

# SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. X, n. 31, 2021

---

RUBRICA «IL PARLAGGIO»

## ***Tommaso Salvini. Voce e gesto dell'attore italiano nelle pagine critiche delle stagioni londinesi (1875-1876-1884)***

*Tommaso Salvini. Voice and gestures of the Italian actor through the theatrical criticism of the London tournées. (1875-1876-1884)*

ANGELA ZINNO

---

### ABSTRACT

*Tra il 1875 e il 1884, Tommaso Salvini si reca in tournée a Londra tre volte. L'articolo si propone di indagare e analizzare le caratteristiche interpretative e metodologiche del grande attore italiano attraverso le pagine critiche della stampa inglese. Il tentativo è mettere in luce – attraverso l'analisi di articoli, saggi e recensioni – gli aspetti metodologici e pratici della sua arte performativa.*

*Between 1875 and 1884 Tommaso Salvini went three times on tour in London. This article aims to investigate and analyze the interpretative and methodological characteristics of the great Italian actor through the critical pages of the English press. The attempt is to highlight the methodological and practical aspects of his performing art – through the analysis of articles, essays and reviews.*

PAROLE CHIAVE: *Teatro del Grande Attore, Prassi Performativa, Tommaso Salvini*

KEYWORDS: *19th Century Theatre, Performative Practice, Tommaso Salvini*

---

### AUTORE

*È cultore della materia per le cattedre di Drammaturgia e Antropologia Teatrale e dottoranda di ricerca in Digital Humanities – Arti, Performing Arts e Tecnologie Multimediali presso l'Università degli Studi di Genova; regista e acting coach nel laboratorio permanente de ilFalcone – Teatro Universitario di Genova. [angela.zinno@edu.unige.it](mailto:angela.zinno@edu.unige.it)*

**L**a prima volta che Tommaso Salvini si reca a Londra è nel 1863, ma il sogno di recitare Shakespeare nella sua terra natia si spegne sul nascere:

era stato a Londra nell'estate del 1863, e ne era tornato via scoraggiato: teatri poco adatti a un tentativo italiano, impresari scontroso ed esigenti: aveva avuto la sensazione di un mondo inaccessibile.<sup>1</sup>

Ma dodici anni più tardi, probabilmente grazie al clamore suscitato dalla prima *tournee* americana, da Londra «lo si mandava a chiamare e si sollecitava d'urgenza il suo sì».<sup>2</sup> In un articolo pubblicato su «The London Figaro» il 7 aprile 1875 appare evidente la curiosità della critica inglese nei confronti di un attore che ha conquistato l'America proprio grazie alle interpretazioni shakespeariane:

with a reputation such as is boasted by no other actor of the time Signor Salvini has at length come to London to give us the chance of seeing and hearing a tragedian who is said to be the finest of the age. We, in England had heard what sounded mere "traveller's tales" of the wonderful art possessed by this Italian and we had smiled when we learned from America that in this foreigner there was discovered the best exponent of Shakespeares's Othello whom the contemporary stage has seen.<sup>3</sup>

A contattare Salvini per la stagione a Londra nel 1875 è l'impresario inglese James Mapleson. Il contratto<sup>4</sup> di questa prima stagione londinese, redatto in italiano e conservato presso la Civica Biblioteca Museo dell'Attore di Genova, prevede il seguente repertorio: *Amletto – Sullivan – Otello – Milton – Morte Civile – Gladiatore – Figlio delle Selve*; tuttavia, l'analisi delle pagine critiche<sup>5</sup> della relativa stagione iniziata il 1 aprile e terminata il 16 luglio, permette di stabilire il reale repertorio: due

---

<sup>1</sup> C. SALVINI, *Tommaso Salvini nella storia del teatro italiano e nella vita del suo tempo*, Cappelli, Rocca San Casciano 1955, p. 280.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> «Con una reputazione di cui non può vantarsi nessun altro attore contemporaneo, il Signor Salvini è finalmente giunto a Londra per dare a noi tutti la possibilità di vedere e ascoltare un attore tragico che è detto essere il migliore dell'epoca. In Inghilterra si è sentito ciò che echeggia attraverso "racconti di viaggio" della meravigliosa arte che possiede questo italiano, e abbiamo sorriso apprendendo dall'America che in questo straniero era stato scoperto il miglior esponente dell'Otello di Shakespeare che il palcoscenico contemporaneo abbia mai visto», in «The London Figaro», 7 aprile 1875.

<sup>4</sup> *Agenzia teatrale dei Signori Siecinoski e Perrini – 6 Piccadilly Londra*, Genova, Civica Biblioteca Museo dell'Attore, Ms., Fondo Salvini, n. arch. 829/793.

<sup>5</sup> Per l'analisi delle *tournees* londinesi ho analizzato articoli conservati presso la Enthoven Collection del Theatre Museum Library di Londra, dei quali non è stato possibile riconoscere la testata di appartenenza; ho invece reperito recensioni e notizie di altra natura relative alle stagioni 1875, 1876 e 1884 attraverso l'analisi degli articoli pertinenti delle seguenti testate, visionate presso la British Library di Londra, e in secondo momento consultate on-line attraverso The British Newspaper Archive: «The Times», «The London Figaro», «The Illustrated London News», «The Illustrated Sporting and

tragedie shakespeariane – *Otello* e *Amleto*, una tragedia di Saumet – *Il Gladiatore* e i *Canti di David* – monologo tratto dalla tragedia *Saul* di Vittorio Alfieri. Il calendario delle rappresentazioni avvenute tutte al Theatre Royal Drury Lane (ad eccezione del monologo *Canti di David* che Salvini recitò una volta sola il 3 luglio in una beneficiata all’Alexandra Palace per la Royal Dramatic College Fête),<sup>6</sup> prevede tre recite settimanali «on alternative nights, the intervening ones being occupied with Italian Opera»,<sup>7</sup> di cui una *matinée* ogni lunedì, per un totale di trentaquattro rappresentazioni di *Otello*, sette rappresentazioni de *Il Gladiatore*, e quattordici rappresentazioni di *Amleto*. Quando Salvini accetta questa prima scrittura di Mapleson al Royal Theatre Drury Lane è perfettamente consapevole di andare incontro a numerosi rischi; in primo luogo, avverte l’eco di una profonda aspettativa nutrita nei confronti della recitazione in lingua italiana. Inoltre, in quello stesso anno l’attore inglese Henry Irving ottiene un grande successo con la sua interpretazione di *Amleto* (messo in scena la prima volta nel 1874) guadagnando il merito di aver «resuscitato il culto di Shakespeare»:

Henry Irving conquistata Londra fino dal 1871 con un macabro melodramma di Erkmann Chatrian, *Le juif polonais*, tradotto nell’inglese *The bells*, aveva da pochi mesi soltanto resuscitato il culto di Shakespeare, bandito dalle scene britanniche per una nuova crociata puritana scatenatasi intorno al 1850 [...] il 31 ottobre aveva segnato una data negli annali di Londra: l’Irving si era presentato sotto il manto di Amleto, ottenendo un inaudito trionfo. Per suo merito, il Poeta risaliva sul suo piedistallo, e forse per sempre.<sup>8</sup>

In realtà, nonostante il fatto che la competizione con Irving spaventasse evidentemente l’attore italiano, è proprio questo clima di rinnovato gusto shakespeariano

Dramatic News», «Penny Illustrated Paper», «Nother Wigh», «The Saturday Review», «The Graphic», «Leicester Chronicle», «The Examiner», «The Stage», «The Era», «The Globe», «The Freeman’s Journal», «Pall Mall Gazette», «St. James’s Gazette», «The Daily Telegraph & Courier London», «Belfast News Letter», «Edimburgh Evening News», «Morning Post».

<sup>6</sup> «[...] at 3 o’clock Signor Salvini recited the songs of David to Saul in Alfieri’s tragedy, a translation of these fragments by Mr. Arthur Mthison having previously been circulated in the Palace. The actor’s choice was certainly fiducious and appropriate, for Alfieri stands at the head of the tragic dramatist of Italy, and *Saul*, with its fine portraiture of the changes in the mental alienation of the leading personage nmust be regarded as by far his greatest work. In saying this we do not forget or shut our eyes to the power of *Filippo*, in which the hand of a master is also perceptible throughout. Signor Salvini possibly had personal reasons for choosing passages from *Saul*, instance as in this play the austern style usually affected by Alfieri is relieved by a certain oriental richness of expression which naturally finds favour with an actor of good voice. Signor Salvini recited in the finest style, and was warmly applauded [...]», *Royal Dramatic College*, in «The Times», 5 luglio 1875.

<sup>7</sup> «The Illustrated London News», 17 aprile 1875.

