

La grande
trasformazione.
Il teatro italiano
fra il 1914
e il 1924

a cura di
Federica Mazzocchi
Armando Petriani

aAccademia
university
press



**La grande
trasformazione.
Il teatro italiano
fra il 1914 e il 1924**

aA

**La grande
trasformazione.
Il teatro italiano
fra il 1914 e il 1924**

**a cura di
Federica Mazzocchi
Armando Petri**

aA

La grande
trasformazione.
Il teatro italiano
fra il 1914
e il 1924

Volume realizzato con il contributo
del Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università di Torino

aA

© 2019
Accademia University Press
via Carlo Alberto 55
I-10123 Torino

Publicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando
info@aAccademia.it

prima edizione ottobre 2019
isbn 978-88-31978-82-8
edizione digitale www.aAccademia.it/grandetrasformazione

book design boffetta.com

Accademia University Press è un marchio registrato di proprietà
di LEXIS Compagnia Editoriale in Torino srl

Introduzione	Federica Mazzocchi Armando Petrini	VII
Programma del convegno		X
Cambiar pelle. Genesi di una trasformazione	Mirella Schino	1
Tra una guerra e una morte. Innovazione e conservazione nel teatro italiano	Lorenzo Mango	23
Il cinema italiano e la Grande Guerra	Giaime Alonge	40
«D'arte chi se ne occupa più?» Tendenze e questioni del mercato lirico	Matteo Paoletti	55
Un'altra invenzione sprecata dal teatro italiano: la drammaturgia di Rosso di San Secondo	Anna Barsotti	71
I personaggi-marionette nell'<i>Uccello del paradiso</i> di Enrico Cavacchioli	Simona Brunetti	92
«... l'inquietudine che tormenta da qualche anno il nostro teatro»	Livia Cavaglieri	107
Modelli coreici presentati in Italia dai Ballets Russes	Elena Randi	125
Lyda Borelli attrice fra teatro e cinema	Maria Ida Biggi	134
Virgilio Talli. Prove di riforma	Donatella Orecchia	150
Continuità e discontinuità. Il caso di Emma Gramatica	Armando Petrini	168

Gli anni intorno alla Prima guerra mondiale costituiscono per il teatro italiano un momento di trasformazione cruciale. Basterà qui richiamare alcuni snodi significativi. Del 1915 sono le prime rappresentazioni dei testi «cerebrali» di Pirandello, come allora venivano definiti; dell'anno successivo, con *La maschera e il volto* di Chiarelli, è la rivelazione dei «grotteschi»; fra il '13 e il '15 datano i più importanti manifesti futuristi sul teatro; nel '14 inizia l'avventura critica di D'Amico (e poco dopo quelle, più brevi ma non meno significative, di Gramsci e Gobetti). In questo torno di tempo poi ci troviamo di fronte a due macro-fenomeni decisivi: l'instaurarsi di un rapporto inedito fra teatro e cinema – e più in particolare fra recitazione teatrale e recitazione cinematografica – che comporta importanti e reciproche influenze, non solo nella direzione che va dalla prima alla seconda, come viene più frequentemente notato, ma anche nella direzione opposta; in secondo luogo il manifestarsi dei primi evidenti segnali dell'erosione del sistema capocomicale di derivazione ottocentesca e, al suo interno, della figura del grande attore.

Per restare alle questioni che riguardano più direttamente l'attore e la recitazione soffermiamoci su una data e

un episodio simbolici: nel dicembre del 1914 Ermete Novelli annuncia il proprio ritiro dalle scene, che avverrà poco dopo, all'inizio del 1915, seppure in modo non del tutto definitivo. Il giovane Silvio D'Amico, in quel momento agli esordi come critico teatrale, scrive al proposito un articolo giustamente famoso, che egli stesso riterrà importante anche a posteriori se deciderà di ripubblicarlo in apertura di *Maschere* nel 1921¹.

L'intervento di D'Amico muove da un giudizio lapidario e singolarmente riduttivo dell'arte di Novelli. Quest'ultimo secondo il critico sarebbe infatti il campione di una tipologia di attore che «non soltanto è incolto, non soltanto non studia; ma [...] non capisce, non è intelligente, non va oltre il senso immediato delle frasi che deve dire, non si preoccupa mai di risalire (né saprebbe) da quelle frasi alla ricostruzione d'una persona, alla penetrazione d'un'anima»². D'Amico ne riconosce però la prodigiosità dei «mezzi» (sarebbe d'altra parte impossibile non farlo) e conclude con una sottolineatura acuta e decisiva sul carattere di transizione di quello che sta avvenendo: «Interpreti, non sembra che ne spuntino ancora. Ma vecchi comici di così ampie capacità, di così larga e sicura vena, di così potente architettura, sono ormai scomparsi»³. Il critico percepisce insomma con una certa nettezza la conclusione di un ciclo, e la cosa gli pare tanto più significativa quanto più l'apertura della fase nuova (i cui caratteri mostra di avere già piuttosto chiaramente in testa) non sembra ancora in vista.

I periodi di crisi, scriverà Gramsci riferendosi a questioni più ampie e generali, sono caratterizzati proprio dal fatto che «il vecchio muore e il nuovo non può nascere». Un «interregno», prosegue Gramsci, in cui «si verificano i fenomeni morbosi più svariati»⁴.

1. S. D'Amico, *Maschere. Note sull'interpretazione scenica*, Mondadori, Roma 1921, pp. 15-25.

2. Id., *Novelli se ne va* (30 novembre 1914), ora in Id., *Cronache 1914/1955*, vol. I, tomo I, Edizioni Novecento, Palermo 2001, p. 95.

3. *Ivi*, p. 99.

4. A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, a c. di V. Gerratana, vol. I, Einaudi, Torino 1975, p. 311.

Se guardiamo ai protagonisti della scena teatrale di questi anni ci accorgiamo che proprio nel periodo di cui ci stiamo occupando la generazione degli attori nati negli anni Cinquanta dell'Ottocento inizia a perdere smalto e centralità.

Sì è già detto di Novelli, che lascia le scene nel '15. Il suo addio al teatro è vissuto dal pubblico e dalla critica come una cesura forte, la chiusura di un ciclo. Abbiamo letto le parole di D'Amico. Non meno eloquente l'opinione di Renato Simoni: «Il suo congedo dalle scene interrompe qualche cosa di più che una serie di trionfi, chiude un ciclo, spezza una tradizione. [...] La ricchezza di questo temperamento e di questo ingegno sono di un'altra epoca. La nostra tende alle specializzazioni»⁵.

Eleonora Duse negli anni della guerra è lontana dalle scene (si è ritirata nel 1909, tornerà a recitare nel '21 per poi morire nel '24). Questa lontananza è già di per sé significativa. Ma anche quando vorrà comunque intervenire dall'esterno, forte del suo ruolo (la «maggior artista» continua a definirla l'«Arte drammatica») con alcune proposte «riformatrici» come la Casa delle attrici o l'idea del «costume unico», la risposta del mondo teatrale sarà improntata a un'eloquente freddezza, evidenziando una difficoltà dell'attrice a entrare in sintonia con gli umori e le esigenze profonde del teatro a lei contemporaneo, come dimostrerà anche il suo contraddittorio ritorno alle scene nel 1921⁶.

