

Luigi Bonazzi

Autobiografia

Introduzione di
Franco Bozzi

Morlacchi Editore

Si ringrazia Adelina Bonazzi per il contributo dato alla realizzazione del presente volume.

Grafica e impaginazione: Agnese Tomassetti e Jessica Cardaioli

ISBN: 978-88-6074-590-3

copyright © 2013 by Morlacchi Editore, Perugia.

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata.

editore@morlacchilibri.com | www.morlacchilibri.com

Chiuso in redazione il 26 novembre 2013.

Stampato nel mese di novembre 2013 da Digital Print-Service, Segrate, Milano.

Indice

FRANCO BOZZI

Introduzione

Luigi Bonazzi da attor comico a storico perugino V

LUIGI BONAZZI

Autobiografia 1

Appendice

Lettere inedite di Luigi Bonazzi 39

Appendice fotografica documentaria 49

FRANCO BOZZI

Introduzione

LUIGI BONAZZI DA ATTOR COMICO A STORICO DI PERUGIA

§ 1 – La genesi del *Gustavo Modena*

O patrio suol, donde a esular mi trasse
La vita avventurosa, ove un lontano
Dei primi anni sentor l'aura mi porta,
Torno alla pace tua, se pace vuoi
A lo stanco lasciar che oscura e queta
Finir chiede la vita.

(*Il ritorno*, III)

Nella quaresima del 1862, sentendosi scemare le attrattive per la vita avventurosa e zingaresca abbracciata dopo le giovanili esperienze di seminarista, finanziere, maestro di grammatica, nonché per il mestiere di attore – prima eccellente *generico*, poi egregio *caratterista*, come ebbe ad esprimersi Ernesto Rossi – esercitato durante un ventennio su tutti i palcoscenici della penisola, Luigi Bonazzi si ridusse nella nativa Perugia. Egli prendeva in tal modo congedo da quell'arte drammatica che aveva costituito per lui – più degli amici, dei libri e delle donne – l'amore e il motore dell'intera esistenza. “Dacché il nonno a circa sei anni mi portò al teatro, – avrebbe scritto infatti nell'*Autobiografia* – questo non mi uscì più di mente. Io andavo con tanta gioia a vedere una rappresentazione teatrale, che tutti quelli che incontravo

per via in opposta direzione, mi parevano infelici perché non andavano al teatro. Ho poi avuto occasione di provare con maggiore estensione quel che valesse quella felicità”¹.

Da un anno e mezzo la città, occupata dalle truppe piemontesi che ne avevano scacciato i mercenari pontifici, era entrata a far parte del Regno d’Italia. Divenuta capoluogo della Provincia dell’Umbria, essa si andava scrollando di dosso l’atavica dipendenza dalla campagna tipica della civiltà mezzadrile per affermarsi quale centro burocratico e amministrativo. Le famiglie dell’aristocrazia liberale avevano sostituito quelle di stretta osservanza papalina nel governo e nella rappresentanza locale. Francesco Guardabassi era assunto al laticlavio, Niccola Danzetta era deputato in Parlamento, Reginaldo Ansidei era alla guida del Municipio. Al loro seguito uno stuolo di clienti, questuanti ed affaristi intento a ricoprire incarichi ed impieghi. Era la presa di potere di quella consorterìa che il Bonazzi considerava una *tremenda piaga* per l’immagine stessa di Perugia. Nonostante ciò, la nuova situazione politica apriva anche al Nostro – fiero anticlericale ed antico repubblicano – orizzonti professionali prima preclusi, e sembrava preparargli giorni più tranquilli. Né, almeno dappprincipio, lo turbò il pensiero della trascorsa attività, rievocata solo sporadicamente, in discorsi occasionali o per via di qualche incontro coi comici di passaggio.

“Intanto – egli ci racconta – per favore di pubblico, e per opera di Carlo Bruschi, brusco di modi, ma generoso di cuore, io era fatto professore di Storia nel patrio Liceo.

1 L. Bonazzi, *Autobiografia*, in *L’Autobiografia e gli scritti minori*. Editi a cura del Dott. Cesare Agostini. Unione Tipografica Cooperativa (già Ditta Boncompagni), Perugia 1896, p. 10.

