

Francesca Ponzetti
RICCARDO GUALINO
E LO STRANO CASO DEL TEATRO ODEON.
PROGETTO PER UNO STUDIO¹

Uno studio sulla questione delle origini della regia, che in questo saggio fa da sfondo al particolare caso italiano, non può prescindere dalla varietà dei fenomeni che si raccolgono sotto l'etichetta di «Novecento teatrale», e che, per quanto disomogenei, sono accomunati dal segno della discontinuità rispetto alla tradizione precedente. La questione dei contorni della regia dev'essere necessariamente travalicata per scoprire, al di là del paradigma registico (e della sistematica delle funzioni teatrali), nuove zone di vitalità non riconducibili a una matrice storiografica unitaria.

È sulla base della prospettiva di questa nuova geografia teatrale che è possibile parlare di piccole isole come fossero continenti. È il caso dei piccoli teatri d'arte, che nel cosiddetto *ritardo* italiano appaiono come episodi singolari e insoliti capaci di destare insieme perplessità e stupore. È anche il caso del Teatro Odeon di Torino, almeno nel primo periodo in cui è proprietà di Riccardo Gualino, imprenditore e mecenate torinese. Sappiamo che l'Odeon venne aperto nel 1923, che fu il primo teatro di Riccardo Gualino (solo dopo vennero le più importanti esperienze del teatrino privato in via Gallinari e del Teatro di Torino), che ospitò la danzatrice tedesca Mary Wigman e i coniugi russi Sakharoff, oltre che non meglio specificate compagnie di Varietà. Nulla di più. Persino nell'archivio privato della famiglia Gualino, a Roma, non ci sono tracce di quel teatro. L'at-

¹ Il saggio si inserisce in un più vasto studio su Riccardo Gualino, che si svolge con il contributo della Compagnia San Paolo di Torino. Oltre a questo saggio, che si ricollega al Dossier sull'anticipo italiano (di cui Francesca Ponzetti è uno degli autori) apparso nel n. 29 di «Teatro e Storia», Annale 2008, la ricerca su Gualino sta portando alla luce molti documenti relativi al teatro, in particolare il diario di Cesarina Gualino. Saranno resi pubblici all'interno dei siti internet *Teatroestoria* e *Culture teatrali*, insieme ad altri materiali relativi alla ricerca sul teatro italiano negli anni del «ritardo» [N.d.R.].

tenzione è tutta concentrata sul Teatro di Torino, che, a partire dal 1925, riuscirà a modificare il panorama teatrale torinese. Obiettivo di questo saggio è dunque cominciare a riflettere, attraverso la vicenda dell'Odeon e i cambiamenti intervenuti nella gestione di quel teatro, sulla natura del tutto eccezionale delle esperienze teatrali promosse da Gualino a partire dal '25, su cui molto già si è scritto. L'esperienza dell'Odeon appare esemplare anche dei rapporti economici che sottostavano all'impresa teatrale in generale; un esempio, cioè, delle dinamiche che influenzavano la scelta del repertorio o delle compagnie. Da quando Riccardo Gualino decide di affittare l'ex Teatro Trianon, poi Odeon, al 1925 passano appena due anni, ma, se si prende in considerazione il confronto tra quella prima incursione dell'imprenditore nel mondo del teatro e l'esperienza del ben più strutturato «Teatro di Torino», la distanza sembra moltiplicarsi. Risiederebbe in questo breve passaggio il segreto dell'affrancazione da un vecchio modo di concepire il teatro e l'affermazione di un modo nuovo. Il caso dell'Odeon, inoltre, è anche esempio del carattere extra-registico che caratterizzò le *anticipazioni* rispetto al *ritardo*. Il problema della regia, insomma, riguardò anche l'Italia, benché, nel nostro Paese, la Grande Riforma, che altrove rifiutava apertamente la tradizione, rifacendosi a un nuovo modo di fare teatro, sembrò annidarsi in posti impervi, quasi nascondersi. A far parlare ancora oggi di *ritardo italiano* – intendendo, con questa espressione, una certa lentezza delle nostre scene nel recepire la novità registica – ha contribuito sicuramente anche la peculiare struttura dell'organizzazione teatrale italiana negli anni Venti.

Si tratta di uno sguardo postumo che però ha inevitabilmente condizionato la storia del teatro pre-registico. Utile a tal riguardo è l'analisi che fa Claudio Meldolesi nel suo *Fondamenti del teatro italiano*². Lo studioso ha evidenziato come alla base della nostra conoscenza del «teatro di tradizione» ci sia una mentalità di tipo particolare, testimoniata dal volume di Sergio Tofano *Il teatro all'antica italiana*³. Tofano era stato, se non un protagonista, certamente un valido elemento che conosceva il teatro dall'interno, ma quando pubblicò il suo libro, nel 1965, ne scrisse come di un fenomeno di

² Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni Editore, 1984.

³ Il volume di Tofano è stato pubblicato dalla Rizzoli nel 1965, con un'Introduzione di Raul Radice. È stato pubblicato, inoltre, presso Bulzoni (Roma 1985), a cura di Alessandro Tinterri.

folklore scomparso. Nel frattempo, infatti, si era magnificamente integrato nel teatro di regia, come primattore e insegnante dell'Accademia d'Arte Drammatica. Questo «cambio di campo», secondo Meldolesi, influì sulla sua scrittura fino a determinarvi una sostituzione tematica. Così accadde che uno strumento raro, il libro di un protagonista, uno dei pochi disposti a raccontare informazioni preziose, diventasse, invece, una fonte di imprecisione. E, a mano a mano che si procede nella lettura, «ci si accorge di perdere i contatti con la tradizione attorica. Leggendo ci si allontana: come accade al viaggiatore in partenza, il cui sguardo a ritroso percepisce un panorama sempre più uniforme e astratto»⁴.

Un altro aspetto da considerare è l'indifferenza di cui per lungo tempo è stata oggetto la storia del teatro come fenomeno complesso, generando quello che Pedullà definisce un paradosso, ovvero lo sviluppo di una storiografia separata dalla società⁵. In effetti, si deve riconoscere che l'affermazione di un'impostazione metodologica che colloca il teatro in una sfera esclusivamente artistica, con una precipua attenzione alla sola letteratura drammatica, ha generato, nella storia del Novecento, un pregiudizio che ha reso quello dell'Ottocento un mondo teatrale popolato di eventi e personaggi definiti, dalla nuova mentalità, come passatisti – e questo almeno fino agli anni Ottanta del secolo scorso, quando finalmente si è assistito a un rinnovamento degli studi.

Sulla questione del *ritardo* italiano, comunque, è possibile distinguere almeno due linee di pensiero: una che attribuisce il *ritardo* alla mancata saldatura fra la moderna figura del regista e la tradizionale figura dell'attore, per la resistenza mostrata da quest'ultimo alla novità registica (Pedullà); e l'altra che ritiene, invece, che nel *ritardo* del teatro italiano l'elemento frenante non sarebbe stata la forte sopravvivenza del teatro degli attori «all'antica italiana», ma al contrario proprio lo sbriciolarsi di quella compattezza d'usi, costumi e relazioni teatrali che aveva caratterizzato la società degli attori (Schino)⁶.

Lo sgretolarsi di un sistema, quello basato sulle famiglie d'arte, è anche l'amara constatazione di un grande attore, Virgilio Talli, che nel-

⁴ È l'inizio del volume di Claudio Meldolesi, *op. cit.*, p. 9.

⁵ Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, il Mulino, 1994.

⁶ Mirella Schino, «Un teatro sconnesso. La situazione italiana dalla prima guerra mondiale alla morte di Eleonora Duse», Tesi di Dottorato, Università di Bologna, a.a. 1986-1987. Cfr. anche Idem, *Sul «ritardo» del teatro italiano*, «Teatro e Storia», anno III, n. 1, 1988, pp. 51-72.

le sue memorie, *La mia vita di teatro*⁷, parla di una sconfitta del capocomico non a causa della regia bensì degli autori, dei rappresentanti della cultura contro il mestiere del capocomico e dell'attore di tradizione. Talli scrive amaramente della distruzione di una stirpe:

Aspettando mi si può concedere una melanconica constatazione; l'ultimo ricordo di un fatto reale nella vita della nostra scena resta per ora la distruzione di una stirpe che fu la sua forza maggiore nel lungo periodo in cui il teatro era troppo in possesso di famiglie gigantesche strettamente alleate che ne avevano sbarrato l'ingresso con muraglie inaccessibili⁸.

Il libro termina con un omaggio alla grande famiglia degli attori e alla memoria del teatro:

poiché le memorie, in mancanza di documenti, sopravvivono per infiltrazioni ereditarie, si può quasi esser certi che si pronunzieranno ancora per moltissimi anni certi nomi ciclopici e che la «Grande Famiglia» sepolta, con la fuga del tempo, non rimarrà immobile nella morte⁹.

Ciò che restava, ancora, della «Grande Famiglia» del teatro, prima che questa fosse davvero sepolta, agli intellettuali del tempo sembrò, comunque, un adagiarsi di fronte al rapporto con le rivoluzioni estetiche europee che avevano portato all'avvento della regia, rendendo, a loro giudizio, quello delle scene italiane un mondo chiuso, appartato e anacronistico sia in rapporto alla Grande Riforma, sia in rapporto alle istanze di ristrutturazione capitalistica del sistema di produzione che vedevano impegnato in Italia lo stato fascista – istanze che puntavano alla razionalizzazione della distribuzione e alla creazione di un nuovo mercato teatrale monopolistico concentrato nei grandi centri urbani e realizzato con il concorso dei grandi impresari privati. Ma la rivolta del teatro italiano, che pure ci fu nei primi anni Venti, quando i giochi teatrali non erano ancora chiusi dalle regolamentazioni statali del fascismo maturo, può rivelarci, oggi, ancora grandi sorprese. Anche l'Italia, insomma, non fu all'oscuro di quei movimenti che altrove, in Europa, andavano creando modi diversi e alternativi dell'esistere del teatro.

L'aspetto poco considerato da quella parte della storiografia fer-

⁷ Virgilio Talli, *La mia vita di teatro*, Milano 1927.

⁸ *Ivi*, pp. 248-251.

⁹ *Ibidem*.

ma sul *ritardo* è la forza centripeta con la quale l'Italia, nei primi anni del XX secolo, fu capace di attirare al suo interno fenomeni ed eventi che avevano avuto altrove origine e consistenza. Da qui, forse, «l'anomalia» di cui parla Meldolesi¹⁰. L'Italia, insomma, non fu, almeno all'inizio, una fucina di idee e innovazioni, ma di certo non rimase indifferente al passaggio di quegli artisti che nel resto d'Europa venivano eletti come testimoni di un nuovo modo di fare teatro.

Quello che ha forse alimentato ulteriormente la considerazione postuma sul *ritardo* fu anche, come scrive Mirella Schino, una visione condizionata dalla Storia successiva, quella del fascismo, che indubbiamente ha obbligato la storia minore del teatro verso la soluzione di una «via italiana».

