

L'attore al vaglio della scienza. Qualche annotazione su patologia e teatro

FRANCO VAZZOLER

Università di Genova

Corresponding author e-mail: franco.vazzoler@lettere.unige.it

ABSTRACT

Il saggio analizza le intersezioni tra scienza medica e pratica attoriale nel teatro italiano di fine Ottocento, spostando l'attenzione dalle letture scientifiche dei testi alla dimensione performativa. L'affermazione del naturalismo favorisce un dialogo sistematico tra osservazione clinica e costruzione del personaggio, esemplificato dall'esperienza di Ermete Zacconi, che utilizza fonti mediche per definire le proprie interpretazioni, in particolare quella di Osvald in *Spettri*. La ricezione critica e medica conferma il teatro come spazio di rappresentazione della patologia. In parallelo, la recitazione di Eleonora Duse mostra come modelli psichiatrici contemporanei orientassero la percezione dell'attore e del suo stile.

This essay examines the intersections between medical science and acting practice in late-nineteenth-century Italian theatre, shifting the focus from scientific readings of dramatic texts to the performative dimension. The rise of naturalism fostered a systematic dialogue between clinical observation and character construction, exemplified by the experience of Ermete Zacconi, who employed medical sources to shape his interpretations—particularly that of Osvald in *Ghosts*. Critical and medical reception alike confirm the theatre as a space for the representation of pathology. At the same time, Eleonora Duse's acting demonstrates how contemporary psychiatric models influenced both the perception of the actor and her performance style.

KEYWORDS

Naturalist theatre, Clinical observation, Ermete Zacconi, Eleonora Duse



Se, in ambito teatrale, abbondano le letture scientifiche e mediche di opere di letteratura teatrale (quelle di Shakespeare in particolare), può essere altrettanto interessante spostare l'attenzione sui rapporti fra scienza e patologia nell'ambito delle esperienze di coloro che di questi testi sono stati interpreti. In special modo ciò vale per la recitazione, tanto più quando si guarda al rapporto fra il testo dell'autore e il testo attoriale.

In tutto l'Ottocento non sono pochi in Italia i tentativi di dare un fondamento scientifico alla riflessione sul teatro e alla pratica della recitazione, qui intesa come declamazione. In ambito medico, già nel 1825 si può registrare il trattato sull'*Influenza fisiologica e patologica del suono, del canto e della declamazione* di Giuseppe Ferrario, in origine la tesi di laurea di uno studente che diverrà un apprezzato chirurgo. Il saggio analizza gli effetti della declamazione (ovvero il «retto uso della voce e della parola per esprimere le diverse passioni dell'animo nostro»), sia sull'attore nel momento in cui recita, sia provocati sul pubblico («i magici effetti della declamazione»).¹ In questo modo, Ferrario intendeva reagire alla diffidenza diffusa nel mondo medico nei confronti dell'efficacia terapeutica della musica e della declamazione, diffidenza concepita alla stregua di una superstizione.

Appassionato di teatro e attore dilettante, come medico che assisteva gli attori dell'Accademia dei Filodrammatici di Milano – a cui, peraltro, anche nel trattato dava molti consigli pratici per preservare la salute (evitare le correnti d'aria, moderare gli sforzi della voce, ecc....) – Ferrario aveva osservato gli effetti dell'esercizio dell'arte della declamazione sull'organismo. Questi effetti, a suo avviso, potevano essere positivi: l'aumento del volume del torace, il miglioramento della respirazione, lo sviluppo della trachea, della glottide e dei polmoni, la stimolazione della circolazione sanguigna, un più corretto funzionamento di stomaco e intestino, il miglioramento del colore della pelle, soprattutto del volto, per cui gli «occhi si fanno prominenti e scintillanti». ² E a questo proposito, Ferrario non mancava di paragonare la declamazione ad un altro esercizio che si stava allora affermando:

Fisicamente si considererà nell'uomo che di essa fa uso, poiché su di questo l'arte di declamare agisce come un'arte ginnastica, o per meglio dire come un esercizio più o meno forte degli organi della voce e della respirazione.³

Ma una particolare attenzione era dedicata agli aspetti negativi e patologici. Gli sforzi dovuti all'esercizio prolungato della voce, ad esempio, potevano provocare malattie come affezioni catarrali, angina, peripneumonia, infiammazioni, croniche e recidive di petto, tisi, suppurazioni tracheali, bronchiali o polmonari. E ciò in particolare nel caso in cui gli attori si trovassero ad agire in circostanze insalubri come spesso succedeva in teatri freddi o su palcoscenici esposti a correnti d'aria. Di particolare interesse, sono alcune osservazioni che riguardano l'interpretazione. L'attore impegnato nella rappresentazione di personaggi malati, infatti, poteva incorrere negli stessi inconvenienti del suo personaggio, se non addirittura in complicazioni maggiori, e persino nella morte. Mentre «la declamazione di cose allegre ed eroiche» può avere un effetto «eccitante», tanto che gli attori che la praticano «godono generalmente di ottima salute, e se pure cadono malati, lo sono di malattie per lo più infiammatorie», quelli che invece interpretano *pièces* e scene «all'eccesso patetiche» – che secondo le teorie sei-settecentesche sulla recitazione su cui si basava Ferrario erano esposti, come gli spettatori, agli stessi sentimenti dei personaggi – «sono quasi sempre molto malinconici, di salute vacillante e assai prone ad incorrere in croniche malattie per lo più a carattere astenico». ⁴

Di lì a poco, molte delle idee del Ferrario saranno riprese nella voce *Declamazione* dell'*Enciclopedia italiana e dizionario della conversazione*:

Gli effetti della declamazione non si limitano al fisico ma ben anco il morale ne risente, almeno in alcuni individui che la esercitano. Abbiamo veduto più d'una volta il sommo De Marini aver tanto occupato il cuore e la mente delle circostanze del soggetto che rappresentava, da lasciarsi cadere lagrime sui vestiti che rigavano; e vedemmo il



divino Lombardi compreso più fiato da un tale orgasmo che impallidiva allorché sosteneva alcune parti, ed alteravansi i lineamenti di sua fisionomia a segno, che avresti detto, il colmo dell'angoscia, dell'amore, dell'odio, del dolore, stava per troncargli il filo della vita che ancor rimaneva a quella creatura [...]. Comunque sia, egli è certo che i declamatori non rappresentano bene il carattere di uno agitato da questa o quella passione, senza sentire la passione stessa, nè la sentono senza che il loro morale, più o meno energicamente scosso, eserciti un'azione nociva sul sistema gangliare addominale e specialmente sul plesso solare [...], molestandolo in una forma o nell'altra, in un grado o nell'altro, gli organi che si trovano sotto il di lui impero. Quegli attori invece che per mancanza di studio, di suscettività o di altro, fanno consistere il declamare solo in un parlar forte, ed in un muoversi continuo, vanno esenti dalle molestie testè accennate, esponendosi però ad altre che sono comuni a tutti i declamatori.⁵

Siamo di fronte a un avvicinamento del mondo scientifico, medico in particolare, al teatro; avvicinamento che trova conferma nel fatto che, come vedremo, non erano pochi i medici che frequentavano i teatri, e costituivano una parte del pubblico particolarmente attenta e consapevole, anche rispetto ai testi.

