolo, a scegliere infine il suo pubblico.

Articolato in questi aspetti, il lavoro dell'attore democratico promuove una riforma che va oltre i confini del teatro e che si iscrive in un quadro politico di più vasti contorni. Modena dedicò la sua vita a questo ministero. Dotato di uno sguardo lungimirante, egli coltivò nel teatro il sogno.

Con il teatro egli rappresentò il destino dell'uomo, aprì l'orizzonte della libertà, mentre con la sua azione politica egli partì dalla realtà dell'uomo immerso nelle contraddizioni sociali e si mise alla testa delle sue lotte. Nella dialettica fra l'uomo e il destino dell'uomo possiamo cogliere il rapporto fra politica e teatro, come si delineò nella vita di Gustavo Modena. Di qui l'ansia del politico che vede ritardare i suoi sogni, e di qui l'arte dell'attore che si libera delle scorie della verosimiglianza e del romanticismo per rappresentare immagini ideali.

Chi furono gli interlocutori di Gustavo Modena? Di quali strati era composto il « popolo » che egli vagheggiava? Furono innanzitutto i giovani, gli studenti di Pisa, che egli ebbe sempre presenti, anche negli anni della sconfitta, e verso i quali sentì sempre il vincolo dell'esempio, e poi la « borghesia popolare », composta da piccoli mer-

canti, artigiani, militari, basso clero, insomma dalla « plebe urbana »².

Queste forze scontente e combattive Modena imparò a conoscerle nel corso delle tante lotte in cui si impegnò. Per quanto il suo concetto di classe fosse aleatorio, egli più di Mazzini, partigiano di una ideologia universalista, seppe individuare i settori portanti della rivoluzione in atto.

Con essi dunque combatté, da essi trasse lo stile di vita semplice e bonario, ad essi destinò la sua arte.

Le cronache ci dicono per esempio che egli mai si immedesimò come nelle rappresentazioni rivolte agli studenti e alle consociazioni operaie. Lo sforzo di Modena di sottrarre il teatro alla *routine* commerciale e di restituirlo in forma di gesto civile, come si dice nel *Teatro educatore*, o in forma di avvenimento, come si ricava dai suoi progetti di teatro nazionale, deriva da questo: l'Italia era frantumata dai dislivelli economici e territoriali che andavano a vantaggio di ristretti strati parassitari; battere il commercio in teatro significava combattere i dislivelli, operare a favore della borghesia popolare che andava servita nei suoi ideali di uguaglianza.

« Il movimento di idee che riuscì a prevalere nella cultura del primo Ottocento, in Italia come nelle altre nazioni europee, fu il romanticismo. Esso esprimeva le esigenze di una borghesia che intendeva affermarsi come forza preminente nel campo politico e culturale, senza però correre di nuovo il rischio di una radicalizzazione giacobina della lotta.

« L'ideologia più confacente a questa lotta era un cristianesimo illuminato, che conciliasse la tradizione col progresso »³.

Modena visse a fondo i valori del suo tempo, non ebbe una chiara coscienza critica verso il romanticismo in generale e ne fu forse un seguace nella lotta contro lo stile classicista, ma la sua azione di uomo

² G. CANDELORO, *La nascita dello stato unitario*, in *Atti del II Convegno di studi gramsciani*, Roma, 1962, p. 24.

³ S. TIMPANARO, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa, 1964, p. 2.

di teatro e di politico contrastò sempre i disegni di mediazione e lo spirito moderato della grande borghesia in ascesa. Appoggiandosi alla borghesia popolare, Modena scelse una coraggiosa posizione di minoranza, una posizione di battaglia che si esaurì però in appassionate requisitorie, perché priva di una matura alternativa ideologica.

La contraddizione fra teoria e azione determinò il caratteristico atteggiamento di Modena: il ribellismo. Modena non seppe appoggiare concretamente e in modo scientifico i bisogni della borghesia popolare, non seppe elaborare un piano teorico e strategico; per questo il suo pensiero politico, la sua cultura restarono legati agli schemi dominanti. La lacerazione fra teoria e azione portò Modena, incapace di trarre lezioni dagli avvenimenti, a soffrire personalmente ogni insuccesso, ad agire come un grande sconfitto.

La prima attività politica di Modena fu guidata dai valori della tradizione democratica italiana. Modena era cresciuto prima alla scuola del padre, esponente del giacobinismo italiano e interprete dell'Alfieri. Da Giacomo Modena, Gustavo aveva preso, con l'amore per l'arte drammatica, il culto della libertà, l'anticlericalismo, l'ammirazione per la Francia rivoluzionaria (Vedi: *Appendice, III*).

In un discorso pronunciato a Bologna nel 1798, Giacomo Modena aveva detto: « Vigilanza o Cittadini [...] Prima di creare le autorità che devono governarvi, imparate a conoscerle. E dopo fatta la migliore scelta possibile, non per questo dovete rimanere dormigliosi sulla loro condotta [...] Ove si tratta della causa pubblica e della rigorosa eguaglianza il repubblicano non conosce clemenza. La clemenza è una virtù viziosa dei capricciosi despoti »⁴.

Questi sentimenti influenzarono l'infanzia di Modena e la sua prima giovinezza, quando fu mandato a studiare al liceo di Verona, autentica scuola di principi civili, fondata a suo tempo dal Governo napoleonico, dove era negata l'educazione dei conventi e dove gli

⁴ *Discorso pronunciato dal cittadino Giacomo Modena nel Gran Circolo Costituzionale, Bologna, 1798.*

scolari erano educati ai principi dell'illuminismo: Voltaire, ad esempio, era da essi tradotto e rappresentato⁵.

La formazione repubblicana di Modena si completò presso le Università di Padova e di Bologna, dove visse i sentimenti di ribellione all'Austria e alla chiesa propri degli studenti rivoluzionari. Infine, l'intensa collaborazione e la calda amicizia con l'avvocato Giovanni Vicini, l'amico di Giordani, e il patriota bolognese che divenne suo maestro nell'avvocatura e sua guida politica e spirituale a partire dal 1822⁶.

Questi furono i momenti principali della formazione ideologica di Modena. La formazione artistica risentì di tali esperienze, ma la pratica della recitazione non cominciò che nel 1822, con le rappresentazioni di Alfieri allestite dai filodrammatici del teatro Contavalli di Bologna.

Poi venne la scelta fra il mestiere di avvocato e l'arte drammatica. Il padre insisteva perché Gustavo non prendesse il cammino dell'arte; la tradizione democratica parlava per bocca del padre: egli doveva diventare, come l'avvocato Vicini, un capo della causa repubblicana.

Gustavo Modena scelse l'altra via e sembrò immergersi irrimediabilmente nelle preoccupazioni spicciole dell'uomo di teatro: gli affitti dei teatri, le paghe, il repertorio di successo. Sono questi i contenuti delle sue prime lettere.

Ma lo spirito repubblicano non si spense. E' stato scritto che Modena, già in questi anni congiurasse, e che nel 1825, nell'anniversario dell'esecuzione del carbonaro Leonida Montanari, si fosse assunto il compito di dare il segnale della rivolta dal palcoscenico del teatro

⁵ G. GAGLIARDI, *Storia della società letteraria di Verona, 1808-1908*, Verona, 1911. Vedi soprattutto la biografia introduttiva all'epistolario di Modena, *Politica e arte*, pubblicato a Roma nel 1888.

⁶ Giovanni Vicini era stato eletto deputato della Repubblica Cisalpina ai tempi di Napoleone e divenne poi presidente delle Province unite italiane dopo i primi successi dei moti del 1831. G. VICINI, *Memorie biografiche sul giureconsulto Giovanni Vicini da Cento*, L'Aquila, 1882.

Valle di Roma, durante una rappresentazione del *Giucatore* di Iffland⁷.

Se dobbiamo prestar fede all'episodio, si trattò della sua prima « azione rivoluzionaria ». È certo comunque che, in questi anni, lo spirito repubblicano di Modena non si spense sul piano culturale. Lo prova innanzitutto, la traduzione del *Mahomet* di Voltaire, che Modena approntò intorno al '27. Lo provano le celebri rappresentazioni dei *Baccanali di Roma* del Pindemonte. Lo prova la continuità del suo amore per la cultura illuminista francese, come si ricava dai documenti.

Più tardi, nel 1829, un altro episodio: la rappresentazione della *Francesca da Rimini*, a fianco del padre, a Padova. Per intercessione della moglie del generale Nugent, riesce a recitare per intero la tragedia. Giunto al brano che dice:

« Per te, per te, che cittadini hai prodi
Italia mia, combatterò [...] »,

Modena solleva la platea; è un intenso momento di unità patriottica.

Da esempi come questo, si può misurare la natura della sua attività eversiva. Fra arte e politica allora non esisteva contraddizione. Ciò che Modena dava per la liberazione dell'Italia non usciva dalle quinte e dai teatri. La propaganda artistica delle virtù civili era la sua bandiera, e questa propaganda si richiamava alla concezione giacobina del padre che giudicava il teatro: « un'arte cotanto benemerita del corpo sociale, al quale, ben coltivata, può rendere i più eminenti servigi ».

Modena divenne un rivoluzionario coerente e attivo solo a fianco di Mazzini, perché solo in Mazzini trovò una « teoria », un organico ideale. Fino al '31 egli fu un attore progressista, che seppe pensare al capovolgimento delle sorti del suo paese in termini di propaganda. Difatti nel '31 la motivazione dell'esilio di Modena in seguito ai moti

⁷ Vittoria Giorgi, nella sua tesi di laurea *Gustavo Modena*, Università degli studi di Roma, a.a. 1964-'65, riprendendo dalla tradizione questo episodio, lo ha ben analizzato.

di Bologna fu: l'aver declamato « non poche poesie allusive alla rivolta, e in odio alla Santa Sede »⁸.

La propaganda si legava all'attività della carboneria, ma non ne era un momento organico. Errano quanti hanno scritto che Modena nel '31 tornò al fianco di Vicini, nominato capo del potere esecutivo della rivoluzione marchigiano-romagnola, come suo segretario e ispiratore.

Anche in occasione dei moti del 1831 Modena restò sul palcoscenico, come suo padre aveva fatto nel 1798.

Quando il 13 marzo egli rappresentò a Bologna *Il conte Benjoski*, interpolandovi un « improvviso appello patriottico », usò sostanzialmente le stesse parole del padre:

« Non cercheremo già un asilo di quiete, o un nascondiglio ove affiatarci contenti di avere spezzata la nostra catena. Ah no! »⁹.

In quel discorso, come aveva fatto il padre, egli parlò di Torquemada, della Santa Sede e dei tiranni. Quanto valesse in termini politici questa arte di propaganda di Modena, si può ricavare dal fatto che essa è ricordata per le sue eccezioni, per singoli avvenimenti e non per i principi che la guidarono.

Nel 1831, a Marsiglia, Mazzini aprì davvero a Modena una nuova prospettiva. E questa nuova prospettiva ideologica ebbe decisivi riflessi sull'attività teatrale. Modena da allora non pensò più al teatro come a una palestra d'arte e di propaganda, ma alla sede dell'elevazione della coscienza civile del suo popolo.

In Mazzini, Modena amò l'uomo d'azione: « Se un tentativo non riesce, riuscirà il terzo, riuscirà il quarto — che conta il numero? ».

⁸ G. COSENTINO, *Modena, Lombardi e Vestri a Bologna*, Bologna, 1901, pp. 34-37. La declamazione di Modena è ancora troppo vicina ai principi del giacobinismo, all'epoca cioè dell'« infanzia » del movimento risorgimentale. Ciò non deve però farci negare il significato degli « appelli alla rivolta » che non fu Modena a inventare e che con lui non si esaurirono. A questo proposito, vorrei ricordare l'episodio della guerra di Resistenza a Venezia, quando, nel corso di una rappresentazione di *Vestire gli ignudi* di Pirandello, approfittando dell'illusionismo legato ai ripetuti mutamenti di scena, un gruppo di gappisti si presentò sul palco, cogliendo di sorpresa il servizio d'ordine nemico, e lanciò il suo appello agli spettatori.

⁹ In *Il precursore*, 17 marzo 1831.

E da Mazzini egli trasse la giustificazione teorica del suo ardore rivoluzionario, il sistema di spiegazione del mondo che lo accompagnò nei nove anni di esilio ('31-'39) e, in modo contraddittorio, anche nella sua successiva attività.

La fedeltà di Modena a Mazzini seguì abbastanza da vicino l'andamento e la storia del partito repubblicano:

« Il partito repubblicano si forma e si diffonde fra il 1831 e il 1834, dopo le fallite esperienze monarchiche della carboneria, nel periodo in cui i principi sono più antinazionali e più supinamente devoti all'Austria, va in isfacelo completo dopo l'insuccesso della spedizione di Savoia, si ricostruisce a cominciare dalla seconda metà del 1839, quando le condizioni della politica internazionale fanno intravedere la possibilità di risuscitare la questione italiana, senza che alcuno dei principi accenni ancora a voler approfittare delle prossime congiunture; è gravemente scosso e discredito a vantaggio del partito moderato, dopo la disgraziata spedizione dei fratelli Bandiera; rimane quasi senza seguaci fra il 1846 e il 1848, dopo che i principi si sono dati a far riforme interne e manifestare spiriti nazionali; si rialza dopo l'allocuzione del 29 aprile, dopo i fatti del 15 maggio, dopo l'armistizio Salasco, e fa prodigi nel 1849 a Venezia e a Roma, si tiene in piedi per alcuni anni, col fascino della gloria acquistata nel 1849; viene assai indebolito dal colpo di stato del 2 dicembre 1851, col quale Luigi Napoleone uccide la repubblica in Francia e ogni speranza di facile rivoluzione repubblicana in Italia, va in rovina per l'infelice tentativo di Milano del febbraio del 1853, sparisce quasi del tutto dopo la guerra di Crimea, e specialmente nella prima metà del 1859; si rialza improvvisamente dopo l'armistizio di Villafranca, ma non si mette ancora contro la monarchia, anzi forma attorno a Garibaldi la parte più risoluta e più ardente del partito di azione »¹⁰.

Questa chiara pagina di Salvemini potrà adattarsi alla biografia

¹⁰ G. SALVEMINI, *Scritti sul Risorgimento*, in *Opere*, Milano, 1961, p. 218.

di Modena se verrà calata nella natura di un personaggio particolare.

Mazzini definiva il popolo, che i repubblicani avrebbero dovuto servire, « l'insieme di tutte le classi ». Logico quindi che non siano le masse popolari a « fare la storia » del partito repubblicano, quanto la borghesia e l'aristocrazia che direttamente collaborò con la borghesia. Questo è un giusto tratto della pagina di Salvemini.

Un altro tratto giusto deriva dall'analisi del diverso comportamento di Mazzini e dei suoi seguaci, comportamento che derivava da visioni del mondo diverse: « Se noi ricerchiamo quante persone abbiano accolto il pensiero religioso di Mazzini nella sua integrità, dobbiamo riconoscere che, fra gli stessi prossimi seguaci dell'apostolo, ben pochi condivisero pienamente la medesima fede »¹¹. Per esempio, ciò che in Mazzini fu fede, in Modena fu slancio ideale: Modena mantenne sempre una visione del mondo materialistica.

Possiamo dire perciò che il cammino spirituale di Modena si differenziò dall'ortodossia mazziniana per un diverso atteggiamento ideologico, lo stesso atteggiamento che ispirò la schiera più folta dei repubblicani. Ma dovremo aggiungere che, a sua volta, il cammino di Modena si differenziò anche da quello di questi ultimi per il suo particolare carattere e per la sua diversa natura.

Giacomo Ruffini, un'autentico cittadino della società mazziniana dell'epoca, scriveva di Modena nel '46: « Gran mattaccio quel Gustavo, un composto della poesia più trascendentale e della prosa più abbietta, buono e cattivo ad un tempo, devoto ed egoista, singolarissimo personaggio! »¹².

Nell'embrione del nuovo mondo che fu la consorterìa mazziniana, in quella che potremo chiamare la nazione repubblicana, nella nazione che visse senza un suo territorio, ma con le sue leggi e le sue norme, Modena visse da « singolarissimo personaggio ». Fedelissimo

¹¹ *Ivi*, p. 198.

¹² *G. Mazzini e i fratelli Ruffini*, lettere raccolte da G. Cagnacci, Porto S. Maurizio, 1893, p. 218.

compagno d'armi di Mazzini dal 1831, quando « la luce del maestro » illuminava ogni suo passo e dava alla sua attività il colore del « sublime sacrificio », egli sembrò fare un repentino voltafaccia nel '39.

Gli esuli repubblicani non compresero il gesto di Modena in quell'anno, quando si risolse ad accettare l'amnistia dell'arciduca austriaco che consentiva il ritorno nel territorio del Lombardo-Veneto. Al « trascendentale » esilio, Modena aveva preferito l'« abbietta » umiliazione, cioè il bisogno di lavorare, di trasformare nel concreto.

Nei dieci anni successivi, si alternarono periodi di vicinanza alla *utopia* mazziniana, soprattutto nelle riforme teatrali progettate, e periodi di distacco, quando la realtà smentiva l'*utopia* e sulle preoccupazioni ideologiche prevaleva il bisogno. E in questi periodi Modena recuperò le forme dell'epicureismo che avevano caratterizzato la sua giovinezza « illuminista ».

Poi, il lento, progressivo, distacco dal maestro che fu un distacco dalla sua tattica di apertura alla politica sabauda.

Nell'ultimo decennio della sua vita ('50-'60), maturò infine un atteggiamento di fierezza, teso a conservare integro per i « continuatori della causa rivoluzionaria » l'esempio della sua vita. Solo nel '60 Modena riprese a vedere la politica in termini di tattica, ma il suo discorso non era ormai più legato a piani e prospettive concrete.

Ciò che divise Modena da Mazzini fu dunque ancora la diversa fede. Mazzini, vedendo negli avvenimenti il segno di un progresso dettato da una logica divina, poté mettersi nella scia del Risorgimento moderato, cercando sempre di cogliere l'occasione per affermare i suoi principi.

Modena, no. Valutando con atteggiamento empirico considerò come aspetto fondamentale dei tempi non il progresso, ma il dilagare della corruzione e dell'opportunismo, l'immobilismo politico e sociale.

Si sentì allora come Dante, esule nella sua patria, a Torino, e come Dante guardò il tragico corso dei tempi con « ira e sarcasmo ».

MODENA RIFORMATORE DEL TEATRO

Abbiamo già parlato della « debolezza teorica » di Modena. Fra teoria e pratica esisté in Modena una contraddizione, ed era qualcosa di più della contraddizione che lacerava l'intero movimento mazziniano: Mazzini collegava l'azione e la teoria con la fede, molti suoi seguaci tesero a dare un'interpretazione minimalista della teoria mazziniana del Risorgimento, avvicinandola al tatticismo politico. Per Modena, che fu sempre un massimalista, un estremista, la teoria prese il colore dell'ideale.

Possiamo dunque affermare che in Modena non vi fu un vero e proprio piano teorico e che ciò che guidò la sua battaglia fu sempre e solo lo slancio ideale verso alcuni valori non articolati sul piano delle idee. La passione politica e morale fu la molla dell'azione.

Per questo tutta l'opera di Modena appare oggi a noi come una grande arringa sui doveri e sui diritti.

Per questo la sua personalità in azione risulta come divisa in sezioni: Modena il politico, l'uomo di teatro, il moralista, l'educatore.

Arte e politica divennero con ciò a loro volta elementi contraddittori. Egli non riuscì mai a fonderli, ancorché lo volesse. Ciò dipese dal fallimento dei suoi tentativi pratici di riforma nel campo dell'attività drammatica.

Storicamente Modena fu un riformatore, poiché sviluppò l'arte della recitazione a un livello superiore e sollevò molti problemi sul destino del teatro. I termini della riforma costituiscono il filo rosso della sua caotica attività. Ma in pratica egli non riuscì a portare a

compimento una sola delle iniziative riformatrici che balenarono alla sua mente. Nelle iniziative concrete, artisti molto meno tesi sul piano morale al superamento delle consuetudini aristocratiche, come la Ristori, realizzarono assai di più. Modena fu uno sconfitto in politica come in teatro. E però fu il grande padre del teatro ottocentesco all'italiana.

Il contributo di Modena all'arte drammatica si può paragonare a quello di Verdi nel melodramma. Ambedue sentirono con urgenza il compito di legare l'arte alla nazione e al popolo italiano, combattendo « la deficienza di carattere popolare nazionale degli intellettuali italiani » (Gramsci). In particolare, come Verdi fece della musica il momento decisivo per il progresso dell'arte melodrammatica, creando un'autentica unità sentimentale con il pubblico, con la nazione del Risorgimento, così Modena, con la riforma della recitazione, operò una riforma democratica del teatro: l'arte italiana si elevò con loro al livello « storico-politico » dell'arte europea nell'epoca delle società liberali. Ha scritto Gramsci che il popolo è « contenutista », e contenutisti sul piano dei sentimenti artistici furono Verdi e Modena. Guardando all'arte drammatica di Modena, si può comprendere come il salto di qualità del teatro ottocentesco italiano si sia potuto verificare unicamente in virtù della recitazione, e come la letteratura drammatica nel nostro paese, più fortemente legata alle contraddizioni e alle astrattezze tipiche degli intellettuali italiani, sia vissuta « in ritardo » rispetto alla scena, fino agli ultimi decenni dell'Ottocento. Di qui le scelte di Modena in materia di repertorio, prima orientate nel tentativo di promuovere una nuova drammaturgia nazionale, poi decisamente aperte ai drammi « europei ».

Osserviamo questa realtà dal punto di vista della recitazione. L'essenza della riforma in Modena consiste nella nuova dignità conferita alla recitazione come espressione in sé, come linguaggio di creazione, come evocazione di una realtà ideale. La sfasatura che Modena poneva fra recitazione e testo drammatico, gusto corrente, abitudini del pubblico, in una parola fra rappresentazione in atto e

tradizione, consentiva all'artista di affermare i principi del futuro, di delineare l'uomo nuovo, il mondo nuovo sulle ceneri del vecchio.

L'uso della sfasatura nel teatro di Modena corrispondeva alla sfasatura fra nazione e governo, così come essa esisteva (o doveva esistere) nell'Italia ottocentesca. La recitazione di Modena perciò poggiava su un'autentica tensione rivoluzionaria.

Nei successori di Modena la sfasatura divenne una tecnica e non più un principio. Basta sfogliare i *Principi d'arte drammatica rappresentativa* di Francesco Augusto Bon e le opere « teoriche » di Alamanno Morelli per vedere come, nella II metà dell'Ottocento, dalla pratica della recitazione rivoluzionaria si passò alla retorica della recitazione in sé.

La rappresentazione dei personaggi in Modena tendeva a dire: questo personaggio è così perché così è il mondo.

La rappresentazione dei personaggi nella II metà dell'Ottocento tese a dire: il mondo è quello che è, un tiranno deve essere un tiranno, un padre deve essere un padre, un figlio un figlio, un governo un governo¹.

Nella rappresentazione del *Saul* alfieriano Modena faceva del re biblico una vittima del sistema di potere feudale, della regalità. Alle alterazioni mentali che la diffidenza e l'ansia di dominio provocavano in lui, si alternavano momenti di equilibrio, di serenità, che rivelavano la magnanimità originale, l'eroismo. Per questo l'interpretazione era incentrata nella compenetrazione delle due « psiche » e nei bruschi trapassi sentimentali. La sfasatura dal testo della tragedia prendeva spunto dalla necessità di affermare tali contenuti. Per i successori di Modena la rappresentazione prendeva origine dai toni e dalle movenze propri del « tiranno ». I trapassi sentimentali costituivano un'occasione di sorpresa per il pubblico e di « esibizione artistica »; in ciò risiedeva unicamente per loro il senso della sfasatura.

¹ I continuatori di Modena non ebbero la dignità morale di Modena, il suo stile di attore alieno da compiacimenti: Modena non scrisse mai di sé in opere autobiografiche, né parlò di teatro secondo le mistificazioni di costume dell'epoca, mentre tutti i suoi seguaci « si compiacquero di aneddoti, di passioncelle e di pregiudizi ».

Questa restaurazione conservatrice in teatro poté realizzarsi perché Modena non seppe *criticare* le fondamenta stesse del teatro corrente, alla luce di una teoria alternativa². I termini della politica di Modena erano quelli della tradizione democratica. I tiranni, dio, il popolo. L'immagine del nuovo mondo era la vecchia immagine di rapporti ideali, più di « riscatto » che di rivoluzione. Anche nei contenuti della recitazione, sulla critica politica vinse l'utopia.

Per questo il contributo storico della recitazione di Modena si realizzò sul piano dell'elevamento della recitazione tradizionale (qualità) e non sul piano della trasformazione degli elementi e quindi della costruzione di una scuola. L'arte modeniana restò al servizio del potere risorgimentale. Essa riuscì meglio a colpire i sovrani stranieri piuttosto che i nuovi governanti moderati del Risorgimento. Restando nell'alveo della tradizione politica democratica, la recitazione di Modena seppe scardinare il principio dell'oppressione straniera. Non seppe delineare un'alternativa al potere dei Savoia e di Cavour.

Nel 1839, quando l'arciduca d'Austria permise il ritorno degli esuli, fece per Modena un'eccezione. Egli sarebbe potuto tornare a patto però che non recitasse nel Lombardo-Veneto.

Dopo il 1849, quando, ricercato da tutte le polizie d'Italia, Modena dovette rifugiarsi in Piemonte, il governo e i patriarchi del teatro piemontese premettero più volte perché egli consentisse a recitare nella « Reale Sarda ».

La battaglia di Modena colpì a segno finché tese a trasformare il teatro nel luogo « specifico » del « cittadino italiano ». Poi, solo delusioni. Le sue continue invettive contro il « teatro-commercio » trovarono ispirazione dal fallimento delle illusioni non dalla figurazione del nuovo.

L'unica iniziativa riformatrice che Modena intraprese e realizzò nel campo dell'attività teatrale fu la Compagnia dei giovani (1843-'45), e si trattò di una sofferta esperienza, vissuta con pie-

² Vedi la seconda parte dei *Testi: Modena e la Ristori*.

nezza di intenti, ma che culminò con una nuova sconfitta. Fu Modena stesso a deciderne lo scioglimento, per l'impossibilità di realizzare un'autentica riforma nelle condizioni politiche e sociali in cui si trovò ad agire.

Prima dell'incontro con Mazzini, Modena era stato semplicemente un buon allestitore di spettacoli, interamente calati nel clima dell'epoca. E' del '29 questa lettera molto tipica, scritta per procurarsi un ingaggio nel teatro di Padova:

« La Presidenza può esser certa che due terzi delle rappresentazioni saranno non rappresentate nella quaresima passata, e avrò corredo di parecchie produzioni del tutto nuove e di magico effetto venutemi d'oltremonti. Sono attualmente nel far lavorare sarte e pittore per esse »³.

Negli anni precedenti l'esilio del '31, il Modena « riformatore », a parte le celebri rappresentazioni patriottiche, non realizzò altro che timidi tentativi sul piano della drammaturgia, allestendo — sembra — le prime prove shakespeariane (*Re Lear*) e schilleriane (*Wallenstein*) con il padre (Vedi: *Appendici, IV*).

Fu durante l'esilio, a contatto con Mazzini, che Modena cominciò a « sognare » e si trattò sempre di sogni a occhi aperti: « Il mio [teatro] è negli spazi oltre la luna — sono le parole finali del *Teatro educatore* — là dove son tanti altri miei sogni [...] Oh sogni miei! [...] i venti vi sieno leggeri!! » (Vedi: *Appendici, V*). E nel '38, ponendosi il problema del rimpatrio, scrisse: « Supponiamo che mi si accordi di rientrare, cosa faccio in Italia? [...] L'ideale dell'arte non si può conseguire in Italia: non autori, non pubblico, non corona di buoni attori: le tragedie o proibite o ristrette alle quattro più sciape e rifritte eternamente »⁴.

Con questi sentimenti Modena tornò in Italia, e ne trasse conferma al suo pessimismo: « Il popolo non ha più il senso del bello

³ G. MODENA, *Epistolario*, Roma, 1955, p. 4, a Cesare Aste, da Padova, 11 giugno 1829.

⁴ *Ivi*, p. 27, a Giacomo Modena, da Bruxelles, 13 ottobre 1838. Da notare il carattere alfieriano dell'analisi del teatro in Italia.

artistico, non ne fa più il suo piacere; domanda sollazzi sciocchi per ammazzare la noia, quindi sciupò di musica e non musica è il suo piacere, la sua orgia spirituale favorita. Il teatro non è pane: ormai son più i teatri che i fornai »⁵.

Cominciò col rappresentare le sue « dantate » (rappresentazioni della *Divina Commedia*), prese parte a più spettacoli, ma avendo fissa sempre nel cuore l'idea della riforma. Finalmente nel '42 si decise a fare i primi passi. Tentò di impadronirsi di compagnie regolari, tentò di aprire sottoscrizioni, tentò la carta del teatro di stato presso i reggenti del Lombardo-Veneto (Vedi: *Appendici, VI*). Infine si decise per la Compagnia dei giovani.

Come ogni buon riformatore, Modena si rivolse ai giovani nella speranza di far piazza pulita delle idee correnti e di affermare un nuovo stile. Non si trattava infatti di giovani attori, ma di giovani senza esperienze nel campo del teatro, da educare sviluppandone le doti naturali. La Compagnia dei giovani nacque sotto il segno del massimo rigore, affermando il potere indiscutibile del capocomico, e costringendo al più duro tirocinio economico gli attori. La prima esigenza che Modena affermò fu di liberare il campo da ogni ostacolo materiale interno alla riforma.

Due sono gli aspetti essenziali dell'esperienza della Compagnia dei giovani per Modena: la realizzazione di importanti innovazioni sul piano pratico, e il fallimento dell'ideale mazziniano che era alla base dei suoi piani.

Quali furono le maggiori innovazioni che Modena realizzò con la sua nuova compagnia?

Innanzitutto nella pratica di scena:

« Le antiche pratiche de' comici non fanno legge per noi, se il direttore non le approva »⁶. Così Modena scriveva ai coniugi Bonazzi. Inoltre tutto doveva concorrere a rendere efficace il risultato. Modena si preoccupava della luce:

⁵ *Ivi*, p. 31, ad Angelica Palli de' Bartolomei, da Trieste, 28 aprile 1841.

⁶ *Ivi*, p. 63, ai coniugi Bonazzi, da Milano, 4 ottobre 1844.

« Non tralasciate di migliorare l'illuminazione del teatro specialmente sulla scena: le macchine erano cattive, olio peggio. La luce è la vita di ogni spettacolo. Quel chiaror fosco mette tristezza negli attori e nell'uditorio, la quale smorza l'entusiasmo, l'elasticità degli uni e dell'altro »⁷.

Modena si preoccupò delle scene: « Io ho seguitato fino a pochi mesi addietro a spendere e spandere per decorare le produzioni con una esattezza di costumi e con uno sforzo ignoto fino ai nostri giorni »⁸.

Delle scene, delle armi e dei costumi, nella Compagnia dei giovani prendeva cura soprattutto Giulia, la moglie di Modena. Questa era un'altra innovazione: ai costumi e alle scene di repertorio si sostituivano costumi e scene appropriati, scelti e ricercati secondo piani artistici (e il pubblico tollerò fino a un certo punto, se dobbiamo prestar fede ai ricordi di Ghislanzoni, l'autenticità storica che Giulia cercò di riprodurre).

Queste innovazioni tecniche si inserivano in un programma: far fruttare al massimo ciò che veniva dalla consuetudine teatrale, agire dall'interno delle convenzioni per trasformare la realtà della pratica teatrale.

L'elemento dinamico della trasformazione e quindi della riforma non stava però in questi elementi, né stava nel nuovo rigore legato al comportamento dell'attore, stava nel complesso dell'attività della recitazione.

Durante l'esilio Modena aveva avuto modo di conoscere i metodi di recitazione e la realtà del teatro fuori d'Italia. Dopo un primo periodo di opposizione psicologica e preconcepita, culminato in una critica radicale al teatro francese, Modena cominciò a meditare e a giudicare. Nel 1841, scrivendo a Zanobi Bicchierai a proposito di un suo articolo, disse: « Ho veduto anch'io degli attori tedeschi, e

⁷ *Ivi*, p. 62, a Giacinto Battaglia, da Cremona, 18 luglio 1844.

⁸ *Ivi*, p. 67, a Mariano Somigli, da Bergamo, 15 aprile 1845.

li ho trovati *veri*. E veda se la verità è al suo luogo sempre e dappertutto; i tedeschi sono *veri* recitando drammi talvolta pieni e zeppi d'immagini strane e mugolose, di fantasmagorie, di slanci arditi i quali escono per ghiribizzo della natura da quelle fredde menti di uomini nutriti di burro e birra: e quei drammi sentono spesso lo stento, il lambicco »⁹.

La riforma teatrale poteva essere realizzata rappresentando anche testi freddi o artificiosi. Il problema di Modena era di rendere all'attore, per intero, la sua capacità creativa. Facciamo un esempio: esiste un testo intitolato *Luigi XI* di Delavigne. Molti sono i suoi difetti e in primo luogo la mediocrità nello sviluppo drammatico e nei caratteri. Esso ha però un pregio: viene da un autore che scrive con un linguaggio « senza trampoli », senza « i passi da angelo de' nostri Eroi canonizzati tamquam tragediabili ». « Traduttore ed attore devono farsi comici per servire alle intenzioni del Poeta ». Con una base teatrale di questo genere Modena prepara la sua riforma.

E allora ecco Modena al lavoro, proiettare sul palcoscenico la sua cultura, la sua ideologia, i suoi sentimenti, il suo istinto drammatico.

Niente ad esempio potrebbe esemplificare meglio la sua interpretazione del *Luigi XI* di questo brano tratto da una vecchia operetta politica, dal dialogo popolare *Il padrone e il castaldo*: « Hai veduto i re sottopanni? gli hai guardato sotto la pelle? Hai sentito quella scossa elettrica, quel brivido, quella transustanziazione, quella metempsicosi che si fa nell'uomo re al tocco dell'olio santo? ».

Cosa potrebbe meglio descrivere la squallida e inquietante figura del re riportata ai posteri dalla descrizione del Bonazzi? Ciò mostra come l'essenza del teatro di Modena stesse nella recitazione, e come l'arte della recitazione affondasse le sue radici nella cultura e nella

⁹ *Ivi*, p. 35, a Zanobi Bicchierai, 16 giugno 1841. A proposito dell'influenza della cultura teatrale straniera va citato anche questo brano di Dall'Ongaro (*Studi drammatici: Gustavo Modena*, cit., p. 291) che descrive la situazione teatrale dopo il ritorno di Modena dall'esilio:

« I grandi attori della scuola accademica erano invalidi o morti: le compagnie francesi che calavano di tempo in tempo in Italia avevano aperto gli occhi ad un'arte se non migliore diversa ed insolita ».

sensibilità dell'attore e non nel semplice meccanismo della interpretazione oggettiva del testo drammatico. In merito così scrisse Bonazzi:

« Dal novero delle sue parti più favorite allora e famose si scorge chiaramente come egli preferisse quelle ove è più da fare che da dire, o che richiedono più talento d'interpretazione e di creazione; di quella seconda creazione, dal canto dell'attore, per la quale il tipo ideato dall'autore sempre sfavilla di più viva bellezza, talvolta resta corretto de' suoi difetti, tal'altra acquista una virtù fino allora nascosta, o che l'autore stesso non aveva forse immaginato »¹⁰.

Questo spiega i metodi di educazione applicati da Modena nei confronti dei suoi giovani attori: « Modena non addottrinava il suo allievo. Gli leggeva la parte; gli spiegava il carattere del personaggio che credeva più appropriato ai suoi mezzi, poi lo lasciava libero di interpretarlo secondo il cuore gliene dicesse. Solamente dopo aver inteso l'allievo tentare un modo od un altro, se non gli pareva che avesse dato nel segno diceva: « Farei così ». Ma non imponeva mai come indeclinabile il suo consiglio; nè mai diceva: « si fa così perché si deve fare così » o « si è sempre fatto così ». La natura, diceva, è varia e molteplice. Il dolore ed il piacere, lo sdegno e la preghiera possono prendere e prendono tanti toni e tanti colori quante sono le varietà dei caratteri. Non c'è nulla di assoluto nel mondo. Il bello è vario quanto l'aspetto della natura; il vero nell'arte non consiste in una linea indeclinabile ma nella corrispondenza dell'idea con l'immagine esterna che deve esprimerla e renderla accessibile a tutti »¹¹. Allo stesso tempo questo metodo non diventava un veicolo di individualismo, poiché agli attori Modena chiedeva un alto livello di coscienza professionale, e dedicava gran tempo alla loro educazione, sottoponendoli a continui esercizi artistici, verificandoli in saggi di interpretazione, facendo della sua compagnia una scuola. Ecco la potenza della riforma modeniana.

¹⁰ L. BONAZZI, *Gustavo Modena e l'arte sua*, Città di Castello, 1844, p. 14.

¹¹ F. DALL'ONGARO, *Studi drammatici: Gustavo Modena*, in *Rivista contemporanea*, agosto 1861, pp. 285-86. Cfr. i *Ricordi* (malevoli) di T. Salvini, cit., p. 60.

« Modena non è il declamatore della sua parte: egli recita il dramma, rappresenta le passioni del suo soggetto associate alle passioni degli altri, le sentano essi oppure no, e costringe i suoi compagni a vivere di ciò che egli sente, ad una corrispondenza necessaria, fatale. Le impressioni sentite partecipa agli altri e, i segreti che egli involò diffondendo ovunque, riesce a realizzare l'arte in sé e attorno a sé »¹².

Al primo posto sono le forme dei sentimenti, e noi aggiugiamo dei sentimenti dell'Italia « che risorge ». La recitazione è il momento della rivelazione dei sentimenti. Il testo drammatico detta le condizioni dei sentimenti. La luce, le scene e ogni altro effetto contribuiscono — ed era una grande novità per la pratica dei tempi — al risultato finale.

La cura che Modena ebbe per i suoi attori tendeva a sviluppare la creatività di ognuno per affermare poi uno stile comune, lo stile della compagnia, lo stile riformato da imporre al pubblico. Bonazzi ricorda come allora i gusti del pubblico fossero vari, si differenziassero da città a città e come le compagnie teatrali cercassero di soddisfare tutti i gusti, cambiando a ogni piazza repertorio e stile.

A Modena, che aveva dell'arte un concetto educativo, lo stile affluente appariva come un intollerabile avvilimento. Pure questo era il mestiere dei comici. La Compagnia dei giovani di Modena combatté il mestiere e ne mise in dubbio le stesse radici.

« Per lui non vi era distinzione di ruolo; vi era piuttosto distinzione fra le parti del medesimo ruolo »¹³.

Al superficiale « mestiere » dei comici, Modena contrappose anche il suo esempio, la sua modestia, la sua coscienza professionale, contrappose insomma un nuovo mestiere:

« Nella vita artistica fu modello agli attori. Viveva ritiratissimo; non accettò mai gli amici suoi tra le facili strette di mano dei comuni ritrovi e nei crocchi da caffè. Non rappresentava un personaggio

¹² G. MODENA, *Politica e arte*, Roma, 1888, p. 112.