Ma qui a interessarci non è la parte finale di questa storia, quanto piuttosto le sue origini. È con questo scopo che alcuni anni fa, all'interno di un gruppo di lavoro¹¹ sostenuto dall'Università dell'Aquila, sono stati raccolti numerosi documenti relativi agli spettacoli dei «Padri Fondatori» passati per l'Italia. Ne è venuto fuori un panorama molto articolato, che dava conto non di un *ritardo* ma di una *vitalità* nuova. Come novelli esploratori di terre lontane ci siamo imbattuti in una terra che aspettava solo di essere scoperta. Basta leggere quei documenti, le numerose recensioni, per accorgersi che quel periodo, raccontato come privo di tensioni nello spettacolo, può essere invece riscoperto a condizione di abbandonare definizioni ed etichette che impediscono di indagare, in maniera più profonda, le evoluzioni, anche sotterranee, del teatro italiano. Non fu una questione di ritardo, insomma, né tantomeno di estraneità, ma di *punti di vista diversi*, che insieme, forse, hanno contribuito a rimandare a noi, oggi, l'immagine di un'Italia teatrale poco omogenea, frammentata e confusa, ma che, se sistemati, riorganizzati, possono rivelare aspetti poco conosciuti di un periodo centrale per la storia del nostro teatro.

Va chiarita brevemente la questione del «punto di vista». La raccolta delle recensioni che ha fatto da corollario al Dossier *L'anticipo*

¹⁰ Claudio Meldolesi, *op. cit.*

¹¹ Si tratta del gruppo di lavoro nato a seguito del Progetto di Ricerca di Rilevante Interesse Nazionale diretto dalla professoressa Mirella Schino: «La ricezione del teatro della Grande Riforma europea nell'Italia degli anni del "Ritardo": traduzioni, riviste, cronache giornalistiche, epistolari, articoli, presenza o assenza di spettacoli stranieri, circoli e "teatri d'arte" in Italia nella prima metà del Novecento» (PRIN 2005). Il gruppo era formato da: Carla Arduini, Rosalba De Amicis, Pierluigi Di Stefano, Eleonora Egizi, Doriana Legge, Fabrizio Pompei, Noemi Tiberio e dalla sottoscritta.

*italiano*¹² ha mostrato una sorta di «relativa familiarità dello spettatore italiano con il grande spettacolo della nuova arte teatrale moderna e con i suoi problemi»¹³. Un'ovvietà forse, ma spesso troppo sottovalutata. La questione del punto di vista, quindi, attiene prettamente allo sguardo, agli occhi degli spettatori:

Manca – scrive la Schino – una storia delle emozioni nella storia del teatro. Né viene considerato come meriterebbe il modo in cui gli affetti del pubblico entrano costitutivamente a far parte di quell'insieme trasmutabile che è lo spettacolo [...]. Non si può continuare – aggiunge – a trascurare le conseguenze metodologiche di quella che, a conti fatti, non è che un'ovvietà: che gli aspetti molli della creazione teatrale sono spesso ben più pesanti di quelli rigidi, e che a trascurarli si può avere solo una visione deformata del teatro e della sua storia¹⁴.

Quello che si tenta di fare qui si colloca sulla scia tracciata nel lavoro precedente. Si riparte, cioè, dallo sguardo dello spettatore, non per riscrivere una nuova storia del teatro, ma per illuminarne quella parte che rimane solitamente al buio. Si è cercato, cioè, di dimenticare l'arbitrarietà delle pur necessarie sequenze storiografiche e di riflettere sulla globalità delle esperienze culturali nel loro accadere e, soprattutto, sulle interazioni che non spiegano, ma certo amplificano, gli eventi. Da una storiografia sul teatro dal carattere prettamente estetico-letterario a una storiografia che tenga conto del teatro come fenomeno complesso – come auspica Pedullà –, non si può non includere lo sguardo dello spettatore, ovvero lo studio di quella parte «molle» di cui parla la Schino. Lo studio sull'*anticipo* italiano compie un passo ulteriore verso la completezza.

Il punto di vista che qui ci interessa è quindi quello del «popolo del teatro» formato non dalla ristretta cerchia di pochi teorici, ma dagli amatori e dalla critica (e quindi poco dagli altri teatranti). Si tratta, comunque, di un gruppo ristretto, ma non piccolissimo, che, proprio per le sue dimensioni, ha permesso la facile diffusione delle informazioni. Lo spettatore italiano, dunque, ci è apparso come un

¹² *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 Mirella Schino, Carla Arduini, Rosalba De Amicis, Eleonora Egizi, Fabrizio Pompei, Francesca Ponzetti, Noemi Tiberio, «Teatro e Storia», anno XXII, n. 29, 2008.

¹³ Mirella Schino, *Sette punti fermi*, in *Ivi*, p. 32.

¹⁴ Mirella Schino, *Notizie*, in *Ivi*, p. 8.

attento conoscitore capace di apprezzare e, a volte, anche dissentire dallo spettacolo modernamente inteso.

La quantità dei documenti rinvenuti è stata spesso indice di un'attenzione particolare, sia nel caso di spettacoli amati dal pubblico che in quello di spettacoli che avevano generato dissensi. Anche il dissenso, infatti, forse ancora più del consenso, ha permesso di cogliere aspetti del teatro italiano spesso in ombra. Altre volte la scarsità di recensioni, come nel caso che andremo qui ad affrontare, non sempre ha indicato disinteresse o incompetenza; talvolta questa mancanza è stata sintomatica di una presa di posizione che si può definire, genericamente, «politica» nei confronti dello spettacolo e degli artisti stranieri; altre volte può essere il frutto di compromessi economici.

Le recensioni hanno comunque permesso di rilevare sentimenti, atteggiamenti e umori che serpeggiavano già, in qualche modo, nelle questioni sul teatro italiano; hanno permesso il confronto di alcune proposte; hanno dilatato esperienze altrimenti destinate a essere dimenticate; hanno accelerato la nascita di alcuni bisogni e lo sviluppo di alcune necessità.

Quella del *ritardo* è una cultura teatrale che si interroga su tutto quello che vede a partire dai Balletti Russi di Djagilev – in Italia già nel 1911 (e poi nel 1917, 1920 e 1921), riscuotono un grande successo¹⁵ –, per continuare con Reinhardt¹⁶, Appia¹⁷ e i russi¹⁸. La discussione intorno alla regia, insomma, non rimase una questione isolata, anzi la circolazione di idee e di risorse culturali e tecniche, particolarmente intensa in questi primi anni Venti, appare proprio la caratteristica del periodo.

¹⁵ Silvio d'Amico, Efisio Cipriano Oppo, Arnaldo Frateili, *I Balli Russi al Costanzi: le danze, le scene e i costumi, la musica*, «L'Idea Nazionale», 2 marzo 1920. In questo articolo i «Balletti Russi» vengono consacrati come un avvenimento importante anche dal punto di vista del rinnovamento teatrale. Sulla ricezione dei «Balletti Russi» in Italia cfr. Eleonora Egizi, *La compagnia dei Balletti Russi di Djagilev in Italia*, in *L'anticipo italiano*, cit., pp. 123-148.

¹⁶ Cfr. il saggio di Carla Arduini, *La tournée italiana di Max Reinhardt del 1932*, in *Ivi*, pp. 193-212.

¹⁷ Cfr. Fabrizio Pompei, *Appia a Milano*, in *Ivi*, pp. 148-157.

¹⁸ Cfr. Noemi Tiberio, *Tairov in Italia: «L'uragano»*, in *Ivi*, pp. 170-185.

Territorialità extra-registiche: i piccoli teatri italiani

È importante ricordare che l'avvicinamento a tappe dell'onda registica verso il nostro Paese non passò sempre dai grandi teatri professionali; ma più spesso esso va rintracciato in scene particolari, in laboratori sperimentali. Il fenomeno nuovo da notare nella vita della scena teatrale internazionale fu, infatti, il frequente rifugiarsi degli innovatori, in odio alla scena commerciale, nei cenacoli, nei cosiddetti «sperimentali» appunto, negli «studi», nei «Kammerspiele», nei teatri d'avanguardia e d'eccezione – insomma in tutti quei piccoli teatri sorti a cominciare dalla fine dell'Ottocento¹⁹. Anche l'Italia ebbe i suoi piccoli teatri, che, sul modello di quelli europei, si proponevano innanzitutto l'affermazione di nuovi metodi di lavoro e di allestimento scenico, nonché la rivelazione di nuovi autori. Esperienze minoritarie, certo, caratterizzate dalle esili radici e dalla scarsità di sementi, oltre che dalla sostanziale separazione dall'azione istituzionale dello Stato, ma in cui attecchirono, più che in altri luoghi, i germi di quel «male necessario» che cominciava a essere considerata la regia.

C'è da riconsiderare a questo punto, anche se brevemente, l'enorme influenza che il pensiero di Silvio d'Amico ha avuto sullo sviluppo e sulla memoria dei piccoli teatri d'arte, ridimensionando, però, l'accusa nei confronti del critico romano «di normalizzazione premeditata della scena italiana attraverso la regia interpretativa, messa in riparo in scuola dalle tempeste dello sperimentalismo creativo»²⁰. D'Amico coglie tutti i difetti insiti nella forma più diffusa di teatro sperimentale degli anni Venti e Trenta: il «teatro piccolo», misura per un pubblico d'élite e per spettacoli eccezionali, sottratti alle leggi del mercato, è, per lui, la negazione stessa del teatro; ma nelle *Cronache*²¹, nonostante la sua avversione, non ignora la funzione storica che i teatri d'eccezione avevano laddove la loro «eccezionalità» aveva ragion d'essere, ovvero in quei Paesi in cui c'era una regola rispetto a cui immettere opere dai nuovi caratteri estetici e introdurre nuovi metodi di recitazione, così come proponevano gli sperimenta-

¹⁹ Il Théâtre Libre di Antoine, a Parigi (1887); la Freie Bühne di Berlino (1889); l'Independent Theatre di Londra (1891); l'Œuvre di Parigi (1893); il Teatro d'Arte di Mosca (1898); l'Irish Literary Theatre (1899), poi divenuto l'Abbey di Dublino; il Court Theatre di Londra (1904); il Vieux-Colombier di Parigi (1913).

²⁰ Luigi Squarzina, *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e sconfitte*, Pisa, Pacini Editore, 2005, p. 264.

²¹ Silvio d'Amico, *Cronache del teatro (1914-1955)*, Bari, Laterza, 1963-1964, 2 voll.: vol. I, pp. 477-478.

li²². La polemica di d'Amico, dunque, non va intesa tanto contro i teatri d'eccezione, ma a favore della regola. Il problema del teatro italiano, secondo il critico romano, rimaneva, come già più volte segnalato, un problema di attori e di formazione²³.

In un articolo del 1925, anche Umberto Fracchia, da strenuo difensore degli sperimentali, sembrò, un po' contraddittoriamente con quanto scritto prima, adeguarsi alla linea di d'Amico. Sarà proprio nella natura del modello assunto dai piccoli teatri, infatti, che il giornalista, non diversamente dal critico romano, tenterà di rintracciare le ragioni del loro fallimento, rimproverando ai fondatori e animatori dei teatrini milanesi, in particolare, di aver battuto la strada del teatrino puritano e pedagogico e di non aver osato proporre un teatro d'arte «spregiudicato, festoso, antipuritano, antiletterario, artistico in senso popolare, rivoluzionario e non conservatore, polemico in ogni manifestazione, all'avanguardia di ogni più audace novità»²⁴. In sostanza, il giornalista accusava i piccoli teatri di non aver rinnegato abbastanza il teatro comune (opinione peraltro condivisa dai deni-

²² «[Q]uando ad un teatro piccolo, come par che succeda spesso da noi, mancano appunto i *nuovi* attori, quelli che dovrebbero battere i vecchi e il loro modo di recitare insegnandone uno nuovo, che utile all'arte e che diletto al pubblico può derivare dall'ascoltazione di volenterosi e inesperti dilettanti? Che criterio è codesto, di chiamare "teatro d'arte" quei teatri dove nessuno sa recitare con arte, in contrapposto ai grandi teatri, dei cui vizi stiamo denunciando l'elenco ogni giorno, ma dove insomma s'incontrano degli artisti e talvolta grandi artisti? E come è pensabile che con esecuzioni di tal genere possa farsi accettare dal pubblico quel che non si affida ai vituperati e vituperabili, ma per lo meno esperti professionisti della scena?» (*Ivi*, p. 478).