Ermete Zacconi, sessantenne, è invece ben presente e in forze sulle nostre scene (e lo sarà ancora a lungo). Eppure, anche nel suo caso, sono forse proprio questi gli anni che segnano un cambiamento importante, soprattutto dal punto di vista della percezione degli spettatori. La sua figura si trasforma progressivamente da quella dell'interprete della sensibilità più fresca e delle aspettative più coraggiose del nostro teatro, a quella dell'artista via via irrigidito nell'immagine del superstite di una stagione (il grande attore) percepita come in via di superamento. Lo sguardo del pubblico

5. r.s., *La serata di Ermete Novelli*, «Corriere della Sera», 18 febbraio 1915.

6. Vedi D. Orecchia, *Il critico e l'attore. Silvio D'Amico e la scena italiana di inizio Novecento*, Lexis, Torino 2003, in particolare il cap. 3; M. Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, Bulzoni, Roma 2008 (1992); A. Petrini, *Fuori dai cardini. Appunti su teatro e Prima guerra mondiale*, «Il Castello di Elsinore», n. 73, 2016; rimandiamo anche ai contributi di Lorenzo Mango e di Mirella Schino compresi in questo stesso volume.

cambia radicalmente in questo senso negli anni che ci interessano. Basta pensare ancora a Silvio d'Amico – cartina al tornasole e insieme promotore decisivo di questo nuovo sguardo – che proprio a partire dal 1916 inizia la lunga serie delle stroncature e delle polemiche nei riguardi di Zacconi, preso a emblema di un teatro ormai logoro e al tramonto. Non meno puntute le critiche di Gobetti, anch'esse evidenti spia di una sensibilità in via di cambiamento. D'altra parte lo stesso Zacconi ci mette del suo, accettando in fin dei conti di assumere il ruolo del sopravvissuto di un teatro che sta scomparendo e cadendo così nella trappola di D'Amico, che per evitare una sintesi sgradita (quella a cui in fondo pensava Ridenti: l'attore «padrone del teatro» come «superamento dell'autore e del regista»⁷) spinge Zacconi in una dialettica irrigidita e pretestuosa fra “vecchio” e “nuovo”.

Non è un caso infine che uno dei pochi protagonisti della generazione degli artisti nati negli anni Cinquanta che vive in questo torno di tempo un momento particolarmente felice e cruciale del suo percorso – ci riferiamo a Virgilio Talli – lo faccia proprio lasciando la professione comica e assumendo la prospettiva, sostanzialmente inedita per il teatro italiano, della direzione esterna della compagnia (del *capocomicato autoriale*, come lo ha definito Donatella Orecchia)⁸. Un ulteriore modo di interpretare, e di contribuire a stimolare, la trasformazione del teatro italiano di questi anni.

Fra gli attori più giovani troviamo invece nel pieno della loro maturazione artistica, insieme ad altri ma forse primi fra tutti, Ruggero Ruggeri e Emma Gramatica, i due principali esponenti della generazione nata negli anni Settanta. Accanto a loro si avviano alle scene o iniziano a diventare

7. Rimandiamo al nostro *Ridenti dalla parte dell'attore* in *Il laboratorio di Lucio Ridenti. Cultura teatrale e mondo dell'arte in Italia attraverso "Il Dramma" (1925-1973)*, a cura di F. Maz-zocchi, S. Mei, A. Petri, Accademia University Press, Torino 2017.

8. Sulla figura di Virgilio Talli rimandiamo a G. Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo fra Otto e Novecento*, Mursia, Milano 1989 e D. Orecchia, *Aspetti d'organizzazione e percorsi di poetica sulla scena: Virgilio Talli e la Compagnia del Teatro Argentina di Roma*, «Lasino di B.», n. 6, 2002. Della stessa Orecchia si veda anche il contributo pubblicato in questo volume, che definisce appunto quello di Talli un progetto di «capocomicato autoriale non indipendente dal punto di vista economico».

importanti altri attori, nati negli anni Ottanta: Febo Mari, Ettore Petrolini, Sergio Tofano, Memo Benassi, tutti artisti ormai pienamente novecenteschi.

Ruggeri e la Gramatica sono attori apparentemente simili, soprattutto nell'interpretare quella fase di passaggio del nostro teatro di cui si è detto, evidenziando ciascuno dei due gli elementi di continuità e di discontinuità della propria arte con la scena ottocentesca: ancora *grandi attori*, per certi versi, ma capaci entrambi di porsi in modo differente da quella tradizione per esempio nel rapporto con il testo drammatico, pur con tutte le contraddizioni del caso. Allo stesso tempo si tratta di due artisti molto diversi: nelle scelte stilistiche, nel tipo di personaggi a cui danno vita in scena, nel rapporto più complessivo che intrattengono con il mondo teatrale. Ruggeri è l'attore della «lebbra dannunziana», come scriverà Gramsci: un artista che declina con accenti di sobrietà la fondamentale cifra estetizzante, come è ben evidente nell'*Amleto* teatrale e cinematografico (l'uno del 1915, l'altro del 1917) in cui vibra non a caso un estetismo del dolore e del sacrificio⁹. Emma Gramatica mostra al contrario uno stile più contraddittorio e irrequieto, una nota malinconica ma «cattiva», come scriverà Savinio¹⁰, compiutamente espressa in questi anni nella sua *Casa di bambola* del 1917. Un'attrice, ancora a differenza di Ruggeri, che vive un rapporto di attrito, spesso conflittuale con il mondo teatrale, come le vicende dei trust, di cui diremo fra poco, dimostrano.

Se tanto Ruggeri quanto la Gramatica vengono frequentemente (e in parte a ragione) accostati alla Duse, potremmo forse dire che il primo trattiene della poetica dell'artista l'accento più estetizzante e le note «doloristiche», che certo non ne esauriscono l'arte ma che soprattutto per una certa fase la caratterizzano, mentre la seconda fa proprio il tratto contraddittorio e l'irrequietezza, tanto in scena quanto fuori dalla scena, elementi altrettanto forti e persistenti nell'arte della Duse.

9. Vedi A. Petrini, *Ruggeri e Amleto, fra teatro e cinema (1915-1917)*, «Il castello di Elsinore», n.78, 2018. Su Ruggeri si veda fra l'altro il numero monografico di «Ariel», 2-3, maggio-dicembre 2004.

10. A. Savinio, *Le Gramatica* (4 dicembre 1937), ora in Id., *Palchetti romani*, a cura di A. Tinterri, Adelphi, Milano 1982, p. 155.

