

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

a cura di
Federica Mazzocchi
Armando Petri

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 Petrini**

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

Introduzione

Federica Mazzocchi, Armando Petriani

aA

Il convegno *La grande trasformazione. Il teatro italiano fra il 1914 e il 1924*, di cui qui pubblichiamo gli atti, ha inteso indagare l'evoluzione della scena italiana durante gli anni del primo conflitto mondiale a cento anni dalla sua conclusione. L'attenzione si è concentrata non solo sul periodo che ha preceduto l'avvio delle ostilità, ma anche, e per certi versi soprattutto, sulle eredità degli anni successivi. Di qui la periodizzazione indicata nel titolo, che può forse apparire sorprendente a un primo sguardo. Eppure è in questo decennio, segnato fra l'altro da violente e profonde trasformazioni politico sociali – dalla Grande Guerra appunto, agli echi della Rivoluzione d'Ottobre, all'avvento del Fascismo – che il teatro comincia, da un lato, a mostrare le crepe che si stanno aprendo dal punto di vista della sua eredità ottocentesca e dall'altro lato a evidenziare alcuni primi elementi di discontinuità. Gli anni Dieci, e in particolar modo gli anni bellici e post-bellici, si configurano in questo senso come un periodo in cui maturano le condizioni del mutamento della nostra scena, che si presenterà poi in modo compiuto nel ventennio successivo.

Come hanno iniziato a precisare alcuni studi, è questa la fase in cui si manifestano con chiarezza i segni della trasfor-

VII

mazione novecentesca della scena italiana. In primo luogo, assistiamo al preludio di una nuova idea di teatro, con le avvisaglie della nascita della regia e l'affermazione non solo di nuovi autori, ma di una loro sempre più riconosciuta centralità negli equilibri teatrali. Poi, l'emergere del fenomeno del divismo che, se è stato soprattutto cinematografico, ha avuto importanti ricadute in ambito teatrale. Sono inoltre gli anni che portano a una ridefinizione del rapporto fra le forme dello spettacolo, in particolare tra le due arti 'sorelle' cinema e teatro e al delinearci di un genere teatrale inedito, la *rivista*. Non meno significativi i primi segni del declino dell'ormai plurisecolare struttura capocomicale e il profilarsi di nuove personalità artistiche, come Petrolini e Benassi, che della stagione attorica precedente saranno dei continuatori *sui generis*. Osserviamo poi l'affermazione della drammaturgia "grottesca" mentre prosegue con energia l'azione della prima, grande avanguardia novecentesca: il Futurismo. L'insieme delle loro proficue tensioni precipiterà nel fenomeno cruciale rappresentato da Pirandello. Infine, si manifestano i processi di "industrializzazione" del teatro, come le polemiche sui *trust* dimostrano.

Il convegno ha discusso questi temi, sia osservandoli analiticamente sia intrecciandoli fra loro, entrando nel vivo di un tempo teatrale di estremo interesse, di cui non erano stati forse ancora esplorati a fondo i gangli principali. I lavori sono stati aperti dagli interventi introduttivi di Mirella Schino e Lorenzo Mango. La prima sezione, a carattere interdisciplinare, è stata dedicata anche alla situazione del cinema (Giaime Alonge e Silvio Alovio) e del teatro lirico coevi (Matteo Paoletti). E' seguito un approfondimento sui temi dell'organizzazione ed economia dello spettacolo (Livia Cavaglieri). La sezione successiva ha riguardato l'indagine di figure artistiche emblematiche: Rosso di San Secondo (Anna Barsotti), Cavacchioli (Simona Brunetti), Massine e Fokine in Italia (Elena Randi), la diva Lyda Borelli tra teatro e cinema (Maria Ida Biggi), Virgilio Talli e le questioni della direzione primonovecentesca (Donatella Orecchia), le specificità di un'attrice eccentrica come Emma Gramatica (Armando Petrinì).

Ne è scaturito un convegno animatissimo, aperto alle voci critiche e ai punti di vista divergenti, uno spazio di discussione reale, non formale: il nostro obiettivo come cu-

Introduzione

Federica Mazzocchi
Armando Petriani

ratori era proprio questo. I contributi pubblicati sono, in questo senso, soltanto una parziale testimonianza, benché decisiva, del grado di vivacità e d'interesse del convegno, perché i momenti di dibattito fra i relatori (che non possiamo testimoniare direttamente in questa pubblicazione) hanno mostrato l'importanza di un confronto non così usuale nei nostri convegni scientifici.

LA GRANDE TRASFORMAZIONE

IL TEATRO ITALIANO
FRA IL 1914 E IL 1924

CONVEGNO DI STUDI

5-6 dicembre 2018

Sala Principi d'Acaja

Via Verdi 8, Torino



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO



Università degli Studi di Torino
Dipartimento di Studi Umanistici
DAMS
CRAD

Progetto a cura di
Federica Mazzocchi e Armando Petrinì

Collaborazione organizzativa
Leonardo Mancini



**Studi
Um**



Mercoledì 5 dicembre

mattina (ore 9.30 - 13)

Presiede **Franco Perrelli**

Saluti di **Donato Pirovano**,

Direttore del Dipartimento di Studi

Umanistici e di **Giulia Carluccio**,

Presidente del Corso di Studi

DAMS e del CRAD

Introduzione al convegno

M. Schino, *Genesi di una
trasformazione*

L. Mango, *Tra una guerra e una
morte. Innovazione e conservazione
nel teatro italiano*

G. Alonge - S. Alovisio, *Il cinema:
dinamiche produttive e fruizione,
1914-1919*

M. Paoletti, *«D'arte chi se ne
occupa più?». Tendenze e questioni
del teatro lirico*



Mercoledì 5 dicembre

pomeriggio (ore 14.30 - 18)

Presiede **Federica Mazzocchi**

A. Barsotti, *Un'altra invenzione
sprecata dal teatro italiano: la
drammaturgia di Rosso di San
Secondo*

S. Brunetti, *I personaggi-
marionette di Enrico Cavacchioli*

L. Cavaglieri, *Il tramonto
dell'autonomia economica del
capocomicato*

E. Randi, *Fokine e Massine in
Italia*

Giovedì 6 dicembre

mattina (ore 9.30 - 13)

Presiede **Alessandro Pontremoli**

M.I. Biggi, *Lyda Borelli attrice
fra teatro e cinema*

D. Orecchia, *Virgilio Talli:
prove di riforma*

A. Petrini, *Continuità e
discontinuità. Il caso di Emma
Gramatica*

R. Gandolfi, *I teatri 'piccoli' e
'd'arte' in Italia: Roma e Milano
nel primo dopoguerra*

pomeriggio (ore 14.30 - 16)
Studium Lab, Palazzo Nuovo

Lettura-spettacolo di **P. Musio**,
*Materiali per l'annuncio di un
disastro. Dall'opera di Carlo
Michelstaedter*

Conclusioni

aA

Più che della *genesì* di una trasformazione, scriverò di un tentativo. Dell'embrione di una trasformazione non giunta a maturazione. La trasformazione di cui parlerò non è esattamente la stessa che questo convegno, almeno nella sua progettazione, presupponeva. Il convegno ci aveva chiesto di indagare un periodo particolare, da molti punti di vista sottovalutato. Secondo gli organizzatori, questo periodo presenta tra l'altro primi segni di quella "grande trasformazione" da teatro degli attori a teatro di regia, da teatro gestito tutto privatamente a teatro in cui lo Stato interviene, che arriverà a maturazione solo nel secondo dopoguerra: «Per il teatro italiano gli anni Dieci, e in particolar modo gli anni bellici e post-bellici, si configurano a tutti gli effetti alla stregua di un periodo 'costituente' – era stato scritto nella presentazione – Come hanno iniziato a precisare alcuni studi, è questo il periodo in cui si manifestano con chiarezza i primi segni della 'grande trasformazione' novecentesca della scena italiana».

Ci sono indubbiamente molti segni di cambiamento, in questi anni.

Il mio punto di vista è leggermente differente: mi sembra che dovremmo tener conto della compresenza di se-

gni diversi, tra cui molti riguardano qualcosa che accadeva all'interno del "vecchio" (sottolineo le virgolette) teatro: una mutazione senza sbocco futuro, che la "grande trasformazione" successiva ha reso invisibile. All'interno del mondo ancora così spesso definito "all'antica", stava iniziando un fecondo processo di destabilizzazione dall'interno, che può essere constatato tanto nell'appannamento di prassi consolidate quanto nella creazione di eventi anomali, da scelte più imprevedibili o aperte di quanto non fosse accaduto in passato. C'era una ricerca, in piena fioritura, in questo teatro che avrebbe dovuto semplicemente essere in crisi, e una maggiore sensibilità a problemi imponderabili come la pedagogia. C'erano molte difficoltà, ma anche qualcosa nell'aria che può essere definito solo come la preparazione a un salto. La fine degli anni Venti sembra aver portato anche la definitiva conclusione di tutto questo.

Si tratta sempre di trasformazioni novecentesche. Però mi sembra importante stabilire le differenze. Non è per spirito di contraddizione, spero, non per ricerca del paradosso, del pelo nell'uovo: vorrei sottolineare con il mio contributo la vitalità in un teatro che spesso è ancora additato come moribondo. Lo spero tanto più perché questo convegno mi è sembrata una occasione preziosa: relativamente ristretto, ha riunito persone che lavorano da tempo su argomenti affini, ha permesso un reale scambio di idee, un discorso da più punti di vista su un periodo fondamentale – e in parte negato – della storia del teatro italiano. Che allargherei, però, a tutti gli anni Venti.

Tre eventi-simbolo

Anche per quel che riguarda il periodo in esame, infatti, propongo una piccola alternativa alla proposta del convegno, che è il decennio 1914-24. La mia proposta è di allargarlo a tutti gli anni Venti, o quasi. Le periodizzazioni sono sempre artificiali, tuttavia la cesura del '24 mi sembra poco interessante, se non si vuole considerare l'evento, certamente significativo, della morte della più grande attrice di questo periodo, Eleonora Duse.

L'aggiunta della Grande Guerra rispetto ai soli anni Venti è stata invece importante per riflettere sulla trasformazione alternativa di cui sto andando a caccia, e sono riconoscente agli organizzatori e ai partecipanti del convegno

per avermi costretto a rifletterci. L'avrei spensieratamente eliminata dall'arco temporale che mi sembrava più interessante, perché di fatto durante la guerra accade ben poco di veramente significativo, nel teatro. Però, basta ragionarci un po' per accettare la determinante importanza della guerra nel modificare pensiero, dubbi, malesseri *anche* del teatro degli attori, che ne uscì per molti versi identico, per altri profondamente trasformato. Sarebbe molto difficile definire in che senso era mutato, a parte la lunghezza delle gonne delle attrici, però lo era. Stiamo parlando di un mondo teatrale piuttosto stabile, con cambiamenti lenti, con continuità profonde. L'apparenza, l'organizzazione, i vertici del teatro del dopoguerra sembrano identici a quelli di qualche anno prima. Ma qualcosa era cambiato nell'arte del piacere propria agli attori. Certamente cambiarono alcune gerarchie, cambiò l'autorevolezza di alcune categorie. Cambiò quella dei critici, per esempio, e soprattutto quella dei drammaturghi. Tendiamo a pensarli più importanti perché dal loro interno era nata una novità appariscente, attraverso l'opera di Pirandello e degli altri intorno a lui. Dal punto di vista della vita quotidiana, e della gerarchia dei valori, più importante ancora fu l'affiorare di un altro tipo di autorevolezza, non solo artistica, ma politica: prima riconosciuti come vertici del teatro solo da loro stessi, e da qualche critico, dopo la guerra arrivarono a essere generalmente considerati l'ago della bilancia, la voce saggia nei momenti di crisi, l'espressione di quel che è giusto e di quel che è culturalmente fondato. Si espressero attraverso una proliferazione di riviste, in gran parte colonizzate da loro, dagli autori.

Della portata del cambiamento dovuto alla guerra si accorse del resto subito Eleonora Duse con la sua sensibilità raffinatissima di grande capocomico, e non solo di attrice unica. Cominciò ad adoperarsi per tornare a questo teatro identico e cambiato. Gli amici più vecchi e i più nuovi – Marco Praga da una parte, Silvio d'Amico dall'altra – pensavano a un ritorno dovuto a problemi economici, che certamente ci furono, ma a leggere la corrispondenza dell'attrice non sembrano prioritari. La Duse aveva percepito un cambiamento, qualcosa a cui lei,

«valore di vita»¹, poteva partecipare e intervenire. E scelse, per il suo rischioso ritorno, non la via più semplice, ma la più strana, e ce la consegnò per future riflessioni sul teatro del suo tempo.

Quelli che ho appena sfiorato sono i tre eventi simbolici a partire dai quali vorrei costruire il mio ragionamento: la guerra, Eleonora Duse, Pirandello. Mi sono così impadronita indebitamente delle tracce più evidenti della futura “grande trasformazione”? Non credo. Le tracce di un percorso verso un teatro drasticamente diverso sono scarse. Quello che possiamo senz’altro constatare in quegli anni è una diffusa quanto generica volontà di cambiamento, che riguarda quasi tutte le parti del teatro esistente, attori compresi, e non porta a nessun processo coerente e articolato paragonabile a quello del secondo dopoguerra, o a quello che si andava manifestando in qualche paese europeo.

Molte delle innovazioni che troviamo in questo periodo furono pensate come critiche all’assetto esistente. Ma poche tra esse furono pensate come una *alternativa* al teatro esistente, come un rifiuto globale – come invece facevano, per esempio, i futuristi. Pirandello amava il teatro in cui nacque, anche se poteva essere furioso quando i capocomici non lo mettevano in scena, o non abbastanza, o si facevano spaventare dall’insuccesso, o non pagavano in tempo. Credeva in quel teatro, e scriveva per esso, non per necessità, ma per precise scelte, scegliendosi gli attori per cui scrivere, attori che spesso erano motivi di ispirazione, guide, prima che futuri interpreti.

Era però un teatro diffusamente inquieto da molti e diversi punti di vista, che vanno tutti presi in considerazione – la mia proposta è tutta qui. Era una inquietudine condivisa da chi scagliava bombe a mano nel cervello del pubblico, come Pirandello e come la Duse; da chi continuava l’antico mestiere del capocomico, come Ruggeri o come Talli; dai grandi attori; da buona parte delle buone compagnie, oltre che da coloro a cui attribuiamo più facilmente il ruolo di innovatori.

1. Così la Duse definì la propria arte in una lettera a Silvio d’Amico (cfr. M. Schino, *Il teatro di Eleonora Duse. Nuova edizione riveduta e ampliata*, Bulzoni, Roma 2008, p. 270).

La guerra, la Duse, Pirandello

Torno ai miei tre punti di partenza simbolici, guerra, Duse, Pirandello.

Durante la guerra nel teatro succedettero molte cose, alcune delle quali importanti. Per esempio, si consolidò al punto da apparire un evento nuovo e terribile il potere degli uomini d'affari. Ma nessuna di esse sembra essere stata determinante. Più influente per la quotidianità del teatro, mi sembra essere stato il cambiamento in chi guardava: una ventata di nuove inquietudini, certo non solo teatrali, che scombinarono la testa di buona parte del pubblico, oltre che di qualche autore. Scompigliarono le carte.

Per riflettere sul comportamento degli attori, forse dovremmo tener più conto del pubblico di quanto già facciamo. Non tanto delle sue richieste, quanto della sua stessa *presenza*, dell'influenza del suo fiato e dei suoi pensieri, della sua composizione, di cui ora facevano parte fenomeni mai visti prima, reduci, donne non così emancipate da movimenti suffragisti come in altri paesi, ma certo non più proprio le stesse. Giovani e giovanissimi, pieni del desiderio di cambiare tutto, come la compagnia degli "sciacalli"² che imperversava per i teatri di Roma chiedendo a gran voce Pirandello. Pescecani e arricchiti. Vecchi tormentati dal cambiamento, e vecchi inaciditi. Fascisti col manganello (per esempio in occasione degli scioperi teatrali) o senza manganello. Tutto questo era quel che sedeva nel teatro e comunicava agli attori più un contagio che una richiesta.

Che fa, in questa situazione, la più grande delle attrici, lontana dal teatro da più di un decennio? Forse è perché mi sono occupata tanto a lungo di lei, ma mi ha sempre colpito la peculiarità del suo percorso di rientro al teatro. Per il suo difficile debutto, che fu il 5 maggio del 1921, scelse Torino, città dei suoi primi successi. Decise di appoggiarsi a una compagnia di successo e tradizionale, quella di Ermete Zacconi. E con questa compagnia e con Zacconi mise in piedi uno spettacolo veramente *strano*, non c'è altro modo per definirlo: apparve, come è noto, più che sessantenne, nella parte di una giovane e bella signora, sottolineando crudamente la differenza tra attrice e personaggio con la

2. Cfr. nota 16.

mancanza di trucco. Apparve con le onde dei suoi bei capelli bianchi ben in vista – direi sbandierate – a circondare, come una corona gloriosa, un viso anch'esso bello, ma spudoratamente anziano, senza trucco da palcoscenico. È una immagine che ritorna in tutte le recensioni, diventa rapidamente leggenda.

Forse si potrebbe scambiare questa scelta per modestia, consapevolezza della propria età, umiltà rispetto alla precedente immagine di “grande amatrice”, volontà (come lei stessa disse) di non volersi adeguare alle prassi dei vecchi tromboni del passato, indifferenti alle differenze di età che potevano avere con i loro personaggi più amati. Mi sembra però che fosse anche un effetto attentamente calibrato, specie alla luce delle sue abitudini sceniche del passato. Erano capelli d'arte i suoi, molto provocatori, messi in risalto dalle discussioni su amore, responsabilità e matrimonio che intanto le uscivano dalla bocca, dalla presenza di un primo “marito” di scena che aveva la metà scarsa dei suoi anni. Erano stati progettati alla ricerca di un effetto di contrasto, molto rischioso, che sarebbe facilmente risultato patetico se la forza dell'attrice non si fosse rivelata all'altezza, ma che fu un grimaldello per uscire da tutti gli schemi, da tutte gli aspetti prevedibili del teatro, compresa l'icona stessa della Duse del passato. Il rientro al teatro di una vecchia, anche se grandissima, gloria del passato divenne un evento unico nella sua anomalia, un simbolo di tempi cambiati. Quei capelli bianchi furono un colpo al cuore per gli spettatori – un effetto per alcuni molto, molto difficile da digerire.

Quanto fosse bizzarra e inquieta la produzione di Pirandello non c'è bisogno di ripeterlo. Il 9 maggio 1921, al Teatro Valle di Roma, la forza provocativa dei suoi drammi culminò nell'apparizione di una famiglia in lutto, dei suoi terribili *Sei personaggi* che avanzavano, timidi, aggressivi, maligni, sofferenti, partoriti dalle viscere stesse del teatro, per assalire con la loro esistenza una compagnia in prova. Una invenzione che rappresentò un unicum per peculiarità e stranezza perfino all'interno della produzione di Pirandello. Ma l'evento-simbolo a cui pensavo era un altro: il Teatro Odescalchi, diretto per qualche mese dallo scrittore nel '25, e più precisamente i suoi celebri giovedì: serate miste, com-

posizioni di musica, di letture di prose o versi, di atti unici³. Progettati e illustrati con una certa enfasi, alla fine furono soltanto tre. Non perciò furono meno significativi. Certamente queste serate furono pensate un po' a imitazione di quelle di Anton Giulio Bragaglia al suo Teatro degli Indipendenti, ma anche tenendo conto di questo precedente erano serate sconcertanti, e mettevano in luce un modo di pensare al teatro sconcertante – proprio simile a quello di cui aveva dato prova qualche anno prima sempre la Duse, negli anni del ritiro, progettando per esempio serate miste di canzoni e recitazione insieme a Yvette Guilbert⁴.

C'era dunque un modo provocatorio di pensare al teatro. Stava dunque nascendo, e stava nascendo dall'interno: perché anche il suo piccolo teatro d'arte mi sembra essere stato, per Pirandello, un modo di cambiare i rapporti di forza con gli attori, non di proporre una frattura irreparabile con il passato. Forse era stato diverso per Stefano Landi, che aveva ideato il Teatro degli Odescalchi e aveva spinto il padre a occuparsene. Ma per Pirandello si trattava di dar vita a un teatro di nicchia e di protesta, che in pochi mesi si trasformò in una compagnia di giro diretta da un autore teatrale, perfettamente nella norma. Il che non vuol dire soddisfatta o convenzionale.

Qui abbiamo visto i vertici massimi di un modo sconcertante di pensare al teatro – i *Sei personaggi in cerca d'autore*, il ritorno al teatro della Duse, i giovedì di Pirandello – ma ne possiamo trovare altri segni. Se non tutte sono tracce altrettanto inquietanti, ce ne sono certamente molte che indicano una tendenza a creare qualcosa di poco convenzionale, di diverso. Pensiamo a Sergio Tofano, che entrava in scena con una capriola. Certo, lo faceva in modo occultato, cioè nei panni del Signor Bonaventura, travestito da teatro per ragazzi. Ma che fosse un modo di far teatro nuovo era evidente lo stesso.

La trasformazione che sto inseguendo non riguardava necessariamente quegli elementi che in genere venivano

3. Cfr. A. d'Amico, A. Tinterri (a cura di), *Pirandello capocomico*, Sellerio, Palermo 1987, p. 22.

4. Silvia Mei si è recentemente occupata dei rapporti tra le due artiste. Cfr. il suo *Essere artista. Eleonora Duse e Yvette Guilbert: storia di un'amicizia*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2018.

identificati con “il nuovo” (scenografie, coerenza dell’insieme, regia). Fu una diversità che prese piuttosto la forma di creazione di spettacoli strani, di scelte bizzarre.

Un periodo che ribolle e scalpita

È un periodo che ci è stato raccontato in crisi, in difficoltà. Credo sia in parte vero. Gli attori capocomici si sentivano accerchiati da troppe difficoltà (economiche): uomini d'affari, aumento dei treni, aumento dei prezzi, richieste dal basso, dagli scritturati, e dall'alto, dai drammaturghi. Ma ancora non avevano perso la sicurezza di poter gestire, come sempre avevano fatto, il proprio teatro. Forse il livello era realmente un po' calato: si erano formate tante compagnie, troppe durante la guerra, forse la tenuta era inferiore. Ma non era tutto qui.

Sono anni di accelerazione. Le novità si succedono e si moltiplicano come fuochi d'artificio. Le compagnie si formano e si sciolgono in numero maggiore che nel passato. I primi attori e le prime attrici diventano tali più rapidamente. Aumenta il capocomicato femminile, o almeno la presenza di nomi femminili in ditta. C'è senza dubbio minor solidità, meno tempo per sedimentazioni d'eccellenza. Marco Praga (che si lamentava sempre) lamentò l'attenuarsi della distinzione tra gli edifici teatrali che ospitavano solo compagnie di spicco e gli altri, e per di più tutte diventavano subito compagnie primarie, per poi spesso sciogliersi presto⁵. Ma c'era uno sforzo di ricerca. I repertori, per esempio, stavano cambiando e ci sono più drammi italiani⁶. Non è solo una piccola vittoria in più degli autori e della SIA, la soddisfazione di una loro richiesta che aveva assunto un nuovo peso con la guerra: in questi anni difficili almeno alcune delle pièce messe in scena raccontavano qualcosa sul loro tempo⁷. Capocomici e attori sembrano consapevoli del

5. M. Praga (Emmepi), *Cronache teatrali. 1923*, con 29 incisioni, Treves, Milano 1925, p. 151.

6. G. Lopez, *Marco Praga e Silvio d'Amico. Lettere e documenti (1919-1929)*, presentazione di L. Squarzina, Bulzoni, Roma 1990, p. 24.

7. Per questa rapidissima panoramica ho ridotto le note al minimo. I più importanti tra i fermenti cui accenno sono stati al centro di molte ricerche – penso, per fare un esempio limitato solo alle presenze presenti al convegno, agli studi di Livia Cavaglieri sul Trust, o a quelli di Donatella Orecchia su d'Amico, al lavoro di Federica Mazzocchi, Silvia Mei e Armando Petrini su Ridenti. Anna Barsotti ha lavorato su Praga, Maria Ida

fatto che qualcosa è drasticamente mutato nelle richieste del pubblico. Dai primi numeri di «Comoedia» sembra affiorare una tendenza dei capocomici a voler presentare di sé un aspetto pedagogico più sottolineato e diverso dal passato, e anche un modo diverso di essere leader. Ci sono certamente peculiarità significative nella composizione dei repertori. Bisognerebbe riflettere su figure come quella di Antonio Gandusio, signore del teatro leggero, ma anche capocomico che mette in scena Pirandello (affrontando dissensi violentissimi del pubblico): un repertorio difficile da etichettare. Attrici come Emma Gramatica andavano sperimentando peculiari ventagli di parti. Bisognerebbe fare uno studio a tappeto del repertorio del periodo.

Sono anni vivi, e insieme disperati, ricchi e poi poverissimi. Questo convegno interessante racconta del resto molte cose, non c'è bisogno di ripeterle anche qui.

Vorrei invece accennare almeno, brevemente, alla questione dei teatrini d'arte.

È un fenomeno circoscritto, si consumò con pochissime eccezioni tra il '24 e il '25. L'intera parabola si colloca alla fine di anni socialmente, politicamente e anche teatralmente turbolenti. Con il fascismo al governo, si era concluso, in forme violente, il periodo dei grandi disordini sociali, salti di elettricità, scontri e scioperi, anche teatrali. Anche se il teatro sembra un mondo parallelo rispetto a tutto questo, non lo era, bisogna aver sempre presente il rapporto con il contesto politico, specie per questi anni. Dal punto di vista artistico, c'erano grandi novità come la nuova drammaturgia italiana (Pirandello, Rosso di San Secondo, Bontempelli e gli altri). O come l'arrivo in Italia di Tatiana Pavlova, ponte con la straordinaria avventura teatrale dei "russi"; la presenza di Appia alla Scala, nel '23, voluta da Arturo Toscanini. Andava aumentando la frequenza dei riferimenti a Copeau, che sembrano quasi obbligatori nei progetti

aA

9

Biggi sulla Duse. Ma ce ne sono molti altri. Lo spazio limitato di questi interventi non mi permette di citarli né discuterli. Sempre per gli stessi motivi, non faccio riferimento a fonti e documenti, ma mi limiterò a indicare un lavoro recente: gli anni dal primo al secondo dopoguerra sono da molto tempo al centro delle mie ricerche (gran parte dei miei lavori precedenti possono essere letti in academia.edu). Cfr. il mio *Dal punto di vista degli attori. 1915-1921* e oltre, pp. 67-112 (ma cfr. in particolare pp. 69-70). Il saggio fa parte del dossier *Teatro nel fascismo. Sette storie utili*, a cura di M. Schino, R. Di Tizio, D. Legge, S. Marenzi, A. Scappa, «Teatro e Storia», n. 38, 2017, pp. 59-384.

dei teatri d'arte, e che rivelano la buona conoscenza delle maggiori sperimentazioni europee che si aveva in Italia. È in questo contesto che "esplose" il fenomeno dei teatrini d'arte.

A Roma i più importanti furono gli Indipendenti⁸, l'unico non effimero, e il Teatro Odescalchi, ma ci furono anche il Teatro degli Italiani di Lucio D'Ambra, il Teatro Moderno di Mario Cortesi, il Teatro di Villa Ferrari di Paolo Milano, il Teatro delle novità. A Milano, la vera capitale teatrale, ci furono la Sala Azzurra, la Piccola Canobbiana, e il Teatro del Convegno, frutto di un ambiente culturale raccolto intorno a una bella rivista⁹. A Bologna, il meno interessante Teatro Sperimentale. A Torino ci fu il caso più anomalo, il teatrino privato di Riccardo e Cesarina Gualino¹⁰. Pur essendo stati quasi tutti di vita brevissima e stentata, scatenarono discussioni, che il pubblico seguiva con vivace interesse, anche se non andava poi agli spettacoli. «Comoedia» pubblicava regolarmente brevi articoli e soprattutto fotografie. Del resto, Bragaglia era un collaboratore abituale alla rivista.

Era in gran parte un fenomeno che ora chiameremmo di nicchia, pensato in genere come *compensazione* rispetto al teatro normale, non in alternativa ad esso. Ma anche per questo fenomeno l'apporto degli attori – della società degli attori – è più importante di quel che appaia a prima vista. L'esempio più ovvio è quello di Gualtiero Tumiati, fondatore della milanese Sala Azzurra insieme alla moglie, la pittrice Bery Hight: un attore, certamente un attore un po' diverso, ma proprio per questo una delle numerose punte di trasformazione dall'interno del periodo – insieme a quelle già ricordato, come Talli, le Gramatica, la Pavlova, la Duse... Ci sono moltissime donne in primo piano, e molto battagliere.

Ci fu poi il caso di Lamberto Picasso, anch'esso noto. Anche Picasso era un attore che andava cambiando pelle.

8. Cfr. A. C. Alberti, S. Bevere, P. Di Giulio, *Il teatro sperimentale degli Indipendenti (1923-1936)*, Bulzoni, Roma 1984.

9. Cfr. A. Cascetta, *Teatri d'arte tra le due guerre a Milano*, Vita e pensiero, Milano 1979.

10. Cfr. F. Ponzetti, *Riccardo Gualino e lo strano caso del Teatro Odeon. Progetto per uno studio*, «Teatro e Storia», n. 31, pp. 267-296, e S. Marenzi, *Danza e Teosofia sullo sfondo del fascismo*, in *Teatri nel fascismo. Sette storie utili*. Dossier, cit., «Teatro e Storia», n. 38. Il saggio della Marenzi è alle pp. 307-360.

Progettò un teatro d'arte romano nel '23, ne parlò a Mussolini, che lo approvò e gli inventò un nome – Teatro della Chimera. Quando emerse il progetto degli Odescalchi, Picasso, con modestia e buon senso, decise di tirarsi indietro. Entrò a far parte del teatro d'arte di Pirandello, e fu il Padre dei memorabili *Sei personaggi* messi in scena dall'autore¹¹. Ci sono differenze, certo. Ma va ugualmente sottolineato come quello dei teatrini d'arte è un fenomeno che nasce *anche* dall'inquietudine degli attori, di alcuni attori. Non solo “minori”.

Infine, va ricordato il più importante – non realizzato e neppure realmente progettato, solo sognato, e cioè il desiderio di Eleonora Duse, ancora lei. Lei sì conosceva bene e da anni Copeau e il suo lavoro, ed era a sua volta venerata dal grande maestro. La grande attrice rifletté per qualche tempo sulla possibilità di dar vita a un piccolo teatro un po' sullo stile del Vieux Colombier, e di orchestrare il suo rientro in questo contesto. Ne parlò con Silvio d'Amico. Sembrano proposte svagate e incerte, ma la Duse si esprimeva spesso così, forse era un modo per mascherare, o rendere ancora più efficaci le sue strategie piuttosto consapevoli di donna d'affari, manager da decenni della propria compagnia. Il sottosegretario alle Belle Arti di allora, suo vecchio amico, Giovanni Rosadi, e il suo segretario Silvio d'Amico si sforzarono di spingerla piuttosto verso una compagnia stabile e innovativa, che doveva aver sede all'Argentina, e doveva essere capeggiata da Talli. Era un progetto serio, che dava garanzie – e che alla Duse non interessò affatto¹². Prese, per il suo rientro, come abbiamo visto, tutt'altra strada – la compagnia Zacconi – una strada che sembra opposta, ma forse per quel che riguarda la capacità di innovazione non lo era poi tanto, vista la non convenzionalità degli spettacoli che furono messi in scena.

In fondo, come aveva notato una volta – o più volte – piuttosto acidamente l'acuto e temuto Marco Praga, non c'era poi tanta differenza tra quel che facevano le

11. Cfr. A. C. Alberti, *Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli archivi italiani*, Bulzoni, Roma 1974, p. 3 e *Pirandello capocomico* cit., p. 3.

12. Ne ho parlato nel mio *Il teatro di Eleonora Duse. Nuova edizione riveduta e ampliata* cit., pp. 359-363.

compagnie “normali” e quel che facevano i teatri chiamati “d’arte”, “piccoli” o “d’eccezione”¹³.

Questo per quel che riguarda gli attori. Ma anche teatri come gli Odescalchi di Pirandello, o gli Indipendenti di Bragaglia, difficilmente possono essere considerati dei precedenti del futuro, dei futuri teatri stabili, anche se rispondevano certamente a un desiderio di stabilità, se mi si perdona il gioco di parole. Basti pensare alle serate composite degli Indipendenti, danzatrici, atti unici, foyer intellettuale e spumante¹⁴ o ai, molto simili, giovedì degli Odescalchi, a cui già ho accennato.

Più che con il teatro della “grande trasformazione” degli anni Quaranta, le serate di Bragaglia e di Pirandello mi sembra abbiano punti in comune con un certo tipo di cabaret intellettuale, di teatro anomalo, frequente in Europa, e ancora assente dall’Italia. Da questo punto di vista dovremmo vederli all’interno di un caso importante che stava esplodendo proprio in questi anni: l’enorme sviluppo di un teatro diverso, apparentemente leggero, che sarà molto apprezzato dal fascismo, e ha al suo vertice figure di grande portata come Viviani o come Petrolini, e nel suo cuore una moltiplicazione di artisti grandissimi, da Gilberto Govi a Titina De Filippo. Anche qui troviamo una propensione a creare spettacoli strani e diversi. Ma, come nel caso Tofano, era molto più accettata, perché si sa che il comico può essere bizzarro, tanto come comportamento scenico che come spettacoli. Fu la sua forza, ma a lungo termine anche il suo limite: fu un teatro che, per quanto apprezzato dai gerarchi come dal pubblico, dalle famiglie come dagli intellettuali, per quanto sia stato ricco di artisti eccezionali, nella mentalità degli anni fascisti non è mai riuscito ad uscire dal suo ghetto di teatro “minore” (con le virgolette del caso).

aA

13. Cfr. in particolare M. Praga (Emmepì), *Cronache teatrali. 1924* cit., p. 12. Marco Praga scrive qualcosa di più che semplici recensioni: sono discorsi, pieni di divagazioni, di umorismo, di aneddoti, una fonte ricchissima per capire la vita teatrale del periodo, e non solo la fisionomia o il successo di un singolo spettacolo. Per tutto il '24 e il '25, Praga scrive contro la proliferazioni di novità che stavano diventando un fenomeno diffuso tra le compagnie primarie, e che rendevano indistinguibili le tipologie di repertorio.

14. Ho in mente in particolare le belle e celebri descrizioni che ne fa Gobetti, che era un grande estimatore di Bragaglia, forse soprattutto sulla base dei discorsi dell’artista più che delle sue messinene. Cfr. P. Gobetti, *Scritti di critica teatrale*, introduzione di G. Guazzotti, Einaudi, Torino 1974, in particolare p. 560.

Il demone delle origini

Capovolgiamo il nostro punto di vista. Proviamo a guardare agli anni della prima guerra e del dopoguerra, fin quasi alla fine degli anni Venti, come a un periodo in cui il teatro d'attore è in transito, senza che si capisca verso dove, proviamo a riflettere su di essa come all'ultimo periodo veramente vitale dell'antico teatro d'attore – ai sussulti piuttosto scomposti che avrebbero potuto portare alla nascita di un'altra specie di modernità, di una *possibilità* diversa di cambiamento. Il breve periodo inquieto di cambiamento dall'interno sprofonderà presto, quasi senza lasciar tracce. Però se non riconosciamo la sua esistenza, se non lo osserviamo come tale, rischiamo di farci sfuggire tra le dita il sapore unico che hanno, almeno per il teatro, quegli anni.

La microsocietà degli attori¹⁵ e la sua non riconosciuta cultura avevano alle spalle più di tre secoli di vita. Tre secoli di persistenza: in tre secoli non si può rimanere simili a se stessi. Al contrario, in questo periodo di così lunga durata la microsocietà degli attori, per preservare la propria continuità, aveva dovuto sapersi profondamente modificare. Negli anni Venti la cultura degli attori, in parte consapevolmente, in parte inconsciamente, sembra prepararsi a una virata che il fascismo o la storia teatrale europea hanno poi reso impossibile. È all'interno di questo fremito profondo in vista di un ennesimo cambiamento di pelle – con increspature e sussulti, con proposte stranissime e con ricadute nella banalità, con povertà e con ostinazione – che si possono collocare quasi tutte, se non tutte, le novità interessanti degli anni Venti. Vi partecipa anche buona parte degli scrittori. Con l'illusione di poter salvare il buono e cancellare quel che a loro appare il male.

Cambiare prospettiva – vedere questi anni ancora ricchi come ultima fase di un teatro destinato certamente a scomparire, e non come prodromi di un futuro lontano – può aiutarci a tenere a bada il demone delle origini.

È istintivo cercare le prime tracce di un fenomeno – e spesso è più che legittimo. Sembra naturale considerare, a posteriori, i più appariscenti tra gli avvenimenti non usua-

15. C. Meldolesi, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, ora in C. Meldolesi, *Pensare l'attore*, a cura di L. Mariani, M. Schino, F. Taviani, Bulzoni, Roma 2013, pp. 57-76.

li che si manifestano – la drammaturgia più innovativa, i capocomici più impegnati – alla luce del cambiamento radicale che avrà modo di svilupparsi solo vent’anni dopo. Tendiamo a classificare e interpretare le novità del periodo in base a canoni che saranno propri al futuro, come se ci trovassimo di fronte a una forma di evoluzione progressiva, a scala.

Ci sono due difficoltà: la prima sta nella stratificazione e dispersione del fenomeno iniziato negli anni Quaranta a cui ci riferiamo come alla “grande trasformazione” italiana: un cambiamento ricco di contraddizioni, difficile da afferrare, e rischioso da individuare in periodi precedenti.

La seconda difficoltà sta nella vasta palude degli anni Trenta e della seconda guerra, che separano il periodo qui in esame da quello della grande trasformazione. Posso solo accennarvi, per motivi di spazio, per non appesantire il mio discorso con una deviazione eccessiva: gli anni Trenta sono il periodo della politica più matura del fascismo verso il teatro, tutto sommato con pochi risultati concretamente innovativi, ma certamente con un effetto di drastica cesura rispetto al passato, di cui pure si conserva apparentemente intatta la facciata. Che divenne però, appunto, solo una facciata. Ci furono diverse iniziative importanti, sparse, isolate, e note, come la corporazione del teatro, l’Accademia d’Arte Drammatica, la fondazione di alcune grandi manifestazioni culturali, l’ETI. L’atteggiamento del fascismo verso la grande drammaturgia italiana, vecchia e nuova, non fu particolarmente incoraggiante, non solo nei confronti di Roberto Bracco, che è un nemico, ma anche di un personaggio come l’illustre Pirandello che ha chiesto la tessera fascista dopo l’assassinio Matteotti. Gli attori furono messi in riga, non poterono più permettersi troppe stranezze, dovettero allinearsi. Anche alle nuove abitudini del guardare create dal cinema, dalle sue convenzioni, dalla sua recitazione. L’attacco fascista contro l’indipendenza capocomicale, perno del “vecchio” teatro, fu vincente. Gli anni Trenta si configurano come uno spartiacque insormontabile, una gettata di cemento che seppellisce definitivamente la forza creativa del teatro degli attori, attaccati da troppe parti, dissanguati da una perdita di autostima.

Ma se questo è vero, se la cesura degli anni Trenta è troppo forte, e la fisionomia della “grande trasformazione”

troppo complicata per garantire di riconoscere con certezza i fili di continuità e i “precedenti”, allora c’è il rischio di applicare al periodo di cui ci stiamo occupando una visione leggermente teleologica. Ho già scomodato un’opera nota come *Il demone delle origini* di Marc Bloch per dar forza alle mie perplessità e un titolo al mio paragrafo. Non credo ci sia bisogno di fermarci ancora su questo problema, pur tanto importante: la ricerca delle origini è una ossessione frequente tra gli storici, e spesso ha dato risultati interessanti. Mi sembra però che nel nostro caso il cammino verso quella che chiamiamo modernità non possa essere considerato un percorso lineare, una scala, di cui possiamo cercare un primo gradino nel periodo che stiamo trattando. Ci troviamo piuttosto di fronte a una pluralità di possibilità di sviluppo, possibilità anche diverse da quelle a cui siamo abituati a pensare o da quelle maggioritarie in Europa. Quindi difficile da vedere, anche per i contemporanei.

Questi anni sono il nostro Neanderthal, sono una specie diversa, cancellata, e comunque poco visibile rispetto al prevalere dei Sapiens. Del DNA Neanderthal portiamo in noi solo minuscole tracce, ma non per questo è stato un fenomeno poco interessante, da trascurare o inesistente. Era l’altra possibilità, quella che non si è poi sviluppata.

aA

15

A volo d’uccello

Riprendo il mio panorama a volo d’uccello. Questo periodo ci parla, in primo luogo, di lotta. Sono stati anni combattivi, di scontri, ancora privi del sapore di sconfitta: contro il conte Luca Cortese durante la guerra, contro il trust degli uomini d’affari nel dopoguerra. Anche se il peso del potente “Trust” si faceva sempre più pesante, il capocomico italiano era in grado di lottare, di parlare, di scalfire.

Anche un altro scontro fu importante: le due ondate di scioperi degli scritturati, i primi scioperi teatrali. Alla fine furono spenti nella violenza, con l’aiuto aggressivo dei Fasci e la connivenza incosciente di capocomici e grandi critici. Nel corso di questi scioperi maturò e poi si disintegrò una solidarietà dal basso prima abbastanza ignota al teatro. Maturò anche un pesante errore politico del capocomico, che del resto, nonostante la marginalità della società degli attori, nonostante la sua non integrazione, non era mai stata una classe rivoluzionaria, neppure rivoltosa. Colpisce, tra l’altro,

l'assoluta non consapevolezza della peculiarità della situazione femminile delle attrici italiane, sempre più presenti come manager, direttrici o finanziatrici di compagnia, con i nomi in ditta, con responsabilità di scelte nel repertorio.

Era più difficile gestire il pubblico, e anche in questo caso ci fu lotta, una battaglia più tradizionale, ma violenta. L'alveo da cui venivano gli spettatori di teatro, in Italia, era ristretto, e quindi relativamente omogeneo. Adesso, invece, era cambiato, già vi ho accennato. Era quasi spaccato in due: da una parte cresceva la richiesta di un teatro leggero, facile da mandare giù. Dall'altra, specie tra i giovani, cresceva invece la bramosia e il bisogno di novità estreme, di Pirandello e gli altri, ed era una richiesta tumultuosa, esasperata, che riempiva i teatri di urla, fischi, grida. A Roma, soprattutto, come è noto, i teatri erano rissosi¹⁶.

Leggendo le riviste troviamo ripetuta la parola crisi. Certo, c'era crisi. Ma è una definizione da trattare con precauzione, una parola alla moda che veniva applicata al teatro. C'erano, per il teatro, senz'altro grosse difficoltà, tanto economiche che di quotidianità: a Roma, nel dopoguerra, la luce andava via in continuazione dai teatri, ogni quindici giorni mancava, con regolarità¹⁷. Gli scritturati volevano chi sa che. Alla frontiera premevano novità non solo drammaturgiche. In quegli anni, l'Italia conobbe molte grandi novità spettacolari. Arrivarono molte tra le più clamorose innovazioni europee sulle scene italiane, e furono accolte con molto più interesse, successo, consapevolezza di quanto non sia in genere considerato: la prima apparizione del Balletti Russi è del 1920, nel '23 ci fu il passaggio di Appia alla Scala, dopo il '27 cominciarono le tournée di altri grandi maestri innovatori, europei e russi¹⁸. Piacquero, e molto. Ma niente di più.

16. Il caso più noto è quello della "compagnia degli sciacalli", gruppo di giovanissimi, di cui fanno parte Remigio e Mario Paone, Nicola Chiaromonte e altri (cfr. S. D'Amico, *Cronache 1914/1955* cit., vol. II, tomo I, 1922-1923, p. 296. Ma cfr. anche M. Praga (Emmepi), *Cronache teatrali. 1923* cit., p. 65, e la lettera di Praga a d'Amico ora in G. Lopez, *Marco Praga e Silvio d'Amico. Lettere e documenti (1919-1929)* cit., pp. 152-53.

17. S. D'Amico, *Cronache 1914/1955*, vol. II, tomo II. 1923-1925. a cura di A. d'Amico e L. Vito, introduzione di G. Pedullà, note, bibliografia e indici a cura di L. Vito, Novocento, Palermo 2002, p. 338.

18. Sul passaggio dei grandi maestri in Italia rimando al Dossier *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, a cura di M. Schino, C. Arduini, R. De Amicis, E. Egizi, F. Pompei, F. Ponzetti, N. Tiberio, «Teatro e Storia», n. 29, pp. 27-355.

Tutto questo, le novità che venivano dall'estero, le novità della drammaturgia, le proposte nuove sembrava aggiungersi all'esistente, non scalzare la priorità del teatro d'attore, ancora eccellente, nonostante qualche appannamento notato dai più critici.

Bisognerebbe esplorare a fondo anche un altro fenomeno, uno dei più interessanti di questo periodo: le riviste. Spesso pensate dai e per i letterari (per pubblicare i loro drammi, per offrire spazio alle loro recensioni e idee di teatro), si muovevano anch'esse all'interno del teatro così come era. Soprattutto verso la metà degli anni Venti, in concomitanza con il breve ma significativo episodio dei teatrini d'arte, ne nacquero e morirono rapidamente parecchie: espressione di irrequietezza, desideri, aspettative, proposte. Nessuna, per quanto bella o interessante, mi sembra avere avuto la forza innovativa e la volontà di essere uno strumento di cambiamento completo che saranno proprie ai primi anni di «Scenario».

Molte personalità o novità di questo periodo saranno forzatamente arruolate in futuro nel campo dei "precedenti" della trasformazione – come è il caso dell'attività di Virgilio Talli e, in parte, anche di Tatiana Pavlova. Si tratta di acquisizioni a posteriori, sempre un po' rischiose. In parte interna a questa categoria di "precedenti" può essere messo perfino il primo finanziamento pubblico al teatro, nel '21. Sicuramente importantissimo, non è però certamente il primo passo della storia futura. È un episodio isolato, ancora poco definito. Alla fine, si configurò come il contributo ad una compagnia ottima e nella tradizione, diretta da Talli.

C'è stato poi un avvenimento simbolico: il trasferimento a Roma nel '25 di quello che era stato l'organo di battaglia e di associazione degli autori, la SIA, la società italiana degli autori. Oltre a trasferirsi, la SIA cambiò nome e intenti. Cambiò radicalmente anche il modo di coalizzarsi degli autori, di far fronte comune, di costituirsi in categoria. Il mondo che si era sedimentato a partire dalla gestione di Marco Praga scomparve.

Una digressione sui "maestri"

Dobbiamo ancora fare i conti sul modo in cui si è realmente conclusa la lunga tradizione del teatro d'attore italiano, quella a cui la "grande trasformazione" ha messo fine.

Molti studiosi, in questi ultimi anni, se ne sono occupati, talvolta è stata individuata la debolezza della nascente regia italiana nella incapacità di giungere a un compromesso o a una collaborazione con l'arte degli ultimi grandi attori del passato, da Ruggeri alle sorelle Gramatica.

Il problema, mi sembra, riguarda però più un atteggiamento storiografico che la pratica più o meno impetuosa, rivoluzionaria o arrogante dei giovani registi. Il pensiero sul teatro italiano dei primi decenni del Novecento forse non ha fatto abbastanza i conti con la grande questione italiana: che non è quella di essere arrivati "in ritardo" a questa trasformazione, ma di esserci arrivati senza che ci fosse, da parte della gente di teatro e poi di noi studiosi, quella riflessione sugli elementi di continuità tra teatro d'attore e teatro di regia che era stata invece di tanta importanza per i più rivoluzionari maestri di teatro novecenteschi.

Apro quindi una digressione, breve e necessaria. Riguarda i grandi maestri: da Stanislavskij a Craig, da Mejerchol'd a Reinhardt o a Copeau. Ne conosciamo bene la portata rivoluzionaria, i cambiamenti che hanno operato, l'estetica rinnovata, la imposizione di un "autore" anche allo spettacolo, imposizione che ha permesso finalmente di omologarlo alle altre arti, la forza teorica. Coniugati a una serie di cambiamenti istituzionali – primo tra tutti finanziamenti statali al teatro – sono alle basi della trasformazione novecentesca europea.

Più raramente teniamo conto di due altri loro aspetti: il primo è una riflessione sul teatro del passato – in un certo senso possiamo pensare a loro come ai primi veri storici del teatro¹⁹. Di questa riflessione sul teatro del passato fa spesso parte l'analisi anche dei Grandi Attori. Sono le figure che dominano quello stesso spazio a cui i maestri ambiscono, ma non per questo sono osservati con minor cura e rispetto. C'è un desiderio di capire, non di giudicare. Forse anche un desiderio di riprendere, trasformandoli, alcuni aspetti salienti. Molte di queste analisi sono famose, come quella

19. Rimando per questo aspetto di Craig a un saggio di Lorenzo Mango, *In dialogo con la storia. Craig, il documento e la cultura materiale del teatro*, di imminente pubblicazione nel n. 40 di «Teatro e Storia» all'interno del Dossier «The Mask». *Strategie, battaglie e tecniche della «migliore rivista di teatro al mondo»*, a cura di M. Casari, M. Cristini, S. Marenzi, G. Sofia.

dell'arte di Salvini che fece Stanislavskij e poi, sulla sua onda, Vachtangov; il modo in cui Copeau e Mejerchol'd e di nuovo Stanislavskij e Craig parlano della Duse; le riflessioni sempre di Craig su Ellen Terry e su Irving; le sue collaborazioni o progetti di collaborazione con la Duse e con altre grandissime attrici, da Ellen Terry a Sarah Bernhardt²⁰. Tendiamo a guardare queste collaborazioni come a fallimenti esemplari, ma andrebbero forse considerate anche diversamente – anche i lavori più tormentati, come le collaborazioni tra Mejerchol'd e Vera Komissarževskaja, e quella tra Craig e la Duse.

Il secondo aspetto che tende a sfuggire nell'opera dei maestri è la presenza, all'interno delle più estreme innovazioni di alcuni di loro, di prassi che potrebbero essere considerate degli *equivalenti*, per quanto radicalmente trasformati, di caratteri propri al precedente teatro d'attore. Scuole, laboratori, Studi, furono anche questo, vennero – anche – dal desiderio di riformulare e ricreare quella separatezza, rispetto alla vita normale, che era tanto caratteristica, e tanto pesante, per il teatro degli attori. I maestri ricrearono una *differenza* tra la vita nel teatro e quella fuori, che era voluta e ricercata, e non subita, come era stato in passato. Per farlo, svilupparono, tra le altre cose, prassi di lavoro durature nel tempo (prove sterminate e forme peculiari di pedagogia) e anche, talvolta, una tendenza a costruire teatri in cui gli attori condividevano una lunga durata nel tempo, e non solo una attività comune per un singolo spettacolo – proprio come aveva fatto il “vecchio” teatro²¹. Con questi equivalenti i maestri, a modo loro, creavano ponti proprio laddove distruggevano.

Tutto questo – molto più dei principi estetici oppure organizzativi, più dei nuovi valori e delle nuove pratiche – è quello che è mancato all'Italia, non solo negli anni del

aA

19

20. Sulla tentata collaborazione con Sarah Bernhardt per un *Hamlet*, senz'altro la meno conosciuta, cfr. S. Marenzi, *Gordon Craig e Sarah Bernhardt. Progetto per un Hamlet*, anche questo di imminente pubblicazione nel Dossier su Craig del n. 40 di «Teatro e Storia» (cfr. nota precedente).

21. Motivi di spazio mi costringono anche in questo caso a rimandare a un mio lavoro recente in cui il rapporto tra teatro d'attore e grandi maestri innovativi è uno dei fili conduttori, *Letà dei maestri. Appia, Craig, Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau, Artaud e gli altri*, Viella, Roma 2017.

“ritardo”, ma anche in quelli del dopoguerra e oltre, tanto nella pratica, quanto nella ricerca storiografica.

