

Morlacchi Spettacolo

* * *

Materiali 5

Morlacchi Editore

Morlacchi Spettacolo

collana diretta da Giovanni Falaschi e Alessandro Tinterri

Saggi

Testi

Materiali

COMITATO SCIENTIFICO

Sandro Bernardi (Università di Firenze), Masolino d'Amico (Università di Roma), Guido Davico Bonino (Università di Torino), Françoise Decroisette (Università di Parigi), Hermann Dorowin (Università di Perugia), Siro Ferrone (Università di Firenze), Maria João Oliveira Carvalho de Almeida (Università di Lisbona), Franco Vazzoler (Università di Genova)

Luigi Bonazzi

*Gustavo Modena
e l'arte sua*

Introduzione di
Alessandro Tinterri

Morlacchi Editore

In copertina: ritratto di Gustavo Modena



F O N D A Z I O N E
CASSA RISPARMIO PERUGIA

La ricerca è stata finanziata dalla Fondazione
Cassa di Risparmio di Perugia

Grafica e impaginazione: Agnese Tomassetti

Edizione fuori commercio

ISBN: 978-88-6074-437-1

copyright © 2011 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 21 settembre 2011.

Stampato nel mese di settembre 2011 da Digital Print-Service, Segrate, Milano.

Indice

ALESSANDRO TINTERRI

Introduzione

VII

LUIGI BONAZZI

Gustavo Modena e l'arte sua

35

Introduzione

«*Gustavo Modena e l'arte sua* rappresenta un ritratto davvero organico e seducente che merita un posto fra i pochi libri di cultura teatrale che l'Ottocento italiano ci ha tramandati».

Claudio Meldolesi

1. Risale ormai al 1971 quello che, tuttora, si può considerare il più 'recente' contributo critico agli studi sulla figura e l'arte di Gustavo Modena, parliamo del saggio di Claudio Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*¹. Si trattava di uno studio, la cui intenzione programmatica, chiaramente enunciata nel sottotitolo, era di congiungere le due dimensioni della personalità di Modena, l'artistica e la politica, scandagliando in profondità la vasta pubblicistica sull'attore. Il libro di Meldolesi intendeva offrire un campione rappresentativo anche della qualità letteraria dell'artista, articolato com'era in una prima parte saggistica, cui seguiva una nutrita appendice documentaria, composta di scritti e lettere dell'attore.

Nel passare in rivista la pubblicistica sul grande attore, Meldolesi assegnava un posto d'onore al saggio di Luigi Bonazzi e, al tempo stesso, tracciava un filo rosso, che da un capo partiva da *Gustavo Modena e l'arte sua* e, attraverso i successivi, fondamentali contributi di

1. Claudio Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Roma, Bulzoni, 1971.

Terenzio Grandi², terminava all'altro capo nel suo saggio, volendo con questo porsi come erede di una certa tradizione storiografia, di cui riconosceva i meriti, pur sottoponendola al vaglio della moderna metodologia di indagine storiografica³.

Al libro di Bonazzi Meldolesi ascriveva il merito di avere inaugurato una nuova e proficua fase negli studi su Modena, che aveva segnato il superamento di tanti cliché:

«La situazione dell'arte drammatica prima di Modena, la riforma della Compagnia dei giovani, il nuovo repertorio "romantico", l'educazione teatrale, lo stile della creazione artistica, l'impegno nella rivoluzione del '48-'49, i progetti della vecchiaia, l'esempio dell'uomo-Modena. Su questo tessuto di argomenti Bonazzi ha scritto classiche pagine critiche. Ma il suo pregio sta soprattutto nell'acutezza con cui ci sono dipinte le maggiori interpretazioni di Gustavo. Vediamo così rivivere *Clotilde di Valéry* di Soulié, *I due sergenti* di Roti, *Il giocatore* di Iffland, *Saul* di Alfieri, *Luigi XI* di Delavigne, *La morte di Wallenstein* di Schiller, *Zaira* di Voltaire, *Il cittadino di Gand* di Romand, *La pretendente ossia Giacomo I* di Dinaux e Scribe [in realtà di E. Sue e Dinaux]. Soprattutto il *Saul* e il *Luigi XI* sono osservati at-

2. Tra i numerosi contributi, ne vogliamo ricordare in particolare due: *Epistolario di Gustavo Modena (1827-1861)*, a cura di Terenzio Grandi, Roma, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, vol. XXXVII, 1955; *Scritti e discorsi di Gustavo Modena (1831-1860)*, a cura di Terenzio Grandi, Roma, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, vol. XXXIX, 1957.

3. Alcuni anni dopo, durante un laboratorio svoltosi al Teatro La Soffitta di Bologna, sfociato in uno spettacolo con Renato Carpentieri, *Negli spazi oltre la luna. Stramberie di Gustavo Modena*, Claudio Meldolesi sarebbe tornato a riflettere sul grande attore, compendiando le sue nuove conclusioni in un articolo dal titolo significativo, *Modena rivisto* ("Quaderni di teatro", numero monografico dedicato a *La poesia dell'attore ottocentesco*, a. VI, nn. 21/22, agosto-novembre 1983, pp. 16-27).

timo per attimo, nei gesti, negli sguardi, nei sussulti, nelle ripetute digressioni dal testo drammatico. La potenza della poesia drammatica di Modena viene esaltata in tutti i suoi aspetti»⁴.

Sono parole da cui emerge evidente l'entusiasmo dello studioso per essersi finalmente imbattuto in un saggio non reticente sul piano dell'indagine artistica intorno alla recitazione dell'attore Modena, un contributo, che si distingue rispetto alla gran messe di scritti agiografici, raramente in grado di fornire informazioni concrete sulla sua arte, più spesso improntati a una sterile quanto retorica agiografia.

Del resto, che tale concretezza costituisse il principale pregio del libro di Bonazzi lo avvertì da subito un lettore d'eccezione, Luigi Settembrini, che espresse tutto il suo apprezzamento in una recensione seguita all'uscita del libro nel 1863. Vale la pena di rileggerla, anche perché rappresenta la reazione di un profano, sia pure illustre, di fronte a uno dei quesiti di fondo dell'arte drammatica: come se ne possa investigarne il segreto e tramandarne in tal modo la memoria. Scriveva, dunque, Settembrini:

«Ieri mi càpita fra mani un libro: *Gustavo Modena e l'Arte sua, di Luigi Bonazzi*. Oh, non ho avuto mai la ventura di udire il Modena; vediamo che mi dirà questo libro. Leggo, e avanti, avanti, avanti per tre ore, e percorro d'un fiato 182 pagine, e in fine mi sa male che sia finito. Mi scoppia un fiero dolor di capo, mi getto sopra un divano, e quivi con gli occhi chiusi non penso e non vedo che Gustavo Modena, studente, cospiratore, dannato a morte, esule, fuggente per mezzo le Alpi con una angelica creatura a fianco. Io lo conosco ora Gustavo, e l'ho veduto rappresentare tragedie e drammi, l'ho udito nel *Saul*, l'ho udito nel *Luigi XI*, ed

