

Doriana Legge

EMMA GRAMATICA.
PERCORSI E STRATEGIE
DI UN'ULTIMA CAPOCOMICA

Al di là di un paradigma

In questo saggio vorrei ripercorrere alcune vicende note della biografia di Emma Gramatica, provando a decolonizzare l'attrice e capocomico dalle convenzioni del già detto¹. Per chi si occupa di studi teatrali tra Otto e Novecento ci sono questioni e termini ricorrenti su cui non si fa a meno di discutere ogni volta che l'occhio guarda il dito e non la luna. Fuor di metafora significa rendere più evidenti i termini di negoziazione continua cui il presente spingeva non la sola Gramatica, ma le *altre* ultime capocomiche. È importante capire quanto le condizioni oggettive, quelle che definiamo materiali, abbiano inciso nelle scelte creative, nelle strategie di sopravvivenza, anche le più sottili, per non collocare in astratto le attrici che studiamo.

Questo caso studio vuole considerare la compromissione con lo sfondo come determinante per alcune scelte strategiche di Emma Gramatica². Le sue vicende ci dicono quanto ancora ci sia bisogno di indagare il ruolo delle ultime donne capocomiche del teatro italiano,

¹ Questo saggio fa parte del progetto di ricerca su potere e problemi delle donne di teatro: *The Age of the Actresses (1870-1930)*.

² A Emma Gramatica sono stati dedicati diversi profili biografici, alcuni piuttosto datati. Mi riferirò a quelli più degni di interesse nel corso della trattazione, qui invece voglio segnalare i due saggi più recenti dedicati all'attrice, entrambi di Armando Petri, *Emma Gramatica. La «resistenza» dell'attore*, in *Fuori dai cardini. Il teatro italiano negli anni del primo conflitto mondiale*, Torino, Utet, 2021, pp. 95-111; Id., *Continuità e discontinuità. Il caso di Emma Gramatica*, in *La grande trasformazione. Il teatro italiano fra il 1914 e il 1924*, a cura di Federica Mazzocchi e Armando Petri, Torino, Accademia University Press, 2019, pp. 168-189.

una generazione che è parsa un po' sbiadita, persino soffocata dalla fama delle precedenti, o forse non alla loro altezza. Ma è importante ragionare su quanto l'ordine di grandezza possa cambiare nel giro di pochi anni: si tratta in sostanza di tracciare una mappa centrifuga per riuscire a comprendere un periodo così controverso del teatro italiano, quello che da fine Ottocento percorre almeno i primi trent'anni del Novecento.

Emancipare Emma da Irma, la sorella maggiore, quella destinata al teatro, è sembrato il primo passo da compiere. Nella maggior parte dei profili biografici si parla di una per dire il contrario dell'altra, è un atteggiamento rivolto per lo più verso le interpreti. Si dimentica però che la distanza delle sorelle è rilevabile ancor più nelle prospettive: Emma tutta tesa a percorrere i tempi, l'altra costretta nel passato e preda di intermittenze. Mi pare dunque che il confronto tra le due sia utile per guardare ai diversi esiti cui l'erosione del sistema del teatro italiano all'antica ha condotto: reazione nell'una e disillusione nell'altra. Emma Gramatica si è comportata come una anomalia, senza ricorrere a "straordinarie mutazioni", ma muovendosi attraverso piccoli spostamenti.

Il primo Novecento ci appare come un periodo non troppo distante, ma in fondo sconosciuto: molte delle attrici, alcune delle quali ultime capocomiche, abbiamo imparato a conoscerle attraverso il cinema, o nel piccolo schermo. È questo il motivo che le avvicina al nostro mondo e ci fa dimenticare quanto invece spesso vengano da un altro. È allora necessario affondare nelle singole biografie e metterle in dialogo tra loro per non rischiare di rimanere in superficie.