<sup>8</sup> C. SALVINI, *Tommaso Salvini nella storia del teatro italiano e nella vita del suo tempo* cit., p. 281.

a contribuire al successo di Salvini a Londra. In un articolo apparso su «The Illustrated Sporting and Dramatic News» il recensore sottolinea esattamente questo aspetto, asserendo che la competizione tra i due attori si era rivelata, sebbene di primo acchito sfavorevole, successivamente cruciale per il successo dell'italiano a Londra:

the fact that Mr Irving has this season drawn all London for many months to see Shakespeare's most famous tragedy has had an influence both favourable and unfavourable to Signor Salvini. Had the latter made his first appearance in England this time last year, he would not have found a public just awakened to the powers of Shakespeare, and eager to compare all worthy representatives of his leading characters.<sup>9</sup>

Le aspettative del pubblico e della critica londinese erano quindi curiosamente rivolte alle interpretazioni shakespeariane dell'attore italiano; l'interesse risiedeva, in sostanza, non soltanto nel fruire la performance nella sua totalità spettacolare, quanto soprattutto di ascoltare il proprio Shakespeare in una lingua straniera. Un lungo articolo apparso su «The Times» il 4 giugno 1875 mette a confronto l'esperienza londinese di Adelaide Ristori con quello di Salvini, affrontando la differenza tra i due attori e sottolineando la novità della lingua italiana sulla scena inglese, confermando lo straordinario interesse da lui «excited in every direction»:

the interest excited in every direction by Signor Salvini's performances at Drury-lane Theatre is one of the most extraordinary phenomena to be mentioned in the record of the modern London stage. The Italian tongue is now much less generally studied than it was a hundred years ago, its place among the European languages [...] having been occupied by German. As a vehicle for the exhibition of histrionic talent, unassisted by music, it was not known here at all till Madame Ristori came among us some 20 years ago, and the effect she produced was confined to that select portion of the play going public by which the other and larger portion is not in the slightest degree represented, and which takes especial delight in things foreign [...] but with Signor Salvini the case is widely different. His performances are watched with curiosity by hundreds of persons who commonly care nothing for foreign drama [...] The success of Madame Ristori had nothing to do with "Shakespeare". Her recitation of Lady Macbeth's sleep-walking scene in English is a very recent event, and the Italian version of the tragedy in which she acted at the St.

---

<sup>9</sup> «Il fatto che Irving questa stagione abbia attirato tutta Londra, per diversi mesi, a vedere la più famosa tragedia di Shakespeare, ha avuto una influenza sia favorevole che sfavorevole per Salvini. Avendo quest'ultimo fatto la sua prima apparizione in Inghilterra quest'anno, l'anno scorso non avrebbe trovato un pubblico appena "risvegliato" dal potere di Shakespeare, e desideroso di confrontare tutti i degni rappresentanti dei suoi personaggi principali», *Salvini's Hamlet*, in «The Illustrated Sporting and Dramatic News», 5 giugno 1875.

James's Theatre is probably the least-remembered piece in her repertory. But the wide interest taken in Signor Salvini is intimately connected with that revival of a taste for "Shakespeare" which began with Mr. Irving's impersonation of *Hamlet* at the Lyceum. The people who most desire to see Signor Salvini want to see him in Shakespeare.<sup>10</sup>

L'idioma è certamente il primo dei numerosi punti sui quali si concentrano i critici; viene considerato un elemento performativo *tout court* e vanta il merito di suscitare compatti pareri positivi. Ma la critica inglese sottolinea fortemente altri due importanti aspetti, sui quali evidentemente è in larga misura positivamente concorde: la presenza scenica (ossia interpretazione non verbale e prossemica) e la potenza vocale. In una lunga colonna de «The London Figaro» del 7 aprile 1875, l'anonimo recensore ritiene che il segreto del successo dell'attore italiano risieda proprio nella sua «nobile presenza» e nella sua grande capacità espressiva, che permette di seguire perfettamente la scena anche a coloro che ignorano del tutto la lingua italiana:

the secret of Salvini command over his hearers is not difficult to discover. He is a stormy man, of a noble, commanding presence, and he possess that greatest of gifts to the tragedian a thoroughly beautiful voice. With all the exquisite Italian music in its soft ring, this voice possesses an infinity in its gamut and its murmur of love is not more effective by its masculine power. As those who do not understand Italian, and who had, perhaps half forgotten their Shakespeare listened to the ever-changing accent of the speaker and watched the varying expression of every speech, every sentence that he emitted as it were fascinated into comprehension

---

<sup>10</sup> «L'interesse suscitato in ogni direzione dagli spettacoli di Salvini dl Drury Lane è uno dei più straordinari fenomeni registrati negli annali del moderno teatro inglese. Oggi la lingua italiana viene studiata molto meno di quanto non lo fosse un centinaio di anni fa, e il suo posto tra le lingue europee [...] è stato occupato dal Tedesco. Come mezzo per l'esibizione del talento istrionico, non aiutata dalla musica, non era affatto conosciuta fino all'arrivo tra noi di Madame Ristori, circa vent'anni fa, e l'effetto che produsse fu pertinenza di quella minima e selezionata parte di pubblico che trae per altro particolare piacere dalle cose straniere [...] Ma con Salvini il caso è molto diverso. I suoi spettacoli sono visti con curiosità da centinaia di persone che in genere non sono attratte dal teatro straniero [...] Il successo di Madame Ristori non ha niente a che fare con "Shakespeare". La sua interpretazione della scena del sonnambulismo di Lady Macbeth è un evento molto recente, e la versione italiana della tragedia in cui ella ha recitato al Teatro di St. James è probabilmente il pezzo del suo repertorio meno ricordato. Ma il grande interesse suscitato da Salvini è intimamente connesso ad un ritorno del gusto per "Shakespeare", cominciato con l'interpretazione dell'Amleto di Irving al Lyceum. Le persone che desiderano vedere Salvini, vogliono vederlo recitare Shakespeare», *Signor SALVINI*, in «The Times», 4 giugno 1875.

just as later on in the performance they were mesmerised by the picturesque intensity of the artist.<sup>11</sup>

Tre giorni dopo, il 10 aprile, una recensione apparsa su «The Illustrated London News» menziona le doti fisiche dell'attore italiano sottolineandone la possente gamma espressiva:

Signor Salvini is tall and well proportioned; all his actions are graceful, his attitudes classically imposing, and his countenance an ample tablet capable of admitting the utmost variety of expressions. His carriage is fine, commanding, and noble, and his elocution faultless.<sup>12</sup>

E ancora, lo stesso giorno sul «Saturday Review» si legge: «his presence is fine, his voice is strong and musical, and has a majestic ring».<sup>13</sup>

La critica inglese è chiaramente concorde nel giudizio attribuito alle doti fisiche e vocali di Salvini. Vengono considerate dei veri e propri “strumenti”, dei doni naturali con cui l'attore costruisce i propri spettacoli. In particolare, la sua abilità vocale viene continuamente elogiata nella maggior parte delle *tournées*, sia italiane che estere, divenendo un suo tratto peculiare e distintivo. Una dettagliata nota critica espressa da Eugen Zabel, in riferimento ad una tournée di Salvini in Austria, chiarisce dettagli interessanti su come l'attore italiano utilizzasse i diversi registri vocali:

dotato di uno strumento vocale [...] la cui tonalità naturale è quella del basso, Salvini riesce a raggiungere i toni più morbidi, fino al falsetto, ottenendo effetti di ricca qualità musicale, senza perderne minimamente in verità. Quando nella notte dell'assassinio nel second'atto del *Macbeth* si precipita fuori dalla stanza di Duncan stringendo il pugnale insanguinato e rabbrivendo di paura ripete le grida delle

---

<sup>11</sup> «Il segreto di Salvini, ciò che controlla tutti i suoi spettatori, non è difficile da scoprire. È un uomo tempestoso, di nobile e fiera presenza, e possiede il più grande dono che un attore tragico possa desiderare, una voce decisamente bellissima. Con tutta la squisita musicalità italiana nei suoi timbri leggeri, questa voce possiede una infinità di gamme ed estensioni sonore ed un suo sussurro d'amore con la sua ricca melodia, non è meno efficace di quanto non sia il ruggito di rabbia del suo mascolino potere. Tuttavia, coloro che non comprendono l'Italiano, e che forse hanno quasi per metà dimenticato il proprio Shakespeare, hanno comunque ascoltato tutti i cambi di accento del parlante e osservato tutte le varie espressioni di ogni parola, di ogni frase che egli ha emesso ed è come se fossero stati affascinati dalla comprensione soltanto in seconda battuta, in uno spettacolo che li ha ipnotizzati con la pittoresca intensità dell'artista», in «The London Figaro», 7 aprile 1875.

<sup>12</sup> «Salvini è alto e ben proporzionato; tutti i suoi gesti sono leggiadri, le sue pose classiche e maestose, e la sua espressione del volto è un'ampia tavolozza capace di contenere una enorme varietà di espressioni. Il suo portamento è raffinato, fiero e nobile, e la sua elocuzione è priva di difetti», in «The Illustrated London News», 10 aprile 1875.