4. Claudio Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena*, cit., p. 33.

egli mi a fatto tremare davvero. Ma quel Saul, mio Dio, quel Saul! Questa notte io non ho veduto altro che Saul e Luigi XI, e stamane mentre scrivo me li vedo ancora dinanzi, e mi duole ancora il capo. Il Bonazzi è un attore anch'egli, ed è uno scrittore, e scrivendo dà tanta vita e moto alle parole, che egli non scrive ma rappresenta. Io lo ringrazio, perché mi ha fatto conoscere un uomo che io sapevo per nome, ed ora lo conosco intimamente finanche nella sua famiglia, ed in mezzo ai suoi comici, e in Padova, e in Venezia, e in Roma, e su la scena di questo mondo dove egli prende il fucile, e da prode combatte per la sua fede. Così si scrive, benedetto Iddio; così lo scrittore ti afferra, e ti stampa nell'anima ciò che egli vuole. Bisogna aver cuore, bisogna amare, bisogna sentir forte, e poi parlare come si parla, senza cercare eleganza, senza curarti che ti scappi anche qualche correzione. Rappresentare alla buona, scrivere alla buona, questo è il segreto dell'arte: e il Bonazzi l'ha inteso benissimo. Leggetelo questo suo libretto; ed anche ad averne un dolore di testa, come me, ve ne troverete contenti»⁵.

In una lettera, datata Perugia 23 ottobre 1875, Bonazzi confidava all'ex-allievo Luigi Morandi: «[...] Scrisi il *Gustavo Modena* per ordine del medico, per sollevarmi un poco da un terribile *spleen*, che mi rendeva noiosa la vita [...]»⁶. E tuttavia, in una lettera risalente al 1868,

5. La recensione di Luigi Settembrini, apparsa nell'«Italia», Napoli, n.° 189, 1865, è riportata da Luigi Morandi, nella sua Prefazione alla nuova edizione del libro di Luigi Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, Città di Castello, S. Lapi tipografo editore, 1884, pp. V-VI.

6. Ivi, p. XXXVIII. Questa e altre lettere si possono leggere nella Prefazione all'edizione curata da Luigi Morandi (Todi 1844-Roma 1922), che, insegnante a Spoleto a partire dagli anni Sessanta, nel decennio successivo a Forlì, Modena e Parma, dal 1880 fu docente di Letteratura italiana all'Università di Roma, precettore del futuro Vittorio Emanuele III, nel 1895 eletto deputato nel collegio di Todi e nel 1905 senatore del Regno (cfr. Maria Guseppina Pala, *Luigi Morandi, scrittore, critico e pedagogista dell'Italia unita*, XI Congresso Nazionale

Bonazzi si lamentava con lui, perché, malgrado la buona accoglienza, testimoniata dalle recensioni ricevute, compresa quella del Settembrini, testè citata, non si era rifatto delle spese di stampa: «Quando ripenso che ho rimesso nelle spese di stampa, io sono obbligato a concludere, o che le lodi, benché non chieste, sian false, o che oggi sia assai più difficile il trovare chi legga, che il contentare chi legge»⁷. Nella conclusione del suo scritto introduttivo Morandi informa il lettore circa l'origine della ristampa: «L'autore desiderava che si ristampasse con una mia prefazione, e con una *breve storia dell'arte prima del Modena*, ch'egli vi avrebbe aggiunto, e per compilar la quale mi disse e scrisse più volte di possedere “un libriccio in forma di Dizionario, così raro che il Dumas voleva darne cinquecento franchi”»⁸.

Categoria apparentemente coesa quella degli attori, in realtà spesso divisa per invidia professionale e competitività, uno libro come quello di Bonazzi, cioè, lo studio di un attore dedicato all'arte di un più illustre collega, rappresenta un caso più unico che raro (cui si può accostare

ADI, Napoli 26-29 settembre 2007, atti online, redazione elettronica a . di F. Curzi).

7. Ivi, p. XXXIX.

8. Ivi, p. XL. Curiosamente, nell'edizione da lui curata Morandi sopprime le *Note*, che nella prima edizione occupavano le pagine da 169 a 182. Decisione tanto più incomprensibile, in quanto si tratta di note, in cui si riflettono la puntigliosità e il rigore documentario dell'autore, ben noti a chi ne conosca la sua fatica maggiore, cioè la *Storia di Perugia*. Si veda, a mo' di esempio, la nota seconda, dove Bonazzi dà prova della sua erudizione con opportune citazioni latine per circostanziare i guadagni dell'attore Roscio. Talvolta organiche al ragionamento teatrale portato avanti dall'autore, talaltra divaganti come l'ampia trattazione riservata alla confessione valdese, contenuta nella nota 15, la loro soppressione comporta un'effettiva diminuzione del dettato originario di Bonazzi, ragione per cui le abbiamo reintegrate nella presente ristampa, anastatica della prima edizione.

Luigi Rasi, che scrive dell'arte di Eleonora Duse). Tanto più apprezzabile quando l'onestà intellettuale si coniuga con una capacità di analisi, che viene dall'interno di un sapere professionale:

«L'arte drammatica – osserva Bonazzi – è la sola in cui non v'ha spirito di corpo. Dite ad un comico tutto quello che volete de' comici, purché salviate lui, vi accorda tutto, perché anch'egli è gravemente scottato. E se si potesse udire il dialogo che fanno talora due comici, rannicciati in un angolo d'osteria, col bicchiere alla mano, in una sera di vacanza comune, si troverebbe che concludono sempre a mo' di quel tale, che diceva al suo interlocutore: Due soli galantuomini vi sono al mondo: uno siete voi, l'altro non tocca a me il dirlo»⁹.

È evidente che l'eccezione alla regola in entrambi i casi, tanto per Bonazzi, come sarà per Rasi, scaturisce dall'eccezionale statura artistica e umana degli interpreti con cui si sono per avventura trovati a misurarsi, Gustavo Modena e Eleonora Duse. Ma occorre anche puntualizzare che sia Bonazzi, sia Rasi sono state due figure atipiche di attori, con una forte vocazione alla scrittura, non tanto come forma occasionale di espressione, ma intesa quale progetto di ampio respiro, si tratti della *Storia di Perugia* del primo o del dizionario dei comici del secondo.

