

## Echi classici nel teatro italiano di fine Ottocento. Emanuel alle prese con Alcibiade, Nerone e Aristomene

Nel dicembre del 1875 il ventisettenne Giovanni Emanuel recita per la prima volta *Amleto*. Pur se già relativamente famoso e comunque apprezzato dalla critica più avvertita, deve a questa interpretazione, e alle polemiche che ne seguono, il riconoscimento come capofila in Italia del naturalismo teatrale<sup>1</sup>.

Ma chi era in quel momento Emanuel? Che posto occupava nel nostro teatro il giovane capocomico che si accingeva a recitare Shakespeare a Milano, nella piazza più importante e prestigiosa d'Italia?

Emanuel si era fatto conoscere fino ad allora come un attore di grande vigore, di forte temperamento, artisticamente molto ambizioso. Peculiarità queste che gli verranno poi sempre riconosciute, anche dagli avversari, che avrà sempre numerosi. Nel corso del 1874 aveva rappresentato tre lavori a lui particolarmente congeniali: *Alcibiade* e *I Messenj* di Cavallotti, *Nerone* di Cossa. Due di questi (*Alcibiade* e *Nerone*) entreranno stabilmente a far parte del suo repertorio: saranno, con altri quattro-cinque testi (fra cui *Amleto*) i suoi preferiti, quelle "cannonate", come lui stesso li definirà, che il pubblico continuerà sempre a chiedergli e in cui meglio avrà compimento la sua riforma.

In queste prime rappresentazioni si intuiscono già le contraddizioni all'interno delle quali maturerà la poetica naturalistica di Emanuel. Contraddizioni che lo stesso attore vivrà in modo conflittuale giusta la sua tenacia nel perseguire i propri obiettivi d'arte. Allo stesso tempo contraddizioni fertili, perché responsabili dell'elaborazione di una particolare cifra recitativa, complessa e oscillante fra poli diversi, che pur volendosi naturalistica, naturalistica in senso stretto non fu mai. Una recitazione la cui analisi, proprio per questo motivo, consente di gettare una luce particolare sul singolare sviluppo che ebbe il teatro italiano fra Otto e Novecento, negli anni cioè che hanno determinato quel "ritardo" della nostra scena sul quale ancora oggi gli studiosi si interrogano.

E' interessante osservare come tutto ciò maturi attraverso una rivisitazione di alcuni personaggi "classici" (Alcibiade, Nerone, Aristomene) pur mediati da una scrittura "moderna" (Cavallotti, Cossa); come cioè sia

---

<sup>1</sup> Sul percorso complessivo di Emanuel rimandiamo al nostro *Attori e scena nel teatro italiano di fine Ottocento. Studio critico su Giovanni Emanuel e Giacinta Pezzana*, Torino, aAccademia University Press, 2012 (I ed., 2002).

proprio attraverso un corpo a corpo con il tragico e il sublime di derivazione classica che Emanuel porti a un primo compimento il proprio personale approccio naturalistico alla recitazione.

Emanuel rappresenta per la prima volta *Alcibiade* il 31 gennaio 1874, a Milano, per la sua "serata d'onore". In quello scorcio di stagione '73-'74 egli è ancora *primo attor giovane* in una delle più prestigiose compagnie italiane, la Bellotti-Bon n.2. L'esito della serata è incerto, pubblico e critica si dividono: tendenzialmente favorevole il primo, più scettica la seconda. Fin dai giorni immediatamente successivi alla rappresentazione viene reso noto dall'"Arte drammatica" (il cui estenuante pettegolezzo non è mai fine a se stesso ma sempre mirato all'affare, come è ovvio per l'organo di stampa della maggiore agenzia teatrale italiana) il dissidio nato all'interno della compagnia in seguito alla scelta di Emanuel di recitare il lavoro di Cavallotti. Riportando notizie già pubblicate dal "Corriere di Milano", e in questo modo amplificandole, il direttore dell'"Arte Drammatica", Icilio Polese, riferisce le perplessità di Bellotti-Bon sulla scelta di quel testo nonché il giudizio poco lusinghiero espresso in precedenza da Alamanno Morelli che aveva definito *Alcibiade* "irrapresentabile"<sup>2</sup>. Uno dei biografi di Emanuel, Giuseppe Cauda, pur esagerandone la portata, arricchisce l'episodio di ulteriori particolari:

E` a Giovanni Emanuel che Felice Cavallotti andò debitore del successo di *Alcibiade*. Il dramma era stato scritto per Francesco Ciotti, primo attore [nella compagnia diretta da Alamanno Morelli], che glielo rimandò avendolo trovato troppo lungo. Esso venne ridotto dall'autore e poscia consegnato a Bellotti-Bon, per essere rappresentato dalla sua Compagnia n.2, al *Manzoni* di Milano, ma l'esimio capocomico non aveva fiducia che il lavoro piacesse e non pareva affatto disposto a metterlo in scena. Emanuel, ch'era il primo attore della compagnia, avendo letto il dramma s'innamorò della parte grandiosa del protagonista tanto che pensò bene di scegliere l'*Alcibiade* per la sua serata d'onore. Bellotti-Bon non poteva opporvisi, né vi si oppose. Il dramma riportò un successo straordinario la sera del 31 gennaio 1874, quantunque alcuni fra i

---

<sup>2</sup> Dip, *Alcibiade ed altra roba*, in "L'Arte drammatica", 7 febbraio 1874, pp.2-3. Si veda anche la ricostruzione di Cavallotti in: F. Cavallotti, *Prefazione a Opere*, vol. V, Milano, Aliprandi, 1898, pp. V-XX.

migliori elementi della Compagnia non vi prendessero parte, perché dopo l'opinione espressa dal capocomico avrebbero considerato di fare un'offesa a questi accettando di eseguire il lavoro<sup>3</sup>.