In questa prospettiva mi è parso utile seguire il filo della corrispondenza di Emma Gramatica per aprire lo sguardo verso la rete di relazioni creata dall'attrice. In diversi fondi conservati presso la Biblioteca Museo Teatrale SIAE³ ci sono cartelle di corrispondenze per lo più inedite della capocomica. Si tratta in gran parte di lettere di servizio, ma non esclusivamente: quelle indirizzate ad Antonietta Treves (figlia dell'editore Guido Treves), ad esempio, hanno una sostanza più familiare, spesso

³ In particolar modo nel Fondo Edoardo Boutet, Fondo Dominici-Treves e nel Fondo Adolfo Re Riccardi. Nel Fondo Petrolini si trovano poi alcune cartoline con dedica e biglietti di auguri inviati dalla capocomica all'attore. Ma altre lettere, dalle quali spesso è difficile risalire al destinatario, sono sparse in diversi fondi e non catalogate.

evidenziano l'affetto e la dedizione di Emma Gramatica per sua sorella, il bisogno di prendersene cura e sempre la difficoltà del mestiere.

Ragionare sulla scrittura di Emma Gramatica ha significato confrontarsi con un mondo fatto di geroglifici e tante zone grigie: lo stile è di servizio, i fogli spesso pieni di macchie di inchiostro, la scrittura furiosa e circolare. Eppure sono lettere porose, sempre essenziali, e lo vedremo.

La corrispondenza ci lascia l'immagine di una abile donna d'affari, determinata e indipendente, molto distante dalla figura della "piccola interprete" miniaturizzata nei racconti.

È stato questo un aspetto che mi ha portato a riflettere anche sulla questione che sbrigativamente definiamo femminile. Diciamo spesso che il teatro è stato l'avamposto per l'emancipazione delle donne, che potevano gestire i propri soldi, stabilire contratti, avere un proprio margine di autonomia, essere indipendenti. Ma questo è vero fino a un certo punto. E sicuramente è diverso nel secondo decennio del Novecento e lo sarà ancora di più durante gli anni del fascismo. Quando facciamo leva sull'eccezionalità della posizione delle donne nel teatro ci nascondiamo dietro il paradigma che le vuole indipendenti, e difficilmente – così facendo – restituiamo la complessità dell'esperienza storica delle attrici-capocomiche.

In un saggio apparso nel precedente annale di questa rivista, Mirella Schino nota come «atteggiamenti visti, nell'uomo, come autorità, autorevolezza, giusta attenzione ai dettagli, salvaguardia delle proprie scelte, nelle donne diventino capriccio o prepotenza o sgradevolezza»⁴. Continuando a riferirci alla condizione delle attrici come eccezionale finiamo in un vicolo cieco che non ci fa vedere come discriminante l'uso di una certa terminologia, il sarcasmo che si maschera da critica intellettuale. «Gramaticchina», «piccola Emma»⁵, «piccola fata»⁶,

⁴ Mirella Schino, *Potere e disordine. Donne nel teatro tra Otto e Novecento*, «Teatro e Storia», n. 42, 2021, pp. 75-89: 85.

⁵ È una espressione cui ricorrono in molti, anche d'Annunzio in una lettera a Re Riccardi il 13 agosto 1906 per individuare la compagnia della prima milanese di *Più che l'amore*: «Bisognerebbe già pensare alle altre compagnie, e specialmente a quella che dovrà dare la rappresentazione a Milano. Non trascurare la piccola Emma e il Ruggeri», in *Le lettere di d'Annunzio a Re Riccardi*, a cura di Eugenio Salvatore, Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2015, p. 157.

⁶ «L'Arte Drammatica», a. 39, fasc. 25, 16 aprile 1910.

«donna magrolina»⁷: è anche in certi appellativi che si deposita il giudizio su donne che sono state indipendenti, a volte scomode. Serao diventava Matildella, ad esempio; ma basti pensare al reiterato uso del nome proprio quando ci si occupa di artiste d'ogni genere. È anche questo un modo per farle fuori dalla storia, consegnandole a una dimensione che è propria dello spazio domestico dal quale solo in poche, raccontate come eccentriche e fuori dai cardini, sono riuscite a evadere.

Nei ricordi che consegna alla trasmissione di Tito Angeletti, e che in parte ripercorrono alcuni scritti autobiografici apparsi su «La Lettura» tra il 1931 e il 1932⁸, è la stessa Gramatica che tende a miniaturizzarsi, ma questa è solo l'evidenza di una abile strategia. In questo saggio vorrò parlare anche e soprattutto di questo.