Credo che anche di questo interesse del mondo scientifico per il teatro sia giusto tenere conto nel valutare alcuni episodi della storia del teatro italiano di fine Ottocento, che seguono di pochi anni la svolta "naturalistica" del teatro europeo.

Questo io so, che fra noi, dove si studia tanto poco, i rari grandi artisti son circondati da un volgo di mediocrissimi, che non sanno nulla, che non fanno nulla, e gettano solo un grande discredito sul nostro teatro nazionale; mentre in Germania e in Francia tutti o quasi tutti gli artisti fanno bene, perché hanno studiato e studiano continuamente.⁶

È partendo da questa considerazione che Paolo Mantegazza, nel 1892 – in un intervento pubblicato parallelamente sul suo «Archivio per l'Antropologia e la Etnologia» e sulla «Nuova antologia» – invitava gli «artisti drammatici» italiani a seguire i «precetti della scienza attinti alla lor volta dal libro della natura», lamentando la loro «profonda ignoranza [...] in fatto di scienze biologiche, della vita e delle sue leggi»⁷. L'articolo di Mantegazza costituiva una recensione-commento a *L'arte del comico*, da poco pubblicato da Luigi Rasi, attore, autore drammatico e didatta che dal 1882 dirigeva la *Regia Scuola di Declamazione* di Firenze.⁸ Con *L'Arte del comico*, Rasi si era proposto di dare un fondamento scientifico-teorico alla recitazione (declamazione). Riproponendo lo stesso titolo (*I fondamenti scientifici dell'Arte drammatica*), Rasi rispondeva sulla rivista di De Gubernatis «Natura e arte», opponendosi all'eccesso di queste considerazioni mediche in Mantegazza. Rivendicava inoltre la "scientificità" (ma anche questo è un segno dei tempi) della sua concezione dell'arte della declamazione, basata sullo studio della voce (fonetica, metrica), a cui, a suo avviso, andava «accoppiato lo studio grandissimo del gesto, del contegno, della fisionomia», come ribadirà ne *Il libro dei monologhi*.⁹

Non solo. Entrando sullo stesso terreno del suo interlocutore, Rasi contestava, sul piano scientifico, quella che riteneva una sopravvalutazione da parte di Mantegazza degli studi di Lavater, affermando che un attore non può essere adatto contemporaneamente ai ruoli tragici e a quelli grotteschi.¹⁰ La critica si basava sulle osservazioni dei suoi critici tedeschi (Theodor Piderit) e soprattutto, nell'ambito della fisiognomica, francesi (Lemoine, Delestre e Lagrange). Si citavano inoltre i nomi degli attori italiani (da Salvini a Rossi, da Novelli a Leigh, da Morelli a Zacconi) che, sulla scena, potevano smentire la tesi di Mantegazza.¹¹ Al di là della piega che prende la discussione (con l'accento posto sui caratteri nazionali della gestualità, la questione del "bello", ecc...), mi pare che il suo interesse risieda nel richiamo alla «fisiologia» delle emozioni e dei sentimenti come fondamento tanto della costruzione drammaturgica del personaggio quanto dell'interpretazione dell'attore.



Inevitabile, allora, fare riferimento a colui che in quel momento si stava affermando come il più importante interprete del teatro naturalistico, Ermete Zacconi (già citato da Rasi nell'elenco precedente a proposito della *Cavalleria Rusticana* di Verga). Zacconi fu uno fra i primi attori italiani a aderire all'estetica naturalistica, inaugurata in Italia, per quanto riguarda il teatro, da Giovanni Emanuel con la sua rappresentazione della morte per *delirium tremens* di Augusto Coupeau nell'*Assommoir*. Soprattutto, Zacconi fu tra i primi a cercare, in modo concreto e consapevole, un dialogo con il mondo scientifico, divenendone al tempo stesso un punto di riferimento.

In un momento in cui, a partire dalla letteratura, si sta concretizzando quell'«incontro tra camice bianco e foglio bianco, tra sfera clinica e sfera letteraria»¹² che caratterizza la cultura europea e italiana fra Otto e Novecento, la tradizionale rappresentazione della follia si afferma nel repertorio del grande attore e poi del mattatore (si pensi a Saul, Amleto, Macbeth, Otello), rendendo celebri alcune rappresentazioni della patologia psichica.¹³ Un punto di svolta è il ruolo di Osvold in *Spettri* di Ibsen, scritto durante il soggiorno fra Roma e Sorrento nel 1881 e rappresentato per la prima volta negli Stati Uniti, a Chicago, nel 1882: non la rappresentazione della follia di un eroe del teatro classico, ma quella di un personaggio che vive i conflitti e i problemi della cultura e della società contemporanee.

La prima italiana, nella traduzione dal tedesco di Polese e Rindler, andò in scena il 22 febbraio 1892 al Teatro Manzoni di Milano, con la compagnia di Giovan Battista Marini, con Virginia Marini (Helene Alving), Libero Pilotto (il Pastore Manders), Emilia Saporetto Sichel (Regine Engstrand) e Ermete Zacconi (Osvold Alving), la cui interpretazione della scena finale, nel corso degli anni, diventerà il suo «cavallo di battaglia», riproposto anche in una versione cinematografica del 1918.

Roberto Alonge ha dimostrato come la traduzione e l'adattamento di Enrico Polese tendesse, per motivi moralistici e «gastronomici», a rendere tutti i personaggi «più buoni di quanto non emerga dall'originale»,¹⁴ e come, a sua volta, Zacconi interpretasse il testo in modo autonomo e creativo.