La fine di un mondo

Ci è rimasta in testa l'idea che la fine del teatro degli attori sia stata triste e grigia: un declino. Polveroso. Forse deriva dalla moda di allora della parola “crisi”. Forse dipende da Silvio d'Amico e dal suo celebre libro (anche se il *Tramonto del Grande Attore* è del '29, e riflette l'aria ormai mutata della fine del decennio). A me sembra che derivi in buona misura da Sergio Tofano, e dal suo libro, tanto bello e prezioso per quel che riguarda le testimonianze minute, come vago e pericoloso nelle ricostruzioni e nelle diagnosi. *Il teatro all'antica italiano*, pubblicato nel 1965, in un clima teatrale tutto diverso, ha inciso, come il *Tramonto*, anche per il titolo, che ha la forza letale di uno slogan e trasforma in arma un'opera di memorie garbata, fortemente condizionata dai tempi in cui è scritto. Ho ritrovato ancora in un intervento recente di Gianfranco Pedullà, uno dei più attenti e intelligenti studiosi del teatro nel fascismo, questa frase: «Col secolo nuovo, le difficoltà del 'teatro all'antica italiano' – dominato dalla figura del primattore, quasi sempre anche capocomico – avevano raggiunto il loro apice: sia per la staticità del repertorio eroico-storico-classiceggianti, sia per la rigidità delle compagnie, divise in ruoli [...] Quella dei teatranti si era configurata sempre più come una corporazione nomade ma chiusa, dominata da nuclei familiari di tradizione che si tramandavano una recitazione altrettanto poco rispettosa dei contenuti del testo quanto era attenta al rapporto col pubblico»²². Sono opinioni dunque ancora largamente diffuse, con l'eccezione solo di qualche specialista. Definizioni come quelle sul repertorio eroico-storico-classiceggianti sono riprese dalle frasi di apertura del libro del '65 di Tofano. Oltre al problema dell'attendibilità di un attore che ormai parla a nome della superiorità registica, più che dei suoi ricordi

22. G. Pedullà, *Teatro drammatico*, in *Dizionario del fascismo*, a cura di V. De Grazia e S. Luzzatto, vol. II, Einaudi, Torino 2003, p. 717. Il *Dizionario del fascismo* è un'opera di straordinaria qualità e interesse, strumento primario per chiunque voglia occuparsi del periodo.

d'attore²³, c'è la questione temporale: di che periodo sta parlando Tofano? Non certo degli anni Venti. "All'antica", dice lui stesso, veniva definito il teatro del lontano passato ai tempi del suo debutto artistico, nei primi anni del Novecento. Sta quindi parlando del modo in cui gli *attori* più moderni e smalzati di inizio Novecento vedevano e parlavano scherzosamente tra loro del teatro passato.

Gli attori del primo dopoguerra percepivano acutamente il cambiamento dei tempi, e certe necessità nuove. I più intelligenti o i più forti di loro ne furono spinti a tentativi nuovi, spesso azzardati e affascinanti, nelle scelte di repertorio, di messinscena, di direzione, di pedagogia. È la mia ipotesi. Ma ci fu anche altro: la crescita di un senso di precarietà, della fine della bella solidità del passato, che nasce sempre in anni di mutamento, e che spesso è foriera di rivolta.

Non voglio dire, con ciò, che tutto si sarebbe concluso per il meglio, dal punto di vista della società degli attori, se non ci fosse stato il fascismo: troppe cose erano ormai diverse nel resto d'Europa.

Il problema non è quello della sopravvivenza del teatro degli attori, ma della qualità della memoria. Forse, in un contesto diverso, il mondo del teatro degli attori sarebbe sparito lasciando qualche seme per il futuro. Cosa che non è stata.

E quindi il problema non è – mi sembra – quello dell'arroganza dei giovani registi che non hanno voluto includere o rispettare le vecchie glorie, come ha affermato Lucio Ridenti, e come, al suo seguito, hanno ribadito molti altri, né quello della cecità o meno di figure come quella di Silvio d'Amico, che hanno lottato per la nascita di un mondo teatrale nuovo, e per la sparizione di quello vecchio, comunque destinato a dissolversi. Il problema è quello del DNA, dei semi da lasciare al futuro, di qualcosa che viene trasmesso a distanza, e spesso in forme molto differenti dall'originale.

I grandi maestri di inizio Novecento hanno lasciato una eredità diretta, spesso travisata o sopravvalutata, di metodi e principi estetici, di tecniche e modi di produzione. Tuttavia, la parte forse più interessante del loro agire è in gran parte sprofondata dopo la loro sparizione fisica – non per

23. Sto parafrasando l'opinione dura e precisa su questo libro di Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Sansoni, Firenze 1984, pp. 9-10.

niente si è parlato tanto spesso, per loro, di “utopia”. Che una idea scompaia con la sparizione fisica dell’artista che l’ha creata rientra nella norma: l’importante è che possa rinascere, in forme nuove, in un futuro. Nel caso dei grandi maestri molte cose sono riaffiorate, diverse, nell’opera di alcuni protagonisti degli anni Sessanta e Settanta.

Nel caso del teatro d’attore, il nostro Neanderthal, non è stato possibile. Ma possiamo almeno batterci per la conquista di una memoria storica più corretta. Ecco perché il problema del rovesciamento di prospettiva (la ricchezza del periodo che stiamo esaminando come ultimo dono del teatro degli attori e non come prima traccia di un cambiamento tutto nel futuro) ha tanta importanza.

Quello che mi spinge è l’urgenza di ripulire il ricordo forse irrimediabilmente compromesso di quegli anni e degli attori. Ho tentato di tracciare la genesi di quello che mi sembra essere l’estremo tentativo di trasformazione di questa cultura. Se la capiamo un po’ di più, se la osserviamo con meno preconcetti, riusciremo a guardare con occhi più sgombri anche la grande trasformazione del secondo dopoguerra. Quella da cui veniamo noi.

Tra una guerra e una morte. Innovazione e conservazione nel teatro italiano

Lorenzo Mango

aA

Le partizioni cronologiche, nei processi di ricostruzione storica, hanno un ruolo da non sottovalutare. Per quanto si tratti, nella stragrande maggioranza dei casi, di indicazioni artificiali, perché costruite ad hoc, pure esse da un lato servono per modulare quella particolare scrittura del tempo che è il fare storia, da un altro concorrono comunque, se sono scelte con ocularietà, ad aiutare a indentificare un'epoca. Gli anni sessanta, tanto per fare un esempio particolarmente evidente, sono evidentemente in sé un'astrazione eppure in quella definizione si raggruppano tutta una serie di elementi che ci mettono in grado di leggere una delle più importanti fasi di transizione del Novecento.

La partizione cronologica nasce generalmente all'interno di un progetto storiografico, risultando una sorta di necessità interna alla scansione del discorso, in questo caso accade, viceversa, il contrario. Essa è data come precondizione del discorso stesso e così più che il risultato di un processo storiografico essa appare piuttosto come una premessa, qualcosa con cui confrontarsi, dentro cui provare a leggere una ragione storica e storiografica e verificarne la congruità. Si tratta, quindi, di accettare una sfida che è, in primo luogo, metodologica: non limitarsi a utilizzare le

date ma interrogarle e porle in una relazione dialettica tra loro. Tanto più che quello tra il 1914 e il 1924 è un intervallo cronologico del tutto particolare che rispetta, per dei versi, la canonica suddivisione per decenni, istituendone, però, uno “slittato”, le cui date identificative vanno tanto più indagate per poter cogliere il discorso della storia che le mette in relazione.

Quanto alla prima, il 1914, il riferimento immediato è quello all’inizio della Prima Guerra Mondiale, per quanto riguarda l’Italia al clima pre-bellico che la caratterizza. Si tratta, dunque, di una data che riguarda la Storia prima ancora dello specifico teatrale, e che ha un significato per l’Europa intera e non solo per l’Italia. Meno intuitivo – e quindi, per certi versi, più delicato – portare alla luce un evento o una serie di eventi che diano al 1924 un senso che non sia solo siglare per simmetria la fine del decennio apertosi nel 1914. Ragionare per decenni è, lo abbiamo detto, una convenzione e qualcosa di un simile atteggiamento mentale è parte sicuramente in questa scelta ma, proprio perché si tratta di un decennio “slittato”, limitarsi alla sola attitudine convenzionale risulterebbe quanto meno limitante. Bisogna, allora, andare con più acribia a interrogare la data del 1924.

Il 21 aprile di quell’anno muore Eleonora Duse. Con lei si chiude, per tanti versi un’epoca del teatro italiano senza che un’altra si definisca ancora con altrettanta chiarezza. La stagione dei grandi solisti, anche se Ermete Zacconi ne porterà la bandiera ancora per qualche anno e se la Duse non può essere ricondotta tutta dentro quell’alveo, si estingue. Il teatro italiano ne resta, per molti versi, disorientato, facendo fatica a trovare una sua nuova, compiuta identità scenica.

Il 10 giugno dello stesso anno un’altra morte travolge la società italiana, quella di Giacomo Matteotti, il deputato socialista che aveva duramente contestato nell’aula di Montecitorio la correttezza delle elezioni che avevano visto il successo del Partito Fascista. Si tratta di due episodi evidentemente molto diversi tra loro e altrettanto estranei l’uno all’altro, eppure c’è un fattore che in una qualche misura li lega: segnano in maniera forte un momento di transizione nella società e nella cultura italiana.

D’altronde il 1924, che a prima vista può sembrare un anno privo di una sua caratterizzazione propria, corri-

sponde nel contesto europeo a una serie di episodi che gli attribuiscono, pur se in una maniera sfumata, un suo significato intrinseco. In quell'anno André Breton pubblica il *Manifesto del Surrealismo* che inaugura la stagione di quello che sarà l'ultimo movimento delle avanguardie primo novecentesche. Del 1924 è anche la pubblicazione del *Teatro dell'estasi* di Felix Emmel che, secondo Mara Fazio, rappresenta l'atto conclusivo dell'Espressionismo¹. Nel contesto delle avanguardie, dunque, da un lato qualcosa che nasce, dall'altro qualcosa che esprime l'esaurimento di una spinta propulsiva che, fino a quella data, era stata molto forte.

Il 19 gennaio è un'altra data di transizione. Mejerchol'd mette in scena *La foresta* di Ostrovskij. Potrebbe essere semplicemente la data di uno degli infiniti spettacoli mejercholdiani e, invece, è il segnale di una svolta: rappresenta, infatti, una sorta di risposta allo slogan che Lunačarskij aveva lanciato l'anno prima, torniamo a Ostrovskij, con cui sanciva la fine dell'appoggio che aveva sin lì dato alle sperimentazioni avanguardistiche della Russia post-rivoluzionaria, aprendo le porte a una restaurazione culturale che andò probabilmente anche al di là delle sue intenzioni travolgendo la cultura sovietica e Mejerchol'd in particolare. *La foresta* inaugura l'ultima stagione registica di Mejerchol'd, quasi una sorta di resistenza rispetto all'incipiente realismo socialista. Il 1924 l'avanguardia russa può dirsi conclusa o quanto meno si è concluso lo straordinario sodalizio con le forze rivoluzionarie e col partito bolscevico. D'altro canto il 1924 è l'anno della morte di Lenin. I due anni precedenti, a seguito della sua malattia, avevano visto scatenarsi una durissima guerra di successione che, nel 1924, si concluse con l'affermazione di Stalin che andò nel giro di pochi anni a stringere tutto il potere nelle sue mani eliminando, politicamente e fisicamente, i suoi antagonisti politici, Trotskij in testa che nel 1927 fu espulso dal Partito Comunista e nel 1929 dal paese. Il 1924 sancisce, dunque, una cesura fortissima nella Rivoluzione russa che va considerata come un processo contraddittorio e non come una fase storica coerente e omogenea.

1. M. Fazio, *Lo specchio, il gioco e l'estasi. Arte del teatro in Germania dal realismo storico all'espressionismo*, Valerio Levi editore, Roma 1988, p. 285.

L'insieme di questi elementi, e forse altri se ne potrebbero scovare, svelano metodologicamente come andare a guardare dietro una data apparentemente casuale possa aprire, viceversa, un mondo, in questo caso specifico segnalando un momento di transizione forte nell'andamento della prima metà del Novecento. Date queste premesse, torniamo allo specifico della situazione italiana. La dialettica che si è voluta segnalare sin dal titolo tra la guerra e la morte della Duse indica il perimetro di un territorio da indagare alla ricerca dei processi identitari che attraversano il teatro italiano. Si tratta di processi che costituiscono un intreccio complesso di fenomeni in cui si esprimono linee di tendenza anche molto diverse tra loro.

Il primo fenomeno da tenere in considerazione è il Futurismo. Il movimento di Marinetti era nato, come è noto qualche anno prima e tra il 1909, l'anno del *Manifesto di fondazione*, e il 1910-11 vengono stilati alcuni dei testi programmatici più significativi, dai manifesti sulla pittura a *Uccidiamo il Chiaro di Luna!* (1909). Anche il teatro è coinvolto in questa primissima fase, ma in una maniera ancora solo orientativa di quelli che saranno gli sviluppi e la maturazione di un'idea futurista del teatro, con *La voluttà di essere fischiati* (1911). Nel 1913 Marinetti scrive il *Teatro di Varietà*, che è molto più incisivo, e nel 1915 verranno pubblicati due testi chiave dell'estetica teatrale futurista, *Il teatro futurista sintetico*, firmato da Marinetti con Settemelli e Corra e *Scenografia e coreografia futurista* di Prampolini. In un breve giro di anni, che ruotano attorno al 1914 pur senza toccarlo direttamente, il teatro futurista assume una sua precisa configurazione teorica. Eppure è proprio nel 1924 che ha luogo uno degli eventi spettacolari più efficaci del Futurismo. Fin dal 1910 Marinetti aveva dato vita alle "serate", eventi in cui si succedevano letture di proclami, di poemi paroliberi, interventi politici con l'intenzione di creare un clima provocatorio che rendesse ragione dello spirito insurrezionale del movimento. Vi interveniva, oltre a questo, un gusto ludico e dissacrante. Ebbene la più significativa di tali serate, quella più riuscita e che meglio ne trasmetteva l'umore si tenne proprio nel 1914. Era ambientata nella galleria Sprovieri di Roma e il suo cuore fu la lettura del poema parolibero di Francesco Cangiullo *Piedigrotta*, traduzione futurista dell'euforico e chiassoso clima dell'o-

monima festa napoletana. «Marinetti legge – riporta Pietro Sgambelloni sul “Giornale d’Italia” – Voce ferma, acciata, martellante, viso raccolto in una contrazione di energia e di violenza, sagoma imperiosa»², la sua dizione (primo esempio di declamazione dinamica e sinottica, come scriverà nel 1916³) scandiva il ritmo dell’azione, la quale accompagnava l’evento verbale con un vivace e musicale corteo di nani (artisti futuristi, tra cui Balla, che suonavano strumenti tipici della tradizione napoletana dallo scetavaiasse a putipù) ed era accolta in una sala «illuminata a lampadine rosse che raddoppiavano il dinamismo del fondale piedigrottesco dipinto da Balla» come scrive l’anonimo recensore di “Lacerba”, molto probabilmente lo stesso Marinetti, visto che gran parte della descrizione della serata si trova tal quale nel suo *La declamazione dinamica e sinottica*⁴. Messa lì in mezzo, tra il manifesto del 1913 e quelli del 1915, la serata da Sprovieri funge da collante in grado di concorrere in modo decisivo a definire le potenzialità sceniche del teatro futurista che lo stesso Marinetti, nel manifesto del teatro sintetico e in quello della declamazione futurista (in cui non a caso quella serata ha uno spazio rilevantissimo), e Prampolini svilupperanno in modo diverso tanto quanto complementare: la scena come scrittura per quest’ultimo, un diverso modello drammaturgico per il primo.

Quelli che ruotano attorno alla Prima Guerra Mondiale sono, allora, anni cruciali per il Futurismo. Franco Perrelli parla addirittura del manifesto sul teatro sintetico come del «confine estremo delle teorie di Marinetti» dedicate alla scena e, per molti versi, la sua tesi può essere condivisa ma il rapporto Futurismo-teatro non si ferma a quell’effervescente nucleo germinale⁵. Nel 1921 Marinetti e Cangiullo firmano il manifesto *Il teatro della sorpresa* che viene presentato come un “balzo in avanti” rispetto sia al teatro di varietà che a quello sintetico⁶. «Il Teatro della sor-

2. G. Antonucci, *Cronache del teatro futurista*, Edizioni Abete, Roma 1975, p. 67.
3. F. T. Marinetti, *La declamazione dinamica e sinottica*, in P. Fossati, *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Einaudi, Torino 1977, p. 236.
4. G. Antonucci, *Cronache del teatro futurista* cit., p. 69.
5. F. Perrelli, *Il teatro italiano del primo Novecento*, in *Storia europea del teatro italiano*, a cura di F. Perrelli, Carocci, Roma 2016, p. 303.
6. F. T. Marinetti, F. Cangiullo, *Il teatro della sorpresa*, in Fossati, *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Einaudi, Torino 1977, p. 247.

presa – vi si legge – contiene oltre a tutte le fisicolofollie di un caffè-concerto futurista con partecipazione di ginnasti, atleti, illusionisti, eccentrici, prestigiatori, oltre il Teatro Sintetico, anche un Teatro-giornale del movimento futurista» e poi «poemi paroliberi, sceneggiati, discussioni musicali improvvisate tra pianoforti, pianoforte e canto, libere improvvisazioni dell’orchestra, ecc.»⁷. Come notava già nel 1969 Mario Verdone «questa enunciazione non è sufficiente per distinguere così nettamente il Teatro Sintetico futurista di Marinetti-Corra-Settimelli, dal Teatro della Sorpresa di Marinetti-Cangiullo», specificando che, se novità vi fu, era privilegiare la “trovata”⁸. In effetti, se si vuole trovare un elemento di novità, come fa ad esempio Paolo Fossati, è nell’esplosione programmatica della forma teatro con l’evento spettacolare che dal palcoscenico si dilata nella sala. Ma si tratta di una proposta le cui premesse sono tutte nel *Teatro di Varietà*.

Nulla di nuovo, dunque, “abbandoniamo” il Futurismo teatrale dopo le enunciazioni degli anni dieci? No, ma dobbiamo indirizzare altrove il nostro sguardo e prestare attenzione soprattutto alla situazione di contesto. Il 1921 è un anno cruciale per Marinetti. Nel 1909 in *Fondazione e Manifesto del Futurismo* aveva profetizzato che in un decennio avrebbero compiuto la loro opera e quando il resto del mondo li avrebbe raggiunti loro, i futuristi, non si sarebbero fatti trovare dove li si aspettava ma avrebbero traguadato un altro obiettivo, un’altra visione dell’arte e della vita. Ebbene quei dieci anni erano passati e il Futurismo si trovava di fronte alla scommessa che aveva lanciato. Più che nel *Teatro della Sorpresa* una traccia possibile di essa è rintracciabile in un manifesto la cui data è programmatica, 11-1-1921: *Il Tattilismo*. Marinetti spostava l’attenzione su uno dei “sensi minori”, quelli cioè a cui la sedimentazione culturale ha negato una valenza espressiva (l’opera d’arte si vede, si ascolta, si legge ma non si tocca), attribuendogli una valenza inedita nell’istituire un rapporto con lo spettatore che rompesse la distanza quanto la contemplazione⁹. Il Tattilismo

7. *Ivi*, p. 248.

8. M. Verdone, *Teatro del tempo futurista*, Lerici editore, Roma 1969, p. 152.

9. Cfr. L. Mango, *La scoperta di nuovi sensi*, CUE Press, Imola 2015 (prima edizione La Città del Sole, Napoli 2001).

ebbe implicazioni teatrali sia perché produsse delle “sintesi” tattiliste (*Quartetto tattile* e *La cura*) sia, soprattutto, perché diventò parte integrante degli spettacoli della Compagnia del Teatro della Sorpresa diretta da Rodolfo De Angelis, l'attore di varietà attraverso cui, grazie soprattutto alla mediazione di Cangiuillo, il teatro futurista cercò di realizzare un approdo alla scena che fosse, in una qualche misura, organico. Oltre alle sintesi tattili, che giustificano l'affermazione essere questa fase una semplice prosecuzione della precedente perché non presentano particolari elementi di innovazione, Marinetti fece l'esperienza della condivisione col pubblico di una tavola tattile, *Sudan-Paris*, distinta in tre sezioni cromatiche che ricordavano la bandiera francese e composta di materiali che, al tatto, dovevano suscitare stati d'animo diversi. Il Tattilismo rappresenta, dunque, il tentativo più originale e riuscito di rigenerare l'estetica futurista ma restò, nei fatti, una parentesi di breve durata.

Dal punto di vista teorico gli anni a seguire rappresentano anziché uno scarto, una sorta di consacrazione delle conquiste estetiche del movimento che si sintetizzano in due scritti del 1924: *Dopo il teatro sintetico e il teatro a sorpresa, noi inventiamo il teatro antipsicologico astratto di puri elementi e il teatro tattile* di Marinetti e *Atmosfera scenica futurista* di Prampolini. Emblematico in questa direzione è soprattutto il testo marinettiano in cui viene ripercorso l'itinerario futurista nel teatro. C'è un passaggio del manifesto su cui vale la pena soffermarsi perché ci fornisce un indizio preciso su come si sia assestata la visione artistica di Marinetti negli anni venti. Se col Tattilismo cercava un “nuovo” che potesse tornare a destabilizzare il sistema delle arti (anche se con minor convinzione ed efficacia rispetto a quanto fatto precedentemente), adesso Marinetti comincia a pensare di fare del Futurismo la tradizione del nuovo della cultura italiana. Scrive: «Il successo di *Sei personaggi in cerca d'autore*, di Pirandello (che contiene, accanto a lungaggini filosofiche e psicologiche ultra-passatiste, delle scene d'oggetti inanimati tipicamente futuriste), dimostra come il pubblico accetti con entusiasmo il Futurismo nelle sue forme moderate»¹⁰. È

aA

29

10. F. T. Marinetti, *Dopo il teatro sintetico e il teatro a sorpresa, noi inventiamo il teatro antipsicologico astratto di puri elementi e il teatro tattile*, in P. Fossati, *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi* cit., p. 256.

un'affermazione tesa a dimostrare come il Futurismo abbia fornito una grammatica espressiva a tutto il teatro italiano moderno, che Futurismo e modernità, in altri termini, coincidono, che la cultura italiana moderna è diventata, anche senza raggiungere la purezza del suo movimento, futurista.

È evidente come si tratti di una forzatura che esprime l'aspirazione di Marinetti di fare del Futurismo una sorta di arte di stato; aspirazione bruscamente contraddetta dai fatti perché un'arte di stato fascista ci fu ma, se si esclude l'architettura, non fu certo modernista quanto monumentale e celebrativa. La fattispecie dell'esempio pirandelliano merita, però, una considerazione a parte. Analizzando i meccanismi costruttivi di *Questa sera si recita a soggetto* – in particolare la relazione palcoscenico-sala e attori-spettatori lì dove si rompe la linea di demarcazione che distingue i due universi – e riferendosi anche alla stesura del 1933 di *Ciascuno a suo modo*, in cui era indicato che l'azione dovesse iniziare già dalla strada, Claudio Vicentini mette in risalto come essi si comprendano se li leggiamo in relazione alle pratiche decostruttive delle avanguardie e a quelle futuriste in particolare. Specifica, però, un dato importante: tutto quanto sembra infrangere la cornice preordinata della scrittura drammatica in realtà è fissato nella scrittura stessa. Analogamente in *Ciascuno a suo modo*, già nella versione originale del 1924, tutto quanto finge lo spazio reale del teatro si concentra all'interno del palcoscenico. «Si trattava – ne deduce – di un itinerario esattamente contrario a quello proposto dai futuristi. Un itinerario che, riconducendo l'azione dagli spazi del mondo quotidiano al mondo magico della scena, proclamava inequivocabilmente la fine delle possibilità teatrali aperte dall'avanguardia»¹¹. Il riferimento a pratiche sceniche che venivano dal Futurismo non attesta tanto un'assimilazione passiva degli assunti marinettiani da parte di Pirandello, quanto una metabolizzazione che ne stempera la carica eversiva, al punto che Vicentini intitola il capitolo del suo libro dedicato a questo tema: *Eutanasia dell'avanguardia*».

Da quanto detto emerge un fattore interessante. L'avanguardia non è un corpo estraneo nel teatro italiano ma si

11. C. Vicentini, *Pirandello. Il disagio del teatro*, Marsilio, Venezia 1993, p. 151.

ibrida con pratiche sceniche che le sono concettualmente estranee, determinando un tessuto composito e contraddittorio per definire il quale possiamo utilizzare l'aggettivo: moderno. La modernizzazione della scena italiana è il risultato di questa contaminazione i cui termini cronologici, singolarmente, toccano da vicino l'arco temporale su cui stiamo ragionando. Tanto i manifesti di consacrazione del Futurismo, tanto il testo pirandelliano che avvia «l'eutanasia dell'avanguardia» sono del 1924. In quell'anno sembra chiudersi un ciclo, per quanto in una maniera che dobbiamo assumere secondo una modalità non dogmatica. Le date sono utili se le utilizziamo come strumenti di orientamento, diversamente finiscono per trasformarsi in gabbie che deformano l'interpretazione storiografica. Col 1924 non si conclude l'esperienza teatrale futurista, basti pensare al Teatro della Pantomima futurista di Prampolini che è del 1927 o al premio che lo stesso autore riceve per il suo progetto di un Teatro Magnetico, un edificio in cui l'atto spettacolare era compiuto in prima persona dallo spettatore, invitato a percorrere un itinerario in cui avrebbe fatto esperienze sensoriali diverse, ribaltando completamente in una maniera rivoluzionaria la nozione di spettacolo. Rappresenta, però, una linea di cesura sul piano teorico e, soprattutto, su quello di un'estetica condivisa di gruppo legata alla leadership marinettiana. Sempre più si avranno, in quegli anni, esperienze di teatro futurista legate a scelte e pratiche individuali. Si pensi, ancora, per restare al 1924, ad *Aniccham 3000* di Fortunato Depero, una delle punte più alte della spettacolarità e della coreografia legata alla poetica macchinista.

Il cerchio della Storia che collega 1914 e 1924 non è peculiare solo del Futurismo. Al suo interno si delineano i percorsi del teatro italiano anche su altri piani in una dialettica che lega innovazione, trasformazione e convenzione. Il primo a esserne coinvolto è proprio Pirandello. Dopo pochi e poco felici tentativi fatti prima della guerra, è tra il 1915 e il 1916 che Pirandello si rivolge in maniera non solo più sistematica ma particolarmente intensa al teatro. È quasi cinquantenne e il teatro lo aveva affrontato su di un piano teorico, nel 1908, con *Illustratori, attori, traduttori* in cui ne negava i presupposti artistici. Che il romanziere di successo si trasformasse in drammaturgo non era, dunque, scontato.

L'incontro con Angelo Musco fu sicuramente determinante ma altrettanto, se non più, lo fu lo scoppio della guerra. «L'atmosfera traumatica, elettrizzante della guerra scompiglia i procedimenti consueti dello scrittore e li trasforma» scrive Vicentini¹², che specifica come la parola scritta appaia a Pirandello ingabbiata in un'inerzia che la spinge a forzare la pagina e a tradursi in voce e azione. La *dynamis* simbolica della guerra interviene, dunque, anche in Pirandello, anche se in termini diversi da come era successo a Marinetti, come spinta verso la dimensione drammatica. Se il 1915-16 sono gli anni del “teatro sintetico” e della “declamazione sinottica” lo sono anche di *Pensaci, Giacuminu!* e di *'A birritta cu 'i ciancineddi*. Pirandello è, a tutti gli effetti, un autore teatrale e anzi diventa questa la sua attività principale. L'intervallo che lo separa dagli anni venti lo vede maturare una teatralità in cui il modello borghese si contamina di elementi illogici, paradossali, contraddittori. Si intreccia, in questa stagione, con gli autori del “grottesco”, Chiarelli e Antonelli in testa, determinando una svolta innovativa nelle pratiche di scrittura del teatro italiano.

Ma è proprio l'inizio del nuovo decennio a segnare una svolta: nel 1921 la compagnia di Dario Niccodemi mette in scena *Sei personaggi in cerca d'autore*, che segna una svolta nella parabola artistica pirandelliana facendone l'autore di riferimento per il teatro europeo. La data è casuale ma, ragionando, come stiamo facendo, in termini di scansione del tempo va a sovrapporsi in una maniera strategica (dal punto di vista storiografico) con quella del *Tattilismo* e del *Teatro della sorpresa* e, ancor di più, col tentativo di trasformare gli esperimenti futuristi in un'attività scenica continua. Se lo interroghiamo, allora, il 1921, ci parla di un nuovo inizio all'interno del processo di innovazione e trasformazione del teatro italiano, ponendosi come fondamentale termine medio tra il 1914 e il 1924.

Chiudiamo il “cerchio del tempo” pirandelliano prima di cercare altrove altre possibili tracce dietro e dentro le date che stiamo investigando. Cosa significa il 1924 per Pirandello e significa qualcosa? La stesura di *Ciascuno a suo modo*, con le sue contaminazioni, ben celate, con le avanguardie

non fa assumere a quella data un significato rilevante nel percorso pirandelliano ma se consideriamo altri aspetti le cose cambiano. Dopo la complessa gestazione di un anno, l'ipotesi originaria della Compagnia dei dodici, lanciata da Stefano Landi (il figlio di Pirandello) e da un gruppo di giovani scrittori, assume nel 1924 una nuova configurazione: diventa il Teatro d'Arte la cui direzione viene proposta a Pirandello. L'offerta della direzione nasceva dall'idea di aumentare la caratura di un progetto che stentava a decollare, viceversa Pirandello l'assunse in pieno dedicandovisi a tempo pieno e facendone una vero e proprio laboratorio sulla messa in scena, il luogo dove sperimentare qualcosa che assomigliasse, come ebbe modo di dire ai giornali francesi durante una tournée in quel paese, alla regia europea. Il debutto si ebbe il 2 aprile 1925 con la *Sagra del Signore della nave*, ma il 1924 è l'anno di gestazione del progetto, a cominciare dal restauro del Teatro Odescalchi ad opera di Virgilio Marchi. Si tratta, dunque, di un momento cruciale nella carriera artistica di Pirandello che, d'altronde, proprio nel 1923 e nel 1924 aveva sperimentato cosa la regia potesse su di un testo assistendo a due edizioni europee dei *Sei personaggi*: quella di Georges Pitoeff a Parigi e quella di Max Reinhardt a Berlino. Farsi regista, anche se a quella data il termine è improprio perché non esisteva ancora in Italia neanche la parola, significava per l'uomo che aveva dichiarato il teatro un'arte impossibile, cimentarsi con la sua concreta materialità scenica. Fu un progetto su cui Pirandello investì molto sul piano intellettuale, il cui fallimento, dopo soli tre anni diventati sempre più faticosi e di cui solo il primo corrisponde a quello che aveva in mente, ne segnò profondamente l'attività futura a cominciare dalla "fuga" in Germania.

Ancora una volta la data più "anonima" di questo decennio "slittato" ci consente di aprire il nostro sguardo verso aspetti diversi dei processi di trasformazione in corso nel teatro italiano, che appaiono, a quella data, instabili e faticosi. Siamo nel pieno di una fase di transizione in cui novità e convenzione interagiscono, o forse dovremmo dir meglio, interferiscono tra loro.

L'anomalo decennio di cui stiamo trattando riguarda anche il complesso del sistema produttivo italiano. La Prima Guerra Mondiale segna uno spartiacque netto che in-

cide pesantemente sul capocomico e sulla centralità della compagnia che, pur restando apparentemente al centro del modello teatrale italiano, si stava trasformando, come indica con puntualità e anche un certo, opportuno, tono drastico Mirella Schino, in «un guscio quasi completamente svuotato»¹³. All'analisi di questa stagione la Schino ha dedicato, oltre all'importante capitolo all'interno del suo libro sulla Duse, una serie di interventi alla cui base c'è l'intenzione di dimostrare la complessità di una fase storica che fu di passaggio, nel senso che fu caratterizzata dalla crisi di un sistema e dal fermento che ne seguì, in cui si giocavano elementi di natura estetico-teorica e altri di natura gestionale produttiva¹⁴. «Il teatro d'attore italiano – scrive in uno di essi ribadendo e specificando la tesi appena esposta – funzionava ancora benissimo come spettacolo», era come sistema, viceversa, che era entrato in crisi¹⁵. La crisi era determinata da fattori diversi. Indiscutibilmente uno di enorme rilevanza fu l'esaurirsi, vorrei dire quasi fisiologico, di una generazione. Un secondo fu la conflittualità di natura economica tra scritturati e capocomici che creò le condizioni per la nascita di associazioni di natura sindacale, dapprima la Lega degli artisti drammatici a cui seguì la Corporazione nazionale del teatro, dall'impronta fascista. Un terzo elemento fu il dibattito sull'intervento dello Stato nella gestione e nel finanziamento del teatro che recuperava, per molti versi, la questione delle “stabili” che era emersa nei primi anni del secolo non riuscendo a trovare un suo esito compiuto. Un tentativo con cui si era confrontato, in modo fallimentare, Edoardo Boutet che viene ripreso soprattutto dal critico emergente degli anni venti, Silvio d'Amico. Ci fu, infine, quella che potremmo definire la battaglia del repertorio, nel senso che la neonata Società Italiana degli Autori, guidata da Marco Praga, cercò di contrastare il dominio di Adolfo Re Riccardi, detentore dei diritti sulla drammaturgia francese che rappresentava il corpus più consistente

13. M. Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, Il Mulino, Bologna 1992, p. 326.

14. Si veda al proposito almeno: M. Schino, *Sul “ritardo” del teatro italiano*, «Teatro Archivio», n. 4, aprile 1988 e l'ampio dossier dedicato, nel n. 29, a. XXII, 2008 di «Teatro e Storia» a *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 19934*, da lei curato assieme a C. Arduini, R. De Amicis, E. Egizi, F. Pompei, F. Ponzetti, N. Tiberio.

15. M. Schino, *Sette punti fermi*, «Teatro e Storia», a. XXII, n. 29, 2008, p. 33.

del repertorio delle compagnie le quali accettarono, a loro rischio, un accordo con gli autori che prevedeva l'utilizzo esclusivo del repertorio della SIA.

Il 1924, specifica la Schino, questo stato di fibrillazione e di instabilità poté dirsi finito, non perché la transizione fosse compiuta ma perché «cominciava un periodo di resistenze solo passive»; viceversa, scrive, «il '21 segna forse l'apice di uno stato di ebollizione generale»¹⁶. Mentre d'Amico, proprio quell'anno, rilancia l'idea, inascoltata, di un "istituto del teatro d'arte" a Roma, preferibilmente al Teatro Argentina¹⁷, viene stipulato un accordo tra capocomici, attori e il Consorzio dei proprietari di teatri che impegnava le compagnie a far avere ai proprietari il repertorio, e in particolare le novità che si intendevano proporre, almeno quindici giorni prima delle repliche¹⁸. Si è di fronte a un processo, dunque, che tende a una stabilizzazione dei conflitti, che limita, di fatto, l'autonomia delle compagnie e normalizza le potenzialità di innovazione che provenivano dalla drammaturgia, in primo luogo (si pensi al fenomeno del "grottesco") e da alcune "rivoluzioni capocomicali", come quella di Virgilio Talli.

Il decennio "sfalsato" che stiamo analizzando presenta, dunque, livelli di discorso diversi tra loro che vanno considerati parte di uno scenario composito e problematico entro cui agiscono vettori distinti che mettono in gioco ragioni di natura estetica e altre legate al sistema produttivo, in cui l'esigenza del nuovo si confronta e si scontra con modalità più o meno conservative di organizzazione. Si assiste così – è ancora la Schino a parlare – a «una sfasatura fra la tensione estrema di quegli anni, lo sforzo verso un rinnovamento non solo radicale, ma anche *globale* del teatro, ed i minuti accadimenti, la danza delle offese e delle alleanze, la guerra da tavolino in cui la grande tensione si frantuma»¹⁹.

Esemplare e quasi simbolo di questo stato di contraddizione è la vicenda di Eleonora Duse. Ritiratasi dalle scene

16. M. Schino, *Il teatro di Eleonora Duse* cit., p. 334.

17. S. D'Amico, *Del teatro Argentina* cit. in R. Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture 1906-1976*, La Lettere, Firenze 1996, p. 44

18. Cfr. G. Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Il Mulino, Bologna 1994, p. 59 e R. Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture 1906-1976* cit., p. 43.

19. M. Schino, *Il teatro di Eleonora Duse* cit., p. 338.

nel 1909 appena cinquantenne, nel 1921 decide il rientro. Le ragioni di tale decisione sono di natura eminentemente pratica. La guerra aveva travolto l'istituto bancario a cui aveva affidato tutti i suoi risparmi e il ritorno al teatro le sembrò l'unica soluzione possibile ma come farlo? non si trattava certo di un rientro qualsiasi, la Duse era quasi più una leggenda che un'attrice, sia per chi l'aveva vista recitare sia, forse ancor di più, per chi non aveva avuto quell'opportunità. Ma le leggende smaterializzano la persona che, adesso, doveva dotarsi nuovamente di un corpo e il tempo trascorso non aiutava certo questo delicato passaggio.

Le dinamiche che caratterizzarono il processo di programmazione del ritorno al teatro della Duse, la scelta che ella fece alla fine, le modalità del suo nuovo debutto e quanto accadde di seguito fino alla morte nel 1924 fanno di questo episodio una vera cartina di tornasole in grado di evidenziare certo le contraddizioni della Duse come artista e come persona (che era un tratto distintivo del suo carattere) ma anche la contraddittorietà dell'epoca.

Quando, nel 1920, l'esigenza di tornare a farsi attrice diventò più pressante, Eleonora Duse avviò un vero e proprio giro di consultazioni. Era preoccupata dall'inevitabile confronto che sarebbe stato fatto con la sua prima sé, per cui era escluso che si potesse riprendere il discorso scenico lì dove lo si era lasciato. Oltretutto l'avanzare degli anni la rendeva poco idonea a riproporre i suoi cavalli di battaglia. Il teatro che la circondava, inoltre, sia sul piano estetico che organizzativo, era diventato diverso da quello a cui lei era abituata, non ne conosceva bene le dinamiche ma sentiva l'esigenza che il suo rientro vi assumesse un senso che andasse al di là delle pure esigenze del mestiere.

La difficile gestazione fino alla data del 5 maggio del 1921, quando debuttò nuovamente, è stato ricostruito analiticamente da Mirella Schino, per cui ci si può limitare a sintetizzarne i tratti rimandando a quello studio per un quadro d'insieme più completo²⁰. Quanto ne emerge è un mix di tensione al nuovo e di timore di affrontarlo di petto. Non voleva limitarsi, questo le era chiaro, a tornare a formar compagnia, cercava un progetto che rispondesse,

questo almeno nelle sue aspirazioni, più alle esigenze del teatro che la circondava che alle sue. “Non penso mica di rimetter su una compagnia raccogliatrice per girar l’Italia e l’estero, come una curiosità a chiamar gente intorno all’eco d’una voce tramontata. Voglio lavorare a un’impresa nuova, di questo vostro tempo; portare il mio mattone a un edificio nuovo”, così Silvio d’Amico ricostruisce una delle conversazioni che ebbe con l’attrice quando era un giovane funzionario ministeriale²¹. Si trattava di un’aspirazione piuttosto vaga e astratta come evidenziato dallo stesso d’Amico: «voleva costituire un ‘Teatro dei giovani’. Cosa poi questo dovesse essere non l’aveva in mente: spettava ai giovani formularlo»²². Marco Praga provò a venire incontro a questa esigenza proponendole di metterle a disposizione la compagnia di Talli. Era una scommessa audace: la solista per eccellenza, nonostante tutte le sue buone intenzioni, e il più convinto propugnatore di una compagnia di complesso. Non ne fu convinta, così come non la convinse la proposta dello stesso d’Amico di “affidarla” a un giovane direttore, Cesare Dondini, che la liberasse dal peso del capocomicato, rendendola libera di recitare e basta e di farlo a contatto con quei “giovani” a cui voleva dedicarsi. Si trattava, in entrambi i casi, di soluzioni che avrebbero avuto sicuramente una valenza sperimentale, facendo della Duse il perno attorno a cui rilanciare un’idea di “nuovo”, nella scena nazionale, che rispettasse però i confini istituzionali del sistema teatrale.

Quanto la Duse fosse ondivaga riguardo a questo suo rientro è attestato da un’altra idea, oltre a quella dei “giovani”: tornare a Ibsen, che era stato uno dei suoi autori d’elezione, ma di farlo in una maniera diversa, che ne esaltasse la poesia a discapito del realismo. Un Ibsen che le ricordava l’indimenticabile, ma unica e burrascosa, collaborazione con Gordon Craig, per il *Rosmersholm* del 1906²³. Anche una simile scelta avrebbe avuto un esito destabilizzante nel sistema produttivo e culturale italiano ma se Ibsen fu l’autore

21. S. D’Amico, *Tramonto del grande attore*, La Casa Usher, Firenze 1985, p. 48 [ed. or. 1929].

22. *Ibid.*

23. «Lasciando intendere fin dai primi giorni, il suo desiderio di tornare al teatro con un dramma di Ibsen, pareva preoccupata del suo apparato scenico; e parlava di Gordon Craig», *ivi*, p. 44.

del rientro, le ascendenze craighiane restarono nel mondo privato dei suoi pensieri.

C'erano, insomma, attorno alla Duse un gran fermento e una grande fibrillazione. L'esito fu impreveduto, considerate le premesse, ma, conoscendo la Duse, anche altamente prevedibile. Tra i dialoghi che aveva intessuto ve n'era anche uno con un suo antico compagno di teatro, Ermete Zacconi. C'entrava ben poco con tutti i suoi sogni e i suoi discorsi, ma la possibile collaborazione con Zacconi aveva i tratti di una solida impresa teatrale e la garanzia rassicurante di avere a che fare con un mondo che conosceva bene. Fu la scelta che fece, lasciando molti probabilmente delusi e il suo finì con l'essere il rientro della Duse, non un evento che poteva avere un carattere sperimentale e, forse, destabilizzante. Il 5 maggio 1921 debuttò a Torino con *La donna del mare* di Ibsen, il testo con cui aveva salutato il suo pubblico più di dieci anni prima e che avrebbe tanto voluto, ai tempi di *Rosmersholm*, realizzare con Craig. Pur senza essere per niente rivoluzionario, in quel debutto la Duse introdusse quel tanto di irrituale che, in forma e modi diversi a seconda delle sue diverse stagioni, aveva sempre manifestato. Comparve in scena, infatti, nei panni della giovane Ellida, senza trucco e coi suoi capelli bianchi. La verosimiglianza lasciava il campo alla tensione lirica del personaggio che era vero perché l'attrice ne incarnava quella che lei stessa definiva la poesia. Ricordando quel momento d'Amico, con una certa enfasi retorica e l'intenzione di rimarcare la spiritualità, in un'accezione cristiana, dell'attrice, scrive: «Ci fu più che agevole, naturale, accettare invece della giovane ondina dai capelli fragranti di salsedine un *Donna del mare* dai capelli bianchi: perché in lei non s'avvertì che *quella* voce, e il suo dramma tutto spirituale»²⁴.

Per quella strana alchimia delle date che stiamo inseguendo fin dall'inizio del nostro discorso, il 1921 si presenta come l'anno in cui si incrociano tanti destini diversi del teatro italiano, ponendosi come una sorta di soglia tra il dopoguerra e gli anni venti. Nel caso della Duse esso evidenzia con particolare efficacia la contraddizione del momento: apertura al nuovo e ritrosia, inventare un diverso modello

24. *Ivi*, p. 40.

produttivo e adagiarsi nelle abitudini consolidate. Subito dopo il debutto con Zacconi, la Duse mise su compagnia da sola e tornò a farsi capocomica. Si ritrovò così, per ragioni economiche ma forse perché non sapeva fare altrimenti, a vivere la vita errabonda delle compagnie di giro. I capelli bianchi di Ellida rimasero un'eccezione dentro una regola che riproduceva antichi modelli. La Duse muore nel 1924 a Pittsburgh, durante l'acclamata tournée americana in cui aveva rappresentato, al di là delle sue stesse intenzioni, soprattutto se stessa. Il mestiere aveva avuto la meglio su ogni possibile prospettiva d'innovazione. Morire in tournée assume una valenza simbolica, per la vicenda personale della Duse certo, ma per l'intero teatro italiano, il cui sistema produttivo e artistico non riuscì a compiere quel salto di qualità di cui si sentiva l'esigenza ma che rimase, come avrebbe confermato di lì a poco il Teatro d'Arte, inespreso.

Così, mentre il 1921 era stato, per la Duse e per il teatro italiano in generale, l'anno che sembrava schiudere le porte di un nuovo mondo, il 1924, al contrario, fu un misto di tramonto e transizione. D'altronde il 1924 è anno di chiusura e di transizione anche sul piano politico. Mussolini vince le elezioni, Matteotti denuncia brogli e soprusi e il 10 giugno viene rapito e ucciso da una squadra fascista. Dopo qualche mese di esitazione, in cui aveva finto di voler venire a capo di un delitto di cui era, viceversa, il mandante (perlomeno morale) il 3 gennaio del 1925 Mussolini se ne assunse a pieno titolo la responsabilità. È l'anno della svolta da un sistema ancora parlamentare a uno dichiaratamente autoritario e dittatoriale. Il decennio post-bellico si conclude così. L'Italia della politica e del teatro era destinata negli anni successivi a diventare un'altra e l'intreccio stretto tra innovazione e conservazione lasciò spazio soprattutto a quest'ultima.

Il 18 aprile del 1914, in un'Europa ancora in pace, si svolge la prima proiezione pubblica di *Cabiria*, con una doppia première al Teatro Vittorio Emanuele di Torino e al Teatro Lirico di Milano. Il film, prodotto dalla torinese Itala Film e diretto da Giovanni Pastrone, è un grande successo di pubblico, in patria come all'estero. Per molti versi, *Cabiria* rappresenta il vertice di quel processo di ascesa sul mercato internazionale da parte delle case di produzione italiane – torinesi e romane innanzi tutto, ma anche milanesi e napoletane – che aveva segnato gli anni precedenti. Eppure, nonostante il buon esito al botteghino, i costi di realizzazione di *Cabiria* sono troppo elevati, e da lì in avanti Pastrone e l'Italia Film dovranno accontentarsi di progetti più modesti¹. È il segno di una più generale debolezza dell'industria cinematografica italiana, e in particolare di quella torinese, di fronte ai concorrenti stranieri. Nel giro di un lustro, quella che fino al 1914 era stata una delle cinematografie più forti e innovative del panorama mondiale

1. Cfr. S. Alovio, *Cabiria (Giovanni Pastrone, 1914). Lo spettacolo della storia*, Mimesis, Milano – Udine 2014, p. 32.

diviene totalmente marginale, e il nostro mercato finisce colonizzato dai film stranieri².

In questa crisi, che alla fine degli anni Venti vedrà la quasi estinzione della nostra industria cinematografica, con appena nove lungometraggi prodotti nel 1929 (contro i 196 americani distribuiti nelle nostre sale), la guerra che scoppia nell'estate del 1914 gioca un ruolo di primissimo piano. Il nostro cinema, infatti, dipendeva in modo significativo delle esportazioni. Nel momento in cui deflagra il conflitto e il sistema di scambi commerciali internazionali collassa, gli effetti negativi sul nostro cinema si manifestano quasi subito. Basti pensare che le case italiane non producevano la pellicola con cui realizzavano i loro film, ma la compravano in Germania. Dopo il maggio del 1915, le nostre società sono costrette a rivolgersi agli americani (per quanto, tecnicamente, il Regno d'Italia consegni formale dichiarazione di guerra all'Impero tedesco solo nell'agosto del 1916), e le compagnie statunitensi, spietatamente, chiedono un prezzo molto più alto di quello che si pagava fino all'avvio delle ostilità. Non per niente, nei primi mesi del conflitto, quando l'Italia ancora non è coinvolta, l'industria del cinema, almeno a giudicare dal tenore degli articoli 'politici' che escono sulle riviste di settore, si colloca su posizioni neutraliste. Queste testate sono fondamentalmente filo-governative: hanno salutato con entusiasmo l'impresa libica e, come vedremo tra breve, nel corso del 'maggio radioso' si convertiranno rapidamente all'interventismo. Però la stampa cinematografica italiana sulle prime è pacifista anche perché teme, giustamente, la nefasta ricaduta economica delle ostilità. Nell'agosto del 1914, sulle colonne di «La vita cinematografica», compare un ampio articolo del prof. Arnaldo Monti, il quale analizza dettagliatamente le cause della lotta in corso tra le potenze europee. Monti giustifica la spedizione in Libia del 1911, perché volta a «soggiogare un popolo di civiltà disuguale», ma condanna il presente conflitto in quanto privo di «ogni motivo di carattere essenzialmente ideale, come, ad esempio, l'amore alla libertà, la viva aspirazione alla indipendenza, il nobile fine di scuotere

aA

41

2. Sul cinema muto italiano vedi S. Alovio, G. Carluccio (a cura di), *Introduzione al cinema muto italiano*, Utet Libreria, Torino 2014.

un dominio di barbari»³. Secondo Monti, il risultato finale sarà un grave danno all'economia del Vecchio Continente, compreso il settore cinematografico: «La guerra – bisogna confessarlo ed ammetterlo – anche per i cinematografi si risolve in un vero e proprio disastro»⁴.

Con l'ingresso in guerra dell'Italia, l'atteggiamento delle riviste, così come quello delle case di produzione e degli esercenti, muta in maniera rapidissima, e il conflitto, da pericoloso disastro diviene una sacra missione. Su un numero di «La vita cinematografica» del luglio 1915 troviamo, a distanza di poche pagine, le pubblicità di due film interpretati dalla stessa attrice, Francesca Bertini, una delle maggiori star dell'epoca. L'accostamento delle due immagini offre in modo perfetto il senso della subitanità dello scatto patriottico dell'industria cinematografica italiana. A pagina 4 la Bertini, star di *Ivonne*, «la bella della “danse brutale”», è ancora la diva torbida e seducente dell'epoca prebellica, ma a pagina 6 ecco che compare in divisa da bersagliere, con in pugno il tricolore, in *Viva l'Italia*⁵. Ma già prima della dichiarazione di guerra, durante il 'maggio radiose', e nei mesi che lo precedono, settori dell'industria cinematografica partecipano alla mobilitazione interventista, per certi versi con l'incoraggiamento dalle autorità. Un passaggio sintomatico, nel gennaio del 1915, è l'uscita di *Nozze d'oro*, film a soggetto risorgimentale che era stato diretto nel 1911 da Luigi Maggi, e presentato con grande successo all'Esposizione di Torino, ma che successivamente la censura aveva bloccato perché all'epoca l'Italia era alleata dell'Austria, di cui non si voleva urtare la sensibilità⁶. In un contesto politico completamente mutato, in cui l'Italia ha abbandonato la Triplice alleanza, la pellicola risulta utile e viene fatta uscire in sala. «Il Giornale», quotidiano torinese, sottolinea che il film mostra italiani e francesi battersi fianco a fianco (una sequenza mette in scena la battaglia di Palestro

3. A. Monti, *La guerra e il cinematografo*, «La vita cinematografica», nn. 30-31, 15-22 agosto 1914, p. 35.

4. *Ivi*, p. 39.

5. Cfr. «La vita cinematografica», nn. 26-27, 22-31 luglio 1915, pp. 4, 6.

6. Sulla censura di *Nozze d'oro* e altri casi analoghi, cfr. S. Raffaelli, *Pellicole censurate per rispetto della Triplice Alleanza*, «Storia e problemi contemporanei», n. 23, a. XII, 1999, pp. 53-66.

del 1859, dove le forze piemontesi furono affiancate dagli zuavi di Napoleone III)⁷. Al cinema Ambrosio di Torino, *Nozze d'oro* viene inserito in un programma schiettamente interventista. Apre un film 'dal vero' (è il modo in cui, all'epoca, si definiscono quelli che oggi chiamiamo i film di non fiction) sulle esequie di un giornalista repubblicano, volontario nella Legione garibaldina, caduto sul fronte delle Argonne: *I funerali del tenente garibaldino Lamberto Duranti ad Ancona*. Segue il lungometraggio francese *La Marsigliese*. Al termine della proiezione, a tutti i bambini viene fatto dono di una trombetta con i nastri italiani e francesi. Il paese è ancora in pace, ma la militarizzazione dell'infanzia, tipica della 'guerra totale', è già partita⁸. A fine marzo, in un altro cinema di Torino, il Borsa, si abbinano *Il tamburino sardo* e il 'dal vero' *La flotta anglo-francese all'assalto dei Dardanelli*, una produzione presumibilmente francese o britannica. Due mesi dopo – siamo già nel 'maggio radioso' – all'Ambrosio parla un deputato belga, in tour nelle città italiane per promuovere la causa interventista.

aA

Perché questo cambio di rotta? Le ragioni sono molteplici. Innanzi tutto, si può supporre che i produttori cinematografici, così come i politici interventisti e i generali italiani, si aspettassero una guerra relativamente breve e vittoriosa (tutti, in Europa, si aspettavano una guerra breve e vittoriosa). In secondo luogo, i dirigenti delle case di produzione, così come i proprietari delle sale, i direttori e i giornalisti delle riviste, erano buoni borghesi per i quali l'amor di patria rappresentava un principio di vita. Anche coloro che nelle settimane precedenti il 24 maggio 1915 avevano avversato l'intervento, in privato se non addirittura in pubblico, nel momento in cui la nazione entra in guerra ritengono loro dovere aderire alla causa. Inoltre, sostenere la nazione in armi per l'industria cinematografica rappresenta anche una preziosa occasione per accreditarsi quale forma di intrattenimento 'elevata' di fronte all'establishment politico-culturale, fino a quel momento in buona parte sospettoso verso la novità rappresentata dal cinematografo. È un fenomeno che si verifica anche in altri paesi,

43

7. Cfr. «Il Giornale – Gazzetta di Torino», 14 gennaio 1915, p. 1.

8. Sul tema vedi A. Gibelli, *Il popolo bambino. Infanzia e nazione dalla Grande Guerra a Salò*, Einaudi, Torino 2005.

come gli Stati Uniti⁹. Se, da un lato, il conflitto mondiale è una sciagura per il nostro cinema, dall'altro esso arriva ad aiutare un progetto di conquista del pubblico borghese avviato prima dello scoppio della guerra.