Attraverso un secolo

Nel ricostruire un breve profilo di Emma Gramatica, Roberto De Monticelli sostiene che seguirne le vicende «di compagnia in compagnia, di interpretazione in interpretazione, significherebbe fare la storia del nostro teatro nella prima metà del Novecento»⁹. Se è possibile individuare una fase di protagonismo negli anni Dieci del Novecento – almeno nei termini in cui ne parla Claudio Meldolesi¹⁰ – più complicato è rintracciare le strategie di persistenza in un secolo in divenire.

Gramatica nasce il 25 ottobre del 1874, suo padre è un suggerito-

⁷ Marco Praga, *Cronache teatrali 1921*, Milano, Fratelli Treves editore, 1922.

⁸ Riporto gli articoli in questione, tutti a firma di Emma Gramatica: *Morte di un'attrice*, «La Lettura», a. XXXI, n. 1, gennaio 1931; *Per la «mia signora»*, «La Lettura», a. XXXI, n. 4, aprile 1931; *Un amore*, «La Lettura», a. XXXI, n. 7, luglio 1931; *Occhiate in casa nostra. In sogno per la strada*, «La Lettura», a. XXXI, n. 11, novembre, 1931, *Vienna in grigio*, «La Lettura», a. XXXII, n. 5, maggio 1932; *Figure nello specchio: Rejane*, «La Lettura», a. XXXII, n. 11, novembre 1932.

⁹ Roberto de Monticelli, *La piccola cara Signora Emma*, «Il giorno», 21 novembre 1965 ora in Id., *L'attore. Quarant'anni di teatro vissuti da un grande critico. Temi e figure della scena italiana dal dopoguerra ad oggi*, Milano, Garzanti, 1988, p. 139.

¹⁰ Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Roma, Bulzoni, 2008, cfr. in particolare le pp. 14-23.

re teatrale, sua madre, che è attrice, qualche anno dopo diverrà sarta nella compagnia Eleonora Duse. Gramatica è una bambina quando segue la capocomica nella sua tournée sudamericana (1885) e una attrice agli esordi in quella russa (1891-1892). Il vero riconoscimento arriva più avanti: scritturata come prima attrice giovane nella compagnia di Zacconi, le viene affidata – dietro desiderio di d'Annunzio – la parte della Sirenetta nella *Gioconda*. È il 1899: in Italia recita ancora Adelaide Ristori; Luigi Rasi lavora ai suoi *Comici italiani*¹¹ e chiede alla giovane Gramatica qualche informazione per redigere le poche righe che vuole comunque dedicarle¹². Gramatica gli risponde con una lettera imbarazzata e timidamente aggiunge: «molto volentieri le manderei il mio ritratto, ma momentaneamente non ne ho alcuno»¹³.

L'8 novembre del 1965 Emma Gramatica muore, ha novantuno anni e da pochi giorni ha chiuso le riprese del film *A calar del sipario*; in Italia è appena uscito l'ultimo volume dell'*Enciclopedia dello spettacolo* (un aggiornamento dal 1955 al 1965) e la voce che Silvio d'Amico le aveva dedicato è – a ragione del vero – piuttosto parziale. A Venezia pochi mesi prima si è scatenato “il caso Zip”¹⁴, qualche mese dopo a Roma inizierà l'esperienza del gruppo Beat 72. Il Living Theatre è sbarcato in Europa per il suo lungo esilio, Grotowski invece gira con *Il principe costante*.

Sono date e informazioni senza alcuna connessione ma che vogliono solo dare l'evidenza di una vertigine.

¹¹ Luigi Rasi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Bocca, poi Lumachi, 1897-1905.

¹² *Ivi*, pp. 1039-1040.

¹³ La lettera è conservata presso la Biblioteca Museo Teatrale SIAE – Fondi Storici ed è stata pubblicata da Quirino Galli in *I contrastanti interessi della scena moderna attraverso alcune lettere inedite di Emma Gramatica*, «Misure critiche», luglio-dicembre 1982.