Tenendo anche conto degli attori più giovani di cui si è detto, e fra loro di quelli legati alla Duse da un rapporto di eredità o di magistero, possiamo forse individuare due linee di ascendenza dusiana piuttosto diverse fra loro nel teatro italiano di questi anni: estetizzante l'una, maggiormente improntata a una poetica di realismo tormentato l'altra. La prima che lega la Divina a due attori come Ruggero Ruggeri e Febo Mari; la seconda che unisce la Duse ad artisti come Emma Gramatica e Memo Benassi (che non a caso con la Gramatica intesse un rapporto particolare, fatto di incontri e di ritorni)¹¹.

* * *

Manca ancora un profilo complessivo di Emma Gramatica in grado di precisare e approfondire alcuni aspetti della sua arte e soprattutto di affrancare gli studi da alcuni *clichés* interpretativi che ancora gravano su di lei.

Limitiamoci ad alcune prime considerazioni, utili a un inquadramento del suo percorso artistico negli anni che ci interessano.

Attrice colta, innanzi tutto. «Colta», «intelligente» e «intellettuale»; «intellettualissima» secondo la definizione di Cauda¹², che spiega: «Quella sua testolina – illuminata da due occhi pensosi [...] – è, una miniera di fosforo... in ebollizione. Emma Gramatica è l'attrice che meglio di ogni altra ha il senso della modernità e che più seriamente studia e combatte»¹³.

Si tratta di caratteristiche non molto frequenti nel teatro di cui ci stiamo occupando, ribadite in modo ricorrente tanto dai critici che più la amano (Gramsci e Simoni per

11. Su questo snodo vedi anche G. Livio, "Fiamma del diavolo che non consuma". *Marta Abba attrice "frigida"*, «Lasino di B.», n.11, 2006.

12. «L'intellettualissima» è definita da Cauda nel 1910 (*Astri e meteore della scena drammatica: aneddoti, memorie, confronti, curiosità, papere*, Galimberti, Savigliano 1911, p. 157). Anni dopo Manca osserverà: «Se si scriverà la storia delle attrici intelligenti un capitolo a parte dovrà essere dedicato alle intellettuali. La parola è antipatica ma la distinzione è necessaria. Perché non tutte le nostre attrici intelligenti manifestano una particolare intellettualità, o meglio, non tutte possiedono quel grado di coltura atto a ravvivare le loro interpretazioni sceniche. Per questo riguardo, il nome di Emma Gramatica sarà segnato tra i primi, al posto d'onore, molto vicino a quello di Eleonora Duse» (S. Manca, *Ribalte d'altri tempi. Stanis: Manca e vent'anni di critica*, Roma, Alma, 1940, p. 98).

13. G. Cauda, *Astri e meteore della scena drammatica* cit., pp. 162-163.

esempio¹⁴) quanto da quelli più severi con lei (D'Amico e Gobetti fra gli altri¹⁵).

Osservazioni che di per sé possono anche non valere molto (Benassi per esempio non era certo un attore "colto" nel senso consueto del termine) eppure alludono a un tratto centrale dell'arte di Emma Gramatica: lo studio e la ricerca.

Un'attrice instancabile, tenace, capace di sfidare i gusti del pubblico e le pigrizie della critica: «c'è una ricerca continua, una lotta continua nella sua attività: c'è vita», scrive Gramsci in un importante articolo del 1919 (sul quale torneremo)¹⁶.

La sua è una presenza scenica intensa, energica: in questo senso *calda*. Eppure legata a una concezione del teatro in cui la finzione viene mostrata, esibita. Un modo di essere attori, quello di Emma Gramatica, in cui si è *veri* perché con la finzione ci si gioca (insieme agli altri attori, di fronte al pubblico) e quel che accade in scena ha a che fare con un *play*, che è appunto nell'etimo gioco e recitazione insieme. Varaldo, indicandola come artista compiutamente diderotiana, scrive che «non si lascia mai guidare dall'intuito»¹⁷, alludendo al carattere costruito, *finto* (nel senso migliore del termine) della sua arte. È ben conosciuto l'aneddoto dell'attrice ormai anziana che per recitare i ruoli di vecchia si trucca il viso con sembianze giovanili per poi segnare con la matita nera sul volto le rughe della vecchiaia.

Per questo Gobetti la definisce, in senso positivo, «teatrale» («Emma Gramatica rappresentò arditamente la sua parte di bravura con una pienezza di mezzi che si deve dire, senza intenti maliziosi, teatrale: ossia chiara e talvolta

14. Vedi per esempio R. Simoni, *Ma non è una cosa seria* (27 novembre 1921) ora in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica*, vol. I, SET, Torino 1951, p. 521; A. Gramsci, *Emma Gramatica* (1 luglio 1919), ora in Id., *L'Ordine Nuovo 1919-1920*, a cura di V. Gerratana e A. A. Santucci, Einaudi, Torino 1987, pp. 818-820.

15. Così per esempio D'Amico: «ella segu[e] criteri assolutamente insoliti, assolutamente diversi da quelli di tutti gli altri capocomici. Nessuna concessione né alle così dette necessità commerciali, né al personale virtuosismo suo o de' suoi attori [...] È impossibile non riconoscere la grande intelligenza di questa attrice; le sue preoccupazioni puramente artistiche e culturali hanno ben rari riscontri, oggi, in quelle di altri artisti della scena» (S. D'Amico, *Emma Gramatica*, 1 giugno 1920, ora in Id., *Cronache 1914/1955*, vol. I, tomo II, Edizioni Novecento, Palermo 2001, p. 490). Vedi anche P. Gobetti, *Emma Gramatica* (28 marzo 1921), ora in Id., *Scritti di critica teatrale*, Einaudi, Torino 1974, pp. 156-157.

16. A. Gramsci, *Emma Gramatica* cit.

17. A. Varaldo, *Profili di attrici e di attori*, Barbera, Firenze 1926, p. 158

fisicamente esuberante»¹⁸) e Simoni «artificiosa» («artificiosa ma amena»¹⁹).

Ramperti suggerisce assai acutamente che l'energia di cui la Gramatica è capace quando recita le serve paradossalmente per difendersi da un eccessivo sopravanzare della passione, per contenerla. La sua è in questo senso una «energia difensiva» che un'attrice come lei, «sottile di membra ma ricca di nervi» oppone al «nemico sopraffattore», la passione appunto:

Il nemico di Emma è la passione. Ed essa non la sfida, no; ma lo affronta; e per combatterlo, come un felino esiguo, si ritrae; tutta occhi, unghie, spasimo, fissità. È una forza centripeta, anziché centrifuga; non di espansione, come tutte l'altre attrici nostre, ma di raccoglimento; e quindi in cerca del minimo spazio, della massima intensità. E come i felini, appunto, in questo suo agire per ritrosie ha Emma trovato un ritmo, un tipo, uno stile.²⁰

Qualcosa che avvicina l'arte della Gramatica al realismo del *tipico*. Achille Ricciardi, ragionando sulla «cerebralità» di questa attrice, scrive che la sua arte «illumina i dettagli delle cose e non le cose», e che con lei «decade il teatro narrativo. [...] Questo trapasso è l'arte drammatica moderna. [...] Con un lavoro paziente di sintesi e di selezione tende a definire in alcune figure, in alcuni atteggiamenti la sua arte pensosa»²¹. Aggiungendo una notazione sorprendente e allo stesso tempo illuminante: «Pochissime attrici europee conoscono com'essa l'uso della voce, dei falsetti, delle note fredde. Non so se abbia seguito le magnifiche lezioni di Meyerhold [sic], a questo riguardo; certo le attua prodigiosamente»²².

