

GRANDE ATTORE E LEADING ACTOR.

Un confronto fra la realtà teatrale italiana e quella americana del secondo 800

Tesi di laurea di Eleonora Pozzuoli

INDICE

2 Introduzione

CAPITOLO 1

Il teatro in Italia e in America nel secondo ottocento : una comparazione

- 12 Brevi cenni storici di entrambe le realtà teatrali**
- 23 Organizzazione teatrale: RUOLO e ROAD COMPANY**
- 32 Tra tradizione ed innovazione: lo spazio teatrale nei due continenti**
- 43 Sulla drammaturgia : scrittura e recitazione**

CAPITOLO 2

Il grande attore italiano in America : un felice connubio

- 59 Adelaide Ristori e lo star system americano**
- 77 Tommaso Salvini e l'arte anglo-italiana**
- 91 Ernesto Rossi e l'America : un confronto o uno scontro?**

CAPITOLO 3

Grandi attori e leading actor : il lavoro dell'attore nel secondo ottocento

- 119 Da Mary Ann Duff a Mary Anderson : excursus delle “pioniere” statunitensi**
- 134 Da Edwin Forrest a James O'Neill: dall'eroismo al romanticismo**
- 156 Da una teoria di Garff B. Wilson : scuola di emozionalismo e scuola di personalità**
- 166 Italia : il grande attore è emozionalista**

APPENDICE

173 La comunità teatrale italo-americana di fine ottocento. Conseguenze in America

180 BIBLIOGRAFIA

INTRODUZIONE

Nel secondo ottocento, il *grande attore* italiano incontra il *leading actor* americano, grazie ad una serie di tournées intraprese, rispettivamente, da Adelaide Ristori, Tommaso Salvini ed Ernesto Rossi.

L'analisi del contatto tra *grande attore* e *leading actor*, ancora poco studiato, offre la possibilità di mettere a fuoco aspetti interessanti della recitazione nel secondo ottocento e di cogliere differenze e similitudini tra realtà teatrali tanto diverse tra loro. Il proposito della tesi era quello di dimostrare come il *grande attore* italiano (oltre alla tradizione del teatro inglese) abbia contribuito a definire la personalità dell'attore statunitense (all'epoca privo di un suo stile recitativo) e, per attuare la ricerca, ho proceduto comparando continuamente le due realtà, avvalendomi delle testimonianze dei critici americani dell'ottocento e del valido supporto di alcuni docenti della californiana Berkeley University, sensibili alla questione.

La prima comparazione è avvenuta sul piano storico, sociale ed organizzativo in cui le due realtà teatrali si inseriscono, nel diciannovesimo secolo.

Questo primo confronto ha messo in luce la diversa dimensione della società italiana rispetto a quella americana : agricola ed artigianale la prima, commerciale ed affaristica la seconda. Tale differenza, unita alle lotte *risorgimentali* italiane e a quelle di *indipendenza* americane, si ripercuote anche sul teatro, rendendo impossibile una compenetrazione delle due realtà, almeno in apparenza.

In effetti, il *business* sul quale poggia lo spettacolo americano, nato da un insediamento di coloni inglesi nel 1650 e quindi ancora "giovane" rispetto alla lunga tradizione attoriale italiana culminante nel *grande attore*, sforna in continuazione celebrità e volti meno noti, dimenticandoli entrambi a velocità impressionante; la dimensione *artigianale* dell'Italia non presenta la stessa struttura pubblicitaria e l'aspetto manageriale tipico degli States, ma offre una ricchezza teatrale che parte

dalla lontana Commedia dell'Arte e che conferisce al *grande attore* uno stile personale e punti fermi di riferimento. Il *leading actor*, invece, è il punto di partenza della storia del teatro americano ed il seme per il non troppo lontano avvento della futura regia.

L'Italia, dal suo canto, offre una struttura di tipo *capocomicale* per compagnie teatrali, con la nota divisione per *ruoli* che rallenta il processo evolutivo verso la regia.

Proprio comparando la struttura organizzativa delle due realtà teatrali, ho ottenuto i risultati più interessanti della ricerca; si è delineata, innanzitutto, una similitudine fondamentale tra *grande attore* e *leading actor* : essi hanno la stessa funzione, sia all'interno di una compagnia che nella storia del loro teatro, seppur con implicazioni sociali diverse.

Il *grande attore* si pone a capo della compagnia, assumendosene l'intero andamento e le responsabilità; il *leading actor* conduce i suoi attori e li dirige come un manager, un regista, un impresario. L'unica differenza è che la valenza dell'impresario di un teatro di prosa, in Italia, è quasi solo formale, essendo tutto in mano al capocomico; in America, il *leading actor* è un impresario, al pari di quello italiano del teatro d'Opera e questo, spesso, costituisce un limite per la libertà e per la carriera degli attori a lui subordinati.

Anche in questo caso, è emersa una similitudine interessante: la condizione degli italiani "pertichini", sempre in ombra rispetto al *grande attore*, è pessima quanto quella degli americani "sticks", secondari in compagnie stabili e, una volta decadute queste, in quelle nomadi. Mentre però il teatro italiano si regge fondamentalmente su compagnie nomadi, quello americano presenta la doppia realtà della compagnia stabile (*Resident company*) ed itinerante (*Road company*).

La prima decade verso la seconda metà dell'ottocento, con l'arrivo del *grande attore* in America, danneggiata dalla nascita delle ferrovie e dalla maggiore facilità degli spostamenti. Parallelamente , le *road company* crescono economicamente, con

uscite inferiori a quelle di una compagnia stabile, dando vita ad un elemento tipico dello spettacolo americano : le *combination company*.

Questo tipo di compagnia nomade nasce, inizialmente, per le tournées degli attori americani, che abbandonano i teatri stabili e mettono in piedi un solo spettacolo da replicare il maggior numero di volte possibili. Finito lo spettacolo, tutti i membri si sciolgono dalla compagnia per altri ingaggi.

In realtà, la *combination company* diventa l'emblema delle tournées degli artisti stranieri in America che spesso, come nel caso della triade grandattorica, giungono negli States da soli e si adattano al modo di recitare del gruppo. Ovviamente, anche gli attori americani si protendono verso la *star* straniera per valorizzarla al massimo . Il *leading actor*, come il *grande attore*, presiede alla sua compagnia nomade e tutela tutti i suoi membri in base allo *sharing system*, una pratica importata dall'attore inglese Lewis Hallam nel 1750. Tale sistema prevede che tutti gli attori versino una loro quota per la compagnia, dividendo le stesse entrate e gli stessi rischi: un'altra caratteristica che il teatro americano prende a prestito dall'Europa. È noto come infatti, in Italia, esistono le *compagnie sociali*, che si reggono sullo stesso sistema economico. Nel caso delle compagnie itineranti italiane, la somma (o *caratura*) di ogni membro cambia in base al ruolo ricoperto all'interno della compagnia stessa. Il teatro statunitense, dunque, non è molto diverso da quello italiano, almeno dal punto di vista organizzativo.

Le similitudini, o meglio, l'influenza dell'Europa e dell'Italia sul teatro americano si fa più forte se si analizza lo *spazio teatrale*, non solo inteso come edificio ma anche come luogo d'azione dell'attore.

Il teatro *all'italiana* è un vero e proprio punto di riferimento per gli americani; i primi edifici costruiti con il consenso dei governatori, come il **Bowery** o il **Park's Theatre**, sono tutti concepiti come netta separazione tra sala e palcoscenico, tra attore e spettatore; come in Italia, la galleria, i palchi e l'arcoscenico sono un raccordo per sala e scena. I palchi enfatizzano e definiscono il volume della sala ancor prima di accogliere lo spettacolo. È interessante però la questione particolare che riguarda il

rapporto del *grande attore* e del *leading actor* : lo spazio teatrale nel quale entrambi si esibiscono. Come il *grande attore*, il quale deve recitare in spazi impropri (nei teatri d'opera lirica, gli unici sovvenzionati dal mecenatismo) anche il *leading actor* non conosce la fortuna di mostrarsi nei suoi ruoli in un luogo adatto alla prosa. Come gli attori italiani, anche quelli statunitensi devono recitare solo nel proscenio, illuminati da un unico fascio di luce centrale, piuttosto limitante per l'espressività degli artisti dell'epoca. Come se non bastasse (e questa pratica sarà mantenuta anche da alcuni artisti italo-americani di primo novecento), negli States esistono palazzi privati, abitati da gente comune, con al loro interno una sala riadattata a teatro. Grazie alla collaborazione del Prof. Douglass McDermott, della Berkeley University, sono riuscita a scoprire che nella cittadina di Modesto esisteva un negozio d'abbigliamento, il Plato's, sul quale sorgeva una sala da ballo che poteva diventare anche teatro. Questo esempio conferma una prassi del teatro americano, secondo la quale il *leading actor* recita anche in luoghi non teatrali. In queste particolari note "folkloristiche", si nota maggiormente l'incertezza nella quale si muove il teatro statunitense, durante l'ottocento.

Nel momento, cioè, in cui l'Europa conosce innovazioni scenotecniche fondamentali, l'America utilizza la tradizione europea per costruirne una propria.

Nel 1866, la Ristori intraprende la sua prima tournée negli States, supportata dal marito e dall'impresario americano, Mr Grau. Successivamente, sarà emulata dai colleghi Salvini e Rossi.

La comparazione che ho attuato analizzando le tournées della triade grandattorica negli Stati Uniti, e che è forse uno dei punti più significativi della ricerca, ha messo in risalto tutte le similitudini, le peculiarità e le "incertezze" del *grande attore* e del *leading actor*. Avvalendomi delle analisi fin qui esposte (che possono avvicinare entrambe le realtà, in apparenza così distanti), ho proceduto leggendo le recensioni degli spettacoli della *triade*, lasciateci dai critici americani dell'epoca.

Dalla loro analisi emerge inequivocabilmente come le tournées della Ristori, di Salvini e Rossi abbiano arricchito la recitazione e la storia del teatro americano,

fungendo da coraggioso esempio e da modello, anche per i *leading actors* più famosi. Ciò è documentato da molti studiosi americani, i quali non perdono occasione per ribadire che le stars dell'epoca, totalmente plasmate dallo star system, rimangono incantate dall'innovazione recitativa del *grande attore*, dalla sua personalità dignitosa e dalla sua passionale vis scenica.

Inoltre, ogni giro artistico dei tre interpreti italiani può essere visto come un'esperienza individuale, foriera di tre diversi risultati e di conseguenze ben distinte. L'esperienza della Ristori, ad esempio, non lascia tanto il segno dal punto di vista artistico, quanto dal punto di vista umano. In effetti, ho notato una prevalenza di lodi nei confronti della sua storia personale, tanto simile al self-made man americano di quegli anni. Analizzando le sue tournées, ho rilevato che la Ristori è, molto più di Salvini e Rossi, inserita nello star system americano. Ella diventa famosa ancor prima di arrivare negli States; che poi sia un'attrice di talento ha un'importanza relativa perché, al suo debutto, già è entrata nell'immaginario di tutte le donne che acquistano la giacca "taglio Ristori" o il mascara con il suo nome.

La Ristori è forse l'unica artista straniera ad aver beneficiato della tournée compiuta e ad essere stata influenzata dallo star system americano, sia dal lato artistico che da quello organizzativo.

Il caso di Salvini è, invece, leggermente diverso. Egli compie ben cinque tournées in America, l'ultima delle quali lo vede invecchiato, ma ancora teatralmente efficace.

Più spesso rispetto ai suoi colleghi, Salvini recita con alcuni importanti *leading actor* dell'epoca, come Edwin Booth, Clara Morris e Viola Allen, secondo la tradizione americana della *combianction company* ed egli è il primo attore straniero a recitare in italiano, con il resto della compagnia che si esprime in inglese.

Dalle memorie del *grande attore*, emerge la sua stima per i colleghi statunitensi: Salvini rimane stupito dal loro rigore tenuto durante le prove e dalla mancanza del suggeritore, figura ancora fondamentale per il teatro italiano ed anch'egli impara a recitare il suo *Otello* senza ricorrere all'aiuto di un suggeritore, inserendosi tra le

parole dei colleghi, sempre meno “straniere”. Ma, soprattutto, è proprio in questa occasione che il *grande attore* coinvolge il *leading actor*, influenzandone lo stile interpretativo.

Studi e critiche dell’epoca riportano che, con il suo temperamento esplosivo e *boombastic*, la rigidità della star si lasciò conquistare dagli impulsi salviniani, producendo in alcuni casi veri e propri “miracoli artistici”. Su tutti, valgano due esempi fondamentali : Salvini recita con Viola Allen in *Otello* e con Edwin Booth, in *Otello* e in *Amleto*.

L’attrice, nota in America per la sua compostezza convenzionale, mai indirizzata all’*immedesimazione*, nella scena dell’omicidio sembrava davvero inorridita ed impaurita per lo scempio che stava per compiersi : fino a quel momento, l’attrice era stata aggredita con le parole da parte di artisti come Edwin Booth; Salvini le fa vivere quella scena anche fisicamente, prendendola letteralmente a schiaffi e gettandola con veemenza sul suo letto di morte.

Dopo le recite di *Amleto*, *Otello*, *Sansone* del *grande attore*, anche il pubblico americano inizia a privilegiare l’*italian style*, così distante da quello degli artisti suoi connazionali. L’elevato livello tecnico, la voce in grado di riempire anche i teatri più ampi e di prodursi nelle sfumature più diverse, la passione e l’*immedesimazione*, i contrasti improvvisi negli stati d’animo , una coerenza attoriale tenuta durante tutta la performance sono elementi ancora sconosciuti allo spettacolo statunitense che coinvolgono e sconvolgono l’uditorio degli States.

Con Booth, Salvini riporta di aver vissuto un’esperienza ovviamente positiva per entrambi; il fatto è che i due artisti possiedono caratteristiche fisiche ed attoriali totalmente opposte e, per questo, “amalgamabili” in scena; Booth sarà uno Iago terrorizzato dal suo padrone. Alcune recensioni lo ritraggono come se fosse stato ridotto, in quelle scene, ad un tappeto sotto i piedi di Salvini.

Il pubblico, soprattutto in questo caso, preferisce la veemenza del *grande attore* alla compostezza e all’elegante rigidità del Booth; dove questi “culla” l’uditorio, l’altro confonde gli animi e li turba.

È quanto accade anche con la tournée di Rossi, forse la più interessante ed atipica.

Se la Ristori si lascia influenzare dal business americano, Rossi lo rifiuta fermamente, attirando su di sé l'ostilità dei giornalisti dell'epoca e ritengo interessante l'unica tournée di Rossi proprio perché, più di ogni altra, mette in risalto il modo di concepire il teatro in America.

I critici americani considerano infatti Rossi ed il suo modo di interpretare Shakespeare assolutamente superiore, rispetto ai suoi colleghi americani ed italiani e deprecano il trattamento riservato all'attore da parte della stampa, teso a metterlo in ombra. L'"odio" tra Rossi e i recensori ha origine nella personalità ritrosa e riservata dell'interprete italiano, totalmente in disaccordo con il modo di sfruttare gli attori americani da parte dei managers. Rossi, inoltre, vorrebbe recitare in italiano e si vede costretto ad imparare alcuni monologhi shakespeariani in inglese, secondo una pratica tipicamente americana.

L'insuccesso di Rossi in America non si deve dunque alla "scarsità" di talento, uguale se non superiore a quello dei suoi colleghi, ma all'incapacità dell'attore di farsi *leading actor*, *star* del business americano.

Anche Salvini, pur apportando grandi innovazioni personali, si lascerà plasmare da molte decisioni dei managers che organizzano i suoi spostamenti; Rossi non si sottometterà passivamente e ne pagherà le conseguenze.

Come anticipato, le comparazioni tra il teatro italiano e quello americano del secondo ottocento hanno dato anche la possibilità di analizzare nel dettaglio il modo di lavorare degli attori di entrambe le realtà.

Ne è venuta fuori un'interessante relazione, sostanzialmente improntata su un fattore di partenza: il *grande attore* è *emozionalista* ed il *leading actor* lo è solo nel caso di alcune attrici individuate dallo studioso Garff Wilson, anch'egli Professore della Berkeley University.

La differenza fondamentale riguarda il modo di intendere il termine *emozionalismo*, in Italia ed in America. Per gli studiosi italiani è emozionalista l'attore che coinvolge

il pubblico, semplicemente perché coinvolto in prima persona nel personaggio interpretato. Si parla, allora, di *immedesimazione* da parte dell'interprete italiano.

La triade grandattorica utilizza metodi diversi e possiede opinioni personali sul come arrivare all'immedesimazione con i propri ruoli.

Le attrici cosiddette *emozionaliste* non attuano l'immedesimazione, ma una recitazione fatta sostanzialmente di lacrime, patologie e melodrammi. L'emozionarsi di una Anna Cora Mowatt o di una Clara Morris non corrisponde all'identificazione con le proprie eroine; diciamo, piuttosto, che l'attrice soccombe al pathos delle sue protagoniste, estremizzando in scena le emozioni che quella pièce può suscitare. Si tratta sempre di emozioni forti, tristi e dolorose.

Il caso si fa ancora più interessante quando si analizza il modo di recitare delle attrici successive alla "scuola dell'emozionalismo", le cosiddette attrici "di personalità". Esse abbandonano tutte le scelte di repertorio delle colleghe precedenti, prediligendo Shakespeare e le pièces popolari americane; inoltre, a differenza delle colleghe, queste interpreti valorizzano la loro personalità, antepoendola ai ruoli da interpretare e dando inizio a quella pratica delle *stars* cinematografiche che il pubblico identificava con i personaggi interpretati e questa è l'unica forma di identificazione che cogliamo poichè anche queste *leading actress* rifiutano l'immedesimazione, tranne nel caso importantissimo della Allen quando lavora con Salvini.

Vista sotto quest'ottica, allora, l'influenza salviniana è davvero incisiva perché porta un'attrice a cambiare totalmente il suo modo di lavorare sulla parte, pur mantenendo un rigore ed una tecnica comune al *grande attore* ed estranea, invece, alle precedenti attrici americane definite emozionaliste.

Del resto, la scuola classica americana che vede protagonisti attori come Forrest, Booth, la Cushman o la Anderson e che ha dato l'avvio alla recitazione ufficiale del teatro americano, vive completamente di riflesso rispetto alla scuola classica europea. Se si escludono i casi di Forrest e Booth, i quali interpretano alcuni eroi shakespeariani, avvalendosi delle visite negli ospedali e nei manicomi per riprodurre nel dettaglio la pazzia, gli altri *leading actors* non colgono l'anima dei

personaggi recitati, non giungono all'immedesimazione. Se lo fanno, ciò avviene solo sporadicamente, con risultati discontinui e poco efficaci.

Questo può considerarsi forse l'unico nodo non completamente risolto della mia ricerca, e che meriterebbe un approfondimento a parte : la mancanza di immedesimazione da parte del *leading actor* costituisce in effetti un tema a sé e ancora da analizzare. Lo star system e, di conseguenza, la base della storia teatrale americana, ha plasmato l'attore in modo che debba lavorare frettolosamente sui propri personaggi, senza poterli approfondire da tutti i punti di vista.

Il lavoro compiuto dal *leading actor* è un lavoro superficiale che, quindi, non lo porta ad *immedesimarsi* nei ruoli interpretati , ma solo a *prodursi* in belle performances. Era quanto afferma lo stesso Salvini, nelle sue memorie nelle quali egli contrappone il modus operandi degli attori americani e il lavoro del *grande attore*, per giungere all'essenza e alla polpa con i suoi personaggi.

Sono l'applicazione, lo studio e l'impegno che conducono il *grande attore* all'emozionalismo e all'immedesimazione; la Ristori la cerca nei suoi costumi d'epoca, Salvini la ottiene con un progressivo "trucco dell'anima", fuori le quinte e dentro se stesso; Rossi, pur considerando l'immedesimazione un "vampiro che succhia il suo sangue", e quindi una sorta di dono naturale e mistico al contempo, si ritira dalle scene per circa un anno per studiare Shakespeare come nessun altro collega farà mai e non si deve trascurare la sua attenzione puntuale verso gli oggetti di scena che lo portano all'autocontrollo e ad un'elevata concentrazione, una volta sul palco.

I successivi tentativi dell'attrice americana Fiske, vissuta tra l'ottocento ed il novecento, anticipano le innovazioni del naturalismo (che, storicamente parlando, in America giunge come debole riflesso di quello europeo) deprecando il modo di lavorare degli attori a lei precedenti, in particolare degli attori *classici*, così rigidi e formali. L'attrice, però, critica fortemente anche lo scomposto *emozionalismo* delle colleghe affermando che, per giungere al cuore del pubblico, un artista deve prima di

tutto *sentire* la propria parte, non tanto nel cuore quanto nella mente. Solo così, egli può *diventare* il personaggio interpretato, partendo sempre dall'intelletto.

Al di là della natura dei precetti diffusi dalla Fiske che, a quanto pare, saranno fondamentali anche nella prima recitazione cinematografica, ho rilevato con piacere questi tentativi “primitivi” di dare importanza all'immedesimazione e di lavorare in quella direzione coscientemente. Con interesse ancor maggiore, ho terminato la mia ricerca riportando la “scoperta” di una comunità teatrale italo-americana nella parte popolare della New York di fine ottocento. Gli attori che ne fanno parte sono quasi tutti emigrati dall'Italia per sfuggire alla fame che attanaglia il nostro Paese. Quando giungono in America, e qui si conclude la mia tesi, improntano semplici forme di intrattenimento a metà tra il mimo, il burlesque, la farsa dialettale napoletana e le future slapstick comedies.

Questi attori “tuttofare” raccontano agli italoamericani della fame e della povertà, dell'orgoglio dei meno abbienti e delle ridicole smanie dei ricchi. Il particolare assolutamente interessante è che lo fanno prendendo a modello Salvini e le tradizioni tipicamente americane, tra cui quella di trasformare un giardino accanto ad un hotel in teatro. Riporta uno studioso che “l'odore di cipolla fritta si accompagnava agli ultimi respiri di Desdemona” ma, in quel modo, la comunità italo-americana aveva il suo teatro.

Senza distorcere troppo gli avvenimenti accaduti, non risulta così fuori luogo poter affermare che, almeno fino al primo novecento, il teatro americano si lascia influenzare da quello italiano e che, grazie anche alle tournées della triade grandattorica, esso possa finalmente accogliere la nascita della regia e l'acquisizione di una propria personalità.

I CAPITOLO

IL TEATRO IN ITALIA E IN AMERICA NEL SECONDO OTTOCENTO. UNA COMPARAZIONE.

Brevi cenni storici di entrambe le realtà teatrali.

Quando il *grande attore* italiano entra in contatto con l'*attore* americano, entrambe le realtà teatrali vivono una fase di instabilità; a livello sociale, l'America viene attraversata da quelle lotte tra Stati del nord-est e Stati del sud che porteranno, con Lincoln, allo scoppio della Guerra Civile (1861-1865). L' Italia, invece, affronta la questione dell'unificazione (1861-1862) con tutte le difficili conseguenze date dal caso.

In apparenza, la situazione socio-economica americana sembra migliore e più progredita rispetto a quella italiana. Gli stati del nord sono fortemente industrializzati e caratterizzati da un'impronta capitalistica ed imprenditoriale : New York, Boston e Washington sono cardini fondamentali per i commerci esteri e ciò, ovviamente, si riflette anche in ambito teatrale. Al momento dell'Unità, invece, l'Italia si presenta come un paese prettamente agricolo. L'agricoltura è il principale mezzo di sostentamento ed è caratterizzata da una grande varietà negli assetti produttivi : aziende agricole moderne (Pianura Padana), mezzadria(Italia centrale) e latifondo (Mezzogiorno). Il problema più grave è la mancanza di reti di comunicazione (lo sviluppo delle ferrovie, in Italia avviene più lentamente che nel resto dell'Europa) che non permette di creare una vera coesione nazionale. La classe dirigente, ad esempio,

fatica a prendere coscienza delle misere condizioni di vita dei contadini del Sud , proprio per questa difficoltà di comunicazione territoriale.

Il *grande attore* italiano, seppur indirettamente, svolgerà un'importante funzione riparatrice, in questo senso: parlando e, soprattutto, recitando in un perfetto italiano, egli contribuirà alla realizzazione di un' unità nazionale, almeno dal punto di vista linguistico, mentre le tournèe all'estero, e soprattutto in America, contribuiranno a diffondere l'idioma italiano e la cultura della neonata nazione.

La differenza più significativa fra la realtà teatrale americana e quella italiana risiede nelle origini dei due paesi; l'Italia è, appunto, una nazione assai più arretrata dell'America e la sua dimensione artigianale non può competere con quella affaristica degli States : è evidente, quindi, che il contatto con il business americano rappresenti, per il *grande attore*, un'occasione molto appetibile e vantaggiosa :

«Il grande attore va in tournèe all'estero per sfuggire alla crisi e alla fame che attanaglia il teatro italiano a metà ottocento» ¹.

L'avvento della ferrovia e la nascita della comunicazione di massa fanno infatti del teatro americano una vera e propria macchina economica. Gli spettatori più abbienti riempiono le platee, ostentando l'appartenenza ad uno status sociale elevato e facendo del teatro stesso un imponente **medium** qualificativo; anche la gente più povera o meno colta (a differenza di quanto accade in Italia) accorre a teatro con grande entusiasmo e partecipa vivacemente agli spettacoli. Ernesto Rossi fornisce, nei suoi scritti, una significativa testimonianza :

In New York, in Boston e in Filadelfia , il pubblico si contiene molto civilmente: ma nelle provincie!...Figurati che mettono i piedi , ove da noi si appoggiano le braccia , e talvolta segue, che l'attore in luogo di veder teste, vede tante paia di stivali! ².

Tommaso Salvini, invece, rivela la potenza della pubblicità sul giornale come maggiore forma di comunicazione e di informazione:

¹ Cfr. R. Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo ottocento*, Laterza, Bari 1988, pag. 54

² Cfr. E. Rossi, *Quarant'anni di vita artistica*, 3 voll., Niccolai, Firenze 1887, pag. 170, VOL. III

*In America è necessario anzi tempo prevenire il pubblico di uno spettacolo qualunque, che si apparecchia, e a nulla servirebbe prevenirlo con i semplici mezzi usati in Italia. Chi si occupa agli Stati Uniti di leggere sulle cantonate un avviso?[...] Terminati gli affari ognuno legge il suo giornale e mediante questo, tutto sanno e tutto dispongono*³.

Dal suo canto, la Ristori evidenzia un aspetto molto interessante del teatro americano, dopo la sua prima tournèe del 1866-67:

*Un fatto è da notarsi. Gli Americani han dato alla vecchia Europa, sul terreno teatrale, un esempio di cui essa ha profittato ben in ritardo. Essi hanno introdotto, come abitudine, ciò che non si faceva che accidentalmente da noi-la rappresentazione diurna- matinée, che permette alle donne, alle giovinette d'assistere allo spettacolo senza mancare ai loro doveri o ai loro studi, senza esporsi alle fatiche di lunghe veglie. Nell'America del Nord, hanno generalmente luogo due rappresentazioni in ogni teatro drammatico, nei giorni di sabato e giovedì. Gli applausi sono naturalmente meno fragorosi e più modesti; ma i 'Bravo!' sono accordati con tanta intelligenza, ed esprimono così bene, al momento voluto, le emozioni provate, che l'artista si sente sempre sostenuto dal suo uditorio*⁴.

Il grande vantaggio che possiede il teatro italiano, o per meglio dire "la sua principale ricchezza", sta nello sviluppo a cui è giunta la grande tradizione attorica, iniziata con la Commedia dell'Arte e culminata, a metà ottocento, con il fenomeno *grandattorico*. Nel momento in cui si concretizza la sua consacrazione, il *grande attore* ha acquisito già l'attitudine al «protagonismo attoriale»⁵. Nota Meldolesi :

³ Cfr. T. Salvini, *Ricordi, aneddoti ed impressioni*, Dumolard, Milano 1895, pag. 343

⁴ Cfr. A. Ristori, *Ricordi e studi artistici*, Roux, Torino-Napoli 1887, pag. 92

⁵ L'espressione è stata utilizzata da Roberto Alonge nell'introduzione al suo libro *Teatro e spettacolo nel secondo ottocento*, op. cit., pag. 10

Per studiare la professionalità dell'attore occorre ricostruire le sue tracce in un'unica durata di tre secoli di vita europea, dal primo Seicento al primo Novecento, quando la verticalità della regia e dello spettacolo neo-capitalistico ridimensionarono lentamente il suo primato. Comico dell'arte e grande attore furono cittadini di una stessa società ⁶.

Il teatro italiano dell'ottocento, al pari di quello americano, ha il suo elemento centrale nell'**attore** ma, a differenza dell'America e dell'Europa, in Italia la tradizione attoriale, con la struttura della compagnia capocomicale e la gerarchizzazione della stessa in **ruoli**, fa da freno alle grandi innovazioni come la nascita della **regia**.

Il teatro italiano del diciannovesimo secolo è, dunque, il teatro del *grande attore* ⁷. In Italia, con l'espressione *grande attore*, non si vuole semplicemente indicare un'entità superiore agli altri elementi caratterizzanti l'evento artistico; si vuole definire un particolare tipo di sviluppo dello spettacolo che si forma con il fenomeno di ascesa della classe borghese, seguito al diffondersi degli ideali risorgimentali. Ovviamente, questi cambiamenti di ordine sociale e politico cambiano anche il modo di vedere e di valutare la figura dell'attore.

Adelaide Ristori, Tommaso Salvini ed Ernesto Rossi ⁸ concorrono a ridare dignità alla categoria cui appartengono, per troppo tempo ingiustamente assimilata ad un *modus vivendi* sciatto e poco gratificante; è lo stesso tipo di pregiudizio che, coadiuvato dall'applicazione di severe misure di censura e da fortissime repressioni, è presente anche nel teatro americano, fino alla prima metà del diciannovesimo secolo.

Il *grande attore* ⁹ è responsabile dell'intera organizzazione e della vita teatrale italiana. Erede di Gustavo Modena, del quale raccoglie la 'rivoluzione' estetica, ma assai più pragmatico di quanto Modena non fosse, egli sfrutta a proprio vantaggio

⁶ Cfr. C. Meldolesi, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, in 'Inchiesta', n. 63-64, gennaio-giugno, 1984

⁷ Questo termine viene utilizzato da Silvio D'Amico nel 1929 e da Vito Pandolfi nel 1954.

⁸ Adelaide Ristori (1822-1906); Tommaso Salvini (1829-1915); Ernesto Rossi (1827-1896).

⁹ Per un'analisi più dettagliata dell'estetica del *grande attore*, vedi CAP. III, § 1

l'onere di dover portare su di sé la responsabilità dell'andamento, non solo artistico ma anche materiale, dello spettacolo italiano, trovando nel viaggio all'estero il modo per accrescere il margine di potere e di prestigio che gli offre la sua posizione e creando una via di comunicazione con il capitalismo presente negli States :

*Può sembrare un paradosso ma non lo è. Il nuovo attore del secondo Ottocento –non solo italiano- è strettamente in sintonia con la nuova classe dominante, la borghesia degli affari della fase imperialistica del capitalismo. Al grande attore italiano capita però di sentirsela organicamente alle spalle all'estero, e assai meno dentro i confini patri, per gli ovvi ritardi storici che ben conosciamo. Resta comunque indubbia la capacità e l'astuzia di ribaltare sul piano nazionale i trionfi colti in campo extranazionale*¹⁰.

Il viaggio, per l'attore italiano, viene dunque visto come un altro possibile mezzo di sopravvivenza e di crescita del successo e della fama; del resto, l'avvento della ferrovia e le migliorie apportate in ambito marittimo favoriscono non poco gli spostamenti degli artisti in tutto il mondo.

Inizia così a diffondersi l'arte del *grande attore*, con tutti i suoi pregi ed i suoi limiti; in questo senso, l'eredità di Modena incide profondamente sull'operato di questi 'discepoli' (seppur con modalità e conseguenze diverse) a partire dal lavoro particolareggiato sul personaggio da interpretare, per Modena fondamentale. Rossi, Salvini e, in parte, la Ristori scelgono infatti Shakespeare, preferendolo alla drammaturgia coeva, per la centralità introspettiva che l'autore conferisce ai suoi eroi ed alle sue eroine¹¹. Il *grande attore* tende a lavorare concentrandosi molto su se stesso e molto poco sull'*ensemble*. D'altronde, spesso si trova a recitare con attori mediocri che non possiedono il suo carisma o il suo talento; altri aspetti del momento teatrale quali, ad esempio, i costumi o la scenografia vengono notevolmente sottovalutati, quand'anche addirittura ignorati. Del resto, come già detto, è solo

¹⁰ Cfr, R. Alonge, *op. cit.*, pag. 55

¹¹ R. Alonge, *op. cit.*, pag. 25

l'attore-capocomico a farsi responsabile di una produzione ingente il cui maggiore obiettivo è quello di mettere in luce l'individuo rispetto all'insieme. In Europa, nel diciannovesimo secolo, la situazione non è molto diversa da quella italiana. L'unica vera differenza risiede nei tempi con cui l'Italia accoglie l'avvento della regia rispetto alle principali sedi teatrali europee.

Nel 1887, il rivoluzionario progetto del **Théâtre libre** ad opera di André Antoine, pone definitivamente la parola fine sulla centralità dell'attore **europeo**. Antoine aderisce all'estetica naturalistica di Zola; per entrambi, il teatro deve tornare libero da tutte quelle convenzioni e da quelle grossolanità che lo hanno portato ad un progressivo depauperamento e, in effetti, la supremazia dell'attore, tipica di tutto il teatro ottocentesco, ha frenato l'evoluzione qualitativa dell'*ensemble*. L'assoluta sommarietà del *dècor*, fatto di tele o fondali dipinti, deve essere sostituita da un puntuale studio dell'ambiente che si deve ri-creare in scena.

Il testo da interpretare non può più essere un semplice mezzo con il quale colpire emotivamente il pubblico ma deve diventare un elemento fondamentale dello spettacolo, tanto quanto l'attore che lo interpreta.

La nascita del teatro americano. Limiti e pregi.

I limiti del *grande attore* italiano e dell'attore europeo, al contempo pregi e peculiarità, sono presenti anche nell'attore americano dell'ottocento.

Anch'egli è il protagonista indiscusso della scena teatrale, fino all'avvento della regia. Tra l'altro, gli Stati Uniti vivono questo passaggio in modo pressoché indolore, a differenza dell'Italia.

L'elevatissima mercificazione del prodotto artistico, lo spaventoso ricambio che inghiotte celebrità ed artisti meno famosi, elementi tipici del sistema economico americano, non danno il tempo per comprendere gli sviluppi progressivi che conducono da una prima fase attoriale ad una seconda registica.

Dal punto di vista storico, il teatro americano è privo di una tradizione ricca come quella italiana; esso nasce come appendice dell'insediamento inglese sulle coste dell'Atlantico nel 1650. Il forte pregiudizio anti-teatrale di alcuni coloni calvinisti, dei borghesi di New York, dei quaccheri della Pennsylvania impedisce un'effettiva diffusione dello spettacolo, visto come incarnazione di peccato, anche se le colonie del sud sono più aperte al teatro, rispetto a quelle del nord.

Oltre ai pregiudizi dei puritani, l'altro motivo di opposizione alla diffusione dello spettacolo è causato dai mercanti e dai coloni che vogliono impedire qualsiasi attività non lavorativa, in un momento in cui c'è massima richiesta di manodopera in tutti i settori. Questa opposizione così forte, invece, non si fa sentire negli stati della Carolina, della Virginia, del Maryland dove i possedimenti terrieri e le piantagioni di cotone permettono un tenore di vita più agiato e creano una *forma mentis* più aperta, anche allo spettacolo teatrale. Questa 'modernità' è, comunque, una conquista che avviene lentamente nel tempo ¹².

Solo nel 1735, quasi un secolo dopo, che un'attrice, nota con lo pseudonimo di Monimia, organizza una piccola serie di recite a Charleston; nel 1749, Walter Murray e Thomas Kean recitano a New York, a Philadelphia, nelle città della Virginia e del Maryland: il teatro, lentamente, diventa una consuetudine.

In Inghilterra, intanto, il *Licensing Act* inizia a porre forti ostacoli alle compagnie teatrali secondarie, portandole alla chiusura; il capocomico di una di queste piccole compagnie, Walter Hallam, ipotizza di partire alla volta degli Stati Uniti, proprio per sopravvivere a questo duro provvedimento ma sarà suo fratello Lewis ad arrivarvi nel 1752. La sua storia merita una menzione perché aiuta a far comprendere le condizioni in cui gli attori versavano in quel periodo.

Lewis Hallam appartiene ad una famiglia di attori; con la moglie si specializza in parti da commedia al **Wells Theatre** di Londra ¹³.

¹² Si pensi infatti che nel 1665, in Virginia, venne avviato un processo contro tre coloni rei di aver rappresentato la pièce di William Darby *Ye bear and ye cubb*, primo dramma in inglese documentato. L'autore fu denunciato ed imprigionato e, per salvarsi, costretto a pagarsi le spese di giudizio.

¹³ S. Perosa, *Storia del teatro americano*, Bompiani, Milano 1982, pag. 11

Prima di partire per gli Stati Uniti, organizza la propria compagnia in base allo *sharing system*: tutti i membri sono azionisti della stessa compagnia e, di conseguenza, ne dividono i rischi o i guadagni. Le prove del gruppo vengono ripetute sulla nave che giunge fino in America dall'Inghilterra e si incentrano su di un repertorio vasto e composito: si va da Shakespeare a Marlowe fino a Lillo.

Hallam, come un vero capocomico, porta con sé anche costumi e materiali di scena, grazie ad un permesso datogli dal governatore della Virginia e, quando arriva con la compagnia a Williamsburg, adatta a teatro un vecchio magazzino vicino ai boschi.

Si dice che gli attori, per sopravvivere, cacciassero loro stessi la selvaggina, sparando dalle porte e dalle finestre di questo edificio.

Il gruppo resta in Virginia per un anno finché, con una raccomandazione del governatore della Virginia, parte alla volta di New York; il sagace Hallam comprende che, per accattivarsi il popolo snob newyorkese, deve giocare la carta della piaggeria. Egli organizza, prima degli spettacoli, un piccolo comizio in cui parla dell'orgoglio di quella metropoli, della personalità dei cittadini che la popolano, della moralità del dramma che sta per essere rappresentato.

Dopo New York, Hallam ottiene il permesso di recitare anche a Philadelphia, posto in cui riesce a superare la forte opposizione prodotta dai quaccheri presenti nella città.

Se si considera che, grazie a pubbliche sottoscrizioni, egli arriva a creare nuovi edifici teatrali da edifici pre-esistenti, si può affermare che a Lewis Hallam vada il merito di aver avviato il teatro professionale in America.

L'elemento singolare e fondamentale è dato dal fatto che sono proprio degli emigrati europei a porre queste basi per il teatro americano e non stupisce, allora, che realtà così diverse, come l'europea e l'americana, presentino invece forti affinità, almeno fino all'avvento della regia. La stessa America, inoltre, manifesta la necessità di proiettarsi verso la scena teatrale europea, assorbendone quella tradizione culturale di cui era totalmente priva ¹⁴. La star americana, proprio come il *grande attore* in

¹⁴ Questo lo si può giustificare prendendo come motivazione maggiore quella delle repressioni. E' possibile, infatti, che ad una forte censura provocata dalla mentalità puritana di fine seicento corrisponda un'effettiva impossibilità di evoluzione artistica e culturale, da parte degli attori e degli scrittori statunitensi.

Italia, conquista prepotentemente la stima e la simpatia del pubblico, accentrando su di sé tutta la sua attenzione ed è chiaro che questo accade anche perché c'è un'identificazione dello spettacolo americano con il business¹⁵.

I primi attori americani sono dilettanti ma, nel 1767, Mr Greville abbandona i suoi studi al college di Princeton e si unisce alla **Douglass Company**, diventando il primo attore professionista nella storia del teatro americano.

Nel 1790-1791, un altro giovane, John Martin, debutta da protagonista in un teatro di Philadelphia; sempre in questi anni, un'altra giovane donna, Miss Tuke, fa il suo debutto. In ogni caso, né Greville, né Miss Tuke, né Martin vengono considerati veri e propri attori. L'America, infatti, comincia ad entusiasarsi solo con l'arrivo di Edwin Forrest, Mary Ann Duff, Charlotte Cushman, considerati i primi grandi artisti¹⁶.

Il momento più importante, per il teatro americano, corrisponde, però, alla cosiddetta «Golden Age»¹⁷, tra il 1850 ed il 1870, in cui fanno la loro comparsa i nomi di Booth, Murdoch, Davenport, Boucicault, Anna Cora Mowatt, corrispondenti al *grande attore* italiano con il quale, in alcuni importanti casi, entrano in contatto.

Già nel primo ottocento si sviluppa la figura del *leading actor* che, come il *grande attore* italiano, si occupa della direzione artistica di una compagnia o di un teatro; questi decide il “taglio registico” dello spettacolo, la tipologia del dramma da rappresentare, incentivando anche economicamente i drammaturghi e gli attori a lui subordinati¹⁸. Sotto di lui, ci sono attori fissi e stipendiati che concorrono a dare delle compagnie teatrali del tempo un'immagine piuttosto chiara: durante la maggior parte del diciannovesimo secolo, quasi tutti gli attori americani fanno parte di una compagnia in modo stabile; gli attori principianti iniziano il loro apprendistato in associazioni ed in compagnie teatrali di giro. Esistono, però, teatri prestigiosi come il **Park Theatre** di New York, il **Chestnut Street Theatre** di Philadelphia o il **Federal**

¹⁵ Cfr. R. Alonge, *op. cit.*, pag. 55/62

¹⁶ Per un'analisi dettagliata degli attori americani dell'ottocento, vedi CAP. III, *Da Edwin Forrest a James O'Neill: dall'eroismo al romanticismo*

¹⁷ G.B. Wilson, *Three hundred years of American Drama and Theatre: from 'Ye bear and Ye cubb' to 'Chorus Line'*, Prentice Hall, Englewood Cliffs 1982, da pag. 90

¹⁸ L'argomento viene sviluppato nel paragrafo successivo.

Street Theatre di Boston che danno a questi attori giovani la possibilità di formarsi in vere *Performing Arts Schools* e di farlo in modo completamente gratuito.

Dopo questo periodo di formazione, alcuni attori vengono scritturati in teatri più prestigiosi; in questo caso, abbandonano il teatro di provincia ed il teatro-scuola in cui si sono formati. Altri artisti meno dotati o fortunati, invece, restano legati a questa realtà teatrale marginale, formando un vero e proprio punto di riferimento per gli artisti maggiori; accade infatti che dopo il primo periodo di successo, gli attori che si erano allontanati dalla provincia vi facciano ritorno anche solo per tenersi in contatto con le proprie origini.

Nelle grandi metropoli, il teatro diventa invece un potentissimo business. New York offre ben sei teatri, tutti con spettacoli di ottimo livello : il **Broadway Theatre**, il **Bowery**, il **Burton's**, il **National**, l'**Olympic** ed il **Barnum's Museum**; il **Park Theatre** che aveva aperto i battenti nel lontano 1798 non compare nel novero perché tragicamente distrutto da un incendio, il 16 dicembre 1848. Con la distruzione del **Park**, si rompe quell'anello di congiunzione tra il pioniere europeo Hallam che, un secolo prima, aveva creato il teatro professionale ed il nuovo teatro di tipo imprenditoriale. Sulle ceneri del **Park** viene comunque costruito un altro importantissimo teatro : il **Brougham's Lyceum**.

L'evoluzione teatrale riguarda, oltre che l'edificio in sé, anche l'arte recitativa. Infatti, nella prima metà del secolo, ma sempre più insistentemente durante tutto l'ottocento, le scuole teatrali americane iniziano a basare le loro metodologie di studio sull'immedesimazione dell'attore nel personaggio da interpretare, proprio come in Europa e, in particolar modo, in Italia. Sono soprattutto gli attori della cosiddetta «Golden Age» a lavorare su questa immedesimazione, manifestando un'attenzione profonda per un tipo di recitazione introspettiva, tesa alla ricerca di un contatto empatico con il pubblico. Difficilmente, infatti, il pubblico distinguerà la Ristori dalle sue eroine, il Rossi dal suo Amleto, il Booth dal suo Iago. Uno dei protagonisti di questa evoluzione è l'attore James Murdoch, famoso per aver tentato una prima codificazione dei dettami attoriali.

Murdoch dà prioritaria importanza alla voce, imponente medium comunicativo, diventando in seguito insegnante di dizione e lasciando memorie e manuali di grande risonanza per la vita drammatica americana.

Booth, invece, è figlio d'arte e seguace accanito della matrice attoriale europea e classica¹⁹, vive nel momento di massima fioritura del teatro americano e nel periodo della Grande Depressione che dà agli statunitensi una grande reattività (consolidando il loro già forte spirito nazionalistico) e diventa l'emblema e l'orgoglio del patriottismo americano, nelle province come nelle metropoli.

Egli si troverà a recitare assieme a Salvini nell'*Otello* e nell'*Amleto*, durante una memorabile tournée dell'attore italiano. Questo evento, come vedremo, contribuirà non poco a delineare quelle affinità insospettate tra i due continenti e ad evidenziare, anche grazie alla presenza delle attrici americane, la dicotomia di *scuola della personalità* e di *scuola dell'emozionalismo*²⁰, la prima definizione essendo fondamentalmente diretta alle attrici americane, la seconda essendo estesa anche al *grande attore* italiano.

Altre importanti affinità tra le due realtà teatrali riguardano, sicuramente, la loro struttura organizzativa, fatta di **ruoli** e **road company**, stabilità o perenni viaggi.

¹⁹ G.B. Wilson, *A History of American acting*, Indiana University Press, Bloomington&London 1966, pag. 71

²⁰ La dicotomia è del Prof. G.B. Wilson della Berkeley University, California.

Per maggiori approfondimenti vedi ' *A history of American acting* ', *op. cit.*, pag. 110 e seg., 140 e seg.

Organizzazione teatrale: RUOLO e ROAD COMPANY

Tanto l'Italia quanto l'America presentano una struttura teatrale basata sul nomadismo; esistono, quindi, due realtà compresenti ma opposte per natura.

La realtà teatrale italiana presenta una gerarchia tra compagnie *primarie* e *secondarie* (a volte, si parla anche di compagnie *terziarie*); mentre le prime operano nei teatri italiani più prestigiosi, quali il **Re** di Milano o il **Carignano** di Torino, le seconde si producono nelle arene o nei teatri più poveri.

Si parla, invece, di compagnie *terziarie* nel caso limite, ma non poco frequente, in cui si trovano alcuni attori che recitano nelle sale e nelle piazze dei paesi, con guadagni scarsi o inesistenti. Tali attori giungono nei centri più piccoli d'Italia, costituendo comunque un grande patrimonio culturale e recitando con materiali di scena molto sommari. A ben guardare, è la stessa sorte che affligge gli attori americani o, per lo meno, quelli che non fanno parte del circuito teatrale maggiore.

In America, dopo la Guerra d'Indipendenza, verso il 1820, si hanno infatti compagnie che recitano in sale adattate a teatro e questo limite si acuisce maggiormente nelle province nelle quali il carattere pionieristico del teatro prevale su quello imprenditoriale; le compagnie teatrali americane delle metropoli, invece, operano esattamente come quelle europee, almeno nella seconda metà dell'ottocento. Contemporaneamente, si sviluppa una doppia realtà organizzativa che prevede le cosiddette **road company** e le **compagnie residenziali**: le prime sono vere e proprie compagnie di giro, basate su una divisione per ruoli simile a quella presente nelle compagnie italiane; le seconde agiscono continuativamente nel teatro di una città ma vengono soppiantate dalle prime nel momento in cui nasce la ferrovia.

L'utilizzo del treno, infatti, permette agli attori nomadi di spostarsi più facilmente da un posto all'altro, con l'evidente vantaggio economico che questi spostamenti

comportano. Il sistema delle compagnie di giro americane permette agli attori di proporre un intero repertorio di spettacoli, spostandosi di centro in centro; esiste, poi, la possibilità di costituire una compagnia solo per un singolo spettacolo da replicare il maggior numero di volte possibili. Questa pratica è comune anche alla realtà teatrale inglese e, nello specifico, rende meno necessario il **ruolo** che finisce con il diventare una sorta di pretesto. L'attore, cioè, si trova a recitare sempre lo stesso spettacolo e lo stesso personaggio e, in questo modo, vive in maniera meno impellente, rispetto all'attore italiano ad esempio, la necessità di crearsi un insieme di parti.

Questo sistema alternativo, detto **Combination Company**, è ugualmente basato sul nomadismo della compagnia. Tutti i membri che ne fanno parte viaggiano, portando con sé scenari e attrezzature necessarie, da un posto all'altro. Lo scopo delle combination company è quello di proporre lo stesso spettacolo fino a raggiungere il guadagno desiderato. La motivazione economica che sta alla base di questo sistema di produzione teatrale fa triplicare in soli dieci anni, dal 1877 al 1887, il numero delle compagnie in America ²¹.

Il fenomeno può spiegarsi per due motivi: innanzitutto, le compagnie stabili decadono con il crescere di quelle nomadi; il secondo motivo vede protagonisti gli attori stranieri che si producono in importanti tournèe in America. Questi divi si avvalgono, una volta arrivati sul posto, di una compagnia americana e adattano la propria personalità all'*ensemble* come accade, ad esempio, con Henry Irving che giunge in America ben otto volte, tra il 1883 ed il 1902 ed è anche il caso della Bernhardt che, tra il 1880 ed il 1918, si propone nove volte al pubblico americano.

Tommaso Salvini, tra il 1872 ed il 1889, recita cinque volte in quella che, nelle sue memorie, definirà la sua seconda patria. Grazie a queste tournèe, il *grande attore* arriva a parlare di « un' arte anglo-italiana » ²² e, al di là di una differenza tra le due realtà teatrali, soprattutto a livello organizzativo, le commistioni ed i punti di contatto sono numerosi ed interessanti. In effetti, i divi stranieri in America presentano un mini-repertorio composto da più di un dramma; gli attori americani, invece, portano

²¹ O. Brockett, *History of the theatre*, Marsilio, Venezia 1988, pag. 474

²² T. Salvini, *op. cit.*, pag. 335

in giro solo un'opera, tanto che si arriva a parlare, addirittura, di *single-role comedians*, nella famosa «Golden Age»²³.