¹⁴ Mi riferisco allo spettacolo *Zip-lap-lip-vap-mam-crep-scap-plip-trip-scrap e la grande mam alle prese con la società contemporanea*, con il testo di Giuliano Scabia, messo in scena da Carlo Quartucci al XXIV Festival di Prosa della Biennale di Venezia, Teatro del Ridotto, 30 settembre 1965. Cfr. Marco De Marinis, *Il nuovo teatro*, Milano, Bompiani, 1987, pp. 162-167.

Scegliere di non essere bella

La vita di Gramatica è interamente dedicata al teatro, senza interruzioni e abbandoni che invece puntellano la carriera di altre, e non mi riferisco solo al ritiro più noto di Eleonora Duse, ma anche a quello di Giacinta Pezzana, ad esempio, o al meno solenne di Virginia Reiter, a quello di Tina di Lorenzo, o alle intermittenze di Irma Gramatica. «Ognuno sino a che può deve continuare la sua vita — il suo lavoro — meglio che può — certo — quindi bisogna recitare e fare commedie»¹⁵ scriveva il 12 settembre del 1914 Gramatica a Sabatino Lopez per incitarlo a continuare con *Mario e Maria*, commedia *en travesti* che l'avrebbe vista prima interprete¹⁶. Ancora a Lopez, nella primavera di guerra del 1918, rivolge parole che paiono esortative più che rassegnate: «Io faccio la mia vita perché non posso, e per tante ragioni, farne un'altra»¹⁷. Due esempi che rendono evidente quanto Emma Gramatica difficilmente esprima insofferenza verso il mondo delle scene, se lo fa, raramente e in corrispondenze privatissime, è piuttosto un vezzo da lavoratrice infaticabile a muoverla¹⁸.

¹⁵ La lettera, seppur in maniera frammentaria, è stata pubblica su «Il Dramma», a. 41, n. 350-351, novembre-dicembre 1965, p. 83.

¹⁶ Lo spettacolo *Mario e Maria* debuttò il 23 aprile 1915 al Teatro Olimpia di Milano.

¹⁷ Anche questa lettera è stata pubblicata su «Il Dramma», a. 41, n. 350-351, novembre-dicembre 1965, p. 84

¹⁸ In una lettera ad Antonietta Treves (Biblioteca Museo Teatrale SIAE – Fondo Dominici-Treves), per la Pasqua del 1944, scriverà:

«Cara Antonietta

Ancor una nuova Pasqua tristissima di rovine e di sangue.

Ma quando il signore farà cessare questo atroce flagello! Anche questa divina Venezia che dio ha salvata finora ma è attorniata dalle fiamme da tutto l'orrore che la fa tremare come un solo cuore. Ogni volta che sento l'allarme il bombardamento vicinissimo il mio cuore è preso in una morsa e non lavoro e questo è assai spiacevole ma... purtroppo nulla da Roma dai miei tanto cari amici i Vernati e dalla mia cara Irma non si sa nulla».

Non lavorare, in tempo di guerra, quando tutto crolla, è sempre assai spiacevole dice Gramatica in questa lettera autografa e inedita conservata nel Fondo Dominici-Treves della Biblioteca Museo Teatrale SIAE.

Il fondo raccoglie i materiali posseduti da Antonietta Treves, figlia dell'editore Guido Treves, e dell'attrice e doppiattrice Franca Dominici. Quest'ultima, che è anche autrice di un profilo biografico dattiloscritto conservato nello stesso fondo, era peral-

Una solerzia ammirevole e necessaria sin dagli esordi, infatti «una concordanza di giudizi avversi, all'inizio della vita artistica, non si è mai verificata per nessuna delle nostre attrici»¹⁹ ci dice Amerigo Manzini nel profilo che dedica all'attrice; e dobbiamo credergli al di là della ricostruzione aneddótica: «non appena l'Emma cominciò a trionfare, la grande maestra fu la prima e la più felice a ricredersi»²⁰. La “grande maestra” è Eleonora Duse, infatti prima ho solo accennato alla presenza della “piccola Emma” in compagnia della capocomica²¹, ma bisogna aggiungere che Duse aveva tentato di scoraggiarne più volte gli esordi teatrali. Non era stata l'unica: farà lo stesso Virgilio Talli nella cui compagnia Gramatica sarà scritturata per l'anno comico 1894-1895.