¹³ L. BONAZZI, op. cit., p. 43 e p. 103.

se non dopo lunga meditazione del libro e della parte. Questa copiava sempre da sé medesimo, aggiungendovi secondo l'uso antico l'ultima parola dell'interlocutore, che a lui serviva per rammentare tutto il dialogo, mentre la parte gli presentava la successione delle battute.

« Nella recita non mutava mai una sillaba della parte imparata perfettamente a memoria: se faceva tagli questi erano sempre necessari, fatti nel migliore effetto della produzione, non per evitare le difficoltà. Seguendo lo stile dei vecchi comici, si chiudeva in camerino molto tempo prima dell'ora dello spettacolo, e vestiva ed acconciava si a tutto bell'agio, assistito sempre dalla sua Giulia, che in fatto di acconciature teatrali era maestra.

« Quando era in scena, appunto perché serbava libero l'intelletto e il dominio di sé medesimo, sopportava quasi sempre con longanime pazienza quei fatti e quegli accidenti contrari per cui sogliono diventare idrofobi gli artisti minori.

« Dopo la recita tornava subito a casa »¹⁴.

¹⁴ L. BONAZZI, op. cit., pp. 136-137.

I DRAMMI IN INCOGNITO

Nel 1841 Modena scriveva:

« Non conosco che una legge: il mio personaggio. Quando è contegnoso, quando è altiero devo esserlo anch'io; quando è umile, ed io umile, quando vaneggia, ed io matto, se l'ira lo vince, ed io servo dell'ira, della passione, meno che uomo; se l'uomo doma la passione, ed io più che uomo; se finge, fingo [...] e così via. Chi ha inchiodata e ribadita nelle teste italiane codesta falsa maniera del tipo unico di recitazione tragica, si fu quel benedetto Alfieri, quindi nel *Saul* egli tradì sé, ed io paio tradir lui, che voleva i recitanti fossero fantasime sui trampoli, spauracchi.

« Io reggo alla prova in quelle rappresentazioni dove ho fiducia che verrà un momento fragoroso, di concitazione, che potrà trascinare la platea ad applaudire; così nel *Saul*, così nel *Polinice*, nei *Sergenti* ecc. Ma quando ho a sostenere un carattere freddo come quello di *Filippo* io vacillo, sono tentato di esagerare, le gambe mi tremano, la voce e la memoria mi tradiscono. E' un brutto star lì ritti su quella berlina facendo opposizione al gusto di chi ci ascolta »¹.

Questo brano ci permette di capire i criteri di Modena nella scelta e nell'uso del repertorio.

Fra l'attore e il pubblico esiste un'unità di sentimenti. Dove il pubblico non partecipa, non s'immedesima, l'attore si sente a disagio, e viceversa. L'attore deve saper sospingere il pubblico in un

¹ G. MODENA, *Epistolario*, pp. 34-35, a Zanobi Bicchierai, da Ripafratta, 6 giugno 1841.

mondo di sensazioni vere, nel mondo dei suoi personaggi. *Il personaggio vivente* è al centro del dramma, non il personaggio letterario.

Cadono perciò i primi testi. Scriveva Modena al Dall'Ongaro: « [In *Bianca Capello*] non v'è una figura eminente su cui si portino gli affetti dell'uditorio, l'interesse è diviso su parecchi personaggi, frazionato, quindi un po' languido: dubito molto che non avrebbe l'onore della replica a pien teatro »². Messo il personaggio vivente al primo posto, esso determina la fine della maniera del personaggio letterario: « Io sto con Talma, il quale diceva agli autori drammatici: *Par pitié, ne me faites pas de beaux vers!* »³. La stessa sorte toccava ai drammi in musica.

« E' poi pericolosissimo il portar sulla scena la parola e la prosa antiquata »⁴.

Queste erano le linee divisorie fra il repertorio inutilizzabile e quello da giudicare. Le linee divisorie passavano anche attraverso il dramma storico, per cui non potremo dire che il nostro attore fosse in astratto un partigiano del genere. Lo fu sulla base di una serie di princìpi.

Il primo era questo: I personaggi siano presi dalla storia, perché il popolo non li consideri inverosimili. Il secondo: il dramma storico non ha interesse se non vive dell'amore per le cose nazionali e della fede rivoluzionaria. Con ciò nascevano delle discriminanti fra gli autori, fra il Giacometti e il Niccolini per esempio: Modena preferiva rappresentare autori di secondo piano, come Vollo, Sabatini o Ippolito d'Aste, piuttosto che i « poeti del passato, gli scrittori della conservazione, come Guerrazzi ».

E per le stesse ragioni non fu un interprete alfieriano in senso stretto, come erano stati il Morrocchesi o suo padre Giacomo. Ammiratore dell'Alfieri, non riusciva a vederne l'attualità e nelle inter-

² *Ivi*, p. 289, a Francesco Dall'Ongaro, da Genova, 31 dicembre 1857.

³ *Ivi*, p. 324, ad Antonio Regli, da Genova, 22 novembre 1858.

⁴ *Ivi*, p. 44, a Niccolò Tommaseo, da Firenze, 28 agosto 1841.

pretazioni rincorreva l'eresia, come nel *Saul*⁵, dove guardò più alla *Bibbia* che ai versi del poeta. Il fantasma biblico aveva saputo parlare meglio a lui (e al pubblico) del togato re letterario.

Date queste premesse, finiva con l'inclinare verso gli autori stranieri (e la piana, umile locuzione delle traduzioni), trovando in essi situazioni, personaggi e forme verificati, adatti alla sua concezione « popolare » del teatro. Non teorizzò apertamente queste idee, ma il sogno di un teatro democratico per gli italiani spinse Modena a cercare nelle società più progredite d'Europa la sua letteratura drammatica; dove il rapporto fra letteratura e popolo era adulto e dove il lavoro intellettuale rivestiva un preciso carattere sociale. Egli stesso tradusse con cura dal francese Scribe e altri autori.

A Modena servivano dei testi che facilitassero, o meglio che ispirassero il suo gioco drammatico. Scrivendo a Giuseppe Vollo, a proposito di un dramma che questi avrebbe dovuto creare sulla figura di frà Dolcino, verso la metà degli anni '50, Modena diceva: « Dolcino sia Arnaldo, Savonarola, Mazzini, Goetz di Berlichingen: sia tipo dell'apostolo di ogni libertà: la riforma religiosa gli serva di leva, non sia suo unico scopo. Ma sia marito e padre, e questi affetti siano determinanti nel dramma politico religioso, non accessori. Se nella *Virginia* e nel *Cittadino di Gand* non dominassero questi affetti al pari dell'amor patrio, quei drammi non piacerebbero.

« La moglie può essere caduta nelle mani dei suoi nemici, egli recuperarla; può avere un figlio che gli sia stato rubato (i frati rubarono sempre i figli degli eretici) e questo figlio dalla ferocia dei preti essere adoperato alla perdita di padre e di madre, quindi riconoscimento e catastrofe. Il figlio ravveduto voler vendicare il padre.

« La morte della madre o del figlio nelle braccia del padre languente dalla fame; l'ultima scintilla del valore che si sveglia in Dolcino all'istante estremo, combattimento e morte ponno dare una bella fine

⁵ « A renderci più ridicoli ci mancava codesta stolta vanità delle nostre superbe ruine (...) Che gridare Alfieri! Sfidate Dumas a scrivere sulla tomba d'Alfieri; e scrivete ». *Ivi*, p. 36, a Zanobi Bicchierai, da Ripafratta, 6 giugno 1841.

teatrale. Qualche prete birbo squartato e propagginato, Episodii se ne trovano mille in *Goetz*, nei romanzi storici albigesi di Soulié, nel carnaio che i frati fecero dei Cathari a Vicenza e altrove. Varietà di caratteri comici e tragici nei seguaci di Dolcino [...] Se invece di un solo dramma ne venissero due o tre, come *Wallenstein*, potresti fare il *Campo* come Schiller — un dramma prologo — e far cadere Dante viaggiatore, reduce da Parigi, nelle mani dei dolciniani che non lo ammazzano perché gli trovano in saccoccia i versi contro la chiesa di Roma, e Dolcino svillaneggia il poeta perché con logica stolta vuol togliere l'Italia ai Guelfi per regalarla all'Imperatore e mantenere il papato come cosa divina. Dolcino predica che i poeti saranno apostoli di servitù, ruffiani di re »⁶.

La vita di fra Dolcino era, per il « contenutista » Modena, un buon argomento. Il capo della setta dei fratelli apostolici che operò nell'Italia settentrionale, era stato un ribelle contro la corruzione della chiesa romana, e un puro, fautore del ritorno ai principi evangelici.

Due erano gli elementi che interessavano Modena: il messaggio politico e il tessuto sentimentale. Questi due elementi dovevano sintetizzarsi nel personaggio, fulcro dello spettacolo. Messaggio e sentimenti dovevano coesistere in ogni episodio del dramma, era la regola; per affermare la regola, la storia poteva essere forzata *ad libitum* e doveva essere arricchita di situazioni « interessanti », tipiche, rivelatrici. Modena, rispetto al dramma storico, fu un sostenitore « di sinistra » (Vedi: *Appendici, VII*). Non affermò, come altri, l'aderenza al vero, ma l'aderenza allo spirito del vero.

La rappresentazione doveva risultare concentrata, ideale e per questo reale. E su questa realtà dovevano fiorire i momenti didascalici, come la cattura di Dante.

Il punto cruciale, in questo teatro di personaggi, stava dunque nel rapporto fra la struttura didascalica e lo sviluppo delle passioni. Egli diede risposte diverse sulla questione: « Il dramma fa il mezzano alle

⁶ *Ivi*, pp. 124-25, a Giuseppe Vollo, giugno 1850.

verità politiche » scrisse a Dall'Ongaro ancora nel '50⁷, mentre a più riprese aveva detto che la politica non doveva turbare l'arco sentimentale. Modena teorizzò diversamente questo punto a seconda dei diversi momenti in cui si trovò ad agire; arrivò a dire implicitamente che i sentimenti servivano solo alla cassetta e che rappresentavano un tributo necessario da pagare per educare il popolo⁸.

In realtà egli non si sentì mai in dovere di dare una chiara risposta sul piano teorico, dato che la questione essenziale era rappresentata dalla recitazione. La recitazione era un momento organico nella produzione del repertorio. In ultima analisi era con la recitazione che sentimenti e politica venivano a fondersi, e perciò era sulla base dell'interesse per la recitazione che un testo veniva giudicato. E' il caso, per esempio, della *Zaira* di Voltaire, « testo freddo » per eccellenza, ma di cui realizzò una interpretazione libera ed efficace: Orosmane come Otello, un'ambientazione autentica e non di gusto francese, le passioni e non la letteratura al centro del dramma.

Modena non riuscì a ispirare gli autori, come fece con gli attori e anzi li costrinse a un lavoro sostanzialmente non artistico e strumentale. Egli si lamentò di non ricevere testi 'artistici': « Tu e Vollo, e tutti gli autori italiani la sapete da dieci anni questa leggenda, pure maledetto quell'autore che mi ha scritto un *Luigi*, un *Saul*, un *Orosmane*, un *Wallenstein!* ». In definitiva però la colpa non ricadeva altro che su di lui che non considerò mai la letteratura drammatica come una sfera autonoma di creazione.

Quando si trattò di mettere in scena il *Fornaretto di Venezia* nel 1845, Modena non ci pensò su due volte a tagliare per intero il quinto atto che alla «prima» triestina non era piaciuto, e a presentare a Milano il dramma così amputato, senza tener conto della costruzione dell'autore⁹.

⁷ *Ivi*, p. 127, a Francesco Dall'Ongaro, 3 agosto 1850.

⁸ *Ivi*, p. 114, allo stesso, 10 dicembre 1849.

⁹ Era questo un segno dell'egoismo del « maestro » che voleva il teatro a sua immagine e somiglianza. Ancora nel 1837, dall'esilio, egli aveva scritto: « Non mi

Ancora nel 1857, scriveva a Davide Chiossone, a proposito di una sua opera da rappresentare: « Mi punse vaghezza di dare un po' di comico al carattere di Daniele e mi parve che quella scena col suo vecchio servitore fosse il loco ad hoc »¹⁰.

A questo modo dovrà intendersi ogni affermazione che Modena fece di fedeltà all'« intenzione del poeta ». Ogni dichiarazione del genere non avrà altro che questo significato: l'intenzione del poeta, le sue fantasie, non corrispondono spesso alla pagina scritta. Difendere il personaggio ideato dal poeta significa spesso tradirne la lettera, soprattutto dove il poeta « dice tutto con parole ».

Le regole di Modena furono perciò le seguenti:

« Leggere il dramma tutto intero, interpretarne il pensiero dominante, studiare il carattere che rappresenta e il modo di armonizzare cogli altri »¹¹.

« Accorcio, allungo, lego, aggiungo ogni volta che rappresento quel personaggio; quel che mi viene in fantasia recitando lo butto fuori, e se ha buon successo lo scrivo nella parte, e resta lì per un'altra volta »¹².

Dal pensiero dominante il grande attore arrivava al carattere e dal carattere al personaggio. La costruzione del personaggio era paziente: nulla andava perso nello sforzo di migliorare e di portare al successo la sua creazione.

Per questo lavoro paziente e di ricerca Modena avrebbe avuto bisogno di pace, di costruire una compagnia come l'ideale gli suggeriva: « Per creare una buona compagnia bisognerebbe che avessi il teatro Re gratis, che potessi farvi agire i miei attori due sole volte,

sento di essere buon verseggiatore, ma mi sento potenza di creare buone situazioni teatrali, un interesse seguito, continuo all'azione, ed agli attori ». *Ivi*, p. 24, a Giovanni Tadolini, da Bruxelles, 28 aprile 1837. La notizia sul *Fornaretto* si ricava dal giornale *Il vaglio*, 28 maggio 1845.

¹⁰ *Ivi*, p. 279, a Davide Chiossone, da Casale Monferrato, 20 ottobre 1857.

¹¹ G. MODENA, *Stamberie di Democrito, sequenza e fine*, in *Scritti e discorsi*, cit., p. 271.

¹² G. MODENA, *Epistolario*, p. 155, a Ippolito d'Aste, da Torino, 22 gennaio 1852.

tre volte per settimana, che avessi denaro da sciupare per prendere allievi a dozzine, provarli »¹³. Avrebbe avuto bisogno di concentrarsi su pochi testi e invece dovette recitarne a centinaia in modo frettoloso, senza criterio¹⁴.

Fra « arte » e « commercio » si sviluppò per questo in lui una contraddizione insanabile che fece scivolare la sua visione del teatro dal generoso slancio degli anni '40 al pessimismo e alla rassegnazione.

Dopo la fine della Compagnia dei giovani divenne molto guardingo nello sperimentare testi teatrali: ne rifiutò di buoni, come *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* di Ferrari (1851), e divenne oppressivo verso gli autori suoi amici nel richiedere testi su misura (cosa che non lo esentò da fiaschi clamorosi, come nel caso dello *Spartaco* di Ippolito d'Aste).

In pratica, solo nel caso di Shakespeare, di cui aveva capito il carattere popolare e nazionale, Modena volle osare e, anche in quella circostanza, la risposta del pubblico fu negativa. Affrontando l'*Otello* (1847), con l'aiuto di Rossi, aveva cercato di avvicinare l'azione al gusto del suo tempo, interrompendo l'opera all'uccisione di Desdemona, ma, nonostante le precauzioni, il pubblico non capì, rimase interdetto per tutta la prima parte dell'opera (*che fosse una commedia?*), infine si annoiò mortalmente. Dell'*Amleto* perciò non volle dare più che un saggio.

Modena stesso era incerto; costretto dal '49 nel Piemonte, a contatto con platee che non amava e non capiva, di fronte al dilagante perbenismo, non osò tentare ancora, e — fatta eccezione per il *Maometto* — preferì ripetere i vecchi successi (Vedi: *Appendici, VIII*).

¹³ *Ivi*, p. 69, a Giacinto Battaglia, da Gorizia, 25 aprile 1845.

¹⁴ Terenzio Grandi, nel suo *Gustavo Modena*, ha scritto che il nostro attore recitò « ben più di un centinaio di produzioni », p. 245. Io penso che si tratti di una « stima » per difetto. Dalle lettere risulta che, nel '45, Modena contava in « un repertorio affiatato di più di ottanta drammi e commedie ». Tenendo ferma questa cifra per il repertorio della Compagnia dei giovani, bisogna aggiungervi la valanga di produzioni precedenti l'esilio del '31, e il particolare repertorio degli anni '50.

Certamente il repertorio di Modena non fu inferiore alle 200 opere.

LA CRISI

« E io mando allora al diavolo, colle illusioni dell'arte, anche gli ingombri del mestiere. Non voglio più alleanze colla sventura: perisca anche l'arte drammatica perché deve perire. Sono perite tante cose migliori! »¹.

« Io, a teatro solo, non faccio il nulla con le mie recite »².

« Il ritornello della mia [cicalata] è questo. Il teatro è commercio, dunque la drammatica rappresentativa non è un'arte ma un commercio, essendo commercio non può essere altro che quello che è: industria per far denari, aiutandosi d'ogni ciarlataneria e d'ogni frode: e non c'è verso di mutarne le condizioni »³.

Nei tre brani riportati sono messi in luce gli elementi della crisi teatrale: la crisi teatrale come riflesso della crisi dell'ideologia, la crisi teatrale prodotta dall'impossibilità di comunicare dal palcoscenico i valori della rivoluzione, la crisi teatrale come sopravvento del commercio, come fine dell'utopia artistica e come sconfitta della riforma. Sul piano ideologico dunque la pratica teatrale incrinò ben presto i principi mazziniani. Sul piano politico la fedeltà di Modena resisté più a lungo. Quella fedeltà era profonda, poiché Mazzini per Modena era stato un maestro, il maestro.

Al suo fianco si era educato ai doveri della rivoluzione e aveva fatto propri per intero i suoi giudizi:

¹ G. MODENA, *Epistolario*, p. 62, a Michele Consigli, 1844.

² *Ivi*, p. 104, a G. P. Calloud, da Livorno, 18 marzo 1849.

³ *Ivi*, p. 218, a Giovanni Sabatini, 7 gennaio 1856.

« Vengano, deh, le strade di ferro! quando con dieci soldi si andrà a pranzo in Asia scivolando dolci dolci sulle carrucole, o si volerà sul fumo come le ombre vane d'Ossian e di Dante! Vo' vedere allora chi starà più a imputridire qui nelle fangaie del Nord. L'Asia vuoterà l'Europa: il pover'uomo correrà là dove non ha mestieri di stufò, e dove con mezzo braccio di tela si fanno le braghe. Chi vi zapperà le terre allora, o ricchi? chi vi stregghierà i cavalli? [...] Oh, appiccatevi o ricchi! le strade di ferro portano l'uguaglianza vera, la gran giustizia »⁴.

Negli anni seguenti, nonostante i duri richiami della realtà, Modena non aveva mai abbandonato le teorie politiche mazziniane. E quando arrivò il 1848 non ebbe dubbi. Il 3 aprile scrisse a Calloud: « Come vuoi tu pensare a recitare? Tutto è guerra; del teatro non se ne parla neppure in nessun luogo[...] Guerra e rivoluzione sciolgono ogni nostro contratto »⁵.

Rivoluzione per Modena significava una sola cosa: insorgere. E, ogni volta che i tempi lo consentivano, Modena chiudeva il sipario e prendeva il fucile.

Ancora ai primi del '49 Modena vedeva nel maestro l'unico esempio di inflessibile volontà, di rigore e l'unica fonte di fede per il futuro: « Mio caro Macchi, purtroppo tu mi dici, nella tua del 28, cose per me non nuove. So da un pezzo che Piemonte è meno Italia che non sia Ottaiti [...] La mia ragione mi mostra un solo Uomo sommo per genio, per cuore, per forza di mente organica: Mazzini — ed è rinnegato da tutti. Una sola via di realizzare l'Italia: l'Unità per fatto di popolo — ed è derisa come sogno. Questa è maledizione di Dio che accieca tutti perché tutti vogliono essere sapienti, e di sapienza pratica e positiva. Meschini! Che vogliono ricreare le Nazioni colle maliziose del tarocco e del tresette! »⁶.

⁴ G. MODENA, *Viaggio per Francia* (1836), in *Scritti e discorsi*, cit., p. 291.

⁵ G. MODENA, *Epistolario*, pp. 78-79, a G. P. Calloud, da Treviso, 3 aprile 1848.

⁶ *Ivi*, p. 96, a Mauro Macchi, da Firenze, 3 gennaio 1849.

Modena è in prima linea. A Venezia incita gli italiani a sollevarsi. La logica della tirannia è spezzata: tutti i cittadini devono esprimere la loro volontà, i più coscienti devono scrivere manifesti murali per contribuire alle scelte della rivoluzione armata. Non basta l'esercito regolare, ci vogliono le bande di volontari partigiani per aggredire da ogni punto il nemico. Il popolo deve piegare il sopruso della diplomazia. Questi furono gli appelli libertari di Modena nel '48 e nel '49.

A Firenze continua la sua azione come deputato e come membro promotore del Comitato centrale per la Costituente italiana. In questa veste è fra i più radicali sostenitori del carattere rivoluzionario della guerra:

« La Costituente deve costituire. Dio ce ne guardi! Ci darebbe la Federazione: deve demolire e guerreggiare [...] Bisogna servirsi della Costituente per aver sotto questo nome la Dittatura che faccia la guerra a dispetto de' Principi che non vogliono farla, e che spazzi via ad un tempo e Principi e tedeschi »⁷.

Seguirono le eroiche gesta della Repubblica romana e fu il momento di maggiore unità di affetti e di intenti. Ma poi il rapporto si freddò. Modena voleva custodire gelosamente gli ideali, anche contro il cammino della storia che sembrava dar ragione ai moderati, ai giocatori di « tresette ». Mazzini era invece disposto a rivedere la tattica politica, ad adeguarla ai nuovi tempi.

Modena ostentava un grande scetticismo. Mazzini invece, a partire dal '53, scelse di non perdere il contatto con il grosso del suo partito attirato nell'area sabauda⁸. Così Modena si allontanò da lui: « Pippo [Mazzini] sarà il personaggio più sciapo degli anni futuri »⁹.

⁷ *Ivi*, p. 100, a Mauro Macchi, da Firenze, 26 gennaio 1849.

⁸ In quegli anni Modena cercò il contatto anche con Cattaneo, il grande patriota critico del misticismo mazziniano. Ma la risposta fu: « In questo vostro Piemonte fate troppo caso a me, mi volete un non so che fra Catone e Catilina ». In C. CATTANEO, *Scritti politici ed epistolario*, Firenze, 1892-1901, p. 38, da Castagnola, agosto 1850.

⁹ G. MODENA, *Epistolario*, p. 236, a Francesco Dall'Ongaro, da Nizza, 28 giugno 1856.

Cos'era accaduto in quegli anni?

Ha scritto Antonio Gramsci: « Tutta la vita politica italiana dal 1848 in poi è caratterizzata dal trasformismo, cioè dalla elaborazione di una sempre più larga classe dirigente nei quadri fissati dai moderati dopo il 1848 »¹⁰.

Negli anni '50, attorno alla politica cavouriana, si realizzò una larga alleanza in funzione di dominio. La borghesia e una parte dell'aristocrazia premevano perché si arrivasse a uno stabile ordinamento statale, che cristallizzasse le conquiste ottenute contro l'antico regime sul piano economico e giuridico. Le forze progressiste con questo si sgretolavano, perdendo la loro base sociale; l'avanguardia politica finì col decapitarsi.

« La politica liberale cavouriana si concretò da un lato in una lotta contro la destra conservatrice, clericale e municipalista; dall'altro in una lotta contro la sinistra, che fu in parte una lotta frontale, e in parte si concretò nell'assorbimento di una parte notevole delle forze liberali-progressiste e democratiche »¹¹.

Modena, che si trovava a vivere nel Piemonte, sentì in modo schiacciante questo processo, assistendo al logoramento quotidiano del suo partito, alla nascita dell'opportunismo nelle file democratiche, e all'orgogliosa ostentazione della nuova forza sabauda.

Egli si oppose alla logica dei « pratici », alla ideologia della capitolazione. Ma alla spirale del cedimento non seppe rispondere altro che con l'individualismo della posa patriottica. E, verso Mazzini, maturò un atteggiamento analogo, fatto di sfiducia politica e di idealizzazione morale: « Un solo Dio e un solo Mazzini!!! Amen (...) e affoghi tutto il resto dell'umanità! gesuita fusa e sfusa!! »¹².

L'idea dell'unità morale degli italiani, secondo la formula mazziniana, portava Modena a vedere nel cedimento dell'avanguardia politica il cedimento della nazione. Il fatto di non possedere una teo-

¹⁰ A. GRAMSCI, *Il Risorgimento*, Torino, 1949, pp. 70-71.

¹¹ G. CANDELORO, *La nascita dello stato unitario*, cit., p. 36.

¹² G. MODENA, *Epistolario*, p. 256, a Giuseppe Garberoglio, novembre 1856.

ria delle classi e della loro dinamica sociale portava Modena a vedere nella restaurazione del potere monarchico la fine delle potenzialità rivoluzionarie.

Mazzini partiva dal principio teorico e mistico di vivere nella fase intermedia fra due epoche, nella fase che avrebbe condotto dall'individualismo e dal materialismo del Settecento all'era della socialità e della spiritualità. Per questo poteva continuare la sua battaglia. Modena, che di questo principio accettava solo le conseguenze pratiche dell'affermazione dell'unità italiana, non poteva trovare in sé la forza per riprendere la lotta.

E con quali strumenti avrebbe combattuto? Mazzini combatteva il vecchio mondo, la sua religione, la scienza, la filosofia, l'arte, la politica partendo da *Dio* e dal *Dovere*. Chi Dio e Dovere non riconosceva non poteva che rendere le armi. Fu così che, negli anni '50, i mazziniani più ardenti abbandonarono il maestro non riconoscendosi nei suoi principi e quindi nella sua politica e nella sua tattica. Mazzini, « Teopompo » come lo chiamava Marx, vide il partito frantumarsi in posizioni diverse.

Gaetano Salvemini ha scritto: « Non appena si accinge a passare dalla predicazione astratta dei principi al campo concreto dell'azione, Mazzini subito assume un atteggiamento di neutralità politica, il quale contrasta stranamente con la incrollabile intransigenza della vigilia »¹³.

Fu su questa « neutralità politica » che nei fatti si generarono le fratture e le crisi nel campo democratico. L'intransigenza ideale divenne, nella pratica politica, possibilismo, apertura diplomatica, trasformismo e politica delle mani nette. Ciò derivava da una teoria che era più educatrice, « pura », che pratica.

La storia d'Italia, secondo Modena, non poteva spiegarsi altro che in termini di illusioni (sulla natura delle forze rivoluzionarie) e di errori politici. In tutta l'opera di Modena la spiegazione più chiara del fallimento è in questa frase scritta a Giovanni Grillenzoni:

¹³ G. SALVEMINI, *Mazzini*, cit., p. 209.

« Caro mio fu un gran sbaglio il mettere l'Unità al di sopra della Libertà: la Giovane Italia è stata un semenzaio di livree unitarie, e hanno accomodato una unità a spezzoni e a decadi, per mascherare il servilismo »¹⁴.

Il partito democratico aveva la sua base sociale nella piccola e media borghesia, negli strati intermedi con una debole posizione di classe. Rivoluzione per la maggioranza significava liberazione dal giogo straniero, significava accesso al potere della nuova classe politica borghese. Non significava necessariamente progresso materiale. Progresso e reazione s'intrecciavano; da un lato si ponevano le basi per lo sviluppo delle forze produttive capitaliste, dall'altro il potere politico si irrigidiva, si legava alle antiche procedure antipopolari, dilagava l'opportunismo e il carrierismo. La nuova borghesia avrebbe potuto trovare un decisivo alleato nelle plebi meridionali e nel proletariato nascente. Solo l'esempio di Francia avrebbe potuto dare uno sbocco conseguente alla politica di progresso dei democratici e dei repubblicani.

Al contrario, al « fronte nazionale » che determinò la politica piemontese, Mazzini non seppe e non poté opporre altro che gli ideali, e quindi la mediazione tattica. Questa non poteva essere una linea politica egemone, in un partito logorato dalle lotte e provato dagli insuccessi.

La fedeltà agli ideali, che il nostro attore conservò fino all'ultimo come unico sostegno contro la piena degli eventi, fece di Modena un ultramazziniano e quindi, un eretico.

Mazzini in persona se ne addolorò, sollecitò ancora la collaborazione dell'amico, inutilmente¹⁵, e alla fine degli anni '50 gli mosse una critica severa: Modena si era ridotto a essere una voce, non un « uomo ».

¹⁴ G. MODENA, *Epistolario*, p. 364, a Giovanni Grillenzoni, da Torino 7 novembre 1859.

¹⁵ Mazzini chiese a Modena di scrivere per il partito, Modena rispose di essere stufo di: « catechismi e dialoghi e altre musiche a tempo perso ». *Ivi*, p. 369, a Brusco Onnis, da Torino, 1859.

IL RISPETTO DI SÉ COME GESTO POLITICO
MODENA COME DANTE

« Oggi la cosa teatro italiano è avviata; oggi non avrei a che fare che colla Ristori; ma oggi ella cerca di sfruttare la sua reputazione individuale e tira a farsi uno stato »¹.

La drammatica nazionale democratica non era progredita dopo il 1849 perché non era progredita l'influenza del partito di Mazzini, il teatro era diventato moderato, di « puri sentimenti » come la politica della maggioranza, ovvero della nuova borghesia.

Che spazio restava a Modena? Che misura di lavoro poteva coltivare?

Rivolgendosi a Ippolito d'Aste, circa il fallimento commerciale dello *Spartaco* messo in scena a Torino nel '53, egli scriveva: « Caro Ippo, il tuo *Spartaco* fu applaudito tanto dai 50 emigrati non paganti [...] e sai dove va da più mesi il colto pubblico a passar la sera? Ad un gran casotto eretto in Borgo Nuovo, dove certi pupi di legno, mossi da una macchina, rappresentano battaglie ed altre storie [...] e io e Morelli recitiamo alle panche. La prima volta, che tu mi verrai a parlare d'arte [...] ti morsico un'orecchio! »².

Il « dramma rivoluzionario » in Piemonte non aveva spazio. Modena sentiva la contraddizione fra il suo modo di vedere il teatro e le nuove condizioni politiche. A Giovanni Sabatini, due anni dopo, scriveva: « Vuoi un argomento di drammi? Scrivi la morte di Calvi cacciato da Torino dalla polizia gesuitica per fare obbedienza al-

¹ G. MODENA, *Epistolario*, p. 225, a Giovanni Grillenzoni, da Asti, 21 marzo 1856.

² *Ivi*, p. 165, a Ippolito d'Aste, da Torino, 17 aprile 1853.

l'Austria, entrato in Tirolo per non saper come gettar la sua vita, e appiccato a Mantova mentre i Piemontesi muoiono in Crimea per la liberazione d'Italia. Poi dallo da tradurre a Parigi e dedicalo a Bonaparte o a Palmerston. Ti fanno cavaliere della legion d'onore e della legaccia delle calze; e passeggiando sotto i portici, baldanzoso della tua gloria, potrai ripetere quel verso di Casti negli animali ciondolanti: « [...] Son io, non ti ingannar, sono uno schiavo ». Fine alle epiche corbellerie ».

E nella stessa lettera scriveva: « Io sono un'eccezione, e devo e voglio rispettarmi »³.

Il rispetto « per sé » aveva portato il grande attore a opporre testardi rifiuti a ogni proposta, a ogni riconoscimento, fossero gl'inviti a partecipare alle prebende della Compagnia Reale Sarda (vedi: *Appendici, IX*), o il dono di un teatro di stato nel Lombardo-Veneto (1858), o le sollecitazioni della marchesa Ristori a « viaggiare » con lei (1855...), o l'offerta di una cattedra di declamazione a Firenze (1860), o la candidatura a qualsiasi carica politica.

Modena era divenuto nell'opinione pubblica un ammonimento, il simbolo dei princìpi.

Con ciò vide che quella era diventata la sua misura di successo in arte: « Fammi un dramma che s'identifichi con me nella opinione pubblica, se vuoi che io ti possa mandar denari ». Del resto, quel dramma esisteva: era la *Divina Commedia*.

La prima volta che Modena si era presentato come Dante di fronte al pubblico, era stato nel 1839 a Londra: *un'esibizione artistica*.

Le « dantate » di Modena erano proseguite in Italia nel '40-'41, come *testimonianza dell'esule* e avevano suscitato l'ammirazione del pubblico e dei letterati.

Negli anni '50, lo spettacolo dantesco di Modena divenne un cavallo di battaglia e acquistò un significato ideologico superiore: *il culto dell'amor patrio* e della fede repubblicana contro l'avvilimento

³ *Ivi*, pp. 190-191, a Giovanni Sabatini, da Tor Luserna, 15 luglio 1855.

dei tempi. Modena come Dante: la fierezza dell'uomo contrapposta alla malattia della società.

Il dantismo di Modena fu il segno della sua sconfitta politica. Il grande attore non s'illuse infatti di trovare nell'arte un risarcimento, non teorizzò — come è stato detto — « la potenza dell'artista » contro il potere del governo. Il Dante di Modena fu un ammonimento per i contemporanei e un messaggio per le giovani generazioni, espresso in termini morali più che politici, poetici più che religiosi.

Prima del '49 invece, erano state la politica e la religione a prevalere nelle interpretazioni dantesche, allora ispirate dalle idee mazziniane. Mazzini aveva ricercato in Dante « non solamente il Poeta, ma il cittadino, il riformatore, l'apostolo religioso, il profeta della Nazione ».

« [Dante] fu rapito quasi irosamente ai neo-guelfi da Mazzini che [vi] lesse l'idea unitaria repubblicana e incoraggiò le stranezze di Gustavo Modena »⁴.

Su Dante Mazzini aveva scritto già nel 1826:

« Quando le lettere formavano, come debbono, parte delle istituzioni che reggevano i popoli, e non si consideravano ancora come conforto, bensì com'utile ministero, fu detto il poeta non essere un accozzatore di sillabe metriche, ma un uomo libero, spirato dai Numi a mostrare agli uomini la verità sotto il velo dell'allegoria.

« L'Italia del secolo decimoterzo offeriva riunito allo sguardo quanto ci presentò successivamente la storia intera del globo. Tutte le diverse forme di civili e politiche istituzioni si dividevano le sue città. Tutti gli elementi, che creano la miseria o la felicità delle nazioni, s'agitavano nel suo seno.

« Com'ei' [Dante] vide tronca ogni via per soccorrere col senno e col braccio alla patria inferma, dié mano allo scrivere e legò in un poema eterno a' suoi posterì l'amore il più ardente della indipenden-

⁴ A. MONTI, *Dante nel Risorgimento*, in *Studi per Dante*, Milano, 1935, pp. 229-231.

za, e l'odio il più fiero contro i vizi che trassero a mal partito la sua Fiorenza.

« O Italiani! Studiate Dante; non su' commenti, non sulle glosse; ma nella storia del secolo in ch'egli visse, nella sua vita, nelle sue opere. Ma badate: v'ha più che il verso nel suo poema; e per questo non vi fidate a' grammatici, e agli interpreti; essi sono come la gente che dissecca i cadaveri; voi vedete le ossa, i muscoli, le vene che formavano il corpo; ma dov'è la scintilla che l'animò? »⁵.

L'interpretazione di Modena rappresentava questa scintilla. Era un mezzo — per dirla ancora con Mazzini — per « succhiare da quelle pagine profondamente energiche [...] quello sdegno magnanimo, onde l'esule illustre nutriva l'anima; ché l'ira contro i vizi e le corruttele è virtù ».

Molti contemporanei ci hanno lasciato memoria di come si svolsero le rappresentazioni dantesche di Modena. Ecco il grande attore « abbigliato da Dante, senza la minima decorazione teatrale che faccia illusione, senza un po' di musica che preluda »⁶. Al suo fianco, uno scrivano pronto per il lavoro. Dante finge di improvvisare i versi più celebri del poema e lo scrivano li fissa sulla pagina:

« Modena rinunciava coraggiosamente a tutti quegli effetti plastici ai quali si presta il racconto [...] ma si apriva un campo vastissimo ai commenti, alle interpretazioni che egli mirabilmente estrinsecava nelle pause, nelle sospensioni, nelle debolezze di quella artistica dettatura »⁷.

Recitando i versi:

*O Costantin, di quanto mal fu madre,
Non la tua conversion, ma quella dote
che da te prese il primo ricco padre [...]*

⁵ G. MAZZINI, *Dell'amor patrio in Dante*, in *Scritti scelti* a cura di Jessie White Mario, Firenze, s.d., pp. 6-15.

⁶ A. RUFFINI, lettera alla madre, 22 maggio 1838, da Londra, in *G. Mazzini e i fratelli Ruffini*, cit., p. 217.

⁷ L. FORTIS, *Ricordi d'arte: La « Compagnia Sarda » e Gustavo Modena*, cit., pp. 498-99.

Modena d'istinto cambiava il « Non » in « E »: « O Costantin, di quanto mal fu matre / E la tua conversion [...] », si correggeva poi, dopo una pausa, si censurava: « Non la tua conversion ».

Questi momenti di creazione repubblicana facevano fremere il pubblico.

« La parola che egli attinge, quasi vivente, dai suoi eroi antichi, lo fa antico nell'incedere, antico nella voce, negli atti e tutto lo riveste della grandezza dei secoli »⁸. « Doveva rimaner Dante anche facendo parlare gli altri: era il poeta che ne rievocava la voce, l'atteggiamento, la parola, il grido d'entusiasmo e d'ira, d'invocazione piena di soavità e di speranza »⁹.

L'ideale di questi spettacoli era una solenne rievocazione, Modena stesso diceva: « Se sapessi quante volte mi arrabbio con me, per questa recitazione di Dante che mi fa scivolare nel brutto vizio di telegrafare e gesticolare come un lazzarone. Ho sempre paura che il colto pubblico non intenda, e perciò cado in iscimate ».

Ma a detta dei contemporanei Modena in Dante era magnifico, sorprendente. Il suo stile era profondo, la sua dizione inquietante, terribile a tratti.

Prima e dopo il '49 questo stile assunse coloriture diverse. Prima del '49 esso fu di immedesimazione, secondo i principi dell'interpretazione mazziniana. Nel corso degli anni '50, l'interpretazione mutò perché Modena interpretò sospinto da diversi principi¹⁰.

Non vi era più tanto da far paralleli fra la Firenze del Trecento e l'Italia contemporanea. Da Dante non poteva venire la speranza, quanto il giudizio. Attraverso Dante Modena volle soprattutto giudicare, la sua interpretazione divenne allora libera:

« [Dante, l'eretico] dovette ridursi a nascondere il suo concetto in un poema strareligioso, misterioso, popolato di Santi e di diavoli attori, di mezzo ai quali egli si ergeva fuori Apostolo. Disgraziata-

⁸ Dall'*Unità italiana*, 1863, riprodotto in B. DE' PAZZI, *I nemici del Poeta*, cit., p. 12.