Ancora Ricciardi, in un intervento per più di un motivo utilissimo, osserva che la Gramatica non è né l'attrice del naturalismo più banalmente mimetico («trascura talvolta il

18. P. Gobetti, «La sorridente signora Beudet» di Denys Amiel e di André Obey (3 ottobre 1922), ora in Id., *Scritti di critica teatrale* cit., p. 87.

19. R. Simoni, *Napoleonette* (13 maggio 1915), ora in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica* cit., p. 202.

20. M. Ramperti, *Galleria dei comici italiani. IV – Emma Gramatica*, «Comoedia», 29 settembre 1926, p. 7.

21. A. Ricciardi, *Scritti teatrali*, Piero Gobetti Editore, Torino 1925, p. 24.

22. *Ivi*, p. 25.

“colore dell’ora” per darci le sensazioni d’interno, universali ed intime», «per distinguerle da quelle epidermiche»²³) né l’attrice dell’«esecuzione romantica» (come tende invece a definirla in questi anni D’Amico²⁴).

La sua è al contrario un’arte frutto di particolare «sensibilità», capace di stilizzazioni espressive efficacissime ed inconsuete che la collocano anche da questo punto di vista, sempre secondo Ricciardi, nel solco del magistero dusiano: «Vi è [...] un’arte drammatica sobria ed immobile, derivata dalla Duse, che rappresentando Ibsen, non faceva che qualche passo per ogni atto. Emma Gramatica è di queste ‘sensibili’ del dramma moderno, stilizzata, con qualche tendenza al gesto rigido e chiuso dell’arte egiziana o del duecento»²⁵.

I personaggi che recita esprimono spesso una nota malinconica, sofferta ma contrastata, con qualcosa di puerile che assolve a un ruolo di contrappunto rispetto all’interpretazione complessiva, spiazzante più che conciliante (per certi versi come accade a Benassi, nella cui recitazione vibra però un sentimento più rabbioso e inconsolabile).

D’Amico, riprendendo un’osservazione critica che era già stata di Boutet, rimprovera alla Gramatica il tono lacrimoso e lamentoso di molti dei suoi personaggi: «piccole gattine lamentose» li definisce perfidamente scrivendo della sue interpretazioni dei testi di Shaw. Cos’hanno a che fare con Shaw, scrive D’Amico, «le minime creature accorate e smarrite, fallite e lacrimose, che la Gramatica ci presenta in loro nome?»²⁶.

L’impressione però – al di là della fuorviante prospettiva *testualista* di D’Amico, che porta il critico a fraintendere il senso e le ragioni profonde della proposta dell’attrice – è che la monotonalità lamentosa della Gramatica abbia in realtà il compito di impostare il basso continuo su cui si innestano le variazioni sul tema, vero cuore della sua arte.

Lo suggerisce per esempio un osservatore attento come Ramperti: «il suo lagrimare non invade, checché si dica, il

23. *Ivi*, p. 24.

24. Vedi per esempio S. D’Amico, *Tramonto del grande attore*, la casa Usher, Firenze 1985 (1929), p. 67.

25. A. Ricciardi, *Scritti teatrali* cit., pp. 24-25.

26. S. D’Amico, *Tramonto del grande attore* cit., pp. 67-69.

primo piano della sue interpretazioni. Esso non dà che il tono allo sfondo del quadro: unico, è vero, e talvolta uggioso, ma non invadente. È l'arpeggio-base del suo canto. Però la musica non va sommersa»²⁷.

Un arpeggio-base dunque. Malinconico più che lacrimoso, «uggioso» appunto, venato di un'asprezza inquieta richiamata dallo stesso D'Amico («certe note dolorose, di creature aspramente rassegnate»²⁸, un'«essenza malinconica e dolorosa»²⁹) e ricorrente in molte testimonianze, per esempio in quella di Repaci, che scrive come proprio i personaggi di Shaw «li vedremo sempre attraverso l'immagine penetrate di Emma, la sua recitazione qualche volta sconcertante, a spirale, a sacche d'aria bruciata, ma sempre prodigiosamente intelligente, pronta a seguire i più profondi e anche i più effimeri moti dell'animo. Li vedremo attraverso le sue agre cadenze, il suo gesto trasognato, eppur puntuale, il suo occhio magnetico, dominatore»³⁰.

Una recitazione che dietro l'impressione di una certa monotonia nasconde insomma una varietà di accenti spesso sottilmente contraddittori, volti a comporre una impercettibile ma precisa (e voluta) nota disarmonica.

I suoi «moti» in scena infatti, scrive con singolare efficacia ancora Ramperti, sono «ellittici, mai circolari, accennati, mai espliciti»³¹. Di più: «da tutti i suoi gesti di dubbio, di agguato, di stupore, di spavento [...] viene come il senso di un asse spostato, lo spasimo di un raddrizzamento impossibile»³². L'espressione della sua arte appare come il frutto di una «piccola, piccola voce scortese»³³. Non monotona, appunto, ma *scortese*.

Molti anni più tardi Roberto de Monticelli dirà che la presenza in scena di Emma Gramatica è come «un singhiozzo – uno spillo nel buio, uno spillo di sicurezza ma, attenzione, aperto e deciso a pungere»³⁴.

27. M. Ramperti, *Galleria dei comici italiani* cit., p. 9.

28. S. D'Amico, *Maschere* cit., p. 113.

29. Id., *Tramonto del grande attore* cit., p. 70.

30. L. Repaci, *Compagni di strada*, Canesi, Roma 1960, p. 37.

31. M. Ramperti, *Galleria dei comici italiani* cit., p. 9.

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*

34. R. De Monticelli, *Quando per fare l'attore bisognava saper recitare* (23 luglio 1972), ora in

Assai penetranti anche le parole di Alberto Savinio, che volendo distinguere e separare la recitazione della Gramatica (di entrambe le sorelle ma soprattutto di Emma) dall'odiato "dolorismo" della Duse («la 'Signora' non concepiva 'stato di arte' all'infuori della sofferenza, della dedizione, dell'implorazione: tre fasi dello stesso complesso di inferiorità»³⁵), evidenzia nella Gramatica la «forza», il «fuoco», la «cattiveria».

Confessiamo che l'orrore invincibile che a noi ispira il dolorismo, ci faceva diffidare "anche" delle Gramatica: soprattutto di Emma. Finché l'atto secondo di *Isa, dove vai?* ci convinse che il dolorismo di Emma Gramatica è un atteggiamento, un'affettazione, una civetteria; e che di là dal dolorismo vigila una forza pronta a scattare, un fuoco, una "cattiveria" più vicina al furore della belva, che alla rassegnazione di un'"anima bella".³⁶

* * *

Sono forse proprio gli anni intorno alla Prima guerra mondiale quelli in cui il «furore della belva» di Emma si evidenzia con maggiore compiutezza, per poi – nel periodo successivo – comparire e scomparire fra le pieghe di una recitazione che non sarà sempre esente da quella forma di «affettazione» richiamata da Savinio, da cui però all'occorrenza gli spettatori più attenti, come proprio Savinio, sapranno prescindere.