*Lo star system, in America, rese l'idea di scuola della personalità molto ovvia. Una star, ad esempio, poteva andare in una città e assemblare altri attori nel suo cast, prendendoli dai teatri delle località toccate. Altre star, invece, potevano girare con recitals fatti di assoli presi dai più grandi ruoli shakespeariani o simili. Joseph Jefferson, ad esempio, interpretò per decenni il suo Rip Van Winkle*²⁴. *James O' Neill, padre di Eugene, girò per anni con il Conte di Monte Cristo di Dumas, sacrificando le sue doti di attore estremamente versatile, in nome di un successo di pubblico e critica e di una pratica molto più radicata di quanto non sia immaginabile*

²⁵.

Sembra che l'organizzazione teatrale dei divi ospiti in America sia da attribuire all'irlandese Dion Boucicault²⁶ che, oltre all'attività di impresario e scrittore, unì quella di comico, producendosi in spettacoli memorabili e diventando un concreto punto di riferimento per l'*american way of life*. Nuovamente, quindi, si registra una forte compenetrazione di elementi americani ed europei ed un arricchimento culturale che l'America riceve dall'Europa.

Un altro originale tipo di compagnia itinerante è quello dello **show-boat**; si tratta, in questo caso, di grandissimi battelli galleggianti in grado di attraversare il Mississippi ed il Missouri. Lo scopo di questi spettacoli è quello di offrire divertimenti di ogni sorta alle città e ai villaggi delle sponde. Il repertorio è audacemente eterogeneo e composto da Shakespeare, vaudeville, burlesque²⁷. L'avvento della ferrovia spazza via anche quest'ultima forma di spettacolo, pur essendo basato su di un continuo spostamento.

²³ G.B. Wilson, *Three hundred years of American drama and theatre from 'Ye bear and ye cubb' to 'Chorus Line'*, op. cit., pag. 105

²⁴ Per questo argomento, rimando al paragrafo *Sulla drammaturgia. Scrittura e recitazione*, CAP. I, § 4.

²⁵ Ringrazio per la citazione il Prof. Dunbar Odgen, Berkeley University, California.

²⁶ Dion Boucicault nasce nel 1820 e muore nel 1890.

²⁷ C. Molinari, *Storia del teatro*, Laterza, Bari 1996, pag.297

Parallelo al discorso delle compagnie nomadi, nonché altrettanto importante, è quello delle compagnie stabili.

La scoperta dell'oro in California, nel 1848, permette un insediamento maggiore da parte di attori e gruppi artistici sia nella città di S.Francisco sia nella costa occidentale tout court e ciò chiarisce perché, tra il 1850 ed il 1860, il numero delle compagnie stabili aumenti progressivamente ²⁸.

Le formazioni stabili più importanti sono quelle dell'attrice Laura Keene, operante a New York, di William Burton al **Chamber Street Theatre**, sempre a New York; ricordiamo anche le compagnie di John e Louise Drew a Philadelphia e di John McVicker a Chicago. Purtroppo, come già spiegato, la vita delle compagnie stabili è molto breve e sempre percorsa da lotte per la sopravvivenza. Tra l'altro, gli impresari o gli attori che lavorano per mantenerle in vita sono anche i più grandi innovatori della scena teatrale americana. Tra questi, l'attore Edwin Booth, Augustin Daly e Steele MacKaye ²⁹

Oltre alla sua carriera meravigliosa d'attore, Booth si ricorda per le sue strenue lotte contro il fallimento delle compagnie stabili. Quando è ormai famoso, nel 1863, egli affitta, infatti, il **Winter Garden Theatre** a New York e porta questo teatro a splendere di una luce originalissima, grazie ad una serie di allestimenti shakespeariani di livello superiore alla media americana. Dopo l'assassinio di Lincoln, avvenuto per mano di suo fratello, Edwin si rimette in gioco e, nel 1869, riprende a lavorare per la valorizzazione del suo **Booth's Theatre**.

Daly, invece, guadagna la sua fama come autore drammatico. Nel 1869, affitta il **Fifth Avenue Theatre** e forma una compagnia e, nel 1879, arriva addirittura ad inaugurare il **Daly's Theatre**, terza sede della sua originaria compagnia. Oltre che per il suo contributo come proto-regista (egli era produttore dei suoi drammi, ne curava le scene, si peritava di insegnare la giusta dizione delle battute agli attori e di spiegare loro i giusti movimenti scenici), Daly va ricordato per aver abolito la

²⁸ O. Brockett, *op. cit.*, pag. 472

²⁹ In Italia, a differenza del resto dell'Europa, la compagnia nomade persiste e si oppone ai primi tentativi di compagnie stabili come la **Reale Sarda** o la **Compagnia del Duca** di Modena. Per questo argomento, vedi C. Molinari, *op. cit.*, pag. 216

consuetudine di assegnare le parti secondo il sistema dei ruoli. Il suo innovativo metodo di lavoro e di preparazione artistica contribuisce alla nascita di giovani e talentuosi attori come Clara Morris, Agnes Ethel o Fanny Davenport.

Steele MacKaye è un attore, un drammaturgo, un direttore, uno scenografo ed anche un insegnante. Al 1884, risale la nascita del suo programma per preparare gli attori. Il luogo preposto a questo tipo di scuola è il suo **Lyceum Theatre**, la futura **Accademia Americana d'Arte Drammatica**. Nel 1885, questo teatro utilizza l'illuminazione elettrica ed è tra le prime sale al mondo ad avere questo privilegio. Dal punto di vista dell'attore, però, la figura dell'impresario diventa vincolante ed assolutamente nociva. La compagnia stabile, infatti, decade con il crescere di quella itinerante e l'attore è costretto a trasferirsi a New York per cercare lavoro, essendo essa diventata il centro incontrastato del business teatrale. Gli impresari, dal canto loro, assumono gli attori per una singola produzione, non più per l'intera stagione; inoltre, non esiste ancora un sindacato che protegga i diritti degli attori che devono anche sopportare di dover fare le prove senza essere retribuiti. In America, quindi, è l'impresario ad avere il totale controllo della scena teatrale in cui si muove, alla fine del diciannovesimo secolo ³⁰.

In Italia, come in America, il **ruolo** influenza notevolmente il teatro ottocentesco; possiamo, però, riscontrare piccole differenze tra le due realtà teatrali, riguardo il **ruolo** stesso. In Italia, per una questione logistica, la scomparsa definitiva della maschera obbliga alla distinzione degli attori di una compagnia in *uomini e donne*; inoltre, il sistema dei ruoli in Italia si consolida per il fatto che si parla di un teatro prettamente *di giro*. Capita, infatti, che gli attori si vedano costretti a cambiare spettacolo ogni giorno, sapendo che un loro giro di recite potrà durare dalle due settimane ad un mese al massimo. Essi tentano, però, di prolungare la loro sosta, pur coscienti che uno stesso spettacolo non potrà essere replicato più di quattro volte, anche nei centri maggiori. È da qui che nasce la necessità dell'attore di possedere un

³⁰ O. Brockett, *op. cit.*, pag. 476-477

repertorio personale vastissimo ma non troppo eterogeneo : si tratta, chiaramente, di una forma spicciola di economizzazione. Le prove avvengono nel pomeriggio, ma già la sera stessa, gli attori devono essere pronti per la parte. È evidente, allora, l'utilità per l'attore di possedere un'insieme di **parti**, fatte di personaggi con similitudini, la cui somma dà il **ruolo** in questione. L'attore, inoltre, facilita l'evidente flessibilità che questo sistema gli offre con tutti i 'trucchi' di mestiere che conosce. Egli, infatti, senza troppo uscire dal personaggio che interpreta, cerca di captare le battute date dal suggeritore, sopperendo alle scarse prove con un'invidiabile ricchezza di gesti e di mimica ³¹. In America, la situazione è leggermente diversa:

*Quando il teatro professionale prese piede in America, nel 1752, gli attori furono ingaggiati per recitare 'pezzi' di parti in compagnie stabili. Questi 'pezzi' facevano parte di una pratica recitativa utilizzata già dai tempi di Shakespeare e portarono a designare i **ruoli** di Primo attore tragico e Secondo attore tragico (spesso detto Padre profondo nella tragedia o Cattivo (Villain) ³² nel melodramma), Prim'attrice tragica, Seconda attrice tragica, Primo attore, Prima donna comica, Il Brillante, Primo attore anziano, Prima donna anziana. I personaggi minori che parlavano erano interpretati da attori e attrici ingaggiati all'occorrenza. Questo era un sistema molto rigido. L'attore si diceva 'possedesse' la sua parte nella compagnia ed un altro attore poteva recitare un'altra parte, solo su permesso, anche se la pièce non era stata mai rappresentata. Il sistema dei **ruoli** fu abbandonato durante il 1870, quando le compagnie stabili furono abolite per ragioni economiche. Da allora, gli attori furono presi solo per recitare una parte in un dramma per un certo periodo di tempo. Ovviamente, nei films o ovunque resistesse la tipizzazione, il sistema delle parti fu conservato ma non fu più una regola come nel passato ³³.*

³¹ C. Molinari, *op. cit.*, pag. 217

³² Il *villain* è equivalente all'italiano *tiranno*

³³ Ringrazio per la citazione il Prof. Douglass McDermott .

Osservando questi elementi tipici del teatro italiano e di quello americano del diciannovesimo secolo, possiamo renderci conto delle similitudini e delle differenze; in America c'è un'organizzazione più capillare che punta sulla quantità delle repliche e sulla cura di un singolo spettacolo; in Italia si punta più sulla vastità del repertorio che sulla possibilità di poter sostare un buon numero di giorni in uno stesso posto. In America, di conseguenza, lo spettacolo rappresentato è più definito nel suo insieme ed è il risultato di un lavoro collettivo, anticipazione fattiva di quello che sarà un teatro di **regia**. In Italia, invece, la presenza molto forte di una *gerarchia* nei ruoli codifica il teatro come tipico dell'**attore**, rallentando sensibilmente l'avvento della regia stessa.

In America, il **ruolo** è una pratica presa in prestito dall'Inghilterra shakespeariana e riguarda, fondamentalmente, le compagnie stabili al punto che, con il loro decadere, decadrà anche il sistema su cui esse si basano. Inoltre, la figura dell'impresario è fondamentale e dominante, dalla metà dell'ottocento in poi mentre, in Italia, esso non ha la stessa rilevanza, a meno che non si parli dell'impresario d'opera sul quale gravano molteplici responsabilità ³⁴. Il teatro di prosa italiano, invece, presenta le figure del capocomico e della compagnia, elementi che sono il vero punto di riferimento; all'impresario restano compiti per lo più logistici anche se il vero medium è l'agente teatrale: egli si pone in mezzo all'impresario e all'artista o alla compagnia ³⁵.

L'agente non deve aver fatto studi particolari; i suoi unici punti fissi possono essere un po' di confidenza lavorativa nei giornali ed un acuto senso degli affari, sostanzialmente canalizzato nella giusta direzione: scoprire artisti talentuosi.

La prima agenzia di teatro di prosa nasce a Milano ad opera di Icilio Polese Santarnecchi e Pietro Ravizza e, dal novembre del 1871, viene fondato il periodico «Arte Drammatica», quale supporto dell'agenzia stessa. Nel 1874, a Bologna, nasce

³⁴ Il teatro d'opera, del resto, è l'unica forma di spettacolo veramente incoraggiata e sostenuta finanziariamente. Gli spettacoli sono prodotti e voluti secondo le regole antiche del *mecenatismo* ed esprimono tutta la liberalità e la superiorità della classe aristocratica.

³⁵ In un sistema fondamentalmente nomade com'era, di fatto, quello teatrale, l'agente costituisce un'ottima risoluzione ai vari problemi organizzativi. La sua percentuale, sulla paga dell'artista o della compagnia scritturata, si aggira tra il 5% ed il 6%. Dal 1880, inoltre, le percentuali aumentano e, se in Italia arrivano all'8%, nelle Americhe raggiungono il 10%. Per questi dati, cfr. R. Alonge, *op. cit.*, pag.6

«Il Piccolo Faust», giornale e agenzia teatrale, per conto di Antonio Fiacchi ed Alarico Lambertini.

Il binomio di giornale ed agenzia forse fa una cattiva impressione agli intellettuali del tempo che giudicano questo tipo di informazione come *bassa*. In realtà, le riviste teatrali contengono recensioni, stroncature o esaltanti articoli su un particolare artista o su un particolare spettacolo. Il livello di fruizione è altissimo, anche quando non corroborato da un aspetto più tipicamente *acculturato*³⁶.

Accanto all'impresario e all'agente teatrale, il teatro italiano presenta la **compagnia**. Quella di tipo *stabile*, proprio come in America, si radica in un posto e, nei casi estremi, in uno specifico teatro; la compagnia *itinerante*, invece, presenta l'elemento fondamentale del **ruolo**, tipico della compagnia *primaria* come di quella *secondaria*; al di sotto dello schema ben fissato dei ruoli, stanno i **generici**, parti poco definite e facilmente interpretabili, proprio come in America.

Al vertice della *gerarchia* stanno *primo attore* e *prim'attrice*. Il *brillante* segue gli attori protagonisti della scena; subito dopo la figura del *brillante*, incontriamo il *caratterista*. L'*attore giovane* e l'*attrice giovane* ricoprono ruoli di fanciulli adatti alla loro età. Il *promiscuo*, invece, è quello che può definirsi un vero attore versatile perché, come indica lo stesso termine, è capace di prodursi in ruoli tragici ed in ruoli comici.

La *seconda donna* è rivale della *prim'attrice* e leggermente più frizzante di quest'ultima; le vengono comunque richiesti requisiti simili a quelli della *prim'attrice*³⁷.

La struttura per ruoli non è così rigida come appena descritta; si possono creare anche delle varianti che ne esaltano una certa flessibilità.

Economicamente parlando, la compagnia teatrale italiana ottocentesca è nelle mani del capocomico, spesso *primo attore* o *prim'attrice* e, come nel caso del teatro americano con il *leading actor* (Booth o Forrest, ad esempio), anche in Italia il

³⁶ R. Alonge, *op. cit.*, pag. 8

³⁷ Per approfondire maggiormente l'argomento, vedi S. Tofano, *Il teatro all'antica italiana*, Rizzoli, Milano 1965, pagg. 28-37

capocomico decide della produzione e diffusione dello spettacolo, adattandosi a vestire i panni dell'impresario.

Come in America, anche in Italia esiste un tipo di compagnia che divide i guadagni delle serate, essendo composta da membri ad essa associati.

Nel caso della **sharing company** americana, però, i soci investono e guadagnano una somma uguale per tutti; in Italia, le *compagnie sociali*, invece, prevedono che ogni membro abbia una sua quota o *caratura* diversa per il ruolo ricoperto in compagnia. Inoltre, il contratto fatto nel teatro italiano può durare un anno ed è rinnovabile per tre anni; in una situazione di nomadismo e di instabilità generale, almeno questo elemento può rendere l'affiatamento degli attori più marcato ³⁸. In America, il capocomico o **leading actor** è, indubbiamente, un progenitore, nemmeno tanto lontano, del regista; in Italia non si può fare lo stesso tipo di discorso ma si può ammettere che il capocomico, come in America, assuma una pregnante posizione di *supervisore*; seppur frammentariamente, egli si occupa della direzione (a volte della produzione) degli attori e della scenografia, intesa non solo come *dècor* ma anche come spazio specifico dell'attore.

³⁸ R. Alonge, *op. cit.*, pag. 13

Tra tradizione ed innovazione: lo spazio teatrale nei due continenti

Nella metà dell'ottocento, sia in America che in Italia, lo spazio teatrale viene inteso come netta separazione tra sala e palcoscenico, stacco deciso tra spettatore ed attore; in America, tuttavia, assistiamo alla nascita, verso la fine dell'ottocento, di importanti innovazioni scenotecniche che fanno pensare ad una notevole voglia di evoluzione e valorizzazione del teatro.

In Italia, ancora nella metà dell'ottocento, è presente il teatro d'opera lirica : esso è la rappresentazione migliore della classe aristocratica e delle sue 'virtù'. Non stupisce, quindi, che il teatro di prosa faticchi a trovare una sua dimensione e, soprattutto, un'attenta valutazione da parte dello Stato e dei privati.

L'edificio teatrale che accoglie l'opera lirica è una *gerarchia* ³⁹, una convivenza forzata di classi diverse accorse a vedere lo stesso spettacolo e il dialogo tra aristocratici e borghesi è reso impossibile proprio dalla struttura del teatro ⁴⁰.

Questa forte gerarchizzazione si modifica nel corso dell'ottocento, nel momento in cui l'opera lirica acquisisce un certo spessore, al di là del puro aspetto edonistico ed infatti, con la nascita di opere quali *Rigoletto* o *La Traviata*, il teatro in musica trova la sua vera dimensione, spesso andando a colmare il vuoto provocato da un fragile teatro di prosa ⁴¹.

L'attore di prosa, dal suo canto, impone un certo tipo di recitazione, tutta protesa verso il proscenio, per sopperire allo scarso sistema d'illuminazione teatrale

³⁹ R. Alonge, *op. cit.*, pag. 3

⁴⁰ Il teatro lirico, del resto, nasce come distrazione di corte ; da un lato, presenta dei palchi che hanno un loro ordine interno ad indicare un diverso prestigio tra aristocratici : questi posti sono il centro propulsore di vita e di comunicazione per i nobili ed i professionisti più in voga. La platea ed il loggione, invece, sono riservati a militari, modesti borghesi, commercianti e, nelle città universitarie, studenti; notiamo, a differenza di quanto accade in America, la clamorosa assenza del popolo, ovviamente non ritenuto all'altezza di un certo tipo di rappresentazioni.

⁴¹ R. Alonge, *op. cit.*, pag. 4

di quel periodo, composto da un'illuminazione dal basso (della *ribalta*) e dall'alto (della *bilancia*)⁴².

Per molto tempo, il cosiddetto *teatro all'italiana* è stato un modello dal quale ha preso spunto gran parte dell'Europa; alcune consonanze si trovano anche in alcuni luoghi dell'America, fortemente influenzati dalla cultura occidentale. Dire *teatro all'italiana* significa accettare una lunga tradizione ed un organico insieme composto di elementi architettonici e funzioni sociali, senza fermarsi alla sola distinzione tra sala e scena, suo aspetto peculiare e limitante al contempo. «[...] il teatro all'italiana è un'idea di teatro al di là degli spettacoli»⁴³.

Gli elementi materiali che lo caratterizzano sono il sipario, l'arcoscenico ed i palchi, raccordo per sala e scena. I palchi enfatizzano e definiscono il volume della sala, collocando attori e spettatori in uno spazio teatrale che vive ancor prima di accogliere lo spettacolo previsto.

*Si guarda dai palchi e si guardano gli spettatori nei palchi : lo spazio della sala si realizza come luogo dello sguardo in tutte le sue possibili implicazioni, esiste come 'interno', mondo autonomo e separato per la vita extraquotidiana dello spettacolo, luogo popolato di presenze potenziali prima di essere riempito: significante prima degli spettacoli. La fascinazione del vecchio teatro all'italiana, la sua 'magia', [...] è strutturale, in quanto luogo dello sguardo e dell'apparire*⁴⁴.

I palchi non sono semplici delimitazioni della sala; sono ambienti privati, per lo meno in Italia, distinti dal restante spazio comune, luogo di incontro e di scambio. Il lampadario ed il sipario concorrono a conferire ulteriore coesione e funzionalità alla sala, ancor prima che alla scena.

Interessante notare , non solo in Italia ma anche in America, un contrasto evidente tra la semplicità dello spazio dedicato all'attore e la complessa sontuosità

⁴² S. Tofano, *op. cit.*, pag. 57

⁴³ Cfr. F. Cruciani, *Lo Spazio del teatro*, Laterza, Bari 1997, pag. 12

⁴⁴ F. Cruciani, *idem*, pag. 13

dello spazio dedicato alle scenografie. Questo dislivello si nota, ad esempio, nella funzione assegnata al palcoscenico: esso dipende da una scenografia dipinta e, a volte, artificiosa, al limite dell'imbarazzo.

In Italia, la scenografia presenta le quinte ed il fondale sul quale, come già detto, gli attori non si soffermano per assenza parziale di illuminazione. La griglia con i tiranti e le carrucole occupa la parte alta del palcoscenico e, spesso, l'arcoscenico funge da 'nascondiglio' per tali macchinari. Il sipario permette di compiere cambi di scena non a vista; l'abitudine di calarlo, alla fine di ogni atto, è tipico del Nord Europa; in Italia, invece, lo si cala all'inizio all' inizio e alla fine dello spettacolo. Il lampadario, connesso ai numerosi macchinari teatrali, concorre ad accrescere i vari effetti scenici. Questa attenzione alla 'veste' dello spettacolo porta a parlare di un'attenzione secondaria verso gli attori che, di fatto, «vengono dopo»⁴⁵. Si può parlare di forte autonomia dello spazio teatrale, nei confronti dello spettacolo, anche in virtù di questa distinzione tra scena e sala, tra spazio per l'attore e spazio per lo spettatore e, sebbene il *grande attore* italiano sviluppi un'ottima comunicativa con il suo pubblico, non è da sottovalutare la netta censura tra gli spazi che, rispettivamente, accolgono entrambi.

Nell'ottocento, il *teatro all'italiana* si pone alla base di un'ulteriore spaccatura : il diverso approccio del pubblico rispetto alla compagnia stabile o itinerante e se, nel primo caso, il pubblico subisce passivamente gli attori di un teatro cittadino, nel secondo caso la situazione è diversa; infatti, andando di posto in posto, il nomade comico si impone al pubblico autoctono che sceglie in prima persona quella cultura teatrale 'importata'. Abbiamo, dunque :

Da un lato il teatro che passa di luogo in luogo e dissemina la cultura del teatro; dall'altro, il luogo del teatro che si costruisce non tanto in funzione degli spettacoli da accogliere quanto per oggettivare una funzione civile e sociale, un modo di rappresentarsi(qualificarsi e riconoscersi) della società ⁴⁶.

⁴⁵ Cfr. F. Cruciani, *op. cit.*, pag. 16

⁴⁶ Cfr. F. Cruciani, *Ibidem*

L'edificio del teatro all'italiana è un monumento alla città in cui esso sorge, sin dal sedicesimo secolo. Non sono gli uomini di teatro a volerlo, ma il comune e la sua cultura di immagine. Si spiegano ,allora, i consigli comunali, i palchettisti, il volersi superare (tra città diverse) nella costruzione di un teatro. Tutto ciò pone lo spettacolo e, soprattutto, l'attore in seconda linea, essendo lo spazio teatrale ottocentesco tutto rivolto a sé ed agli spettatori come momento di cultura cittadina e come elogio dei valori di un'intera comunità ⁴⁷. Andare a teatro, nella metà dell'ottocento, è visto come un modo elegante di vivere, un'evidente appartenenza ad un importante *status sociale*. Il teatro di prosa ottocentesco è il simbolo-monumento della borghesia, in tutta l'Europa ed è caratterizzato da una maestosa sontuosità che si può rilevare, ad esempio, nell' **Opéra** di Parigi (1860-1875) ad opera di Garnier, nell'**Academy of Music** di Philadelphia (1857), più grande della **Scala**.

Purtroppo, nell'ottocento, il teatro all'italiana si fossilizza nel suo essere *tradizione* e resta uno spazio prettamente *sociale*, monumento all'urbe ed alla sua popolazione, rivolto alle sole problematiche di *ottica*, *illuminazione* ed *acustica*. Inoltre, il *grande attore* italiano si trova costretto a recitare nei teatri di opera Lirica, non adatti alle sue performances; come conseguenza naturale, crea un proprio spazio teatrale, lo *spazio dell'attore* ⁴⁸, decostruendo l'essenza di quello pre-esistente.

Al rispetto europeo (ed italiano) della *tradizione*, subentra l'*innovazione* del teatro americano, seppur in termini molto leggeri. In effetti, le innovazioni del teatro americano coinvolgono unicamente l'aspetto tecnico del teatro stesso, conservando la monumentalità e la concezione del teatro tipicamente europeo. Anche in America, come in Europa, il teatro ottocentesco è teatro dell'attore e, come in Europa, l'attore americano di prosa recita in spazi impropri, nonostante tecnologie più avanzate lo caratterizzino, rispetto al primo.

⁴⁷ F. Cruciani, *op. cit.*, pag.178

⁴⁸ Il corsivo è mio

La situazione negli States, però, è un po' più complicata rispetto all'Europa e soprattutto all'Italia, per quanto riguarda la distinzione tra teatro di prosa e teatro d'opera:

Il termine 'Teatro d'opera' ha un altro significato in America rispetto a quello che gli conferisce l'Europa, nell'ottocento. Negli Stati Uniti, un teatro veniva chiamato 'Opera House' solo per conferire all'edificio una maggiore rispettabilità. Infatti, l'Opera lirica era socialmente accettata, rispetto al teatro di prosa. Comunque, il Teatro d'Opera accoglieva, al suo interno, tutti i tipi di spettacolo ed attrazioni. Queste, nelle metropoli, erano grandi ed elaborate. Nelle città più piccole, invece, erano piuttosto rudimentali. Per esempio, nel 1900, nella città di Modesto, in California, c'era una popolazione di circa 2500 persone. Il suo teatro si chiamava Plato's Opera House. Il teatro sorgeva sul primo piano, sopra il negozio d'abbigliamento dei fratelli Plato. Era una sala rettangolare con un piano piatto (per il ballo) ed un altro piano rialzato per il teatro alla fine della sala. Il pubblico sedeva su poltrone mobili e removibili in caso di balli e cerimonie. Un tipo di Teatro d'Opera serviva, quindi, per i più svariati tipi di spettacolo (ed è evidente la differenza con il teatro d'Opera italiano). Il 'Teatro d'Opera', nel senso europeo del termine, è molto raro in America. Essi furono costruiti solo nelle città in cui persone ricche potevano permettersi di finanziare una locale compagnia di teatro lirico. Il primo fu il Metropolitan Opera House a New York fatto costruire nel 1870 e credo che le sole altre città con compagnie locali di teatro d'Opera, prima del 1950, furono Chicago e S.Francisco ⁴⁹.

In Europa avvengono, in realtà, grandi cambiamenti che rendono lo spazio teatrale **tradizionale** molto più interessante e composito. Lo spettatore viene, infatti, pensato come un elemento che deve collocarsi necessariamente nello spazio dello spettacolo. Un esempio è fornito dal panorama di Baker e Fulton ⁵⁰ che, già dall'inizio

⁴⁹ Ringrazio il Prof. Douglass McDermott per la citazione (Berkeley University, California.)

⁵⁰ F. Cruciani, *op. cit.*, pag. 103

dell'ottocento, si diffonde per tutta l'Europa. Questo nuovo spazio si compone di grandi quadri circolari che riproducono fedelmente paesaggi e situazioni e che, per questo motivo, prendono il nome di *panorami*. Anche l'edificio che ospita queste *rotonde* ha forma circolare; spesso ha un ingresso che lo determina come luogo teatrale vero e proprio, con tanto di cupola e di stratagemmi per ottenere effetti di luce. Questa nuova forma di spazio teatrale porta con sé anche un nuovo modo di intendere il momento-spettacolo: il pubblico, collocato originalmente a semi-cerchio, si trova a partecipare dell'evento in modo naturale. Questo è uno dei primi casi in cui la forma dell'edificio si fa veicolo di comunicazione tra attori e spettatori. Poiché l'intero spazio ricorda quello delle navi, si giocherà molto spesso con questa illusione, 'travestendo' un teatro in un ambiente navale : corde e nodi alla marinara, scalette e ponticelli da attraversare saranno protagonisti di questa piccola magia e gli spettatori vivranno la finzione teatrale con una maggiore consapevolezza.

L'**innovazione** portata dall'Europa è, quindi, di tipo concettuale sottile ed orientata ad un raffinamento graduale del rapporto tra fruitori dell'opera ed attori.

Si potrebbe menzionare anche l'invenzione del **Diorama** da parte di Daguerre, nel 1822 ⁵¹; in questo specifico caso, l'innovazione riguarda il rapporto tra luci e trasparenze e viene messa in atto nella sala parigina di **Rue Samson**.

«Aveva poltrone di platea, sedie e gradinate e una scena chiusa da un sipario. Anche così si definisce la scena come scatola ottica incorniciata dall'arcoscenico » ⁵².

Possiamo anche citare il palcoscenico girevole inventato da Karl Lautenschläger nel 1896, quindi alla fine del secolo diciannovesimo, creato apposta per rapidi cambi di scena; notiamo che non cambia solo il rapporto sala-scena ma anche l'essenza autonoma del palcoscenico in quanto luogo esclusivo dell'attore. La scena inizia a definirsi tramite codificazioni e linguaggi teatrali altamente simbolici; non è un caso che il palco girevole venga usato, già nel diciottesimo secolo, all'interno del teatro **Kabuki**, a sua volta notevolmente codificato.

⁵¹ F. Cruciani, *op. cit.*, pag. 104

⁵² F. Cruciani, *Ibidem*

L'America, dal suo canto, presenta uno spazio teatrale al limite di quello della *tradizione* europea. Avendo già evidenziato le sottili differenze tra il teatro americano e quello italiano, sarebbe interessante sottolineare i punti in comune tra queste due realtà, senza dimenticare il divario economico e sociale alla base di entrambe.

Se si prende in considerazione un teatro quale il **Bowery Theatre**, si può capire meglio cosa si intenda per spazio teatrale ed edificio teatrale nella metà dell'ottocento. Da alcune fonti storiche ⁵³, si apprende che l'aspetto esteriore del teatro è dignitosamente classico ed è in perfetta armonia con le aiuole ed i giardini in fiore che lo circondano. Benché una serie di incendi lo abbia distrutto e sebbene esso sia stato ricostruito per ben quattro volte, il **Bowery** ha mantenuto intatto il suo fascino, pur perdendo i suoi tratti originari. L'ingresso è molto ampio e ben tappezzato; anche l'auditorium è sbalorditivo per le sue dimensioni: può arrivare ad ospitare fino a quattromila spettatori e non stupisce che possa essere adattato anche per gli spettacoli equestri, assolutamente più impegnativi degli spettacoli di prosa. Per quel che riguarda la luce e l'illuminazione, anche qui come nei migliori teatri europei, la vecchia serie di lampadari con candele sgocciolanti è stata sostituita da getti di gas custoditi da vetri smerigliati. Questo particolare tipo di lampadario a gas permette di regolare il getto e la diffusione della luce, andando a creare i primi effetti di chiaro e scuro in scena e, soprattutto, in sala. In questo modo, infatti, lo spettatore ha modo di vedere meglio lo spettacolo e di parteciparvi con più entusiasmo, mentre il cibo si fa veicolo di comunicazione e vita sociale nello spazio americano costituito da palco, galleria e platea. Le quinte del teatro preso in considerazione, il **Bowery**, sono ancora presenti e sono ancora dipinte. I dislivelli e le bordature sono ancora in uso: le convenzioni del teatro coloniale, nella metà del diciannovesimo secolo, sono tutt'altro che sparite. Del resto, i principi che animano il teatro americano di questo secolo sono gli stessi che animano il teatro europeo e, perché no, quello italiano: è l'attore il vero protagonista dello spettacolo; le quinte possono diventare più larghe e imponenti ma solo per ospitare gli stessi valori che hanno fatto del passato una lunga

⁵³ G.B. Wilson, *op. cit.*, pag. 82-83

tradizione in cui fossilizzarsi. Assistiamo, allora, a grandi novità per quanto riguarda le suggestioni donate dall'illuminazione a gas ma gli alberi continuano ad essere dipinti, come pure tutti gli oggetti che servono alla realizzazione della rappresentazione teatrale.

Un tipo di *innovazione* viene dagli esperimenti dell'irlandese Dion Boucicault con i quali contribuisce a diffondere, nel 1840, i cosiddetti *setting boxes* ⁵⁴. Queste strutture prevedono l'utilizzo di un pannello attaccato al fondale per dare l'illusione di trovarsi in una sala vera. Sicuramente, il **Bowery** continuerà ad utilizzare oggetti e fondali dipinti per una maggiore economicità e semplificazione dell'allestimento di uno spettacolo e questa convenzione è generalmente condivisa dalla maggioranza ma, proprio verso la fine del secolo, un altro esperimento ancora più significativo arriva a rompere tutte le regole e le convenzioni : si tratta dell'opera di David Belasco.

Belasco si distingue da quanti lo hanno preceduto, sicuramente aiutato dal cambio imminente di secolo che porta con sé le ansie, gli errori ma anche i successi di un teatro, come quello americano, relativamente vecchio o consolidato.

Se si pongono a confronto un allestimento dell'attore Edwin Booth ed uno di Belasco, ci si rende subito conto che mentre il primo punta l'attenzione sulla resa dei dati storici e dei costumi dell'epoca in cui è ambientata la pièce, nel secondo caso, invece, si dà importanza agli oggetti e ai costumi di scena, nel senso inteso dal realismo europeo che si insedia dunque negli Stati Uniti. Possiamo parlare di realismo storico ma non di realismo tout court. Nel primo caso, i fondali e gli oggetti, infatti, sono ancora palesemente dipinti ed assolutamente poco funzionali allo spazio dell'attore americano, invece Belasco si fa portavoce di un diverso tipo di realismo che guarda alla realtà quotidiana come se fosse il soggetto principale da evidenziare ⁵⁵. Rappresentando un dramma scritto da lui, *Heart of oak*, Belasco arriva alla conclusione di dover introdurre oggetti reali in scena, abbandonando quelli

⁵⁴ G.B. Wilson, *idem*

⁵⁵ Nonostante questi limiti, evidentemente legati ad un'epoca di impostazione classica, le messinscena di Booth verranno sempre ricordate con orgoglio da tutti i critici americani, non solo per la bravura attoriale del loro autore ma anche per questo tentativo di conferire realismo al dramma offerto al pubblico.

dipinti e troppo artificiosi nella complessità dell'ensemble e, infatti, egli presenta un vero piatto di portata ed un bambino in carne ed ossa ⁵⁶.

Un altro innovatore, in fatto di spazio teatrale, è Steele MacKaye. Reduce da studi europei che lo hanno messo in contatto con l'arte recitativa di Delsarte, nel 1880, egli apporta una modifica al **Madison Square Theatre** di New York, riducendo lo spazio teatrale ed eliminando le porte del proscenio. In tal modo, MacKaye ottiene una maggiore complicità tra pubblico ed attori. Inoltre, elimina l'orchestra, relegandola sopra l'arco di proscenio, in una galleria riservata e specifica per i musicisti. Ancora nel 1884, sempre al **Madison Square Theatre**, MacKaye realizza un palcoscenico molto alto per poter realizzare un cambio di scena nella parte superiore mentre un'altra scena è in atto e, qualche anno dopo, nel 1893, per il suo dramma su Colombo, *The world finder*, da rappresentare alla Fiera Mondiale a Chicago, progetta lo **Spectatorium**. La sola platea, con i suoi 10000 posti, sarebbe stata solo un terzo dell'intera struttura.

*Il palcoscenico, profondo cinquecento metri avrebbe avuto come volta un firmamento con le stelle ai loro posti, due enormi luci per rappresentare la luna ed il sole, apparecchiature per creare la pioggia e la nebbia reali, un misterioso 'luxauleator' per gli effetti ottici e simili attrezzature illusionistiche. MacKaye riuscì a costruirne uno su scala ridotta, lo **Scenitorium**, dove l'anno dopo rappresentò spettacolarmente il suo dramma ⁵⁷.*

Per concludere, bisogna nuovamente attenersi a fonti storiche e ricordare, tramite queste, una serata al **Teatro di Sacramento**, in California, anche conosciuto come **Eagle Theatre** ⁵⁸. Siamo tornati indietro nel tempo fino all'inverno del 1849 e lo spettacolo che viene rappresentato è un melodramma popolare molto in voga dal titolo *The Bandit Chief*. L'esterno del teatro somiglia molto ad un saloon e,

⁵⁶ G.B. Wilson, *op. cit.*, pag. 157-158

⁵⁷ S. Perosa, *op. cit.*, pag. 67

⁵⁸ G.B. Wilson, *op. cit.*, pag. 87-89

sfortunatamente, ad accentuare tale somiglianza ci mette del suo un bar immediatamente adiacente all'edificio teatrale. In questo bar si possono acquistare i biglietti per assistere allo spettacolo ed il costo sembra troppo elevato per le condizioni precarie in cui versa il teatro in questione. Invece, lo spazio teatrale interno è deliziosamente ornato ed accurato; gli unici effettivi disagi sono causati dal cattivo assestamento delle scenografie che, con l'arrivo del vento e della brutta stagione, si fanno ancora più traballanti. L'*innovazione*, nel 1849, arriva proprio in un teatrino senza futuro, dall'intuizione di un giornalista che assiste allo spettacolo. Bayard Taylor, questo il suo nome, definisce la prima attrice con questa frase :

l'attrice trova se stessa, ad un certo punto di alcune scene, arrivando esattamente al centro del palco. Perché faccia questo non è dato capire ma siamo sicuri che i minatori, i quali non sono molto avvezzi a vedere le donne, hanno apprezzato questo genere di recitazione sconnessa rispetto al resto del testo ⁵⁹.

Per questo giornalista-testimone dell'avvenimento, dunque, un'attrice che nel 1849 si muove sul palco in modo *sconnesso* ⁶⁰, rispetto al resto del testo, è una rarità, per lo meno in una piccola realtà di provincia come quella di Sacramento.

Ecco, dunque, la piccola rivoluzione : gli anni di Belasco e di MacKaye sono ancora lontani a venire ma, in questa occasione, una prim'attrice più coraggiosa o ispirata delle altre ha preso percezione dello spazio teatrale, il suo spazio-luogo di azione nella cornice più vasta e dispersiva dello spazio-evento di cui fa parte anche il pubblico.

La cosa si fa ancora più interessante quando ci si informa sul tipo di pubblico accorso in quel teatro ed in quella occasione : minatori, giovani indisciplinati, gente più interessata allo svago che non all'effettiva rappresentazione; il giornalista riporta che, tra gli atti del dramma, vengono proposti degli intermezzi di scarsa qualità, privi di un qualche interesse, tanto che la gente seduta in platea si diverte da sé, urlando più

⁵⁹ Cfr. B. Taylor, *Eldorado, or Adventures in the Path of Empire*, G. P. Putnam's Sons, New York 1850, pag. 30-31

⁶⁰ Il corsivo è mio

degli attori. Questo tipo di pubblico ribelle è, però, lo stesso che applaude gli attori del teatro di prosa, lo stesso che apprezza la trovata di un'attrice, consapevole o meno delle sue azioni in scena, lo stesso pubblico che torna a casa soddisfatto per la buona atmosfera di empatia che si è respirata nell'**Eagle Theatre**.

Dopo qualche anno, Thomas Maguire crea il **Jenny Lind Theatre** in S. Francisco. La concorrenza dalla costa est comincia a farsi pressante ed il teatro *di frontiera* ⁶¹ è pronto per il suo personale trionfo. Sembra, allora, riduttivo considerare lo spazio teatrale dell'ottocento nella sola accezione di sala divisa dalla scena, tanto in Europa quanto in America.

L'ottocento non è solo il secolo dell'istituzione teatrale, è anche il secolo delle rivoluzioni e delle codificazioni, della molteplicità funzionale e delle rotture; della reazione a tutto ciò, allo spettacolare, in nome dell'individuo e della magia della presenza scenica ⁶².

Le implicazioni tra scena ed attore, così importanti per un adeguato sviluppo del teatro ottocentesco, si fanno ancora più impellenti nel rapporto tra drammaturgo ed attore. Il primo, come vedremo, dovrà soccombere molto spesso alle necessità dei grandi attori italiani e delle stars americane, instaurando, nei casi estremi, collaborazioni talmente fitte da creare il dubbio sulla paternità delle opere stesse.

⁶¹ Per dramma di frontiera si intende un genere teatrale andato molto di moda nel 1800 e che avrà molto seguito nel 1900, anche per i copioni cinematografici più stereotipati. In genere, le vicende ruotano attorno al rude ma onesto uomo di frontiera, pieno di coraggio e di virtù, come il tipico uomo americano; la giovane donna sua amante è pura ed ingenua, l'incarnazione della bontà. Ella si divide tra l'eroe buono ed il villain ipocrita e senza scrupoli. In modo molto semplicistico, il bene vincerà sul male, portando a trionfo la virtù.

⁶² Cfr. F. Cruciani, *op. cit.*, pag. 106

Sulla drammaturgia. Scrittura e recitazione

Parlare di drammaturgia nella seconda metà dell'ottocento, tanto in Italia quanto in America, crea non pochi problemi di sintesi e di semplificazione. Prima di tutto, l'ambiente letterario statunitense, nella sua accezione prettamente teatrale, si delinea nella sua complessità per l'eccessiva quantità di scrittori sfornati, a riprova del fatto che il teatro americano mantiene il suo aspetto capitalistico, sotto tutti i punti di vista. Questo fenomeno non si verifica in Italia, dove ad una piccola cerchia di autori corrisponde una discreta produzione individuale. Il trait d'union di entrambe le realtà teatrali è, invece, insito nella loro stessa essenza : leggere, cioè, un dramma popolare americano, tipico del diciannovesimo secolo, o un dramma a sfondo sociale, tipico dell'Italia post-risorgimentale, significa anche ricostruire la società in cui gli scrittori vivono, maturano e difendono le proprie idee. Leggere la *Giuditta* del Giacometti o *Uncle's Tom cabine* di Aiken comporta, dunque, l'osservazione di due mondi apparentemente diversi, sicuramente unici nei loro tratti specifici, pur avvalendosi del **testo**, strumento di analisi indiretto e, a volte, parziale.

Nel teatro dell'ottocento, gli scrittori italiani, pur essendo spesso poeti fissi in una compagnia o alle dipendenze di un capocomico, vivono in condizioni veramente misere ed umilianti e, molto più del *grande attore*, devono difendere la categoria di cui fanno parte. In America, invece, lo scrittore è uno dei tanti prodotti del capitalismo a cui viene chiesto di rappresentare le virtù ed il patriottismo della sua terra e del suo popolo. L'Italia, dal suo canto, vive di opera lirica e considera il teatro di prosa quasi al pari di forme di intrattenimento più disimpegnate quali, ad esempio, gli spettacoli equestri; è chiaro che la responsabilità di un disinteresse per la prosa sia da attribuire anche alla mancanza di un valido repertorio che non sia quello scontato di Alfieri e di Goldoni ⁶³.

Oltretutto, il grande attore rovescia l'elemento di debolezza in elemento di forza; inventa un modo di fare teatro fondato sulla pratica del palcoscenico piuttosto che sulla pagina scritta, sugli autori. Può anche intrattenere relazioni costanti con qualche autore[...] ma sono sempre rapporti di forza tutti sbilanciati a favore dell'attore che si limita a commissionare dei testi ⁶⁴.

Il caso di Giacometti è, in questo senso, molto esplicativo: egli, nella sua difficile carriera, si trova a lavorare con i *grandi attori* italiani. Per Salvini, scrive, ad esempio, *Sofocle* o *Michelangelo Buonarroti*; per la Ristori, tratteggia figure di eroine storiche come Giuditta, Maria Antonietta o Elisabetta d'Inghilterra ⁶⁵. Il conflitto tra drammaturgo ed attore nasce nel momento in cui lo scrittore auspica la stesura di un dramma-denuncia della società in cui vive e il *grande attore*, invece, la creazione di un dramma, o addirittura tragedia, che affondi le proprie radici nel passato. Infatti :

Giacometti ha la velleità di servire fedelmente la Storia[...]. Per il grande attore invece la storia è una pura cornice, un semplice involucro che deve servire a

⁶³ R. Alonge, *op. cit.*, pag. 33

⁶⁴ Cfr. R. Alonge, *op. cit.*, pag. 33-34

⁶⁵ *Idem*, pag. 34-35

*valorizzare al massimo il protagonista, i sentimenti eterni, le passioni divoranti ed elementari (amore, odio, gelosia, vendetta, malvagità, ecc). Ristori e Salvini incalzano, sovrintendono, impongono modifiche, tagli, aggiunte*⁶⁶.

La Ristori interviene sulla *Maria Antonietta* di Giacometti, abolendo quelle che riteneva parole inutili, sostituendole con un significativo silenzio :

*Ciò che per l'autore è un limite invalicabile, la negazione pura del dramma, per l'attrice è un punto di partenza, è la condizione di una comunicazione che fa a meno della parola*⁶⁷ [...] *alla luce della poetica e della prassi del grande attore la scrittura è una semplice variabile dipendente. Il drammaturgo sa già che deve comporre a partire da una serie di vincoli (parti per gli attori, sequenze prestabilite, scenari, costumi, tempo di elaborazione, ecc.). Nella partitura recitativa del grande attore il testo non vale più del libretto del melodramma rispetto alla musica*⁶⁸.

Proprio il melodramma, invece, caratterizza in modo unico la drammaturgia americana, discostandosi dalla situazione teatrale italiana in cui melodramma e prosa costituiscono due realtà assolutamente indipendenti.

Nella prima metà dell'ottocento, come i colleghi attori, anche gli scrittori americani iniziano ad imporre la loro presenza. Al di là della miriade di generi che compongono il teatro americano, il cosiddetto **melodrama**, dramma a tinte forti, spicca con evidenza, pur non giungendo mai allo stesso livello della letteratura europea. Tutti i drammi americani portano in sé qualcosa di malato, sofferente e vicino alla tragedia e saranno proprio i testi moderati ed intelligenti di Strindberg, Ibsen e Čechov a ristabilire quell'equilibrio stilistico del quale alcune pièces erano prive.

⁶⁶ Cfr. *Ibidem*

⁶⁷ Cfr. *idem*, pag. 37-38

⁶⁸ Cfr. *Idem*, pag. 39

I primi anni dell'ottocento vedono il sorgere di talenti quali Mordecai Noah e John Howard Payne ⁶⁹. Il primo viene ricordato per aver scritto *She would be a soldier* ed il secondo per aver scritto *Brutus, or the Fall of Tarquin* ⁷⁰. Sia Noah che Payne vengono definiti autori di **drammi romantici**. «Il dramma romantico è sostanzialmente di derivazione, predilige l'esotismo di maniera e dà scarsi apporti originali» ⁷¹.

I primi cambiamenti si avvertono con le opere di James Nelson Barker ⁷², uno scrittore zelota. In ogni suo lavoro, Barker depreca la dipendenza dell'America nei confronti dello spettro europeo. Brucia significativamente il suo primo dramma *The Spanish Rover*, basato su Cervantes. Dei suoi circa dieci drammi ne sopravvivono solo cinque, tutti interamente dedicati al tema natio. In *Tears and Smiles*, una commedia in costume del 1806, egli prende in giro, di fatto, gli europei, esaltando il suo popolo con orgoglio e rovesciando la consuetudine che obbligava gli scrittori americani a parlar bene dei loro colonizzatori. Nel 1824, egli dà alle stampe un innovativo melò, *Superstition*, in cui non sono i cattivi a soccombere al loro stesso male ma, inaspettatamente, i buoni. Ciò conferisce a quest'opera un alto grado di fruibilità ed un'originalità mai riscontrata in precedenza ⁷³. Del resto, primo su tutti, Barker affronta il delicatissimo tema delle repressioni causate dai coloni puritani e ad una coraggiosa argomentazione aggiunge un'equivalente spigliatezza nei versi che compongono la tragedia. Questi sono, fondamentalmente, i motivi del suo successo. Inoltre, le opere di Barker servono a spronare altri drammaturghi nella composizione di storie riguardanti il motivo indiano. In tal senso sarà determinante l'intervento dei primi **leading actors**, come Edwin Forrest e James H. Hackett, perché essi si specializzarono in un repertorio che affronta i temi natii e, di conseguenza, richiesero agli scrittori di orientare la loro produzione artistica verso questo genere letterario. Nel 1828, ad esempio, Forrest bandisce un concorso letterario in cui premia

⁶⁹ Mordecai Noah (1785-1851); John Howard Payne (1791-1852).

⁷⁰ In realtà, sebbene di ottima fattura e di piacevole lettura, nonché udibilità, entrambi i testi rivelano le debolezze ed i limiti del genere melodrammatico. In ogni caso, questi primi scrittori non gettano le basi per la futura drammaturgia americana.

⁷¹ Cfr. S. Perosa, *op. cit.*, pag. 25

⁷² James Nelson Barker (1784-1858).

⁷³ G. B. Wilson, *op. cit.*, pag. 68 e segg.

Metamora di J. A. Stone « per la migliore tragedia in cinque atti il cui eroe o protagonista fosse aborigeno»⁷⁴.

Se il motivo indiano è notevolmente inflazionato, all'inizio dell'ottocento, altri importanti temi iniziano a caratterizzare il *dramma folkloristico*. Si tratta di storie basate sulla guerra in Messico, sulla migrazione dei Mormoni, sulla questione della schiavitù (doveroso, a proposito, è citare nuovamente *Uncle's Tom cabin*, ad opera di Aiken, scritto nel 1852); il dramma folkloristico è importante perché descrive dettagliatamente la situazione dell'America di allora, celandola dietro avvenimenti storici coevi o già accaduti e, proprio come nel *dramma sociale italiano*, lascia emergere le principali problematiche che affliggono il popolo americano e le spinte competitive che animano l'*homo novus* statunitense.

La piccola drammaturgia italiana parla al pubblico di matrimoni falliti, di dolori e tradimenti celati, di uomini in carriera troppo assorbiti dal proprio lavoro per poter avere il tempo di vivere e di donne represses nella propria essenza; in America, invece, emerge la figura interessantissima dello *stage yankee*⁷⁵: prima bistrattato e preso in giro per la sua connotazione letteraria di ingenuo burlone, lo stage yankee diventa, in seguito, emblema di arguzia e malizia. Anche in questo caso, proprio come per il dramma folkloristico tout court, l'intervento dell'attore è determinante; lo stage yankee, infatti, diventa un personaggio dalle mille sfaccettature, presente nei repertori di alcuni attori della prima metà dell'ottocento.