⁹ *Ivi*, p. 15.

¹⁰ G. MODENA, *Il cattolicesimo di Dante*, in *Scritti e discorsi*, cit., p. 302.

mente però codesta necessità di avvilupparsi negli indovinelli e dipingersi più devoto ch'ei non era, menava seco inevitabili contraddizioni »¹¹.

Modena fece della interpretazione di Dante una sua creazione.

Ai canti più celebri (a Londra Modena aveva declamato i canti di Paolo e Francesca, di Ugolino, di Capaneo, di Manfredi, di Farinata degli Uberti, dei simoniaci e dei ladri, insieme all'Invocazione all'Italia e alla Maledizione dei diavoli) ne affiancò altri come l'Invettiva di S. Pietro contro la chiesa corrotta; e più radicalmente intervenne sulla struttura medievale del poema, separandone le parti, togliendo la poesia dai canti e dandole un senso nuovo. In passato si era nascosto dietro Dante, ora Modena, rappresentando Dante, rappresentava se stesso, teorizzava la sua ribellione politica.

All'immedesimazione, ai caldi toni della declamazione sostituì una recitazione che potremmo definire, in termini moderni, 'straniata, di meditazione. Caddero definitivamente i residui dell'interpretazione romantica della prima ora. La rappresentazione della *Divina Commedia* divenne lo spettacolo per eccellenza del culto degli ideali e del « rispetto di sé »¹².

« Dante morì nella disperazione del disinganno, e la lunga coda dei martiri della sua stessa illusione, ah! non è ancor finita!

« Le speranze rinascenti in lui a quando a quando, e risolte sempre in delusioni, riaccendevano la sua bile fremente, ed egli allora disacerbava il dolore collocando nuovi uomini e nuove cose nel vasto quadro della sua commedia, la quale fu per lui un registro aperto alla sola vendetta possibile, quella delle parole.

« Ecco perché io credo di non poter meglio chiarire l'idea informatrice e gli episodi del poema, che figurando in me la persona del Poeta mentre ruguma, corregge e completa il suo lavoro.

¹¹ G. MODENA, lettera a Salvatore De Benedetti, dicembre 1859, *ivi*, p. 307.

¹² Questa nuova maniera fu criticata da alcuni contemporanei che avrebbero preferito i colori della prima interpretazione. Vedi le critiche di L. Viganò, riportate a p. 309 degli *Scritti e discorsi*, cit.

« I nostri odierni dolori spiegano assai meglio la *Divina Commedia*, che non la parola morta delle glosse. Ogni esule scenda in sé, e vi troverà la rivelazione del movente e dello scopo di Dante. Se oggi non è inteso il poema, ei rimarrà in eterno un indovinello.

« GUERRA ALLA LUPA, ecco la mira di Dante, e dovrebbe essere la nostra, se noi non fossimo abbacinati dai nostri Magi »¹³.

¹³ G. MODENA, lettera a S. De Benedetti, dicembre 1859, *ivi*, p. 306.

L'ULTIMA BATTAGLIA DI MODENA

« IL COMMEDIONE »

Se nell'ultimo decennio della sua vita Modena abbandonò le idee e i circoli del partito democratico, non abbandonò tuttavia l'attività politica.

L'irriducibile « ribelle » continuò la sua battaglia:

1. Attraverso le centinaia di lettere scritte in questo periodo, un'attività che sbaglieremmo a definire privata e che fu in realtà di educazione.

2. Attraverso le iniziative di soccorso verso i combattenti e in memoria dei rivoluzionari caduti.

3. Attraverso le pubbliche ammonizioni ai governanti, e gli appelli alla gioventù rivoluzionaria.

4. Attraverso i dialoghi satirici (e in primo luogo *Il Commedione*) contro le manovre politiche e contro i personaggi del regime.

Non di abbandono si può parlare dunque, ma di nuove scelte ideologiche.

La lotta all'opportunismo, la scelta di stare all'opposizione (non l'astensionismo, come disse Dall'Ongaro) caratterizzarono la nuova attività politica di Modena.

Nella pratica teatrale questo significò chiudere con le vecchie illusioni, e anche non cadere nelle nuove. Se Modena fosse comparso al fianco della Ristori su un palcoscenico francese, esibendosi secondo la maniera italiana in nuove « sublimi » interpretazioni, la sua riforma avrebbe perso il carattere di ribellione; così come, se avesse accettato di diventare deputato, la sua integrità rivoluzionaria sarebbe andata a pezzi.

Ideologicamente la nuova posizione di Modena si spiega con un preciso recupero dei principi dell'illuminismo (vedi: *Appendici*, X). Egli sentì in questo periodo, più del bisogno di impegnarsi in persona nella battaglia politica, il dovere di rivolgersi all'opinione pubblica.

Ha un'esperienza tale da renderlo sicuro della sua critica.

Vuole strappare la maschera alla nuova società, vuole puntare il dito contro i moderati e i diplomatici, con alla testa Cavour, contro i politicanti rapaci, contro i « voltagabbana », contro il clero corrotto, contro le false idee e l'attendismo, contro gli intellettuali « dalla vista corta ».

Vi era un sistema di superstizioni e di stanchezza morale, di tradimento soprattutto — secondo Modena — sul quale si andava edificando il palazzo di cartapesta dell'unità d'Italia. Per combattere questo sistema Modena recuperò la cultura illuminista:

Fiducia nei lumi, o meglio nel giusto e nel vero.

Fiducia nell'immane distruzione delle « torri di Babele ».

Fiducia nelle idee e negli uomini tagliati fuori dal « banchetto del carciofo italiano ». E la parola d'ordine restò: « distruggere ».

Con questo spirito Modena recuperò nel 1857 la sua vecchia traduzione del *Mahomet* di Voltaire, realizzata trent'anni prima al calore del suo primo incontro con la cultura dei lumi, e la sua rappresentazione fu l'ultimo episodio importante della carriera del grande attore. Con entusiasmo — cosa fuori del comune — egli vi si dedicò: « Adesso ho risuscitato il *Maometto* di Voltaire, quello sarebbe il teatro da far fortuna »¹.

Perché fosse un « capo d'opera », Modena si affrettò a spiegarlo a Francesco Regli:

« Voltaire che teneva l'occhio alla sua mira, ad estirpare, cioè, pregiudizi e superstizioni così col dramma come con ogni altro suo lavoro, poco carico si diede della verità storica; creò un tipo di

¹ G. MODENA, *Epistolario*, p. 285, ad Achille Majeroni, da Genova, 4 dicembre 1857.

ferocia, di lascivia e d'ipocrisia, e lo mandò sulla scena col turbante in capo a raccogliere maledizioni per conto d'altri cappelli non profanabili e rispettati *par ordre* (...). Pochi drammi vanno diffilati, come questo, allo scopo di aprire gli occhi alle cieche moltitudini (...) se la cateratta degli occhi mentali fosse guaribile »².

Di tale « mira » illuminista capolavori furono i dialoghi di satira politica, che Modena compose in forma di commentari della decadenza politica nazionale.

La forma del dialogo satirico fu, nella seconda metà dell'Ottocento, molto diffusa. Dialoghi satirici comparivano quotidianamente sui giornali, mentre i dialoghi politici più spinti circolavano manoscritti nei salotti anticonformisti.

Negli anni '50 circolano nei salotti e nei circoli « scherzi satirici che passano di mano in mano e che persino si rappresentano »³. Essi mettono alla berlina i tedeschi, la guerra di Crimea, i personaggi di società, Radetzki e a scriverli sono letterati di grido come Visconti Venosta e Rovani.

Ve ne sono di ogni genere, di popolari e di raffinati, di manierati e di pungenti. La ragione del loro interesse — è stato scritto — dipendeva dalla « modernità del concetto e dell'organizzazione della propaganda »⁴. Certo questa maniera d'intervento politico è un segno del rinnovamento dei tempi, delle nuove libertà conquistate, anche se non dobbiamo dimenticare i limiti, le strettezze del loro circuito; considerazione valida pure per le satire divulgate dalla stampa periodica: siamo alle prime sperimentazioni del giornalismo di massa e non bisogna sopravvalutare il suo ruolo nella formazione dell'opinione pubblica.

Queste satire furono dunque componimenti d'evasione, propri

² G. MODENA, lettera a Francesco Regli, in *Scritti e discorsi*, pp. 312-313, da Genova, 28 novembre 1857.

³ R. BARBIERA, *Il salotto della contessa Maffei*, Milano, 1944.

⁴ P. E. SANTANGELO, *Il giornalismo e la satira nel Risorgimento*, Milano, 1948, p. 156.

di una società estroversa, soddisfatta di sé: in questa chiave furono satire di successo⁵.

Gustavo Modena fu un grande scrittore di satire politiche e un brillante inventore di dialoghi e di situazioni⁶, ma i suoi contenuti contrastarono lo « spirito dei tempi ».

La sua vena, in materia, restò originale. Contrariamente agli scrittori prima citati, Modena coltivò per lungo tempo questo genere, legandosi prima all'esperienza illuminista e poi, di prova in prova, arrivando a maturare un suo stile, lo stile del *Commedione*.

« [I dialoghi di Modena] piacevano soprattutto per una certa spigliatezza di forma, assai rara a quei tempi fra i polemisti. Il Modena scriveva alla buona, con un gergo tutto suo proprio, da lui forse appreso tra i così detti figli d'arte. Lo stile balzano dava rilievo alle arguzie sarcastiche, temperava l'acredine delle invettive »⁷.

Scrivendo alla buona, ma dopo averci pensato su a lungo e la sua scrittura rapida e impulsiva, come un *pastiche*, era sempre abbondante, gonfia, travolgente. Le satire di Modena sono dense di citazioni, accenni, analogie. La loro costruzione è frutto di un lavoro culturale.

Di particolare le satire di Modena hanno poi l'impianto teatrale, il carattere farsesco e la tecnica di rappresentazioni impossibili: elementi di trovarobato sproporzionati, battute di pura fantasia, barocche nella loro pesantezza di riferimenti.

Nel '48, nel pieno della lotta rivoluzionaria comparvero i primi dialoghi o scene di satira politica di Modena:

Un congresso, conversazione paradossale fra Metternich e il suo sovrano, alla maniera dei dialoghi antigesuitici dei francesi; *Un discorso che non va alle nuvole*, caricatura di un oratore « pratico »,

⁵ « Il pubblico poi di Torino non allatta punto nelle allusioni, e nelle storie, a meno che qualche rara volta se un motto o una scena lo fa sghignazzare *en passant* sui suoi ministri o sui deputati ». Così Modena usava dire.

⁶ Tutte le satire e i dialoghi di Modena che conosciamo sono stati raccolti da Grandi negli *Scritti e discorsi*.

⁷ A. GHISLANZONI, op. cit., p. 112.

ciò moderato; *Domine salvum fac*, dialogo semiserio contro Pinelli; *Una raffa austriaca*, contro lo spirito di rapina degli austriaci.

Modena considerava allora i dialoghi di satira politica come una forma fra le altre della polemica giornalistica. Per questo ne scrisse nel momento più intenso della guerra. La seconda serie risale al 1856-'60.

I dialoghi di questo periodo sono più pungenti, più aspri. Non vi è traccia di commedia. Lenin avrebbe detto: La storia si manifesta la prima volta in forma di tragedia, la seconda in forma di farsa. Cadute le illusioni nella tragedia del '48-'49, Modena vedeva ora la realtà politica come una farsa.

I protagonisti della politica (Mazzini compreso), che Modena aveva imparato a giudicare sovrapposti alla nazione, classe politica sovrapposta alle classi, diventano « persone » di queste farse. I dialoghi di satira politica non sono più costruiti sulla conversazione a due: chi ha ragione da una parte e chi ha torto (delinquente o sciocco o in errore) dall'altra, alla maniera degli illuministi.

Questi dialoghi diventano embrioni di scene di teatro e la loro materia si illumina, gli aspetti formali e tecnici predominano:

Un alto e un basso cioè uno e mezzo (1856) reca come sottotitolo: « Dramma corto ed impossibile ma verosimile (fatica particolare del trovarobe) ». Fra cento oggetti sconvenienti e un ambiente di volgarità orientali, si consuma la satira della guerra di Crimea, del congresso di Parigi e dei costumi unitari: è una farsa della nuova politica cavouriana.

La satira *Sul campanile* (1857) si colloca « 8 anni dopo il primo atto della Commedia » (e cioè dopo il 1849) ed è una « breve scena stracciata da un dramma serio-buffo troppo lungo ». Sul campanile di Belgioioso il Barone Bajardo Defusi, l'uomo di calamaio Gretto Murattino, il sensale Ludro imperiale e lo scalpellino Corneo Mazzinato sono in attesa della loro soluzione politica e intanto litigano e scrutano col cannocchiale l'arrivo di qualcosa. Sono l'opinione pubblica. Ma l'attesa equivale all'eternità. L'unico ad arrivare è Radetzki che li chiude dentro e se ne va via.

Le istrice e le altre bestie eretiche è la risposta, attraverso il dialogo di due rane, a un articolo della Gazza (*Gazzetta del popolo*). Prendendo le difese dell'Istrice (Cattaneo), con il linguaggio dell'abate Casti e dei suoi *Animali parlanti*, Modena attacca i politici, i serpenti che mutano pelle ogni stagione.

Il *Dialogo di Istrice* [Cattaneo] e *Innominato* [Mazzini] (1859) è, più che satirico, gonfio di sarcasmo e di amarezza: due personaggi non piegati, ma soli.

Il proclama del Sotto-Mandarino (1860) è tale e quale un « anti-proclama » di Voltaire: libertà per tutti, tasse per il popolo.

Ho voluto riportare i temi di queste operette modeniane per dare il senso della sua satira e per introdurre un più complesso discorso, la questione del *Commedione-schizzo*, un'interrogativo che la critica ha lasciato sempre tale.

Il 29 novembre 1860 Modena parlò di un suo « commedione » (lettera a Felice Scifoni) composto di atti e scene farsesche. Questo « commedione » esiste veramente? Terenzio Grandi, in una nota agli *Scritti*, si è interessato alla questione: « Se ci fu, ed è ben probabile [...] un copione della « commedia » chi ci assicura della sua attuale esistenza? »⁸. Grandi ha teso a collegare il *Commedione* a un piano di « commedia » che Modena riferì vivacemente nella bizzarria *L'autore al correttore* [di bozze] (1859). In questa bizzarria, simulando una serie di avvertimenti per il lavoro del correttore, Modena indicò diverse situazioni ed episodi di una complessa composizione di satira politica in forma di dialogo. Secondo Grandi dunque quel piano non solo è verosimile, ma corrisponde a una commedia che Modena scrisse realmente (*Il commedione*). A mio avviso il piano è una finzione.

Autore di bizzarrie ellittiche, con le sue raccomandazioni al correttore di bozze, Modena non volle altro che giocare con la materia politica del suo tempo e, se accennò a 5 atti e 20 quadri, ne accennò in modo convenzionale.

⁸ Nota finale alla bizzarria, *L'autore al correttore*, in *Scritti e discorsi*, p. 198.

Il commedione invece non fu altro che la sequenza di alcuni dialoghi satirici di struttura dantesca scritti fra la fine del '59 e il '60: una *kermesse* della politica italiana nell'ultimo decennio.

Il falò e le frittelle (marzo 1860), sulla falsariga dei canti XXI e XXII dell'*Inferno*; *Il regno di Utopia* (novembre 1859, in 11 scene), aperto da un chiarissimo richiamo al canto IX del *Purgatorio*; e, per finire, la « Scena XL » del *Commedione-schizzo* e « Altra scena », dialogo fra popolo d'Italia e padre eterno (contenuto nella stessa lettera a Felice Scifoni prima citata) ⁹.

Altre scene, altri dialoghi o atti dovevano far parte del dantesco *Commedione*, ma ciò che abbiamo è quanto basta per avviare un discorso. Con questo filo cercheremo di entrare nel regno affascinante delle più impegnative satire di Modena, augurandoci che la fortuna ci consenta in futuro di poter conoscere più distesamente questo rocambolesco *Commedione*: ridare una veste organica alle ultime satire di Modena, poterle collocare materialmente nel loro contesto, sarebbe un buon risultato, equivarrebbe a ridar voce a un giudizio sul Risorgimento che appartenne a una schiera di autentici patrioti.

Scrivere dei suoi tempi stando sulle spalle di Dante era un antico sogno di Modena:

« I popoli conoscono i loro Guelfi e i Ghibellini e gli ipocriti e gli ambiziosi e gli avari e — mutando i nomi sull'*Inferno* di Dante —

⁹ Ad avvalorare questa ipotesi si può citare una battuta del prologo del *Falò e le frittelle*, in cui Drammatica, rispondendo all'autore Stefano, dice: « C'è tempo; per ora rinfodera i tuoi progetti: la tua commedia lasci passare il *Commedione* che sarà lungo », in *Scritti e discorsi*, p. 221. La coincidenza di contenuto del *Commedione* con la « bizzarria » citata da Grandi si spiega col fatto che Modena, già nel '59 pensava vagamente di raccogliere i suoi spunti satirici in un affresco anticavouriano (vedi sopra il riferimento contenuto nel « sommario » del dialogo *Sul campanile*). Allora non si trattava che di una fantasia. Ciò risulta anche dai retorici interrogativi formulati nel corso delle « raccomandazioni » a proposito del titolo da dare alla « commedia »: « Tu mi chiedi il titolo da mettere in fronte alla commedia. Lo cerco tuttora e non lo trovo mai. Ne ho scartati tanti! *Le Menzogne* non è titolo che abbracci ogni cosa; *Il Carciofo* non compendia azioni e passioni; *Le Vertigini* meno che mai ». Solo alla fine del '59 la fantasia si precisò in un programma di lavoro. Solo nel novembre del '60 Modena parlò senza mezzi termini di *Commedione-schizzo*.

calcherebbero un *Inferno* moderno più largo con chieriche, e con re di Francia e di Napoli ecc. e un *Purgatorio* veramente purgante »¹⁰. L'*Inferno* di Modena, « Mistero faceto - lagrimoso », ovvero *Il falò e le frittelle*, ha per suo sommo officiante Camillo Cuoco (Cavour), validamente affiancato dagli scolari Beltramino, Cassandrino, Faggiolino, Calandrello, Cotichino, Baciccio, Giacometto, Mosca-bianca, Miracolo (nomi che richiamano senza difficoltà alla memoria i diavoli dei canti XXI e XXII dell'*Inferno*)¹¹, e dalla Drammatica (Beatrice).

« Che le frittelle abbiano per base la farina, non v'è bambino che non lo sappia. E fu appunto La Farina quegli, che sotto l'ispirazione del Conte di Cavour, dopo la visita di Plombières istituì la Società Nazionale, mediante cui si fecero — secondo diceva Modena in suo linguaggio — le frittelle delle annessioni. Per gli auspici della Società Nazionale si disciplinarono gli emigrati alla Scuola del Governo, si raccolsero i volontari nelle varie parti della penisola, si rassicurarono qua e là, anzi si riunirono tutti quei municipali, neo guelfi, arcadi, accomodativi i quali (per mutuare la bella frase dello Zini) militavano più presto sotto questi pennoni che sotto la bandiera della patria »¹².

Cavour, « il Machiavello delle frittelle », fa preparare coi libri della storia d'Italia il grande falò: Dante, Cattaneo, Mazzini, Muratori, tutti sono dati alle fiamme (nei dialoghi di Voltaire erano i gesuiti a bruciar libri, qui sono i « cavalieri pedestri », i professori). Solo le incomprensibili *Poesie e prose angeliche* della canonichessa Terenzia Mamà dei Quercioli (Terenzio Mamiani della Rovere) scampano alle fiamme: serviranno per essere studiate a memoria dagli scolari.

¹⁰ G. MODENA, *Epistolario*, p. 249, a G. B. Savon (?), 1856 (?).

¹¹ Alichino, Calcabrina, Farfarello, Malacoda, Libicocco, Draghignazzo, Barbariccia, Cagnazzo, Graffiacane, Rubicante, Scarmiglione, Ciriatto. Questi nomi Dante li aveva « conati » per descrivere la figura dei diavoli; così pure fece Modena. Nel dialogo vi sono anche riferimenti testuali all'*Inferno*, e precisamente ai seguenti versi: I, 18; VI, 63; XVIII, 58-61.

¹² D. GIURIATI, *Memorie di emigrazione*, cit., p. 286 etc.

Cento scolari gridano al levarsi della fiamma fra razzi e girelle. Risplende un gran carciofo luminoso, è l'Italia carciofolata di Cavour. Ai suoi piedi solo Esopo (« della città Giustizia, vicolo Verità, portone Libertà, n. 20 rosso ») non esulta, e con lui due scolari educati allo studio di Mazzini e Cattaneo.

Ed ecco il volterriano *Regno d'Utopia*: « Una selva selvaggia e paludosa in riva al mare; notte rotta dai lampi. Un'immensa aquila con due chiavi (una bianca e una gialla) attaccate al collo, passa a volo sul proscenio e lascia cadere Democrito [Modena], che teneva fra gli artigli. Questi, dopo un po' di tempo, si leva sbalordito, tutto brutto di fango e sanguinante per le graffiature »¹³.

Così, come Dante, Modena entra nel suo Purgatorio, *Regno d'Utopia*, « dramma tragico, féerie ».

Per *Il falò e le frittelle* Modena aveva rischiato di andare in galera. Pubblicando, con *Il regno d'Utopia*, la satira dei politicanti, su un giornale, Modena ricorse a un'allegoria alla rovescia; figurò dunque Vittorio Emanuele come il re ideale, « Desiderio Diodato Impossibile » lo chiamò, e fece scontrare con lui la torma dei cortigiani famelici e indignati, come in un sogno, il sogno dantesco¹⁴.

Così, dove passa l'operosissimo re, « che naviga sul mare periglioso ma glorioso delle riforme » (la riforma dell'istruzione, del matrimonio civile, delle tasse), la colica attanaglia il ministro Istruzione, il pianto prende alla gola Don Sparecchia dei Melanzana, la stizza rode il fegato di Interno.

Fuori del palazzo, « in cui hanno fatto il nido radicali, comunisti, repubblicani, tutta la setta ladra dei dragoni boa, di Shabod drago », scoppia infine la rivolta al grido di: « Zigaro! » (Cavour). « Libertà d'azione a Belisario [Garibaldi, che si preparava alla Spedizione dei mille]! » grida allora il re, ma l'ultima parola spetta a Don Melan-

¹³ G. MODENA, *Scritti e discorsi*, p. 199. Il brano è ispirato dai versi 19-29 del IX canto del *Purgatorio* di Dante. Riferimenti testuali al *Purgatorio* riguardano i seguenti versi: VI, 139-140; XVII, 28-29.

¹⁴ Pur coperto dal velo dell'allegoria, il racconto preoccupava Modena; scrisse per questo all'amico Brusco Onnis (*Epistolario*, p. 265, da Torino, 17 novembre 1859).

zana: « No, minchioni alti e bassi, no! le porte dell'inferno non prevalgono ». E intanto l'immagine di Mazzini vola altissima e irraggiungibile nel cielo.

Finita l'*Utopia*, l'ultima speranza, il giusto irrealizzabile, chiuse le porte del Purgatorio, ovvero del probabile, si aprono le porte del Paradiso¹⁵.

« Popolo d'Italia » chiede giustizia, libertà; « Padre eterno » sta per concedere, ma infine, stizzito dall'ipocrisia e dall'irrisolutezza degli italiani, perde la pazienza e grida:

« Oh rane! E venite a frusciarmi colla giustizia e colla libertà e con altre ghiottonerie? Agostino scassa l'indipendenza e scrivi bastone! e mettici tutti i bolli di cancelleria ».

Le battute e le scene del *Commedione* corsero per molte mani pubblicate o manoscritte¹⁶. Modena, negli anni estremi della sua vita, gli affidò il suo messaggio: odiare i nemici, insegnare a odiarli fu l'ultima sua virtù.

In quest'epoca di transizione, quando ancora il proletariato non si era staccato dalla borghesia come classe cosciente, il ribelle Modena non trovò altro spazio per servire la marcia del progresso. Pure, questi dialoghi rappresentarono un vivo momento di lotta nel presente. Anche il teatro per Modena era stato un'arte della contingenza.

¹⁵ « Scena XL » e « Altra Scena » del *Commedione-schizzo*, in *Epistolario*, pp. 430-431.

¹⁶ *Ivi*, p. 206, a Giuseppe Garberoglio, 24 ottobre 1855.

APPENDICI

I

Si legge a pag. 35 del *Gustavo Modena attore patriota* di Terenzio Grandi: « Raftopulo non era stato tirchio, pur di accaparrarsi Gustavo Modena, presentandosi ai Veneziani sul palcoscenico del Vendramin nell'ottobre del '29. Ma la collaborazione dei due durò poco ».

Il documento che pubblichiamo mostra invece Gustavo Modena primo attore della compagnia Raftopulo già nel 1827. Quando iniziò dunque la collaborazione di Modena con Raftopulo? Io credo che si debba risalire al 1825, data in cui Modena cominciò a scrivere lettere d'impegno per la sua compagnia. Questa sua compagnia non poteva essere quella diretta dal Fabbrichesi, che contava nomi ben più celebri del suo: Vestri, Boccomini, Demarini. Se Modena si legò con quella compagnia per soli sei mesi nel '24, niente di più probabile che a contratto scaduto egli abbia preferito fare per sé, avendo ormai ottenuto una certa fama e un certo credito presso il pubblico di molte città del Nord. L'ingaggio di Modena nella compagnia di Raftopulo per l'anno 1825 è confermato dalla Giorgi nella sua tesi di laurea (*Gustavo Modena*, Università di Roma, a.a. 1966-67, p. 32): « La compagnia Raftopulo, di cui il Modena allora faceva parte, agì al Valle di Roma negli anni 1825 e 1826 ». L'attività di Modena agli inizi della carriera non fu dunque propriamente riformatrice.

Dal '25 al '29, anno in cui Modena fece il grande passo di stringere compagnia con il padre e la Polvaro, corrono quattro anni di lavoro intenso a fianco di un impresario scaltro come il Raftopulo, rimasto famoso per il suo ingegno commerciale.

Di questi quattro anni si sa pochissimo e si dovrebbe sapere di più, si conoscono le eccezioni (l'esordio nella parte di Saul) e non la regola: spettacoli affluenti, scenografici, senza pretese artistiche: di grande

effetto e di poco contenuto. Un tirocinio al buon senso commerciale che Modena non dimenticò per tutta la vita.

*Beneficiata di Gustavo Modena al Teatro dell'Accademia degl'Intrepidi
(Teatro Nuovo) di Firenze, 30 Agosto 1827*

Gustavo Modena attuale primo attore della Comica Compagnia che agisce presentemente nell'I.R. Teatro degl'Intrepidi, domanda la garanzia di poter fare nella sera di Sabato, 1° settembre, una serata di beneficiata a di lui vantaggio nel teatro suddetto.

Il Presidente del Buon Governo, sentito in proposito il Commissario di S.^a Croce che fa grandi elogi del supplicante propone la richiesta grazia in vista ancora che essendo per terminare le recite della Compagnia suddetta non può scegliere altri giorni per una beneficiata a suo profitto.

Al Presidente del Buon Governo

S.A.I. e R. senza permettere che abbia luogo nella sera di sabato 1° settembre nel teatro nuovo la recita domandata a proprio beneficio da Gustavo Modena primo attore della Compagnia Raftopulo, autorizza il detto attore a scegliere, col consenso dell'impresa e del capocomico, quella sera che potrà, e crederà essere di suo interesse. Si compiacerà V.^a S.^a di dare le occorrenti partecipazioni.

Sono Leopoldo
Visto Neri Corsini

Visto Fossombroni
Bonac.^o Franzesi

(Archivio di Stato di Firenze, Ministero dell'Interno, Prot. 139, n. 6)

II

Notizie su Gustavo Modena, capocomico, chieste dal Comune di Livorno, 7 Maggio 1831

A Monsignor Capelletti, direttore generale di polizia governativa di Roma.

La Comunità di Livorno ha fatto conoscere al cavalier Bandolfiori Imperiale Console Generale di Toscana in Roma [...] che circola in

Livorno alcune voci sul capocomico Gustavo Modena, le quali voci sussistendo lo collocherebbero nella impossibilità di andare ad adempier a Livorno agli obblighi da lui contratti per il prossimo autunno con quei Reggi Teatri, ed obbligherebbero quella comunità ad occuparsi di buon ora per rimediare agli inconvenienti di questa mancanza. Si pretende che compromesso egli mentre era a Bologna, nella quaresima, nei torbidi che agitarono parte degli Stati Pontifici si trovi ora detenuto in queste carceri. In questo stato di cose, il sottoscritto, incoraggiato da tanti tratti gentili che l'Eccellenza vostra gli ha sempre usati, e per secondare le numerose richieste che gli giungono fatte dalla comunità suddetta, si rivolge alla sua bontà per conoscere se certamente sussiste il fatto esposto, e nel caso che il Modena non si trovi qua detenuto, il sottoscritto le sarebbe infinitamente grato se volesse indicargli ove possa egli trovarsi onde poterne ragguagliare la comunità di Livorno cui tanto interessa una tale notizia.

Il sottoscritto in aspettativa di un grato suo riscontro ha l'onore di presentarvi i sentimenti [...]

Signor Cavaliere Bandolfiori, console generale di Toscana.

Non sussiste, che il comico Gustavo Modena sia detenuto nelle carceri di questa capitale. Da una nota che si ha in Direzione generale di polizia intitolata: « *Stato dei passeggeri ribelli dello Stato Pontificio, ed altri imbarcati nel Trabacco con bandiera romana denominato il Leon d'Oro detenuto in Brindisi* » leggesi notato tra gli altri Andrei Bosi co' suoi compagni Tommaso Mignani, Angelo Fabbri, Benedetto Montagente, *Gustavo Modena* e Francesco Morbelli = F

F = la conclusione è che desso è fuggito per via di mare.

Son queste le sole notizie che il Governatore di Roma Direttore Generale di Polizia è al capo di darle in riscontro al di lei pregiato foglio [...]

(Archivio di Stato di Roma, Miscellanea di carte politiche e riservate, b. N. 2686. Il suindicato documento, inedito, mi è stato gentilmente segnalato dalla dott.ssa Vittoria Giorgi)

III

Le idee di Giacomo Modena sull'arte drammatica sono esposte in modo chiaro sul piano teorico nello scritto che segue. Giacomo Modena,

con il Morrocchesi, fu tra i primi a cercare di dare uno sbocco pratico ai princìpi sulla recitazione elaborati da Alfieri.

Massime e assiomi sull'arte della parola, di Giacomo Modena

La parola è l'uomo, se alla parola va congiunta la ragione.

Le arti necessarie all'umana esistenza sono le manuali, alla cui testa è l'agricoltura.

Le arti necessarie all'umana associazione sono le liberali, alla cui testa è l'arte del dire, di varie fra le belle arti fonte e madre.

Quell'arte sembra più nobile che ha più nobile elemento; della drammatica rappresentativa l'elemento è l'uomo, come ne è lo strumento, perché la parola è l'uomo; e quindi nell'arte l'uomo è in sì fatta guisa ch'ei può dirsi dell'arte sua: *Alfa et Omega*.

Quell'arte è certamente più utile che riguarda la felicità dell'uomo, la di cui felicità è riposta nei costumi e la drammatica riguarda i costumi direttamente e onninamente, poiché il diletto non è lo scopo, ma un mezzo semplicemente, allo scopo giovevole.

La drammatica rappresentativa comprende la recitazione e la declamazione; la prima è propria del dramma, la seconda del canto, e l'una e l'altra si associano alla poesia. L'oratoria si attiene alla recitazione, senza escludere la declamazione.

La recitazione parla più al cuore che all'intelletto; la declamazione parla più all'intelletto che al cuore; la difficoltà e l'effetto si hanno nel parlare, in tempo congruo, sia all'uno che all'altro: siede in ciò la prima scienza dell'oratore.

L'oratore segue la natura, il pittore la imita, l'attor drammatico la copia.

Il cantore, il danzatore imitano l'uomo seguendolo da lontano, il pittore seguendolo da vicino; l'attore or cammina al suo fianco, ora sulle sue medesime orme.

La drammatica copia la natura sia nel suo bello scelto e giudicato dal buon criterio, che a riguardo a tutte le circostanze, e specialmente alla conformità, alla convenevolezza, alla verità: così il buon gusto nella drammatica, in cui il bello è indispensabile, è la natura scelta. Chi ama il bello, apprenda a scegliere; chi apprezza e discerne il bello, possiede buon gusto.

Il gusto nella drammatica è più determinato e sicuro che in altre arti, perché gli è campione la stessa natura semplice e schietta.

In società, relativamente alle arti ed alle opere in generale, suol esser regola chiamar buon gusto ciò ch'è approvato dal numero maggiore; in teatro è finora sana regola stimar buon gusto ciò che ha l'approvazione

del numero minore, perché i ciechi non giudicano de' colori, ed in teatro sono più i ciechi che i veggenti.

Tutte le arti tendono a migliorare lo stato sociale; tutte le arti liberali tendono ad innalzarlo, a nobilitarlo; la rappresentativa fa l'uno e l'altro; e non tende solamente, ma è suo fine espresso di procacciare la pubblica felicità.

(in *Il pirata*, 4 agosto 1840)

IV

L'attività artistica di Modena era cominciata a Bologna fra il 1822 e il 1824, col suo ingresso come attore nel mondo delle Accademie filodrammatiche bolognesi, che rappresentavano Sofocle e Alfieri.

Suo maestro ideale credo fosse allora il padre Giacomo, di cui così parlavano le cronache teatrali della *Gazzetta di Venezia* nel 1822: « In Modena non trovi un gesto mai simile ed esclusivo, mai il medesimo tono di voce, mai una movenza studiata. Tutto in lui è natura, appena ti fa sentire la misura dei versi, da ogni cosa prende partito, nulla è per lui vano o di piccolo conto, alle più minute cose egli pone pensiero, le mosse del capo, del collo, delle labbra, delle mani; tutto in lui è ragionato, a proposito, naturale ». « Sembra che sia di Modena quale è di tutti i grandi attori di tutte le nazioni, i quali a pochi disserrano le fonti delle loro fini bellezze, e mai non divengono popolari, anzi sono forti ed oscuri per il popolo » (riprodotto da T. Grandi, in *Gustavo Modena*, pp. 22-23).

La derivazione di Gustavo dal padre Giacomo la notò di persona Tommaseo nel suo *Diario intimo*: Gustavo prese dal padre la spontaneità e la naturalezza; ne rifiutò, spinto dalla sua cultura antiaccademica, la costruzione difficile e artificiosa dei personaggi.

Con questo atteggiamento, negli ambienti bolognesi, Modena non poteva suscitare altro che critiche. Racconta la *Cronaca* di Francesco Ragnone di una violenta divergenza sorta nel corso delle prove della *Virginia* di Alfieri fra Modena e il marchese Angelelli: « Vuolsi accadesse molto disordine nella scena in cui Virginia sacrifica la figlia. Egli [Modena] non era che un attore e non un romano e la sua azione non fu naturale ». La cronaca è riportata da Oreste Trebbi che parlò delle origini dell'attività di Modena nei suoi scritti citati: *La vigilia d'arte di Gustavo Modena* e *Il teatro Contavalli di Bologna*, ed è citata dal Lari nella sua *Vita romantica di Gustavo Modena*.

La prima battaglia di Modena attore si rivolse dunque contro l'accademismo delle recitazioni alfieriane. Modena impose il gesto nella recitazione delle tragedie e incontrò l'approvazione del grande Demarini.

La seconda battaglia dei « primordi » di Modena si rivolse contro la recitazione d'effetto, importata dalla Francia con il gran teatro dei drammi storici. Anche questa seconda battaglia Modena la vinse partendo dalla « verità ». Egli non fu alieno dal recitare i melodrammi stranieri, ma non affidò mai ad essi la parte forte dei suoi repertori (anche quando lavorò per il capocomico Raftopulo che fu un maestro del genere). La recitazione di Modena restò sempre la stessa sia recitando *Saul*, che il *Campanaro di Londra*.

« Uno dei pregi suoi più singolari fu sempre quello di cercare nei drammi che rappresentava quel carattere, quella situazione, quella parola che lega la storia antica alle circostanze presenti » (G. Cosentino, *Modena, Lombardi e Vestri a Bologna*, cit., p. 23).

Partendo da qui egli poté maturare il suo caratteristico stile « allegorico » che trionfò ad esempio nei *Baccanali di Roma* del Pindemonte:

« Il popolo di Bologna vide nell'augure antico simboleggiato il despota moderno, nei misteri di Bacco gl'intrighi della corte papale » (*Ivi*, p. 23).

La battaglia vittoriosa di Modena contro la declamazione accademica e l'enfasi del grande teatro si svolse dall'interno dei generi esistenti: Modena iniziò la sua attività con un atteggiamento di lotta non di rifiuto, era la premessa migliore, per quanto inconsapevole, della successiva riforma. Gli insegnamenti dei grandi attori dell'epoca con cui recitò (da Demarini a Vestri) gli furono di sostegno.

V

Il Teatro educatore (1836) fu per Modena appunto un sogno; i critici che hanno valutato quest'opera come il suo messaggio sono usciti fuori strada.

La premessa del *Teatro educatore*, opera d'esilio e perciò senza riferimenti alla pratica teatrale, sta nella distruzione: « Di tutto quel che sta oggi, ed è: niente, vecchia poesia, vecchia recitazione, vecchia musica e ballo, di tutto ciò: niente. Le baracche d'oggi che si dicono teatri, alle fiamme. Pubblico privilegiato non più » (in *Scritti e discorsi*, p. 248).

Il suo tono richiama le settecentesche utopie sul teatro, soprattutto Rousseau, l'unico illuminista che Mazzini apprezzasse:

« Se io fossi uno di quei beati che voltano l'oro colla pala, vorrei spassarmi a fondare il mio teatro in un popolo nuovo, dove idee storte,

e sciapite di spettacoli scenici non entrarono ancora a guastare il buon senso che ogni bipede spennato porta con sé da Natura. M'educerei, p.e. una cinquantina di ragazzi arabi a cantare, poetare, recitare, dipingere, e via via. Poi un bel dì nel mio teatro marmoreo, sotto quel coperchione azzurro del cielo africano, darei a quei bedoini lo spettacolo della loro storia in dialoghi semplici » (p. 253).

Il suo spirito è tutto permeato dal pensiero di Mazzini, di cui Modena riprese molti giudizi sull'attività teatrale.

Il senso del *Teatro educatore* sta nell'affermazione che il popolo progredisce e assume le sue responsabilità storiche nella misura in cui progrediscono il suo gusto e i suoi costumi. Non quindi teatro politico, ma teatro artistico e perciò stesso teatro educatore.

« I Greci ebbero un teatro: prendiamone quel che v'era di grande e d'utile. Il teatro sia vasto, come era allora; si proponcano premi agli architetti che troveranno modo di renderlo sonoro; sia diurno, di solidità e ricchezza superiore ad ogni altro edificio; sia il palagio del povero: tutti vi siedano eguali. Il merito vi abbia per logge una distinzione di sedile agognata dagli ingegni e dalla virtù quanto i ciondoli e le bestiole al petto.