Emma Gramatica è in questi anni un'attrice che «resiste», per usare un'espressione gramsciana.

In un duplice senso. Resiste innanzi tutto al progressivo "ammodernamento" del teatro italiano, che porta la nostra scena a evidenziare i primi segnali dell'erosione della struttura capocomicale di derivazione ottocentesca e ad assimilare i nascenti processi di industrializzazione dello spettacolo. E resiste in secondo luogo ai gusti del pubblico, con i quali naturalmente la Gramatica fa i conti ma ai quali non si piega facilmente, resistendo appunto, avendo a cuore prima

Id., *Lattore*, Garzanti, Milano 1988, p. 95.

35. A. Savinio, *Le Gramatica* cit.

36. *Ibid.*

di ogni altra cosa di «imporre» sul palcoscenico i propri «fantasmi artistici».

Quelle che abbiamo utilizzato fra virgolette sono parole di Gramsci, che nell'intervento su Emma Gramatica del 1919 già ampiamente citato coglie con precisione entrambe le questioni.

L'allora giovane critico dell'«Avanti!» individua in primo luogo nell'attrice una delle «poche resistenze» all'«industrialismo» applicato allo spettacolo e alle sue «necessarie conseguenze»: quel «metodo Taylor» trasportato «all'espressione plastica della vita, che ha ridotto a meccanismo – complicato, esperto, di 20.000 pezzi mobili, ma meccanismo – ciò che è in quanto imprevedibile e incoercibile: l'espressione»³⁷. Emma Gramatica fa parte, secondo Gramsci, di quel ristretto gruppo di artisti che reagisce ai violenti processi di mercificazione in atto (processi evidentemente intrecciati al fenomeno che porta alla conclusione della secolare parabola della microsocietà degli attori, pur senza semplicemente *determinarla*, come il ragionamento giocoforza semplificato di Gramsci sembra far credere). Ecco ancora Gramsci:

La compagnia teatrale, come complesso di lavoro retto dai rapporti che intercedevano nell'arte medioevale tra il maestro e i discepoli, si è dissolta: ai vincoli disciplinari generati spontaneamente dal lavoro in comune – lavoro di natura particolare, perché tendente a fini di creazione artistica – sono successi i “vincoli” che legano l'intraprenditore ai salariati, i vincoli della forza e dell'impiccato.³⁸

La Gramatica prova a suo modo a resistere. Tentando, continua Gramsci, di «salvare almeno una parte della libertà d'espressione artistica di fra le urla e gli stridi avidi del mercato capitalistico»³⁹. Lo fa nella consapevolezza che in teatro, una forma d'arte che non è fatta di «iniziative individuali» ma del lavoro di «un complesso di individui», la semplice «ribellione» è impossibile: «avrebbe solo significato essere immediatamente privati delle possibilità maggiori di

37. A. Gramsci, *Emma Gramatica* cit.

38. *Ibid.*

39. *Ibid.*

espressione»⁴⁰. Ma – e qui è il punto – «c'è adattamento e adattamento». La Gramatica «ha conservato una sua libertà di movimento e di espressione», ha «osato», ha «rischiato», sfidando i gusti del pubblico e mantenendo come stella polare non «la legge del minimo sforzo» (l'«abitudine e lo schema del mestiere») ma quella della creazione artistica e cioè «le leggi della bellezza»⁴¹.

A Torino [...] la Gramatica è la sola che in questi ultimi anni ha “prodotto” novità, ha suscitato dall'interno sua vita creature nuove, che vibrano d'amore e di odio o svolgono la quotidiana fatica del vivere in forme non logorate o rese opache dall'abitudine e dallo schema del mestiere, che è regolato dalla legge del minimo sforzo. Ha tentato, ha osato, dicono che abbia anche arrischiato dei capitali senza certezza di rivalsa, per imporre fantasmi artistici che altrimenti non avrebbero mai passeggiato sulle scene italiane. Vive dunque in lei e opera incessantemente, condizionando anche l'attività pratica, il principio della creazione irresistibile e prepotente che foggia una personalità e plasma un carattere secondo le leggi sue proprie: le leggi della bellezza.⁴²

Quando Gramsci scrive questo intervento è certo memore di due episodi che negli anni immediatamente precedenti avevano coinvolto Emma Gramatica e che possiamo considerare in certo qual modo riassuntivi della personalità dell'attrice in questa fase del suo percorso artistico.

Ci riferiamo al durissimo scontro che vede contrapposti la Gramatica e i “trust” teatrali, che tocca il suo apice nel 1917, e alla rappresentazione di *Casa di bambola* di Ibsen, recitato dall'attrice in una celebre edizione anch'essa del '17.

Quanto al primo aspetto è bene ricordare che durante gli anni della Guerra le difficoltà economiche favoriscono il rafforzarsi dei monopoli e lo scontro sui trust – già avviatosi nel periodo immediatamente precedente – di conseguenza si acuisce⁴³.

40. *Ibid.*

41. *Ibid.*

42. *Ibid.*

43. La parte che segue sui trust teatrali riproduce con lievi modifiche quanto già pubblicato in A. Petrini, *Fuori dai cardini* cit., pp. 61-63.

Sin dal 1915 si costituisce infatti il «trust teatrale per eccellenza»⁴⁴, il cosiddetto *Consorzio*, che vede uniti i fratelli Chiarella (dal '16 proprietari di tutti i teatri importanti torinesi), la società Suvini- Zerboni di Milano e Giuseppe Paradossi di Bologna. Il Consorzio controlla non solo la programmazione dei più importanti teatri italiani ma anche le due riviste di settore (e d'agenzia) più diffuse, «L'arte drammatica» e «Il Piccolo Faust» e riesce, per questa via, a imporre alle compagnie le proprie condizioni economiche. Chi non si adegua viene messo ai margini e attaccato sui fogli d'agenzia. È il caso di Emma Gramatica, che rifiuta appunto le condizioni vessatorie del Consorzio e a cui il direttore dell'«Arte drammatica», Enrico Polese, risponde pubblicamente nel maggio del 1917 con parole piuttosto chiare.

i proprietari dei teatri che si sono uniti in Consorzio [...] sono dei commercianti che devono trarre il loro guadagno dalle loro aziende ed onestamente lo ritraggono. Essi [...] hanno la coscienza di fare dei patti equi e certo aumentano o diminuiscono le percentuali a seconda della maggiore o minore produttività delle singole compagnie. Che cosa pretende Emma Gramatica? Che a lei i Consorziati dessero le condizioni identiche che danno alle compagnie di Dina Galli e Guasti, di Lyda Borelli, di Talli, della Di Lorenzo, di Ruggeri, di Musco, di Sichel? Ma lei non rende, non fa gli incassi che fanno queste compagnie ed è logico che debba accontentarsi di una percentuale minore!⁴⁵

In una prospettiva puramente speculativa il valore artistico è a quest'ultima brutalmente subordinato. La Gramatica, continua Polese, ha «i contratti che essa merita, non per il suo ingegno che sarà incommensurabile ma per quanto questo suo ingegno sa fruttare»⁴⁶.

