

# Alfieri, lo spettacolo e le arti

*a cura di*  
Arianna Frattali

Giornata di Studio  
Pisa 22 febbraio 2013

***vai alla scheda del libro su [www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)***



Edizioni ETS



[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

© Copyright 2015

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

[info@edizioniets.com](mailto:info@edizioniets.com)

[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

*Distribuzione*

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

*Promozione*

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884674391-6

# Introduzione, con note a margine fra tragedia e melodramma

*Arianna Frattali*

## *I luoghi, l'attore, la recitazione*

Questo libro trae titolo e spunto da una giornata di studio svolta nel febbraio del 2013, presso il Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa, con l'obiettivo di riflettere intorno alle molteplici irradiazioni dell'opera alfieriana in campo teatrale e artistico dal XVIII al XX secolo. Di quel contesto plurivocale la miscellanea proposta riflette l'impostazione interdisciplinare, fondata sul confronto e sull'intreccio di competenze.

Vittorio Alfieri è stato infatti uomo di libro e uomo di scena<sup>1</sup>, intensamente legato ma anche in contrasto con la sensibilità spettacolare del suo tempo; la sua utopia teatrale ha avuto una ricezione complessa e articolata nell'Italia coeva e, specialmente, subito successiva, ma solo parziale, pur con esiti d'eccellenza, in quella futura a cui egli si rivolgeva. Si approfondisce dunque, nei contributi qui riuniti, la sua esperienza di attore e allestitore delle proprie opere, per poi esplorarne varianti e ricadute, soprattutto sulla tecnica di recitazione tra Sette e Ottocento e sulla capacità degli attori italiani di dare corpo all'arte scenica. Pertanto, la drammaturgia recitativa di grandi attori sette-ottocenteschi, da Morrocchesi a Modena, a Salvini e alla Ristori è fatta emergere alla luce dei testi alfieriani e messa a confronto con il contesto europeo della recitazione tragica in quell'arco cronologico di transizione. D'altra parte molti sono gli sconfinamenti nel Novecento, con punti di illuminazione su personaggi come la Duse e Gassman, senza trascurare le interpretazioni alfieriane di Benassi e Randone, e fino a testare la possibile attualità

<sup>1</sup> Cfr. Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1995.

dell'Astigiano nella regia di Luca Ronconi. Inoltre, data l'impostazione interdisciplinare dell'incontro di studi e della sua rielaborazione, si prendono in esame anche le risonanze figurative dell'opera di Alfieri, relativamente ai progetti iconografici di Gori Gandellini e all'attività di Fabre, spaziando dal mondo del teatro a quello delle altre arti visive.

Pur nella diversità degli approcci metodologici, i singoli contributi, attratti dalla forza centripeta esercitata dalla figura dell'Astigiano, ruotano intorno ad alcuni punti fissi, concentrandosi su tre temi di riflessione ricorrenti: il luogo, l'attore e, come accennato in precedenza, la recitazione. Innanzitutto il luogo: la Toscana, come ambiente di formazione culturale *in itinere* e banco di prova del teatro di Alfieri, come terra di passaggio e punto di arrivo, dal libro al palcoscenico, dal testo alla scena, o anche viceversa. Firenze e Pisa *in primis*, luoghi di viaggi letterari, di studio e di approfondimento dei classici, ma anche di esperienza attoriale e quasi protoregistica di Alfieri stesso. Poi Siena, dove la frequentazione della famiglia Gori Gandellini, così animata da passioni antiquarie e attenzione alle arti figurative, costituisce per il poeta un'esperienza di forte spessore civile e ambito fecondo in cui concepire le sue tragedie della libertà. Toscana quindi come luogo di cultura anche linguistica, incubatrice di tematiche e soggetti, di creazione drammatica; ma soprattutto come prova del palcoscenico, una volta conquistato a pieno titolo lo *status* di letterato. In quella regione infatti Alfieri si confronta con una civiltà teatrale amata e odiata, e tuttavia punto imprescindibile di riferimento per riflettere sulla performatività del verso tragico e sull'effettiva possibilità di creare quel nuovo linguaggio recitativo che la tragedia italiana avverte come necessario nell'epoca delle grandi 'riforme' teatrali.