In America, nel 1825, lo scrittore Samuel Woodworth, nella pièce *The Forest Rose*, priva lo yankee della sua origine contadinesca, trasformandolo in venditore ambulante ma, l'anno precedente, l'inglese Charles Mathews influenza l'attore americano James Hackett con uno yankee "vecchia maniera": è nuovamente l'Europa a creare importanti evoluzioni per il teatro americano al punto che Hackett si costruisce, sulla falsariga dello yankee di Mathews, un piccolo "repertorio yankee" «che sfruttava sulla tenue traccia dei copioni con improvvisazioni e rifacimenti, quasi

⁷⁴ Cfr. S. Perosa, *op. cit.*, pag. 36

⁷⁵ S. Perosa, *op. cit.*, pag. 37

alla maniera degli attori della commedia dell'arte italiana »⁷⁶. Il personaggio di Rip Van Winkle, in effetti, è una derivazione dello stage yankee; di fruizione largamente popolare, Rip è l'eroe olandese dei boschi. La prima versione della figura del boscaiolo appare in una novella di Washington Irving, scritta nel 1819; riadattata per il teatro nel 1828, verrà interpretata, chiaramente, da Hackett nel 1830. La versione definitiva è quella commissionata dall'attore Joseph Jefferson a Dion Boucicault, nel 1865 e terrà il cartellone fino al 1905. E' sorprendente come il gusto popolare e le possibilità di guadagno potessero, già nell'ottocento, decretare il successo di un'opera con una tale continuità.

Oltre al folklore tipico dei temi natali, esiste un *folklore urbano* che vede protagonista la città di primo ottocento. Il protagonista delle vicende è il **Bowery B'hoy** :

*Il bullo e il perdigiorno della Bowery, col suo cappello a cilindro, la giacca coi bottoni di perla, i pantaloni arrotolati sugli stivali e la pipa spavalda, in genere pompiere volontario per non passare da vagabondo e divertirsi a modo suo in occasione degli incendi*⁷⁷.

Sicuramente, il livello troppo nazionalistico e popolare di questi generi trattati poteva sconvolgere gli scrittori ed i critici di quel tempo. E', in effetti, in un altro sottogenere del dramma folk che la letteratura teatrale americana trova la sua migliore valorizzazione : la **commedia di costume**. Solo in apparenza leggera, questa commedia nasce per denunciare le smanie dei nuovi ricchi, le inutili affettazioni della mondanità e le mode straniere che influenzano l'America.

Esemplare è *Fashion*, capolavoro di Anna Cora Mowatt⁷⁸:

⁷⁶ Cfr. S. Perosa, *op. cit.*, pagg. 38-39

⁷⁷ Cfr. *Idem*, pag. 40

⁷⁸ La Mowatt esordisce come scrittrice ed editrice ma, per ragioni economiche, si vede costretta a recitare in 'Fashion'. Grazie ai suoi scritti ed alle sue interpretazioni, la Mowatt dette grande lustro alla fragile arte dell'attore e dello scrittore di teatro. Edgar Allan Poe, notoriamente rigido ed esigente nei suoi gusti letterari, giudicò molto positivamente *Fashion*, distinguendolo da tutte le altre opere americane che, dal primo ottocento, avevano affollato la scena teatrale.

*Moglie d'un mercante arricchito ma ora in difficoltà economiche (il quale deve promettere in isposa al suo impiegato Snobson, che lo tiene in pugno, la figlia Seraphina), e ambiziosa di successo mondano, Mrs Tiffany si circonda di parassiti (il poeta T. Tennyson Twinkle, il salottiere Augustus Fogg), d'un servo negro e d'una cameriera francese, Millinette, e incoraggia la corte che fa a sua figlia il sedicente Conte Jolimaitre, arrivato da Parigi. Jolimaitre è in realtà una vecchia conoscenza di Millinette, e non disdegna di corteggiare al tempo stesso Gertrude, compromettendola agli occhi del fidanzato, il colonnello Howard. Toccherà al vecchio amico di Tiffany, Adam Trueman, sistemare alla fine le cose, in modo che Mrs Tiffany abbia la sua lezione, dopo che Seraphina è fuggita col conte (ma è tornata in tempo per prendersi i gioielli...), e questi è stato smascherato da Millinette, di cui dovrà accontentarsi. Anche qui il tema è quello del contrasto fra le virtù natie e patriottiche (Trueman, il col. Howard) e le affettazioni esterofile (francesi, in questo caso, non inglesi: i tempi sono cambiati da The Contrast); fra i valori rurali della vita semplice (Mrs Tiffany è rispedita in campagna) e la corruzione mondana e cittadina; fra gli ideali della frugale democrazia americana e il vagheggiamento delle mode aristocratiche europee[...]*⁷⁹.

Al di là di una riduttiva tipizzazione dei personaggi, *Fashion* ha il merito di preannunciare il melodramma (o, comunque, un certo gusto melodrammatico) perché la Mowatt riesce ad analizzare la realtà umana e gli aspetti più propriamente sociali; inoltre, come nel melodramma, il ricco mercante e l'implicazione economica conferiscono più solidità all'intero **plot** e suggeriscono una vicinanza tra questa pièce ed il genere teatrale in questione⁸⁰.

Successivamente, la commedia di costume inizia a modificarsi nella sua essenza e, da un continuo conflitto tra America ed Europa, giunge al tema natio o regionale, tipico del futuro dramma a tinte forti. Quindi, intorno alla seconda metà dell'ottocento, il melò e questo tipo di commedia sono pronte ad acquisire

⁷⁹ Cfr., S. Perosa, *op. cit.*, pag. 42

⁸⁰ Una più puntuale analisi della Mowatt, come attrice, viene fornita nel CAP. III, § 3

un'autonomia letteraria, al pari di quella presente in Italia e, naturalmente, nel resto dell'Europa.

Sia nel *melodramma* che nel *dramma realistico*, è presente l'elemento popolare. Questo accade per motivazioni prettamente storiche e non estetiche; il già citato avvento della corsa all'oro in California (1849) e la costruzione definitiva delle ferrovie transcontinentali (1870-1890) comportano lo sgretolamento progressivo delle compagnie stabili, con un loro repertorio, e lo sviluppo di quelle di giro. Naturalmente, le compagnie di giro non necessitano di un repertorio molto vasto perché tengono il cartellone con lo stesso spettacolo per moltissimi giorni, spostandosi continuamente. E' anche vero che le compagnie itineranti toccano centri culturali lontani dai teatri maggiori e, di conseguenza, anche il loro repertorio è pensato per incontrare i gusti del pubblico ⁸¹.

La melodrammaticità caratterizza sia il genere comico che quello tragico e porta a compimento la scissione tra dramma e letteratura, già iniziata nel primo ottocento, incentrandosi sulle vicende dell'uomo di strada.

È Dion Boucicault a favorire lo sviluppo del melodramma; egli inserisce, nelle sue opere, tutti gli elementi tipici del melò : il tiranno, la ragazza sfortunata e pedinata dal tiranno, l'amante pieno di virtù che lotta contro il tiranno per amore della sua donna, la donnina di facili costumi, la suspense, i tantissimi *a parte*, lo scioglimento finale della tragedia ⁸². *Octoroon*, del 1859, è una tragedia di argomento americano, ispirata da un romanzo di Mayne Reid , in cui un bianco del sud si innamora di una ragazza di sangue nero. È evidente che la storia di base è già fortemente melodrammatica. Bisogna ricordare che Boucicault sperimenta, nelle sue opere, quegli effetti luministici che lo renderanno tanto importante, non solo come scrittore ma anche come impresario e scenotecnico. Molto più di Boucicault, Augustin Daly toglie al melò qualsiasi tipo di limite letterario, sia nell'argomento che nella trama , anche se in una delle sue prime opere, *Under the Gaslight* (1867), egli tipizza notevolmente i suoi personaggi, protagonisti di scene ad effetto ed emozioni

⁸¹ S. Perosa, *op. cit.*, pag. 45

⁸² Vedi S. Perosa, *op. cit.* , pag. 46

stereotipate. Per questo motivo, la sua produzione, pur essendo concepita con un riguardo verso il realismo narrativo, finisce per aderire ai gusti melodrammatici dell'epoca, rafforzando quei limiti narrativi dai quali l'autore voleva liberare il melò stesso.

Oltre il melodramma, la seconda metà dell'ottocento è caratterizzata anche dalla presenza del *dramma realistico*. Tra i maggiori rappresentanti di questo genere, c'è William Dean Howells⁸³, autore di trentatré opere drammatiche, in genere atti unici pubblicati solo su riviste e destinati alle compagnie dilettantistiche.

*Erano schizzi drammatici in cui Howells si proponeva tutt'al più di far reagire gli uni agli altri quattro o cinque personaggi, còlti nei luoghi tipici della sua narrativa: l'albergo di villeggiatura, il salotto borghese e genteel, il vagone letto, ecc. affrontavano rapide situazioni comiche o farsesche, ma con unità d'intreccio e naturalezza di dialogo, sapienti notazioni d'ambiente, sensibilità ai moti e ai moventi del comportamento umano, arrivando in certi casi al vero e proprio studio della scena sociale americana*⁸⁴.

Nonostante sia il 'pioniere' del dramma realistico, Howells influenza notevolmente i suoi successori, tra i quali c'è nientemeno che Henry James. Infatti, molto spesso Howells si troverà a consigliare James sulle scelte artistiche da compiere in ambito drammaturgico (James, comunque, lavora in Inghilterra e, di conseguenza, è un discepolo indiretto di Howells). Edward Harrigan⁸⁵, invece, si ispira dichiaratamente al maestro, nel momento in cui scrive della città e delle sue storie più curiose; l'interesse per le strade ed i borghi, la minuziosità descrittiva nel parlare degli immigrati newyorkesi (ricordiamo almeno, per questo argomento, *Waddy Googan* del 1888 e *Under Cover* del 1903) porta Howells a definire il suo allievo Harrigan come il Goldoni americano; è un fatto molto importante che lo

⁸³ William Dean Howells (1837-1920).

⁸⁴ Cfr. S. Perosa, *op. cit.*, pag. 56

⁸⁵ Edward Harrigan (1845-1911).

scrittore, ancor prima di cimentarsi in questo mestiere, fosse un attore di giro e, quindi, conoscesse la precaria condizione dei repertori del suo tempo. Di conseguenza, è ammirevole che egli abbia offerto il suo contributo per risollevare le sorti della letteratura teatrale in un momento in cui, tra l'altro, le compagnie di giro erano al massimo della produzione. Harrigan, comunque, si attiene al vecchio stile del dramma folkloristico, attento alle tematiche locali, distaccandosi da quegli aspetti tipicamente 'coloristici' per giungere ad una profonda analisi del sociale. Ad una stessa analisi del sociale, con in più una vena di profonda protesta, giunge Charles Hoyt⁸⁶ che, in uno dei suoi ultimi drammi, *A temperance town* (del 1892), oppone alla figura di un onesto ubriaccone l'ipocrisia del mondo piccolo-borghese. Si arriva, tuttavia, al vero dramma realistico, alla pièce ben faite, solo con James A. Herne⁸⁷. Egli parte da Ibsen, dal dramma europeo, avendo però in mente colleghi quali Boucicault, Sardou e Dickens. Ibsen, dunque, è un punto di arrivo per Herne con il quale si chiude questa carrellata di scrittori americani che affondano le loro radici alla fine del settecento. Con Herne, il dramma sfiora la psicologia interiore dei personaggi, le patologie dell'uomo e ciò è importante, considerando che, per la prima volta, si cerca di superare quella forte tipizzazione che aveva caratterizzato tutti i protagonisti del repertorio americano ottocentesco :

Tipicamente ibseniani erano in Herne il principio che il drammaturgo dovesse trattare seriamente dell'intera vita; il motivo, centrale a tanti drammi del Maestro, del ritardato effetto catastrofico d'un precedente errore; la predilezione per una problematica morale e sociale che fosse individuale e rappresentativa assieme, con la conseguente denuncia dell'ipocrisia borghese e la lancia spezzata in favore dell'emancipazione femminile; l'economia di situazioni e l'uso delle più semplici tecniche teatrali (il dibattito, il confronto, il dénouement). Tutti questi elementi si ritrovano a prima vista nella sua opera più significativa, Margaret Fleming[...] un

⁸⁶ Charles Hoyt (1860-1900).

⁸⁷ James A. Herne (1839-1901).

*dramma che a Herne stesso sembrava 'l'epitome di una possente ma selvaggia verità' e a Howells l'inizio di una nuova era drammatica per l'America*⁸⁸.

Margaret non è altri che Nora e Philip è, ovviamente, Torvald, marito in questo caso tradito e ripudiato dalla moglie la quale, solo per dovere coniugale, accetterà di convivere sotto lo stesso tetto con lui per salvare le apparenze. Nella *Casa di Bambola* ibseniana, invece, era Torvald ad imporre a Nora di «salvare le apparenze», dopo l'avvenuta scoperta della lettera. In quel caso, però, Nora, tradita dalla vana attesa del *prodigio*, lasciava il marito, i figli e la casa, privandosi anche dell'anello nuziale.

Herne preferisce una soluzione meno definitiva e, senz'altro, più ambigua, almeno dal punto di vista della moglie che tradisce e, non pentitasi dell'atto, rifiuta il marito ed il suo amore per il tempo futuro, pur continuando a conviverci.

Margaret Fleming viene rappresentato a Boston nel 1891« su un palcoscenico di tavole, senza scenografia o effetti di illuminazione, in un piccolo auditorium. [...] Era il primo tentativo, destinato all'insuccesso, di un teatro indipendente sul modello di quello francese di André Antoine (1887) o tedesco di Otto Brahm (1889) : ed è significativo che ad esso si ricollegasse direttamente la battaglia per il primo dramma americano di deciso realismo, stroncato dalla critica ufficiale nonostante le concessioni, soprattutto iniziali, al melodramma»⁸⁹.

Nel 1892, Herne scrive il suo secondo lavoro, *Shore Acres*, compiendo una pericolosa involuzione; si tratta, infatti di un dramma familiare tra il realistico ed il melodrammatico, con personaggi senza troppe verità e sfumature, con convenzioni che banalizzano leggermente i contenuti ma che rendono l'opera fruibile e, perciò, un successo di pubblico. Il dramma realistico viene presto riassorbito dal melodramma stereotipato dal quale non si era mai realmente distaccato se non per qualche intervento intelligente analizzato.

⁸⁸ Cfr. S. Perosa, *op. cit.*, pag. 61-62

⁸⁹ Cfr. *Idem*, pag. 64

Nell' Europa dell'ottocento, il *dramma borghese* è decisamente protagonista delle vicende teatrali più significative. Questo genere nasce come esigenza di un'intera generazione di drammaturghi i quali, tramite la pagina scritta, denunciano (non necessariamente in modo negativo) una nuova società formata, appunto, dalla classe borghese ⁹⁰.

Notoriamente la borghesia, che pure è portatrice di valori di classe, tende ad accreditarsi sempre come titolare di valori universali che suturano cosmeticamente la scissione tradizionale delle classi. Per questo il dramma nasce sin dall'inizio con l'intento di affermare una sorta di universalità dei sentimenti e delle passioni, proprio perché è un genere mediano che rivendica a sé l'intera gamma sentimentale dei generi tradizionali, almeno per ciò che questi sentimenti hanno di umano, inteso diderotianamente come l'al di qua delle convenzioni sociali ⁹¹.

È chiaro che la matrice diderotiana che costituisce il dramma borghese e, di conseguenza, il realismo sociale del secondo ottocento, non è l'unico punto di riferimento per questa produzione teatrale europea. Forti discendenze possono riscontrarsi nella scrittura di Scribe, nei meccanismi melodrammatici (molto importanti in America, del resto) che prendono nuovamente piede dopo la fine del dramma romantico e nella componente romantica. Infatti:

Il tema stesso della Signora delle Camelie, l'amore come forza superiore a qualsiasi altra tanto da farsi strumento di redenzione morale e sociale, è tipicamente romantico, e di derivazione romantica è la struttura drammaturgica che contrappone convenienze sociali e passione ⁹².

⁹⁰ L. Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Laterza, Roma-Bari 1997, pag. 13

⁹¹ Cfr. *Ibidem*

⁹² Cfr. *idem*, pag. 64

In Italia, il discorso è leggermente diverso perché, oltre al grande Verdi, non è il realismo sociale diderotiano ad imporsi, bensì Goldoni. Il teatro di prosa di metà ottocento, infatti, offre i capolavori di Giacometti ,con la sua *Morte Civile* del 1861, e Torelli con *Mariti*, ad esempio, del 1867. In questa vasta produzione che verrà chiamata la **piccola drammaturgia italiana** troviamo la presenza , appunto, di una chiara componente sociale e l'influenza goldoniana, soprattutto nella tipizzazione dei personaggi:

Ma l'eredità italiana è Goldoni e non Diderot, per cui la drammaturgia italiana dell'Ottocento inevitabilmente è spinta anche verso la pittura dei caratteri, col risultato di tenere in qualche modo in equilibrio precario la componente sociale e la componente psicologica dei drammi, equilibrio che reggerà almeno finché reggeranno i valori della cultura post-unitaria ⁹³.

Il 1861, l'anno in cui Giacometti scrive *La morte civile* è , in qualche modo, il primo in cui si parla di un'Italia unita, dopo le battaglie degli anni precedenti. Lo stesso testo viene offerto dall'autore ai *grandi attori* Rossi e Salvini ed entrambi lo rappresentano in quell'anno. In genere, si è voluto leggere il testo di Giacometti come un'amara autobiografia, essendo stato l'autore tradito dalla prima moglie, ripetutamente. Un ergastolano evaso è il protagonista della vicenda; egli si rende conto di quanto l'ergastolo possa somigliare ad una morte civile perché impedisce alla moglie del condannato di rifarsi una vita, non essendo possibile praticare il divorzio. Il suicidio per avvelenamento, allora, può essere l'unica forma di salvezza che l'ergastolano crede possibile. Questo primo testo è fondamentale perché, come già altri scritti dal Giacometti, prevede « la successione di una serie di pezzi chiusi (di arie [...]) in cui si esprime la sentimentalità travolgente del grande attore» ⁹⁴.

È chiaro , dunque, l'importante intervento dell'attore sugli scritti dei drammaturghi di metà ottocento. Sicuramente, gli scrittori italiani non sono sottoposti

⁹³ Cfr. *Idem*, pag. 65

⁹⁴ Cfr. R. Alonge, *op. cit.*, pag. 137

a produzioni ‘industriali’ come quelli del teatro americano, hanno un po’ di tempo per preparare i propri drammi ma sono totalmente assoggettati dal *grande attore* di turno, spesso anche impresario, e dai ritmi serrati di consegna che questi gli impone. A volte, si tratta di questioni di tempo, altre volte il *grande attore* si mostra molto scontento di quanto scritto dall’autore che si vede costretto a ricominciare il lavoro daccapo e sempre più freneticamente. Nel caso del Giacometti, poi, c’è anche un problema di contenuti: egli inizia come scrittore ‘impegnato’, tanto nella politica che nel sociale ma, presto, si ritrova a dover scrivere tragedie e drammi storici, solo per valorizzare il committente. È il caso del *Michelangelo Buonarroti* scritto da Giacometti ma fortemente voluto dal Salvini. Dopo una serie di conflitti e di impazienti richieste, lo scrittore si sfoga con la moglie in una lettera: «Sono occupato nei rammendi del Michelangelo voluti dal mio Pascià cui bisogna ubbidire per quanto si può[...] ci vuole la mia pazienza !»⁹⁵.

Possiamo anche guardare alle numerose richieste che la Ristori rivolge al Giacometti, nel caso della *Maria Antonietta* e al modo in cui l’autore le risponde:

*Quanto agli scenari, costumi, vestiario, comparseria come posso io descriverle tutto con precisione prima di aver scritto il dramma? E se nello scriverlo mi occorresse mutare qualche idea, qualche luogo, qualche personaggio?*⁹⁶.

Sei anni più tardi della *Morte Civile*, arriva *I mariti* di Achille Torelli. Quest’opera non si pone, come la precedente, tra l’individuo e la società ma focalizza l’attenzione sull’individuo borghese in corrispondenza con una classe diversa: l’aristocrazia.

Fabio Regoli è un avvocato che sposa una mondana giovane di nome Emma, aristocratica. Le diverse origini sociali dei due, essendo egli un vero *self-made man*, costituiscono la dinamica del dramma, tutta rivolta al concepimento del matrimonio

⁹⁵ Cfr. E. Buonaccorsi, *Introduzione a P. Giacometti*, Teatro, Costa&Nolan, Genova 1983, pag.30

⁹⁶ Cfr. E. Buonaccorsi, *La ‘Maria Antonietta’ di Paolo Giacometti nelle lettere dell’autore ad Adelaide Ristori (1867-1868)*, in ‘Bollettino del Museo-Biblioteca dell’Attore’, 4, ottobre 1973, pag.44

come di un pretesto sociale. «Il matrimonio d'amore è fatalmente destinato allo scacco dinanzi alla solidità della macchina del matrimonio d'interesse»⁹⁷.

L'opera del Torelli, però, è innovativa dal punto di vista dell'attore perché, per la prima volta, si rinuncia ad una composizione individualistica, in grado cioè di valorizzare solo il prim'attore e la prim'attrice, tanto che la compagnia Bellotti-Bon, la prima a rappresentare l'opera, «era una delle pochissime compagnie tendenzialmente di complesso, non fondata cioè sull'eccezionalità dell'attore-tenore, bensì sullo sforzo di amalgama di interpreti di sicura professionalità»⁹⁸.

Nel 1887, quindi quasi alla fine del secolo, un altro scrittore, Giuseppe Giacosa, presenta la sua opera intitolata *Tristi amori*, un dramma di influenza verista assorbito nell'ambiente borghese. Si tratta di un recupero dell'opera del Torelli, di vent'anni prima, con qualche differenza; il Regoli è un avvocato vincente, sicuro del suo fatto e della sua condizione di borghese fra aristocratici, seppur marito indifferente ed ottuso. In *Tristi amori*, il Conte Ettore Arciani, invece, è un aristocratico isolato tra tantissimi borghesi. «Tra *I Mariti* e *Tristi amori* il ceto aristocratico ha perso ogni credibilità; l'ottica di Giacosa è tutta rivolta sul milieu borghese»⁹⁹.

La novità riguarda anche i personaggi e le loro sfaccettature: Fabrizio, figlio del Conte e aristocratico decaduto, Giulio Scarli marito di Emma, amante di Fabrizio. In Giacosa «il personaggio non è più coerenza assoluta di carattere, tutto d'un pezzo e tutto d'un colore, ma è un impasto complesso e contraddittorio, fatto di sfumature, di mezze tinte»¹⁰⁰.

Come in America, anche in Italia la presenza del melodramma e del 'colore' folkloristico sono essenziali per la drammaturgia nazionale. Giovanni Verga, il grande intellettuale e scrittore verista, aderente al *naturalismo europeo*, comprende che la maggior parte del pubblico è costituita dalla classe borghese ma, nelle sue opere, sposta l'attenzione su quella popolare.

⁹⁷ Cfr. R. Alonge, *op. cit.*, pag. 143

⁹⁸ Cfr. *Idem*, pag. 150

⁹⁹ Cfr. *Idem*, pag. 161

¹⁰⁰ Cfr. *Idem*, pag. 167-168

In *Cavalleria rusticana*, messo in scena a Torino nel 1884, effettivamente l'attenzione al colore locale, all'elemento *folkloristico-popolare*, è preminente, anche se la Sicilia povera di cui si parla nella pièce non rispetta quella descritta nella novella dalla quale Verga aveva tratto il dramma teatrale. È come se Verga, una volta tradotta la sua novella in testo teatrale, le avesse tolto quell'evidente voglia di denuncia, quel sostrato di malizia che caratterizza personaggi quali Turiddu o Lola, essenzialmente aggrappati alla "robba".

«Dalla sociologia si scade nella psicologia, ma la più banale e corriva, secondo i canoni prevedibilissimi del peggior teatro borghese»¹⁰¹.

Inoltre, fatto ancor più importante, la versione teatrale si veste di melodrammaticità, in quanto l'amore diventa il fulcro di tutte le vicende intrecciate di Santuzza, Lola e Turiddu. Questa caduta di tono è da attribuire, come al solito, all'intervento coercitivo del capocomico, in questo caso Cesare Rossi, il quale, non avendo affatto fiducia nelle doti del Verga, accetta di rappresentare l'opera solo se totalmente sovvenzionata dallo scrittore stesso.

*La cruda violenza sociologica della novella si rimodella secondo i canoni del drammone borghese più lacrimoso e più stereotipato: l'amante sposata, il marito cornuto, la fidanzata sedotta e abbandonata. Le motivazioni economiche[...] dei poveri[...]non possono interessare gli spettatori borghesi, ma si invece l'eterna forza dell'amore, sotto qualunque latitudine*¹⁰².

Inoltre, Verga si trova costretto a connotare Turiddu nella sua virilità, per l'appunto, folkloristica, ovvero stereotipata secondo i canoni del povero siciliano di fine ottocento, indipendente dalla sua donna. Questa, a sua volta, è Santuzza, interpretata dalla Duse e, perciò, avente diritto ad un ruolo assolutamente di prim'ordine. Sarà la sua presenza a convincere Verga dell'importanza di accentrare tutta l'attenzione sulla Duse-Santuzza¹⁰³.

¹⁰¹ Cfr. *Idem*, pag. 155

¹⁰² Cfr. *Idem*, pag. 157

¹⁰³ S. Ferrone, *Il Teatro di Verga*, Bulzoni, Roma 1972, pagg. 131-133

Abbiamo visto come, sia in America che in Italia, anche se con prospettive e caratteristiche diverse, il drammaturgo rappresenti, nell'ottocento, uno specchio abbastanza fedele della società di quel tempo. A volte, come nei casi dei *grandi attori* impegnati nell'interpretazione di eroiche passate imprese, al drammaturgo viene tolta la possibilità di denunciare le problematiche sociali più scottanti, a favore dell'interpretazione; altre volte, il testo diventa un banco di prova per gli attori i quali, vista la sua validità, si impegnano per valorizzarlo al meglio, come nel caso del fortunato *La Morte civile* del Giacometti che copre quasi tre generazioni di attori. In casi estremi di fruibilità, come per il personaggio americano dello *yankee stage*, l'attore si specializza in un repertorio tutto improntato su quelle caratteristiche. In ogni modo, è evidente che l'attore americano ed il *grande attore* italiano sono al di sopra del drammaturgo, protagonisti indiscussi dell'ottocento teatrale (escludendo, per motivi di pertinenza, gli attori europei) e, allora, sarà ancor più interessante valutare le caratteristiche di entrambi, nel momento in cui si incontrano, recitano assieme e, anziché sforzarsi di prevalere gli uni sugli altri, danno vita ad uno degli eventi più stimolanti della seconda metà dell'ottocento teatrale.

II CAPITOLO

IL GRANDE ATTORE ITALIANO IN AMERICA: UN FELICE CONNUBIO

Adelaide Ristori e lo Star System americano

Il proverbio che assimila la vita umana ad un viaggio, pare inventato apposta per me. La mia esistenza infatti è trascorsa quasi interamente in continui e lunghi viaggi per far valere l'arte mia in ogni paese. Sotto i climi più diversi mi fu dato rappresentare la parte di protagonista in capolavori immortali e riconobbi che gl'impeti delle umane passioni suscitavano sensazioni intense fra i popoli d'ogni razza. [...]Noterò pure, e quasi giorno per giorno, gli episodi principali della mia vita artistica, riconoscendo alle benevoli accoglienze sempre incontrate nelle mie

*lunghe peregrinazioni[...] alle quali debbo la perseveranza ed il coraggio che mi han condotta in porto*¹⁰⁴.

Nel 1861, la Ristori firma un contratto con l'impresario Bernard Ullman (ad Haarlem, in Olanda) per poter recitare in America dopo aver spopolato in gran parte dell'Europa, a partire dal suo debutto parigino, avvenuto nel 1855. Lo scoppio della Guerra Civile, però, blocca questa tournèe e sarà solo con la fine del conflitto che un altro impresario, Jacob Grau, introdurrà la Ristori in America. Nel 1865 viene infatti stipulato un nuovo contratto tra Mauro Corticelli, amministratore della Compagnia Drammatica guidata dall'attrice ed il citato Grau. Prima della Ristori, anche la Rachel aveva portato la sua arte in America, ma la tournèe si era rivelata un colossale fiasco economico. Tra l'altro l'attrice francese, causa una pessima organizzazione, era stata colta da malore quand'era a Charleston, nel Sud della Carolina ed aveva deciso di cancellare le date rimanenti e di non tornare più in quei luoghi.

Per la Ristori si tratta di tutt'altra situazione: l'impresario che la presenta è Mr. Grau. All'inizio della sua carriera, egli aveva lavorato per 'piazzare' biglietti alle dipendenze di Ullman e di Maurice Strakosch, presso l' **Academy of Music** di Brooklin. Grazie a loro, Grau intuisce come instaurare solidamente il *Teatro d'Opera* italiano in America: da impresario principiante qual è, segue l'unica scia possibile per attuare questo 'innesto', che è quella di ingaggiare dall'Italia i più talentuosi e disponibili cantanti d'opera lirica. Dopo i difficili anni della Guerra Civile, nel 1866, l'intraprendente impresario si lancia in un'avventura rischiosissima, quella di rinvigorire la cultura teatrale americana portando una "nuova" attrice italiana : Adelaide Ristori, artista che non appartiene al mondo della lirica, ma a quello bistrattato della prosa.

Se si considera la prima tournèe americana della Ristori alla luce di queste considerazioni, esaminando il modo in cui Grau instaura commistioni tra culture

¹⁰⁴ Cfr. A. Ristori, in *op. cit.*, Introduzione, pagg. I-II

diverse, si può anche supporre che l'incontro della 'Marchesa' con il teatro statunitense non sia stato dettato da soli motivi economici, ma anche dal desiderio di accogliere un teatro di prosa così imponente come quello italiano, mirando ad una possibile comunicazione tra le due realtà teatrali. Inoltre, se si prendono in esame le diverse accezioni assegnate al termine *Teatro d'Opera* in Italia ed in America ¹⁰⁵, nella metà dell'ottocento, si potrà comprendere l'enorme portata dell'intervento di Grau.

Che non si tratti di una mera manovra economica, ma anche di un sincero interesse per la prestigiosa cultura teatrale italiana, è testimoniato dall'ingente somma che Grau investe, in assoluto anticipo, per la tournèe dell'attrice (50.000 dollari)¹⁰⁶ nonché dalle condizioni contrattuali cui decide di sottoporsi ¹⁰⁷. D'altro canto, il modo in cui Grau presenta l'attrice è impostato su una strategia pubblicitaria (assolutamente capitalistica) che avrà un'influenza sensibilissima sul popolo e sui critici americani. La Ristori viene infatti annunciata tramite ogni mezzo di comunicazione e di pubblicità: le sue immagini e le notizie sulla sua vita iniziano a circolare sui giornali, nei locali pubblici, contribuendo a diffondere un vero e proprio mito artistico, ancor prima che l'attrice arrivi in America. L'impresario americano, insomma, vende all'opinione pubblica l'aspetto più convincente ed aulico dell'artista, infondendo nella mente del popolo la convinzione che la tournèe della Ristori sarà l'evento teatrale dell'anno, assolutamente imperdibile. La questione economica alla base delle tournèes all'estero dunque resta essenziale, soprattutto per gli attori italiani :

¹⁰⁵ Per questo argomento rimando al capitolo precedente, § *Tra tradizione ed innovazione. Lo spazio teatrale nei due continenti*.

¹⁰⁶ M. Carlson, *The Italian Shakespearians, Performances by Ristori, Salvini and Rossi in England and America*, The Folger Shakespeare Library, Washington 1985, pag. 28

¹⁰⁷ Da un lato, infatti, Grau si impegna ad affittare i migliori teatri di New York, Boston, Philadelphia e l'Avana; garantisce un numero di rappresentazioni non inferiori a 120, nello spazio di 25 o 31 settimane, a partire dal debutto fissato tra il 15 settembre e il 1 ottobre 1866; si fa carico delle spese per i trasferimenti della troupe, con relativi bagagli, dalle varie città degli Stati Uniti e infine si assume l'onere della pubblicità nei suoi molteplici aspetti. Dall'altra, Corticelli, deve provvedere al viaggio dall'Europa all'America e viceversa dell'intera Compagnia Drammatica italiana, al mantenimento in albergo degli artisti Italiani, alla fornitura di costumi per il repertorio che si conviene sia stabilito congiuntamente.

Cfr. E. Buonaccorsi, *La Ristori in America(1866-1867). Manipolazione dell'opinione pubblica e industria teatrale in una tournèe dell'Ottocento*, in 'Teatro Archivio', 5 ,settembre 1981, pag. 157

*Le tournées all'estero, nel corso dell'ottocento, costituiscono, per i nostri più famosi attori, il tentativo di rimediare alla grave crisi economica che affligge il teatro italiano quasi endemicamente, salvo brevi parentesi nelle quali il rinfocolarsi della passione patriottica, investendo anche la scena, attira grandi folle nelle sale degli spettacoli*¹⁰⁸.

E inoltre :

*[...] Risulta chiaro che la ragione prima che spinge l'attrice a varcare l'oceano e ad avventurarsi in un territorio teatralmente sconosciuto e incerto come gli Usa è la speranza di superare difficoltà finanziarie piuttosto pesanti che l'avevano angustiato in Italia. La Ristori doveva essere rimasta vittima di una speculazione sbagliata, di un raggiro forse, che l'aveva consegnata nelle mani di profittatori implacabili, da cui aveva subito gravi torti*¹⁰⁹.

Al potenziamento di questa manovra artistico-finanziaria, contribuisce però anche l'intervento sporadico di quei critici americani che hanno già avuto modo di ammirare la Ristori in Italia e che, alle soglie del suo arrivo in America, ne parlano in modo lusinghiero; William Wetmore Story, uno di essi, ha visto la Ristori recitare a Roma e scrive :

*Ella eccelle nella rappresentazione delle migliori qualità presenti nell'animo femminile. Il suo modo di recitare va oltre gli amorevoli slanci, il dispiacere, una nobile indignazione, il desiderio passionale e la forza eroica che ella esprime in modo eccellente*¹¹⁰.

¹⁰⁸ Cfr. E. Buonaccorsi, *op. cit.*, pag. 156

¹⁰⁹ Cfr. *Idem*, pag. 162

¹¹⁰ Cfr. William Wetmore Story, *Roba di Roma*, Boston 1887, pag. 228

C'è però un altro elemento da non sottovalutare e che riguarda ancora Grau; egli, sicuramente in modo cosciente, presenta la Ristori come fosse una *Star*, invadendo qualsiasi campo commerciale con la sua immagine e assimilandola alle attrici americane (per creare una maggiore empatia con un pubblico che ancora non la conosce). Nasce, infatti, il mascara 'Ristori' e, dopo le prime recite, la giacca dal taglio 'Ristori'. Le vetrine dei negozi più frequentati di Manhattan vengono riempite di fotografie della famiglia Ristori. A tutto ciò, si aggiunge anche un fattore sociologico posteriore : gli emigrati italo-americani accorrono a vedere le sue recite, contribuendo, dopo la sua partenza, a valorizzare l'Italia e le sue tradizioni tramite il ricordo di una celebrità. « [...] l'effetto delle rappresentazioni date dalla Ristori e la conseguenza del suo successo è stata una rifrazione più vasta del prestigio dell'Italia nel Nuovo Mondo.»¹¹¹

*Nel settembre 1866, traversai, per la prima volta, l'Atlantico per visitare gli Stati Uniti, ove restai fino al 17 maggio dell'anno seguente. Nell'elegante Teatro Liceo esordii il 20 settembre con 'Medea'. Non potevo desiderare più festose accoglienze di quelle avute. Ero impaziente di calcare quelle terre vergini e fare risuonare il 'si!', io per la prima, in quella nobile patria di Washington, ove sapeva che nella febbre degli affari e la corsa vertiginosa verso la fortuna, la scienza e l'arte non erano dimenticate*¹¹².

Il 1 settembre del 1866, dopo lunghi accordi tra Mr Grau e il marchese Giuliano Capranica del Grillo, la Ristori, con la compagnia e la famiglia al seguito, parte da Brest per l'America.

Come accordato tra Grau e il marito-agente della Ristori, la notizia si diffonde sulle maggiori testate di New York: il « New York Herald», il « Sunday Mercuri», il «New York Times». Dopo il suo arrivo, l'11 settembre, seguono nove giorni intensi in cui tutti i riflettori sono puntati sulle attività quotidiane che la Ristori dovrà

¹¹¹ Cfr. E. Buonaccorsi, *op. cit.*, pag. 165

¹¹² Cfr. A. Ristori, *op. cit.*, pag. 91

svolgere nei salotti, nei ricevimenti di New York. La tensione della *grande attrice* cresce con il crescere delle attenzioni della stampa americana verso di lei ma, finalmente, il 20 settembre, alle ore 20, ella debutta con un testo molto coraggioso: *Medea* di Legouvè (con versi tradotti da Giuseppe Montanelli) ¹¹³. La scelta dell'opera richiede, per l'appunto, molta intraprendenza (non solo recitativa) da parte della Ristori a causa di un antipatico precedente avvenuto anni prima; nel 1856, a Parigi, l'attrice ha modo di interpretare *Medea* per la prima volta, dopo che la Rachel si è rifiutata di recitarvi, andando in odio tanto a Legouvè quanto ai suoi connazionali. C'è, quindi, da temere un possibile richiamo a quell'evento o un confronto tra le due attrici anche se, a Parigi, la Ristori fece del suo meglio e riuscì ad offuscare la collega Rachel. Un altro motivo che rende la scelta di *Medea* ardua riguarda i contenuti della pièce; la protagonista è, in effetti, una madre che arriva ad uccidere i propri figli. Questa violenza può scandalizzare un paese puritano e manicheo come quello americano, da sempre abituato a veder sbandierati i più alti valori e condannati tutti i peccati. In effetti, la stessa Rachel si era opposta ad interpretare questo personaggio, proprio a causa della sua truculenta natura. La Ristori invece, pur giustificando le azioni di Medea come dettate dalla disperazione estrema, si lancia in questa sfida, forzando la propria natura di donna e di attrice :

La Medea divenne un capolavoro di quella capacità di immedesimarsi nel personaggio che costituì la base dell'arte recitativa della Ristori, così come dell'attore italiano in generale. Ne scaturì un monumento, grondante di pathos, all'affetto materno, sia pure colto in una forma distorta e sviata ¹¹⁴.

L' interpretazione, evidentemente, incanta tutta New York se, il giorno seguente, il «New York Times» può esclamare :

¹¹³ E. Buonaccorsi, *op. cit.*, pag. 180

¹¹⁴ Cfr., E. Buonaccorsi, *op. cit.*, pag. 340

*[...]essa ha avuto finalmente l'opportunità di apparire davanti al pubblico nel suo peculiare carattere, come una fedele, coscienziosa e scrupolosa artista. Noi siamo sicuri che alla maggior parte degli amici e ammiratori sembrerà così*¹¹⁵.

Ancora più lusinghiero e, soprattutto, rivolto alla sua professione di attrice è il giudizio dato dal « New York Herald », sempre il 21 settembre:

*[...] Da questa rappresentazione dobbiamo datare una nuova era dell'arte drammatica in questo paese. Le parole non possono rendere giustizia alla perfezionedell'interpretazione della Ristori. [...]Da quando il sipario è stato aperto, fino a quando è stato chiuso, non c'era la Ristori ma Medea; ed il pubblico si è accorto che quello che stava vedendo e ascoltando non era rappresentazione ma realtà*¹¹⁶.

In generale, si può affermare che il pubblico americano rimase ampiamente soddisfatto dalla performance della Ristori la quale, fortunatamente, non deluse le grandi aspettative create dall'impresario Grau.

Della *grande attrice*, alcuni critici evidenziano la mimica fortemente gestuale, le sue 'pose' significative che «legano lo spirito al corpo e danno eloquenza a quei poteri invincibili che nessuna immagine né suono possono separatamente esprimere»¹¹⁷. Altri giornali, come l'«Herald» e l'«Eco d'Italia», sottolineano l'alternanza di toni di voce e le numerose sfumature delle emozioni che l'attrice riesce ad infondere alla sua eroina mascolina ed appassionata.

Certamente, non mancano le critiche negative da parte degli stessi giornali che lodano la recitazione della Ristori. Tanto i critici quanto gli spettatori americani notano la differente attenzione e cura che gli italiani, rispetto agli americani, danno

¹¹⁵ Citato in E. Buonaccorsi, *op. cit.*, pag. 181

¹¹⁶ *Ibidem*

¹¹⁷ Cfr. *Idem*, pag. 182

all'*ensemble*, sia artisticamente che tecnicamente parlando. Gli attori secondari, i cosiddetti "pertichini"¹¹⁸, non sono affatto all'altezza di una *star* come la Ristori la quale, invece, viene citata come esemplare anche per gli attori americani (e questo non può che confermare la tesi di un'importante influenza data dal *grande attore* italiano nell'ambito teatrale americano di metà ottocento); le scenografie risultano, com'è ovvio per il teatro italiano del *grande attore*, molto semplici, anzi sciatte, e rumorose nei pochi cambi che vengono fatti, tanto da allarmare le signore presenti in sala.

In ogni caso, la tournèe continua serenamente e, seppur con un ritmo serrato, dà i suoi sperati frutti: buoni guadagni ed onorificenze. La compagnia italiana viaggia da New York a Boston, da Baltimora a Washington, da Philadelphia a Detroit, da Chicago a New Orleans per giungere fino in Canada. Percorrendo palmo a palmo le coste, gli attori giungono nei teatrini di provincia, come da contratto; si recita, allora, in Cincinnati, St. Louis, Providence, Memphis, Mobile, Louisville, Indianapolis, Milwaukee, Pittsburgh, Cleveland, Erie, Buffalo, Rochester, Syracuse, Utica, Troy, Albany, Springfield, New Haven¹¹⁹.

Il repertorio è piuttosto eterogeneo, pur presentando, in sostanza, pezzi ' fatti apposta' per la Ristori.

In America, infatti, le rappresentazioni hanno orari molto rigidi (durano in genere due ore al massimo) e le pièces hanno un ritmo sostenuto ed una lunghezza discretamente breve. Al contrario, le rappresentazioni italiane durano anche più di tre ore e ciò, prima dell'arrivo della Ristori in America, comporta i tagli avvilenti ai testi da rappresentare, ma anche una scelta di repertorio che possa limitare gli interventi più lunghi alla sola *grande attrice*¹²⁰.

¹¹⁸ Eppure, in una lettera del 4 agosto 1866, il Marchese del Grillo informa Grau di aver raccolto una compagnia di ottimo livello, con gli attori migliori di quel tempo. Tra di loro spiccano il Prim'attore Achille Cottin, tolto alla compagnia Bellotti-Bon , una delle più attente all'*ensemble*, e la Prim'attrice Antonietta Zammarini. Inoltre, prelevato dalla Compagnia di Napoli, viene fatto il nome del Promiscuo Ludovico Mancini.

¹¹⁹ Vedi, E. Buonaccorsi, *op. cit.*, pag. 187

¹²⁰ Gli altri testi scelti, oltre a *Medea*, sono : *Adriana Lecouvreur* di Scribe e Legouvè, *Pia de Tolomei* di Carlo Marengo, *Angelo, tiranno di Padova* di Hugo, *Camma* di Giuseppe Montanelli (accolta con immenso clamore presso l'Avana), *Giuditta* di Giacometti, *Deborah* di Salomon Hermann Mosenthal, *Fedra* di Racine, *Mirra* di Alfieri, *Lady Macbeth* da Shakespeare (definita in americano *Sleepwalking*), *Elisabetta, regina d'Inghilterra* di Giacometti e *Maria Stuarda* di Schiller.

Le interpretazioni che riscuotono più successo sono quelle di *Elisabetta, regina d'Inghilterra* e *Maria Stuarda*. La Ristori interpreta *Elisabetta* per ben 52 volte e *Maria Stuarda* per 49 volte ¹²¹. In particolare, la tragedia di Schiller, in versi tradotti da Maffei, viene lasciata per la seconda rappresentazione, che, nonostante una certa dose di improvvisazione, il «New York Times» definisce «superba» ¹²².

Anche il pubblico americano avverte come «più vere» queste eroine rappresentate dall'attrice italiana. L'interpretazione di *Lady Macbeth* lascia tutti, invece, piuttosto perplessi e ciò accade non tanto perché si tratti di un'attrice italiana, non di sangue nordico e freddo, ma emozionale ed emozionante, bensì per il modo in cui l'attrice sconvolge il testo originale. La scena del sonnambulismo era di un realismo magistrale ma Macbeth, protagonista della pièce, apparve totalmente sottomesso alla sua signora, come un incolore comprimario. Scrive il «New York Times»: «l'interpretazione è smunta, mascolina, rigida e addirittura autoritaria. Madame Ristori non dà alcuna possibilità al «pover'uomo»» ¹²³.

Tuttavia, la prima tournée americana della Ristori si conclude con un bilancio economico e giudizi assolutamente favorevoli. È il caso, ad esempio, del romanziere Henry James che, a proposito dell'attrice, scrive: «il suo stile è una combinazione di elementi raffinati, la sua presenza scenica è ammirevole, il suo modo di parlare è incomparabile, come la sua sicurezza e la sua fermezza nell'interpretare i suoi personaggi» ¹²⁴. Anche la critica e giornalista americana Kate Field, dopo averla ammirata dichiara: «La Ristori ha provato quanto sia capace la professione drammatica ad infondere influenze nel cuore e nella mente e quanto nobili siano i suoi esponenti» ¹²⁵.

Prima della partenza della Ristori da New York, l'**Italian Evening School Committee** dà un banchetto d'addio in suo onore al **Junch's**, a Broadway. In questa occasione, le viene regalata una medaglia d'oro per la beneficenza che ella aveva

¹²¹ «New York Times», 13 maggio 1867

¹²² «New York Times», 25 settembre 1866

¹²³ «New York Times», 20 ottobre 1866

¹²⁴ Cfr. H. James, *The scenic art*, ed. A. Wade, London 1949, pag. 30

¹²⁵ Cfr. K. Field, «*Adelaide Ristori*», in *Atlantic Monthly*, aprile 1867

fatto all'istituto con una parte dell'incasso. L'istituto saluta la *grande attrice* con questa dichiarazione: «Gli Italiani di New York ti hanno riconosciuta come l'artista più eminente e la donna dai più nobili sentimenti»¹²⁶.

Stimolata dai successi, soprattutto finanziari, la Ristori torna in America solo cinque mesi più tardi, nel settembre del 1867, ancora sotto l'impresariato di Grau. Di nuovo, ella recita al **Lyceum Theatre**, aprendo le rappresentazioni la sera del 18 settembre 1867, con la *Medea*. Questa volta, però, ella introduce in repertorio anche nuovi drammi: *Beatrice* di Legouvè, *Norma* di Soumet, *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico, *Suor Teresa* di Camoletti e, soprattutto, la *Maria Antonietta* di Paolo Giacometti (un vero e proprio 'parto' testuale)¹²⁷. In quest'ultimo dramma, la Ristori indossa costumi disegnati per lei da Worth ed anche un vestito appartenuto alla stessa Maria Antonietta e comprato prima di tornare in America. Anche se il dramma risulta molto lungo, con i suoi ben sette atti ed una durata esagerata di cinque ore, il pubblico americano lo accoglie con sincero interesse (in seguito, comunque, la Ristori taglierà anche questo lavoro di Giacometti).

Come nella prima tournèe, la stampa nota un'evidente mancanza di cura per la direzione generale dello spettacolo e degli altri attori, ma non può negare l'inarrestabile successo personale della *grande attrice*. Un mese più tardi, il 19 ottobre, «The Evening Post» dichiara: «Le strade intorno al teatro sono state bloccate dalle carrozze parcheggiate in terza fila [...] la vecchia 'febbre Ristori' è evidentemente ritornata con una crescente violenza rispetto ai sintomi della prima volta»¹²⁸.

La seconda tournèe americana della Ristori si conclude a New York nel maggio del 1868 con un altro successo di pubblico, di critica e di 'cassa'. Pur insistendo sull'aspetto 'pittresco' delle scenografie, tanto gli spettatori quanto gli esperti del settore comprendono meglio l'arte della Ristori e le sue costanti positive: «La Ristori ha superato alla lunga ogni attrice nell'arte meravigliosa della recitazione, sia per

¹²⁶ Cfr. «New York Herald», 17 maggio 1867

¹²⁷ Cfr. E. Buonaccorsi, «*La Maria Antonietta* di Paolo Giacometti nelle lettere dell'autore ad Adelaide Ristori (1867-1868)», in «Bollettino del Museo-Biblioteca dell'Attore», 4. ottobre 1973

¹²⁸ Cfr. «The Evening Post», 19 ottobre 1867

l'accurata ricostruzione storica dell'abbigliamento che per i movimenti mai sciatti sulla scena»¹²⁹. E ancora : « Il temperamento italiano è pieno di simpatia per l'arte ma è naturale scoprire, anche, che i Toscani dagli occhi scuri si perdono, sul palco, nel classicismo e nel pittoresco della recitazione nel suo insieme»¹³⁰.

Sette anni dopo, la Ristori decide di compiere un lungo tour mondiale che ha il suo arrivo in Sud America. Ovviamente, anche gli Stati Uniti sono contemplati in questa enorme impresa e l'attrice vi giunge, per la terza volta, nel 1875.

Molte cose sono cambiate, dai tempi dell'ultimo viaggio e, tra le novità più incisive, c'è la morte di Grau, l'imprenditore che aveva reso possibile l'arrivo ed il successo dell'attrice che per il suo terzo giro di recite in America si affida al nipote Maurice Grau e a Mr. Chizzola. Al suo già famoso e ricco repertorio, la *grande attrice* aggiunge *Lucrezia Borgia* di Hugo e un'altra opera del fido Giacometti : *Renata di Francia*.

Un'altra novità concerne il cambio di guardia di molte attrici americane, l'ovvio e conseguente ricambio presente nel teatro americano ed un altrettanto ovvio cambiamento di gusti in fatto di stile recitativo; inoltre, la Ristori ed i suoi primi giri in America hanno infuso coraggio anche ad altre attrici straniere che si sono cimentate nell'impresa di venire a recitare negli States, riscuotendo consensi. L'attrice italiana, con i suoi cinquantatre anni, si lancia dunque in una sfida interessante. Dopo aver aperto le date americane il 2 marzo con *Elisabetta*, pièce evidentemente fortunata in America, il «New York Herald» scrive della sua performance al **Lyceum Theatre**: « è la stessa Ristori conosciuta sette anni fa, la stessa imponente figura, le stesse caratteristiche espressive e la stessa bellezza intellettuale, la stessa voce appassionata»¹³¹.

In generale, la critica americana è concorde nel declamare le qualità migliori della Ristori , la voce suadente e comunicativa, l'immedesimazione nelle sue eroine che non lasciano alcuna distanza tra il personaggio e l'attrice, la superiorità rispetto alle

¹²⁹ Cfr. , «The Press», 21 ottobre 1867

¹³⁰ Cfr. «The Cincinnati Commercial», 21 dic. 1867

¹³¹ Cfr.« The New York Herald», 3 marzo 1875

colleghe americane Janauscheck e Cushman, troppo ‘classiche’, troppo rigide o troppo tenere, troppo manierate¹³².