« Si apra soltanto nella stagione propizia, e in ricordanza di grandi feste patrie e religiose.

« Tutte le arti belle concorrano allo spettacolo: perché separare la musica e la danza dal dramma tragico, storico e comico ancora?

« Un Aeropago approvi i drammi, la musica, le pitture, premi gli artisti, e la distribuzione dei premi sia anch'essa spettacolo. Lo spendio sia larghissimo, degno d'una nazione: lo spettacolo non sia avvilito mettendolo a prezzo » (p. 49).

Due sarebbero dovute essere le specie dei drammi: la storia esposta per dialogo o il passato (per esempio *I promessi sposi* di Manzoni e *l'Inferno* di Dante), e le illusioni o l'avvenire.

Opera d'esilio e di fantasia, *Il teatro educatore* non toccò mai il suolo della patria, nè tantomeno la scena vivente del teatro.

VI

La domanda di Gustavo Modena per insediare al teatro della Canobbiana di Milano una compagnia privilegiata (1842) venne respinta dalle

autorità perché fondata su un programma di riforme troppo radicali. Per il no si espressero tutti i consiglieri del viceré austriaco, portando motivazioni specifiche. La Direzione generale di polizia fece presenti le complicazioni economiche che ne sarebbero derivate, la Direzione teatrale sottolineò le contraddizioni che sarebbero sorte con l'Impresa che presiedeva ai Regi teatri e con i piccoli imprenditori artistici. Per capire il clima in cui cadde la proposta è parso quindi sufficiente pubblicare la riassuntiva *Relazione del consigliere Crippa al R. Governo di Milano*.

Il piano di Modena aveva dell'utopia. Era stato concepito tenendo a mente le forme più mature raggiunte in Europa nel campo dell'organizzazione teatrale e con lo spirito di una missione artistica troppo ideale per potersi calare nella pratica.

Era il frutto di meditazioni appassionate che il « maestro » in esilio aveva accarezzato dividendo con Mazzini sogni e ideali impossibili: teatro al centro della città, tempio dell'arte che educa e fa progredire, scuola di « eredi dell'arte », attività continuata senza assilli economici. Il sogno rimase prigioniero nelle maglie della burocrazia degli Asburgo e Modena riprese la sua lotta quotidiana contro la reazione.

Informazione della Direzione Teatrale, 7 dicembre 1842

[...] Astrazione fatta dei diversi accessori inerenti al progetto, per sentimento della Direzione teatrale, preso e considerato il progetto stesso sotto ogni rapporto si presenterebbe del tutto inammissibile.

In primo luogo, ove si togliesse all'Impresa l'uso del R. Teatro della Canobbiana per nove mesi dell'anno, cioè da Pasqua a Natale come sarebbe proposto, si priverebbe l'Impresa di una gran parte dei vantaggi assicurati dal Capitolato d'Appalto.

Attualmente l'Impresa ha la facoltà a termini dell'Art. 13 del Capitolato di esercitare nella stagione di primavera il R. Teatro della Scala, e di dare, nelle sei sere settimanali di rappresentazione, due serie di rappresentazioni drammatiche con balli. Questa facilitazione fu già da lungo tempo accordata all'Impresa, onde sollevarla dalle molto maggiori spese che importavano gli spettacoli prodotti al R. Teatro della Scala; e difatti le cessate Imprese hanno sempre fatto uso per il loro interesse della premessa facoltà; che, se l'Impresa attuale credette fin dal principio del suo contratto di tener aperto nella stagione di Primavera il R. Teatro della Scala a preferenza di quello della Canobbiana, malgrado le maggiori facilitazioni che le furono accordate dal contratto stesso in confronto del capitolato, ciò non fu che nel divisamento di conciliare diverse sue viste particolari, fra le quali, quella pure di ottenere dalla Superiorità un aumento di

dotazione che per altro non le fu accordato. Continuando però essa finora in tale sistema ed avendo per ciò sofferto, come va proclamando, e non doversi esitare a credere, gravi perdite, si è finalmente determinato, abbandonando ogni altro riguardo, a spiegare, come fece voce a questi la precisa sua intenzione di aprire nella prossima Primavera, ultima del suo contratto, il R° Teatro della Canobbiana, locché proverebbe ad evidenza che senza la facoltà di far uso nella stessa stagione di quel teatro, un'Impresa sarebbe d'assai pregiudicata, circostanza che indurrebbe la conseguenza di non rinvenire, o ben difficilmente, un abbonatore al nuovo contratto d'Appalto, senza un surrogato di altre facilitazioni che in ultimo risultato non potrebbero che essere di pregiudizio al pubblico servizio, ed al lustro del nostro teatro, o di congruo aumento, non facile a conseguirsi di dote pecuniaria.

Si aggiunge poi che nell'intervallo della stagione di Primavera a quella d'Autunno, che potrebbe aver principio col 1° settembre, e quindi due mesi dopo, l'Impresa potrebbe fruire del R° Teatro della Canobbiana per dare un corso di rappresentazioni drammatiche che all'Impresa importano pochissima spesa, che devono fruttare d'altronde interesse.

Questi miei riflessi basterebbero per se stessi a dimostrare la sconvenienza di ammettere il progetto di cui si tratta, ma ben molti altri riflessi si offrono spontanei a dar forza a tale principio.

Fu sempre vista precipua della superiore autorità di favorire i RR. Teatri in confronto dei teatri minori della città onde portare il possibile incremento alle risorse dell'Impresa, e posta così in grado di esercire specialmente il Teatro primario con tutto quel lustro e magnificenza che si addice ad un teatro, forse il primario d'Europa, al quale effetto deve essa sostenere spese assai ingenti, e fu in tale vista principalmente, che nel Capitolato d'Appalto all'ar. 76 si è dichiarato che non si permetteva *l'aprimiento dei nuovi Teatri notturni, né l'ingrandimento dei già esistenti, o cambiamento di ubicazione* con quello che segue. Egli è certo che i Teatri minori non possono che togliere il concorso, in gran parte, del pubblico al R. Teatro della Scala, con sommo pregiudizio dell'Impresa, e se si accordasse all'autore del progetto l'uso del teatro della Canobbiana per gli indicati nove mesi dell'anno, il pregiudizio dell'impresa sotto tale aspetto sarebbe assai maggiore, prescindendo anche dalle ragioni più sopra accennate.

Aumenterebbe poi a dismisura un tale pregiudizio ove l'Impresa dovesse, come vorrebbe il Modena, aumentare i riposi settimanali del Teatro, onde non potesse nuocere all'altro.

Nelle stagioni di Primavera e di Autunno il R° Teatro della Scala è stabilito dal Capitolato che debba essere aperto cinque volte in ogni

settimana, se si dovessero aumentare i riposi di quel teatro, perché l'uno teatro non possa nuocere all'altro, converrebbe che il R° Teatro della Scala non agisse che per tre volte per settimana dacché è detto che la Compagnia Drammatica non agirebbe pure che per tre sere per settimana, eccettuandosi il venerdì come di pratica. In questo caso l'impresa che non potrebbe esimersi dal dare gli spettacoli stabiliti dal Contratto, e quindi che dovrebbe sostenere le eguali spese, come se dovesse tener aperto il teatro per tutti i giorni stabiliti, andrebbe soggetta od a pregiudizio sensibile, tenendo aperto il Teatro in sere di rappresentazione del R° Teatro della Canobbiana pel minore concorso del pubblico, od a perdere il vantaggio di più rappresentazioni settimanali aumentando il riposo del teatro in ogni settimana, nel quale caso non sarebbe difficile che si diminuisse il numero degli abbonati, e sarebbe poi certo che l'Impresa dovrebbe necessariamente diminuire il prezzo degli abbonamenti.

Anche da questo lato quindi l'Impresa andrebbe a sottostare ad una perdita non indifferente, ove si ammettesse il progetto, né perciò sarebbe possibile di rinvenire abbozzatori al Contratto d'Appalto de' R.R. Teatri cosa già tanto difficile senza, per lo meno, un aumento assai sensibile di dotazione, che non è presumibile di poter conseguire, quando si voglia conservare il decoro del nostro teatro.

Il proponente Modena vorrebbe che l'Impresa somministrasse alla Compagnia drammatica tutto il materiale occorrente per le sue rappresentazioni, e che ne fosse compensata dall'I.R. Governo. Primieramente sarebbe pressoché impossibile che un'Impresa volesse sottoporsi ad una tale condizione trattandosi di somministrazione di materiale ad un esercente, con cui non avrebbe comune interesse, tanto più che in molti casi non potrebbe averne disponibile di opportuno al bisogno della Compagnia, e d'altronde, perché la maggior parte del materiale di cui si usa e che si dispone di continuo pel servizio del R. Teatro della Scala non è di sua proprietà ma bensì dei singoli appaltatori del vestiario, del macchinismo, dell'attrezzaria etc., motivo per cui sarebbe anche assai difficile di fare una congrua liquidazione dell'uso del materiale che fosse per esser somministrato ond'essere compensato, mentre poi le pretese in proposito dei suddetti appaltatori sarebbero indubbiamente sempre esagerate, e quindi di riflessibile importanza. Ne crederessesi poi che la pubblica amministrazione volesse sottrarre a questo nuovo peso, oltre il maggior corrispettivo, che siccome si è più sopra osservato, sarebbe per aggravarla per aumento di dotazione pecuniaria. Ma, astrazione fatta dell'aggravio sommo che importerebbe sì ad una Impresa che al Governo l'amministrazione del progetto, si incontrerebbero altre difficoltà.

Vorrebbe il Modena che nelle sere di rappresentazione della Compa-

gnia privilegiata fosse escluso dai minori teatri di Milano ogni altro trattenimento drammatico. Ciò sarebbe assolutamente inconciliabile senza ledere i diritti acquisiti dai Teatri medesimi colle singole concessioni ottenute da gran tempo pel relativo esercizio, nè per subordinata opinione della scrivente Direzione. Il R. Governo non sarebbe per favorire per principio di equità una tale domanda in favore dell'autore del progetto.

Sulla proposta di favorire nel Conservatorio di Musica una Scuola di declamazione, sostenuta da uno degli artisti della Compagnia drammatica con modico soldo che, nel senso dello stesso autore del progetto, sarebbe da corrispondersi a carico del R. Erario si astiene la Direzione di esprimere alcuna opinione spettando unicamente all'I.R. Governo il vedere se convenisse di alterare, per quanto fosse utile di sostenere il Teatro Comico, i regolamenti, le discipline, la distribuzione e la natura degli studi dell'I.R. Conservatorio di Musica, indipendentemente anche dall'aumento di un onorario che sarebbe da retribuirsi al Maestro di drammatica.

Tutto ciò premesso conchiude la Direzione teatrale coll'esprimere sommessa opinione che quanto sarebbe desiderabile di avere sui nostri Teatri una Compagnia scelta di cui ora si manca a scorno delle nostre scene, altrettanto il progetto Modena nei termini in cui sta combinato non potrebbe essere favorito, e mandato ad esecuzione.

L'I.R. Consigliere di Governo direttore Crippa.

Milano il 7 dic. 1842

(Roma, Biblioteca del Burkardo, Autografi I, cart. 46)

VII

Fu Mazzini ad avviare Modena sulla strada del dramma storico:

« La realtà deve esserne [del dramma storico] il campo ordinario, la verità lo scopo perpetuo. S'aggiri nell'una quanto può e finché può; ma guardi all'altra indefesso. Evochi l'ombra del passato, ma come la maga d'Endor, per costringerla a rivelar l'avvenire, o meglio le leggi che generarono ciò che fu, dominano quel che è, e creeranno quel che sarà: tale è l'ufficio dello scrittore drammatico. Dal popolo dei fatti trascelga un fatto grande, importante e fecondo, lo svolga, lo mediti, lo guardi per ogni lato e nelle singole parti, ad affermarne esattissime le proporzioni. L'accurata disamina delle storie gli fornisca le circostanze essenziali, e le cagioni del fatto e le circostanze. Lo studio generale del-

l'epoca e dei suoi caratteri gli darà di che far vivere gli individui che vi figurarono. Con intelletto aiutato dall'induzione — ch'è storia anch'essa, purché serva ai canoni della critica filosofica — potrà supplire dove manchi la storia. Poi, quando il fatto gli starà davanti compiuto, rammenti che ogni fatto cova una idea. Sviluppi, traduca cotesta idea, e si lanci nel mondo morale. Due leggi stanno superiori permanentemente a qualunque fatto. L'una, risultato ultimo della condizione civile, religiosa e politica, propria di una età, complesso di quanti caratteri la distinguono dall'altra, esprime il grado di sviluppo intellettuale, il sistema d'un secolo, e di più secoli: è la legge generale dell'epoca alla quale appartiene quel fatto e ad essa si connette per qualche parte ogni idea desunta da un fatto particolare. L'altra, espressione del più alto punto di sviluppo intellettuale che mai sia dato di toccare alla razza, è il principio che domina tutti i fatti d'uno stesso ordine, la legge universale dell'Umanità, a cui le leggi dell'epoche particolari stanno più o meno consone, secondo che la civiltà a quei tempi s'inoltra, retrocede momentaneamente, o si giace incerta. Or qui sta il modo del dramma romantico » (G. Mazzini, *Del dramma storico*, in *Antologia*, 1830, n. 39; 1831, n. 44).

Mazzini riteneva che il nuovo dramma sarebbe presto sorto come erano sorte la nuova musica e la nuova filosofia; e un primo, per quanto timido esempio, lo vedeva nei *Promessi sposi* di Manzoni. Modena nei tempi dell'esilio propagandò questi concetti, quando però li tradusse in ricerca concreta e in spettacoli viventi, ne diede una *sua* interpretazione. A proposito di Modena, infatti, possiamo parlare più che di dramma storico di teatro a carattere storico.

Grande fu in Modena il culto della storia dei popoli. Ma dietro alla storia egli non cercò la « verità universale » (cui non credeva), e più che « la condizione civile, religiosa e politica propria d'una età » egli cercò il significato politico dominante di ogni epoca, e il possibile suo riferimento alla battaglia politica a lui contemporanea.

Mauro Macchi, salutando il grande attore appena scomparso, suddivise le sue interpretazioni « storiche » per argomenti politici dominanti, per mostrare la sua militanza nella battaglia politica dell'epoca: contro i principi (*Saul*, *Luigi XI*, *Giacomo I*); contro le superstizioni popolari (*Fornaretto di Venezia*); per la libertà (*Spartaco*, *Bruto*, *Caio Gracco*) (in *Gustavo Modena*, cit., pp. 595-96). Il « dramma storico » di Modena fu un dramma per filoni politici non per epoche storiche.

Non le leggi dello sviluppo della storia, ma gli ammonimenti ai contemporanei cercò Modena nel teatro storico. E in questo senso indirizzò i suoi amici scrittori; con queste idee in mente rinunciò alla rappresen-

tazione dell'*Adelchi* perché « sapeva » di guelfismo e bocciò il *Cristoforo Colombo* di Giacometti perché non esprimeva contenuti politici esemplari (L. Bonazzi, *op. cit.*, p. 103). Anche le fonti concordano su questo giudizio: « Il Modena, nella scelta delle produzioni, mirava sempre ad un intento politico » — e per questo intento si riduceva anche a un repertorio limitato (A. Ghislanzoni, *op. cit.*, p. 79).

VIII

Stabilire i generi che Modena trattò non è indicativo: egli si misurò con ogni tipo di testi, compresa la farsa, la commedia di costume e il dramma lacrimoso (vedi l'elenco compilato da T. Grandi nella sua biografia, pp. 246-47).

Importa invece stabilire le fasi del repertorio di Modena per vedervi il riflesso delle sue scelte più generali.

Fra il 1824 e il 1828, recitando per conto degli impresari Fabbrichesi e Raftopulo, Modena rappresenta un repertorio eterogeneo: commedie, come *La bottega del caffè*, *Pamela* e *La locandiera* di Goldoni; tragedie alfieriane, come *Saul* e *Oreste*; pièces straniere d'autore, come *L'abate de l'Épée* di Bouilly e *Lucrezia* di Ponsard; e opere patriottiche, come *Francesca da Rimini* del Pellico.

E al loro fianco, anonime operette morali: *L'autorità paterna*, *L'affamato senza domani*; farse, come *Gli stivali di Carlo Magno*; e decine di altre composizioni di cui possiamo ricordare i soli titoli: *Il portafogli*, *Il benefattore delle fanciulle orfane*, *Il barbiere di Gheldria*, *La sepolta viva*, ecc. ecc.

Fra il 1829 e il 1831, in compagnia con il padre, Modena accentua il carattere politico del suo repertorio: Alfieri, Monti, Pellico sono i più rappresentati. Al loro fianco nascono *Il cittadino di Gand* di Romands, *I baccanali di Roma* di Giovanni Pindemonte, *Il conte Benjoski*. Diverse sono le commedie di Goldoni. Un aspetto importante di questo periodo è il carattere sperimentale e colto del repertorio: *Ifigenia* di Euripide, *Maria Stuarda* di Schiller, *Le false confidenze* di Marivaux, *Zaira* di Voltaire e infine — sembra — *Re Lear* di Shakespeare (ne esiste una traduzione di Giacomo Modena). Seguono i drammi lacrimosi, alcuni famosi come *I due sergenti* di Roti e *Il giuocatore* di Iffland. Infine diverse opere scenografiche e melodrammatiche come *La scimmia liberatrice ossia il naufragio del capitano La Peyrouse* o *I terribili avvenimenti del gran monte di S. Bernardo*.

Si può dire che in questo periodo si siano poste le basi del più duraturo repertorio di Modena (quello che recitò fino alla morte). Ad esso andrà aggiunto lo spettacolo dantesco che Modena rappresentò la prima volta a Londra nel 1838 e che ripeté, con variazioni, per tutta la vita.

Meno eclettico, più teso ad un fine, il repertorio della Compagnia dei giovani fino al 1946.

Oltre a nuovi esperimenti, come *Il campo di Wallenstein* di Schiller, saggi dell'*Adelchi* di Manzoni, *Kean* di Dumas ed *Ernani* di Hugo, tre risultano le componenti: i vecchi cavalli di battaglia; i drammi francesi (*La calunnia*, *Una catena*, *Il bicchier d'acqua* di Scribe — tradotti da Modena — *La pretendente*, ossia *Giacomo I d'Inghilterra* di Dinaux e Scribe, *Clotilde di Valery* di Soulié, *Luigi XI* di Delavigne); e i nuovi testi italiani (di Revere, *Sampier d'Ornano* e *La congiura di Bedmar*; di Dall'Ongaro, *Il fornaretto di Venezia* e *Dafne*; di Ceroni, *Giacomo Mora*; di Vollo, *Maometto II*; e molti altri). Ridimensionati i drammoni a effetto; farsette da intermezzo. Questo repertorio caratterizza anche l'attività condotta con Ernesto Rossi nel 1847-48. Uniche novità i tentativi shakespeariani: *Otello* e saggi di *Amleto*. Ancora da ricordare, per il '47, la messinscena dell'*Edipo re* a Vicenza, di fronte ai partecipanti al IX Congresso degli scienziati di Venezia.

Negli anni '50, Modena rappresentò ancora novità italiane, come lo *Spartaco* di Ippolito d'Aste, *Spazzacamini della Val d'Aosta* di Sabatini; testi francesi come *Claudia* di George Sand; classici come *Maometto* di Voltaire.

IX

I rapporti di Modena con la Compagnia Reale Sarda di cui Righetti fu direttore furono complessi e non privi di debolezze da parte del « maestro ». Mai Modena però cedette: il contratto d'affitto del Carignano qui riportato (1853) non può ritenersi un momento di collaborazione.

Si tratta di un episodio in un dialogo difficile, cominciato a suo tempo nel '49.

Come è noto, dopo la sconfitta storica dei moti del '48-'49, Modena trovò rifugio solamente a Torino, l'odiata città dei Savoia che egli ribattezzò la Mecca lurida e Codinopoli. Qui, assieme al Borghi e a Domenico Righetti, formulò un progetto di società che prevedeva la collaborazione della compagnia di Modena con la Reale Sarda, nella forma di un'attività

separata, ma coordinata. Si trattava di un progetto vantaggioso che Modena però non si decideva a stringere: « Se io che ho predicato con parole, scritti ed azione il repubblicanesimo unitario italiano fino a ieri l'altro, mi lasciassi oggi affiggere pei cantoni in qualità di artista e capocomico al servizio di una Maestà, sai tu che mi piovrebbe addosso una salva di derisioni e di urlate da tutti i partiti? ». E a rompere il progetto ci pensò il Governo piemontese.

Nel '53 l'affitto del teatro Carignano equivaleva a tenere aperto un dialogo. E una seconda occasione di stringere venne nel '56 quando Francesco Righetti ripropose un accordo, scavalcando l'ostacolo maggiore: Modena avrebbe lavorato per la compagnia piemontese, avrebbe scelto il repertorio, assegnato le parti ed educato i giovani attori, senza che comparisse l'odiata dicitura « Reale Sarda ». Modena accettò, limitando l'accordo al '57, come se volesse sperimentare vantaggi e danni della formula, ma anche questa volta il progetto non andò in porto, a causa del comportamento scorretto di Righetti.

Perché Modena, l'attore ribelle, fu tanto corteggiato in questi anni dalle autorità costituite? Nel nuovo clima politico, Modena, più della Ristori, era l'unico che potesse caratterizzare con il suo nome e la sua esperienza una compagnia nazionale, un teatro stabile italiano. Ma Modena voltò le spalle ai compromessi e al Carignano entrò solo come privato capocomico di una modesta compagnia, quella del fedele Colombino e del Toselli, l'attore che divenne poi uno dei fondatori del teatro vernacolo piemontese.

Affitto del teatro Carignano, 1853

Con questa privata scrittura che vogliono le parti abbia forza e vigore d'Istromento erogato per mano di Pubblico Notaio, il Sig. Domenico Righetti conduttore del Teatro Carignano in Torino, cede in affitto dal primo settembre a tutto ottobre del corrente anno mille ottocento cinquanta tre il detto Teatro al sig. Gustavo Modena direttore e conduttore della Drammatica Compagnia Toselli e Colombino alle seguenti condizioni che vengono ora stabilite e convenute da eseguirsi inviolabilmente ed in buona fede.

Art. 1° Il Signor G. M. si obbliga di trovarsi in Torino colla intiera preaccennata sua compagnia composta come nell'Elenco da rimettersi a questa R^a Direzione Teatrale per l'opportuna approvazione, e con tutti i suoi Bagagli, scenarj, vestiario etc. il gior-

no trentuno Agosto prossimo venturo per dare principio agli spettacoli nel giorno sino a tutto il giorno trentuno Ottobre sud^o divisi per abbuonamenti secondo l'uso, e con un solo riposo per settimana.

- Art. 2^o Il Signor G. M. pagherà alla compagnia tutte le spese ordinarie, e straordinarie e dovrà rilasciare al Camerino del Teatro il Decimo del prodotto dei Palchi venduti seralmente, e la tassa fissa per quelli venduti alla Stagione, e ciò per l'affitto dovuto per la Mobiglia.
- Art. 3^o Il Signor G. M. dovrà fornire il più possibile di Novità il suo Repertorio e spedirne una nota in tempo debito al Sig. Righetti obbligandosi di uniformarsi a tutti i tagli, e prescrizioni della Censura Teatrale, e di osservare e far osservare i Regolamenti della Regia Direzione e di dare nella Stagione una serata a Beneficio della Cassa di Soccorso degli Artisti Teatrali.
- Art. 4^o In corresponsivo di tali obblighi il Signor Righetti cede al sud^o Sig. G. M. il profitto di tutti gli introiti dei Biglietti d'ingresso, abbuonamento, e Palchi negl'accennati due mesi dopo le deduzioni stabilite nei seguenti Articoli.
- Art. 5^o Il Signor G. M. corrisponderà al Sig. Righetti a titolo di locazione il *Sesto* del prodotto brutto di Biglietti d'ingresso, abbuonamento, e Palchi.
- Art. 6^o Dovrà inoltre il Sig. Modena pagare seralmente franchi *Novanta* per le ordinarie spese serali, custodia e pulizia del Teatro; si comprendono in dette spese di franchi novanta l'Orchestra, l'Illuminazione, gl'Impiegati, gl'Inservienti, ed i Manifesti in istampa — questi ultimi però dovranno essere del formato solito a tenersi per quelli della Regia Compagnia Sarda; Quindi negl'avvisi di Serata o recita Straordinaria la maggior spesa sarà a carico del Sig. Modena; i servi di scena, le comparse, ed ogni altra spesa straordinaria non s'intendono comprese in dette lire novanta.
- Art. 7^o Oltre il palco della Corona, ed i due Lateralì sotto il N. 10 spettanti alla Real Corte ed il N. 10 in prima fila a sinistra per la Questura, ed il Proscenio in 1^a fila a destra per la Regia Direzione, il Sig. Righetti riserva per proprio uso N. 8

in terza fila a destra ed il proscenio in prima fila a sinistra; tutti gli altri palchi rimangono a piena disposizione del Sig. Modena come nell'Art. 4°

Art. 8° Il Sig. Modena potrà valersi in detta stagione di N. sei scenarj in tela di proprietà della R^a Compagnia e ne sarà responsabile, come pure di tutti li Mobili, Arnesi Attrezzi, Macchine etc. che gli saranno consegnate. Le quali cose tutte perché così convenute e stabilite le parti promettono di bene e fedelmente eseguire sott'obbligo dei loro beni presenti e futuri, con rifazione della parte mancante dei danni, e spese. Al quale effetto hanno le parti il presente atto (fatto a duplice originale) di proprio pugno firmato in presenza degl'infrascritti Sig. Testimoni. In fede, Torino li 16 Maggio 1853 (*) in cui il Sig. Modena darà personalmente non meno di tre Rappresentazioni.

Domenico Righetti

Gustavo Modena ecc.

(*) Riservandomi facoltà di finanche due riposi per settimana atteso che la stagione delle villeggiature ha molti giorni fiacchi per il teatro.

(Roma, Biblioteca del Burkardo, Autografi I, cart. 46)

X

Modena del resto non aveva mai abbandonato la sua cultura illuminista.

1. Anche accanto a Mazzini aveva dato sempre un'importanza decisiva alla critica sociale e di costume, alla battaglia contro le superstizioni. Solo in una circostanza, nel pieno dell'esilio, aveva criticato il materialismo del secolo XVIII (*Epistolario*, p. 22, a Giacomo Modena, da Grange, 17 dicembre 1834).

2. Questa matrice culturale aveva impedito che Modena si identificasse con il romanticismo della prima metà del secolo. Egli non fu un « eroe romantico » come altri hanno detto (C. Zambonini, *Modena attore ed eroe romantico*, in *Paese sera*, 21 dicembre 1959); nella sua visione del mondo, in lotta con le idee romantiche troviamo sempre il materialismo, a volte l'epicureismo tipico del XVIII secolo. Anzi, come abbia-

mo visto, il diverso concetto di odio e in generale i princìpi spiritualisti costituirono la più forte contraddizione (permanente) che Modena ebbe con il suo maestro Mazzini.

3. Non bisogna dimenticare il valore che i grandi ideali giacobini ebbero nell'attività politica di Modena. Quando Modena scrisse che l'errore della sua generazione repubblicana era stato quello di anteporre l'unità alla libertà, quando Modena contrappose libertà e uguaglianza ai princìpi della nuova società unitaria, si legò alla tradizione dei padri della rivoluzione italiana.

Sono questi gli aspetti che hanno reso incomprensibile la figura di Modena ai critici meccanicisti e che hanno portato la tradizione degli studi modeniani a ignorare gran parte delle sue idee.

4. Anche nel giudizio sulla rivoluzione francese fra Modena e Mazzini non vi fu mai uniformità di vedute: una rivoluzione radicale e progressiva, di questo aveva bisogno l'Italia — diceva Modena. E questo giudizio dava al suo patriottismo un carattere più critico e di distruzione.

5. Altro aspetto illuminista in Modena fu la lotta contro l'isolamento provinciale. L'amore per la patria non ebbe mai in lui un carattere sciovinista.

Sulle altre nazioni bisognava dare dei giudizi e prendere ad esempio gli aspetti positivi, sia sul piano politico che sul piano teatrale. Conosciamo già il valore dell'influenza tedesca e francese nella formulazione della riforma teatrale di Modena.

6. Echi di Voltaire e di Rousseau si trovano in tutti i suoi scritti sul teatro. Ad esempio nel 1841, scrivendo a Zanobi Bicchierai egli diceva:

« Combatta, sferzi l'avarizia e il despotismo di quei tanti sinedrii chiamati Accademie, Direzioni, Deputazioni ecc. che sono sempre i più nobili, i più ricchi, e quindi i più scemi individui della città, nemici dell'arte drammatica perché alla commedia o poco o molto bisogna star zitti ne' palchi; e son pur essi gli arbitri assoluti, i regolatori, delle nostre sorti » (*Epistolario*, p. 36, a Zanobi Bicchierai, da Ripafratta, 6 giugno 1841).

Anche nel giudizio sull'attore e sulla sua figura sociale egli aveva manifestato sempre opinioni analoghe a quelle degli illuministi e in particolare a quelle di d'Alembert. E ancora Rousseau e Voltaire rivissero nei giudizi di Modena sul ruolo del teatro:

« Vorrei dire del danno che ne deriva all'ARTE dai troppi teatri e dal continuo teatro, e dal prezzo vilissimo a pro' del ricco anziché del

povero. Vorrei dimostrare la necessità di abbattere i casotti detti teatri diurni, distrazioni riprovevoli nelle ore sacre al lavoro, convegno d'oziosi pel solo leggiadro scopo di fumare e bere la birra, e di femmine da conio che vi calano in frotte a caccia di merlotti. Vorrei provare che il nostro stomaco non ha succhi gastrici per digerire i drammi, quindi non ne ha fame ad ogni 24 ore: e così il teatro quotidiano ingenera sazietà, noia, apatia e disprezzo. Vorrei dire che, a rendere utile codesta palestra della Poesia e dell'Arte rappresentativa, gli è forza ristringersela a poche stagioni, a giorni solenni » (*Stramberie di Democrito*, in *Scritti e discorsi*, p. 265).

« Il Teatro deve educare cuore e mente dei popoli, dunque deve essere usato a distruggere superstizioni e pregiudizi di falsa virtù e di falso onore, deve schiarire e commentare la legge di natura che è vera e sola legge di Dio; quindi Bibbia, Mosé, Giosué, San Paolo, e ciarlatani compagni, più o meno sanguinari, impostori e ladri, deve presentarli quali furono, e non confermare l'errore che li fa venerati, non vestire la menzogna di seduzione » (*Epistolario*, p. 285, ad Achille Majeroni, da Genova, 4 dicembre 1857).

7. Negli scritti politici è facile trovare echi della cultura illuminista, specie nei dialoghi (sia sul piano formale che sul piano dei contenuti). Persino nei *Dialoghi della Giovane Italia* puntò sugli aspetti di critica sociale. E' Voltaire che guida la mano di Modena: i dialoghi sono a due personaggi; parla di più chi ha torto perché la morale possa cogliere con chiarezza i difetti; le tirate finali hanno un accentuato carattere didascalico. Facendo uno studio approfondito si potrebbero rilevare anche concordanze testuali tra i primi dialoghi di Modena e i celebri dialoghi di Voltaire.

In generale l'illuminismo corre in tutta l'opera di Modena come un richiamo alla meditazione sui fatti, sugli episodi, sui costumi. La grande concretezza della critica politica di Modena trae vigore di lì. Il recupero dell'illuminismo (in forme dichiarate) negli anni '50 significò: L'Antico Regime non è finito. Bisogna riprendere da ciò che è rimasto incompiuto dopo la fine della rivoluzione francese.

TESTI DI GUSTAVO MODENA

PRIMA PARTE
TESTI INEDITI E RARI

LETTERE E UN SUO PENSIERO SULL'ARTE DRAMMATICA

Il gruppo di lettere inedite di Gustavo Modena che ho raccolto provengono da varie biblioteche: La Estense di Modena, il Burkardo di Roma, la Comunale di Mantova, la Nazionale di Firenze.

Esse non rappresentano più di una goccia nel mare vasto e tormentato dell'epistolario modeniano, eppure hanno un loro significato e portano nuova luce alla conoscenza del nostro grande attore. Dopo la pubblicazione dell'*Epistolario* da parte di Terenzio Grandi nel '55, pubblicazione improvvisa e sorprendente per tutti, oggi la questione delle lettere di Gustavo Modena torna a essere di grande attualità. Stabilito che ci si trova di fronte a un patrimonio documentario e artistico eccezionale, a una tappa della cultura ottocentesca, urge dedicare a quel patrimonio la cura che merita.

Dal '55 in poi molte nuove lettere sono affiorate e lo stesso Grandi ne ha dato parziale notizia nel suo *Gustavo Modena attore patriota*; altre già pubblicate prima del '55 sono poi tornate nell'oblio, e vorrei fare per tutti il caso di quelle stampate dal Manzi nel 1936 (*Gustavo Modena, il governo e la Compagnia Reale Sarda, in Il nuovo stato*, febbraio) e poi non più ripubblicate.

Occorrerebbe mettere ordine nella selva delle pubblicazioni esistenti, investigare con maggiore attenzione di quanto si sia fatto negli archivi privati, visto che le biblioteche pubbliche hanno già rivelato i loro tesori, e procedere a una nuova pubblicazione complessiva con metodo scientifico, dividendo il materiale per argomenti: vita teatrale, progetti, estetica, lettere politiche, di costume, etc.

Le lettere che ho raccolto appartengono a periodi artistici diversi. Esse potrebbero costituire un piccolo campionario della vita del grande Modena, a partire dalla lettera a Vincenzo Cotenna del 1825 (lettera rara per la sua data), in cui si conferma il carattere sostanzialmente apolitico e prevalentemente tecnico della sua attività teatrale prima dell'amicizia con Mazzini, fino a quella del '58 diretta agli amici Sabatini e Stefani,

« balsamo del mio fegato », composta nel periodo del decadimento fisico e della sconfitta politica: autentica esibizione stilistica, gonfia di umori barocchi e di contenuti puramente allusivi, come un mordersi la coda per non sputar veleno.

Quanto alle notizie, se ne possono cavare alcune di un certo interesse, come quella che rivela la lettera al Domeniconi del '39 (l'unica che Modena gli scrisse) e cioè che al ritorno dall'esilio si progettò la collaborazione dei due grandi attori, grandi, disse il Rasi, per qualità diverse: per lo studio analitico il Domeniconi e per l'intuizione sentimentale il Modena.

Altra notizia interessante viene dalla lettera al Calloud del '42, da cui risulta che Modena, prima di risolversi a costituire la famosa Compagnia dei giovani, provò ogni strada, persino quella di lavorare con la compagnia Lipparini. Nel piano ideale di Modena i giovani avrebbero dovuto occupare la scuola, non la scena, e con questo spirito egli aveva proposto al governo del Lombardo-Veneto il suo sfortunato progetto di teatro stabile nel '42; bocciato il quale provò a riformare compagnie già esistenti, senza successo. Solo in ultima istanza egli ricorse al progetto dei giovani, attratto probabilmente anche dal vantaggio economico che comportava. La più bella pagina della vita artistica di Modena venne dunque, in un certo modo, da un ripiego o da un'impresa che sembrò al suo stesso autore un salto nel buio.

Altrove possono cogliersi alcune curiosità: l'emblema « politico » incentrato sulla figura del prete, suggerito al libraio Giannini, o il meccanismo commerciale delle compagnie comiche che non si azzardavano a tentare nuove piazze senza poter contare sul teatro notturno e diurno insieme.

Lo stile delle ultime lettere è franco e affettuoso. Per tornare al « pasticcio » inviato a Sabatini e Stefani (dato che di una vera e propria lettera in questo caso non si può parlare) va detto che il pezzo è straordinario. Partendo dal rifiuto di partecipare ai progetti avanzati dai due amici (una compagnia e alcune rappresentazioni), Modena riassume in due pagine satiriche tutte le amarezze della sua vita senza mai perdere il sorriso: « Io sono morto; tal sia di voi, e vi stringo al seno ».

E' questo un segno tipico di tutte le sue satire: accusare avendo in mente gli amici. Modena non mise mai al primo posto i nemici (tranne che negli scritti ufficiali); nelle polemiche preferì sempre partire da ciò che di più caro aveva al mondo e dall'alto di questo impero privato usò colpire con tutta l'aggressività della sua ribellione. In termini stilistici questo portò a un timbro caratteristico e irresistibile, degno di molta attenzione critica:

A Vincenzo Cotenna, Lucca.

Pisa, 20 giugno 1825

Pregiatissimo Signor Cotenna,

onorato della sua gentilissima lettera, più ancora che mio debito, è mio piacere il soddisfare alle sue richieste.

La Signora Massimina non ha ancora partorito, ma attende tuttora di momento in momento questa grazia dal Cielo. La nostra Compagnia prosegue qui le sue recite, le quali termineranno, io credo, ai due o tre del venturo, epoca in cui sembra che dovremo ritornare costì per qualche giorno, dovendo poi trovarci in Firenze per il 10 detto. In cotal modo non può aver luogo un passaggio a Livorno.

Se poi devo dirle il mio parere intorno alla rappresentazione della sua tragedia, costà giustamente tramata, sembrami, che se questa ferma gravidanza non ha termine fra tre o quattro giorni, ella non potrà ottenere il suo intento e noi ne proveremo il dispiacere sì per riguardo a lei, che per parte nostra.

Il Signor Internari mi assicurò, che oggi le scrive egli stesso, e così da lui intenderà ciò che concerne le lettere indicatemi e con maggior sicurezza avrà informazione di quanto io le scrivo.

Ringraziandola di avermi prescelto a servirla, benché in cose di lieve momento, la prego qualunque volta le occorra, a darmi più rilevante occasione di dimostrarle la sincera mia stima, e quanto abbia in pregio il poter dirmi

suo devotissimo umilissimo servo

G. Modena

(Biblioteca Estense di Modena, Autografoteca Campori)

Ad Alessandro Lanari - Impresario della Pergola, Firenze.

Da Lucca, 13 aprile 1830

Sig. Lanari carissimo,

appena arrivato ho ricevuto per vostro conto Francesconi cento.

Ieri sera abbiamo incominciato le recite. Pare che la compagnia abbia piaciuto. Sono però colle mani legate finonché non mi arriva la condotta, che è in viaggio dal 28 marzo decorso, e non sarà qui prima del giovedì 15 corrente: tanta è la vessazione delle maledette Dogane che sono sulla via! Il Teatro non ha né meno una camera perché gli Impresari di musica

hanno tutti l'usanza di lasciare i teatri sguarniti affatto per la commedia; talché noi poveri comici quando abbiamo a cangiar scena a mezzo l'atto dobbiamo far sentire lo scricchio della carta che va su e giù. Ah musica spietata, che ci rovini perfino nei teloni!