E ne *I comici italiani* di Luigi Rasi si può leggere il seguente apprezzamento del Bonazzi biografo di Modena: «Se di tutti i grandi della scena si avesser studi compagni, ci si farebbe una idea ben chiara di quel che fosse l'arte rappresentativa ne' vari periodi: ma sciaguratamente il libro del Bonazzi è unico. Egli vede e ode e sente: e rende

9. Cfr. Luigi Morandi, *Prefazione a Luigi Bonazzi, Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. XXXV.

ciò che ha veduto e udito e sentito, con una semplicità e con una evidenza, che par ch'egli discorra»¹⁰.

Di poco precedente al saggio di Meldolesi, citato in apertura, è *La repubblica del teatro* di Wanda Monaco, una delle prime trattazioni del nostro teatro ottocentesco, che segnarono un ritorno d'interesse e una rilettura critica di quel periodo storico, sviluppatasi a partire della metà degli anni Sessanta del secolo scorso. Nel ricordare il gran parlare che si faceva di Gustavo Modena a metà dell'Ottocento, le lodi, che gli tributavano suoi ex-allievi, nel frattempo diventati attori illustri, come Tommaso Salvini o Fanny Sadowski, o altri, che, pur non avendo lavorato accanto a lui, ne ammiravano l'arte, come Adelaide Ristori, la Monaco lamentava che, pur richiamandosi al suo magistero, spesso ne avessero tradito le intenzioni, adottando della sua stessa riforma, così spesso esaltata, l'aspetto più confacente alla propria personalità artistica, trascurandone gli altri. E, a proposito del saggio di Bonazzi, scriveva: «Incompleto è il buon libro di Bonazzi: *Gustavo Modena e l'arte sua*, che pure fedelmente ricorda e analizza le interpretazioni dell'attore, come se anche lì il nucleo della riforma si fosse disperso. Forse perché sono stati considerati separatamente i tre punti fondamentali in cui essa si articola: recitazione dell'attore, struttura teatrale, etica dell'uomo di teatro inscindibile dall'etica dell'uomo civile»¹¹. Nel rilevarne, dunque, il limite, anche la Monaco individua il principale pregio del saggio di Bonazzi nell'analisi minuta delle interpretazioni dell'attore.

10. Luigi Rasi, *I comici italiani*, Firenze, Bocca, 1897, vol. I, p. 479.

11. Wanda Monaco, *La repubblica del teatro (Momenti italiani 1796-1860)*, Firenze, Le Monnier, 1968, p. 100.

Giuliano Innamorati, che nel 1959 curò la ristampa della *Storia di Perugia*, nella *Notizia di Luigi Bonazzi*, definisce il saggio *Gustavo Modena e l'arte sua* «la cosa di gran lunga migliore ch'egli avesse scritto fino allora e quella che insieme alla *Storia di Perugia* costituisce i titoli maggiori della dignità letteraria dello scrittore perugino»¹².

In una nota Innamorati riportava anche due lettere conservate nella Biblioteca Augusta di Perugia, in cui Bonazzi ragguagliava la vedova di Modena circa il suo lavoro intorno al grande attore. Nella prima, datata Perugia, 31 gennaio 1864, Bonazzi, già a buon punto del lavoro, manifestava la propria inquietudine, alla notizia di un'altra pubblicazione dedicata all'artista:

«[...] Verrà un volumetto di circa 150 pagine. Ma siccome mi è avvenuto altre volte d'incominciare qualche cosa e non finirla, così mi riservava di scriverle al terminare dell'opuscolo, e proprio oggi mentre mi accingeva a scriverle sono stato avvertito che per la Galleria dei Contemporanei italiani è annunciata la Biografia di Gustavo Modena. Se l'opuscolo fosse annunciato, ma non scritto, certo *per me* sarebbe meglio che non si scrivesse; e se fosse scritto, bramerei di profittarne. Ad ogni modo giacché l'ho scritto, lo stamperò sotto il titolo *Gustavo Modena e l'arte sua* e farei conto di venire a Torino a stamparlo appena date le vacanze sui primi di agosto per risparmiare nelle spese di stampa e avere un luogo più opportuno alla diffusione del libro. Se a quel tempo la Biografia della Galleria non fosse pubblicata, le confesso che mi piacerebbe o di avere la preferenza nella collezione o almeno di essere il primo a pubblicarla, giacché sono stato forse il primo ad occuparmene».

12. Luigi Bonazzi, *Storia di Perugia dalle origini al 1860*, a cura di Giuliano Innamorati, con una nota di Luigi Salvatorelli, Città di Castello, Unione Arti Grafiche, 1959-60, vol. I, p. XXXII.

E in un *post scriptum* avanza la proposta di una raccolta dei migliori scritti di Modena, cui far precedere il proprio saggio come introduzione, si dichiara, insomma, disponibile a ogni transazione, pur di essere il primo a rendere omaggio al maestro. Il I° di febbraio, ecco Bonazzi intingere nuovamente la penna per scrivere ancora a Giulia Modena, nel timore di essere frainteso nell'avanzare qualche pretesa, dando con ciò prova, anche per le circonlocuzioni dei suoi argomenti, dell'inclinazione all'ipocondria del suo carattere:

«Ieri le scrissi in fretta sotto l'impressione che mi fece il sentirmi prevenuto nella fatica che sto facendo. Oggi non le dirò che io abbia la pretensione di essere solo a scrivere di Modena, tanto più che può trovarsi facilissimamente chi scriva di lui mille volte meglio di me. Dico bensì che sarebbe più bene che male che io fossi il primo. O la mia fatica incontra, e la Collezione potrebbe prendere più tardi il mio Compendio; o non incontra, e l'altro pubblica la sua; o sono tali da incontrare tutte e due, e allora l'altro, scrivendo dopo la mia vita che io farei prima vedere a Lei, potrebbe sfuggire a qualcuna di quelle inesattezze storiche, che quando sono stampate, sono stampate e passano alla posterità. Se poi quella pubblicazione si facesse di concerto con lei, allora la pregherei di mandarmene presto una copia perché anch'io alla mia volta possa profittarne. [...]».¹³

Nel suo studio dedicato a Modena Bonazzi ha lo sguardo dello storico e, proprio in forza di questo, la sua testimonianza va oltre l'aneddotica, si sottrae ai limiti dell'agiografia, per rispondere alle domande di chi oggi cerca di indagare sull'arte dell'attore del passato. Spettatore privilegiato, accanto a Modena sul palcoscenico, o defilato tra le quinte, Bonazzi si rivela un testimone pre-

13. Ivi, pp. XXXIII-XXXIV.

zioso, capace di coniugare la sua doppia competenza, di attore e di storico.