La grande novità di questa terza tournèe americana della Ristori riguarda le sue recite in lingua inglese. Fin’ora, tutti gli americani avevano potuto apprezzare solo parzialmente le interpretazioni dell’artista perché recitate in lingua italiana; la Ristori aveva tuttavia sopperito al problema della lingua con l’utilizzo sapiente delle espressioni corporee, facciali, mimiche. Ora, per questo giro artistico, ella studia l’idioma inglese, segnando tutte le pronunce esatte delle parole, memorizzando i versi, fonema per fonema. Un lavoro tanto più da apprezzare in quanto intrapreso nel momento di massimo successo dell’attrice Ristori che, invece di ‘sedersi sugli allori’, si carica di nuove responsabilità. La Ristori ha già provato la scena della *Lady Macbeth* sonnambula (in inglese) a Londra, nel 1873 ed ora vuole affrontare anche il pubblico americano. Il 23 marzo 1875, la Ristori inizia dunque a recitare in inglese a New York, offrendo la scena del sonnambulismo come bis dopo la performance di *Maria Stuarda*. L’« Evening Post » non ha dubbi: « la rappresentazione della sofferenza fisica è stata perfetta; la dizione del testo in inglese non può essere eccessivamente criticata »¹³³.

Durante i sette anni trascorsi tra il secondo ed il terzo giro di recite della Ristori, un eminente estimatore, il già citato Henry James, ha modo di vederla ancora recitare. Purtroppo, il suo parere cambia, assumendo un tono negativo; egli inizia a scorgere nell’attrice segni di evidente declino: « recitare così tanto in paesi stranieri, per spettatori che non conoscono la sua lingua[...] ha avuto l’effetto di impartire a tutto il metodo dell’attrice una ruvidezza contro la quale, alla lunga, si è scagliato il pubblico più critico »¹³⁴.

L’attrice Frances Ann Kemble, che vede la performance mattutina della Ristori a Philadelphia (della *Elisabetta*) scrive di lei: « Ho già visto la Ristori recitare questa parte in un suo tour inglese; della capacità della Ristori di delineare il personaggio

¹³² Per un confronto tra attori italiani e attori americani, CAP. III, Introduzione.

¹³³ Cfr. « The Evening Post », 24 marzo 1875

¹³⁴ Cfr. H. James, *op. cit.*, pag. 29

interpretato non c'è più traccia[...] restano solo quelle sciocche trovate per far colpo nelle situazioni di principale importanza»¹³⁵. Questo cambiamento recitativo della Ristori è presto spiegato; il “naturalismo” del *grande attore* (che tanto avevano apprezzato, nella Ristori, sia James sia la Kemble) è « il principale motivo dei suoi successi all'estero, oltre che ovviamente in patria[...]Del nuovo movimento (il naturalismo) gli attori italiani (Ristori-Rossi-Salvini) erano già i portatori e questo carattere anticipatore della loro arte, nella direzione che tutto il teatro europeo avrebbe ben presto assunta, spiega meglio di ogni altra ragione l'entusiastico successo da essi raccolto così in Europa come in America»¹³⁶.

D'altro canto è anche vero che il *grande attore*, quando recita all'estero, elimina tutte quelle sfumature del carattere e punta ad una comunicazione più diretta, benché non superficiale, con il pubblico. Egli attua, cioè, una « recitazione che metta in scena i sentimenti-che sono non solo «eterni» ma anche «internazionali»- e non tanto la ragione, in dialettico rapporto col sentimento [...] E, inoltre, quanto più i personaggi sono veri, e cioè quanto più tendono a imitare la vita e a celare la finzione, secondo la poetica naturalistica, tanto più saranno partecipabili e comunicabili perché l'aspetto del grande attore è proprio rappresentato da una preminenza del suo voler comunicare sulla sua necessità di esprimersi. È questa l'epoca in cui l'attore si rende conto che chi più comunica più ottiene in termini di successo»¹³⁷. Facendo tesoro di queste dichiarazioni, si può dunque ipotizzare un'involuzione artistica della Ristori corrispondente ad una sopraggiunta senilità. In effetti, James evidenzia un irrigidimento dell'arte della Ristori, causato proprio dalle sue molteplici tournées all'estero; questo, da un lato, conferma la veridicità di quanto appena riportato (il successo del *grande attore* in Europa e in America), ma da un altro lato rileva come tale abitudine abbia intorpidito ed esasperato la recitazione dell'attrice, proprio per quella necessità di ‘comunicare’. Infatti, la Kemble si sofferma su questo secondo aspetto negativo della recitazione della Ristori : un'esasperata iterazione di

¹³⁵ Cfr. F. A. Kemble, *Record of a Girlhood*, London 1878, pag. 291-292

¹³⁶ Cfr., G. Calendoli, *L'attore. Storia di un'arte*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1959, pag. 464

¹³⁷ Cfr., G. Livio, *Il teatro del grande attore e del mattatore*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino, Einaudi, Torino 2000, pag. 620

movimenti “furbi”, “tattici”, segnale evidente di un lento declino della sua arte, causato dall’usura degli anni, sebbene ancora nobilmente mascherato da un enorme talento e dall’esperienza.

L’ultima e quarta tourn  e  , comunque, un’esperienza indimenticabile per la Ristori. Ha luogo nel 1884-1885 , con un contratto stipulato da Mr. Brooks e Mr. Dickson ed in questa occasione, come vuole la buona regola delle compagnie americane, l’attrice si trova a recitare in inglese con compagnie locali, organizzate apposta per la *grande attrice* italiana. Dichiar   la Ristori : « [...]avevo sottoscritto un contratto per un lungo giro nell’America del Nord ove avrei dovuto recitare i drammi che erano stati meglio accolti nel Regno Unito» ¹³⁸. I drammi in questione sono quelli che riguardano le sue famose regine: *Lady Macbeth*, *Maria Stuarda*, *Elisabetta, regina d’Inghilterra* e *Maria Antonietta*.

La Ristori apre le sue ultime date con una recita nel prestigiosissimo **Chesnut Street Opera House** di Philadelphia, il 10 novembre del 1884. L’«Evening Bulletin» apprezza a tal punto i progressi fatti dalla Ristori nel parlare in inglese che la definiscono «straniera non pi  di attrici quali Modjeska o Janaushek» ¹³⁹, artiste polacche e tedesche ormai naturalizzate americane. Dopo Philadelphia, la Ristori compie nuovamente un giro capillare di tutta l’America, soffermandosi tanto nelle metropoli quanto nelle citt  di provincia. Con la compagnia locale “affittata” per il tour , viaggia per Detroit, Buffalo, Boston, Washington, Baltimore, St. Louis, San Francisco, Omaha, ma anche Topeka, Quincy, Stillwater, Burlington.

Nelle sue memorie, l’attrice evidenzia un altro aspetto, poco studiato, riguardante l’organizzazione teatrale americana. Si tratta dei *vagoni-appartamento*, tipico prodotto della fervida mente capitalistica statunitense. Ella racconta che, in America, molte compagnie (ovviamente si parla di compagnie nomadi) si spostano di citt  in citt , utilizzando questi treni adibiti ad abitazioni. In tal modo, si evita di sostare in luoghi poco raccomandabili o di vivere scomodamente. Scrive la Ristori:

¹³⁸ Cfr. A. Ristori, *op. cit.*, pag. 138

¹³⁹ «The Evening Bulletin», 11 novembre 1884

*Tale metodo di locomozione è così bene infiltrato nelle abitudini americane che tutto è organizzato nelle stazioni per le soste notturne e per l'approvvigionamento dei viveri al mattino. Fu alla partenza da Filadelfia che prendemmo possesso della nostra casa ambulante. Nello spazio di 66 piedi inglesi avevamo: anticamera, salotto, due camere da letto coi rispettivi gabinetti di toletta, due stanze per servi, cucina, credenza ed inoltre, sotto il vagone stesso, in guisa di cantine, vaste casse di ferro che custodivano le abbondanti provvigioni. La nostra sala di ricevimento presentava una comodità particolare. Le tende erano formate da mezzeri di Genova. Avevamo pianoforte, biblioteca, etagères piene d'ogni sorta d'oggetti, fotografie ed anche piante da serra che ci accompagnarono fino nei paesi più freddi. Avevamo affittato il nostro yacht roulant per cinque mesi. Spesso vi passavamo 15 giorni senza accorgerci delle distanze percorse; e quando nelle grandi città lo lasciavamo per andare all'albergo, lo si custodiva in una rimessa della stazione sotto la sorveglianza di due negri, destinati specialmente a tale servizio della Compagnia*¹⁴⁰.

La citazione conferma il crollo definitivo delle compagnie stabili in America, alla fine dell'ottocento, ed il contemporaneo intensificarsi di una vita artistica nomade fatta di spostamenti continui e, da quanto appena appreso, di case mobili in cui poter vivere nei viaggi. La società americana, dunque, fa di tutto per favorire la compagnia teatrale nomade, i *singole- role players*, le compagnie organizzate per un solo spettacolo da portare in giro, o quelle composte in virtù della celebrità straniera di turno da dover valorizzare al meglio, come nel caso della Ristori, ed il tutto accade mentre in Europa si fa di tutto per “stabilizzare” i teatri. Vista sotto quest'ottica, la situazione degli attori secondari americani non è meno triste di quella degli attori italiani perché, in fondo, anch'essi vengono sfruttati per far splendere unicamente l'artista celebre, la *star*. Si può rilevare che, tanto in America quanto in Italia, le condizioni degli attori e delle compagnie in cui lavorano sono, appunto, simili; la differenza più palese riguarda l'aspetto sociale ed economico alla base delle due

¹⁴⁰ Cfr. A. Ristori, *op. cit.*, pag. 141

realtà. Se nel caso dell'Italia si parla di attori e di compagnie nomadi nate per sopravvivere alla povertà che attanaglia il teatro dell'ottocento, in America l'enorme sviluppo delle ferrovie

(con conseguente incremento dell'economia ed arricchimento delle masse) contribuisce a diffondere un benessere maggiore ed una maggiore attenzione per il teatro (di conseguenza, cresce la domanda di attori disposti a lasciare la compagnia stabile di un teatro per lanciarsi in estenuanti tour per il continente). In entrambi i casi, comunque, gli attori secondari restano tali, tanto nelle compagnie stabili, quanto in quelle itineranti, senza poter godere degli stesi agi dei *Primi Attori* o dei *Leading Actors* . Questa, infatti, è una descrizione della loro situazione in America :

*La lunghezza delle ferrovie crebbe quasi con la stessa velocità in cui crebbe la popolazione, dopo il 1865, così divenne più economico far viaggiare in treno un cast di attori, creato per un singolo spettacolo, intorno al paese piuttosto che mantenere una compagnia di attori in un solo teatro. Queste compagnie nomadi, le combination companies, presentavano attori secondari della stessa consistenza dei 'pertichini' italiani. Essi finirono con il trasformarsi da attori secondari di compagnie stabili in attori secondari di compagnie nomadi. Erano sempre gli stessi attori, solo organizzati diversamente. Solo in pochissimi casi, come in quello di Booth, le combination companies presentano più di uno spettacolo perché le persone vogliono vedere la star nei panni di più personaggi. In genere, altrimenti, le combination companies preparano un solo spettacolo e lo ripropongono in tutti gli States*¹⁴¹*. Questo è quanto accade nelle grandi città americane; nei piccoli centri e nei villaggi c'erano ancora compagnie che recitavano una sorta di repertorio ma anche gli attori di tali compagnie viaggiavano con i treni, con i vagoni-letto o , nel 1900, con le automobili , andando di città in città. Queste compagnie si chiamano 'repertory companies'. Gli attori che ne fanno parte recitano nei teatri, durante*

¹⁴¹ Per questo argomento, rimando al CAP. I, § 2

l'inverno, e dopo il 1910, alcuni di essi si producono in spettacoli da circo allestiti nei tendoni (solo in estate) ¹⁴².

Alla luce di questi chiarimenti, si può notare che la Ristori, nella sua ultima tournèe, si trova invischiata nello *Star System* americano, con tutto ciò che di buono e di negativo il fenomeno può comportare.

Il 12 maggio del 1885, l'attrice italiana saluta New York recitando (sempre in inglese) al **Thalia Theatre** una sperimentale *Maria Stuarda* con la compagnia del **Thalia**, tutta composta di attori tedeschi che recitano, per l'appunto, in tedesco.

Sulle prime, scrive la Ristori, mi pareva la proposta inaccettabile! Non conosco sillaba del loro idioma; però, lo confesso, questa nuova difficoltà mi tentava, mi solleticava...riflettei che prestando molta attenzione alla espressione dei volti dei miei interlocutori, con una controscena analoga alla situazione, quando non dovevo parlare, forse avrei potuto riuscire a non confondermi.[...]si vide allora in America[...]un'attrice italiana che parlava inglese con attori tedeschi! Nell'unica prova che feci con loro per concertarci, ebbi cura di farmi ripetere le parole che procedevano le mie risposte, ponendomi bene negli orecchi il loro suono. Per tal modo tutto procedè regolarmente; lo spettacolo riuscì applauditissimo e, suprema illusione!, la maggior parte dell'uditorio uscì dal teatro convinto che l'idioma tedesco mi fosse familiare! ¹⁴³

La dichiarazione della Ristori evidenzia due cose: anzitutto, il coraggio estremo, forse un'incoscienza paradossalmente sviluppatasi nella maturità della *grande attrice*, ed un'enorme capacità di dominare la materia teatrale, dimostrando un'apertura mentale ed una flessibilità invidiabili. La Ristori, infatti, con una sola prova generale, si immette nell'*ensemble* della Compagnia Tedesca, ne cattura le battute *ad sensum*, lavorando sulle sensazioni fonetiche, sulla memoria e sulla concentrazione.

¹⁴² Ringrazio il Prof. D. McDermott, per la citazione (Berkeley University, California)

¹⁴³ Cfr. A. Ristori, *op. cit.*, pagg. 139-140

Sicuramente, l'esperienza le ha donato uno splendido mestiere, una tecnica tanto efficace da poter affrontare ogni situazione, ma è comunque ammirevole il suo spirito avventuriero, mai pago di novità, mai stanco di lavorare, sempre recettivo e propositivo. Questo, senz'altro, ha contribuito a fare della Ristori la *grande attrice* che tutti ammirano e ricordano.

Cinque giorni prima del faticoso esperimento, la Ristori affronta quello che, in realtà, è stato il suo vero addio alle scene americane e cioè una recita con il «Talma degli Stati Uniti»¹⁴⁴: Edwin Booth. Si tratta, ovviamente, di un vero e proprio evento perché sul palco agiscono, contemporaneamente, quella che è considerata (nell'ottica italiana e non solo) una vera professionista, una 'regina', una perfetta incarnazione dell'arte e il 'feticcio' del patriottismo americano, il rappresentante di un certo tipo di recitazione e di teatro, fatti di dignità e lavoro strenuo. Ideologicamente, invece, Booth e Ristori sono agli estremi; ricordiamo che entrambi sono figli d'arte, ma mentre il primo si batte fino in fondo, sacrificando per anni la recitazione, per sostenere la sopravvivenza del *teatro stabile*, la seconda è una 'guitta' fortunata, sposata ad un Marchese che l'ha resa aristocratica e che, per tutta la vita, vedrà nei viaggi l'unica forma possibile di guadagno e realizzazione. Due stili diversi, insomma, si incontrano sul palco, considerando anche che Booth è un attore di matrice classica che fa suoi quegli stilemi recitativi basati su una sapiente modulazione vocale e su vere e proprie 'pose' convenzionali e piuttosto rigide; la Ristori è, invece, un'attrice appassionata ed *emozionalista*¹⁴⁵, senz'altro attenta ad utilizzare la voce con sfumature tese a sottolineare i diversi stati d'animo, ma molto attenta anche ad un uso cosciente del suo corpo in scena.

I due attori recitano *Macbeth* in due sole date, all'**Academy of Music** di Brooklyn (tanto cara al compianto Mr Grau) e a Philadelphia. La Ristori parla, a tal proposito, di «una vera solennità artistica, cui il pubblico accorse in folla

¹⁴⁴ La definizione è della stessa Ristori che la cita nelle sue memorie a pag. 139

¹⁴⁵ Su questo argomento, vedi CAP. 3, § 3-4

straordinaria»¹⁴⁶ ed il «New York Daily Tribune» si lancia in lodi entusiastiche per entrambi:

« la sua(di Booth) performance è stata grande, specialmente nella scena di Banquo. La Ristori è stata immensamente d'effetto nella scena del sonnambulismo»¹⁴⁷.

È con tali riconoscimenti, non senza qualche critica negativa dei più esigenti, che si conclude l'ultimo giro artistico della Ristori in America. A lei va, senz'altro, il merito di aver aperto la strada ai suoi due colleghi Salvini e Rossi e a questo proposito, bisogna annotare che proprio nel 1886, ovvero l'anno seguente, Edwin Booth si troverà a recitare con un'altra celebrità italiana, il *grande attore* Tommaso Salvini. Sempre nell'**Academy of Music**, Salvini reciterà Otello ed il Fantasma (in italiano); Booth, invece, reciterà Iago ed Amleto in inglese. In questo caso, allora, sarà molto più interessante, rispetto al caso Booth-Ristori, analizzare le differenze o le possibili analogie di questi due talenti a confronto.

Tommaso Salvini e l'arte anglo-italiana

L'esperienza di Salvini in America si potrebbe spiegare tramite le sue stesse parole :

[...]non sono mai stato tanto padrone della lingua inglese da poter conversare, che se avessi posseduto quel requisito, forse il mio soggiorno nell'America del Nord non sarebbe stato tanto breve, e chi sa che non mi fossi dato a recitare in inglese. Il

¹⁴⁶ Cfr. A. Ristori, *op. cit.*, pag. 139

¹⁴⁷ Cfr. «New York Daily Tribune», 8 maggio 1885

*recitare Shakespeare nella lingua originale, quanto mi avrebbe sedotto! Ma il bernoccolo degli idiomi, non si è mai sviluppato nella mia testa e dovei contentarmi del mio, pochissimo compreso in quel paese.[...]Si principiarono le recite coll'Otello. Il pubblico ricevè una forte sensazione[...]senza spiegarsi né pronunciarsi apertamente sulla mia interpretazione di quel carattere. Gli stessi che l'avevano udita la prima sera, ritornavano la seconda e la terza e anche la quarta per capacitarsi se le emozioni che provavano, erano [...]mistificazione o una rivelazione. I critici fino dal principio si tennero a quest'ultima e, unanimi, dichiararono che quella era la più perfetta personificazione del Moro di Venezia*¹⁴⁸.

Nel 1870, la *star* americana Charlotte Cushman, giunta a Roma per un viaggio di piacere, ha la possibilità di ammirare Salvini in una strepitosa interpretazione del suo *Otello*. L'attrice rimane fortemente impressionata dall'evento e lo ricorda con entusiasmo: « il più grande Otello che il mondo abbia mai potuto vedere »¹⁴⁹.

Solo tre anni più tardi, sotto la tutela di Maurice Grau e di Charles Chizzola, Salvini intraprende la sua prima tournée in America.

Al pari dello zio Jacob, anche Mr Maurice Grau si lancia in una sorprendente campagna pubblicitaria del *grande attore* italiano, ancora sconosciuto negli Stati Uniti, ed il risultato ottenuto, ovvero la prima dell' *Otello* presso l'**Academy of Music** di New York, stracolma, è assolutamente quello desiderato. La critica ed il pubblico americano riconoscono all'interpretazione di questo artista italiano un potere ed un'originalità assolutamente fuori dagli schemi, nonché un ottimo affiatamento con il resto della compagnia¹⁵⁰.

Le lodi tributate all' *ensemble* sono, sicuramente, un elemento di netta differenziazione tra le tournées della Ristori e questa del Salvini. Ciò che, invece,

¹⁴⁸ Cfr., T. Salvini, *op. cit.*, pag. 282-283

¹⁴⁹ Riportato in « The New York Times », 24 agosto 1873

¹⁵⁰ M. Carlson, *op. cit.*, pag. 49

In effetti, come riporta nelle sue memorie lo stesso Salvini, egli aveva cercato di creare un gruppo ben collaudato, qualche tempo prima di partire per gli States. In questa compagnia spiccano i nomi di Isolina Piamonti e del fratello minore di Tommaso, Alessandro Salvini. Per questo argomento, cfr. T. Salvini, *op. cit.*, pag. 279

accomuna le tournées di entrambi i *grandi attori* è un'imponente campagna pubblicitaria, ancor prima che l'attore giunga in America:

*La buona opinione che il pubblico americano aveva di me, prima ancora che mi presentassi la prima volta su quei teatri, la debbo ai ragguagli dati dall'illustre scultore e letterato Story che gentilmente e continuamente faceva menzione di me, sulle corrispondenze intitolate 'Cose di Roma', pubblicate nei giornali degli Stati Uniti*¹⁵¹.

Salvini, inoltre, come aveva fatto la Ristori sei anni prima, tocca tutte le città della costa orientale, passando da Chicago a New Orlèans per sconfinare nell'America del sud. Una differenza sostanziale, tra le prime recite in America della Ristori e quelle di Salvini, riguarda il totale degli incassi; se infatti le repliche di *Otello* vengono ovunque salutate con clamore e con le sale affollate, altrettanto non si può dire del resto del repertorio. *Amleto* è apprezzato, in questa prima tournèe del *grande attore*, solo da una ristretta cerchia di critici; il pubblico americano trova che sia troppo 'fisica' e 'sfacciata' la scelta interpretativa attuata da Salvini per il Principe shakespeariano¹⁵². L'afflusso di pubblico discontinuo (numerose le prime sere e via via sempre più rado) comporta un guadagno inferiore (pari ad un terzo) rispetto a quello ottenuto dalla Ristori. Maurice Grau, costretto a coprire personalmente le varie spese della troupe di Salvini, non ricava alcun compenso personale ed è per questo che decide, per il futuro, di non finanziare più l'attore (mentre, seppur con una piccola somma a sua disposizione, non esita a supportare un'altra tournèe della Ristori)¹⁵³.

Nella primavera del 1880 Salvini torna a Firenze dopo una lunga tournèe, tra l'altro molto fortunata, compiuta fra Austria, Germania, Francia ed Europa dell'est¹⁵⁴.

¹⁵¹ Cfr. , T. Salvini, *op. cit.*, pag. 343

¹⁵² M. Carlson, *op. cit.*, pag. 49

¹⁵³ « New York Times », 24 giugno 1874

¹⁵⁴ Un fatto curioso è rappresentato dal diverso modo in cui *Amleto* viene accolto in Europa, rispetto che in America. Il famoso critico George H. Lewes, il quale ha modo di vedere Salvini in questo ruolo, lo definisce « meno malvagio di

In questo periodo, egli viene nuovamente contattato da Mr Chizzola che gli propone un secondo giro artistico negli Stati Uniti. L'impresario italo-francese, ora, si trova al servizio di John Stetson(il proprietario del prestigioso **Globe Theatre** di Boston) ed ha in mente un contratto molto particolare : Salvini reciterà (in italiano) in America con una compagnia del posto, lasciando in Italia i suoi collaboratori. All'inizio, l'attore resta piuttosto perplesso, soprattutto per la compresenza, in scena, dei due diversi idiomi (l'inglese e l'italiano); ma Chizzola, convince Salvini, facendogli capire che è proprio questo che potrà creare una maggiore affinità con il pubblico americano e, di conseguenza, un maggior successo rispetto alla prima tournée. Nelle sue memorie, spiega Salvini :

[...]risposemi il mandatario: la cosa è semplicissima: avendo voi, altre volte, ottenuto il favore del pubblico americano recitando con una compagnia italiana[...]il proprietario del Globe Theatre di Boston pensò che unendovi con artisti che parlano in inglese sareste meglio compreso anche voi, giacchè avreste per ausiliari attori di cui si comprende la lingua. L'uditorio non si occuperebbe che di seguire voi solo, aiutato dai libretti tradotti nelle due lingue e non sarebbe obbligato a fare attenzione agli altri, comprendendo ogni parola¹⁵⁵.

Salvini chiede allora a Chizzola come sarà possibile amalgamarsi con la compagnia americana, dare risposte e riallacciarsi alle battute degli attori. Chizzola gli risponde:

Per questo non vi date alcun pensiero[...]gli attori Americani sono matematici. Essi riterranno perfettamente a memoria l'ultima parola che voi direte e sapranno essere esatti come fossero delle macchine¹⁵⁶.

tanti altri[...] pieno di spunti eccellenti ». Per questa citazione, vedi G. H. Lewes, *On actors and the art of acting*, London 1875, pag. 275

¹⁵⁵ Cfr., T. Salvini, *op. cit.*, pag. 334

¹⁵⁶ Cfr. , *Ibidem*, pag. 335

Lusingato ulteriormente dall'impresario con la frase : « Non ci si chiama Salvini per nulla!», l'attore giunge a New York il 15 novembre del 1880 e, dopo nemmeno due settimane di prove, apre la sua seconda tournée a Philadelphia la sera del 29 settembre con *Otello*.

Le impressioni dei critici non sono affatto negative. In generale, si cerca di giustificare qualche piccola imperfezione dell'*ensemble*, lodando il grande impegno profuso da tutti gli artisti:

L'effetto non è stato il fallimento che molti avevano preannunciato, nonostante la compagnia abbia lavorato con il grosso svantaggio di non poter parlare in un unico idioma.[...] Se la pièce fosse stata interamente resa in inglese, avremmo assistito ad un 'Otello' unico in questa generazione[...] ¹⁵⁷.

L'entusiasmo si attenua quando, in una replica dell' *Amleto* a Boston, gli attori che impersonano Rosencrantz e Guildenstern perdono la battuta di Amleto-Salvini, compromettendo parte della scena in atto. Il «New York Times» ed il «New York World» considerano l'esperimento meno assurdo di molti altri già attuati ma assolutamente da non ripetere per il futuro, soprattutto per la commistione di due lingue troppo diverse tra di loro e capaci di dare solamente mediocri risultati, né artistici né piacevoli ¹⁵⁸.

Le città toccate in questa seconda tournée sono, sostanzialmente, le stesse della prima: Chicago, New Orléans , New York, Washington, Baltimore e Cincinnati. Qui, viene chiesto a Salvini se sarà possibile vedere altri attori, anche italiani, recitare in modo 'bilingue'. Egli risponde negativamente, evidenziando l'enorme concentrazione che questo tipo di performance richiede ed il numero troppo elevato di svantaggi ¹⁵⁹.

¹⁵⁷ Cfr., «The Public Ledger, Philadelphia», 30 novembre 1880

¹⁵⁸ «The New York Times», 14 dicembre 1880; «The New York World», 14 dicembre 1880

¹⁵⁹ Riportato in « New Orléans Times-Picayune», 13 febbraio 1881

Per un' ironia della sorte, nel 1881, Ernesto Rossi giunge a Boston ed intraprende una tournée sulla stregua di quella del collega, addirittura utilizzando parte degli stessi attori americani di supporto.

Nonostante gli inconvenienti, però, la performance bilingue risulterà comunque molto fruttuosa, specialmente dal punto di vista commerciale.

Un altro motivo rende fondamentale la seconda tournée di Salvini; egli, lo ricordiamo, è un capocomico, un organizzatore e un attore di valore, interessato ai precetti della recitazione; la seconda esperienza in America, al di là dell'aspetto economico, gli serve per confrontare l'arte recitativa americana con quella italiana e per valutare, se ce ne sono, le eventuali differenze riscontrate ¹⁶⁰.

Delle prime prove compiute a Boston, nel settembre del 1880, Salvini conserva un ricordo assolutamente positivo, soprattutto per la professionalità degli attori americani di supporto:

Ecco che gli artisti americani cominciano a provare senza suggeritore con una sicurezza invidiabile, specialmente dai nostri attori italiani[...] L'esattezza con la quale procederono le susseguenti prove dell'Otello e dell'Amleto era dovuta alla memoria, all'applicazione e alla scrupolosa diligenza degli artisti americani, non che alla forza di volontà, alla conoscenza e pratica di tutte le singole parti e a quell'intuito naturale che mi faceva comprendere senza capire quello che mi dicevano, indovinandolo da una mossa, da uno sguardo, da una lieve inflessione della voce ¹⁶¹.

Questa dichiarazione di Salvini lascia intuire che, almeno dal punto di vista della concentrazione e della memoria, gli attori americani sono più organizzati di quelli europei e, nello specifico, di quelli italiani. Non da meno degli attori sono i critici teatrali:

Boston è, come ho già detto, l'asilo di tutti gli americani che nelle scienze, nelle arti, nella letteratura si sono fatti e si fanno distinguere. Le rassegne drammatiche sono serie, minuziose, analitiche, direi quasi scientifiche e sembrerebbe che quei critici

¹⁶⁰ Nelle sue memorie, Salvini parla di *Arte anglo-italiana* a pag. 335 e segg.

¹⁶¹ Cfr. , T. Salvini, *op. cit.*, pag.337-338

nulla avessero mai fatto nella loro vita che occuparsi dell'arte scenica. [...]Sorprende come in una Nazione, dove l'industria e il commercio assorbono quasi interamente l'intelligenza di quelle popolazioni, vi sia in ogni città, in ogni paese, in ogni villaggio, chi sappia tanto cattedraticamente ragionare e discutere sulle arti ¹⁶².

Naturalmente, Salvini è portato a valutare positivamente la critica americana anche sulla scorta dei consensi ricevuti. È comunque vero che i critici possiedono quell'acume che li rende temuti dagli artisti loro compatrioti e dagli attori stranieri e ciò in virtù del forte spirito nazionalistico che caratterizza il teatro americano di metà ottocento ed il gusto del pubblico di allora:

Il gusto ed il criterio di quel pubblico è nella piena sua forza. La Vecchia Europa è più tradizionale, più stanca, più annoiata nel suo giudizio, non sempre sincero, non sempre disinteressato. In America è altamente sentita la dignità nazionale; essa tiene molto ai suoi artisti. Gli Americani sanno dar prova di squisita ospitalità ma guai a chi la volesse loro imporre; professano un culto, una venerazione per gli esercenti l'arte, siano essi nazionali o stranieri e si contengono in teatro dignitosamente. Mai si fischia; anzi, il fischio in qualche stato è la manifestazione più entusiastica ¹⁶³.

La considerazione saliente cui giunge Salvini, dopo questa seconda tournèe, riguarda l'arte dell'attore; egli, infatti, critica il sistema organizzativo americano, tutto proteso ai guadagni e, quindi, a serate estenuanti per gli attori ma poco attento all'aspetto artistico tout court:

Ciò che posso asserire[...]è di trovare la vita artistica, in America, gravosissima. Oramai è invaso il principio nei proprietari di tenere aperto il teatro ogni sera[...]I più rinomati artisti devono quindi recitare tutte le sere, meno la domenica, e in qualche stato anche la festa.[...] Immaginatevi, ora, un artista che abbia tutto il suo

¹⁶² Cfr., T. Salvini, *op. cit.*, pag. 340-341

¹⁶³ Cfr., *Ibidem*, pag. 342

repertorio composto delle tragedie di Shakespeare[...]e ditemi se è possibile che forza umana possa resistervi? Ammettendo pure che la fibra sia forte da sopportarne il peso, non reggeranno gli organi vocali; ed ecco il perché tutti gli attori tragici americani hanno la voce rauca o rotta e devono cessare la loro carriera anzi tempo e muoiono prematuramente.[...] l'artista, dopo qualche settimana di un esercizio violento diminuisce le sue forze, le sue facoltà vocali e le seguenti interpretazioni appaiono scialbe, senza la vita e il fuoco necessari a farle risaltare. Io mi sono sempre astenuto dall'assoggettarvi a questa imposizione; più di quattro o cinque recite alla settimana, non volli mai fare[...] ¹⁶⁴.

Con questa amara constatazione, Salvini definisce la fine del suo secondo giro di recite in America dove tornerà, per la terza volta, nella stagione 1882-1883.

Il repertorio di questa terza tournèe salviniana è lo stesso, ampliato da un nuovo lavoro che l'attore ha messo a punto nella primavera del 1882 a Firenze: si tratta del *Re Lear*. Questa novità viene presentata al **Globe Theatre** di Boston quale apertura della stagione teatrale, secondo il contratto che vede di nuovo nel **Globe** uno sponsor e nella sua compagnia stabile il supporto di Salvini. La sua interpretazione del *Re Lear* viene molto ben accolta, soprattutto perché paragonata a quella tentata (con risultati fallimentari) da Ernesto Rossi, nella stagione precedente ¹⁶⁵.

Alla fine del 1882, Salvini si muove tra Chicago e St. Louis, Philadelphia, Washington, per tornare di nuovo a New York e concludere il terzo giro a Boston, nell'aprile del 1883. Questa tournèe si dimostra importante perché Salvini può saggiare, positivamente, un riscontro del pubblico americano rispetto alla sua messinscena del *Re Lear*; inoltre, come riporta egli stesso nei suoi ricordi, le ultime sedici rappresentazioni della *Morte Civile* lo vedono duettare con una vera *leading actress* americana, Clara Morris ¹⁶⁶, nei panni di Rosalia ¹⁶⁷.

¹⁶⁴ Cfr. , T. Salvini, *op. cit.*, pag.345-346

¹⁶⁵ M. Carlson, *op. cit.*, pag. 55

¹⁶⁶ Per un'analisi approfondita dell'attrice americana, rimando alla lettura del CAP. III, § 3.

¹⁶⁷ T. Salvini, *op. cit.*, pag. 365

Nell'ottobre del 1885, Salvini torna per la quarta volta in America. Alla sua già ampliata produzione, egli aggiunge *Coriolano*, un altro capolavoro shakespeariano. L'apertura del quarto tour avviene la sera del 26 ottobre, presso **The New York Metropolitan Opera**, con l'interpretazione dell'ormai amatissimo *Otello*.

È necessario rilevare che, nelle passate stagioni, Salvini aveva fatto il suo debutto o le sue repliche più estese presso l'**Academy of Music** di New York. Ora, invece, quel teatro è decaduto, ha perso credibilità a causa degli spettacoli popolari accolti nel corso degli anni. La classe signorile, di conseguenza, ha spostato il centro dei suoi interessi verso altre strutture e **The New York Metropolitan Opera** sembra essere l'incarnazione dell'eleganza. È ancora più significativo il fatto che questo sia il primo vero teatro d'Opera Lirica di New York, ovvero un edificio che prende prestigio dalla sua stessa essenza, dalla sua struttura ma che può anche creare difficoltà interpretative ad un attore di prosa. Salvini ottiene invece un consenso pressoché unanime, non solo nella parte di Otello o di Re Lear ma anche nella sua nuova fatica *Coriolano*.

La critica esalta il *grande attore* (per il suo smalto, il suo potere scenico e le sue doti artistiche naturali) il quale, come nelle tournèe precedenti, recita con una compagnia americana di supporto creata apposta per l'evento. Questo *ensemble* è senz'altro dei migliori perché critica e pubblico lodano entusiasti le scene di massa per l'omogeneità e la coerenza con cui sono state organizzate :

«In un momento in cui le produzioni europee dei Meininger pongono l'attenzione su questo elemento, queste lodi non possono che fungere da importantissimo stimolo»¹⁶⁸.

Salvini viaggia da Boston a Washington, da Chicago a Salt Lake City, da Denver a Cincinnati fino a Minneapolis :

Lungo il viaggio al di là di Denver, fu eretto un immenso tunnel di legno[...]per tutelare la strada ferrata dalle valanghe di neve che in questa stagione si staccano

¹⁶⁸ M. Carlson, *op. cit.*, pag. 56

*dai monti sovrapposti alla strada. Per ammirare quest'opera veramente titanica, mi posi sulla piattaforma del mio scompartimento dal principio dell'entrata del tunnel e tale fu la caliginosa umidità del vapore e del fumo, che rinchiuso, non poteva sfogarsi da dovermelo assorbire per lo spazio di più di una mezz'ora; [...]Non appena potei vedere la luce, mi trovai tutto bagnato dall'umidità, come se mi avessero tuffato in un pozzo, e credo dovere a questo se, appena date le prime recite a S. Francisco, perdetti del tutto la voce[...]*¹⁶⁹.

L'impresario della quarta tournèe è, come nelle precedenti, Mr Chizzola. Questa volta, però, egli si rivela molto spietato verso Salvini con il quale, terminata la tournèe, non vorrà più aver contatti. In effetti, nel **Baldwin Theatre** di San Francisco, Salvini debutta il 2 febbraio del 1886 con *Otello* ma potrà sostenere solo sette date dopo le quali il teatro verrà chiuso ed il resto delle rappresentazioni cancellato. Le rappresentazioni vengono riprese regolarmente il 3 marzo a Denver, presso il **Tabor Grand Opera** (sempre con *Otello*) ma, almeno secondo l'ottica dell'intransigente Chizzola, ormai le perdite economiche si sono fatte irreparabili e vi si può porre, quale unico rimedio, un assurdo e sfibrante incremento di repliche. Inoltre, il proprietario del **Tabor** si rifiuta di versare la somma dovuta al rappresentante di Chizzola che si vede costretto a tamponare l'ammanco di tasca propria; dell'accaduto, Chizzola incolpa inesorabilmente Salvini il quale, a causa della pausa per la febbre, avrebbe prodotto questa irreparabile perdita finanziaria. Inizia una causa legale durissima, intentata dall'impresario contro il *grande attore* in cui, originariamente, Salvini si impegna a replicare *Otello* per cinque volte alla settimana, compreso la *matinée* del sabato, con un guadagno del 35% sull'intero incasso: decisamente una condizione durissima.

I problemi, però, non sono ancora finiti; seguendo le durissime leggi del capitalismo americano, Chizzola impone all'attore italiano di rappresentare *Otello* come cavallo

¹⁶⁹ Cfr., T. Salvini, *op. cit.*, pag. 378-379

di battaglia, antepoendolo al resto del repertorio. Chiaramente la scelta dell'impresario è dettata da puri interessi economici.

Sappiamo, però, che Salvini rappresenta *Otello* solo 33 volte in tutto (su un centinaio di repliche precedentemente impostegli dal Chizzola nel contratto) perché quest'opera significa, per lui, un enorme dispendio di energia ¹⁷⁰. Quando Chizzola legge gli incassi dell' *Otello*, nettamente inferiori alle sue previsioni, cita in giudizio Salvini per danni finanziari, incolpandolo come unico responsabile della disfatta.

L'attore non si perde d'animo e racconta:

Questi(sott. Chizzola) mi attribuì a colpa l'essermi ammalato[...]immaginando menzogne, creando subdoli pretesti, cercando infine molestarmi in ogni guisa, per modo che fui tentato di abbandonare baracca e burattini e ritornarmene in Europa; ma un senso di dignità e di equanimità fecemi dimetterne l'idea. [...]rimasi e seguitai il mio compito, pure ingoiando bocconi amari ¹⁷¹.

È un peccato che due personalità così brillanti come quelle di Salvini e di Chizzola debbano salutarsi in modo così traumatico; innanzitutto, Chizzola è la figura che rende possibile il vero exploit di Salvini in America (ricordiamo che la prima tournée dell'attore, non completamente organizzata dal Chizzola, ottiene dubbiosi consensi). Inoltre, il connubio Chizzola-Salvini dà il via agli spettacoli "italo-americani", recitati nelle due lingue che, nell'ottocento, diventeranno un particolare modo di fare teatro, imitato da altri artisti ospiti in America ed acclamato da critica e pubblico statunitensi. Un'altra brillante intuizione del Chizzola riguarda la mini-tournée di Salvini con Edwin Booth che avviene proprio in questo quarto giro del *grande attore*, prima che i rapporti tra lui ed il suo impresario cessino definitivamente.

¹⁷⁰ M. Carlson, *op. cit.*, pag. 57

¹⁷¹ Cfr. , T. Salvini, *op. cit.*, pag. 380

*Giungemmo finalmente a New York e mi si fece la proposizione di unirmi per tre settimane con l'illustre artista Edwin Booth, e rappresentare tre volte ogni sette giorni l'Otello, sostenendo egli la parte di Jago. New York, Filadelfia e Boston furono le città prescelte. Dovendo pagare l'affitto dei teatri a un tanto la settimana, gli speculatori credettero bene propormi di fare una quarta recita, rappresentando io, nell'Amleto, che avrebbe fatto Booth, la parte dell'Ombra. [...] Non trovo termine adeguato per qualificare quelle 12 recite! La parola straordinarie non equivale, splendide neppure; le chiameremo uniche, poiché non credo, che nessuna combinazione simile si sia mai avverata nell'America del Nord, da destare tanto interesse*¹⁷².

Quattordici anni prima, il famoso attore tedesco Bogumil Dawison aveva presentato *Amleto* a New York. La sua compagnia, ovviamente, recitava in tedesco. Dawison aveva pensato poi di proporre *Otello* con Edwin Booth nella parte di Iago. Booth avrebbe recitato in inglese come pure la compagnia americana messa da supporto; Dawison avrebbe recitato in tedesco e Madame Schiller, nella parte di Desdemona, in inglese a Booth ed in tedesco a Dawison¹⁷³. Questo esperimento risultò piuttosto fallimentare e non venne più ripetuto finché, con l'arrivo di Salvini, le *bilingual performances* divennero un punto fermo per il teatro ottocentesco delle star internazionali.

Salvini parla in toni entusiastici dell' *Amleto* interpretato da Booth e lo descrive come un attore di graziosa e proporzionata figura, indispensabile per conferire eleganza ed incisività ad Amleto ma, oltre alle qualità fisiche, Salvini riconosce in Booth doti artistiche elevate ed acute capacità di analisi testuale :

La splendida dizione e la penetrante filosofia, con cui rileva le frasi, sono in lui le qualità più notevoli. Ebbi la fortuna di udirlo pur anco nel Richelieu di Bulwer, come pure nella parte di Jago nell'Otello, e in tutte queste tre interpretazioni tanto diverse

¹⁷² Cfr. , T. Salvini, *op. cit.*, pag. 381

¹⁷³ Per questo argomento vedi M. Carlson, *op. cit.*, pag. 52-53

*nel loro genere lo trovai assolutamente ammirevole. Non così posso dire del Macbetto[...]. Me lo perdoni il grande artista, ma quel carattere non è per la sua natura. Macbetto è un ambizioso e Booth non lo è affatto. Macbetto ha gli istinti barbari, feroci, e Booth è dolce, urbano, gentile. Macbetto distrugge col tradimento e coll'assassinio i suoi nemici, anche per impossessarsi dei loro beni, e Booth è splendido, generoso e prodigo delle sue ricchezze! Vedete dunque, che per quanta arte egli vi ponga, natura si ribella all'imitazione di quel personaggio [...]*¹⁷⁴.

Le considerazioni di Salvini su Booth sono indicative dell'enorme influenza che questo incontro lascia nel *grande attore*, rispetto a quello della Ristori avvenuto l'anno prima. Per la *grande attrice* si è trattato solo di un episodio, seppur importante, nella totalità della sua tournée-evento; per Salvini, invece, l'incontro con l'attore americano è un'occasione per rilevare il diverso approccio recitativo di entrambi. Egli, infatti, si cala nel personaggio da interpretare con lo smalto, la forza ed il vigore che tanto lo hanno reso famoso ovunque, evitando di recitare il "carattere" ed impegnandosi a vivere, invece, la "parte".

Booth, evidentemente, si cimenta anche in ruoli lontani dalla sua natura gentile, timida, riservata. Il risultato però non è sempre soddisfacente se, come dice Salvini, « egli può esser ben soddisfatto di aver emulato suo padre che fu (dicono) celeberrimo artista »¹⁷⁵.

In questo senso, l' "emulazione" non è, secondo Salvini, una semplice eredità paterna, una fortuna artistica tramandata di generazione in generazione; inserita tra le critiche negative che l'attore italiano rivolge alla debolezza interpretativa del *Macbeth*, l'eredità in questione può essere un 'trucco' di mestiere che Edwin fa suo per colmare le sue lacune¹⁷⁶.

¹⁷⁴ Cfr., T. Salvini, *op. cit.*, pag. 352-353

Da questa citazione del Salvini, si comincia ad arguire il pensiero del grande attore sulla recitazione e sul lavoro dell'attore tout court. L' argomento viene sviluppato, nel CAP. III, Introduzione

¹⁷⁵ Cfr., T. Salvini, *op. cit.*, pag. 353

¹⁷⁶ Vedremo poi, nel § su grande attore e star i diversi approcci che gli attori italiani ed americani attuano rispetto ai testi di Shakespeare e a tutti gli altri testi da interpretare.

Purtroppo, la lite con l'impresario Chizzola pone, per Salvini, la parola "fine" sulle tournées in America fin quando, nell'autunno del 1889, il *grande attore* ritorna per la quinta ed ultima volta, sotto la tutela dell'imprenditore newyorkese Mr Palmer¹⁷⁷. Il contratto, stipulato nell'estate dello stesso anno, prevede che Salvini reciti ancora una volta con una compagnia americana, producendosi egli stesso in recite in lingua inglese. L'unica deliziosa novità è rappresentata da un altro connubio italo-americano: questa volta, infatti, Salvini decide di rappresentare *Sansone*, pièce presentata nella prima tournèe, in una versione inglese a cura dello scrittore americano William Dean Howells¹⁷⁸. In questo modo, senz'altro, viene fuori tutta la densità della commistione tra due realtà teatrali diverse ed una resa scenica più approfondita della precedente.

*Passati 17 anni, il Sansone, per la generazione moderna, poteva chiamarsi nuovo. Questo lavoro fu posto in scena come un grande spettacolo. Scene, attrezzi, vestiario, accessori, tutto era stato fatto espressamente. La caduta del tempio di Dagone era composta con un verismo tale da farmi temere, ogni sera, di restare schiacciato sotto uno di quei blocchi enormi che mi cadevano a lato da ogni parte.[...] ebbi la fortuna di avere nell'attrice che rappresentava Dalila una valente coadiuvatrice nel gran successo di quella tragedia*¹⁷⁹.

Il quinto tour di Salvini, rispetto ai precedenti, è più ristretto sia geograficamente che nel repertorio. Lo stesso attore riporta che, in quei mesi trascorsi in America, le uniche opere rappresentate sono l'immane *Otello*, il rinnovato *Sansone* ed il *Gladiatore*. A queste tre pièces, ripetute in modo alternato tra Chicago, Minneapolis, Omaha e Richmond, egli aggiunge «come riposo» *La morte civile*, rappresentata solo 12 volte¹⁸⁰. Purtroppo, il *grande attore* ha definitivamente

¹⁷⁷ Nonostante la sua decisa presa di posizione nei riguardi di Salvini, Mr Chizzola si ritira a Parigi, subito dopo la partenza del grande attore ed evita accuratamente di lavorare nella prosa con altri artisti; anche per lui, allora, l'esperienza salviniana si rivela unica ed irripetibile, nonostante gli incidenti dell'ultima fase.

¹⁷⁸ Per l'argomento riguardante gli scrittori italiani ed americani rimando al CAP. I, § 4

¹⁷⁹ Cfr., T. Salvini, *op. cit.*, pag. 405-406

¹⁸⁰ T. Salvini, *Ibidem*

esaurito tutte le forze; sostenere una possibile sesta tournée è assolutamente impensabile ed è per questo motivo che Salvini prende congedo dall'America tramite lo stesso mezzo che l'aveva portato in trionfo la prima volta : la stampa.

In modo piuttosto plateale, l'attore sottolinea il suo dispiacere per l'imminente commiato e mette a tacere quanti vedono in questa sua mossa un mezzo per procurarsi maggior seguito, una volta tornati in patria; il suo addio al pubblico ed al teatro americano ha, come primo motivo, la paura dell'attore di non poter più essere all'altezza delle aspettative di tale pubblico e, come secondo motivo, il bisogno di esternare una gratitudine per le onorificenze e le lodi tributate nel corso di tutte le tournée ¹⁸¹.

E ancora non posso persuadermi come un attore che parla una lingua sconosciuta in quelle regioni possa per cinque stagioni essere accettato, acclamato ed amato dallo stesso uditorio con sempre maggiore intensità. Come pure non mi seppi mai spiegare come potesse interessarsi, commuoversi, esaltarsi non solo alla fine degli atti o della produzione ma nel mezzo ai discorsi, al terminare d'una frase, pronunciata una sola parola, e dar segni evidenti di comprenderla e talvolta prevenirla. Era l'estrema attenzione? Era la sua fine intelligenza? Era la trasmissione magnetica del sentimento? Mistero! ¹⁸²

Durante le tournée di Salvini, anche l'altro famoso *grande attore*, Ernesto Rossi, tocca il suolo americano, producendosi in una lunga tournée tra il 1881 ed il 1882. Rossi, rispetto alla Ristori e a Salvini, non rimarrà affatto soddisfatto da questa esperienza né risconterà lo stesso consenso ottenuto dai due colleghi; per questo motivo, quella del 1881, sarà la sua sola volta in America.

¹⁸¹ T. Salvini, *op. cit.*, pag. 407

¹⁸² Cfr., *Ibidem*

Ernesto Rossi e l'America: un confronto o uno scontro?

Soddisfatti dei successi della Ristori e di Salvini, gli impresari americani iniziano a valutare la possibilità di contattare altre celebrità italiane per eventuali tournées in America ed Ernesto Rossi, da questo punto di vista, appare come la scelta più logica . Nel 1874, Maurice Grau concorda una tournée con l'attore ma Rossi, per gravi motivi familiari, si vede costretto a recidere il contratto e a pagare pesantissime spese di risarcimento (circa 50000 lire)¹⁸³.

Nell'estate del 1881, Rossi riceve una seconda proposta di una tournée negli Stati Uniti; questa volta, egli viene contattato da Mr Chizzola, come accaduto per Salvini, ed è proprio l'esempio del collega che gli apre la strada per il nuovo giro artistico.

Nel settembre del 1881, Rossi giunge a New York; il contratto stipulato con Chizzola prevede il debutto al **Globe Theatre** di Boston, il cui padrone è Mr Stetson.

Ricordiamo che Mr Stetson, nel caso di Salvini, aveva creduto necessario organizzare una tournée "bilingue" con una compagnia americana al seguito dell'attore italiano. Questa esigenza si ripete con l'arrivo di Rossi che si trova a dover recitare con la stessa compagnia della quale aveva usufruito il collega, nella stagione precedente.