Ieri sera abbiamo introitato una ventina di scudi ed era festa, e prima recita: questo mi è di cattivo preludio. Ma il peggio sta nelle spese serali che sono assolutamente sproporzionate al Teatro, e alla città. È qui anzi conviene ch'io faccia un richiamo alla vostra onestà perché nella scrittura nostra le spese sono determinate in cinquanta franchi circa, e invece le trovo di Lire lucchesi 76 e soldi 2 locché fa sessantaquattro franchi. Come mai avete voi potuto lasciar correre l'abuso di spese sì gravi in questo teatro? Il Teatro San Luca a Venezia, tanto più grande, non ha che sessanta austriache serali.

Io spero che voi conoscerete la necessità di compensarmi in qualche modo, o facendo ridurre le spese, o rifondendomi quei quattordici franchi per sera che mi pesano estremamente in una piazza dove conosco a prima vista di non poter guadagnare il costo della compagnia.

Speravo di vedervi in Lucca; ma sono stato deluso. Intanto salutandovi anche per i miei soci sono

Vostro affezionatissimo

Gustavo Modena

(Roma, Biblioteca del Burkardo, Autografi I, cart. 46)

A Luigi Domeniconi, Verona.

Venezia, 19 agosto 1839

Mio caro Domeniconi,

due parole per dirti che le autorità politiche di Venezia mi hanno dato promessa di adoprarsi sollecitamente per far cessare il mio interdetto in Toscana, ma a cagione dell'assenza del governatore e del carteggio indispensabile con l'autorità di Firenze la cosa andrà in lungo qualche settimana e forse qualche mese. Io consiglio dunque seriamente a provvederti di un attore che ti rimpiazza per l'anno a venire perché io sono cosa troppo incerta, ed io stesso cerco il modo di passare tutto il prossimo anno in Lombardia.

Salutami il Conte Leandro Venier, e tutti gli amici e credimi tuo affezionatissimo

G. Modena

(Biblioteca Estense di Modena, Autografoteca Campori)

Signor Calloud, Treviso.

Da Milano, 31 dicembre 1842

Caro Calloud,

il Lipparini non m'ha risposto ad una mia lettera da Mantova. Volevo combinarmi con lui per aver meco la sua compagnia in alcune stagioni dell'anno 43. Mancandomi una possibile compagnia bell'e fatta, bisognerà che ne faccia una io. Suppongo che Chiari non possa dar principio alla sua ed egli infatti non lo potrà se non trova in te un socio che sborsi danaro. Dal far società con un uomo che non ha danari, e ha poco credito come artista, tu probabilmente rifuggirai se hai giudizio. Vuoi tu venir con me? Io non amo d'illudermi, ma forse questo principio mi menerà a cose più grosse: lo dico con fondamento.

Io do scrittura ad *attori giovani* per far le parti che *verranno dal Direttore affidate*, pago i viaggi, e do *pochi danari*.

Hai letto? risolvi e scrivimi.

Salutami tutti e nessuno. Dammi notizie teatrali e credimi

il tuo G. Modena

(Biblioteca Estense di Modena, Autografoteca Campori)

A Franco Cusani, Milano.

Da Pavia, 20 agosto [1847]

Pregiatissimo Signore,

grato alla gentile sollecitudine con cui Ella volle trasmettermi la lettera dell'amico Giannini, io la prego di far sapere allo stesso che fra pochi giorni avrà da me direttamente una risposta in proposito.

Intanto mi tenga per suo

Obbligatissimo

Gustavo Modena

(Biblioteca Estense di Modena, Autografoteca Campori)

A Silvio Giannini¹, Livorno.

Da Piacenza, 25 ottobre 1847

Signor Silvio carissimo,

rispondo alla sua gentilissima del 13 che da Genova mi è corsa dietro a Novara, poi m'ha raggiunto a Vicenza.

E prima di tutto una parola sulla litografia che orna il foglio. Io non ho tempo da far litografare a mia volta un emblema che ho composto nella mia testa, e che dovendolo spiegare a parole, suona così:

= *Prete - Necessità - scopa nuova*

[...]

Pensi su questo indovinello con quell'animo e quella mente che l'avrebbe provato il povero Bini, col quale eravamo caduti all'unisono dopo tante delusioni. E di qui a un anno mi darà la risposta. Veniamo ad altro. Ho presso Mariano Somigli a Firenze una piccola somma dalle 30 alle quaranta lire toscane; gli scrivo con questo stesso ordinario accludendogli questa lettera — di spedire quel denaro a lei, franco di porto, per il pro-caccio. Con queste ella si pagherà dei 14 paoli, prezzo della copia speditami, e per il rimanente mi metterà da parte 2 o 3 copie della stessa opera, le quali io piglierò meco la prima volta che passerò per Livorno e che verrò in Toscana.

Intanto la prego di salutarmi caramente il comune amico e desideroso di prestarle i miei servigi

Il suo Gustavo Modena

Purtroppo è vero che il Salvini morì a Palmanuova, or sono tre anni.

(Biblioteca Estense di Modena, Autografoteca Campori)

A Silvio Giannini.

Da Venezia, 6 febbraio 1848

Carissimo Silvio,

rispondo alla vostra del 29 decorso.

Ho scritto a Roma allo Sterbini avvertendolo dell'invio delle tre copie della vostra edizione.

Tutto quello che dovete fare — poiché gentilmente volete occuparvene — per realizzare il progetto della mia venuta a Livorno, si è d'ottenere che il teatro degli Avvalorati ove probabilmente sarà un'opera in musica,

¹ Silvio Giannini fu direttore dell'Emporio librario di Livorno.

nella stagione della bagnatura predisponga tre riposi per settimana! Ottenuto questo, io farò che la compagnia alla quale mi unisco per correre la Romagna, prenda nelle 3 sere di riposo della musica. Questa è la sola via di conciliare l'utile della compagnia col mio utile e coi miei desideri.

Io farò intanto che i primi di quaresima il Capo-comico con cui sono in trattato s'assicuri del suddetto teatro diurno. — Nel caso poi che questo fosse già affittato ad altra compagnia, l'affare diventa difficile, perché non c'è capo-comico che volesse arrischiare d'aprire un teatro notturno per suo conto, senza il sussidio del diurno.

Per concludere: fate che l'agente del teatro Avvalorati e quello della Arena mi scrivano a questo proposito. Risparmierete a voi una briga e io mi intenderò presto con loro. Abbiamo fra noi gente istrionica un giro di cose e un gergo di termini tecnici che pei galantuomini estranei al teatro è un viluppo di geroglifici egizi. Risparmio i ringraziamenti che già sulla carta non ci si mette il cuore, comandatemi in ciò che posso e credetemi vostro amico

Gustavo Modena

(Biblioteca Estense di Modena, Autografoteca Campori)

Comitato Centrale Provvisorio
dell'Associazione per la Costituente
Nazionale Italiana

Al cittadino Bartolini², Pisa.

Firenze, li 2 dicembre 1848

Cittadino Presidente,

nella speranza che l'Associazione Politica della Scolaresca della Università di Pisa abbia aderito al nostro Manifesto 23. Maggio passato e siasi anco per tutto ciò che riguarda la Costituente istituita in Comitato Filiale al nostro, vi preghiamo di dirigerli a tutte le Scolaresche dei Licei e Università d'Italia onde ottenere lo stesso patriottico risultato. La voce della generosa e prode scolaresca della Università di Pisa sarà religiosamente ascoltata e il suo esempio religiosamente seguito.

In attenzione d'una vostra risposta vi salutiamo fraternamente

Del Comitato
Giò. Arrivabene
Gustavo Modena

² Bartolini era allora presidente dell'Associazione Politica della Scolaresca dell'Università di Pisa.

Paolo Bonetti
Antonio Mordini

(Biblioteca Nazionale di Firenze)

Comitato Centrale Provvisorio
dell'Associazione per la Costituente
Nazionale Italiana

A Silvio Giannini, Livorno.

Firenze, li 4 dicembre 1848

Amico carissimo,

siamo a pregarvi colla presente di dare le disposizioni necessarie perché nel giornale *Il Corriere Livornese* sia inserito tutto ciò che mano a mano si andrà pubblicando nel giornalismo fiorentino dal nostro Comitato Centrale. Salute e fratellanza.

Del Comitato
Antonio Mordini
G. Arrivabene
Gustavo Modena

(Biblioteca Estense di Modena, Autografoteca Campori)

A Carlo Cocchetti, Brescia.

Da Genova, 14 febbraio 1856

Pregiatissimo Signore,

ho ricevuto la tragedia Manfredi e la gentilissima sua lettera, e ne la ringrazio di cuore. Sono sulle mosse per recarmi a dare alcune recite nelle province di Piemonte e attenderò a darle il giudizio da lei richiesto mi quando potrò rileggere la tragedia ad animo riposato senza distrazioni di affari. Intanto sappia che la ho scorsa e la penna, somigliante molto all'Adelchi, mi appare poco favorevole al successo scenico. Quanto al poter io rappresentare Manfredi (...) ohimé! Ho passato la cinquantina e il pubblico non perdona al vecchio la tracotanza di ringiovanire anco per sole quattr'ore al chiarore del gaz.

La verseggiatura è più drammatica che quella degli imitatori di Niccolini, quindi si presta a recitare con verità naturale, e a quando a quando incisiva, ma il dramma non mi sembra legato a modo da eccitare e mantenere nell'uditorio un interesse sempre crescente. Del resto questo non è che il giudizio d'una prima rapida scorsa, devo rileggere meglio. Aggradisca per ora l'assicurazione della mia stima e gratitudine.

Gustavo Modena

(Biblioteca Estense di Modena, Autografoteca Campori)

Agli amici Sabatini e Stefani³.
Miei dilette Sabatini e Stefanini

Balsamo del mio fegato!

Genova, 1858

Io non disgiungo ciò che fu incollato in Cielo benché non siate più incollati assieme all'Ovo della Risorgente; per me l'uno è sempre in pancia dell'altro a gloria di Casa Savoia e sue dipendenze. Statemi a sentire.

Delle vostre buggerate d'autori e di promotori non me ne importa... un Cavour. Da venti giorni ho un catarro che mi soffoca; mignatte alla gola, mignatte all'occhio di Pio Nono, purgare, mandar giù beveroni, un vescicante al petto; e ho dovuto provare a recitare il signor Gerla [*La gerla di Papà Martin*], e devo provare *Aristodemo* sbadiglio! e l'Impresario genovese (che ancora non m'ha dato un soldo della mia paga) vuole il Gracco? Il Gracco senza Cornilia! Il Gracco sur un palco lungo come Sabatini steso in terra! E ogni giorno Autori maschi e femmine con drammi da leggere e che vorrebbero ch'io recitassi tambour battant! e rompicugie di visitatori, e lettere da rispondere, e Sabatini che mi sgonfia i Zebedei⁴ col suo *Lotto* e col suo contado. Che Dio gli mandi un Marcello nella corata! Maledetti gli autori e i traduttori! E non posso tirare il fiato nei bronchi!

— Bell'Arte è questa! in suo merdoso ammanto (...) Oh se avessi Stefani qui sotto la stuoia! Guardate se sdraiato su questo bel letto di rose posso dare retta alle vostre vanità d'Autore e di Spingitore, Sbattinebbia che siete; Briarei del Niente!

La traduzione del Toscanello l'ho avuta e ho dato subito a copiar le

³ Giovanni Sabatini, scrittore di tragedie rappresentate da Modena, fu giuriconsulto e uomo di governo. Lo Stefani, animatore teatrale, fu il fondatore della famosa agenzia di telecomunicazioni.

⁴ Brano trasformato nella trascrizione del *Pirata*.

parti, Colombino propone di dare al traduttore una porzione delle sue perdite che sono di molte migliaia (pagherò io, ma pochi bajocchi perché a dir vero avendola data a Pezzana non ha reso servizio a chi vien dopo). Qu'è ceta ne tiene; on payera. L'impresario Badano m'ha promesso di pagarmi postdomani. Ci mancherebbe anche questa ch'io restassi bollato fin dal primo quartale! Niente paura Stefani: è l'Arte Eldorado, l'Arte Colifornia... Oho appiccati!!.

Nonché aver pranzato con essa non vidi la Marchesana⁵ per la ragione che non esco di casa. Ho veduto Morelli e Majeroni. Dunque ci sarà anche Zappetti nella Cheba Stefanica⁶? (...) Ci mancava! Quando vogliate sapere davvero se l'arte è in rialzo, fate un giro artistico da tutti i bollettinari d'Italia, o invitate i giornalisti a pubblicare l'incasso *annuo* lordo dei teatri comici che hanno sotto la mano. Questo è il modo sicuro di farsi cadere le scaglie dagli occhi. Sai chi è in rialzo? I sospiri dei poveri capicomici che arrivano a far coda alla coda della cometa. I libretti dei bollettinari: ecco il Digesto.

Di' un po' Stefani: che Ala Pour voglia piantare una nuova razza di Capeti? Almeno ti buttasse le ossa per fare il brodo de' tuoi comici! E uno! Les Mécènes filent filent... et fouttent le can, oh ingenuo inesperto Guglielmo Elettrico⁷, tu meriti d'aver Sabatini per fodera! Progetto (per non rimanere in ozio) una seccheria di majali a Pekino. Cernuschi ti ha enfoncé!!!

Se il catarro mi soffoca abbaiando Aristodemo, stampate nel Mondo blaterario⁸ una circolare per eccitare i miei ad ammazzare Badano sulla mia tomba. Questo figlio d'un cane che ancora non m'ha pagato e ho fatto quattro recite! e ho furrorreggiato nella Gerla. La qual Gerla si poteva tirarla innanzi otto sere con buonissimi teatri, ma signor no, vuol farmi tragediare! Se postdomani non mi snocciola la paga delle cinque recite lo pianto e se la cavi come può.

Addio. Non mi seccate colla Nazionale⁹, né con i drammi da stuprare: ne parleremo alla Mecca. Fate le vostre Alchimie e diguazzate nelle vostre glorie in famiglia. Io sono morto; tal sia di voi, e vi stringo al seno.

Il vostro Gustavo

(Biblioteca del Burkardo di Roma, Autografi I, cart. 46, pubblicata quasi integralmente dal giornale *Il pirata*, a. 1877-'78).

⁵ Si allude allà Ristori.

⁶ La compagnia vagheggiata da Stefani.

⁷ Lo Stefani.

⁸ *Il mondo letterario*.

⁹ Ancora un'allusione alla Ristori. Sembra che Stefani caldeggiasse una compagnia con i due grandi attori.

10 Agosto [1859?]

A Ferdinando Bassi, pittore, Trieste.

Il faudrait, mon cher Bassi, que vous me rendiez un service important. Ce serait de vous informer si la famille Hirschell cherche un instituteur pour leurs enfans, ou quelle autre famille millionnaire, ayant deux enfans, l'un de huit et l'autre de douze ans à peu près, serait la même recherche. Voici pourquoi: on a fait cette proposition à Mr Richard Ceroni¹⁰, notre ami, homme d'un grand talent et homme de coeur, sans lui dire le nom des personnes qu'il importerait pourtant de savoir, pour faire toutes les démarches possibles, afin que le choix tombât sur lui, surtout si c'est la famille Hirschell comme pour ses excellentes qualités. Toutes les personnes qui connaissent Mr Ceroni s'accordent à vanter ses talens, son caractère; enfin c'est l'homme capable de former droitement l'esprit et le coeur de jeunes gens.

Faites-moi l'amitié de me répondre de suite, ce que vous aurez pu découvrir. Comme nous partons pour Turin adressez la lettre sous enveloppe à *Mr Brandi agent theatral à Milan* qui en fera lecture à la personne intéressée et puis nous la retournera.

Dites-nous quelque chose de vous, vous savez que c'est toujours avec plaisir que j'ai de vos nouvelles.

Gustave vous salue, et vous recommande Ceroni.

Adieu, ne nous oubliez pas

J. Modena

Addio. Saluta i comuni amici: e se veramente fosse la famiglia Hirschell quella che cerca l'Istitutore, fa il tuo possibile perché sia prescelto il mio Ceroni.

Il tuo Gustavo

(Roma, Biblioteca del Burkardo, Autografi I, cart. 46)

Al sig. Antonio Mainardi, collaboratore alla Gazzetta di Mantova, Mantova.

Da Firenze, 18 novembre

Pregiatissimo Signore,

attenderò a Milano pel prossimo Natale il giovane Favoni, e desidero di trovar fondate le di lui speranze, e di poterlo aiutare ad adempierle.

¹⁰ Riccardo Ceroni fu traduttore di commedie per conto di Modena, oltre che drammaturgo.

Ma gli dica che questo che prende non è un cammino di rose: e che se prende un altro mestiere si risparmia un pentimento alla età più tarda. Del resto, le ripeto, se vuol venire, lo aspetterò, ed accoglierò con piacere.

Mi creda intanto

Suo obbligatissimo

Gustavo Modena

(Biblioteca Comunale di Mantova, Autografi)

Al Signor Koderman.

Genova, 19 Novembre

Caro Koderman,

Quando ricevetti la vostra lettera a Casale il dramma era in mano del copista; la copia si faceva per darla da leggere alla Cazzola che aveva accettato già di entrare in trattative. Il copista tirò per le lunghe al solito, ora va per le lunghe la decisione della Cazzola, sicché non ho potuto ancora spedirvi il libro. E a dirvi il vero siccome non è cosa mia, mi dispiace di dar fuori il libro qua e colà per riaverlo poi forse indietro senza aver nulla profittato al mio povero amico. Ad ogni modo, se anche non posso averlo presto, sarò sempre in tempo di farvelo avere nel mese venturo. Io credo che possa piacere; quanto al poterlo recitare fuori di Piemonte credo che in Romagna e in Lombardia, no; in Toscana, a Trieste, si. A Genova può fare l'interesse.

Vi ringrazio della vostra premura.

Giulia vi saluta: noi stiamo bene e tanto auguriamo a voi. Bonazzi mi pare di bel nuovo spaventato del mestiere di cappone, e credo tornerà a legarsi con Trivella. Il quale Trivella poi è in cattive acque, ha già avuto da Sanguinetti un terzo della paga di carnevale, verrà qua con un morto sulla condotta, e Dio sa se potrà mantenere ciò che promette.

Un abbraccio dal vostro

Gustavo

Quando venite a Genova proponete l'alloggio dov'io sto alla coppia Monti. E' un buon alloggetto, pulito, riparato con tappeti, comodo di cucina, terrazzino, vicinissimo al teatro. La padrona è una brava donna. 60 franchi al mese - Piazza San Stefano alla porta d'Arco - N. 2 - vicino al barbiere, 4° piano. Io ne sono molto contento.

(Roma, Biblioteca del Burkardo, Autografi I, cart. 46)

Pensiero sull'arte drammatica

Il miglior commento al *Pensiero* di Modena sull'arte drammatica qui riprodotto può trovarsi nelle pagine che Dall'Ongaro dedicò nel 1861 all'amico appena scomparso (*Studi drammatici: Gustavo Modena*, in *Rivista contemporanea*, agosto 1861, p. 293):

« Egli cercava nei drammi e nelle tragedie quel passo in cui risplendesse più chiaro e più vero il carattere del personaggio [...] Il poeta non ha sempre la stessa felicità nell'esprimere il suo concetto. Lo rivela soltanto in un monologo, in una frase, in una parola. L'attore deve cogliere questo lampo che sfugge ai mediocri, e che forse il poeta medesimo non avvertiva abbastanza, codesto passo è come l'unghia che basta ad immaginare il leone.

« Quando Modena aveva trovato questo concetto fondamentale, questo tratto caratteristico del personaggio, si considerava padrone del soggetto. Con questo lampo di luce rischiareva tutto il suo quadro: e dove la parola venisse meno, aveva il gesto, il silenzio, l'espressione del viso che vi suppliva. Egli non badava gran fatto ai dettagli, agli incidenti fortuiti, alle zeppe che abbondano di necessità nei cinque indispensabili atti delle tragedie moderne. Bastava serbare l'unità del carattere al suo soggetto: e tutto, l'espressione, l'abito, il passo, l'accento, tutto era armonico, tutto connesso. Codesto si poteva ben dire creare un tipo ».

Il *Pensiero* di Modena è abbastanza agevolmente databile intorno agli inizi degli anni '40:

(...) L'attore dovrebb'essere il verace interprete del sentimento dell'autore, anzi più che il semplice interprete, il personaggio che questi si ha designato nella sua fantasia, e di cui le scene che gli ha affidato non sono che le parole e nulla più (...)

L'artista dovrebbe dalle parole affidategli salire al tipo a cui *solamente* sono applicabili, siccome l'autore è del tipo disceso alle parole.

(Biblioteca del Burkardo di Roma, Autografi I, cart. 46)

FACCIAMO PRESTO

Su qual cosa debbasi ora formare e fermare l'opinione pubblica

Lo scritto politico *Facciamo presto* apparve sul *Pirata* l'8 aprile 1848. Si tratta di una testimonianza viva ed entusiastica di spirito patriottico. Da pochi giorni Milano e Venezia sono libere e Modena precorre i tempi, incita all'organizzazione repubblicana: « Tutto è straordinario adesso nell'improvviso regime »; occorre che il popolo libero si dia le sue istituzioni: la Costituente Assemblea Nazionale, un Governo unico, un Comando unico delle sue armate.

Lo slancio libertario di Modena si fonde, in quei drammatici momenti, alla coscienza che l'unità politica d'Italia deve corrispondere all'alleanza di tutti gli strati sociali della nazione (della borghesia nazionale). Modena a quell'epoca era uno stretto seguace di Mazzini e le convinzioni del maestro si proiettano fedelmente in queste pagine, ravvivate dal calore del momento patriottico.

Le « classi subalterne » non trovano spazio nella nazione di Modena, non vi sono rappresentate. E' questo un aspetto caratteristico della sua concezione politica: la Costituente doveva essere uno strumento nelle mani della borghesia intellettuale, unica classe capace di « amministrare » la nuova società sulla base del superiore interesse nazionale. L'interclassismo utopistico di Modena si fondava su una concezione educatrice del governo cui sarebbe spettato il « dovere » dell'emancipazione del popolo.

Del resto in queste pagine Modena, con il suo caratteristico atteggiamento « garibaldino », non sembra interessarsi del futuro.

« Il futuro sarà frutto dei sentimenti del presente », ai rivoluzionari toccava allora il solo compito di rovesciare il potere straniero:

Anzi tutto, da Treviso, da Padova, da Rovigo, e paesi intermedi un soccorso — non importa il numero dei combattenti — ma soccorso immediato a Verona! I Milanesi si sono spinti tosto fuori delle porte a sollevare le altre città: così hanno parlato col fatto: e noi non li imiteremo?

La Guardia Civica della nostra città faccia la chiamata alle altre colle stampe e coll'esempio.

Il nemico, ridotto ad occupare la sola Verona, può dirsi cacciato, disorganizzato; ma sta pur anco alle nostre porte; e se lo potrà e come potrà, s'affretterà ad assalirci prima che noi abbiamo dato ordine alla nostra repubblica.

È necessario adunque che i nostri Governi provvisorii di *Milano* e *Venezia* provvedano immediatamente a costituire una Direzione di difesa per tutte le provincie insorte, in una città centrale lombarda. Ma la sola difesa militare è poco a guarentire la sicurezza d'una nuova Repubblica, ché anzi la maggiore sua forza vitale sta nella *sua vera esistenza di fatto e di diritto rappresentata da un unico governo*; quindi appare necessaria la immediata creazione di una *Costituente Assemblea Nazionale*. Noi non possiamo differirla, e perciò non possiamo a lungo discutere il modo di elezione dei Deputati. Questa stessa *Assemblea costituente*, prima di sciogliersi, ci darà una buona legge sulle elezioni delle seguenti assemblee legislative.

E nemmeno dobbiamo perder tempo a dibattere in quale delle due grandi città ella debba porre la sua sede. Milano prese l'iniziativa della rivoluzione, Milano è vicina a stati amici, italiani anch'essi, è legata con vincoli antichi a Parma e Modena, le quali devono accedere pel loro e nostro bene alla Repubblica Lombardo-Veneta. Sia dunque Milano la sede della prima *Assemblea*. La seconda potrà riunirsi in Venezia; e così via via a vicenda.

Come seguiranno le elezioni? — Ridiciamolo: il tempo stringe. — E confessiamo che la massa del nostro popolo mal sarebbe usare adesso di un diritto che sente, ma non conosce nella sua pratica.

Abbiamo una istituzione nuova per noi nella quale si slanciarono tutti i cittadini che hanno a cuore il bene del paese, composta dal concorso d'ogni classe di persone, la *Guardia Civica*.

Facciansi le elezioni della *Guardia Civica* nei capiluoghi delle provincie.

A Padova, a Parma ed a Pavia avrebbero voto per tal modo anco gli studenti.

In ogni città, in un dato giorno, p.e. il 5 di aprile, si riunisca la *Guardia* sulla gran piazza, ed ivi per *acclamazione nomini*, senza distinzione di culto e di classi:

Tre possidenti — Un banchiere — Due commercianti — Un ingegnere — Un medico — Un legista — Un Funzionario pubblico, tra quelli però che esercitano il loro ufficio non servilmente — Un militare — Un artista — Un artiere — Un ecclesiastico cattolico. — Venezia e Milano un numero doppio.

Avremo così una Assemblea di quattrocento circa cittadini, composta d'uomini capaci di discutere ogni e qualunque materia. — Né sono troppi, poiché tutto deve essere rifuso o creato; Amministrazione, Codici, Procedura, Armata, Moneta, Misure, Relazioni cogli esteri Stati, Marina, Imposte, Istruzione, Debito pubblico; e ad ogni specialità deve l'Assemblea assegnare una Commissione che o proponga, o esamini, o riferisca nel minor tempo possibile.

Ho detto di nominare per *acclamazione*, perché in questa prima elezione non temo l'*entusiasmo*: anzi credo che all'uopo presente la molla d'ogni buona e giudiziosa cosa è l'entusiasmo. Tutto è straordinario adesso, nell'improvviso regime: tutto deve esser grande e grandemente fatto. — Verrà il tempo delle cautele: verrà il tempo d'assicurare il *voto universale*, di premunirsi contro il broglio e la cabala, come contro il cieco furore; per ora, la Dio mercè, le sono cose ignote a noi; non è mestieri schermirci: ma seguire il cuore. Ora la nostra salute sta nel far presto. Non faccia rivoluzioni chi non sa andar diffilato e ratto allo scopo.

L'Assemblea dovrebbe tenere la sua prima seduta a mezzo aprile. Nominata questa e riunita, eletto da Lei nel suo seno il *Potere esecutivo*. Noi potremo dire: *Siamo: la Repubblica sta: la sua esistenza non è più a mettersi in questione: ELLA È PERCHÉ È.*

E allora, ove non bastassero le sue proprie armi a difenderla, Ella è sicura dell'aiuto di grandi amiche nazioni.

Né dobbiamo rigettare codesto aiuto. Un orgoglio malinteso avvelenerebbe ora quel puro desiderio di fratellanza su cui deve fondarsi il nuovo patto, il nuovo diritto delle genti d'Europa. — Guardiamoci dall'innestare sulla novella pianta il maledetto germe del sospetto; guardiamoci dal risuscitare la politica di Macchiavello, di Richelieu, di Taillierand. Sdegniamo la prudenza della serpe: siamo cristiani! Come quel padre della Chiesa, venuto all'età decrepita, si faceva condurre tremante e cieco sul pulpito, e là stringeva il suo sermone a queste parole: *Cristiani, siate fratelli!* e lo stesso ridiceva l'indomani, e il dì seguente, e ogni giorno, così ogni buon cittadino deve ripetere oggi fino a stancar gli orecchi, queste parole:

Facciamo Presto!

Pur troppo il lungo dominio di quella ritrosa *Camarilla* austriaca ci vaccinò nel nostro sangue bollente un viscido, un siero, una lentezza, una vanità di pensare, di battere e vagliare ogni nostro pensiero ed azione: e ci vorrà una lunga purga per guarirci da codesta scrofola. Ma la pigrizia di quei lurchi potrebbe, in questa stretta, attingere energia nella disperazione — ché veramente noi abbiamo disperato Vienna, e se

i disperati piombassero qui inattesi, e trovassero noi addormentati nella ebbrezza di una facile vittoria? — Che ne accadrebbe? Oh, dirà taluno, noi non dormiamo, noi apparecchiamo la guerra — La guerra senza centro dirigente? senza unità di rappresentanza e di Governo? È guerra perduta prima di cominciarla. Nella insurrezione abbiamo sorpreso il nemico sperperato, incerto, diffuso in guarnigioni mezzo italiane: nella guerra di invasione ci sarà unito e tutto tedesco; noi saremo gli sbandati e confusi, e molto avremo a patire se (...) *se non facciamo presto*.

Ho detto *patire* per non dir *perire*: ché io non temo ormai più che la nostra indipendenza perisca. Ma basta la minaccia di grandi mali a giustificare l'impazienza.

E riflettiamo che la nostra rivoluzione aggiunta allo sconvolgimento di tanti Stati, ha già prostrato da più mesi il commercio, ha tronca ogni industria, ha fatte sparire e chiudersi nelle casse il danaro, ha distrutto il credito pubblico, e persino ha reso inerti o svogliati gli agricoltori. Fa d'uopo ristabilire prontamente la fiducia universale — molti sono i timidi e gli sfiduciati benché pochi osino dirlo — non ci fidiamo dei gridi: Guardiamo alla Storia, maestra de' fatti. — Fa d'uopo indurre negli animi la certezza che il nuovo edificio ha già posti nel marmo i suoi fondamenti. Il popolo finora non vede che il *suo municipio* opposto a quel Briareo dell'Austria fitta nella sua immaginazione come un mostro che s'alza col capo nelle nubi. Spegniamo l'idea dell'Orco: parliamo agli occhi di questo popolo mostrandogli la numerosa solenne Assemblea de' suoi mandatarii, il Governo *unico* della *grande* Repubblica, il Comando *unico* delle sue armate.

Facciamo presto!

ABBASSO LA MASCHERA!
PER DEMOCRITO

Suo quisque iudicio res probare aut improbare debet, nec alieni momentis animi circumagi.

LIV.

La polemica contro i politicanti è al centro dell'opuscolo politico *Abbasso la maschera!* (Torino, Arnaldi, 1859). Il taglio politico della opera è molto particolare. L'analisi della storia risorgimentale italiana parte infatti non più dal totale rifiuto della monarchia piemontese, ma dalla contraddizione fra la « virtù guerriera » di Vittorio Emanuele e la classe politica italiana opportunistica e corrotta. All'indomani della pace di Villafranca, Modena si accanisce contro i traditori Rattazzi e Lamarmora preoccupati soltanto di mantenere la loro poltrona e chiama il popolo a difendere l'« onore della Corona ». È sconcertante leggere queste pagine avendo in mente il veleno che Modena gettò sull'odiata monarchia. Modena, in questo opuscolo, sembrerebbe riaccostarsi alle posizioni possibiliste di Mazzini. Ma è strano, molto strano, poiché l'anno seguente, il 24 giugno, scrivendo a Grillenzoni avrebbe detto: « Io non so perdonargli [a Mazzini] d'essersi fatto procuratore e battistrada della Monarchia, la quale è sempre, nel mio concetto, negazione dei diritti del popolo », e lo stesso Mazzini il 17 luglio avrebbe scritto a Emilia A. Venturi: « Se avrete occasione di rivedere Gustavo e Giulia [a Livorno], fate loro i miei saluti affettuosi, benché io non sia soddisfatto né dell'una né dell'altro.

« Essi si contentano di essere anti-piemontesi, cosa che per ora non significa nulla, e non muovono un dito per aiutare il movimento che mira a liberarsi dalle mani della monarchia piemontese e a rivolgersi al popolo, ciò che rappresenta il solo mezzo pratico di essere anti-monarchici ed anti-piemontesi ».

Con questo spirito invece sembrerebbe scritto *Abbasso la maschera!*, come se Modena, nella forma dei più incauti apologeti di Vittorio Emanuele, come Alberto Mario e Aurelio Saffi, sotto lo pseudonimo di Democrito, in quel solenne momento, avesse voluto lanciare un appello tattico alle forze più ardenti del nostro Risorgimento per scalzare la piaga cancrenosa del regno unito: l'opportunismo.

In questo caso si tratterebbe di un opuscolo politicamente raffinato, di un pezzo d'arte politica in contrasto con i modi del nostro Modena fra virgolette.

Esiste però un aspetto tipico di Modena in questo opuscolo: l'appello allo spirito del popolo, alla sua « inesauribile » energia rivoluzionaria, contro il bonapartismo e i giochi diplomatici.

Giorgio Candeloro in *La nascita dello stato unitario* (cit., p. 33), ha scritto: « Il complicato giuoco diplomatico che si svolse nel 1859-60 favorì la formazione del regno d'Italia come elemento essenziale del nuovo equilibrio europeo, ma anche come elemento di conservazione del nuovo ordine politico-sociale, tipico dell'Europa degli ultimi decenni dell'Ottocento, fondati sul compromesso tra la borghesia e le vecchie forze dinastiche e aristocratiche ». Modena sentì sempre la diplomazia come la negazione dello spirito del popolo e dalle ultime pagine dell'opuscolo traspare nettamente un appello alle masse a riprendere nelle proprie mani i destini della patria, perché solo ciò che è « conquistato » apre la strada al progresso. L'opuscolo segna perciò l'adesione ideale di Modena al « piccolo partito » di Manin e Garibaldi.

Ora che tace il Parlamento, è dovere, è ufficio della stampa di illuminare i suoi concittadini sullo stato del paese, di dar l'allarme quando il nemico è vicino e congiura, di far sentire alto al Ministero quel che il paese si vuole, quel che non ha fatto, e quello che deve fare. E se il dovere della stampa è costante, è tanto più grave nei solenni momenti, in cui versano il paese, l'Italia.

Dopo la pace di Villafranca l'Italia rimase attonita; poi si dié moto, rinfrancò l'animo e ne uscirono i voti così sapienti, così squisitamente politici dell'Italia centrale. Questa infatti conobbe, che solo da un regno forte e compatto potevasi far sicura quella indipendenza, che è il supremo voto di ogni cuore italiano; conobbe, che questa poteva correre grave pericolo quando l'imperatore francese venisse a mancare per qualsivoglia motivo, o quando l'Inghilterra avesse il suo tornaconto di appoggiare l'Austria. In questo unico motivo sta tutto il segreto di quei voti, a dar vita alli quali concorsero pure così largamente la simpatia tra popolo e popolo, l'entusiasmo per Vittorio Emanuele e pel Piemonte.

La percezione di così grande verità guidò quelle votazioni, le quali fecero vibrare tutti i cuori dei buoni italiani di smisurato affetto, di smisurata gioia.

La stampa periodica italiana (non parliamo dei giornali i quali rappresentano un partito, che non ha patria) si mostrò troppo peritosa sul tema, che noi imprendiamo a trattare, diede a divedere che v'era qualche

cosa, cui essa non s'attendeva di proclamare, quasi paurosa di por piede in fallo, o di urtar qualche suscettività. E se questa riserbatezza poté trovare motivi, non li ha più al giorno d'oggi; ne va di mezzo l'avvenire del paese. Potevano essere cagione di riserbo l'incertezza sul contegno, che il Ministero terrebbe intorno al voto dell'Italia centrale, e sulla vera opinione del governo francese, le conferenze di Zurigo, le trattative di pace.

Noi però non ci siamo mai fatti illusione sull'amore dell'Imperatore francese verso l'Italia centrale, non abbiamo mai creduto al suo disinteresse nella guerra ora terminata, non abbiamo mai avuto fiducia nelle Potenze; e crediamo che l'unico mezzo per riuscire a buon porto nell'attuale situazione sia riposto nel senno, nell'energia e nel patriottismo degli italiani. Non vogliamo con ciò dire che Napoleone abbia fatto poco, che non siamo tenuti da grande riconoscenza verso l'eroica Francia, ma diciamo che Napoleone volle, col muovere la guerra all'Austria, col promuovere il bene d'Italia, fare e principalmente fare il proprio interesse. Cedette la Lombardia al Piemonte per averlo vincolato a sé, per averlo complice de' suoi progetti futuri, nel che ci rese pure un grande servizio.

Ci muove tuttora a meraviglia la securanza, con cui i giornali italiani raccolsero le parole dette da Napoleone al conte Linati di Parma, alla Deputazione di Modena e ad altri personaggi. Pesando a dovere quelle parole non si trova in tutte se non questo sentimento: « che i Principi esautorati non sarebbero rientrati per forza di armi, vale a dire che sarebbe entrato altro Principe ». Rispetto però ai voti delle popolazioni si avrebbe solamente avuto in questo della decadenza degli ex-principi, del rispetto agli altri voti non un cenno. I voti erano due: il primo era degno di approvazione e di riguardo: il secondo era contrario ai progetti napoleonici, dunque non si doveva avere in alcun conto. Tanto erano sinceri e sapienti i voti di decadenza, di altrettanto erano improvvisi e impolitici i voti di annessione.

Ora se Napoleone è così astuto diplomatico e così machiavellico pesatore d'ogni motto, chiaro ne addiviene, che egli aveva un secreto pensiero, cui teneva chiuso nell'animo, e che a tempo e luogo avrebbe aperto. E questo pensiero lo manifestò nell'articolo del *Moniteur* delli 9 settembre ed in quello del semiufficiale *Constitutionnel* delli 19 settembre sotto colore di arrendersi ai consigli dell'incoronato nestore belga e del giovane imperatore d'Austria.

Così, o popoli dell'Italia centrale, avete ben fatto a respingere gli antichi principi, e male avete provveduto alla patria col votare l'unione al Piemonte! Così al sire di Francia avreste dovuto offerire in olocausto la Toscana, com'egli offerì la Venezia all'Austria!

Lo diciamo colla più profonda convinzione, Napoleone voleva che la

Toscana chiamasse a suo principe il figlio di Gerolamo; voleva in tal modo assicurare l'indipendenza d'Italia! Vedute riuscire frustrate le sue speranze, eccolo approfittare della vertenza cinese, e proporre all'Inghilterra di dar sesto alle faccende italiane, di erigere un regno di Etruria.

L'Inghilterra alla sua volta non vorrà mica lasciare che l'Italia sia esclusivamente sotto l'influenza francese, e ne uscirà un trattato con cui l'Inghilterra avrà la Sicilia, Gerolamo Napoleone Firenze, Bologna e Modena, Murat Napoli, ed al Piemonte a prezzo dell'abbandono dei *diritti conferiti* dalli voti dell'Italia centrale si offrirà il Ducato di Parma e forse Venezia a peso d'oro. I voti dei popoli nulla valgono in diplomazia.

Quell'accordo tra Francia ed Inghilterra che avrebbe in aprile risparmiata la guerra, avrà luogo in settembre per dividere le spoglie della guerra. Né nuovo né lontano avvenimento!

Ora è d'uopo che l'Italia lo sappia; grandi congiuratori stanno ai di lei danni; all'Austria, agli ex-Principi ed al Papa, si uniscono quei governi che pur sembravano dovessero essere i più caldi amici di lei!