Se molti degli studiosi convocati nel libro ripercorrono i passaggi alfieriani in Toscana, i 'percorsi critici' che si aprono intorno all'opera di Alfieri abbracciano l'Italia tutta e s'inseriscono in una prospettiva europea, gettando ponti fra il teatro e le arti figurative, fra la drammaturgia e l'arte dell'attore. E proprio quest'ultimo aspetto diviene oggetto d'indagine della maggior parte dei saggi. Su Modena e Salvini, nel ruolo di Saul, si concentra lo studio di Anna Barsotti; la Ristori nei panni di Mirra occupa la riflessione di Mancini, e in quella di Roberto Alonge segna un punto di partenza per la regia alfieriana novecentesca; Morrocchesi, con le sue *Lezioni*

di declamazione, è oggetto dell'analisi di Renzo Guardenti impostata sul rapporto teatro/arti figurative e proiettata sulla Francia e sull'Inghilterra settecentesche, attraverso le figure di Talma e Kean. La lettura dell'immagine diventa anche, nel saggio di Chiara Savettieri, felice spunto per l'approfondimento di Alfieri personaggio, interprete e impresario di se stesso, se proprio a un ritratto, dipinto dall'amico Fabre (futuro ritrattista anche di Foscolo), il poeta ha affidato parte della memoria da consegnare ai posteri.

Nel pieno spirito della collana che lo ospita – dedicata ai *Percorsi critici, fra mondo del teatro e teatro del mondo* – questo volume si propone di collocare l'opera di Alfieri al centro del palcoscenico, strappandola dal limbo letterario in cui la critica l'ha per lungo tempo relegata. Il 'terribile' verso tragico del poeta lascia infatti numerosi vuoti da riempire e proprio in tali vuoti, come sempre accade nella parola scritta per il teatro, s'insinua lo spettacolo, inteso nel suo senso più ampio: ciò che si vede, ciò che si ascolta, l'orizzonte d'attesa del pubblico, la tradizione, la storia.

Proprio a partire dai vuoti lasciati dal testo, molti grandi attori – ottocenteschi, ma anche novecenteschi – hanno costruito la propria interpretazione dei personaggi alfieriani, smontandoli e rimontandoli, pur senza tradirne la scrittura originaria. Così, se Modena, nel 1840, fa emergere la schizofrenia di Saul attraverso un "equilibrio instabile" (p. 43), aprendo la strada ad attori del secolo successivo come Benassi e Randone, la Ristori, nel 1855, riesce a risvegliare, seppure nei silenzi e nelle sospensioni del testo di Alfieri, la Mirra ovidiana, assai più scabrosa, perché soddisfatta nella sua pulsione d'incesto. In tal modo, la creazione d'attore cava dal testo ciò che il testo nasconde, introducendo una drammaturgia fatta di corpo, voce, movimento sulla scena: drammaturgia d'attore, secondo *focus* di questo volume, crocevia d'indagine, intersezione di molti percorsi di riflessione dedicati, qui, all'opera alfieriana.

L'attore come ri-creatore del testo ci conduce dunque al terzo tema ricorrente nel libro: la recitazione. Come osserva Marzia Pieri, il poeta ha particolarmente a cuore la rappresentazione delle proprie tragedie, che prevede da recitare, in senso diderotiano, "impersonando virtuosisticamente personaggi opposti" (p. 21). La tecnica deve dunque incanalare l'empatia suscitata recitando ed egli lavora molto – anche e soprattutto come attore – per costruirsi (e costruire) un linguaggio recitativo all'altezza del proprio stile tragico.