²³ Non a caso, quando sarà chiamato a pronunciarsi sull'annosa questione del teatro, d'Amico punterà alla ricostituzione del sistema teatrale italiano a partire proprio dalla scuola. Intanto, se pure non ignorava – e non ignorerà – la funzione dei piccoli teatri d'arte, arriverà ad attribuire proprio al fenomeno del piccolo teatro appartato la cronicità della malattia del Teatro: «Il teatro – scriverà nel 1928 – è per eccellenza un'arte sociale che si rivolge alle grandi masse: è un fatto "religioso" in senso etimologico della parola latina ("religio", adunata, comunione). E perciò ha bisogno, per vivere, di fare appello ai sentimenti, alla passione, alla fede della folla. Il teatro del tempo nostro, vivo, ma malato, si è chiuso in camera, o in gabinetti d'esperienze dove non respira più che aria viziata. Persino l'apparato scenico moderno ha partecipato, era naturale, dello spirito non solo antiverista, ma negatore e distruttore, dei drammaturghi. Si sa che in certi casi è arrivato progressivamente dall'abolizione della ribalta a quella delle scene, e addirittura degli attori e del teatro. Per interpretare i drammi Jacques Copeau ha finito col leggerli puramente a un gruppo di ascoltatori. [...] La malattia del teatro d'oggi s'aggraverà sempre più quanto più esso continuerà ad appartarsi» («Comœdia», anno X, n. 10, ottobre-novembre 1928, pp. 5-7).

²⁴ Umberto Fracchia, *Piccoli teatri*, «Il Convegno», anno VI, n. 1, gennaio 1925, pp. 52-56, la cit. è a p. 53.

gratori del fenomeno dei teatrini d'arte), astenendosi da ogni tentativo ardimentoso. In realtà, nell'esperienza milanese de «Il Convegno» a cui Fracchia si riferiva, impostata su una tradizione di maggior compostezza – a differenza di quanto avveniva nella contemporanea attività romana di Bragaglia –, Enzo Ferrieri aveva scelto volontariamente la prudenza come consapevole linea guida per la realizzazione dei propri scopi.

Al di là degli esiti fallimentari, comunque, il merito più grande degli sperimentali fu l'aver alimentato teoricamente e praticamente la questione della formazione degli attori, la quale, insieme al rinnovamento del repertorio, era il canale attraverso cui si pensava dovesse passare il grande e lento baraccone italiano della scena.

Le ragioni dell'industrialismo teatrale a Torino. Il caso del teatro Odeon

Il fallimento degli sperimentali fu in larga parte dovuto alle contrapposte ragioni dell'industrialismo teatrale, contro cui si scagliarono attori, autori e capocomici. La lotta contro la logica industriale avvicinò realtà teatrali anche molto lontane tra loro. Sorprende un po' trovare sulle pagine de «La Stampa» un articolo (datato 30 maggio 1923) in cui Ermete Zacconi, uno dei più grandi attori dell'epoca insieme alla Duse, si scaglia contro «tutte le camorre, tutti i monopolismi che hanno fatto del teatro italiano una grande bottega», e aggiunge: «gli attori sono ora ridotti per la maggior parte ad essere degli strumenti nelle mani dell'industrialismo teatrale. Quindi costretti a sacrificare ad ogni passo la loro personalità, la loro sensibilità, le loro tendenze sentimentali ed estetiche al supremo interesse delle coalizioni». E annuncia: «No! Ora basta. Io non reciterò più in Italia»²⁵.

A sorprendere, qui, è la prossimità delle convinzioni espresse da Zacconi, di certo estraneo a tutto quanto era «il moderno» del teatro, a quelle dei rinnovatori, non tanto nella difesa della sensibilità e della personalità degli attori (in cui si potrebbe leggere la volontà di Zacconi di difendere il suo protagonismo attorico e un sistema, quello tradizionale dei ruoli, che certo lo avvantaggiava rispetto alla nuova «flessibilità» richiesta dal mercato), quanto nella comune lotta contro tutti i monopolismi. Pochi giorni prima, sempre il quotidiano torinese aveva divulgato un annuncio inviato in redazione «con pre-

²⁵ Zacconi dice: «Non reciterò più in Italia», «La Stampa», 30 maggio 1923.

ghiera di pubblicazione», dove ci si riferiva a un non meglio specificato teatro sperimentale nato a Torino «con l'intento di portare al teatro italiano un contributo di energie nuove»²⁶.

A Torino, non diversamente dal resto d'Italia, quindi, gli sperimentali nascevano con la volontà di cambiare una situazione teatrale soffocata dalle logiche industriali. È un panorama, quello che si offre ai giovani torinesi, che si pone sotto l'insegna della superproduzione del teatro francese²⁷, del «gaglioffismo morale» – come scriveva Gramsci nelle sue *Cronache* – di una scena fondata su un repertorio «spesso imposto da necessità industriali e dal particolare *cattivo gusto* imperante»²⁸.

È sempre Gramsci a denunciare con vigore l'inesorabile processo di industrializzazione del mondo dello spettacolo, che vedeva in Torino uno degli esempi più vistosi di questo fenomeno. Già nel 1919, scrivendo a proposito di Emma Gramatica, aveva colto, con precisa intuizione, le dannose conseguenze di questo sistema di cose:

[A]i vincoli disciplinari generati spontaneamente dal lavoro in comune sono successi i «vincoli» che legano l'intraprenditore ai salariati, i vincoli della forza e dell'impiccato. Le leggi della concorrenza hanno rapidamente condotto a termine l'opera loro disgregatrice: il comico è diventato un individuo, in lotta coi suoi compagni di lavoro, col «maestro», divenuto mediatore, e coll'industriale del teatro [...]. La tecnica teatrale ne è stata scombusolata²⁹.

I principali locali torinesi (Carignano, Alfieri, Politeama Chiarella) erano in mano ai fratelli Chiarella, i quali dal 1916 avevano accentratato il carattere utilitaristico della loro impresa, invadendo le sale con spettacoli di dubbio gusto e concedendo in prevalenza a compa-

²⁶ *Un teatro sperimentale*, «La Stampa», 23 maggio 1923.

²⁷ «Gli scrittori del teatro, francesi specialmente, ma anche italiani, avevano creato, per uso industriale, un mondo fittizio di avventurieri, di donnine allegre, di vecchie intriganti e di vecchi satiri. Era una riduzione meccanica del mondo, era una versione artificiosa del mondo, utilissima ai fini del successo, perché offriva una inesauribile miniera di spunti, di intrighi, di intrecci, non domandava sforzi di fantasia, non domandava elaborazioni faticose. Il pubblico di scioperati che affollava i teatri si divertiva e si diverte tuttora a quegli intrighi e a quelle gaglioffaggini» (Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori riuniti, 1996, p. 187).

²⁸ *Ivi*, p. 184.

²⁹ Antonio Gramsci, *Emma Gramatica*, «Avanti!», 1° luglio 1919, ora anche in *Ivi*, p. 221.

gnie di mediocre levatura la possibilità di agire nei teatri cittadini. Contro la soffocante monopolizzazione della scena torinese, la polemica gramsciana raggiunse punte di particolare violenza, non esitando a raffrontare l'accorto spirito organizzatore dei Chiarella all'avidità speculatrice del noto impresario nord-americano Barnum:

Barnum o il consorzio teatrale: Barnum o il *trust* dei fratelli Chiarella. Lo spirito animatore è lo stesso: è lo spirito dell'accumulatore di quattrini, cieco sordo, insensibile a tutto ciò che non sia cespite di guadagno. 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 americane e di ghiacciate, pur mantenendo nella ditta l'aggettivo «teatrale»³⁰.

Le conseguenze di questo modo di operare si rivelarono particolarmente gravi, come si diceva, per la stessa funzionalità delle compagnie teatrali. Raggiunte vantaggiose posizioni di monopolio, infatti, i trust degli impresari potevano intervenire nei confronti delle compagnie, condizionandone anche la dimensione artistica e culturale³¹.

È in questi anni – gli anni dello scontro corporativo, delle prime rivendicazioni sindacali degli attori «scritturati», dei trust dei proprietari dei teatri, della discussione su un nuovo contratto unico per gli attori, del progressivo estendersi dei poteri della «Società degli Autori», della crisi della tradizionale organizzazione per ruoli delle compagnie di prosa – che nasce a Torino, su iniziativa di Riccardo Gualino, il progetto di un teatro che si voleva diverso. Siamo nel 1923. Per l'affinità di scopi e di intenti e per una certa comodità espositiva, faccio rientrare nella categoria «teatri d'eccezione», almeno per ciò che la denominazione letteralmente suggerisce, anche le

³⁰ *Ivi*, p. 177. Le accuse di Gramsci suscitarono le reazioni dei Chiarella con una serie relativa di lettere aperte (cfr. *Ivi*, pp. 178-180).

³¹ «Le compagnie maggiori sono riservate alla provincia, ai piccoli centri, dove è naturale che gli attori siano pagati di meno, perché i teatri sono più piccoli e gli incassi minori ... I teatri delle grandi città, anche se adibiti a spettacoli di ordine inferiore, rimangono redditizi, perché c'è tra i 500 mila cittadini quel certo numero di individui che li frequenta lo stesso. Gli artisti di varietà sono pagati di meno e il capitale si impingua. Nei piccoli centri, è necessario il grande nome per attirare la folla; gli artisti sono pagati di meno perché la piazza è secondaria e il capitale si impingua allo stesso modo. Le grandi compagnie si dissolvono, gli attori sono costretti per vivere a dedicarsi al cinematografo; l'industria teatrale monopolizzata non se ne preoccupa; i suoi affari prosperano ugualmente per l'impossibilità della concorrenza, per l'abbassamento del livello estetico» (cit. in Edo Bellingeri, *Dall'intellettuale al politico. Le «Cronache teatrali» di Gramsci*, Bari, Dedalo Libri Editore, 1975, p. 55).