Così si spiegano l'aggirarsi della flotta inglese nel golfo di Spezia, la presenza di un'altra flotta sulle coste di Sicilia, e quel fare a carezze coi Siciliani, l'abbandono del re di Napoli ai suoi improvvidi consiglieri, onde lo perdano addirittura e rendano possibile e necessaria una rivoluzione, e la creazione di un nuovo trono!

Così trovano spiegazione le varie parole indirizzate da Napoleone ai diversi personaggi dell'Italia centrale, così si spiega la nota del *Moniteur* delli 9, e l'articolo delli 19 settembre, così si spiega la pace di Villafranca e la deferenza verso l'Austria. Si voleva averla ossequiosa per la creazione del regno di Etruria.

In una cosa però Napoleone si mostrò meno esperto conoscitore dei suoi tempi, e fu nell'aver creduto che gl'italiani s'acconciassero a proclamare a loro re il suo cugino, il quale nulla fece o nulla dimostrò di compiere per quei popoli, che gli si vogliono dare. È fuori di dubbio, che l'entusiasmo degli italiani per Vittorio Emanuele proviene dalle sue virtù guerriere. Ora perché l'Imperatore fece fare una passeggiata a suo cugino e non piuttosto gli fece assaporare l'odor della polvere e non gli procurò una corona di alloro guadagnata sul campo di battaglia? Non vi ha cosa, che più ripugni ad un popolo, il quale vuole uscire dalla schiavitù, di volergli imporre un capo privo di valor guerriero; prova ne sono le storie, le quali ci dicono che tutti i fondatori di dinastie, tutti i nuovi capi di governo erano guerrieri per eccellenza. Il fondatore della dinastia Bonaparte fu il più grande guerriero del secolo. Il Principe Napoleone però non colse allori sulle sponde del Mar Nero, come non ne raccolse nelle pianure di Lombardia.

E tale desiderio ed intima speranza imperiale vennero meno pei voti di Toscana e dei Ducati; i quali opinaronò provveder meglio all'avvenire d'Italia col votare l'unione col Piemonte. Non può l'Imperatore loro rimproverare questo voto; essi dimostrarono di aver fatta obbedienza al consiglio contenuto nel proclama di Milano, col palesare liberamente i loro desiderii e col riunirsi sotto la bandiera del Re Vittorio Emanuele. Non avevan essi potuto conghietturare dal disinteresse nei pubblici scritti costantemente da Napoleone dichiarato che vi fosse un pensiero recondito nell'animo suo, ben diverso da quello espresso. Ad una grande idea, a magnanimi propositi non volevano quei popoli attribuire moventi volgari. E chi non credette in buona fede alle dichiarazioni di Napoleone dall'apertura delle ostilità all'annunzio della pace di Villafranca? Se ogni uomo il credea, perché dovevano aver diversa opinione e deferenza minore ai consigli napoleonici gli uomini delle assemblee di Toscana e dei Ducati?

L'Imperatore disse ognora di parlare a nome della Francia, la cui gloria ed il cui interesse sarebbero sempre state la guida delle sue azioni. Or bene, la Francia quale vantaggio ricaverrebbe dall'erezione di un trono Napoleonico in Toscana? La sua forza, l'influenza sua aumenterebbero forse? la gloria non verrebbe anzi meno dopo le solenni promesse di muoversi per far trionfare una giusta e nobile causa, una causa di civiltà, un'*idea*? Non avrebbe per lo contrario immenso vantaggio la Francia nell'aver a' suoi confini un popolo fedele e forte, un valoroso alleato?

Se l'Imperatore fece la guerra ed ora negozia per fini dinastici, è un uomo di gran lunga inferiore al nobile principio, cui parve voler far suo procurandone il trionfo. Egli scava la fossa pel suo impero e per la sua dinastia; né li salverà un trono in Italia. L'Austria non dimentica mai, ed a prima occasione l'Austria vorrà far rivivere il principio divino, a cui prestano pur sempre ossequio tutte le antiche dinastie e le potenze europee. Colla pace di Villafranca Napoleone ha salvata l'Austria; ha conservata la spada, che un giorno lo ferirà!

L'Inghilterra è il paese delle grandi agitazioni intellettuali, delle grandi parole, e delle piccole azioni morali; si è fatto un dio dell'oro e adora questo vitello. Darà parole, anche scellini, non un uomo, ma ciò finché ottenuto il suo scopo, il quale è l'oro. Né vogliamo farle un appunto di siffatto principio egoistico; fu quello che la tenne e la tiene in vita, se no sarebbe affogata nel sangue delle grandi guerre napoleoniche. Or ora civettava coll'Italia, perché le giovava a riguadagnare quella influenza, quel prestigio che le mancano per l'addimostrata debolezza; adesso cessa pure dalla civetteria, perché all'orizzonte è sorta una vertenza, da cui può trarre maggior utile.

L'India è ai confini della Cina, e sta per sfuggirle di mano. È mestieri rafforzare l'imperio nell'Indostan, è mestieri vendicare l'affronto ed il tradimento di Pei-ho per non perdere il prestigio del nome inglese in Cina e nelle Indie, e col prestigio il commercio del thé, della seta, del cacao, delle cotonerie, lanerie e spille.

La Francia colla sua poderosa armata e colla florida e potente marina può essere di grande aiuto all'Inghilterra; anzi la presenza di una nave francese nella flottiglia battuta dai Cinesi è un incentivo troppo forte per aver compagna la marineria francese a muover guerra al *Figlio del Sole*. Necessità adunque, convenienza pell'Inghilterra di far il buon piacere della Francia nella vertenza italiana per averla alleata nella lontana China. Nella China vi ha tutto a guadagnare, commercio, oro ed influenza; nell'Italia un'influenza passeggera; interesse pecuniario nessuno. Che se alla niuna prospettiva di utile ne sottentra una di guadagno, allora lo spirito mercante si ridesta, se ancora ne è d'uopo. Si ride della indipendenza e libertà d'Italia come di sogni meridionali, salvo poi a riprendere tali sogni e spacciarli come degni di apprezzamento quando il vento cambi direzione, quando possano servire di appoggio per qualche brillante opposizione in Parlamento o nella stampa, ovvero per controbilanciare un'altra potenza. Fidatevi nell'Inghilterra!

Vengono ora Russia e Prussia.

Non parliamo di Spagna. La povera Spagna è gran che possa misurarsi ancora col Marocco; le reliquie del governo monarchico-teocratico e le divisioni civili la hanno ridotta per un pezzo nel novero degli Stati *veramente neutri*.

La Russia secondo alcuni sarebbesi convertita alle idee di nazionalità e di indipendenza. Fanno prova di grande dabbenaggine coloro che credono tal cosa. Se non avesse fra suoi domini la Polonia, quasi sarebbe credibile: ma dov'è quella potenza, dov'è quell'individuo il quale fornisca l'armi al suo vicino, che un giorno senza fallo ritorcerà contro di lui? I giornali piemontesi fecero a gara nel celebrare l'arrivo della Czarina e di altri membri della Casa di Russia; ma non sono già le nostre aspirazioni che abbiano destate simpatie in quella famiglia, sibbene la dolcezza del nostro clima. Si citi invero un solo fatto, il quale faccia palese quella vantata simpatia; le parole sussurrate all'orecchio non entrano nel dominio dei fatti se non quando sono ingiurie e calunnie; e poi le parole sono soggette ad essere state fraintese!

Né è diversa la Prussia. Essa ha dati saggi di così poco liberali sentimenti, che nel 1848 rifiutò una corona che ancor adesso le siederebbe in capo; nel 1859 respinse il concorso de' patrioti tedeschi per riprenderla, bazzicò coll'Austria per darle una trattativa di pace poco favorevole

al principio dell'indipendenza italiana, e tentennò tra il sì ed il no per correre una lancia a favore della nostra nemica.

Alli argomenti forniti dalla speciale indole delle potenze, dalli diversi loro interessi, si aggiunge un argomento incontestabile, che ognun vede a colpo d'occhio. Non è egli vero che la Italia unita, forte, potrebbe pur contare qualche cosa nei consigli d'Europa? non è vero che un'armata italiana di 200 mila uomini sarebbe pur di qualche considerazione? che nella lunga costiera italiana, colle foreste di Sardegna e degli altri siti montuosi ricchi di boschi potrebbe sorgere una marina di qualche rilievo? non è egli vero che forse potrebbe la marina stessa cercare nel mare qualche spiaggia non ignota alla croce di Genova, ed al leone di S. Marco ora specialmente che il gran *Malato* lo è proprio gravemente? non è egli vero che l'ingegno italiano aprendoglisi nuove vie, mezzi maggiori, più vasta scala potrebbe operare grandi cose?

Questo si conosce e si teme dalle Potenze europee, epperchè esse attraverseranno con tutti i modi, con tutte le arti, con tutti gli intrighi l'opera delle popolazioni italiane. Stolto chi crede al buon volere delle Potenze! Sarebbe un chiedere ad un emulo il mezzo di diminuirgli le ricchezze, la considerazione!

Se adunque tutte le Potenze europee non vedono di buon occhio la causa italiana, se sono anzi ostili per principio e per interesse, poco opportunamente ha fatto il ministero Rattazzi-Lamarmora nell'accettare nel modo che fece la dedizione dell'Italia centrale. Il che ci fa strada a ricercare se abbia ben provveduto al paese, all'Italia il Ministero colla condotta seguita in tale occasione.

Non vi erano che due ipotesi: o l'accettazione dovea essere pura e semplice, ovvero condizionata alla sanzione di un congresso. L'ipotesi del rifiuto non potrebbe mettersi in discussione che dagli Austriaci del paese e dai clericali.

Il Ministero adottò il secondo modo di accettazione. Nel che fare diede a divedere che idee grette, di paura lo ispiravano. Vogliamo però abbondare a di lui favore, e diciamo, che il Ministero non poteva fare altrimenti. Ma perché? Per la posizione da lui fatta al paese ed a se stesso, ed in questo sta la colpa sua.

La teoria dei fatti compiuti, l'adagio fiorentino *cosa fatta capo ha* sono ammessi in diplomazia, in quella diplomazia, a cui il Ministero ricorse per la ratifica di sua accettazione.

Se il Ministero, appena avuto sentore delle votazioni dell'Italia centrale per l'unione, avesse tosto sollecitato quei Governi a portarle il voto delle assemblee, lo avesse accolto, e subito avesse presi sotto tutela quei Governi e quei popoli ed alacramente provveduto a metter in opera tutte

le risorse, di che erano capaci quei popoli, crediamo che la diplomazia avrebbe rispettato quei voti, che avrebbe sanzionato il fatto compiuto. Ma com'era a sperarsi una tale energia di volere e di azione da un Ministero, che in due mesi di governo non ha ancor assimilata nella monetazione la Lombardia al Piemonte!

Ecco quel che ha fatto il Ministero, e qui intendiamo parlare specialmente del sig. Lamarmora.

Si guardò ben bene d'attorno, vide che l'Austria aveva, segnata la convenzione di Villafranca, fatte valicare le Alpi a mezza la sua armata, che l'Austria stessa gli aveva consegnato qualche centinaio di soldati lombardi; vide che Francia alla sua volta ritirò dall'Italia i tre quarti dell'armata di spedizione, e tosto si credette in dovere di congedare due classi, di lasciar sciogliere i corpi dei Cacciatori delle Alpi e degli Appennini, non si mosse per far alcuna leva in Lombardia, sospese le operazioni definitive della leva in Piemonte, vendette cavalli per riduzione di corpo, vendette provvigioni da guerra, si fermò per vedere da che parte spuntasse il sole, come i figli di Mosè stavano nei deserti di Arabia ad aspettare la manna che piovesse dal cielo. La manna doveva essere la buona grazia della diplomazia, il risultato del congresso *in partibus!* Intanto l'Italia centrale votò l'unione ed era giuocoforza accettare sotto la condizione della ratifica. Povera Italia in quali mani sei caduta!

Qui ci rivolgiamo al cuore di ogni buon Piemontese, d'ogni buon Italiano e gli chiediamo: credete voi, che un ministro discretamente abile ed energico avrebbe potuto metter in piedi un esercito di 180 mila uomini? credete voi, che lo avrebbe potuto cogli elementi forniti dagli antichi e dagli Stati che votarono l'unione? Credete voi che approfittando dell'entusiasmo destato in Lombardia dal soggiorno del Re non avrebbe potuto un discreto ministro usufruttuare largamente quell'entusiasmo per far leve d'uomini, per chiedere danaro?

Il signor Lamarmora e suoi colleghi del ministero della guerra avrebbero pur dovuto, essi, che devono la loro posizione eminente al principio Italiano e gli chiediamo: credete voi, che un ministro discretamente abile il principio stesso, che li portava così alto! Non avrebbero dovuto pur dar sospetto, che essi siano poco affezionati alla causa italiana, che li signoreggi il timore di perdere il seggio, la paura di veder quegli ordini militari da loro architettati per un decennio sconvolti e mutati, e la sicurezza che un loro successore si faccia stimare ed amare per modi urbani e cortesi, essi che si fanno vanto di ruvidezza di maniere!

E' singolare che né giornali né altri scrittori siansi accinti a dimostrare i vantaggi dell'unione dell'Italia centrale col regno Lombardo-Pie-

montese. Ciò forma l'elogio del popolo, e non sorprende menomamente; l'istinto delle masse li comprese perfettamente, come di leggieri chiunque sa darsi ragione dell'utile che deriva dalli ampliati confini, dalla maggiore finanza, dalla più numerosa popolazione. L'indipendenza patria poi se ne giova immensamente. Se ciò è verissimo, ne discende natural conseguenza, che quanto maggiore è il bene che si può conseguire, tanto maggiori debbono essere lo sforzo e l'energia per averlo. Ebbene nulla di ciò fece il Ministero; stette e sta aspettando, cammina come se ci trovassimo in tempi normali. Quando imperversa la bufera allora più viva dev'essere la vigilanza, più energica la mano che governa il timone. Non una provvidenza, non una legge la quale porti l'impronta delli gravi momenti, delle esigenze dei tempi solenni.

E il Ministero conta per nulla i *diritti* che dichiarò conferirgli i voti delli Ducati e di Toscana? Intende forse di propugnarli solo nel congresso e non altrimenti?

Facciamo un'ipotesi. Se l'Italia centrale fosse assalita, la difenderebbe il Ministero? I diritti, che gli portano i voti, li crede egli estesi da farli valere in campo? ovvero abbandonerebbe al suo destino l'Italia stessa?

E il Piemonte lo potrebbe senza macchia di viltà?

E se crede il Ministero di doverli difendere perché diminuisce le forze del paese?

Ma non v'ha più rimedio a questo stato di cose? Come lo dissimo più sopra il rimedio sta in noi. Li uomini inetti dell'attuale Gabinetto escano d'ufficio, si raduni il Parlamento, ciò per quanto riguarda l'interno; l'Italia centrale *perseveri, perseveri*; armi, armi, armi.

I nemici d'Italia, dell'Italia centrale profonderanno a larga mano la calunnia sui reggitori di lei; Ricasoli, Farini e Cipriani saranno segno alle loro diatribe, alle loro accuse. Vorranno scalzare quei governi, far cadere gli uomini che li compongono per poter gridare all'anarchia e compir qualche moto, che autorizzi un intervento.

Onde controminare l'opera de' loro nemici e rossi e neri debbono quei governi adoperarsi da senno per rendere in atti l'unione; assimilazione di leggi, di statuti, di dogane, di monete. Grandemente saranno benemeriti dell'Italia, e renderanno impotente l'opera della calunnia e delle sette.

I nuovi ministri poi delle armi e degli esteri i successori a Dabor-mida e Lamarmora (speriamo che ciò avvenga presto) s'adoperino a tutt'uomo, quello per mettere in armi quanto più possa il paese; non si contenti dei decreti che crearono sulla carta nuovi reggimenti; dia lo sfratto ai *lumaconi*; *bandisca le pedanterie*; si circondi di uomini attivi ed energici; un potente impulso alla Marina militare è di necessità; solleciti

e compisca la leva in Lombardia e negli antichi Stati; non venda ma compri cavalli, spinga alacramente la fabbricazione delle armi; aiuti in ogni miglior modo di consigli e di mezzi la Italia centrale.

Il ministro degli esteri stringa alleanze, rafforzi le esistenti, stipuli trattati di commercio con chi può tornarci o amico o utile; pensi che si tratta di far tutto il possibile perché ne va di mezzo il maggior bene del popolo, l'onore del paese e della Corona. A che varrebbe l'aver accettato il voto d'unione se nulla si fa per farlo passare dal dominio del diritto in quello dei fatti? Si ridurrebbe allora in un atto supremamente improntato di bassa ipocrisia e che mal si addice colla lealtà e colla franchezza piemontese.

Si dirà però da alcuno: e i danari per sopportare le spese dell'esercito?

E quando mai si vide una pianta a portar frutto se non si inaffii e coltivi? E qual cosa puossi acquistare quaggiù che nulla costi? Chi sa mostrarci una cosa più preziosa, più utile della Indipendenza?

Che se il Gabinetto ha timore di far opera contraria al voto del paese, interroghi i Rappresentanti legittimi del paese stesso, raduni le Camere, esponga la situazione degli affari, e ne avrà conforto, e consiglio ed incitamento qualora il paese così voglia, e qualsiasi responsabilità che ne possa incorrere sarà divisa dalla nazione. Ma deh! si guardi dal far suo l'imbelle principio dei municipali: « *Abbiamo la Lombardia e ne basta!* »

Torino, 20 settembre 1859.

BIZZARRIE, IL LIBRO D'OPERA

episodio d'una gran commedia scritta da uno dei trentasei autori della Torre di Babele.

Nel 1841, il padre di Gustavo, Giacomo Modena aveva scritto: « Insieme a tante altre mode è a noi pervenuto di Francia l'imtemperante uso di due rappresentazioni in una sera istessa. E' saggio consiglio il volgere il male in bene e trarne profitto; io penso adunque che nell'intermedio dei due drammi, mentre gli attori si travestono, in iscambio di quelle due o tre rancide sinfonie e del frastuono delle conversazioni potesse seguire fra due attori un certo preparato dialogo istruttivo sull'arte drammatica ».

Questa « idea » di Giacomo Modena venne probabilmente raccolta dal figlio al tempo della Compagnia dei giovani: il dialogo didattico *Il libro d'opera* (in *Il pirata*, 22 agosto 1845) poté essere rappresentato allora come intermezzo. Vi troviamo il giudizio, proprio al nostro attore, dell'arte come commercio, la condanna della pratica teatrale contemporanea. Anche se riferito al teatro melodrammatico, questo scritto ben corrisponde ai sentimenti della riforma modeniana.

Va notato inoltre il suo stile di farsa scenica, che lo distingue dagli altri dialoghi di tipo giornalistico che *Il pirata* usava pubblicare in quell'epoca. Dall'*Epistolario* di Modena si apprende che a più riprese il direttore di quel giornale, il Regli, richiese al nostro attore articoli e opere da pubblicare. *Il libro d'opera* fu un omaggio all'amico.

Ho creduto opportuno far precedere il dialogo dalle parole di Giacomo Modena, presentazione ideale allo scritto e viva testimonianza della « mania » ottocentesca per questa forma letteraria (in *Il pirata*, 16 ottobre 1840).

« *Un mio pensiero* » di Giacomo Modena

E' ormai troppo evidente l'utile influenza che le belle arti esercitano sui costumi, e quanto ammirabili ed onorifiche sono tutte le imitatrici della natura, delle quali l'Italia può fra le più colte nazioni andar fastosa; ma chiaro altresì ed innegabile sarà sempre, che di tutte la più necessaria

ed insieme la più efficace a perfezionare i costumi della civile società (superiore essenziale oggetto) perché la più inerente alla vita umana è la drammatica. Ella merita perciò dalla società ogni possibile assistenza; e più ne abbisogna appunto perché ne rimase priva finora.

Per metterla sulla via del perfezionamento fa d'uopo innalzarla nella pubblica stima, ed il farlo, sì l'uno che l'altro di questi beneficii non è impresa di semplice individuo; egli è il complesso sociale che ne ha il potere e l'obbligo insieme. Io, debole individuo, altro per essa non posso che render noto qualche mio pensiero tendente a giovarle; ed ecco una prima idea, che a questo oggetto mi si è presentata alla mente.

Nel teatro drammatico italiano la classe infima, atteso la modicità del prezzo d'ingresso è quasi sempre la più numerosa; da ciò nasce che vi abbonda l'ignoranza, aumentata poi maggiormente da non pochi delle classi superiori che v'aggiungono la propria. Ed oltre l'ignoranza letteraria v'è l'ignoranza dell'arte, onde avviene che non tutte le persone civili e colte possono essere idonee a giudicare di un'arte, che esige, come ogn'altra, speciali apposite cognizioni; e frattanto è fuori di dubbio che a condurla alla perfezione è indispensabile, non solo la scienza e perizia degli scrittori e degli attori, ma quella ancora, in data proporzione, degli spettatori, affinché sappiano giudicare della composizione e dell'esecuzione con criterio e buon gusto, altrimenti gli uni fabbricano e demoliscono gli altri. Egli è dunque di prima necessità l'istruirne gli spettatori per poi condurre e mantenere sul retto sentiero della verità artistica, delle inconnesse regole, e della giusta imitazione della natura, gli autori e gli attori: ed ecco, a parer mio, qual sarebbe il mezzo più proprio a conseguir l'intento, e più facile insieme.

I Greci, primi inventori della drammatica, immaginarono pure un personaggio, che compariva tutto solo sulla scena per parlare del dramma che si rappresentava e per chiarirne all'uditorio il soggetto, l'intreccio, i caratteri e lo scopo. La poesia satirica fu introdotta anch'essa nel dialogo scenico, e col dramma avea comune l'oggetto; quello cioè di sferzare il vizio e rettificare i pubblici costumi. Ora sembrami che un uso alquanto somigliante sarebbe opportuno a migliorare fra noi la drammatica.

Insieme a tante altre mode è a noi pervenuto di Francia l'intemperante uso di due rappresentazioni in una sera istessa. E' saggio consiglio il volgere il male in bene, e trarne profitto; io penso adunque che nell'intermedio dei due drammi, mentre gli attori si travestono, in iscambio di quelle due o tre rancide sinfonie e del frastuono delle conversazioni potesse seguire fra due attori un certo preparato dialogo istruttivo sull'arte drammatica; ma vorrei che a fine di renderlo chiaro e interessante uno de'

due attori fosse dell'arte ignorante, di basso gusto e di false massime impressionato; vorrei che l'altro fosse dotato della migliore scienza dell'arte, tanto pratica che teorica, di fino gusto, di molta erudizione e di franco spirito e vivace per ben confutare i pregiudizii del volgare avversario, per isferzarlo e proverbialo con propositi ridicoli e graziose facezie, per istruirlo snocciolandogli d'ogni cosa la ragione e provandogli ad evidenza la sua ignoranza e la rozzezza del suo gusto.

Vorrei insomma che questi succosi dialoghi sapessero alcun poco di satira, e fossero, quanto più si possa, ridevoli e spiritosi affinché formassero durevole impressione negli spettatori, e fossero con piacere ascoltati, e più quindi desiderati, ché presto s'insinua nella mente e nel cuore ciò che volentieri e attentamente si ascolta; ed è sempre il diletto che sveglia l'attenzione. Questo sarebbe, per mio avviso, il mezzo, non solo di regolare e perfezionare il nostro teatro drammatico, ma d'imbrigliarlo altresì onde guidarlo a piacimento per quella via, che migliore e più utile si estima, rendendolo dilettevole, e in un sensato divertimento, specchio esemplare e scuola geniale.

Inventato lo strumento, rimane a trovare chi lo suoni; cioè tale uomo a trovare, che fornito a dovizia delle cognizioni dell'arte, ed ingegnoso profittando dei lumi e delle dottrine degli scienziati antichi e moderni, sapesse comporre una serie di dialoghi in cui la ragione tutta fosse inchiusa e gradatamente si svolgesse della copiosa materia dell'arte pratica e teorica, meccanica e filosofica, i sodi suoi principi, le regole innegabili fondamentali, i precetti inviolabili, le ispirazioni del bello, del vero, del sublime, ed i tratti ammirabili, del genio creatore. Benché chiaro si comprende che una tal serie di dialoghi, contenente tutta la scienza drammatica, potrebbe anch'essere opera di ingegni diversi, come lo è un repertorio di drammi, e forse con più felice riuscimento.

A me piacque intanto di non tacere questa idea da sentimenti nazionali ispiratami, e da quella singolare stima in cui tengo, e parmi tenere comunemente si debba per ragione e per giustizia un'arte cotanto benemerita del corpo sociale, al quale, ben coltivata, può rendere i più eminenti servigi. Fermo ne' medesimi sentimenti, forse altre idee su quest'arte prediletta mi si sveglieranno in appresso, ch'io, bramoso di giovarle, mi affretterò a rendere egualmente palesi, non altro per me attendone, che di essere riguardato com'uomo di buona volontà.

E veniamo al « succoso dialogo » di Gustavo Modena, *Il libro d'opera:*

tutt'al più un qualche esordiente venuto dall'altro mondo; ma io ho bisogno di autori e non ne trovo: Scribe sta chiuso nella sua tenda, Auber nel suo letto, Halévy si riposa, e Saint-George ha esaurito la vena.

- DONIZETTI Meyerbeer (...)
- IL DIRETTORE Meyerbeer vuol farmi diventar matto. Io aspetto il suo *Profeta*, come gli Ebrei il Messia.
- DONIZETTI Come, non l'avete ancora?
- IL DIRETTORE Nemmen per sogno. Già ho bell'e capito che il *Profeta* è una chimera come l'oro di Bertram*. Poi non ho troppa premura di porlo in iscena: voglio un capo d'opera e conto su di voi.
- DONIZETTI Un capo d'opera? Ma prima di tutto il libro c'è?
- IL DIRETTORE Eccolo qua. Finito stamattina. Sei atti.
- DONIZETTI Bagatelle.
- IL DIRETTORE In venti quadri: spettacolo gigantesco di nuovissimo effetto.
- DONIZETTI Sei atti!!
- IL DIRETTORE Ben condotti. Sei atti sono un lampo, se la musica è dell'autore della *Favorita*.
- DONIZETTI E siete persuaso che piacerà?
- IL DIRETTORE Farà un furore da spopolare la città; guadagneremo gloria e denari a bizzeffe. Avrò un mondo di comparse, e poi duecento gagliardi che batteranno le mani a tempo e luogo.
- DONIZETTI Risorse vecchie (...) *L'Ebreia*, *Carlo VI* (...)
- IL DIRETTORE Miserie, miserie. Tutta Parigi e la provincia in corpo han da venire in teatro, ve lo assicuro io.
- DONIZETTI Bene; leggiamo dunque questo libro.

* Nel *Roberto il Diavolo*.

- IL DIRETTORE Volentieri, amico mio. Ammirerete; tutto bello, magnifico, tutto deve ispirare. La nostr'opera, vedete, farà il giro del globo. La Stoltz, caro mio, cambierà vestito un venti volte (*con entusiasmo*). (*Il Direttore legge il libretto. Donizetti sta attentissimo e fa delle annotazioni*).
- IL DIRETTORE Ah! che ne dite?
- DONIZETTI L'argomento mi pare bene scelto: l'interesse sostenuto, bello lo scioglimento.
- IL DIRETTORE E i miei trenta cavalli non valgono niente? Che dite eh della mia apoteosi? Uno spettacolo simile non si sarà mai veduto da che mondo è mondo. Chiamo in soccorso la luna e il sole; e quei vascelli a tre ponti che spiegheranno le vele; e quel firmamento tutto tempestato di stelle! Voglio che lo spettacolo sia messo in iscena con la massima accuratezza, e non avremo nessun bisogno dell'aiuto dei giornali: quando si ha tanto da metter fuori si può sfidare la critica. Vedete bene, per uno spettacolo di questa sorte, ci vuol della musica, e siccome la vostra, caro maestro, è sempre ricca di bell'effetto, v'avrete anche voi la vostra gloria in questo *furore*.
- DONIZETTI Dio lo voglia: ma intanto cominciamo a pensare alle parti: se un'Opera è ben sostenuta ha già un gran puntello, e a me piace scegliere le mie voci. Or per quel vecchio brontolone l'uom che ci vuole è mastro Levasseur, che ve ne pare? ecco bello e trovato il primo basso.
- IL DIRETTORE Un momento, un momento, non siete al fatto delle cose. Levasseur non appartiene più alla nostra compagnia, e si è messo in riposo.
- DONIZETTI Questo mo è un vero guaio: la sua voce, la sua statura, il suo volto, pareano fatti apposta (...)
- IL DIRETTORE Abbiamo qualche cosa di meglio, e ci scommetto che ne converrete.
- DONIZETTI Bene! Andiamo avanti. Qui c'è il carattere di

- una giovane principessa leggerina, lusinghiera (...) avete di mira la Dorus-Gras?
- IL DIRETTORE Oibò!
- DONIZETTI Come?
- IL DIRETTORE Questa rispettabile artista non è più all'Opera.
- DONIZETTI Ahi! ahi; me ne dispiace assai (...) e per quale accidente? (...)
- IL DIRETTORE Non c'entrano accidenti; la signora aveva il difetto (...) di guadagnar troppo denaro.
- DONIZETTI E se il Pubblico va in collera?
- IL DIRETTORE Eh che il Pubblico è di buona pasta: lo studio da un pezzo io, e lo conosco: gliene ho fatte mandar giù delle belle.
- DONIZETTI (*cominciando a perdere la pazienza*). Ma intanto chi sostituiamo a questa brava cantante?
- IL DIRETTORE Abbiamo la Dobré: poi la Nau, quella bella attrice: e non mi avete detto che vi piace la Roissy?
- DONIZETTI Io? scherzate? Non ho nemmeno pensato (...)
- IL DIRETTORE E sì è carina.
- DONIZETTI Basta (...) vedremo (...) scriverò per essa una piccola parte. Il principe è presto trovato, e son sicuro dell'effetto. Scegliamo Barroilhet; qui almeno non c'è da almanaccare.
- IL DIRETTORE Barroilhet? (Si capisce bene che arriva da Vienna: non sa nulla bisogna che gli dica tutto). Non sapete dunque per che crudele accidente? (...)
- DONIZETTI Un altro accidente (e tocca via!).
- IL DIRETTORE Questa cima di cantante, che fece tanto chiasso non ha molto, ha perduto la voce, ed è andato a Bagnères.
- DONIZETTI Ma dunque come s'ha da fare?
- IL DIRETTORE Aspettar che ritorni ci vorrà un bel pezzo.

- DONIZETTI Ah! Ci sarebbe Latour.
- IL DIRETTORE Latour, per delle ragioni inutili a dirsi, s'è bisticciato con noi, e non abbiamo a far più niente insieme.
- DONIZETTI E' cosa da morir dal ridere!
- IL DIRETTORE Si trova però subito un sostituto anche a lui.
- DONIZETTI Che goda credito? (...) (tutte queste difficoltà cominciano a stancarmi). Ci vuole per questa parte una voce energica, qualcuno che abbia anima, che sia in favore del Pubblico, e che non tiri su cogli argani un *sol*.
- IL DIRETTORE L'abbiamo.
- DONIZETTI L'avrei scommesso: scriverò per Massol.
- IL DIRETTORE Oh Massol? Che dite?
- DONIZETTI Ha una bella voce.
- IL DIRETTORE Ma da qui a due mesi Massol non sarà più all'Accademia Reale.
- DONIZETTI (*con impeto*). Questo poi è troppo! Vi saluto distintissimamente. Capisco di che si tratta, e conosco i vostri disegni. Adesso s'han da comporre delle Opere che si possono far senza musica. Addio, signore.
- IL DIRETTORE Ma udite (...)
- DONIZETTI Non voglio dir altro: Andate da Meyerbeer (*parte*).

Scena Terza ed ultima

- IL DIRETTORE (*fuori di sé*). Va, maestro senza pudore e senza vergogna!
(*suona il campanello*).
Jarry, fate preparare le mie valige; parto per Colonia.

SECONDA PARTE
MODENA E LA RISTORI

Le quattro lettere scritte da Modena alla Ristori, rinvenute nel Fondo Ristori in corso di ordinamento presso il Museo-Biblioteca dell'Attore (Genova), e qui riprodotte, rivestono un grande significato e sollecitano a un chiarimento critico.

Non si tratta soltanto della prima documentazione giunta nelle nostre mani dei rapporti fra i due massimi artefici del teatro italiano dell'Ottocento. Si tratta dell'incontro di due personalità ritenute da sempre ostili, di due protagonisti della storia nazionale, che rappresentano agli occhi della società del nostro Paese e dell'Europa intera la storica contraddizione fra l'anima repubblicana e l'anima moderata del nostro Risorgimento.

Gustavo Modena, cresciuto negli ambienti della tradizione democratica italiana, passò alla storia come il rigido assertore dell'Indipendenza e dell'Unità nazionale fondata sui valori della riscossa popolare, fedele seguace di Mazzini prima e poi intransigente tutore della causa repubblicana contro i Savoia, dopo la II guerra d'indipendenza.

Adelaide Ristori, moglie del marchese Giuliano Capranica del Grillo, fedele collaboratrice della diplomazia cavouriana, girò il mondo intero per affermare, attraverso la sua arte, il prestigio della nazione nascente. Fu il simbolo, nell'arte, dell'Italia unita.

« Peccato che sia Grillo Capranica — disse Modena della Ristori — doveva sposare il Conte Cavour! ». E l'attrice-marchesa dal canto suo non risparmiò le critiche. La tradizione benpensante riportò questi episodi alla contesa artistica: « La Ristori nutriva una mal celata gelosia e il Modena vi rispondeva con non segreto rancore, le solite aspre emulazioni onde non vanno esenti gli stessi grandi artisti »¹.

Le quattro lettere in questione riaprono il capitolo e spingono a conoscere. La loro datazione risale certamente agli anni 1844-'46. Modena

* La nota seguente, unitamente alle quattro lettere che Modena inviò alla Ristori, è già stata pubblicata nel Bollettino del Museo-Biblioteca dell'attore, Genova, gennaio-aprile 1970.

¹ JARRO (G. PICCINI), *Vita aneddotica di Tommaso Salvini*, Firenze, s.d., p. 104.

accenna infatti a una malattia stagionale, la malattia che lo portò dal 1846 a ritirarsi periodicamente dall'attività drammatica, e accenna pure alla restrizione del suo circuito di attività — causa l'esilio — alla Lombardia, al Veneto e alla Toscana, mentre proprio nel '46 gli furono aperte le porte del Piemonte.

La datazione più probabile è per l'estate del 1845.

Il 30 giugno 1844 Modena scriveva infatti a Giacinto Battaglia: « Ho fatto [...] un bell'incasso, anzi straordinario in questa stagione »². E fu l'unica stagione in cui Modena poté dir questo. L'incasso straordinario si legherebbe a ciò che Modena scrisse alla Ristori il 7 giugno: « Non mi mancherebbe certo il coraggio di riunire codesta combinazione a mie spese: con 80.000 lire austriache d'introito mi resterebbe un buon guadagno per me: l'anno scorso ne incassai 87.000 ». Inoltre, l'indicazione che proviene dall'ultima lettera qui pubblicata: « La Giulia le rende i più cordiali saluti; e tanto fa il Bellotti » sembrerebbe confermare l'ipotesi: Bellotti, e cioè — con ogni probabilità — Luigi Bellotti Bon, nipote della Ristori, passò proprio nel 1845 a recitare con Modena.

Il contenuto delle lettere è chiaro. Fra Modena e la Ristori intercorse un'intesa per fare insieme compagnia. L'obiettivo era di unire in un sodalizio artistico gli elementi migliori del teatro italiano dell'epoca; per questo a fianco dei due primattori doveva comparire anche Taddei, l'attore che nel '41 aveva sostituito Vestri nella Reale Sarda.

I sentimenti di Modena in quegli anni, così come risultano dal suo *Epistolario*, corrispondevano al progetto:

« Taddei si è preso tempo a darmi una decisione in luglio. Certo che avendo lui potrei tornare e ritornare a Milano: ma avendo lui anche le altre piazze sono ritentabili senza paura; ed ho il vantaggio di poter mandar la compagnia senza di me in Romagna e nelle altre *negate case dolenti* ».

« Udii l'altra sera a Trieste *Luisa Strozzi* ottimamente recitata dalla Ristori, la quale è attrice divina d'intuito [...] La mia compagnia è già licenziata e si scioglie coll'ultimo giorno del prossimo carnevale: farò di allogar codesti giovani con Mascherpa [capocomico in quel periodo della Ristori] e con Borghi perché almeno si collochino vicini a qualche buon artista: e se avrò il teatro Re per tre anni, mi procurerò quelle due compagnie per quante più stagioni potrò »³.

Nel '45, Modena, dopo aver avviato e portato al successo la sua

² G. Modena, *Epistolario*, p. 61, a Giacinto Battaglia, da Venezia, 30 giugno [1844].

³ *Ivi*, pp. 69-70, a Giacinto Battaglia, da Gorizia, 25 aprile [1845].

Compagnia dei giovani, per ragioni economiche era costretto a scioglierla. Nella sua mente però continuava a balenare l'idea della riforma. Come nel '42, quando aveva proposto al governo del Lombardo-Veneto lo sfortunato programma di una grande compagnia di stato, così in questi anni la sua fantasia correva dietro a progetti ambiziosi, in cui l'arte potesse manifestarsi al massimo del suo splendore.

A suo giudizio non esistevano allora attrici superiori alla Ristori. Modena e la Ristori si sarebbero dovuti unire.

Scorrendo il repertorio che portò al successo Modena, la Ristori e lo stesso Taddei, si può vedere inoltre che i loro gusti e le loro scelte furono simili: *Maria Stuarda* di Schiller, *Francesca da Rimini* di Pellico, *Il bicchier d'acqua* e *La calunnia* di Scribe, *L'abate de l'Epée* di Bouilly, *La gerla di papà Martin* di Cormon e Grangé, e poi Goldoni, Alfieri, Shakespeare e i romantici italiani.

Esistevano tutte le condizioni soggettive per la nascita della grande compagnia italiana vagheggiata dai nostri attori. Si è detto di Modena, e anche la Ristori e Taddei erano disponibili per la grande avventura, perché liberi da vincoli contrattuali. La Ristori nel '45 abbandonò la compagnia Domeniconi e Coltellini. Mentre le biografie di Taddei segnano solo nel '48 un nuovo ingaggio, con la compagnia del teatro dei Fiorentini a Napoli.

Invece, proprio in questi anni, fra Modena e la Ristori, nacque l'ostilità. Non si trattò di « gelosie artistiche », si trattò di giudizi politici e morali. Nel '47 la Ristori sposò il marchese Capranica del Grillo, e pochi mesi dopo Modena si rituffò nell'attività politica. Le loro posizioni si radicalizzarono con la guerra e da allora le loro strade si separarono.

Nel '50 Modena scriveva: « La R[istori] si è sgravata di una Principessa. Il demagogo impresario di Genova non volle pagare la Compagnia atteso che la duchessa Grillo-Capranica è stata un mese e mezzo senza recitare, allegando le doglie e correndo in carrozza per le ombrose *allées* della Mecca⁴. Quindi il povero Domeniconi si contorce tuttora per le doglie della Costituzione drammatico-principesca. A lui che strisciò sempre davanti ai Principi, la lezione va calzata »⁵.