Anche se non è da ricercarsi in questo dissidio il motivo che "determinò poi l'uscita di Emanuel dalla compagnia", come invece scrive Cauda<sup>4</sup> (e non lo è perché la formazione di una compagnia propria a partire dalla quaresima del 1874 era già stata annunciata sin dal settembre del 1873<sup>5</sup>), anche se, dunque, non è semplicemente questa diversità di opinioni a determinare l'abbandono della compagnia da parte di Emanuel, è però vero che l'episodio evidenzia, accanto alla ormai proverbiale insofferenza di Emanuel per qualunque obbligo a sottostare a una volontà che non sia la propria<sup>6</sup>, anche la sua caparbia nel difendere le proprie scelte interpretative, indice di una coscienza artistica già piuttosto salda. Emanuel, ventiseienne e alla vigilia della sua prima esperienza capocomicale (anche se era già stato, due anni prima, "direttore" di una compagnia non sua, la "Calamaj e soci"), consegue qui una importante affermazione. Non tanto di pubblico, come s'è detto, e neppure di critica, poiché non a tutti i critici *Alcibiade* piacque. Un'affermazione, piuttosto, di carattere: Emanuel riesce a imporre un testo, a dimostrarne la "teatralità", a se stesso e agli altri e, in questo modo, a chiarire e a rafforzare ulteriormente il senso di quella riforma del teatro che stava ormai acquistando nella sua pratica della scena una certa organicità. Ma non basta: Emanuel mostra qui un altro aspetto del suo temperamento: il coraggio. Non esita a mettersi contro Bellotti-Bon e, privandosi dell'appoggio di una parte dei suoi compagni, si addossa interamente la responsabilità della rappresentazione.

---

<sup>3</sup> G. Cauda, *Chiaroscuri di palcoscenico*, Savigliano, Galimberti, 1910, pp.48-49.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p.49.

<sup>5</sup> *Notiziario*, in "L'Arte drammatica", 13 settembre 1873, p.4.

<sup>6</sup> Del carattere irrequieto di Emanuel si hanno notizie sin dai suoi esordi. Nei "regali ed auguri agli attori" elencati dall'"Arte drammatica" per il Capodanno del 1873, a Giovanni Emanuel tocca l'auspicio "che sappia mantenersi al suo posto ("L'Arte drammatica", 11 gennaio 1873, p.2). Nel maggio del 1873 sempre l'"Arte drammatica" riporta la notizia di una scazzottata fra Emanuel e Gaspare Lavaggi nel corso di alcune repliche a Trieste (*Notiziario*, in "L'Arte drammatica", 10 maggio 1873, p.4 e *Notiziario*, in "L'arte drammatica", 24 maggio 1873, p.2). Lungo tutta la sua carriera, Emanuel verrà sempre descritto dai suoi compagni di recitazione come un artista scontroso e collerico. D'altra parte -e a sottolineare il carattere spigoloso di Emanuel- l'antipatia dei colleghi era dall'attore largamente condivisa.

Le censure più aspre al testo di Cavallotti riguardano l'eccessiva frammentarietà della vicenda, risultato del tentativo, letterariamente a dire la verità assai debole, di spezzare l'unità drammatica in favore di una sequenza di scene in grado di evidenziare efficacemente i differenti aspetti della personalità di Alcibiade. Non a caso Cavallotti definisce il suo lavoro "scene greche in sette quadri", rimarcando così la struttura a episodi (scene, quadri)<sup>7</sup>. Vincenzo Andrei scriverà vent'anni più tardi che "Alcibiade [...] come manifestazione scenica è l'*antropologia cinematografata*"<sup>8</sup>.

Francesco D'Arcais, critico drammatico dell'"Opinione" di Roma, attaccando violentemente il lavoro di Cavallotti lamenta per l'appunto l'assenza del dramma e la riduzione della vicenda alla semplice giustapposizione di scene, operazione questa che determinerebbe dal suo punto di vista un'azione privata di ciò di cui non può fare a meno: "un esordio, un nodo, una catastrofe"<sup>9</sup>. Dal coro dei detrattori si dissocia Yorick, uno dei pochi a recensire favorevolmente la rappresentazione, che scrive: "Fortunatamente per lui e per noi, il signor Cavallotti non è poi in arte così rivoluzionario come vorrebbe apparire. Le sue *Scene Greche* sono un dramma bell'e buono, e i due aggettivi non affermano ma qualificano, e vogliono proprio dire questa volta un bel dramma e un buon dramma"<sup>10</sup>. Opinioni molto diverse quindi, ma non in contraddizione fra di loro, poiché semplicemente evidenziano, come è ovvio che sia, le differenti idee sul teatro del marchese D'Arcais per un verso e dell'avvocato Pier Cocculuto Ferrigni, Yorick appunto, per un altro: ciò che dal punto di vista del primo è un difetto non necessariamente lo è anche per il secondo. Scrive infatti Yorick:

Questa strana, intralciata e non sempre logica condotta, quell'intermittenza dell'azione, quelle lacune della favola, quella vertiginosa molteplicità di personaggi e di episodii costituiscono,

---

<sup>7</sup> Pur se scritto in 10 quadri, *Alcibiade* viene rappresentato in questi anni quasi sempre in una versione ridotta, approvata dallo stesso autore, diminuendo il numero dei quadri da 10 a 7, come in questo caso (F. Cavallotti, *Prefazione all'edizione del 1875*, in *Opere*, vol. V, cit., pp.12-13).