44. L. Cavaglieri, *Trust teatrali e diritto d'autore (1894-1910). La tentazione del monopolio*, Titivillus, Corazzano 2012, p. 117. Vedi anche M. Schino, *Il teatro di Eleonora Duse* cit., pp. 299-344; Id., *L'acquisto del teatro. Documenti sul caso Cortese*, in AA.VV., *La passione teatrale. Tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano: Otto e Novecento. Studi per Alessandro d'Amico*, a cura di A. Tinterri, Bulzoni, Roma 1997; P.D. Giovanelli, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento. Lettere ad Alfredo Testoni. Documenti e Appendice biografica*, 3 voll., Bulzoni, Roma 1984, in particolare i capitoli introduttivi agli anni 1915-17.

45. E. Polese, *Emma Gramatica "contro la verità"*, «L'Arte drammatica», 19 maggio 1917, p. 1.

46. *Ibid.*

L'attrice, che proprio in questo frangente definisce se stessa una «solitaria ribelle»⁴⁷, non si piega (come non si piegherà Zacconi) e la sua ostinazione le varrà l'esclusione da diverse piazze teatrali per un certo periodo: a Torino, per esempio, l'attrice non potrà recitare per ben due anni.

Pur senza mai nominarla direttamente, Gramsci prende le sue difese in quegli stessi mesi dalle colonne dell'«Avanti!», attaccando duramente i fratelli Chiarella.

Questi ultimi, spiega Gramsci, sono semplicemente «uomini d'affari», che trovano nel monopolio «il metodo più sicuro di raggiungere i propri fini». Ciò che li anima è «lo spirito dell'accumulatore di quattrini, cieco, sordo, insensibile a tutto ciò che non sia cespitate di guadagno»⁴⁸.

Se domani sarà provato che è più conveniente adibire i teatri alla rivendita delle noccioline americane e dei rinfreschi ghiacciati, l'industria teatrale non esiterà un istante a farsi rivenditrice di noccioline e di ghiacciate, pur mantenendo nella ditta l'aggettivo "teatrale".⁴⁹

Il regime di monopolio non solo perverte il gusto del pubblico tramite un'offerta scadente («c'è un gran pubblico che vuole andare a teatro: l'industria lo sta lentamente abituando a preferire lo spettacolo inferiore, indecoroso, a quello che rappresenta una necessità buona dello spirito»⁵⁰) ma rischia di minare alle fondamenta il valore del teatro stesso: «È questo il pericolo dell'industria monopolizzata: essa fa affari, anche svalorizzandosi in un certo mercato, anche distruggendo i suoi valori; se ne rifà in altri mercati, senza preoccuparsi del disordine che crea, delle tendenze morbose che determina»⁵¹.

Il capitalismo monopolistico (che è la versione parossistica del capitalismo *tout court*) non solo arricchisce qualcuno e impoverisce molti, ma annichilisce i valori stessi che sfrutta: è distruttivo oltre che iniquo. Perciò, secondo Gramsci, non

47. G. Adami, *I "beneficati" del Conte. Conversando con Emma Gramatica*, «L'Argante», 17 maggio 1917 (l'articolo era stato pubblicato pochi giorni prima sul milanese "La sera").

48. A. Gramsci, *L'industria teatrale* (28 giugno 1917), ora in Id., *La città futura. 1917-1918*, a cura di S. Caprioglio, Einaudi, Torino 1982, p. 911.

49. *Ibid.*

50. A. Gramsci, *L'industria teatrale* (4 luglio 1917), ora in Id., *La città futura. 1917-1918* cit., p. 917.

51. *Ivi.*, p. 918.

c'è modo di contrastarlo se non fra ponendo alle sue mire la volontà generale, l'intervento dello Stato: «Non sarebbe male che alla autocrazia del capitale monopolizzato si contrapponesse un'altra autocrazia»⁵².

È doloroso dover ammettere che in una grande città debba essere ristabilito il buon costume da un provvedimento autoritario. Ma è purtroppo così. Le esagerazioni del monopolio non possono che essere frenate dai calmieri di Stato.⁵³

Nonostante la veemenza della battaglia, combattuta volutamente da Gramsci a viso aperto (e con più ironia di quanto non traspaia dalla brevità dagli stralci riportati), egli sa bene che lo Stato è per un verso impotente, in particolar modo in un frangente così difficile come quello bellico, e per un altro intriso esso stesso di quelle logiche affaristiche che dovrebbe contrastare. Le cose infatti, per ciò che riguarda i *trust* teatrali, andranno avanti come sono ancora a lungo. Le illusioni del dopoguerra, quando anche in teatro si paleserà uno scontro aspro fra interessi artistici generali e interessi economici particolari, che sembrerà in un primo momento far prevalere i primi, verranno messe a tacere rapidamente dal ritorno all'ordine degli anni Venti, che daranno nuova forma a ciò che il periodo della Guerra aveva macinato sottotraccia.

In quella stessa primavera del 1917 Emma Gramatica recita una sua particolare *Casa di bambola*, che mostra chiaramente il temperamento dell'attrice anche sul piano decisivo dell'espressione artistica.

È vero che nel '17 quel lavoro (entrato a far parte del repertorio della Gramatica già da diversi anni e la cui prima rappresentazione italiana risale al 1889⁵⁴) aveva ormai in parte perso il suo carattere più dirompente rispetto ai gusti del pubblico. Ne è una buona testimonianza l'opinione di Renato Simoni risalente al 1922.

Casa di bambola, che suscitò tanta indignazione quando fu pubblicata, e sì violente dispute provocò [...] pare

52. A. Gramsci, *L'industria teatrale* (28 giugno 1917), ora in Id., *La città futura. 1917-1918* cit., p. 912.

53. *Ibid.*

54. R. Alonge, *Ibsen. L'opera e la fortuna scenica*, Le Lettere, Firenze 1995, p. 77.

ora una commedia innocentissima, di una struttura un po' troppo quadrata [...]. Questa commedia è ora soprattutto un cimento per le attrici⁵⁵.

Ma è pur vero che il percorso inquieto di Nora sulla scena continua a evidenziare anche in questi anni temi spinosi e non sempre facilmente digeribili dagli spettatori, persino dai più avveduti. Piuttosto eloquenti, in questo senso, le parole di Silvio D'Amico che, scrivendone nel 1920 (e, come già Simoni, proprio in riferimento a Emma Gramatica) ferma l'ammirazione di Ibsen al di qua della celebre chiusa del terzo atto.