Ricordiamo brevemente la situazione delineata nel dramma. Ibsen mette in scena l'ipocrisia di una famiglia borghese di provincia, segnata da una serie di patologie ereditarie e attraversata da profondi problemi di depravazione morale. Helena Alving ha tenuto nascosto al figlio Osvold il passato dissoluto del marito. Quando Osvold si innamora della cameriera Regine, la madre è costretta a rivelargli che la giovane è in realtà figlia del padre, che per di più gli ha trasmesso la sifilide, la malattia che lo sta affliggendo e che lo porterà alla demenza. Osvold confessa alla madre che le prime crisi del suo male si sono manifestate in Francia, dove gli è stato diagnosticato il pericolo letale. Subito dopo, Osvold viene colto da una crisi. Di fronte alla sofferenza del figlio, la madre è tentata di somministrargli morfina per ucciderlo, come lui stesso si era fatto promettere, ma poi rinuncia mentre cala il sipario.

La traduzione di Polese orientava l'attore «alla definizione di un Osvold particolarmente ubriacone». Zacconi la utilizza per «mostrarci il progressivo istupidimento» del personaggio, con interpolazioni sul copione volte ad accentuare «il progressivo indebolimento di Osvold», la cui causa viene ricondotta all'atavismo, assente in Ibsen.¹⁵ L'interpretazione di Zacconi, ancor più nel corso degli anni e della sua carriera di «mattatore» della scena italiana, trasformerà dunque il dramma morale di Helena Alving nello spettacolo della malattia e della morte di Osvold, provocando – come è noto – il dissenso dello stesso Ibsen, a cui Zacconi risponderà prima in un'intervista, e in seguito nel libro autobiografico *Ricordi e battaglie*.¹⁶

Dopo la prima del 1892, l'autorevole critico del «Corriere della sera» Giovanni Pozza aveva scritto che «Gli *Spettri* sono il dramma di una madre» e non «il graduale svolgimento di una malattia mentale», toccando il nodo cruciale della messa in scena di Zacconi, al di là degli aspetti drammaturgici, peraltro decisivi. In questa occasione, vorrei invece soffermarmi su alcuni aspetti medico-scientifici dell'interpretazione di Zacconi e della sua ricezione da parte della critica.

Pochi anni prima, Antoine (a Parigi nel maggio 1890, in tournée a Milano e Torino nel 1892) aveva fatto di Osvold l'occasione per «uno straordinario studio sull'ereditarietà»¹⁷, sulla scia di un dibattito molto vivo



nella scienza del tempo. In particolare, Alonge ipotizza che, sulla scorta di La Chesnais, il drammaturgo norvegese fosse venuto a conoscenza della teoria di Adam Öwre secondo cui la sifilide non si trasmette per via ereditaria, e che si sia divertito a «farsi beffe delle teorie della ereditarietà di Taine e Zola».¹⁸ Ma ciò significava mettere al centro dell'interpretazione il modo di rappresentare realisticamente la malattia e i suoi effetti. Dopo aver visto Zacconi recitare a Parigi, Antoine gli contesterà di manifestare troppo presto i sintomi del male, e di farlo in presenza di interlocutori per nulla impressionati. Secondo Antoine: «Rimane un po' sorprendente che la signora Alving e il Pastore non si turbino maggiormente davanti allo spaventevole spettro che ci mostra Zacconi sin dal suo apparire».¹⁹ Anche Luigi Capuana descrive i progressi inesorabili della malattia di Osvold nell'interpretazione di Zacconi, volta appunto a rispecchiare la fisiologia della malattia:

Ho assistito più volte alla sua mirabile incarnazione nell'Osvoldo degli *Spettri*, [...] Osvoldo è malato moralmente e fisicamente; la sua intelligenza vagola in mezzo alle nebbie incipienti della follia alcoolica ereditaria. A poco a poco, quelle nebbie della mente si fanno sempre più dense, il suo tormento è atroce; egli ha coscienza dello stato in cui si trova; ha strappato al medico la verità. E negli ultimi luccicori dello intelletto, rinfaccia alla madre quella vita che gli è stata malamente data senza che egli l'avesse chiesta. Tutt'a un tratto, chiude l'uscio a chiave; nessuno deve più uscire di là, nessuno può più entrarvi!... La madre, spaventata, tenta di calmarlo. Intanto spunta il sole e indora le cime delle montagne che si scorgono dalla finestra aperta. Osvoldo, immobile su la seggiola, si è già sperduto nella tenebra della pazzia.

– Mamma, dammi il sole! – balbetta. E alle parole disperate della signora Alving ormai egli non saprà rispondere più altro: – Il sole! Il sole!... – disfatto, ebe, con gli occhi quasi spenti che guardano nel vuoto. [...] Il concetto dell'eredità è divenuto personaggio vivente. Osvoldo non discute una teorica scientifica, la mostra.²⁰

La valutazione di Capuana riguarda soprattutto la fedeltà al testo di Ibsen e le ragioni attoriali che guiderebbero Zacconi, ma a noi interessa qui un altro aspetto, già evidenziato da Achille Tedeschi: «Egli ha studiato certo sul vero quella malattia che conduce Osvoldo all'imbecillità e come l'ha vista sul vero la riproduce con effetto terrorizzante sulla scena».²¹ Domenico Oliva ha osservato che «non c'è particolare clinico che gli sfugga; è un osservatore incomparabile, e il più attento e il più rigoroso e il più minuto che si possa immaginare».²²

Su questo aspetto si basava insomma il «mito» di Zacconi «realista», a cui l'attore stesso aveva contribuito, nella primavera del 1895, nell'intervista per «Il Piccolo» di Trieste. Quando l'intervistatore fa riferimento ai «medici che hanno constatato che la sua interpretazione fu grande», e lo sollecita sul piano scientifico («Ella, nel ritrarre la figura di Osvoldo, ha corretto in parte gli errori scientifici commessi dall'Ibsen»), Zacconi entra nei dettagli della «creazione della pazzia, non improvvisa, ma lenta, progressiva»:

– Osvoldo dice però: laggiù ho avuto un attacco. Dunque lo squilibrio c'era anche prima. Io ho colto questa frase e mi è sembrato più naturale di ritrarre lo sviluppo d'una lenta e progressiva paralisi cerebrale.

