

Mirella Schino

SUL «RITARDO» DEL TEATRO ITALIANO

Nel secondo dopoguerra, si ritiene che la parola più significativa per descrivere la situazione teatrale italiana sia «ritardo». Indica urgenza di trasformazione e bisogno di regia e di Teatro Stabile. Indica, soprattutto, fastidio per una sfasatura rispetto al resto dell'Europa¹. Strehler dirà: «Volevamo sopra ogni altra cosa colmare il *ritardo* che separava le scene italiane da quelle europee. Un bisogno di entrare nel secolo»². Il secolo era già giunto quasi alla sua metà.

Più che una indicazione storiografica, «ritardo» è una nozione gonfia del sentimento d'una faticosa vittoria: diceva che si era giunti infi-

¹ Benché la parola appaia soprattutto negli scritti successivi alla seconda guerra, come modo di condannare l'immediato passato, l'idea di «ritardo» come arretratezza italiana dovuta alla presenza ingombrante delle strutture teatrali precedenti, e alla loro direzione tutta nelle mani dei comici, appare nel 1929, con il *Tramonto del grande attore* di Silvio d'Amico, Milano, Mondadori (riedito nel 1985 dalla Casa Usher di Firenze). L'interpretazione che d'Amico dà del «ritardo» nel *Tramonto* sarà anche amplificata, in seguito, nel modo di parlare e ricordare quel libro. In forma divulgata servirà, ad esempio, ad impostare le parti relative agli anni dal Venti al Cinquanta nella voce *Regia* e nella voce *Italia* dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*. Ricompare inoltre nel volume curato da d'Amico *La regia teatrale* (Roma, Belardetti, 1947) condizionando sia l'*Introduzione alla regia moderna* di d'Amico (in particolare pp. 10 e 11) sia i saggi *Regia italiana di ieri* di Sergio Tofano, *Registi italiani contemporanei* di Achille Fiocco e *La giovane regia italiana* di Giorgio Prosperi. Quasi gli stessi nomi, e le stesse impostazioni, ritornano nel volume miscelaneo *Cinquanta anni di teatro in Italia*, Roma, Bestetti, 1954. Rimando in particolare all'intervento di Raul Radice, *Verso un teatro stabile*, a quello di d'Amico, *Dal capocomico al regista*, e a quello di Fiocco, *La riforma scenica del teatro italiano*. Come dato ormai scontato, semplificato nell'idea della insufficienza ostile della vecchia struttura nomade, sorregge le ricapitolazioni di Giorgio Pullini sulla crisi del dopoguerra in *Théâtres nationaux. Italie* (nel volume della «Encyclopedie de la Pléiade» dedicato alla *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, 1965, in particolare pp. 1242-1245) e in *Cinquant'anni di teatro in Italia*, Bologna, Cappelli, 1960, pp. 140-143. Vito Pandolfi parla di ritardo nel suo *Regia e registi nel teatro moderno*, Bologna, Cappelli, 1961, alla p. 209, e nel fare (pp. 213-214) un rapido resoconto della vittoria dei giovani registi sui vecchi capocomici nel secondo dopoguerra, scrive: «non si tratta di un progresso, perché in queste circostanze non si verifica mai un progresso, ma di una evoluzione legata ai tempi». Per la presa di posizione recente di Claudio Meldolesi rispetto al concetto di ritardo, corretto in anomalia, si veda più avanti.

² Il ricordo di quegli anni torna spesso in *Io, Strehler, una vita per il teatro. Conversazioni con Ugo Ronfani*, Milano, Rusconi, 1984, per esempio alle pp. 76 e 104. La frase citata è presa da un articolo di Guido Vergani, apparso in un inserto de «la Repubblica» (13 maggio 1987) dedicato ai quarant'anni del Piccolo Teatro. Il corsivo è mio.

ne alla sostituzione di un modo di far teatro ormai troppo invecchiato, benché dotato ancora di forze residue tali da ritardare l'esplosione liberatoria della regia. E diceva, cosa ancor più importante, che era finita la separazione dell'Italia dal teatro del resto d'Europa. Quando Paolo Grassi annuncerà l'inaugurazione del Piccolo Teatro di Milano il 14 maggio 1947 definendola una data «storica»³, la sua pugnacità trionfante, la sua sicura fiducia, più che sui programmi suoi e di Strehler si appoggerà sulla coscienza di ricollegarsi (finalmente) ad un mondo più ampio e già sperimentato, già sicuro.

Questa tensione verso l'Europa e verso un teatro «moderno» può sembrare, ed è sembrata, una tipica reazione alle chiusure del fascismo⁴. Ma ben più che negli anni del fascismo, era stato prima, agli inizi del secolo, che il processo di mutazione si era sviluppato precipitando in una crisi.

È vero che la trasformazione in senso moderno delle scene italiane è preceduta da un lungo intervallo relativamente statico — provocato dal fascismo — tra la formulazione di programmi innovativi e la loro entrata in azione. Ed è vero che, quando poi, dopo il fascismo, il processo di trasformazione riprese, i protagonisti poterono credere di trovarsi ancora di fronte il teatro del passato. Si parlò infatti del contrasto tra la giovane regia e il nomadismo o il capocomicato, ritenuti simboli della struttura precedente, oppure di un intervento distruttore della regia sulle tradizioni italiane dell'attore⁵. È vero che si parlò insomma del teatro del dopoguerra come se, nella sua parte più arretrata, fosse realmente lo stesso teatro dei primi decenni del secolo⁶. Ma le battaglie del '45 non differiscono da quelle degli anni Venti solo per l'ulteriore invecchiamento del teatro dominante. Quest'ultimo, in realtà, aveva conosciuto un processo di erosione interna che l'aveva trasformato in una mera facciata. La frattura definitiva era già avvenuta.

³ Episodio raccontato da Raul Radice in *Verso un teatro stabile*, cit., p. 33.

⁴ *Ibidem*, pp. 27-29. Cfr. anche *Io, Strehler*, cit., p. 102.

⁵ Si vedano, oltre ai testi già citati, le opinioni di attrici già affermate nel dopoguerra sull'impatto con la regia e sulle sue conseguenze per il loro lavoro, raccolte e riportate da Anna Laura Mariani in *Donne di teatro nel primo Novecento* (Tesi di Dottorato di ricerca in Discipline dello Spettacolo, 1987, presso le Biblioteche Nazionali di Roma e Firenze), vol. II, pp. 109-113, e, in particolare, la testimonianza di Rina Franchetti, p. 109.

⁶ Molto indicativa a questo proposito è la testimonianza, quasi «ingenua», che William Weaver dà della sua prima conoscenza col teatro italiano, nell'immediato dopoguerra (cfr. W. Weaver, *Duse. A Biography*, London, Thames and Hudson Ltd., 1984, p. 8; nell'edizione italiana, *Eleonora Duse*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 8-9).

La tensione verso l'Europa, ad esempio, che nel '45 sembra un segno dei tempi nuovi, è un capovolgimento dei rapporti tra il teatro italiano e quello straniero che risale ai primi anni del secolo.

Fino all'inizio del Novecento, infatti, il teatro italiano (tanto chi recitava quanto chi scriveva) aveva avuto un ben preciso atteggiamento verso l'Europa, la Russia, l'America: erano terra di conquista per le imprese nomadi dei comici. Nel primo dopoguerra l'atteggiamento è già mutato. Ora alcuni paesi europei e la Russia sono piuttosto diventati patria di teatri-guida. I critici parlano di una vita teatrale che all'estero è più interessante, e i comici accettano l'idea che la differenza italiana sia un segno di decadenza e di arretratezza.

Nel libro-chiave per la definizione del «ritardo» italiano, il *Tramonto del grande attore* di Silvio d'Amico (siamo nel '29), l'unica realtà nuova e interessante è quella rappresentata da nomi stranieri: Reinhardt, Appia, Craig, Copeau, Pitoëff, Tairov, Piscator⁷.