Secondo il profilo biografico di Emma Gramatica redatto da Franca Dominici e conservato dattiloscritto presso la Biblioteca Museo Teatrale SIAE:

Eleonora Duse – la Signora Duse – come lei la chiamava [...] le portò la prima grande delusione della sua vita. Difatti, mentre lei, “in quinta”, beveva le magiche interpretazioni della Signora, sognando di emularla un giorno, questa la scoraggiava sempre: “Non pensare alle scene, Emma, sei piccolina, non sei bella, non hai il fisico che occorre per interpretare le grandi tragiche, non riusciresti mai”²².

tro la figlia di Anna Gramatica (poi Capodaglio), sorellastra di Emma ed Irma, nata dal secondo matrimonio della madre Cristina Bradil con Alberto Buffi (per molti anni amministratore della compagnia di Emma).

¹⁹ Amerigo Manzini, *Emma Gramatica*, Milano, Modernissima, 1920, p. 33. A Manzini è affidata la redazione del profilo biografico di Emma Gramatica per la collana “Gli uomini del giorno”. Non è la sola donna cui viene dedicato un profilo, tra le altre: Maria Melato, Amalia Guglielminetti, Ada Negri, Tina di Lorenzo, Virginia Reiter, Matilde Serao, Annie Vivanti, Sibilla Aleramo.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ La madre di Emma Gramatica, Cristina Bradil, era sarta nella Compagnia di Eleonora Duse. Ce lo dice Franca Dominici nel dattiloscritto dedicato a Gramatica. Si può ragionevolmente pensare che Dominici, nipote di Emma e Irma e figlia della loro sorellastra Anna, avesse attinto molte delle informazioni proprio dai racconti delle zie. Diversi aneddoti ci raccontano della giovanissima Emma che ancora piccolina dormiva nella cesta della compagnia e appena più grande provava ad emulare la grande attrice, cfr. Franca Dominici, *Emma Gramatica*, profilo dattiloscritto conservato presso la Biblioteca Museo Teatrale SIAE – Fondo Dominici-Treves.

²² *Ibidem*. Anche a Sarah Bernhardt il padrino aveva riservato parole simili «Sei magra, piccola... La tua faccia, graziosa da vicino, da lontano è brutta e la tua voce non si sente! [...] Non farai mai niente in teatro! Sposati!», cfr. Laura Mariani, *Diversamente belle. Vecchiaia eroica di Sarah Bernhardt, “più che bellezza” di Ele-*

Ma poi ancora Manzini:

Una sera in cui la Gramatica recitava a Padova e la Duse a Venezia, quest'ultima venne ad assistere alla rappresentazione della prediletta. Dopo la recita salì sul palcoscenico e abbracciando l'amica le disse piena di sincerità: "Emma. Emma, come eri bella!... come eri bella". E infatti la bellezza della sua anima si era trasfusa nel suo viso²³.

Al di là del gustoso aneddoto, ricalzato dalla stessa Gramatica e da lei più volte ripercorso²⁴, quel che mi interessa è che c'è un pungolo che ricorre in molteplici racconti e quasi in tutte le ricostruzioni biografiche: Emma Gramatica non è bella, non lo sarà mai. È un giudizio interessante proprio per il suo essere così perentorio, al di là del dato estetico, peraltro discutibile, fotografie alla mano. La sua ricorrenza mi è parsa interessante, ma cosa poteva significare?

Laura Mariani ci ha invitato in molti scritti a considerare che «la bellezza a teatro è anzitutto costruzione, artificio»²⁵; un'attrice non è semplicemente una donna bella o brutta, meglio dire che una attrice può decidere in che forma l'arma della seduzione inciderà sul suo aspetto, se la renderà bella e attraente o meno. Non vale per tutte, o per tutti, ma è piuttosto chiaro che per Gramatica, sempre foto alla mano, possiamo considerarlo un ragionamento valido. Lucio Ridenti, in un suo noto e importante volume, dirà:

La "primadonna" del Teatro Drammatico dell'Ottocento e fino alla trasformazione della attuale compagine teatrale, aveva doti di carattere ed attitudini del tutto particolari [...]: bellissima come Tina di Lorenzo, affascinante come Lyda Borelli, simpaticamente seducente come Dina Galli, oppure priva di attrazione

onora Duse, in «Storia Delle Donne», vol. 12, 2016, p. 15. Le vicende per Bernhardt andranno in direzione totalmente opposta: diventerà infatti modello di seduzione ma «la complessità di questa costruzione, nella vita come nell'arte, ci costringe ad alcuni rovesciamenti: rimanda agli aspetti anticonformisti di un'identità di frontiera – attrice, legata al demi-monde, di "razza ebraica", parigina di prima generazione – e si basa sull'intelligenza, come mostrano i risultati artistici, ottenuti senza possedere doti eccezionali, e le sue riflessioni originali sulla recitazione», *ivi*, p. 16.