esperienze promosse dall'opera mecenatesca di Gualino. Imprenditore originale, uomo d'affari estroso, finanziere creativo, capitalista audace, nel 1923 Riccardo Gualino aveva quarantaquattro anni. Alle spalle, varie vicende finanziarie avevano costellato la sua vita professionale di brucianti arresti e repentine riprese. Il suo dinamismo imprenditoriale, infatti, lo aveva portato spesso a impegnarsi in progetti avventurosi basati per lo più su un sistema spregiudicato di indebitamento a catena, fermato solo da cadute rovinose. «È assai probabile che alle generazioni del secondo dopoguerra il nome di Riccardo Gualino suoni pressappoco sconosciuto o che nella migliore delle ipotesi evochi, al più, immagini sfocate o frammentarie» – così scrive Giovanni Tesio nella sua Introduzione al volume *Riccardo Gualino scrittore*³². Prima di essere uno scrittore, però, Gualino fu un uomo d'affari tout court e anche un personaggio leggendario. Il bilancio dei sogni e delle realizzazioni giustifica la sua leggenda e l'ascesa da semplice copista a viaggiatore di commercio, rappresentante, procuratore, amministratore e infine a grande capitano d'industria. In campo economico la sua azione si distribuì con la stessa intensità in imprese diverse e articolate: dalla prima società anonima fondata nel 1908 per lo sfruttamento forestale in Europa orientale, in breve tempo Gualino costruì un impero industriale e finanziario che andava dall'Unione Cementi al Setificio Nazionale; dalla Società dei legnami all'Unica; dall'Unione Fabbriche Viscosa alla Società Italiana per la seta artificiale, ai Calzifici nazionali riuniti; dalla Società sovvenzioni e sconti all'Unione Finanziaria; dalla Società Marittima e Commerciale alla Banca Agricola Italiana. La Snia-Viscosa, in particolare, fu, nello schieramento imprenditoriale piemontese dei primi anni Venti, secondo il giudizio di Valerio Castronovo, la società che raggiunse i traguardi più brillanti. E in effetti la nuova impresa, nata dalla Società di navigazione (Snia) e trasformata, nel 1920, in Società nazionale industria e applicazioni viscosa (Snia-Viscosa), solo cinque anni dopo era già una delle maggiori industrie italiane e una delle principali produttrici di rayon a livello mondiale. Sull'onda del successo nel nuovo comparto chimico-tessile, le attività di Gualino si estesero a macchia d'olio, comprendendo anche affari, per così dire, «ulteriori», che videro, tra l'altro, la collaborazione di Agnelli (al suo fianco sin dal 1918) nello scontro, ad esempio, con il gruppo «Ansaldo-Banca di Sconto» dei fratelli Perrone, che condusse i due a incrociare le partecipazioni della Fiat e della Snia e che portò Gualino ad

³² Giovanni Tesio, *Riccardo Gualino scrittore*, Torino, Famija Turineisa, 1979.

avere un ruolo decisivo nel controllo azionario della casa automobilistica torinese³³. La vicepresidenza della Fiat – di fatto sempre gestita in stretta collaborazione con Agnelli – e il notevole, ancorché parziale, successo nel tentativo di scalata al Credito Italiano condotto agli inizi del 1920 portarono Gualino alla ribalta della scena economico-finanziaria nazionale. Sono questi gli anni in cui i successi tecnici e produttivi delle sue aziende, e segnatamente della Snia, ricevettero l'apprezzamento di Benito Mussolini, il quale, per altro verso, si vedeva costretto a tollerare le frequentazioni artistico-intellettuali di Gualino, se non esplicitamente ostili al fascismo, quanto meno ostentatamente a esso estranee.

Su Gualino industriale e sulla sua vita è stato scritto molto³⁴; sui suoi rapporti con il fascismo, peraltro piuttosto ambigui e non sem-

³³ Sulla vicenda Fiat cfr. Nicola De Ianni, *Gli affari di Agnelli e Gualino 1917-1927*, Napoli, Prismi, 1998.

³⁴ Per un inquadramento generale della figura di Riccardo Gualino, si veda: Pier Francesco Gasbaretto, *Sogni e soldi. Vita di Riccardo Gualino*, Torino, Nino Aragno, 2007; l'autobiografia di Riccardo Gualino, *Frammenti di vita e pagine inedite*, Roma, Famija Piemontèisa, 1966. Su Gualino uomo d'affari: Fabio Tamburini, *Misteri d'Italia*, Milano, Longanesi, 1996, pp. 20-25; Richard. A. Webster, *L'imperialismo industriale italiano*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 276-281; Valerio Castronovo, *Il Piemonte*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 388 e sgg., pp. 403-406; Piero Cazzola, *Riccardo Gualino dalle foreste della Volinia a «Nuova Pietroburgo»*, «Piemonte vivo», n. 6, dicembre 1970, pp. 3-11; Claudio Bermond, *Riccardo Gualino finanziere e imprenditore: un percorso nel cuore dell'economia italiana del Novecento*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 2005; F. Rodda, «La Banca Agricola Italiana chiave di volta del trust Gualino (1918-1932)», Tesi di Laurea, Facoltà di Economia e Commercio, Università degli Studi di Torino, a.a. 1989-1990, relatore dott. Claudio Bermond; Claudio Bermond, *Formazione e dissoluzione di un patrimonio industriale e finanziario nel primo trentennio del secolo XX: il trust Gualino*, in Claudio Bermond et al., *Tra rendita e investimenti. Formazione e gestione dei grandi patrimoni in Italia in età moderna e contemporanea*, Atti del terzo Convegno Nazionale (Torino, 22-23 novembre 1996), Bari, Cacucci, 1998, pp. 493-526; Marco Fini, *Per una biografia di Riccardo Gualino come capitano d'industria*, in Giovanna Castagnoli et al., *Dagli ori antichi agli anni Venti. Le collezioni di Riccardo Gualino*, catalogo della mostra (Torino, dicembre 1982-marzo 1983), Milano, Electa, 1982; Francesco Chiapparino, *Note per una biografia imprenditoriale di R. Gualino*, in *Storie di imprenditori*, a cura di Duccio Bigazzi, Bologna, il Mulino-Fondazione Assi, 1996, pp. 357-380. Sull'impresa di Gualino in Russia: Marco Fini, *Pietroburgo, mio Eldorado*, «Storia Illustrata», n. 347, 1986, pp. 64-71; Francesco Chiapparino, *Gualino in Europa orientale (1908-1915)*, in *Imprenditori italiani del mondo ieri e oggi*, a cura di Duccio Bigazzi e Federico Rampini, Milano, Libri Scheiwiller, 1996, pp. 99-120. Sulla Lux Film: Alberto Farassino e Tatti Sanguineti, *Lux Film. Esthétique et système d'un studio italien*, Locarno, Editions du Festival international du film de Locarno, 1984; Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

pre classificabili sotto facili etichette³⁵, esistono fascicoli e numerosi documenti conservati presso l'Archivio dello Stato di Roma³⁶; abbondano anche i libri, e materiali d'altro genere, sulla sua attività di collezionista³⁷, e particolarmente sviscerata è la ricostruzione del suo ruolo di committente di architetture³⁸; completa il quadro il volume

³⁵ «La disavventura finanziaria, seguita da quella politica, accrediterà agli occhi sovente affetti da strabismo della memorialistica – e talora a quelli un po' corrivi di certa divulgazione storica – l'etichetta di un Gualino antifascista: coerentemente con il Gualino appassionato cultore delle arti, protettore degli uomini di cultura, egli stesso uomo colto e aperto al mondo, antiprovinciale e curioso. Una conferma individuale dell'assioma generale che la cultura – a Torino come altrove, ma specialmente a Torino – negli anni del regime sarebbe, *sic et simpliciter*, antifascista; e dunque se vi è sforzo sprovincializzante è di segno antifascista, e viceversa. Si è cercato nel corso di queste pagine di disegnare, nei diversi aspetti, un panorama più articolato, ricco di chiaroscuri, mostrando che la cultura italiana (e torinese, nella fattispecie) non è così chiusa e provinciale» (Angelo D'Orsi, *La cultura a Torino tra le due guerre*, Torino, Einaudi, 2000, p. 234).

³⁶ Archivio Centrale dello Stato (Roma), Ministero dell'Interno, Direzione Generale della Pubblica Sicurezza (PS), Divisione Polizia Politica, Fascicoli Personali, Riccardo Gualino, busta 639.

³⁷ *Lionello Venturi. La collezione Gualino*, a cura di Giusta Nicco, «Rivista storica italiana», anno XLIV, vol. V, gennaio 1927, pp. 69-71; Noemi Gabrielli, *Le fortunate vicende della donazione Gualino alla Sabauda*, «Studi Piemontesi», vol. IV, fascicolo 2, novembre 1975, pp. 412-419; Giovanna Castagnoli *et al.*, *Dagli ori antichi agli anni Venti*, cit.; D. Rissone, *Ritratto di un collezionista*, testo del filmato su nastro relativo alla mostra «Dagli ori antichi agli anni Venti. Le collezioni di Riccardo Gualino», Torino, Palazzo Madama-Galleria Sabauda, dicembre 1982-marzo 1983.

³⁸ *Riccardo Gualino: architetture da collezione*, a cura di Luigi Ferrario e Andrea Mazzoli, Milano, Istituto Mides-Trau, 1984; Alberto Abriani, *L'architettura industriale di Riccardo Gualino*, in *Riccardo Gualino: architetture da collezione*, cit.; Alessandro Martini, *Riccardo Gualino tra storicismo e architettura «moderna»: il caso delle Scuderie di Mirafiori dell'ingegner Vittorio Tornielli*, in Alessandro Martini *et al.*, *De Venustate et Firmitate. Scritti per Mario Dalla Costa*, Torino, Celid, 2002, pp. 532-543; Idem, *Riccardo Gualino e l'estensione del limite della città. La SNIA-Viscosa e le trasformazioni della periferia di Torino negli anni Venti*, «Storia Urbana», anno XXVII, n. 102, gennaio-marzo 2003, pp. 45-68; Idem, *Architetture per Gualino*, in *Torino da capitale politica a capitale dell'industria*, a cura di Vera Comoli e Giuseppe Bracco, Torino, Archivio Storico della Città di Torino, 2004, tomo I: *Il disegno della città (1850-1940)*, pp. 337-344; Alessandro Martini, *Gualino dimenticato? Memoria e rimozione di una stagione di nuove architetture e promozione culturale (1917-1931)*, in *Vicende e dibattiti torinesi*, «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», nuova serie, n. 1, settembre 2007, pp. 68-85; Giuseppe Pagano, *Architettura e città durante il fascismo*, a cura di Cesare De Seta, Milano, Editoriale, 2008; Alessandro Martini, *Architetture per il teatro. Riccardo Gualino tra passione privata e attività imprenditoriale (1923-1931)*, in *Architetture dell'Ecclettismo. Il rapporto tra l'architettura e le arti (1930-1960)*, a cura di Loretta Mozzoni e Stefano Santini, Napoli, Liguori Editore, 2009; Alessandro Martini, *L'impegno pri-*

di Giovanni Tesio, già citato, sull'attività di Gualino come scrittore³⁹, in cui l'autore raccoglie due racconti dell'industriale: *Solitudine* e *Uragani*. Contrariamente a quanto si pensa, dunque, la bibliografia (segnalata in nota) consente di smentire l'oblio e il disinteresse di cui si parla quando si tratta di Gualino; molti aspetti della sua vita, infatti, sono stati indagati. Sintomo questo di un interesse crescente negli anni. Ma qui è soprattutto l'attività mecenatesca che ci interessa, non per aggiungere un altro saggio ai tanti già pubblicati sull'argomento⁴⁰, ma per cercare di rintracciare – per il momento solo attraverso delle ipotesi che speriamo di concretizzare, in seguito, in lavori futuri – la nascita di un mecenatismo che avrebbe potuto contribuire, pensiamo, ad anticipare il processo di svecchiamento in atto nel teatro italiano negli anni Venti, ma che si trovò a fare i conti con delle realtà, quella torinese da una parte e quella italiana dall'altra, governate, come abbiamo visto, da regole che sembrarono non appartenere a Gualino, e con le quali, supponiamo, il mecenate industriale dovette necessariamente scontrarsi. In che termini e accettando quali compromessi non sappiamo ancora dire.