2. Luigi Bonazzi nasce a Perugia il 3 marzo 1811, figlio di Celeste Carattoli e di Giuseppe Bonazzi, domestico in casa Sorbello. Come il suo maestro, Gustavo Modena, anche Bonazzi esercitò i più diversi mestieri, ma fu, soprattutto, attore e insegnante erudito. Coinvolto nei moti del '31 e costretto a lasciare la cattedra di retorica ad Ascoli Piceno, insegna poi a Perugia e nel 1843 debutta a Gubbio nella Compagnia Zanardelli e Viti, formazione artistica secondaria, che si scioglie dopo un paio di mesi. Viene allora scritturato come generico da Luigi Domeniconi, e recita a Genova e Torino, dove può vedere la Compagnia Reale Sarda e ne offre un quadro, che sembra annunciare quella riforma wagneriana, che avrebbe definitivamente spento le luci in platea:

«[...] nel 1843, assistendo ad una rappresentazione della compagnia Reale di Torino, trovai il teatro Carignano senza lumiera e in così fitta oscurità ch'io distingueva appena la fisionomia di chi mi stava vicino, mentre la luce concentrata tutta sopra gli attori li faceva sembrare figure magiche, e la commedia era ascoltata con religioso silenzio»¹⁴.

Cerca, quindi, di entrare in contatto con Modena, il quale lo invita a presentarsi a Milano per un provino, ma, preferendo il certo all'incerto, decide di accettare la scrittura, che, nel frattempo, gli era venuta da Alamanno Morelli, come «generico dignitoso»¹⁵. È l'estate del 1844

14. Luigi Bonazzi, *Storia di Perugia dalle origini al 1860*, cit., vol. II, pp. 524-25.

15. Luigi Rasi, *I comici italiani*, cit. vol. I, p. 478.

e la Compagnia Morelli dà un corso di recite al Teatro Re di Milano, diretto da Giacinto Battaglia:

«Egli esordì nel *Riccardo Darlington*; ed io con lui nella parte di *Tompson*, e colla indicazione di quella parte fui mentovato dai giornalisti, che ignoravano il mio nome. [...] Ma la pezza magna della stagione fu il *Kean* di Dumas, a cui concorse più volte numerosissima la più eletta società di Milano.

In questa produzione volle il Battaglia che io, scritturato per ruolo di parrucca, assumessi la breve parte del Principe di Galles, che apparteneva al brillante. Fosse capriccio di quella crema sociale, o casuale interpretazione di quel tipo, la parte lasciò una impressione; tantoché essendo venuta dopo la compagnia del Morelli, la compagnia del Modena a rappresentare il *Kean* nel medesimo teatro, il mio principe di Galles non fu eclissato. Allora il Modena domandò al silenzioso Massini¹⁶ se io era quel tale che aveva cercato di entrare in compagnia, e avuta risposta affermativa, mi mandò tutta di suo pugno la mia scrittura»¹⁷.

Nell'anno comico 1845-46 Bonazzi passa, dunque, nella Compagnia di Gustavo Modena, la cosiddetta Compagnia dei giovani o dei «putei», una formazione artistica riformata di cui fanno parte, tra gli altri, giovani elementi, che rispondono ai nomi di Tommaso Salvi-

16. Anch'egli perugino, Antonio Massini era l'amministratore della Compagnia di Gustavo Modena.

17. Luigi Bonazzi, *L'autobiografia e gli scritti minori*, a cura di Cesare Agostini, Perugia, Unione Tipografica Cooperativa, 1896, pp. 22-23. Figurano tra gli scritti minori anche memoriali di argomento teatrale: *Racconto delle mie sventure teatrali nel 1849 e 1850*, *Drammatica. Del nuovo metodo di recitare e Il Teatro di prosa a Napoli*. In calce all'autobiografia si legge la seguente dichiarazione: «Io sottoscritto attesto che la presente autobiografia è stata da me dettata interamente alla mia nipotina Fiordelinda Agostini, e da me rivista oggi 9 febbraio 1879». Segue la firma: Luigi Bonazzi.

ni, Luigi Bellotti-Bon, Gaetano Vestri, Fanny Sadowski, Adelia Arrivabene.

Nella lettera di scrittura, datata Milano, 4 ottobre 1844, si ha un saggio della peculiarità e degli intendimenti del Modena capocomico, laddove, con la necessaria autorevolezza, dichiara la propria volontà di sovvertire gli usi correnti di una tradizione artistica ingabbiata nell'antica pratica gerarchica dei ruoli, stretta come una camicia di Nesso, reclamando per sé il diritto ad assegnare le parti secondo la convenienza artistica, piuttosto che nel rigido rispetto dei ruoli. Quello che a tutta prima può apparire l'esercizio arbitrario di un capocomico autoritario, in realtà, nasconde una preoccupazione per l'armonia artistica della rappresentazione vista nel suo insieme, anticipatrice della sensibilità registica. Un principio, che sarà di casa al Teatro d'Arte di Mosca di Stanislavskij, sul finire dell'Ottocento, ma che in Italia dovrà attendere sino ai primi decenni del Novecento prima di affermarsi:

«Non alzerete mai lagnanze per agire, o non agire in qualche dramma, o se la prima parte fidata a voi vien poi passata ad altro artista, o se dovrete vestirvi e comparire in scena senza parlare. Il direttore non deve mai essere inceppato da particolari riguardi, e impedito a conseguire il suo fine, cioè, la esatta e decorosa esecuzione dei drammi. E nella mia compagnia tutti devono aver per massima che la prima lode da conseguirsi sia quella della compagnia stessa, seconda quella degli individui.

Le antiche pratiche dei comici non fanno legge per noi, se il direttore non le approva»¹⁸.

Data la forte personalità del grande attore, è senz'altro questo l'incontro determinante, sia sul piano artistico,

18. *Epistolario di Gustavo Modena*, cit., p. 63.

sia su quello umano, nella vita di Bonazzi, che accanto a Modena si fa applaudire nelle parti di Lusignano nella *Zaira* di Voltaire, del Maresciallo nei *Due sergenti* di B. d'Aubigny e Maillard (nell'adattamento italiano di Carlo Roti), di Lowendeghen nel *Cittadino di Gand* di H. Romand, di Achimelech nel *Saul* di Alfieri, arrivando a sostituirlo a Bergamo, durante la malattia, nella parte di Giacomo primo nella *Pretendente* di Sue e Dinaux e il vecchio Marco nel *Fornaretto* di Dall'Ongaro.