²³ Amerigo Manzini, *Emma Gramatica*, cit., p. 33.

²⁴ Cfr. *I ricordi di Emma Gramatica*, a cura di Tito Angeletti, programma radiofonico in 7 puntate trasmesso tra il 19 maggio e il 26 giugno 1954.

²⁵ Laura Mariani *Diversamente belle. Vecchiaia eroica di Sarah Bernhardt, "più che bellezza" di Eleonora Duse*, cit., p. 14.

fisica, come le due sorelle Gramatica, di eleganza come la Mariani e la Pezzana. Ma ciascuna di esse possedeva in sommo grado l'autorità, il prestigio, la personalità²⁶.

D'altronde Ridenti allude di nuovo all'aspetto di Emma Gramatica nell'articolo che pubblica all'indomani della morte dell'attrice: «Ebbe cura ed amò un suo brutto cane “Michele”, con curioso attaccamento, sempre dimenticando la sua femminilità, d'altronde inespressiva»²⁷. Ma già Enrico Polese, nel 1899, all'indomani della prima de *La Gioconda* di D'Annunzio scrive: «La Emma Gramatica [...] ieri sera mi apparve anche bella, molto bella – fu una deliziosa Sirenetta»²⁸. O ancora Giuseppe Cauda: «degli schietti e continui suoi trionfi, la Gramatica può andare giustamente fiera, perché ad essi non contribuirono né la sua bellezza, né la sua eleganza»²⁹.

Di fronte a tanta perentorietà di giudizi, Emma Gramatica, che brutta non è – lo ricordiamo – prova sapientemente a far bottega³⁰. A ben guardare si è trattato, anche in questo caso, di un artificio d'arte, ma alla rovescia: bisognava rinunciare a costruirsi bella. Doveva aver capito, Gramatica, non tanto di non poter gareggiare sullo stesso piano con le altre, perché nulla ci porta a pensarlo seriamente, piuttosto di voler rinunciare a quel gioco. E Gramatica non rinuncia con il broncio di chi si crede svantaggiato in partenza, piuttosto con l'acume di chi vuol arrivare ai tempi supplementari, ma giocando in difesa. Fuor di meta-

²⁶ Lucio Ridenti, *Teatro italiano tra le due guerre*, Genova, Dellacasa, 1968, p. 150.

²⁷ Lucio Ridenti, *Addio a Emma Gramatica*, «Il Dramma», a. 41, n. 350-351, novembre-dicembre 1965, p. 74.

²⁸ Enrico Polese (Pes), «L'Arte Drammatica», 28 maggio 1899. Emma Gramatica in compagnia Duse-Zacconi, aveva interpretato il ruolo della Sirenetta ne *La Gioconda* di d'Annunzio (debutto il 15 aprile 1899 al Teatro Vincenzo Bellini di Palermo).

²⁹ Giuseppe Cauda, *Figure e figurine del teatro di prosa. Grandezze e miserie. Aneddoti. Indiscrezioni. Rilievi. Curiosità. Stelle nascenti*, Chieri, Artesiano, 1925, p. 180.