Ma ecco che, dopo i primi studi, mi ritorna e per lungo tempo, lo *spleen*. Avendo avuto occasione di scrivere al marchese Emanuele di Sorbello, ed avendogli detto scherzando, che io era tutto occupato a mettere i peperoni sotto aceto, ne ebbi in risposta una lettera serissima, nella quale mi stimolava a mettermi di proposito a fare qualcosa: e il mio *Gustavo Modena* fu la ricetta che prescrissi utilmente alla mia malattia². Cioè a quell'oscura presenza che lo accompagnava sin da quando, all'età di quindici anni, se ne era uscito dal seminario ove si stava spegnendo di consunzione portandosi appresso le malinconie di un vecchio, e che poi era riapparsa ad intermitenza anche quando egli aveva vestito i panni mutevoli e giocosi dell'attore; e che in letteratura non è difficile trovare, sotto la forma del *taedium vitae* di Lucrezio, o appunto dello *spleen* di Baudelaire.

Così, per sfuggire alla noia e alla solitudine esistenziali, che certo avevano trovato alimento nelle giovanili letture leopardiane, e che adesso si rinforzavano di ricordi invano scacciati e di mal sopportata immobilità, il nostro Luigi pose mano a quella biografia di Gustavo Modena che rappresenta la sua prima impegnativa fatica di scrittore³; essendo di là da venire l'opera per cui egli è universalmente noto, e cioè la *Storia di Perugia*, all'epoca

2 Ivi, p. 38.

3 L'opera, che reca per titolo *Gustavo Modena e l'arte sua*, ebbe due edizioni: la prima vide la luce a Perugia nel 1865, presso lo Stabilimento Tipografico in San Severo; la seconda, con prefazione di Luigi Morandi (che del Bonazzi era stato allievo nel Liceo perugino, e fu volontario garibaldino e poi precettore di Vittorio Emanuele III) uscì a Città di Castello nel 1884 e fu stampata da Scipione Lapi (altro allievo del patrio Liceo), il tipografo-editore di alcune delle più importanti pubblicazioni sul Risorgimento umbro fra Otto e Novecento. A queste si è aggiunta di recente una ristampa anastatica con introduzione di Alessandro Tinterri per la collana Morlacchi Spettacolo (edizione fuori commercio e senza indicazione di data).

neppure concepita. Il personaggio di cui egli si accingeva a disegnare il ritratto era scomparso da appena un anno, dopo aver dedicato la propria vita ad una duplice missione: il rinnovamento politico e morale d'Italia, perseguito a fianco di Giuseppe Mazzini, e quello della sua arte drammatica, considerata come potente strumento per la formazione di una coscienza nazionale. Epperò le vicende di cui era stato spettatore, e sovente protagonista, gli avevano causato profonde disillusioni, consegnate alle sue ultime lettere e ai suoi ultimi scritti. Repubblicano intransigente, aveva scorto nella generosa impresa dei Mille null'altro che un servizio scriteriatamente reso da Garibaldi alle ambizioni della monarchia sabauda e alla volpina politica cavouriana. Sostenitore – e il Bonazzi ha detto persino sacerdote – di un'arte civilmente impegnata, aveva lamentato che dopo l'Unità si fosse affermato il teatro-industria, il teatro-commercio, regolato dalle leggi del profitto e della concorrenza, e non il teatro-scuola di cui il paese aveva certamente bisogno per crescere ed educarsi, diventando una comunità di pensiero e di azione⁴.

Alcuni fra i migliori interpreti del primo Ottocento (il *primo amoroso* Giuseppe De Marini, il *promiscuo* Luigi Vestri) lo avevano preceduto su questa strada, cercando di sottrarre il teatro di prosa alla retorica declamatoria e falsa allora dominante, e di cui era massima espressione la scuola del Morrocchesi⁵. Due attori *mostruosi*, li avreb-

4 La biografia del Bonazzi, che verte in larga prevalenza sul lato artistico del personaggio, va integrata – per quanto attiene il lato politico – con il lavoro di T. Grandi, *Gustavo Modena attore patriota (1803-1861)*, Nistri Lischi, Pisa 1968; nonché con *Gustavo Modena. Politica e arte. Epistolario con biografia (1833-1861)*, per cura della Commissione Editrice degli scritti di G. Mazzini, Roma 1888.