Modena, avverte Leone Fortis, era unico, la sua voce era «aspra e nasale», ed ecco allora i suoi allievi a farsi una voce nasale, dando vita a una tendenza, che conduce sino a Carmelo Bene. Il racconto di Fortis prosegue, infarcito di dettagliate descrizioni di passaggi chiave di alcune tra le più rappresentative interpretazioni di Modena, sino a divenire, per certi versi, complementare al saggio di Bonazzi, il quale viene citato, nel punto in cui lo scrittore riferisce l'esito dell'inafausta serata al Teatro Re di Milano, per la prima dell'*Ernani* di Victor Hugo. Bonazzi, presentato come «un buon artista, uomo d'ingegno e di cultura, che ha scritto un buon libro su Modena», vestiva i panni di Silva, mentre Modena era Carlo V, lo spettacolo non decollava e il pubblico faticava a dissimulare la noia, reprimendo gli sbadigli, quando ecco accadere l'imprevisto:

«Nella famosa scena in cui Carlo V chiede a Silva la consegna di Ernani, e l'*hidalgo* offre invece la propria testa – il Bonazzi, che – conscio e fiero del suo diritto, quale Grande di Spagna, di restare a capo coperto davanti al Re – credeva di avere ancora in testa il piumato berretto, portò, nel dare al Re la fiera risposta, arditamente, con nobile gesto, la mano al capo – e ne sollevò con grande dignità e maestà... la parrucca – il pubblico, che cercava un pretesto per diver-

tirsi, scoppiò allora in una immensa, solenne, irrefrenabile risata – che si prolungò per tutta la recita ogni qualvolta si vedevano spuntare dalle quinte la solenne parrucca ed il gesto fieramente spagnolo di Silva – il che fece andare su tutte le furie Gustavo Modena – il quale in quella sera dietro il sipario scagliava contro l'*orbetto*¹⁹ i suoi più fieri sarcasmi e le più venete delle sue bestemmie...»²⁰.

Scritturato nella Compagnia Lombarda, prima come generico («[...] fui per quei tempi il meglio pagato di tutti i generici italiani, sostenendo bene spesso parti superiori al mio ruolo, come il *Don Pirlone* e il *Tartufo*, che fu replicato per sei sere nel Teatro del Corso a Bologna»²¹) e poi come caratterista, successivamente è al Fiorentini di Napoli con Adamo Alberti, per rientrare nel 1849 a Perugia, e nei due anni successivi recita saltuariamente, qua e là in Umbria, nelle filodrammatiche locali. Nel 1851 lo troviamo «generico, tiranno e caratterista»²² nella Compagnia Coltellini, poi nella Internari-Capodaglio e nel '52 di nuovo nella Lombarda, come caratterista assoluto:

«La Compagnia Lombarda, la primissima di tutta Italia, composta di attori tutti nuovi per Roma, andava nel settembre 1853 a inaugurare al Teatro Valle una stagione di sei mesi, ed era aspettata con impazienza febbrile.

Si andò in iscena col *Marito in Campagna* ove io rappresentavo la parte del prete Matteo, il cui tipo, famigliare ai Romani, si manifesta interamente fin dalle prime scene del primo atto. Era quindi ben naturale che i primi strepitosi applausi che ruppero quel silenzio di sepolcro con cui era ascoltata la commedia fossero quelli per Matteo, anche pri-

19. Termine adoperato da Modena per designare il pubblico.

20. Leone Fortis, *Ricordi d'arte. La Compagnia Sarda e Gustavo Modena*, "La Nuova Antologia", 21 giugno 1893, pp. 501-2.

21. Luigi Bonazzi, *L'autobiografia e gli scritti minori*, cit., p. 24.

22. Luigi Rasi, *I comici italiani*, cit. vol. I, p. 478.

ma che tutta la commedia andasse alle stelle. Quel primo incontro, così decisivo in una piazza come Roma, mi valse una serie di belle parti di caratterista per tutta la stagione»²³.

Tuttavia, ben presto i dissapori con altri membri della Compagnia e la preferenza del direttore Francesco Augusto Bon per il figliastro Luigi Bellotti-Bon, lo convincono a trasferirsi nel '54 nella Botteghini-Mayer, ancora come caratterista, e poi con L. Santecci. Bonazzi stesso ammette che, non essendo figlio d'arte ed essendo, anzi, approdato tardi all'arte drammatica, gli riesce difficile adattarsi alle regole, ma anche ai soprusi di quel mondo, nonché alle rivalità fra attori. Del resto, non sono anni facili per il teatro italiano e lo testimonia Bonazzi, che appena può va ad ammirare i più illustri colleghi:

«Nel 1854 io vidi a Pisa gli avanzi del naufragio di una compagna in cui recitava Tommaso Salvini, e circa a quel medesimo tempo udii dire a Padova che poc'anzi Ernesto Rossi aveva troncato le recite della sua compagnia al teatro della Concordia, e io stesso vidi a Firenze la Ristori rappresentare a teatro vuoto la *Maria Stuarda* di Schiller. E il tristo andazzo durò per altri anni; e Salvini rappresentava l'*Orosmane*, e Rossi l'*Oreste*, e la Ristori rappresentava tutto; ed essendo tutti nel pieno del vigore dell'età dovevano fare anche meglio.

Il tempo delle grandi affluenze ai teatri, e quindi delle grandi paghe degli attori e dei profusi cavalierati, incominciò dopo la liberazione d'Italia, e specialmente dopo i trionfi della Ristori in Europa, e dopo la morte di Gustavo Modena nel 1861»²⁴.

23. Luigi Bonazzi, *L'autobiografia e gli scritti minori*, cit., pp. 26-27.

24. Luigi Bonazzi, *Storia di Perugia dalle origini al 1860*, cit., vol. II, p. 526.

Nel 1860 compie il grande passo del capocomicato (tra i suoi attori Adelaide Tessero ed Enrico Capelli), malgrado Modena si adoperi per dissuaderlo:

«Vuole subito? E subito rispondo, e ben volentieri per fermarla sull'orlo della cascata di Termini. Non s'impigli a riunir compagnia. Chi va al teatro? Chi ci pensa e chi ci ripenserà per un pezzo? Siamo all'introibo: a passare al confiteor c'è tempo: ha il tempo da rovinarsi sei volte. Faccia come fo io: si tiri da un canto e stia a veder passare la bufera. Si specchi nella misera condizione di tutti i Capicomici e d'ogni zingaro. Tutti hanno provato, qui ed altrove, a cercare una manna nelle rappresentazioni di circostanza e tornarono con le man vuote al petto. Con pochi paoli costà ella campa, e la signora Marietta non sospira: una occupazione per lo spirito l'avrà nella lettura e nei commenti alle novità in bottega dello speciale»²⁵.

Probabilmente Modena ha visto giusto, dal momento che Bonazzi nella sua autobiografia liquida in poche righe quel periodo della sua vita:

«[...] Con modesta compagnia formata da me medesimo andai due volte a Nizza (la seconda volta, pagato dall'impresario Scalaberni) davanti a un pubblico cosmopolita, dal calzolaio fino al Sovrano, e la mia compagnia fu oggetto di lunga polemica, fra il giornale *l'Unione* di Bianchi Giovini e i Cavourriani, alla quale, come sostenitore dell'italianità di Nizza, prese viva parte anche Garibaldi»²⁶.