<sup>13</sup> «Ha una bella presenza, la sua voce è forte e musicale e possiede un timbro maestoso», *Salvini as Othello*, in «The Saturday Review», 10 aprile 1875.

guardie addormentate, passa improvvisamente dal falsetto al basso dicendo “amen”.<sup>14</sup>

Tra il 2003 e il 2004, durante il corso di alcune ricerche nella sede storica del Museo Biblioteca dell’Attore di Genova – Villetta Serra – chi scrive ebbe modo in prima persona di ascoltare la voce di Tommaso Salvini, incisa su un nastro magnetico; la allora coadiutrice del primo direttore, dottoressa Teresa Viziano, confermò l’inesistenza di una mappatura di provenienza della registrazione, di cui si ignorava luogo e data di incisione. Successivamente, il CMBA acquisirà dalla Yale University (Historical Sound Recordings Yale Music Library) un CD audio<sup>15</sup> che riporta la registrazione dello stesso monologo, siglato *Il sogno di Saul* / “Saul” / (Alfieri) / Comm. Tommaso Salvini / Milano Disco Zonofono X-1559. Dal 2014 il brano – incluso in una raccolta audio dal titolo *Great Actors of the Past*<sup>16</sup> – è fruibile on line.

Già in prima analisi, all’ascolto si possono confermare alcune osservazioni di Zabel rispetto alla dinamica timbrico-vocale dell’attore. Si palesa la straordinaria versatilità timbrica, ossia una naturale facilità nel passaggio tra i cambi di registro. Salvini appare in grado di spaziare da sonorità tendenzialmente gravi e vibranti a tonalità acute, al limite dell’espressione “in maschera”, vicine al falsetto. Questi passaggi, che contengono un’ampia gamma tonale, gli consentono una straordinaria plasticità nella coloritura espressiva, che come s’è visto, la critica non manca di ammirare. Soprassedendo sull’analisi strettamente interpretativa rispetto agli accenti intenzionale e logico – che Salvini enfatizza nel testo<sup>17</sup> – è interessante notare alcune caratteristiche precipue rispetto, invece all’elocuzione; tra tutte, sono evidenti chiarezza, pulizia e precisione ortoepica e una singolare rotazione della consonante *r* fortemente evidenziata. Appare lampante che Salvini conoscesse bene la versatilità e la potenzialità del proprio “strumento”. D’altronde non nasconde mai la convinzione della assoluta necessità di padronanza tecnica del mezzo vocale come presupposto per una più che soddisfacente espressione performativa.

<sup>14</sup> E. ZABEL, *Die Italienische Schauspielkunst in Deutschland*, Verlag von E. Rentzel, Berlin 1893, in *Il teatro del personaggio*, a cura di L. Caretti, Bulzoni, Roma 1979, p. 188.

<sup>15</sup> Il CD audio è parte dell’allestimento della mostra allestita a Genova nel 2011, *Tommaso Salvini – Un attore patriota nel teatro italiano dell’Ottocento*, a cura di Eugenio Buonaccorsi e contiene le seguenti tracce:

1. Atto 4 (Scena 1) / “Otello” / Comm. Tommaso e Cav. Gustavo Salvini / Milano Disco Zonofono X-1557
2. Essere o non essere / “Amleto” / Cav. Gustavo Salvini / Milano Disco Zonofono X-1558
3. Il sogno di Saul / “Saul” / (Alfieri) / Comm. Tommaso Salvini / Milano Disco Zonofono X-1559.

<sup>16</sup> B7 – *Tommaso Salvini – “Saul” Act 2 Scene 1 (Alfieri)*, <https://youtu.be/700T4Ks7bDA> (url consultato il 26/07/2020). L’intera raccolta è stata pubblicata on line nel febbraio 2014; il brano è tratto da *Saul* di Alfieri.

<sup>17</sup> *Sogno di Saul*, Genova, Civica Biblioteca Museo dell’Attore, Ms., Fondo Salvini, n. arch. 682/646.

La voce è il mezzo attraverso il quale egli modula e trasmette il proprio costruito emozionale che di volta in volta, accorda al personaggio al quale dà vita in scena. E il suo pubblico – laddove non comprende esattamente il confine tra la costruzione scenica e la verosimiglianza interpretativa – ne resta certamente ammirato e prepotentemente colpito.

Parimenti alle critiche inglesi della tournée del '75 e come vedremo, della seconda più breve del 1876 e della terza del 1884, anche in un lungo saggio dell'autrice americana Emma Lazarus,<sup>18</sup> pubblicato nel novembre 1881 sul newyorkese «The Century Magazine» dal titolo *Tommaso Salvini*, vengono ripresi e sottolineati molti aspetti relativi alle doti fisiche e vocali dell'attore:

no man could be more perfectly equipped by nature for the tragic stage than Tommaso Salvini: his physical gifts are a frame of massive and harmonious proportions, uniting an incomparable majesty of bearing with the utmost grace of movement, a handsome and singularly mobile face, and, most memorable of all, a voice of such depth and volume of tone, and such exquisite and infinitely varied modulations, that having been once heard, it haunts the sense like noble music. So extraordinary, indeed, is this organ, that some critics have ascribed to it alone the magnetic spell which casts over his audience.<sup>19</sup>

Lazarus sottolinea un dato importante, e cioè che le caratteristiche fisiche e vocali di Salvini sono essenzialmente quelle tipiche dell'attore tragico, e la resa fisica del personaggio è essenziale nella recitazione tragica ottocentesca. In effetti, l'attenzione che la stampa britannica e i critici europei e americani pongono nei confronti di queste particolari caratteristiche, afferma e testimonia la particolare accezione dell'attore ottocentesco con un evidente richiamo alla logica del *physique du rôle* – convenzione secondo la quale, dall'inizio dell'Ottocento, un attore sceglieva la parte sulla base del proprio aspetto fisico e che aveva vincolato almeno una generazione di attori, istituzionalizzandosi nelle compagnie di ruolo. Secondo Emma Lazarus, Salvini incarna il perfetto “grande attore”:

---

<sup>18</sup> Emma Lazarus scrisse di Tommaso Salvini già al suo debutto in America nel 1873. Successivamente scrisse sull'attore italiano due saggi pubblicati su «The Century Magazine»; il primo nel novembre 1881, dal titolo *Tommaso Salvini*; il secondo nel maggio 1883, dal titolo *Salvini's King Lear*.

<sup>19</sup> «Nessun uomo potrebbe essere meglio equipaggiato dalla natura stessa per il teatro tragico, di Tommaso Salvini: le sue doti fisiche sono un'ossatura di massicce e armoniche proporzioni, unitamente ad una incomparabile maestosità di portamento e un'estrema grazia di movimento; ad un singolare e bel volto versatile e, il dono più memorabile di tutti, una voce di tale profondità e volume nei toni, e con tali squisite e infinitamente varie modulazioni, che una volta ascoltata, ossessiona i sensi come una nobile musica. In effetti questo organo è talmente straordinario che alcuni critici gli hanno attribuito il potere di incantare letteralmente il pubblico». E. LAZARUS, *Tommaso Salvini*, in «The Century Magazine», XXXIII, New York nov.1881, p. 111.

the very word criticism implies to the popular mind a judicious discriminations of defects. People expect the critic to tell them not so much what to admire, as where and how to modify, in accordance to abstract canons of taste, their own less educated appreciation. In this sense criticism of Salvini is an impossibility. His genius is so transcendent, his art so perfect in detail and so unparalleled in scope, that the critic's only duty, in considering him is to indicate the beauties and overwhelming effects of his impersonations.<sup>20</sup>

È interessante a questo punto provare a chiarire i presupposti sui quali l'attore italiano fonda la sua teoria interpretativa e come questa si incastri nei meccanismi della prassi recitativa ottocentesca. Secondo Salvini un presupposto fondamentale per un'interpretazione veridica è possedere una reale affinità di temperamento con il personaggio da interpretare, o quanto meno una somiglianza percorribile. In un suo manoscritto di stampo pedagogico dal titolo *A un giovane cultore dell'arte drammatica si legge:*

una delle più utili e necessarie qualità di un artista è quella di sapere valutare e misurare le proprie forze e le sue naturali tendenze. A me non sarebbe mai entrato nella mente di applicarmi allo studio di personaggi che non si adattassero al mio modo di sentire e che fossero contrari alla mia natura; così Riccardo III di Shakespeare il Luigi XI di Delavigne e il Rigoletto di Victor Hugo non fecero mai parte del mio repertorio. Vi è tanto terreno da coltivare nell'arte drammatica, e molto fruttifero senza darsi la pena di volere fertilizzare una terra ingrata e difficile a rendere.<sup>21</sup>

Dall'analisi del documento autografo dell'attore appare sensibilmente chiara l'istanza della sua dialettica interpretativa; una metodologia ricavata da un respiro che oggi potremmo definire sperimentale, evidentemente innovativo. Salvini costruisce i personaggi direttamente sulla propria pelle e conformemente alla sua economia di perfezione, rappresenta e mette in scena soltanto quelli con cui sente una affinità naturale.<sup>22</sup> Nella costruzione dei personaggi non acuisce l'accento sulla tipicità dei caratteri ma ne predilige l'individualità. Appare evidente la necessità

---

<sup>20</sup> «La parola stessa "critica" implica – nella mentalità popolare – una giudiziosa discriminazione dei difetti. Le persone si aspettano che il critico dica loro non tanto cosa ammirare, quanto dove e come porre rimedio, secondo i canoni astratti del proprio gusto, del proprio meno colto o comune apprezzamento. In questo senso una critica di Salvini è impossibile. Il suo genio è così trascendente, la sua arte così perfetta nei dettagli e così impareggiabile nella capacità di comprensione, che, riferendosi a lui, il solo dovere della critica dovrebbe essere quello di indicarne la bellezza e i travolgenti effetti delle sue interpretazioni». Ivi, p. 112.