Agli inizi del Novecento, il cinema è un medium popolare. I film li vedono quasi solo gli operai e gli impiegati di basso rango. Nel 1905, un avvocato o un medico di buona cultura, abituati a leggere Verga e Tolstoj, e recarsi a teatro per *La figlia di Iorio* o il melodramma verdiano, ben difficilmente avrebbero messo piede in un cinema. Innanzi tutto, perché le sale cinematografiche erano spazi angusti e maledodoranti, spazi malfamati che sorgevano nei quartieri popolari. E poi perché lo spettacolo offerto non era abbastanza sofisticato. Andare al cinema, nel 1905, significava vedere un programma di circa mezz'ora, composto da una serie di cortometraggi, in parte dal vero e in parte di finzione: una veduta delle piramidi, l'arrivo del tour de France, un film a trucchi di Méliès, un film comico pieno di gag ginniche, un *passion play* che sintetizza in pochi minuti la vita di Cristo, ecc. È solo negli anni Dieci, da un lato con l'introduzione del lungometraggio, ossia di una forma capace di offrire una complessità narrativa paragonabile a quella del romanzo e del teatro di prosa, e dall'altro con la costruzione di sale cinematografiche lussuose, nel centro città, simili alle sale teatrali, che la borghesia viene conquistata dalla settima arte. E ovviamente il problema non sta solo nel formato del testo o negli spazi della fruizione. È il contenuto dei film che deve accordarsi alla cultura e alla mentalità della borghesia di inizio Novecento. E il nazionalismo è parte essenziale del bagaglio culturale della borghesia italiana ed europea dell'epoca. Non è un caso che uno dei filoni principali del cinema italiano degli anni Dieci sia il peplum. Il nostro cinema mette in scena la romanità non solo perché interessa il pubblico, nazionale e straniero (nel 1913, il *Quo Vadis?* di Enrico Guazzoni negli Stati Uniti riporta un successo strepitoso), ma anche perché in questo modo dimostra di appartenere alla cultura patria.

In tale contesto, *Cabiria*, da cui siamo partiti, si rivela ancor di più un titolo cruciale, carico di valenze simboliche

9. Cfr. L. Midkiff DeBauche, *Reel Patriotism: The Movies and World War I*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1997.

che vanno ben al di là delle intenzioni dell'Itala Film e di Pastrone. A collaborare al film, infatti, viene chiamato niente meno che Gabriele D'Annunzio. È un'operazione di marketing, un modo per attestare la natura artistica dei film. Nei fatti, l'apporto dello scrittore al prodotto finale fu piuttosto esiguo¹⁰, ma questo non importa. *Cabiria* viene presentato quasi come se fosse un'opera di D'Annunzio. Nella primavera del 1914, il Vate è il geniale creatore di «una spettacolare film» (nell'italiano del tempo, il sostantivo film è femminile, in quanto sinonimo di pellicola); un anno dopo sarà uno dei principali animatori del movimento interventista. E uno dei primi passaggi dell'azione interventista di D'Annunzio è il discorso di Quarto, del 5 maggio 1915, per l'inaugurazione del monumento a Garibaldi e ai Mille. Secondo una leggenda la cui fondatezza non è stata dimostrata, l'autore della statua, Eugenio Baroni, avrebbe usato come modello del suo Garibaldi – una figura massiccia, dalle mani enormi – un camallo di Genova, Bartolomeo Pagano, che era diventato un divo del cinema, perché era stato ingaggiato dall'Itala Film per interpretare il ruolo di Maciste, lo schiavo dalla forza prodigiosa di *Cabiria*. Se è certamente improprio vedere in questo film un annuncio dell'ingresso dell'Italia nella Grande Guerra (come ho detto, il debutto ha luogo nell'aprile del 1914, due mesi prima dell'attentato di Sarajevo), è innegabile che *Cabiria*, ambientato durante la seconda guerra punica (la guerra che consegna a Roma il controllo del Mediterraneo occidentale, di quella 'quarta sponda' che l'Italia era tornata a rivendicare con l'impresa libica), risenta dello spirito del nazionalismo bellicoso tipico della *belle époque*, uno spirito che aleggia in molto cinema italiano degli anni Dieci¹¹.

Dunque, il cinema italiano si converte alla causa interventista, un po' per convinzione e un po' per convenienza. Sotto la voce 'convenienza' rientra certo l'ambizione di accreditarsi quale medium 'serio' agli occhi dei ceti dirigenti, cui ho fatto riferimento, ma c'è anche una convenienza mol-

10. Si veda S. Alovisio, *Cabiria* cit., pp. 43-46.

11. Per una lettura di *Cabiria* alla luce del suo contesto storico, si veda G. De Luna, «Odimi, creatore vorace...». «*Cabiria*» nel secolo degli estremi, in S. Alovisio, A. Barbera (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, Museo Nazionale del Cinema/Il Castoro, Torino – Milano 2006, pp. 70-78.

to più immediata. Benché in Italia, al contrario di quanto avviene in Francia o in Germania, le classi popolari siano fondamentalmente contrarie alla guerra, tant'è che il Partito socialista italiano è l'unico dei grandi partiti operai del continente a mantenersi in buona misura fedele alla linea pacifista e anti-militarista dell'Internazionale, nel nostro paese ci sono comunque milioni di persone favorevoli all'intervento, le quali anelano di 'vedere la guerra'. Appena scoppia il conflitto, e ancora di più quando l'Italia vi entra, le case di produzione fanno a gara per arrivare in sala con delle immagini – di finzione e dal vero – che illustrino la lotta in atto. Che tipo di film sono? La risposta, come sempre quando si parla di cinema muto, non può che essere incerta, perché una parte consistente del patrimonio del cinema muto è andato perso (con il passaggio al sonoro, tra la fine degli anni Venti e i primi Trenta, i produttori non avevano più alcun interesse a preservare film ormai non più sfruttabili sul piano commerciale). Molti film non ci sono pervenuti, mentre altri sono sopravvissuti in forma mutila. Ma in ogni caso disponiamo di un certo numero di film e di una quantità notevole di fonti secondarie (gli articoli delle riviste di settore e della stampa quotidiana), e siamo in grado di farci un'idea ragionevolmente precisa.

Un adagio famoso dice che i generali si preparano sempre a combattere la guerra precedente. Questo fu certamente vero per la Prima guerra mondiale. Quando il conflitto esplose, gli alti comandi di entrambi gli schieramenti si aspettavano uno scontro rapido, una campagna magari sanguinosa, ma di pochi mesi, se non di poche settimane, una guerra di manovra sul modello della guerra franco-prussiana del 1870, che avrebbe offerto un responso chiaro entro Natale¹². Nessuno si aspettava lo stallo della guerra di trincea. La novità della guerra industriale colse di sorpresa non solo i generali, ma anche i cineasti, i quali, in Italia come negli altri paesi, si ostinarono a osservare questa guerra novecentesca attraverso le lenti dell'Ottocento. Nel caso del

12. La bibliografia sulla Grande Guerra è sterminata e non vi è modo di darne conto in questa sede, neppure in modo parziale. Per quanto riguarda la dimensione strettamente militare, mi limito a indicare un solo testo, un vero e proprio *seminal book*: J. Keegan, *Il volto della battaglia*, trad. it., Mondadori, Milano 1978. Il capitolo dedicato alla battaglia della Somme (pp. 217-306) offre un'analisi esemplare della natura industriale della Grande Guerra.

cinema italiano, molti dei film in questione offrono una prospettiva ottocentesca anche sul piano del plot. A partire dal redivivo *Nozze d'oro*, di cui ho detto, e che non a caso viene abbinato a due 'dal vero' sulle nostre forze armate (*L'esercito e Squadra italiana*), le case di produzione sfruttano i temi risorgimentali come veicolo per agganciare la contemporaneità, ma persino un film sull'antichità, *Attila* (1918) di Febo Mari, viene pubblicizzato con qualche allusione agli «unni di oggi», ossia i tedeschi. Ci sono *Il tamburino sardo* e *Addio, mia bella, addio*, distribuiti entrambi, con tempismo perfetto, nel maggio del 1915. E c'è *Amore e cospirazione* (1912), che ha subito una sorte analoga a quella di *Nozze d'oro*: è stato bloccato per tre anni dalla censura. Ora che il film può finalmente uscire, la casa di produzione, la torinese Pasquali, nella campagna promozionale si fa vanto del fatto che la pellicola fosse stata fermata per la sua natura anti-asburgica. Oppure si veda *Guglielmo Oberdan, il martire di Trieste* (1915) di Emilio Ghione, uno dei principali esponenti del cinema muto italiano. Il film, non esattamente un capolavoro, ha al centro un Guglielmo Oberdan invasato, pronto a immolarsi dal primo minuto di proiezione. Quando il patriota italiano viene arrestato dalle autorità asburgiche e condannato all'impiccagione, il governatore di Trieste, interpretato dallo stesso Ghione, si dispiace enormemente per la condanna, anche se il film non fa nulla per spiegare perché un funzionario austro-ungarico dovrebbe dolersi della morte di un reo confessato che ha complottato per assassinare l'imperatore Francesco Giuseppe. Evidentemente, per Ghione, e forse anche per gli spettatori del 1915, la fondatezza della causa irredentista era talmente solida da non necessitare giustificazioni drammaturgiche di sorta.

Ma neppure quando affronta direttamente il tema della guerra in corso il cinema di fiction ottiene risultato entusiasmanti. Film come *Alla bajonetta! ...* (1915) di Eduardo Bencivenga o *Vipere d'Austria, a morte!* della romana Cines rivelano sin dal titolo la loro natura di opere effimere, realizzate in fretta e furia per intercettare la 'moda' del momento, e per essere presto dimenticate. E a nulla valgono le 'recensioni' entusiastiche che possono apparire sui quotidiani. Uso le virgolette perché, all'epoca, i trafiletti che comparivano sulle pagine degli spettacoli dei giornali erano quasi sempre pubblicità camuffata, finanziata dagli esercen-

ti o dai distributori. Infatti, la stragrande maggioranza di questi articoli ha toni entusiastici. Leggiamo, ad esempio, sulla «Gazzetta del Popolo» a proposito di *Il sopravvissuto* (1915), diretto da Augusto Genina:

Vi si vede svolgersi una vera, grande battaglia, con movimenti di masse enormi, visioni vaste di trincee, assalti di reggimenti di bersaglieri, fughe di reggimenti di austriaci sotto la mitraglia, mentre un ponte sull'Isonzo salta per una mina, tagliando in due la torma dei fuggenti. Questo spettacolo è meraviglioso e saturo di patriottismo; perciò tutte le famiglie condurranno oggi i ragazzi al Salone Gheresi ad ammirarlo.¹³

Molto probabilmente il film non presentava scene così spettacolari. Non è vero neppure per i coevi kolossal americani, di cui la stampa italiana decuplica il numero delle comparse e ingigantisce l'impatto delle scene di battaglia. Ma il punto è un altro. Questo articolo dà conto in modo molto chiaro del fatto che la cultura dell'epoca – quella cinematografica come quella giornalistica – non sa, o non vuole, raccontare la realtà, stagnante e sanguinosa, della guerra di attrito. In questo articolo si menzionano certo le trincee, ma si parla anche di «assalti di reggimenti di bersaglieri» che mettono in rotta il nemico, come in un quadro a soggetto risorgimentale. Quella che si dipinge è una guerra di manovra, in cui le truppe avanzano e retrocedono come in una battaglia campale ottocentesca.

Non è solo il cinema italiano a offrire una rappresentazione anacronistica della guerra in corso. Ovunque, in Europa come in America, per raccontare la prima vera guerra industriale della storia, combattuta da eserciti di massa dotati di gas asfissianti e artiglierie dalla potenza devastate, una guerra moderna in cui il singolo – per usare le parole che, alcuni anni prima, Georg Simmel aveva impiegato per descrivere un'altra esperienza tipicamente moderna, la vita metropolitana – è ridotto a «un granello di sabbia di fronte a un'organizzazione immensa di cose e di forze che gli sottraggono tutti i progressi»¹⁴, registi e produttori si affidano

13. «Gazzetta del Popolo», 2 marzo 1916, p. 5.

14. G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, trad. it., Armando editore, Roma 1995 [1903], p. 54.

ai cliché triti e menzogneri dell'eroe che salva la giornata all'ultimo minuto, del prode patriota che smaschera la spia e ribalta le sorti della guerra, del giovane volontario che strappa la promessa sposa dall'abbraccio bestiale del nemico stupratore.

Perché il cinema è così arretrato di fronte alla novità della Grande Guerra? Il fenomeno, ovviamente, ha ragioni molteplici. Innanzi tutto, questa arretratezza è riscontrabile in ogni campo, innanzi tutto sul campo di battaglia. Per tutto il conflitto e su tutti i fronti, i comandi si ostinano ad applicare la dottrina napoleonica dell'assalto frontale, con risultati catastrofici. Ancora negli anni Venti e Trenta, gli storici militari, compresi quelli che sono stati nelle trincee, come il francese Pierre Renouvin, continuano a osservare il 1914-1918 attraverso le lenti del XIX secolo¹⁵. In secondo luogo, è certamente vero che i civili – a parte i pochi che vivevano a ridosso della linea del fronte – potevano avere solo una percezione parziale e manchevole della realtà della guerra di trincea. E la censura militare cercava di evitare che i dettagli più raccapriccianti filtrassero nelle retrovie. Inoltre, i giornali, che erano la principale fonte di informazione dell'epoca, quanto meno le testate filo-governative, raccontano la guerra attraverso un lessico che continua a essere quello della guerra di manovra. E in alcuni casi diffondono notizie platealmente false, come lo sbarco di 200.000 soldati russi nei porti francesi, per rafforzare il traballante fronte occidentale, annunciato in prima pagina dalla «Gazzetta del popolo» l'8 settembre del 1914. Eppure, un evento di così vasta portata, che coinvolse milioni di combattenti sull'arco di quattro anni, non può aver avuto luogo nella totale inconsapevolezza della popolazione. Le notizie, per quanto distorte, circolavano. Non solo, ma qua e là ci sono anche dei casi di denuncia pubblica. In Francia, Henri Barbusse, combattente di trincea, in piena guerra racconta la propria esperienza in modo assolutamente esplicito, menzionando persino le fucilazioni ordinate dai tribunali militari¹⁶. E non si tratta di un libro pubblicato da un piccolo editore anarchico e diffuso in modo clandestino. *Il fuoco* esce, nel 1916,

15. Cfr. A. Prost, J. Winter, *Penser la Grande Guerre. Un essai d'historiographie*, Éditions du Seuil, Paris 2004.

16. Cfr. H. Barnusse, *Il fuoco*, trad. it., Castelvechi, Roma 2014 [1916].

da Flammarion, ottenendo un vasto successo di pubblico e vincendo il premio Goncourt (il volume viene tradotto in inglese l'anno dopo, e in italiano nel 1918).

Perché, tra il 1914 e il 1918, non solo in Italia, ma neppure in Francia, troviamo un film 'onesto' sulla guerra, un film che assomigli anche solo vagamente a *Il fuoco*? Forse perché il cinema è una forma ancora immatura. Il genere bellico, così come siamo abituati a concepirlo a partire dagli anni Trenta e Quaranta, ancora non esiste. E soprattutto, lo abbiamo detto, l'industria del cinema ha una vocazione filo-governativa. Nessun produttore di un qualche peso si sarebbe lanciato nell'impresa di finanziare un film realistico sulla guerra. Non per niente, il solo film anti-militarista realizzato in Italia negli anni attorno alla Grande Guerra, *Umanità* (1920) di Elvira Giallanella (caso rarissimo, per l'epoca, di regista donna), è un'opera ultra-indipendente, che neanche esce in sala¹⁷. Eppure, ogni tanto, incontriamo delle eccezioni. Non nel senso che ci siano dei film che possiedono la crudezza del libro di Barbusse. Per quello bisogna aspettare una decina d'anni. Però, qua e là, ci sono dei film che sfuggono ai cliché ottocenteschi di cui si è detto, e alcuni sono stati realizzati nel nostro paese.

La guerra e il sogno di Momi (1917), un mediometraggio di Segundo de Chomón, il tecnico degli effetti speciali di *Cabiria*, è il primo film d'animazione italiano (restaurato dal Museo Nazionale del Cinema di Torino)¹⁸. Racconta di un bambino che, suggestionato dai racconti bellici contenuti nella lettera del padre al fronte, dopo aver giocato alla guerra con due pupazzetti, si addormenta e sogna di un grande scontro tra soldatini. L'aspetto interessante consiste nel fatto che le due battaglie cui assistiamo nel corso del film, la visualizzazione della lettera del padre e lo scontro onirico tra soldatini (realizzato appunto in *stop motion*), sono tra loro diversissime. Quella che combatte il padre di Momi, infatti, è una guerra assolutamente irrealistica: le trincee so-

17. Sull'argomento cfr. M. Veronesi, *La donna che non c'era, Elvira Giallanella. Esiti di una ricerca fra dati certi, supposizioni e autorappresentazioni*, «Immagine. Note di storia del cinema», n. 12, 2015, pp. 63-77.

18. Cfr. C. Gianetto, E. Montrosset (a cura di), *Omaggio in musica a Segundo de Chomón*, Museo Nazionale del Cinema/Associazione Culturale Strade del Cinema, Torino 2012. Il volume comprende anche un DVD con *Momi* e altri film di Chomón.

no semplici terrapieni; i soldati avanzano liberamente nella terra di nessuno senza essere falciati dalle mitragliatrici o dall'artiglieria; il genitore del piccolo protagonista brandisce addirittura una sciabola, un'arma ormai puramente decorativa, che nel 1917 nessun ufficiale portava con sé in azione. Al contrario, la parte in animazione, che dovrebbe essere quella 'fantastica', ci mostra una battaglia del tutto realistica. I pupazzi si affrontano con enormi cannoni, dirigibili, mitragliatrici, e persino gas, vero e proprio tabù, di cui i film dell'epoca non parlano quasi mai. Perché *La guerra e il sogno di Momi* può permettersi una rappresentazione così realistica della guerra? Perché questa, all'apparenza, è 'solo' una favola per bambini. È un film che fa ridere, in cui le armi tecnologiche diventano veicolo di gag comiche. Quando uno dei due eserciti scatena l'attacco con i gas, gli avversari risucchiano la nube venefica con un soffietto da camino. Ma al di là del fatto che il film mostra gli strumenti di morte della battaglia industriale, *La guerra e il sogno di Momi* ci trasmette il senso profondo della guerra moderna, una guerra in cui il singolo è ridotto a «granello di sabbia», per il semplice fatto che usa la tecnica dell'animazione. Questi pupazzi tutti uguali, che si muovono a scatti, come piccoli automi, sono una rappresentazione perfetta dei combattenti di trincea. Ma nessuno se ne accorge. Non la censura. E forse neppure il pubblico. *La guerra e il sogno di Momi* è 'solo' un film per bambini¹⁹.

È così anche nel cinema in *live action* (quello con gli attori in carne e ossa): il comico permette di accedere a territori preclusi ai film 'seri'. Nella filmografia americana sulla Grande Guerra, il film che mostra in modo più realistico la vita di trincea è certamente *Charlot soldato* (*Shoulder Arms*, 1918) di Chaplin. In Italia, oltre a *La guerra e il sogno di Momi*, l'unico altro film di fiction che faccia riferimento ai gas è un film comico (andato perduto), prodotto dalla Ci-

19. Il cinema dei primi due decenni del Novecento, in Italia e all'estero, presenta diversi film in cui i bambini sognano che i loro giocattoli prendano vita, e spesso questi sogni hanno soggetto guerresco. Sull'argomento vedi: G. Alonge, *Il disegno armato. Cinema di animazione e propaganda bellica in Nord America e Gran Bretagna (1914-1945)*, Bologna, Clueb, 2000, pp. 54-60; L. Mazzei, «Babbo tu compri solo divise e armi per te: bambini, sogni e armi giocattolo nel cinema italiano della IGM», in A. Faccioli, A. Scandola (a cura di), *A fuoco l'obiettivo! Il cinema e la fotografia raccontano la Grande Guerra*, Persiani, Bologna 2014, pp. 168-192.

nes: *Kri Kri contro i gas asfissianti* (1916). E sempre comico è l'altro grande film italiano 'fuori dal coro': *Maciste alpino* (1916), il terzo capitolo della saga di Maciste (come *Momì*, anch'esso restaurato di recente dal Museo del Cinema di Torino²⁰), che dopo il successo di *Cabiria* viene promosso da comprimario a protagonista, e da schiavo africano di epoca romana diviene un forzuto contemporaneo di razza bianca²¹. In *Maciste alpino*, diretto dal duo Luigi Romano Borgnetto e Luigi Maggi, Bartolomeo Pagano interpreta se stesso, come già nel secondo film della serie, *Maciste* (1915): un divo del cinema che nella vita reale fa il giustiziere, grazie alla propria forza straordinaria. Il film si apre con la troupe di Maciste che sta girando una pellicola in Austria-Ungheria, non lontano dal confine italiano. Scoppia la guerra, e Maciste e i suoi colleghi vengono internati dalle autorità austriache, insieme ad altri civili italiani. Facendosi largo a suon di pugni, Maciste riesce a fuggire, portandosi dietro tutti i connazionali, e trovando rifugio nel castello di un nobile italiano. A questo punto parte una sotto-trama melodrammatica, in cui tornano i cliché di cui si è detto prima: il giovane ufficiale eroico che combatte nei pressi di casa sua e deve salvare la fidanzata dallo stupro etnico. Ma il centro del film è rappresentato da Maciste e dal suo vitalismo ginnico.

Nella seconda parte della pellicola, Maciste si arruola nel corpo degli alpini, e attraversa una serie di avventure eroicomiche. Da un lato, queste scene, in cui il protagonista sconfigge i nemici a mani nude, sono anche meno realistiche dei melodrammi a sfondo bellico che si producevano in quegli anni. Qui, la guerra viene presentata come gioco, come prova sportiva, dove nessuno sembra morire veramente. Eppure, anche se in forme fantasiose, *Maciste alpino* coglie un aspetto reale della guerra alpina, la 'guerra bianca', una guerra tra piccoli reparti di combattenti specializzati – alpini contro *Kaiserjäger* – che si affrontavano nel contesto di uno scontro dove il valore individuale contava di

20. Sul restauro di *Maciste alpino* vedi i due interventi di C. Gianetto e S. Dagna in «Immagine. Note di storia del cinema», n. 13, gennaio-giugno 2016, pp. 181-196.

21. Sul ciclo di Maciste con Bartolomeo Pagano (il cui ultimo film è del 1927), vedi J. Reich, *The Maciste Films of Italian Silent Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 2015.

più che nelle trincee della pianura, e dove bisognava combattere la natura oltre che il nemico. In una pubblicazione dell'Associazione Nazionale Alpini, edita poco dopo la fine della guerra, si legge che quella degli alpini fu una «guerra iperbolica: spesso da funamboli, da giocolieri»²². La guerra perfetta per Maciste.

Per quanto, come ho detto, il film contenga una linea narrativa di natura melodrammatica, la dimensione dominante è quella dello slapstick. Nel finale, Maciste corre al salvataggio della fidanzata del suo capitano e amico, l'eroe del sub-plot melodrammatico, che è stato ferito e non ha potuto partecipare alla battaglia (ha mandato i suoi uomini all'assalto al grido di: «Avanti Savoia!... seguite Maciste»). Il forzuto prende a calci nel sedere uno dei due ufficiali austriaci che volevano violentare la giovane italiana, e lo fa volare fuori dalla finestra. In una scena precedente, Maciste affronta l'altro ufficiale nemico, il quale impugna una sciabola, con un paio di pinze da caminetto. Pinze contro sciabola è un'esplicita violazione del codice cavalleresco. Un ufficiale, e un gentiluomo, non combatte con un attrezzo simile. Durante il duello, la lama dell'austriaco viene rotta dalle pinze di Maciste, e l'ufficiale, con una gestualità enfatica, *melodrammatica*, si lamenta del fato avverso. La risposta di Maciste si muove sul registro comico. Con ironica solennità, il forzuto porge all'avversario un altro attrezzo del set da caminetto, una paletta, affinché il duello possa continuare. Ovviamente l'ufficiale asburgico rifiuta con sdegno, e Maciste lo punisce all'istante per il suo snobismo: usa le pinze per afferrarlo per il fondoschiena e lo lancia fuori dalla finestra. Più di vent'anni prima di *La grande illusione* (*La Grande illusion*, 1937) di Renoir, *Maciste alpino* rappresenta la Grande Guerra come il tramonto dell'aristocrazia guerriera europea, ossessionato dai propri riti feudali.

Con questo non voglio cercare di imporre una chiave di lettura 'anti-militarista' a un film che è ovviamente un'opera

22. R. Bocciaardi (a cura di), *I verdi. Cinquant'anni di storia alpina, 1872-1922*, sotto gli auspici dell'Associazione Nazionale Alpini, Editori Aliferi & Lacroix, Roma 1922, p. 61. Sulla natura 'umana' della guerra di montagna, e la sua rappresentazione nella memorialistica di guerra italiana, vedi M. Isnenghi, *Il mito della grande guerra*, Il Mulino, Bologna 1997², pp. 340-346. Più in generale, per un'efficace introduzione alla storia della Grande Guerra sul fronte italiano, vedi M. Thompson, *La guerra bianca. Vita e morte sul fronte italiano, 1915-1919*, Il Saggiatore, Milano 2012.

di propaganda. *Maciste alpino*, dove compare addirittura il re Vittorio Emanuele III (mostrato di spalle), che si congratula con il forzuto per i suoi successi, invita il pubblico a sostenere l'esercito italiano e a detestare gli austriaci. Ciò detto, lo fa con un eroe che si fa beffe dei rituali aristocratici. È vero che Maciste non si fa beffe dell'aristocrazia in quanto tale, ma solo di quella nemica. Verso la nobiltà e gli ufficiali italiani egli è sempre molto rispettoso. Ma è comunque interessante il fatto che in un film dove interagiscono il registro alto del melodramma e quello basso dello slapstick, ci sia un eroe a sua volta scisso tra alto e basso, perché Maciste è al contempo divo del cinema e uomo del popolo. Nel film che gli vediamo girare all'inizio della storia, impersona il ruolo di un fabbro che difende una giovane popolana dalle attenzioni non richieste di un signore benvestito. Maciste è un divo del cinema, e pertanto un uomo ricco, eppure ha sempre fame, come i contadini miserabili della commedia dell'arte, cui lo avvicina anche la scena dove, durante la fuga dalla prigione austriaca, si porta i bambini nella gerla, un motivo iconografico tipico della maschera di Arlecchino²³. E nel momento in cui Maciste entra negli alpini, corpo legato a filo doppio alla cultura popolare, in lui la dimensione 'plebea' prevale. Il film si chiude con un'immagine da adunata dell'Associazione Nazionale Alpini: Maciste che regge sulle sue possenti spalle i due fidanzati felicemente riuniti, e nel mentre beve vino calandoselo in gola da un fiasco.

23. Cfr. A. Artoni, *Il teatro degli Zanni. Rapsodie dell'Arte e dintorni*, Costa & Nolan, Genova 1999².

«D'arte chi se ne occupa più?» Tendenze e questioni del mercato lirico

Matteo Paoletti

aA

Il periodo compreso tra il 1914 e il 1924 è particolarmente interessante per gli sviluppi del teatro d'opera, inteso al contempo come forma d'arte performativa, come sistema produttivo complesso e come espressione culturale di un paese in profonda trasformazione. La grande guerra e il collasso dell'età liberale portano infatti a compimento la crisi estetica e organizzativa che attanagliava la lirica da almeno tre decenni, ridefinendo altresì i suoi rapporti con tutti gli altri generi: attraverso convegni, dibattiti e iniziative legislative, questi anni avviano una riflessione pubblica intorno ai problemi del settore, ponendo le basi per il loro definitivo inquadramento negli anni Trenta. Punto di partenza per qualunque intervento o proposta di riforma è la rassegnata presa d'atto dell'inarrestabile crisi del mercato. Già dall'ultimo quarto di Ottocento il teatro lirico aveva iniziato a dimostrare tutta la sua stanchezza, scontando nei bilanci delle imprese la progressiva divergenza tra le istanze di rinnovamento perorate da compositori ed editori musicali e le richieste di un pubblico significativamente allargatosi verso il basso, ma sempre più attratto da un'offerta spettacolare variegata e orientata alla prosa, all'operetta, al cinematografo e ad altre forme di intrattenimento più attra-

55

enti e concorrenziali¹. Se prima della guerra la situazione si presenta difficile, nei primi anni Venti il sistema operistico è al collasso: di fronte alla discrezionalità o all'insufficienza dell'assegnazione delle sovvenzioni pubbliche², nonché alla contrazione della capacità di spesa di larga parte del pubblico, il singolo impresario, cardine del sistema teatrale italiano, non è più in grado di sostenere una speculazione sempre più contraddistinta da elevati costi di produzione ed entrate assai incerte. Sintetizza Franco Liberati, presidente dell'Associazione fra Proprietari ed Esercenti di Teatri³:

La crisi che pesa sul teatro lirico non è temporanea, ma ha radici profonde di cui si devono cercare le cause soprattutto nelle condizioni generali della vita nazionale. Il teatro è per me il termometro della vita cittadina. Quando le sale sono affollate, quando gli spettacoli sono allestiti, più che con dignità e con decoro, con ricchezza e con lusso, è segno che il denaro si può spendere e si spende senza soverchie preoccupazioni [...]. Ora [...] si ha paura da parte degli impresari di arrischiare il denaro. Perché il pubblico non frequenta più le sale di spettacoli e quello che interviene ha esigenze che impressionano e che non sono date dalla qualità degli spettatori. È avvenuta la selezione. I nuovi ricchi hanno preferito altro genere di divertimento: essi accorrono dove sono meglio accolti, dove comprendono più facilmente e si annoiano meno.⁴

Per ridurre i rischi e ottimizzare le entrate, gli organizzatori investono sempre meno nella produzione di titoli nuovi, preferendo formare le stagioni intorno a opere del passato dal più probabile richiamo: il repertorio si cristallizza defi-

1. Cfr. F. Nicolodi, *Il teatro lirico e il suo pubblico*, in S. Soldani e G. Turi (a cura di), *Fare gli italiani*, Il Mulino, Bologna 1993, vol. I, pp. 257-339; C. Sorba (a cura di) *L'Italia fin de siècle a teatro*, Carocci, Roma 2004.

2. Giova ricordare che nel 1867 lo Stato trasferisce la proprietà dei teatri d'opera dal Demanio ai Comuni, rendendone facoltativo il finanziamento.

3. Fondata nel 1909, nell'immediato dopoguerra l'APT riunisce i maggiori proprietari di sale (tra cui la Suvini Zerboni) e controlla i principali teatri di Milano (Olimpia, Fossati, Diana, Filodrammatici, Lirico, Dal Verme, Verdi), Roma (Valle, Quirino, Nazionale), Torino (Carignano, Chiarella, Alfieri, Vittorio Emanuele e Balbo), Genova (Margherita) e altre piazze minori. Cfr. G. Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Titivillus, Corazzano 2009², pp. 52-53; E. Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista – nuova edizione riveduta e aggiornata*, LED, Milano 2004, pp. 14-19; 37-45.

4. *I risultati del Congresso dei Lirici esposti alla "Stampa" da un competente*, «La Stampa», 17 marzo 1923.

nitivamente e le 'prime assolute' si diradano, quantomeno nei teatri non sovvenzionati⁵. A poco varranno gli sforzi del fascismo, negli anni Trenta, per rinnovare la proposta artistica finanziando la produzione di partiture ispirate al culto della romanità⁶ o alle imprese coloniali (*Deserto tentato* di Casella, 1936-37)⁷: per riempire le arene e le piazze, il Carro di Tespi lirico punterà sul melodramma dell'Ottocento, sulle pagine più note del repertorio belcantistico, su Puccini e su pochi altri autori viventi.

Nei primi anni Venti la politica culturale fascista è improntata alla «strategia del 'cerchiobottismo' di Mussolini e dei suoi più stretti collaboratori, che, dovendo amministrare correnti musicali contrapposte (Giovane scuola, futuristi, modernisti, tradizionalisti, ecc.), decisero di non prendere posizione»⁸. L'atteggiamento muterà soltanto a partire dal Congresso Nazionale delle Arti Popolari (1929), con la polemica novecentista intorno alla «esaltazione dei valori tradizionali genuinamente italiani»⁹. Anche i problemi dell'educazione musicale, trattati da Ildebrando Pizzetti nel Congresso italiano di musica tenutosi a Torino nel 1921, troveranno una risposta soltanto nella riforma dei Conservatori del 1930, a conferma di un atteggiamento ambiguo del regime¹⁰. È però nei primi anni Venti, ancora in età liberale, che il rapporto privilegiato del teatro d'opera nei

aA

57

5. R. Zanetti, *Tradizionalismo, continuità, reazione, rinnovamento*, in *La musica italiana del Novecento*, I, Bramante, Busto Arsizio 1985, pp. 53-99.

6. Tra i titoli più significativi, *Nerone* di Mascagni (1935), *Giulio Cesare* (1934-35) e *Antonio e Cleopatra* (1936-37) di Malipiero, *Lucrezia* di Respighi (1936). Per una panoramica, cfr. F. Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Discanto, Fiesole 1984.

7. Cfr. L. Basini, *Alfredo Casella and the rhetoric of colonialism*, «Cambridge Opera Journal», vol. 24 (2), luglio 2012, pp. 127-157; C. Poesio, *Alfredo Casella, l'avanguardia musicale, il jazz e una campagna antisemita degli anni Trenta*, «Contemporanea», vol. 69, n. 2 (aprile-giugno 2015), pp. 267-286.

8. «La politica culturale del fascismo in ambito musicale può essere suddivisa in due periodi grosso modo decennali: il primo più propenso a tollerare, o addirittura, incentivare le scelte moderniste e gli scambi con l'estero; il secondo caratterizzato da posizioni conformiste, demagogiche e dichiaratamente autarchiche». F. Nicolodi, *Aspetti di politica culturale nel ventennio fascista*, in *Italian Music During the Fascist Period*, a cura di R. Illiano, Brepolis, Turnhout 2004, p. 97-98.

9. G. Salvetti, *Il Novecento italiano – L'opera nella prima metà del secolo*, in A. Basso (a cura di), *Musica in scena – Storia dello spettacolo musicale*, Utet, Torino 1996, vol. II, p. 446.

10. Il Congresso, organizzato dai periodici «Il Pianoforte», «Santa Cecilia» e «Rivista Musicale Italiana», segna una tappa importante per lo sviluppo del dibattito musicologico intorno a vari temi (tra gli altri: educazione, didattica, commercio ed estetica). Gli atti furono pubblicati in: *La vita musicale dell'Italia d'oggi*, Bocca, Torino 1921. Sull'intervento

confronti dello Stato inizia a profilarsi chiaramente, pur trovando una consacrazione normativa soltanto con la legge sugli Enti Autonomi del 1936¹¹. Primo atto in questa direzione è l'emanazione, il 4 maggio 1920, del Regio Decreto n. 567, che conferisce ai governi la facoltà di imporre un'addizionale agli spettacoli di prosa, cinematografici e di operetta per finanziare, nelle «Province il cui capoluogo abbia una popolazione di oltre 300 mila abitanti [...] un teatro lirico di importanza nazionale gestito senza fini di lucro» in grado di «svolgere programmi di grande importanza culturale diretti alla educazione artistica del popolo»¹². Il provvedimento, pur mitigato in favore del solo Teatro alla Scala in seguito alle proteste di esercenti e capocomici, pone la lirica in una posizione speciale e preminente rispetto a tutti gli altri generi, superando timidamente il *laissez-faire* dell'età liberale: giudicato una forma d'arte non commerciale, il teatro d'opera è ritenuto per legge incapace di sostenersi autonomamente e meritevole di sovvenzioni da parte dello Stato, perché portatore di valori che il teatro drammatico – in quanto spettacolo d'intrattenimento – non è evidentemente capace di diffondere. Il fascismo della prima ora, privo di un progetto culturale definito, fa propria la normativa precedente, allargandone le maglie: fatto salvo il trattamento speciale riservato alla Scala, il Regio Decreto 15 luglio 1923, n. 1550, aumenta la tassazione a corse di cavalli e cinematografo per finanziare le erogazioni a favore dello spettacolo anche di prosa, introducendo «nello stato di previsione del ministero della pubblica istruzione in apposito capitolo la somma di lire 200,000 per lo scopo specifico della tutela ed incremento dell'arte drammatica e lirica»¹³. Negli anni successivi il diritto erariale è esteso agli

di Pizzetti e i suoi sviluppi, cfr. O. Malone, *I conservatori di musica durante il fascismo*, EDT, Torino 2005, pp. 24-26.

11. Il Regio Decreto 3 febbraio 1936, n. 43, rappresenta uno snodo fondamentale nella storia del teatro italiano e fornirà un modello per l'organizzazione dei teatri d'opera fino all'istituzione delle Fondazioni lirico-sinfoniche (1996). La legge sottrae la gestione e il finanziamento dei teatri ai comuni, assegnandola al Ministero, e introduce tra l'altro il principio della condirezione dell'ente, gestito da un responsabile amministrativo di nomina prefettizia e da un direttore artistico indicato dal Ministero.

12. R.D. 4 maggio 1920, n. 567, art. 18.

13. R.D. 15 luglio 1923, n. 1550, art. 32. La percentuale assegnata ai due generi è disciplinata da un apposito regolamento.

«spettacoli di varietà aventi almeno un numero di cinematograf» e vengono definiti i criteri per la riscossione da parte della Società Italiana degli Autori¹⁴. Se si escludono il finanziamento alla lirica e ad alcune selezionate attività di teatro drammatico, il giovane Stato fascista sembra dunque reiterare un atteggiamento di stampo ottocentesco, occupandosi dello spettacolo dal vivo soprattutto per il suo ruolo di possibile cespite.

In assenza di interventi organici da parte dell'autorità centrale, nell'immediato dopoguerra l'interesse pubblico nell'attività teatrale si sostanzia attraverso iniziative degli enti periferici, come la trasformazione dei principali teatri lirici in Enti Autonomi: anticipando la citata legge del 1936, che prenderà atto dello stato di fatto piegandolo alle esigenze del regime, già negli anni Venti le amministrazioni comunali e i governatorati procedono all'acquisto delle quote azionarie dei privati (palchettisti singoli o società) per condurre i principali teatri d'opera nel pieno controllo pubblico. Il processo si avvia con la costituzione in Ente Autonomo del Teatro alla Scala (1919-20)¹⁵, seguito nel 1926 dal Teatro Reale dell'Opera di Roma, formatosi in seguito all'acquisto da parte del Governatorato di Roma della maggioranza delle azioni della Società Teatrale Internazionale¹⁶. Anche in ambito teatrale, dunque, il fascismo dimostra di navigare «a vista introducendo innovazioni istituzionali nel corso degli anni [...] tali da far sì che la realtà istituzionale del 1943 non sia più quella del 1922-25; ma che, di converso, quella stessa realtà non sia altro che il prodotto di una serie infinita di micro cambiamenti assorbiti dal sistema tra il 1925 e il 1938»¹⁷. Per comprendere la disordinata evoluzione del panorama normativo è necessario tenere conto del confuso e contraddittorio contesto del biennio rosso¹⁸,

aA

59

14. R.D. 2 ottobre 1924, n. 1589; R.D. 10 maggio 1925, n. 624.

15. Cfr. I. Piazzoni, *Dal "Teatro dei palchettisti" all'Ente autonomo: la Scala, 1897-1920*, La Nuova Italia, Firenze 1995, pp. 216-227.

16. Cfr. M. Paoletti, *Mascagni, Mocchi, Sonzogno. La Società Teatrale Internazionale (1908-1931) e i suoi protagonisti*, Dipartimento delle Arti, Bologna 2015.

17. R. Martucci, *Storia costituzionale italiana. Dallo Statuto Albertino alla Repubblica (1848-2001)*, Carocci, Roma 2002, p. 199.

18. «In realtà, piuttosto che di un biennio dominato da un unico segno, sembra opportuno riferirsi a un periodo all'interno del quale erano in atto contemporaneamente processi differenti e contrastanti, e in particolare una serie di ondate diverse, successive

nel quale i primi decreti in materia di spettacolo maturano. Polemizza, al solito, Enrico Polese:

Non si parla che di scioperi, che di organizzazioni, di leghe, di sodalizzi, di resistenza, di minimi e massimi di stipendi, di ore di lavoro, di sfruttati e di sfruttatori, ma e, per favore, d'arte chi se ne occupa? Più nessuno! Gli artisti non dovrebbero anche procurare di sapere recitare o cantare bene o il meno peggio? Pare che non sia necessario. E studiare? e migliorarsi? non c'è tempo per ora da pensarci; ora ci sono i comizii e le competizioni. Ma l'Arte? ma l'Arte?... e il pubblico il quale vuole solo un godimento intellettuale?... speriamo che torneranno a pensarvi all'arte ed anche al pubblico!¹⁹

L'articolo stigmatizza il primo sciopero della produzione teatrale, scatenatosi a Milano il 20 settembre 1919 a partire dalle maestranze occupate nel genere di maggior successo, l'operetta: quando le trattative tra il colosso Suvini Zerboni e alcune formazioni orchestrali si inceppano, la protesta dilaga presto dal Teatro dal Verme a tutta la città, in un proliferare di sigle che non sfugge all'ironia di Carlo d'Ormeville:

La mia viva ed onesta speranza che la lotta fraterna, scoppiata fra la *Società Orchestrale Milanese* e la *Famiglia Orchestrale Milanese*, potesse essere onorevolmente composta, è stata delusa. La lotta, invece che cessare, si è acuita e ha dilagato in uno sciopero di solidarietà, al quale hanno fatalmente annuito anche le Compagnie drammatiche e di Operette rendendo così necessaria la chiusura di tutti i teatri cittadini ad eccezione del Carcano gestito da una Cooperativa estranea al conflitto. Alle due Associazioni Orchestrali si unirono nel campo della discordia la *Società Italiana fra Artisti Lirici* e la *Organizzazione Professionale Artisti Lirici* senza che intervenisse, come avrebbe potuto e dovuto, la *Società Italiana degli Autori*. E così fra *SOM*, *FOM*, *SIFAL*, e *OPAL* la guerra ferve accanita contro la bestia nera, che è la

e non coordinate, che hanno come unico, seppure assai importante termine di ispirazione comune, quelle di avere a proprie protagoniste le classi popolari». E. Ragionieri, *La "grande guerra" e l'agonia dello Stato liberale*, in R. Romano e C. Vivanti (a cura di), *Storia d'Italia*, Einaudi, Torino 1976, vol. IV, p. 2069.

19. E. Polese, *E l'arte?*, «L'Arte Drammatica», XLVIII, n. 34-35, 4 ottobre 1919.

Società Savini-Zerboni – che per amore di brevità chiamerei
SUZER – mentre la *SIA* sta a guardare tacendo.²⁰

L'ironia del foglio teatrale è destinata a durare poco. Sulla scorta del successo nei teatri di operetta, la Lega di miglioramento fra gli Artisti drammatici fa sua la protesta e indice uno sciopero contro le condizioni di lavoro imposte da capocomici e imprese: per 56 giorni quasi tutti i teatri di Milano restano chiusi, con grande sensazione giornalistica. Non pare casuale che le tensioni in atto nel sistema teatrale italiano deflagrino proprio a partire dal teatro musicale: per evidenti esigenze di produzione l'opera e l'operetta coinvolgono infatti un numero elevato di maestranze specializzate e permettono quindi di raggiungere con maggiore semplicità rispetto alle compagnie di prosa una massa compatta in grado di rivendicare i diritti di categoria. E se «gli anni post-bellici, mai come in precedenza, misero drammaticamente a nudo la marea montante delle agitazioni sociali»²¹, lo sciopero milanese fu la prima occasione in cui «il mondo dello spettacolo assumeva le armi tipiche della lotta politica, spaccandosi tra proprietari e esecutori, manifestando con ciò, ancora più apertamente, di condividere i problemi e i contrasti che agitavano l'intera società»²². Una polarizzazione confermata dalla nascita di enti contrapposti: nel gennaio 1920 si forma la Confederazione Nazionale fra i Lavoratori del Teatro, che ispirata a ideali socialisti raccoglierà in breve tempo 13.700 iscritti, mentre nel gennaio 1922 viene fondata la Corporazione Nazionale del Teatro, a tutela dei proprietari dei mezzi di produzione e guidata da Gino Calza Bini e da Edmondo Rossoni. Di chiara matrice fascista, prima ancora della marcia su Roma essa confluisce nella Confederazione nazionale delle Corporazioni sindacali, raccogliendo il consenso dei capocomici e dell'Associazione fra Proprietari ed Esercenti di Teatri. Walter Mocchi, segretario generale del Sindacato degli Impresari e figura

aA

61

20. C. d'Ormeville, *Fra S.O.M. e F.O.M.*, «Gazzetta dei Teatri», LXXXI, n. 17, 9 ottobre 1919.

21. F. Fabbri, *Le origini della guerra civile. L'Italia dalla Grande Guerra al fascismo (1918-1921)*, Utet, Torino 2009, p. xx.

22. E. Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro* cit., p. 102.

centrale nell'organizzazione dello spettacolo operistico di inizio Novecento²³, descrive il nuovo organismo come

[...] una entità che pur potendo fare molto bene alla soluzione della crisi lirica non ha niente a che fare con la medesima [...]. Si tratta dell'inizio di una organizzazione politica, sociale ed economica che contrassegna il Fascismo e che troverà prima o poi nella riforma della costituzione e delle leggi la sua concretezza, ma che intanto si forma e s'impone mediante le forze sindacali.²⁴

In effetti, un forte elemento di continuità tra gli ultimi anni dell'età liberale e la prima fase di consolidamento del regime è proprio il tentativo del Legislatore «di riportare tutti i conflitti di lavoro, fino ad allora impostati sul piano della “lotta di classe”, in un ordinato alveo giuridico, l'unico ritenuto idoneo a salvaguardare gli interessi della “produzione nazionale”»²⁵. La progressiva sindacalizzazione delle categorie è, in questo senso, una delle caratteristiche di maggior rilievo. Nel mercato lirico il fenomeno aveva iniziato a mostrarsi con evidenza negli anni della grande guerra, quando per ovviare alla chiusura dei teatri gli artisti avevano tentato di assumere la gestione diretta delle imprese attraverso la costituzione di cooperative o sodalizi tra maestranze. Se già nei primi anni Dieci si segnala la presenza di società senza fine di lucro, costituite per «esercire sia direttamente che indirettamente imprese di spettacoli pubblici» al fine di «provvedere alla tutela morale e materiale dell'Artista socio e giovare all'Arte»²⁶, la documentazione delle Commissioni teatrali municipali relativa al periodo bellico attesta il proliferare del fenomeno. Al Carlo Felice

aA

23. Cfr. M. Paoletti, «A Huge Revolution of Theatrical Commerce»: *Walter Mocchi and the Italian Musical Theatre Business in South America*, Cambridge University Press, Cambridge 2019.

24. L. Pierotti et al. (a cura di), *Tema con variazioni. Epistolario artistico di un grande direttore d'orchestra*, Arnoldo Mondadori, Milano 1995, p. 364, Lettera di Walter Mocchi a Gino Marinuzzi, 11 gennaio 1924.

25. R. Teti, *Imprese, imprenditori e diritto*, in F. Amatori et al., *L'industria*, Einaudi, Torino 1999, p. 1264.

26. Archivio Visconti di Modrone, Milano, III (*Serie proprie ad personam*), b. H75, *Programma della costituenda Società Anonima Cooperativa tra gli Artisti Lirici ed Affini*, Milano, novembre 1910. Il documento è firmato dal direttore generale Nello Venanzi. Tra i soci della Sacala, il più noto è il tenore Edoardo Garbin, primo interprete di Fenton nel *Falstaff* verdiano del 1893.

di Genova, ad esempio, nell'autunno del 1914 «alcuni fra i migliori artisti, avrebbero deciso di mettersi in cooperativa per gestire qualche buon Teatro nel prossimo Carnevale», poiché «data l'attuale terribile crisi, nessun Impresario è disposto di arrischiare con delle Imprese Teatrali»²⁷. In altri casi, come al Costanzi di Roma, un sodalizio composto «da artisti e dalle masse corali ed orchestrali di Roma che languiscono in condizioni miserrime, si sono indotti ad assumere l'impresa per una stagione lirica al Teatro Costanzi nei mesi di luglio-agosto e settembre 1916 nella fiducia di dare il pane a circa duecentocinquanta famiglie»²⁸.

Nessuna di queste proposte va a buon fine, sia per la presenza di concessioni e appalti precedenti, sia per ragioni di ordine economico finanziario, che inducono le giunte comunali a non finanziare in alcun caso l'attività di spettacolo. Eccezione alquanto significativa è quella della Società Italiana Fra gli Artisti Lirici (Sifal), il cui ruolo è già apparso preminente nell'evoluzione dello sciopero del 1919: guidato da Italo Vicentini, dal baritono Mario Sammarco e da Serse Peretti, il sodalizio conta circa seicento soci e vede nel proprio comitato esecutivo anche Tito Ricordi, Renzo Sonzogno, Angelo Scandiani e Tullio Serafin. Grazie alla rinomanza dei propri membri, la società cattura presto l'interesse della stampa internazionale:

During the last few years many attempts have been made by different groups of artists to smash this monopoly of the impresarios by co-operating among themselves to run seasons. These combinations are called 'co-operativa.' Quite a number of succesful seasons has been registered, with the result that the well-wishers in the lyric profession set to work to organize something on a larger scale. They formed a Society in 1916 at Milan, among lyric artists, and called it 'Sifal' [...]. The direct aim of the Society is stated to be the emancipation of singers from all mediation of the-

27. Archivio Storico Comunale di Genova, *Fondo Amministrazione Comunale 1910-1940*, b. 438, fasc. 39/11, Lettera di Luigi Grabinski Broglio al sindaco di Genova, 12 settembre 1914. La cooperativa, costituitasi come "Società d'Artisti Lirici", vede tra i suoi promotori il direttore d'orchestra Gaetano Bavagnoli, il celebre soprano Giannina Russ, Giuseppe Taccani e Giuseppe Bellantoni.

28. Archivio Storico Capitolino, *Ripartizione X (Antichità e Belle Arti) 1907-1920*, b. 56, fasc. 1, Lettera di Alfredo Isidori Landi e Vittorio Liparini (?) al sindaco di Roma, 19 giugno 1916.

atrical agents and impresarios, who absorb a large portion of their earnings, and to be free to act on its own initiative in the choice of artists for seasons of opera.²⁹

Nel 1918-19 la Sifal organizza la stagione lirica del Teatro alla Scala³⁰ e nel 1920 promuove presso il Ministero dell'Istruzione un provvedimento che estenda per analogia anche al teatro il divieto all'esercizio del mediatore privato nel collocamento della mano d'opera, entrato da poco in vigore, al fine di «liberarsi dallo strozzinaggio delle Agenzie teatrali»³¹. La pressione della Sifal troverà ampio spazio in epoca fascista, quando sarà chiamata dal Governo a organizzare il Convegno per l'arte lirica del 1923, tappa fondamentale – come vedremo tra poco – per l'inquadramento dei problemi del settore.

Anche dal punto di vista della produzione artistica il periodo post-bellico denuncia l'enorme stanchezza del mercato lirico, costretto a fare i conti con la concorrenza di generi spettacolari più accattivanti, come il cinematografo e il varietà. Sebbene alcuni protagonisti del settore si lascino andare a dichiarazioni fiduciose nei confronti dell'opera e del suo pubblico³², la grande editoria musicale tenta di intercettare il mutamento del gusto producendo partiture alternative per schemi compositivi, durata e financo genere. Clamoroso è il caso di Mascagni, che nel 1919 scrive su indicazione di Casa Sonzogno l'operetta *Sì*, su libretto dello specialista Carlo Lombardo, ma anche *La Rondine* e il *Trittico* di Puccini, sul versante Ricordi, paiono ascrivibili a un percorso di ricerca di un nuovo linguaggio e di una nuova forma – più breve – per il teatro d'opera. Tuttavia, come attestato dall'analisi di Son-

29. *The 'Sifal' Society*, «The Musical Times», 1 dicembre 1917.