«Ritardo» o meglio «Anomalia»

Come concetto storiografico quello del «ritardo» possiede singolari doti di imprecisione, a cominciare dalla mancanza di chiari riferimenti cronologici⁸. Quand'è che il teatro italiano cominciò ad essere in «ritardo», posto che davvero lo sia stato?

La trasformazione del teatro italiano che si concluse nel secondo dopoguerra portò a compimento molti degli elementi di innovazione e di distruzione che erano dei primi anni del secolo.

Prima del '15, però, si trattava di inquietudini quasi soltanto episdiche, che solo la guerra e la crisi teatrale del dopoguerra portarono a maturazione. Di alcune di esse si parlerà più avanti. Basti qui ricordare come le difficoltà esterne e la confusione interna abbiano suscitato una forte spinta centrifuga delle diverse componenti teatra-

⁷ Mi riferisco ad un momento del capitolo introduttivo, p. 27 nella edizione del 1985, cit. L'intero libro del resto è costruito come contrapposizione tra l'ormai spenta realtà italiana dell'attore (morto, come la Duse, antiquato, come Zacconi, etc.) e i nuovi, stimolanti uomini di teatro stranieri. La parola che d'Amico usa è *metteurs-en-scène*.

⁸ Strehler, per esempio, si riferisce agli ultimi anni del fascismo. Lucio Ridenti, invece, sposta indietro, fino agli anni Trenta, il cambiamento di maggior peso, dovuto, secondo lui, alla fine del teatro come industria privata (cfr. L. Ridenti, *Il teatro italiano fra le due guerre. 1915-1940*, Genova, Dellacasa, 1968, p. 11).

li, una frantumazione e sconnessione dell'ordine non palese in cui si compaginava il teatro italiano: una distruzione dall'interno senza possibilità di ritorno.

Il fascismo chiuderà dall'alto molte tensioni e molte bocche⁹. Ciò non toglie che gli anni cruciali per il processo distruttivo del «vecchio» teatro italiano e per la programmazione del suo assetto futuro (fondato su Teatro Stabile, regia e scuola) siano quelli tra la prima guerra mondiale e la nascita del primo organismo teatrale corporativo, la Corporazione Nazionale del Teatro, del 1923¹⁰: gli stessi anni che videro la crescita, in Europa, in Russia, negli Stati Uniti, dei nuovi («piccoli») teatri.

Ma più che chiedersi quando si sia configurato esattamente un «ritardo» del teatro italiano rispetto al resto dell'Europa, conviene considerare ulteriormente la labilità di questo concetto.

Per alcuni periodi e per alcuni problemi sono in uso delle definizioni che si limitano ad enunciare la funzione di snodo, di punto di passaggio. Possiamo chiamarle per analogia col linguaggio tecnologico «scatole nere»: accordi convenzionali per circoscrivere all'ingrosso un problema senza cercarne per il momento la spiegazione. È solo in questo senso che la nozione di «ritardo» è indicativa.

Al di là dei confronti tra le innovazioni della regia e le vecchie strut-

⁹ Col fascismo si costruirà una situazione cristallizzata, in cui gli avvenimenti di grande rilievo del periodo, come i primi finanziamenti dello Stato o la fondazione dell'Accademia, sono in realtà solo adempimenti di richieste molto precedenti. Basta pensare ai numerosi articoli sulla necessità di un intervento statale di Silvio d'Amico per «L'idea nazionale» a partire dal 1915, e alla sua concreta collaborazione per una miglior sistemazione delle cose teatrali con l'on. Giovanni Rosadi, Sottosegretario alle Belle Arti nel 1920 e 1921. L'idea di una vera *scuola di teatro*, presente del resto in gran parte della produzione polemica di d'Amico, era anche alla base del suo tentativo di coinvolgere Eleonora Duse in una scuola-teatro «di giovani» (a proposito della quale si veda il mio *Ritorno al teatro. Lettere di Eleonora Duse ad Ermete Zacconi e a Silvio d'Amico*, in «Teatro Archivio», n. 10, 1986, pp. 238 ss.).

¹⁰ L'intervento del partito fascista nelle questioni sindacali teatrali è molto pesante fin dall'ottobre 1922, quando, tre giorni dopo la marcia su Roma, una invasione di Camicie Nere nella sede della Lega di Miglioramento degli Artisti Drammatici (una struttura sindacale che aveva promosso recenti e disastrosi scioperi) iniziò un forzato processo volto a far defluire i membri della Lega e di altre associazioni di varia tendenza politica in una unitaria Corporazione Nazionale del Teatro, costretta a nascere nel 1923. Nel marzo del 1930 si formò infine la Corporazione dello Spettacolo, la prima delle Corporazioni fasciste. Questa riorganizzazione dall'alto ebbe un'importanza notevole, non solo perché ridusse all'ordine le lotte sindacali degli attori, ma anche perché divenne strumento di una drastica riduzione dell'autorità e dell'autonomia capocomicale, fino ad allora perno di qualsiasi vita teatrale.

ture teatrali, il perno critico del discorso sul «ritardo» è rappresentato dall'immagine del «grande attore».

Nel primo capitolo del *Tramonto del grande attore*, d'Amico descrive una grandezza già rimpianta. Racconta di Ermete Novelli che, in vena di spettacoli d'arte, voleva mettere in scena, a furia di tagli, la *Salomé* di Wilde. Riferisce le sommarie indicazioni del celebre capocomico all'attore che doveva impersonare Erode («Ora ti spiego. Costui è un vecchio porco che s'è innamorato della figliastra»). Infine, di fronte alla debolezza dell'interprete, Novelli scattò, e «sedutosi al suo posto, pescando a caso le battute dal suggeritore, biassicando una metà, inventandosi l'altra metà, borbottando, muggendo, mugolando, improvvisando, plasmò e creò, davanti al tremante stupore dei suoi comici, un biblico mostro di lussuria»¹¹.

In questa descrizione si rivela in pieno l'atteggiamento di d'Amico, tutta la forza e i limiti che vede in un modo di far spettacolo in declino. Era tuttavia ai suoi occhi una forza pericolosa anche in via di estinzione, perché poteva essere usata (ed era usata) per opporsi al futuro, alla modernità europea.

Il concetto di «ritardo» nasce così: come convinzione di una sopravvivenza ancora forte del mattatore e della compagnia dei guitti¹² che dovevano invece morire. La loro sparizione era (o sembrava) presupposto indispensabile per lo sviluppo del nuovo protagonista, quello che verrà chiamato, dopo il '32, regista.

L'idea che nel processo di trasformazione italiano la presenza del grande attore sia stata semplicemente un impaccio rimane sostanzialmente implicita ed intatta negli studi successivi. Viene ripresa e modificata solo in questi ultimi anni nel contesto di una svolta degli studi

¹¹ S. d'Amico, *Tramonto del grande attore*, cit., pp. 30-31. «A rendersi conto della loro personalità presuntuosa, prepotente o deformatrice — aveva scritto d'Amico poche righe sopra — basta dare un'occhiata alle loro memorie: si rileggano, per esempio, le pagine in cui Adelaide Ristori spiega i criteri che la guidavano nel recitare *Maria Stuarda*: 'correggendola', riportandola alla 'verità' in tutti quei passi nei quali, secondo lei, l'autore aveva modificato la storia. Alla Ristori, come a quasi tutti i nostri vecchi attori, non veniva neppure in mente ch'ella dovesse dare al pubblico, non la Maria Stuarda della storia, ma quella di Schiller, e che perciò dovesse studiare, non la storia, ma Schiller».