<sup>21</sup> T. SALVINI, *A un giovane cultore dell'arte drammatica*, Genova, Civica Biblioteca Museo dell'Attore, Ms., Fondo Salvini, n. arch. 637.

<sup>22</sup> D. ORECCHIA, *Il sapore della menzogna*, Costa & Nolan, Genova 1996 p. 48.

dell'ineluttabile condizione di affinità intrinseca con lo spettro emotivo del personaggio: il compito dell'attore è penetrare e rendere veridicamente sulla scena la sua complessa individualità tout court, non rappresentarne soltanto le espressioni psicologiche in un rapporto di causa-effetto. E, considerato che il processo creativo attraverso il quale l'attore coglie l'unicità del personaggio – che rappresenta il focus dell'azione drammatica – riguarda e non prescinde dalla personalità intrinseca dell'interprete, è necessario che il personaggio (sino a questo momento vivente soltanto nel testo drammatico) susciti all'attore una spontanea e naturale simpatia.<sup>23</sup> È proprio su questa particolare e intima adesione che in una successiva fase del processo creativo, interverranno lo studio analitico, filosofico e fisiologico,<sup>24</sup> la tecnica fisica e timbrica, l'attenzione alla verosimiglianza e il controllo emotivo.

Se infatti la naturale simpatia nei confronti del personaggio non nasce, se l'aderenza strettamente caratteriale – nei termini di inclinazione di temperamento – non sussiste, il processo di costruzione del personaggio non si svilupperà esaustivamente. È singolare notare come Salvini giustifichi, con questa motivazione, alcuni suoi parziali insuccessi, come ad esempio l'Amleto:

Amleto restò soggiogato dall'Otello [...] sembrò aver io una figura troppo colossale per vestire quel personaggio.<sup>25</sup>

È intuibile che con l'affermazione “figura troppo colossale” Salvini non voglia riferirsi soltanto ai tratti fisici – i suoi, certamente diversi da quelli di Amleto che, nel secondo articolo della cinquina dedicata alle interpretazioni shakespeariane, pubblicata su «Fanfulla della Domenica»<sup>26</sup> nel bimestre settembre/ottobre 1883,

<sup>23</sup> C. VICENTINI, *Adelaide Ristori e Tommaso Salvini rispondono a William Archer*, in *La passione teatrale*, a cura di A. Tinterri, Roma, Bulzoni 1997, p. 505.

<sup>24</sup> T. SALVINI, *Il segreto dell'arte rappresentativa*, in «Nuova Antologia», vol. CCIV, n. 204 fascicolo n. 816, Roma, 16 dicembre 1905, p. 540.

<sup>25</sup> T. SALVINI, *Ricordi, aneddoti e impressioni dell'artista Tommaso Salvini*, Milano, Fratelli Dumolar 1895, p. 139.

<sup>26</sup> «Quest'anima angustiata, disillusa, sospettosa, in cerca costantemente del terribile vero, trovasi racchiusa in un corpo d'ossa minute, di nervi sensibilmente eccitabili, ma ricoperti d'abbondante carnosità, e scarso di sangue; infine, un temperamento *linfatico-nervoso*; conseguenza naturale delle esitanze, dei timori, delle incertezze, dalle quali vien preso ad ogni istante, ingiustificabili in un giovane d'alta tempra»; T. SALVINI, *Interpretazioni e ragionamenti su talune opere e personaggi di Guglielmo Shakespeare*, in «Fanfulla della Domenica», 30 settembre 1883. Salvini pubblica sulla testata cinque articoli, relativi alle proprie interpretazioni shakespeariane: TOMMASO SALVINI, *Interpretazioni e ragionamenti su talune opere e personaggi di Guglielmo Shakespeare*, in «Fanfulla della Domenica», 23 settembre 1883; *Interpretazioni e ragionamenti su talune opere e personaggi di Guglielmo Shakespeare: Amleto*, in «Fanfulla della Domenica», 30 settembre 1883; *Interpretazioni e ragionamenti su talune opere e personaggi di Guglielmo Shakespeare: Macbetto*, in «Fanfulla della Domenica», 7 ottobre 1883; *Interpretazioni e ragionamenti su talune opere e personaggi di Guglielmo Shakespeare: Re Lear*, in «Fanfulla della Domenica», 21 ottobre 1883; *Interpretazioni e ragionamenti su talune opere e personaggi di Guglielmo Shakespeare: Otello*, in «Fanfulla della Domenica», 28 ottobre 1883.

definisce «un corpo d'ossa minute, di nervi sensibilmente eccitabili [...] e scarso di sangue» – ma evidentemente anche e soprattutto alla sua indole forte e iraconda che ritiene abbastanza lontana da quella del principe di Danimarca:

quindi non temo andare errato affermando che la definizione del concetto di Shakespeare, rappresentato nel personaggio di Amleto, sia: la forza del pensiero sovra l'azione. È un concetto, più che un carattere. Un uomo come Amleto, non ha mai esistito, ne potrà esistere [...] non è facil cosa all'artista intuire e manifestare al pubblico questo filosofico concetto. Rare volte mi accade renderlo intellegibile e chiaro a tutto un intero uditorio. È necessaria una naturale disposizione d'animo; il connubio simpatico dei sensi coi mezzi fisici che non si verifica spesso.<sup>27</sup>

In effetti, come già detto, Salvini risolve in modo diverso la convenzione del *physique du rôle*. D'altronde va sottolineato il fatto che egli è attore-mattatore e in quanto tale, resta lui «a definire le regole del gioco»<sup>28</sup> ritenendosi plausibilmente giustificato nell'essere infedele alle indicazioni del testo, che il “grande attore” può piegare alle proprie esigenze, costruendosi la parte su misura. È da notare quanto questo ultimo aspetto sia in larga misura la causa indiscussa del suo straordinario successo, considerando che sono proprio gli stravolgimenti che opera sul testo tradotti successivamente in azione scenica, a destare il maggiore gradimento di pubblico e critica.

Si può a questo punto ipotizzare che Salvini possedesse una precisa metodologia funzionale a sostegno del processo di costruzione del personaggio. Una volta identificata una reale affinità tra questi e sé stesso, il processo di costruzione ha inizio e il primo passo sembra essere la conversione del personaggio in “individuo”, ponendo forte attenzione all'espressione degli elementi psicologici attraverso il corpo: postura, andamenti, espressione e gestualità, e soprattutto alla misura di plausibilità di aderenza.

Nell' articolo dedicato a *Re Lear*,<sup>29</sup> Salvini non soltanto descrive il proprio ragionamento deduttivo sulla costruzione psicologica del personaggio ma offre un chiaro esempio di come, in maniera sistematica, la fisicità del personaggio debba aderire ai

---

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> D. ORECCHIA, *Il sapore della menzogna* cit., p. 23.

<sup>29</sup> 'Lear ha varcato l'ottantesimo anno, e vedutolo con l'obbiettivo de' nostri tempi e dei presenti costumi, non pochi lo giudicano un uomo affiacchito dal peso degli anni, ma io lo stimo una di quelle secolari querce a cui l'impeto del vento e il furore degli uragani possono aver tolte le foglie, ma il cui fusto ed i rami restano tenaci e vigorosi [...] e poi, come potrebbe un vecchio debole e malaticcio resistere a tutte le commozioni, a tutte le scene violentissime del dramma? Avrebbe Shakespeare messo in bocca del suo protagonista tante espressioni d'ira, di dolore, d'indignazione, di maledizione, se lo concepiva fiacco e curvo?'; T. SALVINI, *Interpretazioni e ragionamenti su talune opere e personaggi di Guglielmo Shakespeare: Re Lear*, in «Fanfulla della Domenica», 21 ottobre 1883.

tratti intrinseci, giustificando le sue asserzioni relative all'impossibilità, ad esempio, di rendere Re Lear come un vecchio debole e malaticcio, fornendo un ragionamento di stampo quasi naturalistico:

bisogna pensare che ai tempi di Lear i vecchi erano più robusti e muscolosi d'oggi [...] Convien riflettere che quelle razze sassoni abituate a cavalcare, ai continui esercizi ginnici, conservano fino alla più tarda età il corpo sano e i muscoli vigorosi. Come poteva il Re Lear essere cadente se andava ancora alla caccia? [...] Quando si presentasse al pubblico come un povero vecchierello malaticcio, paralitico ed asmatico, imbecillito e curvo del peso dell'età fino dal principio, ove sarebbe il contrasto?<sup>30</sup>