30. Cfr. I. Piazzoni, *Dal "Teatro dei palchettisti"* cit., pp. 204-216.

31. Contro i mediatori teatrali, «La Tribuna», 1 gennaio 1920.

32. Ancora nel 1926 Pietro Mascagni scrive a Mussolini che «La crisi del teatro non è causata, come generalmente si crede, dal pubblico, ma bensì dagli spettacoli che si offrono: di fronte ad uno spettacolo di vera arte, il pubblico accorre sempre, assetato come è di quel godimento divino che il linguaggio dei suoni sa dare all'anima. La causa degli spettacoli cattivi o mediocri va ricercata soprattutto nel sistema, oramai generalizzato, di concedere i teatri ad impresari inetti ed improvvisati» (M. Morini, R. Iovino e A. Paloscia (a cura di), *Epistolario*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1997, pp. 137-138). Il più giovane Domenico Alaleona dichiara: «Il melodramma italiano e la musica italiana sono lontani dal cedere a vittoriosi influssi forestieri – come qualcuno vorrebbe – e dal cessare di dominare il mondo» (in A. Basso (a cura di), *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Utet, Torino 1983-1984, vol. IV, p. 51).

zogno in occasione del lancio della rivista «L'Abicì», la situazione pare difficilmente modificabile:

Che ne è – si siamo domandati – del teatro musicale italiano? Che ne è, soprattutto, della gaia arte dell'operetta? [...] L'opera e l'operetta italiane sono un vero abicì. Possiedono – lo riconosciamo – molte cose: l'indifferenza completa del pubblico che le considerano un balocco di poco valore; possiedono una bella critica che le ignora sempre quando non se ne ricorda per dirne male; possiedono anche molti giornali che le vestono e le spogliano secondo i gusti del momento ma – conveniamone – mancava ancora una piccola casa, dove accogliere gli amici, dove rivelarsi vere creature, dove fare toilette con un po' di malizia e di civetteria.³³

La «piccola casa» auspicata da Sonzogno chiuderà dopo appena un numero. Mentre le stagioni si formano intorno ai titoli di repertorio, con teniture sempre più brevi, i cantanti si specializzano in un numero limitato di ruoli, da interpretare in teatri diversi durante la medesima stagione. Se all'inizio del secolo il fenomeno riguardava soprattutto nomi di cartello e star internazionali, nel dopoguerra il problema coinvolge l'intero cast, con importanti ricadute sulla qualità artistica. Come denuncia il direttore di Casa Ricordi, Carlo Clausetti, le «scritture brevi degli artisti» hanno «distrutte le “compagnie liriche” con la conseguenza inevitabile di un'assai minore omogeneità e maturità degli spettacoli, che spesso, da un giorno all'altro, subiscono trasformazioni complete»³⁴. Gli stessi cantanti, insieme ai migliori direttori d'orchestra, sono spesso scritturati all'estero, secondo una prassi consolidata ma aggravata nel dopoguerra dalla forte svalutazione della Lira, che non consente alle asfittiche finanze degli impresari italiani di competere con i concorrenti stranieri³⁵.

In questo periodo, inoltre, entrano in crisi i rapporti di scambio con le piazze del Sud America, un tempo assai

33. «L'Abicì», a. I, n. 1, 15 marzo 1920.

34. Alberto Gasco, *Il Convegno di Roma per la crisi del teatro lirico*, «Musica d'oggi», V, n. 4, aprile 1923.

35. Il fenomeno esplose negli ultimi decenni dell'Ottocento con il consolidamento delle rotte atlantiche e con l'ascesa dei mercati Nord e Sudamericani, ma vive un'ulteriore accelerazione con l'evoluzione degli scambi commerciali. Cfr. A.E. Cetrangolo, *L'opera nei Paesi Latino-americani nell'età moderna e contemporanea*, in A. Basso (a cura di), *Musica in scena – Storia dello spettacolo musicale*, Utet, Torino 1996, vol. III, pp. 655-691.

profittevoli per le compagnie europee, ma ora molto meno ricettive: la paralisi delle comunicazioni transatlantiche durante la prima guerra mondiale aveva infatti lasciato spazio alle truppe locali e allo sviluppo di una drammaturgia propria, che impone il «predominio de las compañías nacionales» e lascia ben poco spazio agli stranieri³⁶. Nel teatro lirico la situazione è aggravata dall'evoluzione dei modelli culturali: in ambito musicale, sulla spinta della Asociación Wagneriana di Buenos Aires, gli strati più avanzati del pubblico abbandonano il melodramma in favore del Musikdrama³⁷. Se fino ad allora le compagnie italiane avevano retto, adattando il modello wagneriano al proprio linguaggio, nei primi anni Venti la situazione diventa intollerabile:

Wagner wird aber immer italienisch gesungen, ohne jedes Gefühl für die riesige Monumentalität und die gewaltige Geste seines Stiles. Man macht aus Wagners Musikdramen Opern und kommt damit dem Geschmack des Publikums entgegen, das in erster Linie den Sänger genießen will und keinen Sinn für die tiefere Idee des Bühnengeschehens hat.³⁸

Walter Mocchi riesce a intercettare i nuovi gusti del pubblico scritturando per la tournée sudamericana del 1922 sia i Wiener Philharmoniker diretti da Felix Weingartner (nel 1923 li dirigerà Richard Strauss) sia Pietro Mascagni, chiamato a dirigere la sua nuova opera, *Il Piccolo Marat*. Sebbene l'impresario fosse già stato l'artefice del successo di *Isabeau*, presentata in prima mondiale a Buenos Aires nel 1911, nel mutato clima sudamericano Mocchi sostituisce il debutto de *Il Piccolo Marat* con il più redditizio debutto in lingua originale del *Parsifal*, diretto da Weingartner. Mascagni,

36. B. Seibel, *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*, Corregidor, Buenos Aires 2002, p. 542.

37. Il «rifiuto dell'opera» si avvia nel centenario del primo governo autonomo del Rio de la Plata (1910) e si esacerba durante la guerra, quando iniziano a essere prodotte opere nazionali in spagnolo che tuttavia non riescono a elaborare «il desiderato repertorio con valore identitario». A.E. Cetrangolo, *Dentro e fuori il teatro. Ventura degli italiani e del loro melodramma nel Rio de la Plata*, Cosmo Iannone, Isernia 2018, p. 185.

38. «Wagner è però sempre cantato in italiano, senza alcun sentimento per l'enorme monumentalità e il potente gesto del suo stile. Si fa dei Musikdrama wagneriani delle opere liriche e così si va incontro al gusto del pubblico, che in primo luogo vuole godersi il cantante e non ha senso per le idee più profonde dell'azione scenica». Johannes Franke, *Konzert – und Oper – Verhältnisse in Buenos Aires*, «Zeitschrift für Musik», LXXXVIII, n. 18, 16 settembre 1921.

offeso e umiliato, scatena una polemica che si trascina per mesi: al ritorno in Italia, Mussolini incontra il compositore a Palazzo Chigi³⁹. Mocchi, con consumato mestiere, sfrutta la questione per spingere la Sifal a promuovere un incontro che costringa il Governo a fare i conti con la crisi dell'intero settore operistico⁴⁰, mettendo in guardia Mascagni sugli effetti di un «clamoroso pettegolezzo – che fra le altre cose involge pericoli per la diffusione della nostra arte all'estero, perché offende l'indipendenza del pubblico, della stampa e forse anche delle Autorità dei Paesi Sud Americani»⁴¹. Il fascismo farà presiedere il Congresso per l'arte lirica da Luigi Siciliani, Sottosegretario per le Belle Arti.

Il Congresso si apre il 15 marzo 1923 presso il Teatro Argentina di Roma. A infiammare la discussione è l'intervento di Mascagni, che dapprima professa la propria fede «nel Governo composto da uomini di cuore eminentemente italiano» e poi denuncia pubblicamente Walter Mocchi, definito il «Buffalo Bill degli impresari italiani», colpevole di «denigra[re] l'arte italiana all'estero per valorizzare l'arte tedesca»⁴². Tuttavia, con enorme disappunto del compositore, l'assemblea riconosce la natura privata della questione e invita i relatori a concentrarsi sui problemi generali dell'arte lirica. All'uscita si sfiora la rissa: Mocchi schiaffeggia Mascagni e il giorno successivo i due si sfidano a duello⁴³. Al di là degli aspetti pittoreschi e dei dissapori personali, il Convegno affronta alcune questioni cruciali, che saranno oggetto – come vedremo tra poco – dei lavori di un'apposita Commissione parlamentare.

Molte sono le questioni oggetto di dibattito. Fausto Torrefranca «deplora che in Italia manchi il *régisseur*, senza di cui lo spettacolo non può assurgere a dignità d'arte», mentre Franco Liberati «invoca l'istituzione di un grande teatro

39. S., *Mascagni espone all'on. Mussolini le sue amare esperienze d'America*, «La Stampa», 27 gennaio 1923.

40. W. Mocchi, *La crisi del teatro lirico*, «La Tribuna», 25 gennaio 1923;

41. *Una lettera di Walter Mocchi a proposito di un'intervista con Mascagni*, «La Stampa», 30 gennaio 1923.

42. *Mascagni e Walter Mocchi alle mani*, «La Stampa», 15 marzo 1923.

43. *Mascagni manda i padrini a Walter Mocchi*, «La Stampa», 16 marzo 1923. Lontano dai riflettori, la questione si risolve presto con un accordo tra i due. Cfr. *Il verbale di conciliazione circa la vertenza Mascagni-Mocchi*, «La Stampa», 17 marzo 1923.

lirico nazionale per Roma»⁴⁴, avallando dunque il coevo pamphlet di Marcello Piacentini⁴⁵. È però l'analisi di Carlo Clausetti, direttore di Casa Ricordi, a evidenziare meglio le «cause precipue dell'odierno disagio»:

1) L'insufficienza dei mezzi dei quali le imprese dispongono per gestire le stagioni liriche. Dotazioni comunali assolutamente inadeguate e troppo deboli contributi dei palchettisti.

2) Arbitraria o sproporzionata elevazione di alcune spese. Eccessivi canoni d'affitto dei teatri di proprietà privata e pretese usuarie delle masse non professioniste [...].

3) Prezzi troppo elevati per il pubblico, in rapporto all'attuale scarsità di denaro. I prezzi per assistere agli spettacoli lirici sono diventati, a mano a mano, quasi proibitivi, perché l'impresario tende a rifarsi ragionevolmente delle spese ingenti della sua gestione.⁴⁶

Di fronte a questi problemi, l'assemblea invoca l'intervento dello Stato, con richieste che affrontano sia il riconoscimento politico della produzione musicale nazionale sia il complesso nodo del finanziamento. Se il primo tema è affrontato con la proposta di istituzione di un Ufficio Governativo «per la propaganda assidua della musica italiana e per la tutela degli artisti e delle nostre organizzazioni liriche all'estero», per il secondo si formulano richieste più articolate, ancora una volta a danno della drammatica. Per sostenere i teatri di musica dei centri minori si domanda l'introduzione di un diritto di Stato sulle opere cadute in pubblico dominio, mentre in tutte le città principali che abbiano tradizioni lirico-musicali il Governo è chiamato a farsi carico della costituzione di Enti Autonomi, da finanziare attraverso contribuzioni municipali, ministeriali ed estendendo all'intero territorio nazionale l'addizionale del 2% sulla prosa, fino ad allora in vigore soltanto per i teatri della provincia di Milano a sostegno della Scala. Secondo

44. Mascagni e Walter Mocchi alle mani, «La Stampa», 15 marzo 1923.

45. Marcello Piacentini, *Studi per il Teatro Massimo di Roma*, Sansaini, Roma 1923. Piacentini progetta la costruzione *ex novo* di un grande teatro nell'area del Castro Pretorio, «non inferiore a quello delle grandi Capitali europee», valutando altresì il più economico «ingrandimento e assetto del Teatro Costanzi», che avrà effettivamente luogo.

46. Alberto Gasco, *Il Convegno di Roma per la crisi del teatro lirico*, «Musica d'oggi», V, n. 4, aprile 1923.

i proponenti, «la crisi del teatro di prosa è tutta diversa da quella che incombe sul teatro lirico», poiché «le compagnie drammatiche veramente egregie fanno anche adesso ottimi affari» e «il pubblico che accorre ai teatri di prosa è desiderosissimo di conoscere lavori ancora non rappresentati», mentre «nel campo lirico, invece, si verifica l'opposto» e «tanto migliori sono gli spettacoli, per qualità di lusso e messa in iscena, tanto maggiore è il *deficit* dell'impresa, poiché le imprese si accrescono a dismisura mentre non è possibile aumentare oltre un certo limite il prezzo dei biglietti»⁴⁷. Protesta Liberati, rappresentante al convegno degli interessi della drammatica:

[È] ingiusto che si voglia stabilire uno stato d'inferiorità del teatro di prosa rispetto a quello lirico, sia per la funzione sociale, sia per quella artistica, sia per quella meravigliosa propaganda nazionale che artisti come la Ristori, come Ernesto Rossi, Ermete Novelli, la Duse, Zacconi hanno portato nel mondo. Il teatro di prosa soffre la stessa crisi di quello lirico ed è ingiusto che esso sia gravato ancora per sollevare le sorti dell'arte musicale.⁴⁸

aA

Punto d'incontro tra gli interessi della drammatica e quelli della lirica è la «proposta di abolire gli agenti teatrali e gli accaparratori»⁴⁹, ultima mozione del convegno sorprendentemente avanzata da un Walter Mocchi in cerca di crediti verso il fascismo: nella nuova era, il diritto di trattare le scritture sarebbe stato prerogativa esclusiva di un sindacato di impresari e direttori da costituirsi in seno alla Corporazione Nazionale del Teatro. Nonostante le vivaci polemiche⁵⁰, la proposta di Mocchi viene approvata dall'assemblea per acclamazione e spinge Liberati ad affermare che gli impresari «d'ora innanzi non avranno più bisogno di servirsi di agenti privati», ma «procederanno d'accordo con la "Sifal", la quale diverrà l'agenzia teatrale di tutti i teatri d'Italia»⁵¹. In realtà soltanto la Carta del Lavoro del 1927

69

47. *Ibid.*

48. «Giornale d'Italia», 16 marzo 1923.

49. *La crisi della "lirica"*, «La Stampa», 16 marzo 1923.

50. Cfr. *Ma e l'Arte Drammatica?*, «L'Arte Drammatica», LII, n. 17, 24 marzo 1923; *La fine del Mediatorato teatrale*, «Gazzetta dei Teatri», LXXXV, n. 7, 12 aprile 1923.

51. *I risultati del Congresso dei Lirici esposti alla "Stampa" da un competente*, «La Stampa», 17 marzo 1923.

renderà di fatto illegale il mediatorato nelle professioni liberali, rimandando la messa fuorilegge dei mediatori teatrali a una circolare del duce del 1933.

Risultato tangibile del Convegno per l'arte lirica è un documento condiviso e articolato in otto punti, incentrati perlopiù su tematiche organizzative⁵², che prendono atto «che la crisi del teatro lirico è un aspetto parziale di una crisi più generale, perché essa, oltre ad essere una crisi economica è anche una crisi culturale»⁵³. Le proposte passano alla Corporazione del Teatro e a un'apposita Commissione, che dopo alcuni mesi presenta i risultati dell'indagine al Senato. Il rapporto recita:

il Teatro lirico italiano costituisce un formidabile mezzo educativo all'interno e di propaganda nazionale all'estero, ed è da riguardarsi perciò, come una istituzione di interesse pubblico quanto la scuola, e di indubbio valore politico, mentre rappresenta anche una fonte di attività economica rilevantissima.⁵⁴

Sulla scorta dei risultati del Convegno per il teatro lirico, il 15 gennaio 1924 la Corporazione Nazionale del Teatro, la SIA e l'APT organizzano al Teatro Lirico di Milano il «Congresso per il Teatro Drammatico e Operettistico»: la strada per la ridefinizione del sistema teatrale nel suo insieme è tracciata, quantomeno da un punto di vista organizzativo⁵⁵.

70

aA

52. I provvedimenti riguardanti gli Enti Autonomi occupano ben cinque punti su otto (loro creazione nelle città con tradizioni liriche; redazione da parte del Sottosegretario di Belle Arti di un elenco dei teatri di riconosciuta importanza nazionale, fissando il contributo di palchettisti e municipi; principi di gestione e affidamento delle stagioni d'opera; obbligo di rappresentazione di almeno due opere italiane di prima edizione, di cui una nuova; criteri di nomina della Commissione esecutiva). Gli altri punti riguardano la tassazione relativa alle opere di dominio pubblico, l'esenzione per le stagioni liriche del diritto addizionale del 2% e l'istituzione di un premio di L. 200 per un concorso di Stato per l'opera lirica. Qualora queste proposte dovessero essere soddisfatte, si richiede inoltre la disponibilità dell'Augusteo di Roma per il perfezionamento dei direttori d'orchestra e una riforma dei programmi dei Conservatori per una migliore preparazione degli artisti di canto.

53. *I voti del Congresso per il Teatro lirico*, «Il Popolo d'Italia», 16 marzo 1923.

54. *La giornata del Presidente*, «Il Popolo d'Italia», 9 dicembre 1923.

55. Gli interventi riguardano questioni gestionali, finanziarie e contrattualistiche, senza porre interrogativi estetici. Cfr. *Il Congresso Nazionale del Teatro di prosa e operettistico*, «Il Popolo d'Italia», 16 gennaio 1924; *Il Congresso Nazionale del Teatro. La chiusura dei lavori*, «Il Popolo d'Italia», 17 gennaio 1924.

Un'altra invenzione sprecata dal teatro italiano: la drammaturgia di Rosso di San Secondo

Anna Barsotti

aA

1. *Il caso Rosso di San Secondo*

Prendo a prestito dal titolo di un libro di Claudio Meldolesi l'espressione «invenzione sprecata», per quanto egli faccia riferimento sia agli anni Venti (1915-1925) sia agli anni Sessanta (1965-1975) come decenni del «pluralismo», «delle rotture teatrali del secolo» xx, sostenendo che una serie di «fondamentali esperienze» furono scoraggiate dal nostro teatro nei decenni intermedi, negli anni Trenta-Cinquanta¹.

Un altro caso d'una drammaturgia ricca di 'invenzioni', di aspetti disturbanti rispetto al teatro corrente – perché avrebbero richiesto soluzioni contraddittorie con il sistema o almeno innovative fuoriuscite –, conobbe una battuta d'arresto non solo negli anni della «normalizzazione», ma è andato sprecato anche dopo, con l'avvento del Nuovo Teatro, e lo è tuttora, quando tali invenzioni sarebbero realizzabili.

Faccio riferimento a Rosso di San Secondo (1887-1956), drammaturgo che attraversa il «suo periodo più fecondo»²

71

1. C. Meldolesi, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Bulzoni, Roma 1987, p. 11.

2. R. De Monticelli, *Bella addormentata (ma non troppo)*, «Corriere della Sera», 14 settem-

tra la fine della Grande Guerra e gli anni Venti, ma le cui opere incontrano quasi subito la diffidenza dei critici teatrali più accreditati, come Silvio d'Amico, Marco Praga e Renato Simoni, ostili all'impronta irrazionalistica e «anarchica»³ che riflette la temperie delle prime avanguardie europee, dal futurismo all'espressionismo. Dopo un periodo di rapida e breve fortuna, in cui l'autore siciliano sarà rappresentato anche all'estero, a Parigi, a Praga, e a Berlino dove soggiorna tra il 1926 e il 1932, con il 'ritorno all'ordine' praticamente scompare dalle scene nazionali⁴. Soltanto negli anni Settanta-Ottanta, quando il suo teatro è raccolto e stampato⁵, si risveglia l'interesse di alcuni studiosi e artisti, dando luogo a monografie⁶, convegni, e a parziali realizzazioni sul piano della messinscena. Qualche esempio: dicembre 1980, *La bella addormentata* per la regia di Giancarlo Sbragia, al Teatro dei Filodrammatici di Milano; maggio 1984, *Marionette che passione!* per la regia di Giuseppe Emiliani al Goldoni di Venezia, compagnia Teatro modo; dicembre 1988, ancora *Marionette...* per la regia di Giancarlo Sepe, compagnia Tieri-Lojodice. Nel 1986 Manuela Kustermann e Giancarlo Nanni debuttano con *Febbre*, al Teatro Vascello di Roma e la riprendono nel 1990; *Il ratto di Proserpina*, nello stesso anno, esordisce alle Orestidi di Gibellina. Nel nuovo millennio *Marionette che passione!* è stata rappresentata nel 2007, con

bre 1980; ora in Id., *Le mille notti del critico*, a cura di G. De Monticelli, R. Arcelloni, L. Galli Martinelli, vol. III (1974-1980), Bulzoni, Roma 1998, p. 2028.

3. Cfr. G. Gori, *L'irrazionale*, Campitelli, Foligno 1924.

4. Fa eccezione Luigi Squarzina che rappresenta, al Festival internazionale di Venezia, *La scala*, nel 1955, con Gianni Santuccio e Lilla Brignone.

5. La produzione drammaturgica è riunita nei volumi editi da Bulzoni a cura di R. Jacobbi, *Teatro*, voll. I-III, Roma 1975-1976; il primo ripresenta con integrazioni la raccolta di testi compresi tra il 1911 e il 1925, a cura di L. Ferrante, introduzione di F. Flora, Cappelli, Bologna 1962. L'editore Sciascia ne ha ristampato una serie, non esaustiva, a cura di A. Bisicchia, rispettivamente in *Tutto il teatro. La dimensione europea*, vol. I, Caltanissetta 2008, e *Tutto il teatro. Rosso di San Secondo e il teatro del colore*, vol. II, Caltanissetta 2009. Per le citazioni dai testi faccio riferimento all'edizione del *Teatro 1911-1925*, indicando fra parentesi tonde l'atto in numeri romani, la scena o le pagine in numeri arabi.

6. Tra gli altri cfr. A. Barsotti, *Pier Maria Rosso di San Secondo*, La Nuova Italia, Firenze 1978; A. Bisicchia, *Invito alla lettura di Rosso di San Secondo*, Mursia, Milano 1978; P. Puppa, *La morte in scena: Rosso di San Secondo*, Guida, Napoli 1986; P. D. Giovannelli, *Pier Maria Rosso di San Secondo nella letteratura italiana ed europea del Novecento*, Sciascia, Caltanissetta 1989, e Id., *La critica e Rosso di San Secondo*, Cappelli, Bologna 1977; riferimenti alla critica più recente sono nell'Introduzione ai due volumi di *Tutto il teatro* curati da Bisicchia.

la regia di Ninni Bruschetta al Teatro Margherita di Caltanissetta, per “Rosso festival” (diretto da Emma Dante), e nel 2019 al Castello Ursino di Catania, per la regia di Giuseppe Carullo e Cristiana Minasi⁷.

Perché – con le dovute eccezioni – questa (s)fortuna scenica di Rosso non solo nell'epoca della normalizzazione ma anche nel contemporaneo? Le sue ‘invenzioni’ appartengono all'ambito antinaturalistico: ambientazioni non convenzionali, particolari segni extra-verbali (didascalie «registiche»⁸, preludi, intermezzi, dediche e Avvertenze per gli attori), antipsicologismo e anonimato, anzi nominazione connotativa dei personaggi; cui occorre una gestualità straniata e una dizione forzatamente accelerata o all'opposto scandita e rallentata innaturalmente da pause, da parte degli interpreti. Anche il linguaggio verbale oscilla fra un lirismo metaforico o esasperato, «coribantico»⁹, e secchi dialoghi «inessenziali»¹⁰ o talvolta corali alla Maeterlinck, spesso monologanti oppure monosillabici nelle battute. Un uso innovativo del colore e della luce, nell'ambito delle contemporanee sperimentazioni da Bragaglia, crea atmosfere che superano, per importanza, le azioni del dramma: da un lato il grigiore piovoso, sonnolento e irritante in *Marionette, che passione!*, dall'altro l' 'avventura colorata' in *La bella addormentata*. Due opere nelle quali si accende, sui versanti opposti/complementari dell'Immaginario metropolitano e del regionale-fantastico, la nuova drammaturgia sanseconadiana del primo dopoguerra.

Nonostante o proprio per le invenzioni sopra elencate, emerge tuttora un ostracismo nei confronti dell'autore nisseno, le cui cause vanno aldilà dell'accusa di fascismo¹¹, su-

7. *Marionette, che passione!* di Rosso di San Secondo, compagnia Carullo-Minasi, con Giuseppe Carullo, Cristiana Minasi, Gianluca Cesale, Manuela Ventura, Alessandra Faz-zino, Ciccio Natoli; scene e costumi di Cinzia Muscolino, luci di Gaetano La Mela.

8. Termine riferito a Rosso in A. Barsotti, *Futurismo e avanguardie nel teatro italiano fra le due guerre*, Bulzoni, Roma 1990; poi cfr. C. Titomanlio, *La didascalia «registica» di Pier Maria Rosso di San Secondo*, in Id., *Dalla parola all'azione. Forme della didascalia drammaturgica negli anni Venti del Novecento*, Edizioni ETS, Pisa 2012, pp. 128-148.

9. L. Ambrosini, *Rosso ironico e coribante*, in Id., *Teocrito, Ariosto, minori e minimi*, Corbaccio, Milano 1927, pp. 273-316.

10. Cfr. P. Szondi, *Teoria del dramma moderno 1880-1959*, con Introduzione di C. Cases, Einaudi, Torino 1962 (ed. originale 1956).

11. Nel 1934, gli fu assegnato il premio Mussolini per la Letteratura, su proposta di Pirandello, da parte della Reale Accademia d'Italia.

perata dallo stesso Pirandello, benché nei testi di entrambi quell'ideologia fosse assente. Per non parlare di certi aneddoti ricorrenti, secondo cui Giorgio Strehler avrebbe rinunciato a mettere in scena Rosso per paura di essere assillato dalla moglie di lui, la slesiana Inge Redlich¹².

2. 'Grotteschi', Pirandello e "Sintesi drammatiche" sansecondiane

Inquadrando la drammaturgia sansecondiana nel panorama della nostra coeva, si può supporre che essa anticipi talmente i tempi da suscitare diffidenza e incomprensione; al punto che, mancando messinscena adeguate o *di richiamo*, nel suo tempo e anche dopo, nel periodo del teatro di regia, o in quello nel Nuovo Teatro anni Sessanta-Settanta, resta appunto un'occasione sprecata, ancora oggi. Grava senza dubbio sulle spalle di Rosso l'ombra di Pirandello, sebbene proprio lui avesse favorito con insistenza il lancio, presso Talli, della prima commedia sansecondiana di valore, *Marionette, che passione!* nel 1918¹³. Si dimentica troppo spesso che all'epoca Pirandello non è ancora il drammaturgo 'rivoluzionario' dei *Sei personaggi in cerca d'autore*. Ha creato nel 1916 *Il berretto a sonagli*, e ha rappresentato con lo stesso Talli *Così è (se vi pare)*, che è un magnifico 'grottesco', nel senso che il termine assume a partire da *La maschera e il volto* di Luigi Chiarelli. D'altra parte, Silvio d'Amico stabiliva, alla prima romana di *Marionette...*, un distinguo netto fra Pirandello e Rosso: «Della cerebrale e frigida cornice in cui Pirandello suole inchiodare lo spasimo dei suoi personaggi, e dei chiari, logici ed insieme arbitrari procedimenti scenici di cui si serve per farlo, qui in Rosso non c'è nulla [...]

aA

12. Conosciuta nel 1932 e sposata nel 1934.

13. *Marionette, che passione!* debuttò il 4 marzo 1918, al Teatro Manzoni di Milano, con Maria Melato (la *Signora dalla volpe azzurra*), Annibale Betrone (il *Signore in grigio*), Ettore Berti (il *Signore a lutto*), Jone Frigerio (la *Cantante*); prodotto dalla Drammatica Compagnia di Roma, sotto la direzione di Virgilio Talli, divise il pubblico. La stessa messinscena, dopo Torino, giunse all'Argentina di Roma nell'aprile 1918; l'esito fu molto simile: applausi ai primi due atti, incertezza e freddezza nell'ultimo. Nell'aprile del medesimo anno la compagnia Borelli-Beltramo rappresentò la commedia a Firenze, per poi passare nel luglio a Bologna. Poche le recensioni allo spettacolo: vaghe le note sulla recitazione della Borelli: «semplice, commovente altamente drammatica»; parve in generale che «ogni preoccupazione di verosimiglianza contingente [fosse] superata» (s.i.a., *Teatri*, «Il nuovo giornale», a. XII, n. 115, 25 aprile 1918), ma il pubblico si divise fra diffidenza e adesione.

d'arbitrario non c'è che la parvenza. Al contrario la novità è data dal procedimento che l'autore, abbandonando i vecchi schemi ragionati, ha seguito»¹⁴.

Bisogna tenere presente questa prospettiva cronologica, per comprendere la priorità inventiva di Rosso. Solo per qualche trovata originale, scaturita dalla tensione espressiva – indotta anche dai *Manifesti* e dalle impennate teatrali del Futurismo – *La maschera e il volto* (1916, del citato Chiarelli), *Luomo che incontrò se stesso* (1918, di Luigi Antonelli) e *Luccello del paradiso* (1919, di Enrico Cavacchioli) arrivano a formare un repertorio, detto appunto del “grottesco”. Si deve forse allo stesso Cavacchioli, siciliano e, in una fase iniziale, poeta futurista, il termine, presente nel sottotitolo della sua prima commedia, *La Campana d'argento* (1914).

Di fatto Rosso – con il suo fondamentale innesto/innescato d'una insularità congenita e incandescente in una altrettanto istintiva tensione verso nuovi orizzonti geografico-culturali, specialmente nordici – appartiene soprattutto alla schiera dei siciliani novecenteschi attratti dall'Europa: oltre allo stesso Pirandello, il cosiddetto (da Verdone) *futur-espressionista* Ruggero Vasari e Antonio Aniante¹⁵. Quanto ai ‘grotteschi’ nostrani, perlopiù restano limitati a uno sguardo borghese e provinciale che impedisce loro di superare i confini della società in cui vivono e cui si rivolgono, denunciandone l'inconsistenza senza indagare i motivi profondi della sua dissoluzione. Sovvertono la commedia o dramma borghese più dal punto di vista tematico (fino alla parodia) che formale. Invece *Marionette...* di Rosso presenta caratteristiche innovatrici più sul piano formale che tematico: struttura, stile, (in)consistenza psicologica delle *dràmatis personae*.

Paradossalmente le invenzioni sansecondiane che, anziché stimolarne la fortuna scenica, per così dire, la bloccheranno, appartengono alla Koiné avanguardistica ed europea che connota pionieristicamente *Marionette...* Solo

14. S. D'Amico, *Marionette, che passione! di Rosso di San Secondo. All'Argentina*, «Idea Nazionale», 28 novembre 1918; poi in Id., *Cronache del teatro 1914-1928, 1929-1955*, Laterza, Bari 1963, pp. 116-118.

15. Anche in Sicilia fermentano coaguli artistici simbolisti e futuristi, che negli anni Venti del Novecento hanno originato i quadri siciliani di «La Balza futurista», di «Haschisch» e di «Simun», con Jannelli, Nicastro e Vann'Antò.

negli anni Venti la trasformazione novecentesca del dramma naturalista si fa evidente in una testualità più complessa rispetto alle intuizioni e scoperte della nostra avanguardia. La ‘rivolta del teatro’ si organizza nel repertorio di Pirandello, di Rosso, e di Massimo Bontempelli, «i tre anarchici» secondo Gino Gori. Anzi, il «vero superatore del teatro borghese è, a tutt’oggi, in Italia Rosso di San Secondo»¹⁶ scriveva Adriano Tilgher.

Nei confronti delle “teorie e invenzioni futuriste” (fondative anche delle avanguardie storiche europee), a Rosso autore di *Sintesi drammatiche* anteguerra, composte probabilmente tra il 1905 e il 1908¹⁷, manca la fascinazione ottimistica del «meraviglioso meccanico» che connota poi il “teatro sintetico” del movimento anni Dieci; esse tendono piuttosto a sceneggiare l’Inconscio e i suoi simboli. In tal senso *La notte* – in cui Chiarini ha colto una serie di riscontri col teatro «espressionista» degli anni 1907-1925 – è assimilabile a un “dramma di oggetti”; lo stesso germanista ha visto fin dalle *Sintesi* sensecondiane la tendenza verso una drammaturgia «non dialettico-dialogica», ma «scenico-gestuale»¹⁸.

Nella prima, *Locchio chiuso*, si giustifica già «tematicamente» – nella rete delle «tematiche dell’io»¹⁹ – la nuova tecnica teatrale dell’autore. L’OCCHIO alla PALPEBRA: «Ti chiudi? Va bene. Ecco! Incomincia» (p. 3); lo sguardo rovesciato affonda nel Caos interiore d’uno sdoppiamento che attraverterà i sistemi drammaturgici di Rosso, con la scissione dell’essere umano in Passione (magma originario, istinto, follia) e Coscienza (aspirazione all’ordine razionale o naturale, oppure amara ironia). Tale dualismo – non riducibile

16. A. Tilgher, *Rosso di San Secondo*, «Il Tempo», 1° agosto 1922 e con il titolo *Rosso di San Secondo e il superamento del dramma borghese*, «Comoedia», IV (1922), n. 16, pp. 745-751; poi in Id., *Studi sul teatro contemporaneo*, Libreria di Scienze e Lettere, Roma 1922.

17. Pubblicate da Sanpaolesi nel 1911.

18. Il «dialogo» intersoggettivo si trasforma in un linguaggio lirico o sincopato, soffocato dal «silenzio» mediante «pause» reticenti o sospensive; s’inverte il rapporto convenzionale dialogo-didascalia, per cui la seconda assume «dignità di lettura» e, di conseguenza, acquista rilievo l’aspetto spaziale e gestuale come elemento di contrazione progressiva del linguaggio di personaggi «anonimi» e quindi antipsicologici, che rappresentano «l’uomo: solo con la sua angoscia in un mondo che sta andando a pezzi». Cfr. P. Chiarini, *Rosso di San Secondo e il teatro tedesco del Novecento*, «Studi germanici», n. s., III, n. 1, ottobre 1965, pp. 321-335.

19. Cfr. T. Todorov, *La letteratura fantastica*, trad. it., Garzanti, Milano 2000 (ed. orig. 1970).

a quello geografico-metafisico fra Sud e Nord schematizzato da Tilgher – si riallaccia alle problematiche *malattia-salute, follia-saggezza, straniamento-integrazione*, che accomunano la Koiné europea primonovecentesca. Quando la palpebra si chiude, l'occhio «guard[a] dentro»: il teatro riacquista l'originario valore 'misteriosofico', come dramma profondo dell'io, appartenente alla «sfera dello sguardo» (Todorov); diventa dunque evocazione lirica («lirismo sintetico» come «mobile orchestrazione di immagini e di suoni»)²⁰ dell'angoscia dell'Uomo «raffigurata in ombre, in persone, in gesti» (Ib.). Il destino sansecondiano, fra atavico e novecentesco, incombe su una vita frammentata e fatta prigioniera della «memoria»: come avverrà in *Marionette, che passione!*

3. Invenzioni drammaturgiche bipolari: “Marionette, che passione!” e “La bella addormentata”

Tre atti con un Preludio, già *Marionette, che passione!* implica una struttura epica: l'*Avvertenza* registica per gli attori (le «parole» celano «esasperazione» da rendere con «pause disperate» e «in sapienti silenzi», p. 88) e il lungo corsivo dell'Autore inquadrano gli «*sperduti nel mondo*» nei «*desolati pomeriggi domenicali*» (p. 89) d'una nordica metropoli. C'è anche Rosso fra questi «*che scantonano*» – fratelli in crisi degli irregolari vagabondi mitteleuropei – con tratti di matrice sicula: «*fazzoletto al collo, [...] un serpentino stirar di torso e mani in tasca*» (p. 90); pronto a «*strizzare l'occhio*» a quei randagi dell'anima, capaci d'improvvisare in un'ora «*la più grottesca tragedia*» (p. 91).

L'intreccio sembra banale. Un enigmatico signore «in grigio», una signora «dalla volpe azzurra» fuggita dall'amante e un signore «a lutto» per l'abbandono della moglie s'incontrano in un «funebre pomeriggio domenicale» al Telegrafo di Milano – unico luogo aperto insieme al Teatro – fingendo vanamente di scrivere telegrammi; fallisce il tentativo della Signora e del Signore a lutto di unirsi per disperazione, frustrato dal sermone del Signore in grigio (I, 7). Ciò nonostante quest'ultimo si recherà («un'ora dopo il primo atto», did., II) dalla Cantante, che ospita la Signora

20. Cfr: il *Manifesto dei Drammaturghi futuristi* e la sua versione, con qualche variante, dal titolo *La voluttà d'esser fischiate*, in L. Scrivo (a cura di), *Sintesi del futurismo. Storia e documenti*, Bulzoni, Roma 1960, p. 17 e pp. 28-29.

dalla volpe azzurra, per chiederle lo stesso tipo di aiuto, provocando un equivoco e grottesco conflitto con il Signore a lutto. Circa «due ore dopo» (did., III) i tre si ritrovano nella saletta di una trattoria di lusso, e s'inebriano sotto la regia del Signore in grigio, finché non compare «Colui che non doveva giungere» a stanare da dietro la tenda la Signora e portarla via. Il metteur en scène in grigio *risolve* sciogliendo una cartina venefica in una coppa di champagne, e l'altro, sebbene a lutto, si rivolge all'unica donna sopraggiunta, la Cantante, invece nostalgica di colui che forse avrebbe potuto amare.

«Avventure di sfaccendati, sceneggiate da un dilettante d'ingegno» commentava Gramsci²¹, senza comprendere quanto l'opera stravolga il triangolo borghese, epicizzandolo. Il tempo si contrae in poche ore, dalla penombra pomeridiana alla sera, frammentando tuttavia l'azione fino a farle perdere sviluppo e consequenzialità. Non c'è azione, piuttosto una serie di "fallimenti di propositi" (Propp)²² che potrebbero risultare comici se non fossero attivati dal demone della Passione e, infine, della Morte. L'autore-epico seguita a parlare nelle didascalie ambientali di ogni atto e in quelle interne che indicano e commentano personaggi e loro movimenti, soprattutto il ritmo dell'azione. I luoghi, d'altra parte, appaiono anomali non in se stessi, ma per come vengono descritti e inscenati: la sonnolenta atmosfera del Telegrafo centrale, per esempio, è resa inquietante dall'elettrica sensibilità gestuale e mimica di quel Signore in grigio mezzo «io epico» e mezzo personaggio, e scandita dall'andirivieni della Guardia che sembra rintoccare di noia già funerea la situazione. Appare un sermone il monologo disfattista del Grigio, che non vede l'ora di esibirsi: «personaggio mobile» dal momento che passa continuamente il «limite» (Lotman)²³ fra pazzia e giudizio; perfino quando sembra pirandelliano nel discorso sul proprio sdoppiamento – «Anch'io ci vengo, sì, quando mi pare di non poter più

21. A. Gramsci, *Marionette, che passione! di San Secondo al Carignano*, «Avanti!», 21 aprile 1918, ora in Id., *Cronache teatrali 1915-1920*, a cura di G. Davico Bonino, Nino Aragno Editore, Torino 2010, pp. 299-300.

22. Cfr. V. Ja. Propp, *Comicità e riso. Letteratura e vita quotidiana*, trad. it., Einaudi, Torino 1988.

23. Cfr. Ju. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, trad. it., Mursia, Milano 1976 (ed. orig. 1970).

sopportare. Ma allora sono come un papà che conduce il ragazzo [...] irragionevole [...], lo faccio illudere un po' [...]. Ma io so da principio che a quella donna non telegraferò più mai» (I, 7) – non dobbiamo dimenticare la priorità di Rosso rispetto a Pirandello. La mobilità invece della Signora dalla volpe azzurra e del Signore a lutto, tentata nel primo atto, si ripropone nel terzo, nell'ebrezza d'una utopia assurda che coinvolge l'intero trio; ma anche questa s'arresta, con l'incursione dell'amante-padrone.

C'è soprattutto nel primo atto una convergenza di clima (anche atmosferico) e di ritmo drammaturgico, grazie proprio alle dettagliatissime ed eloquenti didascalie: il disegno dei tre caratteri/non più "caratteri" (è una delle invenzioni di Rosso) punta a simulare tre diversi stadi della Passione che suggeriscono mimica, gestica e intonazione ai rispettivi interpreti. L'attitudine ipnotica della Signora dalla volpe azzurra prospetta la prima fase d'un tormento provocato da un amore tradito, la fissità inebetita che segue immediatamente a una frattura («*ha un tremito [...] e risponde quasi automaticamente [...] ripete il gesto*», did., I, 3). Nella frenesia verbale-gestuale del *Signore a lutto*, invece, si manifesta l'accensione esasperata della sensibilità, che per reagire al fallimento della passata esperienza ne inventa un'altra («*piano, con voce tremante e una fissità da pazzo*», did., *Ibid.*). Nei modi del Signore in grigio si scopre l'ultima fase del progredire del male – l'amore senza scampo –, una condizione di lucidità artificiosa, simile alla migliona della morte («*ha cenni e moti, scrollate di spalle di uno che discorre con se stesso*», did., I, 1).

Perfettamente sincopata la scena della proposta «*piano sempre, ma angosciosamente*», del Signore a lutto alla Signora: fra i due «Proviamo?» un «*silenzio*» (did., I, 7) occupato dall'andirivieni della Guardia e dal Grigio che finge di scrivere. La prossemica esprime lo stato sia dell'uno sia dell'altra: «*Il Signore a lutto [...] solleva [la donna] mettendole un braccio sotto l'ascella*» (did., *Ibid.*). Anche la confessione-predica del Grigio è scandita prima da un «*silenzio*» e poi da una «*breve pausa*»; secondo Benjamin il teatro epico «*procede a scossoni*»²⁴, perciò i processi osservati tendono a produrre quell'elemento di interruzione che, generando intervalli, tende a limitare l'illu-

24. W. Benjamin, *Che cos'è il teatro epico?*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it., Einaudi, Torino 1966, pp. 131-132 (ed. orig. 1955).

sione del pubblico. La perfettamente calibrata drammaturgia di quest'atto trova un punto d'appoggio nel personaggio minore della Guardia, specie di anonimo e ironico *raisonneur*, che infine sintetizza: «Il telegrafo, di domenica: ecco: telegrammi di Stato, nascite, morti, nozze e poi... pasticci» (I, 9).

Marionette, che passione! oltre a essere un capolavoro drammaturgico è un'opera scenica tipica di Rosso: creature ridotte a segni vestimentali sono colte quando dramma o farsa sono già consumati; quindi tutta l'azione si rivela esplicita finzione. Testo non facile, anzi difficile per la mes-sinscena; il rebus da risolvere è in quella *Avvertenza per gli attori* inserita dall'autore «in prima pagina del copione», che non a caso Talli avrebbe voluto pubblicare sul manifesto²⁵:

Pur soffrendo [...] pene profondamente umane, i tre protagonisti del dramma, specialmente, sono come marionette, e il loro filo è la passione. Sono tuttavia uomini: uomini ridotti a marionette. E, dunque, profondamente pietosi! (p. 88).

Talli poi la fece scrivere sul programma di sala della prima milanese temendo la difficoltà di «non far ridere, recitando *Marionette*». Di fatto, parte del pubblico prese a ridere a metà del secondo atto, e rifiutò il terzo; perciò il direttore a Roma ne variò il finale: dopo l'uscita risolutoria del Signore in grigio, vediamo l'altro «restato solo [...] nascondersi la testa tra le mani mentre cala il sipario»²⁶. Tutto sommato più convenzionale quest'esito – che comunque non convinse il pubblico – dell'altro che con la rinnovata proposta del Signore a lutto alla Cantante, e il rimpianto di lei per colui che avrebbe potuto amare, andava nella direzione “aperta” di un “girotondo”.

D'altra parte, se «pura sintesi lirica» è definita da Pirandello *Marionette...*²⁷, il lirismo d'un linguaggio che è colore

25. Cfr. S. Lopez, *Dal carteggio di Virgilio Talli*, Treves, Milano 1931, pp. 146-147.

26. V. Cardarelli, *Marionette, che passione! di Rosso di San Secondo all'Argentina*, «Il Tempo», 27 novembre 1918; ora in Id., *La poltrona vuota*, Rizzoli, Milano 1969, p. 148. In occasione della prima romana, il critico legò il nome di Rosso a quello di Maeterlinck, trovando inadeguata la compagnia che, a suo avviso, non era riuscita a dare vita a personaggi, in fondo allegorici e irreali. Il problema di non far ridere il pubblico «più che non dovrebbe» si ripropose, del resto, per la compagnia Borelli-Beltramo (s.i.a., Teatri di Firenze, *Teatro Niccolini. Marionette, che passione!*, «La Nazione», a. LX, n. 117, 27 aprile 1918).

27. L. Pirandello, *Marionette, che passione!*, «Il Messaggero», 1° aprile 1918; ora in Id., *Saggi, Poesie, Scritti vari*, Mondadori, Milano 1960, pp. 1007-1009. È il primo Pirandello,

e ritmo musicale caratterizza (senza sintetismi) la ‘parabola’ di *La bella addormentata*, rappresentata con una prima ancor più divisiva al Teatro Olympia di Milano nel 1919, dalla compagnia diretta da Virgilio Talli con la stessa Maria Melato cui Rosso la dedica. Di fatto i migliori drammi sanseondiani sono divisivi e ciò conferma la loro portata innovativa, che sconcerta gli spettatori coevi. Motivi-chiave: il destino, la prostituzione femminile come maschera alienante, l’esistenza come “avventura colorata” (specialmente) dalla Maternità. Quest’ultimo mitologema costituisce un’alternativa agli altri due, per la sua radicalità mediterranea, che nell’opera precedente è sottesa, e qui esplose nello stile fantasioso del linguaggio, dilagando dall’apparente dialogo negli Intermezzi e nel Preludio e rompendo virtualmente la quarta parete. Nel *Leitmotiv* del Destino si coniugano fatalismo verghiano-isolano e «feticismo delle forze sociali potenziate dal capitalismo»²⁸, da cui «la servitù umana non trova modo di liberarsi» (I, 5). Il motivo della «merce amore»²⁹ riguarda Carmelina – nome anagrafico della Bella –, stuprata dal «Notaro tremulo» quand’era servetta della sua ‘notabile’ famiglia; ma ciò appartiene all’antefatto, che emerge a sprazzi dal *qui e ora* dello spettacolo. Qui e ora, nel pittoresco bordello del primo atto, è appunto la Bella Addormentata, bambola venduta per le fiere di paese dai magnaccia «Guanceblu» e «Nasoviola». Fin dall’inizio, ancor prima nel *Preludio*, si distingue e si isola dalle squallide contrattazioni del suo corpo; mascherata e immobile, ripete formule di cortesia come caricata a molla, ma traspare della sua sonnambolica gestualità ed enigmatica espressione già un barlume di coscienza («Certo è che quando con qualcuno si è avuto a che fare, vai e torni, sempre lì finisci», I, 3).

L’autore mostra con la stilizzazione o l’esasperazione di tinte e di toni di avere sentito come il *male di vivere* contemporaneo fosse conseguenza di una situazione storico-sociale disumanizzante. Dall’opposizione semantica binaria fra la

ancora legato nel 1918 alla visione autoriale dell’opera teatrale, la cui messinscena è solo «la traduzione che ne hanno avuto e ne avranno davanti gli spettatori. [...] Questa dura una sera, più sere, una stagione, e passa; il libro resta».

28. Cfr. C. Cases, Introduzione a P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno* cit., p. xxv.

29. *Die ware Liebe* è il titolo provvisorio dell’abbozzo brechtiano che darà luogo a *Der gute Mensch von Sezuan*.

condizione di «servitù» egoistica d'una collettività di sfruttatori (manichini borghesi e loro complici) e la passione e l'ansia di riscatto di creature emblematiche come la Bella e il Nero della Zolfara, s'apre uno spiraglio di «libertà» sanseondiana. «Va bene» – dirà il Nero alla Bella, che scopertasi madre gli chiede d'aiutarla a liberarsi dal giogo – «Il Nero della Zolfara s'è messo in avventure di peggio! Avanti! Tutta la vita è un'avventura colorata: giallo è lo zolfo colato; ma sottoterra è nero come la galera...» (I, 5).

Il Nero contiene due anime: quella mediterranea, atavica e cavalleresca, anarcoide e quella modernamente europea, che privilegia l'*irregolare*. Ma la fusione è tale che sarebbe arduo sciogliere il nodo (non a caso il personaggio spiacque tanto a d'Amico). Eppure, lo “zolfataro di razza” s'impegna nell'avventura di cui è protagonista la Bella, e stavolta senza «bisogno della lama», ma anzi come «io che pensa» novecentesco. Convincerà infatti (nel secondo atto) la Vecchia disperata, con bel garbo e il ragionamento a far sposare la Bella al nipote notaio, in quanto autore primo dell'alienazione di lei (II, 2). Ma, al di là dell'aspetto *fabulistico* (Lotman), soprattutto a livello espressivo *La bella addormentata* conferma l'inserzione spontanea di Rosso nel processo di «epicizzazione del dramma» (Szondi). Già nella dedica *A Maria Melato*, contestata l'assolutezza della scena («il tempio ci s'è d'ogni fascino dismagato»), l'“io epico” ne rileva il carattere di finzione («Né [...] c'illude il mistero di carta sospeso sulle nostre teste», p. 225). L'avventura assume funzione di esempio *mitologizzante*, svelando un Rosso puparo e cantastorie.

4. Difficoltà e ipotesi di messinscena e di recitazione

Opere come *Marionette, che passione!* e *La bella addormentata* – di per sé rivoluzionarie quanto alla forma – potrebbero non avere incontrato la fortuna scenica di quelle pirandelliane per la difficoltà che presentano nell'area della recitazione³⁰, oltre e più ancora che in quella della messa in spazio o scena.

Nel caso di *Marionette...* si è teso a prendere «alla lettera»³¹

30. Cfr. in merito D. Orecchia, *Sul grottesco in Rosso di San Secondo: Tatiana Pavlova e le prime rappresentazioni di “Marionette, che passione!”*, «Lasino di B.», a. II, n. 2, 1998, p. 103.

31. s.i.a., *Novità teatrali. “Marionette, che passione!” tre atti di Rosso di San secondo*, «La Stampa», 20 aprile 1918.

la prima parte del titolo, troppo marionettizzando legnosamente l'interpretazione attorica, a discapito della seconda (*che passione!*), che punta sulla matrice di tale puparia: quella Passione sansecondiana che tira i fili dei tre *randagi* senza *casa*. Alla base della triade di Rosso ci sono archetipi insulari che s'innestano nella psicopatologia della vita quotidiana. Lo stesso colore/luce dei nomi/abiti qui s'adegua alla visione in bianco e nero o enigmatico grigio³² della nostra metropoli nordica dell'immediato dopoguerra; anziché raffreddarsi (come alcune messinscene hanno inteso) s'incalorisce per i sintomi della voluttà che illanguidisce e fa tremare la Signora, l'unica distinta da una macchia azzurra. I nomi/abiti si distaccano dall'anonimato dell'uomo «metastorico» dell'Espressionismo, per le radici mediterranee che fanno assumere ai prototipi sansecondiani aspetti perlopiù passionali di concretezza; come poco dopo in *La bella addormentata*, acquistano corpo rispondendo nel corso del dramma agli stessi appellativi da parte delle altre creature. Tale innesto/innescio fra didascalie e battute conferma la creaturalità più calda che fredda di personaggi che, non essendo ormai convenzionali, si riconoscono proprio in merito al colore degli abiti, il quale sintetizza lo stadio della passione/malattia raggiunto.

Fin dalla prima rappresentazione di *Marionette...*, pur da parte d'un attore-direttore artistico come Talli definito da Rosso «elettrico maestro del gioco» (nella Dedicà *A Maria Melato*), non si comprende appieno questo aspetto: al punto che la mancanza d'un disegno complessivo e coerente, imputata a Roma da d'Amico all'autore del testo³³, sembra scaturire piuttosto dall'orientamento della messinscena, con ripercussioni nella discontinuità della recitazione degli attori.

Lo straniamento necessario avrebbe dovuto risolversi (e ancora non si è risolto) in una recitazione sì variata per

32. «È un gioco di bianco e nero su fondo grigio, di luci e ombre su uno schermo bianco»; A. Tilgher, *Rosso di San Secondo e il superamento del dramma borghese* cit.