5 Antonio Morrocchesi (1768-1838), dopo aver studiato lettere e disegno,

be definiti il Bonazzi, con espressione sconcertante per la sua spigliatezza post-moderna. “Non vi fu più chi superasse il Demarini per virile bellezza, per potenza di voce e per miracolose particolarità d’organismo. Per queste, più che per la forza di commozione, egli cangiava di colore a sua voglia, tremava di tutta la persona, si faceva rizzare in testa i capelli, irti come le penne dell’istrice. Nelle situazioni patetiche gli usciva dall’occhio una grossa lacrima che gli si spandeva per la guancia, ed era un pietoso incanto per la platea quel suo lamentarsi col viso umido di pianto, che luccicava al lume della ribalta. Il Vestri, senza tante parrucche, dava un’acconciata alle poche ciocche de’ suoi capelli, e usciva dalle quinte con fisionomia, con voce con modi talmente ottemperati al suo personaggio ch’ei poteva rappresentare tutta quanta la umanità, e nelle parti promiscue, ove la natura umana è dipinta come è realmente, faceva piangere e ridere al tempo stesso, come ebbe a dire anche il Byron”⁶. Questa camaleontica capacità di assumere tanto espressioni di allegrezza quanto di dolore fu poi eternata dallo scultore Bartolini in un’erma bifronte, ridente da un lato e piangente dall’altro, posta sulla sua tomba.

Entrambi gli attori summenzionati appartenevano alla buona borghesia ed avevano mosso i primi passi, come si usava allora, in compagnie di filodrammatici. Queste

si dette alla drammatica ottenendo fama di attore insuperato, eccellendo nelle tragedie dell’Alfieri e specialmente nel *Saul*. Si dice che per gli applausi fosse a volte costretto a ripetere alcuni brani, all’uso dei *bis* dei cantanti lirici; e ciò lo ponesse in forte rivalità con le protagoniste femminili. Ricoprì la cattedra di declamazione e d’arte teatrale presso l’Accademia di Belle Arti a Firenze, e raccolse le sue lezioni in dispense che riprendevano anche i gesti da lui compiuti nei momenti salienti della trama.

6 L. Bonazzi, *Storia di Perugia dalle origini al 1860*, a cura di G. Innamorati, con una nota di L. Salvatorelli, Città di Castello, Unione Arti grafiche, 1960, vol. II, p. 524.

formazioni possono considerarsi un fenomeno d'arte e di costume di assoluto rilievo nell'Italia del Sette/Ottocento. Esse si erano venute sviluppando nell'ambito delle numerose Accademie, che raccoglievano gli uomini – e più tardi le donne – di scienze e di lettere, o da gruppi di dilettanti (nel senso proprio del termine: amici che esercitavano la recitazione per diletto) desiderosi di darsi un'organizzazione stabile e duratura. A partire dal periodo rinascimentale, le Accademie avevano contribuito non poco alla nascita del teatro modernamente inteso, favorendo il passaggio dalla drammatica popolare di argomento sacro alla rappresentazione intesa come fatto di spettacolo e di cultura. Fra le compagnie filodrammatiche che si indirizzavano alla loro ristretta cerchia di soci, e quelle professionistiche che si esibivano di fronte ad un pubblico pagante, esisteva un interscambio continuo e fecondo: e ciò spiega come taluni attori di mestiere si prestassero volentieri a dirigere i dilettanti (per esempio, Alamanno Morelli a Milano; Augusto Bon a Padova; più tardi il nostro Bonazzi a Perugia), impartendo loro i dettami fondamentali dell'arte; e come, per converso, le filodrammatiche costituissero una vetrina che metteva in evidenza le capacità dei singoli, ed un vivaio di talenti cui le professionistiche potevano largamente attingere.