Ricostruire le modalità della recitazione e del processo performativo, nella storia del teatro, comporta comunque delle difficoltà, specialmente se l'evento (ed è questo il caso) è collocato in aree spazio-temporali lontane. Il teatro settecentesco lascia a noi europei solo edifici, come segni grandiosi del suo passaggio nella storia, ma, al di fuori di essi, si dissemina in mille luoghi privati, di cui possiamo solamente cogliere testimonianza indiretta. Restano anche i testi teatrali, dotati di una loro performatività intrinseca, i paratesti, i documenti di varia natura, i trattati dedicati alla recitazione (ma solo a partire dalla fine del secolo). Si tratta di una ricerca archeologica basata sulla diversa natura delle fonti, che pone essenzialmente una questione di metodo: *come* arriviamo a ricostruire modalità e processi, *come* riusciamo a ricomporre e analizzare l'*hic et nunc* dell'evento scenico, in genere, collocato nel passato non prossimo.

Nel caso di Alfieri, l'analisi della recitazione applicata alle sue tragedie può avvenire solo in maniera indiretta. Ecco dunque entrare in gioco le arti figurative e l'insidioso rapporto che esse stabiliscono col teatro, le cui 'asperità' metodologiche sono ben sintetizzate nello studio di Renzo Guardenti. Le immagini, infatti, "non documentano il flusso del tempo, né la dimensione volumetrica di un ambiente, o il movimento di un corpo nello spazio, ma documentano comunque l'espressione delle passioni, elemento che è stato uno dei cardini intorno a cui si sono sviluppate le pratiche della scena e le teorizzazioni del Settecento teatrale" (p. 79). Le arti figurative pertanto svolgono una parte importante nel "consolidare" la figura dell'attore, in Europa, fra Sette e Ottocento, diventando inoltre documenti attendibili di uno stile recitativo, quando accompagnano manuali di recitazione – come quello di Morrocchesi – che propongono agli aspiranti attori un repertorio di gesti con cui contrappuntare il testo recitato.

### *Fra tragedia e melodramma*

L'interdisciplinarietà rimane quindi l'unica lente possibile con cui osservare il teatro, sia antico che contemporaneo; essa si fa metodo d'indagine, ma anche indizio procedurale, chiave di lettura ed elemento propulsore di ogni processo creativo costruito nell'oggi o sedimentato nella tradizione. E proprio in un'ottica interdiscipli-

nare vorrei aggiungere qualche nota relativa alla grande antagonista del verso alfieriano: la musica; perché il melodramma rimane comunque riferimento costante dell'incontro/scontro di Alfieri con la parola per la scena, nonché genere teatrale di punta nell'Italia settecentesca, un vero e proprio fenomeno 'globale'. Non intendo approfondire, al momento, la tramelogedia alfieriana (anche se non escludo futuri percorsi d'indagine, che si aprano proprio a partire da queste riflessioni) e mi limito ad alcune considerazioni generali.

Una prima questione riguarda il rapporto fra tragedia e melodramma: la parabola della tragedia settecentesca si apre infatti all'insegna del clamoroso successo di *Merope* – frutto del sodalizio Maffei-Riccoboni – che, nascendo in un contesto erudito e misurandosi tuttavia con la pratica della scena, si serve anche di *lazzi* d'attore per strizzare l'occhio alla tradizione di genere, con l'intento di conquistare un pubblico pagante allora difficile, perché propenso a farsi sedurre solo dai piacevoli gorgheggi del dramma per musica<sup>2</sup>. Ma si chiude, in altra direzione, sotto il segno della tragedia alfieriana, appunto, percorrendo l'esplorazione onirica della realtà, uno dei grandi temi del secolo e contrapponendosi in maniera netta al melodramma e alle sue manifestazioni più edonistiche.

Il Settecento vede nascere e svilupparsi la drammaturgia musicale nella direzione di un tipo d'opera in cui il testo letterario non sia più l'unico responsabile del progetto teatrale nel suo complesso. Il nodo centrale della questione è il ruolo della musica all'interno di tale progetto: l'intento del melodramma 'riformato' è dunque quello di evitare la divaricazione dei registri espressivi presenti nell'opera barocca, agendo, in primo luogo, sull'apparato allegorico-mitologico, come sull'elemento soprannaturale, al fine di ridimensionare la spettacolarità, a vantaggio di una linearità d'impostazione più consona alla trasmissione dei valori morali. L'idea è quella di far rinascere la tragedia degli antichi, riportandone alla luce la componente sonora, anche se gli esiti spesso non sono quelli auspicati, rendendo la musica padrona indiscussa dell'azione e del dialogo.