33. «Quel che mancò fu la prospettiva teatrale, fu il disegno sommario di tre caratteri diversi sebbene livellati dalla passione, fu la giustificazione scenica dell'assurdo eppure umano e naturale caso». Da un lato, d'Amico è ancora troppo legato alla prospettiva tridimensionale del carattere per comprendere la difficile esemplarità di quelli di Rosso, dall'altro – e ciò stupisce in un uomo di teatro come lui – non si rende conto, o non vuole riconoscere, che le mancanze osservate sono addebitabili proprio alla messinscena; S. d'Amico, *Marionette, che passione! di Rosso di San Secondo, All'Argentina* cit.

ciascuno, ma né freddamente marionettistica³⁴ né troppo naturalistica (come forse quella della Melato³⁵). Peggio il Signore in grigio di Betrone, che a d'Amico parve «stonato: egli sapeva di dover accentrare la sua esasperazione, ma l'accentuò coi consueti toni melodrammatici: non mostrò il carattere sarcastico attraverso il quale deve prorompere, inegualmente, la sua passione»³⁶. Bisognava che tale straniamento sortisse l'effetto di quell'innesco di terrestrità mediterranea su universalizzazione europea, per cui non solo il Signore in grigio apparisse una sintesi d'uno sdoppiamento corpo-mente, ma anche gli altri due, nei gesti e nella prossemica suggeriti dalle didascalie, rendessero rispettivamente la schizofrenia fra imbambolamento cerebrale e ipersensibilità carnale, fra decisionismo d'un intelletto reattivo e maniacale ossessione.

D'altra parte, esageratamente volta al recupero avanguardistico (un «cocktail»³⁷) la regia di Emiliani³⁸ al Goldoni di Venezia, nel 1984. La pluralità di segni sembra inceppare la messinscena del testo («selvaggiamente sforbiciato») di connotazioni anche estranee al suo «spirito»³⁹. Sia Poesio che Volli criticano le troppe contaminazioni operate da «Teatro modo»: il presentatore, o la donna nuda «alla maniera di Memé Perlini» (Poesio). L'arredamento era a base di carte da gioco; un gong annunciava le pause; poteva essere suggestiva la «recitazione delle didascalie [...] dette dal relativo attore» (Volli). Tuttavia, questi marchingegni dovettero appesantire e quasi annullare l'importanza della recitazione al

34. E. Albin, *Marionette, che passione! di Rosso di San Secondo*, «Avanti!», 5 marzo 1918: «gli interpreti furono invitati ad abbondare in gesti ed atteggiamenti marionettistici, ciondolando le braccia, piegando testa, gambe e busto colle movenze rigide e grottesche dei fantoccetti del teatro Gerolamo, mentre sbottonavano sentimentucci primordiali, miserevoli e comuni»; ora in Id., *Cronache teatrali 1891-1925*, a cura di G. Bartolucci, Edizioni del Teatro Stabile di Genova, 1972, pp. 311-313.

35. S. D'Amico, *Marionette, che passione! di Rosso di San Secondo*, *All'Argentina* cit.: «perfetta di contenuta e accorata passione, disfatta di dolore e d'amore, fu Maria Melato».

36. *Ibidem*.

37. U. Volli, *Un vagabondo poeta che recita Brecht. Ma non era un grottesco?*, «la Repubblica», 15 maggio 1984: «qui più che di teatro nuovo sembra si tratti di una summa del passato prossimo e remoto della sperimentazione, applicato senza ragione né criterio».

38. *Marionette, che passione!*, per la regia di Giuseppe Emiliani, Teatro Goldoni di Venezia, 2 maggio 1984, con la consulenza artistica di Paolo Puppa, e in collaborazione con l'E.T.I.

39. P. E. Poesio, *Marionette senza fili a Venezia, i fantasmi di Rosso*, «La Nazione», 15 maggio 1984.

punto che non se ne parla singolarmente nelle recensioni, elencando i nomi degli attori semplicemente alla fine: «Leonardo Alecci, Luigino Brunello, Giuseppe Emiliani, Diego Ribon, Susanna Castaglione e Daniela Toniolo. Difficile valutarli in circostanze del genere» (Volli).

Più riuscita la messinscena di Giancarlo Sepe⁴⁰ che debutta nel 1988, accolta stavolta anche troppo bene dal pubblico; forse mancò in questa edizione il valore della 'sorpresa'. Suggestivo il piano scenografico, curato da Almodovar: «tre macigni squadrati che scorrono nel primo atto [...] e che tornano nel terzo a rendere inizialmente invisibile e inaccessibile l'interno del ristorante»⁴¹. Giusto far recitare *Avvertenza e Preludio*. Tuttavia i nomi dei protagonisti delle avanguardie – cui Rosso si sarebbe ispirato – compaiono un po' alla rinfusa nelle recensioni. Raboni propende per «una poetica dell'assurdo *avant la lettre*». Franco Quadri parla di «singolare dramma post-futurista» – ma è l'unico, rispetto agli altri, ad apprezzare il testo – individuandone anche l'espressionistica struttura per stazioni: «*Marionette, che passione!* è quasi un manifesto anche per il suo linguaggio ellittico; e insieme alla forte carica di suggestione non si può negarne l'importanza programmatica, non confinata al momento in cui fu scritto»⁴². La recitazione, per il «drastico sfrondamento del primo atto», privilegia un registro interpretativo che vira verso «un declamato alto, sopra le righe, di non celate ambizioni tragiche» (Raboni). Si dimentica quindi il pianissimo, «*a bassa voce con lunghe pause*» (p. 93) della prima didascalia, anche se garantisce il successo il Signore in grigio di Aroldo Tieri, «che fa coincidere gli eccessi gestuali espressionisti e l'apertura ricorrente delle braccia con i repentini cambi d'umore e di toni di voce» (Quadri).

La bella addormentata, sul versante opposto per colore (“fantasmagoria” caleidoscopica) e struttura (Stationendrama mediterraneo), sotto lo schermo fiabesco delinea e

40. *Marionette, che passione!*, per la regia di Giancarlo Sepe, prima nazionale al Teatro Biondo di Palermo, nel 1988, e per tre anni in cartellone a Roma. Interpreti principali: Aroldo Tieri (il Signore in grigio), Giuliana Lojodice (la Signora dalla volpe azzurra), Luigi Diberti (il Signore a lutto), Franca Tamantini (la Cantante).

41. G. Raboni, *Marionette, che passione! nel centenario della nascita di Rosso di San Secondo. Tieri – Lojodice nel mistero*, «Corriere della Sera», 22 gennaio 1989.

42. F. Quadri, *Triangolo degli affetti per innamorati delusi. Giancarlo Sepe ha messo in scena “Marionette, che passione!” di Rosso di San Secondo*, «la Repubblica», 20 gennaio 1989.

scandisce per tappe una *via crucis* alla rovescia, dove, se manca l'avvertenza per gli attori, Preludio e Intermezzi ne epicizzano il percorso. In sintonia con il diverso ambiente, siculo e paesano, il linguaggio appare marcatamente lirico, eppure capace suggerire una prospettiva di messinscena. Anche qui i cosiddetti «appellativi generici»⁴³ delle figure trovano nel testo una corporea spiegazione in battuta: per esempio, uno dei due magnaccia è Nasoviola «per le indigestioni», la Padrona ha «le guance blù per la cattiveria»; la Zitella angosciata «è verde in faccia, e si torce come una serpe», il Notaro è «tremulo [...] perché ha paura della zia e della sorella» (I, 3). Chiamano «Nero della Zolfara» il partner della Bella «perché è di colore africano», ed entra «*come Mefistofele balzante dalla fiamma sulfurea*» (I, 3 e did., I, 4). Neppure questi personaggi sono «fantocci che hanno perduto la propria naturale corporeità; al più si è in parte solidificata in un coagulo di colore e movimento, che i nomi provano a riassumere»⁴⁴.

Quanto alla Bella addormentata, si risveglia dalla sonnolenza ipnotica d'una 'merce amore' grazie all'incipiente percezione del proprio stato di Madre. Già prima che compaia il Nero mostra lampi di consapevolezza e, mutando linguaggio, inizia a ribellarsi: «Mi taglino le gambe, se mi alzo!»; «Possa divenire cionca, se m'alzo» (I, 3). Certi automatismi che la connotano nella prima tappa sembrano scaturiti dall'Opera dei pupi e, nelle successive, la sua gestualità e il suo linguaggio trascorrono dal sonnambolico al trasognato, dal sonno al sogno naturale della madre che allatta la sua quasi celeste creatura. Sarebbe occorsa una recitazione quasi magica; nel trapasso dall'inizio alla fine, tale mobile connotazione non avrebbe dovuto congelarsi nell'astratta fissità dell'icona, ma costruirsi nella continua varietà dei gesti, ora estremamente rallentati ora fitti, negli atteggiamenti che trasmutano come per raccogliersi fino a concentrarsi in una *posa*. Pose che tuttavia avrebbero dovuto assumere aspetti violentemente diversi dalle *posture*

43. S. D'Amico, "La bella addormentata" di Rosso di San Secondo all'Argentina, «Idea Nazionale», 16 ottobre 1919.

44. C. Titomanlio, *Dalla parola all'azione. Forme della didascalia drammaturgica negli anni Venti del Novecento* cit., p. 137. Per approfondimenti, rimando al mio saggio *Epicità de "La bella addormentata"*, «Rivista italiana di drammaturgia», a. II, n. 3/4, 1977.

convenzionali; pensiamo alla recitazione di Manuela Lo Sicco in *Carnezzeria* di Emma Dante: «Questo bambino è santo», dice la protagonista, a proposito del suo frutto di un incesto⁴⁵.

Come già detto, la prima di *La bella addormentata* al teatro Olympia di Milano, il 15 luglio 1919 (ancora con Maria Melato, Annibale Betrone e la direzione di Talli⁴⁶), divise il pubblico, anzi il terzo atto cadde tumultuosamente a causa dell'impiccagione in scena del Notaro tremulo, seppure nel buio del retropalco, mentre la Madre e la bambina Pepespezie parlano di fiori e stelle nell'antistante loggiato ad archi. Anche in questo caso, il «finale, orrido e freddo», secondo Renato Simoni⁴⁷, cambierà; lo stesso Rosso trasforma nel 1923 l'anomala fiaba in una specie di *Traviata*: il Notaro non si suicida e muore invece la Bella in chiave larmoyant⁴⁸. Il rischio interpretativo sarà quello opposto a *Marionette...*, di affondare nel folklore locale, come vedremo; d'altra parte al debutto all'Argentina di Roma, Albinì continua (come per *Marionette...*) a ironizzare sulla «bizzarra nomenclatura della produzione contemporanea», giudicando gli «esperimenti formali» di questa «tragicomica» avventura come «espressione di incapacità personale»⁴⁹. Essi rivelano, invece, la loro «necessità interna [...] appena vengono situati nel quadro della metamorfosi stilistica» che interessa il periodo di transizione dal dramma al teatro epico⁵⁰, di cui Rosso è primo autore – nel nostro teatro – anche con quest'opera.

Non a caso Anton Giulio Bragaglia collaborò all'allestimento puntando non solo sul sottotitolo *avventura colorata* ma anche sulle “didascalie poetiche”, integrate e nominate

45. Rinvio in proposito al mio libro *La lingua teatrale di Emma Dante. “mPalermu”, “Carnezzeria”, “Vita mia”*, Edizioni ETS, Pisa 2009.

46. Con Egisto Olivieri nella parte del Notaro Tremulo, Giuseppina Solazzi in quella della Vecchia disperata, Sergio Tofano in quella di Nasoviola.

47. R. Simoni, *La bella addormentata*, «Corriere della Sera», 16 luglio 1919; ora in Id., *Cronache della ribalta 1914-1922*, Barbera, Firenze 1927 (pp. 207-211).

48. Cfr. anche A. Picchi, *Della “Bella addormentata di Rosso” di San Secondo e la faccenda dei due finali*, «Culture Teatrali», n. 2/3, 2000, pp. 291-303. Addirittura, nel film di Luigi Chiarini (1942), la Bella (Luisa Ferida) non è neppure pregna, soccorsa dal Nero (Amedeo Nazzari) prima che arrivi alla prostituzione, e alla fine muore d'inedia per amore del suo principe che tarda.

49. E. Albinì, *La bella addormentata*, «Avanti!», 16 luglio 1919 cit.

50. P. Szondi, *Teoria del dramma moderno* cit., p. 65.

nella seconda stesura del testo⁵¹ come Preludio e Intermezzi. Particolarmente originale il primo Intermezzo (fra la tappa iniziale e la seconda) dove la Bella e il Nero – disinteressato anche se un po' malavitoso protettore – attraversano la fiera padronale di San Michele, *plein air* animatissimo per colori, luci, funamboli. E Bragaglia riconosce a Rosso l'input drammaturgico: «Questa messinscena era la modesta ed umile realizzazione delle visioni e delle macchie di colore concepite dall'Autore»⁵². Quanto al linguaggio sia delle didascalie che delle battute, la “lingua teatrale” di Rosso in relazione all'ambiente muta il suo stile, che diventa metaforico e analogico, una «armonia di suoni e di colori [...] scorporati e dematerializzati dalla luce»⁵³, mescolando inoltre la matrice dialettale con una sintassi spezzata, allorché emergono impulso visionario e dimensione onirica.

Forse l'unico recensore (oltre a Tilgher) a comprendere, all'epoca, il fenomeno è stato Piero Gobetti: individua in Rosso «un innovatore, mentre per la critica è un vero e proprio ‘mistero’» o un «‘problema di cultura non risolto’», e in *La bella addormentata* un esempio eclatante di teatro che vuole andare oltre il realismo – attraverso lo schermo onirico e favolistico – offrendo agli attori la possibilità di non recitare secondo le vecchie e abusate convenzioni⁵⁴. Qui è il punto; gli attori non furono all'altezza, da quanto si può desumere dalle generiche osservazioni delle cronache in merito alla recitazione. Silvio d'Amico continua a dare la colpa al testo: «Gli attori risentirono specialmente nel prim'atto delle difficoltà di interpretare un'opera simile; tenendosi a intonazioni poco felici, che non arrivavano così alto da divenir liriche, e non scendevano così basso da esser

51. P. Rosso di San Secondo, *La bella addormentata*, Treves, Milano 1923; nel *Teatro* a cura di L. Ferrante è riportato il testo della prima edizione (Carra e C., Roma 1919) aggiungendovi anche il terzo atto con le varianti apportate dall'autore in quella del 1923. Erroneamente si data il 15 agosto 1919 la prima rappresentazione.

52. A. G. Bragaglia, *La luce psicologica*, «Cronache d'attualità», a. V (agosto-settembre-ottobre 1921), ripubblicato, con altre testimonianze raccolte da G. Calendoli, in «Studi teatrali», a. I, n. 1, 1966, pp. 82-85. Ringrazio per alcune delucidazioni C. Rotondo, autore del volume *Piermaria Rosso di San Secondo. Narratore e drammaturgo 1887-1956*, Terre Sommerse, Roma 2016.

53. A. Tilgher, *Rosso di San Secondo e il superamento del dramma borghese* cit.

54. P. Gobetti, *Rosso di San Secondo e “La bella addormentata”*, «Ordine nuovo», 1° dicembre 1921, ora in Id., *Opere complete*, vol. III, *Scritti di critica teatrale*, Einaudi, Torino 1974, p. 399.

paesane». Meglio la Melato «che talvolta parlò veramente in sogno»⁵⁵; anzi nel 1923 parve allo stesso capace di incarnare la Bella «cullandosi nei suoi ricchi toni sonnolenti e nei suoi belli atteggiamenti trasognati»⁵⁶.

All'estero il testo ebbe più successo, grazie alle realizzazioni di Fernand Crommelynck al Théâtre de Grenelle di Parigi nel 1927 e di Salka Stuermann nel medesimo anno, a Düsseldorf, allo Schauspielhaus. Da noi bisogna arrivare al 1960, alla prima edizione di Giuseppe De Martino per rivedere in palco l'«avventura colorata», sebbene non convinse, pur adottando come nella successiva (nel 1991, per lo Stabile di Catania⁵⁷) il secondo finale. Si lodano gli interpreti, ma non sembra che vadano oltre la caratterizzazione veristica, come Turi Ferro che interpretò il «Nero della Zolfara con la vivacità tipica dell'uomo rude forte e generoso»⁵⁸.

Ma la regia più interessante, ancorché discutibile e discussa, è senza dubbio quella di Giancarlo Sbragia, autore anche delle musiche. Interessante sia per le scene di Vittorio Rossi, sia per l'invenzione coreografica che comprende doppie parti per gli attori, i quali manovrano anche manichini ideati da Andreina De Cesare, operando così, a vista, uno straniamento che tiene conto dell'espressionismo sanseondiano. Alla base, tuttavia, c'è una lettura marcatamente sociologica e anti-borghese, che (per attualizzare il dramma) trasforma la Bella/Raffaella Azim in una sorta di arrampicatrice sociale, rivendicativa nei confronti di un contesto che l'ha violata e sfruttata. Non a caso – scrive De Monticelli in una lunga recensione – Sbragia (ovvero Rossi) «identifica scenograficamente lo spazio del bordello nel primo atto con quello della casa borghese del secondo»; ma chiude la Bella «entro una colonna di plastica trasparente all'interno della quale si delinea, illuminata da lampadine [colorate], la spirale di una scala a chiocciola». Così si realizza material-

55. S. D'Amico, «*La bella addormentata*» di Rosso di San Secondo all'Argentina cit.

56. Id., *Teatro Quirino di Roma*, 4 novembre 1923.

57. Con Mariella Lo Giudice (la Bella), Pippo Patavina (il Nero) e Mirko Magistro; scene di Roberto Laganà (cfr. A. Bisicchia, Introduzione ai due volumi di Rosso di San Secondo, *Tutto il teatro*, cit.).

58. G. Fazio, «*La Bella addormentata*» omaggio a San Secondo, «L'Orchestra di Palermo», 23 dicembre 1960. Compagnia Ente teatro siciliano, con Ida Carrara (la Bella), Turi Ferro (il Nero).

mente «un'escalation a tappe», perché la Axim sale e scende «languidamente» la scala, con atteggiamenti di «trasognata dolcezza», che di quando in quando «rompe con piccole risate, punture di spillo [...] a delineare la maschera d'ambiguità imposta al personaggio»⁵⁹. Di conseguenza il Nero della Zolfara/Lorenzo Grechi, anziché figura di libertà e di «caldo riso», diventa «un ragionatore capzioso e mollemente infido». Il colore sansecondiano, fortemente contrastivo, dalla parola, espressionisticamente, si riverbera «sul trucco e sull'abbigliamento degli attori», la cui recitazione è tenuta (nelle parti gemelle) su «toni violentemente grotteschi [...] salvo un paio di caratterizzazioni in falsetto» – ancora per De Monticelli – «alla lunga poco sopportabili».

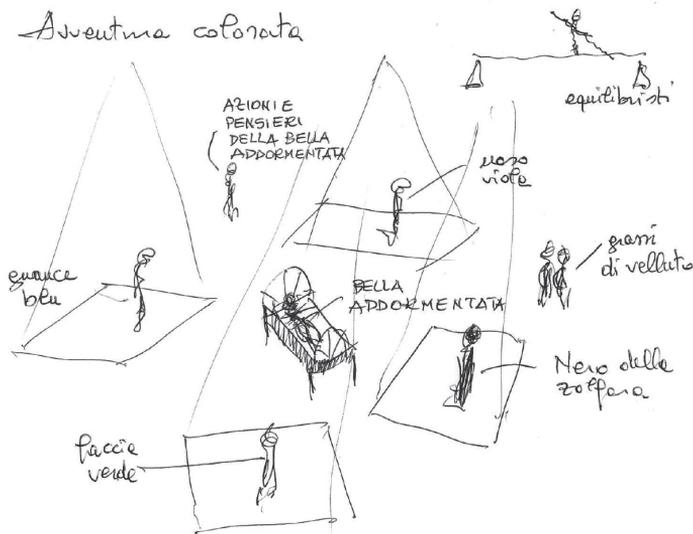
Lo spettacolo ha animato un dibattito fra i critici, giustamente impressionati dalla fantasia un po' intellettualistica di Sbragia: addirittura Ugo Ronfani arriva a trovare «sorprendente Rosso di San Secondo» perché in questa edizione «siamo al mondo larvale e perverso di Genet. L'apologo sulla maternità offesa diventa satira feroce»⁶⁰. Tuttavia concordo con De Monticelli nell'osservare che certe invenzioni «amaramente spiritose» non corrispondano a quelle di Rosso, che in *La bella addormentata* mettono in scena una visione «allucinatoria, assolutamente irrazionale», la quale comprende tutte le sue creature, mentre qui la deformazione fonica e l'intercambiabilità di quelle del contesto le «ghiaccia come in uno specchio» sottoponendo il «tumulto verbale onirico» sansecondiano «a un fine dimostrativo»; com'è confermato proprio dall'ambiente scenografico, «asettico, novecentesco, 'cittadino'».

Concludo con un esempio di progettazione scenica davvero a noi contemporaneo, dal momento che l'autore, Fabrizio Crisafulli, l'ha disegnata (e me l'ha donata) appositamente per l'occasione del Convegno, dopo avere riletto il testo «da siciliano a siciliano». Come si può vedere dallo schizzo (Fig. 1), in questo progetto il personaggio della Bella addormentata si sdoppia: una sua figura giace sempre nel letto centrale, l'altra, che simula atti e pensieri, si muove nello spazio. Inoltre, non solo pensieri e movimenti della

59. R. De Monticelli, *Bella addormentata (ma non troppo)* cit.

60. U. Ronfani, *Sedotta e integrata*, «Il Giornale», 14 settembre 1980.

protagonista, ma anche quelli degli altri personaggi – Nero della Zolfara, Guanceblù e Nasoviola, i Grassi di velluto, la Zitella angosciata (qui “faccia verde”), gli equilibristi da fiera paesana –, sono prefigurati da un misto di video proiezioni sul piano del palco e di azioni dal vivo. E i vari momenti di questa “avventura” sono connotati da macchie di luce “colorata”.



Il personaggio della bella addormentata è sovrapposto - uno è sempre nel catto, l'altro nello spazio (azioni e pensieri) le azioni e i pensieri della bella addormentata, insieme a quelli degli altri personaggi sono dati da un misto di proiezioni sul piano dal palco e di azioni dal vivo. Macchie di luce colorata connotano i vari momenti di questa "avventura colorata" -

Per la bella addormentata di Rosso di San Secondo

FC. 2018

I personaggi-marionette nell'*Uccello del paradiso* di Enrico Cavacchioli

Simona Brunetti

Commemorando Enrico Cavacchioli per la rivista «Sipario» nel 1954, anno della sua scomparsa, Eugenio Ferdinando Palmieri così lo descrive:

aA

Uomo tranquillo, Cavacchioli diventava nello scrivere per la ribalta un aggressore di regole; uomo attentissimo, nel dirigere case editrici o riviste, agli umori del pubblico, il sorridente Cavacchioli metteva da parte, nell'immaginare per il teatro, ogni riguardo, si cangiava in ribelle. Né il caso deve sorprendere, sono gli scherzi dell'arte. Se il giornalista Cavacchioli procedeva con diplomazia, l'autore Cavacchioli, non faceva cerimonie; se l'uno badava alle norme del mestiere, l'altro non ubbidiva che a se stesso. Ma giusto è notare, del giornalista, la costante eleganza, la prontezza nell'ideare formule sicure.¹

Anche Lorenzo Gigli, sempre nello stesso anno, dalle pagine del «Dramma» ne sottolinea un certo estremismo artistico: «fu concordemente indicato come uno dei creatori, accanto a Luigi Chiarelli, del teatro del grottesco del quale [...] esasperava i toni paradossali e ironici; egli aggrediva,

1. F. Palmieri, *Burrasche e successi di Enrico Cavacchioli*, «Sipario», XI (1954), n. 94, p. 3.

demoliva, spaziava con dinamica fantasia e dialogo ora allusivo ora drastico dalla critica mordente del costume alla trasposizione surreale del dato»².

Nato il 15 marzo 1885 a Pozzallo, in provincia di Ragusa, all'età di quindici anni Cavacchioli si trasferisce con la famiglia a Milano, sua città d'adozione e in cui prenderà parte attiva alla vita culturale come giornalista (fu critico del «Secolo» fino al 1920, poi fondatore e direttore di quindicinali o rotocalchi), poeta, drammaturgo, librettista, membro del consiglio direttivo della Società degli autori, nonché nel 1924 direttore artistico della Piccola Canobbiana³. Attratto soprattutto dal potenziale di concreta rivolta contro la tradizione e l'accademia, diventa uno dei militanti più in vista del nascente Movimento Futurista, comparando tra i firmatari del *Manifesto* del 1909 e venendo citato tra i «poeti incendiari» nel successivo secondo scritto programmatico, *Uccidiamo il Chiaro di Luna!*⁴. Dopo alcune prove in ambito poetico e drammatico – tra cui vale la pena di ricordare almeno le raccolte *Le ranocchie turchine* (1909) e *Cavalcando il sole* (1914)⁵, nonché il grottesco sentimentale in tre atti *La campana d'argento* (1914)⁶ –, nel 1919 ottiene un grande successo di pubblico in diverse città italiane con *Luccello del paradiso*, una confessione in tre atti messa in scena dalla compagnia di Virgilio Talli, che costituisce il suo esordio a pieno titolo nel panorama teatrale dell'epoca⁷. Lo spettacolo debutta a Torino il 19 marzo, interpretato da Maria

aA

93

2. L. Gigli, *Cavacchioli*, «Il Dramma», XXX (1954), n. 197 n.s., pp. 53-55, citazione p. 55.

3. Cfr. voce *Cavacchioli*, *Enrico*, a cura di A. Fiocco, in *Enciclopedia dello spettacolo*, 11 voll., Le Maschere, Roma 1954-1962, vol. III (1956), coll. 250-251; G. Calendoli, *Autori italiani fra le due guerre: Enrico Cavacchioli. Un tema attuale nel teatro*, «Il Dramma», XXXIX (1963), n. 327 n.s., pp. 69-74, riferimento p. 74.

4. Cfr. voce *Cavacchioli*, *Enrico*, a cura di S. Giornetti, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Istituto per l'Enciclopedia Italiana, Roma 1960-, vol. 22 (1979), edizione online: [http://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-cavacchioli_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-cavacchioli_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione 28/04/2019). Per i manifesti del Futurismo faremo riferimento a L. De Maria (a cura di), *Per conoscere Marinetti e il Futurismo*, Mondadori, Milano 1981.

5. Cfr. E. Cavacchioli, *Le ranocchie turchine*, Edizioni di "Poesia", Milano 1909; Id., *Cavalcando il sole*, Edizioni Futuriste di "Poesia", Milano 1914.

6. Cfr. Id., *La campana d'argento*, «Comoedia», II (1920), n. 16, pp. 1-42.

7. Cfr. Id., *Luccello del paradiso*, Vitagliano, Milano 1920; G. Livio (a cura di), *Teatro grottesco del Novecento*, Mursia, Milano 1965, pp. 187-248; E. Cavacchioli, *Luccello del paradiso ed altri drammi rappresentati 1919/1929*, a cura di G. Sammartano, Bulzoni, Roma 1990, pp. 3-49 (d'ora in poi uDP).

Melato, Annibale Betrone, Maria Valsecchi, Augusto Mar-
cacci e Sergio Tofano.

Se il decennio tra il 1914 e il 1924 rappresenta un mo-
mento foriero di grandi trasformazioni per il teatro italiano,
le commedie “rivoluzionarie” di Cavacchioli, allestite dalle
compagnie più rinomate del momento (gli stessi interpreti
dei drammi di Dumas *films*, Bataille, Sardou e Breton), co-
stituiscono indubbiamente un tassello significativo di tale
processo. A questo proposito, nel 1963 Giovanni Calendoli,
in una serie di approfondimenti dedicati proprio agli scrit-
tori fra le due guerre, sottolinea come l’opera di Cavacchioli
assuma caratteri di notevole originalità nel movimento di
rinnovamento teatrale diffusosi in Italia negli anni intorno
alla Prima guerra mondiale e come nella sua formazione
abbia avuto fondamentale importanza l’esperienza futuri-
sta, che a suo avviso ha esercitato su di lui un’influenza
prevalentemente formale ed espressiva⁸. Secondo Calen-
doli, «il Futurismo, nei manifesti e nelle opere, non esaltò
soltanto un nuovo linguaggio, ma anche un nuovo modo di
interpretare la vita e di sublimare in essa alcuni sentimenti
considerati propri della civiltà moderna»⁹.

Tuttavia, nessuno degli impulsi che più caratterizzano
la visione del movimento era stato esplicitamente accolto
nelle opere poetiche di Cavacchioli: del Futurismo aveva
fatta propria «soprattutto l’esigenza di un profondo rin-
novamento espressivo, di un superamento del linguaggio
tradizionale logorato dalla consuetudine e privo di un’au-
tentica carica di suggestione»¹⁰; un’esigenza che avrebbe
ben presto applicato al teatro. Inoltre, citando la lirica in-
titolata *Tragedia di burattini*¹¹, tratta dalla raccolta *Cavalcando
il sole*, Calendoli sottolinea come non contenga soltanto *in
nuce* il preannuncio del successivo interesse drammaturgi-
co, ma anche l’essenza della poetica teatrale di Cavacchioli:
restituire alla scena il valore e la suggestione di un «regno

aA

8. Cfr. G. Calendoli, *Autori italiani fra le due guerre: Enrico Cavacchioli. Un tema attuale nel teatro* cit., p. 70.

9. *Ibid.*

10. *Ivi*, p. 71. Per uno sguardo ai temi e alle strutture del teatro futurista si rimanda a U. Artioli, *La scena e la dynamis (Immaginario e struttura nelle sintesi futuriste)*, Patron, Bologna 1975.

11. Cfr. E. Cavacchioli, *Tragedia di burattini*, in E. Cavacchioli, *Cavalcando il sole* cit., pp. 15-17.

fantastico», ripristinando le fastose «giubbe dagli alamari d'argento»; cioè rinnovandone soprattutto forma e linguaggio¹².

Il problema dei contenuti, invece, non preoccupa significativamente lo scrittore perché ciò su cui si focalizza, in particolare nelle opere drammaturgiche del 1919, è proprio l'introduzione di una dissonanza, di una distanza critica tra la vicenda e la forma con cui è proposta. Come sottolinea Roberto Tessari, se esiste un denominatore comune tra le opere del teatro del grottesco, questo va individuato «nella prospettiva critica da cui i loro autori scelgono di guardare tanto alla vita quanto al teatro, sforzandosi – con esiti differenti – di rappresentare entrambi quali dimensioni [...] dove hanno luogo meri giochi di forme»¹³. Non a caso, puntualizza inoltre Anna Barsotti, il rifiuto del «teatro pas-satista che sostanzialmente (nella parte *destruens*) il *Manifesto dei Drammaturghi futuristi*»¹⁴, firmato anche da Cavacchioli nel 1911, viene da lui realizzato attraverso un espediente di straniamento critico, “rappresentando” il genere borghese e realizzandone il superamento con strategie metateatrali.

Come scrive Gigi Livio, «l'opera indubbiamente più armonica nella sua struttura, più chiara nella sua poetica del teatro del grottesco»¹⁵, è senza dubbio *Uccello del paradiso*, in cui si propone una situazione drammatica borghese piuttosto scontata: Ardeo, un professore immobile come gli uccelli che impaglia, è stato abbandonato dalla moglie Anna che, dopo essere passata da un amante all'altro, è legata al cinico avventuriero Mimotte, a sua volta innamorato di Donatella, figlia dell'amante. Una volta scoperto l'inganno, Anna rivela la sua situazione alla figlia e, per proteggerla, la rimanda a vivere con il padre. Nonostante la *pièce*, come

12. Cfr. G. Calendoli, *Autori italiani fra le due guerre: Enrico Cavacchioli. Un tema attuale nel teatro cit.*, p. 71.

13. R. Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture 1906-1976*, Le Lettere, Firenze 1996, p. 36.

14. A. Barsotti, *Il «Lui» di Cavacchioli o del mondo borghese «alla rovescia»*, «Critica Letteraria», XV (1987), n. 55, pp. 315-336, citazione p. 321; cfr. anche A. Barsotti, *Futurismo e avanguardie nel teatro italiano fra le due guerre*, Bulzoni, Roma 1990, pp. 171-193. Sull'argomento cfr. anche L. Lapini, *Il teatro futurista italiano*, Mursia, Milano 1977, p. 83.

15. G. Livio, *Introduzione*, in G. Livio (a cura di), *Teatro grottesco del Novecento*, Mursia, Milano 1965, pp. v-xxxviii; cfr. anche G. Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Mursia, Milano 1989, pp. 180-184.

obietta Marco Praga (e del resto anche quasi tutta la critica coeva), sia «vecchia nella favola, nelle vicende, negli episodi, nella costruzione, nella tecnica; vecchia nei tipi e nei caratteri»¹⁶, essa presenta il suo unico elemento di novità proprio nell'introduzione tra i personaggi di una sorta di *deus ex machina*, di “manovratore” presente sul palcoscenico insieme alle sue marionette, di cui palesemente tiene i fili. Scrive infatti Silvio D'Amico:

E finalmente dopo tante opere sceniche tutte intese a rilevare, in poche scomposizioni e composizioni meccaniche, la vanità della nostra povera vita, abbiamo addirittura quella in cui, per svelare interamente la meschinità della farsa umana, il marionettista cala giù sfacciato fra le sue marionette, e si mette a suggerir loro, davanti al pubblico, la parte di ciascuna.¹⁷

Benché dunque la tematica venga ripresa dal teatro borghese, soprattutto quella del triangolo dell'adulterio, ciò avviene solo per riaffrontarla con intenti dissacratori sotto l'impeto di uno spirito parodico e demolitore, una figura chiamata LUI, che fa muovere i personaggi in scena come fantocci svuotati d'anima e resi ridicoli. Nella didascalia iniziale, che segue l'elenco delle *dramatis personae*, Cavacchioli lo presenta avvalendosi di una serie di termini in opposizione, una sorta di «contraddizione in acto»¹⁸, secondo l'efficace definizione offerta da Barsotti:

Questa costruzione scenica è imperniata su LUI. LUI: personaggio-astrazione, irreal, filosofico. Un vecchio centenario. Il suo corpo sopravvive. Lo spirito è al di là. Ha una testa cadaverica. Ma il portamento ancora giovanile, inappuntabile, elegantissimo. La sua intonazione ironica, tagliente, sorridente, è fatta di contrasti di voce: voce lenta e profonda, falsetti bianchi e sottili. Millantatore, schernitore, demoniaco. Solo al terzo atto, tocca la tragedia, ma

16. M. Praga, *Luccello del paradiso*, in M. Praga, *Cronache teatrali 1919*, Treves, Milano 1920, pp. 128-138, citazione p. 131.

17. S. D'Amico, *Il teatro dei fantocci*, Valecchi, Firenze 1920, p. 126; cfr. S. D'Amico, *Storia del teatro drammatico*, edizione ridotta a cura di A. D'Amico, 2 voll., Bulzoni, Roma 1982 [Garzanti, Milano 1960¹], vol. II, p. 340. Sul rapporto del critico con il teatro del periodo, cfr. D. Orecchia, *Il critico e l'attore. Silvio D'Amico e la scena italiana di inizio Novecento*, Accademia University Press, Torino 2012.

18. A. Barsotti, *Il «Lui» di Cavacchioli o del mondo borghese «alla rovescia»* cit., p. 325.

dopo averne raggiunta la maggiore intensità, ripiomba nella sua maschera impassibile e strafottente.¹⁹

Nel «Corriere della Sera» del 20 giugno 1919, Renato Simoni, recensendo una rappresentazione milanese dell'*Uccello del Paradiso*, sottolinea come, a suo avviso, LUI venga:

chiamato in scena per dire quello che si muove nel più occulto sentimento delle figure della commedia. Quindi consiglia, suggerisce, ispira il desiderio, la cupidigia, l'irrisione, la crudeltà, la lussuria, la viltà, quando in fondo ai cuori pullula il fango; poi, nelle crisi risolutive, nelle ore nelle quali il rimorso parla, egli rimprovera acerbamente, voce esterna che non è che l'eco di paurose voci interiori.²⁰

Secondo il celebre critico, LUI raffigura un *raisonneur* «spolpato» e, al modo di De Ryons nell'*Amico delle donne* di Dumas *filis*, uno scapolo impenitente, che si vanta di capire le donne d'ogni età a prima vista, considerandole apprezzabili amiche, ma inaffidabili amanti. Con il suo acume e spirito d'osservazione, nel corso della *pièce* de Ryons riesce a sventare lo scandalo per le rivalse di un amante deluso e a far riconciliare una coppia separata di coniugi. Si tratta di una figura che partecipa all'azione, anzi che sovente determina situazioni e soluzioni, ma al tempo stesso osserva, definisce e descrive dall'esterno la società di cui fa parte. In particolare, il *raisonneur* dumasiano si inserisce nel tessuto del dramma come elemento epico-critico, una figura che, lungi dal metterne in crisi le attese, identifica sulla scena l'ideologia di un pubblico moderato.

Come è noto, la figura del “personaggio ragionatore”, già presente nel teatro classico francese, individua quei tipi scenici «che discutono, che fanno la morale»²¹, che «in tono dignitoso e talvolta austero, fanno sentire in un conflitto drammatico la voce della ragione, o del buon senso, o della giustizia, a fianco di altri personaggi il cui comportamento appare invece ispirato dalla passione»²².

19. UDP, p. 5.

20. R. Simoni, *Uccello del paradiso*, in R. Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica*, 5 voll., SET, Torino 1951-1960, vol. I (1911-1923), n. xv, pp. 355-357.

21. P. Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle, français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc.*, Slatkine, Genève 1982 (Réimpression de l'édition de Paris 1866-1879), *sub vocem: Raisonneur, -euse*.

22. Voce *Raisonneur*, a cura di P. Blanchart, in *Enciclopedia dello spettacolo* cit., vol. VIII, col. 713.

Avvalendosi di un metodo analogo a quello di una dimostrazione matematica la figura di *raisonneur* ideata nel secondo Ottocento dall'autore francese ipotizza degli eventi, indica dei sentimenti, prende atto di alcuni fatti e infine giudica la situazione. La lettura che ne risulta è scarna, lineare e non ammette cedimenti o indulgenza. Imponendo al testo un punto di vista preferenziale tramite le riflessioni di una figura con cui lo spettatore è invitato a identificarsi: non solo il *raisonneur* si fa portavoce dell'autore, ma è anche chiara espressione di uno specifico codice di valori, condiviso con il pubblico, senza cui il suo peso drammatico si annullerebbe²³.

Non così accade nella *pièce* di Cavacchioli, in cui la figura di LUI è in primo luogo un *raisonneur* destabilizzante per definizione, a partire dalle sue sembianze contraddittorie: «un vecchio centenario», con «una testa cadaverica» e un «portamento ancora giovanile, inappuntabile, elegantissimo»²⁴. In secondo luogo, nel presentarsi in veste di «senso dell'opportunità», che in quanto tale giunge «sempre inopportuno»²⁵, questo personaggio sin dall'inizio si mostra isolato, apertamente in contrasto con le convinzioni comuni, che cerca invano di combattere: «io sarò una specie di commerciante fallito, corso alla conquista del vero, attraverso i pregiudizi della fede, del costume, della moda, dell'ipocrisia...»²⁶. A differenza dal *raisonneur* di Dumas *filis*, poi, LUI determina *a priori* l'andamento degli eventi, suggerisce i comportamenti, evoca i sentimenti assenti e ammette il proprio fallimento. Infine, rappresenta la voce della morale che il pubblico non riconosce più, scambiandola per semplice pudore o ritegno:

LA RONZI Non vi capisco.

LUI Lo so. Eppure mi esprimo con sufficiente chiarezza.

Chi potrebbe impedire a Donatella di prendersi il suo bravo bellimbusto, di sghignazzare in faccia a sua madre, e di godersi la vita secondo il suo piacere?

LA RONZI (*confusa*) Il suo ritegno filiale.

23. Sull'argomento cfr. S. Brunetti, *Un gioco di ruoli: il raisonneur da Dumas fils a Pirandello*, in S. Brunetti, *Autori, attori, adattatori. Drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano*, Esedra, Padova 2008, pp. 135-174.

24. UDP, I, p. 5.

25. *Ivi*, II, p. 22.

26. *Ivi*, III, p. 47.

LUI (*con crescente intensità*) Chi potrebbe impedire ad Anna di dare un calcio a sua figlia o di cacciarla in mezzo ad una strada dove se ne incontrano di più belle e forse di più oneste?

LA RONZI (*sempre indecisa, e un po' intimorita*) Il suo ritegno materno.

LUI (*con crescente intensità*) E a Mimotte, di prendere Donatella per il giuoco del suo capriccio, più frivolo, salvo a piantarla per la prima donnaccia che passi?

LA RONZI (*smarrita*) Il suo ritegno di gentiluomo.

[...]

LUI (*come esplodendo*) No. Di che ritegno mi vai filosofando?
È per la morale, per la così detta morale, signora mia!²⁷

Se l'intento principale di un autore ottocentesco come Dumas *filis* rimane quello di educare il pubblico e offrire regole generali di comportamento per districarsi nel dedalo della società, magari introducendo delle tesi audaci che vengono smontate e confutate dai dettami della morale, mentre contemporaneamente si riflette su questioni etiche non altrimenti sostenibili, quello di Cavacchioli è soprattutto di colpire le certezze del pubblico e metterne alla berlina l'ipocrisia; un tratto che, del resto, tra il 1916 e il 1921 esplora con insistenza anche Luigi Pirandello. Nelle mani di quest'ultimo, infatti, la figura del personaggio ragionatore da portavoce della *communis opinio* ne diventa il fustigatore e il de-strutturatore²⁸. Celebri a questo proposito sono le figure di Ciampa nel *Berretto a sonagli*, di Angelo Baldovino nel *Piacere dell'onestà*, o di Leone Gala nel *Giuoco delle parti*, tutte create e messe in scena prima dell'*Uccello del paradiso*. Secondo Anna Barsotti, però, la figura di LUI è assimilabile parallelamente a una serie di altri ragionatori, ideati nel periodo:

Non si tratta mai di personaggi risolutori del dramma: la saggezza di Gregory anziano non impedisce al più gio-

27. *Ivi*, III, pp. 47-48.

28. Per un'analisi della drammaturgia borghese di Pirandello, si veda il capitolo *Il dramma borghese: tensioni conflittuali e dissoluzione formale*, in R. Alonge, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Guida, Napoli 1972, pp. 185-228. Sulla figura di ragionatore da lui elaborata cfr. anche U. Artioli, *Specchio e reminiscenza: il metateatro di "Ciascuno a suo modo"*, «Il Castello di Elsinore», XII (1999), n. 36, pp. 33-55; l'intervento viene ripreso e approfondito nel capitolo *Specchio e reminiscenza in "Ciascuno a suo modo"*, in U. Artioli, *Pirandello allegorico. I fantasmi dell'immaginario cristiano*, Laterza, Roma-Bari 2001, pp. 224-250.

vane di sbagliare nuovamente e negli stessi modi (*L'uomo che incontrò se stesso* di Luigi Antonelli); il Signore in grigio conclude nel suicidio il proprio calvario, lasciando le altre "marionette" senza più parte nella "grottesca tragedia" della vita (*Marionette che passione!* di Rosso di San Secondo); la risata beffarda di Laudisi non fa altro che sigillare, al termine di ogni atto, il carattere fittizio, involontariamente comico (grottesco) degli altri "fantocci" come lui (*Così è (se vi pare)* di Luigi Pirandello); nella constatazione amara dell'automatismo della propria impotenza reclinerà alla fine Vulcano di fronte all'automatismo volubile di Dea (*Nostra Dea* di Massimo Bontempelli).²⁹

Nella "giovane scuola" del grottesco, scrive Tessari, il *raisonneur* svolge «una funzione di portavoce didascalico delle prospettive ideologiche da cui l'autore guarda ai grandi complessi tematici che va rappresentando»³⁰.

Il dato originale aggiunto allora dalla drammaturgia di Cavacchioli è di aver attribuito una funzione straniente, oltre a quella epico-critica, alla figura del ragionatore, affinché partecipi al dramma, ma nello stesso tempo ne prenda le distanze. Con la figura di LUI si inizia dunque ad operare quella distruzione, per dirla con Szondi, dell'illusione drammatica, di quel «carattere di mondo omogeneo e chiuso proprio del dramma»³¹, per poter passare dall'azione alla narrazione scenica³². Un tentativo di distruzione simile a quella che il critico individuerà per i *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello, in cui, in modo più compiuto di quanto accade nell'*Uccello del paradiso*, la dissociazione in due piani tematici è il principio formale dell'opera³³.

Dei tre atti che compongono *L'uccello del paradiso*, il primo costituisce una sorta di enunciazione, di prologo o «antefatto» (come lo definisce esplicitamente Cavacchioli)³⁴, in cui semplicemente si presentano i personaggi principali nel loro schematismo caratteriale: il marito ornitologo, Ardeo, «un curioso tipo, imbalsamato dietro la vetrina dei

29. A. Barsotti, *Il «Lui» di Cavacchioli o del mondo borghese «alla rovescia»* cit., pp. 333-334.

30. R. Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture 1906-1976* cit., p. 37.

31. P. Szondi, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Einaudi, Torino 2000, p. 117.

32. Cfr. *ivi*, p. 118. Sull'argomento si veda anche A. Barsotti, *Il «Lui» di Cavacchioli o del mondo borghese «alla rovescia»* cit., p. 323.

33. Cfr. P. Szondi, *Teoria del dramma moderno 1880-1950* cit., p. 112.

34. Cfr. UDP, II, p. 23.

suoi occhiali»³⁵; la moglie separata, Anna, donna volubile, inquieta, che nelle visite settimanali alla figlia ogni volta «si fa accompagnare da un amante nuovo»³⁶; la figlia diciottenne, Donatella, «un'apparizione di primavera»³⁷, ingenua e desiderosa di libertà. La contrapposizione tra moglie e marito, inoltre, ricalca, piuttosto esplicitamente, da un lato, quella tra ragione e sentimento proposta da Pirandello nel *Gioco delle parti*, dall'altro, la lotta per la supremazia per l'educazione della figlia ingaggiata nel *Padre* di Strindberg. In questo primo atto la figura di LUI non interviene, riveste unicamente un breve ruolo di comparsa, silenziosa e deferente: «Anna entra accompagnata da LUI, reggendo un gran fascio di fiori. LUI la segue, carico di pacchetti: personaggio muto e servizievole»³⁸.

Le vicende del secondo atto, invece, avvengono a una distanza di sei mesi dalle precedenti, nel salotto dell'albergo dove vive Anna e in cui si sta svolgendo una festa³⁹. In apertura di sipario, LUI entra in scena trascinando «come un'onda viva, fluttuante, a suo piacimento»⁴⁰ quattro donne, più o meno equivoche. Il gesto di condurre il gruppo, attribuito al personaggio, anticipa il senso profondo del lungo dialogo che si intavola tra loro e in cui l'uomo descrive – con un atteggiamento tra il salottiero e il distaccato – come abbia sapientemente intrecciato i fili dei desideri dei quattro protagonisti (Ardèò, Anna, Donatella e Mimotte), aspettando poi «con fatalismo» che avvenga «quello che deve accadere»⁴¹. Vediamo un paio di esempi:

LUI La cosa è semplicissima e voi conoscete l'antefatto. Ecco dunque che con un po' di ordine costruisco. Ho detto a quella gallina faraona, tirando il filo numero uno. Ma riprendi con te la tua creatura! Donatella, la delizia dell'anima nostra! Mi ha guardato. Vuoi farla appassire come una foglia di cedrina fra due pagine di un manuale di tossicologia?... E mi ha risposto:

35. *Ivi*, I, p. 8.

36. *Ibid.*

37. *Ivi*, I, p. 11.

38. *Ivi*, I, p. 16.

39. Cfr. *ivi*, II, pp. 22-23.

40. *Ivi*, II, p. 22.

41. *Ivi*, II, p. 24.

“Hai ragione... domani vado a prenderla a qualunque costo”⁴².

LUI (*seguitando*) Ed ecco il filo numero due. Ho detto a Donatella: hai diciotto anni, bambina mia. Dovrai ben sceglierti un fidanzato! Ce n'è uno...

LA CAMAGNI Ohibò!

LUI Aspetta!... Mimotte... Mimotte... il bel Mimotte... il paradisiaco Mimotte...

LA CAMAGNI Lui? Proprio lui?!...

LUI L'ideale, la perla degli uomini. Si è arricchito a spese degli altri, dunque sarà prodigo. Ha vissuto come un *nabab* e come uno spiantato. Sa dunque i diversi sapori e le diverse gradazioni alcoliche dell'esistenza. Ha spremuto dalla vita tutto quanto c'era da spremere. Può darsi dunque che non abbia più desideri. È l'annuncio della fedeltà? Prenditelo!

INA RONZI Ma è mostruoso! È l'amante di sua madre!

LUI Appunto per questo, l'incrocio mi diverte⁴³.

Da questi brani risulta chiaro come la figura di LUI, nella prima scena del secondo atto, dispensi i personaggi, che successivamente si avvicenderanno sul palcoscenico, dal dover mostrare una coerenza psicologica nell'agire, dal momento che le motivazioni delle loro azioni sono già state tutte minutamente descritte in precedenza. Non si tratta semplicemente – come mette in luce Simoni – di «una furbia dell'autore», che si sottrae «alla fatica di strappare con mani audaci e delicate il cuore delle sue creature fuori dal loro corpo fremente»⁴⁴, bensì di un passo squisitamente metateatrale, il tentativo di Cavacchioli di mettere in scena un aspetto dell'azione creativa del drammaturgo-regista, vale a dire la costruzione dell'intreccio, attraverso una rete di legami causa-effetto: «incrocio la vita come i fili di una matassa, finché la matassa diventa inestricabile...»⁴⁵. Se poi il discorso che LUI tiene con le signore che lo attorniano sembra una conversazione logica, anziché un soliloquio, è solo perché, per sua stessa ammissione, loro hanno «accor-

aA

42. *Ivi*, II, p. 23.

43. *Ivi*, II, p. 24.

44. R. Simoni, *Luccello del paradiso* cit., p. 356.

45. UDP, II, p. 22.

dato» le affermazioni e le contraddizioni su di un argomento che può apparire intonato⁴⁶.

Altro aspetto interessante dell'*Uccello del paradiso*, dato dall'esplicita presenza in scena di un sardonico demiurgo come LUI, è costituito da una particolare modalità di costruzione dei colpi di scena. Per esempio, dopo aver predetto a La Camagni un *rendez-vous* con Mimotte per quella sera, che puntualmente accade, mentre la donna se ne sta andando dalla sala LUI le suggerisce di uscire da un'altra porta, per evitare di incontrare Anna. In un dramma tradizionale, la scoperta da parte della protagonista del tradimento dell'amante avrebbe costituito un effetto scenico imprescindibile, un *coup de théâtre* a cui tenere avvinto lo spettatore. Cavacchioli, invece, da abile conoscitore dei congegni teatrali, da un lato, fa in modo che il suo *alter ego* sulla scena ne gestisca lo svolgimento in modo didascalico (quindi descrivendolo e non realizzandolo), dall'altro, riesce a trarne ugualmente un effetto avvincente:

aA

LA CAMAGNI (*improvvisamente*) Addio, ombra... (*Andandosene*).

LUI Uscite a tempo. (*Indicando una porta*) Ma di qua, Colombina... se temete gli incontri... (*Laccompagna*).

MIMOTTE Come sarebbe a dire?

LUI (*con aria di mistero*) Lo vedrete. Anna vi cerca. Sa tutto. È qui...

MIMOTTE (*pausa*) Dov'è?

LUI Qui. (*Mimotte si guarda intorno, inquieto*).

MIMOTTE Che scherzi sono questi?

LUI (*ad alta voce*) Avanti!

ANNA (*si presenta*).

LUI Ve l'avevo detto?!...

MIMOTTE Insegnate alla gente ad ascoltare dietro le porte?

ANNA Come? Chi ascolta dietro le porte?

MIMOTTE Vi ho domandato: che scherzi sono questi?

LUI Calmatevi amico mio. (*Ad Anna*) Egli pretende che siate stata dietro la porta ad ascoltare e che io sia d'accordo con voi, in ciò⁴⁷.

46. Cfr. *ivi*, II, p. 26.

47. *Ivi*, II, pp. 32-33.