A essere affrontato qui è anche il problema scientifico del «principio ereditario», che sarebbe stato esagerato da Ibsen «fino al grottesco»:

L'Ibsen, già, com'ella sa benissimo, è un grande pensatore. Il filosofo però prende la mano al drammaturgo. Nella sua preoccupazione della tesi, egli dimentica che i suoi personaggi sono esseri umani; diventano simboli, strumenti per esplicitare la tesi dell'autore.²³

Al centro dell'intervista si colloca dunque il rapporto con la scienza, assunta come principio dell'interpretazione attoriale e come parametro attraverso cui individuare e rettificare quelli che egli considera errori dell'autore. Tutto questo rientra pienamente nella dimensione delle interpretazioni



zacconiane. D'Amico, per esempio, avrebbe esplicitamente parlato di «caso clinico» a proposito di *Lorenzaccio* di De Musset.²⁴ Ed altrettanto emblematico è il caso della morte in scena di Corrado in *La morte civile* di Giacometti: il personaggio si suicida ingerendo stricnina. Zacconi adotta qui una soluzione recitativa (la progressiva immobilità invece dell'eccesso cinetico), opposta a quella di *Spettri* per Osvald, ma altrettanto legata, oltre che al rispetto del testo, a un'esigenza di adesione naturalistica alla realtà fisiologica.²⁵

Sappiamo come Zacconi recitasse la scena grazie a una precisa descrizione fornita da Sabatino Lopez pochi anni dopo (1988-89), che collocava l'interpretazione entro il gusto positivistico-naturalista. Tale operazione confermava non tanto l'aspetto della «immedesimazione», quanto piuttosto il realismo «clinico» fondato sull'esperienza diretta, messo in rilievo dall'inciso («– egli ne ha visto uno –»):

l'avvelenato per stricnina – egli ne ha visto uno – si contorce, si divincola, si intirizzisce, poi si aggruppa, cade avvolto siccome una serpe, ed egli si contorce, si divincola, si intirizzisce, si aggruppa cade come una serpe.²⁶

Allora appare abbastanza chiaro come Zacconi cerchi di avvicinarsi all'interpretazione non solo attraverso il testo di Ibsen, ma anche tramite la documentazione medico-scientifica e l'osservazione diretta della realtà della patologia. Le allusioni all'osservazione dal vero di Tedeschi («Egli ha studiato certo sul vero quella malattia») e Lopez («egli ne ha visto uno») anticipano ciò che Zacconi ribadirà in *Ricordi e battaglie* a proposito del proprio metodo di lavoro per la preparazione dei personaggi²⁷:

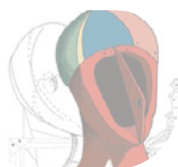
io che [...] avevo cercato una verità umana anche negli infermi e nei pazzi, negli ubriachi e nei delinquenti, e avevo passato mesi di studio nel manicomio di Perugia, guidato dal buon professor Muzioli e in quello di Reggio Emilia, e avevo altresì indagato la psicologia degli ergastolani di Brindisi e di Oneglia; io che ero vissuto infine intensamente tra tante miserie e debolezze umane.²⁸

Peraltro, questi esperimenti, oltre a essere ricordati nel diario del segretario e collaboratore Pierotti,²⁹ sono raccontati dallo stesso Zacconi nelle sue interviste e ripresi dalla stampa coeva, come nel caso dell'«Illustrazione italiana».³⁰ Ma sul fondamento scientifico del proprio *training* attoriale, volto a «possedere l'acuta sensibilità e le nozioni scientifiche necessarie a rendere il tragico male secondo i dettami della legge e dell'arte insieme», Zacconi insisteva fin dall'inizio, come dimostra una lettera indirizzata a Rasi:

So le ragioni scientifiche di quanto ho osservato, e nella riproduzione dell'essere normale ed anormale non compio un movimento muscolare e nervoso del corpo senza conoscere le origini del movimento psichico che possono generare.³¹

È proprio su questa consapevolezza che Rasi insisterà nella voce *Zacconi, Ermete* nel secondo volume dei *Comici italiani* (1904), in cui sembra rispondere al vecchio attacco di Mantegazza:

I maestri, nel senso di fabbricatori di artisti, non sono mai stati e non saranno mai, perché l'ingegno e il sentimento non li dà l'uomo. In arte non possono essere che delle guide, le quali con l'esempio e la parola additano all'attore la via diritta dello studio. Sarebbe lo stesso come dire lo Zacconi scolaro di tutti gli ammalati e i moribondi che osservò negli ospedali per raccogliere sinteticamente in una semplice linea tutta l'analisi fatta su quelle contrazioni facciali lente e spasmodiche,[...] Se lo Zacconi, studioso e scrupoloso all'eccesso [...], afferma di avere frequentato giovanissimo a scopo di studio manicomi, ospedali, cliniche e reclusori, perché non dovremmo noi credergli? E perché non credergli quand'egli afferma di avere letto Descuret, Charcot, Lombroso, Ferri ed altri. [...] lode va data allo Zacconi, se all'entusiasmo della moltitudine vuole anche congiunta la sapiente ammirazione dello scienziato.³²



Sebbene la cifra delle sue interpretazioni rimanga, comunque, quella “clinica”, Zacconi è convinto che il metodo di lavoro naturalistico (conoscere “scientificamente” la realtà) comporti e consenta, come conseguenza, una conoscenza più ampia dell'animo umano e dei rapporti sociali, che va ben oltre la mera riproduzione “realistica” della patologia. Infatti, nell'Osvold e in altri personaggi di Zacconi non c'è soltanto questo aspetto, o meglio: la rappresentazione della dimensione fisiopatologica rimanda a qualcosa di più complesso e metaforico, per cui, come ha osservato Pupo,

Osvoldo diviene qui il simbolo di una razza di degenerati. La sua patologia, non bene specificata dal drammaturgo, assurge a paradigma della «malattia del secolo». Il fantasma più circoscritto della sifilide si carica delle inquietudini legate alle dottrine degenerative, ai dibattiti che anche in Italia esse suscitavano.³³

L'osservazione scientifica come base delle interpretazioni di Zacconi, secondo il canone positivistico, è riconosciuta da Cesare Lombroso nel famoso intervento *Gli Spettri di Ibsen e la psichiatria*, apparso nel 1893 in «Vita moderna». Questa rivista, l'anno precedente, ovvero a ridosso della prima milanese di *Spettri*, aveva registrato, a firma dello stesso direttore, lo sconcerto e le divisioni del pubblico di fronte alla novità dell'opera e dell'interpretazione di Zacconi:³⁴

quei brevi accessi, di eloquenza geniale prima, di furore dopo, che spiccano in mezzo all'apatia, dominante quella passione esagerata per l'alcool, quella dimenticanza completa e immediata d'ogni cosa, quella balbuzie, che si svolgono nell'eroe principale degli *Spettri* sono le linee vere della demenza paralitica, e Zacconi è mirabile nella sua riproduzione; solo che anch'egli non vuol essere da meno dell'Ibsen nel caricare le tinte.