<sup>8</sup> V. Andrei, *Commemorazione di Felice Cavallotti*, Firenze, Tipografia Moderna, 1898, p.24.

<sup>9</sup> F. D'Arcais, *Teatri*, in "L'Opinione", 22 giugno 1874.

<sup>10</sup> Yorick, *Rassegna drammatica*, in "La Nazione", 20 aprile 1874.

non v'ha dubbio, un difetto e un difetto assai grave in ogni componimento drammatico; eppure nell'Alcibiade del signor Cavallotti, anziché nuocere, giovano all'effetto dell'insieme<sup>11</sup>.

Yorick è ben consapevole di quanto sia determinante qui l'apporto della recitazione e sa che le sue parole sono riferite più all'operazione teatrale di Emanuel che a quella drammatica di Cavallotti: "per riuscire sulla scena [l'Alcibiade] ha bisogno del concorso e, direi quasi, della collaborazione di un numeroso personale artistico, diretto da una squisita intelligenza e animato da un affetto sincero per l'arte"<sup>12</sup>. Yorick si trova infatti di fronte a un attore che, "innamor[atosi] della parte grandiosa del protagonista", comprendendone e condividendone il senso e dunque anche recitandola nel modo più adatto, è in grado di restituire al pubblico, anche nella sua veste di direttore, una rappresentazione dotata di una propria ben precisa coerenza artistica (si tratta comunque, scrive Yorick a dispetto della definizione di Cavallotti, di "un bel dramma e un buon dramma"); coerenza altra da quella che si aspetta D'Arcais, ma non per questo meno giusta. È lo stesso Emanuel a darci testimonianza del lavoro complesso e puntuale condotto sul testo. Scrivendo a Cavallotti nel settembre del '74, e naturalmente anche con l'intenzione di ribadire l'importanza del proprio ruolo agli effetti della rappresentazione, gli ricorda quanto faticoso fosse stato per lui recitare "quell'accidente d'Alcibiade, che mi tocca ripetere 5 o 6 volte in tutti i teatri, tanto è duro da far capire!"<sup>13</sup>. Certo è che il personaggio di Alcibiade, in grado di "mostr[are] tutte le facce del poliedro umano", "di virtù e vizii impasto", "guerrier prode, audacissimo" ma contemporaneamente "zerbino effeminato", "matto negli ozii" e nelle "passioni ingenuo"<sup>14</sup>, ben si concilia con il sentire artistico di Emanuel che predilige in questi anni personaggi contraddittori, in grado di mostrare "che si può ridere e piangere insieme"<sup>15</sup>: "l'uomo - scrive Emanuel - è perfettamente un impasto di materia e di spirito: di nobile e di vile: di positivo e di ideale"<sup>16</sup>.

---

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Yorick, *Rassegna drammatica*, in "La Nazione", 27 aprile 1874.

<sup>13</sup> Lettera del 6 settembre 1874 (Fondazione Feltrinelli, Fondo Cavallotti, Carteggio G. Emanuel).

<sup>14</sup> Così nel *Prologo di Alcibiade*: F. Cavallotti, *Opere*, vol.V, cit., p.34.

<sup>15</sup> *Op. cit.*, p.151 (III, V).

<sup>16</sup> G. Emanuel, *Amleto*, in M.G. Barabino, *L'Amleto di Emanuel: divenire di un personaggio*, in "Teatro Archivio", maggio 1984, p.79.

A farci intuire la particolare cifra recitativa adottata da Emanuel per questa interpretazione ci vengono in aiuto le parole pubblicate sul "Cronista", giornale di Messina. La recensione si riferisce a una rappresentazione del marzo 1877: "Emanuel nell'Alcibiade è artista unico e raro. Egli si trasporta sotto il cielo di Grecia, interroga le statue, i monumenti e strappa da loro il linguaggio con che parlavano gli Alcibiadi ed i Leonida"<sup>17</sup>. Parole un po' sibilline, che hanno però il pregio di consegnare l'immagine di una recitazione in bilico fra naturalismo ("il linguaggio con che parlavano gli Alcibiadi ed i Leonidi") e echi classicistici ("si trasporta sotto il cielo di Grecia, interroga le statue, i monumenti"), fra partecipazione *calda* e *vissuta* delle emozioni da recitare (Alcibiade e Leonida uomini del loro tempo, per i quali viene suggerito un linguaggio *parlato*) e distacco freddo e lievemente spiazzante dal personaggio (le statue e i monumenti, algidi e marmorei)<sup>18</sup>.

E' molto importante sottolineare queste oscillazioni, a volte dovute a incertezze, nello stile recitativo di Emanuel. E' particolarmente interessante poi, per noi, osservarne la genesi in questa fase giovanile, dal momento che alcuni di questi tratti permarranno anche nelle interpretazioni dell'Emanuel maturo divenendo parti essenziali del suo linguaggio della scena.