La comparsa di Anna ad un preciso comando di LUI, come fosse una bambola inanimata, oltre a creare un momento di *suspence* che aumenta la tensione drammatica, richiama quanto avviene in *Nostra Dea*, commedia del gennaio 1925 (ma il cui spunto iniziale data 1922)⁴⁸, in cui la messa in campo di una donna-automa, di una marionetta umana, permette a Bontempelli di delineare le caratteristiche di un nuovo tipo di artista della scena e del suo ideale rapporto con il pubblico: un interprete senza stilemi precostituiti o una propria personalità recitativa definita, che possa essere guidato da un autore-regista al pari di una marionetta, estremamente duttile ed eclettico per poter vestire qualsiasi “abito”, qualunque parte gli sia affidata⁴⁹. A questo proposito, verso la fine del secondo atto dell’*Uccello del paradiso* ritroviamo un’altra azione emblematica, in cui LUI non solo determina i movimenti della donna, ma anche la sua apparenza, il trucco e il modo di presentarsi:

ANNA (*rialza il volto pieno di lacrime: fa per uscire e trema*).

LUI Ma non così. Non voglio vedervi così. Il vostro piumino? (*Dalla borsetta di lei toglie il nécessaire d’oro le porge il piumino. Ella si guarda nel piccolo specchio e si incipria*) E le labbra? (*Ella prende un lapis di carminio e si insanguina la bocca*) Ed ecco i sali... Così. Una riga di sangue. Sembrate ferita...

ANNA A morte⁵⁰.

Il terzo e ultimo atto è ambientato nella camera di Anna, due ore dopo aver scoperto la figlia tra le braccia del proprio amante. Avvalendosi di «un espediente da teatro popolare»⁵¹ – ossia fingere di parlare a qualcuno in modo che l’amato/a possa intendere tutto, nascosto/a dietro una tenda –, LUI invita Mimotte a parlare dei propri sentimenti a Donatella (che in realtà non lo vuole più vedere). L’aspetto peculiare della situazione così concepita è che LUI guida la

48. Cfr. M. Bontempelli, *Nota a “Nostra Dea”*, in M. Bontempelli, *Teatro*, 2 voll., Mondadori, Milano 1947, vol. I (1916-1927), pp. 201-212, citazione a p. 201.

49. Cfr. S. Brunetti, *La divina donna-manichino di Massimo Bontempelli*, in S. Brunetti, N. Pasqualicchio (a cura di), *Teatri di figura. La poesia di burattini e marionette fra tradizione e sperimentazione*, Atti del convegno internazionale di studi (Verona, 22-24 novembre 2012), Pagina, Bari 2014, pp. 49-61.

50. UDR, II, p. 36.

51. *Ivi*, III, p. 42.

conversazione: fornendo inizialmente semplici apprezzamenti sulle preferenze lessicali, «Parli scelto. Mi piace»⁵²; poi incitamenti muti, «(fa cenno ripetutamente di no)»⁵³; o persino giudizi lapidari, «Un fanciullo lo capirebbe! Hai avuto torto»⁵⁴. Dopo poco, però, gli interventi assumono caratteristiche maieutiche, simili a quelle di un motivatore, o meglio di un maestro di recitazione: «Piano con le esaltazioni liriche. Sii positivo»; «Ora sii esauriente»; «Concludi»⁵⁵.

Una situazione analoga di “dialogo per interposta persona” viene quindi allestita anche con Anna, che vorrebbe parlare con il marito: in questo caso LUI assume i toni e gli accenti accusatori del consorte, costringendola a pentirsi e a mostrare quei sentimenti materni che non aveva avuto in precedenza⁵⁶. Anche in questo caso la funzione svolta dalla figura del ragionatore sembra porsi in direzione registica, spingendo i personaggi colpevoli verso il proprio destino, come docili marionette di cui tira i fili.

In un momento di passaggio del teatro italiano, da una fase ancora tenacemente a gestione capocomicale al faticoso avvento della regia⁵⁷, con la figura di LUI, dunque, Cavacchioli sembra voler esplorare una nuova modalità rappresentativa, facendo agire in scena un personaggio ragioniere destabilizzante e straniante in funzione metateatrale. Infatti, nel suo essere, con accenti critici verso la società contemporanea, *alter ego* dell'autore della *pièce*, ne è anche – allo stesso tempo – il suo *metteur en scène*, in tutte le possibili declinazioni: delinea esplicitamente le ragioni sottese alla costruzione dell'intreccio, i legami causa-effetto delle azioni, o la realizzazione dei colpi di scena; determina i gesti degli attori, il loro trucco o il loro abbigliamento, nonché le più recondite motivazioni della recitazione; guida le entrate e le uscite dei personaggi e i tempi di svolgimento dell'azione («Autorizzo l'ultima scena del melodramma»⁵⁸); esplicita, in-

52. *Ivi*, III, p. 43.

53. *Ibid.*

54. *Ivi*, III, p. 44.

55. *Ibid.*

56. Cfr. *ivi*, III, p. 46.

57. Cfr. S. Brunetti, *L'anomalia italiana*, in U. Artioli, (a cura di), *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, Carocci, Roma 2004, pp. 173-185.

58. UDP, III, p. 47.

fine, il senso morale dell'opera, con annessa invettiva contro i costumi del tempo, fino al suo compimento finale:

LUI Il romanzo è finito. Bisogna cambiare argomento perché la catastrofe è vicina e il nodo è disciolto. Mi sono sforzato di dare un'anima a tutti questi fantocci e non ho spremuto che parole. Un falso amore, una falsa pietà materna, un egoismo maschile, alcune piccole beghe violente. Ma nulla che fosse più alto di due centimetri da terra e logico secondo gli altri, piuttosto che secondo me...⁵⁹.

«... l'inquietudine che tormenta da qualche anno il nostro teatro»¹

Livia Cavaglieri

aA

In un fitto articolo sul «Corriere della sera» del 13 luglio 1917, Renato Simoni sentiva la necessità di raccontare a un pubblico di non addetti ai lavori perché capocomici, attori, autori e proprietari di teatro si fossero di recente riuniti a Milano e avessero accesamente dibattuto per tre interi giorni. E spiegava perciò che la convocata assemblea

107

[...] ha cercato di chiarire, di definire, di risolvere l'inquietudine che tormenta da qualche anno il nostro teatro. Inquietudine profonda, non dovuta soltanto al periodo eccezionale che attraversiamo, ma che anzi l'ha preceduto con sintomi vari [...]»².

L'inquietudine profonda che agitava il teatro italiano tra il 1914 e il 1924 (ma anche prima e anche dopo) sarà lo stato d'animo di questo saggio, inteso a proporre le tendenze principali che la dimensione organizzativa ed economica

1. R. Simoni, *Arte e industria nel teatro*, «Corriere della sera», 13 luglio 1917.

2. *Ibid.* Si tratta del convegno convocato nei locali della Società Italiana degli Autori per contrastare le proposte contrattuali avanzate dal Consorzio dei proprietari di teatro, di cui al § 3.

assunse in questo periodo³. Ho scelto di dedicare un primo paragrafo all'evento epocale della prima guerra mondiale e poi di enucleare le tendenze sotto cinque prospettive. La conflittualità interna, i *trust* teatrali, la fragilità del capocomicato sono fenomeni in atto già dall'inizio del secolo e che giungono a piena maturità nel periodo cui è dedicata questa pubblicazione. Diversamente, il corporativismo e il finanziamento pubblico (entrambi in parte leggibili come esiti dei fenomeni appena citati) rappresentano tendenze che emergono all'inizio degli anni Venti e che si imporranno solo successivamente: soprattutto la seconda ha in questi anni un valore simbolico, nel senso che non impatta ancora concretamente sul sistema teatrale.

Una premessa

Per capire i fenomeni in atto bisogna tenere conto del fatto che, sul piano economico, almeno fino al 1921, siamo in un contesto di politica liberista di lunga durata, attuato dallo Stato italiano fin dai suoi albori⁴. Il decennio di cui parliamo si colloca al termine di sessant'anni di completa autonomia economica del teatro drammatico, temperata da rari finanziamenti di natura municipale o privata.

Già dall'inizio del xx secolo si stava facendo sempre più difficile fronteggiare l'aumento dei costi di produzione e la sproporzione tra un'offerta di teatro ancora abbondante e una domanda in calo, vieppiù rivolta ad altre forme di intrattenimento. Se c'è un momento storico in cui il morbo di Baumol e Bowen conosce un'impennata del differenziale sembra essere proprio questo. E non è un caso visto che, per la prima volta nella sua millenaria storia, lo spettacolo conosce una riconfigurazione strutturale al suo interno fra spettacolo dal vivo (artigianale: in presenza, unico e irriproducibile) e spettacolo riprodotto (industriale: mediato e riproducibile), cioè fra due modelli che, sul fronte della produttività, Baumol e Bowen hanno identificato apparte-

3. Per un panorama generale si vedano F. Angelini, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1988 e R. Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture 1906-1976*, Le Lettere, Firenze 1996.

4. Riprendo sinteticamente in questo paragrafo alcune riflessioni contenute in L. Cavaglieri, *Trust teatrali e diritto d'autore (1894-1910). La tentazione del monopolio*, con un'appendice di M. Paoletti, Tiivillus, Corazzano 2012, pp. 13-27.

nera al settore stagnante (il primo) e al settore progressivo (il secondo)⁵.

Sul fronte organizzativo, per la società gli attori questo è un periodo di traumi, smottamenti, sgretolamenti e trasformazioni sotterranee, in cui si rompono equilibri assestati e si infrangono regole condivise. Per autori e organizzatori è, viceversa, un periodo di ricchezza, slancio ed esuberanza, in cui si aprono nuovi spazi di azione, nuove strade da percorrere⁶.

1. *La Grande Guerra*

Ancor più che inquietudine fu panico collettivo quello che si diffuse nel mondo teatrale fin dall'estate 1914, quando l'Italia non era ancora entrata in guerra⁷: terrore di platee vuote, dunque annullamento di contratti, niente lavoro e niente guadagni.

La questione cruciale era se la guerra avrebbe causato la sospensione temporanea oppure lo scioglimento definitivo degli accordi. Anche se la domanda riguardava sia i contratti di scrittura che quelli di rappresentazione, preoccupazione e confusione furono grandi soprattutto fra gli scritturati, che si sentivano (ed erano) l'anello più debole della catena. Per questo erano gli unici a potere contare già dal 1902 su di un'organizzazione sindacale nel senso pieno del termine, la Lega fra gli artisti drammatici e d'operetta, capitanata

aA

109

5. La famosa teoria enunciata da William J. Baumol e William G. Bowen nel 1966 (*Performing Arts, the economic Dilemma. A Study of Problems common to Theater, Opera, Music and Dance*, The twentieth century fund, New York) dice che lo spettacolo dal vivo, in particolare se orientato a una missione artistico-culturale, è caratterizzato da una situazione strutturale di squilibrio economico, per cui le regole del mercato da sole non gli consentono di sopravvivere in modo duraturo e autonomo. Per una sintesi della problematica, cfr. M. Nova, *Lazienda teatro. Aspetti istituzionali e politiche di gestione*, Egea, Milano 2002.

6. Per le dinamiche della società teatrale di questi anni faccio riferimento soprattutto a P.D. Giovanelli, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento. Lettere ad Alfredo Testoni*, Bulzoni, Roma 1984, 3 voll. (che documenta gli anni dal 1881 al 1931) e a una serie di studi di Mirella Schino, in particolare: *La crisi teatrale degli anni Venti*, in *Diffrazioni - Pirandello. Uno nessuno rimozione e fissazione in Pirandello*, a cura di L. Martinelli, Japadre, L'Aquila 1992, pp. 127-161; *Il teatro di Eleonora Duse*, Bulzoni, Roma 2008², pp. 261-299; *Sette punti fermi*, «Teatro e storia», XXII (2008), n. 29, pp. 29-39; *Dal punto di vista degli attori. 1915-1921 e oltre*, *ivi*, XXXI (2017), n. 38, pp. 67-113.

7. Si sono occupati particolarmente del rapporto tra prima guerra mondiale e teatro I. Piazzoni, *Teatro e cinema a Milano durante la prima guerra mondiale*, «Archivio Storico Lombardo», XI (1991), n. 8, pp. 309-351 (nonostante il titolo, il saggio guarda a una prospettiva nazionale); A. Petrini, *Fuori dai cardini. Appunti su teatro e Prima guerra mondiale*, «Il castello di Elsinore», XXIX (2016), n. 73, pp. 43-63.

da Domenico Gismano. Fu sul battagliero periodico della Lega, «L'Argante», che nel maggio 1915 ci si rese improvvisamente conto di come il Contratto unico⁸ non prevedesse esplicitamente l'eventualità di “guerra guerreggiata” fra i casi di forza maggiore, come invece era stato in uso nel secolo precedente⁹. Come fare? In quali casi la guerra si sarebbe configurata come forza maggiore e avrebbe messo il capocomico nell'impossibilità assoluta di adempiere agli obblighi assunti? Ossia: si sarebbe dovuto considerare la guerra forza maggiore per la nazione tutta o solo per le aree direttamente minacciate dal nemico, divenute veri e propri “teatri di guerra”? Non erano questioni giuridiche astratte, perché in effetti lo sgomento di quei primi mesi agì da pretesto per causare rescissioni di contratti di affitto, scioglimenti di compagnie o loro riorganizzazione in sociali.

Il primo panico si rivelò poi immotivato per la gran parte del Regno giacché, almeno fino all'anno comico 1916-17, le stagioni furono certo più magre, ma sostanzialmente regolari – se non altro per le compagnie primarie, la cui attività prevale nella documentazione a disposizione degli storici. Ciò ovviamente non significò che non vi furono casi specifici profondamente toccati dalla guerra fin dal suo primo scoppio: non pochi lavoratori dello spettacolo furono chiamati al fronte, mentre nelle zone di confine il movimento teatrale fu perturbato.

Poi le cose cambiarono decisamente. L'anno 1917-18, con cui si chiuse il triennio comico, fu molto duro e si parlò di crisi occupazionale in senso diffuso. La varia compagine degli artisti di spettacolo dovette misurarsi con le conseguenze della disfatta di Caporetto. Si contarono molte chiusure di teatri (particolarmente dei teatri di varietà, genere cui fu assestato un colpo inesorabile), dovute alla riconversione degli edifici a usi ospedalieri, a una politica di restrizione dei consumi (dell'energia elettrica *in primis*), all'inasprimento fiscale (diretto soprattutto verso l'intrattenimento leggero), a un atteggiamento generale di «rigori-

8. Risultato del congresso di Roma del 1902, poi modificato dalla commissione dei Nove nel 1906, il cosiddetto Contratto unico era il modello di scrittura adottato, pur se con modifiche, da quasi tutte le “compagnie pagate”.

9. Gli articoli dedicati al dibattito da «L'Argante» sono riprodotti in P.D. Giovanelli, *La società teatrale in Italia* cit., vol. III, pp. 1125-1136 (doc. XXX).

smo in difesa del buon costume»¹⁰. Vicende come quella del Teatro del soldato¹¹, alla fin fine episodica, non bastarono a dare il pane a tutti.

Eppure, complessivamente, la situazione del teatro italiano nel corso della prima guerra mondiale fu «buona» e i problemi di quegli anni «ben poca cosa se confrontati con la drammatica crisi del dopoguerra»¹².

2. *La conflittualità interna*

Il transito da una dimensione prettamente artigianale a una “industrializzata” era pienamente percepito dai contemporanei. A differenza che in altri settori, nel mondo del teatro questo passaggio creava più apprensione che eccitazione. Con il ripetuto ricorso a capitali esterni alle imprese teatrali e con la frequente trasformazione di queste ultime in società anonime (forme societarie paragonabili alle attuali società per azioni) cresceva l’attenzione posta alla dimensione economica e gestionale dell’arte teatrale. La ricerca di un punto di equilibrio tra entrate e uscite era un problema cogente in questi anni, in cui il botteghino era obbligatoriamente la prima dimensione di riferimento.

Soprattutto era evidente che il lavoro si stava trasformando e che tutti i mestieri del teatro ne erano toccati, tanto dal punto di vista della produzione creativa, quanto da quello organizzativo ed economico. Gli attori non si trovavano solo dentro la trasformazione estetica del loro mestiere e della sua trasmissione, dalla nuova recitazione cinematografica, alla flessibilità dei ruoli, alla lenta emersione di quella nuova idea di teatro che sarà poi chiamata *regia*: nuovi rapporti tra capitale e lavoro e sindacalizzazione crescente erano tendenze inarrestabili in un’Italia che, mentre faticosamente si modernizzava, si stava incagliando nella crisi generalizzata dei sistemi liberali.

Nella tradizionale famiglia comica, che aveva comportato una certa unità di intenti, si era creata una spaccatura che schierava in campi avversi le forze strettamente interdipen-

10. I. Piazzoni, *Teatro e cinema a Milano* cit., pp. 342-343.

11. Ne racconta A. Petrini, *Fuori dai cardini* cit., pp. 53-54, ma si veda anche G. Lopez, *Caro Pirandello: lettere di Sabatino Lopez e altri inediti d'archivio sugli esordi di Pirandello comediografo e sul mondo teatrale, 1910-1930*, «Ca' de sass», XXIII (1985), n. 91, pp. 18-20.

12. M. Schino, *Il teatro di Eleonora Duse* cit., pp. 268-269.

denti dei capocomici e degli scritturati. Come abbiamo già visto, questi ultimi avevano dato vita fin dal 1902 a un'organizzazione sindacale, la Lega fra gli artisti drammatici e d'operetta, che era di orientamento socialista e si batteva per fare applicare il principio della contrattazione collettiva. La comparsa della Lega, osteggiata dai capocomici, aveva portato alla superficie tensioni profonde. Quanti si erano finora detti tutti indistintamente *comici* e si erano richiamati alla consanguineità metaforica resa possibile dal possedere l'arte del recitare, si riconoscevano tra loro estranei e portatori di interessi anche inconciliabili, quando si osservavano sotto la lente del lavoro: da una parte c'erano i datori di lavori, i padroni, dall'altra i lavoratori, gli operai.

La guerra non aveva fatto che inasprire la conflittualità fra le due parti. Fin dai primissimi scompigli della circuitazione, i capocomici, con una fuga in avanti, avevano adottato misure per tutelarsi il più possibile dall'obbligo di garantire le paghe ai loro scritturati. Paolo Cantinelli su «L'Argante» del 20 maggio 1915 ebbe buon gioco a scrivere:

I capocomici, si sa, rientrano un po' nei procedimenti usati dai capitalisti in genere; quando vedono il loro capitale non più redditizio, si affrettano a correre ai ripari [...].¹³

aA

Quando nel 1918 il giornale dei capocomici, «Le quinte del teatro di prosa» (su cui si dirà più avanti), varò il suo primo editoriale, non si peritò di enunciare come prima parola pubblica

[...] la linea critica contro coloro che hanno dimostrato, o vorrebbero dimostrare, che l'istituzione dei Capocomici va distrutta: primi fra questi i dirigenti della *Lega* che seminano diffidenze e rancori [...]. Essere capocomici non è un privilegio o una tessera conferita come privilegio: rappresenta bensì l'arditezza di un comico – che potrebbe anche venir fuori dalla *Lega!* – il quale si prende il gusto o sente la missione di ingolfarsi in una speculazione privata a proprio rischio e pericolo [...].¹⁴

13. L'articolo è riportato in P.D. Giovanelli, *La società teatrale in Italia* cit., vol. III, p. 1129-1131.

14. *Le nuove "Quinte"*, «Le quinte del teatro di prosa», (I) 1918, 27 settembre, n. 1. L'editoriale non è firmato, ma è sicuramente di pugno di Virgilio Talli, che era direttore della rivista.

Il tono duro e moralistico di queste righe, che ritengo appartengano a Virgilio Talli, è lo stesso che troviamo vent'anni più tardi nell'autobiografia di Ermete Zacconi¹⁵, che accusa la Lega di avere condotto un'«opera disgregatrice» tra attori e capocomici, dichiarando «guerra ai datori di lavoro». Non mi dilungo qui sui toni pubblici di questo dissidio, ma trovo utile testimoniare come le critiche alla Lega siano anche più precise e politicamente pungenti in un articolo di Luigi Chiarelli, la presenza della cui firma si spiega con il fatto che gli autori sono considerati da questa rivista «i nostri più necessari alleati»¹⁶. Chiarelli analizza l'operato della Lega sul piano politico e ne rileva l'irresponsabilità nell'assenza di un posizionamento chiaro: la Lega, scrive, «andò oscillando tra l'indirizzo della Società di Mutuo Soccorso, dell'Agenzia di collocamento, e del Sindacato d'opera; incerta sempre sui metodi di affermazione della solvibilità sociale»¹⁷.

La conflittualità non era solo un elemento interno al disfaccimento della famiglia comica. Scritturati e capocomici avevano dovuto accettare di fare i conti (e spesso di perderli) anche con nuove forze, di cui non sarebbero riusciti a liberarsi facilmente: gli autori drammatici e i proprietari e dirigenti di sale teatrali (che chiamerò sinteticamente gli *esercenti*).

Gli autori avevano imparato a pensarsi in termini di percentuali, cioè secondo il principio della riuscita economica, e si erano riuniti già dal 1882 nella Società Italiana degli Autori, immettendo un coefficiente di aggressività elevato nel mondo teatrale, con le loro battaglie a suon di boicottaggi e attacchi personali¹⁸. I proprietari e dirigenti di sale teatrali avevano fondato la loro associazione nel 1909, avendo chiaro da subito che la concorrenza reciproca andava il più possibile eliminata.

Gli uni e gli altri avevano dimostrato di essere capaci di organizzarsi e di possedere un buon slancio affaristico¹⁹. Si

15. E. Zacconi, *Ricordi e battaglie*, Garzanti, Milano 1946, p. 119.

16. *Le nuove "Quinte"* cit.

17. L. Chiarelli, *Organizzazione di classe*, «Le quinte del teatro di prosa», (I) 1918, 27 settembre, n. 1.

18. Ho provato a raccontare parte di questa storia in L. Cavaglieri, *Trust teatrali e diritto d'autore (1894-1910)* cit.

19. Se ancora ci fossero dubbi sulla vocazione *business* della SIA, è sufficiente leggere quanto scrive Marco Praga a Silvio D'Amico il 29 marzo 1919: «La Società degli Autori

erano rafforzati sul mercato, perseguendo la via della grande dimensione, cioè utilizzando strumenti di distorsione della concorrenza al passo con i tempi e completamente fuori della portata del sistema delle compagnie: gli autori miravano al monopolio legale attraverso un ente morale; gli esercenti seguivano la politica degli accordi tra concorrenti, creando cartelli che furono definiti impropriamente *trust* teatrali²⁰.

3. *Manovre di accentramento*

Nel dopoguerra il fenomeno della concentrazione aziendale conobbe un'impennata e diede ottimi risultati a coloro che se ne servirono.

Sul finire del 1919 la SIA riuscì a coronare il sogno del suo edificatore, Marco Praga, e a realizzare il monopolio completo nella gestione del diritto d'autore in Italia, acquistando il repertorio di Adolfo Re Riccardi.

Gli autori stavano infilando un successo via l'altro. La comparsa di una drammaturgia italiana di alta qualità (i cosiddetti *grotteschi*, Pirandello), capace di attirare il favore largo delle platee era un fatto incontestabile, che significava finalmente una legittimazione sul versante artistico. Ora si sarebbero potute mettere in discussione le brute parole con cui Sabatino Lopez aveva ricordato a un Pirandello, innervosito per le intemperanze di Musco, la vecchia regola:

In Italia c'è la tradizione dell'attore. Quando il pubblico prende in simpatia un attore o un'attrice, l'attore o l'attrice fa i quattrini che vuole, recitando quello che vuole.²¹

Il fenomeno del capocomicato d'autore aveva poi aperto nuove strade di autorevolezza scenica agli autori, che si erano lanciati con vigore pure nei sentieri della critica e dunque nell'orientamento del gusto degli spettatori, Emmepì (Marco Praga) in testa.

Nei primi anni Venti la SIA visse, inoltre, una vera e propria consacrazione sul fronte istituzionale ed economico.

è, prima di tutto e soprattutto, una Società d'affari» in G. Lopez, *Marco Praga e Silvio D'Amico. Lettere e documenti (1919-1929)*, Bulzoni, Roma 1990, p. 7.

20. Il vocabolo *trust* è usato in senso generico, per segnalare qualsiasi tentativo di controllare un mercato tramite fenomeni di accentramento.

21. Cita la lettera (10 gennaio 1917, da Lopez a Pirandello) G. Lopez, *Caro Pirandello* cit., p. 23.

Nel 1922 il Ministero delle finanze le affidò il mandato di esazione della tassa erariale sugli spettacoli, riconoscendone l'affidabilità come agenzia intermediaria e come collaboratrice sul piano fiscale (con netto miglioramento degli introiti per lo Stato e lauti guadagni per la società)²². Poi la nuova legge sul diritto d'autore (promulgata dal *Regio Decreto Legge* 7 Novembre 1925, n. 1950), con l'introduzione del diritto demaniale che rendeva redditizie anche le opere cadute in pubblico dominio²³, fece del diritto d'autore un diritto eterno, senza scadenza.

Non erano mancate in realtà gravi lacerazioni interne, che erano culminate nel caso Sitedrama e che avevano fatto esplodere gli organi sociali nel 1919. Per la prima volta, la vecchia guardia, rappresentata da Praga, Lopez e dagli autori milanesi, si era trovata in minoranza ed era stata scavalcata dalla fronda della romana Società del Teatro Drammatico di Paolo Giordani, socio SIA e rappresentante di un folto gruppo di giovani autori, che avevano contribuito a svecchiare la drammaturgia italiana (Antonelli, Cavacchioli, Chiarelli, Martini, Secondo). Il partito più forte seppe gestire la situazione e gli anni Venti risultarono per gli autori anni d'oro sotto ogni aspetto: Mirella Schino ha giustamente parlato di un «interregno degli autori»²⁴.

D'altro canto, il teatro per compagnie si trovava a convivere con l'affermarsi di una nuova imprenditoria teatrale privata, rafforzatasi fin dagli ultimi decenni del XIX secolo grazie all'espansione dei consumi teatrali e alla possibilità di aprire varie tipologie di locali pubblici di spettacolo più facilmente che in passato.

Produzione ed esercizio teatrale si configuravano in Italia come attività dissociate, la cui temporanea unione stagionale era garantita dal sistema della circuitazione. Attaccato sul fronte strutturale ed ideale da progetti ed esperimenti di stabilità (non destinati però a radicarsi ancora per qualche

22. La tassa era stata introdotta nel 1868, ma variamente e poco efficientemente applicata, fino alla proposta di semplificazione avanzata da Praga. Per l'incidenza massiccia degli incassi dei servizi erariali si veda SIAE, *1882-1972*, SIAE, Roma 1972, pp. 130-133.

23. Abolito negli anni '90 del Novecento, l'istituto giuridico del diritto demaniale impose, sulle rappresentazioni teatrali e musicali, il diritto di Stato del 5% sulle opere cadute in pubblico dominio.

24. M. Schino, *Sette punti fermi* cit., p. 37.

decennio)²⁵, il sistema della circuitazione fu messo a dura prova dall'esuberanza degli esercenti, capaci di proporre «un prodotto medio che, pur non appagando le esigenze dei critici in merito ai contenuti qualitativi, rispondeva perfettamente alla domanda espressa dal mercato»²⁶. Stimolando progetti di integrazione di produzione, distribuzione ed esercizio, questi nuovi imprenditori seppero inserirsi con successo dentro la riconfigurazione della relazione fra il teatro e il pubblico, in un'epoca in cui l'edificio teatrale non rappresentava più un'istanza civica condivisa (impernata sulla figura del palchettista, *habitué* e committente indiretto degli spettacoli), ma era abitato da un pubblico nuovo, più anonimo ed estemporaneo.

Nell'autunno 1915 le ditte Suvini Zerboni, Chiarella e Paradossi si unirono e fondarono il Consorzio dei proprietari di teatro. Le prime due aziende erano leader nell'esercizio teatrale privato nelle grandi città, la terza era regina nella distribuzione e nella comunicazione (controllava gli storici periodici «L'Arte Drammatica» e «Piccolo Faust», ancora molto seguiti, nonostante la nascita di molti altri fogli). Tutte e tre erano da tempo anche comproprietarie di compagnie primarie. Oggi è difficile misurare il grado di effettiva realizzazione del consorzio, così come non è chiaro quanto tempo durò esattamente l'alleanza fra i consorziati, visto che fin dal 1918 se ne legge sempre meno, ma ricerche future negli archivi delle Camere di commercio potranno forse rispondere a queste domande.

Di trust teatrali in Italia si era già molto dibattuto fin dal 1904. Ma, se in precedenza anche i capocomici erano stati direttamente coinvolti, ora – anche a causa dell'azione di disturbo condotta dalla SIA – il Consorzio nasceva dall'unione delle tre più grandi aziende di teatro drammatico, d'operetta e varietà, senza l'appoggio dei capocomici fin

25. Un argomento molto interessante, ma ancora non indagato in un'ampia ottica diacronica, è la preistoria della Stabilità teatrale in Italia. Negli anni focalizzati da questo convegno convivono il termine della fioritura di “compagnie stabili” a Roma e a Milano e il principio del più intellettuale ed europeista movimento dei *piccoli teatri d'arte*. Si tratta di esperienze tra loro estremamente diverse, ma che ebbero in comune il fatto di diffondere a piccole ondate l'insoddisfazione per la routine del “giro” con l'aspirazione ad allinearsi a modelli europei di radicamento territoriale.

26. E. Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, LED, Milano 2004, p. 28.

dall'origine del progetto²⁷. La faccenda iniziava a configurarsi come uno scontro tra datori di lavoro (già nel convegno citato all'inizio di questo saggio i proprietari avevano proposto vantaggi economici direttamente agli scritturati, saltando di fatto i capocomici): sarebbe stata guerra aperta.

L'aspetto più appariscente e più contestato della strategia accentratrice dei consorziati era nel tentativo di controllare la circuitazione di serie A, ottimizzando il rapporto produzione-esercizio a favore dei proprietari²⁸. Ma c'era un altrettanto cruciale obiettivo, che sfuggiva ai non addetti ai lavori. Era l'imposizione di un nuovo contratto-tipo di affitto dei teatri²⁹, che permettesse ai proprietari di rivalersi sulle compagnie (drammatiche primarie e operetta, non esclusi varietà e circhi equestri) dell'aumento esponenziale subito dai costi strutturali di gestione di una sala³⁰. Attraverso un processo che alterna assemblee plenarie (come quella di cui si dice al principio di questo articolo) e correnti dimissionarie, cauti negoziati e improvvisi strappi, alleanze e tradimenti, dal 1916 in poi i proprietari cercarono in sostanza di raggiungere due precisi obiettivi, pur senza intaccare troppo l'aspetto più appariscente dei contratti, ossia la percentuale di ripartizione degli incassi, che rimaneva grosso modo sui consueti 65% alla compagnia e 35% al teatro. Gli obiettivi erano la condivisione con i capocomici (attraverso la "messa in bordereau") di spese tradizionalmente a carico dei soli esercenti³¹ e l'aumento delle prelevazioni, ossia dei posti i cui ricavi lordi erano al 100% a favore dell'esercente. Su questi elementi si consuma una contrapposizione che il mondo teatrale, fino agli albori del fascismo, pare non riuscire a risolvere internamente, contando solamente sulle proprie forze: ogni volta che si giunge a un accordo defi-

27. Rimando a L. Cavaglieri, *Trasformazioni nell'organizzazione teatrale in Italia all'inizio del Novecento*, «Teatro e storia», XXX (2016), n. 37, p. 318.

28. E quindi a favore di una «più forte accentuazione dei repertori di svago», secondo Antonio Gramsci. Cfr. A. Petrini, *Fuori dai cardini* cit., p. 61.

29. Cfr. Giovanelli, *La società teatrale in Italia* cit., vol. I, pp. 725-729 e relativi documenti XXXII e XXXIII nel vol. III.

30. L'aumento delle spese riguardava il riscaldamento e l'elettricità, la spettacolarizzazione delle messinscene, le leggi di sicurezza, la riqualificazione delle sale e il miglioramento dei servizi accessori per il pubblico, la promozione.

31. Cfr. E. Zacconi, *Ricordi e battaglie* cit., p. 213.

nitivo, il tavolo salta improvvisamente all'ultimo oppure le parti non rispettano nei fatti l'accordo firmato³².

4. *Attacco al capocomicato*

Pur se destinato a rimanere «pietra angolare del grande edificio sconosciuto della cultura degli attori»³³ ancora per alcuni decenni, il modello produttivo della compagnia capocomicale si stava rivelando sempre meno al passo con i tempi – e così gli strumenti che ne permettevano il funzionamento, a partire dal sistema dei contratti triennali, che aveva regolato la vita delle compagnie dell'Ottocento. Fra i primi «sintomi» che avevano preceduto l'«inquietudine profonda» che agitava il mondo del teatro, Renato Simoni registrava appunto la frequente risoluzione anticipata delle scritture e la concorrenza accesa fra i capocomici nell'accaparrarsi gli scritturati.

Il modello grandattoriale – dove il capocomico era primattore e imprenditore autosufficiente, proprietario *in toto* della compagnia, autonomo nel gestirla – era al tramonto (eppure, è a questo modello che guarda Eleonora Duse per il suo ritorno nel 1921). Era divenuto necessario entrare in società con altri attori, aggiungere i loro nomi “in ditta”, man mano farsi da parte anche sul palcoscenico. Erano diventati capocomici anche gli intellettuali che non recitavano: autori drammatici e critici teatrali. Il bacino dei soci delle imprese si era allargato a organizzatori, impresari e investitori, arrivati talvolta a sostituire completamente il capocomico nell'assunzione del rischio imprenditoriale e ad assegnargli il compito di direttore della compagnia, scindendo di fatto proprietà dei mezzi di produzione e lavoro artistico. A conferma della crescente impossibilità per le compagnie drammatiche primarie di operare in regime di autonomia finanziaria, si sarebbe poi a breve delineato

32. Il raggiungimento di un accordo tra capocomici e proprietari nel luglio 1921 (insieme all'unificazione delle tariffe SIA al 10%) si rivelò una falsa vittoria, poiché i proprietari lo rinnegarono l'anno successivo, quando avrebbero dovuto applicarlo. Si arriverà a un'ulteriore temporanea composizione nel 1923. Cfr. A. De Sanctis, *Ai colleghi e agli avversari*, «Quinte del teatro di prosa», IV (1921), n. 7/8 e P.D. Giovanelli, *La società teatrale in Italia* cit., vol. I, pp. 885-886.

33. M. Schino, *Dal punto di vista degli attori. 1915-1921 e oltre* cit., p. 92.

«il progetto [...] d'un finanziamento statale come impulso e garanzia di qualità»³⁴.

Era chiaro che, in fatto d'organizzazione, quelli in mezzo alla bufera erano i capocomici, attaccati da una parte dagli attori che volevano miglioramenti in termini economici e contrattuali, dall'altra parte dai proprietari e dagli autori, che ne disconoscevano l'antico diritto al predominio nelle cose del teatro e ne erodevano lo spazio di potere.

I capocomici furono gli ultimi a trovare una linea comune in un'associazione di categoria, che comunque non riuscì mai a essere coesa come le altre³⁵. Non fu per caso: la bufera che attraversava il capocomicato in quegli anni nasceva anche da profonde e taciute divisioni interne. Abbiamo visto che il concetto stesso di capocomicato era in mutamento e che erano possibili idee e pratiche molto diverse sul fronte delle scelte sia artistiche, sia organizzative. Si faceva di tutto per fare coesistere modi diversi dentro l'antico cerchio del capocomicato, ma erano gli ultimi sforzi disperati di chiudere il recinto.

È sintomatico che, nella sua breve vita che andò dalla fondazione nel 1917 all'assorbimento negli organi fascisti nel 1922, l'Associazione fra i capocomici ebbe due leaders antitetici, che – uniti nel comune fronte di resistere alle proteste degli attori – rappresentavano di fatto due visioni opposte del capocomicato: Ermete Zacconi e Virgilio Talli³⁶. Il primo, figlio d'arte e mattatore campione dell'individualismo scenico, aveva dato vita all'associazione³⁷ e rappresentava al massimo la tradizione, anche nel senso più conservatore del

34. M. Schino, *Il teatro di Eleonora Duse* cit., p. 274.

35. Di queste difficoltà si lamenta spesso Virgilio Talli con Lopez: «E i capocomici? Io li conosco. Pur di non vincolarsi, pur di ostacolare l'associazione, non guardano nemmeno al loro tornaconto finanziario. E per dietro di loro ci saranno i proprietari a mantenere viva la divisione tra noi!» La Lettera s.d. è conservata al Museo Biblioteca dell'Attore (d'ora in poi MBA), *Fondo Sabatino Lopez*.

36. In privato emergono le differenze di atteggiamento, pubblicamente taciute. Talli scrive a Lopez della latitanza di Zacconi sul fronte operativo dell'associazione, ricordando che: «[...] bisogna rassegnarsi a questo sistema: A PRESTAR SERVIZIO DI TURNO e a CAMBIARE DI SENTINELLA UNA VOLTA AL MESE» (maiuscoli nel testo). A pena aggiunge «Bisogna far leggere la lettera a Praga e a Ermete [Novelli]». MBA, *Lopez*, Lettera 8 maggio 1918.

37. Insieme a Zacconi fondarono l'associazione Falconi, Sainati, Emma Gramatica, Ruggeri, Sinimberghi, Tumiatì. Cfr. *L'assemblea dei capocomici*, «Le quinte, giornale del teatro», (1) 1918, n. 12, 29 agosto. Nel 1921 la presidenza passerà ad Alfredo De Sanctis.

termine. Il secondo, di origini borghesi, sostenitore della compagnia di complesso e direttore scritturato dal Consorzio, dirigeva la voce pubblica ufficiale dell'associazione, il quindicinale "Le quinte del teatro di prosa"³⁸, cercando la via del rinnovamento. Mediatore per eccellenza, capace di intraprendere «una via di continuo compromesso con le forze in campo, con lo scopo principale di mantenere almeno una parziale libertà di azione»³⁹, Talli credeva che, tra vecchio e nuovo, ciò che era importante riuscire a conservare era il capocomicato d'arte, come idea che potesse accogliere individualità e progetti diversi, e con esso l'indipendenza imprenditoriale gli *actor manager* italiani:

Ma quel che si tratta di conservare, per noi, non è più il capocomico Tizio o Caio, ma il Capocomicato d'arte – cioè una qualità comune a tutti, una vera e propria arte di cui tutti abbiamo qualcosa addosso. Perché una difesa sia possibile di una istituzione artistica che è al tempo stesso officina e scuola, direzione tecnica e amministrazione, intuito d'arte – e accortezza d'affari – è necessario che tutti vi si dedichino con sincerità e con lealtà [...]⁴⁰

120

Erano parole che si sarebbero disperse nel vento del fascismo. Cinque anni più tardi, nel 1924, l'Ente nazionale del teatro avrebbe creato nel proprio seno un organo la cui titolatura e funzione possiamo forse prendere a sigla simbolica della sconfitta cui il «capocomicato d'arte» si doveva preparare. Questo organo si intitolava Commissione per il disciplinamento del capocomicato.

aA

38. «Le quinte del teatro di prosa» è la nuova veste che assume nel settembre 1918 «Le quinte, giornale del teatro», tentativo sfortunato di creare un giornale che rappresentasse congiuntamente gli interessi di capocomici e autori (uscì solo per pochi numeri dal maggio all'agosto 1918). Il nuovo foglio mantiene l'alleanza con gli autori (la vicinanza alla SIA emerge anche dal carteggio Talli-Lopez conservato in MBA). L'idea del giornale era una 'fissazione' di Talli, che già il 13 marzo 1915 scriveva a Lopez della «necessità di un giornale serio, non dipendente da agenzie teatrali, seriamente diretto da un polemista audace. [...] in difesa contro gli sfruttatori e gli <?> delle due classi: autori e attori». Doveva essere uno strumento che aiutasse a riportare la pace nella classe teatrale: «niente medaglioni in prima pagina, niente adulazioni [...], niente notiziette scioche, ma soggetti di grande interesse, trattati con coraggioso stile [...]» (Lettera conservata in MBA, Lopez).

39. D. Orecchia, *Aspetti d'organizzazione e percorsi di poetica sulla scena: Virgilio Talli e la Compagnia del Teatro Argentina di Roma*, «Lasino di B.», (VI) 2002, p. 14.

40. *Il nuovo regime*, «Le quinte del teatro di prosa», (II) 1919, n. 12-13, 23 dicembre. I grassetto sono nel testo originale.

5. *Evoluzione sindacale: dalle leghe alla corporazione*

Nel 1919 per la prima volta nel teatro drammatico⁴¹ si scioperò in modo organizzato: fu un punto di non ritorno sia per gli equilibri interni della classe, sia per la fine del disallineamento, della storica «asimmetria» dell'attore «rispetto ai livelli di cultura del suo tempo»⁴². Gli attori erano ora così dentro il loro tempo, da scioperare come tutti gli altri.

In primavera gli attori delle compagnie Ruggeri e Gandusio scioperarono contro i loro capocomici per ottenere il miglioramento economico della propria condizione⁴³. In autunno deflagrò la bomba molto più forte dello sciopero dei lavoratori della Suvini Zerboni contro l'aumento dei prezzi dei biglietti pianificato dalla grande azienda. La protesta dei lavoratori fu un successo per gli organizzatori: portò alla chiusura progressiva di tutti i teatri gestiti dalla società a Milano, Torino e Roma e alla sua capitolazione dopo 50 giorni.

Sull'onda degli scioperi, nel gennaio 1920 a Milano si costituì la Confederazione Nazionale fra i Lavoratori del Teatro, nella quale confluirono 13.700 iscritti, dalle leghe e federazioni che riunivano i lavoratori dei diversi generi di spettacolo. Di orientamento sostanzialmente socialista, benché ufficialmente apolitica, essa era guidata da Giulio Trevisani⁴⁴ e avrà come organo di stampa «Battaglie teatrali», con il primo numero in uscita il 15 gennaio 1922.

Le idee del socialismo riformista non si limitavano a prendere forma nel contesto sindacale; erano anche un terreno di incontro con la società civile per dare vita a progetti che, attraverso il palcoscenico, radicassero nel territorio un messaggio insieme politico e simbolico. Sull'esempio fortunato del Teatro del Popolo della Società Umanitaria, sorto a Milano nel 1911 e capace per alcune stagioni di impensie-

41. Gli aderenti alla Federazione orchestrale italiana avevano già iniziato a usare l'arma dello sciopero fin dal gennaio 1918; cfr. I. Piazzoni, *Teatro e cinema a Milano* cit., p. 343.

42. C. Meldolesi, *La microsocietà degli attori*, «Inchiesta», XIV (1984), 63-64, gennaio-giugno, p. 103.

43. Nel novembre di quell'anno si arrivò, attraverso la Commissione arbitrale dell'Associazione capocomici e della Lega, presieduta da Dario Niccodemi, a concordare un nuovo contratto-tipo e un nuovo Regolamento di palcoscenico. Cfr. *Ricominciando*, «Le quinte del teatro di prosa» (II) 1919, n. 12-13, 23 dicembre.

44. Di Trevisani occorre segnalare un trattato utile per comprendere la legislazione fascista: *Il teatro italiano nell'ordinamento giuridico ed economico*, Ulpiano, Roma 1938.

rire persino la Suvini Zerboni, si erano diffusi nell'Italia settentrionale, alcuni teatri socialisti, espressamente indirizzati alla promozione sociale e culturale della classe operaia⁴⁵.

La vita della Confederazione, che raccoglieva i risultati di un ventennio di lotte, fu però brevissima. Nel gennaio 1922, in occasione dello sciopero degli interpreti e dei tecnici partito da Milano, la Confederazione fu scavalcata da destra dalla Corporazione nazionale del teatro, fondata nel 1922 da Gino Calza Bini, di chiara matrice fascista e orientata al rifiuto della lotta di classe nel superiore interesse della nazione. Nel corso del 1922 la Confederazione fu assorbita dalla Corporazione, entro cui confluirono abbastanza spontaneamente i proprietari, *oborto collo* i capocomici, per ultimi gli attori⁴⁶. Gli autori, la cui società aveva assunto il nuovo formato di SIAE, erano già parte integrata del sistema.

Nel 1924 il monopolio sindacale della categoria fu ufficialmente realtà e fu perciò celebrato nel Congresso nazionale drammatico e operettistico svoltosi a Milano nel gennaio 1924 al Teatro Lirico. L'entrata in funzione, a fianco della Corporazione, del Direttorio dell'organizzazione dell'arte rappresentativa e la nascita, nello stesso 1924, dell'Ente nazionale del teatro siglarono un nuovo disegno politico, secondo il quale «accentramento e imposizione saranno la nuova e unica regola che guiderà la vita del teatro di prosa»⁴⁷. Era l'esito politico obbligato dalla virata fascista in cui si sarebbe dovuta calmare la conflittualità dell'inizio del secolo.

L'inserimento dello spettacolo nell'ordinamento corporativo e sindacale (fatto che merita ancora studi specifici, ostacolati anche dalla scomparsa dell'archivio del Ministero delle corporazioni) significò una prima regolamentazione del mondo dello spettacolo con una serie di norme particolari, che mirarono rendere più compatto ed uniforme il mondo del teatro e ad assorbirne il più possibile le antiche consuetudini, considerate ormai fuori tempi.

Dovettero produrre molta inquietudine persino progetti tutto sommato pacifici, come la ridefinizione della data di

45. Cfr. E. Scarpellini, *Il Teatro del popolo: la stagione artistica dell'Umanitaria fra cultura e società 1911-1943*, Franco Angeli, Milano 2000.

46. Id., *Organizzazione teatrale e politica del teatro* cit., p. 41.

47. P.D. Giovanelli, *La società teatrale in Italia* cit., vol. I, p. 892.

inizio dell'anno comico al 1° settembre, che cancellava una tradizione antichissima, risalente alla metà del XVI secolo. Introdotto nel contratto-tipo del 1923, il nuovo calendario sarà applicato solo nel 1928⁴⁸.

6. *Agli albori del finanziamento pubblico*

Gli anni tra il 1914 e il 1924 racchiudono, infine, un fatto simbolicamente significativo come la concessione del primo finanziamento al teatro drammatico da parte dello Stato, attraverso il Sottosegretariato per le antichità e le belle arti (Ministero della pubblica istruzione). Come è noto, fu stanziato nel 1921 a favore di una compagnia capocomiciale costruita *ad hoc*, la Talli-Ruggeri-Borelli, nonostante si parlasse con insistenza di riforme, di teatri stabili e di teatri nazionali.

Anche se già qualcuno aveva cominciato a parlare di «servizio pubblico»⁴⁹, a quest'altezza cronologica è mi pare difficile vedere nella sovvenzione un profondo cambio di sguardo dello Stato verso il teatro, che possa in qualche modo preludere alla grande trasformazione del secondo Novecento, in cui il teatro è finanziato in quanto risorsa culturale e sociale da mettere al servizio di una comunità. Pur nella complessità e diversità delle visioni che si intrecciavano nella Commissione erogatrice del finanziamento, nel Ministero e nel governo, le logiche che lo sostennero furono probabilmente altre e furono l'esito delle tendenze prima descritte: si trattava di assistere un malato, di resuscitare il modello produttivo della compagnia, di calmare un settore in evidente crisi (come i recenti grandi scioperi teatrali avevano appena dimostrato), di redistribuire in parte ai diretti interessati la ricchezza che conferivano allo Stato⁵⁰. Ma quello che è importante qui sottolineare è che il finanziamento era agganciato a un indirizzo definito *d'arte*. Arte e non commercio: ciò che stava lentamente cambiando era la percezione del valore del teatro. Da strumento

48. Cfr. E. Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro* cit., p. 43.

49. Renato Simoni citato da E. Scarpellini, *Il Teatro del popolo* cit., p. 93.

50. Era la posizione del benemerito Giovanni Rosadi, impegnato a denunciare «l'avarietà dello Stato verso il teatro, che è l'arte da cui l'Erario ricava indubbiamente le maggiori somme, mentre vi consacra spese minime nel bilancio delle Belle Arti», citato in G. Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Titivillus, Corazzano 2009², p. 59.

prevalentemente di intrattenimento e di sociabilità, il teatro stava cambiando la sua funzione e il suo ruolo nella società, arrivando a toccare appunto lo statuto di arte. Per il compimento di questa rivoluzione, però, sarà necessaria la consapevolezza teorica della regia.

aA

Due premesse. La prima, probabilmente inutile perché nota ai più, è che il direttore dei Balletti Russi, Sergej Djagilev, tende a scegliere come coreografo delle creazioni della compagnia sempre lo stesso artista per alcuni anni, salvo poi preferirgliene un altro, sostituendolo al precedente. Non si tratta di uno schema rigido, ma riscontrabile in linea di massima. Nell'ordine, i Balletti Russi mettono in scena riprese di lavori romantici e post-romantici, coreografie di Fokine, Nižinskij, Massine, Bronislava Nižinskaja e Balanchine. Per lo più, tutte le produzioni della compagnia restano in repertorio fino all'estinzione del gruppo, quando, nel 1929, muore Djagilev¹.

125

La seconda premessa è che questo breve saggio muove da un utile catalogo steso da Eleonora Egizi all'interno di un *dossier*, che figura curato per «Teatro e Storia» da Mirella Schino oltre che da un gruppetto di giovani e agguerriti studiosi, nel quale sono elencati gli spettacoli dati in Italia dai Balletti Russi. Il periodo è quello compreso fra il 1911,

1. Per un inquadramento generale, cfr. L. Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, Oxford University Press, New York - Oxford 1989.

prima annata in cui si esibiscono nel nostro paese, e il 1927. Nel 1911 approdano solo a Roma, poi c'è un salto temporale fino al 1917, sicché la fase delle loro *tournées* in Italia è prevalentemente situata tra il '17 e il '27².

La prestigiosa formazione è a Roma, al Teatro Costanzi, in quattro diverse annate (1911, 1917, 1920 e 1921), in due a Milano (al Lirico nel '20 e alla Scala nel '27) e in un'occasione a Napoli (al San Carlo nel 1917), a Firenze (al Regio Politeama Vittorio Emanuele nello stesso anno) e a Torino (al Teatro di Riccardo Gualino nel 1926). Andrebbe aggiunto, per precisione, che a Venezia nel 1925 la compagnia tiene uno spettacolo privato a Palazzo Papadopoli con un programma non troppo ponderato costituito da un'antologia di variazioni³.

La *troupe* porta fundamentalmente in Italia celebri balletti romantici e post-romantici (*Giselle*, *La belle au bois dormant*, *Le lac des cygnes*), Fokine (*Les sylphides*, *Le pavillon d'Armide*, *Shérazade*, *Petruška*, ecc.) e Massine, il promettente coreografo che crea le nuove produzioni dei Balletti Russi soprattutto nel periodo 1915-'20 (*Soleil de nuit*, *Las Meninas*, *Les femmes de bonne humeur*, *La boutique fantasque*, *Le tricorne*, ecc.). Della Nižinskaja si mette in scena solo *Les biches* (dal nostro punto di vista, scarsamente innovativo) e a lei si devono alcuni pezzi di stampo classico aggiunti a balletti post-romantici; di Balanchine si rappresenta *Barabau*, una danza ancora provvista di una trama (ma Balanchine nel '27 è giovanissimo e dunque ha coreografato poco altro); infine si allestisce l'intrigante *Feu d'artifice* di Giacomo Balla, probabilmente l'unico esperimento veramente moderno, uno spettacolo nel quale non appaiono né scenografie dipinte né persone, ma solo forme: costruzioni geometriche di legno e di stoffa. Di Nižinskij non viene proposto nulla, visto che anche *L'après-midi d'un faune*, dato a Torino nel 1926,

2. E. Egizi, *La compagnia dei Balletti Russi di Djagilev in Italia*, «Teatro e Storia», XXIX (2008), pp. 123-148. A meno che non sia indicato diversamente in nota, da questo articolo sono tratte le notizie relative ai titoli rappresentati dai Balletti Russi in Italia, i luoghi e le date in cui si esibiscono, nonché i giudizi della critica.

3. Cfr. M. Schino, C. Arduini, R. De Amicis, E. Egizi, F. Pompei, F. Ponzetti, N. Tiberio (a cura di), *Anno per anno. Cronologia per squarci sulla percezione italiana della grande regia*, «Teatro e Storia», XXIX (2008), pp. 39-123; riferimento allo spettacolo veneziano alle pp. 66-67.

è rimaneggiato da Massine⁴, che del resto scrive esplicitamente di non aver «tentato di ri-creare l'interpretazione» di Nižinskij⁵, e che questi giudica una pessima revisione, per nulla aderente alle intenzioni in base a cui aveva composto il lavoro⁶.