¹² «Il mattatore è sparito, la compagnia dei guitti si sbanda; vogliamo che nasca il teatro nuovo» (*Ibidem*, p. 34): era stata questa la speranza con cui, nel '29, d'Amico aveva voluto concludere il capitolo introduttivo (*L'attore e la messinscena*) del *Tramonto*, prima di cominciare una serie di capitoli dedicati a medaglioni di attori, alcuni dei quali di sorprendente e partecipe attenzione alle tecniche e alle capacità dei comici.

sull'attore che tarda a tradursi in sintesi storiografiche complessive, ma che è già in grado di impostare un riesame del teatro «d'attore» come un nodo di tecniche autonome e raffinate, una tendenza che si è sviluppata in atteggiamenti critici e in sondaggi (si ricordino l'atteggiamento di Apollonio e di Pandolfi, ed oggi gli interventi tra loro correlati di Alessandro d'Amico, di Claudio Meldolesi, di Ferdinando Taviani). La sua influenza è quindi abbastanza forte ma difficilmente traducibile in bibliografia. Anche per quel che riguarda il «ritardo» uno spostamento di ottica è avvenuto mediante aggiustamenti critici in margine. Claudio Meldolesi, occupandosi degli anni Cinquanta, ha notato come sia necessario mettere in luce non tanto la condizione di ritardo dell'Italia e la conseguente necessità di «aggiornamento» registico, quanto il carattere «durevolmente anomalo» che le condizioni italiane hanno imposto al rapporto tra scena nazionale e regia. La forza dell'attore avrebbe, secondo Meldolesi, condizionato (non semplicemente impedito) la trasformazione italiana e l'avrebbe potuta condizionare positivamente se il lavoro dei registi avesse saputo come sfruttare quell'energia del passato¹³. Nonostante le profonde distanze, tanto nel caso di d'Amico quanto in quello di Meldolesi, al centro del problema vi è la presenza ancora forte del grande attore. È appunto perché la nozione di «ritardo» conduce a quella della forza dell'attore italiano tra le due guerre che tale nozione va considerata seriamente malgrado la sua labilità.

Resta infatti da spiegare in che modo e per quali motivi quella forza così ingombrante e potente (d'Amico dirà: «non possiamo non aver fede nell'energia della razza»¹⁴) abbia potuto dissiparsi tanto rapidamente e rovinosamente. Né la mancata cura dei registi può giustificare la definitiva caduta di tradizioni di mestiere che erano sopravvissute autonome per quasi quattro secoli¹⁵.

Compito di questo saggio è sostenere l'ipotesi secondo cui la trasformazione italiana non sarebbe avvenuta lottando contro una or-

¹³ Cfr. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 3. Sull'incapacità dei registi a trovare un rapporto con la tradizione dell'attore italiano, si vedano le pp. 43 e 289-290.

¹⁴ S. d'Amico, *Tramonto del grande attore*, cit., p. 34.

¹⁵ Si veda, per gli aspetti di lunga durata della cultura dell'attore, il saggio di C. Meldolesi, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, in «Inchiesta», n. 63-64, gennaio-giugno 1984, pp. 102-111.

ganizzazione ed una tradizione ancora consistenti, benché invecchiate e fondate sul passato, ma immettendo nuove funzioni in un guscio quasi perfettamente svuotato. In questa ipotesi, è dall'allogarsi della regia in un teatro senza altri veri interlocutori che nascono i particolari caratteri e le particolari difficoltà della scena italiana moderna ed «europea».

Atti di una distruzione

Ancora alle soglie degli anni Trenta, la fiducia nella sopravvivenza dell'energia dell'attore — anche nel momento in cui si sperava di distruggerne il teatro — è totale.

D'Amico scrive: «La miglior cosa da fare è forse rinunciare al salvataggio del Teatro italiano così com'è. L'antichissimo edificio, dopo millenni di gloria, è divenuto una crollante baracca: ha esaurito il suo compito. Lasciamo che si sfasci. Noi non possiamo non aver fede nell'energia della razza: troppi segni sporadici ma vivi ci hanno detto che le sue virtù non sono spente. Per questo crediamo, sappiamo, che domani qualcuno ricostruirà il tempio; ma sulle rovine della bottega»¹⁶. È strano come, pur vedendo che stavano per cedere le fondamenta, neppure gli osservatori più attivi ed attenti si rendessero conto che, assieme agli abusi, le auspiccate riforme rischiavano di dissipare tutt'intera l'eredità della «famiglia» o «razza» o «società» degli attori.

La ragione è forse semplicemente in questo: che se si fossero cercate cause macroscopiche, o profonde rivoluzioni nel gusto, tali da giustificare lo sconcerto e la dispersione nella precedente società degli attori, sarebbe stato impossibile trovarle. A creare sconcerto e dispersione furono sufficienti, infatti, piccole scosse, la semplice rottura di alcune abitudini. Probabilmente è stata proprio la sproporzione fra la gravità del mutamento e l'apparente futilità delle cause a far arretrare questo periodo, centrale per la storia del nostro teatro contemporaneo, in una zona nebulosa e sbiadita, a chiuderlo nella scatola nera del «ritardo».

Non dimentichiamo che la tradizione italiana consisteva in un sa-

¹⁶ S. d'Amico, *Tramonto del grande attore*, cit., p. 34.

pere teatrale che si muoveva sul veicolo svalutato delle abitudini, senza che vi fosse un apparato di discorsi e di ideali a dargli dignità. Era una tradizione di fatto, non tradotta in coscienza e discorsi, non compresa dai comici stessi.

Tanto è vero che perfino uno dei più grandi esponenti di quest'arte, Ermete Zacconi, poté pensare che fosse possibile tenere in vita una «tradizione italiana» in un contesto di consuetudini e modi di produzione mutati. Come se l'attore, privato dei suoi supporti concreti (per esempio l'uso dei ruoli) avesse ancora potuto ricavare da sé solo le forze per gareggiare con il testo e duellare con i gusti del pubblico¹⁷.

Nella società comica il legame tra organizzazione, regole e abitudini di vita da una parte, e tecniche artistiche dall'altra, era paradossalmente indissolubile e oscuro. Tanto più che non si trattava di un insieme codificato di regole e tradizioni ma del continuo riformarsi di sempre nuovi complessi di regole e sempre nuove tradizioni. Tra queste consuetudini e queste tecniche alcune erano particolarmente persistenti, e negli anni tra la guerra e il fascismo vennero minate. Basti pensare al significato e al mutamento di alcune di esse: la divisione in ruoli; la formazione del repertorio; la chiusura economica del mondo teatrale; l'egemonia dei figli d'arte.

Uno dei più significativi agenti disgregatori fu il cinema. Non, però, come si potrebbe credere, per la concorrenza tra le due forme di spettacolo, ma piuttosto per le abitudini che introdusse tra gli attori, che erano spesso reclutati fra le compagnie teatrali, persone pronte a colmare i periodi di crisi teatrale col più redditizio lavoro cinematografico. In questo modo, per la prima volta, un ambiente chiuso, economicamente autosufficiente, si apre¹⁸.

¹⁷ Si veda il modo in cui Zacconi parla della tradizione italiana nel suo *Ricordi e battaglie*, Milano, Garzanti, 1946, in particolare alle pp. 95-105.

¹⁸ Il cinematografo, come spettacolo alternativo, costituì certamente un concorrente per il teatro, soprattutto per gli alti prezzi del biglietto teatrale imposti nel primo dopoguerra dal Consorzio dei proprietari di teatri, ma è anche vero che negli anni della guerra e del dopoguerra i teatri erano comunque pieni. Il cinema non è pericoloso come alternativa al teatro, ma lo è, al contrario, quando tende — con i suoi attori e le sue storie — ad uniformarvisi. Era per esempio di qualche anno precedente alla guerra il fenomeno internazionale dei film d'arte: i produttori cercavano storie col prestigio della letteratura e, soprattutto, nomi di attori famosi nel teatro — dalla Bernhardt alla Duse e da Mounet-Sully a Zacconi e alla Pezzana. Il lavoro misto teatrale e cinematografico incise molto in una società, com'era quella degli attori, basata sul mito di tradizioni ed eredità d'arte secolari, soprattutto per l'importanza che assunse per la fascia media degli attori: per costoro il cinema diventò una fonte economica sempre più necessaria come integrazione ai guadagni teatrali. Il lavoro cinematografico incise probabilmente anche sulla recitazione: a differenza del teatro, infatti, premiava soprattutto la recitazione illustrativa, e, tra i ruoli, quello del «generico».