Sofferamoci rapidamente su una di tali oscillazioni, quella che si manifesta nel modo in cui Emanuel aderisce alla parte che deve interpretare. "Fu sempre Alcibiade e non cessò mai d'essere Emanuel": con queste parole Yorick esprime assai efficacemente il legame piuttosto stretto che si instaura fra l'attore e il personaggio che egli rappresenta<sup>19</sup>. Senza che mai si debba parlare di "immedesimazione", Emanuel sovrappone il proprio sentire a quello del personaggio, in modo tale che, anche a costo di forzare il testo letterario, si possa realizzare una sorta di identificazione fra le proprie passioni e quelle che via via devono venire rappresentate. Non attraverso una semplice coincidenza di sentimenti (fra attore e personaggio), ma per mezzo di una più profonda consonanza di concezione (fra attore e

---

<sup>17</sup> Recensione riportata in "L'Arte drammatica", 10 marzo 1877.

<sup>18</sup> In parte perché ancora lontano da quella concezione più marcatamente naturalistica che ne caratterizzerà la recitazione in seguito, a partire dai primi anni Ottanta, in parte perché mai comunque abbraccerà totalmente il naturalismo più radicale di matrice francese, nell'ottobre del 1879 Emanuel potrà scrivere queste parole a Cavallotti: "Sento con vero entusiasmo che torni al teatro: tu e Cossa siete i due soli che potete, che dovete alimentare e sostenere il nostro teatro classico, che non cadrà mai; checché ne dicano questi botoli pseudo-veristi" (Lettera del 29 ottobre 1879: Fondazione Feltrinelli, Fondo Cavallotti, Carteggio G. Emanuel).

<sup>19</sup> Yorick, *Rassegna drammatica*, in "La Nazione", 27 aprile 1874.

scrittore): non dunque realizzando un processo di immedesimazione (nel personaggio) ma di empatia (con l'autore). "Fu sempre Alcibiade e non cessò mai d'essere Emanuel; e - prosegue Yorick - questo carattere di artistica individualità nel giuoco della scena fece spiccare anco di più l'originalità del personaggio rappresentato"<sup>20</sup>.

Personaggio simile all'Alcibiade cavallottiano è il Nerone di Pietro Cossa. Anche in questo caso -e qui con ancora maggiore forza e chiarezza- ci troviamo di fronte a un eroe dimidiato, privato di ogni stentorea "classicità", tratteggiato a vivaci chiaroscuri, ora ironico e ora pauroso, ora altezzoso e ora vile, protagonista più di una farsa amara che di una tragedia, o di una "commedia", come lo stesso Cossa definisce il suo *Nerone*. E anche in ciò si può rintracciare un elemento estremamente significativo per capire la poetica di un attore che sceglie di misurarsi con una drammaturgia di questo tipo. Sia nel caso di *Alcibiade* che in questo della "commedia" di Cossa, siamo di fronte al tentativo -evidenziato sin dalla definizione stessa del "genere" cui appartenerebbero i due lavori ("scene greche" l'uno, "commedia" l'altro)- di dare vita a una scrittura drammatica in grado di temperare classicità e modernità, sentimento tragico (in toni ammorbiditi) e spirito grottesco (in forma embrionale). Vibra in questi testi, e nella recitazione emanueliana dei primi anni, pur se in modi diversi e con risultati non sempre ugualmente limpidi, l'idea che il sublime stenti sempre più ad avere posto nell'arte, in un'arte il cui giudice - come scriverà lo stesso Emanuel - è diventato ormai un pubblico "avidamente ubbriaco solamente di *pochades* e porcherie"<sup>21</sup>, situazione questa che viene delineata come ormai senza scampo: "L'arte vera, l'arte nobile sui nostri teatri aristocratici e anche borghesi non si vuole più sentire"<sup>22</sup>.

L'unica via percorribile appare frequentare un sublime rovesciato (attraverso una tensione, e qui è la contraddizione, ancora "sublime"). Strada che viene intesa anche come il solo modo per essere artisticamente veri. Commentando *Amleto*, Emanuel scriverà nel 1889: "se in lui [Amleto] non c'è nulla di alto, nulla di nobile, nulla di grande, nulla di generoso, Shakespeare ha concepito e dato alla luce una opera volgare!? Shakespeare ha concepito e ha dato alla luce un uomo volgare ed ha fatto un'opera

---

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Lettera del 12 novembre 1894 (Fondazione Feltrinelli, Fondo Cavallotti, Carteggio G. Emanuel).

sublime!"; e ancora, richiamando le parole già citate discutendo dell'interpretazione di Alcibiade: "l'uomo è perfettamente un impasto di materia e di spirito: di nobile e di vile: di positivo e d'ideale: di bello e di brutto: di generoso e di cattivo: di entusiasta e di cinico: Shakespeare in Amleto ha più che dipinto, più che scolpito, ha gettato un uomo"<sup>23</sup>.