Anch'egli compendia in un solo soggetto la balbuzie, la disfasia, il camminare incerto e a sbalzi, l'apatia e l'irrequietudine non di uno ma di dieci paralitici, sicchè ne fa un estratto terribilmente concentrato come e più che non ne abbia scolpito l'autore.³⁵

D'altra parte, Zacconi stesso, e non solo nella tarda autodifesa di *Ricordi e battaglie*, poteva gloriarsi del riconoscimento che gli era venuto, oltre che da critici e artisti italiani e stranieri, da «valenti psichiatri».³⁶ Su questo aspetto però Rasi ha una posizione diversa:

[...] chi dovrebbe giudicare della genialità o realtà di quegli spasimi? Il pubblico, o gli scienziati facenti parte, per un caso, del pubblico? Io credo il pubblico; il quale, o genialità o realtà, dee volere soprattutto dell'arte pura.³⁷

Non a caso, infatti, come Zacconi ricorderà con soddisfazione, l'apprezzamento più completo verrà da uno di quei medici che (un po' come Ferrario all'inizio del secolo) applicano le loro conoscenze mediche all'analisi del fatto teatrale. Tra questi spicca Enrico Morselli, tra i maggiori innovatori della psichiatria di fine secolo e fondatore in quegli anni, proprio in quella Genova dove venne ospitata la rappresentazione zacconiana di *Spettri*, dell'ambulatorio per le malattie mentali. Con Morselli, Zacconi continuerà ad avere contatti negli anni.³⁸ Di lui dirà: «Come esteta discopro e ammiro in lui una qualità suprema: è profondamente vero e delicatamente sobrio nelle sue interpretazioni psicologiche». In particolare, a proposito di Osvold:

L'Osvoldo che egli ci rappresenta non è soltanto quale il celebre poeta norvegese ha immaginato; è quale il più consumato degli alienisti e neuropatologi potrebbe delineare sulla guida dell'esperienza clinica [...]. La scienza scopre i mali e i beni della vita umana, ma il suo procedimento è lungo, e nell'analisi che scompone i fatti, l'emozione si raffredda e si scolorisce. L'arte invece, ci fa vivamente sentire – e spesso più vivamente che in realtà – questi beni e questi mali: egli è che il suo procedimento ha tanta maggiore efficacia in quanto è breve e sintetico. Infatti [*il suo famoso Osvoldo ibseniano*] non è soltanto quale il celebre poeta norvegese ha immaginato; è quale il più sapiente degli alienisti e neurologi potrebbe delineare sulla guida dell'esperienza clinica.³⁹



Anche sul piano della recitazione femminile ci sarebbe molto da dire. Qui mi limiterò a ricordare il caso del “corpo nervoso” di Eleonora Duse, la quale, per il ritorno alle scene del '21, rinunciò al progetto di *Spettri* con Zacconi (sceglieranno poi *La donna del mare*); negli anni 1899-1901, i due attori avevano maturato insieme un'intensa esperienza dannunziana.⁴⁰ Se Zacconi rinuncerà, in questa occasione, al suo ruolo più emblematico, la Duse l'anno successivo interpreterà Ellen Alvig accanto a Memo Benassi, nella stessa opera, riproposta col titolo variato di *Fantasmì*.⁴¹

Come risulta dalle citazioni che corredano il bel saggio di Donatella Orecchia,⁴² i riferimenti alla scienza moderna sono immancabili nei critici che seguono con crescente interesse l'attività dell'attrice. Questi indicano proprio nella dimensione patologica la differenza percepita tra il modo di recitare della Duse e quello delle altre attrici:

una questione di termini in relazione al modo in cui la critica nomina, descrive e prima ancora vede la sua recitazione negli anni Ottanta: le cronache del tempo fanno ricorso con una frequenza significativa ai termini «nervoso», «nevrotico», «isterico», spesso coniugati con una non ben precisata ‘modernità’. In secondo luogo una questione di poetica: la giovane Duse (e in parte l'attrice matura) sembra dare corpo e voce a un disagio personale e sociale, della donna e dell'artista, a una condizione ‘dolorosa’ propria di un soggetto dall'identità precaria e franta, che trova interessanti corrispondenze con le forme di quell'immaginario dei nervi.⁴³

Nel 1884, Leone Fortis, nella rubrica *Corriere dei teatri* de «Il Pungolo», aveva scritto, in riferimento esplicito alle teorie lombrosiane:

Tutte le protagoniste dei lavori ch'ella ha con particolare cura studiati, hanno come nota caratteristica la eccentricità spinta quasi alla pazzia. [...] e che certo il Lombroso ascriverebbe nella immensa famiglia dei mattoidi.⁴⁴

Ma la descrizione più complessa, che verrebbe da definire sorprendentemente “clinica”, è quella di Rasi:

Ecco: la Duse, al primo tempo della sua grandezza, possedeva al sommo la faccia che noi vediamo il più spesso nelle malattie generali del sistema nervoso, e, particolarmente nelle grandi nevrosi: la faccia convulsiva. L'occhio agitato da tremanti impercettibili; si recava rapidamente in direzioni opposte; le guancie passavano con incredibile rapidità dal rossore al pallore; le narici e le labbra fremevano; i denti si serravano con violenza, e ogni più piccola parte del volto era in movimento... La persona poi, a significar ben compiuta la espressione del tipo, avesse guizzi serpentini, o abbandoni profondi, rispondeva perfettamente coll'azione e contrazione delle braccia, delle mani, delle dita, del busto, all'azione e contrazione del volto. E perciò, forse, la grande artista riusciva insuperabile nella presentazione dei personaggi a temperamento isterico.⁴⁵