Il dibattito sul melodramma si nutre pertanto, nel corso del Settecento, di un fitto ed inestricabile intreccio interdisciplinare che

<sup>2</sup> Cfr. Scipione Maffei, *Merope*, a cura di Stefano Locatelli, Pisa, Edizioni ETS, 2008; Arianna Frattali, *Presenze femminili fra teatro e salotto. Drammi e melodrammi nel Settecento lombardo-veneto*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2010, in part. p. 73.

coinvolge scrittori, musicisti, uomini di spettacolo e filosofi. La storia del teatro e la storia dell'opera di questo secolo sono strettamente legate e diviene difficile studiare l'una senza imbattersi nell'altra, visto che molti librettisti sono anche drammaturghi e numerosi cantanti influenzano profondamente lo stile di recitazione dell'epoca. Di qui, l'appuntarsi continuo della riflessione teorica alfieriana contro la cantabilità del verso, la pessima recitazione degli attori coevi, e la sua pervicace prassi drammaturgica di porre ostici inciampi metrici nel testo tragico, che ostacolano una dizione vicina alla cantilena.

E proprio la cantilena degli attori di prosa nella dizione tragica costituisce il bersaglio polemico di un'estetica teatrale che vede, già dall'inizio del secolo, la ricerca della naturalezza come obiettivo precipuo del corpo sulla scena. Con le *Refléxions historiques et critiques sur les différens théâtres de l'Europe* di Luigi Riccoboni, nel 1738, prende piede il dibattito sulla recitazione a partire dalle esperienze teatrali che si svolgevano a Parigi e a Londra. Nuove tecniche usate nello stile tragico sembrano infatti contrapporsi con decisione allo strapotere del melodramma nei teatri, generando un incontro/scontro fra i due generi, che, non casualmente, rappresentano i due poli della riflessione estetica di Pietro Metastasio nel suo intervento 'riformatore', già avviato da Apostolo Zeno<sup>3</sup>.

Eppure, sono proprio questi poeti per musica a fornire un impulso decisivo alle tecniche di recitazione coeve, costruendo un verso che porti avanti lo svolgimento dell'azione, anziché cristallizzarsi in ripetitive effusioni del sentimento. In un certo senso, pur essendo portatrice di una sua intrinseca cantabilità dovuta alla pratica della musica e della scena, la metrica metastasiana si muove in una direzione analoga a quella alfieriana (almeno negli scopi), conferendo assoluta importanza al dettato poetico e ostacolando qualsiasi esibizione di vuota virtuosistica vocalità.

Così, se all'attore – nel corso del XVIII secolo – sono richieste gestualità e dizione che diano corpo e voce alle passioni, dal

<sup>3</sup> Cfr. Arianna Frattali, *La necessità del canto. La voce della Didone metastasiana nel Settecento europeo*, in *Attori all'opera. Coincidenze e tangenze tra recitazione e canto lirico*, a cura di Simona Brunetti e Nicola Pasqualicchio, Bari, Edizioni di Pagina, 2015, pp. 67-78. Cfr. anche Vincenza Perdicchizzi, *Metastasio e Alfieri: note per un confronto*, in *I drammi per musica di Pietro Metastasio*, Atti della giornata di studi (19 novembre 2007), a cura di Pèrette-Cécile Buffaria e Paolo Grossi, Parigi, Istituto Italiano di Cultura, 2008, pp. 115-137.

cantante si auspicherebbe un'intonazione del testo che, favorendo la comprensibilità del verso, lo re-investa semanticamente di un portato emotivo non totalmente affidato alla metrica quantitativa. Paradossalmente, in un periodo in cui molti intellettuali ed artisti contestano la dizione cantilenante dell'attore tragico, la fatale 'cantilena' dell'opera in musica non può più essere tale, se la musica stessa scardina l'accentazione dell'unità metrica, ristrutturandone corrispondenze e simmetrie, moltiplicandone i significati, ampliandone e contraendone i tempi esecutivi.