Quando si parla del mecenatismo di Gualino si fa riferimento soprattutto a due ambiti: la pittura e il teatro. Al primo appartiene il sostegno accordato ad alcuni artisti che, riunitisi nel cosiddetto «Gruppo dei Sei»⁴¹ – nato proprio dalla frequentazione dell'entourage guali-

vato e la passione pubblica, dall'Europa all'Italia. Riccardo Gualino tra teatro, musica e danza, 1923-1931, in Ivi, pp. 87-120.

³⁹ Giovanni Tesio, *Riccardo Gualino scrittore*, cit.

⁴⁰ Luciano Tamburini, *I teatri di Torino*, Torino, Einaudi, 1966; Marziano Bernardi, *Riccardo Gualino e la cultura torinese*, in Riccardo Gualino, *Frammenti di vita e pagine inedite*, cit., pp. 159-200; Roberto Gabetti, *Riccardo Gualino e la Torino degli anni '20*, «Studi Piemontesi», vol. XI, marzo 1982, pp. 13-27; Gian Giorgio Masara, *La presenza di Gualino nella cultura torinese*, «Cronache economiche», n. 3, 1983, pp. 73-76; Valerio Castronovo, *Torino*, Bari, Laterza, 1987; Maria Mimita Lambertini, *Riccardo Gualino e i Sei di Torino*, in *Storia illustrata di Torino*, a cura di Valerio Castronovo, Milano, Elio Sellino Editore, 1993, vol. VII: *Torino dal fascismo alla Repubblica*, pp. 1841-1860; *Le capitali d'Italia: Torino, Roma 1911-1946: arti, produzioni, spettacoli*, a cura di Marisa Vescovo e Netta Vespignani, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Bricherasio, 4 dicembre 1997-22 marzo 1998), Milano, Electa, 1997; Anna Apostolo, *Riccardo Gualino: un sogno d'arte al teatro di Torino*, Torino, Grande Editore, 1998; Angelo D'Orsi, *La cultura a Torino tra le due guerre*, cit.; Alessandro Martini, *L'impegno privato e la passione pubblica, dall'Europa all'Italia. Riccardo Gualino tra teatro, musica e danza, 1923-1931, in Architetture dell'Eclettismo*, cit., pp. 87-120.

⁴¹ Il «Gruppo dei Sei» era composto da Jessie Boswell (1881-1956), Gigi Chesà (1898-1935), Nicola Galante (1883-1969), Carlo Levi (1902-1979), Francesco Menzio (1899-1979) ed Enrico Paulucci (1901-1999).

niano –, fecero di Torino il centro del divenire artistico internazionale; un dato, questo, su cui il critico Edoardo Persico, teorico del gruppo, scrisse: «Questo raccolto e severo europeismo è tuttavia degno di essere assunto dalle nuove generazioni come il motivo più originale del loro lavoro»⁴². L'europeismo è, infatti, la parola chiave del gruppo, che prende le distanze da ogni forma d'arte di regime e anche dal tradizionalismo inteso come celebrazione nazionalistica, chiusa ed esclusiva, con riferimento polemico soprattutto a «Novecento» e al suo sbandierato «ritorno all'ordine»⁴³. Sotto la guida morale e intellettuale di Felice Casorati, che i componenti del gruppo frequentano e riconoscono come maestro, i «Sei di Torino» vogliono rintracciare i rapporti dell'arte italiana con il resto dell'Europa, riallacciandosi alla Scuola di Parigi, ai Fauves, a Modigliani, a Manet, Picasso, Dufy, Matisse, Braque, all'Espressionismo storico di matrice tedesca, alla ricerca di un linguaggio libero, di ampio respiro culturale, antiaccademico, lontano da ogni retorica – una scelta estetica alla quale, ben presto, si assegnò anche una connotazione politica⁴⁴.

⁴² In Angelo D'Orsi, *La cultura a Torino tra le due guerre*, cit.

⁴³ L'antitesi al «Novecento» degli artisti torinesi, secondo Angelo D'Orsi, nasce in primis da ragioni di mercato. «Forse – continua D'Orsi – guardando in termini assai generali all'opera dei Sei, si può parlare di una complessiva diversità di gusto». Occorre qualche cautela in più per cogliere una contrapposizione di poetiche, tant'è vero che la prima recensione sulla «Gazzetta del Popolo» di Emilio Zanzi ne parla come di una manifestazione di novecentismo. Un altro critico locale, Marziano Bernardi, collaboratore di Gualino nell'impresa del Teatro di Torino e destinato a lunga carriera sulle pagine de «La Stampa», pur attribuendo «nobiltà» all'impostazione dei «Sei», afferma senza mezzi termini di preferire al neoimpressionismo, ancorché «intelligentissimo», di un Menzio o di un Chessa, la «ormai raggiunta maturità costruttiva di un Emilio Sobrero». La citazione è in *Ivi*, p. 211.

⁴⁴ «All'avventura dei *Sei* è stata sovente prestata una valenza più generale, politica, o quanto meno civile [...]. Invero, la collocazione generale di questi pittori è più correttamente interpretabile nei termini della richiesta di spazi culturali e di mercato, anche contro quell'egemonia milanese che si va profilando all'ombra dei Novecentisti» (*Ivi*, p. 210); «Vi è ragione di dubitare che le idee di quei giovanotti (Chessa è del 1898, Menzio del '99, Paulucci del '901, Levi, il più giovane, del '902) siano, all'epoca della loro uscita in gruppo, così chiare e convinte» (*Ivi*, p. 208). La connotazione politica dei «Sei» potrebbe più direttamente ricollegarsi alle convinzioni di Felice Casorati, prezioso collaboratore di Lionello Venturi nella formazione del gusto artistico di Gualino, nonché amico di Gobetti, il quale, nel 1923, dedicherà al pittore un'intera monografia. Casorati aveva manifestato la sua avversità al fascismo aderendo al gruppo degli «Amici di rivoluzione liberale», così come aveva fatto Lionello Venturi, storico dell'arte all'Università di Torino, rifiutandosi di prestare il «giuramento di fedeltà al fascismo» e perdendo, così, la sua cattedra nel 1931.

Quando si parla del mecenatismo di Gualino non si può dimenticare l'impresa del «Teatro di Torino», seguito ideale del privato teatrino di via Gallinari, inaugurato nel 1925, dopo opportuni restauri, nella vecchia sede del teatro Scribe. E siamo al secondo punto.

L'esperienza dei due teatri è qui necessariamente solo accennata. Siccome si tratta di un argomento a lungo dibattuto e sul quale molti hanno già scritto, crediamo sia opportuno rimandare a quelle pubblicazioni anziché cercare di sintetizzarne qui gli aspetti principali, rischiando di impoverire il senso di complessità culturale che il teatro ebbe nella Torino degli anni Venti.

In realtà ci fermiamo, indugiando ancora un po' con alcune domande, su un aspetto che, proprio perché troppo noto, può presentare ancora dei nodi da sciogliere: un teatro che, in un momento di incipiente chiusura nazionalistica, proponeva al pubblico torinese concerti, raffinati spettacoli d'Opera, di danza, di prosa dei maggiori rappresentanti della regia europea, come si poneva nei confronti dei piccoli teatri (con i quali condivideva, in parte, gli stessi obiettivi)? E nei confronti del teatro tradizionale (e delle logiche sempre più pressanti del trust teatrale, in particolare quello dei fratelli Chiarella)? E del fascismo? Se quest'ultimo punto è quello che più facilmente trova una risposta negli interessi economici a cui il Regime non era di certo indifferente, gli altri due punti non sono stati abbastanza approfonditi dagli studi precedenti.

In uno stesso territorio, quello italiano, convivevano realtà disparate che in alcuni momenti della loro storia si attraversarono, forse, senza incontrarsi davvero, però. Sarebbe bastato un minimo cortocircuito per far saltare tutto in aria, eppure il precario equilibrio si mantenne. Sui piccoli teatri d'eccezione, sulle compagnie di giro o semistabili assoggettate alle dure regole del trust, sui teatri di Gualino e, soprattutto, sui loro rapporti c'è ancora molto da dire. Tutti erano alla ricerca di alternative e soluzioni, che rimasero spesso isolate.

Credo, però, che l'esperienza di Gualino come mecenate nel teatro faccia eccezione, non solo per quella tanto decantata «aria europea» che pure altre realtà respiravano – basti pensare ai teatri di Pirandello o di Bragaglia: mentre il primo preferirà esportare le sue idee sul teatro fuori del teatro, il secondo trasformare, riadattare, riconvertire le innovazioni europee in un linguaggio teatrale più propriamente italiano, anche se non tradizionale –, ma anche perché i palcoscenici di Gualino ospitarono, per la prima volta in Italia, alcu-

ne delle maggiori novità europee, aprendo così, come scriveva Marziano Bernardi, «nuovi orizzonti di cultura artistica»⁴⁵.

Se dovessimo prendere in esame l'esperienza del «Teatro di Torino» e quella precedente del piccolo teatro privato in via Galliari, l'impressione che se ne ricaverebbe, sebbene ancora superficiale, sarebbe quella di una separazione netta da tutto quello che nel frattempo accadeva sulle scene italiane, soprattutto quelle torinesi. Una doppia separatezza, dunque. Da un lato l'ambiente gualiniano nella cittadella culturale, dall'altro Torino rispetto al resto d'Italia.

Questa nostra ricerca non parte, però, dal 1925, anche se lì vuole arrivare, ma dal 1923, quando una serie di congiunture convincono Gualino ad affittare un teatro, l'Odeon (ex Trianon), mentre altrove (a Milano e a Roma, in particolare) nascevano e subito morivano gli sperimentali.

Partendo dalle parole di Angelo D'Orsi, il quale sostiene che sarebbe erroneo assegnare a Gualino il semplice ruolo di ufficiale pagatore (un'impressione di certo alimentata dalla dispendiosa politica attuata da Gualino col «Teatro di Torino»), ci domandiamo quanto l'ambiente torinese, «dominato da vecchi camorristi»⁴⁶ – come scriveva Casorati –, condizionò lo sviluppo di quella prima esperienza. Gualino rimase davvero immune dalle logiche imperanti del trust o ne fu invece coinvolto e, se sì, in che misura? Ancora lontano dalla figura di «promotore di cultura», così come veniva inteso da Gramsci e poi da Gobetti, nel 1923 in Gualino ci fu anche, credo, un coinvolgimento interessato alle cose di teatro. Un'ovvietà anche questa, forse, ma che non è evidenziata nella bibliografia raccolta finora. Il nostro intento non è analizzare quel coinvolgimento, bensì partire da quello per indicarne l'affrancazione, che sembra registrarsi e che di certo ci fu, rispetto alle logiche di mercato, facendo assumere definitivamente al Gualino-imprenditore quel ruolo che oggi la storia gli riconosce, quello di promotore di cultura, appunto, di munifico mecenate.

Quello che qui ci interessa è, inoltre, capire anche se la breve stagione di quel primo esperimento gualiniano nel teatro, che pure ebbe in programma le danze di Mary Wigman e dei Sakharoff, na-

⁴⁵ Marziano Bernardi, *Riccardo Gualino e la cultura torinese*, in Riccardo Gualino, *Frammenti di vita e pagine inedite*, cit., pp. 159-200. La citazione è a p. 199.