Quando Nerone, per tornare al 1874 e al testo di Cossa, ubriaco e barcollante abbandona in modo assai poco "imperiale" la taverna dove si svolge il secondo atto, Atte esclama: "E l'han chiamato un dio!" e il buffone Menecrate "con un sogghigno" le fa eco: "In altri tempi; adesso è men che un uomo"<sup>24</sup>. Ed è sempre significativamente Menecrate che nel prologo prepara l'uditorio all'insolita figura di tiranno, posto a emblema di quello "svuotamento dell'aura tragica" -per usare le parole di Roberto Alonge<sup>25</sup>- che caratterizza la scrittura drammatica di Cossa

Il personaggio dalla rea memoria / che comparir vedrete innanzi a voi,/ non è già quel Nerone delle vecchie / tragedie, una figura che spaventa / con gli occhi, e lento incede sopra l'alto / coturno, e fatti a suono di misura / tre passi, dice una parola anch'essa / misurata, e prescelta fra le truci / di nostra lingua<sup>26</sup>.

Non c'è nulla in questo Nerone cossiano della figura dell'imperatore delle "vecchie tragedie". Qui Nerone è un fanciullo, a tratti perverso e a tratti semplicemente infantile, spaventato e inebriato allo stesso tempo sia dalla bellezza che dal potere, capace in punto di morte di contemperare viltà e coraggio in una singolare e significativa sintesi di sentimenti opposti.

E' ancora nella scena della taverna che Atte, osservando l'ebbrezza di Nerone, mormora: "Bevi, inebriati, fanciullo, /e uguale al pazzo esulta della casa / che ti crolla sul capo!"<sup>27</sup>. E, più avanti, è in

---

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> G. Emanuel, *Amleto*, in M.G. Barabino, *L'Amleto di Emanuel*, cit., pp.55 e 79.

<sup>24</sup> P. Cossa, *Nerone*, ora in *Il teatro italiano. V. La tragedia dell'Ottocento*, tomo II, a c. di E. Faccioli, Torino, Einaudi, 1981, p.433 (II, IX).

<sup>25</sup> R. Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Bari, Laterza, 1988, p.209.

<sup>26</sup> P. Cossa, *Nerone*, cit., p.393.

<sup>27</sup> *Op. cit.*, p.431 (II, VIII).

modo assolutamente anti-eroico che si conclude l'atto terzo, preludio alla catastrofe; la scena si svolge nell'"officina" dell'"artista" Nerone:

ATTE Il prefetto/ del pretorio, ed il prence del senato / chiedono di parlarti. NERONE  
Gl'importuni !/ Entrino. RUFO (entrando) Salve, Augusto ! VINICIO Salve ! NERONE Ebbene, buon  
Rufo ? RUFO Da la Gallia e dalla Spagna / pervennero al senato queste due / lettere; vuoi tu  
leggerle ? NERONE A suo tempo / le leggerò; per ora le deponi / colà. E tu che chiedi ? VINICIO Le  
coorti / raccolte dentro il campo pretoriano / alzan tumulto. NERONE E perché? VINICIO Da più  
mesi / non hanno soldo, e lo vogliono. NERONE Attendi, / Or ti darò risposta. (Conduce Rufo  
avanti la statua d'Egloge) O mio buon Rufo, / io pensai che saresti il compratore / di questa  
statua, opera mia. T'annuncio / che vale assai. (Senza attendere risposta pianta Rufo  
meravigliato, e va verso il prefetto del pretorio) Vinicio, il nostro amico / darà monete per i tuoi  
soldati: / promettendone molte, intanto spargi / quelle che avrai. (lascia Vinicio) Dopo ciò, debbo  
dirvi / che questa non è l'aula imperiale, / ma l'officina d'un artista; andate. (Rufo e Vinicio  
escono)<sup>28</sup>

Come sempre in teatro tutto dipende dal modo in cui un testo viene recitato. E proprio qui ne abbiamo un esempio significativo confrontando l'interpretazione di Emanuel con quella di Ernesto Rossi. Quest'ultimo riassume agli occhi di Emanuel tutto ciò da cui gli attori della nuova generazione, a cui lui appartiene, dovrebbero guardarsi. Rossi, dal punto di vista di Emanuel, è artista troppo enfaticamente sublime, privo della capacità di lumeggiare l'"umanità" contraddittoria dei personaggi che interpreta, ed è perciò un volgare "commediante" incapace di essere vero. La questione è naturalmente molto più complessa, basti però qui osservare che le recensioni all'una e all'altra interpretazione rendono ragione di una diversità molto forte, di cui entrambi gli attori, ovviamente, sono ben consapevoli<sup>29</sup>.

Icilio Polese, riferendo della rappresentazione di Rossi a Milano nel novembre del 1874 scrive:

---

<sup>28</sup> *Op. cit.*, pp.448-449 (III, VII).

Nella sola scena della taverna al secondo atto, Rossi fece riconoscere se stesso, negli altri atti fu sempre un eccellente artista ma non Ernesto Rossi. Una cosa voglio domandare ad Ernesto Rossi - e perché nel terzo atto, nell'officina dell'artista, indossa le vesti imperiali ? [...] se non sbaglio l'autore fa dire a *Nerone* licenziando *Ruffo* presso a poco così: [...] ed ora, o signori, partite perché qui non siamo nelle aule imperiali ma nell'officina dell'artista<sup>30</sup>.