[...]nel mio cervello non entrava l'idea che un attore italiano potesse recitare in compagnia di attori inglesi: mi stonava questa mescolanza di due lingue tanto diverse di suono l'una dall'altra : mi pareva che da quella unione dovesse venire fuori una vera Olla putrida: e ci volle del bello e del buono a persuadermene: mi adattai soltanto in riflesso alla ragione che si trattava di rappresentare le sole opere di Shakespeare nelle quali le passioni sono generalizzate, i caratteri eminentemente umani, eccezione fatta di Amleto e Re Lear, di Otello e Romeo; due caratteri nordici i primi; due caratteri italiani misti orientali i due secondi ¹⁸⁴.

¹⁸³ E. Rossi, *op. cit.*, pag. 165, VOL. 3

¹⁸⁴ Cfr., *Idem*, pag. 166

Queste parole dimostrano che, anche se fortemente trascinato dalla corrente di Salvini e della Ristori (quella delle recite con due idiomi), Rossi sa prendere posizioni ben definite, rispetto all'arte della recitazione ed alla dignità dell'attore nel contesto capitalistico americano. Con questa consapevolezza , non accondiscendente come Salvini, egli afferma di accettare di recitare con due lingue 'mescolate' in scena solo per amore dell'arte :

Il pubblico americano sa di italiano quanto io so di turco. Con un attore solo che parli una lingua che non intende e tutti gli altri che parlano la sua, se non capirà del tutto, capirà la maggior parte[...] Incitato, eppur sempre dubbioso, attesi la prova: e la prova mi fece bugiardo, e mi persuase in modo che più tardi accettai di recitare anche cogli attori tedeschi, svedesi e danesi.

Però a te, in tutta confidenza e in segreto, lo confesso: l'ho sempre creduto e lo credo ancora un fatto antiartistico: ed è appunto questa mia convinzione che m'incitò a studiare le due lingue in modo da potere recitare almeno un lavoro in inglese ed uno in tedesco: e quando potei far ciò, sentii come sollevata da un gran peso la mia coscienza d'artista [...] Tu e molti altri crederete che quella non fosse che una speculazione finanziaria, e che il decoro e il rispetto dell'arte non siano stati onorati e mantenuti: eppure non fu così. La critica se ne occupò diffusamente, ed in generale concluse, che in un paese straniero non vi era altro mezzo più acconcio di quello[...] ¹⁸⁵.

Ad aggiungere una maggiore apprensione nell'animo del *grande attore* contribuisce un grave fatto di cronaca: appena arrivato a New York, infatti, Rossi apprende dell'omicidio del Presidente americano Garfield. Immediatamente, l'attore ripensa all'assassinio dello Zar Alessandro, avvenuto l'anno prima in Russia, che lo aveva lasciato senza un soldo e con un'intera compagnia a carico ¹⁸⁶. In ogni caso, Mr

¹⁸⁵ Cfr., *Ibidem*

¹⁸⁶ *Idem*, pag. 182

Chizzola si è tanto specializzato nel settore pubblicitario che l'interesse del pubblico per la nuova *star* italiana cresce, nonostante questo incidente. Rossi, comunque, non condivide affatto questo modo di introdurre gli artisti stranieri utilizzato dagli impresari americani:

Il modo usato da tutti i Managers per presentare un artista nuovo, una celebrità, è ciarlatanesco, da saltimbanco, passami l'espressione.

Ti obbligano a leggere il tuo nome a lettere di scatola non solo sui muri della città: ma in tutti i luoghi pubblici: sulle vetture da piazza, sui tramwais, sulle pietre dei marciapiedi, e persino nei luoghi remoti, ove è tratto l'uomo per bisogni estremi. I ritratti in fotografia non bastano: ne fanno migliaia e migliaia in litografia, al naturale, in mille foggie diverse, in mille atteggiamenti, nelle pose più salienti, secondo il genere che tratta. Il pubblico trova il manifesto e il ritratto nel piatto dove mangia, nelle tasche del vestito, sotto le lenzuola del letto. Non ti parlo delle biografie! Un mese prima dell'arrivo dell'artista sono già distribuite gratis a tutti: e il bello si è che di riffa o di raffi bisogna che sieno lette. Di vero non c'è nulla, fuori del nome[...]il bello si è che l'una non rassomiglia all'altra. L'una ti descrive figlio del tuo lavoro e del popolo; l'altra ti fa discendere dalla costola di qualche monarca; e ti dà per moglie di mano sinistra, qualche principessa o gran dama. Perché gli Americani, quantunque si vantino arrabbiati repubblicani, vanno in brodo di giuggiole, quando si incontrano con una qualche altezza, fosse pure decaduta: e ci tengono a farsi credere discendenti, e forse non a torto, di qualche Lord o Baronetto inglese.

*Tali spudorate ciarlatanerie rivoltano l'animo all'artista che sente la dignità di sé stesso e dell'arte che rappresenta!*¹⁸⁷.

Il giudizio complessivo di Rossi, quindi, è molto duro, incisivo e definito: secondo lui, in America l'arte della recitazione è assolutamente sottomessa al capitalismo e ad

¹⁸⁷ Cfr., *Idem*, pag. 168-169

uno stile di vita decisamente discutibile. Alle perplessità di Rossi, purtroppo, fa eco il giudizio velenoso di un giornalista del «Critic», tale Mr P. M. Potter :

*Rossi è stato preceduto ed accompagnato da un rumore fastidioso come una folla di suonatori di gong che ricorda lo stesso chiasso fatto per la Bernhardt che ha reso odioso il suo nome a tutti i frequentatori di teatro!*¹⁸⁸.

Nonostante tutto, dopo il suo debutto a Boston, molti giornali dedicano a Rossi ampi servizi, dimostrando per le sue interpretazioni (si tratta di *Amleto* e *Re Lear*) un interesse maggiore rispetto a quello ottenuto in Inghilterra; il poeta Longfellow, contattato dallo stesso *grande attore*, mostra di apprezzare queste recite ‘bilingui’ per la delicatezza ed il decoro e seguirà, nelle sue possibilità, l’attore italiano nelle varie città¹⁸⁹. Questo entusiasmo, purtroppo, sembra non durare molto: il 31 ottobre, Rossi debutta al **Booth’s Theatre**, a New York, con *Otello* e l’inevitabile confronto con Salvini gli nuoce decisamente. La situazione sembra peggiorare, il 1 novembre, con l’inserimento di *Romeo e Giulietta* ma, fortunatamente, Rossi reintroduce il suo *Amleto* (il 4 novembre) ed il *Re Lear* (l’11 novembre) : solo con queste due interpretazioni, la critica ricomincia ad interessarsi appieno al *grande attore*.

A causa degli insuccessi riportati a New York, il pubblico di Rossi tende a diradersi, forse perché stanco delle recite shakespeariane italo-americane, forse perché influenzato dall’ombra di Salvini del quale Rossi sembra essere una pallida imitazione¹⁹⁰. Le accuse infamanti diventano ancora più avvilenti se analizziamo da vicino la loro reale origine: Rossi, rispetto alla Ristori o a Salvini, non arriva in America con l’animo predisposto ad accettare passivamente qualsiasi condizione che possa limitare la sua arte; egli sa bene come gli eventi riescano, in America, a deteriorare l’arte sottoponendola ai guadagni e alle facili lodi. Da subito egli prova disagio , come già osservato, verso la stampa ed i giornalisti e questa ritrosia non depone a suo favore. Infatti, come riportano molti giornali specializzati in teatro, il

¹⁸⁸ Cfr., P.M.Potter, ‘*Ernesto Rossi*’, «The Critic», 1, 1881

¹⁸⁹ E. Rossi, *Ibidem*, pag. 167

¹⁹⁰ Vedi M. Carlson, *op. cit.*, pag. 132

talento di Rossi non è certo inferiore a quello di Salvini, ma diversa è la sua capacità di attirare le masse nei

teatri d'America; una minore empatia di Rossi con lo *Star System* americano, insomma, sembra essere la vera causa di questo suo successo 'a metà':

*Senza dubbio il lavoro shakespeariano di Rossi è superiore rispetto a quello fatto da Salvini ed è altrettanto indubbio che il pubblico americano non fosse ancora pronto ad accogliere recite italo-americane in una veste così puntuale e meno lineare ma non è lodevole, né per la comunità americana né per la capacità bostoniana di riconoscere velocemente il genio artistico, che Rossi sia stato così incivilmente snobbato*¹⁹¹.

Al di là delle ragioni, questa serie di critiche limitanti e di indifferenza accompagnano Rossi nelle varie città della costa orientale dell'America; dopo Philadelphia, Chizzola organizza una tournèe in un gruppo di città del sud, quali Charleston, Richmond, Savannah ed Atlanta, in cui né la Ristori né Salvini erano mai stati o avevano sostato a lungo. L'impresario spera, in questo modo, di incrementare il pubblico di Rossi, presentato come un'effettiva novità dall'Italia. La sfortuna vuole, invece, che l'attore debba cancellare molte delle date previste per inagibilità dei teatri presi in affitto¹⁹². Le difficoltà del tour iniziano a destabilizzare l'attore che, la sera del 21 dicembre, nella **Owen's Academy of Music** di Charleston, in un disperato ultimo tentativo per convincere il pubblico americano, giunge al quarto atto del *Re Lear*, gridando in inglese «Un re dalla testa ai piedi!». Il pubblico resta sgomento per un istante, producendosi poi immediatamente in un applauso tanto prolungato da bloccare la performance per qualche minuto¹⁹³. Rossi arguisce che, in tal modo, può giungere agli animi degli spettatori ed è per questo che, nelle successive date di gennaio (presso il **Ford's Theatre** di Washington ed il **Ford's**

¹⁹¹ Cfr., «Boston Globe», 18 ottobre 1881

¹⁹² M. Carlson, *op. cit.*, pag. 133

(Del resto, stiamo parlando di profonda provincia.)

¹⁹³ Vedi, *Ibidem*

Theatre di Baltimore), presenta *Amleto* ed *Otello* con alcune parti recitate in inglese. Questo modo di lavorare è, per Rossi, assolutamente inconcepibile; in una strenua lotta contro se stesso, egli non perde mai tempo nel ribadire una sua ferma opposizione al sistema teatrale americano e al patriottismo buonista respirato in quel suolo; in realtà, il ritorno a New York dell'attore, alla fine di gennaio, è salutato molto positivamente, in concomitanza con la presentazione dell'ultimo atto del *Re Lear*, interamente recitato in inglese :

Recitai parte del Re Lear in inglese. Ti lascio considerare come quell'arte di adulazione mandasse in visibilio gli americani! Ma io in coscienza dissi a me stesso:- Per originalità una parentesi si può fare:ma deve restare una parentesi-ho girato il mondo coll'italiano, ho fatto rispettare ed amare il mio idioma, non cambierò sistema per adulare gli Americani. Sono, e resto, Italiano[...] ¹⁹⁴.

Del resto, l'attore non riesce, dopo le positive esperienze di Baltimore, Washington e New York, ad apprendere altri pezzi in lingua inglese con la stessa velocità e questo non deve stupire se si pensa all'enorme mole del repertorio di Rossi e alla maggiore scrupolosità del suo lavoro, rispetto a quello di Salvini; oltretutto, Rossi si sottopone ad un tour molto più massacrante rispetto al collega, per motivazioni puramente economiche. Salvini, nel tour del 1880-1881, recita regolarmente il lunedì, il mercoledì ed il venerdì sera, con una matinee del sabato; Rossi, invece, è costretto a recitare per tutta la settimana :

La sua performance a Washington, attuata tra il 9 ed il 14 gennaio, prevede : LUNEDI, Amleto; MARTEDI e VENERDI, Edmund Kean; MERCOLEDI, Re Lear; GIOVEDI, Otello; SABATO MATTINA, Romeo e Giulietta. A volte, c'è anche l'introduzione di uno spettacolo il sabato sera ¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Cfr., *Idem*, pag. 183

¹⁹⁵ Cfr., M. Carlson, *op. cit.*, pag. 133

Se si guarda alle dichiarazioni, precedentemente esposte, del «Boston Globe»¹⁹⁶ ci si rende conto della maggiore stima che la critica americana mostra di avere per il talento e per l'impegno di Rossi, rispetto alla Ristori e a Salvini; è anche vero, però, che l'attore è in qualche modo costretto a faticare più dei colleghi per rimediare ai disastri finanziari avvenuti nel tour americano, suo malgrado. Del resto, le cronache del tempo riportano che lo stesso Rossi, poco prima di partire, dichiara polemicamente che il modo di impostare le tournèe in America non è solo estenuante per la salute ma anche dannoso per l'arte o, almeno, per la sua arte¹⁹⁷.

Molto scoraggiante è, ad esempio, lo spostamento della troupe verso le città occidentali di St. Louis, Minneapolis e St. Paul; in questi luoghi, gli incassi dell'attore crollano nuovamente e demoliscono definitivamente la sua reputazione (fatto che, ancora una volta, può illuminare sulla *forma mentis* americana riguardo alla questione teatrale). La sua performance, prevista per metà febbraio, presso Chicago, viene annullata e conduce Rossi al tracollo finanziario. Nessun manager si propone per affittare un teatro in cui l'attore possa recitare tanto che, da questo momento, è lo stesso Rossi a pagare le spese di affitto dei vari teatri, ottenendo scarsissimi guadagni personali. La situazione diventa presto insostenibile e l'attore, all'inizio di marzo, scioglie la sua compagnia nel mezzo di una piccola tournèe a Detroit, presso il **Whitney's Grand Opera**¹⁹⁸. La maggior parte degli attori riceve una somma in grado solo di coprire il loro viaggio di ritorno a Boston e lo stesso Rossi torna a New York per vedere cosa possa fare con i pochi introiti personali rimasti. Riesce ad organizzare una settimana di recite presso il **Chestnut's Theatre** di Philadelphia; come unico cavallo di battaglia, sceglie di interpretare *Edmund Kean*, aggiungendo, come appendice, la parte finale del *Re Lear* tutta in inglese.

¹⁹⁶ Rimando a pag. 84 per la citazione.

¹⁹⁷ Cfr., «New York Times», 17 marzo 1882

¹⁹⁸ In quell'occasione, Rossi non ha nemmeno il tempo di presentare *Amleto*, segno evidente di una disfatta precipitosa; egli porta in scena, solo per tre giorni, *Otello*, *Romeo e Giulietta* e *Re Lear*. Per questo approfondimento, vedi M. Carlson, *op. cit.*, pag. 196-197.

*A Filadelfia ho dovuto recitare il Kean 7 volte in una settimana! Roba da morire o diventar matti! Il Kean era nuovo come interpretazione e forse in alcun luogo come lavoro*¹⁹⁹.

Questa interpretazione era stata già presentata da Rossi a Washington, presso il **Ford's Theatre**, a gennaio:

A Washington il Kean sorprese spaventevolmente. Dopo la scena del quarto atto tutto il pubblico uscì in massa ed il Presidente Arthur, che era in teatro, si unì agli altri e uscendo chiamò il mio segretario per incaricarlo di esprimermi a suo nome tutto il rincrescimento per quella deplorabile scena successa in teatro. Ma è uno scandalo legato alla produzione- E' Kean che è insultato! Non Rossi!- e Lord Mewill, e il conte di Koefeld sono personaggi drammatici e non gentiluomini reali che insultano Kean- e lo stesso Policemann è un attore!

*-Davvero?-fra il confuso e il contento!- Ah very fine indeed! Very nice-Again again. Il presidente rientrò in teatro ma ci volle del bello e del buono a persuadere gli altri , i quali trovavano very shocking il modo tenuto dal pubblico verso di me*²⁰⁰.

Questo aneddoto curioso, ironicamente riportato da Rossi nelle sue memorie, mostra quanto sia ancora ingenuo ed acerbo il rapporto del pubblico americano con l'evento teatrale. Inoltre, fatto più importante, l'inconveniente rivela una grande conquista del *grande attore* italiano in America : la sua peculiarità, ovvero ***l'immedesimazione*** nel ruolo interpretato, rende il momento artistico assolutamente veritiero e colpisce a tal punto l'uditorio americano, abituato alle performances 'classiche' di un Booth o di un Forrest, da scandalizzarlo, commuoverlo, pietrificarlo o offenderlo come mai gli era capitato prima²⁰¹. Di questa verità scenica, Rossi è assolutamente cosciente se, nei suoi *Quarant'anni di vita artistica*, riporta che un giornalista, per fare come al solito

¹⁹⁹ Cfr., E. Rossi, *op. cit.*, pag. 184

²⁰⁰ Cfr., *Ibidem*

²⁰¹ Nel prossimo capitolo, verrà sviluppata proprio questa differenza tra il lavoro del grande attore italiano e quello della star americana.

pubblicità gratuita, ha sostituito i nomi degli attori a quelli dei personaggi interpretati ed è per quel motivo (sempre secondo il giornalista americano) che il quarto atto ha provocato tali conseguenze. A queste accuse Rossi risponde dicendo che gli americani scambiano la verità dell'azione con la realtà ²⁰².

L'11 aprile del 1882, Rossi debutta al **Baldwin Theatre** di San Francisco con *Otello*. È l'ultimo giro di recite dell'attore che ha, quale termine ultimo, il 22 aprile. Dalle parole di Rossi, sembra che l'esperienza si sia rivelata positiva:

[...]feci la famosa traversata da New York a San Francisco di California. E che paese quel S. Francisco! Come è bello! È un po' barbaresco, anzi che no! La civiltà ha ancora molto da fare colà: ma col tempo...chi sa! Quello che è certo è un gran bel paese! Bel clima! Primavera perpetua! peccato che sia così lontano! ²⁰³.

In realtà, dietro quest'ingaggio da parte dell'impresario Thomas Maguire, già entrato in contatto con Salvini e con la Ristori, si cela un penoso tentativo di risollevare le sorti del **Baldwin**, sull'orlo della bancarotta. Maguire paga le spese del soggiorno di Rossi e di altri due attori ed incrementa la compagnia con gli attori del **Baldwin**.

In California, Rossi non deve temere il fantasma del collega Salvini ma questo non sembra migliorare le cose: con le prime recite di *Otello* ed *Amleto*, gli incassi non superano i novanta dollari a serata ²⁰⁴; come da contratto, la metà delle entrate vanno a Rossi ed il resto, suddiviso, agli altri attori. Non sorprende che, in segno di protesta, quasi tutti gli attori decidano di astenersi dal recitare ed è così che, la sera del 21 aprile, Rossi interpreta *Re Lear* con solo quattro attori ²⁰⁵. È decisamente la fine dell'unica tournèe intrapresa dall'attore che non si sa se ne abbia realmente beneficiato o se, al contrario, abbia vissuto l'esperienza come uno scontro, una forzatura personale, un tentativo fallito, una negazione del momento artistico. È indubbio che sia più difficile addentrarsi nell'analisi della tournèe di Rossi in

²⁰² Vedi E. Rossi, *Ibidem*

²⁰³ Cfr., *Idem*, pag. 185

²⁰⁴ M. Carlson, *op. cit.*, pag. 134

²⁰⁵ Vedi in « San Francisco examiner », 22 aprile 1882, in M. Carlson, *op. cit.*, pag. 211

America, rispetto a quanto fatto per Salvini e Ristori; questi attori hanno il vantaggio di aprire la strada a Rossi ma usufruiscono anche di tutti i benefici che può donare una novità o un evento vissuto per la prima volta. Rossi, dal canto suo, giunge in America già conoscendo, almeno in parte, i meccanismi e le implicazioni celate nel teatro americano. Questo, però, è l'unica facilitazione della quale egli può avvalersi perché, di contro, il suo 'giungere dopo' viene visto e vissuto come 'imitazione di Ristori e Salvini' e a nulla valgono le pubblicità sostenute dagli impresari. Esse hanno ormai stancato; inoltre, anche le aspettative degli spettatori sono decisamente diminuite. Un altro svantaggio di questa tournèe di Rossi riguarda una sua 'mancanza' artistica: egli, a differenza della Ristori o di Salvini, non possiede una *single-role performance*, un personaggio col quale farsi ricordare e, pur ottenendo successo in Europa con *Amleto*, sarà sempre criticato per aver scelto di interpretare un carattere "nordico", così lontano dal proprio temperamento. In America, infatti, come in Inghilterra, la sua interpretazione di *Amleto* viene salutata con enorme perplessità e con una nota di malcelato patriottismo :

*[...]l'unico modo giusto per interpretare i capolavori shakespeariani è utilizzare la lingua inglese e, forse, il tedesco. Gli attori stranieri che vengono qui dovrebbero impegnarsi in lavori che comprendono veramente, dare i capolavori appartenenti alla loro letteratura, con compagnie che parlano il loro stesso idioma*²⁰⁶.

Rossi viene accusato, dalla critica anglo-americana, di aver vissuto a metà i suoi eroi e di non aver colto appieno la polpa dei testi shakespeariani; sicuramente, le critiche verso di lui sono più dure perché Rossi è l'unico attore italiano, anche rispetto alla Ristori e a Salvini, ad aver basato la sua carriera su Shakespeare; è però giustificabile che l'attore si rifiuti di accettarle, proprio in virtù del suo lavoro svolto sui testi del grande drammaturgo inglese.

²⁰⁶ Cfr., « New York Tribune », 6 novembre 1881

Con la fine della tournèe americana di Rossi non si concludono i rapporti tra teatro italiano ed americano; ricordiamo che Salvini tornerà in America nel 1882 e che la Ristori lo seguirà nel 1883. Al di là di questa prima analisi che ha messo in evidenza soprattutto le caratteristiche logistiche dell'arte italo-americana, le implicazioni organizzative di un tour dalle imponenti dimensioni, sarà necessario approfondire il lavoro di questi attori, prima e durante le tournées stesse e le eventuali conseguenze determinate dall'incontro di scuole teatrali diverse. L'impatto causato dall'arrivo del *grande attore* in America è molto forte e, di conseguenza, produce stimolanti dibattiti, come vedremo e abbiamo già visto nel caso di Henry James, fruttuose collaborazioni tra attori che vengono da loro riportate con acume ed accuratezza (è il caso di Booth, della Cushman, di Salvini e di Rossi) ma anche attriti ed invidie, ostilità per la cultura italiana che si sovrappone a quella americana. Nel caso specifico di Rossi, l'incontro-scontro verte fondamentalmente sulla questione del capitalismo americano e dello sfruttamento degli artisti, attuato per meri scopi economici. Su questo nodo si svolgono le impressioni finali dell'attore sulla sua esperienza personale che, purtroppo, concludono amaramente un capitolo importante della sua carriera:

Ma tu mi domanderai: Sei stato contento del tuo viaggio artistico nel Nord America? ed io ti rimando alle lettere che ti scrissi allora. Partii per l'America come attratto, affascinato da quella vertiginosa forza irresistibile che è magnificamente riprodotta dalle cascate del Niagara che attirano, trascinano nei loro gorgi infiniti i malcauti che hanno la baldanza di volersi troppo avvicinare ad esse: e anch'io fui colto in quella vorticoso voragine che mi sbalestrò dalle mie tranquille, serene abitudini in un avvicinarsi e succedersi di faticosi viaggi, di combinazioni nuove, di usi mal conformi al mio essere, di fatiche straordinarie e con tale celerità che tutto mi passò come una meteora che ora intravedo quasi come attraverso di un sogno[...]pare a te che questo potesse essere un esercitare nobilmente e dignitosamente la propria arte? Mi pareva di esser ridotto un mestierante, spinto dalla sola avidità di lucro o di

*speculazione. Chi avesse sentito un po' di dignità di sé stesso si sarebbe ribellato : ed io mi ribellai facendo proponimento di non giocare mai più a così basso giuoco*²⁰⁷.

²⁰⁷ Cfr., E. Rossi, *op. cit.*, pag. 185

III CAPITOLO

GRANDI ATTORI E LEADING ACTORS: IL LAVORO DELL'ATTORE NEL SECONDO OTTOCENTO

Prima di analizzare nel dettaglio gli attori e le attrici statunitensi che hanno reso importante il teatro americano nel secondo ottocento, è indispensabile tentare una sintesi di quei precetti che sono alla base del fenomeno dell'attore, tanto in Italia quanto in America. In particolare, si tratta di analizzare le figure del *grande attore* e del *leading actor*. Come già detto, si potrebbe definire *grande attore* non tanto « (o solo) un attore grande ma un determinato modo di concepire il teatro in cui l'attore risulta il signore assoluto e unico della scena che sottomette a sé, da una parte, tutti i codici spettacolari e, dall'altra, gli spettatori stessi, chiamati a partecipare a un rito di autoproiezione e di identificazione con il personaggio incarnato dall'attore. [...] dal punto di vista stilistico il grande attore è l'incarnazione sulla scena dei principi romantici di smisuratezza della passione e del sentimento[...] secondo la poetica che tendeva a unire il sublime con il reale, di un vero ideale o moltiplicato.[...] Ma il ruolo del grande attore non è solamente un ruolo teatrale, bensì anche un ruolo sociale che si colloca in modo ben preciso nella scala dei valori del tempo. E non è un caso che inizi ad affermarsi verso la metà dell'ottocento e che trionfi poi nell'ultimo trentennio del secolo[...] dal momento che risulta essere un'evidente incarnazione di quell'individualismo che si afferma così decisamente a partire dall'età romantica »²⁰⁸. Si legga ancora:

[...]Il grande attore è un fenomeno che non si esaurisce semplicemente nel trionfo sul palcoscenico di una individualità eccezionale a scapito della orchestrazione corale della rappresentazione. Esso, piuttosto, rimanda a un preciso modo di fare teatro,

²⁰⁸ Cfr., G. Livio, *op. cit.*, pag. 611-612-613

Il fenomeno italiano del *grande attore* è stato oggetto di importantissimi studi da parte di eminenti critici teatrali tra i quali è doveroso menzionare almeno i contributi di Alonge, Caretti, Alessandro e Silvio D'Amico, Ferrone, Meldolesi, Molinari, Monaco, Ruffini e Taviani.

divenuto egemone in Italia nel secolo scorso. Si potrebbe legittimamente parlare di un "sistema", determinato dal saldarsi di vari e specifici fattori, generati da un ben definito periodo della storia del nostro Paese. Il "grande attore", quindi, non è comprensibile prescindendo dall'ascesa della borghesia in Italia, dal diffondersi dell'ideologia e delle lotte risorgimentali, dalla debolezza della drammaturgia nazionale, dalla partecipazione del pubblico incline a realizzare un gigantesco transfert collettivo nei confronti della scena e dei suoi beniamini. Solo l'intreccio di questi elementi spiega l'avvento di quella peculiare "struttura" ²⁰⁹.

Come già precedentemente analizzato, il *grande attore*, ovvero la triade Ristori-Rossi-Salvini, entra in contatto con il *leading actor* americano, la star per eccellenza della seconda metà dell'ottocento, e al di là delle differenze socio-economiche che determinano le rispettive realtà teatrali, ben più evidenti disuguaglianze si manifestano in ambito **artistico**, talvolta provocando accese discussioni da parte della critica americana, come si vedrà più avanti.

Se il *grande attore* trova la sua collocazione in un determinato momento storico-politico, il cosiddetto *leading actor* americano (letteralmente, *attore principale*) è il risultato di un lento processo di colonizzazione ed influenza da parte della realtà teatrale inglese ²¹⁰. È ancora più importante ribadire che l'attore italiano della metà dell'ottocento possiede un grande patrimonio teatrale risalente alla Commedia dell'Arte; il *leading actor*, invece, è il punto di partenza della vita teatrale americana ed il seme per l'avvento della regia, essendo privo di precedenti particolarmente influenti.

La sua origine può essere spiegata attraverso l'analisi di sette fattori caratterizzanti lo stile della recitazione tout court ²¹¹; si parlerà di: *doti fisiche dell'attore, attributi mentali e spirituali dell'attore, usi e costumi del periodo in cui*

²⁰⁹ Cfr., E. Buonaccorsi, *L'arte della recita e la bottega; indagini sul Grande Attore dell'ottocento*, Bulzoni, Roma 2000, pag.8

²¹⁰ La tesi che sto per esporre è il frutto di una ricerca compiuta dal Prof. Garff B. Wilson della Berkeley University, California. Tenzialmente, come pure nel caso della dicotomia *personalità-emozionalismo*, le teorie di Wilson sono accettate dalla maggior parte della critica teatrale americana ma non pretendono di fornire una soluzione definitiva alla spinosa questione della recitazione statunitense.

²¹¹ Rimando alla lettura del paragrafo *Style and its determinants in acting*, in *A History of american acting*, pag. 6-13

vive l'attore, ideali estetici del periodo in cui vive l'attore analizzato, unione di lavoro, esempi ed esperienze, il repertorio popolare costituito da melodrammi ed eroiche tragedie in 'blank verse' e, in ultimo, lo spazio teatrale in cui lavora l'attore

212

Il primo fattore, le cosiddette doti fisiche dell'attore, aiuta ogni artista a trovare i ruoli a lui più congeniali; ad esempio, il primo *leading actor* Edwin Forrest interpretava magnificamente il personaggio di Ercole Farnese, possedendo un fisico massiccio e muscoloso in grado di dargli una sufficiente potenza e resistenza recitativa. In virtù di questo primo fattore, notiamo una linea costante che unisce tutte le scelte del repertorio di Forrest che comprende eroi del calibro di Coriolano, Metamora, Damon, Jack Cade, tutti uomini vigorosi, forti ed autoritari.

Per confermare la validità di questo assunto, si prenda in considerazione il caso dell'opposto di Forrest, il delicato Edwin Booth. Egli era gentile, piccolo di statura, pieno di grazia e assolutamente privo di quella potenza fisica posseduta dal collega più maturo. Per questa sua marcata 'spiritualità' e per le doti intellettuali sviluppate al massimo per sopperire alla mancanza di quelle fisiche, Booth conquistò l'appellativo di « più grande poeta della sua professione» ²¹³, un epiteto alquanto singolare e venato di una pungente ironia. Anche le attrici come la mascolina Maude Adams o la imponente Cushman potevano interpretare in modo eccellente, rispettivamente, personaggi come Peter Pan o la Regina Caterina ma dovevano rinunciare alle delicatezze della loro collega Siddons o agli 'acuti da contralto' di Mary Anderson. Naturalmente, anche il viso e la voce fanno parte delle doti fisiche dell'attore e determinano in modo altrettanto incisivo, tanto quanto la loro struttura corporea, gli stili di recitazione.

Gli attributi mentali e spirituali dell'attore sono il secondo fattore determinante per lo stile ed il lavoro dell'artista americano: il performer dotato di fervida immaginazione agirà sulla scena con maggiore intensità, consapevolezza e

²¹² Un'analisi più approfondita dello spazio teatrale viene fornita nel CAP I, § 3

²¹³ Cfr., Lewis C. Strang, *Players and plays of the last quarter century*, VOL. I, Boston 1903, pag. 156, in G.B. Wilson, *op. cit.*, pag. 7

profondità; l'artista che, invece, possiede un temperamento nervoso può aumentare progressivamente la tensione scenica per giungere ad una vera esplosione emotiva del proprio stile. Un attore con una mente prettamente scolastica può intellettualizzare i propri ruoli, togliendo loro la connotazione più 'sanguigna' e corporea ²¹⁴ e arricchendoli di delicatezza ed eterea bellezza.

Il terzo fattore che influenza il *leading actor* ed il suo stile è costituito dagli usi e costumi dell'epoca in cui vive (in questo caso, si tratta della seconda metà dell'ottocento). Un attore, ovviamente, assorbe e fa suoi i dettami di una società a lui coeva e li trasporta sulla scena, anche inconsapevolmente. Nell'ottocento, ad esempio, un'eroina potrà arrossire e nascondere il proprio volto dietro un ventaglio; nel secolo seguente, la stessa eroina senza batter ciglio si alzerà e si accenderà una sigaretta.

Strettamente connesso al terzo è il quarto fattore : gli ideali estetici del periodo in cui vive l'attore. Con il passare degli anni, durante tutto il secondo ottocento, gli attori si priveranno (seppur con parsimonia) di quel classicismo fatto di posture esagerate ma anche di eleganza e rigore scenico, fino ad arrivare ad una recitazione più naturalistica, nel tono della voce e nella mimica.

Il quinto fattore è quello più interessante in quanto contenente, al suo interno, l'importante influenza della recitazione inglese. Il lavoro continuo ma anche i punti di riferimento, le cosiddette guide artistiche, sono indubbiamente fondamentali per far progredire lo stile recitativo ed il lavoro del *leading actor*.

Come già spiegato, la realtà teatrale americana non possiede una tradizione effettiva alle spalle dalla quale il *leading actor* possa trarre vantaggi ed influenze; è per questo che gli attori inglesi, i primi a giungere in America e a tentare una stabilizzazione del teatro, sono considerati quasi gli unici punti di riferimento.

La stessa recitazione inglese prevede quattro distinti stilemi recitativi succedutisi gli uni agli altri; il primo di essi, dominante nei primi anni del settecento, è definito «

²¹⁴ Naturalmente, è il caso di Edwin Booth, così diverso nell' *Otello*, rispetto all'italiano Salvini. Questo dettaglio viene analizzato nelle pagine successive di questa introduzione.

stile neo-classico»²¹⁵ e prevede l'uso di toni e posture fortemente convenzionalizzati e insindacabilmente stabilite dall'autore. Il secondo stilema è detto « romanticismo realistico» ed ovviamente rappresenta una rivolta verso il precedente. L'attore deve evitare qualsiasi codificazione prestabilita dall'autore e, tramite studio e forza d'animo, ricercare una certa aderenza alla 'natura', illuminando se stessi.

Alla fine del settecento, in questa carrellata di stili inglesi, fa la sua comparsa una terza alternativa. In questi anni, infatti, Thomas Sheridan e John Walker pongono una capillare attenzione verso la dizione e la declamazione, codificandole come arti indipendenti dalla recitazione tout court. Sir Joshua Reynolds, inoltre, individua una nuova necessità per l'arte della recitazione e arriva ad affermare che non è artistico imitare i dettagli del mondo naturalistico; semmai, si deve innalzare la natura per escludere il brutto ed esaltare l'ideale. John Philip Kemble e sua sorella, la famosa attrice inglese Sarah Kemble Siddons, seguono molto seriamente le teorie appena esposte e giungono alla creazione di un nuovo stile di recitazione, assolutamente importante per la futura formazione del *leading actor* americano. Siamo all'inizio dell'ottocento, ma la *grande declamazione* viene sostituita dalla *dizione naturalistica* della scuola di Garrick; le rappresentazioni teatrali conservano quindi un rispetto formale per l'imitazione della « natura» ma si arricchiscono di dignità e nobiltà scenica.

Le prime tournées di artisti stranieri in America, come quella di Edmund Kean avvenuta nel 1814, portano a compimento questo lento processo evolutivo della recitazione statunitense che si fa dunque più appassionata, sanguigna e meno artificiosa. È proprio con l'avvento del *grande attore* italiano, qualche anno più tardi, che interpreti come Forrest o Booth (cresciuti artisticamente con l'esempio di Kean e dei Kemble) arricchiranno ulteriormente le loro interpretazioni di 'carne e cuore' perché « in tutta la storia della recitazione americana, il fattore del training e della specularità è stato influente nel plasmare lo stile di un attore. Gli attori del primo periodo prendevano a modello i loro predecessori, specialmente le star straniere e

²¹⁵ Cfr., G.B. Wilson, *op. cit.*, pag. 9 e seguenti

adottarono i loro metodi e le loro maniere proprio perché sembravano più efficaci »

216

Il sesto fattore, importante per la creazione dello stile recitativo del primo *leading actor*, è costituito dal repertorio popolare in voga nell'ottocento : melodrammi e tragedie eroiche in versi sciolti. Anche in questo caso, l'arte dell'attore americano viene influenzata dall'Europa e dai suoi drammaturghi tra i quali ricordiamo almeno Farquhar, Dryden, Otway, Rowe, Sheridan e, chiaramente, Shakespeare.

L'ultimo fattore che influisce sull' *american way of acting* è lo spazio teatrale nel quale l'attore si trova a fare le sue performances; come in Italia, anche in America la recitazione è fortemente condizionata dallo spazio in cui essa avviene a causa di un inadeguato sistema di illuminazione che costringe tutti gli artisti ad occupare solo il proscenio, unico luogo illuminato a sufficienza. Come riportano le cronache di primo novecento, tutti i passaggi più importanti del prim'attore avvenivano nel 'focus', punto in cui convergevano i raggi di una dozzina di lampade ad olio; gli altri attori, rimasti al buio, non prendevano parola finché non riuscivano ad avvicinarsi verso la fonte di luce ma è evidente l'impossibilità di una recitazione naturalistica, date le condizioni. Questo problema, presente nel primo ottocento, si attenua verso il 1880 quando l'illuminazione teatrale viene notevolmente perfezionata ²¹⁷.

L'incontro del *grande attore* italiano e del *leading actor* americano avviene in una fase (dal 1866 in poi) molto labile per entrambe le realtà analizzate perché gli artisti che partecipano attivamente a questo evento ancora non hanno trovato una dimensione definitiva o, peggio, una risolutiva accettazione da parte di pubblico e critica; il *grande attore* si sente estraneo nella sua stessa patria ²¹⁸ e deve rivolgersi all'estero, come già analizzato, per sopperire a mancanze economiche e per

²¹⁶ Cfr., G.B.Wilson, *op. cit.*, pag. 10-11

²¹⁷ Margaret G. Mayorga, *A short history of the American Drama*, New York 1934, pag. 54 in G.B. Wilson, *op. cit.*, pag.12

²¹⁸ In effetti, questi sono gli anni in cui si afferma, in Italia, la *piccola drammaturgia* dei Giacometti e dei Torelli. Il *grande attore* basa la sua carriera sul repertorio shakespeariano che, invece, inizia a decadere (proprio in Italia). Per questo motivo, il *grande attore* troverà "conforto" all'estero.

conquistare maggiori consensi al suo rientro. Ancora più difficile e limitante è la condizione in cui vive l'attore americano perché la sua arte è costantemente sottoposta, in termini abbastanza negativi, a paragoni con quella europea dai quali esce sempre sconfitta. Questo atteggiamento di sfiducia verso la qualità dell'arte teatrale americana comporta, alla lunga, un progressivo ripiegamento degli Stati Uniti entro i propri confini ed una pericolosa ostilità per le novità. L'arrivo del *grande attore* italiano in America, considerato da questo punto di vista, può dunque risultare come una specie di salvezza reciproca per entrambe le parti, un felice connubio arricchito dalle importanti considerazioni dei critici teatrali statunitensi.

Tutti i documenti, gli articoli dei quotidiani e delle riviste teatrali dell'epoca tendono a ribadire l'importante influenza che l'arte italiana ha posto in quella americana, lasciando trapelare una certa consonanza tra gli elementi tipici del *grande attore* (elementi che lo definiscono come tale) e del *leading actor*.

Una caratteristica fondamentale del *grande attore* è l'*immedesimazione* :

Lo scrupolo quasi maniacale con cui Adelaide Ristori ricerca la perfezione del travestimento non è fine a se stesso, ma strumento essenziale per la sua interpretazione del personaggio. Se è vero che il denominatore comune dell'arte del grande attore italiano dell'ottocento è l'identificazione col personaggio, c'è da rilevare che la maniera in cui questa immedesimazione viene realizzata è assai diversa. Per Ernesto Rossi, essa era frutto di una illuminazione improvvisa, di un'intuizione irrazionale, che non poche volte lo portava a produrre risultati discontinui, pur se ottimi. Tommaso Salvini, invece, era fermamente convinto che nella parte si potesse entrare solo a conclusione di un faticoso processo interiore, di una lunga preparazione in camerino, di quel progressivo trucco dell'anima di cui parla, con ammirazione sconfinata, Konstantin Stanislavkij. Per la Ristori, tramite al personaggio era il costume che, come nota Sandro D'Amico, "le permetteva di definirne il carattere, per poi arrivare ai sentimenti e alle passioni". Questa tenace e diligente cura per gli accessori[...]si accorda inoltre con la peculiare qualità della

sua recitazione, che rispetto a quella dei colleghi punta maggiormente sulla componente mimica ²¹⁹.

L'immedesimazione nell'attore americano è una caratteristica esclusivamente femminile e riguarda le cosiddette *attrici emozionalistiche* ²²⁰ della seconda metà dell'ottocento, o meglio, tra le peculiarità di questo tipo di interpreti c'è anche l'immedesimazione ²²¹; il processo attraverso il quale tale attrice americana giunge al personaggio è basato sulle emozioni, ovviamente, ricercate nella propria individualità. Attrici come Anna Cora Mowatt, Clara Morris, Fanny Davenport o Leslie Carter partono dalla propria esperienza personale e la filtrano attraverso quella delle loro eroine; l'implicazione emotiva, da loro utilizzata per giungere alla meta, è talmente alta che non poche volte si verificano casi di isteria e patologia.

Il *grande attore* tenta dunque una mediazione tra la propria persona ed il personaggio, utilizzando aiuti concreti (quali il vestito di scena o la toeletta salviniana) per giungere al vero scenico; le attrici americane della *scuola dell'emozionalismo* lavorano sulla loro interiorità per conquistare la verità dei sentimenti.

L'immedesimazione e il lavoro sul personaggio non sembrano appartenere al resto degli attori americani, anche ai più famosi *leading actors*. Salvini, a riguardo, li rimprovera di superficialità e poca attenzione :

Quelli che posseggono le qualità degli artisti europei, e una naturale tendenza d'imitazione, sono gli attori americani del Nord. Se ponessero maggior riflessione sullo studio dei caratteri, maggiore accuratezza nell'illustrarli, come posseggono la chiara e incisiva dizione, avrebbero il vanto di essere fra i primi interpreti dell'arte; ma essi studiano alla leggera, fanno tutto in fretta e perciò non raggiungono le alte

²¹⁹ Cfr., E. Buonaccorsi, *op. cit.*, pag. 150

²²⁰ Per questo argomento, rimando al § *Da una teoria di Garff B. Wilson: scuola di personalità e scuola di emozionalismo*, contenuto in questo capitolo.

²²¹ E non è un caso che il *grande attore* italiano attui una forte sinergia tra l'immedesimazione e l'emozionalismo.

cime; nullameno, ebbero essi pure degli artisti insigni: un Forrest, un Davenport, un Wallack, un Mc Callough, un Booth, un Barrett, ed altri che ne fanno fede[...] ²²² .

Gli attori italiani, dal canto loro, vanno fieri dell'enorme lavoro svolto per giungere all'immedesimazione; valga su tutti, l'esempio della Ristori che così si esprime :

*Posso dire altresì che nel proposito da me assunto, e spesso greve per le mie forze, ho spiegata tutta la mia coscienza d'artista, cercando sempre d'immedesimarmi coi personaggi che io rappresentava, studiando a tale scopo i costumi dei loro tempi, ricorrendo alle fonti storiche per ricostituire la loro personalità fisica e morale nelle loro manifestazioni[...]*le più vive soddisfazioni d'animo mi provennero appunto dall'essere riuscita ad identificarmi coi personaggi che rappresentava e ad ispirarmi alle loro proprie passioni ²²³ .

Si legga ancora :

Non si può divenire grande artista senza sapersi identificare nei diversi personaggi che si devono rappresentare per saper conoscere ed esprimere con verità le diverse manifestazioni dei sentimenti dai quali è animato il soggetto da riprodurre. In tal modo si riuscirà a trasfondere nell'animo dello spettatore le emozioni, che le situazioni poetiche, o feroci vi fanno provare e che l'artista sente. Questa è la superiorità dell'arte.[...] qualunque personaggio rappresenti, l'attore coscienzioso non deve mai perdere di mira che il solo bello è vero, che il solo vero alletta, s'insinua piacevolmente ed educa[...] ²²⁴ .

A questo riguardo, importantissima è anche la testimonianza di Ernesto Rossi :

²²² Cfr., T. Salvini, *DOCUMENTI INEDITI E RARI/3* , Sulla nazionalità dell'arte drammatica, in E. Buonaccorsi, *op. cit.*, pag. 138

²²³ Cfr., A. Ristori, *op. cit.*, pag. 7-8

²²⁴ Cfr., A. Ristori, *DOCUMENTI INEDITI E RARI/1* , *Mie teorie e precetti sull'arte drammatica*, in *Ibidem*, pag. 118-119

*Studio precipuo dell'attore nella interpretazione dei caratteri che egli imprende a rappresentare, si è quello di incarnare sé stesso nel personaggio: sottomettere la sua personalità: mai sovrapporla: compenetrato interamente in quello, agirà con quello, e troverà gli accenti veri: esprimerà i veri sentimenti, e potrà così con una facilità da lui stesso ignorata, operare con esattezza tutta la evoluzione patologica e psicologica del personaggio dall'autore ideato*²²⁵.

Dalle parole di Rossi emerge un'ulteriore caratteristica del *grande attore* : l'esigenza di lavorare sul personaggio da interpretare che, come vedremo, culminerà (specialmente con Rossi) nella scoperta di Shakespeare. Nello spiegare le sue idee artistiche riguardo l'*immedesimazione*, l'attore espone la sua poetica della *doppia vista*, fondamentale nodo nella preparazione della propria parte :

*L'attore deve possedere la facoltà della così detta doppia vista: come il poeta, il pittore e lo scultore: ma questi la esercitano in differente modo: essi hanno davanti ai loro occhi l'opera loro, la vedono formarsi e progredire sotto i loro sguardi, possono modificarla, correggerla, perfezionarla prima di presentarla al pubblico: l'attore non ha questo privilegio. Non ha correttore dell'opera sua che sé medesimo e il pubblico[...] Che cosa è questa doppia vista? Mi proverò a spiegarlo. L'attore entra in scena e comincia a dar vita al suo personaggio che ha confusamente plasmato nella sua mente! [...] Dunque ei lo vede innanzi a sé camminare, gestire: lo ode parlare: lo sente agitarsi: e distingue se quell'incedere, quel gesto, quella parola, quei sentimenti, così espressi, sono, o no, in perfetta relazione con i sentimenti e colle passioni del personaggio che in quell'istante riveste; egli solo giudica, modifica, corregge e riforma all'istante. Ecco ciò che io intendo per doppia vista!*²²⁶.

²²⁵ Cfr., E. Rossi, *DOCUMENTI INEDITI E RARI/2*, *Arte e natura*, in *Idem*, pag. 128

²²⁶ Cfr., *Ibidem*, pag. 128-129

Come già accennato, il lavoro del *grande attore* comporta un'analisi approfondita del personaggio da interpretare; questo avviene in virtù della centralità dell'artista nel teatro del secondo ottocento. In questo periodo, Rossi e Salvini (e solo marginalmente la Ristori) iniziano a scoprire le opere di Shakespeare, considerandole un irrinunciabile banco di prova per le loro personali attitudini; anche gli attori americani scelgono i protagonisti shakespeariani per le loro performances ma mentre la critica statunitense accetta questa scelta interpretativa in modo naturale, quella italiana si rivela piuttosto ostile e, come sempre, il *grande attore* dovrà rivolgersi all'estero per trovare conferme sul proprio lavoro. Prima di analizzare tali critiche, è necessario spiegare il perché della scelta di Shakespeare, da parte degli attori nel secondo ottocento :

Durante il secolo intermedio fra il Settecento e l'Ottocento, Shakespeare divenne una specie di nume tutelare dell'attore : dell'attore come protagonista e vittima del tempo teatrale; come componente insostituibile del rappresentare e insieme come figura dannata a una perenne mobilità. Protagonista l'attore, Shakespeare incombe

227 .

Meldolesi individua quattro elementi fondamentali nella scelta dell'autore : l'avventura, il personaggio, la battuta ed il correlativo interiore.

- *L'avventura. Molte pièces furono riscritte per cancellarvi tutto ciò che non fosse avventura o per incrementarvi l'avventura[...]L'interprete tese così a trasformarsi in autore.*
- *Il personaggio. [...]tutti i grandi attori amarono in Shakespeare principalmente la statura dei protagonisti: alla loro "coerenza" non si fecero scrupolo perciò di sacrificare i nessi interni delle opere[...]Quando poi il nuovo attore divenne "grande", questa tendenza a subordinare gli intrecci ai*

²²⁷ Cfr., C. Meldolesi, *Alla ricerca del grande attore: Shakespeare e il valore di scambio*, in « Teatro Archivio », 2, settembre 1979, pag. 114

personaggi si arricchì delle ragioni di ogni interprete[...] La pratica dell'autonomia recitativa, comunque, vi si perfezionò

- *La battuta. Fra gli attori shakespeariani alcuni si specializzarono in personali restituzioni delle battute, al di là della stessa coerenza dei personaggi[...]*
- *Il correlativo interiore. È stato scritto più volte che i testi shakespeariani chiesero degli interpreti-inventori, capaci di coinvolgimento personale, non bastando alla loro rigenerazione scenica dei semplici prestiti di pose e di intonazioni. La personale individuazione di diversificati nuclei recitativi, specie nelle tragedie, produsse in alcuni grandi attori una serie epifania di correlativi interiori[...]ricorrendo a una sorta di recitazione “del profondo”, invece, ogni grande attore rappresentò i suoi propri incontri particolari con il poeta; ogni interpretazione fu per questo diversa, riconoscibile e sorprendente insieme*²²⁸.

Nelle loro tournées in America (e all'estero, in generale) i tre *grandi attori* utilizzano Shakespeare come un medium comunicativo internazionale, quindi si può affermare che, grazie a lui, si fanno conoscere nel mondo. Recenti studi compiuti a riguardo fanno parlare di un *Italian Style*²²⁹, sia nell'interpretazione shakespeariana che nell'interpretazione tout court. Il primo aspetto di questa ricerca sottolinea che l'approccio degli italiani a Shakespeare non differisce affatto da quello adottato dagli attori inglesi ed americani²³⁰, semmai la differenza riguarda la resa dei testi stessi da parte di attori di nazionalità tra loro diverse.

Il cosiddetto *Italian Style* si avvale di alcuni elementi ben definiti, analizzati alla luce delle performances del *grande attore* in America.

Si individua immediatamente il continuo ricorrere, da parte della *triade*, di *striking points*, veri e propri momenti di grande effetto e di grande teatralità. Su tutti, valga l'esempio di Salvini-Otello che poggia il suo piede su uno Jago completamente

²²⁸ Cfr., *Ibidem*, pag. 116-117

²²⁹ Per questo argomento, vedi M. Carlson, *op. cit.*, pag. 175 e seg.

²³⁰ Questo assunto è rilevante, tanto più perché pronunciato da un critico americano.

sottomesso e prostrato o di Rossi-Amleto danzante sul ritratto di Claudio. Ogni produzione offerta dagli attori italiani ha nello *striking point* la sua manifestazione più evidente e palese un tipo di recitazione fatta di duro sforzo fisico e di elevata tecnica. Inoltre, l'*Italian Style* si avvale di quella componente realistica che sboccia proprio nel secondo ottocento.