E quando, nel 1855, fu la Ristori, in procinto di iniziare le sue peregrinazioni artistiche fuori d'Italia, a fare la prima mossa per mezzo di Ernesto Rossi, con l'obiettivo di assicurarsi la collaborazione di Modena, questi declinò l'invito. Sarebbe dovuto andare a Parigi e, sembra, anche

⁴ Intendi Torino. Così Modena aveva soprannominato la capitale piemontese.

⁵ *Epistolario*, p. 130, a Francesco Dall'Ongaro [settembre 1850].

a Londra, ma Modena non accettò per due motivi: l'astio per la Ristori e l'odio per la Francia.

Per la Ristori egli nutriva ancora stima sul piano artistico, ma l'ironia traboccava sempre dal suo cuore: « Scrivimi come l'è piaciuta la Ristori di Parigi; quella dai 3 paoli somiglia a quella da 1 paolo? »⁶. Per la Francia, la Francia che aveva tradito la rivoluzione del '48, non bastava l'ironia: « Io ho giurato dal '48 in poi, dopo che conobbi in qual fogna di turpitudini ero cascato a nascere, di voler anzitutto salvare la mia dignità d'uomo, poi provvedere ai bisogni dell'artista.

« Dal 4 dicembre in poi Parigi mi fa orrore. Quattro anni fà dovetti traversare un estremo lembo della Francia, da Chambery a Grenoble, e mi parve d'aver mille pidocchi sulla pelle finché non ne fui fuori. E non mille franchi, ma dieci, ma centomila non mi farebbero forza per mostrarmi in spettacolo a quei parrucchieri! Andrei piuttosto a Vienna che a Parigi »⁷.

Queste parole sembrano contrastare con un'altra lettera scritta nello stesso anno all'amico Dall'Ongaro:

« Il teatro italiano fuori d'Italia si chiama Ristori; non si va a recitare che con lei: io la conosco e la sento questa verità, e mi sarei già da un pezzo offerto a lei se non conoscessi assai bene l'altra verità che ella non può pagare bene me e Salvini, per esempio, per concludere a incassar meno che non incassa sola. E' come nei drammi: interesse diviso, interesse smozzato: l'unità sola è forte »⁸.

In realtà questi due brani manifestano gli stessi sentimenti con forme diverse: lo « stile fiero », autentico cioè ma atteggiato, e l'ironia, rivolta verso di sé, o meglio verso l'immagine epicurea che di sé Modena amò dare.

Modena amò sempre ritrarsi con questi due colori. Non dovremo perciò dare gran peso all'ultima testimonianza.

Negli anni '40 la collaborazione fra Modena e la Ristori sarebbe avvenuta sull'onda della rivoluzione prodotta dalla figura dell'« attore democratico », della rivoluzione cioè che staccò definitivamente l'attore dal mondo feudale e affermò la nuova cultura teatrale italiana. Modena ne sarebbe stato l'artefice e il protagonista. Ma negli anni '50 una collaborazione non sarebbe stata più possibile poiché ciò che divise i due

⁶ *Ivi*, p. 261, ad Amilcare Bellotti, da Torino, 1 febbraio 1857.

⁷ *Ivi*, p. 266, ad Achille Majeroni, da Torino, 17 aprile [1857?].

⁸ *Ivi*, pp. 289-90, a Francesco Dall'Ongaro, da Genova, 31 dicembre 1857. Con Taddei, invece, Modena cercò ancora di legarsi in compagnia, per fare *tournee* all'estero.

grandi attori sul piano ideologico e politico si manifestava anche nello stile e nel modo di concepire il teatro.

Gustavo Modena, dopo il ritorno dall'esilio nel '39, e soprattutto con la sua Compagnia dei giovani, creò uno stile teatrale rivoluzionario, teso a scuotere l'uditorio sul piano morale. Questo stile differiva dallo stile maturato poi dalla Ristori che tendeva a suscitare emozioni in sé, chiuse nella contemplazione del bello.

Il teatro italiano della prima metà dell'Ottocento era un teatro giovane, caratterizzato più dalla pratica degli attori che degli autori, un teatro che trovava il suo momento culturale più sul palcoscenico che sulla pagina. L'attore doveva possedere il consenso del pubblico per affermarsi, e questo determinava un legame profondo fra lo spirito del teatro e della società. I tempi in cui Modena operava erano tempi di grande fermento e nelle platee italiane circolavano gli ideali della rivolta. Gustavo Modena partì da questo e legò il teatro ai tempi, anzi fece del teatro uno strumento per l'affermazione dei tempi nuovi. Ciò che il suo pubblico possedeva in forma di luoghi comuni, di ideologia o di critica sociale, Modena cercava di trasformarlo in slancio e politica.

Ciò derivava da alcuni principi. Innanzitutto l'amore per il bello artistico strumento di educazione civile, secondo la formula mazziniana. Poi, la volontà di vivere della vita del pubblico. Infine, la nuova cultura teatrale. Questi erano i principi per prendere posizione in teatro. I mezzi erano la tecnica della recitazione, il testo drammatico e il luogo teatrale. Su tutti questi aspetti Modena cercò di portare la sua riforma per colpire l'animo degli spettatori, per combattere la sua battaglia contro i luoghi comuni e i tiepidi sentimenti che confermano e non trasformano la realtà. E dalla riforma di questi punti nacque la cultura teatrale di Modena in termini nazionali.

Il fulcro di questa riforma stava nell'autonomia morale della recitazione dalle convenzioni della pratica teatrale, dal testo drammatico.

Dalla sfasatura cosciente e creativa della recitazione dalle convenzioni e dal testo drammatico nacque in Modena il bello artistico in funzione politica.

Se prendiamo le grandi rappresentazioni dei tiranni di Modena, Saul e Luigi XI, vediamo — ed è il Bonazzi che ce lo dice — che Modena interrogava la Bibbia e Walter Scott per rendere bella la sua interpretazione, per superare le strettoie dei testi drammatici. E mille esempi potremmo fare riportando le pagine di Leone Fortis, per esemplificare gli arbitri di Modena contro le convenzioni.

Recitando quei personaggi, come anche nelle interpretazioni dantesche e altrove, si generava una nuova sfasatura, fra il personaggio e l'at-

tore: l'attore Modena, il celebre patriota, veniva a parlare in prima persona, senza finzioni (o meglio con l'ausilio di una finzione superata). Ed era l'uomo Modena allora, attraverso Saul o Luigi XI, o come Dante, esule e sconfitto ma non piegato, ad ammonire e a incitare, con la caratteristica voce tonante e acuta che sfoderava nei momenti didascalici delle sue interpretazioni.

Nella interpretazione profondamente unitaria del *Luigi XI* di Delavigne, Modena tendeva a creare un tessuto di vive emozioni con la raffigurazione del repellente sovrano asmatico e semiparalitico e isolava in quel tessuto, come culmine del quadro, i momenti didascalici. Specie nella scena della confessione, Modena, che assumeva fattezze ora imponenti ora sguccianti, secondo i sentimenti che Luigi XI provava, riusciva a trasmettere meglio al pubblico l'odio per la tirannide in termini di messaggio didascalico nella misura in cui la raffigurazione si concentrava sul piano emotivo. L'unità d'effetto che si generava allora, non era particolare, ma tipica: Luigi XI non era quel tiranno abietto, ma il tiranno, anatomizzato nei particolari e generale come un'idea.

La Ristori invece, pur affermando la sfasatura critica verso il « personaggio drammatico », esaltava il particolare, il momento, il magico. Le sue ricerche tendevano — come diceva — alla verità. Ma quale verità? Anche la Ristori spaziava oltre le intenzioni del testo drammatico, ma non era la coscienza quanto la passione a superarlo. Era la passione a rompere la cortina delle convenzioni e ciò portava alla rappresentazione di psicologie complesse, grottesche, stregate: Mirra, Lady Macbeth, creature straordinarie per potenza, per sfortuna, per furore, attratte da un destino irrevocabile. Il fulcro delle interpretazioni della Ristori stava nella sorpresa: ciò che il pubblico attende, non conosce e subisce come una scossa. L'arte come culmine emotivo. La sorpresa si concentrava nell'incubo, nell'atto del rimorso, nel presentimento ineffabile. Ed erano momenti di grande partecipazione, ma fuori dal normale per definizione.

Per questo, dietro al gioco eccezionale e sorprendente delle interpretazioni, il pubblico non cercava che la divina Ristori, la diva dalle doti meravigliose. L'arte di Modena richiamava al messaggio politico, l'arte della Ristori all'individuo-attore. Non è un caso che la letteratura sulla Ristori sia stata per lo più aneddotica, mentre su Modena gli aneddoti fiorirono solo in tarda età insieme col processo di falsificazione conformista della sua figura.

Data la natura della sua arte, la Ristori poté riscuotere successi anche e soprattutto al di fuori del suo Paese. Modena diceva invece che il posto dell'artista è fra la sua gente, che « dove non si parla, e poco o

nulla si conosce la sua lingua » non vi può essere arte drammatica, ma « fantasmagoria d'orpello e di talchi », industria da « far ribrezzo ».

Modena e la Ristori espressero due diversi stili drammatici, come appartennero a due campi politici opposti. Il loro incontro non si poté mai realizzare:

Lettere di Gustavo Modena ad Adelaide Ristori

Venezia, 18 maggio [1845?]

Carissima Signora Adelaide. Se non ha ancora contratto impegno con altro capo-comico, e se una proposta da parte mia non le dispiace, la prego di dirmi se mi autorizza a fargliela.

Si tratterebbe di un triennio, o un quinquennio di dimora quasi continua a Milano. Lo stipendio sarebbe superiore a quello che da tutt'altra parte le possa venir offerto.

Le condizioni tutte convenienti al suo sommo merito. Mi onori di risposta e mi creda Suo Devoto

Gustavo Modena

Noti. Qui Battaglia non entra per nulla⁹.

Venezia, 23 maggio [1845?]

Signora Adelaide preg.ma,

Non esiterò punto ad accettare le condizioni che Ella mi propone nella sua lettera del 21, solo le chiedo in grazia quattro giorni per avere il tempo di ricevere da Milano una risposta. Forse che coll'ordinario di domani o posdomani avrò da Milano tal lettera che mi dispensi dal ricevere la risposta suddetta. Insomma prima della fine del corrente mese

⁹ Il poscritto sembra voler prevenire un equivoco: Modena si sente in dovere di informare la Ristori che l'affare che sta conducendo non ha nulla a che vedere con la contemporanea iniziativa dell'impresario e autore drammatico Giacinto Battaglia, il quale aveva cominciato a manifestare il suo interessamento nel rilevare la compagnia di Modena, formazione che infatti passerà nel '46 sotto la direzione del Battaglia con il nome di Compagnia Drammatica Lombarda.

Ella avrà la decisione. Reclamo in grazia questa dilazione dalla sua gentilezza.

I saluti della Giulia.

Mi creda

Gustavo Modena

Suo aff.mo

Le faccio osservare che noi alterneremo le recite con un'opera in alcune stagioni; quindi non potrò garantirle sempre le quattro recite che mi richiede: però non ne faremo mai meno di tre.

Venezia, 2 giugno [1845?]

Carissima Sig.ra Adelaide,

Sono grato alla gentile sua deferenza a mio vantaggio; e procurerò di profittarne.

Scrissi ier l'altro un po' indispettito a quei Signori di Milano, lavandomi le mani d'ogni loro progetto, e mandandoli... a pascer le passere, come dicono i Francesi. Chi sa che questa risoluzione mia dispettosa non muova loro a conchiudere.

Nei dieci o dodici giorni che mi restano per sua concessione, c'è tempo da scrivere e riscrivere a Milano. Non dubiti che sarò sollecito più per lei che per me. Non potevo meglio provarle la mia sincera stima che facendo dipendere dal di lei concorso l'esecuzione d'un progetto in cui ogni altro si sarebbe gettato di pie' pari colla lusinga di cavar denaro da chi ne può spendere.

So che Ella ha cacciato l'Opera in seconda fila, e ne godo per la sua fama, e per l'arte nostra.

Il suo aff.mo

Gustavo Modena

La Giulia concambia i saluti. Ella mi farebbe un gran piacere se col mezzo di qualche suo conoscente facesse pervenire i miei al dottor Vitelliano Fabbri, fratello del comico Cesare Fabbri.

Venezia, 7 giugno [1845?]

Carissima Signora Adelaide,

Quando scrissi a lei che per la lentezza a risolvere di quei Signori di Milano, stimavo di lasciarle la sua piena libertà, ne scrissi a Taddèi e a Somigli, e così la cosa s'è vociferata. Oggi ricevo lettera da Milano dalla quale veggio l'assoluta impossibilità di far camminare le cose con maggior prestezza che le tartarughe. Le rinnovo dunque i miei sinceri ringraziamenti, e rinuncio con dispiacere alla lusinga di unirmi a lei nell'esercizio dell'arte nostra. Terrò come un monumento per me prezioso le lettere sue e di Taddèi per mostrarle a chiunque verrà a cantarmi di amore all'arte drammatica e d'altre simili fiabe: mostrerò ch'io avevo formata la più bella e la più difficile combinazione di artisti, e che per la trascuraggine di chi m'aveva spronato a quest'opera, la cosa s'è risolta in fumo.

Non mi mancherebbe certo il coraggio di riunire codesta combinazione a mie spese: con 80.000 lire austr. e d'introito mi resterebbe un buon guadagno per me: l'anno scorso ne incassai 87.000; sicché non avrei a tremare se fossi nella condizione d'ogni altro capo-comico. Ma, soggetto a cadere malato ad ogni inverno, ristretto nel breve circolo del regno lombardo-veneto e della Toscana, non istimo prudente l'avventurarmi in nessuna impresa; e mi riduco al partito di dar poche recite qua e là quando me ne uscirà fuori l'occasione. Il fatto di Domeniconi mi stà innanzi agli occhi come le parole del convito di Baldassar.

La Giulia le rende i più cordiali saluti; e tanto fa il Bellotti.

Mi tenga per suo buon servitore ed amico

Gustavo Modena¹⁰

¹⁰ Mariano Somigli fu buon amico e corrispondente di Modena. Negli anni della Compagnia dei giovani, si adoperò per procurare a Modena l'occasione di recitare in Toscana. — « Il fatto di Domeniconi » fu di andare incontro a parecchi guai per correre dietro alle « illusioni ». Negli anni '40 infatti, Luigi Domeniconi, uno dei maggiori attori dell'epoca, si trovò più volte in difficoltà: « Fu il '40-'41-'42 a Napoli colla Società di Alberti, Monti e Prepiani; e formò per proprio conto e per un quadriennio due compagnie, che ridusse poi dopo due anni di mala fortuna a una sola. Fu due anni in Compagnia Reale Sarda; *ma questa pagina — dice il Regli — nella sua biografia va voltata di pianta, se però non vogliamo provare che ogni eroe ha le sue sconfitte* ». (L. RASI, *I comici italiani*, Firenze, 1897, v. I, p. 774). — Il Bellotti è da identificare con Luigi Bellotti Bon, nipote della Ristori.

INDICE DEI NOMI

- Agostini C., 34.
Alberti (capocomico), 183.
Alfieri V., 17, 27, 33, 41, 49, 50, 73-75,
116, 117, 125, 177.
Andrei V., 35, 36.
Angelelli (marchese), 117.
Arrivabene A., 22.
Arrivabene G., 143, 144.
Aste C., 63.
Auber D., 169.
- Badano (impresario), 146.
Bandiera A., 53.
Bandiera E., 53.
Bandolfiori (console), 114, 115.
Barbiera R., 41, 42, 103.
Barroilhet (cantante), 171.
Bartolini (presidente), 143.
Bassi F., 147.
Battaglia G., 20, 23, 62, 79, 176-181.
Bellotti A., 178.
Bellotti Bon L., 176, 181.
Berchet G., 24.
Berlaffa (capocomico), 21.
Bernaroli Modena L., 17.
Bicchierai Z., 65, 66, 73, 75, 130.
Bini C., 142.
Boccomini G., 113.
Bon A., 23.
Bon F. A., 61.
Bonazzi L., 11, 26, 33-36, 41, 64, 66-69,
125, 148, 179.
Bonetti P., 144.
Borghi G., 126, 176.
Bouilly J. N., 125, 177.
Boutet E., 38.
Brandi (impresario), 147.
Brofferio A., 31, 32.
- Brunelli B., 40.
Cagnacci G., 54.
Calame Modena G., 20, 34, 40, 41, 65,
69, 178.
Calloud G. P., 23, 83, 84, 138, 141.
Calvi P. F., 92.
Candeloro G., 48, 86, 156.
Cantinelli P., 39.
Capelletti (monsignore), 114.
Capranica del Grillo G., 175, 177.
Carlo Alberto di Savoia, 24.
Casti G. B., 92, 106.
Cattaneo C., 85, 106-109.
Cavour C., 37, 40, 62, 101, 102, 107,
109, 147, 175.
Cazzola C., 148.
Centelli A., 35.
Ceroni R., 22, 126, 147.
Chiari (impresario), 141.
Chiossone D., 78.
Cipriani L., 163.
Cocchetti C., 144.
Collodi (Lorenzini C.), 36, 37.
Colombino N., 26, 27, 127, 145.
Coltellini C., 177.
Consigli M., 83.
Cormon E., 177.
Cosentino G., 40, 118.
Costa (impresario), 21.
Cotenna V., 137, 139.
Crippa (consigliere), 120, 123.
Cusani F., 14.
- Dabormida G., 163.
D'Alembert J., 130.
Dall'Ongaro F., 22, 32, 33, 35, 66, 67, 74,
77, 85, 101, 126, 149, 177, 178.
D'Amico A., 13.

- Dante, 24, 36, 38, 55, 89-97, 108, 109, 121, 180.
 D'Aste I., 74, 78, 79, 92, 126.
 De Amicis E., 37.
 De Benedetti S., 96, 97.
 Delavigne C., 21, 33, 66, 126, 180.
 Della Seta U., 38.
 Demarini G., 18, 113, 118.
 De' Pazzi B., 41, 95
 De Rossi G., 23.
 De Simoni Minaci C., 39.
 Domeniconi L., 22, 138, 147, 177, 183.
 Donizetti G., 166, 168-172.
 Dorus Gras M., 171.
 Dumas A., 75, 126.
- Engels F., 11.
 Euripide, 125.
- Fabbri A., 115.
 Fabbri C., 182.
 Fabbrichesi S., 17, 113.
 Farini L., 163.
 Favoni (attore), 147.
 Ferrari P., 79.
 Flaubert G., 36.
 Fortis L., 35, 94, 179.
 Franchetti A., 38.
 Franzesi B., 114.
- Gagliardi G., 50.
 Galante Garrone A., 40.
 Garberoglio G., 86, 110.
 Garibaldi G., 53, 109, 156.
 Garosci A., 40.
 Ghislanzoni A., 34, 65, 104, 125.
 Giacometti P., 74, 125.
 Giannini S., 138, 139, 142, 144.
 Giannuzzi (capocomico), 26.
 Giordani P., 50.
 Giorgi V., 13, 51, 113, 115.
 Giovannini A., 38.
 Giuriati D., 36, 37, 108.
 Goldoni C., 127, 177.
 Gramsci A., 60, 86.
 Grandi T., 11, 12, 31, 40, 42, 46, 79, 104, 106, 107, 113, 117, 122, 137.
 Grangé E., 177.
 Grillenzoni G., 87, 88, 92, 155.
 Guerrazzi F., 24, 74.
- Halévy L., 169.
- Hirschell (famiglia), 147.
 Hugo V., 126.
- Iffland A., 125.
 Internari C., 139.
- Jarro (Piccini G.), 38, 175.
- Koderman (professore), 148.
- La Farina G., 107.
 La Marmora A., 155, 157-163.
 Lanari A., 139.
 Lanza D., 39.
 Lari C., 39, 117.
 Latour (cantante), 172.
 Lenin V., 105.
 Leonardì L., 13.
 Leopoldo di Toscana, 25.
 Levasseur N., 170.
 Linati di Parma (conte), 157.
 Lipparini (capocomico), 138, 141.
 Livio, 155.
- Macchi M., 32, 84, 85, 124.
 Macchia G., 13.
 Machiavelli, 153.
 Maddalena E., 41.
 Maffei A., 22.
 Mainardi A., 147.
 Majeroni A., 102, 131, 146, 178.
 Mamiani della Rovere T., 108.
 Mangini N., 42.
 Mango A., 40.
 Manin D., 24, 156.
 Manzi A., 38, 41.
 Manzoni A., 21, 119, 124, 126.
 Marivaux P., 125.
 Mario A., 155.
 Marotti F., 13.
 Mascherpa (capocomico), 176.
 Marx C., 87.
 Massimiliano d'Austria, 27.
 Massimina (attrice), 139.
 Massol (cantante), 172.
 Mazzini G., 19-21, 24, 25, 48, 51-55, 59, 63, 83-94, 105-110, 118-120, 123, 124, 129, 130, 137, 151, 155, 175.
 Merelli (impresario), 21.
 Metternich (principe), 104.
 Meyerbeer G., 169, 172.
 Mignani T., 115.

- Modena E., 20.
 Modena Gi., 17, 21, 49, 63, 74, 115, 117, 125, 129, 165.
 Modena Gu., *passim*.
 Monaco V., 42.
 Monaldi G., 40.
 Montagente B., 115.
 Montanari L., 18, 50.
 Monti A., 177.
 Monti V., 125.
 Monti (capocomico), 183.
 Monti (famiglia), 148.
 Morando F., 40.
 Morbelli F., 115.
 Mordini A., 144.
 Morelli A., 23, 34, 61, 92, 146.
 Morrocchesi A., 41, 74, 116.
 Murat G., 158.
 Muratori A., 108.

 Napoleone I, 158.
 Napoleone G., 158.
 Napoleone III, 53, 92, 157-159.
 Niccolini G. B., 74, 145.
 Nugent (generale), 51.

 Olini (generale), 20.
 Onnis B., 27, 88, 109.

 Palli de' Bartolomei A., 64.
 Palmerston (lord), 92.
 Panzacchi E., 38.
 Pellico S., 18, 125, 177.
 Perelli (impresario), 23.
 Pezzana G., 145.
 Pieri G., 27, 28.
 Pindemonte G., 18, 51, 118, 125.
 Pinelli P., 105.
 Pio IX, 145.
 Piosasco (conte), 18.
 Pirandello L., 52.
 Polvaro C., 18, 113.
 Ponsard F., 125.
 Prepiani (capocomico), 183.

 Quadrio M., 34.

 Radetzky (maresciallo), 103, 105.
 Raftopulo A., 18, 113, 114, 118.
 Rangone F., 117.
 Rasi L., 34, 138, 183.
 Rattazzi U., 155, 161.

 Regli A., 74, 165, 183.
 Regli F., 102, 103.
 Revere G., 22.
 Ricasoli B., 163.
 Richelieu (cardinale), 153.
 Righetti D., 25, 26, 126-129.
 Rigutini G., 37.
 Ristori A., 12, 26, 27, 34, 60, 90, 92, 101, 146, 175-183.
 Rizzi B., 41.
 Robbio (violoncellista), 21.
 Rossi E., 12, 23, 27, 34, 37, 79, 126, 177.
 Roti C., 18, 33, 125.
 Rousseau J. J., 32, 130.
 Rovani G., 103.
 Ruffini A., 94.
 Ruffini G., 54.

 Sabatini G., 22, 74, 83, 92, 126, 137, 138, 145, 146.
 Sadowsky F., 22.
 Saffi A., 155.
 Saint Georges J. H., 169.
 Salvemini G., 53, 54, 87.
 Salvini G., 22, 142.
 Salvini T., 12, 22, 27, 28, 34, 37, 67, 175, 177.
 Sand G., 126.
 Sanguinetti (capocomico), 148.
 Santangelo P., 103.
 Savon G. B., 108.
 Schacherl B., 40.
 Schiller F., 22, 23, 41, 125, 126, 177.
 Scifoni F., 106, 107.
 Scott W., 181.
 Scribe E., 3, 75, 126, 167, 177.
 Shakespeare, 24, 79, 125, 177.
 Simoni R., 38.
 Socci E., 34.
 Sofocle, 17, 117.
 Somigli M., 65, 142, 183.
 Soulié F., 33, 76, 126.
 Stefani G., 137, 138, 145, 146.
 Sterbini C., 142.
 Stoltz R., 170.

 Taddei L., 176-178, 183.
 Tadolini G., 78.
 Talleyrand C., 153.
 Talma F. J., 74.
 Timpanaro S., 48.

Tommaseo N., 24, 32, 41, 74.
Torquemada T., 52.
Toselli G., 26, 127, 148.
Trebbi O., 40, 117.

Vaudagnotti A., 40
Venier L., 142.
Venturi E. A., 155.
Verdi G., 60.
Vestri G., 22.
Vestri L., 18, 118, 176.
Vicini G., 17, 19, 50, 52.
Viganò L., 96.

Visconti Venosta G., 103.
Vittorio Emanuele di Savoia, 109, 155,
156, 159.
Vollo G., 22, 74-76, 126.
Voltaire, 18, 21, 27, 33, 50, 51, 77, 101,
106, 108, 125, 126, 130, 131.

White Mario J., 94.

Zambonini C., 129.
Zoppetti G. B., 146.
Zini L., 108.
Zucchi C., 19.

Finito di stampare nel dicembre 1971
dalla Tipografia Clemente Ceccarelli
Grotte di Castro (Vt) - Tel. 77629.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

1. Gustavo Modena, foto Bardi, particolare.
2. Ritratto giovanile, olio anonimo; raccolta Luigi Rasi, presso la biblioteca del Burkardo di Roma, 1834.
3. «Gustavo Modena, primo attore drammatico italiano», litografia Martelli e C.; raccolta delle stampe e dei disegni del comune di Milano, 1827.
4. Boggi, «Gustavo Modena, attore italiano, nella Francesca da Rimini di Pellico», litografia Salucci, a colori; ivi, 1829.
5. Ritratto di Giulia Calame Modena; raccolta Terenzio Grandi.
6. Bozza del manifesto per lo spettacolo dantesco di Londra; raccolta Terenzio Grandi, 1839.
7. Appello con annesso modulo di obbligazione volontaria per la costituzione di una compagnia stabile della città di Milano; museo teatrale alla Scala di Milano, 1843.
8. Teja, Modena interprete del *Saul* di Alfieri: «Ma chi da tergo, oh, chi pel crin m'afferra?»; disegno realizzato per la rivista *Il teatro*, aprile 1856.
9. Stiletto di scena di Gustavo Modena; raccolta Luigi Rasi, presso la biblioteca del Burkardo di Roma.
10. Fibbie di scena; ivi.
11. Frulli, «Gustavo Modena, miracolo dell'arte drammatica, incomparabile unico, meravigliati i bolognesi», litografia Angiolini su china; raccolta delle stampe e dei disegni del comune di Milano, giugno 1847.
12. «Gustavo Modena, per questo vero prestigio dell'arte di Roscio hanno Dante e Vittorio un genio che all'Italia il loro genio interpreta», litografia Bertotti su china; raccolta delle stampe e dei disegni del comune di Milano, 1840.
13. Cadolini, ritratto con il cappello, litografia, foto Bettini; biblioteca del Burkardo di Roma.
14. Ritratto col mantello, olio anonimo; biblioteca del Burkardo di Roma.





1. Gustavo Modena.
2. Ritratto giovanile.
3. L'interprete classico.
4. Modena come Paolo nella *Francesca da Rimini*.
5. Giulia Calame Modena.



OPERA
CONCERT ROOM,



HER
MAJESTY'S THEATRE.

SIG.^r

MODENA,

(Premier Acteur Tragique de l'Italie.)

Has the honour to announce to the Nobility, Gentry and the Public that he will give a

GRAND

MORNING CONCERT,

ON

Friday, May 17, 1839,

On which occasion, he will have the honour of introducing several

CHOICE SPECIMENS OF

ITALIAN DECLAMATION,

AMONG WHICH, THE MOST BEAUTIFUL PASSAGES OF THE

INFERNO OF DANTE.

Which Character will be personated by himself.

Sign. MODENA will have the valuable assistance of the following celebrated Artists, who have most kindly consented to sing several new compositions never before introduced in the Concert Rooms of this country, and more particularly the most selected pieces from the ROBERT DEVEREUX, which

SIG. RUBINI AND **SIG. TAMBRINI**

Have kindly consented to sing for the first time in this Country.

Madame G. GRISI, **Madame PERSIANI,**

Madlle. ERNESTA GRISI, **Madlle. MONANNI,** **Madc. ALBERTAZZI,**

Signor RUBINI, **Signor IVANOFF,**

Signor TAMBURINI, **Signor F. LABLACHE,**

Signor TAMBRINI,

AND

SIG. LABLACHE.

SOLO PERFORMERS.

Harp. - - - **Mr. J. BALSH CHATTERTON.**

Violin. - - - **Mr. MOHL.**

Conductor, Signor COSTA.

Full particulars will be shortly announced.

TICKETS 10s. 6d. each, to be had of SIGNOR MODENA, 20, REGENT-STREET; MORE AND LAGUNA; CHARLES OLIVER, MILES AND CHAPPEL; NEW BOND-STREET; CANNON AND CO., REGENT-STREET; PURDAY, ST. PAULS; KEITH, PARSONS, and by all the principal Booksellers.

W. A. JOHNSON - NASSAU STAIR FRISKY & NASSAU STREET, N.B.

6. Bozza di manifesto per lo spettacolo dantesco a Londra,

Signore

L'arte drammatica, che è un bisogno delle Società civili, che nell'efficacia de' suoi effetti lascia dietro sè tutte le arti belle mozzate della paroli, che può quindi giovar molto l'educazione pubblica, giace ora in Italia prostrata nell'avvilimento.

Questa deiezione, sentita e lamentata da tutti, è frutto della concorrenza, della folla che invade ogni arte, ogni industria; è figlia di molte altre cause che lungo sarebbe l'enumerare.

L'artista Gustavo Modena ha concepito il pensiero di formare a poco a poco una riunione d'artisti non del tutto avvinata alla ragione commerciale — la quale di necessità è serva dei tempi, delle abitudini, del gusto multiforme e guasto dei popoli — ma una riunione consecrata al progresso dell'arte.

Tutti sentono il bisogno d'una compagnia modello, d'un vivaio di buoni artisti.

Egli sceglie a questo scopo, tra i giovinetti già iniziati alla scena e figli d'attori provetti, quelli che rivelano in sè una scintilla, una predisposizione da natura a codesta ginnastica dello spirito e del cuore; sceglie quelli non nati nell'arte, che vi si sentono da prepotente impulso trascinati; li educa alla recitazione, non che ai principii indispensabili della danza, della musica, della storia, dei modi sociali. Se questi allievi progrediscono felicemente, li ritiene nella compagnia; se per sventura non giustificano le prime speranze, li dismante, e ne sostituisce de' nuovi.

Le vicie usanze, la febbre delle convenienze non si apprenderanno a questi giovani, pei quali la mente del Direttore ed il criterio d'un eletto uditorio saranno le norme a cui s'avvezzino a confermarsi.

Questa compagnia risiederà in Milano tre mesi almeno d'ogni anno, per un quinquennio, e agirà di preferenza nel Teatro Reo.

Essa è aperta in ogni tempo agli artisti drammatici già celebri che volessero dar con quelli un numero qualunque di recite a guisa dei débuts che si praticano in Germania ed in Francia.

È aperta altresì come airingo ai poeti nazionali. E il Direttore destinerà ogni anno un premio di 2000 (duemila) lire al nuovo dramma che otterrà tre repliche per acclamazione in Milano, e sarà giudicato degno di premio da un comitato letterario.

Questa impresa però non è tale che un artista sprovisto di ricchezze possa cimentarvisi a tutto suo rischio.

Una continua esperienza ha dimostrato che i teatri non bastano a sè stessi coi loro prodotti; ed il tentativo qui proposto non può prosperare se non dopo inoltrata l'educazione artistica degli allievi.

Orn'è che il Modena, fermo nella fiducia che la colta e popolosa città di Milano - sia la sola ove questa impresa possa trovare aiuto ed incremento, propone ai fautori delle arti, a quelli specialmente che da fortuna sortiscono il bel decoro di poterle validamente giovare, una

lista di contribuenti,

per una somma illimitata — non minore di lire 100 austriache — da versarsi ogni anno, al camerino del Teatro, nei mesi che la compagnia agirà in Milano: e ciò per un quinquennio a cominciare dal prossimo settembre, anno 1843.

I sottoscritti sono di diritto abbonati a tutte le recite che la compagnia darà in Milano nel corso dei cinque anni. Le sottoscrizioni non saranno obbligatorie se nel loro complesso non ascendano all'annua somma di lire 20,000 austriache. In questa sfortunata ipotesi esse sono come non avvenute, ed il Modena recede dalla sua impresa perchè impossibilitato a sostenerla.

Ogni contribuente potrà verificare al camerino del Teatro la somma delle obblazioni.

Di lei, Signore

Caseq.

GUSTAVO MODENA

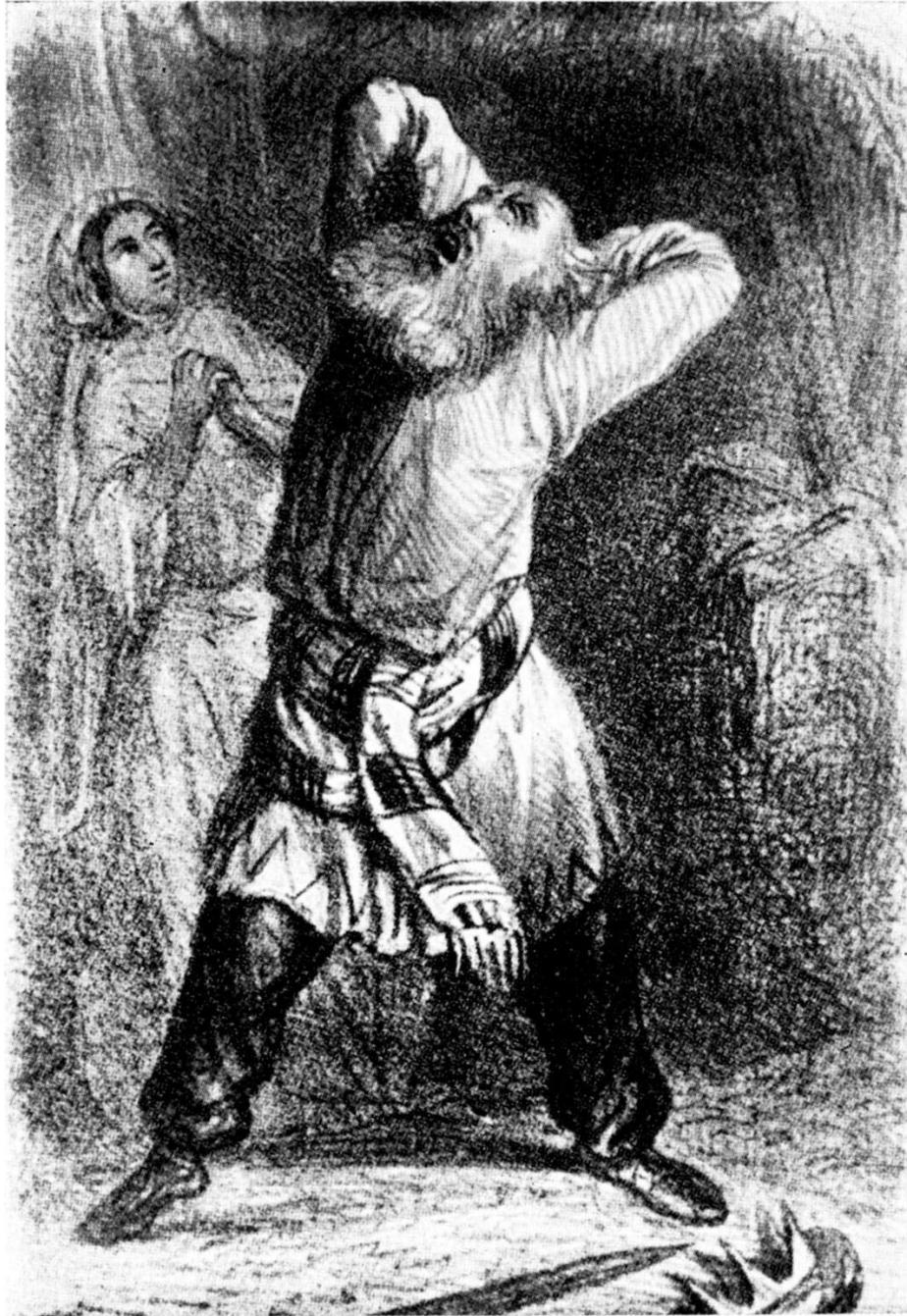
Milano, questo giorno

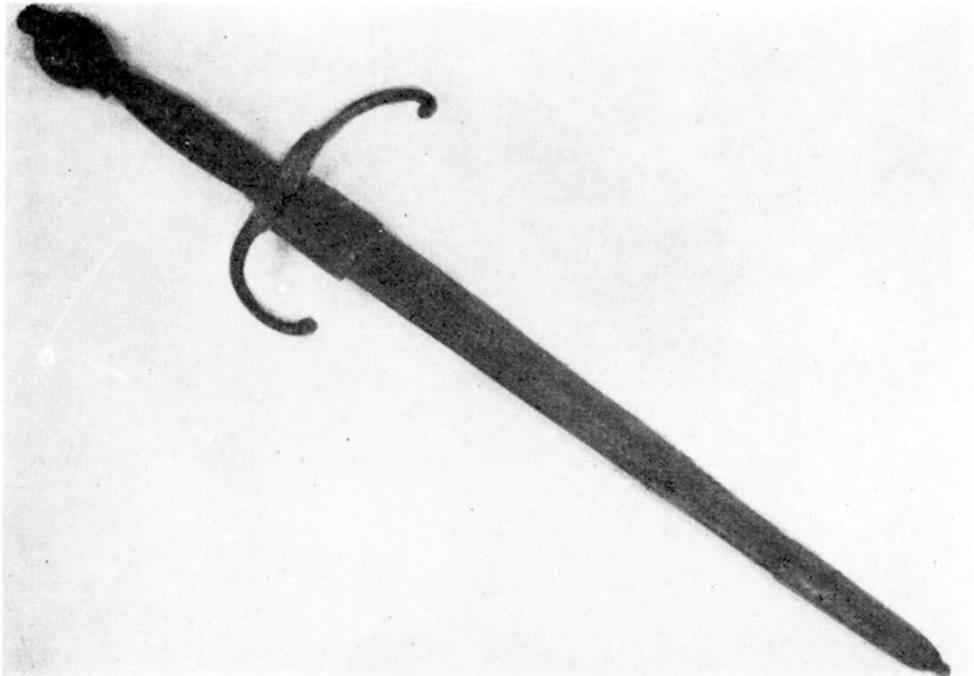
Dal Camerino del Teatro Re

Modula di obbligazione volontaria

Se sottoscritto promette di pagare per titoli, e sotto le condizioni suesposte, ad ogni anno, per un quinquennio, la somma di lire austriache

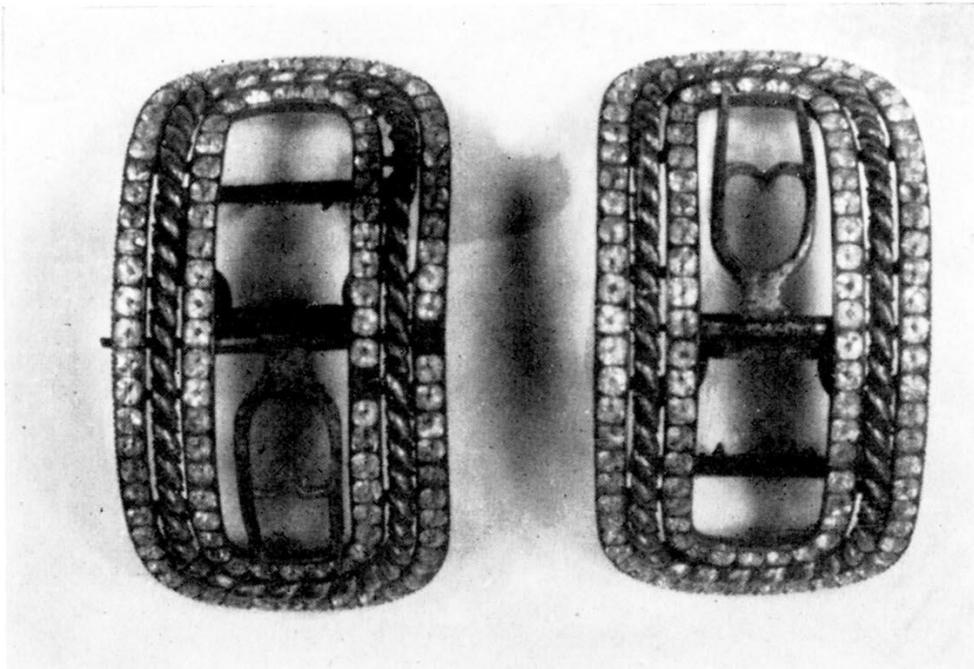
Nome dell'Obbligato, e domicilio





8. Mentre declama il verso del *Saul* di Alfieri: « Ma chi da tergo, oh, chi pel crin m'afferra? ».

9. 10. Armi di scena di Gustavo Modena.