E ricorda bene Dip, come abbiamo appena visto. Il punto, di cui anche Polese si mostra consapevole, è che la recitazione di Rossi mal si concilia con gli intendimenti cossiani. Quelle vesti imperiali, che Emanuel avrebbe definito con sufficienza (e un po' superficialmente) "barocchismo", sono il segno di una distanza fra la poetica delle "passioni straordinarie" del "grande tragico" Rossi<sup>31</sup> e quella, descritta più sopra, di Cossa, attenta a delineare un sublime in bilico fra tragedia e farsa<sup>32</sup>. Ben diversa sembrerebbe la creazione di Emanuel, indicato sull'"Arte Drammatica" come "l'interprete più fedele ed originale nel tempo stesso, del *Nerone* di Cossa"<sup>33</sup>. È lo stesso Emanuel a richiamare alcuni tratti salienti del suo *Nerone*: "Mi ricordo sempre quante me n'han dette nel *Nerone* perché mi avvolgevo il collo con un fazzoletto [...] e perché camminavo con le mani incrociate dietro... e perché alla taverna mi ubbriacavo [sic]... come un uomo!"<sup>34</sup>. Parole che, oltre a riflettere una più compiuta opzione naturalistica della maturità di Emanuel (lo scritto è del 1888), servono a evidenziare altro. Per un verso la vicinanza di Emanuel agli intendimenti di Cossa e per un altro la lontananza dalla cifra stilistica di Rossi. Lontananza quest'ultima, come si diceva, ben consapevole, e sottolineata da Emanuel ogni volta che se ne presentava l'occasione: "piacque immensamente il *Nerone* - scrive Emanuel a Vittorio Bersezio nel 1882

---

<sup>29</sup> Rimandiamo ancora al nostro *Attori e scena nel teatro italiano di fine Ottocento*, cit.

<sup>30</sup> Dip, *Ernesto Rossi a Milano*, in "L'Arte drammatica", 21 novembre 1874, p.2.

<sup>31</sup> Vedi D. Orecchia, *Il sapore della menzogna. Rossi, Salvini, Stanislavskij: un aspetto del dibattito sul naturalismo*, Genova, Costa & Nolan, 1996, pp.39-46, 60-68.

<sup>32</sup> "Il *Nerone* -scriverà Jarro nel 1886- è una terribile commedia, poiché vuole un attore così grande che sappia cimentarsi con la suprema difficoltà dell'arte: essere cioè comico e tragico al tempo stesso" (Jarro, *Rassegna drammatica*, in "La Nazione", 5 luglio 1886).

<sup>33</sup> S.i.a., *La Compagnia Emanuel a Firenze*, in "L'Arte drammatica", 29 maggio 1875, p.2.

<sup>34</sup> G. Emanuel, *Re Lear*, in M.G. Barabino, *Il Lear di Emanuel: temi e metodologia*, in "Teatro Archivio", settembre 1979, pp.150-151.

da Barcellona - tanto che tutti i giornali dissero schiettamente che io in questa parte sono superiore a Rossi!"<sup>35</sup>. Vicinanza, quella con Pietro Cossa, evidenziata dalle parole con cui Emanuel, scrivendo ancora a Bersezio, ricorda l'autore del *Nerone* in occasione della sua prematura morte, avvenuta nel 1881: "Domenica nel dire il Nerone mi sentivo animato dallo spirito di quel buon Pietro, che stimavo e amavo da 12 anni [...] non vi fu volta che parlando assieme d'arte, non trovasse una buona parola per consolarmi, e perfino accettasse talvolta qualche mio debole parere nel cambiamento di talune scene". E ancora: "certe scene de' suoi lavori rivelano in lui una grande profondità d'intelletto. Vi sono delle frasi, che quando le dico, mi conturbano! V'ha nel Nerone due o tre punti d'un lirismo così puro, così soave, che mi fanno a volte piangere e sorridere di grande compiacenza"<sup>36</sup>. E, al di là delle parole di Emanuel, ci piace leggere in quell'apparente ossimoro del recensore dell'"Arte Drammatica", "l'interprete più fedele ed originale nel tempo stesso", la spia di una vicinanza fra attore e scrittore che determina, qui come nel caso di *Alcibiade*, una sorta di sovrapposizione, quasi una coincidenza, fra la recitazione del primo e l'opera scritta del secondo. A differenza di Rossi, che, tolto il secondo atto, "negli altri [...] fu sempre un eccellente artista ma non Ernesto Rossi", Emanuel riesce a essere contemporaneamente "fedele" e "originale": tanto vicino agli intendimenti più profondi della scrittura drammatica di Cossa da potergli essere "fedele", quanto distante dal semplice immedesimarsi nel suo protagonista (da quel far "interamente dimenticare se stesso" che pretendeva e non trovava D'Arcais) da poter essere riconosciuto allo stesso tempo "originale".

Quanto però il sentimento "antierico" di Emanuel resti distante, anche in questi anni giovanili, da una declinazione più marcatamente "grottesca" lo si vede chiaramente nel caso della rappresentazione – ancora nel 1874- di un altro testo di Cavallotti di ambientazione classica, *I Messenj*.

Si tratta di un lavoro meno interessante di *Alcibiade* e, a maggior ragione, del *Nerone* di Cossa (e che infatti non entrerà a far parte del repertorio di Emanuel). Qui il protagonista, Aristomene, al di là di qualche lieve

---

<sup>35</sup> Lettera del 20 marzo 1882 (Archivio di Stato di Torino, Archivio Bersezio, mazzo 17).