⁴⁶ La citazione è tratta da non meglio precisate lettere a Nino Barbantini, in Paolo Thea, *La critica e Casorati: profilo e antologia*, in Felice Casorati. 1883-1963, a cura di Maria Mimmita Lamberti e Paolo Fossati, Milano, Fabbri, 1985, pp. 141-167.

scondesse, in nuce, le stesse caratteristiche di eccezionalità delle esperienze successive.

Il quinquennio teatrale gualiniano (quello del «Teatro di Torino», per intenderci: 1925-1930) può essere visto come il momento più intenso e ricco della cultura cittadina nella gran parte delle arti da palcoscenico. Commentando uno degli spettacoli realizzati dalla danzatrice Mary Wigman nel 1925 al «Teatro di Torino», un cronista cittadino scrive con un' enfasi non del tutto immotivata: «Senza dubbio la genialità e lo sfarzo cinquecenteschi di questo signore torinese realizzarono in ogni particolare il sogno di un teatro d'arte»⁴⁷. Eppure, quando Mary Wigman, nel 1923, si era esibita la prima volta in Italia all'Odeon di Gualino, i giornali parvero non accorgersene.

La sera del 25 ottobre 1923, mentre si festeggiava con numerose celebrazioni la ricorrenza del primo anniversario della Marcia su Roma, con Mussolini in visita presso gli stabilimenti Fiat di Torino, il nuovo Teatro Odeon dava avvio alla sua prima (e unica) stagione. Su la «Gazzetta del Popolo» solo un breve annuncio: «Grandi Balli Norvegesi all'inaugurazione del Teatro Odeon, teatro d'arte, dov'era già il Trianon»⁴⁸. In realtà i «Grandi Balli Norvegesi» non esistevano e dietro questo nome, inventato da Gualino per nascondere la vera provenienza, si celava una delle più grandi ballerine tedesche: Mary Wigman.

Il primo conflitto mondiale era finito da cinque anni, ma il problema delle riparazioni di guerra era ancora molto attuale; la conferenza del 2 gennaio 1923, a Parigi, in cui erano stati esposti i progetti francese, italiano e inglese per il pieno rispetto delle sanzioni stabilite dai trattati di pace, non risolse minimamente la questione, e la Francia, nello stesso anno, aveva invaso il bacino minerario della Ruhr, innescando una serie di reazioni a catena. Nei confronti della Germania, che nel frattempo attraversava una profonda crisi politica (che sarebbe sfociata di lì a poco nel tentativo di un colpo di stato nazionalista a opera di Hitler e Ludendorff), c'era dunque ancora una forte tensione, ma il timore di una reazione contro la Wigman – come sostiene Patrizia Veroli nel suo saggio *Mary Wigman, la «negra bianca»*⁴⁹ – non sembra essere stato l'unico motivo dello stratagem-

⁴⁷ Eugenio Bertuetti, *Mary Wigman e le sue danzatrici al Teatro di Torino di Riccardo Gualino*, «Il Regno», 12 maggio 1925.

⁴⁸ *Grandi Balli Norvegesi*, in *Rassegna drammatica e musicale. Odeon*, «Gazzetta del Popolo», 25 ottobre 1923, p. 5. In prima pagina: *La giornata trionfale di Mussolini a Torino*.

⁴⁹ Patrizia Veroli, *Mary Wigman, la «negra bianca»*, in *Idem, Baccanti e dive*

ma di Gualino. Il nome «Grandi Balli Norvegesi», infatti, a quanto pare servì anche per attrarre un pubblico che, non molto tempo prima, aveva decretato il successo dei famosi «Balletti Svedesi», i quali avevano fatto registrare allo Scribe il tutto esaurito e «una accoglienza di pubblico festosissima»⁵⁰. Una strategia degna del più astuto impresario. Quanto questa trovata abbia funzionato purtroppo non sappiamo dire, visto che sullo spettacolo della Wigman non ci sono recensioni. Passò inosservato? Forse, ma credo che le vere ragioni di questo silenzio vadano ricercate in quella prudenza con cui Gualino – già proprietario, nel 1923, della «Gazzetta del Popolo» e de «La Stampa», ovvero dei due maggiori quotidiani torinesi⁵¹ – intese affrontare questa prima esperienza.

Sul debutto della Wigman a Torino, però, qualcosa rimane. Nello specifico: un'intervista rilasciata dalla danzatrice al critico americano John Martin⁵², che, a dir la verità, non va oltre la mera ricostruzione dell'evento. C'è da rilevare una curiosità: il lungo scroscio di risate che accolse le danzatrici appena il sipario fu sollevato. Ogni numero fu applaudito – racconta la Wigman al suo intervistatore – , ma quando il sipario si sollevò nuovamente per la seconda parte del programma gli spettatori di nuovo eruppero nelle risa più sfrenate. Questo accadde ognuna delle tre sere (25 ottobre, 1° e 3 novembre). Nell'intervista la danzatrice tedesca riteneva che fossero stati i piedi nudi, i semplici costumi e l'aspetto severo di tutte le ballerine a causare una simile reazione. Dai cronisti dell'epoca non fu rilevato nemmeno questo, che di certo costituì una reazione anomala.

Per il suo debutto la Wigman aveva scelto una delle sue maggiori opere di gruppo, *Szenen aus einem Tanzdrama* (da noi presentata come *Scene drammatiche*), un lavoro ancora in gestazione che l'artista avrebbe presentato in versione completa, in Italia, solo nel 1925 (proprio nel teatrino privato di Gualino). Il programma prevedeva, nella seconda

dell'aria. Donne e società in Italia 1900-1945, Città di Castello (Perugia), Edizioni Edimond, 2001, pp. 183-204.

⁵⁰ *Allo Scribe. I balli svedesi*, «La Stampa», 28 aprile 1923. L'articolo continua: «Ma bisogna dire che tutto il corpo di ballo in genere rivela una scuola di raffinata perfezione. Il complesso è uno spettacolo di grazia, se non di sfarzo, di misura, di eleganza che ieri sera ci ha rifatti e consolati della tristezza e volgarità straripante nei balli moderni».

⁵¹ Cfr. Valerio Castronovo, *La stampa italiana dall'Unità al fascismo*, Bari, Laterza, 1973.

⁵² John Martin, *The Dance: Its Progress in Italy*, «The New York Times», 5 luglio 1931.

parte, una serie di assoli⁵³, per chiudersi, poi, con un finale danzato da tutto il gruppo (ben venticinque donne occupavano la scena)⁵⁴.

Il 1° novembre, la «Gazzetta del Popolo» riservava alla «Serata d'onore della ballerina Mary Wigman» solo un breve accenno: «La celebre ballerina – si legge – eseguirà per la prima volta la *Danza macabra* di Saint-Saëns, la *Danza eroica* di Listz e altre numerose danze originali⁵⁵. È certo che il pubblico torinese anche questa sera, come sempre, affollerà l'elegante Odeon»⁵⁶.

Il teatro aveva iniziato la sua attività da poco più di una settimana e già vantava un suo pubblico numeroso e fedele. Nonostante questo, anche sulla seconda serata della Wigman mancano recensioni. Il quotidiano torinese si occupò, infatti, ben più largamente, della Compagnia drammatica Pavlova-Caponizzi che la sera prima si era esibita al Teatro Carignano (uno dei teatri del trust torinese, insieme all'Alfieri e al Politeama Chiarella)⁵⁷.

⁵³ Si tratta di *Furioso* (Rya Ryser), *Languido* (Berthe Bartholomé), *Lento* (Anna Frank), *Andante e Allegretto* (Yela Schirmer e Ruth Kraemer), *Suite d'una canzone russa* (Mary Wigman), *Allegro marcato* (Yvonne Georgi e Gret Palucca).

⁵⁴ I pezzi mostrati a Torino prevedevano una *Chiamata* (della leader, la Wigman), a cui seguiva il *Pellegrinaggio* delle allieve, in una lunga, morbida marcia secondo cammini divergenti che tendevano a vorticare, fino a quando la leader si insinuava in mezzo a loro. A questo punto tutto il gruppo si ridisponneva in un cerchio pulsante, forma armonica di cui un ulteriore svolgimento era il *Triangolo*, formato dalla Wigman e da due allieve: la configurazione era destinata tuttavia a rompersi in un furibondo *Caos*. Una descrizione di *Szenen* tratta da documenti dell'epoca è in Susan A. Manning, *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1993, pp. 110-119, e in Hedwig Müller, *Mary Wigman. Leben und Werk der großen Tänzerin*, Berlino, Quadriga, 1987, pp. 107-111. Parte della descrizione è ora anche in Patrizia Veroli, *Baccanti e dive dell'aria*, cit., pp. 186-187 e note.

⁵⁵ A quanto si legge sulla «Gazzetta del Popolo», nella sua serata d'onore la Wigman scelse e presentò un nuovo programma composto da una *Danza macabra* su musica di Saint-Saëns per un gruppo di quattro danzatrici (insieme alla Wigman, Anna Grunnert, Gret Palucca e Yvonne Georgi), e da una *Danza eroica*. Nella prima, «alcune forme emergevano ritmicamente dal buio, finché una donna vestita di bianco iniziava a danzare. Un uomo si muoveva verso di lei, subito impedito, atterrito da altri esseri in un caos di forme distorte. Tutto andava lentamente ricomponendosi fino a che il pezzo si concludeva in una quiete spettrale». La descrizione è in Susan A. Manning, *op. cit.*, pp. 82-83, ora anche in Patrizia Veroli, *op. cit.*, p. 188.

⁵⁶ *Serata d'onore della ballerina Mary Wigman*, «Gazzetta del Popolo», 1° novembre 1923.

⁵⁷ Tatiana Pavlova era al suo debutto in Italia (aveva esordito con una propria compagnia al Teatro Valle di Roma con *Sogno d'amore* di Kosorotov), ma già nel 1923, grazie all'appoggio di alcuni potenti uomini del teatro italiano e all'abile stra-

Anche per la serata d'addio, il 3 novembre 1923, la «Gazzetta del Popolo» si limita a un annuncio: «Teatro Odeon. Stasera serata d'addio della compagnia dei “Balli Norvegesi”», aggiungendo la notizia sul debutto dello spettacolo successivo, quello di una non meglio specificata «Compagnia russa “Maschere”», reduce – a quanto pare – «dai colossali trionfi ottenuti a Parigi, Berlino, Bruxelles ed Anversa»⁵⁸. Termina, così, la prima esperienza della Wigman in Italia⁵⁹.

Quell'evento, che avrebbe dovuto avere una risonanza maggiore nel 1923, proprio perché più vicino cronologicamente allo spirito d'innovazione che attraversava l'Europa e che aveva nella riscoperta del corpo uno dei suoi principi ispiratori, cadde invece nel silenzio. Perché nel 1925 si parla di «teatro d'arte», mentre nel 1923 a mala pena il nome di Mary Wigman compare sui titoli dei quotidiani? «Teatro d'arte» o «d'eccezione», secondo l'incerta terminologia del tempo, poteva significare molte cose; una di queste identificava il culto dell'arte con l'assenza di preoccupazioni d'indole speculativa. Le intenzioni dei promotori degli spettacoli d'arte, insomma, dovevano rimanere estranee a ogni speculazione. Così, mentre la definizione «teatro d'arte» indica per il «Teatro di Torino» l'indipendenza e l'avvenuta affrancazione dalle logiche di mercato – il che fece sì che quella scena si proponesse alla città come qualcosa di davvero nuovo, qualcosa che agli occhi di qualcuno (i Chiarella forse?) sembrò una provocazione e, in qualche modo, lo fu davvero –, nel 1923 l'Odeon appare ancora come un «teatro elegante» e non ancora «d'arte». Ci sarebbe da pensare che quella prima incursione nel mondo del teatro da parte di Gualino non avesse le stesse caratteristiche che

tegia del suo consulente, l'avvocato Giacomo L'vov, aveva catturato l'attenzione di tutti (pubblico e critica). Sulla ricezione della Pavlova in Italia vedi Doriana Legge, «La ricezione in Italia della regia europea: il caso di Tatiana Pavlova», Tesi di Laurea, Università degli Studi di L'Aquila, a.a. 2008/2009.