³⁰ L'espressione la saccheggia da quella nota di Eleonora Duse che in una lettera a Boito «[...] Tu hai vissuto (sì. Forse nell'angoscia – povero Arrigo) ma hai sempre avuto una casa – “che le rondini sfiorano” per nascondervi l'angoscia tua. Io, su quell'angoscia – ho dovuto fare “bottega” e sono una donna [...]», in Duse-Boito, *Lettere d'amore*, Milano, Il Saggiatore, 1979, pp. 813-816 ora in Mirella Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 29-30 (lettera del 7-8 maggio 1894).

fora: Gramatica intende da subito occupare un posto a lungo termine nel teatro italiano, senza rischiare d'avvizzire presto, percorrendo i tempi senza rincorrerli si costruisce come figura colta e intelligente, capocomica inflessibile e spietata con i concorrenti, donna d'affari, e nubile. Sarà questo Gramatica dietro la sua esile figura dal volto d'avorio. Si tratta di costruzioni, e un po' lo sospetta già Ridenti, che fosse *lei a dimenticare* la sua femminilità. Un oblio consapevole, aggiungiamo. In questo ragionamento mi sostiene ancora quel che scrive Varaldo nel 1905, quando Gramatica è una giovane prima attrice, ma già col nome in ditta³¹:

La bocca in complesso è piccola, ma non è bella: e, se mi permettete la parola, troppo tozza; ma è la bocca ideale per una donna che singhiozzi. Il mento invece è rotondo, almeno lo pare, e la gola, magra in fondo, è piena all'apice, ove s'incava la linea sicura delle mascelle, come quella d'una cavallina di razza. Soprattutto quello che colpisce è l'occhio. Ed anche per questo l'attrice disdegna di sembrare bella. [...] La pupilla si perde nel profilo e campeggia sul bianco ha somiglianza d'una forte macchia: pare che nuoti nel pianto. E nessuna lacrima si scorge, ma lo sforzo della palpebra, che lascia disegnare una ruga fonda nel piegarsi, ed il segno dell'orbita, una profondissima linea nera come rigonfia, come folle di pianto nella cornice sottostante della occhiaia e sul pallore di avorio di marmo di tomba, quel pallore diafano luccicante malato della strana amante di Baudelaire nel *Madrigal triste*

..... *ton grand oeil verse*
une eau chaude comme le sang

Ton angoisse, trop lourde, perce
*comme un rôle d'agonisant*³²

È Gramatica che “disdegna di sembrare bella” e “dimentica” la sua femminilità. È una prima strategia individuata e messa in atto dalla giovane Gramatica. Ed è lei stessa a rinforzarla nei suoi scritti autobiografici:

³¹ A quell'altezza cronologica e fino al 1906 Gramatica fa compagnia con Leo Orlandini.

³² Alessandro Varaldo, *Fra viso e belletto. Profilo di Attrici e d'Attori*, Milano, Riccardo Quintieri, 1910, pp. 119-120; il capitolo dedicato ad Emma Gramatica è alle pp. 117-131 e l'autore lo scrive nel 1904. Cfr. anche Id., *Appunti sui «Ruoli»*, «Rivista Italiana del Teatro», n. 6, 1942.

La signora Duse, tra i diversi nomignoli che mi dava, come “la paciocca”, mi chiamò laggiù “la russalka” come le avevano detto si chiamavano le ondine russe. Era carino come nome e mi fece piacere. Chiamarmi “paciocca”, invece mi avviliva ma lo diceva con tanta bontà come a conferma di quello che spesso la sentivo dire a mamma: invece mi avviliva “la bimba non farà mai nulla in arte, ora è bimba sì, ma ha un carattere timido (allora), chiuso quasi scontroso – questo ripeteva a mia madre e a me già grandicella più tardi a Berlino. Voleva convincerci perché fossi mandata in un istituto a Dresda dove era stata educata sua figlia Henriette per imparare magari un po’ di tedesco e fare la *bon dame femmes*. Curioso eh?!³³.

La costruzione, che la rende attrice il cui fisico non la destina al teatro, è allora anche sul piano della autonarrazione. Non solo attraverso la sua figura scenica, ma ricostruendo la propria vita Gramatica si presenta al pubblico come “piccola interprete” ma tenace.

Pochi anni più tardi a consigliarle di cambiar mestiere sarà Virgilio Talli, nella cui compagnia Gramatica è ingaggiata per l’anno comico 1894-1895. Il repertorio di Talli, che in quel periodo è più leggero e orientato verso la *pochade*, sembrava adattarsi poco alla giovane Gramatica, cui vengono affidate piccole parti. Ma alla dissuasione del capocomico l’attrice risponderà con i fatti e anni dopo dirà per interposta persona: «Non ho cambiato mestiere, ho cambiato arte»³⁴.