In sintesi, gli spettacoli dei Balletti Russi visti in Italia prevedono produzioni di repertorio di grandi artisti defunti come Taglioni e Petipa (quali *La belle au bois dormant*), balletti classici “astratti” come *Les sylphides* di Fokine (in un certo senso, anticipatori dello splendido Balanchine più tardo), e infine coreografie costruite su *plots* che ruotano attorno a tre argomenti: vicende comiche e amorose, per lo più (ma non nella totalità dei casi) interpretate dalle maschere della Commedia dell'Arte; storie di automi, bambole semoventi o pupazzi che si animano (o anche personaggi dei dipinti che inspiegabilmente prendono vita); trame di ispirazione orientale, sensuali o di argomento magico-fantastico, che si svolgono in luoghi esotici, ricchi e colorati, con magnifici costumi fatti di stoffe preziose.

Il parere del pubblico e della critica è altalenante, ma evidenti insuccessi sono Balla, Balanchine e Bronislava Nižinskaja.

Se Fokine è fortemente legato alla tradizione e crea balletti fondati sulla tecnica classica a volte unita anche alla pantomima, cui per lo più non è attribuito uno spazio troppo ampio, più innovativo appare, almeno a primo acchito, Léonide Massine, la cui copiosa produzione, comunque, mostra sempre una sintomatica compresenza di danza accademica e pantomima, un accostamento nient'affatto nuovo, essendo tipico del balletto fin dal secondo Settecento con Noverre, Angiolini, Canziani e poi Viganò. Lo osserva già in un articolo interessante pubblicato in «Comoedia»⁷ e poi nell'*Evoluzione del mimo* Anton Giulio Bragaglia, secondo il quale, più precisamente, alcuni collaboratori di

4. Un utile elenco di tutti i balletti prodotti da Djagilev (con l'indicazione del coreografo, del compositore della musica, dello scenografo, del costumista, degli interpreti principali e della data del debutto) si trova in L. Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes* cit., pp. 399-415.

5. L. Massine, *My Life in Ballet*, Macmillan and Co., London 1968, p. 84.

6. Cfr. P. Ostwald, *Vaslav Nijinsky. A Leap into Madness*, Carol Publishing Group, New York 1991, pp. 138-139.

7. Cfr. «Comoedia», XI (15 dicembre 1929 - 15 gennaio 1930), n. 12.

Djagilev farebbero rivivere l'antico coreodramma: «fusione della danza con la pantomima [...]. I russi moderni hanno rifatto la scoperta di Viganò e rivissuto artisticamente la sua esperienza poetica»⁸.

L'impiego del linguaggio mimico risulta, in effetti, molto simile a quello del *ballet d'action* e del coreodramma. In *Le tricorne*, a titolo esemplificativo, Massine propone azioni imitative del quotidiano, come tirare su il secchio dal pozzo per prendere l'acqua oppure come abbracciare una persona amata, ma per lo più si compiono gesti che non sono affatto copia del "reale", pur volendo essere espressivi. Potremmo definirli "pantomima stilizzata" o "convenzionale", intendendo con tale locuzione fare riferimento a segni gestuali quali rappresentare l'atto di guardare mettendo la mano sulla fronte, subito sopra agli occhi, oppure fare la corte a una donna compiendo eleganti passi di flamenco in cui l'uomo si mostra bello, aitante e forte (il balletto è ambientato in Spagna).

Anche la relazione ravvicinata tra la pantomima e la danza-danza non sembra differire da quella tipicamente sette-ottocentesca: può presentarsi un pezzo mimato, seguito (o preceduto) da una sequenza di pura danza; un personaggio può esprimere con il gesto un certo evento mentre, contemporaneamente, un altro danza; può esserci chi rende con la parte alta del busto, braccia comprese, una certa emozione in modo pantomimico, mentre le gambe compiono passi della tecnica classica (come una *glissade* o un *sissonne*); un certo passo del codice accademico può cercare d'essere espressivo in sé, senza doversi modificare propriamente nella forma, neanche in quella delle braccia.

In Italia si preferisce, dunque, acquistare le coreografie dei Balletti Russi ancorate, almeno relativamente a quanto sin qui esposto, a modalità pre-novecentesche. Così, per esempio, non si mettono in scena *L'après-midi d'un faune* e il *Sacre du printemps* di Nižinskij o *Les noces* di Bronislava Nižinskaja, tentativi riuscitissimi, tutti, di innovare la dinamica motoria, trasformandola radicalmente, ora in direzione bidimensionalizzante, ora in cadenze *en-dedans* e pesantemente sottomesse alla forza di gravità, ora in un

8. A. G. Bragaglia, *Evoluzione del mimo*, Ceschina, Milano 1930, pp. 193-194.

codice volutamente meccanico ed inespressivo⁹. Invece, nei balletti scelti per essere rappresentati si possono sì tentare contenuti impegnati, simbolici o allegorici (come in *Petruška* di Fokine), ma a patto che la lingua resti quella codificata nel XVII secolo, eventualmente unita alla gestualità intesa a rendere eventi e azioni introdotta nel secondo Settecento¹⁰.

La novità di Massine consiste nel difficile accostamento alla danza classica e alla pantomima di lingue ulteriori (circo, Commedia dell'Arte, danze di carattere, teatro di marionette), ciascuna peraltro indipendente dall'altra. Detto in termini differenti, la sua modernità starebbe nel riunire idiomi cinetici diversi della tradizione, anziché nella ricerca di una nuova dinamica motoria, mai sperimentata prima; risiederebbe dunque nell'esplorazione di un sistema per mettere assieme, per combinare varie modalità d'espressione non-verbale del passato.

Nel caso di *Tricorne*, ad esempio, è importante il caratteristico mescolamento del codice accademico col flamenco. Lo afferma anche Massine nell'autobiografia: «Doveva esserci una fusione completa di danze popolari native [della Spagna] e tecniche coreografiche classiche»¹¹. Difficile riscontrare un'effettiva «fusione» fra i due ambiti, ma di certo essi vengono accostati, alternati nel corso dello spettacolo. C'è evidentemente in questa scelta l'idea che le arti e i loro generi non siano più collocabili su una scala gerarchica in cui alcuni siano definibili come alti e altri come bassi e popolari. Il giovane Massine utilizza arti tradizionalmente ritenute inferiori, ponendole sullo stesso piano di quelle che la consuetudine reputa serie e nobili. La convinzione di fondo avanguardistica è che tutte possono/devono avere la stessa dignità.

Nella sua sperimentazione si ispira all'arte futurista a

9. Sul tema, cfr. E. Randi, *Fokine, Nižinskij, Nižinskaja: tra evento scenico e Weltanschauung*, «Il castello di Elsinore», 2017, n. 77, pp. 51-93.

10. Cfr. *ibid.* Anton Giulio Bragaglia sembra anticipare già nel 1930 una tesi simile, benché la riferisca ai Balletti Russi nel loro complesso anziché alle sole opere giunte in Italia. Nell'*Evoluzione del mimo* osserva infatti: «Mentre [Djagilev] era spregiudicato nelle altre arti [quelle diverse dalla danza], [...] a me sembra ch'egli non fosse tanto spericolato nel ballo quant'era nella decorazione, nei costumi e nella musica». E aggiunge che nella danza si limita ad essere un po' «corruptore del così detto "classico"» (A. G. Bragaglia, *Evoluzione del mimo* cit., p. 189).

11. L. Massine, *My Life in Ballet* cit., pp. 118-119.

lui contemporanea, nella quale, difatti, è presente questo significativo livellamento dei generi scenici.

È Massine stesso ad ammettere d'essere «interessato [to a] i pittori futuristi, il cui lavoro» – precisa – «aveva incominciato ad influenzare la mia coreografia»¹². Delle loro pitture innovative e dei loro disegni aveva raccolto un'importante collezione comprendente, fra gli altri, Balla, Depero, Corra. Djagilev nel 1917 ne approfitta per organizzare al Teatro Costanzi di Roma una mostra di opere futuriste in parte di proprietà di Massine¹³. Il suo nome compare anche nel noto manifesto di Depero intitolato *Il teatro plastico* (1919)¹⁴.

Soprattutto le tesi del *Teatro di varietà* di Marinetti (1913) tornano in Massine, sia pure in maniera prudente e con risultati non di rado leziosi. Marinetti elenca nello spettacolo futurista: «caricature possenti; [...] abissi di ridicolo; [...] ironie impalpabili e deliziose»; «cascate d'ilarità irrefrenabili; [...] analogie profonde fra l'umanità, il mondo animale», il vegetale e il meccanico; «scorci di cinismo rivelatore»; «tutta la gamma del riso e del sorriso per distendere i nervi; [...] tutta la gamma della stupidaggine, dell'imbecillità, della balordaggine e dell'assurdità, che spingono insensibilmente l'intelligenza fino all'orlo della pazzia»; «cumulo di avvenimenti sbrigati in fretta»; «pantomime satiriche istruttive». Marinetti, poi, apprezza la presenza di «giocolieri, ballerine, ginnasti, cavallerizzi multicolori», «danzatori trottolanti sulle punte dei piedi»¹⁵. Lo scopo sarebbe quello di trarre «per forza le anime più lente dal loro torpore»¹⁶. Si parla di «atmosfera» «forte e sana»¹⁷ che «deprezza l'amore ideale e la sua ossessione romantica», visti come aspetti negativi, preferendo «gli amori facili, leggeri e ironici»¹⁸. Si sostituisce «alla psicologia» la «*fisicofollia*»¹⁹. Scrive Marinetti che «bisogna assolutamente distruggere ogni logica

12. *Ivi*, p. 107.

13. Cfr. *ivi*, pp. 107-108.

14. Cfr. F. Depero, *Il teatro plastico. Principi ed applicazioni*, in P. Fossati, *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo futuristi*, Einaudi, Torino 1977, pp. 237-243.

15. F. T. Marinetti, *Il teatro di varietà*, in P. Fossati, *La realtà attrezzata* cit., pp. 204-211; citazioni a p. 205.

16. *Ivi*, p. 206.

17. *Ibid.*

18. *Ivi*, p. 207.

19. *Ivi*, p. 208.

negli spettacoli [...], moltiplicare i contrasti e far regnare sovrani sulla scena l'inverosimile e l'assurdo»²⁰, «introdurre la sorpresa»²¹, «effetti di grottesco esaltante», «grossolane trovate»²².

Nelle coreografie di Massine si riscontrano alcuni di questi aspetti: compaiono personaggi caricaturali e ridicoli (quali il vecchio aristocratico di *Tricorne* che cerca di sedurre una bella ragazza giovane), si presentano personaggi meccanici ed automi (come nella *Boutique fantasque*), ricorre la pantomima "istruttiva" (per esempio, in *Tricorne*, il nobile che prova a possedere una ragazza del popolo alla fine è sbeffeggiato da tutti), si mettono in scena «giocolieri, ballerine, ginnasti», «danzatori trottolanti sulle punte dei piedi», si deride l'amore romantico e sdolcinato, optando per «amori facili, leggeri e ironici», si inventano situazioni e personaggi grotteschi e scene inverosimili e assurde.

È possibile osservare anche un altro comune denominatore fra gli spettacoli dati in Italia dai Balletti Russi: nonostante la scenografia sia importante e innovativa – creata, com'è, da artisti del calibro di Picasso (*Le tricorne*), Derain (*La boutique fantasque*) o Larionov (*Soleil de nuit*) – è ridotto il tentativo di fondere anche sotto il profilo tecnico-formale la danza e la pittura (o, meglio, il *décor*), un obiettivo che, invece, si raggiunge soprattutto nella produzione di Nižinskij e talvolta della Nižinskaja. L'idea di creare «una forma di spettacolo teatrale in cui i diversi elementi si fondano in un tutto per dar vita a quanto Wagner definiva "Gesamtkunstwerk"»²³ costituisce, secondo Benois, l'obiettivo dichiarato di Sergej Djagilev e dei suoi più stretti collaboratori del primo periodo, tutti pittori (Benois stesso, Roerich, Bakst). Il problema era *come* raggiungere il risultato ambito, al maestro tedesco sfuggito di mano a causa dell'accostamento non congruente di una scenografia illusionistica, basata sul *trompe l'oeil*, ad una musica fortemente evocativa, "affiorante dal profondo", come gli avrebbe con-

20. *Ivi*, p. 209.

21. *Ibid.*

22. *Ivi*, p. 210.

23. A. Benois, *The decor and costume*, in C. Brahm (assembled by), *Footnotes to the Ballet: A Book for Balletomanes*, Lovat Dickinson, London 1936, p. 178.

testato Appia nella *Mise en scène du drame wagnérien* (1899)²⁴. Nižinskij, lavorando gomito a gomito con Benois, Bakst, Roerich, arriva ad inventare un modo per impastare sotto il profilo tecnico-formale danza e scenografia, e compiendo il processo creativo assieme a Stravinskij e ad altri grandi compositori, consegue una fusione della danza con la musica. Qualcosa di simile si può affermare anche in riferimento ad un suggestivo spettacolo come *Les noces* di Nižinskaja-Stravinskij-Gončarova.

Se nelle opere di Massine coreografo, pittore e compositore costruiscono l'opera nello stesso momento e discutono continuamente assieme, come testimonia anche *My Life in Ballet*²⁵, è vero però che non raggiungono un reale nesso di carattere tecnico-formale. Nonostante Massine ricordi più volte nell'autobiografia come a Djagilev il *Gesamtkunstwerk* sembri il nucleo fondamentale dello spettacolo²⁶, di fatto le sue coreografie non integrano la pittura secondo principi tecnico-formali, ma, tutt'al più, contenutistici. Le due arti restano fondamentalmente separate, col risultato che la danza di tradizione risulta perfettamente riconoscibile e godibile, e lo spettacolo, di conseguenza, vendibile, checché ne scriva certa critica del tempo. Talvolta essa rimarca infatti come il balletto russo tenda a creare uno «spettacolo organico, le cui componenti, cioè, non si giustappongono reciprocamente in modo arbitrario, ma sviluppano, proprio a partire dal binomio musica-libretto, una propria coerenza interna»²⁷. Il che è vero in confronto ai contemporanei eventi coreici italiani, assai meno in paragone alle più innovative coreografie di Nižinskij o di Bronislava Nižinskaja.

I lavori dei Balletti Russi rappresentati in Italia hanno ripercussioni sulle successive produzioni ballettistiche del

24. A. Appia, *La messa in scena del dramma wagneriano*, in Id., *Attore, musica e scena*, Cuepress, Bologna 2015, pp. 58-80.

25. Massine, per esempio, racconta che nell'inverno 1916-'17 il circolo degli artisti attivi nei Balletti Russi si incontra abitualmente in uno studio di Piazza Venezia a Roma, dove, fra l'altro, si discute dei lavori in prova (L. Massine, *My Life in Ballet* cit., p. 101 ss.).

26. «Quando ascoltavo Diaghilev descrivere la coreografia di Fokine, sentivo che mi stava preparando ad una concezione interamente nuova del balletto. Parlava della nuova cultura emergente dalle nostre antiche tradizioni accademiche, di una nuova concezione dell'arte che era essenzialmente sua: una fusione di musica, danza, pittura, poesia e dramma» (*ivi*, p. 45).

27. G. Taddeo, *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia fascista*, Mimesis, Milano 2017, p. 46.

nostro paese relativamente ad alcuni aspetti particolari riscontrabili nelle creazioni della compagnia di Djagilev viste a Roma, Milano, Napoli, Firenze e Torino: l'abilità tecnica dei danzatori²⁸, la maggiore libertà nell'uso dello spazio (le coreografie d'insieme sono meno legate a rigide figurazioni geometriche) e l'importanza e la raffinatezza scenografiche e costumistiche, generalmente più elevate rispetto alla contemporanea consuetudine locale. I russi avrebbero insegnato agli italiani, in più, a «puntare risolutamente verso una formula spettacolare caratterizzata da un intreccio semplice e coerente», contraddistinta da un'azione drammatica meno interrotta da danze puramente virtuosistiche, e su «una musica meno roboante rispetto alle marce tutte colpi di grancassa del passato»²⁹, più in linea con il dettato sinfonico e dunque più attenta ad aiutare la resa della vicenda.

28. Il fatto che la critica dell'epoca confronti la qualità tecnica russa con quella italiana conferma come il linguaggio sia lo stesso (quello accademico): solo se due artisti impiegano la stessa lingua si possono paragonare le loro abilità tecniche mettendo l'uno su un gradino più alto dell'altro.

29. *Ibid.*

Lyda Borelli raggiunge il massimo della notorietà nel periodo preso in esame dal presente convegno ed è personaggio ancora poco noto e nello stesso tempo molto rivelatore della scena italiana. Recenti ricerche hanno portato alla luce la sua brillante carriera teatrale sull'onda della quale, a partire del 1913, inizia un intensa attività cinematografica¹. Il suo impegno e i suoi trionfi in questo ambito sono tali da poter

1. M.I. Biggi, M. Zannoni, *Il Teatro di Lyda Borelli*, Alinari, Firenze 2017. Cfr. A. Casella, M.A. Prolo, *Borelli, Lyda* in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Le Maschere, Roma 1954, vol II, coll. 829-831; S. Sallusti, *Borelli, Lyda* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, Roma 1970, vol. XII, pp. 552-554; J. Pantieri, *Lyda Borelli*, M.I.C.S., Roma 1993; M. Cantelli, N. Fano, A. Frati (a cura di), *Lyda Borelli diva ritrovata*, catalogo della mostra tenutasi a La Spezia, Palazzina delle Arti, 2001, La Spezia 2001; G. Guccini, *Tecnicismi borelliani*, «Cinegrafie», A. 4, n. 7, maggio 1994, pp. 118-126; I. Blom, *Lyda Borelli e la nascita del Glamour. Dal teatro, via pittura e fotografia al cinema* in S. Sinisi, I. Innamorati, M. Pistoia (a cura di), *Attraversamenti. L'attore nel Novecento e l'interazione fra le arti*, Bulzoni, Roma 2010, pp. 69-89. Borelli interpreta, quasi sempre come protagonista, complessivamente 14 film dal 1913 al 1918. I registi con cui collabora sono Mario Caserini, Alberto degli Abbatì, Carmine Gallone, Enrico Guazzoni, Nino Oxilia, Amleto Palermi. Per la carriera cinematografica di Lyda Borelli si vedano anche G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Editori Riuniti, Roma 1979, pp. 78-83; G.P. Brunetta, *Il cinema muto italiano. Da La presa di Roma a Sole, 1905-1929*, Laterza, Roma 2008, pp 94-101 e 238-240.

sostenere che con lei nasce il genere del *diva film*, interamente centrato sull'interprete femminile².

Nei primi anni del secolo xx, fino alla Grande Guerra, nel cinema come nel repertorio teatrale, la figura dell'attrice assume un ruolo centrale nello spazio narrativo e nella definizione dei soggetti nella nuova e più complessa drammaturgia italiana, in una posizione collegata alla nascita e all'affermazione del personaggio della donna giovane e indipendente³. Molti sono gli argomenti che si potrebbero analizzare per descrivere il ruolo innovativo di una attrice come la Borelli; tra questi, le sue interessanti riflessioni sulla differenza fra la tecnica di recitazione teatrale e quella cinematografica⁴, il suo essere capoco-

2. C. Jandelli, *Le dive del cinema muto*, L'Epos, Palermo 2006, pp. 93-145. Si veda anche C. Jandelli, *L'attore in primo piano. Nascita della recitazione cinematografica*, Marsilio, Venezia 2016, pp. 109-114.

3. Non dimentichiamo che questi sono gli anni in cui anche in Italia sorgono i movimenti femminili destinati a mutare profondamente la concezione della donna nella società.

4. Lyda Borelli, *Bellezza ed eleganza*, «L'Arte muta», A. I, n. 6-7, 1916, riprodotto in C. Jandelli *Le dive del cinema muto* cit., pp. 139-142: «[...] arte che amo, alla quale dedico ogni mia forza, ogni mio studio, ogni energia della volontà e dell'ingegno. E credo ormai di aver persuaso la gente di buona fede che per me il teatro è una fonte di gioia spirituale, di ardua idealità creativa e non una vetrina. [...] Questo accordo fra esteriorità ed interiorità dell'artista è tanto più necessario all'interprete cinematografico in quanto più arduo riesca il crearsi di uno stato d'animo dinanzi all'obiettivo fotografico che non avvenga sulla scena. Il teatro arriva a darci l'illusione della vita vissuta, il brivido della realtà, quello stesso calore verbale del dialogo, quella continuità dell'azione che determinano l'attrito fra le persone del dramma. Noi sappiamo l'influenza del pubblico che ci segue, che partecipa alle nostre emozioni e di cui sentiamo il ritmo sensibile, dal quale quasi ci sentiamo guidati. Questo spirito animatore della folla monta dalla sala alla scena, determina una immediatezza di sensazioni che spesso influisce sui nervi dell'attrice, crea la corrente terribile ed affascinante che ci trasporta nel suo fluido e improvvisa – più frequentemente che non si creda – il nostro successo. Quanti istanti creativi di un'interpretazione non sono sorti da questa forza suggestiva che agisce sulla sensibilità dell'attrice. Al cinematografo siamo soli. Nessun controllo della folla agitata e nervosa, vigile e trasportata. Le scene non sono continuative. Subiscono uno stacco che spezza l'illusione. Dinanzi a noi è una macchina fredda, nera, ch'è sempre una indifferente registratrice e mai un consigliere, né amica né avversaria. Noi siamo troppo sicure dopo esserci sentite troppo isolate. L'emozione, di cui abbisognamo per entrare nella pelle dei personaggi, o ritarda o svanisce. E chi non sa che l'emozione è condizione assoluta per rendere la vita di creature in cui noi dobbiamo trasformarci?»

Al cinematografo, quindi, occorre intensificare le nostre sensazioni; ottenere per artificio quello che la scena ci trasmette naturalmente. L'attrito bisogna cercarlo nella nostra fantasia invece di trovarlo nel dibattito delle passioni e nel loro suono suggestivo. [...] Per me questo rapporto fra la bellezza e l'arte cinematografica si concentra soprattutto nelle mani e negli occhi. È incredibile – per chi non lo provi da attore – quale sensazione noi cerchiamo di trasmettere al pubblico attraverso il moto delle mani e la mobilità

mica e artista impegnata nella scelta di un determinato repertorio e contemporaneamente icona di stile e di femminilità, con il sapiente utilizzo della propria immagine che la porta a definire la sua posizione rispetto al pubblico femminile dell'epoca, cui si propone come modello di emancipazione che investe anche l'ambito degli atteggiamenti privati⁵.

Inoltre tra il 1909⁶, anno della sua prima interpretazione della *Salomè* di Oscar Wilde, con la Compagnia Drammatica Italiana diretta da Ruggero Ruggeri, e la conclusione precoce della sua carriera artistica nel giugno del 1918, Lyda Borelli è protagonista indiscussa della scena italiana e musa ispiratrice di molti autori teatrali e cinematografici⁷.

Numerosi sono i documenti inediti e le lettere che testimoniano i rapporti privati che Lyda intrattiene con personalità della cultura dell'epoca⁸, molti gli scritti giornalistici, le recensioni e le critiche dei suoi spettacoli che descrivono il suo carattere e i suoi successi.

significativa degli occhi. È tutto un lavoro di concentrazione per dare vita agli arti e luce spirituale allo sguardo. Certo anche in teatro questi doni fisici sono importantissimi, ma non così essenziali, così perentori come in cinematografo dove divengono elementi di psicologia, di trasmissione dell'intimo tumulto passionale. Mani e occhi – anche più della dolorosa virtualità della bocca – sostituiscono tutta l'infinita varietà della gamma vocale, foggiano il suono dello spavento, toccano il grido della disperazione, rendono il bramito dell'odio, s'ammantano della dolcezza, della pietà, s'inebbiano d'amore. Non vivono soltanto nella loro funzione di centri nervosi, ma incidono in un gesto o in bagliore ciò che la parola dovrebbe dipingere. Ove un reale sentimento estetico non sorvegliasse questa delicata e vasta funzione psicologica ed emotiva delle mani e degli occhi si correrebbe il rischio di scambiare una film drammatico con le fasi d'una convulsione epilettica. E consigliabile a chi non sappia conferire grazia espressiva e misura di buongusto a queste pericolose animatrici della interpretazione cinematografica, l'abbandono di mezzi pur così necessari a riempire di significazione il silenzio [...]»

5. Anche qui molti sono gli esempi che si potrebbero citare, tra cui si ricorda il suo presentarsi come donna che guida l'automobile e l'aeroplano, che ama la velocità e che indossa i pantaloni con notevole noncuranza.

6. Per la descrizione della carriera teatrale di Lyda Borelli iniziata nel 1901, si rimanda al Repertorio da lei interpretato, pubblicato in *Il Teatro di Lyda Borelli* cit., pp. 198-203 e al Quadro delle Compagnie di cui ha fatto parte, pp. 196-197.

7. Tra gli autori di cinema e di teatro che scrivono testi direttamente ispirati da lei si può ricordare Sem Benelli, Roberto Bracco, Dario Niccodemi e Nino Oxilia.

8. Tra le carte degli eredi si possono individuare lettere personali di Arturo Toscanini, Sem Benelli, Giorgio Rosso di San Secondo, Arnaldo Fraccaroli, Renato Simoni, Gabriele D'Annunzio, Lorenzo Ruggi, Marco Praga, Guido Gozzano, Amalia Guglielminetti, Adolfo Orvieto, Enrico Prampolini, Matilde Serao, Ada Negri, Annie Vivanti, Gabrielle Réjane, Stanislao Manca, Edoardo Boutet, Enrico Polese Santerrecchi, Fausto Maria Martini e altri.

Il teatro italiano, nel primo ventennio del Novecento, ha caratteristiche e struttura ancora legate al sistema ottocentesco e, nello stesso tempo, inizia a delinarsi come una realtà in grande movimento verso una nuova idea di teatro. Si assiste, infatti, negli anni tra 1900 e il 1918, prima e durante la Grande Guerra Mondiale, a tentativi di affermazione una nuova forma di drammaturgia più complessa e più in sintonia con gli attuali fermenti. E, la posizione del personaggio della donna giovane e indipendente assume un valore fino a ora inconsueto: nei testi teatrali, le figure femminili cominciano a essere frequentemente raziocinanti e sensibili, capaci di affermare i propri diritti e di prendere decisioni autonome, e pertanto questi ruoli richiedono all'attrice una specifica abilità interpretativa e non soltanto una notevole prestanza e grazia fisica. In questo ambito si inserisce la produzione artistica di Lyda Borelli come esempio indicativo di una giovane e bella interprete che, con il proprio costante impegno nel lavoro quotidiano, nella collaborazione con i maestri⁹ e con gli altri interpreti e nello studio tenace, trova la propria realizzazione artistica con l'apprezzamento del pubblico e della critica della sua epoca.

Inoltre, Lyda Borelli avverte l'influenza di tutte le costanti del teatro moderno, infatti, recitando un repertorio essenzialmente commerciale, segue il destino del preponderante teatro borghese che ha molti sostenitori e non meno battaglieri detrattori.

E, avendo avuto dalla natura attributi fisici d'indubbio fascino, s'inserisce nella corrente teatrale legata all'estetismo imperante, che solo si ritiene detentore della vera bellezza sulla scena, producendo essenzialmente un teatro d'immagini, basato su colori irreali, parole oniriche e parvenze luminose.

Quindi Lyda Borelli assume un ruolo qualificato e influente nel mondo teatrale italiano che frequenta con serietà e impegno intellettuale; in questo senso è interessante pensarla inserita con gli altri colleghi¹⁰ quando firma una lettera indirizzata a Adolfo Re Ricciardi¹¹ presidente della

9. Tra questi Virgilio Talli che resterà legato a lei da lunga amicizia.

10. I firmatari della lettera sono Ernesto Sabbatini, Amedeo Chiantoni, Giannina Chiantoni Sabbatini, Luigi Carini, Ernesto Ferrero, Ugo Piperno e Giuseppe Pagliara.

11. Adolfo Re Ricciardi (Torino 1859 - Roma 1943) impresario e critico teatrale. Si oc-

Società Italiana degli Autori, in risposta ad una richiesta che Marco Praga¹² aveva inviato, in quanto direttore della SIA, in cui invitava le Compagnie a rappresentare testi di drammaturghi italiani. Nel documento inviato dai capocomici italiani, questi vogliono affermare la propria autonomia nelle scelte di repertorio. Vi dichiarano l'intenzione di eseguire, durante il periodo della loro gestione, due repertori diversi e, pur confermando il loro vivo desiderio di essere operatori spontanei e convinti delle necessità dell'affermazione dei un'arte nazionale, essi si dicono anche persuasi della necessità di presentare al pubblico le manifestazioni più significative del teatro straniero.

[...] prima ancora che s'inizi il nuovo triennio 1912-1915, alla distanza di un anno, crediamo opportuno dichiarare le nostre intenzioni [...] Noi non intendiamo né vogliamo fare esclusioni. Convinti che al pubblico non si deve negare il meglio di quanto appare sulla scena nostra e sia quella straniera, siamo contrari ad avversi ad ogni limitazione e diminuzione di repertorio. I complessi stessi delle nostra Compagnie esigono lo svolgimento di un programma d'arte vario, che comprenda ogni genere ed ogni tendenza. Molti dei principali ruoli, nell'uno e nell'altro repertorio, hanno interpretazioni speciali, alle quali non saprebbero ne potrebbero rinunciare. Non possiamo quindi ammettere predilezioni e simpatie che sottraggano all'ammirazione e al giudizio del pubblico, l'opera degli autori che hanno il diritto d'essere conosciuti e discussi. A Noi occorre larga e piena libertà di repertorio [...] Nel nostro repertorio, deve aver parte grande la produzione degli autori italiani, perché nell'anima nostra è vivo il desiderio di essere, in questo periodo di risveglio del teatro nostro, operatori spontanei e convinti di una affermazione d'arte nazionale sempre maggiore e più intensa [...] ma è anche una ragione d'arte quella che ci persuade della necessità di presentare al pubblico, che dovrà seguirci, le manifestazioni più significative del teatro straniero [...] Il pubblico che ha già dimostrato

cupa di importazione di testi francesi in Italia. Lavora anche per il cinema come primo agente della Pathé e poi nel 1909 come fondatore della casa cinematografica Film d'Arte Italiana. Cfr. P.D. Giovannelli, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento. Documenti e Appendice biografica*, vol. 3 Bulzoni, Roma 1984, pp. 1487-89.

12. Marco Praga (Milano 1862 - Varese 1929) commediografo e critico teatrale, è stato direttore della SIA dal 1896 al 1911, contribuendo alla valorizzazione del repertorio italiano contro le mode esterofile.

in modo palese il suo malcontento e il suo disappunto per certe restrizioni di repertorio, mal sopporterebbe che noi, nuovi capocomici, dovessimo accettare inerti lo stato dei fatti presenti e proseguire nella via da altri indicata per loro speciali e particolari interessi, raccogliendo una eredità contrastata di lotta e di contese [...] il nome delle nostre ditte è promessa di serietà e di correttezza nell'adempimento dei nostri impegni [...].¹³

Fino alla stagione 1911-1912 Lyda Borelli¹⁴ è in Compagnia con Ruggero Ruggeri, ma, dal febbraio 1912, si stacca e acquisisce una responsabilità anche decisionale, divenendo socia e capocomico della Drammatica Compagnia Italiana

13. Roma Burcardo, AUT. 032 A 19.

14. Lyda Borelli (1887-1959) nasce il 22 marzo 1887 a La Spezia. Il padre Napoleone di origini emiliane è noto attore della Compagnia Bellotti Bon, poi in quella di Ernesto Rossi e Adelaide Tessero e la madre Cesira Banti, bolognese, si ritira dalle scene ancora giovane. Lyda Borelli debutta a teatro nel 1901, con la *Drammatica Compagnia Italiana Virginia Reiter - Francesco Pasta* e, dal marzo 1903, è nella *Compagnia Drammatica Italiana Virgilio Talli - Irma Grammatica - Oreste Calabresi*. In questi anni interpreta testi di Alfred Capus, Pietro Cossa, Enrico Annibale Butti, Giannino Antona Traversi, Alfredo Testoni, Henry Bernstein, Carlo Bertolazzi, Paolo Ferrari, Georges Henriot, Hermann Sudermann, Alexandre Dumas Fils, Roberto Bracco, Maksim Gor'kij, Victorien Sardou, Giuseppe Giacosa, Gerolamo Rovetta, Émile Bergerat, Guy de Maupassant, Alfred Delacour, Théodore de Banville, S. T. Przybyszewski, Nino Martoglio, Francesco Coletti, Gabriele D'Annunzio e altri.

A soli 17 anni, nel marzo 1904, è Favetta nel grande evento della prima de *La figlia di Iorio* di D'Annunzio, al Teatro Lirico di Milano. Dal 1906, entra nella *Drammatica Compagnia Sociale*, diretta da Virgilio Talli, interpretando ancora molti testi degli stessi autori sopra citati, oltre a Eugène Scribe, Felice Cavallotti, Eduard Pailleron, Maurice Hennequi e Pierre Veber, Henri Lavedan, Alessandro Varaldo, Georges Feydeau, Paul e Victor Margueritte, Vincenzo Morello, Edouard Pailleron, Théodore Barrière, Oscar Wilde, Louis Forest, Tristan Bernard, Guelfo Civinini, Yorickson (Umberto Ferrigni), Paul Gavault, Decio Guicciardi, Paul Gavault e altri. Nel 1909, fonda con Ruggero Ruggeri la *Compagnia Ruggeri - Borelli* (Impresa con Paradossi-Consigli) e interpreta *Salomè* di Oscar Wilde, suo cavallo di battaglia. Ampia il suo repertorio con titoli di Henry Bataille, Maurice Donnay, Henri Meilhac e Ludovic Halévy, Edmond Rostand, Pierre Francis de Marigny Berton e Charles Simon, Georges Henriot, Carlo Goldoni, Pierre Wolff, Joaquin Alvarez Quintero, Arnaldo Fraccaroli, Nino Oxilia, Sacha Guitry, Fausto Maria Martini, Massimo Bontempelli, Sem Benelli e altri. Nel 1912 la compagnia si trasforma in *Drammatica Compagnia Italiana Gandusio - Borelli - Piperno*; nel 1915 Lyda Borelli entra nella *Compagnia Drammatica FERT* diretta da Ermete Novelli, per tornare poi, nella *Compagnia Drammatica italiana* con Ugo Piperno, dall'aprile 1916 fino al ritiro nel 1918. Tra il 1913 e il 1918 è la protagonista di 14 film, con la regia di Mario Caserini, Alberto Degli Abbatì, Carmine Gallone, Enrico Guazzoni, Nino Oxilia, Amleto Palermi; produzioni prima della Film Artistica Gloria di Torino, poi della Cines di Roma.

Nel 1918 partecipa gratuitamente a due documentari di propaganda che il Ministero della Guerra chiede alla Cines: *Per la vittoria e per la pace!* e *L'altro esercito* o *La leggenda di Santa Barbara*.

Gandusio-Borelli-Piperno, diretta da Flavio Andò e amministrata da Carlo Broggi Zampa, con Vittorio Giardini come direttore di scena.

In questa nuova veste continua a mietere grandi successi pubblici, tra cui quello ottenuto nell'aprile 1912, quando interpreta, per la prima volta sulla scena italiana, la commedia di Henri Bernstein *La Raffica*: le cronache descrivono la serata a lei dedicata in cui appare elegantissima, sofisticata e «superiore a se stessa e a ogni aspettativa»¹⁵.

Tra aprile e maggio la Compagnia compie una trionfale tournée in Spagna, a Barcellona e Madrid, da cui Borelli trae una nuova ennesima affermazione personale, come si ricava dai numerosissimi articoli che la stampa spagnola le dedica. Su «L'Arte Drammatica» del 18 maggio viene riprodotto un articolo uscito sul giornale madrileno «España nuova», in cui il critico Enrique Amado azzarda un confronto fra la Duse e la Borelli, che Polese Santerrecchi, appassionato sostenitore della giovane attrice, traduce integralmente:

[...] Io non so come capissero la Duse in Norvegia: molto bene, penso, perché sapevano le opere di Ibsen a memoria. La Borelli a Madrid si capisce a meraviglia: senza bisogno di conoscere le opere e l'idioma. Basta ed è sufficientissimo il suo spirito, che è come il sole generoso che tutti illumina e irradia. E anche di un'altra cosa si meravigliavano i norvegesi: della versatilità del talento della Duse. Come è possibile, dicevano, che ieri abbia fatto la Locandiera e domani faccia La signora delle camelie? E lo stesso fa, senza andare troppo lontano, Lyda Borelli, che a poche sere di distanza, interpretò la commedia di Goldoni e quella di Dumas la sera della sua serata d'onore. E, infatti, non si arriva a capire come la stessa attrice che una sera era la tenera, sensibile e appassionata Margherita possa essere dopo Mirandolina, la gentile albergatrice, con tanta raffinata e spirituale civetteria. [...] Lyda Borelli è la sola fra tutte a cui la successione di Eleonora Duse, spetta di diritto. L'unica capace di interpretare i più opposti caratteri, [...] scompare quando si alza la tela. Ieri era Zazà, oggi sarà Margherita, domani Salomè [...]»¹⁶.

aA

15. S.a., *Lyda Borelli nella "Raffica"*, «L'Arte Drammatica», 6 aprile 1912.

16. E. Amado, *I Grandi Artisti Lyda Borelli*, «L'Arte Drammatica», 18 maggio 1912.

Alla fine di agosto, Lyda Borelli partecipa, unica donna e capocomico al Congresso dell'Assemblea del Teatro Italiano, dove è apprezzata per il suo coraggio e la fermezza della sua posizione. Nel secondo semestre del 1912, trionfa ed è acclamata dal pubblico come una vera grande diva, anche in titoli difficili tra cui la riduzione teatrale della novella di Giovanni Verga, *Cavalleria rusticana*, che lei stessa interpreta per la prima volta e che le permette di superare felicemente una notevole prova di abilità attoriale, richiedendole un impegno espressivo nella recitazione naturale e istintiva, basata esclusivamente sull'espressività corporea¹⁷.

Poco dopo, grande sforzo e impegno produttivo per la sua Compagnia sono l'allestimento, al Teatro Lirico di Milano, nell'aprile 1913, di una commedia storica, ultima scritta da Victorien Sardou in collaborazione con Émile Moreau e tradotta in italiano da Giovanni Targiotti Tozzetti, *Madame Tallien*. L'allestimento punta sullo sfoggio di ricche scenografie dipinte dal prof. Luigi Bosio di Milano e conta su più di un centinaio di sfarzosi costumi firmati dal bravissimo e ormai famoso Luigi Sapelli detto Caramba¹⁸.

In questo momento inizia una tappa fondamentale per la carriera artistica di Lyda Borelli, la sua entrata nel mondo del cinematografo in cui debutta con *Ma l'amore mio non muore* di Marco Caserini, prodotto dalla casa di produzione Film Artistica Gloria di Torino. La prima proiezione del film si tiene il 30 ottobre 1913, a Milano, nel Cinema Centrale in Piazza Duomo al 23, nei portici della Galleria, con una straordinaria affluenza di pubblico.

Nel 1914, Lyda fa ancora parte della Compagnia Gandusio-Borelli-Piperno e con loro, fra i tanti titoli che realizza senza sosta nel vastissimo repertorio di questi anni, si trova una novità importante per l'Italia, la messa in scena della prima rappresentazione del testo di D'Annunzio, *Il Ferro*, in versione italiana da lei interpretata al Teatro Valle di Roma il 27 gennaio¹⁹. Qui rivaleggia con Tina Di Lorenzo prota-

17. s.a., *Ultime teatrali*, «Corriere della Sera», 30 agosto 1912.

18. *Madame Tallien* è un film da lei interpretato nel 1916 con regia e sceneggiatura di Enrico Guazzoni il cui soggetto è tratto dal dramma di Sardou. Interessante sarebbe analizzare se le scene e i costumi siano stati ripresi dall'allestimento teatrale.

19. M.I. Biggi, *Le tre prime de "Il ferro"*, «Archivio d'Annunzio», vol. 4, ottobre 2017, pp. 95-108.

gonista a Milano al Teatro Manzoni e con Virginia Reiter al Teatro Carignano di Torino nella insolita situazione di una rappresentazione scenica in prima assoluta in tre teatri contemporaneamente²⁰.

Poco dopo, la Borelli cambierà compagnia e farà parte di una nuova compagine già annunciata all'inizio del 1913, diretta da Ermete Novelli. Lanziano attore, infatti, intende ritirarsi dalle scene dopo 48 anni di carriera e 30 di capocomicato. La sera del 9 febbraio, durante ultima delle tre recite straordinarie in cui porge l'addio al palcoscenico, Novelli conferma la creazione di una nuova formazione che avrà nome FERT, in cui Lyda avrà il ruolo di prima attrice²¹.

Tra i tantissimi titoli che porta in scena durante il 1915, Lyda Borelli partecipa, il 19 febbraio, alla serata in onore di Virginia Reiter e Ermete Zacconi per il loro addio alle scene, interpretando Rosina in *Goldoni e le sue 16 commedie nuove* di Paolo Ferrari, al Teatro dal Verme di Milano. Risale allo stesso mese del 1915, in occasione della serata dedicata a Lyda Borelli che per l'occasione interpreta *Maternità* di Roberto Bracco al Teatro Valle di Roma, l'articolo in cui Silvio D'Amico esprime chiaramente la sua disistima nei confronti della giovane attrice che giudica «donna troppo bella»:

[...] Non è lecito ad una attrice esser bella fino a questo punto. Perché delle sue stupende qualità esteriori la Borelli invade troppo trionfalmente la scena, anche quando – ossia nella maggior parte dei casi – la parte ch'essa rappresenta non debba esser quella di una donna di straordinaria bellezza ed eleganza. E in quelle doti, affermate con una prepotenza irrompente e irresistibile, l'attrice sembra esaurire e annegare tutte le qualità d'arte che pur si avrebbe il diritto di richiederle. [...] Il pubblico, si sa, ne era beato. Più che intendere quegli accenti di disperata commozione che l'attrice pur seppe qua e là, soprattutto alla fine del terzo atto, ritrovare in sé, ne seguiva e ammirava di scena in scena le nuove acconciature e le pose. E prescindeva da tutto il resto [...] perché sul palcoscenico vedeva, ammira-

20. Virginia Reiter, Nera Carini, Luigi Carini sono gli interpreti a Torino il 27 gennaio, nella stessa data a Roma sono Lyda Borelli, Teresa Mariani e Ugo Piperno, mentre a Milano nella serata del 28 gennaio gli interpreti sono Tina Di Lorenzo, Emilia Varini, Febo Mari.

21. S.a., *Novelli al Teatro del Popolo*, «Corriere della sera», 10 febbraio 1914.

va, godeva la bellissima Lyda; e gli bastava che fosse bella lei, bene acconcia lei, bene atteggiata lei. Quindi per lei, fiori a profusione e ovazioni senza fine. E d'arte, oh Dio, si parlerà un'altra volta²².

Nel marzo dello stesso anno, Lyda, dando prova di grande apertura intellettuale, con le colleghe Tina Di Lorenzo, Maria Melato, Dina Galli, Teresa Mariani, Ines Cristina, Yvette Guilbert e altre, decide di aderire ad una iniziativa decisamente all'avanguardia nel panorama teatrale italiano. Si tratta di un'idea di Eleonora Duse che chiede sostegno per la costruzione di una casa biblioteca per le giovani attrici a Roma, dove poter studiare e riposare tra una *tournée* e l'altra e dove poter arricchire lo spirito e l'intelletto che, nella durezza del lavoro di attore, spesso si perdono nella dura quotidianità²³.

Nello stesso periodo, finalmente Lyda Borelli entra stabilmente nella costituita nuova Compagnia Drammatica FERT diretta da Ermete Novelli e, con questa squadra, il 17 aprile 1915, al Teatro Carignano di Torino, mette in scena la prima assoluta del poema drammatico in quattro atti, *Le Nozze dei Centauri* di Sem Benelli. Anche in questo caso, si tratta di un allestimento molto ricco e ambizioso che ricostruisce l'ambiente dell'antica Roma descritto nelle dettagliate didascalie sceniche del testo, con le scenografie realizzate da Bini su bozzetti del pittore Marco Montedoro e gli sfarzosi costumi di Caramba²⁴.

aA

143

22. S. D'Amico, *In onore di Lyda Borelli, al Valle*, «L'Idea Nazionale», 11 febbraio 1915, ora in Id., *La vita del Teatro Cronache, Polemiche e note varie, 1914-1921 Gli anni della guerra e della crisi*, a cura di A. D'Amico, Bulzoni, Roma 1994, vol. I, pp. 37-38.

23. Molti giornali danno spazio a questa iniziativa, tra questi si veda E. Polese Santerrecchi, *Della nobile idea di Eleonora Duse*, «L'Arte Drammatica», 14 marzo 1914; s.a., *L'idea di Eleonora Duse, consensi e dubbi*, «Corriere della Sera», 16 marzo 1914; s.a., *Un libro ed un fiore od una casa ed un pane?* «La Stampa», 16 marzo 1916. Cfr. L. Mariani, *Il tempo delle attrici. Emancipazionismo e teatro in Italia fra Ottocento e Novecento*, EM, Bologna 1991, pp. 135-164; M.I. Biggi, *La "Libreria delle attrici"* in *Donne e teatro*, Università Ca' Foscari, Venezia 2004, pp. 105-124.

24. Sul «Corriere della Sera» del 27 marzo 1915, si legge: «Sono incominciate al Goldoni di Venezia sotto la direzione di Ermete Novelli, le prove della nuova tragedia di Sem Benelli: *Le Nozze dei Centauri*. Il lavoro sarà rappresentato verso il 10 aprile a Torino. I bozzetti delle scene sono d'un giovane studioso dell'arte della messa in scena, Giovanni Montedoro. I costumi dono di Caramba. La distribuzione delle parti principali è la seguente: *Crescenzo*, Leo Orlandini, *Stefania*, Lyda Borelli, *Ottone III*, Romano Calò». Cfr. Pietro Fedele, «*Le Nozze dei Centauri*» di Sem Benelli, «Il Giornale d'Italia», 19 aprile 1915; F. Palazzi, *Nella prima rappresentazione de "Le Nozze dei Centauri"*, «L'Attualità», Torino, maggio 1915, pp. 1-14.

Renato Simoni, sul «Corriere della Sera», commenta la tragedia di Benelli alla ricerca delle fonti storiche che hanno ispirato l'autore e della loro resa tragica sul palcoscenico; inoltre si dilunga nell'analisi del personaggio di Stefania, che spesso sovrappone all'interpretazione che la stessa Borelli restituisce della protagonista. Nel lungo articolo, si legge:

Un pubblico magnifico ha giudicato molto favorevolmente, stasera al Carignano, la tragedia di Sem Benelli, *Il successo* non ha avuto esitazioni. [...] Lyda Borelli, morendo, lancia un grido lungo e roco che rasenta la stonatura. [...] L'ora tarda mi consente solo di dire che Lyda Borelli ha dato un eccellente saggio del suo valore. Ha recitato con grande ardore.²⁵

Anche Domenico Lanza, critico teatrale de «La Stampa», si dilunga in una approfondita ricerca storica e un'attenta recensione, in cui afferma:

Le Nozze dei Centauri hanno avuto una interpretazione piena di fervore di devozione dalla Compagnia diretta da Ermete Novelli. [...] La figura di Stefania ha trovato per la sua bellezza e per il tragico contrasto della sua passione una espressiva maschera nel volto e nella bellezza di Lyda Borelli. Trovò anche spesso nell'anima, nella intelligenza della valorosa attrice, un'interprete che ne rese il dolore, l'odio, lo sdegno, il pensiero tormentatore della vendetta con ottimo effetto spesso, ma non sempre. Nacque talvolta in lei, alla nitida espressione e all'armonia degli accenti una intonazione troppo rauca di voce, o una soverchia lentezza di recitazione. Ma nella parte che rappresenta con uno slancio e una sincera passione Lyda Borelli ha pur saputo toccare le note più alte ed efficaci: da quelle che si esprimono con la voce a quelle che si disegnano nel silenzioso movimento del viso.²⁶

Gli anni successivi, 1916, 1917 e 1918, sono segnati dalla ingombrante presenza della Grande Guerra e l'attività teatrale risente irrimediabilmente di questa triste situazione.

Lyda Borelli, nonostante le difficoltà, prosegue il suo lavoro di attrice teatrale e cinematografica, puntando a mantenere alto il livello delle sue produzioni.

25. R. Simoni, *Le nozze dei centauri*, «Corriere della Sera», 18 aprile 1915, ora in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica*, Set, Torino 1951, vol. I, pp. 181-187.

26. D. Lanza, «*Le Nozze dei Centauri*» *Poema drammatico in 4 atti di Sem Benelli (La prima rappresentazione al Teatro Carignano)*, «La Stampa», 18 aprile 1915.

Durante la sua carriera ha incontrato alcuni drammaturghi e ha stretto una sincera amicizia con molti uomini di teatro con cui ha lavorato; qualcuno le scrive dal fronte accorate lettere che lei gelosamente conserva, e che sono giunte a noi attraverso i nipoti²⁷. Tra queste vi sono due interessanti biglietti che Sem Benelli le scrive dal Fronte nel 1916 e 1918, cinque lettere di Roberto Bracco, sette lettere senza data e alcune da Parigi di Dario Niccodemi, una cartolina e una lettera di Lorenzo Ruggi. Ho scelto di trascrivere soltanto, per motivi di spazio, quelle di Fausto Maria Martin²⁸ che trasmettono un grande senso di tristezza e di angoscia, costituiscono una singolare testimonianza di vita durante la guerra e attestano il forte legame tra l'attrice e l'autore teatrale:

Zona di guerra, 3 novembre 1915

Avreste ricevute le lettere mie a Milano? Attendo una parola e quel ritratto che vi ho chiesto! siate pietosa per l'esule, qui ormai sepolto nella pioggia e nella neve. Illuminate questo grigiò col vostro sorriso. Vi ho scritto due lettere dirette al Manzoni di Milano. Viva l'Italia! Ti bacio la mano. Fausto M. Martini²⁹

24 marzo 1916, 6° batteria assedi, XII Corpo d'Armata
Cara Lyda,

che n'è di voi che tacete dal golfo del sogno? Aspetto una vostra lettera. So, da un giornale arrivato quassù, che a Napoli vi adorano. Come va la nuova compagnia? Una vostra parola mi guarirebbe di tanta aspra nostalgia. E *Clausura*? l'avete ricevuta? Si potrà osare di rappresentarla. Dopo un mese di neve, sono apparse giornate affaticate e nolenti. Vi scrivo in una sera strana. Si parla di qualche cosa di serio domani. Anzi, fra poche ore: sono le due di notte. Sull'alpe diluvia. Vedremo. Sarà bello fare il proprio dovere fino all'ultimo. Già, il 19, il giorno della festa di Franz Joseph, gli austriaci ci hanno dato filo da torcere. La

27. Le lettere qui di seguito riportate sono di proprietà di una nipote che le ha messe gentilmente a disposizione degli studiosi interessati. Per ora si trovano in deposito presso l'Istituto di Teatro della Fondazione G. Cini di Venezia e sono contrassegnate dai numeri che sono riportati in nota. Si ringrazia per la disponibilità alla consultazione.

28. Fausto Maria Martini (Roma 1886-1931) poeta e drammaturgo, dal 1909 critico teatrale per «La Tribuna». Nel 1915 scrive il soggetto per *Rapsodia satanica* film interpretato da Lyda Borelli con musiche appositamente composte da Pietro Mascagni.

29. 27 - S.17: «Zona di guerra, 3 novembre 1915».

primavera è spietata, quassù. Scrivetemi, Lyda: vi supplico. Forse le mie lettere non vi sono giunte. Parlatemi d'arte. D'Arte! Che sogno! Che spasimo! Scrivetemi se vi annoio. Ma stasera, è quasi una crisi di languore e tali crisi non sono concesse quassù. Ho lavorato, ho lavorato tanto in questa vigilia noiosa. Ma, a volte, mi sembra che la mia povera voce non arriverà più nel mondo. Lyda, come mutato sono! Come religiosamente vivrò la mia vita di lavoro se tornerò! [...]Rinascio, infine! Ditemi di voi, Lyda. Ditemi che tutta la primavera d'Italia fiorisce per voi! è bello.