Qui il nostro senso umano si ribella; non c'è arte di interprete che valga a farci accettare una tal chiusa. [...] Diciamo solo che, così com'è fatalmente derivata dalle premesse ibseniane, questa chiusa ci ributta. Il nostro consenso alla tesi antifarisaica del poeta s'arresta alle sue soglie. E il tonfo della porta di strada che si richiude su Nora fuggiasca ha un'eco troppo desolata nel nostro spirito, perché ci resti una qualche possibilità di ammirazione, o di critica.⁵⁶

184

Ben note d'altra parte le parole di Gramsci, che ancora riferendosi all'edizione di Emma Gramatica e scrivendone proprio nel '17, descrive un pubblico «sbalordito» e «sordo», soprattutto al terzo atto⁵⁷. Spettatori che «non ha[no] sentito alcuna vibrazione simpatica dinanzi all'atto profondamente morale di Nora Helmer che abbandona la casa, il marito, i figli per cercare solitariamente se stessa, per scavare e rintracciare nella profondità del proprio io le radici robuste del proprio essere morale, per adempiere ai doveri che ognuno ha verso se stesso prima che verso gli altri»⁵⁸.

aA

55. R. Simoni, *Casa di bambola* (22 dicembre 1922), ora in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica* cit., p. 629.

56. S. D'Amico, *Maschere* cit., pp. 121-122 (da notare che la cronaca del giugno 1920 da cui è tratto il brano pubblicato su *Maschere* l'anno successivo usava toni più morbidi nei confronti di Ibsen e più ammirati nei confronti dell'attrice: "Sino all'ultima scena dell'ultimo atto, tutto il nostro cuore è con Nora. Poi avviene la nostra ribellione, al suo atroce distacco, non solo dal marito fariseo ma dai suoi bimbi. Questa chiusa è altrettanto potente quanto insostenibile per noi, ma Emma Gramatica ci condusse fino ad essa. Il pubblico la applaudi, interminabilmente, coprendola di fiori", Id., *Cronache 1914-1955*, vol.I, tomo II cit., p. 491).

57. A. Gramsci, *La morale e il costume* (22 marzo 1917), ora in Id., *La città futura 1917-1918*, Einaudi, Torino 1982, pp. 888-891.

58. *Ibid.*

La temperie bellica si incarica d'altra parte di declinare il tema con ancora più vigore, come Gramsci non manca di sottolineare.

Si è fatto un grande scrivere in questi ultimi tempi sulla nuova anima che la guerra ha suscitato nella borghesia femminile italiana. Retorica. Si è esaltata l'abolizione dell'istituto dell'autorizzazione maritale come una prova del riconoscimento di questa nuova anima. Ma l'istituto riguarda la donna come persona di un contratto economico, non come umanità universale. È una riforma che riguarda la donna borghese come detentrica di una proprietà. E non muta i rapporti di sesso e non intacca neppure superficialmente il costume. Questo non è stato mutato, e non poteva esserlo, neppure dalla guerra.⁵⁹

Quando insomma Emma Gramatica decide di riprendere *Casa di bambola* nel '17, nel pieno del divampare del conflitto mondiale e mentre lo scontro sui trust raggiunge il suo apice, la scelta si carica inevitabilmente di un significato particolare. Certamente di sfida. Tanto più che, come nota ancora Gramsci in riferimento alle rappresentazioni torinesi, «il dramma evidentemente era nuovo per la maggioranza degli spettatori»⁶⁰.

La Gramatica lo sceglie per la sua *serata d'onore*, il 20 marzo, e lo replica l'ultimo giorno del ciclo di recite al Carignano, il 25 marzo, a rafforzare il senso della proposta⁶¹.

In un articolo uscito sul «Giornale» il 21 marzo, intitolato *Ibseniana*, si legge:

Quando [...] una grande attrice offre la parola di Ibsen, alle platee, facendo loro l'onore grande di elevarle a quella comprensione dell'arte nobilissima ed austera che è qualcosa di molto più alto, molto più profondo, molto più vertiginoso del solito lattime, le platee non comprendono, o fraintendono [...]. Ibsen, che a taluno sembra un sorpassato, appartiene a una società futura, invece. Soprattutto ad una valutazione dell'arte molto diversa da quella che i nostri pubblici usano. La sua arte svela troppe pieghe

59. *Ibid.*

60. *Ibid.*

61. Non potrà poi replicare quel testo a Milano, la piazza successiva della tournée, visto l'improvviso scoppiare del "caso Cortese", che determina la brusca interruzione del suo giro (vedi per esempio il trafiletto pubblicato su «La perseveranza» il 9 maggio 1917).

morali per essere accettata dalla tartuferia dei più, si pone troppo davanti al problema pigliandolo di fronte perché qualcuno non senta nel colpo di piccone, intaccato l'edificio della sua vita interiore, e non se lo veda crollare come un castello di carta malfermo.⁶²

Parole molto significative. Anche se va tenuto presente che nel caso di un'artista acuta e consapevole come Emma Gramatica i contenuti di una rappresentazione contano solo fino a un certo punto. Sono importanti, certo. E l'attrice voleva giustamente che lo fossero. La scelta del testo ibseniano, proprio di quel testo, per tutti i motivi sin qui richiamati, non è né neutra né casuale e, come si è detto, assume per certi versi il sapore di una sfida: al pubblico, alla critica, al sistema teatrale nel suo insieme. Ma a maggior ragione ciò che risulta poi davvero decisivo, al di là dei contenuti affrontati, è il *modo* in cui quei contenuti vengono recitati: lo stile (la «gran faccenda» diceva Landolfi) assieme al contenuto.

Innanzitutto val la pena ricordare che Emma Gramatica recita al fianco del giovane Memo Benassi. Anche se le recensioni non ci aiutano a capire molto (anzi, ben poco) del suo apporto alla rappresentazione, dobbiamo pur sempre tenere conto che la forza di questo spettacolo, e delle sue componenti più aspre in particolare, doveva risultare amplificata dall'incontro di due artisti così speciali e per più di un motivo in sintonia. Benassi è d'altra parte in questo momento un attore già piuttosto vigoroso se Possenti recensendo nell'aprile di quell'anno *Cesare e Cleopatra* di Shaw nomina solo lui al fianco della Gramatica, indicandolo come attore dotato di «impeto» e «sicurezza»⁶³.

Domenico Lanza, tornando a *Casa di bambola* e a Emma Gramatica, scrive di una interpretazione efficace, pur dichiarandosi non del tutto convinto dei due tratti, come si è visto ricorrenti nello stile dell'attrice, su cui poggia la costruzione del personaggio di Nora: una certa qual uniformità della recitazione («quell'intonazione di voce che in più di un momento si chiude in una uniformità troppo

62. a.b., *Libseniana*, «Il giornale», 21 marzo 1917.