Conclusa l'avventura capocomicale, è poi con Giuseppe Peracchi, per fare ritorno, infine all'insegnamento, nel 1862 gli viene, infatti, offerta la cattedra di storia e geografia al liceo di Perugia («Dopo altre peregrinazio-

25. *Epistolario di Gustavo Modena*, cit., p. 432.

26. Luigi Bonazzi, *L'autobiografia e gli scritti minori*, pp. 36-37.

ni a Modena, a Bergamo, a Lugano, nella quaresima del 1862 presi congedo definitivo dall'arte, proprio quando le paghe crescevano enormemente, e le offerte erano men rare. L'amore dell'arte è un amore delicatissimo, che guai se si sturba»²⁷). Ma nel 1865, chiamato nuovamente a Napoli, questa volta al Teatro del Fondo, da Achille Majeroni e Fanny Sadowski, a rimpiazzare Luigi Taddei, il primo caratterista italiano, colpito da apoplezia, prende un anno di congedo dal Comune di Perugia e accetta, allettato anche dal vantaggio economico. Nel 1866 riprende l'insegnamento a Perugia, occupandosi negli ultimi anni anche di agronomia ed enologia, e dedicandosi a un'intensa attività pubblicistica, parte rivolta al teatro (del 1865 il suo titolo più importante, *Gustavo Modena e l'arte sua*), parte di carattere erudito e compendiata nella monumentale *Storia di Perugia dalle origini al 1860* (Perugia, 1857-79), celebrata al suo tempo come modello di storia municipale.

«Dal registro 326 del Municipio di Perugia (ufficio dello stato civile), sappiamo che Luigi, Giuseppe, Pietro Bonazzi, professore e cavaliere, nato e domiciliato a Perugia, figlio del fu Giuseppe, cuoco, domiciliato in vita ivi, e della fu Celeste Carattoli, donna di casa, domiciliata in vita ivi, marito di Maria Rocchi, morì d'idropisia all'una pomerid. Del 2 aprile 1879 nella casa posta in via Sapienza vecchia al numero 2»²⁸.

3. Quando Gustavo Modena morì a Torino, nella notte tra il 19 e il 20 febbraio 1861, la città era ancora in festa per l'apertura – avvenuta il 18 – del primo parlamento del regno d'Italia. E sin dalle esequie dell'«attore patrio-

27. Ibidem.

28. Luigi Rasi, *I comici italiani*, cit. vol. I, p. 484.

ta», il significato politico del suo impegno patriottico, radicalmente testimoniato sino alla rottura con Mazzini, reo di collusione con Casa Savoia, ha messo in ombra – sostiene Gigi Livio – la portata della sua rivoluzione artistica²⁹.

Lo stesso libro di Bonazzi in parte conferma questa tesi. Scritto, infatti, a ridosso della scomparsa del grande attore, e, dunque, anche all'indomani dell'Unità d'Italia, vi si respira un clima naturalmente risorgimentale. E lo si avverte soprattutto nelle pagine iniziali del *Gustavo Modena e l'arte sua*, in cui sugli aspetti inerenti la vocazione artistica ha la meglio il racconto delle peregrinazioni del giovane Modena, nel bel mezzo delle turbolenze politiche di allora. Sono pagine in cui la perizia dello storico si coniuga con l'afflato letterario per offrire al lettore quadri di sapore romantico, come la descrizione della fuga attraverso le Alpi svizzere, avvenuta nel 1835, alla volta di Strasburgo, in compagnia della giovane moglie Giulia Calame, conosciuta appunto in Svizzera. E, tuttavia, al tempo stesso, grazie all'analisi accurata della recitazione di Modena, all'investigazione delle sue motivazioni, Bonazzi riesce ben presto a sottrarsi al panegirico politico-patriottico, per affrontare gli snodi dell'azione artistica del grande attore.

Si sente che la competenza dell'attore interagisce con l'ottica dello storico. A più riprese Bonazzi lamenta la volubilità del pubblico, anche il più affezionato all'arte, confrontando le differenti abitudini e inclinazioni delle platee regionali di un'Italia ancora frammentata in stati e staterelli, in cui muoversi era tutt'altro che agevole anche

29. Cfr. Gigi Livio, *La scena italiana*, Milano, Mursia, 1989; si veda in particolare il capitolo dedicato a *Gustavo Modena e la sua riforma*, pp. 29-50.

per i nostri comici, pur abituati da generazioni al nomadismo, costretti a confrontarsi, oltre che con le diverse disposizioni d'animo degli spettatori, con le ancor più differenziate disposizioni di polizia, in materia di censura e non solo. E colloca la figura di Modena all'interno degli stili recitativi del suo tempo, oscillanti tra i residui settecenteschi di un accademismo aulico e i nuovi portati di un basso romanticismo, cui coscientemente egli si oppose, riformando l'arte dal suo interno, appoggiandosi al repertorio a disposizione, da Alfieri ai *Due sergenti*, dal *Luigi XI* di Delavigne a Dante, alternando, dunque, il mediocre al sublime, l'alta poesia e la prosa drammatica, non si dice corriva, ma certo più conforme al gusto del tempo. Com'è, del resto, proprio dell'arte teatrale, in cui l'innovazione per imporsi deve innestarsi nel ceppo della migliore tradizione.

L'indole erudita di Bonazzi emerge laddove, per introdurre l'interpretazione di Modena, mette a confronto il Saul alfieriano con la tradizione biblica, in un'ampia digressione che ritarda l'entrata in scena dell'attore in una delle sue più memorabili interpretazioni. Bonazzi rivendica la fedeltà all'autore e il diritto di quest'ultimo alla libertà creativa, svincolata dalla rispettosa aderenza al dettato biblico, in ciò riaffermando le ragioni di un teatro, fondato sulla nuova alleanza tra l'autore e il suo interprete. Non più, dunque, l'attore preoccupato soprattutto di illustrare il personaggio, ma l'interprete intento a indagarne il disegno psicologico, attento a rispettare la complessità dell'ordito drammaturgico dell'autore: «Saul, come Modena ce lo dipingeva, usciva dalla sua tenda profondamente mesto, ma calmo»³⁰. A partire da questo ingresso Bonazzi ci dà un quadro ricco di dettagli

30. Vedi oltre p. 83 e sg.

dell'interpretazione del grande attore, mettendo in risalto la novità della sua proposta, rispetto alla tradizione, anche paterna, del personaggio («[...] incalzando ove gli altri attori allentavano [...]»). Battuta, dopo battuta, Bonazzi fa vivere davanti ai nostri occhi l'arte di Modena, riportandone le motivazioni («Per una di quelle subitane mutazioni di animo, proprie di chi non è pienamente in se stesso [...]»), le alterazioni della mente turbata di un re in declino, vicino al Lear shakespeariano («Da un trasporto di tenera gratitudine verso David, che nega di riceverla, passa per naturale associazione d'idee ad un trasporto di furore verso Samuele [...]»).