Nonostante i capricci dati dal gusto individuale e nonostante l'imprecisione contenuta nelle recensioni dei critici teatrali, ci fu un generale consenso da parte di quanti videro le performances shakespeariane di Rossi, Ristori e Salvini. Questi tre grandi artisti avevano una chiara similarità di stile, che molti ricondussero al nuovo approccio "realistico" [...] In Italia, come altrove in Europa, il periodo di crescita di Ristori, Salvini e Rossi fu il periodo nel quale il "realismo" fu il più grande interesse del teatro, anche se in Italia come altrove, l'esatto significato del termine variava in base all'artista. Perfino le tragedie "classiche" o "idealistiche" di Alfieri potevano essere affrontate nella nuova maniera[...] ²³¹.

Zola, assistendo alla tournèe di Salvini a Parigi nel 1877, parla di una superiorità degli italiani, rispetto ai francesi, nell'attuazione del realismo che lo scrittore tanto cerca e tutti i critici inglesi ed americani, per distinguere gli attori italiani dai loro connazionali, utilizzano sempre il termine "realismo" come un codice identificativo della realtà *grand'attorica* :

Della scuola dei realisti egli è il profeta, grazie a lui abbiamo appreso l'enorme potere di quella scuola ²³².

Così si esprimono alcuni critici riguardo le tournées americane di Salvini ed è chiaro che, sia preso come epiteto 'simpatico' verso il *grande attore*, sia visto come una condanna se applicato ai testi shakespeariani, il termine "realismo" finisce per

²³¹ Cfr., M. Carlson, *op. cit.*, pag.178-179

²³² Cfr., « The Chicago Daily Tribune », 11 gennaio 1874

identificarsi con la realtà dell'attore italiano di secondo ottocento. Molti critici americani dell'ottocento, inoltre, vedono nelle tournées bilingui del *grande attore* e del *leading actor* un'occasione per studiare da vicino l'interpretazione di Shakespeare, in vesti più nuove e più « fresche» ²³³.

È chiaro che il “realismo” di cui parlano i critici americani debba essere privato del valore che attualmente si dà alla parola, però è da ribadire che questo aspetto della recitazione italiana sconvolse l'intero teatro americano; al realismo si collega sempre la passione, la carne, l'emozionalismo e una certa volgarità (foriera di bassi istinti). Ecco, a riguardo, il giudizio di James sull' *Otello* di Rossi :

Rossi è contemporaneamente molto cattivo e molto delicato; cattivo, in ogni momento in cui si richiede gusto discrezione e, oltre questo, nella violenta passione
²³⁴.

Un'altra caratteristica dell' *Italian Style* è una forte componente di meraviglia che il *grande attore* attua attraverso continui cambi di umore, in una lotta emotiva destabilizzante per lo spettatore. Questi *sharp contrasts* non appartengono, evidentemente, al *leading actor*, il quale è privo anche di un'altra dote del *grande attore*: la capacità di riempire un'intera sala di teatro solo con un filo di voce. La potente tecnica dell'attore italiano nella seconda metà dell'ottocento non sembra nemmeno paragonabile con la recitazione americana, troppo delicata e manierata. Marvin Carlson afferma, inoltre, che la *triade* abbia saputo carpire Shakespeare in modo molto più profondo e coerente dei colleghi inglesi ed americani. Inoltre, lo studioso conclude evidenziando che la grandezza dell'attore italiano è, indubbiamente, nella sua « controllata diversità» ²³⁵ : senza necessità di trovare una linea continua tra Ristori, Rossi e Salvini (e una coerenza all'interno di ognuno di

²³³ Cfr., M. Carlson, *Idem*, pag. 180

²³⁴ Cfr., H. James, *op. cit.*, pag. 55

²³⁵ Cfr., M. Carlson, *Idem*, pag. 183

loro) , si intuisce la grandezza del loro apporto negli Stati Uniti , anche studiando le contraddizioni della loro arte.

Individuate alcune delle più importanti caratteristiche del *leading actor* e del *grande attore*, è necessario ora analizzare da vicino l'effetto di questo 'felice connubio' tra arte italiana ed americana, tramite uno studio dell' *Otello* di Salvini e di Booth ²³⁶.

Anche se non esiste un unico modo per interpretare *Otello*, tuttavia nell'ottocento, una dicotomia domina in tutto il mondo: il dignitoso, lirico nero di Booth e l'appassionato e sensuale Otello di Salvini. Nel 1869, Booth fece suo il ruolo di Otello che era stato il cavallo di battaglia di suo fratello, Junius. Secondo la critica la sua interpretazione fu poetica. Egli fece sentire e capire che Otello amava Desdemona con una certa adorazione per la sua bellezza paradisiaca, in uno spirito di turbolenza e di auto-negazione. Quando si arriva al momento dell'uccisione di Desdemona , ciò che accade è un atto di inesorabile giustizia e non un omicidio.

“Raffinatezza” è il marchio dell'Otello di Booth. Egli è immancabilmente rispettoso verso Brabanzio, anche davanti alle spade sguainate, e assolutamente platonico verso Desdemona, senza troppo contatto fisico. Nonostante sia acclamato come il più grande tragico americano dell'ottocento, anche Booth ha diversi detrattori che lo criticano per il suo aspetto fisico (questo ci conferma l'assunto delle 'sette regole' del Wilson) : troppo piccolino, è uno Jago perfetto ma un Otello assolutamente improponibile. Secondo un articolo dell' « Herald» il discorso che Booth rivolge al Senato, risuona come una supplica di uno scolaretti per non prendere delle frustate. La pungente ironia e la condanna sono più che palesi.

Dove Booth era stato decoroso, Salvini fu invece giocoso ed amorevole; dove Booth era stato statico, Salvini fu ridondante e dove Booth fu un sacerdote sacrificale, Salvini fu una primitiva forza della natura. Per un pubblico cullato dal lirismo

²³⁶ Per questo materiale, raccolto nel saggio *Three faces of Othello* , ringrazio Kyle Brenton dell' A.R.T./MXAT Institute for Advanced Theatre Training , Harvard.

dell'attore americano, l'Otello di Salvini penetrò il mondo teatrale come un terremoto.

La compostezza rigorosa del *grande attore* (che molta critica italiana definisce *classicismo*) differisce da quella inefficace di Booth, soprattutto nel confronto finale con Desdemona; prima di ucciderla, accecato dalla gelosia e dalla rabbia, non si limita

(come fa il collega americano) a gettarle la lettera sul viso ma prende il suo collo e comincia a darle schiaffi in pieno volto. Il gesto finale di uccidere l'amata è solo l'acmé di una escalation senza precedenti; il pubblico è già terrorizzato per quanto visto fino a quel punto. I detrattori di Salvini lo definiscono come meglio possono :

«bandito italiano», «macellaio» ; i suoi sostenitori, invece, lo amano per quel pizzico di follia e di “vita” che attraversa la sala nella performance. Nei suoi scritti, James lo ritrae come un attore assolutamente completo:

*La nobiltà, la profondità, la consistenza, la passione, la bellezza visiva ed acustica[...]il perfetto Otello è qui*²³⁷.

Tentata una prima sintesi dei precetti alla base della recitazione del *grande attore* e del *leading actor*, bisognerà ora osservare il modo in cui lavorano gli attori statunitensi, ripercorrendo brevemente l'esperienza artistica dei maggiori punti di riferimento del teatro americano di secondo ottocento.

²³⁷ Tutto il materiale citato è raccolto in *Three Faces of Otello* del Brenton. I giornali citati sono senza data di riferimento.

Da Mary Ann Duff a Mary Anderson: excursus delle ‘pioniere’ statunitensi.

Le attrici che lasciano il segno nel teatro americano di primo ottocento vengono generalmente definite « classiche» ²³⁸. Per attrice classica (e anche per attore, ovviamente) si intende un tipo di performer perfetto in ogni momento della sua esibizione, tecnicamente impeccabile, un modello da seguire. Queste interpreti, discepole della scuola europea, iniziano il loro lungo apprendistato nelle compagnie di repertorio, passando dai ruoli di bassa commedia a quelli della più aulica tragedia. Hanno il merito di prendere sul serio l'arte della recitazione nella sua accezione culturale e si fanno, quindi, promotrici di messaggi incisivi per pubblico e critica presenti in sala.

Le doti maggiori delle attrici classiche sono, senz'altro, una grande versatilità, una solida preparazione tecnica, una voce in grado di esprimere tutta la gamma delle umane emozioni, una flessibilità mentale invidiabile ed una dizione assolutamente impeccabile. Il loro repertorio si affina man mano che le interpreti maturano artisticamente e, come nel caso del *grande attore*, arrivano a prediligere la centralità dei ruoli shakespeariani.

Il fine delle interpreti della scuola classica è la naturalezza in scena. Ovviamente, non si può fare un parallelismo tra il loro tipo di interpretazione e il metodo basato sul

²³⁸ Il termine viene utilizzato da Lewis Strang in *Players and Plays of the last Quarter Century*, VOL. 1, Boston 1903, pag. 129 . Lo stesso passo viene riportato da Wilson in *A history of American acting*, pag. 41

realismo psicologico, ma si può analizzare il loro “naturalismo” sotto un altro punto di vista.

Per un’attrice (o un attore) che lavora nella prima metà dell’ottocento, « to be “natural”»²³⁹ significa ricostruire il modo di porsi dei personaggi interpretati. Amleto o Re Lear non potranno parlare come un uomo di affari dell’ottocento (ad esse coevo) e le eroine shakespeariane non potranno avere lo stesso tono confidenziale che le donne tengono nelle sale da thè. Essere naturali significa, prima di tutto, rispettare l’epoca in cui il personaggio vive e, di conseguenza, tutte le abitudini di quel momento storico.

Su queste premesse poggia, come nel caso del *grande attore*, uno studio minuzioso della parte. Successivamente, l’interprete in palcoscenico studia una vera e propria serie di movimenti e pose sceniche da accompagnare alle parole, pose che, ovviamente, risultano, anche per i critici dell’epoca, piuttosto manierate ed artificiose, ma che contribuiscono a dare una certa coerenza e continuità all’insieme del lavoro. Infatti, a differenza del *grande attore* italiano, queste proto-attrici²⁴⁰ non recitano dando maggiore attenzione ai cosiddetti “ striking points”²⁴¹ o ignorando gli altri attori; esse tentano, piuttosto, di canalizzare la tensione emotiva e lo sforzo fisico in un graduale crescendo scenico ed eliminando l’effetto finale a tutti i costi. Come i loro colleghi italiani, le attrici della scuola classica tentano di identificarsi con il ruolo interpretato ma, a differenza del *grande attore*, non arriveranno mai ad una totale immedesimazione.

Mary Ann Duff²⁴² è la prima attrice ufficialmente riconosciuta nel teatro americano; inglese per nascita, ella si stabilisce in America nel 1810 insieme al marito John R. Duff (anch’egli attore)e vi resta per tutta la vita (eccezion fatta per il breve viaggio in Inghilterra ed in Irlanda, nel 1827).

²³⁹ Cfr., G. B. Wilson, *Idem*, pag. 42

²⁴⁰ Le attrici americane di inizio ottocento, nello specifico mi riferisco alla Duff e la Cushman, sono in realtà *proto-attrici* perchè, per prime, sperimentano tecniche di recitazione, seppur supportate dagli insegnamenti di maestri affermati, e coraggiosamente regolarizzano la figura dell’attrice donna, non solo a teatro ma anche nella società. Coraggiose, esse conferiscono dignità all’arte che hanno scelto di servire, raggiungendo quei valori morali tanto cercati.

²⁴¹ Rimando all’analisi dell’ *Italian Style*, presente all’inizio di questo capitolo, pag. 104

²⁴² Mary Ann Duff (Londra 1794- New York 1857)

La formazione teatrale della Duff poggia su studi giovanili come ballerina. Bellezza e grazia fisica sono le sue più evidenti peculiarità. Joseph Ireland, il suo biografo ufficiale, la descrive come « una persona di un'altezza più che media, con una perfetta simmetria fisica[...] Il suo volto, definito bellissimo in giovane età, per tutta la vita fu irradiato da occhi del più scuro dei blu e da una vividissima intelligenza. L'espressività varia dei suoi gesti non è mai risultata 'sorpassata' e la sua voce, leggera e musicale, nei toni più leggeri, nei momenti di disperazione era selvaggia e struggente[...] »²⁴³.

Quando la Duff giunge in America, inizia a studiare con maggiore professionalità l'arte della recitazione che fino a quel momento aveva solo osservato indirettamente. Pochi mesi dopo, a Boston, debuttò sulle scene, convincendo i critici soprattutto grazie alle notevoli doti fisiche; le viene, però, riconosciuto il merito di aver

« visto »²⁴⁴ la parte di Giulietta e non di averla semplicemente recitata.

Ma nella prima fase della sua carriera, alla Duff viene spesso rimproverato un limite: ella risulta troppo debole per sostenere una parte senza perdere, nel corso della rappresentazione, d'intensità. La svolta avviene nel 1818, con l'arrivo del grande attore tragico inglese Thomas A. Cooper. Ingaggiata come Giulietta, la Duff sembra esplodere in tutta la sua intensità e genialità drammatica, completamente trasformata nella sua stessa essenza artistica²⁴⁵. Un'ulteriore possibilità di crescita, per la Duff, si presenta nel 1821 con l'arrivo dell'altro genio del teatro inglese : Edmund Kean. Accanto al grande attore, ella interpreta Ofelia, Cordelia, Ermione.

Da questo momento in poi, viene definita perfetta per il fuoco e la passione dei suoi personaggi, giungendo addirittura a sovrastare impunemente Kean²⁴⁶. Sono anni nei quali la fama dell'attrice cresce; la Duff lavora nei piccoli teatri di Boston, San Francisco e New York. Non assurge alle più alte vette del successo (come le sue successive colleghe), però si guadagna un suo spazio più che dignitoso, almeno

²⁴³ Cfr., J. Ireland, *Mrs Duff*, Boston 1882, pag.1-2 in G.B.Wilson, *op. cit.*, pag.44

²⁴⁴ Cfr., G.B.Wilson, *Ibidem*

²⁴⁵ W. W. Clapp, Jr, *A record of the Boston stage*, Boston 1853, pag. 116, in G.B.Wilson, *Ibidem*

²⁴⁶ Kean la ricorderà sempre positivamente, superiore a tutte le attrici inglesi sue colleghe.

nell'ambito del teatro americano di primo ottocento. Nella seconda fase ,quella della maturità, l'attrice conserva il suo magnetismo giovanile, ma comincia a lavorare sul controllo delle proprie emozioni, affinché non esplodano in scena incontrollatamente. La Duff evita accuratamente qualsiasi effetto scenico gratuito e si libera da tutti i "trucchi di maniera" tipici di un teatro giovane come quello americano. Lavora invece su ogni singolo verso, su ogni parola in modo omogeneo e il « New York Mirror» arriva a scrivere di lei :

*Mrs. Duff ha una grande caratteristica-una particolarità che spiazza chiunque la ammiri, e questa è uniformità di superiorità[...]Dall'inizio alla fine vedi solo il personaggio che sta interpretando. L'uniformità della sua concezione, the oneness*²⁴⁷*, è ammirevole. Nessuna tentazione può indurla a deformarla[...]Mrs. Duff butta via un costante incendio di passioni durante tutto il tempo in cui occupa il palcoscenico*²⁴⁸.

Nella sua fase matura, la Duff impara a identificarsi con i ruoli da lei scelti ed interpretati; chi ha occasione di vederla o di giudicarla, la ricorda immersa nella sua parte, quasi estraniata da se stessa. Un suo grande aiuto è la sua voce suadente, morbida ed efficace nei momenti di grande tenerezza o pietà. Per questo, le parti che la vedono trionfare sono sempre drammatiche, i cosiddetti « tear-producing roles»²⁴⁹.

Anche il debutto di Charlotte Cushman, avvenuto a Boston nel 1835, non lascia indifferenti i critici ed il pubblico. La Cushman, proprio come la Duff, non inizia la sua carriera da attrice; ella vantava apparizioni e performances come cantante nelle *Nozze di Figaro* di Mozart quando, purtroppo, un sopraggiunto indebolimento vocale la costrinse a ritirarsi dalle scene e a cercare un'altra professione per sopravvivere. Per caso e senza una vera scuola alle spalle, ella inizia a cimentarsi nella recitazione ed i risultati appaiono immediatamente sorprendenti. Il

²⁴⁷ Riporto il termine così come è stato scritto perché intraducibile in modo letterale.

²⁴⁸ Cfr., «The New York Mirror», 5 maggio 1827

²⁴⁹ Cfr., G.B.Wilson, *op. cit.*, pag. 47

Come analizzerò in seguito, questi ruoli 'lacrimevoli' sono i preferiti dalle attrici della *scuola dell'emozionalismo*.

suo più grande sostegno le proviene dall'osservare Thomas Cooper e Mrs Powell in scena; da entrambi, eredi della tradizione attoriale dei Kemble, apprende l'importanza della dignità scenica. Inoltre, ella riceve ulteriori aiuti da Mr Barton, il suo primo manager di New Orlèans, e da Peter Richings di New York, attore inglese della vecchia guardia e ora influente presso il **Park Theatre**. Il 1843 è un anno importante, per la Cushman: viene ingaggiata da William Macready, sempre al Park, per interpretare una serie di ruoli rilevanti. Fino a quel momento, essendo priva di una valida formazione da attrice, la Cushman aveva intrapreso i suoi lavori con entusiasmo ma anche con una certa dose di indisciplinazione; ora, invece, il metodo di lavoro impostole da Macready «la fa uscire alla luce, dopo aver scoperto le tenebre»

250

Il metodo di Macready prevede che l'attrice studi pazientemente, esamini il testo ed analizzi il suo personaggio, tentando di individuare i significati più sottili che possono giacere sotto la superficie di un ruolo. In effetti, il ruolo di Macready è fondamentale nella vita teatrale americana; attore inglese, accanito sostenitore del collega Kean, egli visita gli Stati Uniti nel 1826, nel 1843 e, infine, nel 1848-49. Questo attore va ricordato per aver imposto, nella prima metà dell'ottocento, il cosiddetto *principio d'unità* in ogni settore del teatro. Per quanto riguarda quello recitativo, egli tenta di mettere in relazione l'attore con il personaggio e gli attori tra di loro: l'interprete dovrà studiare la propria parte ma dovrà rapportarsi all'*ensemble* per ottenere un risultato finale più credibile. È da lui che la Cushman impara a dissimulare tutti i suoi sforzi e a disciplinare parole ed azioni per compiere l'intero disegno del personaggio e dello spettacolo. Un'altra importante innovazione ad opera di Macready riguarda la ricostruzione esatta dell'epoca storica in cui agiscono i protagonisti di una pièce, con tanta cura riservata anche ai costumi e alle scenografie. Fatto ancora più importante è quello riguardante il lavoro su Shakespeare, da parte dell'attore inglese. Egli rifiuta fermamente i riadattamenti dei testi shakespeariani e tenta di analizzarne le versioni originali.

²⁵⁰ Cfr., L. Barrett, *Charlotte Cushman - A lecture*, New York 1889, in G.B. Wilson, *op. cit.*, pag. 49

Dotato di un grande intelletto, come attore il Macready eccelle nei ruoli filosofici come *Richelieu*. Resta, però, memorabile una sua versione di *Re Lear*, soprattutto per la grazia, la tenerezza e la passione dimostrate. Non molto dotato fisicamente ma fornito di una buona voce, il Macready non lascerà la stessa impronta del Garrick o di Kean ma , ad ogni modo, il suo principio d'unità sarà molto apprezzato nel teatro del ventesimo secolo.

Consigliata da lui, la Cushman intraprende un viaggio a Londra e, una volta giunta nella capitale britannica, si unisce ad una compagnia inglese. Il soggiorno in Inghilterra durò quasi cinque anni e portò i suoi frutti: la fama dell'attrice negli Stati Uniti aumentò vertiginosamente ed ella arrivò a conquistare il titolo di « maggiore tragica d'America» che tenne fino al 1875, l'anno in cui si ritirò dalle scene ²⁵¹.

Come nel caso del collega Edwin Forrest, la Cushman basa tutta la sua carriera da attrice sulla struttura fisica, forte e resistente e, come nel caso della Duff, anch'ella viene dunque influenzata dalle doti naturali, nella ricerca di un proprio stile interpretativo : « la sua fronte era alta ed ampia, il suo naso era all'insù ed il suo mento era prominente. I suoi occhi blue-grigi, che erano grandi ed espressivi, erano di gran lunga la sua caratteristica migliore[...] » ²⁵².

L'aspetto e la mentalità dell'attrice sono, però, molto virili; per questo motivo, ella sceglierà sempre di interpretare ruoli poco femminili se non, addirittura, maschili come Amleto, il Cardinale Wolsey, Romeo o Claude Melnotte. Ovviamente, eccellerà in parti femminili quali la Regina Caterina, Lady Macbeth o Meg Merrilies, ruoli che l'attrice interpreta servendosi dell'altra sua grande dote che è la voce, divenuta ora roca e cupa, ma forse proprio per questo capace di creare effetti assolutamente unici nel loro genere ²⁵³.

La Cushman, però, non è dotata solo dal punto di vista fisico; il timbro particolare della sua voce, infatti, sembra sia stato reso tale anche da un attento studio dell'elocuzione. L'attrice imprimeva forza e chiarezza ad ogni parola, ad ogni sillaba

²⁵¹ G.B. Wilson, *op. cit.*, pag. 49

²⁵² Cfr., *Ibidem*

²⁵³ Questo, per lo meno, è quanto riporta il Wilson e Murdoch, un importante *leading actor* del teatro statunitense.

pronunciata; il risultato era, per l'epoca, straordinario se si considerano i giudizi dei suoi colleghi, tra i quali quello dell'attore James O'Neill ²⁵⁴.

Ella è in grado di tirare fuori significati dalle parole come non ho mai sentito fare da qualcuno prima ²⁵⁵.

Inoltre, la Cushman è ufficialmente la prima attrice americana a chiedersi se e come sia possibile lavorare sulle emozioni per arrivare ad immedesimarsi nel personaggio interpretato :

Miss Cushman credeva che, per creare una forte emozione, un attore dovesse sentire tale emozione sulla sua pelle, specialmente se Inglese o Americano. La persona di sangue anglo-sassone, lei spiegava, ha troppo auto-controllo per poter impressionare un auditorio, a meno che non si perda nella sua parte ²⁵⁶.

L'attrice, almeno da quanto riportano i colleghi, sentiva tutta la passione presente nei suoi ruoli, fino a rendere la verità delle emozioni e da Macready aveva imparato l'importanza delle prove nella fase preparatoria del personaggio. La Cushman è stata quindi anche la prima ad avere una visione diversa del processo di preparazione dello spettacolo e non solo dell'esibizione.

Studio e precisione sono, come nel caso del *grande attore*, le componenti fondamentali dell'attrice e il segreto della sua felice carriera. Ella, per tutta la sua vita, esprimerà l'esigenza di voler lavorare con professionisti altamente qualificati, essendo aumentati il suo prestigio e le responsabilità. Con l'aiuto di una forte corporatura , una potente personalità, un fine intelletto ed una voce originale, la Cushman gettò i semi per lo stile recitativo delle colleghe delle generazioni successive. Alcuni videro in lei una forte componente lirica e poetica mentre altri,

²⁵⁴ Per ulteriori approfondimenti sull'attore, vedi il secondo § contenuto in questo III CAP.

²⁵⁵ Cfr., Riportato in « The Theatre », aprile 1905 e contenuto in G.B.Wilson, *op. cit.*, pag. 51

²⁵⁶ Cfr., *Ibidem*

come Murdoch, la trovarono decisamente prosaica o, al massimo, epica. Altri, come il Wilson, la definiscono «sublime» in alcuni punti ma anche pericolosamente contigua al melodramma²⁵⁷. Non si può, del resto, idealizzare troppo la recitazione di questi artisti di primo ottocento; lo studio dei movimenti, compiuto dalla Cushman durante le prove, spesso si rivela imbarazzante agli occhi dei più:

*I suoi movimenti sembrano una distorsione galvanizzata della natura; i suoi costanti spostamenti danno l'impressione che ella sia preda di violentissime coliche*²⁵⁸.

Inoltre, con la sopraggiunta senilità, la sua arte si fa più manierata, i suoi silenzi più calcolati e le sue pose più marcate; all'improvviso, tutta la fatica impressa nell'immedesimarsi nei ruoli sembra lasciare spazio alla più becera esteriorizzazione dei sentimenti. I suoi tre ruoli più incisivi e famosi, come già detto, sono quelli di Lady Macbeth, Regina Caterina e Meg Merrilies. Dei tre, il più citato ed analizzato è il secondo. Ecco cosa ne dice John B. Clapp :

*Miss Cushman fa della Regina Caterina un documento di donna in carne e ossa, per mostrare come un'umiltà votata al paradiso possa essere un'esplosione di dignità[...]*Miss Cushman evita qualsiasi eccesso, dissimulandolo con l'arte più fine, ma colorando serenamente l'intera scena con la sua naturale dose di pathos[...]²⁵⁹.

Indubbiamente, nonostante i limiti e l'involuzione della sua arte, causata inevitabilmente dal tempo, la Cushman resta, tutt'oggi, la più grande attrice che il teatro americano abbia prodotto, non tanto per il talento dimostrato quanto per l'innovazione del suo lavoro. Tutti i critici compatrioti preferiscono ricordarla come un'attrice «superba e maestosa»²⁶⁰.

²⁵⁷ Vedi, G.B.Wilson, *op. cit.*, pag. 53

²⁵⁸ Cfr., «Spirit of the times», New York, 16 novembre 1860

²⁵⁹ Cfr., «Spirit of the times», New York, 4 luglio 1846

²⁶⁰ Cfr., G.B.Wilson, *op. cit.*, pag. 56

Due attrici naturalizzate americane, la ceca Janauschek e la polacca Modjeska, giungono in America, dopo aver già conquistato la fama in Europa. La loro arte 'importata' riveste un ruolo significativo per quanto riguarda l'influenza del teatro europeo nei confronti di quello statunitense poichè gli americani assorbiranno gli stilemi recitativi delle due artiste che, a loro volta, creano una commistione molto interessante con la giovane tradizione attorica degli States.

Fanny Janauschek debutta in America nel 1867 ²⁶¹; in Europa è già una vera e propria *star*. Il suo esordio americano avviene in lingua tedesca e la vede recitare, a volte con attori suoi connazionali e, altre volte con attori di madrelingua inglese. Su consiglio dell'impresario Augustin Daly, ella si ritira dalle scene per un anno e impara l'idioma britannico, per poter riapparire poi, nel 1870, nei teatri americani come una vera attrice di lingua inglese. Come la collega Modjeska, però, anche la Janauschek non perderà mai del tutto il suo accento straniero ma questo piccolo difetto non le impedirà di recitare la tragedia ed il dramma con dignità e credibilità.

Nell'anno successivo al debutto americano, la Janauschek riscuote un tale consenso che decide di stabilirsi definitivamente in America. Purtroppo, nel prosieguo del tempo, il suo stile si fa monotono, almeno agli occhi del pubblico e dei suoi estimatori e, lentamente, l'attrice vive una fase di declino. Morirà a Brooklyn, povera e dimenticata da tutti ²⁶².

Lo stile della Janauschek era intenso, pieno di potenza, « eroico » ²⁶³. Le eroine a lei più congeniali erano Brunilde e Medea. Piccola di statura, ma dalla figura scenica maestosa ed imponente, la Janauschek possedeva una voce adatta all'opera lirica ma, al contempo, profonda, vibrante e capace di grandi effetti emozionali. Come la collega Cushman, anche ella non possedeva un viso propriamente bello; la sua forza era la sua regalità e la sua potenza. Non a caso, il genere teatrale che più le si addiceva era la tragedia eroica. La sua drammaticità era intensissima e si manifestava alternandosi a momenti di densa passione. L'attrice, oltretutto, aveva il

²⁶¹ Ricordiamo che, l'anno prima, la *grande attrice* Adelaide Ristori aveva già compiuto il suo primo giro artistico negli Stati Uniti, aprendo la strada ad altre colleghe europee; l'arrivo della Janauschek conferma questa ipotesi.

²⁶² G.B. Wilson, *op. cit.*, pag. 58

²⁶³ Cfr., *Ibidem*

grande pregio di ‘riservare’ una parte di energia per i cosiddetti « punti ad effetto» , utilizzati anche dal *grande attore*. Se questo, da un lato, la differenzia dalle attrici americane fin’ora analizzate (le quali tentano di evitare queste esplosioni improvvise) dall’altro lato, la qualifica nella sua matrice classica prettamente europea, suscitando interesse e curiosità fra il pubblico e la critica statunitensi. John R. Towse ricorda che ella investì la sua Brunilde « di una maestosa dignità e di una passione eroica» ²⁶⁴. Philip Hale, nell’analizzare la sua recitazione, affermava che la Janaushek era una donna eroica, « titanica nelle esplosioni di passioni» ²⁶⁵.

Sebbene la Janaushek fosse grande nel delineare forti sentimenti, ella fu in grado di ottenere un’ampia gamma di effetti sottintesi. La sua Maria Stuarda fu lodata per la profondità del pathos che ella faceva risuonare, ed il suo doppio ruolo in Chesney Wold, un adattamento di Bleak House di Dickens, fu incredibilmente ammirato per la gamma di emozioni esibite dall’attrice: ella interpretò contemporaneamente la cameriera francese sensuale, maliziosa, astuta, caustica e la fredda, altezzosa, arrogante Lady Dedlock, la quale, nonostante la casta di appartenenza e l’orgoglio, aveva conosciuto la passione e la vergogna come conseguenza della passione ²⁶⁶.

Anche la Janaushek, come la Duff, possiede un’altra importante caratteristica: la sua completa immedesimazione nei suoi ruoli. Il modo che l’artista usa per giungere a tale immedesimazione è opposto a quello di cui usufruiranno, in seguito, le attrici della *scuola dell’emozionalismo* ²⁶⁷. La Janaushek non dimentica nemmeno per un momento di essere in scena; si identifica con il ruolo ma non vi si abbandona incondizionatamente. Il forte lavoro di autocontrollo la porta quasi ad analizzare le proprie emozioni e quelle del personaggio mentre si trova in scena. Una testimonianza del modo di controllare le emozioni, da parte della Janaushek, ci

²⁶⁴ Cfr., J. R. Towse, *Sixty years of the Theatre*, New York 1916, pag. 210, in G.B.Wilson, pag. 59

²⁶⁵ Cfr., P. Hale, *Mme. Janaushek*, in McKay and Wingate, *Famous american actors of today*, VOL. 1, New York 1896, pag. 22

²⁶⁶ Cfr., G.B.Wilson, *Ibidem*

²⁶⁷ Accenno al significato del termine *scuola dell’emozionalismo* in introduzione al CAP. III, pag. 100 ed, in seguito, a pag. 125. L’argomento viene affrontato nello specifico nel § 4 in questo capitolo.

viene riportato da Otis Skinner, attore all'epoca principiante e collega della ormai anziana artista :

Ho visto l'anziana Madame Janaushek, dopo una tragica scena, rivolgersi verso il palco, sistemandosi il suo costume con cura e parlando in modo irriverente con un attore di supporto, mentre il pubblico sedeva rapito[...]Un immergersi emozionalmente nella parte non è espressione di "sentire durante la recitazione"; gli spettatori sono gli unici "a fornire l'emozione", l'attore "fornisce la suggestione"

268

Un destino simile a quello della Janaushek spetta alla Modjeska, polacca di origine. Dopo aver raggiunto la notorietà in patria, nel 1876, questa attrice tenta una tournèe in California con una compagnia polacca al seguito. Le motivazioni del suo viaggio sono tutt'altro che artistiche : ella sta tentando di sfuggire al regime russo instauratosi con forza in Polonia. Il suo debutto teatrale americano avviene nel 1877, nel **California Theatre** in San Francisco. Il suo genio viene immediatamente riconosciuto e, dopo nemmeno un anno, si diffonde la sua fama in tutta l'America. a differenza della Janaushek, il debutto della Modjeska avviene in lingua inglese, idioma che aveva imparato sei mesi prima di intraprendere il viaggio negli Stati Uniti. Anche lo stile recitativo della Modjeska è simmetricamente opposto a quello della collega; ella è piena di grazia, coerente e poetica. I suoi ruoli più importanti, infatti, sono Viola, Rosalinda e Adrienne Lecouvreur.

Anche per la Modjeska, però, l'aspetto fisico incide sulla recitazione. La sua costituzione è molto aggraziata e proporzionata. Il suo viso, armonioso in tutte le sue parti, si avvale di occhi scuri grandissimi, un naso ben fatto ed una bocca molto carnosa. Anche la sua voce dolce, melliflua e ben modulata, foriera di tenere sensazioni, restituisce al meglio la delicatezza dei suoi personaggi. Tuttavia, perchè risulti il più versatile possibile, l'attrice la esercita più di un'ora al giorno nel produrre

²⁶⁸ Cfr., O. Skinner, *Footlights and spotlights*, Indianapolis 1924, pag.62, in G.B.Wilson, *op.cit.*, pag.60

le tonalità più basse, senza poter però raggiungere mai i risultati della Cushman, dotata di una notevole potenza vocale.

Per preparare una parte, la Modjeska utilizzava un approccio intellettuale, tipico di alcuni attori americani di matrice classica, attraverso il quale ella componeva mentalmente il disegno completo della sua eroina. Come riporta il Wilson, infatti, ella dichiara : « non mi immergo mai in ruolo se non riesco a vederlo prima di me»²⁶⁹.

La recitazione della Modjeska si avvale di una continuità senza precedenti; il pubblico sa già, vedendo l'inizio dello spettacolo, come andrà a finire, semplicemente perché ella sviluppa il personaggio in modo graduale ed è superiore agli altri attori che, invece, esplodono e vivono (artisticamente parlando) solo in alcuni momenti²⁷⁰. L'attrice, inoltre, impara tutte le sue parti, coordinando sempre le parole con le azioni fisiche previste per cui un movimento scenico non è mai secondario ai versi o alle frasi da memorizzare. A ben guardare, dunque, l'innovazione dell'arte dell'attrice polacca è enorme perché, molto più marcatamente delle colleghe, ella sta attenta a non muoversi inutilmente in scena ma, anzi, a dare un senso compiuto al suo corpo e allo spazio teatrale-luogo d'azione. La credibilità , ovviamente, viene messa a repentaglio dall'enorme mole di tecnica con la quale l'attrice sopprime alle sue mancanze e, per questo motivo, molti critici l'accusano di freddezza e scontatezza.

Sorge, a questo punto, un piccolo dilemma : nelle sue memorie, l'attrice dichiara di aver sempre sentito tutte le emozioni, positive e negative, delle donne da lei interpretate. Il fatto è che la maggior parte dei suoi estimatori, la vede fredda e totalmente distaccata dalle emozioni rappresentate. Si può raccogliere l'ipotesi di chi giustifica quelle “freddezze” come “mancanza di ispirazione” e, di conseguenza, accettare che la tecnica venga utilizzata come sostegno momentaneo²⁷¹. In ogni caso, la tenacia utilizzata nello sviluppare i suoi personaggi²⁷² è lodevole e l'influenza del

²⁶⁹ Cfr., L.C.Strang, *Famous actresses of the day in America*, Boston 1899, pag. 309, in G.B.Wilson, pag. 61

²⁷⁰ G. B. Wilson, *Ibidem*

²⁷¹ *Ibidem*

²⁷² Ella sarà sempre una devota dei testi shakespeariani che studierà con attenzione estrema.

suo stilema europeo fa parlare gli studiosi americani di « un vero e proprio arricchimento »²⁷³.

Con Mary Anderson, la scuola classica delle attrici di primo ottocento si indebolisce. Come le sue colleghe Duff, Cushman, Modjeska e Janauschek, anche la Anderson sceglie ruoli standard, presi dalle grandi tragedie e dalle più importanti commedie; la differenza sta nella portata del suo repertorio, decisamente meno vasto di quello delle attrici precedenti, e nel suo modo di lavorare e realizzare una parte. Innanzitutto, i ruoli scelti dalla Anderson richiedono grande empatia ed emozioni tipicamente femminili; una Duff o una Cushman, invece, lavorano sulla tragicità maestosa delle eroine.

Inoltre, la Anderson è un caso unico nella storia delle attrici americane, nel diciannovesimo secolo: non è ancora un'attrice che possa definirsi *emozionalista*, come le successive colleghe Morris o Mowatt; non è più un'attrice *classica*, come le attrici già analizzate. Sarà sempre adorata dal pubblico ma fortemente svalutata dalla critica. È praticamente un'autodidatta che si lamenta, per tutta la vita, di una scarsa preparazione tecnica, pur senza applicarsi per ottenere il metodo richiesto. Si ritira dalle scene dopo nemmeno tredici anni di carriera e non accetta di raccogliere le sue esperienze sottoforma di libro, seppur con consistenti offerte di denaro.

La sua carriera, iniziata a dodici anni dopo lo studio di una raccolta shakespeariana, conosce una svolta nel momento in cui la giovane entra in contatto con Edwin Booth. Finito il contratto con il grande artista, la Anderson inizia a prendere lezioni di elocuzione da Murdoch e lezioni di ortofonia da Rush. Parallelamente, si isola nel suo attico dopo le lezioni scolastiche e si esercita da sola nello studio delle parti. Questo sistema di auto-istruzione sembra dare i suoi sperati frutti tanto che, nel 1873, dopo aver compiuto una lettura molto dignitosa presso il **Louisville Theatre**, la Anderson viene inviata dalla Cushman per farle un'intervista.

²⁷³ *Ibidem*, pag. 63

Anche la vecchia attrice ha modo di vederla recitare e le consiglia di andare avanti e di prendere lezioni dal grande maestro ed attore George Vandenhoff²⁷⁴.

Le lezioni prese da Vandenhoff a New York sono l'unica vera scuola per la Anderson ma si dice che il duro lavoro di elocuzione e di impostazione scenica cui la sottopose il maestro la scoraggiarono non poco. Tornata a Louisville, la Anderson obbliga letteralmente l'attore John McCullough ad ascoltarla in una lettura; l'attore, rapito dal suo talento naturale, la raccomanda al manager del **Louisville theatre**, Mr Barney Macauley.

Il 27 novembre 1875, alla giovane età di diciassette anni, la Anderson debutta presso il **Macauley's Theatre** nella parte di Giulietta. Dopo aver interpretato, sempre nel suo teatro di debutto, parti come Bianca, Pauline e Julia, la giovane attrice viene ingaggiata da McCullough per recitare nel **California Theatre**, in San Francisco. È il 1876, l'anno dopo il suo debutto; dovrebbe essere una grande occasione per la Anderson la quale invece classifica l'esperienza come « la più infelice della sua vita»²⁷⁵. È evidente che la sua frustrazione le viene dall'atteggiamento poco benevolo della critica nei suoi confronti; le cose, però, cambiano nel momento in cui Booth la vede recitare a San Francisco e la sprona, contro il parere dei più, a continuare. Nel 1877, la Anderson debutta a Philadelphia, Boston e New York ed in queste città ottiene una popolarità incredibile. Per i successivi vent'anni, fino al suo ritiro avvenuto nel 1889, ella recita per tutti gli Stati Uniti ed in Inghilterra, adorata da tutto il pubblico. La critica, però, le remerà sempre contro.

Ciò che rende lo stile della Anderson unico ed amato dal pubblico è la sua figura, la sua bellezza longilinea e proporzionata come «una scultura greca»²⁷⁶. La sua voce straordinaria, acquisita dopo mesi di lavoro e disciplina con Murdoch e

²⁷⁴ Figlio di un eminente attore inglese della scuola dei Kemble, Vandenhoff debutta in America nel 1842. Il primo ruolo che egli riceve in America è Amleto. La sua recitazione, degna della scuola manierata dei Kemble, è gentile, aggraziata, apprezzata per la coerenza e per la dizione. In parti come Riccardo III, Mercurio o Marcantonio, la stessa grazia viene celebrata ma offuscata da una mancanza di forza e passione. Evidentemente, raffinatezza e pulizia erano le sue doti forti ma lo stesso non poteva dirsi della sua debole vis scenica. È palese, dunque, che la Anderson fu notevolmente influenzata dal suo modo di insegnare e ne assorbì tanto gli aspetti positivi, come la compostezza e la dignità scenica, quanto quelli negativi che la portarono a recitare in un modo piuttosto distaccato ed artificioso.

²⁷⁵ Cfr., G. B. Wilson, *op. cit.*, pag. 65

²⁷⁶ Cfr., *Idem*, pag. 66

Rush, è magnifica. Molta parte della critica, infatti, “salva” le sue performances solo per la qualità molto elevata della sua voce, vero e proprio strumento emozionale²⁷⁷.

L'intelletto molto fervido è un'altra qualità della Anderson; a partire dalla sua giovinezza, infatti, ella si applica per carpire tutte le peculiarità delle sue eroine ed il fatto che l'artista lavori come auto-didatta la sprona ad una ricerca sempre più particolareggiata. C'è chi, infatti, la loda per la sua capacità di arrivare alla polpa delle sue eroine²⁷⁸; l'unica dichiarazione sulla recitazione rilasciata dalla Anderson, proprio in risposta a questo commento positivo, rivela che per l'attrice un buon personaggio deve essere coerente dall'inizio alla fine della pièce²⁷⁹.

Ovviamente, la critica è sfavorevole alla Anderson per i limiti della sua arte dal punto di vista tecnico; avendo studiato da sola, ella stessa riconoscerà sempre le sue mancanze artistiche, il suo gesticolare in modo capriccioso in scena, il suo muoversi in modo spontaneo sul palco, senza saper come entrare o uscire. La tournèe in Inghilterra la arricchisce notevolmente e, al suo rientro in America, molti detrattori si convincono dei suoi miglioramenti. La situazione, però, è sostanzialmente invariata. La riassume il « New York Times» : « La sua arte è un delizioso circolo, nascosta invero nel velluto ma sempre oscillante in lunghi giri»²⁸⁰.

L'artificiosità²⁸¹ e la cosiddetta « arte delle braccia» sono gli altri due difetti della Anderson, pesantemente rilevati dalla critica .

L'attrice, nel preparare una parte, ricorre in tutta la sua carriera agli scritti di Murdoch e Rush, notoriamente manierati. Questo unico punto di riferimento, la porta ad avere una recitazione fredda, distaccata, priva di abbandono e spontaneità. Inoltre, il «New York Times» del 14 settembre 1878, delinea il suo difetto peggiore che è quello di muovere convulsamente le braccia durante tutta la sua performance. Ironicamente, il cronista si chiede se sia possibile, dopo aver avuto una recitazione di gambe, attuare anche una recitazione di braccia. Il fatto è che la Anderson segue alla

²⁷⁷ « The Spirit of the times», New York, 17 novembre 1877

²⁷⁸ « The Scotsman», 28 aprile 1884

²⁷⁹ M. Anderson, *A few memories*, New York 1895, pag. 197, in G. B. Wilson, pag.67

²⁸⁰ « The New York Times», 7 settembre 1878

²⁸¹ Ho già precedentemente spiegato che l'artificiosità della Anderson le proviene dal breve ciclo di lezioni compiuto presso il discepolo dei Kemble, l'attore inglese George Vandenhoff.

lettera, ma esagerandoli, i precetti del pensiero di Delsarte; purtroppo, ella distorce questo sistema fatto di movimenti scenici ed azioni fisiche, riducendolo ad una grottesca caricatura.

L'artificiosità porta la Anderson ad una consequenziale mancanza di identificazione con i suoi personaggi. Ella non sarà mai Julia, Pauline o Rosalinda; sarà sempre e solo la bellissima Mary Anderson. Il suo ritiro dalle scene avviene quando è al massimo del suo successo, all'età di trent'anni. Per molto tempo, il pubblico inglese ed americano si lamenterà della sua assenza ma tutti i critici continueranno a sentenziare : « ella ha notevolmente contribuito a dar gloria al teatro americano ma non è mai diventata una grande attrice o una grande artista » ²⁸².

Da Edwin Forrest a James O' Neill : dall'eroismo al romanticismo

Come la Anderson, ma ottenendo risultati decisamente diversi, anche Edwin Forrest è un attore autodidatta. Insieme al suo discepolo, John Mc Cullough, questo eminente *leading actor* detta lo stile recitativo del teatro maschile americano ²⁸³, lasciando un'impronta assolutamente incisiva per tutti i suoi seguaci.

Le uniche lezioni prese da Forrest sono quelle di elocuzione presso Lemuel G. White. Da quel poco che si riesce ad apprendere sul "metodo White" ²⁸⁴, si evince che White era un seguace delle scuole "naturalistiche" di Garrick e Kean, opposte alla scuola declamatoria ed artificiosa dei Kemble. Da una testimonianza del Murdoch, anch'egli discepolo di White, si capisce però che il naturalismo non è esattamente l'obiettivo perseguito dall'insegnante :

Mr White che formò, per primo, il modo di recitare di Forrest fu un uomo di grande intelligenza e competenza nella sua arte, ma fu eccentrico, entusiasta e molto egoista. Nella sua idea di dizione la principale cosa era l'enfasi, e a questo egli lavorò con

²⁸² Cfr., J. R. Towse, *op. cit.*, pag. 215

²⁸³ Garff Wilson codifica i due attori in questione, il Forrest ed il Mc Cullough, come artisti della *scuola eroica*. Per *eroico* si intende un tipo di stile fatto di coraggio, potenza e bellezza fisica ma, soprattutto, intraprendenza innovativa. Questi due attori, cioè, sono *eroici* perché sono i pionieri del teatro americano al maschile, aprendo la strada ai successivi Booth, Murdoch e Belasco. Per una maggiore analisi, vedi G.B. Wilson, *op. cit.*, da pag. 19 a pag. 40

²⁸⁴ Le informazioni sono contenute in L. Barrett, *Edwin Forrest*, Boston 1881, pag. 4 e sono riportate in G.B. Wilson, pag. 20

*insistenza e con tutta la sua forza. Ma questa qualità non aderì sul modo di leggere e parlare di Forrest, dopo che egli testò il metodo pratico dell'azione drammatica. L'influenza di White fu, comunque, rintracciabile nella dizione di Forrest, la quale fu sempre distinta*²⁸⁵.

Comunque, la scarsa preparazione tecnica del Forrest non gli impedisce di debuttare al **Walnut Street Theatre** di Philadelphia, appena ventenne, con attori del calibro di William Warren, Joseph Jefferson, Mr H.A. Williams²⁸⁶. Poiché in questa compagnia c'è anche il giovane collega Murdoch, all'epoca famoso quanto lui, e poiché ogni attore lavora instancabilmente sulla sua parte, l'attore Barrett arriva ad affermare :

*Per gli attori di oggi, educati ai drammi moderni a tinte forti, lo splendore di questa compagnia di tragici sembra irreale*²⁸⁷.

Al di là della grande esperienza vissuta, i due punti di riferimento di Forrest sono Thomas A. Cooper ed Edmund Kean. Come un adepto, il giovane *leading actor* studia tutto dello stile di Cooper :

*Da lui, Forrest imparò la postura dignitosa, i movimenti formali, l'interpretazione misurata e declamatoria, l'ideale di elevazione poetica e riposo che erano tipiche della scuola dei Kemble*²⁸⁸.

Nel 1825, Edmund Kean visita gli Stati Uniti per la seconda volta; nella tournée di questa star ad Albany, Forrest viene ingaggiato per fargli da spalla. Da Kean, egli impara a non usare trucchi e a recitare con naturalezza, auto-controllando le proprie

²⁸⁵ *Idem*

²⁸⁶ Di questi attori, evidentemente della vecchia scuola, Wilson non fa menzione. La sua ricerca, però, raccoglie la testimonianza dello studioso James Rees : « Un cast del genere non sarà mai più eguagliato in seguito, come non era mai apparso prima ». Per la citazione, leggi sempre G.B. Wilson, *Ibidem*

²⁸⁷ Cfr., L. Barrett, *op. cit.*, pag. 46, in G.B. Wilson, *op. cit.*, pag. 21

²⁸⁸ Cfr., G.B. Wilson, *Ibidem*

emozioni e, quando necessario, facendole esplodere. Inoltre, Forrest lavora penetrando i personaggi interpretati, cosicché il pubblico non assisterà mai ad una simulazione ma ad una rivelazione. Grazie al maestro, Forrest porta la semplicità a teatro e la naturalezza nei suoi aspetti più nobili; è anche vero che il giovane allievo trasforma l'impulso naturale di passione, l'eloquenza infuocata, incorporando il tutto con la sua tecnica. Molti critici pensano che, in questo senso, molta importanza abbia avuto il fisico di Forrest : muscoloso, armonioso, virile. L'attore non è molto alto e, quindi, compensa questa mancanza con un continuo potenziamento fisico. La sua è, in ogni caso, una recitazione "fisica", di potente bellezza.

Oltre alla corporatura, anche la voce di Forrest è vigorosa ed incisiva. Essa, come nel caso del *grande attore* italiano, è capace di riempire i più ampi spazi teatrali o di prodursi nei più teneri e sottili sospiri.

La recitazione di questo attore ha una caratteristica preponderante : un marcato realismo che egli prende in prestito direttamente dalla lezione di Kean.