Il De Marini (1772-1829), milanese e figlio di un medico, destinato dal padre all'amministrazione delle finanze, era stato notato dal capocomico Pietro Pinca, che lo aveva voluto con sé e lo aveva fatto debuttare a Lodi. Da quel momento egli non mieté che elogi, per ragioni che uno storico dell'arte drammatica in Italia ha così riassunto: “Parve che la natura si fosse divertita a raccogliere in lui solo tutte le grandi qualità fisiche e intellettuali

occorrenti a formare un grande attore”⁷. Di lui furono unanimemente celebrati lo studio psicologico dei personaggi e la cura per una truccatura perfetta, che rendesse visivamente – secondo i dettami della fisiognomica allora in voga – i caratteri delineati attraverso il lungo lavoro di introspezione. Il Vestri (1781-1841), fiorentino e figlio di un magistrato, aveva esordito nel *Filippo* dell’Alfieri interpretando la parte di Gomez a fianco dell’autore⁸, che si compiaceva di rappresentare se stesso – straziando le viscere degli ascoltatori, commentò più tardi il Modena – nell’ultimo *buen retiro* di palazzo Gianfigliuzzi sul Lungarno⁹. Unica donna a dividerne la fama era la Carlotta Marchionni (1796-1861), nata a Pescia da genitori entrambi attori, educata da signorina di buona famiglia, poi passata sulle scene della penisola a far mostra, per usare le parole di Francesco Righetti, di una “dizione semplicissima e naturale”, di un “artificio che par tutto

7 L. Rasi, *I Comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Fratelli Bocca Editori, Firenze 1894-1897, p. 4. Vedi pure *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1990, *ad vocem*.

8 Così N. Leonelli, *Attori tragici attori comici*, volume dell’*Enciclopedia biografica e bibliografica «Italiana»*, Roma 1944, *ad vocem*. La notizia è ripetuta da altri repertori enciclopedici. Va tuttavia rilevato che, l’ultima recita domestica del *Filippo* essendosi svolta nel 1795 (come testimonia lo stesso Vittorio Alfieri nella *Vita scritta da esso*: vedila in *Opere*, Riccardo Ricciardi editore, Milano-Napoli 1972, pp. 284-285), il Vestri avrebbe avuto all’epoca soltanto quattordici anni, di contro ai quarantasei dell’autore-protagonista.

9 Cfr. C. Pellegrini, *La contessa d’Albany e il salotto del Lungarno*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1951, p. 95 e segg. È nelle sale di palazzo Gianfigliuzzi che l’Alfieri “si dedicherà al passatempo del recitare, a ciò addestrandolo una piccola compagnia di sodali e prediligendo, fra tutte, la parte di Saul, il personaggio a lui più caro”. (*Vittorio Alfieri nel duecentocinquantesimo anniversario della nascita. Gli ultimi anni del Poeta e il celebre salotto fiorentino della contessa d’Albany. Ritratto in nero*, di S. Costa, in «Caffè Michelangelo», Rivista dell’Accademia degli Incamminati, Anno IV - N. 1, Gennaio-Aprile 1999, p. 4).

natura”¹⁰, e a far leva sui suoi stessi difetti, tanto da ricevere gli apprezzamenti di Madame de Staël. Approdata quale primattrice assoluta nella Compagnia Reale Sarda, vi avrebbe allevato due straordinarie continuatrici della sua arte, Antonietta Robotti¹¹ e Adelaide Ristori¹². Autentici animali da palcoscenico, costoro si proponevano riportare il teatro sul terreno della verità quotidiana. “E sempre nel senso d’un ritorno alla verità – aggiunge Silvio D’Amico – fu magnificata, da tutta l’intelligenza del tempo suo, la famosa «riforma» di colui che venne saluta-

10 Queste parole, tratte da *Teatro italiano*, sono riportate dal Rasi, op. cit., nella voce dedicata all’attrice. Ivi si trova anche un curioso episodio relativo all’adolescenza di Carlotta: “Messa nel collegio delle Orsoline di Verona, si vuole che fosse trovata in estasi dinanzi a una statua di sant’Orsola alla quale recitava certe sue filastrocche”. A detta di Ferdinando Martini la Marchionni dimostrò grande versatilità, passando dal tragico al comico: vale a dire, da Mirra e Clitennestra a Mirandolina e Rosaura.

11 Antonietta Rocchi (1817-1864), affidata bambina dai genitori ad una modesta famiglia di comici, divenne subito l’attrazione principale della loro compagnia, distinguendosi come vivacissima interprete di farse e commedie musicali. Andata sposa al generico Luigi Robotti, fu scritturata dalla Compagnia Reale Sarda, dove sotto la guida della Marchionni divenne primattrice giovane. La figlia Luigia sposò Gaetano Vestri, e fu con lui nella compagnia del Bonazzi, quando questi si fece capocomico. Cfr. N. Leonelli, *Attori tragici attori comici*, cit., *ad vocem*.