Bonazzi riporta fedelmente anche tutto un sottotesto di gesti, che contrappuntano le battute, commentandole («E a dipingere questa idea volgeva in su contratte le dita d'ambe le mani») o preannunciandole («E vaga con occhi smarriti su per la scena, guardando alle diverse plaghe del cielo se appaia qualche segno foriero dell'ira divina [...]»), con ciò creando un'evidenza visiva, che dovette essere una delle caratteristiche del grande attore ottocentesco e una delle ragioni, forse neppure l'ultima, della sua fortuna all'estero. Nel descrivere le pose scultoree di Modena, Bonazzi fa il nome di Michelangelo, a significarne l'imponenza e la potenza espressiva, ma subito ci offre un saggio di come a quegli atteggiamenti esteriori si accompagnassero delle sottili vibrazioni interne, che ne attenuavano l'iniziale perentorietà, coniugando il bel gesto di classica memoria, con le nuove ragioni di scavo nella psicologia del personaggio. Alla vista di David, infatti, Saul sguaina la spada a metà, trattenuto dai figli: «Rimaneva lunga pezza in questa pittoresca posizione, e a misura che David parlava si vedeva in quel viso disparire a poco

a poco lo sdegno, e a poco a poco subentrarvi l'amore, mentre il brando ricadea lentamente nella vagina».

A rimarcare l'originalità, per non dire l'audacia, del Saul di Modena, Bonazzi si sofferma sul finale del secondo atto e ci mostra un Saul che, contento di essersi riconciliato con David, «si abbandonava ad una gioia ingenua, e direi quasi esaltata, come suole avvenire a chi è leso alcun poco di mente [...]». Ma dove Modena più si differenziava da quanti lo avevano preceduto – avverte Bonazzi – è nel quarto atto, quando ormai prossimo alla battaglia, imbalanzito, sembra aver ritrovato l'ardore giovanile e il nuovo stato d'animo s'indovina sin dall'ingresso in scena: «[...] egli non esce più appoggiato alla sua lancia, ma con la lancia in spalla affettando un passo sicuro, ostentando un vigore che non ha, una baldanza che non si sente nel cuore [...] Niun tratto della parte di Saul durante quest'atto andava esente da una leggera tinta comica di forsennata spavalderia». In questo tratto Livio vede giustamente un'anticipazione del grottesco, un tratto che riaffiora nel Lear di Tommaso Salvini, il più illustre degli allievi di Modena, quando il vecchio re, ridotto in stracci, in un grottesco soprassalto di dignità regale, strappato un ramo da un albero, lo impugna come uno scettro e si erge in tutta la sua persona, prima di pronunciare la battuta: «Ay, every inch a King!». Ecco un esempio, citato da Gerardo Guerrieri, di quel «correlativo visivo», cui accennavamo poc'anzi³¹.

Bonazzi dedica a Saul tre capitoli del suo libro (XIX-XXI, il primo dei quali dedicato ad Alfieri, gli altri due a Modena), spazio equivalente dedica a quella che giudica l'altra creazione del grande attore, il *Luigi XI* di Casimir

31. Cfr. Gerardo Guerrieri, *Lo spettatore critico*, Roma, Valerio Levi Editore, 1987, pp. 56-57.

Delavigne (1793-1843), cavallo di battaglia di molti attori italiani sino a Ermete Novelli e Ruggero Ruggeri. Di questo re capetingio, soprannominato «il ragno» per la sua bruttezza e l'abilità nel tessere intrighi e trame politiche, Modena diede un bozzetto dalle forti tinte naturalistiche, al limite del caricaturale, che Bonazzi descrive «tocco d'apoplezia, semiparalitico, con voce fioca, asmatica, rantolosa, e con un movimento convulsivo al labbro inferiore»³².

Tale interpretazione toccava il suo culmine nel quarto atto, quando, appreso dal suo medico che non gli resta che una settimana di vita, Luigi XI, roso dai rimorsi, s'incontra con il Solitario delle Ardenne, figura in cui è adombrato San Francesco da Paola. Il re gli confessa i suoi innumerevoli misfatti, giustificandoli, tuttavia, con la ragion di stato, lamenta le notti popolate di incubi, la paura che lo tormenta e, tuttavia, invoca dal santo un portento in grado di concedergli altri dieci, venti anni di vita, rivelandosi, dunque, tutt'altro che pentito, ma solo impaurito dall'approssimarsi della fine. Compunto nell'espressione, mielato nei toni, quando implorava il santo di cancellargli le rughe, «strisciava col dorso delle dita sul braccio, compiacendosi anticipatamente, con una gioia quasi infantile, di veder rifiorire le macilenti sue membra»³³. Né mancano i momenti comici, in cui quella buona lana del sovrano, fattosi nuovamente ardito, rilancia le sue richieste e, domandati dieci anni, cede alla tentazione di metterne in conto altri dieci: «ma le parole *venti anni* ei le proferiva peritoso, a voce più bassa e

32. Vedi oltre p. 103.

33. Vedi oltre p. 111.

volgendo a parte la testa, e le ripeteva poi altamente e francamente come cosa già intesa»³⁴.

Dinanzi allo sdegno del santo, che, alla confessione del fratricidio, gli intimava d'inginocchiarsi, Modena, rimpicciolitosi sino a «non sembrar più che un rettile informe che strisciasse ai piedi dell'eremita», era percorso da un fremito incontrollabile e «dipingeva con l'azione quel verso stesso che nella recitazione del Dante dipingeva con la voce, provocando in ambi i casi applausi frenetici:

*Non avea membro che tenesse fermo»*³⁵.

Venendo alla descrizione dei suoi incubi notturni, Modena contrappunta con tutta una partitura gestuale, puntualmente riportata dal Bonazzi, il racconto che ne fa il re («Se dormo, un demonio viene a sedersi sul mio petto: lo allontanò, e un ferro ignudo vi si conficca, e mi assassina»³⁶): «Alle parole *un ferro ignudo vi si conficca*, faceva l'atto d'immersersi lentamente con ambe le mani un pugnale nel cuore, mandando un grido prolungato e straziante che cessava all'atto di estrarlo dal seno [...]»³⁷. L'impressione di tutta la scena era tale, avverte Bonazzi, che l'attore nei panni del Solitario ne restava affascinato al pari del pubblico e, completamente soggiogato, tardava alquanto a pronunciare la battuta di replica. E l'evocazione delle interpretazioni modeniane prosegue, anche se in maniera meno analitica dei due casi appena citati.