<sup>36</sup> Anche in questa circostanza non manca la frecciata polemica nei confronti dell'odiato Rossi: "sentii amaramente la tremenda notizia! Potevo forse partire per Livorno! Potevo spedire telegrammi alla Ernesto Rossi, alla Pietriboni... ma

cedimento, è ancora per molti versi un "eroe", a cui manca la complessità che abbiamo visto caratterizzare tanto la figura di Alcibiade quanto quella di Nerone. La scrittura drammatica di Cavallotti - e in modo particolare la didascalie - è da questo punto di vista assai eloquente. Vediamone un esempio: Aristomene, generale messeno, a lungo prigioniero degli spartani e creduto morto dai suoi, è riuscito a liberarsi; durante la fuga incontra alcuni soldati spartani che non lo riconoscono: "E i Messenj ?" chiede Aristomene, fingendosi dorico d'Argo per avere notizie del suo popolo.

DERCILLIDE I Messenj, perduto Aristomene che era il loro nerbo, tennero il campo ancora, ma furono vinti in battaglia e costretti ad accettar condizioni (gesto vivo di Aristomene) [...] Abbiam preso in ostaggio trenta dei principali fra loro e la figlia stessa del loro capo, del vecchio Damide. ARISTOMENE (con impeto) La sposa di Aristomene ? DERCIL. Essa appunto. La conoscesti ? ARST. Oh no... (si padroneggia tornando in calma forzata - ma il suo volto e il respiro ansante accennano la lotta interna del dolore) DERCIL. E questi rispondon dei patti. Come vedi, abbiam prese tutte le guarentigie. E poi... (squassa l'asta e mette la mano sull'elsa della siela con piglio soldatesco e fiero) ne abbiam dell'altre !... Oh, addio [...] (fa cenno ai soldati che lo seguano e si allontana ripetendo, in un collo squassare della lancia) Sicuro, per Castore! Le abbiamo tutte le guarentigie ! (esce coi soldati) ARIST. (appena usciti Dercillida e gli altri, si drizza cupo e minaccioso, seguendoli dello sguardo; trae di sotto le vesti una daga e la brandisce con gesto convulso) Tutte ? Ve ne manca una ! (si allontana fra i dirupi)<sup>37</sup>.

La lunga citazione permette di cogliere bene il modo in cui viene delineata sulla pagina scritta la figura "eroica" di Aristomene e, anche, implicitamente, la cifra recitativa qui auspicata da Cavallotti.

Emanuel rappresenta i *Messenj* per la prima volta a Firenze, il 28 novembre 1874. Già il 9 dicembre scrive a Cavallotti proponendogli un finale diverso dall'originale, decisamente snellito e più consono al suo stile recitativo: "un vero finale spartano", sostiene Emanuel nella sua lettera, in grado di ovviare a

---

mi pareva di profanare il mio dolore! Oh Dio mio! Che schifezza è questo ufficialismo di profonda costernazione... stampata!!" (Lettera del 6 settembre 1881, Archivio di Stato di Torino, Archivio Bersezio, mazzo 17).

quell'ultima scena "assolutamente annojante per il pubblico, e compromettente l'esito del lavoro". L'idea di Emanuel è una "proposta" solo fino a un certo punto: "a mo' di perorazione ti aggiungo che questa scena, così ridotta, io l'ho provata la 3a. replica dei Messeni, e piacque a tutti moltissimo"<sup>38</sup>.

Vediamo. Poco prima della battaglia decisiva fra messeni e spartani, Emperamo, generale spartano, si reca di nascosto da Laodamia, sposa di Aristomene, di cui è innamorato. Laodamia lo respinge, pur combattuta fra sentimenti contrastanti, e all'arrivo di Aristomene lo convince a nascondersi. Aristomene intuisce qualcosa ma, credendo di essere solo con Laodamia, le confida il piano di battaglia e, pur fra i disperati tentativi di lei di farlo tacere, fornisce involontariamente preziose informazioni al nemico: l'esito della battaglia è così irrimediabilmente segnato.

Le modifiche apportate al testo mirano innanzitutto a privarlo di ciò che Emanuel ritiene inutili "stiracchiature". Ma non solo: anche in questo caso infatti Emanuel punta a sottolineare la complessità della figura del protagonista. Confrontiamo le battute iniziali, prima il testo di Cavallotti, di seguito la versione di Emanuel:

ARIST. Laodamia, tu qui ?

LAOD. Dove Damide dorme - e Aristomene prega - non è il posto di Laodamia ?

ARIST. (*alzandosi*) Grazie. Era così che tuo padre ti aspettava di ritorno. Se la sua grande ombra non ha abbandonato questi luoghi, ella certo ti ha udito e ti benedirà... Ma sola... a quest'ora... qui venisti ?

LAOD. Sola. Una tristezza amara, indefinita, di rimembranze e di presagi, ingombravami l'anima. Venni a chiedere un'ora di pace al cenere paterno...

ARIST. Ma la tua mano trema... Laodamia... Che hai ?

LOAD. (*con voce sempre rotta dall'emozione*) Nulla... nulla... Ma questa tua preghiera... queste tue parole... M'avean detto che devi ancora partire per una nuova impresa...

ARIST. (*preoccupato, mesto*) Sì... forse...

---

<sup>37</sup> F. Cavallotti, *I Messenj*, in *Opere*, vol.VI, Milano, Aliprandi, 1898, pp.28-29 (I, II).

<sup>38</sup> Lettera del 9 dicembre 1874 (Fondazione Feltrinelli, Fondo Cavallotti, Carteggio G. Emanuel).