Nota ancora Donatella Orecchia, mettendo in relazione la recitazione della Duse con la scienza contemporanea:

Consapevolmente o meno, il corpo piegato all'indietro che fa ritorno anche in alcune immagini della Duse, soprattutto caricaturali, richiama il tropo visivo per eccellenza della malattia nervosa in Charcot: la curva, sia nella forma dell'inarcamento della schiena (la posa ad arco), sia nelle altre molteplici forme di contorsione che si ritrovano in molte delle riproduzioni iconografiche delle donne isteriche della Salpêtrière [...]. In sintesi, dunque, le cronache ci parlano del modo di vedere e di raccontare il corpo scenico (della Duse) a fine Ottocento: sul piano descrittivo, compaiono in modo ricorrente tratti che proprio in quegli anni qualcuno (Charcot ma non solo lui) catalogava come caratterizzanti le malattie nervose e in particolare l'isteria. [...] Nel discorso sulla Duse, i frammenti stilistici divengono così metonimici di un paradigma della malattia che li riaggrega in una verità di un'arte malata (in modo analogo a quanto Charcot aveva fatto con i sintomi isterici). La nevrosi da patologia medica sembra così passare a indicare la deformazione delle regole della sociale convivenza (di ordine, di compostezza, di distinzione e di educazione) proprio attraverso l'infrazione delle convenzioni estetiche di unità e armonia compositiva, di omogeneità e di linearità stilistica.⁴⁶



Appare allora abbastanza chiaramente che ciò che in Zacconi era frutto di studio della realtà, compiuto osservando il comportamento dei suoi “modelli” negli ospedali psichiatrici, la Duse lo faceva istintivamente, seguendo il proprio temperamento, guidata dall'istinto del suo “corpo nervoso”. Nel 1901, Rasi «aveva scritto della collaborazione tra i due attori come di una rappresentazione simultanea di due spettacoli paralleli, contemporanei e inconciliabili»,⁴⁷ mentre Gobetti avrebbe definito Zacconi e Duse «due mondi opposti»;⁴⁸ al di là del suo significato per la storia del teatro italiano, l'episodio dell'ultima collaborazione fra Zacconi e la Duse è rivelatore di un profondo mutamento nei rapporti fra scienza e la cultura di cui è sintomatico l'atteggiamento di Gobetti, il quale, in «La frusta Teatrale», cita le letture scientifiche di Zacconi (Charcot, Ferri, Lombroso ecc...) come un retaggio del passato, mentre la Duse rappresenta per lui lo sviluppo di una sensibilità nuova, segnata dall'interiorizzazione della fisiologia.⁴⁹

Nelle critiche a Zacconi formulate da Gobetti, che porta a più alta consapevolezza le reazioni istintive degli “avversari” dell'attore, emerge un aspetto del ruolo svolto dal teatro nella cultura positivista di fine Ottocento; quello, cioè, di amplificare e di evidenziare una delle caratteristiche salienti dell'estetica e del gusto naturalistici, la contraddizione fra autenticità (verità) e spettacolarità, come era avvenuto con la teatralizzazione della medicina nel caso celebre delle lezioni di Charcot alla Salpêtrière.

L'aspetto della ricezione non deve dunque essere sottovalutato, almeno nell'ambito della “spettacularizzazione” della scienza, in modo analogo a quanto avviene nel teatro. Secondo Silvio d'Amico, *Spettri* non ha

niente da fare con lo spettacolo granguignolesco per trent'anni offerto ai due mondi dal nostro grande Zacconi. Il formidabile attore verista l'ha colto a volo, per dare un saggio clinico, e fisicamente terrorizzante, dei progressi di una paralisi luetica, con cui un figlio sconta le colpe del padre corrotto: che sarebbe, conveniamone, un povero dramma: opera, tutt'al più, di propaganda igienica e profilattica. La verità è che al poeta il morbo d'Osvaldo preme per le sue conseguenze spirituali. La peccatrice del dramma è, secondo Ibsen, sua madre: Elena Alving peccò contro la Vita, quando invece d'abbandonare il marito tiranno immondo, fece ossequio alla morta Regola in cui non credeva più («c'è un cadavere nella stiva»), rimanendo con lui; e n'è punita dal fatto che suo figlio, nato artista, ma con l'eredità viziata del padre, è escluso dalla Vita: oggi non può creare, domani sarà idiota».⁵⁰

Secondo Ivan Pupo, «Ermete Zacconi, nell'ottica di Silvio d'Amico, è il responsabile di uno stravolgimento mattatoriale e granguignolesco di *Spettri*».⁵¹ Ma non si tratta solo di questo: nel corso dei vent'anni successivi alla prima incarnazione zacconiana di Osvaldo, la sua interpretazione era divenuta un *cliché* recitativo e aveva perduto la forza innovativa (anche nell'ambito della spettacolarizzazione scientifica) che aveva avuto al suo primo apparire negli anni della (breve) affermazione della cultura positivista.