C'è un solo punto su cui Bonazzi è reticente, ed è a proposito delle cosiddette «dantate», quelle serate, cioè, in cui Modena procedeva a una sorta di *mise en abyme* della *Divina Commedia*, declamandone interi canti, nei

34. Ibidem.

35. Vedi oltre p. 112.

36. Vedi oltre pp. 109-10.

37. Vedi oltre p. 113.

panni di Dante Alighieri, intento a dettarli a un amanuense. Modena aveva raggiunto un tale livello di maestria nel recitare il poema dantesco, che le sue esibizioni, in Italia e all'estero, registravano immancabilmente il tutto esaurito: le terzine dantesche si erano rivelate il suo cavallo di battaglia più redditizio, merito non solo dell'intelligenza della parola poetica, ma anche della passione civile, che vi infondeva, coerente con la visione del poeta, quale affiora nei suoi scritti:

«Dante, nel suo poema, è uomo; uomo primitivo; tutto uomo, senza velo, senza cipria, rabbioso, altero, intollerante; e deride, e strapazza, e parla, e trulla, secondo che gli frulla, proprio come farei io, se avessi il suo genio poetico, e mi sentissi lena da inventare un inferno per i dottrinarii moderati – opportunisti – caudati; per coloro che, nuotanti nel sugo di malva, vorrebbero tirarci dentro a bagno anco il leone febbricitante...»³⁸.

A proposito di Modena interprete di Dante, Bonazzi, che, pure, talvolta lo affiancò come amanuense, si limita a poche righe, di fatto eludendo la questione:

«[...] rinunciamo a descrivere con che tono d'ispirazione, con che profondo e semplice accento, con che musica ineflabile egli dicesse il verso e la terzina di Dante, innestando un ritmo pieno di maestà e di unzione alla diversa espressione che richiedevano i fremiti di Ugolino, i sospiri di Francesca, le imprecazioni alla simonia dei papi, le astruse trasformazioni dei serpenti nei canti dell'*Inferno*, contentandoci solo di asserire che non mai più potente invito fu fatto a studiare quel sommo, non mai migliore commento ad intenderlo; e se le sue note si fossero potute scrivere, sareb-

38. Gustavo Modena, *Interpretazioni di Dante*, in *Scritti e discorsi di Gustavo Modena (1831-1860)*, cit., p. 303.

bero rimaste perennemente affisse a quei canti [...] Quindi la recitazione di Dante è un segreto che Gustavo Modena portò nella tomba»³⁹.

Fu nel 1839 che Modena, esule a Londra, si presentò per la prima volta di fronte al pubblico come Dante, proseguendo le sue esibizioni al rientro in Italia, suscitando ovunque unanimi consensi. Perché non si trattava di esercitazioni accademiche, ma di una proposta della parola poetica che variava e prendeva colorazioni diverse, secondo il momento storico, sicché, prima del '49, politica e religione prevalevano nelle sue interpretazioni dantesche, ancora intrise di idee mazziniane, poi, le cose cambiarono:

«Il dantismo di Modena fu il segno della sua sconfitta politica. Il grande attore non s'illuse infatti di trovare nell'arte un risarcimento, non teorizzò – come è stato detto – “la potenza dell'artista” contro il potere del governo. Il Dante di Modena fu un ammonimento per i contemporanei e un messaggio per le nuove generazioni, espresso in termini morali più che politici, poetici più che religiosi»⁴⁰.

Fortunatamente molti testimoni, tra i quali letterati illustri, ci hanno lasciato una descrizione, anche dettagliata, dell'arte di Modena applicata a Dante. Tra essi, il citato Leone Fortis avverte che, anziché fare ricorso a pose plastiche, che, pure, il testo avrebbe autorizzato, Modena si serviva piuttosto di pause, sospensioni, ripensamenti, di cui contrappuntava la dettatura del Poema, per far emergere il suo pensiero. Modena, infatti, non declamava la *Divina Commedia*, ma, si è detto, abbigliata-

39. Vedi oltre p. 28.

40. Claudio Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena*, cit., p. 93.

to come l'Alighieri, ne dettava il testo a un amanuense e questo gli dava l'estro di inserire commenti, interpolare varianti, prontamente corrette nel rispetto del dettato dantesco, secondo un procedimento drammaturgico, che Fortis illumina citando, a mo' di esempio, la terzina del canto XIX dell'*Inferno*:

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

Racconta Fortis che, dopo il primo verso, «proseguendo rapidamente come incalzato dal pensiero», iniziava il secondo con «E la tua conversion», per poi correggersi, fatta una breve pausa, e ripristinare la lettura originaria, «Non la tua conversion», che recitava «con una intonazione di voce più rimessa, esprimendo con essa e con un moto della mano e del labbro il pentimento della riflessione, quasi facesse una concessione al sentimento del futuro lettore»⁴¹.

Per concludere, torniamo a quanto scrive Claudio Meldolesi, nel capitolo dedicato a Modena come Dante, titolo nel quale è adombrata un'interpretazione che sconfinava nell'identificazione:

«Modena fece della interpretazione di Dante una sua creazione.

Ai canti più celebri (a Londra Modena aveva declamato i canti di Paolo e Francesca, di Ugolino, di Capaneo, di Manfredi, di Farinata degli Uberti, dei simoniaci e dei ladri, insieme all'Invocazione all'Italia e alla Maledizione dei diavoli) ne affiancò altri come l'Invettiva di S. Pietro contro

41. Leone Fortis, *Ricordi d'arte. La Compagnia Sarda e Gustavo Modena*, cit., p. 499.

la chiesa corrotta; e più radicalmente intervenne sulla struttura medievale del poema, separandone le parti, togliendo la poesia dai canti e dandole un senso nuovo. In passato si era nascosto dietro Dante, ora Modena, rappresentando Dante, rappresentava se stesso, teorizzava la sua ribellione politica.

All'immedesimazione, ai caldi toni della declamazione sostituì una recitazione che potremmo definire, in termini moderni, straniata, di meditazione. Caddero definitivamente i residui dell'interpretazione romantica della prima ora»⁴².

Dante diventa così il protomartire, colui che per primo e meglio di quanti lo hanno seguito ha saputo dar voce all'ideale tradito, esprimere con parole alte e giuste l'indignazione di molti: «Morì nella disperazione del dsinganno; e la lunga coda dei martiri della sua stessa illusione, ah! Non è ancora finita!». Così scriveva Gustavo Modena in una lettera a Salvatore De Benedetti nel dicembre 1859, e proseguiva:

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

Ecco perché io credo di non poter meglio chiarire l'idea informatrice e gli episodi del poema, che figurando in me la persona del Poeta mentre ruguma, corregge e completa il suo lavoro»⁴³.

42. Claudio Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena*, cit., p. 96.

43. *Scritti e discorsi di Gustavo Modena (1831-1860)*, cit., p. 308.