La sua concezione dell'interpretazione, il suo *modus procedendi* si fonda evidentemente sul già citato studio analitico, filosofico e fisiologico<sup>31</sup> ed è parte di un processo complesso che non prescinde mai da dinamiche propedeutiche di carattere sia teorico che pratico, come la necessaria analisi del contesto storico-sociale e del testo drammatico nella sua totalità, non escludendo le dinamiche tecniche di allenamento del corpo e della voce:

Per ben riprodurre un carattere, specialmente storico conviene consultare quel che descrive la cronaca. È necessario per di più conoscere gli usi e costumi del tempo in cui visse il nostro eroe, e con chi egli ebbe a che fare [...] e in tal modo potrete creare il vostro personaggio. Entrerete con ciò più facilmente nell'ambiente che dovrete figurarvi per raggiungere non dico la perfezione che a noi mortali è interdetta, ma quel verosimile che dai più viene ammirato e applaudito [...] Quando studierete la parte che vi viene affidata, dopo aver presa conoscenza esatta di tutto il componimento, studiando, leggete sempre di seguito tutta la vostra parte, e mai fermanovi ad un discorso o ad una scena. A forza di ripetere quella lettura acquisirete la conoscenza in complesso del carattere che dovrete rappresentare sulla scena, per modo che non una sola parola potrete omettere o cambiare di quanto l'autore scrisse e ne farete come una cosa vostra [...] Dovete pure ancora educare la voce ed ottenere la resistenza, come pure la modulazione studiando sempre ad alta voce la vostra parte e così facendo vi sarà facile lo scorgere se per esprimere quel tal sentimento essa è falsa o giusta. Nel tempo stesso sarete costretto a gestire e a muovervi e se avete qualche tendenza ad imitare la natura potrete emendare quei movimenti che non vi sembrano adatti. Un gesto incerto e non deciso, nulla accenna, non ha valore quindi raccomando che questo sia risoluto ed espressivo.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Id.*, *Il segreto dell'arte rappresentativa* cit.

<sup>32</sup> *Id.*, *A un giovane cultore dell'arte drammatica* cit.

E certamente voce e gesto restano ulteriori e indiscutibili elementi con cui l'attore italiano stupisce la critica inglese; anche le parole del critico teatrale George Henry Lewes, raccontano della ineccepibilità della sua elocuzione:

considerando che è italiano, i gesti di Salvini sono belli, benché, a mio parere, ridondanti. I suoi toni e le espressioni del volto – i gesti più raffinati dell'attore – sono singolarmente vari ed efficaci [...] Ha un volto bello ed eminentemente espressivo, un portamento aggraziato e nobile, una facoltà singolare di esprimere la passione tragica, una voce di rara bellezza, ed un'elocuzione di quelle che si sentono solo una o due volte nella vita: nei tre grandi elementi dell'espressione musicale – tono, timbro e ritmo – Salvini è il più grande dicitore che io abbia mai sentito.<sup>33</sup>

Lewes legge la performance di Salvini in maniera distaccata e clinica; ritiene che la visione generale sugli attori e sull'arte della recitazione sia troppo spesso falsata dall'idea di considerare l'artista «a child of genius» senza tenere conto della propedeutica tecnica messa a punto in fase di studio. Un malinteso da sfatare assolutamente – nell'ottica di Lewes – se si vuole mantenere un corretto sguardo critico sui principi della recitazione come arte. L'attore va considerato un artista altamente qualificato, un tecnico specializzato, la cui espressione performativa non può prescindere da «una rara unione di doni fisici e studio laborioso».<sup>34</sup> E in questo Salvini sembra fare totalmente centro, agli occhi del critico. Dall'analisi delle recensioni appare lampante quanto l'attore italiano stupisca il pubblico inglese con una concezione della performance teatrale originale e naturalistica che si dimostra tendenzialmente moderna, scevra dai classici canoni interpretativi; talmente perfetta nella sua costruzione tecnica da risultare in sostanza, realistica e sorprendentemente verosimile.

All'indomani del suo debutto al Royal Theatre Drury Lane (*Otello*, 1 aprile 1875) appare su «The Globe» una recensione che esalta la dimensione sperimentale dello spettacolo; viene citato il profondo interesse del pubblico inglese nei confronti di ogni forma di innovazione e la performance di Salvini è considerata quanto di più

---

<sup>33</sup> G.H. LEWES, *Gli attori e l'arte della recitazione* Costa & Nolan, Milano 1999, pp. 219-221.

<sup>34</sup> 'yet the notion which most of us, perhaps, are inclined to form at first of the actor and his art Mr. Lewes rightly characterises as a misconception. The great actor is too commonly regarded as the child of genius rather than as the highly-trained artist. Yet it is not exceptional intellect, but a rare union of physical gifts with sympathetic force and laborious study, that makes the actor. Nor are his greatest triumphs won by being carried away by the force of his emotion, but by dominating it not by a rough and every-day naturalism, but by a naturalism idealised to represent a type', *The Reader*, in «The Graphic», 17 luglio 1875.

realistico sia apparso sulla scena inglese sino a quel momento.<sup>35</sup> L'articolo descrive nel dettaglio alcune soluzioni adottate dall'italiano che provocano indubbio stupore (come il suicidio di Otello, che si toglie la vita tagliandosi la gola con una scimitarra e non più pugnalandosi) e collocano la performance in una dimensione, come s'è detto, innovativa e indiscutibilmente realistica.

Nel 1876 Salvini ritorna in Inghilterra. Il 5 febbraio appare sul «Leicester Chronicle» l'annuncio di un suo tour primaverile nella provincia inglese che precede il suo ritorno a Londra; sarà a Manchester dal 13 marzo,<sup>36</sup> dal 17 aprile a Dublino,<sup>37</sup> dal 1° maggio a Belfast.<sup>38</sup>

Il 14 maggio John Coleman annuncia il suo «new management»<sup>39</sup> per la scrittura di Salvini a Londra: il debutto avverrà l'indomani 15 maggio, al Queen's Theatre con il già famosissimo *Otello*.

L'analisi degli articoli evidenzia una poco nitida organizzazione rispetto al contratto di questa stagione. Salvini recita al Drury Lane soltanto un anno prima sotto la direzione di Mapleson; adesso a questi si affianca Coleman e il teatro designato è il meno fortunato Queen's. A prima vista sembra che la tournée venga organizzata

<sup>35</sup> 'in Signor Salvini, who made last night, as Othello, his first appearance in England, we have a powerful and original actor. It is difficult on the strength of a single performance to pronounce on the merits of a man whose style is altogether new, and whose range is singularly extensive. The cheers which greeted the first performance show, however, that the English public is interested in the experiment that has been made, and is tolerant of innovations that threaten nothing less than revolution. Realism in modern art has never been carried to a point such as it now reaches, except, perhaps, in the pictures of Regnault, the most celebrated victim of the hostilities attending the siege of Paris. Signor Salvini's method in killing Desdemona, whom he drags across the entire stage with his hands in her hair, in crushing Iago to the earth in a temporary spasm of wrath and violence, and finally in slaying himself, is the most vigorous and realistic that has ever been seen on this stage. Especially grim is the scene of suicide, in which, instead of stabbing himself with the conventional dagger, he cuts his throat with a scimitar, giving to the act every form of conceivable repulsiveness and horror. If this method of acting is that of the future, old views of art will have to be recast, and horror will have to be substituted for terror as the legitimate aim of tragedy. So rare are the gifts of Signor Salvini, and so unquestionable is his genius, his system finds a good-chance of obtaining acceptance. In figure the new actor is tall and dignified. His face is singularly mobile and expressive, his actions are natural and significant, his style generally is imposing, and his voice is rich and powerful. His presence seems to fill the stage, and his whisper is audible throughout the entire theatre. In expressing rage and indignation his movements are singularly spontaneous and well chosen, and his tenderness, though perhaps ultra-saccharine, is not less remarkable than his power. It is not easy to pronounce at once upon a man who comes as a herald of revolution and who sets at defiance accepted theories. This much may, however, be pronounced from a first appearance, that the actor's career must attract all lovers of art and all students of the highest drama, and that the subsequent performances cannot fail to awaken keenest interest. The Desdemona of Signora. L. Papa Giovagnoli is tender and pathetic; the Iago of Signor G. Carboni is rather too transparently villainous. The mounting is especially good, the costumes of Othello being splendidly picturesque and appropriate', *Drury Lane*, in «The Globe», 2 aprile 1875.

<sup>36</sup> «The Globe», 14 marzo 1876.

<sup>37</sup> «The Freeman's Journal», 22 aprile 1876.

<sup>38</sup> «Belfast News Letter», 1° maggio 1876.