Dal suo modo di lavorare sulla parte e su se stesso, si potrà meglio comprendere l'anima del suo personale stile recitativo. Si riporta ²⁸⁹ che , per entrare meglio nel ruolo di Re Lear, l'attore visitò numerosi manicomi e diverse case di riposo; « egli studiò varie manifestazioni di pazzia, i suoi stadi iniziali, i suoi sviluppi più eclatanti, le fasi finali di declino. Egli osservò la camminata, i gesti, i movimenti degli anziani. Lesse i migliori testi scientifici sulla senilità e sulla pazzia, e discusse le sue idee con illustri specialisti » ²⁹⁰. Questo è solo un aneddoto dei molti riguardanti il lavoro di Forrest sulla sua parte e su se stesso. La critica che lo ammira nel ruolo di Re Lear lo trova assolutamente credibile, totalmente immerso nel personaggio e non nota alcuno scarto tra il Forrest attore ed il Forrest uomo ²⁹¹. Nelle scene in cui l'attore lotta con un suo rivale sembra quasi che egli prenda gusto ad abbattersi contro il malcapitato

²⁸⁹ Vedi G.B. Wilson, *op. cit.*, pag. 23

²⁹⁰ Cfr., *Ibidem*

²⁹¹ Questa ricerca di totale immedesimazione con un ruolo è stata già individuata a proposito del *grande attore*. Il fatto curioso ed importante è che mentre per l'attore italiano parliamo di una immedesimazione quasi sistematica, per la star americana parliamo di casualità. Solo le attrici della scuola dell'emozionalismo si trasformeranno , a volte auto-danneggiandosi, nelle loro eroine ; questo, però, accade nel secondo ottocento. Forrest, quindi, sembra essere l'unico attore che, nel primo ottocento, persegue il vero e l'identificazione con una certa consapevolezza. Nemmeno artisti del rango di Booth o Murdoch riusciranno ad eguagliarlo.

collega. Questo strenuo tentativo di compenetrare i suoi eroi, porta Forrest a sentirsi male e, spesso, a perdere controllo di sé. Siamo dunque ancora molto lontani dal lavoro sull'immedesimazione, tipico del sistema stanislavskiano. Si legga, a riguardo, l'illuminante testimonianza di un critico dell'epoca :

*Una sera, mentre stava interpretando il Re Lear[...] nella scena finale del secondo atto, nel momento di maggiore frenesia del vecchio monarca, [...]nell'eccitazione del momento, Mr Forrest strappò in mille pezzi la sua parrucca di capelli bianchi dalla sua testa e la gettò venti piedi davanti le luci della ribalta. L'effetto fu a dir poco sorprendente, e la parrucca così rimossa rivelò al pubblico una testa di lucide ciocche corvine, che formava uno strano contrasto con la bianca barba ancora appesa ed allacciata al mento dell'attore con una corda bianca*²⁹².

Al di là della versione un po' "romanzata" del curioso avvenimento, non possiamo evitare di trarre delle conclusioni a riguardo. Anzitutto, la narrazione continua rivelando che il pubblico apprezzò molto questa reazione del Forrest e, anziché ridere o fischiare, proruppe in un applauso finale di supporto. È pur vero, però, che a questo insolito smascheramento dell'illusione teatrale corrisponde un "pericolo" : la totale mancanza di autocontrollo da parte di questo *leading actor*. Purtroppo, non si hanno fonti a riguardo per discernere se, dietro a questo gesto di Forrest, si nasconde un'impulsività incontrollata o una scelta "registica". Si stenta però ad avvalorare questa seconda ipotesi perché l'attore non trae alcun vantaggio dalla scelta stessa e perché, come già sottolineato, evita tutti i trucchi e gli effetti scenici della recitazione manierata ed ostile a Kean.

Gabriel Harrison, uno dei suoi più accaniti sostenitori, riporta infatti :

Seguo Forrest da quando è giovane, dai tempi in cui interpretava ruoli come Damon, Rolla, il Gladiatore e Jack Cade. Non è mai stato melodrammatico. Egli non ha mai

²⁹² Cfr., T.H.Morrell in G.B.Wilson, *op. cit.*, pag. 25

*usato trucchi e, qualunque sia stato il personaggio, lo ha sempre rivestito delle migliori qualità di naturalezza*²⁹³.

Ovviamente, anche Forrest possiede dei limiti oggettivi che possono essere tutti racchiusi sotto un unico motivo : la mancanza di immaginazione. Ciò può e deve essere spiegato: possedendo una recitazione fatta di muscoli e di razionalità (per molti esperti del settore, non ci sarà altro attore in America in grado di eguagliare le sue analisi dei personaggi e dei testi interpretati), il *leading actor* è in grado di affrontare solo quei ruoli giustificati da una *logica*. Personaggi quali Metamora e Jack Cade, ad esempio, sembra abbiano una connotazione spirituale ed introspettiva solo apparente. In questo caso, l'approccio razionale del Forrest è discretamente efficace. In ruoli dotati di forte irrazionalità, quali Amleto o Macbeth, la mancanza di immaginazione del *leading actor* si fa invece più evidente. I critici mettono in evidenza che l'immaginazione è la caratteristica principale per affrontare i personaggi shakespeariani dei quali Forrest non riuscirà mai, ai loro occhi, a cogliere la polpa :

*Mr Forrest aveva una forte vena analitica e studi che gli consentirono di carpire il significato di un passaggio in Shakespeare, molto più fermamente di qualsiasi altro attore abbiamo udito[...] ma, nonostante questi poteri rari di comparazione ed analisi, egli fu scarso in immaginazione- una facoltà essenziale per l'interprete shakespeariano*²⁹⁴.

Il discorso sull'*immaginazione* merita, senz'altro una ricerca a parte perché strettamente connesso con quello altrettanto importante dell' *immedesimazione* e non può essere quindi intrapreso nell'ambito di questa ricerca. Basti solo rilevare che, nonostante queste critiche negative, il Forrest resta un attore esemplare per tutti quelli che lo seguiranno. La portata del suo lavoro è talmente enorme che giunge fino al

²⁹³ Cfr., G. Harrison, *Edwin Forrest, the actor and the man*, Brooklyn 1889, pag. 37, in G.B. Wilson, *Ibidem*, pag. 27

²⁹⁴ Cfr., « The Philadelphia Dispatch », 17 dicembre 1872

Il grassetto è mio.

grande attore italiano. Ecco quanto afferma Salvini sul collega americano, contraddicendo involontariamente i detrattori compatrioti del *leading actor* :

*Ma quello che, a dir di tutti, fu abile in superlativo grado, fu Forrest, il Modena dell'America. La rimembranza è ancor viva di quest'attore, poiché niuno al pari di lui possedeva il segreto di esprimere così vivamente le passioni, nessuno aveva la immaginazione altrettanto feconda ed ardita, congiunta a mezzi vocali sorprendenti[...]*²⁹⁵.

Si potrebbe dunque considerare *l'immaginazione* come una qualità tipica di attori non convenzionali, non chiusi in un proprio cliché recitativo. Bisognerebbe scoprire se il *leading actor* fosse privo di immaginazione e fosse convenzionale solo in un ruolo particolare o nella recitazione tout court. Resta in sospeso anche la questione riguardante il legame tra immaginazione ed immedesimazione. Tale problema si può spiegare osservando il *modus operandi* del *leading actor* di metà ottocento: essendo completamente assorbito dallo *star system* in cui vive, egli non ha tempo di analizzare a fondo i testi da interpretare. Ne viene fuori una produzione quantitativamente elevata ma poco valida dal punto di vista artistico. Proprio per questo motivo, il *leading actor* si preoccupa di delineare sommariamente il suo personaggio, piuttosto che identificarsi con esso, al di là di alcune felici eccezioni.

In genere, l'irlandese John Edward McCullough viene considerato come il principale allievo di Forrest. Il caso di questo attore è davvero singolare per un lettore contemporaneo. Egli giunge in America a quindici anni; è analfabeta e senza alcuna risorsa economica. Di lui racconta il Wilson che:

*[...] all'età di cinquantatrè anni, era conosciuto ed amato dallo stato di New York alla California come il "geniale John", considerato da amici ed ammiratori secondo solamente ad Edwin Booth, nella sua reputazione di attore tragico*²⁹⁶.

²⁹⁵ Cfr., T. Salvini, *op. cit.*, pag.354

²⁹⁶ Cfr., G.B. Wilson, *op. cit.*, pag. 30

Come nella migliore tradizione americana che premia il *self-made man*, anche la storia di McCullough viene ricordata con malinconia per la sua crudeltà e per i suoi inattesi risvolti positivi. Inizialmente giunto a Philadelphia per rintracciare un suo cugino, impiegato in un negozio di poltrone, viene introdotto da un collega del parente ai capolavori di Shakespeare. Il primo punto di contatto con il Forrest riguarda la formazione che egli riesce ad ottenere da Lemuel White. Si narra che, una sera, il manager dell' **Arch Street Theatre** vede McCullough recitare in un dramma amatoriale. Impressionato dal suo aspetto rude ma armonioso e dalla sua sincerità interpretativa, lo ingaggia per recitare in ruoli minori; verrà pagato solo quattro dollari a week-end. Le sue doti migliori sono, senz'altro, una grande umiltà, una sorprendente costanza ed un'ottima memoria in grado di fargli apprendere parti anche molto lunghe e nell'arco di poche ore. La grande occasione si presenta quando Forrest lo ingaggia per fargli da spalla. La storia sembra ripetersi, come nel precedente caso di Forrest e Kean. Questa tournèe mette in evidenza tutte le similitudini tra i due attori che fanno, in seguito, parlare di un maestro e di un erede :

*Entrambi erano muscolosi, due uomini con un bellissimo aspetto; entrambi avevano una bellissima voce con una grande potenza; entrambi avevano una forza fisica ed un vigore animalesco che conferirono abbondante forza alla loro recitazione*²⁹⁷.

Per ben cinque anni, McCullough recita con Forrest; i suoi ruoli sono Iago, Edgar, Richmond, Pizia, Icilio, MacDuff e Laerte. Arrivati, nel 1866, nel californiano **Maguire's Opera House**, entrambi gli attori ricevono consensi enormi che portano Forrest ad una decisione coraggiosa: dopo cinque anni di collaborazione, McCullough dovrà farcela da solo per non rimanere un semplice imitatore della "scuola Forrest", errore già compiuto da troppi altri artisti. Restando a San Francisco, come gli ha consigliato il maestro, McCullough inizia a raccogliere successi artistici e

²⁹⁷ Cfr., *Ibidem*, pag. 31

finanziari; inoltre, quei critici che vedevano una somiglianza nella recitazione dei due attori, ora iniziano ad apprezzare gli sforzi dell'irlandese per creare uno stile tutto suo. L'evoluzione nel lavoro di McCullough si attua giorno dopo giorno e, addirittura, anno dopo anno. Si può affermare che, fino alla fine della sua carriera, l'attore subisce continui proficui cambiamenti nel suo modo di recitare :

Anno dopo anno, quasi fino alla sua ultima fase teatrale, McCullough fu ammirato per il costante miglioramento delle sue attitudini teatrali. Tale stima è un tributo, non solo alla sua recitazione, ma alla sua sincerità di base, alla sua umiltà e alla sua devozione caratteriale ²⁹⁸.

Si legga anche :

McCullough fu identificato con il teatro di San Francisco per quasi dieci anni[...] nel gennaio 1869, egli si mise in società con Lawrence Barrett , nella funzione di co-manager del bellissimo California Theatre, costruito da un gruppo di finanziatori di San Francisco per dare alla città un teatro perfetto ed una compagnia superiore a qualsiasi altra nella nazione[...] McCullough fu manager e leading actor della compagnia. Come manager fu energico, pieno di risorse, equilibrato, generoso e di grande aiuto per tutta la sua compagnia, e non badò mai a spese per le sue produzioni. Come attore egli continuò a crescere in smalto ed abilità artistica e creò un largo gruppo di ammiratori ²⁹⁹.

La citazione serve per comprendere i motivi reali del successo di McCullough; al di là di una tempra artistica e di un suo talento naturale (che noi sappiamo sostenuto e cresciuto all'ombra del premuroso Forrest), ciò che rende l'attore così ammirato dalla critica e, soprattutto, dal pubblico americano è il suo carattere umile, semplice e determinato. Rispetto a Forrest, Davenport o Booth, la recitazione di

²⁹⁸ Cfr., G.B. Wilson, *op. cit.*, pag. 32-33

²⁹⁹ Cfr., G.B. Wilson, *Ibidem*

McCullough scarseggia di quella versatilità o « fuoco poetico»³⁰⁰ che rendono completo un tragico, almeno nella concezione attoriale statunitense.

Dotato, come del resto Forrest, di una scarna immaginazione, l'attore dà il meglio di sé in ruoli come Virginio, Pizia e il Gladiatore, nei quali è importante mettere in risalto le sole virtù caratteriali degli eroi :

*Egli guardò le parti;egli capì le parti; le incarnò in modo convincente e commovente. Il protagonista di ognuna di queste pièces è un uomo di forza interiore, dignità e passione pura. Virginio, per esempio, è l'eroico padre romano che ama virtù e virilità, che serve il suo paese lealmente e servilmente, che difende l'innocenza e combatte la tirannia e che, nel climax della pièce, uccide la sua unica adorata figlia per salvarla dal disonore. In questo tipo di ruolo, McCullough raggiunse il culmine del suo risultato*³⁰¹.

Come nel caso di Forrest, invece, i ruoli shakespeariani lo pongono in una posizione critica; i suoi ritratti di Otello e Re Lear, ad esempio, possono essere accettati nelle scene di maggior trasporto e pathos ma risultano debolissimi nel momento in cui all'attore si richiede un'interpretazione supportata dall'immaginazione.

Del suo Amleto, ad esempio, William Winter dice : « esso fu poco più di un corretto lavoro di mestiere »³⁰². Rispetto al “maestro” Forrest, McCullough è scarso di immaginazione ma anche di quella passione fatta di “carne e sangue”, tipica del precedente *leading actor*. Come il successivo Edwin Booth, invece, la recitazione del *leading actor* irlandese è principalmente mentale, intellettuale e tendente alla razionalizzazione dei sentimenti. Si apprende che il suo modo di recitare non imita la becera quotidianità³⁰³. Quando è su un palco, McCullough non somiglia all'uomo di strada : nella sua naturalezza, si dà ai drammi e ai personaggi interpretati con grande dignità. In ogni caso, egli non risulterà mai freddo, poco credibile o statico ma sarà

³⁰⁰ Cfr., *Ibidem*

³⁰¹ Cfr., *Idem*, pag. 35

³⁰² Cfr., W. Winter, *Other days*, pag. 214, in G.B.Wilson, *Ibidem*

³⁰³ Vedi, G. B. Wilson, *op. cit.*, pag. 36-37

sempre apprezzato per la sua capacità di rappresentare emozioni come rabbia e disperazione, pur non “tuonando” come il Forrest. Si legga, infatti :

Il Virginio di McCullough possiede dignità senza magniloquenza, e forza immensa senza violenza ³⁰⁴.

Per concludere, si legga un'intervista fatta a McCullough nella fase della sua maturità; balza all'attenzione un dettaglio non trascurabile riguardante il suo lavoro : la presenza dell'immedesimazione. Questo dato, che sembra mettere “d'accordo” la scuola *grand'attorica* italiana e questo artista americano , diverge però pesantemente da quanto fin'ora esposto perchè mancare di immaginazione crea gravi lacune in un eventuale approccio all'identificazione con il personaggio. Eppure così si esprime McCullough :

Spesso quando interpreto Lear io resto Lear fino alla notte, e mi sveglio il mattino seguente stanco, nervoso, non riposato[...] A volte, quando recito Virginio, nel momento in cui devo uccidere Virginia è come se stessi per uccidere la mia piccola figlia ³⁰⁵.

In effetti, tanto Forrest quanto McCullough (ed il successivo Booth) compiono i primi tentativi per analizzare il personaggio interpretato, spesso avvertendo una sorta di empatia con esso; parlare di *immedesimazione* è, però, improbabile, anche per le future attrici *emozionaliste*. A differenza del *grande* attore, infatti, a questi attori americani manca la coscienza del lavoro e della tecnica che conducono all'immedesimazione; ecco perché tale questione meriterebbe un approfondimento individuale.

³⁰⁴ Cfr., Henry A. Clapp, « The Boston Advertiser », 26 febbraio 1878

³⁰⁵ La testimonianza è conservata, senza data, presso The Players Collection, Public Library, New York. Io ringrazio la Berkeley University per la segnalazione.

I *leading actor* che, successivamente, si fanno strada nel teatro americano dipendono molto più dalle attrici della *scuola classica* che non dai colleghi della precedente *scuola eroica*. Per questo motivo, vengono anch'essi denominati classici; rispetto al Forrest o a McCullough, essi sono più versatili, eccellenti nella tragedia come nella commedia. Inoltre :

Essi si sottoposero allo stesso duro apprendistato; essi avevano gli stessi splendidi ideali dell'arte recitativa; seguirono metodi simili e allenamenti con gli stessi eccellenti risultati ³⁰⁶.

Il più famoso ed acclamato degli attori classici è Edwin Booth, figlio d'arte, che farà del suo duro apprendistato la migliore scuola per la versatilità. È noto, infatti, che dopo aver viaggiato in tutti gli Stati Uniti con Junius Bruthus, il padre, Edwin salì sul palco quasi per caso. È il 1849 e Booth Sr. si trova a Boston per una tournée. Alcuni ruoli minori vengono affrontati, all'impronta, dal giovane Booth « per togliere l'eccessivo carico di lavoro ad uno stressato suggeritore » ³⁰⁷.

In una serata di beneficenza, nel 1856, Edwin interpreta Riccardo III al posto del padre; immediatamente, il manager di Junius Bruthus assegna ad Edwin tutti i ruoli principali. Morto il padre, però, il fratello maggiore di Edwin, Junius Jr., lo costringe a tornare ai ruoli minori, nelle farse e nei burlesque. Questo continuo passare dagli eroi tragici più famosi ai personaggi come Dandy Cox, eroe popolare di una farsa per neri, aiuta Edwin a non fossilizzarsi in un unico schema recitativo e a sviluppare un'attenzione ed una puntualità maggiore nel delineare i personaggi.

La versatilità è, quindi, la prima caratteristica che distingue gli attori della scuola *classica* dalla *eroica*.

Il credo teatrale di Booth è imprescindibile dal suo modo di recitare e di lavorare sui suoi personaggi. Anzitutto, egli pensa che l'arte attoriale debba « interpretare,

³⁰⁶ Cfr., G.B.Wilson, *op. cit.*, pag. 71

“Gli stessi” è ovviamente riferito ad un confronto con le attrici della scuola classica.

³⁰⁷ Cfr., *Ibidem*

esaltare, rendere nobili»³⁰⁸; inoltre, come pensava Sir Joshua Reynolds³⁰⁹, il quale influenzerà i Kemble, l'arte deve apparire naturale ed illusionistica, ma non speculare alla quotidianità, soprattutto ai suoi aspetti più squallidi e tristi. Precedentemente, è stato analizzato un elemento dell'arte di Edwin Booth: la sua attitudine mentale, più che fisica, ad affrontare i suoi ruoli³¹⁰. Dotato naturalmente di una voce potente, così viene ricordato da Henry Austin Clapp :

*La dizione senza difetti, una distinta pronuncia, pulita e chiara, senza formalità e senza sforzi apparenti, una bellissima intesa per la dolcezza delle parole, ed un delicato modo di collegarle a vicenda, si fondono per dare alla sua dizione una distinzione esemplare e per farne un modello ed una scuola*³¹¹.

La vera svolta di Booth avviene nel 1883, quando il grande *leading actor* compie una tournèe in Europa, più precisamente in Germania. L'avvenimento è estremamente importante per l'arte teatrale americana di secondo ottocento; innanzitutto, Booth è l'attore che, più dei suoi colleghi compatrioti, riesce a far apprezzare la recitazione anglo-americana anche in Europa. Si ricordi, inoltre, che egli è un attore di matrice classica, importata direttamente da quel continente. Inoltre, come nel caso del *grande attore* in America, anche il *leading actor* sembra trarre un grandissimo profitto dalla tournèe, ottenendo maggiori riconoscimenti una volta tornato in patria.

Il **Residenz Theatre** di Berlino viene riempito per tutto il numero di repliche fatte da Booth; egli recita in inglese mentre la compagnia residenziale recita in tedesco. Il risultato del suo Amleto è sorprendente. Di lui riporta Oscar Welten :

³⁰⁸ Cfr., G.B. Wilson, *op. cit.*, pag. 74

³⁰⁹ Per questo argomento, rimando all'introduzione di questo III capitolo.

³¹⁰ Vedi, *Ibidem*, soprattutto il confronto Booth-Salvini sull'Otello.

³¹¹ Cfr., L.C. Strang, *Players and Play of the last quarter century*, VOL. 1, Boston 1903, pag. 179, in G.B. Wilson, *Ibidem*

*Booth è il migliore Amleto da me visto[...] Tu puoi capire[...]perfettamente, anche se non sai una singola parola che egli pronuncia*³¹².

L'inafferrabile Amleto evidentemente viene colto in tutta la sua polpa da Booth, grande analizzatore dei testi drammatici, non solo shakespeariani. È in ruoli come Otello, Macbeth e Re Lear che il suo gracile aspetto fisico diventa un limite troppo evidente. Egli eccellerà sempre in quelle parti in cui la mente, l'intelletto vengono prima di ogni altro elemento connotativo. Si legga il giudizio di un suo recensore :

*Nel descrivere la passione umana è possibile essere, al contempo, forte, terribile e, ovviamente, umano. In questa fondamentale qualità umana, Mr Booth non fallisce mai. Ci sono volte in cui gli eroi e le eroine di Shakespeare piangono ad alta voce per le loro pene[...]anche in quel caso, non sembriamo perdere il senso di una unità armoniosa che è sempre presente e che, quando adeguatamente interpretata, colpisce le note del profondo, misterioso sottobosco della vita*³¹³.

Come già fatto da Forrest, anche Booth visita ospedali e case di cura per studiare da vicino le varie forme di follia umana. È quanto egli attua per preparare le parti di Amleto e di Re Lear. A differenza del suo collega, però, Booth non realizza un'interpretazione speculare alla realtà analizzata; piuttosto, prende solo degli spunti che possano completare la struttura del personaggio in questione. Dove Forrest , nel suo Re Lear, era risultato credibile a tal punto da sembrare realmente pazzo, Booth è invece pacato, perfetto nell'impostazione coerente del personaggio; questi, pur non ottenendo un risultato completamente soddisfacente, dice di giungere alla verità pensando se stesso nei ruoli. Egli cerca di *diventare* il personaggio, condividendone le emozioni, gli ideali, le reazioni alle varie situazioni.

³¹² Cfr., O. Welten in « Tagliche Berliner Rundschau », 1883

³¹³ Cfr., Henry Pedder, « The Manhattan », aprile 1884

Quello dell'immedesimazione, come già accennato ³¹⁴, è un problema che sta molto a cuore agli attori del diciannovesimo secolo. È però vero che gli interpreti americani, a differenza del *grande attore*, non sono sempre in grado di immedesimarsi completamente nei vari personaggi e, comunque, attuano tale identificazione con risultati discontinui. Il *grande attore* vive invece l'immedesimazione con conflittualità, impegno, sforzo continuo ³¹⁵. È questa caratteristica che fa parlare di italiani emozionalisti, rispetto ad un americano Booth classico, compassato, « perfetto nella sua ciclicità senza fremiti » ³¹⁶. La dimensione intellettuale dell'arte boothiana viene confermata dalle sue stesse parole; in alcuni suoi scritti, l'attore riporta che « quando non riesce a prendere sonno, lascia che l'ispirazione fluisca attraverso la mente » ³¹⁷. È singolare, allora, che un attore di matrice classica come Booth, sempre attento ai cambiamenti della realtà teatrale europea, sia invece molto più lontano da essa rispetto ad un 'americanissimo' come Forrest, molto "sanguigno" nei suoi ruoli.

Il lavoro di Booth viene, comunque, proseguito (quando non accompagnato) da quello di altri tre versatili attori, molto simili al citato *leading actor* ; si tratta di James Murdoch, Edward Davenport e Lawrence Barrett ³¹⁸. Ovviamente, essendo attori della scuola *classica*, la loro dote principale è la versatilità. Ognuno , però, viene ricordato per aver dato contributi anche al di là della recitazione.

James Murdoch, ad esempio, è definito un attore completo, in grado di aver successo nella tragedia, nella commedia e nelle parti romantiche; in comune con Booth ha la concezione alta dell'arte. Secondo lui, infatti, anche l'attore è creativo come qualsiasi altro artista, pittore, scultore, musicista che sia. Come Booth, anche Murdoch crede che non si debba ricreare la realtà in modo speculare ma che si debba attuare un processo attraverso il quale la natura viene assimilata dall'animo

³¹⁴ Vedi introduzione, III CAP.

³¹⁵ Ernesto Rossi parla dell'immedesimazione come di un « vampiro che si nutre della sua vita personale »; Salvini, invece, la considera un mezzo per la creazione, da controllare con le proprie doti fisiche.

Cfr., E. Buonaccorsi, *op. cit.*, pag. 94

³¹⁶ Cfr., Goodale, *Behind the Scenes with Edwin Booth*, pag. 75, in G.B. Wilson, *op.cit.*, pag.75

³¹⁷ Cfr., *Ibidem*

³¹⁸ I tre attori, come vedremo, sono influenti anche per le loro attitudini didattiche nei confronti dei colleghi più giovani. Con i loro studi e le loro testimonianze, essi costituiscono un punto di riferimento per il teatro americano a loro coevo.

dell'individuo in modo sublime, né troppo vicino né troppo lontano dal vero. Per raggiungere questo *verosimile*, l'attore deve essere dotato di un potere ricettivo che lo predispone all'analisi critica del testo e del pensiero dell'autore. Abbandonando momentaneamente il suo lavoro di attore, Murdoch studia e diventa insegnante di dizione ³¹⁹. Nei suoi lunghi anni di studio e di insegnamento, egli disprezza fortemente i cosiddetti “ tuonanti pantomimi” dei quali fu spesso circondato. Non è difficile, allora, apprendere dai suoi scritti che « il lettore e l'attore ideale è colui che giunge al cuore dello spettatore in modo simpatetico e lo fa solamente attraverso il potere magnetico della voce. Quando quel delicato organismo[...] è sottomesso al vero sentimento ed al buon gusto, solo allora le creazioni di Shakespeare possono trasformarsi dalla lettera morta sulla pagina stampata al vivo della rappresentazione scenica [...] » ³²⁰.

Gli studi sulla dizione di Murdoch iniziano sotto l'influenza del suo primo maestro : Lemuel G. White, già insegnante di Forrest e McCullough. Poco dopo, Murdoch si interessa agli insegnamenti del Dr Rush riguardanti teorie di istruzione vocale. Nel suo poderoso volume scientifico, incomprensibile ai più, *The philosophy of the voice*, Rush palesa una corrispondenza tra sentimenti interiori dell'attore e il timbro vocale. Questa teoria interessa moltissimo Murdoch, sebbene non sia completamente innovativa, tranne per l'averla applicata al campo teatrale.

Murdoch afferma che « i principi che le notazioni illustrano sono positivi ma la notazione in se stessa fa pensare che, dietro ad un linguaggio premeditato, si voglia ricercare la naturalezza » ³²¹.

Effettivamente, sebbene seguito con dedizione dal Murdoch, Rush viene accantonato già alla fine del diciannovesimo secolo. Il suo unico merito è quello di aver indicato dei punti salienti sulla dizione che ancora mancavano nella formazione degli attori

³¹⁹ Nella sua vita, egli dà alle stampe tre testi fondamentali per la recitazione americana : *Analytic elocution, A plea for spoken language* e *The Stage* , rispettivamente stampati negli anni : 1880 (Philadelphia), 1883 (New York) e 1884 (Philadelphia).

³²⁰ Cfr., G.B.Wilson, *op. cit.*, pag. 83

³²¹ Cfr., J. Murdoch, *A plea for spoken language*, pag. 73-74

americani. I suoi scritti, però, sono considerati troppo artificiosi, soprattutto per il sistema troppo meccanico che vogliono illustrare.

Edward Davenport, rispetto a Booth, Murdoch e agli attori della scuola classica in generale, è l'attore più versatile. Questa sua qualità, però, diventa anche il suo più grande limite perché lo porta a non avere un suo cavallo di battaglia. Nella sua carriera, Davenport non verrà mai ricordato per un'interpretazione in particolare ma per aver recitato tutti i ruoli, da Bill Sykes ad Otello, da Sir Lucius O'Trigger ad Amleto. In ogni caso, tutte queste performances vengono ricordate per equilibrio e coerenza d'insieme, per grazia e dignità scenica.

La sua carriera come *leading actor* prevede collaborazioni preziosissime sin dalla giovinezza. Dal 1846, ad esempio, egli diventa prim'attore per Anna Cora Mowatt e, affiancandola in tournèe in Inghilterra, le resta accanto per sette anni. In Inghilterra, come riporta la stessa attrice collega, Davenport vince la ritrosia di quel pubblico freddo e difficile solo con la sua forza d'animo, il talento e l'umiltà. È proprio in questa tournèe che a Davenport viene proposto di recitare con il già citato Macready. Questa occasione può dirsi fondamentale per il *leading actor* americano che entra in contatto, come altri suoi colleghi, con la realtà teatrale europea e ne resta profondamente influenzato. Al suo ritorno, egli inizia a lavorare dettagliatamente sui suoi ruoli e lo fa come ha appreso da Macready :

*Egli studiò i suoi ruoli con cura prima di interpretarli, con il risultato che ogni dettaglio di caratterizzazione ed ogni aspetto di motivazione furono rivelati in ogni sua performance[...]*³²².

È stato già detto che la versatilità di Davenport fu il suo più grande limite; c'è una ragione alla base di ciò. Lo spiega, in *Life on the Stage*, l'attrice *emozionalistica* Clara Morris :

³²² Cfr., G.B.Wilson, *op. cit.*, pag. 89

Davenport fu meravigliosamente versatile, ma sebbene la versatilità sia un requisito per ogni attore veramente in gamba, chissà per quale misteriosa ragione, essa non si incontra mai con il grande successo a teatro. Il pubblico americano richiede specialisti ³²³.

In effetti lo spettacolo americano richiede, già nel secondo ottocento, una forte codificazione degli attori : un'attrice per le lacrime ed una per la commedia, il grande tragico ed il comico dei burlesques, il brillante ed il caratterista. Questa tipizzazione è molto più cementata che in Italia perché decisa dal sistema che regge il teatro americano; nel caso della Ristori, ad esempio, è l'attrice in prima persona a “chiudersi” nelle sue tragiche eroine. Rossi, ancora, si butta nello studio di Shakespeare per poterne interpretare i protagonisti ed è una sua decisione. Gli attori americani non hanno questa libertà, anzi si lasciano fortemente influenzare dallo star system in cui vivono.

Lawrence Barrett chiude il ciclo della scuola *classica* al maschile. Rispetto al *leading actor* Booth, o agli altri attori citati, egli non eccelle in talento naturale. L'unica sua dote effettiva è la caparbia che lo porta, se non altro, a poter affiancare Booth verso il 1880 , come socio della stessa *combination company* e come attore di supporto. Tuttavia, come Booth, Murdoch e Davenport, egli studiò i suoi ruoli in modo intenso ed analitico, pur non ottenendo sempre i risultati sperati.

La sua recitazione fu sempre offuscata dalla grandezza di Booth; come, però, detto precedentemente , gli attori *classici* vengono menzionati anche al di là della recitazione. Barrett dona un grande contributo al teatro americano come promoter e manager. Dotato di un grande senso degli affari, fu un lavoratore indefesso che lottò per affermare il buon dramma in tutti gli Stati Uniti. « Egli odiava tutto quanto fosse sciatto e a tinte forti, a teatro e cercò di far sopravvivere la popolarità del repertorio classico » ³²⁴.

³²³ Il grassetto è mio.

C. Morris, *Life on the stage*, McClure, Phillips&Co., New York 1901, pag.185

³²⁴ Cfr., G.B. Wilson, *op. cit.*, pag. 94

Proprio il 1880 è l'anno di rivincita di Barrett che risollewa le sorti di Booth, ormai stanco e chiuso in suo triste cliché. Creando una compagnia provvisoria, Barrett propone a Booth di interpretare solo i drammi nativi americani; in questo modo, allontanandosi da Shakespeare, Booth forse riuscirà a rinnovarsi e a ritrovare la tempra di un tempo. È quanto accade realmente perché il pubblico statunitense riscopre le storie degli Indiani d'America, così importanti nella tradizione di questo teatro, interpretate dal più grande attore del momento. Al di là di questo piccolo "miracolo", il merito di Barrett è quello di aver creato una combinazione innovativa tra tradizione e contemporaneità. Nessun attore attuerà mai più, in America, un'operazione del genere.

Nella cosiddetta *golden age* della recitazione, emerge un altro importante gruppo di attori, composto esclusivamente da comici, che completa la schiera di grandi artisti americani di metà ottocento. Tali interpreti si racchiudono in due diverse tipologie: i clown o *gagsters* e i *sofisticati* ³²⁵.

I primi sono attori che improntano la loro recitazione su un unico personaggio e lo accordano alla propria personalità. In tutta la carriera, essi mantengono questa "creazione", trovando consensi nel pubblico che li riconosce con immediatezza estrema; i comici sofisticati sono di diversa tempra. Essi sono « affascinanti, eleganti, eroi da salotto urbano con un soffio di romanticismo » ³²⁶. I primi possiedono una comicità prettamente fisica, visiva, fatta di gags ingegnose; i secondi hanno una carica comica fortemente intellettuale. Oltre questi due tipi di comici, nel secondo ottocento emergono anche i *comici caratteristi*. Questi attori talentuosi sono in grado di affrontare ogni ruolo (comico), sparire dietro personaggi interpretati, ridere fragorosamente e piangere altrettanto esageratamente.

Un'altra interessante caratteristica dei caratteristi è il loro repertorio; di base, essi scelgono le commedie shakespeariane, percorrendo una strada parallela a quella attuata dai colleghi drammatici e tragici che trovavano in Shakespeare un punto di riferimento. I comici, però, guardano anche alla cosiddetta *old comedy*, rappresentata

³²⁵ Vedi G.B. Wilson, *op. cit.*, pag. 99

³²⁶ Cfr., *Ibidem*

da opere di Goldsmith, Sheridan e Farquar. Un altro gruppo di pièces è quello dato dagli autori comici contemporanei e dal riadattamento di drammi, appositamente per un particolare comico. Normalmente, un caratterista di metà ottocento interpretava un ruolo importante in una pièce altrettanto importante; poi, molto piacevolmente, iniziava ad interpretare intermezzi o pezzi musicali comici che dividevano la pièce importante dalla farsa. Dopo questi due momenti, il comico allietava il pubblico per un'altra ora, fornendogli una farsa. Questo, in genere, era uno spettacolo-tipo dell'attore comico americano di metà ottocento.

I comici più importanti sono riconosciuti in Henry Placide, William E. Burton John Gilbert e William Warren. Tratteggiare le loro personalità, aiuta a capire le differenze e le uguaglianze con i *leading actors* drammatici a loro coevi.

Un buon comico, innanzitutto, proprio come un buon tragico, deve possedere una bella voce; se l'attore drammatico evidenzierà la potenza della voce stessa, quello comico ne metterà in risalto la melodiosità e la vivacità.

L'attore drammatico o tragico è in genere di ottima struttura fisica, alto, slanciato, muscoloso o, comunque, proporzionato. In virtù della forte tipizzazione a cui sono sottoposti, gli attori comici sono invece di aspetto buffo, di media altezza, con lineamenti particolari e facilmente codificabili in un tipo.

Placide possiede tutte le doti fisiche e, ovviamente, interpretative di un comico-modello. Nato in una famiglia di acrobati, egli emerge come attore comico, in grado di reggere un repertorio dalle proporzioni e dalla varietà enormi. Rimarrà sempre ineguagliato nell'interpretazione di tre tipologie di personaggi : il gentiluomo di mezza età, il servo ubriacone e il garzone di stalla semplicione.

William Burton viene considerato come il più divertente comico che il teatro americano abbia mai posseduto ³²⁷. Il suo dono, come nel caso dell'interpretazione dell'ubriacone in *The Toodles*, era quello di divertire fino alle lacrime e coinvolgere il pubblico, anche senza pronunciare una parola. I soli movimenti e il suo aspetto erano indice di altissima comicità. Le sue doti erano una voce ed un viso assolutamente

³²⁷ Vedi G. B. Wilson, *op. cit.*, pag. 101

flessibili e variabili, a seconda del personaggio da interpretare. Burton poteva passare dallo shakespeariano Bottom al popolare personaggio delle farse popolari, senza mai perdere credibilità. La sua voce poteva imitare le urla di gioia di un adolescente spensierato o quelle “orrorifiche” dei pirati.

John Gilbert è il caso più particolare. Il suo debutto, avvenuto cinque anni dopo quello di Placide e Burton, ricorda immediatamente la scuola comica inglese. Infatti, egli riprende accuratamente lo stile recitativo dell'inglese William Farren e lo si nota nel risultato finale di ogni sua performance : la spontaneità assoluta.

Raffinato, elegante e meticoloso nel suo lavoro, Gilbert ha lasciato agli americani i ritratti più piacevoli di anziani comici. Come le grandi attrici *emozionaliste* ³²⁸, Gilbert nasconde la propria personalità dietro i ruoli interpretati, immergendovisi completamente.

È difficile affermare che William Warren fosse altrettanto bravo dei comici appena descritti. In genere, si può però dire che fu un attore meticoloso, scrupoloso, attento a tutte le sfumature dei suoi personaggi. Divenne *leading actor* del **Boston Museum** e vi si stabilì perennemente tanto che, per osservare Warren in azione, si doveva fare il giro d'America e giungere in quel teatro.

Alla fine del secolo, la scuola degli attori comici caratteristi inizia a mostrare segni di stanchezza; i seguaci di Placide, Burton, Warren ripetono le gags e le idee dei loro predecessori ma in modo stanco e spersonalizzato. Si può quindi dire che, anche per il teatro comico, il momento più favorevole è la metà dell'ottocento.

La seconda metà dell'ottocento è un momento molto delicato per la recitazione americana al maschile. Abbiamo appena illustrato le dinamiche del teatro comico di quegli anni, tenendo sempre in considerazione il *leading actor* della scuola classica. Il cambiamento maggiore, nel secondo ottocento, riguarda proprio questo tipo di interprete. I cosiddetti *attori di transizione* ³²⁹, nella persona di Richard Mansfield, Edward Sothorn e Otis Skinner, riprendono la tradizione attoriale classica, volgendola

³²⁸ Vedi il prossimo paragrafo.

³²⁹ Vedi G. B. Wilson, *op. cit.*, pag. 175

in un qualcosa di nuovo, originale ed orientato verso le future tendenze interpretative del novecento.

Mansfield inizia la sua carriera, prima come cantante e poi come attore. Il suo debutto da attore, avvenuto a ventotto anni, lo porterà in breve a diventare il manager di se stesso. Nella sua carriera, l'artista ricoprirà una varietà consistente di ruoli, passando da Riccardo III a Enrico V, fino ad arrivare a Cyrano de Bergerac e Peer Gynt, indizio di una nuova stagione teatrale. Come il *leading actor* dell'ottocento, Mansfield resta legato alla tradizione del repertorio, producendo spettacoli che includono Shakespeare alla maniera sontuosa della star americana. Come il *leading actor* ed il *grande attore*, anche questo attore diventa l'unica luce e l'unico punto di riferimento dello spettacolo. Le caratteristiche che distinguono Mansfield dai suoi maestri sono una quantità minore di grandi ruoli, rispetto ad un Forrest o ad un Booth e la scelta di tenere in cartellone uno spettacolo singolo piuttosto che una serie di pièces di successo. Ricordiamo che Mansfield è il primo attore americano ad introdurre Ibsen negli Stati Uniti, diffondendone la grandezza e la modernità.

Sothorn, rispetto a Mansfield, non attua un percorso verso Ibsen ; egli, anzi, torna ai classici di un periodo "primitivo" del teatro americano. Riprendendo i drammi di *cappa e spada* di primo ottocento, come *The prisoner of Zenda*³³⁰. la sua carriera presto conosce un cambiamento significativo: nel 1899, smessi gli abiti dell'eroe indigeno e popolare, si immerge nell'interpretazione dell'eroe tragico di Hauptmann in *The sunken bell*. Contemporaneamente, come i suoi predecessori, intraprende uno studio così efficace e meticoloso di Shakespeare che lo porterà a specializzarsi nei suoi eroi tragici. Sposatosi con l'attrice Marlowe³³¹, nel 1904, verrà considerato il principale interprete di Shakespeare di primo novecento.

Otis Skinner, dopo un duro apprendistato in cui interpreta indistintamente tutti i ruoli in base al principio di versatilità che connota questi attori di transizione, viene influenzato dalla nuova epoca in cui vive e in cui si trova ad agire.

³³⁰ Vedi I CAP., § 4.

³³¹ Vedi in questo capitolo, il prossimo paragrafo.

Il cambiamento che invade la sua arte in modo più evidente, e che lo distingue dai Booth e Forrest, è il soccombere alla formula teatrale dello spettacolo da cartellone. Per due anni e mezzo, ad esempio, abbandona tutti i ruoli per interpretare solo il Colonnello Bridau in *The Honor of the family*. Inoltre, dopo quest'esperienza, si immerge nell'interpretazione di Hajj in *Kismet*, abbandonando Shakespeare e i grandi protagonisti della tradizione americana. Saranno, invece, i ruoli dei drammi romantici in costume ad affascinarlo e ad accompagnarlo nella sua formazione e carriera di attore.

Tra i discepoli della scuola classica ed in particolare di Skinner, ci sono poi attori definiti *eroi romantici*³³². Il termine "romantico", assolutamente estraneo al significato conferitogli dalla tradizione europea, si riferisce alle commedie in costume romantiche che questi attori scelgono di interpretare. Molto originale è il fatto che questi attori selezionino il tema della pièce in costume, proprio alla fine dell'ottocento.

Attori come James O'Neill, William Faversham, James Hackett e John Mason ne sono i rappresentanti di spicco, degni eredi della lezione di Booth ma, soprattutto, della scuola "fisica" ed "eroica" del passato Forrest.

Su tutti si analizzi il caso di James O'Neill, padre del futuro Eugene. Egli inizia la sua carriera come attore versatile. Si impegna nell'interpretazione di molti ruoli, promettendo di diventare il più grande erede di Booth, Davenport, Murdoch. La sua fortuna e, contemporaneamente, il suo limite gli vengono nel recitare il *Conte di Monte Cristo* di Dumas padre. Questo ruolo romantico gli procura guadagni talmente enormi che diventerà il suo unico lavoro, per il resto della sua carriera. È il caso del *single-role player* più eclatante nel teatro americano³³³.

In generale, gli attori *romantici* non lasciano segni di fondamentale importanza per il ventesimo secolo. Del resto, essi si muovono ancora guardando al passato, senza proporre interpretazioni memorabili o innovative. Il loro successo si fa grande nel momento in cui gli attori si trovano ad agire ma è di brevissima portata. La loro

³³² La definizione è di Garff Wilson e si trova a pag. 219 del suo libro, *A history of american acting*, op. cit.

³³³ Di questa peculiarità del teatro americano ho già parlato nel I CAP., § 2

dote più palese è la popolarità che riscuotono, soprattutto presso le donne giovani americane. Lo stesso Wilson sottolinea che la grande novità, in America, è offerta dalle attrici americane che agiscono tra la metà e la fine dell'ottocento. Sono loro a dettare interpretazioni e stilemi fondamentali per il ventesimo secolo, non solo in ambito teatrale ma anche in quello cinematografico ³³⁴.

Da una teoria di Garff B. Wilson : scuola di emozionalismo e scuola di personalità

Nella seconda metà dell'ottocento, in America, si parla di « golden age» ³³⁵ della recitazione, ovvero di un momento molto proficuo per il teatro statunitense nel quale si afferma un gran numero di validi attori, sia in ambito maschile che femminile.

Più degli interpreti precedentemente analizzati, sono le donne a lasciare un'impronta decisiva per il futuro recitativo americano; il loro modo di lavorare è raggruppabile sotto due scuole e presenta caratteristiche ricorrenti e ben distinte ³³⁶ : la *scuola dell'emozionalismo* e la *scuola della personalità* che operano, soprattutto la prima, con modalità opposte a quelle del contesto grandattorico italiano. ³³⁷

Le attrici dell' emozionalismo precedono le colleghe della scuola di *personalità*: agiscono nella seconda metà dell'ottocento, mentre le altre si affermano tra la fine del IX e l'inizio del XX secolo. Le prime, come lo stesso termine indica, basano la loro interpretazione sul sentimento, l'emozione e anche il sentimentalismo, essendo il melodramma il loro genere preferito (e anche quello più adatto alle loro corde); le seconde, invece, antepongono la loro personalità al testo da rappresentare (spesso si tratta di Shakespeare o di commedie popolari), al taglio 'registico' dello

³³⁴ In appendice, parlerò della Fiske, attrice che vive tra l'ottocento ed il novecento, molto influente anche per il futuro attore americano cinematografico e televisivo.

³³⁵ Cfr., G.B. Wilson, *op. cit.*, pag. 90

³³⁶ Come spesso precedentemente accennato, la dicotomia di *scuola di emozionalismo* e *scuola di personalità* è frutto di una ricerca di Garff B. Wilson (1909-1998), professore di Retorica e Drammaturgia presso la Berkeley University della California. Le sue opere riguardanti il teatro sono *A History of american acting* (1966) e *Three Hundred years of american drama and theatre* (1973), entrambe da me citate durante la trattazione del teatro americano.

³³⁷ Per entrare meglio nel dettaglio, ho preferito prima trattare delle attrici americane e poi, nel seguente ed ultimo paragrafo, della situazione italiana (solo in apparenza più lineare di quella statunitense).

spettacolo, anticipando la figura della *star* cinematografica, per la bellezza fisica e per l'atteggiamento ribelle ed anticonformista ³³⁸.

Nel modo di recitare, le attrici emozionaliste si distinguono per tre fattori peculiari. Innanzitutto (e ciò accomuna molto tali interpreti alla Ristori) esse provano i sentimenti e le passioni delle loro eroine, arrendendosi ad essi; in secondo luogo, coltivano orgogliosamente un interesse evidente, quasi ostentato, per le passioni provate. Si possono evidenziare interpretazioni fatte di singhiozzi, lacrime, urli grotteschi, brividi, conati, corpi contorti e ansimanti, brontolii e tremori. È evidente, dunque, che questo tipo di attrice non sia particolarmente credibile nelle sue performances ma coinvolgente, almeno per il pubblico americano dell'epoca. La terza, e forse più importante, caratteristica della scuola dell'*emozionalismo* è l'assoluto rifiuto della tecnica. Queste artiste, infatti, considerano il sentimento come unico obiettivo da raggiungere e, rispetto alle colleghe della generazione successiva ³³⁹, lo antepongono alla disciplina e all'autocontrollo.

Nate tutte intorno alla metà dell'ottocento, le attrici della scuola di *personalità* sono giovanissime e di bellissimo aspetto, dotate di una tecnica recitativa superiore alle colleghe che le hanno precedute. Tra le caratteristiche salienti di attrici come Maude Adams, Julia Marlowe, Viola Allen ed Ada Rehan ³⁴⁰ è da evidenziare il fascino della loro personalità individuale, spesso prevalente su quella dell'autore della pièce rappresentata, nonché sul carattere dell'eroina interpretata; inoltre, laddove le attrici della scuola dell'*emozionalismo* risultavano piene di pathos e di nevrosi interiori, esse sono invece femminili, serene ed amorevoli, prive di grossolanità e passione. Scelgono solo ruoli "sani", felici, ottimisti (è il caso di Maude Adams e della sua leggiadra interpretazione di Peter Pan), raffinati proprio come loro ed utilizzano, con scaltrezza, il palco come mezzo per colpire

³³⁸ «La recitazione emozionalista fu confinata esclusivamente alle attrici femminili per la semplice ragione che i ruoli pieni di sentimento non venivano scritti spesso per gli uomini. Le esponenti più eminenti della scuola dell'emozionalismo sono Anna Cora Mowatt, Laura Keane e Matilda Heron». Cfr., G.B. Wilson, *op. cit.*, pag. 106. Alla lista di Wilson, aggiungo Clara Morris, da lui definita *Queen of spasms* perché, sebbene a cavallo tra due secoli, è molto vicina alla scuola dell'emozionalismo.

³³⁹ Mi riferisco, ovviamente, alle attrici che sono state definite di *personalità*

³⁴⁰ Per Wilson, queste quattro attrici sono le esponenti maggiori della scuola di *personalità*

l'immaginario maschile; inoltre, fanno in modo di trasmettere sentimenti positivi come ottimismo e purezza, in opposizione alla drammaticità veicolata dalle colleghe.

Le attrici della scuola di *personalità* non sono molto lontane dalla recitazione attuata dal *grande attore* italiano; innanzitutto, come l'interprete italiano, anche queste artiste americane dimostrano un'ottima preparazione tecnica ed un grande rispetto per la stessa. Come il *grande attore*, esse scelgono Shakespeare, preferendolo di gran lunga al melodramma ma, a differenza del *grande attore* e delle attrici *emozionaliste*, esse raramente vivono la parte interpretata: lo scopo della loro recitazione, infatti, è anteporre la propria persona, sia artisticamente che umanamente parlando.

Bisogna, però, fare una doverosa precisazione: le attrici di questa scuola non sono affatto fredde o distaccate nella recitazione. Non aderiscono, cioè, allo stilema recitativo compassato della scuola classica, fondamentalmente basato sulla retorica e sulla tecnica (seppur foriero di grandissimi artisti ed eccezioni).

Nelle sue memorie, ad esempio, Viola Allen racconta la sua esperienza recitativa con Salvini e non sembra un caso che l'attore italiano (definito *classico* dai più) scelga proprio questo tipo di attrice piuttosto che un'artista *emozionalista* ³⁴¹.

Quando la giovane Allen viene ingaggiata da Salvini per la parte di Desdemona, la commistione tra due culture teatrali diverse, come quella italiana e quella americana, produce un piccolo miracolo.

Come è stato già accennato, infatti, la Allen è un'attrice di *personalità*, orientata verso una recitazione ottimista, positiva: certo non fredda, ma neanche basata sull'immedesimazione con la propria parte. Il "miracolo" avviene nel

³⁴¹ Sulla questione dell'*emozionalismo* del *grande attore*, rimando al § successivo di questo capitolo.

La querelle che porta a definire Rossi e Ristori attori *emozionalisti*, a differenza del *classico* Salvini, è in realtà un equivoco terminologico, provocato dagli stessi *grandi attori* nelle loro memorie. Si legga : « [...]l'attenzione portata a tutto il complesso anziché soltanto a momenti parziali, per quanto importanti, del copione, con la conseguenza di una strategia degli effetti scenici non più accentrata ma calcolata secondo una progressione efficace da un inizio ad un culmine finale, sono tutti questi fattori che hanno contribuito ad alimentare, se non a creare, quella opinione che trova eco anche nella letteratura critica dell'epoca, volta a presentare Salvini sotto l'etichetta di classico. L'origine di questa definizione imprecisa sta certamente in una fin troppo facile [...]contrapposizione [...]tra Tommaso Salvini ed Ernesto Rossi. Indubbiamente, Rossi poteva impressionare sulla scena per l'ostentazione spesso sfrenata della passione, per quel suo aggredire furiosamente determinati brani del dramma più intrisi di pathos [...]Salvini non rinuncia alla passione e al sentimento che costituiscono i cardini della sua recitazione, come di ogni altro "grande attore" dell'ottocento, ma salvaguarda un certo rigore nella sua posizione di fronte alla complessità dei testi da interpretare[...]. Cfr., E. Buonaccorsi, *op. cit.*, pag. 88

momento in cui la giovane *star* viene a contatto con la scuola del *grande attore*, fatta di tecnica ma anche di sentimento ed *emozione* e, almeno in quelle occasioni, muta il suo modo di recitare. Probabilmente guidata dal maestro italiano, la Allen riporta, nelle sue memorie, di « aver vissuto tante morti quante quelle delle sue eroine. Sono stata pugnalata alle spalle da Virginio, soffocata da Otello, mi sono suicidata col veleno nella parte di Giulietta e, nella parte di Jess in *Hoodman Blind*, sono morta di fame[...] In Otello, nella scena del soffocamento, Salvini agì con tale energia da farmi girare in continuazione il volto da entrambi i lati, mi buttò sul cuscino e mi affondò il viso in una parte remota dello stesso, lasciandomi solo un piccolo spazio per farmi respirare[...]»³⁴².