Molti attori intanto vanno al fronte, e molti muoiono. Nelle compagnie mancano i ruoli maschili. Gente nuova ed inesperta, ma libera dagli obblighi militari, comincia ad affluire in un ambiente che la presenza massiccia dei figli d'arte aveva sempre reso poco elastico.

Ancora più importante della presenza numerica degli estranei o della mitica ostilità che i figli d'arte nutrivano contro di essi¹⁹, fu importante per la vita delle compagnie la rottura di una uniformità in precedenza sempre esistita tra gli attori, che, qualunque fosse la loro provenienza, avevano poi sempre condiviso sostanzialmente uno stesso modo di pensare al teatro, di sottomettersi alle sue gerarchie, di accostarsi alle sue tecniche. Sia che gli attori fossero figli d'arte, sia che fossero entrati nel teatro per passione o per motivi economici, sia che da dilettanti si fossero trasformati in professionisti, il loro patrimonio di mestiere diveniva identico.

Le fondamenta di questo patrimonio erano costituite dall'uso di raggruppare i personaggi in ruoli: un uso che condizionava in maniera completa la relazione dell'attore col personaggio.

La sua necessità, per gli attori, è indiscutibile. I ruoli sono preziosi serbatoi di esperienze che da un lato comprendono il succo di tutte le parti interpretate da uno stesso attore, e dall'altro permettono di individuare differenti ventagli di scelte interpretative confrontando l'operato di più attori appartenenti ad una stessa orbita e quindi con un substrato comune (oppure, il che fa lo stesso, pensato come comune).

L'altra base della tradizione interpretativa della società degli attori è costituita dall'uso di trattare i testi teatrali come parti di un reper-

¹⁹ Virgilio Talli, per esempio (che figlio d'arte non era) dà della «scontrosità sdegnosa» dei figli d'arte nei confronti degli estranei una immagine quasi mitica, affermando che essi «ammisero raramente l'ipotesi di una intrusione nel teatro di elementi nuovi» e che in ogni caso «non vollero partecipare ai nuovi venuti il beneficio dell'esperienza e dell'istinto» (da un'intervista di Mario Carli a Virgilio Talli, in «Corriere del teatro». Una copia è conservata senza data — ma è sicuramente del 1918 — presso l'Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione II, 1912-1923, Busta 346). Talli descriverà anche con particolare chiarezza la superiorità (non solo economica, ma quasi di stirpe) dei comici, che hanno storie ed antenati, e sono ben consci di averli: «Ai comici per molti anni (siamo franchi, tanto si fa per dire, e poi ora le cose sono cambiate) fu più facile che agli autori levarsi questo lusso di indipendenza. Fra le due categorie (quel che sto per dire parrà una bestemmia oggi) non c'era confronto in fatto di potenzialità. I comici avevano degli antenati e dei nomi secolari; e una storia avevano, non scritta, non stampata, ma che tutti i padri e tutte le madri tramandavano ai loro figlioli» (V. Talli, *Orizzonti teatrali (la caccia ai ciclopi)*, pubblicato per la prima volta in «Comœdia», nel 1926, e poi ripubblicato in *La mia vita di teatro. Memorie*, Milano, Treves, 1927, pp. 219-251; il brano citato è a p. 223).

torio, un uso complementare a quello per cui essi sono suddivisi in parti d'un ruolo. È una questione che riguarda solo una sezione degli attori, ma una sezione fondamentale: quella dei comici di rango più elevato, in grado di scegliere e modellare un loro personale repertorio.

Non tutti i primi attori riuscivano a muoversi in maniera sufficientemente lucida in tanta libertà. Ma la funzione principale del repertorio era per loro abbastanza chiara: esso era un'architettura. L'edificazione del repertorio coincideva con l'organizzazione d'uno spazio all'interno del quale tutti i diversi elementi (i personaggi, la natura e le specializzazioni dell'attore, le sue visioni sceniche e la sua figura privata) cominciavano ad interagire. La costruzione del repertorio, la buona relazione tra le sue parti, è il momento culminante dell'arte del grande attore, il segno della sua maturità artistica²⁰.

I criteri in base ai quali veniva scelto un repertorio rispondevano quindi a necessità interne al percorso personale dei primi attori, ed erano criteri diversi, quasi sempre inconciliabili, rispetto a quelli che guidavano invece gli spettatori colti nel selezionare dalla produzione drammatica un'ideale antologia di capolavori.

Quando questi spettatori colti cominciano a sostenere (con molto peso, dopo i primi anni del Novecento, perché si afferma il fenomeno delle compagnie dirette da autori, e perché critici come Tilgher, Simoni, d'Amico acquistano una influenza sempre maggiore) la necessità di qualificare il teatro attraverso la scelta d'un repertorio di buoni drammi, propongono un miglioramento apparentemente ovvio da pensare, semplice e giusto da accettare. È una proposta, invece, che taglia alle basi, senza che nessuno se ne avveda, una delle radici che alimentavano la vita artistica della società degli attori.

Intanto si sviluppa con nuova efficacia la vecchia polemica contro i ruoli. Nel 1912, Marco Praga, delineando il programma della sua compagnia, si definisce contrario ai ruoli, anche se dubbioso circa la possibilità di abolirli completamente²¹. Nel 1917, Luca Corte-

²⁰ Sull'importanza del repertorio interviene, ancora nel 1946, Ermete Zacconi, che, rivolgendosi ai «giovani colleghi», scrive: «Per quelli di voi che hanno la possibilità di scegliere il proprio repertorio c'è una responsabilità che, per chi lo capisce, non ha fine neanche con la vita» (E. Zacconi, *Ricordi e battaglie*, cit., p. 88).

²¹ Si veda l'opuscolo di Marco Praga, presentazione della sua nuova compagnia con Tina Di Lorenzo ed Armando Falconi, *La compagnia drammatica italiana del Teatro Manzoni di Milano*, non datato, ma certamente del 1912. L'importanza di questo opuscolo non è tanto nelle opinioni

se, proprietario di molte compagnie primarie, manifesta l'intenzione di impastarle in maniera di volta in volta diversa a seconda degli spettacoli²². Nel 1918, Luigi Chiarelli si fa tenace avversario del ruolo criticandolo proprio per una delle sue funzioni vitali: l'essere strumento per il passaggio dall'uno all'altro grado della gerarchia comica²³.

Sono solo pochi esempi delle proposte che si susseguono con sempre maggiore frequenza. Anche ad esse, però (ed erano proposte che minavano l'essenza stessa della compagnia) i comici non risposero,

circa un morbido ridimensionamento dell'importanza dei ruoli (opinioni enunciate più volte anche in passato da direttori di compagnia «moderni»), ma il fatto che fossero espresse in relazione ad una compagnia che, almeno nelle intenzioni, doveva essere un importante tentativo di teatro semi-stabile.