⁵⁸ *Spettacoli di questa sera. Teatro Odeon*, «Gazzetta del Popolo», 3 novembre 1923.

⁵⁹ La Wigman produsse un'impressione enorme su Riccardo Gualino, che nella sua autobiografia annovera l'incontro con l'artista tedesca «fra le più intense emozioni»: «È difficile conoscere un tipo più forte, una volontà più energica, occhi più penetranti. Ossessionata dal suo scopo, reca nella composizione della danza una volontà inflessibile e la genialità incisiva di un Dürer. I gruppi delle sue danzatrici, creati o disciolti con sapienti architetture, costituiscono momenti emotivi che più non si possono dimenticare». Mary Wigman sarebbe tornata a Torino nel 1925, ospite ancora una volta dei coniugi Gualino. Intanto, dopo la parentesi della Compagnia russa «Maschere», il 13, 14 e 15 novembre 1923, all'Odeon si esibiscono anche Clotilde e Alexandre Sakharoff.

ebbero le esperienze successive. Non credo sia vero nemmeno questo. L'Odeon fu un esperimento (non solo artistico) vero e proprio: ancora non completamente distaccato dalla logica del mercato, forse, ma che andava già elaborando soluzioni nuove. Il 25 maggio 1923, Riccardo Gualino, in una lettera a sua moglie Cesarina, scriveva:

Nel corso dei prossimi mesi, se vedrò che la cosa va, si potrà magari provvedere per fabbricare un teatro ad hoc ex novo. Per intanto il Trianon sarà consegnato il 15 luglio, lo terremo chiuso fino ad ottobre per apportare grandi modifiche nel boccascena, nelle decorazioni, nel palcoscenico, foyer, scalone, ecc. Saranno modifiche un po' di apparenza perché in casa di altri non conviene spendere, ma vedrai che sarà già un teatro sul serio. Stiamo già studiando i programmi che comprenderanno in modo alternato: balletti e varietà. Trattiamo col teatro Romantico e con l'Oiseau Bleu di Berlino per averli qui in dicembre. Vedremo poi con te di combinare per una serie di danze colla Duncan (o allieve) colla Ronsay? [*sic*] e specialmente colle allieve di Dalcroze. Vedrai che ci divertiremo. Se comprenderò che sarà possibile il successo, allora faremo il nuovo teatro studiato in base all'esperienza di questo⁶⁰.

Di certo all'Odeon non si fanno tentativi sperimentali (la sua programmazione doveva comprendere balletti e Varietà), né tanto meno si elaborano nuove teorie. Il tentativo di rinnovare le scene italiane (la cui consapevolezza in questo primo teatro è ancora tutta da confermare o da smentire) doveva avvenire, nelle intenzioni dell'imprenditore, attraverso il contatto diretto.

L'Odeon è davvero uno strano caso: non vuole essere uno sperimentale, non è ancora un teatro d'arte e non è già più un teatro commerciale. La città di Torino, dunque, rappresenta un terreno d'indagine particolarmente ricco per le nostre domande, un luogo in cui lo spettatore poteva scegliere tra il *vaudeville*, la *pochade* e Mary Wigman, i Sakharoff, Djagilev, Copeau, il teatro Habima... Due Torino, insomma, quella dall'anima ottocentesca e gozzaniana e quella con «l'altra anima», l'anima della generazione gobettiana, desiderosa di essere europea e moderna⁶¹.

⁶⁰ La lettera è conservata presso l'archivio privato della famiglia Gualino, a Roma.

⁶¹ «L'altra anima della città, che noi sentivamo assai più nostra e più vera: l'anima di Torino europea e moderna, Torino città di ingegneri, di tecnici e di operai specializzati, gente dallo sguardo chiaro e snebbiato» (in Massimo Mila, *Casorati a Torino*, «La Biennale di Venezia», anno III, n. 9, 1952, p. 20; poi col titolo *Casorati delle nostre scoperte*, «La Stampa», 4 dicembre 1983).

Nel 1923, l'anno in cui Gualino decide di affittare il teatro, lo scarto tra queste due anime non è forse ancora così evidente, come lo sarà più avanti, ma crediamo che sia da qui che occorre cominciare a indagare per un'analisi che si propone di seguire l'evoluzione di quello scarto sia sul piano delle prospettive mercantili che sul piano culturale. Il 1923, dunque, è esattamente l'attimo prima, il momento che passa tra l'accensione della miccia e l'esplosione di una bomba; un lasso di tempo breve ma carico di tensione, in cui le energie si organizzano prima di deflagrare. Un fermo immagine ben colto dai ritratti che Felice Casorati fa ai coniugi Gualino nel 1922.

Un fermo immagine: Cesarina Gualino

Espressione di quel «realismo magico» che è una delle cifre caratterizzanti della pittura casoratiana, i due ritratti del pittore torinese si ergono come testimoni di possibilità nuove ancora da stabilirsi. Nel ritratto di Casorati a Riccardo, l'immagine dell'industriale biellese campeggia con aria austera, quasi sacerdotale, al centro del quadro; l'atmosfera di immobilità tipica dell'opera di Piero della Francesca trattiene, condensandola, l'energia di un uomo all'apice del suo successo, fermo nella sua posizione di rilievo. Anche nel secondo ritratto, quello a Cesarina, Casorati riproduce la donna in un'immagine significativa: al centro del quadro, con le mani congiunte e il nastro da danzatrice sulla fronte: Cesarina come nuova icona della danza moderna.

Uno studio su Cesarina Gualino sarebbe auspicabile, considerando la centralità della sua figura e l'influenza che la sua formazione artistica ha avuto nella costituzione dei teatri del marito. Su di lei c'è ancora molto da scrivere e, soprattutto, da leggere, vista la mole di ricordi che la signora Gualino, morta nel 1992 all'età di centodue anni, ha lasciato nei suoi diari, ai quali si aggiungono lettere, ritagli di giornali e fotografie. Qui a lei dedichiamo solo una breve parentesi.

Nel 1923, Cesarina aveva trentatré anni. Intorno a lei si era formata una fitta rete di relazioni amicali e di interessi e passioni personali. Casa Gualino era frequentata, come attestano i diari, da molte e note personalità politiche, artistiche e culturali. Frequentatori assidui erano Lionello Venturi, Guido Maggiorino Gatti, Gigi Chessa, Jessie Boswell e le sorelle Bella Hutter e Raja Markmann. L'inglese Jessie Boswell, giunta a Biella nel 1906, era entrata in casa Gualino dieci anni dopo come *bonne* (dama di compagnia). Diplomata alla

Royal Academy of Music di Londra, ben presto, però, si ritroverà a ricoprire un ruolo più importante di quello inizialmente assegnatole. Allieva di Felice Casorati, Jessie, dopo aver preso parte, unica donna, all'esperienza del Gruppo dei Sei, lascerà casa Gualino nel 1928 per dedicarsi completamente alla pittura. L'intensa amicizia che ha legato Cesarina e Jessie è attestata dalla fitta corrispondenza tra le due⁶². Nel gennaio 1920 in casa Gualino arriva anche Bella Markmann (poi maritata Hutter), non ancora ventenne, in fuga dalla rivoluzione russa, diplomata presso il Conservatorio di Kiev e allieva di Niuta Bodik, che dirigeva una delle prime scuole di danza di stile duncaniano. Due anni dopo giunge in Italia anche la sorella, Raja, già esperta danzatrice. Qualche anno prima, i Gualino avevano ospitato anche Léon e Samuel Gourevitch, soci di Riccardo nell'impresa russa, con le loro figlie Sonia, Vitia e Raissa (quest'ultima, attrice e ballerina, nel 1924 si trasferisce a Roma dove conosce e sposa, nel 1927, Giorgio De Chirico), e la nipote Sana Misrach.

Cesarina – scrive Beatrice Marconi – è attratta da queste sue coetanee più emancipate sentimentali e chiassose, che fuggono il dolore, e che rallegrano la sua casa con musiche, canti e scarpette da ballo. È con loro che Cesarina condivide il suo tempo e la volontà di farsi sostenitrice, presso la cerchia dei suoi amici, di quello spirito nuovo acquisito nei suoi «viaggi di formazione» in giro per l'Europa.

Dalla lettura dei diari emerge l'ecclettica figura di una donna moderna, anticonformista, passionale, a volte superba e isterica. Sempre circondata da amici, parenti, famigliari, artisti, e divisa tra le sue diverse dimore (Sestri, Cereseto e Torino), Cesarina studia il russo, stampa le sue fotografie, eccelle nell'arte del batik, danza per i suoi invitati, suona il piano, studia solfeggio e fa lezioni di ritmica con Luigi Ernesto Ferraria, unico italiano presente al terzo corso di ginnastica ritmica tenuto da Jaques-Dalcroze a Ginevra nell'agosto del 1908⁶³. Solo due anni prima, nel 1921, Cesarina aveva frequentato a

⁶² Mirella Bandini, *Il carteggio Jessie Boswell-Cesarina Gualino durante gli anni del confino politico nella colonia di Lipari e di Cava dei Tirreni (1931-32)*. La pubblicazione è contenuta nel catalogo (Milano, Fabbri, 1993) della mostra curata dalla stessa Mirella Bandini, «I Sei pittori di Torino 1929-1931», Torino, Mole Antonelliana, 1993. Le lettere originali sono conservate presso gli archivi privati della famiglia Gualino, a Roma. Sulle frequentazioni artistiche di Cesarina Gualino si veda anche *Cesarina Gualino e i suoi amici*, a cura di Beatrice Marconi e Maurizio Fagiolo dell'Arco, catalogo della mostra (Roma, 3 giugno-3 luglio 1997), Venezia, Marsilio, 1997. All'interno di questo catalogo, cfr. in particolare Beatrice Marconi, *Torino, la danza, i diari (1920-1929)*, pp. 127-130.

⁶³ Il 5 dicembre 1909, sulla rivista torinese «La Donna», illustrato da fotogra-

Deauville, in Normandia, il collegio ginnico del capitano di marina Georges Hébert, dove, in quegli anni, attraverso il cosiddetto «metodo naturale», si formavano molte ballerine. Cesarina è a Deauville anche nel giugno 1922, ma, mentre le sue compagne di viaggio (Vitia Gourevitch, Bella e Raja Markmann) vi rimangono ancora alcuni mesi per completare la loro formazione, lei ritorna a casa, dove, nel settembre dello stesso anno, dopo aver rifiutato l'aiuto del capitano Hébert, organizza da sola una «palestra» nel Castello di Cereseto. È il primo importante nucleo che negli anni seguenti determinerà la rinascita e la diffusione del balletto moderno con la scuola di danza diretta da Bella Hutter e Raja Markmann⁶⁴.