12 Adelaide Ristori (1822-1906), la più grande attrice della sua epoca, figlia d’arte, fece esperienza nella Compagnia Reale Sarda, nelle parti di ingenua, sotto la guida della Marchionni che le fu maestra amorosa e prodiga di consigli, e di cui ella prese il posto quale primattrice. Divenuta nel ’47 la moglie del marchese Giuliano Capranica del Grillo (che di lei si era invaghito vedendola recitare al Teatro Metastasio, di cui il padre era proprietario), si ritirò dalle scene, consapevole del suo nuovo ruolo sociale; salvo però ritornarvi nel ’53 invogliatavi dall’impresario Domenico Righetti, e in occasione della *tournee* parigina del ’56, quando portò alla Sala Ventadour la *Medea* di Leguové. Onorata dalle massime autorità dello Stato, divenne dama d’onore della Regina Margherita. Per le notizie biografiche su attori, autori, impresari, oltre ai repertori già citati, si rimanda all’*Enciclopedia dello Spettacolo*, fondata da S. D’Amico, Casa editrice «Le Maschere», Roma 1959, *ad indicem*.

to come il più grande attore italiano del secolo, Gustavo Modena (1803-1861). Patriota, anticlericale, repubblicano, avverso ai «compromessi» non solo di Cavour ma di Garibaldi, combattente ed esule, il Modena trasfuse la sua fede nazionale anche nell'arte sua (benché accusato di non prediligere gli autori italiani). Di figura alta e ben complessa ma non bello, sapeva col trucco trarre partito da un'imperfezione del naso lasciatagli da un'operazione chirurgica, e con l'arte riusciva a modulare sapientemente la voce che quella operazione gli aveva reso stridente e ingrata. Egli proclamò il principio di non imporre agli allievi modelli passivi da imitare, ma di stimolare la libera affermazione della loro personalità¹³. Fra questi allievi c'era appunto l'eclettico Bonazzi: il quale, nato a Perugia nel 1811, era più giovane del Modena di otto anni¹⁴.

Dello stato del teatro in Italia durante l'adolescenza dei due abbiamo notizia dai visitatori stranieri, massime da Henri Beyle che scese nella penisola nel 1817 (proprio all'età in cui il nostro Luigi varcava col nonno il tempio delle muse) e nel pubblicare il suo giornale di viaggio assunse per la prima volta lo pseudonimo di Stendhal. Il francese frequentò le principali sale di spettacolo – tanto lirico che drammatico – dalla Scala di Milano al Nuovo di Napoli. Qui ebbe occasione di ascoltare i due attori da cui principiò la «riforma» di cui si discorre. Il suo giudizio sul *promiscuo* è entusiasta, e trova peraltro riscontro negli analoghi apprezzamenti dell'inglese Byron e del tedesco von Platen: “Il grasso Vestris è il migliore attore

13 S. D'Amico, *Storia del Teatro drammatico*, Garzanti, Milano 1960, vol. II, p. 79.

14 “Mio padre si chiamava Giuseppe, ed era domestico della casa di Sorbello in Perugia. Mia madre si chiamava Celeste Carattoli, e apparteneva ad antica famiglia perugina [...] ed io ai 3 di marzo 1811 fui il quarto e non ultimo frutto del loro matrimonio” (L. Bonazzi, *Autobiografia*, cit., p. 7).

d'Italia e del mondo; uguaglia Molé e Iffland nel *Burbero benefico*, nell'*Ajo nell'imbarazzo*, e in non so quante brutte rapsodie che egli valorizza. È un uomo che si può vedere venti volte di fila senza annoiarsi"¹⁵. Qualche riserva si può cogliere riguardo all'*amoroso*: "Gli italiani, e specialmente le italiane, mettono *de' Marini* al primo posto [...] la semplice naturalezza non piace [...] hanno sempre bisogno di pompa e di enfasi [...] Ecco il principio sul quale è fondata l'immensa fama del *de' Marini*. Egli segue la natura, ma da lontano; e l'enfasi ha diritti ancora più sacri sul suo cuore. Ha incantato tutta l'Italia nelle parti dei protagonisti giovani; ora fa il padre nobile. Poiché questo genere ammette l'enfasi, in esso sovente mi piace"¹⁶. Di là a poco, e con artisti di un tal calibro, Salvatore Fabbrichesi – considerato il miglior capocomico dell'epoca – avrebbe costituito quella che il Bonazzi considerava "la più grande Compagnia drammatica che sia mai stata in Italia"¹⁷, cioè la Compagnia Reale di Napoli: compagnia stazionaria (oggi si direbbe stabile), sov-