63. e.p., *Cesare e Cleopatra*, «La perseveranza», 26 aprile 1917.

insistente»⁶⁴) e una predilezione dell'attrice per la teatralità esibita (quegli «atteggiamenti esteriori» che secondo Lanza dovrebbero essere usati con più «parsimonia»⁶⁵). Eppure la Gramatica risulta particolarmente efficace proprio in quei passaggi, come alla fine del secondo atto, in cui la protagonista evidenzia una «magnifica, possente densità di contrasti» e «l'interprete nostra ne ha compreso ed espresso tutto il valore, l'angoscia, la disperata paura»⁶⁶. Il sospetto è che sia proprio la distanza dal naturalismo a cui allude Lanza a consentire all'attrice di tratteggiare nel modo migliore scene così potenti. Simoni, per esempio, indica nella Gramatica di *Casa di bambola* una «inquieta ricercatrice» dotata di «una vibrante sensibilità nella quale tutto era sincero, ma nulla accidentale»⁶⁷. Dove appunto l'*accidentale*, tipico del naturalismo, è espunto: una «ricchezza – prosegue Simoni – che escludeva con signorile intelletto il superfluo»⁶⁸.

D'altra parte è proprio la nota di fondo uniforme («troppo insistente» secondo Lanza ma – lo si è visto – «arpeggio-base» del suo stile secondo Ramperti) a consentire all'attrice di conferire forza e rilievo ai contrasti, che risultano così più inaspettati ed efficaci. Non a caso Gobetti scriverà che la «cantilena» è in realtà «il segreto più astuto di questa attrice»⁶⁹: qualcosa che, lungi dall'essere un limite o un difetto, aiuta piuttosto a precisarne una caratteristica decisiva, l'irrequietezza dello stile.

Silvio D'Amico, che mostra in generale di non apprezzare le incursioni ibseniane della Gramatica, scrive, nel caso specifico di *Casa di bambola*, di un'«affinità naturale» fra Emma e Nora⁷⁰, «per certi versi il suo capolavoro»⁷¹.

L'attrice può infatti qui evidenziare secondo il critico lo scontro fra due corde ben presenti nella sua recitazione. Da un lato «quel che c'è nel suo spirito di più infantilmente

64. d.l., *Emma Gramatica in "Casa di bambola"*, «La Stampa», 21 marzo 1917.

65. *Ibid.*

66. *Ibid.*

67. r.s., *Casa di bambola* (22 dicembre 1922), ora in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica* cit., p. 629.

68. *Ibid.*

69. P. Gobetti, *La frusta teatrale*, ora in Id., *Scritti di critica teatrale* cit., p. 42.

70. S. D'Amico, *Maschere* cit., p. 119.

71. Id., *Tramonto del grande attore* cit., p. 70.

leggero e festevole», dall'altro «quel che v'ha di più consapevolmente amaro e doloroso»⁷². A differenza della Duse, che attenuava e smorzava gli aspetti infantili di Nora, la Gramatica sottolinea e amplifica i contrasti: «Emma Gramatica ha l'abilità originale di aggrapparsi a tutte le stravaganze del dramma, per trarne degli elementi di espressione spirituale di potente efficacia. È incredibile la forza di suggestione che emana da quell'esile personcina così bimba coi bimbi e così fieramente donna nell'ultima scena col marito»⁷³.

Tutto ciò si manifesta al massimo grado nel secondo atto, attraverso alcuni momenti «d'una potenza tipica», come «gli sforzi convulsi di Nora per ritardare di qualche ora la rivelazione del marito» oppure «il suo ballo disperato conclusivo», ancora una volta recitato in modo diverso da quanto faceva la Duse⁷⁴. Si tratta di passaggi di «un'intensità formidabile», continua D'Amico, che si colorano di una nota amara e malinconica: «Emma Gramatica [...] seppe infondere nelle grazie civettuole di Nora un contenuto singhiozzo tragico che veramente sospese gli animi del pubblico ansante sull'orlo del precipizio già aperto»⁷⁵. L'attrice «ci fa tremar tutti quando si senton come starnazzare, nella gabbia che la serra, le sua ali di prigioniera: ricordiamoci la danza famosa dell'atto secondo, muto poema d'una disperazione che si dibatte»⁷⁶.

Gli accenti tragici di Emma Gramatica, qui come altrove, si colorano di una nota amara, malinconica, che ne smorzano l'afflato più sublime e la nota più perentoria, tipica appunto del tragico. Come accade per esempio in un altro testo ibseniano, *Hedda Gabler*, dove, sempre secondo D'Amico, «non fu abbastanza terribile»: «Non fu implacabile e impenetrabile; non mostrò abbastanza la solitudine in cui vive chiusa, l'abisso che ha scavato tutt'intorno in sé, fra lei e le creature variamente deboli che calpesta»⁷⁷. Per questa via «un tale atteggiamento diviene puerilmente grottesco»⁷⁸

72. Id., *Maschere* cit., p. 119.

73. m.f., *La serata di Emma Gramatica*, «La sera», 22 dicembre 1922.

74. S. D'Amico, *Maschere* cit., p. 121.

75. *Ibid.*

76. Id., *Tramonto del grande attore* cit., p. 70.

77. Id., *Maschere* cit., p. 118.

78. *Ibid.*

e allo stesso tempo evidenzia una «incertezza» nel modo di procedere che sembra «incompiutezza»: «Le scene più tremende, compresa quella finale che deve agghiacciare lo spettatore, rimasero come in un'atmosfera di incertezza, di incompiutezza»⁷⁹.

C'è spesso nei personaggi di Emma Gramatica – è ancora D'Amico a rilevarlo – «una sconfitta a priori». L'attrice è in questo senso «la sorella degli eroi crepuscolari, creature dell'impotenza morale, d'un momento senza fede»⁸⁰. Per questo, secondo il critico, la Gramatica non può essere giusta per Ibsen, con la parziale eccezione di *Casa di bambola*, dove però ritorna proprio nel finale il senso di incertezza e di incompiutezza.

È Gobetti a ricordare l'«indecisione» di Nora nella parte conclusiva del dramma, la sua «patologica incertezza»⁸¹. Una caratteristica che il critico si spiega con il fatto che il personaggio di Nora «non è del tutto chiaro» alla Gramatica⁸² ma che ci sembra piuttosto alludere alla particolare scelta interpretativa dell'attrice, la quale trasforma la chiusa dall'evidenza di un riscatto necessario all'amara e sofferta presa d'atto della fragilità della sua protagonista. Si tratta del modo della Gramatica di restituire complessità al suo personaggio, che è sì una donna determinata (“fieramente donna” di fronte a Torvald, come abbiamo letto) ma che mostra allo stesso tempo qualche incertezza che irrobustisce anziché compromettere la forza del finale, rivelando uno sguardo di grande sottigliezza sulla figura di Nora, colta nei suoi aspetti più contraddittori e perciò più vivi e più complessi. Piaceva a Gramsci, d'altra parte, che non cercava conferme alla sue idee ma problemi da porre e da porsi.

aA

189

79. *Ibid.*

80. Id., *Tramonto del grande attore* cit., p. 70.

81. P. Gobetti, *La frusta teatrale* cit., p. 38 (la “patologica incertezza” era nella redazione gobettiana dell'anno precedente “lagrimosa incertezza”: *ivi*, p. 438) e Id., *Casa di bambola*, 10 aprile 1921, ora *ivi*, p. 195.

82. *Ibid.*