²² Su Luca Cortese, apparizione brevissima ma figura quasi leggendaria nel teatro italiano, tornerà ancora più avanti. Nel 1917 Cortese, un avventuriero che si spacciava per conte e miliardario, e manifestava forte interesse per il teatro, aveva voluto parlare con il direttore della SIA, Sabatino Lopez, circa i modi per aiutare una rigenerazione delle scene italiane di cui il conte, mediante l'acquisto già in corso di compagnie, di teatri, di repertori e la fondazione di un giornale, il «Tirso», voleva diventare una figura dominante. Tra le diverse proposte innovative di Cortese c'era quella di promuovere uno scambio di attori tra le sue compagnie in occasione di spettacoli particolari (si veda a questo proposito soprattutto la lettera aperta di Lopez a Marco Praga, pubblicata da «L'Argante» del 10 marzo del 1917). A questa proposta «L'Argante» (che era l'organo della più importante associazione sindacale dei comici) aveva risposto con molta fermezza il 15 marzo, rilevando come non fosse «giuridicamente possibile e moralmente ed artisticamente fattivo obbligare l'attore Tizio a recitare al fianco di Sempronio». Può essere interessante notare, a proposito del tentativo di Cortese, clamorosamente arrestato per truffa il 29 aprile del 1917, come, al momento del processo, tutti i suoi «affari teatrali» risultassero regolari e regolarmente pagati, e come anzi, secondo la convinzione dei giudici, essi fossero serviti come fonte di liquidi immediati (copia della sentenza è conservata presso l'Archivio Centrale dello Stato, Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica Sicurezza, Ufficio Centrale Investigativo, busta 26, fasc. 540, sfasc. I). Il teatro italiano si conferma così, anche durante la guerra, come una piccola industria vitale, basata su pagamenti e redditi non enormi ma immediati, difficile terreno per le truffe. Per indicazioni bibliografiche e di documenti d'archivio, e per una trattazione più approfondita del caso Cortese rimando al mio *Un teatro sconnesso* (Tesi di Dottorato di ricerca in Discipline dello Spettacolo, 1987, presso le Biblioteche Nazionali di Roma e Firenze) pp. 28-69, a cui rimando anche per quanto riguarda lo scontro, all'interno della Società degli Autori, tra Marco Praga e Paolo Giordani (pp. 75-88); e la documentazione relativa alla Commissione Straordinaria per la Musica e le Arti Drammatiche (pp. 126-175), argomenti che tratterò più avanti.

²³ In particolare in un articolo per «Le quinte» del 5 dicembre 1918, Luigi Chiarelli, dopo essersi proclamato deciso avversario dei ruoli, li definisce con chiarezza come una scalata (da generico ad amoroso, da amoroso ad attor giovane, da attor giovane a primo attore) sottolineandone, sia pure in forma critica, il carattere non chiuso, ma anzi di strumento per agevolare i passaggi d'età e di competenze.

o risposero tutt'al più rinserrandosi dietro una irrigidita difesa sindacale²⁴.

Dopo aver ricordato una serie di buone intenzioni (la fondazione di scuole, l'attivazione di nuovi enti) Virgilio Talli, nel '27, scrive: «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 gli ingressi con muraglie inaccessibili»²⁵. Si riferisce, naturalmente, agli attori.

La mutata situazione economica; la tendenza — che non proviene dalla società degli attori — verso una dimensione nazionale dell'industria teatrale; gli attacchi ai ruoli e alla libera formazione del repertorio; l'invocata fondazione di una scuola di teatro, erano elementi di forte disagio per i comici nel primo dopoguerra. Saranno, a conti fatti, fattori di distruzione.

Tuttavia era sempre esistito un antagonismo di richieste e di punti di vista tra il mondo degli attori e quello degli spettatori colti, dei critici, degli autori e degli uomini d'affari. Le solide mura da cui era stata protetta la società comica consistettero ben più nelle pronte reazioni o nell'indifferenza alle critiche, che non nelle mitiche «parentele d'arte».

Con il Novecento, l'atteggiamento degli attori muta: fosse la coscienza dell'impossibilità di sopravvivenza del loro teatro, o fosse la pressione economica a bloccarli. Subentra ora l'accettazione, apatica, di una visione estranea (dei critici, degli autori, degli spettatori, dei teorici, degli uomini di Stato) al loro lavoro. La caratteristica di questo periodo è la mancanza di reazione, quasi non si avvertisse più la forza delle offese e delle esigenze di adattarsi reagendo. Non si tratta solo della fine di una indipendenza quasi mitica. Il lavoro teatrale e la pedagogia che sono ora proposti come ideale d'arte agli attori sono quasi sempre esattamente opposti ai valori vitali della società degli

²⁴ Uno degli esempi più chiari di questo irrigidimento è una presa di posizione de «L'Argante» in un articolo del 1° giugno 1921, che con tono spigliato e satirico fa dei diversi ruoli altrettante qualifiche da difendere sindacalmente. In questo senso mi sembra però interessante anche la posizione della neonata Corporazione del Teatro, che, attraverso il suo organo di stampa, «Tespi», il 10 agosto 1922 si dichiara incondizionatamente favorevole ai ruoli, ma trasformati in rigidi confini, senza disordinate possibilità di passaggio.

²⁵ V. Talli, *La mia vita di teatro*, cit., p. 248.

attori²⁶. Si fondano nel punto di vista di chi scrive. Si fondano, per esempio, sull'individualità del testo (e non su un insieme di testi, sull'individualità del repertorio). Solo dal testo i nuovi attori dovrebbero attingere ogni dettaglio (e ciò li porterà, pressati dai tempi di produzione e dalla ristrettezza del loro materiale, a scelte anch'esse esattamente opposte a quelle dei vecchi comici: curare l'impianto generale e trascurare i dettagli. Con tutta la sua coerenza interpretativa, l'attore nuovo, al suo livello medio, potrà ben difficilmente raggiungere la complessità recitativa che per il vecchio comico era a portata di mano non appena avesse abbandonato la routine e avesse cominciato a comporre in modo inatteso i frammenti del repertorio gestuale che possedeva autonomamente).

La compagnia, non il mattatore, fu il vero obiettivo

Finora si è parlato di distruzione e mutamenti che riguardano l'arte e il mestiere dell'attore. Ai criteri formativi e interpretativi dei figli d'arte il nuovo teatro basato sulla regia e sulla scuola fornirà dei succedanei. Nascerà una nuova figura d'attore non più autonoma, priva dei sostegni che avevano garantito il livello medio e avevano facilitato i «salti mortali»²⁷ tipici del cosiddetto grande attore, ma certamente, aggiornata, al passo coi tempi, e tale da integrarsi in maniera scorrevole con l'impervio lavoro del regista.

Ma questi succedanei si mostrano per quello che di fatto storicamente furono, cioè sintomi di un'avvenuta distruzione senza alcunché di ricostruito, campeggiano ai nostri occhi in un processo di omissione piuttosto che di trasformazione, non appena dall'oggetto "attore" si passa a considerare quello che realmente era la concreta uni-

²⁶ Rappresenta invece una reinvenzione in tutt'altra forma di quei valori la «scuola» teatrale, in realtà «progetto del teatro che potrebbe e dovrebbe esistere», che costituisce uno dei fili del libro di F. Cruciani, *Teatro nel Novecento. Registi pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo*, Firenze, Sansoni, 1985 (cfr. in particolare le pp. 44-45 e 77).

²⁷ Una immagine, questa, di Sabatino Lopez, che d'Amico riporta nel *Tramonto del grande attore*, cit., p. 30: «questi acrobati della scena — scrive, parlando del mondo degli attori che vorrebbe veder scomparire — a forza di formulari, avevano imparato quasi tutti a fare al momento buono, come dice mi pare Sabatino Lopez, il loro salto mortale; ogni tanto poi ne nasceva uno capace di fare due, tre, quattro salti in una volta sola, ad altezze da istupidire, e allora costui si chiamava Tommaso Salvini o Ermete Novelli».

tà di misura del teatro: la compagnia. Nei confronti della forza dell'attore ci fu forse, insieme, impazienza ed eccessiva fiducia. Ma se la fiducia fu eccessiva (d'Amico: «non possiamo non aver fede nell'energia della razza»), lo fu perché non si comprese che la matrice di quella forza era garantita dalla concretezza dell'organizzazione per compagnie.