<sup>39</sup> «The Era», 9 e 14 maggio 1876.

nel tentativo di risollevarne le sorti del Queen's Theater che era stato ricostruito da poco, dopo un gravissimo incendio. Si trattò di un'operazione evidentemente commerciale. Si tentò presumibilmente di sfruttare l'eco del grande successo ottenuto dall'attore al Drury Lane l'anno precedente. L'operazione tuttavia non funzionò e la tournée risultò un insuccesso. Il repertorio previsto comprendeva *Il Gladiatore* di Alexandre Saumet e tre tragedie di Shakespeare – *Otello*, *Amleto* e *Macbeth*. Ma Salvini riuscì a portare in scena solo *Otello*, per un totale di otto recite e una volta soltanto *Amleto*. La tournée londinese si interrompe dopo poco meno di tre settimane a causa di una improvvisa indisposizione che costringe Salvini a riposo. Su «The Illustrated London News» del 10 giugno 1876 si legge:

the career of the great Italian actor Salvini has been interrupted by the caprices of our climate. He is unable to appear on account of sudden indisposition, and, it is stated that he will probably not be able to act for some time.<sup>40</sup>

La stessa testata, otto anni dopo, in apertura della terza tournée londinese dell'attore, in data 8 marzo 1884 accenna a questa seconda stagione meno fortunata:

Salvini's second visit to London was not [...] so successful as his first adventure among us. A series of annoying mischances [...] crippled his arrangements. He appeared at wrong time, in the wrong theatre, and his visit was brought to a precipitate close.<sup>41</sup>

Una più attenta analisi delle pagine della stampa evidenzia però alcune incongruenze e sembra far luce su alcuni punti che sottolineano la confusa contingenza contrattuale di questa meno fortunata stagione. Il 4 giugno appare su «The Era» una lettera di Mapleson indirizzata a Coleman, datata 29 maggio, nella quale questi viene informato del fatto che Salvini si trova nella condizione di dover interrompere le recite a causa di una improvvisa indisposizione. Mapleson prosegue sostenendo che appare a quel punto auspicabile restituire i soldi dei biglietti venduti e consola Coleman rincorandolo sulla certezza di un sicuro successo per la stagione successiva.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> 'la carriera del grande attore italiano Salvini è stata interrotta a causa dei capricci del nostro clima. Non gli è quindi più possibile esibirsi a causa di una improvvisa indisposizione, ed è quasi certo che probabilmente non potrà più recitare per diverso tempo', in «The Illustrated London News», 10 giugno 1876.

<sup>41</sup> 'la seconda visita di Salvini a Londra non ha avuto tanto successo quanto la sua prima avventura tra noi. Una serie di seccanti disavventure [...] hanno danneggiato le sue recite. È comparso nel momento sbagliato, nel teatro sbagliato e la sua visita si è bruscamente interrotta', *The Playhouses*, in «The Illustrated London News», 8 marzo 1884.

<sup>42</sup> *Queen's Theatre*, in «The Era», 4 giugno 1876.

Da questo momento «The Era» diventa scenario di un importante carteggio tra Mapleson, Coleman e l'avvocato di Salvini, Mr. James Mason. La questione appare complessa. Coleman accusa Salvini di fingere il malore e lo cita per inadempienza contrattuale. L'avvocato Mason, di contro, difende Salvini sostenendo che le accuse diffamanti di Coleman sono infondate e che in realtà l'attore avesse inizialmente sottoscritto un contratto con Mapleson per un tour di recite al Drury Lane. In un secondo momento, ritirata la prima offerta, viene proposta a Salvini una scrittura per il Queen's Theater e soltanto a questo punto compare Mr Coleman come co-produttore della *tournee*. Salvini accetta sebbene non di buon grado, e onora il contratto sino alla comparsa dei primi sintomi.<sup>43</sup> Per tanto la difesa sostiene che non era a Coleman che avrebbe dovuto dar conto, ma al solo Mapleson che lo aveva scritturato in prima istanza. A rendere noto che Salvini fosse stato affetto da «a malignant carbuncle»,<sup>44</sup> diagnosticatogli dal chirurgo Oscar Clayton, è l'avvocato Mason in una lettera datata 16 giugno e pubblicata su «The Era» due giorni dopo. La polemica si inasprisce e John Coleman, attraverso altre due lettere pubblicate il 25 giugno e il 9 luglio si difende dalle accuse di diffamazione sostenendo che di fatto Salvini venne meno agli accordi presi perché scontento della gestione e degli scarsi incassi e non perché indisposto fisicamente; il malanno certamente lo colse ma soltanto in un secondo momento,<sup>45</sup> successivo al loro ultimo incontro durante il quale – come sostiene Coleman – l'attore scioglie il contratto versando ancora «in perfect health». Di fatto la *tournee* 1876 si chiude il 27 maggio con una *matinée* di *Otello*, e lo stesso giorno si annuncia su «The Examiner» che il *Macbeth* previsto per il 30 maggio è annullato.<sup>46</sup> Meno di un mese dopo, si legge sulla «Gazzetta Piemontese»:

abbiamo visto una lettera del grande artista Tommaso Salvini, il quale è di tanto migliorato in salute da poter intraprendere il viaggio per tornare in Italia. Certo viaggerà a piccoli tratti e fermandosi a risposare, ma i medici hanno dichiarato che poteva avventurarsi a questa fatica, ed è già molto. Egli si loda infinitamente dei segni di affetto datigli dagli Inglesi, a capo di tutti il Principe di Galles, e dei medici di Londra che lo hanno assistito con amore e scienza veramente ammirevoli. Il suo soffrire fu orribile; ma ora fortunatamente sperasi il male vinto e la guarigione lenta, ma sicura.<sup>47</sup>

Le pagine critiche di questa seconda stagione sono relative ai soli due spettacoli andati in scena – *Otello* e *Amleto*. Le recensioni sono poche ed esaltano i medesimi

---

<sup>43</sup> *Salvini v. Coleman*, in «The Era», 2 luglio 1876.

<sup>44</sup> *Salvini at the Queen's Theater*, in «The Era», 18 giugno 1876.

<sup>45</sup> *Salvini v. Coleman* in «The Era», 25 giugno 1876.

<sup>46</sup> «The Examiner», 27 maggio 1876.

<sup>47</sup> «La Gazzetta Piemontese», 24 giugno 1876.

punti di forza evidenziati durante la stagione precedente.<sup>48</sup> Salvini ritorna a Londra, per la terza volta, otto anni dopo, nel 1884. Questa volta il suo impresario è Carlo A. Chizzola, lo stesso che lo aveva condotto in Messico nel 1874 e accompagnato in tutte le sue successive *tournées* in America. Questa terza e breve tournée londinese di Salvini ha inizio il 28 febbraio e termina il 5 aprile. Le recite di questa stagione avvengono tutte al Covent Garden Theatre e il repertorio prevede, oltre a *Il Gladiatore* di Saumet e *Otello* e *Amleto*, altre due tragedie shakespeariane – *Re Lear* e *Macbeth*, e infine un dramma di Paolo Giacometti dal titolo *La Morte Civile*.

Anche in questa occasione, *Otello* ottiene il più alto numero di repliche, per un totale di sette rappresentazioni, seguito da *Il Gladiatore*, replicato cinque volte. *Amleto* e *Macbeth* sono replicati due volte e *Re Lear* e *La Morte Civile* vanno in scena al Covent Garden Theatre una volta soltanto.

Questa stagione 1884 rappresenta la vera conferma del successo di Salvini a Londra. La critica ribadisce molti dei concetti già espressi nel 1875 relativamente alle straordinarie doti fisiche dell'attore, alla potenza della sua voce, alla sua grande capacità mimica e gestuale.

Il dato singolare è che Salvini ottiene giudizi molto positivi anche da quella parte di critici che non approva le sue interpretazioni e che non condivide il suo personale lavoro sul testo (evidentemente questo accade soprattutto per le interpretazioni delle tragedie shakespeariane). Anche questi critici più "duri" riconoscono comunque a Salvini straordinarie capacità d'attore e ineguagliabile voce, ferme restando le perplessità suscitate dalla sua manipolazione del testo.<sup>49</sup>

Come già detto in precedenza, le manipolazioni operate da Salvini sono riconducibili alle sue teorie sul realismo interpretativo. Nella sua visione della prassi di costruzione dello spettacolo, all'idea di veridicità dell'interpretazione (attore/personaggio) va annessa quella di "plausibilità rappresentabile" ossia la misura realtà/testo drammatico.

---

<sup>48</sup> 'At the Queen's Signor Salvini made his appearance as Hamlet, on Friday, as announced. As we have already reviewed his performance of this part in full, we need now say no more than that it still retains the excellence which commended it to the public last season', in «The Illustrated London News», 3 giugno 1976.

<sup>49</sup> 'le sue rappresentazioni al Drury Lane hanno suscitato un entusiasmo che rammenta i giorni passati di Kean e Rachel; un entusiasmo che, naturalmente, ha avuto l'opposizione di un fiero antagonismo da parte di coloro che restano freddi alla sua passione, o ai quali non piace la sua interpretazione. È sempre così. Ma perlopiù c'è stato un riconoscimento delle grandi qualità di attore di Salvini, anche da parte di coloro che ritengono sbagliata la sua concezione di Otello'; G. H. LEWES, *Gli attori e l'arte della recitazione* cit., p. 213.