NOTE

- 1 Ferrario 1825. L'editore milanese Visaj ne pubblicò una seconda edizione rivista nel 1841, con il titolo *Influenza del suono, del canto e della declamazione in istato di salute e di malattia e bisogni primari delle società drammatiche per civilmente ed onestamente esistere*. Su Ferrario si veda Cantù 1844: 205-207 (*ad vocem*). In particolare per un'analisi del trattato cfr. Innocenti 2017: 155-169.
- 2 Ivi: 60.
- 3 Ivi: 57.
- 4 Ivi: 82.
- 5 *Enciclopedia italiana e dizionario della conversazione* vol. VII (DAN-ERR), Venezia, Tasso, 1844. La citazione è tratta da Innocenti 2017: 163. Sono nominati gli attori Giuseppe De Marini (1772-1829) e Francesco Lombardi (1792-1845).
- 6 Mantegazza 1892: 356.
- 7 Ivi.
- 8 Rasi 1890.
- 9 Rasi 1891: 38.
- 10 Rasi 1892. Sulla questione Martini 1892: 757-763 e Martini 1908: 233-267. Vedi anche Mancini: 65-67.
- 11 Rasi 1892: 820
- 12 Bortot 2024: 115.
- 13 Cfr. Pieri 2006.
- 14 Alonge 1990: 72. Oltre ai numerosi contributi ibseniani di Alonge, si veda anche Pupo 2014.
- 15 Cfr. Alonge 1990: 87-88. Il copione utilizzato da Alonge, conservato presso il Museo-biblioteca dell'Attore di Genova, reca il visto di censura in data 9 febbraio 1894. Il copione proviene dalla compagnia Zacconi-Pilotto-Sciarra, durante la prima stagione di capocomicato di Zacconi.
- 16 Zacconi 1895 e Zacconi 1948: 133-146.
- 17 Alonge 1990: 82.
- 18 Alonge 1996: 105-106.
- 19 Antoine 1922. Qui citiamo da Alonge 1988: 230 e Id. 1990: 93.
- 20 Luigi Capuana, *Di un'opinione di E. Zacconi*, in Id. 1899: 195-196.
- 21 Achille Tedeschi in «Illustrazione italiana» del 13 gennaio 1895. Citiamo qui da Pardieri 1960: 66.
- 22 Si fa riferimento al testo di Domenico Oliva, *Il teatro in Italia nel 1909* (1911). Citiamo qui da Pardieri 1960: 106.
- 23 Zacconi 1895.
- 24 Così Silvio d'Amico ne «Il giornale d'Italia» del 16 dicembre 1946, nel contesto di una recensione all'interpretazione di Renzo Ricci. Dall'articolo sarebbe nata una polemica fra il critico e l'attore, sulla quale si veda, anche in questo, caso Zacconi 1948: 147-172.
- 25 La scena in questione sarà poco dopo, nel 1895, al centro di una furiosa polemica generazionale tra il giovane Zacconi e il vecchio Tommaso Salvini che aveva preferito la morte per crepacuore. Cfr. Zacconi 1948: 173-189, ma anche Livio 1989: 91 ss.; vedi anche Alonge 1988: 207-209.
- 26 Lopez 1898-9, *Ermite Zacconi*, cit. in Livio 1989: 92.
- 27 Cfr. Zacconi 1948: 144.
- 28 Ivi: 134.
- 29 Conservato presso il fondo Melato della Biblioteca A. Panizzi di Reggio Emilia. Ne parla diffusamente, pubblicandone anche alcuni passi, Geraci 1993a e 1993b.
- 30 Zacconi [...] s'è lasciato intervistare a Ferrara da due medici del Manicomio, ai quali ha spiegato come egli sia giunto ad interpretare tanto stupendamente il personaggio di Osvaldo negli *Spettri*, "L'ho



studiato sui libri, l'ho osservato ne' manicomi e, purtroppo in qualche amico" egli ha detto. E fin qui non si può che ammirare lo spirito di osservazione, la facoltà di analisi dell'artista colto che studia sul vero le difficoltà maggiori dell'arte sua. Ma Zacconi ha detto altresì che gli artisti drammatici devono occuparsi di psicologia. M'immagino che effetto avrebbe fatto, alcuni anni sono, il domandare a certe belle donnette allora nel fiorire degli anni e della reputazione artistica che cosa intendevano per psicologia. [...] Mi guarderò bene di contraddire l'illustre attore su quanto egli ha detto riguardo a sé stesso, all'auto-suggestione, alla tempesta che egli deve sollevare nell'animo suo, tutte le sere e a quell'ora, per dare forma ai sentimenti che deve riprodurre. Di queste metamorfosi dell'animo, dell' "io" d' un artista nessuno può essere miglior giudice che lui stesso. Ma mi pare ch'egli sia nell'errore quando comincia a generalizzare ed a credere che tutti provino le stesse sensazioni psichiche. [...] Il pubblico non può essere composto né di sapienti, né di filosofi positivisti. Ci mancherebbe altro!»: Cola e Gigi [?], 1894.

31 Riprendiamo la citazione da Geraci 1993a: 81. La lettera è conservata presso la Biblioteca teatrale del Burcardo (Autografi, Cartella Zacconi). Geraci non ne indica la data.

32 Rasi 1904: 704-715.

33 Pupo 2014: 64.

34 Macchi 1892. Cfr. Geraci 1993b: 279-282. Geraci osserva: «Non senza un certo orgoglio Lombroso aveva rivendicato in quel trionfo teatrale anche la lunga battaglia condotta dalla sua scuola nei decenni precedenti» (ivi, p. 281). Scriveva infatti Lombroso: «*Gli Spettri* d'Ibsen accolti con ripugnanza, con diffidenza sulle prime, trionfarono, anche nei paesi più misonoetici d'Italia, anche in Torino e Roma, dei dubbi e delle avversioni che suscitano sempre e cose nuove». (v. nota seguente)

35 Lombroso 1893. Zacconi cercherà di mettersi in contatto con Lombroso, come risulta da un biglietto conservato nell'Archivio Storico dell'Università di Torino.

36 Zacconi 1948: 135.

37 Rasi 1904: 181.

38 Geraci 1993b: 282, nota 43. Geraci segnala tre lettere conservate presso il Fondo Zacconi del Museo-biblioteca dell'Attore di Genova scritte a Morselli fra il 1896 e il 1902. Nella prima, datata 28 aprile 1896, comunica all'attore di avergli inviato l'articolo su *Spettri*; nella seconda, gli chiede di recitare un monologo (*Amleto* o *Dante*) presso la «Società di Comunicazioni Scientifiche», mentre nella terza (24 novembre 1902) lo prega di tenere una conferenza sulla *Morte civile*, *Otello* o *Nerone*.

39 Morselli, cit. in Livio 2000: 650. Cfr. anche Pieri 2006: 356.

40 La rievocazione della Duse da parte di Zacconi è in Zacconi 1948: 71-82, con appendice di documenti. Per il ritorno alle scene nel 1921 cfr. Schino 1986.