15 Stendhal, *Roma, Napoli e Firenze. Viaggio in Italia da Milano a Reggio Calabria*, Editori Laterza, Bari 1974, pp. 303-304. La grafia è errata e ha ingenerato confusione fra l'attore e il ballerino Armando Vestris, detto Vestris III (perché figlio di Augusto e nipote di Gaetano, danzatori anch'essi e di prim'ordine) che Stendhal ebbe modo di ammirare al San Carlo nel balletto *La Gioconda*: cfr. ivi, p. 286.

16 Ivi, p. 304. Anche qui la grafia è singolare, per l'uso anomalo dell'apostrofo e del corsivo. In realtà il nostro era nato Marini: ma al cognome paterno volle premettere un De, per darsi forse un nome d'arte, o forse una patente di nobiltà. Il Bonazzi, sbagliando a sua volta, scrive – come abbiám visto – Demarini.

17 L. Bonazzi, *Il teatro di prosa a Napoli*, in *L'Autobiografia* cit., p. 75. Salvatore Fabbrichesi (1760-1827), nato a Venezia e perciò idealmente discendente da una lunghissima e gloriosa stirpe di teatranti, fu mediocre attore e rinomatissimo capocomico. Sul suo periodo napoletano vedi anche C. De Simone Minaci, *Il "Teatro dei Fiorentini" agli albori del Risorgimento*, nel «Roma della Domenica» del 7 luglio 1940.

venzionata con denaro pubblico, voluta a onore e gloria della corte borbonica.

Questa Compagnia veniva da una storia complessa, che va ricordata come segno di un'autentica svolta nell'arte e nel costume. Nel 1807, in pieno periodo napoleonico, il viceré Eugenio Beauharnais volle creare, ad imitazione della Francia, una Compagnia Reale dei commedianti italiani, sovvenzionata e controllata dal potere politico, con sede a Milano. Il Fabbrichesi ne assunse la direzione, e scritturò i migliori artisti del tempo, fra cui il De Marini nel ruolo di primo attore assoluto dei drammi e delle commedie, e Paolo Belli¹⁸ in quello di primo attore tragico. L'appoggio del sovrano procurava agli attori notevoli vantaggi. I compensi raggiunsero un livello mai toccato prima, al capocomico fu riconosciuto il diritto di fissare il prezzo degli spettacoli, la compagnia poté dare rappresentazioni nei teatri comunali del Regno senza pagarne l'affitto. In compenso il governo si riservò la facoltà di approvare la scelta degli artisti e delle produzioni, e di sorvegliare l'esatta ricostruzione di ambiente, vestiario, scenari, comparse, addobbi. Caduto il Bonaparte, e con esso Regno d'Italia, il Fabbrichesi portò la sua compagnia a Napoli, dove la corte borbonica gli concesse il Teatro dei Fiorentini e gli assicurò sovvenzione e privativa. Nel 1824, cambiate le condizioni del contratto, il Fabbrichesi si condusse nell'Italia centrale e settentrionale, reclutando dapprima il Vestri e scritturando infine il Modena, di cui aveva sentito tessere le lodi¹⁹. Questi esordì a

18 Il quale, in ossequio alle convenzioni e per non compromettere la famiglia, ma conservando le proprie iniziali (le quali, come d'uso, erano ricamate sulle camicie), s'era mutato il nome in quello di Pellegrino Blanes.

19 Gustavo fu chiamato a sostituire Alessandro Lombardi (1796-1824), amoroso nella compagnia del Venier, attor giovane in quella del Fabbrichesi, morto per un incidente seguito ad una improvvida scommessa.