Che fa Piperno? C'è altri ch'io conosca nella vostra compagnia? A *Clausura* sono seguiti due atti, l'uno dal titolo: *Come vive un cortile*. L'altro dal titolo: *Un sasso ride*. Ambienti diversi, ma in entrambi lo stesso protagonista di *Clausura*: l'aprile. È l'aprile il nastro di cielo che lega i tre atti in una trilogia. Come sono lieto che voi battezzaste dell'arte vostra *Clausura*! Ma, domani? Che strana cosa la vita! Scrivetemi vi prego. E scusate il tedio della lunga lettera. Ma a chi scrivere d'arte se non a voi, magnifica artista e tanto tanto buona amica. Salutate tanto per me donna Cesira. Vi bacio la mano con devozione infinita F.M. Martini³⁰

Roma, 14/09/1916

Cara Lyda, appena qui giunti, ho chiesto a comuni amici a voi della vostra salute. So con gioia viva, che le giornate del male sono passate, e che avete ripreso la vostra serenità e l'opera. Che gioia! Voi sapete, Lyda, quale ammirazione d'artista e affetto fraterno io abbia per voi. [...] Io sono uscito dall'ospedale, ove ho passato un mese sano in convalescenza. Di tutto il mio guaio mi resta soltanto la sordità dall'orecchio destro. Mi vergogno della mia ferita quando penso quello che altri ha dato alla patria. Da l'inverno credo non potrò tornare a battermi: se la guerra continuasse, risarò in trincea appena sciolte le nevi. Riprenderete le recite a Milano? Lyda, come sarei contento se per caso ripensaste a mettere in scena Il fanciullo! Avete Palmarini adesso: credo che egli potrebbe amare quella parte: vero che questa commedia va tanto bene anche in interpretazioni ben diverse da quella magistrale che ne avete data voi: ieri a Livorno, che Successone. Ecco perché il mio sogno a Milano la portiate voi! Scrivetemi qualche cosa in proposito, Lyda! Io spero di poter venire presto a baciarvi la mano. Se vi fermate a lungo a Milano, chissà che una sera

non possa salire da voi a salutarvi. Debbo passar da Milano, prima di tornare a presentarmi al mio ospedale, per la nuova visita. Allora, parleremmo d'una nuova cosa per quest'inverno, scritta nelle pause della guerra. Perdonate, Lyda, il mio lungo divagare. Ma se voi sapeste come la febbre di lavorare e di sognare mi abbia ripreso, come tutta l'anima mia vibri nella nuova fiamma di arte e di poesia, avreste pietà di me. Io devo dissetarmi d'una sete di bellezza, acuita in 14 mesi d'esilio. E tutta la mia vita è ormai offerta al mio sogno. [...] Il vostro devoto amico Fausto M. Martini Via Gregoriana 2. Roma o Tribuna³¹

Zona di guerra, senza data 6° Batteria assedi 12° Capo d'armata.

Cara Lyda, dunque siete perfettamente guarita? Assisto [...] alle vostre recite al Valle: vi applaudo dalla mia poltrona immaginaria. Tanto faccio nelle sere in cui la stanchezza non mi piega più, quasi spezzato. Si son vissute, di questi giorni, ore di grande attività, Ora, pare che il mio destino di guerra muti, ch' io debba cambiar guerra. L'artificiere si muta in bombardiere. Aspetto l'ordine di partenza. Lyda, non vi nego che certo [...] di nostalgia sono troppi, troppi [...] ma viene il momento in cui mi redimo di questo mio volgermi verso il passato. Certe volte, Lyda, pensare sé stessi davanti a un tavolo, con un bel libro aperto, sotto una lampada è un sogno che tocca gli estremi dell'impossibilità! Lyda, scrivetemi qualche volta. Scriverò a Piperno per la Trilogia. [...] Anche, un altro ne è scaturito, che amo, ma che temo non possa esser mai rappresentato. Come lo amo! Mi pare d'avervi chiuso la mia sensibilità definitiva. Mandatemi magari una cartolina illustrata! Come sta Donna Cesira? Che avete fatto a Roma? Che cosa era il pubblico del Valle? Che farete, adesso? Che cosa è la vita? Certe volte, non ci si capisce più niente! Vi bacio, con tanta devozione, la mano. E vostro fratello dov'è? Vostro Fausto M. Martini³²

Senza luogo e senza data [forse 1917, dopo essere stato ferito]

Mia buona e [illustre] amica, approfitto d'un mio compagno d'armi che viene a Torino in licenza per mandarvi un cimelio di guerra, un po' raro: è un camice che indossava un austriaco, [...] la sera in cui fui anch'io ferito. Il mio

31. 29 – S.28: «Roma, 14/09/1916»

32. 30 – S.18: «Zona di guerra, senza data 6° Batteria assedi 12° Capo d'armata».

amico, tenente [...] vi porta i miei più cari saluti. [...], Lyda!
Ancora la paralisi del braccio mi impedisce i movimenti, ma
la ferita va guarendo. Ossequi alla signora Cesira. Vi bacio
la mano. Vostro Fausto M. Martini³³

A conclusione, mi pare importante riportare il testo in cui Antonio Gramsci esprime un severo e complesso giudizio sull'attrice Lyda Borelli, pubblicato sulle pagine de «L'Avanti!» nel febbraio 1917, nei mesi più duri della Grande Guerra³⁴. Si tratta di un pezzo molto interessante e spesso, dal mio punto di vista, frainteso: è innanzi tutto il frutto del particolare momento storico e dei rigidi presupposti moralistici, oltre che dalla indubbia posizione ideologica, dell'autore che era fortemente contrario al teatro commerciale e borghese. Ma questo pezzo va inserito in un discorso più generale, e come tale va letto, in cui è evidente un atteggiamento contrario alle convenzioni diffuse nel mondo della comunicazione dell'epoca che l'autore ben conosce e ritiene troppo manipolatrici dell'opinione pubblica. Gramsci, dopo una lunga premessa in cui tenta di spiegare il fenomeno mediatico che sfrutta l'immagine della Borelli, afferma:

[...] Questa donna è un pezzo di umanità preistorica, primordiale. Si dice di ammirarla per la sua arte. Non è vero. Nessuno sa spiegare cosa sia l'arte della Borelli, perché essa non esiste. La Borelli non sa interpretare nessuna creatura diversa da se stessa. Ella scande semplicemente i periodi, non recita. Perciò preferisce le opere in versi, e predilige Sem Benelli, il quale scrive per la musica delle parole più che per il loro significato rappresentativo. Perciò anche la Borelli è l'artista per eccellenza della film, in cui lingua è solo il corpo umano nella plasticità sempre rinnovantesi. L'elemento "sesso" ha trovato nel palcoscenico la sua moderna possibilità di contatto con il pubblico. E ha rapinato le intelligenze. Il caso Borelli, se può essere bello per chi lo suscita, non è certo confortante per chi vi si lascia prendere. L'uomo ha lavorato enormemente per ridurre l'elemento "sesso" ai suoi veri limiti. Lasciare che esso di nuovo si dilati a scapito dell'intelligenza è prova di imbestiamento, non certo di elevazione spirituale.

aA

33. 31 – S.19: «Senza luogo e senza data» [forse 1917, dopo essere stato ferito].

34. A. Gramsci, *In principio era il sesso...*, «L'Avanti!», Torino, 16 febbraio 1917, ora in *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino 1950 pp. 272-274.

Negli anni di guerra, la Compagnia FERT continua la propria attività e compie un esteso giro nei numerosi teatri ancora aperti nelle piazze italiane. E, nonostante le difficoltà, riesce a presentare un repertorio basato su un incredibile varietà di titoli: oltre alla sempre presente *Salomé* di Wilde, molti sono gli autori francesi e per citarne alcuni: Sardou, Henri Bataille, Maurice Hannequin, Antony Mars e Hippolyte Raymond, Pierre Veber, Pierre Wolff, George Courteline e Jules Lévy. Si tratta di nomi che rendono l'idea di un repertorio che stenta a cambiare e che non vuole cercare nuove sorgenti d'ispirazione. Tra gli italiani, si trovano Gaetano Costa, Camillo Antona Traversi, Alfredo Testoni, Paolo Ferrari, Gerolamo Rovetta, Enrico Annibale Bruti, Augusto Berta. Lyda Borelli alla fine del 1917 porta a termine i suoi impegni e decide di interrompere la sua carriera artistica, per dedicarsi completamente alla famiglia, sposando Vittorio Cini. La serata d'addio si tiene al Teatro Valle di Roma, nel febbraio 1918, con la rappresentazione de *La vita più lunga* di Bernstein.

aA

Il mito della grande attrice teatrale e cinematografica è vivo ancora oggi e continua a mantenere il fascino della donna divenuta consapevole testimone della propria arte e non prigioniera di un'epoca. Durante la sua brillante carriera ha incontrato le espressioni del Decadentismo e del Liberty di cui è divenuta una icona. Quindi la figura artistica della Borelli è di grande interesse ancora oggi per la capacità di provocare dibattiti e confronti fra i diversi modi di intendere il fenomeno dello spettacolo e tutto quanto si lega al mondo effimero delle apparenze, che forse così leggero non è nel momento in cui arriva ad influenzare la mentalità del pubblico e della società stessa che in esso si identifica.

Prologo a due voci

Virgilio Talli è forse il più acuto critico che oggi esista in Italia. Non credo che le librerie vendano suoi volumi di saggi, il suo nome probabilmente non apparirà mai nelle storie dell'estetica o della letteratura, ma ciò poco importa².

Così inizia l'articolo che Antonio Gramsci dedica a Virgilio Talli nel maggio del 1918: un grande elogio per un maestro della scena che proprio in quei giorni è a Torino in tournée. E prosegue:

L'energia critica del Talli si rivela e si esaurisce nell'ambito della compagnia drammatica di cui è direttore: i suoi

1. Le pagine che seguono si rifanno in gran parte a un articolo da me pubblicato sull'«Asino di B.», n. 6, 2002, pp. 7-39 dal titolo *Aspetti d'organizzazione e percorsi di poetica sulla scena: Virgilio Talli e la Compagnia del Teatro Argentina di Roma*, di cui qui riprendo alcune parti. Rispetto a quello studio, che si concentrava innanzitutto sull'esperienza della compagnia semistabile romana dell'Argentina sostenuta dall'Ars italiaca, ho qui ampliato in particolare il discorso sul capocomico autoriale.

2. A. Gramsci, *Virgilio Talli*, «Avanti!», 14 maggio 1918, ora in Id., *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino 1971, pp. 402-404.

saggi sono le interpretazioni che la compagnia crea dei drammi e delle commedie.³

D'altra parte, Piero Gobetti, che al contrario non riconosce a Talli una grande modernità, né nella scelta del repertorio, né nel rapporto con gli attori⁴, interviene nel 1922 sull'«Ordine Nuovo» con un breve commento sulla Compagnia Ruggeri- Borelli-Talli⁵, costituitasi l'anno precedente:

La realtà si fa ancora beffe del timido ideale di una compagnia di complesso. L'interpretazione come arte è elaborazione di individualità. – Il complesso non si costruisce con i grandi attori.⁶

Ne consegue che l'interpretazione intesa come arte non è possibile in una compagnia di complesso.

Accostati così, sembrano due punti di vista antitetici; e, in parte, lo sono; ma sono differenti soprattutto i contesti di riferimento e le occasioni di esemplificazione. Fra l'intervento di Gramsci e quello di Gobetti ci sono quattro anni di distanza: la compagnia a cui guarda Gramsci è la compagnia dell'Ars Italica con un Talli nel pieno delle sue forze direttoriali, ciò a cui guarda Gobetti è invece la Ruggeri-Borelli-Talli, in cui, non a caso, Talli è il terzo nome in ditta.

Se alla compagnia di complesso come antitesi alla supremazia dell'attore pensano in tanti⁷ e se Gobetti, al contrario, non crede in questa soluzione, la strada esplorata da

aA

151

3. *Ibid.*

4. p.g., *Maria Melato*, «L'Ordine Nuovo», n. 180, 30 giugno 1921; ora in P. Gobetti, *Scritti di critica teatrale*, a cura di G. Guazzotti, Einaudi, Torino 1974, pp. 312-14; G. Baretto, *La settimana teatrale*, «L'Ordine Nuovo», n. 267, 25 settembre 1921; ora *ivi*, pp. 352-53.

5. La Compagnia Ruggeri-Borelli-Talli si costituisce per ottenere il finanziamento ministeriale di 120 lire. Cfr. E. Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, La Nuova Italia, Firenze 1989, pp. 91-92; G. Pedullà, *Il teatro nel tempo del fascismo*, Il Mulino, Bologna 1994, pp. 72-73; M. Schino, *La crisi teatrale degli anni Venti*, in *Diffrazioni - Pirandello. Uno nessuno rimozione e fissazione in Pirandello*, a cura di L. Martinelli, Japadre, L'Aquila 1992, pp. 136-37. In generale rinvio a questi studi per un panorama storico critico su questi anni. Utili anche 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; A. Petrini, *Fuori dai cardini. Appunti su teatro e Prima guerra mondiale*, «Il Castello di Elsinore», n. 73, 2016, pp. 43-63.

6. G. Baretto, «L'Ordine Nuovo», n. 144, 25 maggio 1922; ora in P. Gobetti, *Scritti di critica teatrale* cit., p. 478.

7. G. Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Mursia, Milano 1989.

Talli almeno a partire dal 1900 ha una sua assoluta unicità e pone più questioni centrali: quale complesso, per quale attore, per quale repertorio, in quale contesto produttivo e dentro quale tradizione.

Ho indicato come “prove di riforma” i tentativi compiuti da Virgilio Talli per inserirsi in un processo di rinnovamento della scena italiana e, in particolare, della compagnia di ruolo capocomicale; ho individuato nell’arco di tempo fra il 1909 e il 1923 il momento di maggiore concentrazione di questa attività, non dimenticando tuttavia, che il processo ebbe inizio ben prima.

Primi passi

Il 1909 è per Talli è una data cardine, ma è bene fare un passo indietro per verificare in cosa consista la discontinuità che in quell’anno si verifica e in quale contesto di forte continuità con il suo percorso precedente si colloca. Nato il 1° agosto del 1858, nel 1909 Talli ha alle sue spalle ventisei anni di teatro professionistico in cui è attore e diciassette di capocomicato. Dal 1883 (anno della sua prima scrittura con Adelaide Tessero) Talli è brillante e, anche quando diviene capocomico nel 1892, resta a recitare, fra l’altro apprezzatissimo, in quel ruolo. È ancora brillante nella sua impresa forse più famosa, la formazione della compagnia Talli-Gramatica-Calabresi nel 1900. Ed è qui che, come direttore capocomico, elabora le premesse di quanto farà poi⁸. Tre sono essenzialmente gli aspetti che costituiscono il fondamento del suo progetto di lunga durata: la costituzione di una compagnia di complesso formata da attori giovani⁹; la creazione di un repertorio vario che spazi dal dramma alla commedia, non necessariamente italiano; l’avvio di una riforma dei ruoli che si realizzerà solo in seguito. Sono que-

8. Rinvio anche a D. Orecchia, *Cronache d’inizio Novecento. Appunti su Alessandro Varaldo e l’attore*, «Acting Archives Review» n. 3, maggio 2012, pp. 92-96.

9. «La nostra compagnia sarà un complesso d’artisti omogenei, giovani, studiosi, portanti ciascuno la propria parte di valore, di energia, di entusiasmo e di fede a profitto dei nostri lavori. Ciascuno avrà la conoscenza esatta delle proprie responsabilità, non ignorando che le responsabilità artistiche non si compongono solo di doveri austeri, ma altresì di diritti sacri. Non si tratterà insomma di una delle solite compagnie nelle quali gli artisti debbono servire ciecamente una prima donna o un primo attore; ma di una compagnia che darà campo a ciascuno di incidere e di fare valere la propria forza»: V. Talli, *Lettera a Stanis Manca*, Spezia 15, conservata presso la Biblioteca del Burcardo, sezione autografi, cartella Virgilio Talli, proveniente dal fondo Stanis Manca.

ste tre linee lungo le quali Talli continuerà a muoversi per tutta la sua carriera artistica e alle quali, a partire dal 1909, si aggiungeranno alcuni importanti e ulteriori elementi: la trasformazione del ruolo di direttore (Talli abbandona il capocomicato e diviene scritturato), la ricerca di una condizione economico produttiva più sicura e stabile sotto la cui tutela proseguire i tentativi di riforma; l'incontro con una nuova drammaturgia italiana (i grotteschi), che via via si fa banco di prova privilegiato della ricerca.

La riforma dei ruoli

La storia è lunga. La riforma dei ruoli è da anni invocata da una parte delle forze in campo nella società teatrale italiana: dagli autori, soprattutto, da parte della critica, dai proprietari dei teatri. Eppure, tutti ben sanno che non può essere una battaglia né facile né breve. Porre la questione reale e concreta dell'abolizione dei ruoli a inizio Novecento significa mettere in discussione la struttura portante della compagnia capocomicale all'italiana sia per il singolo attore sia per il sistema economico organizzativo complessivo. Il ruolo¹⁰, come scrive efficacemente Cesare Dondini nel 1905, è per il singolo attore il primo modo di inserirsi all'interno della tradizione del linguaggio usato e di confrontarsi con chi, nella storia del teatro, in quel ruolo ha recitato segnandolo con il proprio tratto: è «ciò che *possiamo* fare e che ne è *concesso* di fare per patto stabilito; la *espressione* dell'arte nostra; il portato dei nostri *studi*, delle nostre *fatiche*, spesso delle lunghe *sofferenze*; la *affermazione* del nostro essere artistico (a volte del nostro genio); la *misura* della nostra personalità di comico, il nostro *patrimonio* artistico»¹¹. Ecco poi, però, che se il ruolo è la grammatica e la sintassi di un linguaggio artistico, è d'altra parte anche l'elemento fondante della struttura economico-organizzativa all'interno della quale quel linguaggio si esprime: la regola in base alla quale vengono scelti e scritturati i comici, vengono stilati i

aA

153

10. Per una storia dei ruoli teatrali rinvio a C. Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, Le Lettere, Firenze 2002.

11. C. Dondini, *Per le "parti"*, «L'Arte drammatica», 25 marzo 1905, p. 3. È il 1905 e Cesare Dondini interviene sull'«Arte drammatica» con una serie di articoli in difesa delle *parti* (termine che predilige rispetto a quello di 'ruolo') e contro chi, troppo affrettatamente, si sta invece facendo sostenitore della loro abolizione.

contratti e decise le paghe, si scelgono i copioni e si assegnano le parti, si creano le gerarchie e si definiscono i limiti e le possibilità di ciascuno. A differenza, per esempio, delle regole grammaticali, retoriche, metriche o anche di genere, il ruolo è pertanto una norma che pertiene sia al linguaggio sia all'organizzazione materiale e ai rapporti economici che all'espressione di quel linguaggio sono sottesi. Proprio per questo motivo non può, nonostante le dichiarazioni in tal senso, essere eliminata d'un tratto e con leggerezza. Nonostante il fatto che già a partire dai primi del Novecento il criterio di distribuzione rigoroso di ruoli precisamente definiti sia venuto meno¹² e che questo sia l'indice di un graduale mutamento delle consuetudini teatrali, tuttavia non è la fine di quel sistema.

Quando si ricorda Virgilio Talli come colui che avrebbe dato il «primo colpo di piccone al baluardo dei ruoli»¹³, non lo si fa quindi perché sia stato effettivamente lui il primo a porre la questione, quanto piuttosto perché è stato colui che più radicalmente ha messo in discussione la regola e insieme il sistema linguistico a cui quella regola era funzionale e, soprattutto, colui che ha dato forma concreta a un'alternativa di regole, proprio perché concepiva un'alternativa di linguaggio: il complesso a *direzione esterna* «dove tutti gli artisti accettino di fare oggi il protagonista nel lavoro di A. domani il generico nel lavoro di B.»¹⁴ invece del principio dei ruoli gerarchicamente intesi.

Tutto ciò non significa ancora realizzare una vera e propria abolizione dei ruoli, per altro impraticabile in quel periodo storico; significa al contrario mantenere un rapporto dialettico con la regola nella tensione a trasformarla piuttosto che a negarla del tutto.

Ed ecco la costituzione di compagnie nelle quali Talli adotta soluzioni diverse per forzare il sistema dei ruoli e renderlo flessibile. Una prima soluzione è quella di attribuire il medesimo ruolo primario a più attori: nel 1908-9

12. Accade così che già nei primi anni del Novecento, come denuncia sempre Dondini, nonostante il permanere della regola di base, il criterio rigoroso di distribuzione di ruoli precisamente definiti e intesi come assoluti non sia più rispettato: un attore può essere scritturato contemporaneamente come "primattor giovane e primattore" oppure come "primattor giovane, primo amoroso e parti importanti".

13. S. Tofano, *Il teatro all'antica italiana*, Rizzoli, Milano 1965, p. 36.

14. Pes, *Del progetto di Talli!!*, «L'Arte drammatica», 19 dicembre 1903, p. 1.

nella Talli-Re Riccardi-Reinach il ruolo di prima donna è attribuito a Edvige Reinach, Lydia Borelli e Maria Melato; nel marzo del 1918, completando la compagnia Suvini-Zerboni-Chiarella, che poi rimarrà pressoché invariata anche nell'esperienza della semistabile-romana, Talli scrittura oltre Berti e Betrone anche Ninchi nel ruolo di primo attore. Una seconda via è quella di portare i suoi attori a recitare in parti non corrispondenti al ruolo in cui si sono formati: Maria Melato, ancora giovane attrice, interpreta spesso parti da *madre* (è Magda in *Casa Paterna* di Sudermann nel 1910, Bianca Querceta in *La porta chiusa* di Praga nel 1913, Doretta Dori ne *I capelli bianchi* di Giuseppe Adani nel 1915, Claudia da Montefranco in *Maternità* di Roberto Bracco, l'anziana Signora Frola del *Così è (se vi pare)* nel 1917); nell'ottobre del 1915 a Milano la compagnia recita *l'Aigrette* di Dario Niccodemi e Betrone, allora già primattore, accetta a malincuore la decisione del direttore che gli affida la parte dell'amante, tradizionalmente assegnata al primo attor giovane o al generico¹⁵; pochi giorni dopo sempre Betrone sarà il protagonista di *Zitella* di Bertolazzi, «parte di vecchio e comicissima» per lui non così consueta, accanto a una Melato singolarmente nei panni di attrice comica.

Altra soluzione ancora è poi quella di forzare i tratti tradizionalmente intesi di un ruolo particolare attraverso la commistione con uno diverso (è il caso del brillante e del promiscuo) o ancora di mettere in discussione le gerarchie interne alla compagnia senza per questo cancellarle completamente¹⁶.

Inoltre, intrecciando due diverse logiche, flessibilità del campo di competenza dei ruoli e della loro distribuzione da un lato e distinzione degli stessi in fasce (primari e secondari) a cui fare riferimento per la paga dall'altro, Talli apre la via concreta per dare forma a ciò che nel corso degli

15. Enrico Polese commenta: «Virgilio Talli nelle distribuzioni è molto più fortunato di tanti suoi colleghi perché a lui è permessa e riconosciuta una maggiore libertà di distribuzioni. [...] Dicono le solite voci indiscrete che Betrone dalla distribuzione dell'*Aigrette* si lamentasse...»: Pes, *Cronaca dei teatri milanesi*, «L'Arte drammatica», 9 ottobre 1918, p. 1

16. Solo a titolo di esempio, nel marzo del 1917, nella recita di *Demi viergès* di Prevost, al giovane Ruggero Lupi viene affidata la parte del primo attore. Nella recita di qualche giorno dopo, *Charrette Anglaise*, Talli assegna invece «una partecina di nessun conto» a Giulietta De Riso, prima attrice giovane della compagnia (Pes, *Cronaca dei teatri milanesi*, «L'Arte drammatica», 31 marzo 1917, p. 1).

anni si imporrà a tutte le compagnie: se il compenso del comico viene infatti calcolato in relazione non al singolo ruolo bensì ad un insieme di più ruoli, la flessibilità della loro distribuzione non entrerà più direttamente in conflitto con il diritto dell'attore di avere garantita una paga che corrisponda effettivamente alla sua prestazione.

D'altra parte il fatto che Talli scelga di mantenere il più possibile costante nel corso degli anni la formazione della sua compagnia, gli permette fra l'altro un lavoro di lungo periodo con gli attori. Solo la consuetudine con i singoli comici permette infatti al direttore di costruire un percorso di formazione che non disperda il prezioso "patrimonio artistico" che il ruolo rappresenta e di mantenerlo, al contrario, come parametro della tradizione con cui confrontarsi dialetticamente, pena la perdita di quella che egli sa essere la vera tradizione a cui un attore può e deve fare riferimento e a cui anch'egli come direttore non può che attingere.

Dal capocomico di tradizione al direttore scritturato al capocomico-autore

156

In questo quadro, Talli avvia anche un percorso volto alla ridefinizione del proprio ruolo, confrontandosi con la crisi, ormai conclamata, del tradizionale capocomicato. Il capocomico, infatti, sempre più in balia delle pressioni che il processo di industrializzazione esercita sulla conduzione della compagnia, sempre meno libero nella scelta dei suoi movimenti, dei suoi compagni, delle piazze in cui recitare, del repertorio da utilizzare, ma anche sempre più fragile nelle sue proposte artistiche, stenta a mantenere uno spazio di autonomia che gli consenta un'autentica ricerca come attore e come direttore della scena.

Virgilio Talli a partire dal 1909 fa una scelta netta: diviene scritturato e chiude la sua carriera d'attore.

L'autonomia di ricerca come direttore necessita, sembra dire con questa sua scelta, di una libertà che solo la tutela economica di altri può garantire. Le soluzioni sono nel corso degli anni diverse, ma costante resta l'obiettivo. E così, dal 1909 al 1912 Talli è scritturato come direttore di compagnia dai fratelli Chiarella¹⁷; poi, dalla quaresima del

aA

17. Dal 1909 (23 febbraio) e fino al 1912 (20 febbraio) nella Compagnia Drammatica italiana Talli è direttore di compagnia: P.D. Giovannelli, *Maria Melato: voci d'archivio, voce*

1912¹⁸ al luglio del 1915 (quando muore Giovannini) nella Talli-Melato-Giovannini è scritturato dai suoi stessi attori, così come dall'ottobre 1915 al 1917 nella Talli-Melato-Gandusio-Betrone¹⁹; quindi nuovamente scritturato nella compagnia del Consorzio, la Suvini Zerboni Chiarella Paradosi²⁰ e in quella dell'Argentina, con gestione dell'Ars italica dal 1918 al 1921²¹; infine si metterà sotto la protezione della compagnia Ruggeri Borelli, con il premio delle 120.000 del Ministero. In quest'ultimo caso Talli sarà in ditta, ma avrà allora abdicato sostanzialmente al suo ruolo propositivo e di direttore.

All'interno di questo quadro è interessante ricordare due momenti, uno all'inizio dell'arco cronologico scelto e uno verso la fine.

Nel luglio del 1909 l'«Arte drammatica» annuncia la costituzione del Patto di Alleanza, un accordo fra il direttore della Società degli Autori, il rappresentante dei Capocomici (Virgilio Talli) e il rappresentante della Lega degli Artisti drammatici (Virgilio Vercelloni) contro Re Riccardi. Il primo elemento interessante è che Talli figura come rappresentante dei capocomici sebbene nei fatti non lo sia più (è uno scritturato dei F.lli Chiarella). Al di là della polemica che proprio su questo punto Polese avvia sull'«Arte drammatica», sottolineando come molti capocomici in verità ab-

aA

157

di scena, Le Lettere, Firenze 2015, pp. 47-48. Rinvio anche a L. Cavaglieri, *Trasformazioni nell'organizzazione teatrale in Italia all'inizio del Novecento*, «Teatro e storia», XXX (2016), n. 37, p. 312.

18. Il 28 settembre del 1912 l'«Arte drammatica» annunciava che per il triennio 1915-18 ci sarebbe stata una nuova compagnia Talli-Melato-Betrone-Giovannini, con tre capocomici e Talli scritturato dai suoi allievi e che l'accordo sarebbe dovuto durare per 9 anni. La morte prematura di Giovannini muterà in parte il programma.

19. Dal febbraio all'agosto 1917 la formazione è gestita da Luca Cortese.

20. Pes, *Cronaca dei teatri milanesi*, «L'Arte drammatica», 2 marzo 1918, p. 1.

21. La Compagnia del Teatro Argentina di Roma diretta da Virgilio Talli e sostenuta dalla società «Ars italica», dopo molte trattative, sarà infine così composta: Maria Melato (prima attrice), Jone Frigerio, Giulietta De Riso, Maria Valsecchi, Elide Rossetti, Elvira Betrone, Giuseppina Solazzi, Luisa Cappa, Alina Verzani; Annibale Betrone e Ettore Berti, che alla fine del 1918 se ne andrà (primi attori), Giulio Paoli (anch'egli autonomo dal 1919), Augusto Marcacci, Rino De Benedetti, Arrigo Marchiò, Egisto Olivieri, Sergio Tofano, Enrico Viarisis, Torquato Nesi, Augusto Cappa, Augusto Germani. Entrerà presto nella compagnia Carlo Cecchi, scritturato nel gennaio 1919, e poi nel 1921, quando ormai i due primi attori hanno formato una compagnia propria, saranno scritturati Nino Besozzi, Renzo Ricci, Gina Sammarco e Maria Letizia Celli. Per una storia di questa compagnia rinvio al mio *Aspetti d'organizzazione e percorsi di poetica sulla scena: Virgilio Talli e la Compagnia del Teatro Argentina di Roma* cit.

biano già rinunciato alla propria indipendenza economica, è significativo che Talli si senta ancora appartenere appieno alla tradizione del grande capocomicato, tanto da continuare ad esserne il rappresentante ufficiale²². Certo, il suo modo di sentirsi parte di una tradizione non coincide con quello di Ermete Zacconi e neppure con quello di Emma Gramatica²³ (per fare due esempi di artisti particolarmente agguerriti nella difesa dei diritti del capocomicato tradizionale) e lo porterà lungo una via di continuo compromesso con le forze in campo, con lo scopo principale di mantenere almeno una parziale libertà di azione, nella difesa strenua del suo progetto di riforma. Coerentemente all'unica logica a cui resterà sempre fedele, quella di un *capocomicato autoriale non indipendente dal punto di vista economico*, Talli non si riconoscerà forse mai pienamente nella politica di solidarietà all'interno della categoria dei capocomici tradizionali e tenterà sempre una sua strada individuale, possibile, sebbene talvolta faticosa, in virtù del potere contrattuale su cui può contare vista l'alta considerazione conquistata nel corso degli anni²⁴. E quando poi, a distanza di molti anni, Talli farà ritorno su questi temi nelle sue memorie²⁵, scriverà pagine illuminanti. Se qualcosa doveva certamente essere fatto, perché l'antico sistema capocomicale non funzionava più, sostiene Talli, una lotta tanto aggressiva contro i capocomici, priva di ragioni estetiche che potessero giustificarla²⁶, ebbe come principale obiettivo la demolizione di una intera tradizione e di un mestiere. E ciò fu facile e non compromettente, perché la lotta non ebbe

22. Talli fra l'altro sarà anche uno dei leaders dell'Associazione dei capocomici fin dalla sua fondazione nel 1917 (cfr. il saggio di Livia Cavaglieri in questo volume).

23. A. Gramsci, *Emma Gramatica*, «Avanti!», 1° luglio 1919, ora in Id., *Letteratura e vita nazionale* cit., p. 447. Rinvio anche al saggio di Armando Petrini in questo volume.

24. Così, quando, in seguito a una serie di duri attacchi contro la politica imprenditoriale e monopolistica del Consorzio, l'«L'Argante» –organo di stampa ufficiale della Lega di Miglioramento degli Artisti drammatici – viene denunciato per diffamazione, fra i testimoni dell'accusa compare anche il nome di Virgilio Talli: accettato il ruolo di direttore della compagnia consorziale, non può dissociarsi a questo punto dalla linea politica dei suoi capocomici. *Latto d'accusa contro "L'Argante"*, «L'Argante», 26 ottobre 1916, pp. 1-2.

25. V. Talli, *La mia vita di teatro. Memorie*, Flli Treves, Milano 1927, p. 235. Il capitolo *Caccia ai Ciclopi* con il quale si concludono le memorie di Talli era già stato pubblicato su «Comoedia» l'anno precedente (20 aprile 1926).

26. «La guerra al capocomicato non aveva origini estetiche che ne potessero giustificare l'aggressività»: *ivi*, p. 243.

accenti iconoclasti. Si trattò di esaltare, per esempio, le doti di istinto dell'attore, di demolire lodando²⁷: insomma, di delegittimare capocomici e attori, per legittimare, quali unici protagonisti autorevoli, gli autori.

Si può concludere – scrive – che la sezione interpreti del “Teatro di Prosa” camminò per lunghissimo tempo senza passi risolutivi, fra deplorazioni e speranze, fra languidezze e tentativi di ossigenamento, verso quel programma di accademizzazione che rispondeva alle tendenze ordinate e prevalentemente letterarie della sezione autori.²⁸

Il secondo momento importante in questa storia riguarda la strategia di Talli a partire dal 1918 quando, in modo chiaro, sceglie la via della compagnia semi-stabile protetta dal sistema dei monopoli (la Compagnia del Consorzio Drammatica Italiana Suvini-Zerboni-Chiarella-Paradossi) oppure dai finanziamenti pubblici (la Compagnia del Teatro Argentina). All'interno di un tipo di mercato sempre meno 'libero' e sempre più in difficoltà anche a causa della guerra, il progetto di Talli per una compagnia d'arte trova la strada del suo compimento concreto proprio nell'alleanza con i protagonisti più potenti del gioco che, a loro volta, trovano nella sua formazione garanzie che altre compagnie non possono offrire. È in conclusione la logica del mercato, nella forma però della concertazione monopolistica ad opera dei proprietari dei teatri oppure in quella del protezionismo statale, a vincere in parte la battaglia e a permettere, sebbene in forma ibrida, anche la stabilità. E tuttavia l'esperimento di Talli a Roma all'Argentina si chiuderà con la fine del triennio, perché l'amministrazione comunale non riconoscerà nel lavoro del direttore e della sua compagnia alcun valore d'arte: partendo da una visione del teatro inteso come strumento di divulgazione della scrittura drammatica a scopo educativo e di moralizzazione dei costumi²⁹, certo la proposta di Talli non può che essere deludente³⁰. La vera

aA

159

27. «Si potevan metter in rilievo certe mancanze di educazione e di mondana sapienza senza distrugger, esaltando anzi l'attore italiano come possessore di istintive forze d'intuito indiscutibili, di carattere etnico. Si poteva demolire lodando»: *ivi*, p. 239.

28. *Ivi*, p. 247.

29. Atti del Consiglio comunale di Roma, anno 1921.

30. «Quando si hanno fini d'arte», afferma nella seduta del primo Consiglio comunale di verifica dell'attività della compagnia l'onorevole Bruchi, «si debbono riprodurre inte-

soluzione dovrebbe invece essere secondo d'Amico, ma non solo secondo lui, il ritiro immediato della concessione all' "Ars Italica" e la realizzazione di un vero "Teatro d'arte" sostenuto dall'amministrazione pubblica locale e dal Ministero dell'Istruzione e delle Belle Arti, in cui venga fatta agire una grande compagnia drammatica e che sia strettamente collegato a una scuola di recitazione. È questa la direzione in cui si sta muovendo non solo d'Amico, ma anche molta parte dell'intellettualità italiana, in particolare romana, in cerca di definire le funzioni dello Stato in materia di teatro; ne è una chiara prova la dichiarazione ufficiale della "Commissione straordinaria per le arti musicale e drammatica", che nel luglio 1920 afferma, quale suo compito primario e indiscutibile la sottrazione dell'arte scenica al dominio dei "virtuosi", i quali, muovendosi sulla base di fini «prevalentemente commerciali», con «repertori scelti in vista dell'utile economico», con attori «sprovvisti di ogni vera coscienza d'interpreti» sarebbero la vera causa della decadenza del teatro italiano³¹. Le pagine delle *Memorie* di Talli prima ricordate sono anche una riflessione su questo clima.

Quale direzione? Il principio di autorialità

A partire dal 1909, come si è detto, Talli propone una alternativa al capocomicato, che resta tuttavia in rapporto dialettico con la tradizione, intendendo consapevolmente rinnovarla piuttosto che negarla. La direzione esterna del complesso spettacolare è infatti una via per tutelare la stratificata sapienza scenica degli attori italiani, ereditando criticamente e tentando di riformare la tradizionale compagnia di giro organizzata secondo il sistema dei ruoli. Qualcuno ha voluto indicare Talli come un proto regista. Non credo sia utile usare un termine che tende a individuare qui delle

gralmente le opere dei maestri; e non deve essere lecito a nessun direttore di compagnia di modificarle, di variarle sia pure in minima parte»; perché infine il «pubblico che va ad ascoltare un'opera d'arte, va con l'intendimento di udirle [sic] così come l'autore la concepì, ed ha diritto di pretendere che per nessuna ragione l'opera sia rappresentata con varianti che possono soltanto concepirsi in un teatro che abbia scopo di speculazione»: *Partecipazione e ratifica di deliberazione presa dalla Giunta ad urgenza per la concessione del Teatro Argentina dalla Società "Ars Italica"*, in *Atti del consiglio Comunale di Roma*, anno 1919, p. 91.

31. *Relazione della Commissione straordinaria per le arti musicale e drammatica a S.E. il Sottosegretario di Stato per le antichità e belle arti*, «Bollettino ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione» n. 27 del 1 luglio 1920, p. 3.

anticipazioni di un fenomeno che in Italia si affermerà molti anni dopo e in un contesto culturale e politico profondamente mutati. Mi sembra più utile sottolineare invece la qualità autoriale del suo essere direttore. Una direzione, cioè, intesa come creazione e come magistero, che si danno entrambi nel tempo delle prove. È qui che si realizzano due passaggi fondamentali: la verifica della tenuta scenica dell'opera drammatica, l'espansione di un'attorialità (di Talli) che, sottrattasi al tempo dello spettacolo, si irradia in prova investendo tutti gli attori della compagnia e proponendosi a loro come *exemplum*. In mezzo, Talli maestro d'attori.

Quanto al primo punto, è importante sottolineare che Talli guarda alla scrittura drammatica con gli occhi del teatrale e rivendica il momento della messa in prova (e non della messa in scena) come occasione per comprendere il valore di un'opera. Ne è chiara testimonianza il rapporto con Pirandello e il carteggio fra i due in particolare per *Così è (se vi pare)* e per *l'Innesto*.

aA

Faremo così. Io metterò in scena la sua commedia... Vedrò come i primi tre atti mi risultano alle prime prove e le riferirò le mie definitive impressioni. Son certo che potrò coll'impersonazione delle figure, capire con maggiore limpidezza quali speranze, quali quasi certezze potrei accarezzare per la sua opera.³²

161

E, a proposito dell'*Innesto*: «Le commedie sue non si capiscono con una semplice lettura [...]. Per capirle bisogna recitarle»³³.

Quanto al secondo punto, riporto una bella testimonianza di Celso Salvini che nel 1915 assiste alle prove della Compagnia Talli-Melato-Giovannini e scrive in una lettera a Guido Salvini:

Che dirti delle prove? [...] Quando Talli è in scena Talli è Dio. Bisogna tacere... perché bisogna ammirarlo sempre e spesso adorarlo. La sua passione è... quasi fanciullezza. Partecipa al lavoro con tutta la sua estrema sensibilità e sensualità... Ha fatto, ormai, la parte di tutti: anche dei

32. S. Lopez, *Dal carteggio di Virgilio Talli*. Raccolto da Egisto Roggero, F.lli Treves, Milano 1931, p. 141.

33. *Ivi*, p. 151.

camerieri che, al primo atto, devono muoversi tra la sala dello *skating* e la *hall* dell'albergo.³⁴

E poi, ancora:

Il terzo atto fu recitato ieri, quasi tutto, da Talli stesso: e se così potesse giungere alla première riuscirebbe, come noi volevamo, il più significante, il più ironico. Certo, è lì il pericolo, e per una il pericolo può derivare anche da una piccolissima stonatura della recitazione di quella sera... Basta uscire di linea, e far vedere troppa drammaticità, o un sentimentalismo che non esiste per provocare i contrasti. Corre su una lama di rasoio... ma mi auguro che nelle ultime prove gli attori possano impadronirsi del tutto del loro preciso compito, che è difficilissimo. Talli lo ha intuito in modo mirevole. Pause, silenzi,... ombre... controcene... tutto!³⁵

E, facendo ritorno all'intervento di Gramsci citato in apertura, forse risulta più chiaro quanto quell'elogio delle qualità critico-interpretative di Talli sia da intendere come una particolarissima modalità di entrare nel corpo (e nel suono e nel ritmo) della scrittura, di verificarla sul proprio corpo d'attore e, quindi, di irradiare sugli altri comici una creatività che dal singolo si fa concertazione dell'insieme.

Talli svolge la sua attività nelle prove: lavoro di miniatra, raffinato e sottile sforzo di elaborazione paziente. Il dramma si frantuma nei suoi elementi primordiali: le parole i movimenti. Ma in ognuno di questi elementi continua a vivere l'intero dramma. E l'analisi minuziosa incomincia. Il dramma viene esaminato, pesato, studiato, in ogni più sottile nervatura, in ogni fibrilla di tessuto. Talli è l'orafo che trae dal metallo il suo timbro riposto, ne intuisce il valore effettivo, e lo sgrana in collane e monili d'infinito pregio. La sua fantasia, dall'intuizione rapida dominatrice, padroneggia tutta l'azione, e la rivive per i suoi discepoli. Ogni personaggio acquista una individualità distinta, ogni parola diventa sintesi di uno stato d'animo distinto. Talli ripete la parola, la amplifica, la pone in relazione col discorso interiore sottaciuto di cui è conseguenza [...]»³⁶

34. Lettera di Celso Salvini a Guido Salvini, Milano 9 gennaio 1915, ms., Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, Fondo Salvini.

35. *Ibid.*

36. A. Gramsci, *Virgilio Talli* cit.

In questo processo, ovviamente, Talli è anche maestro d'attori: severo, iracondo, intransigente, ma da tutti riconosciuto come grande maestro. Bisogna risalire a Gustavo Modena per ritrovare una simile tipologia di magistero³⁷: pur nella profonda differenza di poetica artistica nonché di ideali civili e politici, alcuni elementi che avevano caratterizzato l'esperimento della Compagnia dei giovani fanno ritorno ora con Talli: il tentativo di riforma della compagnia di ruolo, il lavoro con giovani attori, la ricerca di una stabilità (o quanto meno una semi stabilità). Non da ultimo, la selezione del repertorio.

La direzione come composizione di un repertorio

La direzione è anche arte di composizione di un repertorio.

E così, all'interno di un repertorio assai vario, spicca a partire dal 1910 una sezione di drammaturgia nuova, italiana, in parte anche se non del tutto assimilabile alla corrente dei grotteschi. Dal 1910 in poi ecco che Talli porta in scena: *L'Altalena* di Varaldo, *La maschera e il volto* e *Le lacrime e le stelle* di Chiarelli, *Così è (se vi pare)* e *L'innesto* di Pirandello, *La donna romantica e il medico omeopatico* di Castelvechio, *Marionette, che passione!* e *La bella addormentata* di Rosso di San Secondo, *La fiaba dei tre maghi* di Antonelli, *Eucello del paradiso* e *Quella che t'assomiglia* di Cavacchioli, *Tristano e l'ombra* di De-Stefani, *Quel gaio Lord Quex* di Pinero.

L'incontro con una drammaturgia nuova significa, fra le altre cose, anche doversi confrontare con parti della cui corrispondenza a un ruolo preciso la consuetudine e la tradizione non possono garantire³⁸: come già Tabanelli metteva in evidenza all'inizio del secolo, in questi casi la questione si fa "delicata"³⁹. Tanto delicata da apparire talvolta di dif-

37. Cfr. A. Petrini, *Gustavo Modena: teatro, arte, politica*, ETS, Pisa 2012.

38. Proprio sulle colonne delle «Quinte del teatro di prosa», in quel momento dirette da Talli, Luigi Chiarelli, futuro direttore artistico dell' "Ars Italica", aveva scritto nel 1918 in un articolo dal titolo *I ruoli* (5 dicembre 1918, p. 1): «si è veduto e si è riconosciuto che la legge fissa dei ruoli, lungi dal rendere coordinata e armonica la utilizzazione dei comici nelle costruzioni sceniche, ne impaccia il logico impiego con grave nocumento sia dell'opera nella sua entità letteraria sia della realizzazione teatrale di questa», fra i motivi da lui addotti il principale sarebbe il fatto che la «commedia moderna rifugge dall'applicazione dei ruoli, ché non più si ritrovano in essa quelle definizioni di umanità scenica convenzionale che rispondevano ai ruoli stessi».

39. N. Tabanelli, *Il codice del teatro: vade-mecum legale per artisti lirici e drammatici, impresari,*

ficilissima soluzione e, d'altra parte, tanto sottile da lasciare per esempio a un direttore come Talli o a qualcuno degli attori della sua compagnia il margine per capovolgere le attese e introdurre, nel tradizionale spettro di possibilità di un ruolo, la variante che ne influenzerà l'identità futura e dialetticamente condizionare anche il percorso di trasformazione della scrittura drammatica. Il caso più importante e più chiaro in questo senso è certamente quello della trasformazione del ruolo del brillante, che, se è la soluzione trovata da Talli per dare corpo scenico a un personaggio/ funzione prima sconosciuto nel mondo teatrale italiano, il *rasoinneur*, d'altra parte è anche un buon esempio di quanto il linguaggio della scena possa poi a sua volta influenzare la scrittura drammatica.

Come si sa, Talli stesso fu brillante e, nelle compagnie nelle quali ancora recitava come attore, quel ruolo si era già fatto decisamente più centrale rispetto al passato. Talli, inoltre, era stato un attore molto particolare: consapevolezza, autocontrollo, distacco emotivo, una leggera patina ironica, una particolare fissità, un immobilismo antinaturalistico ed ecco per Alessandro Varaldo il prototipo dell'attore diderotiano, un attore che «entrando sembra che enunci un teorema, recitando sembra che lo dimostri»; quindi un attore potenzialmente adatto a rendere l'elemento epico del *raisonneur*⁴⁰.

Il momento dell'invenzione è tuttavia da collocare nel 1910, quando la compagnia porta in scena l'*Altalena* di Varaldo in cui il servo Ugo è il primo vero esempio di *raisonneur* della nuova drammaturgia italiana. Personaggio epico, capace di terremotare l'intera struttura del dramma⁴¹, non ha tuttavia un ruolo preciso di riferimento nella compagnia standard italiana. Talli sceglie di usare il brillante, ma nel

capicomici, direttori d'orchestra, direzioni teatrali, agenti teatrali, per gli avvocati e per il pubblico, Hoepli, Milano 1901.

40. Rinvio alle pagine di Gigi Livio in *La scena italiana* cit., nel capitolo dedicato all'*Epoca del grottesco*, in particolare le pp. 166-181. Non mi soffermo qui sulla vicenda legata alla messa in scena della *Maschera e il volto* del 1916, già ampiamente trattata da Gigi Livio.

41. «[...] a mano a mano che vi introducevo il personaggio del servo, le pareti della commedia cadevano come castelli di carte, i dialoghi diventavano scorci e qualche volta la semplice battuta e le stesse situazioni assumevano un altro aspetto per la prepotenza del nuovo magnete»: A. Varaldo, *Profili d'attrici e d'attori*, Barbèra ed., Firenze 1926, p. 141 (all'interno del *Profilo* di Giovannini).

1910 egli non recita più. Ed è dunque quel particolarissimo attore che fu Alberto Giovannini, suo allievo prediletto, a sostenere la parte. Probabilmente più grande del maestro, Giovannini eredita comunque da lui qualcosa di quell'elemento epico che caratterizza Talli, ma con una piegatura in senso umoristico che accorda epicità e caricatura in senso grottesco.

L'occhio un po' velato, occhio d'uccello notturno che la luce ferisce, e che s'arrotonda, s'inconvessa, s'ingobba per difesa, il pallore marmoreo, pallore di estenuata stanchezza, il corpo dinoccolato, che pareva inadeguato ad ogni sforzo ma a cui facevano contrasto, ma un contrasto caricaturale, i muscoli delle braccia [...] E nel recitare la sproporzione del corpo lo seguiva di pari passo [...] Sono i risultati della caricatura.⁴²

Giovannini muore prematuramente nel 1915 e si interrompe con lui, almeno per qualche anno, il lavoro avviato sul ruolo del brillante. Più tardi, quando con la Compagnia dell'Argentina Talli porterà in scena un repertorio in gran parte costituito dai nuovi drammaturghi grotteschi italiani⁴³, fra i suoi attori non ci sarà nessun brillante che possa sostenere le parti del *raisonneur*, che saranno quindi affidate al primo attore, Annibale Betrone. Nonostante l'intenzione di Talli di individuare anche per lui il punto giusto nel quale incontrare la poetica del grottesco, l'attore non sarà mai capace di mostrare attraverso la via dell'exasperazione e dell'eccesso espressionistico, il ridicolo misto al tragico presente in molte delle parti sostenute⁴⁴. Quando poi Egisto Olivieri ma, soprattutto, Sergio Tofano assumeranno all'interno della compagnia una posizione di maggior rilievo, allora il grottesco, come era stato ai tempi di Giovannini, tornerà a essere frequentato anche dal brillante.

42. *Ivi*, pp. 143-44.

43. Rinvio ancora una volta al mio: *Aspetti d'organizzazione e percorsi di poetica sulla scena: Virgilio Talli e la Compagnia del Teatro Argentina di Roma* cit.

44. Nel 1918 Betrone aveva vestito i panni del Signore in grigio: criticato da qualcuno per aver caricato «esageratamente la linea del suo personaggio dove avrebbe dovuto al contrario sostenere l'autore con le sue sapienti attenuazioni» (v.c., *Marionette, che passione!* di Rosso di San Secondo all'Argentina, in «Il Tempo», 27 novembre 1918), era stato elogiato da altri soprattutto per quelle lunghissime «pause disperate» che aveva saputo rendere in controszene mimiche di grande efficacia.

Sergio Tofano è giovanissimo: come attore è cresciuto alla scuola di Virgilio Talli ed ha dell'arte del Talli alcune delle più tipiche caratteristiche, come le aveva il compianto Giovannini [...]. Talli, in Giovannini prima, oggi nel Tofano ha cercato di mantenere sulle scene italiane un tipo di attore che, dopo Bellotti-Bon, Garzes e Leigheb, andava scomparendo, il brillante; ma con dei criteri di modernità, quali accompagnano tutte le manifestazioni di questo insuperato maestro di scena. E come già di Giovannini, Talli tende a fare oggi del Tofano un attore *promiscuo*.⁴⁵

Tofano sarà Luciano Spina nella *Maschera e il volto*, il protagonista nell'*Asino di Buridano* (parte che un tempo fu di Talli), il mago della verità nella *Fiaba dei tre maghi*, Giorgio protagonista della *Signorina mia madre* di L. Verneuil, il Conte Adonio in *Quello che non t'aspetti* di Barzini e Fraccaroli. È chiaro che quello stile asciutto, impeccabile e astratto di Tofano che d'Amico definirà "buono per certe figure legnose di comicità schematica"⁴⁶ e quella sua "grazia elegante di stilizzato sapore grottesco"⁴⁷ indicano la direzione di un percorso attraverso cui sarà possibile tornare a frequentare una poetica, sebbene non perfettamente coincidente, tuttavia vicina a quella dei grotteschi. Ed è forse questa una delle eredità più durature del magistero di Talli.

La parabola di Talli, dopo l'esperienza romana nella Compagnia dell'Argentina, volge alla fine. Sebbene insieme a Ruggero Ruggeri e ad Alda Borelli Talli riesca ad ottenere un altro importante riconoscimento e il premio ministeriale⁴⁸, tuttavia ormai nella triade non è che un gregario: non sarà lui nel 1921 a curare la prima del *Sei personaggi in cerca d'autore*, bensì Niccodemi, mentre nella rassegna stampa dell'*Enrico IV*, pur avendo fatto lui l'allestimento, il suo

45. [s.i.a.], *La serata di Tofano all' "Argentina"*, «La Tribuna», 30 maggio 1919. Il corsivo è mio.

46. [S.d'Amico], *Le recite all'Argentina*. "Sto", «L'Idea nazionale», 30 maggio 1919.

47. s.d'a. [S.d'Amico], *Il Signor Bonaventura all'Argentina*, «La tribuna», 7 gennaio 1928. Bertuetti parlerà, anch'egli a proposito della recita del Signor Bonaventura di un «grottesco che non strazia ma incanta»: [E.Bertuetti], *Il Signor Bonaventura fra i bambini al Carignano*, «La Gazzetta del popolo», 18 marzo 1927.

48. La compagnia, costituitasi appositamente per ottenere il finanziamento, era composta oltre che da Talli come direttore e Ruggero Ruggeri e Alda Borelli come primi attori, anche da Calò, Ernesto Olivieri, Sergio Tofano, Marchiò.

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'intimore 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.*

aA

finito di stampare
per i tipi di
Accademia University Press
in Torino
nel mese di ottobre 2019

aAaAaAaAaAaAaA



€ 18,00