A. Laodamia.

L. Mio Aristomene.

A. Che hai? Sei pallida, agitata...

L. No... t'inganni... No... tu pure... sembri morto!<sup>39</sup>

Dove, accanto all'evidente tentativo di rendere più piano il dialogo, si nota anche, nella versione di Emanuel, la maggiore sottolineatura dello sconvolgimento di Aristomene ("tu pure... sembri morto!" gli dice Laodamia, battuta assente nell'originale). Una sottolineatura che qui mira a rendere più complessa la figura del protagonista e non a concitare o a drammatizzare ulteriormente la scena. Mentre infatti nel testo di Cavallotti il lungo monologo che segue di Aristomene è inframmezzato da didascalie illuminanti in questo senso ("*Aristomene si volge repentinamente ad Evergetida, e gli dà gli ordini [...] con voce bassa, concitato*", "*Aristomene si volge a Laodamia con accento vibratissimo, solenne*", "*incalzando con voce concitata*") Emanuel, nella sua riduzione, vuole invece che "la rivelazione del piano di guerra v[enga] di per sé senza ostentazione", chiarendo che "tutta questa scena va fatta calma"<sup>40</sup>.

Doppio registro interpretativo dunque: per un verso le battute vengono rese da Emanuel in un linguaggio più piano e essenziale; per un altro il carattere di Aristomene assume una complessità sconosciuta all'originale cavallottiano. La semplicità del dialogo si pone ancora una volta come conseguenza della necessità di restituire sulla scena la contraddittorietà dei personaggi interpretati, l'uomo "in tutta la sua estensione".

Ma in questo finale dei *Messenj* è soprattutto ben evidente come l'intento di Emanuel di creare personaggi poliedrici e complessi non comporti di per sé un approdo "grottesco". Ne è una spia stilistica ben precisa il modo in cui l'attore cerca, attraverso le varianti al testo, di evitare qualsiasi rischio di ridicolo -e perciò di quel rovesciamento del tragico in comico che potrebbe consentire la parodia- per il personaggio che interpreta. Nell'originale di Cavallotti la concitata esposizione del piano di battaglia viene seguita "con angoscia crescente" da Laodamia, che sa della presenza di Emperamo. Il pubblico è spiazzato dal dover

---

<sup>39</sup> F. Cavallotti, *I Messenj*, cit., p.113-114 (IV, VII); lettera del 9 dicembre 1874, cit.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

osservare Aristomene, "vibrato" e "solenne", con gli occhi impotenti e pietosi di Laodamia. Si crea così un contrasto stridente fra l'impeto eroico del primo, scosso oltretutto anche da un moto di gelosia nei confronti della sposa, poi represso, e il terrore straziato della seconda che sarebbero potenzialmente in grado di determinare in Aristomene una figura con risvolti grotteschi. C'è qui un varco che Emanuel potrebbe aprire.

L'attore invece mitiga decisamente l'imbarazzante situazione in cui verrebbe a trovarsi Aristomene.

Innanzitutto elimina il sentimento di gelosia suggerito dal testo:

la mia nuova idea intorno ai Messeni era di tagliare tutta la scena di gelosia retrospettiva (la chiamerei così, per spiegarmi) d'Aristomene [...] e invece far uscire Aristomene non già per fare quella scena di gelosia, e da quella venire ad una esposizione d'un piano di guerra, ma farlo uscire invece, ripeto, per rivedere l'ultima volta la moglie e fare dire così il proprio testamento<sup>41</sup>.

In secondo luogo, muta l'atteggiamento di Laodamia, che si "dimentica" di Emperamo:

Quando Aristomene in poche parole ha spiegato a Laodamia il come dell'impresa disperata, Laodamia per un poco dimentica d'Emperamo, si volge per abbracciare il marito, e vedendo Emperamo che si ritira facendo un atto minaccioso [...] resta impietrita<sup>42</sup>.

Aristomene non è dunque più solo nel suo slancio eroico, poiché anche Laodamia - a differenza di quanto avviene nel testo di Cavallotti - "per un poco dimentica d'Emperamo", ne condivide la foga: viene così anche meno quella serie tormentata di suppliche ad Aristomene di tacere e di conseguenza, scrive Emanuel, uno dei "grandi vantaggi" è che "il marito non è mai ridicolo"<sup>43</sup>. Il potenziale grottesco di Aristomene, determinato dal comportamento di Laodamia, mutato quest'ultimo e cancellato il sentimento di gelosia, trascolora nel recupero di una integrità "eroica", pur se contraddittoria, del personaggio.

---

<sup>41</sup> *Ibidem.*

<sup>42</sup> *Ibidem.*

Un Emanuel dunque, questo dei primi anni, la cui recitazione si mantiene in bilico fra la restituzione in scena di sentimenti complessi e contraddittori e un percorso più propriamente naturalistico. Per un verso affiora una concezione anti-eroica del personaggio, conseguenza di un sentire "moderno" l'impossibilità del tragico. Per un altro però emerge il mancato interesse per la trasformazione di questa concezione in un effettivo rovesciamento, e dunque in un sentimento grottesco. I germi del naturalismo sono già tutti qui, ben evidenti, e pronti a dare i loro frutti, contraddittori anch'essi come è giusto che sia.

---

<sup>43</sup> *Ibidem.*