41 Cfr. Quazzolo 2024.

42 Cfr. Orecchia 2013.

43 Ivi: 115, ma al riguardo cfr. anche anche Molinari 1985.

44 Fortis 1884.

45 Rasi 1986: 27.

46 Orecchia: 117-119.

47 Schino 1986: 100.

48 Gobetti, 1974: 234-236.

49 L'attenzione di Gobetti a questo avvenimento meriterebbe un approfondimento a parte.

50 D'Amico 1921: 126-127 (si tratta di una recensione ad uno spettacolo del 1918) e Id. 1928: 29-31.

51 Pupo 2014: 54.

**BIBLIOGRAFIA**

- Alonge R. (1988), *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza.
- Alonge R. (1990), *Zacconi e un agente tuttofare: traduttore, adattatore (e anche un poco drammaturgo)*, in *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, a cura di Alessandro Tinterri, Bologna, il Mulino (ma in origine in «Il Castello di Elsinore», 1988, fasc. 1, pp. 69-94).
- Alonge R. (1996), *Sussurri e origliamenti nel salotto ibseniano*, in Id., *Scene perturbanti e rimosse. Interno ed esterno sulla scena teatrale*, Roma, La Nuova Italia Scientifica.
- Antoine A. (1922), *La semaine théâtrale*, «L'Information», 2 gennaio.
- Bortot S. (2024), *La malattia al centro dello scrittoio ottocentesco*, in *Letteratura e medicina nell'Ottocento*, a cura di Daria Perocco, Venezia, Marcianum, pp. 113-151.
- Cantù I. (1844), *L'Italia scientifica contemporanea, notizie sugli italiani ascritti a cinque primi congressi attinte alle fonti più autentiche*, Milano, vedova di A.F. Stella e Giacomo figlio.
- Capuana L. (1899), *Cronache letterarie*, Catania, Giannotta.
- Cola e Gigi [Emilio Treves] 1894, *Corriere*, «L'illustrazione italiana», anno XXI, n. 36, 9 settembre, pp. 318-319.
- D'Amico S. (1921), *Maschere*, Roma, Mondadori.
- Idem (1928), *Ibsen*, Milano, Treves.
- Enciclopedia italiana e dizionario della conversazione*, vol. VII (DAN-ERR), Venezia, Tasso, 1844.
- Ferrario, G. (1825), *Influenza fisiologica e patologica del suono, del canto e della declamazione*, Milano, Vinaj.
- Fortis L. (1884), *Corriere dei teatri*, in «il Pungolo», 6-7 maggio.
- Geraci S. (1993a), *Scene dal laboratorio invisibile di Ermete Zacconi. I parte*, in «Teatro e storia», VIII, n. 14, pp. 67-90.
- Geraci S. (1993b), *Scene dal laboratorio invisibile di Ermete Zacconi. II parte*, in «Teatro e storia», n. 15, pp. 279-306.
- Gobetti P. (1921), *Opere complete*, volume III. *Scritti teatrali e letterari*, a cura di Giorgio Guazzotti, Torino, Einaudi, 1974, pp. 234-236.
- Innocenti, B. (2017), *La dissertazione di Giuseppe Ferrario sopra l'influenza fisiologica e patologica del suono, del canto e della declamazione sull'uomo (1825)*, in *La double séance: La musique sur la scène théâtrale et littéraire/La musica sulla scena teatrale e letteraria*, a cura di Michela Landi, Firenze, Firenze University Press.
- Livio G. (1989), *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia.
- Livio G. (2000), *Il teatro del grande attore e del mattatore*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. II. Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, a cura di Guido Davico Bonino e Roberto Alonge, Torino, Einaudi, pp. 611-675.
- Lombroso C. (1893), *Gli Spettri di Ibsen e la psichiatria*, «Vita moderna», 15 gennaio.
- Lopez S. (1898-9), *Ermete Zacconi*, «Natura ed Arte», VIII, 1.
- Macchi G. (1892), *Per l'arte di Herik Ibsen*, «Vita moderna», 28 febbraio.
- Mancini L., (2021), *Luigi Rasi. La declamazione come scienza nuova*, Milano, Mimesis.
- Mantegazza, P. (1892), *I canoni scientifici dell'Arte drammatica*, «Archivio per l'Antropologia e la Etnologia», vol. 22, pp. 89-99, con il titolo *La scienza sul palcoscenico*, «Nuova antologia», vol. CXXI, pp. 355-366.
- Martini F. (1892), *Lettera a Francesco Protonotari*, «Nuova Antologia», fascicolo IV, 16 Febbraio, pp. 757-763.
- Martini F. (1908), *Al teatro*, Firenze, Bemporad, pp. 236-267.



- Molinari C. (1985), *L'attrice divina*, Roma, Bulzoni.
- Morselli E. (1899), *L'arte di Ermete Zacconi giudicata da Enrico Morselli*, «Theatralia», 16 agosto.
- Oliva D. (1911), *Il teatro in Italia nel 1909*, Milano, Quintieri.
- Orecchia D. (2013), *Appunti sull'immaginario dei nervi e il corpo scenico ottocentesco*, «Rivista Arabeschi», n.1, gennaio-giugno, pp. 110-123.
- Pardieri G. (1960), *Ermete Zacconi*, Bologna, Cappelli,
- Pieri M. (2006), *Ossessioni, deliri, trance: la recita della pazzia nel teatro borghese italiano*, in *Follia, follie*, a cura di Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, pp. 345-369.
- Pupo I. (2014), *I dolori del giovane Osvald. Rileggendo Spettri*, «Il Castello di Elsinore», n. 69, pp. 51-88.
- Quazzolo P. (2024), *L'ultimo spettacolo di Eleonora Duse: il debutto di Spettri a Trieste*, in «Sinestesieonline», a. XIII, n. 42, pp. 1-13.
- Rasi L. (1904), *I Comici italiani. Biografia; bibliografia, iconografia*, Firenze, Lumachi, vol. II..
- Rasi L. (1890), *L'Arte del comico*, Milano, Paganini. Verrà ripubblicato presso Sandròn (Palermo) nel 1906, 1914, 1923. Si v. ora, a cura di Leonardo Mancini, Milano, Mimesis, 2014.
- Rasi L. (1891), *Il libro dei monologhi. Seconda edizione accresciuta di due nuovi Monologhi illustrati*, Milano, Hoepli, 1891.
- Rasi L. (1892), *La scienza sul palcoscenico*, «Natura e Arte. Rassegna quindicinale illustrata italiana e straniera di scienze lettere e arti», n. 10, 15 aprile, pp. 815-824.
- Rasi L. (1986), *La Duse*, a cura di Mirella Schino, Roma, Bulzoni.
- Schino M (1986), *Ritorno al teatro. Lettere di Eleonora Duse ad Ermete Zacconi e a Silvio d'Amico*, in «Teatro archivio», n. 10, pp. 149-254.
- Zacconi E. (1895), *Un'intervista con Ermete Zacconi*, «Il Piccolo della sera» (supplemento del «Piccolo»), 17 aprile, pp. 1-2.
- Zacconi E. (1948), *Ricordi e battaglie*, Milano, Garzanti.