La compagnia ottocentesca e dei primi del Novecento non è riducibile ad una semplice struttura produttiva. È ben lontana dall'essere solo una formazione per inscenare spettacoli²⁸. Si configura piuttosto come il crogiolo dell'intera vita e persino della mentalità teatrale, che modella, piega, trasforma ogni elemento del teatro, anche quelli apparentemente più distanti e indipendenti. Si pensi, a titolo esemplificativo, a tre ambiti tra loro molto diversi come quello della formazione dei nuovi attori, quello della mentalità teatrale del pubblico, e quello della scrittura drammaturgica.

Il sistema teatrale per compagnie dava forma ad un attore che si sviluppava non attraverso una particolare pedagogia (sia pur diversa da quella che sarà delle scuole ma ad essa in qualche modo paragonabile), ma attraverso un'assenza di pedagogia, e un diretto coinvolgimento che richiedevano l'invenzione di personali strategie di esperienza. La compagnia forniva puntelli (come i ruoli), frammenti precostituiti (il modo di interpretare alcune scene particolari), modelli da seguire o a cui opporsi (i grandi esponenti dell'arte, ma anche gli altri attori di ruolo pari). E soprattutto metteva in stretto contatto gli estremi: l'attore inesperto (a volte, ma non sempre, adolescente) e quello esperto, grande o grandissimo, il cui primo intento non era certo l'educazione del collega ma il successo personale.

Si può qui notare, come parentesi, come tutto il problema dell'apprendimento e della trasmissione dei vecchi comici venga in genere risolto (da d'Amico, per esempio, da Lopez, da Ridenti, da Talli) in maniera leggendaria ma sbiadita facendone una parte del mito (anch'esso una vera scatola nera) dei «figli d'arte»: come se fosse un effetto «naturale» della fisica discendenza di comici da comici, o dell'aver pratica scenica fin dall'infanzia²⁹.

²⁸ Cesare Molinari descrive la compagnia come «microstruttura sociale» contrapposta a quella instabile o di formazione dell'Opera alle pp. 39-49 de *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Roma, Bulzoni, 1985.

²⁹ L'esempio forse più significativo in cui dal mito dei figli d'arte (mito coltivato da loro stessi, che di questa discendenza facevano un blasone di nobiltà) traspare l'importanza della formazione è nel modo in cui Antonio Colomberti, nelle sue *Notizie Storiche dei più distinti Comici e Comiche*

La mentalità del pubblico: era tema di lamentele diffuse e fondate l'incapacità — o la mancanza di volontà — di cui i comici davano prova nel coltivare i gusti letterari del pubblico, assecondandone, per esempio, il gusto per la piacevole ma spesso superficiale produzione francese. Si è visto, infatti, che i criteri di scelta per la formazione del repertorio da parte dei primi attori derivavano da considerazioni del tutto estranee a valutazioni estetiche o piuttosto letterarie. Tuttavia, se non il gusto letterario, viene modellata la cultura dello spettacolo del pubblico. La struttura per compagnie si appoggia su un doppio repertorio: quello della stagione, che deve essere soprattutto ampio, per permettere cambiamenti quasi quotidiani di spettacolo; e quello dei primi attori, in parte indipendente dalle singole stagioni, costituito da un gruppo di personaggi preferiti che rimangono fissi negli anni.

Il miglior esempio di quest'ultimo tipo di repertorio è probabilmente quello edificato dalla Duse, data la tenacia con cui l'attrice persistette nelle stesse parti. Ma anche gli altri grandi comici conservavano un nucleo fisso di cosiddetti «cavalli di battaglia». Allo spettatore viene così offerto qualcosa di più di una serie di spettacoli, gli viene data da seguire una doppia continuità: lo stesso attore in diversi personaggi, e uno stesso personaggio nelle diverse età dell'attore. Due continuità che divengono strumenti per trarre, da un gruppo di spettacoli, un filone unitario, uno spettacolo unico che è attivo solo nella memoria, e non previsto³⁰.

L'attore, come ventaglio di personaggi e personaggio che si evolve nel tempo, diventa un'opera d'arte unitaria e in movimento. In questo senso, probabilmente, per alcuni attori, non solo per la Duse, si è parlato di una vita costruita come un capolavoro.

Il rapporto tra attori ed autori è modellato dalla struttura per compagnie anche al di là degli aspetti più evidenti.

che illustrarono la Scena Italiana dal 1780 al 1800 (di cui si conserva un esemplare manoscritto presso la Biblioteca del Burcardo di Roma), disegna un quadro forse esagerato ma significativo della disciplina e severità con cui si educavano i figli di attori.

³⁰ A questo proposito è interessante l'indicazione di C. Molinari in *L'attrice divina*, cit., che afferma la possibilità di studiare le diverse variazioni compiute da un attore su uno stesso personaggio nell'ambito della sua carriera come un tutt'uno (p. 14). Per lo studio del rapporto tra il pubblico e l'attore che si produce in una stessa parte a distanza di anni si veda la straordinaria testimonianza di Søren Kirkegaard a proposito di Johanne Luise Hejberg, *Krisen eller en Krise i en Skuespillerindes Liv*, 1848, traduzione consultata: *Crisis in the Life of an Actress and other essays on drama*, translated with introduction and notes by Stephen Critens. London, Collins, 1977.

La disistima tra la categoria degli attori e quella degli autori poteva persino assumere il profilo di una divisione razziale. Lo mostrano fino in fondo le parole che nel '18 Marco Praga, presidente della Società degli Autori, aveva scritto a Sabatino Lopez, direttore della Società: «Io considero l'Autore di una razza assai più elevata dell'Attore, anche se l'attore è Zacconi e l'autore è XY [...] Chi crea è di una razza superiore a chi *eseguisce*»³¹. Né le sue opinioni sono una eccezione.

La precarietà della posizione degli autori italiani, che lottano per la loro supremazia nel teatro, e persino il loro astio, si giustificano se si pensa alla profonda asimmetria del rapporto: essi hanno un assoluto bisogno, per lavorare, degli attori italiani (all'estero solo eccezioni, come Giacosa, D'Annunzio e Pirandello, sono rappresentati). Gli attori italiani, invece, non hanno affatto un bisogno altrettanto impellente del lavoro degli autori. Essi hanno bisogno semplicemente di testi, ma li possono trarre da qualsiasi repertorio di qualsiasi paese o epoca.

La violenza della disistima ed il senso di superiorità non possono impedire quindi agli autori una collaborazione concreta e vitale con gli attori. Parmenio Béttole aveva detto che per produrre una commedia bisogna essere in tre: autore, pubblico e compagnia³².

³¹ La lettera di Praga a Lopez è del 13 maggio 1918. I due autori erano entrati in discussione circa i meriti della classe comica e i suoi rapporti con quella dei letterati a proposito delle tensioni nate da una fase difficile della lotta contro il mediatorato per i testi, che vedeva capocomici e SIA legati da una problematica alleanza, vicenda, questa, resa nota soprattutto dagli interventi di Guido Lopez. Rimando, in particolare al suo *Carteggio Marco Praga-Sabatino Lopez 1880-1929*, in «Il Dramma», dicembre 1958, nel quale Lopez pubblica (pp. 83-84) quasi per intero la lettera di Praga da me citata.