Addirittura, mutuando la tecnica dal canto, l'emissione vocale nella creazione degli stati emotivi del personaggio si pone al centro dell'estetica settecentesca della recitazione. Come si evince in più luoghi dell'epistolario, lo stesso Metastasio è stato precursore nell'uso di terminologie specificamente legate alla tecnica canora<sup>4</sup>, poi riprese per qualificare la tecnica d'attore. Verso la fine del secolo si pone infatti la questione di corpo e agilità vocale: Francesco Riccoboni pubblica, nel 1762, un trattato molto interessante per valutare il grado di diffusione extradisciplinare della terminologia vocale. Secondo Riccoboni, l'esercizio dell'attore di "dare" – appunto – "corpo ai suoni" sordi e spenti si distingue dal "raddolcire" quelli fiacchi ed aspri, nello sforzo di ottenere una qualità di vibratile pienezza sonora della phonè: "il modo di far uscire la voce con suono ripieno, lusinghevole e naturale è pel teatro uno degli studi più naturali"<sup>5</sup>. La naturalezza, dunque, come qualità principale nella dizione e nell'emissione del suono; a teatro l'immagine del personaggio deve quindi apparire totale, assoluta, spoglia di ogni presenza estranea e all'attore è affidato il difficile compito di fornire a tale immagine presenza, impressione e, soprattutto, voce.

Ma l'opera in musica torna progressivamente a concentrarsi sul virtuosismo vocale, trascurando ogni criterio di verosimiglianza, se, a partire dagli anni Cinquanta del secolo, lo stesso Metastasio inizia a lamentare una perdita di naturalezza nel canto, deprecando l'abi-

<sup>4</sup> Cfr. Leonella Grasso Caprioli, *Le parole sul canto nell'epistolario del Metastasio*, in Aa.Vv., *Il canto di Metastasio*, a cura di Maria Giovanna Miggiani, Atti del Convegno di Studi, Venezia (14-16 dicembre 1999), Bologna, Forni, 2004, vol. I, pp. 27-43.

<sup>5</sup> Francesco Riccoboni, *L'Arte del Teatro. Dissertazione [...] tradotta in italiano*, Venezia, Bartolomeo Occhi, 1762, p. 15 (traduzione italiana dell'edizione francese *L'art du théâtre*, pubblicata per la prima volta a Parigi nel 1750).

tudine di “far sinfonie con la voce”<sup>6</sup> da parte di cantanti, sempre meno propensi ad interpretare e sempre più bisognosi di stupire. Dopo quella (seicentesca) degli attori/cantanti, scompare anche la generazione dei cantanti/attori: i due generi, melodramma e tragedia, tornano a divaricarsi, suscitando quelle proposizioni relative alla dizione tragica, così contrarie al melodramma, di cui Alfieri si fa convinto sostenitore.

### *Sulla scena: la ricezione alfieriana oggi*

Dall'esame della recitazione del verso alfieriano scaturisce, quindi, all'interno di questa sezione introduttiva un ultimo spunto di riflessione, che si apre verso nuove e ulteriori indagini in una o più direzioni suggerite dal volume. La domanda di fronte a ogni testo drammatico settecentesco scritto in versi è se sia effettivamente rappresentabile oggi: quali tecniche, quale linguaggio recitativo, quale ipotesi di messinscena. A livello di temi, di miti e di suggestioni risponde già il saggio di Roberto Alonge, che si concentra sulla ‘seconda creazione’ della *Mirra* ronconiana del 1988, con Galatea Ranzi e Remo Girone nei due ruoli principali. Partendo dal soggetto tragico, come già osservato da Anna Barsotti nel suo volume *Alfieri e la scena*<sup>7</sup>, al centro delle tragedie alfieriane ci sono ancora le passioni, ma il motore dell'azione, anziché il Fato, è l'uomo, l'eroe dilaniato dal dissidio interiore, l'individuo che col suo libero agire genera la catastrofe. Nel passaggio tra Sette e Ottocento il nucleo tragico si concentra dunque definitivamente sull'individualità: la tragicità risiede infatti nella coscienza.