Venezia nel *Saul* dell'Alfieri, sostenendo la parte di David (la parte del vecchio re era sostenuta da Giovanni Boccomini) e “fin da quella sera egli fu artista”, come scrisse icasticamente il Bonazzi²⁰. La leggenda di palcoscenico vuole che il padre Giacomo, anch'egli attore provetto, si mostrasse geloso del figlio, e sconcertato per la novità dell'interpretazione; tanto che, salito corrucciato alla ribalta, gli avrebbe sibilato in dialetto veneto: “no g'avè rispetto gnanca de vostro pare”²¹. Egli infatti aveva recitato da co-protagonista nel *Saul*, in maniera encomiabile ma del tutto tradizionale²².

In realtà proprio il Bonazzi ci avverte che Gustavo, pur dando subito prova delle sue straordinarie qualità, seguì nella sua prima fase l'andazzo del tempo. Ma la vita degli attori è costellata di aneddoti fioriti, e questo – che anticipa di quindici anni una riforma generata non solo da pressanti esigenze artistiche, sibbene da sorti politiche rivoluzionarie quali quelle che andavano maturando per il nostro paese – è a suo modo emblematico. Fra l'anziano e il giovane Modena, nel rapporto di odio-amore che sembra legare il re Saul cui le forze declinano e lo sfidante David che ne eredita il vigore, c'è – auspice Alfieri – ben più che un passaggio generazionale. C'è come lo scambio

20 *Gustavo Modena e l'arte sua*, cap. IV.

21 L.Rasi, *I Comici italiani* cit., vol. II, p. 131.

22 Giacomo Modena (1773-1841) fu mandato dai genitori da Trento a Verona, per apprendere il mestiere di sarto; ma, datosi al teatro, riuscì ad imporsi nei ruoli di “padre nobile e tiranno tragico”. Dette vita a vigorosi personaggi tratti dalle opere del Monti (*Aristodemo*), del Pindemonte (*I Baccanali*), ma soprattutto dell'Alfieri. Nel 1801 sposò l'attrice Luigia Bernaroli (1772-1848): la quale, vedova di Luigi Lancetti - da cui aveva avuto un figlio, Vincenzo, anch'egli attore - viene ricordata come insuperabile interprete di commedie goldoniane. I due fecero compagnia con Angelo Venier a partire dal 1803, lo stesso anno della nascita di Gustavo. Dieci anni più tardi Luigia si ritirò dalle scene.

di testimone (sullo sfondo del trapasso fra due mondi, la società per ceti di antico regime e la società di classi capitalistico-borghese) fra due modi di concepire la modernità, di coglierne l'essenza, di trasferirla in un discorso. Quello di Giacomo ancora intriso di furore giacobino, quello di Gustavo presto - ma non ancora - ancorato ai concetti e agli stilemi del naturalismo romantico.

Quello che passava per un nuovo modo di recitare poteva, in ogni caso, retrodatarsi di almeno trecento anni. A conferma di siffatta opinione il Nostro citava le raccomandazioni rivolte ai comici da Shakespeare per bocca di Amleto. Erano le parole che egli metteva in capo al principale dei suoi scritti teorici di argomento teatrale²³, le stesse che ripeteva nel capo XI della sua biografia del Modena, dopo aver rievocato come questi riapparisse sulla scena italiana – dopo gli anni dell'impegno politico e dell'esilio – in veste di fondatore di una nuova scuola. In sintesi, questa nuova scuola si sarebbe contraddistinta nell'abbandono dei toni falsi, artefatti, declamatori, come pure dei gesti caricati e retorici di cui era infarcita la recitazione prosastica fra Sette e Ottocento; e per converso nell'adozione di toni pacati, naturali, discorsivi, e di una conseguente gestualità attenta a sottolineare le sfumature e le allusioni del parlato. Un genere di recitazione che si sarebbe affermato non senza contrasti e difficoltà, sia dall'una che dall'altra parte del proscenio. “Perché non v'ha norma certa dell'abilità degli attori; perché il pubblico che dovrebbe essere il vero giudice in quistione vien chiamato l'*orbetto*”²⁴, a sottolineare la sua corta vista; ma

23 L. Bonazzi, *Drammatica. Del nuovo modo di recitare*, in *L'Autobiografia* cit., pp. 61 e segg.

24 Ivi, p. 68. Cfr. W. Shakespeare, *Amleto*, atto terzo, scena seconda; in *Teatro*, III, traduzione e note di C.V. Lodovici, introduzione di G. Melchiori, Einaudi, Torino 1964, pp. 700-701; e G. Modena, *Bizzarrie drammatiche*, in