³² Questa considerazione sulle necessità del lavoro degli autori drammatici, e le altre che riporterò più avanti derivano da un'opera singolare, *Il libro delle confessioni raccolte da Giuseppe Costetti*, Roma, Tipografia della Camera dei deputati, 1888 (la «confessione» di Bettoli è a p. 25). Testimonianza quasi unica, il libro contiene la risposta di 23 autori drammatici alla domanda posta loro da Costetti: «Come si fa una commedia, e che modo tenete a farla?». Benché di trent'anni precedente al periodo da me trattato, il libro di Costetti mi sembra rispecchiare un tipo di collaborazione tra autori e attori sostanzialmente immutato. La differenza maggiore tra i due periodi è costituita dalle migliori garanzie per il diritto d'autore di cui la SIA si faceva carico dai primi anni del Novecento, ma non da un rapporto diverso con le scene. Le condizioni di vita e di produzione degli autori rimangono immutate, soprattutto per quel che riguarda il loro configurarsi come un settore chiuso (e spesso ritenuto meno nobile, più commerciale) del mondo letterario. Per guadagno o per passione gli autori finiscono per calarsi completamente nella vita teatrale. Dopo che una commedia è stata accettata, l'autore ha frequenti contatti col capocomico, e, spesso, per suo consiglio o per sua imposizione, cambia il testo in maniera sostanziale. Se il rapporto tra un autore e

La differenza di mentalità, pur realmente profonda ed incolmabile, diventa solo superficiale se si guarda ad un modo di lavorare, da parte degli autori, che ha il suo sbocco e trae le sue regole dal teatro pratico. Tanto forte è questo rapporto, anzi, che gli autori drammatici, presi completamente nell'orbita del teatro, finirono per configurarsi come una sezione a parte rispetto a quella dei letterati veri e propri.

Ma al di là delle pratiche concrete di mercato vi sono anche influenze sul lavoro drammaturgico più sottili.

Per Alessandro Dumas, per esempio, era di grande importanza assistere al lavoro degli attori, guardare commedie che non fossero le sue. Egli, infatti, si astraeva dal testo, non ascoltava più, e sui movimenti degli attori creava le sue storie nuove³³.

Un altro autore, Valentino Carrera, entra ancora di più nel merito delle peculiarità della produzione drammatica, ed è lecito pensare che non siano strettamente personali le vedute di questo autore oggi oscuro. Parla della necessità di creare, con forte preparazione, un solido impianto per la commedia nuova. «Ma se l'impianto d'una commedia deve essere condotto coll'esattezza di calcolo e la ragionata disposizione architettonica con cui s'impiana un palazzo — scrive — [...] il tirarla su da queste fondamenta deve essere fatto con tutto il calore dell'ispirazione e per quanto è possibile di getto. Questo appunto fa così difficile, così rara una buona commedia, che nel commediografo ci deve essere un ingegnere ed un improvvisatore»³⁴.

Il mondo degli autori drammatici stabilisce per il proprio lavoro delle regole nate dalla collaborazione pratica che non sono quelle prevedibili: l'ossequio per la volontà, le esigenze o i capricci dei comici. Il binomio definito da Carrera, ingegneria ed improvvisazione, rispecchia senza dubbio, come una tecnica parallela, il modo dei comici di costruire gli spettacoli, basato su alcune scene precostituite e su una grande libertà (causa di imprecisione o di invenzione) nel passare dal-

un attore va al di là di un singolo testo, si può instaurare una vera e propria forma di collaborazione, e non sempre l'attore dimostra meno coraggio intellettuale o più timore del pubblico dell'autore. Inoltre, questi segue tutte le prove, è presente non solo alla prima, ma spesso a molte repliche. Molto frequentemente disprezza i comici e le loro abitudini, ma fa con loro vita comune e a volte si mette alla testa delle loro compagnie.

³³ Cfr. *Il libro delle confessioni*, cit., p. 17. L'episodio è raccontato da Mariano Aureli.

³⁴ *Ibidem*, p. 35.

l'una all'altra. Rispecchia anche, più da vicino ancora, il modo in cui le compagnie, in una tradizione secolare, avevano lavorato sull'improvvisazione³⁵.

Al di là di questi esempi, e parlando in generale, si può affermare che la struttura per compagnie fu un organo vitale, capace di modificare e di creare per reazione e contatto realtà diverse esterne a sé, e che costituì il *sistema profondo* di una intera vita teatrale.

È facile vedere come la compagnia-formazione, tipica del teatro moderno, quella che si riunisce per uno o più spettacoli, non sia né una continuazione né una modificazione di questo sistema.

Né poteva esserlo una scuola come quella fondata da d'Amico, un'attività pedagogica modellata sull'esempio delle accademie di belle arti.

In Italia, la funzione della compagnia, devastata dal crollo della società comica, non verrà sostituita da niente. Si sostituisce un modello di attore ad un altro, al sistema delle compagnie, però, non si sostituiscono nuovi modelli di aggregazione teatrale, ma le forme di un'organizzazione nazionale, monopolistica o di Stato. Uno dei più precoci esempi di lotta insieme esplicita e sotterranea contro la struttura per compagnie è costituito dall'avventura teatrale di Luca Cortese nel 1916³⁶.

Il caso di Luca Cortese è quello di un uomo che provò a comprare l'intero teatro italiano per tentare una rifondazione artistica. Era solo un truffatore. Ma in lui, sia pure brevemente, si incarnò uno dei più sentiti desideri del periodo, quello di un intervento unitario sul teatro tale da riordinarlo dall'alto in tutte le sue parti.

L'influenza di Cortese sul teatro dura in realtà pochi mesi, fino al 29 aprile 1917, giorno del suo arresto per truffa. Tuttavia aveva già fatto in tempo a comprare nove compagnie primarie, a cui aveva affidato i primissimi germi della sua riforma. Che sono: scene e costumi curatissimi a spese del proprietario e non dei comici³⁷; la pro-

³⁵ Si veda a questo proposito il binomio «dicitura» e «azioni» per definire il lavoro sull'improvvisazione proposto da Ferdinando Taviani ne *Il segreto delle compagnie italiane note poi come Commedia dell'Arte*, seconda parte de *Il segreto della Commedia dell'Arte*, di F. Taviani-M. Schino, Firenze, La casa Usher, 1986², p. 326.

³⁶ Cfr. la nota 22.

³⁷ La ricchezza di scene e costumi è ciò che più colpisce i contemporanei. Quindi gli articoli su Cortese o gli interventi di Cortese vi si riferiscono in continuazione. Rimando soprattutto alle dichiarazioni di Cortese nel corso del processo, riportate ampiamente da tutti i quotidiani (in particolare si veda «La Tribuna» del 12 aprile 1918).

posta, cui si è già accennato, di procedere ad un reimpasto delle compagnie di sua proprietà in vista di spettacoli particolari; una forte spinta moralizzatrice per quel che riguarda la vita privata degli attori³⁸.

Luca Cortese si esibiva nelle sue vesti di «moderno Mecenate» in maniera solo apparentemente puerile: egli suggeriva col suo esempio, con la forza della concretezza, la necessità di por fine ad una secolare autonomia economica attraverso un sistema di sovvenzioni dall'alto. Egli circonda i *suoi* attori di un lusso superficiale e sottolineato. Anche questo fa parte del programma: si tratta di trasformare l'atmosfera del teatro da quella di una piccola industria di un gruppo nomade, a quella festiva e leggera propria di un certo tipo di avvenimenti d'arte³⁹.

C'è un modello, infatti, a cui Cortese si richiama con questa sua rifondazione. Un altro teatro, non certo simbolo di indipendenza o di autosufficienza per i suoi protagonisti, è basato sulle formazioni continuamente nuove a seconda degli spettacoli, ha come necessità e consuetudine scene fastose, ed è, quindi, indissolubilmente legato al mecenatismo, non potendo essere economicamente autonomo: il Teatro d'Opera⁴⁰. È già il modello che, implicitamente o esplicitamente, guiderà tutte le future idee di riforma nazionale del teatro, i progetti di d'Amico (ma in fondo anche quelli di Pirandello), quelli più prettamente fascisti, e le realizzazioni del secondo dopoguerra.

³⁸ Fra tutti, il più pronto a soffermarsi (piuttosto grossolanamente) sulla voracità dei comici di fronte all'improvvisa pioggia d'oro che per loro rappresentava Cortese, e sull'inattuabilità degli intenti moralizzatori fu Giuseppe Paradossi (notissimo e potente uomo d'affari teatrale, a cui Cortese si era legato nel suo progetto di trust) in una intervista al «Messaggero», del 4 maggio 1917, successiva all'arresto del «conte». Il programma di rigenerazione morale del teatro era tra l'altro molto utile a Cortese per raccogliere consensi in ambienti cattolici, necessari per la sua truffa, che coinvolgeva soprattutto il Credito Centrale del Lazio, una piccola banca con capitali legati agli ambienti ecclesiastici.