11. 12. 13. 14. Modena in quattro diverse pose artistiche.









Anno VI
Numero 21/22
Agosto-
Novembre 1983

QUADERNI DI TEATRO

Rivista trimestrale
del Teatro Regionale Toscano

La poesia dell'attore ottocentesco

Stefano De Matteis - Stefano Geraci -
Claudio Meldolesi - Franco Ruffini -
Mirella Schino - Ferdinando Taviani -
Cristina Valenti.

**La rappresentazione di S. Orsola:
testimonianze testuali e figurative**

VALLECCHI

Claudio Meldolesi

Modena rivisto

Profilo di Gustavo Modena (Bulzoni, 1971) non fa parte degli studi che mi pento di aver pubblicato. Mi sembra infatti che quel di più di filosofia della storia che ogni tanto vi emerge, comportando delle affermazioni retoriche, non intacchi il centro del discorso.

Era giusto recuperare Modena prescindendo dalla solita equazione teatro-politica, che in lui si fece tanto di routine da non riguardarlo nel profondo (essere capocomico uguale essere mazziniano). Era giusto individuare il suo elemento nella sfasatura: sfasatura come autonomia del suo agire dalla tradizione, dal testo drammatico, dal gusto corrente e dalle abitudini del pubblico; in corrispondenza con la sfasatura esistente fra nazione e governo alla metà dell'ottocento italiano. Pensare Modena attraverso le dinamiche della sfasatura significava poterlo vedere in azione, impegnato a costruire molteplici e mutevoli rapporti di diversità, anziché bloccato nell'identità del fatidico incontro dell'attore e del patriota. Era giusto, di conseguenza, localizzare la riforma modeniana, oltre che nell'esperienza pedagogica della compagnia dei giovani (di Tommaso Salvini e degli altri), che durò appena dal 1843 al 1845, nell'apprendistato di Ernesto Rossi, nel tentativo del maestro di avere con sé anche la giovane Ristori e nell'influenza che egli continuò a esercitare negli anni del maggior successo grande-attorico: perché è vero che gli insegnamenti del maestro furono riplasmati dagli allievi, ma è ugualmente vero che senza di lui i grandi attori non avrebbero avuto altrettanta materia prima da riplasmare; e perché la pratica della sfasatura fu essenziale anche nell'evoluzione sotterranea del teatro in dialetto.

Una volta riaccettato quel mio vecchio libro, però, credo sia onesto dire del suo limite di fondo. Volendo storicizzare le intenzioni, oltre che gli avvenimenti, mi sembrava essenziale che Modena non avesse potuto realizzare il suo teatro ideale, perché frustrato dall'opportunismo politico-culturale circostante e perché invaghito di sogni campati per aria – a cominciare da quello del teatro dei bedoini, dei non civilizzati cioè -. Questi due motivi, con la loro troppo rigida causalità, mi portavano a dare una spiegazione insoddisfacente dell'inibizione modeniana; per cui lui, Modena, mi appariva ora come un fiero utopista, teoricamente fragile, ora come un critico della commercializ-

zazione del teatro, al fondo bonario e moralista, in sintonia d'intenti con la borghesia popolare. Tutte cose in parte vere (e del tutto documentate), ma per ciò stesso – come avrebbe detto Modena – in parte false¹.

Nelle opere degli attori scrittori (intendo di quelli veri, non dei molti che ci hanno lasciato delle autobiografie di comodo) si può trovare di tutto, una affermazione e il suo contrario. Il confronto con i fatti di vita si rende allora necessario, per cominciare a capire. Nella rilettura recente che ho fatto di Modena due fatti sono risultati illuminanti. a) Nel 1832, quando fu costretto all'esilio per aver partecipato ai moti dell'Emilia e delle Romagne e per altre attività sovversive, Modena era un attore fra gli altri. Nel 1839, quando poté tornare, egli fu salutato da subito come *il* riformatore del teatro nazionale: diede vita a un'incalzante successione di iniziative, dalle recitazioni dantesche alla compagnia dei giovani, e dimostrò una lungimiranza "quasi profetica" nelle scelte artistiche che si trovò a fare. Nel quadro motivazionale di *Profilo di Gustavo Modena* questo salto risultava spiegabile con il fatto che l'attore in esilio aveva potuto rendersi conto delle innovazioni rappresentative realizzate in Francia, in Inghilterra e in Germania. Ma la riforma modeniana fu qualcosa di diverso da un pur geniale aggiornamento. Essa nacque, evidentemente, in otto anni di distanza dal teatro, dalla decisione – dichiarata – di non recitare più e di affermazioni estremiste quali: portare lo stile della *Mandragola* nella recitazione tragica; puntare sulla ricchezza vocale delle recitazioni regionali (e non sui sentimenti senza voce come facevano gli attori liguri e lombardi); non limitarsi a un teatro di mi-

¹ In verità, se avesse voluto, Modena sarebbe stato l'inventore a tutti gli effetti dello stile grande-attorico che i suoi successori coronarono poi a Parigi e a Londra. Se si fosse concesso, i fili della sua disordinata attività si sarebbero ricomposti nella prospettiva vincente: egli era della generazione della Marchionni e di Taddei, ma il suo impegno era calamitato dal divenire del teatro. A rigor di termini, dunque, non fu uno sconfitto; e non fu un utopista concreto, perché solo nei mesi in cui il suo esilio si fece più sbandato, verso il '35, e negli ultimi anni di vita egli intuì che le ragioni del suo disadattamento erano più grandi della pratica che perseguiva. Il gusto della libertà, la ribalderia campagnola, le fantasie eccentriche, il piacere fisico della battuta che torna alla terra, alla materia, alla volgarità, in una parola le

incandescenze etiche e fantastiche di Modena non sempre riuscirono a trascinare dietro di sé il pensiero del patriota, che restava ancorato alle solite antinomie mazziniane. E non fu nemmeno un moralista bonario, al contrario. Nel decennio successivo alle battaglie quarantottesche, egli alternò angoscia e sarcasmo. Divenuto forse alcoolizzato, i suoi soggiorni in campagna ebbero sempre più carattere terapeutico. Lo confortavano la vicinanza di Giulia, le corrispondenze con gli amici e le occasioni che la cronaca gli offriva di offendere gli altri. Offese un po' tutti, compreso il soggetto politico cui aveva dedicato la vita, il popolo italiano, che – me lo ha fatto notare Carpentieri – entrò nei suoi dialoghi sotto i panni bertoldeschi di Sua Eccellenza Culo.

glorie, affermazione quest'ultima che spinse Modena a dissociarsi anzitempo dai successi ottenuti.

b) A quanto si legge – e la notizia non è nemmeno certa – Modena rappresentò Shakespeare una sola volta, a Milano nel '42, ricavandone un tale insuccesso che dovette interrompere lo spettacolo (si trattava di *Otello*). Eppure, dalle lettere, dai discorsi e dai dialoghi che scrisse risulta inequivocabilmente che Modena amava Shakespeare più di ogni altro autore. Detestava (o stimava solo come capocomico) pressoché tutti gli autori che rappresentava, e non rappresentava l'unico poeta teatrale (insieme a Schiller) che gli era caro.

Nella logica mezza vera di *Profilo di Gustavo Modena* questa stranezza non poteva trovar spiegazione altro che in preoccupazioni di cassetta, ma Modena più volte aveva mostrato di non rassegnarsi ai ricatti degli spettatori. Perché, dunque, non pensare liberamente, al di là dei documenti, che per il teatro inglese l'attore patriota nutrì una specie di *privata* venerazione? Prima supposizione a conferma: egli sapeva che gli attori d'oltre Manica, nel primo ottocento, avevano stentato a far riaccettare Shakespeare, è possibile quindi che quella storia dell'*Otello* milanese fosse stata da lui inventata per dare un tratto inglese alla sua incomunicazione col pubblico. Un'altra supposizione: in vita sua Modena commerciò di tutto, dai fagioli ai maccheroni, ma volle definirsi "mercante di vino": forse perché anche Garrick era stato in quel commercio? E certamente, al termine dell'esilio, fu per ragioni simboliche, e non economiche – come disse –, che scelse di andare in Inghilterra a recitare il suo primo Dante in teatro. Tanto è vero che poi, per procurarsi i soldi del rimpatrio, fu costretto a passare da Parigi (e si noti che in Francia, nei salotti francesi, le sue dantate erano state accolte in modo più che promettente: sarebbe stato tanto più semplice per lui cantare e guadagnare a Parigi).

I due fatti di vita che ho ricordato: l'aver concepito la riforma in esilio, lontano dal teatro e quasi contro di esso, e il fatto di non aver voluto rappresentare Shakespeare, pur venerandolo, spingono a cercare nuove linee interpretative nei reperti modeniani. Proviamo a riprendere il filo del primo fatto.

Per uno come lui, che dava tanta importanza alla pancia, doveva essere discriminante il principio: il camerino è "il viscere nutritivo" del teatro. Nel teatro di Modena la pancia piena non corrispondeva né al momento dell'esibizione, dell'apoteosi, dello spettacolo, momento che non a caso definiva fetido (e che specie negli ultimi anni cercò di fuggire, riducendo le sue apparizioni allo stretto necessario per vivere), né al momento dell'isolamento personale (Modena non era un romantico, anche se quasi tutti lo hanno definito tale, per levigare la sua complessità). La metafora del camerino-viscere rimandava, in realtà, a ciò che egli aveva scoperto nell'emigrazione: che la sua teatralità efficiente non aveva il suo spazio originario in una particolare qualità

artistica, ben individuabile, proverbialmente sua – come gli occhi della Siddons –, bensì nella capacità di produrre dei processi espressivi autentici, a partire dalla distanza in lui esistente fra l'isolamento personale e l'atto dell'esibizione.

Consumata l'esperienza migliorativa della compagnia dei giovani, Modena arrivò a convincersi che il senso della sua riforma doveva consistere nel mantenere incontaminato quel suo spazio efficiente. Fu come un attestarsi strategico nelle retrovie della pratica di spettacolo, al riparo dalla logica degli allineamenti. Poi, passata l'ondata politica del '48-'49, egli prese a curare il suo spazio con visionaria semplicità, facendosi attore del generale bisogno di superiorità che la " commedia della vita ", la commedia delle degenerazioni piemontesi, non si stancava di riprodurre. L'autonomia perseguita assunse quindi più dimensioni spaziali, di ristoro oltre che di creatività. Quella di Torre Luserna, il suo rifugio in campagna, quella del tempo tregua dedicato agli amici e quella naturalmente dei suoi personali processi di " inveroamento " artistico: la recitazione sfasata di Modena e della sua scuola continuò ancora a nutrirsi delle sostanze coltivate nel camerino-viscere, come si può capire indirettamente dal ricordo di Stanislavskij sul modo introverso in cui Salvini si preparava a recitare.

Quando lavoravo a *Profilo di Gustavo Modena*, pensavo che espressioni come « Arte, arte! - arte un cazzo » e « Per correggerlo [il teatro] bisogna bruciarlo. Bruciar le tavole, bruciarne il morale, bruciarne ... l'idea » fossero espressioni di rabbioso rifiuto. Oggi penso invece che in esse vada cercato il Modena che difende il suo spazio dai recuperi del trionfante buon senso (o del " sistema " come lui stesso diceva), il Modena che si esercita a fare il sordo con gli spettatori che lo volevano primattore del *loro* teatro. Ma sempre pensando al teatro. Nessuno che non fosse un attore in esercizio, fra l'altro, avrebbe dato quell'interpunzione espressivistica alla frase « Arte, arte! - arte un cazzo ».

Passiamo al secondo fatto, quello del Modena che non rappresenta il teatro che ama.

All'epoca del *Profilo* mi sembrò quasi una celia il fatto che Domenico Giuriati, uno degli ultimi amici di Modena, avesse scritto un articolo intitolato *Plagi fortuiti. Gustavo Modena e Gustavo Flaubert*, paragonando il ritiro di Tor Luserna a quello di Croisset; oggi il confronto mi sembra stimolante e certo più pertinente di quello stabilito da Mazzini fra Modena e Balzac. Un tentatore della flaubertiana *Tentazione di Sant'Antonio* dice: « Mi ha preso il disgusto della forma, il disgusto della percezione, persino il disgusto della conoscenza, perché il pensiero non sopravvive al fatto transitorio che lo produce e lo spirito è solo un'illusione, come ogni altra cosa ». Modena, che si disse affascinato anche lui dalla figura di Sant'Antonio, usò delle parole analoghe nei momenti " orribili " del suo finale scorcamento. Allora era come se si tentasse da solo; e l'attore patriota, abbandonan-

La poesia dell'attore ottocentesco

dosi alla spontaneità, perdeva il filo, ora facendo il Cincinnato, ora facendo l'attore e basta. Lo spazio efficiente di Modena – qui volevo arrivare – era dunque uno spazio combattuto, e i giochi delle sue sfasature recitative non erano affatto scontati. (La somiglianza con Flaubert, così improbabile a un'osservazione di gusto, potrà quindi accostarci ai silenzi di Modena, al suo ricorrente desiderio di morte).

Modena poi reagiva esercitandosi al "senso comune". Ad esempio, si esercitava alla sordità verso i potenti, sviluppando le sue capacità percettive, per contrasto, verso chi potente non era: verso gli amici oscuri, che furono gli unici destinatari delle sue lettere (è significativo che Modena non scrivesse mai ai grandi del momento, nemmeno a Mazzini), o verso i "comici bricconi", i comici plebei che egli col tempo preferì a suoi compagni di lavoro, per non avere a che fare con le vischiose illusioni degli artisti. In questo stesso senso Modena si rapportò a Shakespeare: per non identificarsi con l'atto dell'esibizione e perché la spontaneità tentatrice non vanificasse il suo spazio efficiente, divenne una specie di regola per lui il non servire al pubblico, in belle forme, quello che amava.

Visto dal palcoscenico, il pubblico, quella massa di gente compiaciuta di sé, che "capiva un corno e non capiva un fico" e che considerava il teatro un luogo di distrazioni, appariva a Modena nelle vesti di un odioso soggetto collettivo, di un potente che gli stava sul collo per tradirlo, come Carlo Alberto, come Cavour e come la Ristori dei successi in livrea. Perché mai avrebbe dovuto compiacerlo? Shakespeare doveva essere il protagonista, il simbolo della sua distanza dal pubblico. Sarebbe stato immorale cavarne dei fantasmi scenici di nuovo conio. Lo stile shakespeariano sembrava fatto apposta, invece, per render più gustose le lettere agli amici. Nel confronti degli spettatori, dal suo punto di vista, era una grande offesa, e non gli importava che loro non lo capissero.

La base della recitazione modeniana era semplice, polemicamente semplice, soprattutto nella dizione. I caratteri dei personaggi vi si stagliavano per eccesso di evidenza. C'era poi una discreta cura della rappresentazione di complesso, alla maniera francese. Ma l'elemento concreto su cui Modena puntava – a quanto risulta – era il sudore. Dal sudore cominciava il gioco delle sue sfasature, ovvero delle sue variazioni creative.

In scena faceva più di quello che il personaggio letterario e le abitudini del pubblico richiedevano. E poiché disprezzava le aggiunte esornative, c'è da pensare che dall'interno di qualsiasi testo, anche del più mediocre, egli cercasse di rimanifestare le emozioni provate al contatto della grande poesia drammatica, di Shakespeare, di Dante e di Schiller, di Rossini e di Mozart. Sudava forse in questo sforzo espansivo della modesta quotidianità spettacolare, rifiutata epperò necessariamente rivissuta.

Giudicava *Saul* un'eccezione, sia nel quadro della drammaturgia alfieriana, che gli sembrava in genere troppo letteraria, sia all'interno del suo repertorio: fu l'unico testo amato che rappresentò tutta la vita. Modena vi si impegnava tanto, che arrivava sempre troppo affaticato al quinto atto. Il senso dell'accerchiamento, la paura della gioventù, l'ondeggiare della mente fra opposti sentimenti, la rabbia come condizione ordinaria del vivere; tutte queste pulsioni, insieme all'odio antitirannico, sollecitavano con forza straordinaria il suo spazio efficiente. E non a caso, di periodo in periodo, egli modificò i tratti e il senso della pazzia di Saul.

Saul era per Modena il diverso dai tratti somiglianti, era l'enigma, il personaggio fatto per le sue identificazioni, l'unico che permettesse al suo isolamento di approssimarsi all'atto dell'esibizione, senza riduzioni di autonomia. Quando Modena recitava il capolavoro alfieriano, i teatri si riempivano; una pazzia di Saul gli assicurava il guadagno di tre sere, e lui da buon commerciante non si stancava di impazzire; poi però, recitando, confidava nell'ascolto dei pochi disposti a capirlo: « Io sono un Genio-femmina; scaravento le mie idee come grani di spelta sulle ali del vento; se germogliano, bene; se no, la terra non li meritava. I lampi abbarbagliano; ed io lampeggio, non accendo candele: *tant pis* per chi ha la vista debole ... e per chi è cocciuto ». Modena recitava per pochi, e questo fatto, notevole come gli altri due prima analizzati, costituì il punto di maggior rottura con i suoi allievi. I grandi attori, che recitavano per molti e che si affermavano quanto più lui si appartava, operavano ai suoi occhi un tradimento, pari a quello che Saul leggeva nell'innocenza di David. Modena sapeva apprezzare la loro bravura, ma non tollerava che commerciasero i suoi segreti, a cominciare da Shakespeare, che mettersero in piazza il suo spazio efficiente, che traducessero in effetti plateali le sue sfasature recitative, che si uniformassero alla spazialità del melodramma amplificando i movimenti di scena, e che andassero a laurearsi sul mercato di Parigi, immemori dell'aggressione francese alla repubblica romana.

A renderlo intollerante era poi, nel concreto, la tendenza al " facsimile ", come lui diceva: a forza di commerciar cotone, i grandi attori avrebbero dimenticato com'è fatta la lana. Lui comunque teneva alla lana, e mentre gli altri pensavano ai mercati mondiali, lui fra Arona e Tor Luserna si ridava al commercio, per quattro soldi, riatteggandosi a " Re Saul mercante di vino ", come in esilio, con una dose di sarcasmo in più.

Non si può dire che Modena sia stato un teatrante politico. Passata la giovinezza, non credette più che potessero trasmettersi dei valori positivi a teatro. Né cercò poi di intervenire sulle circostanze che di volta in volta lo spingevano a fare o il teatro o l'attività politica. Attività politica in questo caso volle dire ritorno all'emigrazione, il

'48, la lotta dei barabba milanesi, che fu l'ultimo movimento cui partecipò, nel '53.

Poi i due ambiti gli apparvero riavvicinabili, ma in modo opposto a quello del teatro politico. Gli sembrava che l'alienazione dei rapporti interumani avesse divorato ogni possibilità di invenzione artistica e di trasformazione sociale, che si potesse intervenire solo al negativo, rifiutando il presente; e poiché il senso del teatro in Modena era tanto più complesso del suo senso politico, fu la ricchezza del suo pessimismo teatrale a dar spessore al suo pessimismo politico. Ragionando di politica cioè, Modena prese a esprimersi per frasi fatte, epperò il ribollire etico-esistenziale da cui traeva linfa la sua grandezza a teatro lo portava a dare di tanto in tanto dei giudizi folgoranti; sull'irresistibile trionfo del "merdoso partito" piemontese, ad esempio, o sulla subalternità strategica delle imprese garibaldine; e arrivò a prevedere l'avvento della Comune di Parigi. Anche la scarsa attività politica che diede nel periodo trovò ragione in una schiva ricerca di autenticità: aiutò concretamente gli esuli e i compagni in disgrazia, e si adoperò perché non si perdesse la memoria dei caduti.

Infine, restringendosi nel limite dei ragionamenti privati o semipubblici, la politica divenne per Modena un chiodo fisso, un rovello da ex militante e un insieme di convinzioni polemiche, non prive però di energia scardinatrice: bestemmiano la politica, Modena cominciò a sbriciolare i condizionamenti ideologici del patriottismo; esercizio questo che gli fece ritrovare il gusto eversivo dei dialoghi satirici, che scrisse contro la nuova classe dirigente con ottica ormai più cattaneana che mazziniana.

So bene che questa impostazione del discorso sorprenderà la maggioranza dei lettori informati, quelli che di Modena hanno letto nelle antologie del risorgimento e dell'ottocento teatrale. Modena è stato usualmente costretto nelle sue scritture di partito, nei dialoghi giovanili di propaganda mazziniana e nell'articolo *Il teatro educatore*. Alla luce di queste operette d'esilio, importanti certo ma condizionate dalla committenza, si è potuto parlare di Modena come dell'inventore del teatro politico all'italiana, in quanto "seminatore di illusioni", scivolato, "purtroppo" nello scetticismo alla fine dei suoi giorni.

Questa la controimmagine che propongo: come a teatro Modena fu l'attore italiano più sensibile alle istanze sociali, e perciò stesso più ostile alla socialità degli spettatori esistenti, così in politica la sua attenzione per le rivendicazioni dal basso (attenzione che lo metteva in urto con i mazziniani ortodossi) lo spinse a negare le logiche del consenso.

Mi pare che questa controimmagine abbia il pregio di essere riferibile sia al Modena giovane che a quello maturo, sia al militante che al polemista. E mi pare, di conseguenza, che la sua unitarietà complessiva consenta di venire a capo anche della generale discontinuità della scrittura modeniana.

L'ultimo Modena, quello più distante dalla normalità del teatro politico e quello che fortunatamente scrisse di più, potrà farci capire la coerenza di fondo del personaggio, in tutte le sue fasi, e la costanza della sua volontà di trasformazione, non importa se con o contro la società costituita e le circostanze date. Si veda la lettera del 4 settembre 1858, scritta in pieno isolamento: « Sabbatini, ho la tua del 2. "Lo scetticismo genera l'apatia". Grazie della scoperta: ma procaccia di scoprire pur anche questo: che quando l'apatia è ormai fatalmente universale, invincibile come la morte, chi si lascia allucinare dalle larve febbrili di una speranza [...] mente a se stesso, dacché veramente non crede ma si illude di credere ». Perciò Modena giudicava i suoi scritti satirici più utili della « opaca luce di fede fatua [...] del povero Pippo » Mazzini, che continuava a credere per « un malinteso senso del *dovere* ». Lui almeno cercava di guarire « qualche altro *lui* dal sonnambulismo », prima che andasse « giù dal tetto ». Come non rivedere in questa frasi disilluse l'atteggiamento, in persistenza, del militante?

Quanto all'arte, la continuità del punto di vista era ancora più evidente; perché l'arte, in sostanza, era diventata per Modena ciò di cui si ha bisogno e di cui non si può avere il possesso: se ne doveva parlare come di una larva, in rapporto con l'ideale, ma intuibile solo nel momento in cui la realtà le si opponeva. Come non ripensare, in questo caso, al teatro del sudore? « Tu mi trovi in contraddizione – concludeva Modena –: è ben possibile; i più grandi uomini non sono altro che impasti di contraddizioni, figuriamoci i piccoli! Dante e la sua *Commedia* sono un dizionario di contraddizioni ». Il Modena degli Anni Quaranta non avrebbe detto così, ma è anche vero che quei pensieri del '58 esprimevano con altre parole delle cose già sentite quindici anni prima.

Se dovessi rimettere le mani nel mio libro su Gustavo Modena, non cercherei il senso della sua riforma solo nei magri documenti del '43-'45, nelle dichiarazioni prudenti che egli fece allora per far accettare il nuovo a un'opinione pubblica distratta e condizionatrice, ma anche la messinscena epistolare e dialogica del '57-'60, che egli curò scrivendo e riscrivendo per i fatti suoi.

Negli Anni Cinquanta, Modena vedeva la società italiana alla maniera dell'inferno dantesco. C'era lo sprofonzo dell'opportunismo trionfante e c'era qualche anima, come la sua, condannata a far da testimone, a sopportare un carico d'angoscia ogni giorno più pesante. Il fumo lì era la vera luce, l'opinione pubblica era fatta di rane e di bisce, e quando quell'umanità brulicante provava a volar via, imitava le traiettorie degli insetti. Le eccezioni, come Mazzini, volavano alte come le aquile ed era come se non ci fossero. Ai riottosi, come Cattaneo, non restava altra consolazione che quella di chiamarsi fuori, di potersi dire incolpevoli. Anche Modena cercava sollievo nel rifiutare pubblicamente qualsiasi carica pubblica gli venisse offerta, a teatro co-

me in politica. Lui però era soprattutto un attore, e come tale non poteva tenersi del tutto in disparte. Perciò, dovendo trattare con i diavoli, la soluzione meno compromettente che trovò fu quella di stare ai margini della fogna germinatrice, di recitare in provincia, alla briccona, riservandosi di esibirsi pochi giorni all'anno nei teatri di questa o quella grande città.

Quelle esibizioni saltuarie erano la sua sfida, i momenti in cui egli doveva dimostrare a sé e agli altri, con la forza del sudore, che il bisogno metafisico dell'arte aveva ancora qualche spazio nella fossa del teatro, luogo fra i più tenebrosi dell'inferno sociale.

Ritengo che anche nel '43-'45, seppure in forme meno cupe e sarcastiche, Modena la pensasse a quel modo. Anche per il Modena riformatore l'inizio dello spettacolo doveva richiedere un'energia superiore, o quanto meno un'eccezionale forza di resistenza, perché era come dar luogo a una partita con un avversario in vantaggio di punti. Si trattava di creare, come lui diceva, a dispetto della realtà. (Per questo egli volle dalla sua la freschezza dei giovani selezionatissimi che chiamò a sé, e con i quali fece una scuola a termine più che una compagnia. A ben vedere furono Salvini, Morelli e gli altri allievi i bedoini, i non civilizzati di cui aveva fantasticato nel *Teatro educatore*).

Definirei quest'ultimo punto: lo spettacolo come forza di resistenza, quarto fatto rivelatore – in senso più politico degli altri – dello spazio intermedio fra isolamento ed esibizione in Modena.

Ricapitolando: *a)* la riforma modeniana nacque lontana dal palcoscenico, in esilio; *b)* Modena non si identificò nei suoi risultati: non riteneva che il pubblico meritasse i suoi personali segreti; *c)* fu un'iniziativa di vasto raggio ma, nelle intenzioni almeno, per pochi destinatari reali; *d)* la sua posta in gioco non fu direttamente né politica né artistica: si trattava di esprimere delle forze di resistenza, perché dallo scontro con l'alienazione del teatro sfuggissero alla realtà delle scintille, delle provvisorie luminescenze.

Il fatto di vedere il mondo sempre più cupo può dipendere dallo stato del mondo, come dallo stato di chi guarda. Dal '57 al '61, quando morì, Modena si sentì sempre più accerchiato dalle rane e dai demoni. Il suo sarcasmo registrava puntigliosamente i casi della normalizzazione in atto, del tracollo repubblicano e della istituzionalizzazione teatrale. E credette di vedere nei suoi compagni d'una volta dei nuovi troiani: si accalcavano e si alzavano l'uno sulle spalle dell'altro, « per giungere a baciare il Cavallo sotto la coda ».

Ma la realtà gli appariva tanto ributtante anche perché si sentiva addosso i segni di una prematura vecchiaia. Da tempo non stava bene e aveva perso la capacità di dar vita a nuovi personaggi, cosa che lo feriva nel profondo nonostante tutto (perché altrimenti avrebbe scritto quelle lettere gonfie di teatralità inespressiva?). Ora, gli venivano a mancare le forze perfino per dominare il palcoscenico con i suoi vecchi

cavalli di battaglia: i diavoli che l'attendevano sempre sulla "berlina scenica" avrebbero prevalso se lui, anziché sudare, si fosse limitato a porgere gesti e battute.

È questa l'ultima immagine che ci rimane di Gustavo Modena, un'immagine di vecchiaia, un po' a misura di tutti gli attori di tutte le epoche del teatro. Modena morì disperato, come tanti altri, e insieme morì da originale, riconcentrandosi su se stesso.

Nei coloratissimi suoi ultimi scritti è depositata una *imagerie* omologa al senso dell'intero teatro modeniano. Una *imagerie* basata su dei temi poveramente articolati, monotona, quasi maniacale, epperò splendidamente esposta, tramata di sorprese e di battute folgoranti, di versi e di versacci, come si conveniva a un'arte patriarcale e ribalda, quale la sua.

Poscritto. Ho avuto il privilegio di ristudiare Modena in presa diretta, al di là delle tracce fornite dai libri partecipando al laboratorio bolognese coordinato da Renato Carpentieri, che si è concluso con lo spettacolo *Negli spazi oltre la luna. Stramberie di Gustavo Modena*². Non

² Il laboratorio e le prove dello spettacolo si sono svolti dal 3 gennaio al 23 marzo. Il programma di sala relativo (che può essere richiesto al teatro "La Soffitta") dà conto della collaborazione attori-storici cui qui si fa riferimento. Eccone qualche stralcio:

Modena è dove non lo si aspetta (R. Carpentieri). «[...] Questi attori sono diventati, come me, bedoini. Gli attori-bedoini, sempre in transito, non hanno guasto il buon senso, pensano di essere determinanti, quasi indispensabili allo spettacolo, che si è costruito sulle loro abilità e sulla loro determinazione. Gli attori bedoini hanno abitato insieme uno spazio teatrale non ancora monopolizzato, ancora insolitamente praticabile, ed hanno lavorato, vissuto, fatto il tè e qualche volta addirittura dormito in questo spazio.

"La Soffitta" è stata un teatro temporaneamente in possesso dei bedoini.

Gli attori erano di provenienza diversa. C'erano: i Rozzi, attori anomali con formazione autodidatta e spirito di gruppo, i Gelosi, con formazione accademica e forte carica individuale e gli Intronati, giovani alle prime esperienze, caratterizzati dal passaggio ciclico dell'entusiasmo al bisogno di sicurezza.

Il processo non è stato indolore né senza forti problemi e contraddizioni: un

attore si è ritirato dall'avventura e le logiche diverse non si sono omogeneizzate. Hanno però convissuto e prodotto dando ragione a chi, come me, pensava che si dovesse spendere più per gli attori che per la messinscena.

Bisogna aprire l'aula chiusa a chiave dalla memoria storica. Gli attori avevano tutti questo compito, ognuno per sé, e la prima parte del laboratorio ha avuto come obiettivo *l'attribuirsi questo compito*.

Ogni attore è partito dall'invenzione di una biografia che, pur riferendosi ad un attore dell'800, avesse caratteri della propria. Poi sono cominciati i saggi di prova su questa porta chiusa [...].

Un incontro fra storici e attori (C.M.).

«[...] Il senso della lunga durata è consustanziale ad almeno due mestieri del teatro: quello di attore e quello di storico. In sede teatrale, la storia delle mentalità, delle abitudini e delle autorappresentazioni ha determinato delle fondamentali aperture. Ciò è noto a molti. Pochissimi invece hanno riflettuto al legame dell'attore con i tempi lunghi del teatro. L'attore si forma per imitazione di altri attori e anche quando si stacca dai modelli, le sue invenzioni ridondano di riferimenti al passato. Togliere all'attore la tradizione intesa come senso della lunga durata, e il suo

La poesia dell'attore ottocentesco

sta a me dire dello spettacolo, ma ritengo di dover dichiarare la mia riconoscenza di studioso-collaboratore a Carpentieri, a Tonino Taiuti, a Marina Pitta e a Cristina Valentini. Il loro approccio in simulazione ha fatto apparire alcuni tratti di Modena in una luce intensa, altrimenti non restituibile.

Avere un problema interpretativo e poterlo verificare sul palcoscenico, allusivamente, giocando con le deformazioni del tempo, comporta la produzione di uno strano materiale che non esiterei a definire documentario. Documentario, evidentemente, non di ciò che è stato, ma del nostro rapporto con ciò che è stato: si pensi a quanta parte degli studi teatrali è volta ad allargare l'area di significazione dei documenti testimoniali, con semplici criteri di probabilità; e si consideri che il laboratorio è servito, in buona parte, a sgombrare il campo dai modernismi libreschi.

Ma, alleggerito da più di un'incrostazione, il mio rapporto con Modena si è complicato sul versante ideologico, e per un tratto ho temuto di non ritrovarne il senso. Si trattava di questo: più procedeva il lavoro, più Modena sembrava somigliare ai protagonisti del teatro moderno, a Stanislavskij, a Brecht, a Brook e ad altri ancora. Isolati teoricamente, i punti della rilettura modeniana prima ricordati sembravano avvicinarsi "eccessivamente" ai nodi fondamentali della pedagogia teatrale novecentesca. Temevo, cominciando a formularli, di essere caduto vittima di un abbaglio, che la documentazione laboratoriale si fosse sbilanciata sul piatto dell'oggi o – peggio – di un certo odierno generico modernismo. D'altro canto, sembrava ugualmente significativo il fatto che lo sbilanciamento fosse avvenuto a partire da una rilettura abbastanza rigorosa dei testi. Quei punti erano indubbiamente riscontrabili: si trattava di capire se connotavano l'opera di Modena o se, nel suo contesto, significavano meno di quanto ero portato a credere. Più in generale, si trattava di fare i conti con un sentimento diffuso fra gli studiosi dello spettacolo otto-novecentesco, il sentimento ondeggiante fra sorpresa e disappunto che coglie accorgendosi, tanto più quanto più si legge, che i teorici della ricollocazione pedagogica del teatro hanno fondato le loro diverse utopie su delle idee ricorrenti. E certo

mestiere si ridurrà a un cumulo di effetti inanimati.

[...] Gli attori del "Progetto Gustavo Modena" hanno dimostrato, con esemplificazioni concrete, che le stratificazioni della recitazione tradizionale non riguardavano solo il passato, la storia trascorsa. Ciascuno di loro, per la sua formazione tradizionale, possedeva un bagaglio di "gesti rappresentativi" riconducibili ora al passatismo, ora al mattatorismo e ora, in qualche caso, alla re-

citazione grande-attoria. Si trattava dunque di acquisire un rapporto attivo con le stratificazioni d'origine, e di cercare ancora nel profondo, per esplicitare le virtualità più antiche, nell'oggi più nuove. Ma per intraprendere questa specie di avventura speleologica – dal lavoro degli attori è emerso con particolare nettezza – occorre sfondare prioritariamente, in ciascuno, il muro difensivo epperò assolutamente frustrante della funzionalità».

le idee di Modena erano meno articolate di quelle dei pionieri della regia: che valore potevano dunque avere i quattro punti?

Sono stati poi gli attori a mostrare che il nodo stava nel come, e non nell'esserci della somiglianza. I commerci e il bere, il primitivismo e l'atteggiamento rivoluzionario, su su fino allo spazio efficiente, allo shakespearismo in privato, al teatro per pochi e alla pratica degli spettacoli di resistenza si mescolarono in Modena con originalità. Così come, con originalità, si mescolarono negli altri maestri. Quindi, a razionalizzare l'indicazione è intervenuta una rilettura del *Dramma barocco* di Benjamin.

« È assurdo porre il generale come un che di medio. Il generale è l'idea [e non è dato nel mondo dei fenomeni]. L'empirico invece viene penetrato tanto più profondamente quanto più precisamente può essere considerato come un che di estremo. Dall'estremo procedere il concetto. Come la madre comincia visibilmente a vivere con tutte le sue forze quando la cerchia dei suoi figli si stringe intorno a lei in virtù della sensazione della sua vicinanza, così le idee cominciano a vivere soltanto quando gli estremi si raccolgono loro intorno ». « Salvare i fenomeni » e « rappresentare le idee » raccomandava Benjamin agli specialisti dei concetti in azione. Nel teatro moderno le idee sono esistite di per sé, e tutti coloro che hanno contribuito a rappresentarle e a farle vivere « hanno colorato l'orlo del tempo ». Gli estremi di Modena e di Stanislavskij, della Duse e di Brecht sono stati simili in questo; e sono state le differenze loro a rendere percepibili le somiglianze in rapporto con l'idea. Modena dunque non fu il precursore di una qualche idea poi maturata, fu il primo estremista che nel teatro italiano si pose il compito di salvare i fenomeni e che, così facendo, diede la sua parte di calore per la vita del teatro in generale. Da questo punto di vista non espresse nessuna somiglianza subalterna. Nacque nel 1803, morì nel 1861 e operò con una originalità tutta sua.

In questo senso il laboratorio di Carpentieri e degli altri attori mi ha spinto a riformulare i punti modeniani, come ho cercato di fare, in termini empirici, dal basso, guardando ai dettagli, a quelli più vissuti, ai dettagli ad esempio della sua unica foto: alla sua aria da signore aggressivo e a quegli occhi sul punto di piangere, a quei pantalonacci da contadino e all'energia della sua mano da attore sulla consolle, alla poltrona notarile trasformata in trono dal suo modo di sedere e al segno borghese della tuba poggiata di fianco. Dettagli in contraddizione reciproca, circolare, estrema.



GUSTAVO MODENA
(Riproduzione dell'unica fotografia fattagli)