E nel '23, mentre sulle pagine di quotidiani e riviste, come abbiamo visto, si accende la discussione sulla necessità di un nuovo modello attorico e sull'urgenza di una riforma generale che investa l'intero teatro italiano, il 21 aprile Cesarina è impegnata a progettare il suo viaggio successivo⁶⁵. Questa volta la meta è Parigi, dove, insieme a Bella e Vitia, avrebbe preso lezioni di danza alla scuola di Jeanne Ronsay, ballerina, coreografa e insegnante di «danza libera» sull'esempio di Loïe Fuller e Isadora Duncan⁶⁶. Le lezioni della Ronsay, definite da Cesarina «molto interessanti», si svolgono principalmente nel primo pomeriggio e qualche volta di mattina. Sul loro contenuto e sulla modalità di svolgimento poco o nulla c'è nei suoi diari. Solo brevi accenni sulle lezioni di improvvisazione e movimenti orientali e su quelle di Hébert; poi nient'altro se non orari e indicazioni varie. Nel suo soggiorno parigino, però, Cesarina non si dedica solo allo studio. Nel tempo libero, raggiunta spesso da Riccardo e Lionello Venturi, infatti, visita musei e antiquari⁶⁷ e frequenta teatri. Il 7 maggio, per esempio, sulle pagine del suo diario, scrive: «Sera al Vieux-Colombier. Stupendo!». Solo una breve frase che, però, ac-

fie e disegni di bambine e giovinette nell'atto di eseguire movimenti ritmici, Luigi Ernesto Ferrara pubblica un lungo articolo su Jaques-Dalcroze, *Ginnastica ritmica di Jaques-Dalcroze*. Nel 1910, invece, L.E. Ferrara pubblica *La ginnastica ritmica* con l'editore Lattes di Torino e, in piena guerra, pubblicizza scientificamente il metodo Jaques-Dalcroze sulla rivista romana «Musica» (anno XI, n. 23). Si tratta della terza puntata di un testo apparso anche sui nn. 21 e 22.

⁶⁴ Oggi la scuola di danza intitolata a «Bella Hutter» e diretta da Erika Hutter è ancora una realtà importante nel panorama artistico italiano.

⁶⁵ Il 21 aprile 1923, Cesarina sul suo diario scriveva: «vengono Bella e Vitia e combiniamo per Parigi».

⁶⁶ La Ronsay aveva lavorato anche per Jacques Copeau e il suo Vieux-Colombier.

⁶⁷ L'8 maggio acquista la *Venere* di Botticelli.

questa un respiro più ampio se si pensa che sei anni più tardi il regista francese sarebbe stato ospite, per la prima volta in Italia, proprio dei coniugi Gualino, prima presso il teatro privato di via Galliari e poi nel «Teatro di Torino»⁶⁸.

Per Cesarina, Parigi si rivela un ambiente particolarmente fertile per le sue aspirazioni, che trovano conferma, sembra, nei numerosi incontri. Il 27 maggio, poco prima di rientrare in Italia, scrive: «Andiamo al *service sans doctrine* di Raymond Duncan. Ambiente e funzione molto interessanti. Dopo pranzo visita a M.lle Manziarly, interessantissima. Prova dei nostri balli alle 21 da Isadora Duncan, interessante ma perversa». Raymond, fratello di Isadora, nel 1911 aveva fondato, a Parigi, la sua Accademia d'Arte, che aveva come scopo principale la rinascita del mito greco. Questa scuola era una sorta di comune in cui si imparava a suonare il flauto, a ballare la pirrica, a tessere, a disegnare abiti, scarpe, campanelli, lire, vasi – oggetti, insomma, che gli antichi greci usavano tutti i giorni. Il mito della Grecia, intesa come la culla della civiltà occidentale, si inseriva all'interno di un percorso di rivalutazione generale dell'arte antica; un percorso che non aveva mancato di coinvolgere anche la danza. Su Isadora Duncan, sorella di Raymond e iniziatrice della danza moderna, Cesarina non scrive niente di più che quell'«interessante, ma perversa». Un nome su tutti, invece, da quel giorno in poi sarà spesso volte ricordato nei diari di Cesarina: Marcelle Manziarly (l'amata Mars), giovane compositrice e futura direttrice d'orchestra che diventerà una presenza fondamentale nella vita di Cesarina e delle sue amiche inglesi e russe. La vicinanza di Mars, che appartiene alla «Société de Théosophie», e l'influenza delle sue idee – secondo Beatrice Marconi – convinceranno Cesarina, fin dal 1923, a favorire idealmente e concretamente, con l'aiuto di Riccardo, la circolazione, a Torino, di un nucleo europeo legato dapprima alla danza (i Sakharoff, Mary Wigman, Émile Jaques-Dalcroze e altri) e, in seguito, al teatro dei Pitoeff e di Pirandello, alla pittura di Modigliani e Utrillo, alle scenografie di Picasso e Matisse, alle architetture di Pagano e Levi Montalcini.

⁶⁸ Sugli spettacoli di Jacques Copeau nei teatri dei Gualino a Torino vedi Francesca Ponzetti, «L'insegnamento di Jacques Copeau e la sua influenza nell'Italia degli anni Venti», Tesi di Laurea, Università degli Studi di L'Aquila, a.a. 2007/2008.

Ipotesi conclusive

Come si vede, sia la formazione di Cesarina che la rete delle sue amicizie, qui ricostruite attraverso i suoi diari, potrebbero rivelarsi uno strumento utile, anche se non centrale, nel percorso proposto, almeno per quel che serve a rilevare lo spostamento, attuato nei teatri di Gualino, dai rapporti puramente commerciali, che sembravano la prassi nelle altre scene, a quelli amicali e professionali.

Sia il Teatro Odeon che gli altri due teatri gualiniani, infatti, sono il chiaro risultato di una mentalità nuova, tutta europea, ancora in formazione nel primo caso, e pienamente matura negli altri due.

Il Teatro Odeon nasce anche, in un certo senso, per assecondare le velleità artistiche della signora Gualino, la quale probabilmente si trovò sola a gestirne l'organizzazione, anche se già sostenuta dai consigli di Guido Maggiorino Gatti (poi direttore artistico del «Teatro di Torino»). La figura di Cesarina Gualino, infatti, potrebbe essere interessante anche per un altro motivo, qui necessariamente solo accennato. Nel corso della ricerca condotta sui quotidiani dei primi anni Venti, infatti, è emerso un dato, ancora tutto da confermare, sulla presenza di molte donne promotrici di piccoli teatri o di piccoli spazi culturali. Brevi articoli, spesso relegati ai resoconti di serate mondane. Cesarina, insomma, potrebbe non essere un caso isolato, anche se, di certo, finora il più evidente. Odeon e Cesarina, dunque, due vie per studiare quel percorso di affrancazione che portò il «Teatro di Torino», così come il piccolo teatro privato di via Gallinari, a staccarsi dal magma che pure li avvolgeva, e per cercare di capire come anche lo sguardo degli spettatori ne uscì influenzato.

Da stabilire è, inoltre, il vero programma dell'Odeon. Gualino, nella lettera alla moglie che abbiamo citato sopra, parla di «balletti e varietà»; bisogna capire se quell'esperienza ebbe davvero fine quel 27 novembre 1923, quando Cesarina, sul suo diario, appunta: «Mi sveglio sollevata da un gran peso. Sono finalmente liberata dall'incubo che durava da due mesi», o se invece continuò. Anche se Cesarina nei suoi diari non scrive più dell'Odeon, sui giornali dell'epoca la programmazione del teatro viene puntualmente pubblicata almeno fino al 1925 (quindi contemporaneamente agli altri due teatri). Dopo Mary Wigman e i Sakharoff, infatti, per lo più all'Odeon si rappresentarono Riviste e Varietà. Accanto alle novità di gusto europeo proposte nel 1925 negli altri due teatri (la stagione drammatica del piccolo teatro privato si era aperta proprio con Mary Wigman e le danzatrici di Dalcroze), all'Odeon andarono in scena: *Il dito di Gio-*

ve della Rivista «Isa Bluettes», *Fiammiferi di lusso* e *Senza Complimenti* della Rivista «Molasso»⁶⁹. Sui quotidiani il riferimento all'Odeon scomparirà solo nel giugno 1925. Se davvero quel piccolo teatro era ancora di proprietà di Gualino, la coesistenza, negli stessi anni, con l'esperienza del «Teatro di Torino» potrebbe far nascere nuovi interrogativi, oltre che spiegare quel carattere di gratuità (altrimenti incomprensibile considerando lo spirito imprenditoriale di Gualino) che ebbero le sue esperienze teatrali successive. Il teatro Odeon, insomma, potrebbe essere stato il giusto compromesso per sostenere, anche economicamente, realtà dal puro intento culturale.

Il mondo del Varietà, infine, a cui l'Odeon sembrò rivolgersi, rappresentò, come nel resto d'Italia, il contesto nel quale poté manifestarsi l'arte del balletto. Un aspetto che andrebbe approfondito nello studio sulle *anticipazioni* italiane della regia.

⁶⁹ Rivista «Isa Bluettes»: *Il dito di Giove* (cfr. «La Stampa», 4 maggio 1925); Rivista «Molasso»: *Fiammiferi di lusso* (cfr. «La Stampa», 25 maggio 1925); Rivista «Molasso»: *Senza Complimenti* (cfr. «La Stampa», 10 maggio 1925).

Marina De Luca e Valeria Freiberg PROVE PER UN RITRATTO DI SULER

[Il lavoro su *Suleržickij* di Marina De Luca e Valeria Freiberg è stato presentato a «Teatro e Storia» da Alessandro d'Amico. Marina De Luca, attrice, studiosa, regista, scrittrice per il teatro, è co-autrice, con Daniela Vanni, della monografia Guido Salvini o della nascita della Regia in Italia, Prefazione di Alessandro d'Amico, Bari, Edizioni dal Sud, 2005; Valeria Freiberg, attrice, autrice e regista, è nata in Russia, si è diplomata alla Scuola del Teatro Vachtangov di Mosca. Fa parte del gruppo-laboratorio diretto da A. Kajdanovskij presso i Corsi Superiori di Regia del Mosfilm. Ha collaborato con il Centro di Ricerche Teatrali Mejerchol'd. Ha collaborato, inoltre, con I.N. Vinogradskaja – capo ricercatrice del settore scientifico della Scuola-Studio “MHAT”, autrice dell'importante studio su K.S. Stanislavskij *Letopis': Zizn' i tvorcestvo Stanislavskogo (K.S. Stanislavskij. La vita e l'arte)* –, occupandosi soprattutto degli aspetti relativi alla collaborazione fra K.S. Stanislavskij e L.A. Suleržickij].

La leggenda Suler

Più di una volta Stanislavskij ha sottolineato che Suleržickij era un regista geniale. Lo metteva prima di Vachtangov, prima di tutti i più grandi registi con cui ha lavorato.
(E.I. POLJAKOVA, *Sbornik*)

Suleržickij Leone Leopold Maria (1872-1916), collaboratore di Stanislavskij, regista del Teatro d'Arte, organizzatore e fondatore del Primo Studio del Teatro d'Arte. Morì a soli quarantaquattro anni, ciononostante, a quasi cento anni dalla morte, Suler rimane «la leggenda più luminosa del teatro russo»¹.

Cosa rimane oggi, però, di Suleržickij, dell'«uomo di fatica del-

¹ *Sbornik* (Raccolta – novelle, racconti, articoli e osservazioni sul teatro, epistolario, ricordi su L.A. Suleržickij), a cura di Elena Ivanovna Poljakova, Moskva, Iskusstvo, 1970, p. 19.