³⁹ Questo accade per esempio in occasione della prima di *Cesare e Cleopatra*, interpretata dalla compagnia di Emma Gramatica (di proprietà Cortese). Benché si trattasse di una proposta realmente coraggiosa, difficile, e parte integrante del programma artistico di Emma Gramatica, tutta la discussione intellettuale fu cancellata dal resoconto della ricchezza delle scene e dei costumi, della festa dopo lo spettacolo, dei doni agli attori. Tanto fu, anzi, il chiasso, che all'arresto di Cortese i membri della compagnia si sentirono tenuti a restituire doni e costumi (si veda l'intervista di Emma Gramatica a «La Sera» del 13 maggio 1917).

⁴⁰ Proprio mentre il mecenatismo (privato o statale) era presentato come unica possibilità di sopravvivenza per il teatro drammatico, si cominciò a constatarne gli esiti negativi per il Teatro d'Opera. Si veda, per esempio, il polemico articolo di fondo che apre il primo numero de «La riforma teatrale», il 5 febbraio 1916.

L'omissione e lo Stato

Resta da capire che cosa impedi ai riformatori e ai teorici del teatro italiano di rendersi conto, al momento di porre le basi per un teatro nuovo, dell'esistenza di un nucleo di influenze e reazioni teatrali che andava tenuto in vita, sia pure sottraendolo all'influenza degli attori. Cosa impedi, cioè, di comprendere l'importanza di un qualcosa di nuovo che sostituisse la compagnia come unità di misura del teatro⁴¹.

In Italia il predominio dei comici era di lunga data, e pesava come uno strapotere. Era dominio nello spettacolo, ma, soprattutto, nell'organizzazione e nell'economia del teatro. La sua fine fu salutata con sollievo da tutti i non attori. Questo certamente favorì la rapida decomposizione di una rete di rapporti e tecniche che sembrava indistruttibile.

Inoltre, intorno al '20, il senso di un vuoto di potere al centro del teatro aveva fatto nascere una lotta tra due tendenze che aveva assorbito tutto l'interesse e tutta l'attenzione.

La prima vedeva il teatro del futuro scaturire dalla collaborazione tra le sue forze pratiche, chi lo faceva e chi lo scriveva, indipendentemente dalla nazionalità. Il predominio, però, doveva essere gelosamente custodito dagli autori. Le motivazioni sono intuibili se si ricordano le affermazioni a questo proposito di Marco Praga, che di questa tendenza era a capo.

La seconda era quella che premeva per una rifondazione del teatro italiano che fosse economicamente e culturalmente «nazionale». Quindi veniva data una grande importanza ad autori e teorici italiani, alla unificazione (prima mediante trust, poi operata dallo Stato) dei luoghi di spettacolo, ad un ferreo controllo tra un grande imprenditore ed un grande teorico: Paolo Giordani e Silvio d'Amico⁴².

⁴¹ Questa incomprendenza agisce forse anche nel passaggio dall'esperienza iniziale del Piccolo Teatro di Milano al progetto nazionale dei Teatri Stabili.

⁴² È questo il significato in cui mi sembra si debba leggere la lotta all'interno della SIA tra Marco Praga e Paolo Giordani, che è stata a lungo vista (soprattutto da Guido Lopez a cui si devono peraltro le migliori informazioni sulla questione) come una battaglia tra la vecchia guardia milanese, e il nuovo, aggressivo e innovatore gruppo «romano» (di cui facevano parte personaggi come Pirandello o Rosso di San Secondo e il cui teorico era Silvio d'Amico) riunito nell'agenzia di Giordani (si veda la nota 22). Cfr., tra gli interventi di Lopez, soprattutto il già citato *Carteggio Praga-Lopez, la SIAE alla svolta del '19*, in «La Martinella», gennaio-febbraio 1984. Si veda inoltre la parte dedicata al periodo nell'opera di P.D. Giovannelli, *La società teatrale in Italia tra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1985.

È la linea vincente. Su di essa, poi, verrà innestata una forma di produzione nuova degli spettacoli: la regia. Ad un teatro basato su una collaborazione forzata e concreta, com'era quella tra comici ed autori, si andava sostituendo un teatro diretto da un gruppo d'élite, formato da persone di provenienze e competenze differenti (registi, critici, autori, studiosi, amatori).

Principale caratteristica di questa nuova relazione è la *concordanza* delle idee (in luogo dell'intreccio di relazioni di lavoro): alcuni punti teorici (per esempio la subordinazione in linea di massima dell'attore al testo, lo sguardo «oggettivo» della critica teatrale, l'idea conseguente che anche lo spettacolo abbia l'oggettività di un'opera d'arte) vengono ritenuti in un primo tempo certezze sicure, e, infine, aspetti intrinseci del teatro.

Prende così forma una mentalità teatrale, comune soprattutto a chi scrive di spettacoli: un anello di certezze che si coagula intorno al teatro, ed è condiviso, alla fine, dagli stessi attori.

Un primo esempio (mentre ancora la lotta non è conclusa) di questa collaborazione più colta, più intellettuale, sicuramente onesta, ma piuttosto prevedibile saranno le riunioni, fervide e futili, della Commissione Straordinaria riunita dall'onorevole Rosadi allo scopo di studiare la crisi e porre le basi per una riforma teatrale. Risultato: il primo (minuscolo) finanziamento statale⁴³.

Più che di «ritardo» o «anomalia» italiani si dovrebbe dunque parlare di una mancata ricostruzione di nuclei teatrali vitali, alternativi agli organismi costituiti dalle compagnie. Il problema del teatro restò sminuzzato nella contrapposizione attore-regista o nell'unità di misura costituita dal singolo spettacolo, o generalizzato nella dimensione dell'intera organizzazione nazionale.

La mancanza italiana si rivela soprattutto questa. Fuori d'Italia nel Novecento, c'erano stati tentativi di creare, in un contesto diverso, per un teatro diverso, situazioni in grado di condizionare la vita teatrale con le loro regole e, al loro interno, di far interagire componenti a prima vista lontane, come avevano fatto le compagnie. Sono i «piccoli teatri» (gruppi, ateliers, «studi», «scuole»...), realtà sempre molto circoscritte, ma con un peso e un'influenza che va al di là della loro durata: sono il gruppo intorno a Copeau, quello intorno

⁴³ Cfr. nota 22.

a Stanislavskij, a Dullin, a Clurman, il teatro-scuola di «Reduta», e altri microcosmi teatrali che riproducono in ambiti ristretti e in forme nuove il tipo di relazioni che a livello macroscopico caratterizzano il teatro basato sul complesso delle compagnie. In Italia l'esplosione dello stampo idealmente uniforme del teatro («il teatro non è più uno»⁴⁴) che caratterizza in altri paesi il Novecento teatrale non c'è. Né Bragaglia, né la Pavlova riusciranno ad essere realmente eccezioni a questa regola.

In Italia, gli anni Venti videro una fioritura di testi che forse è senza precedenti: drammi d'eccezione come quelli di Rosso di San Secondo e di Bontempelli, drammi tradizionali come quelli di Lopez, e sono, soprattutto, gli anni di Pirandello. L'opera di distruzione della struttura per compagnie, e l'omissione d'ogni elemento sostitutivo che in quegli anni s'imposò, rendono però non paradossale definirli come anni che consegnarono al futuro nient'altro che testi.

⁴⁴ Cfr. F. Cruciani, *Teatro nel Novecento*, cit., in particolare pp. 21-22, e F. Cruciani-C. Falletti (a cura di), *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Bologna, Il Mulino, 1986, in particolare *La fine di un'egemonia*, pp. 13-34.