Il concetto di matrice chiaramente neoclassica del «vero bello artistico»<sup>50</sup> a cui Salvini si riferisce in un articolo comparso su «L'Illustrazione Italiana» e che chiarisce i presupposti della sua teoria interpretativa, presuppone banalmente che il pubblico debba assistere al “vero”; ma evidentemente a un vero “bello”. Nel primo dei cinque articoli della già citata serie shakespeariana pubblicata su «Fanfulla della Domenica», datato 23 settembre 1883, Salvini chiarisce in maniera esaustiva questo concetto, esemplificando una serie di accorgimenti messi in atto proprio a questo scopo. Un esempio è la sua scelta di celare agli occhi del pubblico l'omicidio di Desdemona, reputandolo «lotta atroce [...] atto ributtante e brutale» nonché non rappresentabile veridicamente, se non commettendo in scena una reale uccisione, stando ai suoi già citati presupposti di coerenza fisico-emozionale:

alcune scene, alle quali, secondo me, l'esecuzione pratica danneggia l'ideale del pubblico; ecco perché mi permetto di occultare agli occhi dello spettatore la soffocazione di Desdemona. L'arte è impotente a rendere esattamente vera quella lotta atroce! Per renderla tale, farebbe d'uopo soffocare un'attrice, ogni volta che si rappresenta l'*Otello*, e non credo, malgrado l'amore all'arte, e la venerazione per l'autore, di poterne citare alcuna che si assoggetti a prestarvisi. Nella fantasia del pubblico, non si completano assai meglio tutte le violente contorsioni del giustiziere e della vittima? Il quadro non è più colorito dentro quella tomba chiusa, che se fosse esposto con luce falsa al cospetto dello spettatore? E non si toglie in tal modo, l'orrore, il ribrezzo, il disgusto che simile scena produce ai sensi di chi vede quell'atto ributtante e brutale? Chi potrà farmi obiezione? Forse coloro che, accontentandosi di produrre un illusorio e volgare effetto con colori incerti e sbiaditi, ignorano come questi riescono dannosi all'insieme del quadro.<sup>51</sup>

Sulla base dei medesimi principi Salvini giustifica una sua ulteriore soluzione scenica, relativa alla morte del personaggio di Corrado, protagonista del dramma di Paolo Giacometti, *La morte civile*, in cui appunto (da testo originale) si toglie la vita avvelenandosi con la stricnina:

---

<sup>50</sup> «Un attore deve sentire effettivamente le commozioni che ritrae, o dev'essere affatto indifferente, affidando soltanto all'arte il modo di comunicare agli spettatori? [...] Io credo dunque che ogni grande attore debba essere partecipe della commozione che ritrae; che egli non soltanto debba provarla quando studia la parte, ma che deve sentirla in maggiore o minore grado quando la rappresenta controllando il sentimento co' i suoi mezzi vocali e fisici, affinché l'uno non danneggi gli altri nell'esposizione di quelle passioni che debbono essere trasmesse all'uditorio col vero bello artistico»; T. SALVINI, *Una questione di arte drammatica*, in «L'Illustrazione Italiana», 24 maggio 1891.

<sup>51</sup> T. SALVINI, *Interpretazioni e ragionamenti su talune opere e personaggi di Guglielmo Shakespeare*, in «Fanfulla della Domenica», 23 settembre 1883.

per evitare lo sconcio di una morte antiartistica e per non cadere nell'inverosimile, preferii farlo sparire dal mondo naturalmente [...] io seguirò a morire di crepacuore, di paralisi cardiaca o di aneurisma, come meglio vi aggrada chiamarla, certo di non destare nel pubblico alcun disgusto, né violare il tema della composizione.<sup>52</sup>

Questo problema dell'inverosimile scenico torna più volte negli articoli di Salvini, e si connette fortemente al concetto di vero bello artistico. L'idea portante della sua teorizzazione è che ciò che non appare conforme alla realtà o comunque rientra nella categoria del soprannaturale, non può coincidere con una resa scenica efficace. In primis, viene considerato pleonastico portare in scena parti agite di un testo drammatico se queste vengono poi narrate attraverso il dialogo contingente in una scena successiva; evidentemente Salvini si riferisce alla prima scena del primo atto dell'Amleto in cui lo spettro del re appare a Orazio, Marcello e Bernardo. In effetti, nella scena a seguire viene raccontato ad Amleto quanto accaduto. In secondo luogo, Salvini ribadisce l'impossibilità di una resa scenica plausibile quando il testo propone situazioni surreali (qui naturalmente si riferisce al potenziale attore che dovrebbe interpretare lo spettro):

l'ombra del padre d'Amleto si presenta ad Orazio, Marcello e Bernardo [...] ditemi se, lasciato quest'episodio interamente alla immaginazione del pubblico, non riuscirebbe più grande e vero, senza che l'azione perda della sua importanza [...] quanta maggiore illusione vi sarebbe, se fingendo di ascoltare le parole che lo spettro dirige, Amleto le ripettesse a sé stesso, sospinto dalla forza dell'impressione, e gli altri attori figurassero di vederla, restando così invisibile all'occhio del pubblico. Voi non udireste i passi misurati e pesanti risuonare sulle tavole della scena, da questo simulacro d'ombra tutt'altro che trasparente e leggero; non vedreste un corpo ripieno d'ossa, di nervi e carne; coperto d'una tela e squame di pesce, o con armatura ed elmo di cartone, muoversi, camminare come qualunque mortale; non vedreste una luce elettrica, per lo più vacillante e rumorosa, la quale non serve che a sempre più rischiarare le finzioni dell'arte, e portarvi ad una completa e palese disillusione [...] ora che l'uditorio è colto ed intelligente, perché non liberarsi da queste pastoie, le quali, a mio credere, sono d'impaccio e di non lieve danno al progresso del vero e del bello nell'arte?<sup>53</sup>

Nella visione lungimirante e in un certo senso avanguardistica del grande attore, il pubblico procede di pari passo a quel processo di modernizzazione del "mestiere" che necessariamente deve essere testimone del progresso dell'arte. Processo che parte dalla totale aderenza dell'attore al personaggio attraverso la modulazione

<sup>52</sup> V. PANDOLFI, *Antologia del grande attore*, Laterza, Bari 1954, p. 362.

<sup>53</sup> T. SALVINI, *Interpretazioni e ragionamenti su talune opere e personaggi di Guglielmo Shakespeare*, in «Fanfulla della Domenica», 30 settembre 1883.

delle emozioni, sublimare tramite un cosciente controllo attorale e termina nella resa scenica del vero:

ma quel che vorrei segnatamente imprimere nella mente dei miei lettori si è, che mentre recito, vivo una doppia vita, piangendo e ridendo, da un lato e insieme anatomizzando per modo le mie lacrime e il mio sorriso, ch'essi possano fortemente colpire le persone al cui cuore voglio parlare.<sup>54</sup>

In questo processo la coscienza dell'artificialità è essenziale. Proprio perché indicativa di quel controllo dall'esterno del personaggio che permette all'attore di rendere al meglio quelle caratteristiche interiori (emotive e psicologiche) che configurano quelle esteriori, cioè espressioni mimiche, gestualità, timbrica vocale. Secondo Salvini, la capacità di gestire le caratteristiche esteriori è un presupposto imprescindibile per esercitare il mestiere; capacità che per altro, egli ritiene "non assimilabili" attraverso le scuole, ma innate:

per interessare il pubblico non basta il farsi proclamare abile artista, ed ottenere un lusinghiero apprezzamento, ma è necessario procurarne l'entusiasmo; e per giungere a questo, non vi sono possibili insegnamenti, e diffido qualunque scuola di canto, di declamazione o di recitazione a raggiungere l'intento. Dipende unicamente da una tendenza naturale e ispirata d'interpretare i caratteri: da uno special modo di comunicare le passioni, servendosi della mobilità facciale, dello sguardo espressivo, del gesto adatto all'idea che si esprime: con la pronuncia chiara, esatta ed incisiva: con la voce graduata e penetrante: e finalmente col far risaltare i punti più salienti delle frasi, scegliendo in esse e marcando uno e più parole che sintetizzano il carattere che si rappresenta.<sup>55</sup>

È soltanto assecondando queste doti innate che il mestiere dell'attore può essere esercitato con efficacia dando luogo alla rappresentazione dell'ideale classico del bello applicato a forme eccezionali.<sup>56</sup>

Il bello di Salvini è il risultato di un intervento di «proiezione dell'idealità»<sup>57</sup> e in quanto tale giustifica quella necessaria artificialità delle emozioni, intese nella poetica interpretativa, come la sintesi di un rapporto dialettico fra le pulsioni più o meno istintive dell'attore e il canone del vero bello estetico.<sup>58</sup> Salvini, dunque, per artificiale non intende un'emozione fittizia e non sentita intrinsecamente – è chiaro quanto sia imprescindibile nella sua costruzione interpretativa il sentire e vivere in pieno le emozioni proprie dei personaggi; piuttosto lega il concetto di artificialità a

---

<sup>54</sup> T. SALVINI, *Una questione di arte drammatica* cit.