La testimonianza ci dimostra che il contatto con un attore come Salvini, per l'attrice americana rappresenta un'occasione straordinaria. Non si tratta tanto del prestigio che, ormai, Salvini ha conquistato negli Stati Uniti, quanto del sorprendente approccio che il *grande attore* utilizza nei confronti della giovane collega. Dalle parole della Allen si evince che, soprattutto nella scena finale dell'*Otello*, il pathos viene sovrapposto ad una vera e propria lotta fisica tra i due protagonisti. Questo metodo di lavoro (che fa dell'attore italiano un esemplare modello anche per i colleghi connazionali) rappresenta un unicum nella carriera recitativa della *leading actress* e dimostra che Salvini, sebbene considerato meno “sanguigno” di una Ristori e di un Rossi, per gli americani resta un performer pieno di vis scenica tutt'altro che “classico”³⁴³.

Prima di passare in rassegna le caratteristiche *emozionaliste* del *grande attore*, o meglio della *triade* Ristori-Rossi-Salvini, è però necessario analizzare più da vicino quelle delle attrici americane, soffermandoci anche su quelle della scuola di *personalità*.

³⁴² La testimonianza della Allen è raccolta in G. Kobbè, *The american stage and those who have made it famous*, Gebbie, New York, Philadelphia 1901, pag. 15

³⁴³ Per la diversa interpretazione dell'*Otello*, da parte di Booth e Salvini, rimando all'introduzione del III CAP. Ovviamente, mi riferisco al diverso significato che il termine *classico* assume nel teatro americano ed in quello italiano. Per un'analisi più minuziosa, rimando al prossimo paragrafo, *Il grande attore è emozionalista*.

La prima delle interpreti *emozionalistiche* è Anna Cora Mowatt, la più anziana tra le sue colleghe americane.

*Per nove anni ella illuminò le scene drammatiche e poi sparì con la stessa velocità con la quale era apparsa. La sua carriera come attrice è significativa perché segna l'inizio nel teatro americano della scuola dell'emozionalismo. Mrs. Mowatt è la prima di una lunga fila di attrici che raggiunsero il successo principalmente attraverso il fascino personale e le esibizioni piene di sentimento[...]ella aveva una sensibilità emotiva che la portò ad “abbandonarsi ad un ruolo” e a “vivere una parte”*³⁴⁴.

È la stessa Mowatt a riconoscere, nelle sue memorie, una buona capacità di immedesimazione ed una forte presa sul pubblico :

*Non sono mai riuscita a commuovere i cuori altrui senza prima aver colpito profondamente il mio. Il perdere totalmente la propria coscienza fu, per me, il punto di partenza per avere successo*³⁴⁵.

Le parole della Mowatt ribadiscono una sostanziale differenza tra le attrici *emozionalistiche* e quelle di *personalità* : si tratta di una totale mancanza, da parte delle prime, di autocontrollo, di un loro rifiuto volontario della tecnica. Basta il confronto con Laura Keane che , come la Mowatt, debutta a teatro intorno al 1845³⁴⁶. Come attrice ella viene ricordata soprattutto per la sua empatia con il pubblico, per la sua capacità di abbandonarsi alle eroine drammatiche interpretate e per l'omogeneità del suo repertorio. Basta leggere qualche titolo, tutti melodrammi popolari, per

³⁴⁴ Cfr., G.B.Wilson, *op. cit.*, pag. 108

³⁴⁵ Cfr., A.C. Mowatt, *Autobiography of an actress*, Ticknor, Reed and fields, Boston 1854, pag. 224

³⁴⁶ Rispetto alla collega, questa attrice è di bellissimo aspetto ma, come la Mowatt, anch'ella è dotata di un'ineusauribile energia e di una certa versatilità che le permette di riuscire in diversi campi, al di là di quello recitativo. Ricordiamo, infatti, che la Keane fu un'ottima manager, una rispettata donna d'affari, nonché un'appassionata di estetica.

scorgere l'affinità tra le opere ed il suo stile recitativo ³⁴⁷: *Mary's Birthday*, *Two loves and a life*, *Old heads and young hearts*, *Plot and passion*, solo per citarne alcuni.

Matilda Heron e la successiva Clara "Queen of spasms" Morris, rappresentano una variazione interna ad uno stesso stilema recitativo. La base, cioè, è sempre quella dell'emozione e dell'immedesimazione delle interpreti con il personaggio; non manca nemmeno la presenza del pubblico, empatico con le stesse dive. Ciò che cambia è il repertorio ed il modo di affrontare le pièces : le attrici appena citate, si fanno più violente nelle esplosioni dei propri sentimenti in scena, esasperando con lacrime e svenimenti quasi reali, le pulsioni delle donne interpretate.

Paradossalmente, accanto a queste infuocate manifestazioni di sentimento si fa largo un *emozionalismo realistico* : la Heron è ancora lontana dal realismo alla Belasco ³⁴⁸ ; entrando in scena, non aspetta l'applauso e non rivolge il viso verso la galleria. Ella, anzi, cammina naturalmente, ignorando il pubblico. Il suo modo di parlare non è semplicemente naturalistico ma è *spontaneo* e *naturale* , specularmente ad un tono da conversazione. All'occorrenza, la Heron mostra le spalle al pubblico, infrangendo una regola che, all'epoca, era considerata quasi "sacra". Ancora più importante, è il modo in cui questo "realismo" si combina con l'*emozionalismo*. La Heron studia, al pari di un Forrest e di un Booth, tutti i sintomi e le caratteristiche delle persone instabili o malate. Utilizzando un approccio molto diretto alla parte, senza fronzoli o attenzione per le convenzioni sceniche, l'attrice non rifiuta di mostrare anche gli aspetti più sgradevoli della malattia e, soprattutto, della morte. La cosiddetta *deathbed scene* ³⁴⁹ è (da molti cronisti dell'epoca) considerata rivoltante, disgustosa. Proprio per quelle *disgusting minutiae*, però, il pubblico americano accorre sempre più numeroso alle performances dell'attrice, attratto ed impaurito al contempo da quella "novità".

³⁴⁷ Nel repertorio di tutte le attrici *emozionaliste* è clamorosamente assente Shakespeare e questa scelta segna una distanza non solo rispetto alle successive colleghe ma anche rispetto al *grande attore* italiano.

³⁴⁸ Per questo argomento, leggi I CAP., § 4

³⁴⁹ Cfr., G.B. Wilson, *op. cit.*, pag. 111

Protagonista dell'ultimo decennio dell'ottocento, Clara Morris fa sua la "lezione" della Mowatt e quelle della Keene e della Heron, creando « nuovi ricordi per brillanti e pirotecniche manifestazioni di sentimento[...] »³⁵⁰.

Nelle sue memorie³⁵¹, ella si chiede come sia possibile piangere ogni sera per settimane di seguito, senza provare mai nessuna difficoltà a riguardo. L'attrice, ironicamente, si risponde da sola affermando che piangere è la cosa che meglio le riesce. Il profondere lacrime, stagione dopo stagione, replica dopo replica, non è solo una prova inconfutabile di come l'artista si immedesima nelle sue tragiche eroine, ma anche una sua predisposizione naturale.

Il suo apprendistato inizia nel 1862, a Cleveland e termina nel 1869, anno in cui diventa prim'attrice nel **Woods Theatre** di Cincinnati. In questa compagnia, ella resta per una sola stagione teatrale perché immediatamente scritturata da Daly per la sua compagnia a New York. Augustin Daly avrebbe voluto far di lei una comica ma la Morris, sostituendo in un melò lacrimevole³⁵² l'attrice Agnes Ethel³⁵³, mostra che le sue attitudini sono tutt'altro che comiche. Da allora, ella si specializza in ruoli di *emozionalismo domestico* e nelle eroine dei melodrammi francesi importati in America.

Il grande potere della Morris di commuoversi durante le sue performances, la porta a stabilire una grande empatia con il pubblico che si immedesima a sua volta, soffrendo insieme all'attrice. Questo magnetismo non era mai stato rilevato precedentemente in altre attrici americane e rimane un qualcosa di magico e di inspiegabile anche agli occhi dei critici. Purtroppo, il potere della Morris scompare con il passare degli anni e con lo sfiorire della sua bellezza. Le fonti storiche rivelano che ella ingrassò di molti chili³⁵⁴ e che questo inconveniente le costò la stima del pubblico il quale iniziò a trovare la sua recitazione fuori luogo, soprattutto rispetto alla sua costituzione fisica. La forte "tipizzazione" dello *star system* allora portava

³⁵⁰ Cfr., *Idem*, pag. 167

³⁵¹ C. Morris, *op. cit.*, pag. 317

³⁵² Si tratta del melò *Man and Wife*

³⁵³ La Ethel era una delle star della Daly's Company di New York.

³⁵⁴ Vedi, G.B. Wilson, *op. cit.*, pag. 167

infatti lo spettatore a giustificare ruoli lacrimevoli solo se interpretati da donne gracili e di delicata struttura fisica. Per questo motivo, la Morris si ritira dalle scene principali, andando a ricoprire ruoli poco gratificanti in spettacoli minori come i *vaudeilles* e le *farse popolari*. In questo modo, la sua struttura fisica e, soprattutto, la sua recitazione fatta di spasmi e lacrime vere, vengono ridicolizzate al servizio del guadagno facile.

Accanto alla Morris, nell'ultima parte del diciannovesimo secolo, agiscono anche quattro artiste, tutte codificate come attrici di *personalità*.

La prima è Julia Marlowe, che inizia la sua carriera a soli undici anni, in spettacoli musicali. Il suo debutto da adulta la vede nel ruolo di Parthenia nella tragedia *Ingomar*. Insieme al collega E. H. Sothern, la Marlowe gira tutti gli Stati Uniti e la natia Inghilterra con i principali ruoli shakespeariani e, in quanto esponente della scuola di *personalità*, verrà sempre ricordata come la più eminente interprete americana di questi capolavori. Vengono ricordate le sue interpretazioni di Rosalinda, Giulietta e Viola, mentre si riteneva che ruoli forti come Cleopatra o Lady Macbeth non collimassero con la sua *personalità*, con il suo modo di recitare fatto « di virtù femminile ed amorevolezza »³⁵⁵.

La caratteristica principale della Marlowe, oltre alla sua grazia e alla sua bellezza, è la voce. I suoi toni sono plasmabili, a volte tenerissimi e a volte sensuali, a volte duri e senza pietà alcuna.

Bellezza, grazia, virtù femminile e voce importante sono le qualità della Marlowe. Ella, come le altre tre colleghe, si fa portavoce di messaggi altamente morali e, addirittura, in una pièce intitolata *When Knighthood was in flower*, si rifiuta di pronunciare la parola « damn », anche se richiesta dal dramma.

Al pari della Marlowe, così piena di grazia, ma ancor più coinvolgente è Viola Allen, della quale è stata precedentemente analizzata l'esperienza con Salvini. Come la Marlowe, anche la Allen imposta la sua preparazione tecnica sui classici americani e su Shakespeare. Il suo debutto è il delicato personaggio di Desdemona, in coppia

³⁵⁵ Cfr., *Ibidem*, pag. 171

con McCullough. Con il *leading actor*, ella recita in *Virgilius, Il gladiatore* e *Riccardo III*. Dopo l'esperienza con McCullough, la Allen lavora con Barrett, Salvini e Joseph Jefferson. In particolare, l'esperienza con quest'ultimo attore, la aiuta a tirare fuori una vis comica inaspettata, tipica delle vecchie commedie del primo ottocento.

La versatilità della Allen, sua maggiore dote, viene accompagnata da uno stile di elevata qualità poetica che ella non perderà mai. Come la collega Marlowe, anche la Allen ebbe grande successo in ruoli pieni di femminilità come la shakespeariana Viola e la Gloria Quayle del dramma contemporaneo intitolato *The Christian*.

Nel modo in cui lavorano, sia la Marlowe che la Allen rispecchiano ancora lo stile di primo ottocento attuato in America che viene definito "classico": un'impostazione che non appartiene alla più famosa e popolare delle quattro attrici di *personalità*: Maude Adams.

Se le colleghe venivano decantate per le interpretazioni di Rosalinda o Viola, la Adams raggiunge il successo con le pièces di James Barrie, in particolare con *Peter Pan*. Il suo aspetto lievemente androgino, gracile ma energico, le frutta i guadagni maggiori tra le colleghe d'America e d'Inghilterra. Nei suoi anni di successo, la Adams è l'attrice più ricca e ricercata dal pubblico.

Caratteristica vincente della Adams è il suo irresistibile carisma pieno di gioia, ottimismo e giovinezza eterna, come il personaggio interpretato. E' proprio guardando il caso della Adams che la differenza tra le attrici di emozionalismo e quelle di personalità si fa evidente; mentre la Mowatt o la Morris coinvolgevano il pubblico in modo empatico, trasmettendo il dolore delle loro eroine melodrammatiche, con l'interprete di *Peter Pan*, lo spettatore resta distaccato ma esce dal teatro pieno di gioia e di benessere ³⁵⁶. A differenza di una Morris o di una Mowatt, la Adams rifiuta parti passionali, foriere di dolore, messaggi poco edificanti o cenni all'amore sensuale.

³⁵⁶ Questi "sintomi" del pubblico sono descritti in G.B.Wilson, *op. cit.*, pag. 173

Per la prima volta nella storia del teatro americano, le attrici della *scuola di personalità* costituiscono non solo un gruppo di grandi interpreti ma un vero e proprio punto di riferimento, anche socialmente e moralmente parlando. Per questo motivo, si può realmente parlare di precorritrici dello *star system* cinematografico americano: queste dive, con la loro aria raffinata e simpatica, “sana”, scevra di passioni immorali e politicamente corrette, rappresentano il prototipo della ragazza americana protagonista delle commedie rosa degli anni '50.

Il quarto membro di questa « sorellanza di dolcezza e luce» ³⁵⁷ è Ada Rehan, diventata *leading actress* nella compagnia di Daly a soli diciannove anni, nel 1879. Vi resterà fino al 1899, anno della morte del manager.

Durante questi vent'anni, ella arriva ad interpretare più di duecento ruoli, guadagnandosi l'appellativo di attrice comica per eccellenza. Tutti i ruoli, scelti per lei da Daly,

hanno la funzione di mettere in risalto la sua radiosa personalità .

E' proprio la personalità, come nel caso delle attrici precedentemente analizzate, a diffondersi in tutti i suoi personaggi, dalla Giulia de *I due gentiluomini di Verona* a Viola o Rosalinda. Anche quando, successivamente, interpreterà ruoli presi dai drammaturghi tedeschi, e da Daly riadattati, ella non perderà mai « l'allegro, birichino fascino di ragazza che riempì le scene con sana allegria» ³⁵⁸ .

Continuando a parlare di *emozionalismo*, vedremo ora quanto sia importante lo stesso aspetto nella recitazione del *grande* attore, assolutamente lontano dalla perfetta dicotomia tratteggiata per le attrici americane ³⁵⁹ .

³⁵⁷ Cfr., *Ibidem*

³⁵⁸ Cfr., *Idem*, pag. 174

³⁵⁹ Tengo a ribadire che la dicotomia tra *emozionalismo* e *personalità* è frutto della ricerca del professore americano Garff B. Wilson e non ha valore definitivo per la critica teatrale tout court. Piuttosto, essa è un coraggioso tentativo di incanalare in due stilemi recitativi diversi una serie di attrici che presentano caratteristiche tra di loro speculari o opposte.

Italia: il Grande Attore è emozionalista

Sul *grande attore* italiano viene scritto :

La chiave dell'interpretazione del grande attore è data naturalmente dall'immedesimazione. Il grande attore è essenzialmente emozionalista, rifugge dai precetti di Diderot con istintivo disgusto (Rossi definisce il Paradosso sull'attore un «libercolo» che fa «schifo, più che sedgno»). [...]E similmente Rossi : «L'attore non dà spettacolo di sé medesimo; pone in spettacolo il personaggio che egli rappresenta e vi è una bella differenza. Anzi il suo primo obbligo è quello di eclissarsi e lasciar vedere solo il personaggio». L'elemento di maggior seduzione per il pubblico ottocentesco sembra essere proprio questo: metamorfosi e trasfigurazione.[...]Ancora Rossi[...]: «L'artista fa sparire completamente la sua individualità, come l'autore fa sparire la sua[...]E' per questa sola via, che ei può giungere alla sommità dell'Arte e della Verità, ed acquisire il titolo di collaboratore dell'opera, ed indiscutibilmente

*meritare il nome di artista. Un attore può avere tutte le doti possibili, ma se gli manca quella della «trasformazione della sua soggettività» resta solo un semplice attore[...]*³⁶⁰.

Ecco, invece, il pensiero di Salvini a riguardo :

*A mio credere è quell'insinuarsi grado a grado nell'animo dell'uditore, con l'espressione di un vero che non varia e non muta. È quel penetrare occultamente nel cuore dell'uditorio con mezzi compresi da tutti i popoli. Il sentimento del vero è accettato sotto qualunque forma, e non è artista colui che non sente, e non sa trasfondere il proprio sentimento in coloro che lo ascoltano. Molte volte il pubblico[...] sente che quell'artista è sommo; sente che l'altro non lo è : il primo lo conquide interamente, il secondo lo lascia freddo, indifferente. E perché? Perché il primo percorse la via del sentimento regolato dal vero artistico, il secondo lo tracciò con passi sregolati e convenzionali[...]*³⁶¹.

Nell'introdurre il delicato argomento che riguarda l'aspetto *emozionalistico* del *grande attore*, si fanno esplicite alcune problematiche. Innanzitutto, tale aspetto è diverso negli attori italiani di secondo ottocento, rispetto alle star americane a loro coeve; mentre per il *leading actor* “essere *emozionalisti*” equivale al rappresentare il *sentimento* scenicamente, con il pathos necessario e gli eccessi analizzati³⁶², per il *grande attore* è un'esigenza che nasce gradualmente e coerentemente con i precetti della sua arte. Nel teatro americano di secondo ottocento, solo le attrici della *scuola dell'emozionalismo* perseguono *l'emozione* come unico fine; in Italia, tale obiettivo riguarda anche gli attori e, in primis, la *triade grand'attorica*.

Per un'attrice americana *essere emozionalista* significa perdersi nella parte interpretata (ciò accade, o per lo meno viene auspicato, anche nel caso del *grande*

³⁶⁰ Cfr., R. Alonge, *op. cit.*, pag. 26-27

³⁶¹ Cfr., T. Salvini, *op. cit.*, pag. 361

³⁶² Vedi il precedente paragrafo e la parte riguardante le attrici della scuola dell'emozionalismo.

attore) ma significa anche perdere coscienza di se stessa in scena, rifiutare ogni tipo di regola e snobbare la tecnica, considerata come un ostacolo per liberare i sentimenti.

Il *grande attore*, invece, non perde quasi mai la percezione del proprio corpo e della propria individualità in azione sul palco; il suo *sentimento*, supportato da un'elevata tecnica attoriale, non è mai privo di quell'equilibrio e quella coerenza recitativa che egli ottiene con fatica e lavoro. Se si escludono i casi della Morris e della Heron, attrici di *sentimento* discretamente credibili, le dive americane di metà ottocento raggiungono l'*emozione*, e in generale interpretano la propria parte, non sempre attenendosi al *vero scenico*. Esse tentano di provare e veicolare i sentimenti delle loro eroine ma, nel farlo, ricorrono alle più scontate convenzioni teatrali dell'epoca. Il *grande attore* crede invece nel sentimento supportato dal *vero*.

Inoltre, rispetto al *grande attore*, esse si rifiutano di interpretare i "classici" e, in particolare, Shakespeare, abbracciando piuttosto i melò popolari americani.

L'emozionalismo della *leading actress* è doloroso e lacrimevole. Il *grande attore*, come già spiegato, predilige eroi ed eroine storiche ma, su tutti gli autori, riscopre e porta in Italia Shakespeare. Le grandi tragedie dell'autore inglese, infatti, permettono una maggiore centralità dell'artista ed una sua più completa valorizzazione.

L'elemento che invece accomuna entrambe le realtà teatrali è il pubblico, inteso come veicolo e destinatario dell'emozione. Dalle memorie degli attori emozionalisti americani ed italiani, si rileva che lo spettatore non viene considerato solo per l'applauso finale ma anche per stabilire un rapporto empatico con l'artista, il testo e l'evento. La differenza, in questo caso, riguarda il significato del pubblico in sala; in America, esso tende ad incarnare una conseguenza dello *star system*, per cui omaggia la diva o il protagonista di turno, più che la sua arte.

In Italia, si ipotizza una diversa motivazione riguardante il pubblico in sala:

[...] *Questa corrispondenza immediata e assoluta tra interprete e spettatore, è resa possibile dal particolare contesto storico in cui entrambi si situano. E più*

*precisamente dal fatto che l'unità del popolo, che è la parola d'ordine della borghesia che guida il processo storico in atto nella società italiana durante il risorgimento, si riflette a teatro. Nello spettatore del teatro ottocentesco, fino all'avvento del verismo, esiste una sostanziale identità tra dimensione pubblica e dimensione privata. Le contraddizioni del pubblico non appaiono insolubili, per cui sala e palcoscenico si rispecchiano reciprocamente, non c'è soluzione di continuità tra lo spazio scenico e lo spazio della platea. E l'attore[...] assume su di sé il compito di incarnare, nella propria persona, i bisogni e le aspirazioni di tutto il popolo*³⁶³.

Ristori, Salvini e Rossi hanno chiare idee a riguardo; l'attrice, come pure i due colleghi, crede fermamente che per trasmettere un'emozione debba personalmente provarla, pena l'artificiosità e l'inefficacia (presso il pubblico) dell'interpretazione :

*[...]L'artista deve sapere simulare tutte le emozioni senza di che non può essere considerato tale! È bensì vero che l'arte non può essere superiore alla natura, ma può accrescerne le perfezioni. Taluni credono che la verità consista nel reprimere tutti i suoi slanci, non comprendendo che per tal modo, spoetizzano la stessa poesia. L'attore non deve essere meccanico ma un vivo illustratore del pensiero.[...]L'attore il quale riunisce il potere comunicativo d'una forte individualità, con la passione piena ed intera di tutte le risorse dell'arte sua, ha una grande prevalenza sull'uditorio, dell'attore senza passione che simula coll'arte le emozioni da lui mai provate!*³⁶⁴.

Arrivare all'emozione e al vero scenico non è impossibile, per la Ristori, ma necessita di lavoro ed applicazione. Innanzitutto, un bravo insegnante deve intuire quale natura

³⁶³ Cfr., E. Buonaccorsi, *op. cit.*, pag. 95

³⁶⁴ Cfr., A. Ristori, *Documenti inediti e rari/1, MIE TEORIE E PRECETTI SULL'ARTE DRAMMATICA*, in E. Buonaccorsi, *op. cit.* pag. 120

sensibile appartiene all'attore perché « non tutti esprimono il dolore, la gioia, o l'indifferenza nello stesso modo[...] » ³⁶⁵.

Inoltre, e qui si delinea maggiormente la differenza tra *leading actress* e *grande attore*, la Ristori consiglia « l'efficacia e la giusta misura del gesto; insinuargli di studiare il bello nelle movenze del suo gesto e fuggire dall'esagerato e ricercato che spesso si usa per eccitare l'applauso del pubblico[...] Si arriva a raggiungere il vero secondo il sentimento e i mezzi delle diverse individualità. Di modo che frammischiando la natura all'arte, e l'arte alla natura si formerà un attore perfetto. [...]altro precetto importante da insinuare all'alunno è quello che l'artista non deve solo occuparsi dei lati psicologici dei personaggi che deve interpretare, ma altresì deve fare uno studio speciale delle epoche nelle quali le azioni si svolgono, come dell'esattezza dei costumi [...] » ³⁶⁶.

Le testimonianze della Ristori forniscono un quadro abbastanza chiaro del modo in cui raggiungere e trasmettere l'emozione ed il vero in scena : improvvisazioni o “spontaneità” sono palesemente messe al bando, in nome di un impegno costante e severo. Ovviamente, in questi precetti, non manca un'ingenuità di fondo giustificabile con l'epoca nella quale essi vengono concepiti.

In Salvini, ancor più che nella Ristori, si fa presente la necessità di veicolare il sentimento, l'emozione attraverso la verità, la credibilità e un'applicazione assidua della tecnica e dell'autodisciplina.

Nel 1891, esplode la querelle tra il preferire la recitazione “razionalista” di Coqueline e quella “emozionalista” dell'inglese Irving. Il *grande attore* italiano si leva a favore dell'attore inglese. In questa occasione, Salvini esplicita l'obiettivo della sua arte, ovvero il *sentimento* ³⁶⁷, affermando che « il poter sentire è proprio dell'artista, tutto il resto è la parte meccanica, ch'è comune con tutte le arti » ³⁶⁸.

³⁶⁵ Cfr., *Idem*, pag. 124

³⁶⁶ Cfr., *Idem*, pag. 125

³⁶⁷ Per Salvini, immedesimarsi non significa lasciarsi prendere dall'irrazionale, come nel caso delle attrici americane. Il sentimento va sempre accompagnato da un controllato uso di mezzi vocali e fisici.

³⁶⁸ Cfr., E. Buonaccorsi, *op. cit.* pag. 93

Come alcuni critici affermano ³⁶⁹, Salvini propone il suo obiettivo ma lascia in sospeso, sul piano teorico, il modo in cui raggiungerlo. Tuttavia, almeno « sul piano concreto risolve in una geniale maniera il problema, attraverso una preparazione quotidiana del personaggio prima della rappresentazione, una specie di progressiva “toeletta” della propria anima che doveva incarnare nuovi sentimenti[...] » ³⁷⁰.

Completata da questa “toeletta dell’anima”, l’arte del porgere ³⁷¹ di Salvini poteva dirsi pronta ad affrontare e coinvolgere qualsiasi tipo di uditorio.

Dal suo canto, anche Ernesto Rossi crede nella compenetrazione tra attore e pubblico, per giungere ad una più completa immedesimazione.

Il processo per giungere all’immedesimazione e, quindi, all’emozione ed al sentimento rappresentano, per Rossi, un ostacolo superabile con « una spontaneità senza residui, un’intuizione che non ha binari su cui essere guidata, tanto che la tecnica può diventare un impaccio a realizzare questa specie di “processo mistico”[...] » ³⁷².

Dice Rossi che « Gesto, sentimento, passione e voce, tutto si piegherà omogeneamente a quel primo concetto » ³⁷³.

Che la portata della sua arte sia enorme e che il suo talento sia innegabile, lo si può affermare analizzando recenti studi compiuti sul *grande attore* e sulle sue rappresentazioni shakespeariane sulla scena tedesca ³⁷⁴:

In virtù della sua tecnica magistrale, del pieno e sapiente utilizzo del corpo e del gesto, della forte componente plastica e visiva della sua recitazione, Rossi sapeva parlare all’occhio come parlava all’orecchio e per questo divenne per i tedeschi-che

³⁶⁹ Vedi Buonaccorsi, *op. cit.*, pag. 96

³⁷⁰ Cfr., *Ibidem*

³⁷¹ Per “arte del porgere” si intende una consuetudine dell’ottocento che assegnava grande importanza al gesto, alla mimica ed alla controcena. Il gesto in Salvini era perfettamente legato alle battute e poteva essere compreso da chiunque, anche dagli spettatori stranieri. Spesso i critici evidenziarono il limite dei *grandi attori* di enfatizzare i gesti per meglio farsi comprendere in terra straniera, stravolgendo così la coerenza interna del loro lavoro.

³⁷² Cfr., E. Buonaccorsi, *op. cit.*, pag. 98

³⁷³ Cfr., *In Ibidem*

³⁷⁴ S. Bellavia, *La voce del gesto. Le rappresentazioni shakespeariane di Ernesto Rossi sulla scena tedesca.*, Bulzoni Editore, Roma 2000

dal suo esempio trassero lo stimolo in direzione di una riforma della recitazione tragica- l'incarnazione dell'autentico Schau-spieler[...] ³⁷⁵.

Rossi, come il perfetto *grande attore*, fonda la sua recitazione sulla passione e sul sentimento, però non diventa mai eccessivo, patetico o volgare. Anch'egli, come la Ristori e Salvini, si distacca dalle eroine incarnate dalle attrici emozionaliste americane, esagitate e "scomposte".

Come Rossi giunga all'emozione è ben spiegato in alcuni suoi scritti ³⁷⁶; l'attore che ha realmente sentito quanto interpretato, comunicherà al pubblico tutte quelle emozioni provate. L'attore offre anche la soluzione per "uscire" da quei dolori o quelle gioie provate nell'esecuzione del proprio personaggio.

Innanzitutto il nostro primo medico è il nostro spirito, la nostra coscienza; poi vi è il pubblico che viene in nostro soccorso , e che ci richiama alla realtà della vita! È il pubblico, che col suo suffragio ci grida all'orecchio, che tutto ciò che si è passato, non fu che un sogno, un bel sogno, che al nostro svegliarci ci fa trovare il letto ricoperto di rose e di fiori[...] *è il pubblico rispettabilissimo, che è venuto in nostro aiuto, che ci ha apprestato i farmachi salutari, per richiamarci alla vita reale!* ³⁷⁷.

Concludendo, si può dunque individuare un elemento che differenzia la situazione *grand'attorica* italiana da quella delle *leading actresses* americane : la consapevolezza del proprio essere in scena, prima e durante la performance.

Questa differenza, si fa più evidente se si parla di *emozionalismo*, piuttosto che comparando un Booth o una Cushman a un Salvini. Il motivo è piuttosto semplice: mentre attori come Booth, Forrest, Cushman, McCullough impostano la loro arte recitativa sugli stilemi attoriali inglesi "classici", spesso "congelando" la propria recitazione in pose e convenzioni, le attrici emozionaliste americane lanciano un

³⁷⁵ Cfr., *Ibidem*

³⁷⁶ E. Rossi, *DOCUMENTI INEDITI E RARI/2. Arte e natura.*, pag. 132-133-134

³⁷⁷ Cfr., *Ibidem*

nuovo modo di interpretare le loro eroine, rifiutando quelle regole proprio come le loro colleghe di *personalità*. Più di queste, però, esse si spingono fino all'irrazionale e alla perdita del proprio auto-controllo, pur di giungere all'*emozione* e all'*immedesimazione*. Da un lato, quindi, lasciano il ricordo di un'arte più passionale, rispetto ai *leading actors* del passato o alle star del futuro; dall'altro lato, forniscono una sensazione di incompletezza artistica, dovuta proprio a questa mancanza di auto-controllo e alla mancata padronanza dell'emozione provata e veicolata. Il *grande attore*, dal suo canto, non soccombe alle emozioni che raggiunge durante l'immedesimazione. Non pensa che provare un'emozione equivalga a perdere il controllo o la consapevolezza del proprio corpo scenico. Pur credendo di dover lavorare per eclissare la propria personalità nel personaggio interpretato, mai tale personalità si priverà della coerenza e della puntualità, frutto di intuizione e di lavoro.

APPENDICE

La comunità teatrale italo-americana di fine ottocento. Conseguenze in America.

Per concludere la ricerca che ha viste comparate due realtà così distinte tra loro, eppure per alcuni versi molto simili, verrà analizzata la situazione di una vera e propria comunità teatrale italo-americana che si instaura a New York, alla fine dell'ottocento, e che è l'espressione più palese di quanto importante sia stato l'impatto dei *grandi attori* sul *leading actor* e sul teatro americano in genere.

Prima di affrontare l'argomento, è però necessario delineare brevemente la figura dell'attrice Minnie Maddern Fiske perché, all'opposto, questa star di fine secolo rompe con il precedente assetto attoriale e teatrale statunitense.

L'attrice, la cui carriera si estende dal 1870 al 1931, anticipa con il suo metodo di lavoro lo stile recitativo degli attori del teatro americano contemporaneo ma, soprattutto, quello degli attori cinematografici e televisivi ³⁷⁸.

Come primo assunto, la Fiske rifiuta lo *star system* e la recitazione delle attrici *emozionaliste* come la Morris. Il motivo è presto spiegato : ella mira ad una recitazione vera, essenziale e semplice nella sua naturalezza; la Morris rappresentava il trionfo delle emozioni che offuscano l'autocontrollo dell'attore. La Fiske, tramite l'uso sapiente della razionalità, tenta di arrivare prima alle menti e poi al cuore dei suoi spettatori, senza soccombere alle sue stesse emozioni.

Quattro caratteristiche distinguono il suo modo di lavorare da quello dei colleghi a lei precedenti e di alcuni a lei contemporanei:

- Enfasi nella verità psicologica durante la creazione di un personaggio
- Concentrazione e comunicazione dei sentimenti interni tramite semplici e quasi represses azioni fisiche
- Attenzione verso una semplice maniera di parlare e di muoversi, speculare alla vita quotidiana
- Fedeltà al disegno generale della pièce da rappresentare con ulteriore attenzione per l'ensemble, il tutto in favore dell'autore e del messaggio da veicolare.

Chi segue la Fiske ed il suo modo di intendere la recitazione pensa che la testa, prima e più che il cuore, debbano guidare nella preparazione di un ruolo.

Mentre le attrici *emozionaliste* giungono alla verità di un'emozione in modo intuitivo, senza un supporto psicologico, la Fiske imposta il suo lavoro sui personaggi partendo proprio dalla loro psicologia. L'enfasi, data alla verità psicologica in questione, conduce gli attori a ricreare un ruolo in modo più puntuale, soprattutto nelle sue

³⁷⁸ Della carriera dell'attrice è superfluo, in quest'accezione, parlare. Quello che mi interessa è delineare le componenti della sua teoria recitativa, così importante per gli attori del futuro spettacolo statunitense.

pulsioni interne. Il tutto avviene tramite un modo essenziale di recitare, minimalista e semplice. In contrasto, gli attori della scuola classica (interpretando i grandi eroi tragici) compivano movimenti convulsi e scomposti, gesti aggraziati o espressioni facciali troppo marcate. A differenza di un Booth o di una Mowatt, un attore seguace della moderna “scuola” Fiske (anche quando interpreta Shakespeare) evita tutte le accortezze e le convenzioni sceniche, contando sulla forza cumulativa di effetti delicati e semplici, costruiti progressivamente nel corso di un’intera performance.

La continua ricerca di una verità scenica, porta l’attore “moderno”³⁷⁹ a rifiutare qualsiasi attenzione per una corretta dizione. Da questo punto di vista, l’attore seguace della Fiske sembra somigliare alle attrici *emozionaliste* ma c’è una differenza sottile: mentre queste interpreti rifiutano la tecnica, pur possedendola, il nuovo attore né è quasi totalmente privo. Scrive Wilson :

*Infatti, il performer della scuola moderna è spesso criticato per la sua trascurata ed incomprensibile dizione ed è assolutamente necessario coltivare una maggiore chiarezza e precisione nella dizione stessa*³⁸⁰.

Un altro elemento che caratterizza la scuola moderna e la differenzia dalle precedenti è la considerazione in cui è tenuto l’attore. Se il *leading actor*, in linea con le regole dello star system e con la dimensione del *grande attore*, risplende di luce propria offuscando il resto della produzione teatrale, l’attore moderno si amalgama armoniosamente all’ensemble, rinunciando all’individualismo assoluto. Il drammaturgo, finalmente, diventa uno dei protagonisti dello spettacolo e con esso l’attore deve collaborare per carpire la polpa del suo personaggio e della pièce tout court.

Prima di passare all’analisi della comunità teatrale newyorkese che vede attori italo-americani recitare sulla scia dei *leading actors* e dei *grandi attori*, è stato

³⁷⁹ Così viene definito da Wilson l’attore che vive a cavallo tra l’ottocento ed il novecento. Vedi *op. cit.*, pag. 226

³⁸⁰ Cfr., G.B. Wilson, *op. cit.*, pag. 226

necessario valutare anche questa realtà teatrale emergente, molto più perché opposta a tutta la tradizione attoriale americana precedente.

È come se, alla fine dell'ottocento, si creasse un'altra dicotomia che vede, da un lato, una comunità che torna a guardare al passato e, dall'altro, una scuola di pensiero assolutamente in anticipo sui tempi.

Garff Wilson, a proposito dell'operato della Fiske, afferma :

Molte influenze, dirette ed indirette, sono state responsabili per stabilire il naturalismo psicologico negli Stati Uniti. L'influenza straniera più potente venne dalla Russia dove, alla fine del secolo, Il Teatro d'Arte di Mosca iniziò ad applicare le teorie di Stanislavskij[...] l'esempio dei russi, ed in particolare il sistema di Stanislavskij di far lavorare gli attori, divenne un ulteriore punto di forza nelle classi e nei teatri degli Stati Uniti, oltre l'ottocento. Comunque, prima che le teorie del Teatro d'Arte di Mosca raggiungessero l'America, Minnie Maddern Fiske stava insegnando simili principi, applicandoli nelle sue produzioni.[...]i suoi ideali raggiunsero la maturità prima del 1897 ed ella organizzò la sua compagnia al Manhattan Theatre nel 1904[...] per dimostrare le sue teorie di recitazione. Il Teatro di Mosca non fu fondato prima del 1898 e la prima seguace di Stanislavskij che giunse in America, Alla Nazimova, non fece apparizione prima del 1905. Così, a ragione, Mrs. Fiske può essere definita una pioniera nello stabilire la scuola moderna del naturalismo psicologico³⁸¹.

Principalmente nata a causa della grande ondata migratoria degli italiani in America, la comunità teatrale newyorkese italo-americana costituisce un' importante testimonianza di cultura "multietnica" di fine ottocento ed inizio novecento, purtroppo mancante di sufficienti documentazioni e memorie artistiche³⁸².

³⁸¹ Cfr., G.B.Wilson, *op. cit.*, pag. 227

³⁸² Va al Professore-Assistente A. Richard Sogliuzzo, dell'Università di SUNY (Albany), il merito di aver ricostruito il poco materiale a disposizione su questa comunità teatrale.

Le prime ondate migratorie avvengono nel 1880, anno in cui si creano dei clubs di teatro amatoriale, prototipi del teatro professionista, che danno le prime rappresentazioni. In genere, gli spettacoli avvengono nei giorni di festa, secondo le ricorrenze americane ed italiane. Le prime compagnie registrate sono il *Circolo filodrammatico italo-americano* (1885), *Compagnia Galileo Galilei*(1890) e la *Compagnia filodrammatica napoletana* (1891).

I nomi, palesemente nazionalistici, vengono scelti dagli emigrati italiani per difendersi dalle gratuite accuse della maggioranza americana; Dante, Colombo e Galilei diventano, all'improvviso, eroi da osannare.

Effettivamente, l'atteggiamento di difesa degli italiani porta ad un'*italianizzazione* della zona newyorkese nella quale essi vanno ad insediarsi. Il fenomeno, alla metà del novecento, sarà esattamente l'opposto : con il secondo dopoguerra, l'ondata migratoria degli italiani verso l'America cesserà e gli italo-americani presenti negli States si *americanizzeranno* totalmente.

Per un decennio circa, almeno fino al 1890, la comunità italo-americana (la quale si sviluppa nella parte bassa dell'East Side di New York) produce melodrammi sulla falsariga di quelli italiani, propone farse, sia in lingua italiana che in dialetto napoletano e siciliano (del resto, come già spiegato, questa prima fase vede la parte italiana dominare sulla cultura americana), riprende i classici di Goldoni, Giacometti e Schiller ³⁸³.

Le prime testimonianze di teatro professionale, risalgono al 1890, grazie all'operato dell'attore Guglielmo Ricciardi. Egli, come tutti i suoi futuri colleghi, emigra in America in cerca di fortuna ed inizia la sua carriera come mimo. La sua dote maggiore è l'improvvisazione che gli permette di improntare intere scene in modo estemporaneo, se il pubblico in sala ritiene lo spettacolo di durata troppo breve

³⁸⁴.

³⁸³ Vedi, A. R. Sogliuzzo, *Notes for a history of the italian-american theatre of New York*, Estratto da *Theatre survey: The American Journal of theatre history*, VOL. XIV, N.2, 1973

³⁸⁴ Vedi, *Idem*, pag. 64

Ma in realtà un altro artista, Antonio Maiori, sconvolge la comunità teatrale italo-americana. Arrivato a New York nel 1892, egli inizia la sua carriera come ballerino e mimo al Circo Kiralfy. Determinato a munire la comunità italiana di una compagnia con repertorio classico, Maiori prende su di sé l'**Irving Street Theatre**, nel **Bowery**, e ingaggia attori professionisti direttamente dall'Italia. La compagnia che egli riunisce presenta attori che, in patria, coprono ruoli secondari: Pasquale Rapone e Giuseppe Zacconi, Concetta Arcomona.

Incapace di entrate superiori alle uscite, l'**Irving Street Theatre**, ad opera di Maiori chiude i battenti. L'intraprendente attore, però, prende a prestito una pratica largamente in uso nell'ottocento in America, sintomo di correlazione tra due culture diverse. Una sala a pianterreno di un palazzo della Spring Street viene da Maiori riadattato a teatro : i due salotti diventano ingresso ed auditorio. Cosa ancora più curiosa: un cortile diventa un palco esterno, sebbene piuttosto scomodo ³⁸⁵.

Un critico americano, Owen Kildare, racconta che gli spettacoli di Maiori venivano rabberciati in modo assolutamente ingenuo, tanto che una povera Desdemona finiva per esalare l'ultimo respiro « in mezzo a vampate di cipolle fritte, provenienti dal vicino Hotel Garibaldi» ³⁸⁶.

In questo modo, la comunità aveva il suo teatro, seppur svilito nella sua essenza.

Maiori, però, recita in modo assolutamente incantevole, sulla falsariga del suo idolo, maestro e modello : Tommaso Salvini.

Non è un caso che Corbin, un critico dell'epoca, lo vide nell'*Otello* (suo cavallo di battaglia, come per il maestro) e rimane molto stupito. Ciò che colpì l'appassionato americano non fu solo la portata tecnica della recitazione di Maiori, ma anche la sua passione, la sua virilità e la "forza scenica", paragonabile solo alla recitazione di un'altra europea emigrata in America : la Modjeska ³⁸⁷.

Maiori è l'unico caso di eredità palese con il *leading actor* ed il *grande attore* : si comporta, infatti, come un divo nel pieno dello star system, tenta di accentrare su di

³⁸⁵ Su questa pratica , vedi I CAP. , § 4

³⁸⁶ Cfr., O. Kildare, *Bowery Salvini*, in « New York Herald», 1902

³⁸⁷ Dell'attrice ho parlato nel CAP. III, § 1

sé tutta l'attenzione dell'uditorio che, da parte sua, accorre in teatro per vedere la "star", come un vero *capocomico* prende su di sé tutti i rischi e gli onori di un'impresa, ruolo tipico anche dei migliori *leading actors* americani.

Rispetto al precedente caso di Ricciardi e al prossimo che valuteremo di Migliaccio, Maiori è l'unico attore realmente interessato a portare Shakespeare nella comunità teatrale italo-americana, diffondendo il grande scrittore inglese tra gli artigiani, giardinieri e popolani che, nella maggioranza dei casi, assistono ai suoi spettacoli.

Solo con Maiori si può parlare di un teatro fatto da emigranti e per gli emigranti ma di un livello qualitativo piuttosto discreto.

Eduardo Migliaccio, invece, rappresenta il tipico italiano trapiantato in America in cerca di fortuna, umile, divertente suo malgrado, sempre nei guai.

È quanto egli trasporta nelle sue farse, anticipando il migliore Charlie Chaplin.

"Farfariello", questo è il suo cavallo di battaglia, conquista presso il pubblico italo-americano una popolarità ed una fama enormi. Come afferma Sogliuzzo, Migliaccio è un *macchietista*, un attore di *vaudeville* che prende la sua figura di Farfariello dai bassifondi della Little Italy e dalle conversazioni più tipiche e "colorite" degli italo-americani fatte nei caffè.

Farfariello è un cafone che spesso parla in dialetto napoletano, abile e satirico denunciatore della società dei ricchi che esclude i poveri, emarginandoli e sottomettendoli.

Tra gli sketches di Migliaccio, congegnati con ironia, divertimento e una perfetta sincronia nel cambio di parrucche, abiti ed accompagnamento musicale, si deve ricordare il personaggio di *Mr John*, un povero che, divenuto ricco, fa di tutto per surclassare il nuovo ceto cui appartiene.

Con le sue canzoni piene di risentimento, ma sempre celate dall'ironia, con i suoi travestimenti e le sue farse popolari, in italiano ed in napoletano, Migliaccio imprime una nuova forza alla vita teatrale italo-americana. Più che gli altri colleghi, emigrati dall'Italia e subito ripartiti, o rimasti a cercare fortuna negli States, Migliaccio entra nei cuori del popolo italo-americano. Purtroppo, con lui si può dire conclusa questa

felice e singolare esperienza teatrale; dopo la sua morte, intorno agli anni '40, la seconda generazione di attori italo-americani perde di incisività e carisma presso il pubblico, a differenza di chi li ha preceduti, e viene sostituita da altre forme di spettacolo.

BIBLIOGRAFIA

- L. Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Laterza, Roma-Bari 1997
- R. Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo ottocento*, Laterza, Bari 1988
- S. Bellavia, *La voce del gesto. Le rappresentazioni shakespeariane di Ernesto Rossi sulla scena tedesca*, Bulzoni Editore, Roma 2000
- O. Brockett, *History of the theatre*, Marsilio, Venezia 1988
- E. Buonaccorsi, *Introduzione a Paolo Giacometti, Teatro*, Costa&Nolan, Genova 1983
- E. Buonaccorsi, *L'arte della recita e la bottega. Indagini sul Grande Attore dell'ottocento*, Bulzoni, Roma 2000
- G. Calendoli, *L'attore. Storia di un'arte*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1959
- M. Carlson, *The Italian Shakespearians. Performances by Ristori, Salvini and Rossi in England and America*, The Folger Shakespeare Library, Washington 1985
- F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Laterza, Bari 1997
- S. Ferrone, *Il teatro di Verga*, Bulzoni, Roma 1972
- H. James, *The scenic art*, A. Wade, London 1949
- G. Kobbè, *The american stage and those who have made it famous*, Gebbie, New York-Philadelphia 1901
- G. Livio, *Il teatro del grande attore e del mattatore*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino, Einaudi, Torino 2000
- C. Molinari, *Storia del teatro*, Laterza, Bari 1996
- C. Morris, *Life on the stage*, McClure, Phillips & Co., New York 1901
- A.C. Mowatt, *Autobiography of an actress*, Tricknor, Reed and fields, Boston 1854
- S. Perosa, *Storia del teatro americano*, Bompiani, Milano 1982
- A. Ristori, *Ricordi e studi artistici*, Roux, Torino-Napoli 1887
- E. Rossi, *Quarant'anni di vita artistica*, 3 voll., Niccolai, Firenze 1887
- T. Salvini, *Ricordi, aneddoti ed impressioni*, Dumolard, Milano 1895
- A.R. Sogliuzzo, *Notes for a history of the Italian-american theatre of New York*, da *Theatre Survey: the american journal of theatre history*, VOL. XIV, 2, 1973

L. C. Strang, *Players and plays of the last quarter century*, VOL. 1, Boston 1903
B. Taylor, *Eldorado, or adventures in the Path of empire*, G. P. Putnam's Sons, New York 1850
S. Tofano, *Il teatro all'antica italiana*, Rizzoli, Milano 1965
G.B. Wilson, *A history of american acting*, Indiana University Press, Bloomington&London, 1966
G.B. Wilson, *Three hundred years of american drama and theatre: from "Ye bear and ye cubb" to "Chorus line"*, Prentice Hall, Englewood Cliffs 1982

E. Buonaccorsi, *La "Maria Antonietta" di Paolo Giacometti nelle lettere dell'autore ad Adelaide Ristori (1867-1868)*, in « Bollettino del Museo-Biblioteca dell'Attore », 4, ottobre 1973

E. Buonaccorsi, *La Ristori in America (1866-1867). Manipolazione dell'opinione pubblica e industria teatrale in una tournée dell'ottocento*, in « Teatro-Archivio », 5, settembre 1981

C. Meldolesi, *Alla ricerca del grande attore: Shakespeare e il valore di scambio*, in « Teatro-Archivio », 2, settembre 1979

C. Meldolesi, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, in « Inchiesta », 63-64, gennaio-giugno 1984

«The New York Times», 25 settembre 1866

« The New York Times », 20 ottobre 1866

« The New York Times », 13 maggio 1867

« The New York Times », 24 agosto 1873

« The New York Times », 24 giugno 1874

«The New York Times», 14 dicembre 1880

« The New York Times », 17 marzo 1882

« The New York Times», 7 settembre 1878
« New York Herald», 17 maggio 1867
« New York Herald», 3 marzo 1875
« New York Herald», 1902
«The Evening Post», 19 ottobre 1867
«The Evening Post», 24 marzo 1875
« The Press», 21 ottobre 1867
« The Cincinnati Commercial», 21 dicembre 1867
« The evening bullettin», 11 novembre 1884
« New York Daily Tribune», 8 maggio 1885
« New York Daily Tribune», 6 novembre 1881
«The Public Ledger», Philadelphia, 30 novembre 1880
« The New York World», 14 dicembre 1880
« New Orlèans Times- Picayune», 13 febbraio 1881
«The Critic», gennaio 1881
«Boston Globe», 18 ottobre 1881
« San Francisco Examiner», 22 aprile 1882
« The Chicago Daily Tribune», 11 gennaio 1874
« The New York Mirror», 5 maggio 1827
« Spirit of the Times», New York, 16 novembre 1860
« The Scotsman», 28 aprile 1884
« The Philadelphia Dispatch», 17 dicembre 1872
« The Boston Advertiser», 26 febbraio 1878
« Taglische Berliner Raundschau», 1883
« The Manhattan», aprile 1884