Luca Ronconi, seguendo il filo della Ristori nella creazione del personaggio, indaga a fondo la pulsione edipica disegnando tuttavia con “finezza l'intreccio fra desiderio immorale e repressione etica”

<sup>6</sup> Pietro Metastasio, *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1951-1954, vol. I; p. 1102, numero 928. Lettera all'abate N. N. del 15 marzo 1756. Ma anche l'amico Saverio Mattei utilizza nei suoi scritti l'espressione “sonatina di voce”, cfr. Fiamma Nicolodi, *Lessico di Metastasio. Le forme e la prassi*, in *Le parole nella musica*, vol. I, *Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, Firenze, Olschki, 1994, p. 156, nota 56.

<sup>7</sup> Cfr. Anna Barsotti, *Alfieri e la scena. Da fantasmi di personaggi a fantasmi di spettatori*, Roma, Bulzoni, 2001.

(p. 75). La morte di Mirra è infatti l'unico modo per esorcizzare il *monstrum*, eliminando la tentazione e Ciniro – qui nelle fattezze di Remo Girone – non si muove, non la disarmo, concedendole il tempo di compiere il gesto suicida. Per Ezio Raimondi, il teatro alfieriano è un “teatro di morti, che abitano su strani abissi e che servono soprattutto a qualcuno che è in qualche modo lo scrittore”, ma anche il regista, in questo caso, come secondo creatore. I personaggi alfieriani sono fantasmi al centro di un rito catartico, in cui “una proiezione dell'Io muore e, per così dire, l'Io si salva”<sup>8</sup>: l'io dell'autore, che si riflette come in uno specchio in quello dello spettatore. Liberatoria è in sé la scrittura teatrale, nel momento in cui si fa atto compiuto sulla scena; ma, non solo, liberatoria è anche la scrittura scenica, la regia, quando coglie il senso profondo del testo, al di là delle parole stesse, insinuandosi nei vuoti, nei silenzi e riempiendoli di significati sempre nuovi.

Rimangono questioni aperte sulla regia contemporanea: se vi siano forzature della tragedia, se il verso alfieriano regga oggi la prova della scena, se gettare uno sguardo retrospettivo, alla luce della sensibilità odierna, sugli autori del passato sia illegittimo e scarsamente filologico. A tutti questi dubbi rispondono forse gli spettacoli ben riusciti, poiché la prova della scena restituisce sempre ciò che sopravvive di un testo, al di là delle parole o dei versi, anche se, come in questo caso, sapientemente costruiti. Dei personaggi alfieriani rimane dunque la modernità che risiede nella frammentazione dell'io e nel suo dibattersi fra contrastanti passioni: su tale aspetto, seppure con approcci differenti, si sono concentrati i grandi attori ottocenteschi, come quelli del secolo successivo e i grandi registi del nostro tempo.

<sup>8</sup> Ezio Raimondi, *Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime*, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 74-75.

# Indice

Introduzione, con note a margine fra tragedia e melodramma <i>Arianna Frattali</i>	5
Recitare/recitarsi fra Firenze, Pisa e Siena: prove di futuro <i>Marzia Pieri</i>	15
“Saul” di Alfieri da Modena a Salvini <i>Anna Barsotti</i>	31
I “tragici coturni” di Adelaide Ristori <i>Andrea Mancini</i>	51
Alfieri, “Mirra”, la catena della tradizione <i>Roberto Alonge</i>	67
Da Talma a Morrocchesi: modelli attorici e iconografici tra Sette e Ottocento <i>Renzo Guardenti</i>	77
Una lettura iconografica degli “ <i>exempla virtutis</i> ”, affrescati da Beccafumi, nella descrizione di Francesco Gori Gandellini, l’amico senese di Vittorio Alfieri <i>Bernardina Sani</i>	105
Tra poesia e pittura: François-Xavier Fabre tra Vittorio Alfieri e Ugo Foscolo <i>Chiara Savettieri</i>	119
Abstracts	135
Bibliografia essenziale	139
Indice dei nomi	145

Edizioni ETS  
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa  
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com  
Finito di stampare nel mese di dicembre 2015