<sup>55</sup> ID., *Il segreto dell'arte rappresentativa* cit.

<sup>56</sup> D. ORECCHIA, *Il sapore della menzogna* cit., p. 98.

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 99.

quello di controllo, che provvede a ricordare all'attore, in fase prima di processo creativo e dopo di resa scenica, lo stato di finzione in cui versa recitando, e i limiti che rendono quella finzione bella e eccezionale – dunque, contestualmente arte.

E dello «sguardo espressivo [...] del gesto adattato all'idea [...] la voce graduata e penetrante», parla, in termini entusiastici anche l'attrice e scrittrice Fanny Kemble, che scrive dell'attore italiano per la rivista «Temple Bar» nel luglio 1884:

his figure which is finely proportioned and of commanding height, is gracefully easy in movement, and gracefully dignified in repose; his face is handsome when the features are at rest, and wonderfully powerful and expressive in the infinite variety and shades of emotion which it conveys; and his voice is at once one of the most sonorous, melodious, and pathetic instruments on which human speech was ever played – an organ of extraordinary vibrating depth, and touching tenderness alike excellent in the delivery of sustained poetical declamation, and in the sudden utterances of violent passion, or the most pathetic expressions of love and grief – an incomparable voice.<sup>59</sup>

Ancora, in una lunga colonna firmata G.A.S. apparsa su «The Illustrated London News» l'8 marzo 1884, Salvini è ritenuto addirittura inimitabile; il recensore sostiene che, per riuscire ad imitare il grande attore italiano, si dovrebbe possedere il suo stesso «magnificent vocal organ», sul quale Salvini lavora incessantemente al fine di renderlo il più perfetto possibile. Il giornalista continua sostenendo che molti altri attori tragici del passato sono facilmente imitabili perché la loro elocuzione possedeva alcune precise particolarità (per non dire difetti); cita, ad esempio, la blestità di Charles Younge e la voce “catarroso” di Charles Kean. L'elocuzione di Salvini invece è libera da peculiarità o da difetti naturali. La voce dell'attore viene paragonata alla complessità di un organo da chiesa di cui Salvini possiede il controllo assoluto necessario all'espressione di una performance vocale al massimo delle proprie possibilità:

there is not the slightest exaggeration in saying that in one important respect Salvini is inimitable. He is so for the simple reason that to imitate him even tolerably an actor must possess the magnificent vocal organ with which Salvini is endowed, and which he has cultivated to perfection. It must be pointed out that nearly all the

<sup>59</sup> 'la sua figura, ben proporzionata e di fiera padronanza, è molto leggiadra nel movimento e graziosamente nobile e dignitosa nella stasi; il suo è un bel volto quando i lineamenti sono rilassati e magnificamente poderoso ed espressivo nell'infinita varietà di sfumature e di emozioni che trasmette; e la sua voce è allo stesso tempo uno dei più sonori, melodiosi e commoventi strumenti che la parola umana abbia mai avuto a disposizione – un organo di straordinaria e vibrante profondità, e teneramente commovente, altrettanto eccellente nella dizione della sostenuta declamazione poetica che negli improvvisi sfoghi di violenta passione, o nelle più commoventi espressioni d'amore e di dolore – una voce incomparabile'; F. KEMBLE, *Salvini's Othello*, in «Temple Bar», 71, luglio 1884, p. 347.

great tragedians of the past could be vocally mimicked, because there were strong peculiarities either in their natural voices or in their acquired elocution. The grandiose but stilted delivery of John Kemble [...] Charles Younge's lisp; Charles Kean's "catarrhic" voice [...] the raucous and sometimes metallic vibration of the tones of Samuel Phelps [...] but it may be maintained, without much fear of contradiction that Salvini, as an elocutionist, is beyond imitation, because his voice is fully free both from natural peculiarities and artificial mannerisms [...] and he seems to have disciplined and subordinated his voice to perform the functions of some great church organ [...] which has its trumpet, its clarinet, its *vox humana* stops with fifty others to boot, all of which the performer can draw out at his will to give expression to varying emotions.<sup>60</sup>

Sono dunque voce, gesto e capacità espressiva a sancire il successo dell'attore italiano a Londra, come nel resto del mondo; ancora Fanny Kemble azzarda un significativo parallelismo, definendo la recitazione di Salvini «naturale tanto quanto la scrittura di Shakespeare»;<sup>61</sup> e curiosamente, anche la specifica gestualità delle mani viene acutamente notata:

Salvini is nicest in the art of expression. Not only are his eyes used with admirable effect, and not only does his face betaken every shade and gradation of the passion

<sup>60</sup> «non sussiste la benché minima esagerazione nel dire che, sotto quest'aspetto, Salvini sia inimitabile. Lo è per la semplice ragione che per imitarlo tollerabilmente, un attore dovrebbe possedere il magnifico organo vocale di cui Salvini è dotato, e che ha raffinato alla perfezione. Va notato che quasi tutti i grandi attori tragici del passato avrebbero potuto essere facilmente imitati perché contraddistinti da forti particolarità, sia nella voce naturale che nell'elocuzione acquisita. La grandiosa ma artificiosa dizione di John Kemble [...] la blesità di Charles Younge; la voce "catarroso" di Charles Kean [...] la rauca e talvolta metallica vibrazione tonale di Samuel Phelps [...] ma possiamo affermare, senza troppa paura di contraddirci, che Salvini come dicitore, è al di sopra di ogni imitazione, perché la sua voce è completamente libera sia da particolari difetti naturali che da manierismi artificiali [...] e sembra aver disciplinato e sottomesso la sua voce costringendola ad espletare le funzioni di un grande organo da chiesa [...] che ha il suo registro di tromba, il suo registro di clarinetto, il suo registro *vox humana*, con altri cinquanta da poter essere tirati fuori, e che l'attore può utilizzare a suo piacimento per esprimere le diverse espressioni delle più svariate emozioni», G.A.S., *The Playhouses*, in «The Illustrated London News», 8 marzo 1884.

<sup>61</sup> «and first and pre-eminent characteristic, his absolute, simple naturalness [...] the naturalness of Signor Salvini's acting is identical with that of Shakespeare's writing [...] the simplicity of his demeanour, the propriety of his gestures, the changes of his countenance, the inflection of his voice, are all so true, that the effect of a reality of the highest and noblest nature is irresistibly produced upon the spectator» («la prima e preminente caratteristica, la sua assoluta, semplice naturalezza [...] la naturalezza della recitazione di Salvini è identica a quella della scrittura di Shakespeare [...] la semplicità del suo comportamento, il decoro dei suoi gesti, i cambiamenti dell'espressione del suo volto, l'inflessione della sua voce, sono talmente veri, che viene prodotto sullo spettatore l'effetto di una realtà di alta e nobile natura»), F. KEMBLE, *Salvini's Othello* cit., p. 347.

he is portraying, but his hands are used so as to carry out the intention of the man and illumine and make beautiful the acting of the part he is impersonating.<sup>62</sup>

Quest'ultima osservazione, relativa all'uso delle mani, può essere indicativa del legame della recitazione grandattorica con la tradizione italiana più popolare, che aveva diffuso nel corso dell'Ottocento, l'adozione di uno stile recitativo gestuale. In effetti Salvini si dimostra in grado di comunicare allo spettatore anche e soprattutto attraverso il suo linguaggio non verbale, tramite «elementi legati alla vista e all'udito»,<sup>63</sup> adoperandosi in un'arte in cui evidentemente eccelle e che lo induce ad ottenere un trionfale successo e l'assoluto titolo di "Tragedian" dell'Ottocento italiano ed europeo; il solo attore «who had had the temerity to visit England to teach English actors how to interpret Shakapeare».<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> «Salvini è bravissimo nell'arte dell'espressione. Non solo sa usare con grande effetto i suoi bellissimi occhi, non solo il suo volto mostra ogni sfumatura e gradazione della passione che sta dipingendo, ma sa usare le sue mani in modo tale da essere in grado di realizzare ogni intenzione intrinseca, e illuminano, rendendo meravigliosa l'interpretazione», *The Playhouses*, in «The Illustrated London News», 8 marzo 1884.

<sup>63</sup> «quando il copione usato è simile [...] la diversità nasce attraverso l'altro linguaggio che è soprattutto fisico [...] ed è proprio l'uso di questi strumenti interpretativi, molto spesso vicini al teatro musicale, che chiarisce il successo delle *tournèe* all'estero: solo attraverso un'insistenza su elementi legati alla vista e all'udito, più che alla comprensione del significato della parola, l'attore poteva imporsi a un pubblico che non capiva la sua lingua»; M. SESTITO, *La carriera di un copione*, in *Il teatro del personaggio*, a cura di L. Caretti, Bulzoni, Roma 1979, pp. 187-188.

<sup>64</sup> «he came—he played—he conquered; and next morning not only London, but the entire country, was fringing with the praises of this stranger, who had had the temerity to visit England to teach English actors how to interpret Shakapeare», in «The Northern Whig Belfast», 2 maggio 1876.