La Sirenetta

Gramatica era stata prima attrice giovane, sostituendo Tina di Lorenzo, nella compagnia Andò-Di Lorenzo (1898-1899). Nello stesso ruolo era stata scritturata da Zacconi, e poi con De Sanctis per un breve periodo. Abbiamo detto che con Zacconi aveva ottenuto il primo rilevante successo nella parte della Sirenetta ma, a ben guardare, più che un successo era stata la scoperta di una vocazione.

La Sirenetta appare nell’ultimo atto de *La Gioconda*: «ha le sembianze di una fata e di una mendicante»³⁵, è «giovine, sottile, pieghevole: ha i capelli fulvi e scarmigliati [...] e la sua voce è limpida e

³³ Trascrizione da *I ricordi di Emma Gramatica*, a cura di Tito Angeletti, cit.

³⁴ Amerigo Manzini, *Emma Gramatica*, cit., p. 15.

³⁵ Gabriele D’Annunzio, *La Gioconda*, Milano, Fratelli Treves editore, 1905, p. 178.

puerile»³⁶. Nelle didascalie di d'Annunzio pare di vedere Emma Gramatica come abbiamo imparato a conoscerla, come appare anche nei film quando ormai è già anziana: «una creatura incantevole» ma capace di abbassare la voce e farla «segreta e remota»³⁷. È veramente sorprendente riconoscere nelle parole stesse del dramma quelle note che caratterizzeranno negli anni successivi le interpretazioni di Gramatica. C'era qualcosa, però, che l'attrice possedeva già se, in una lettera a Zacconi, d'Annunzio richiede esplicitamente che ad interpretare la «creatura prediletta» della Sirenetta sia

una giovine attrice di elettissima intelligenza, Emma Gramatica. La signorina Gramatica si ricorda forse di me. C'incontrammo a Venezia un giorno in casa di amici comuni, e parlammo di cose belle. Io sarei molto lieto se il *sogno* della Sirenetta l'attraesse. Confido in Lei, caro Zacconi, nella sua acutezza, nella sua esperienza, nella sua energia³⁸.

Il canto della Sirenetta era già nelle corde di Emma Gramatica e rimane quando anni più tardi Eligio Possenti ci consegna uno dei ritratti più significativi dell'attrice:

Vive e descrive insieme la vicenda delle sue eroine: è con esse e, al tempo stesso, ne è un po' al di fuori; rappresenta le passioni con una paziente ricerca delle molle più profonde e ne canta sommessamente la storia dolorosa. Attrice e rapsode [...] con una misteriosa malinconia nascosta nella voce, rivelata da certi toni rauchi e radicati in remoti singhiozzi. Anche nella sua gioia e una eco lontana di tristezza [...] senza aiuto della natura che ha creato ostacoli sulla strada del suo destino, ha vinto la natura e l'ha domata. La sua forza è tenace³⁹.

Quando Possenti fa riferimento alla natura che l'ha ostacolata, si riferisce di certo a quello che già faceva dubitare Eleonora Duse sulle effettive possibilità dell'attrice. Bisognava lasciare da parte quei ruoli (delle tragiche ad esempio) che natura e temperamento ostacolavano; bi-

³⁶ *Ivi*, p. 180.

³⁷ *Ivi*, p. 187.

³⁸ Lettera inviata da Corfù il 5 marzo 1899, in Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Angeli, 1992, pp. 148-149.

³⁹ Eligio Possenti, *Irma ed Emma Gramatica*, «La Lettura», a. XXVIII, n. 11, novembre 1928, pp. 819-826.

sognava cercare un repertorio del tutto personale, foss'anche un po' monotono per cui più avanti Re Riccardi rispondendo a d'Annunzio sulla scelta delle interpreti femminili per *Il ferro* dirà «la Melato e la Gramatica saranno due interpreti degnissime. Ma colla Melato non vedo Costanza, colla Gramatica non vedo nessuno tranne lei»⁴⁰. L'impresario voleva dire più semplicemente quello che si rintraccia in diverse cronache: Emma Gramatica somiglia un po' troppo a sé stessa, è l'«attrice delle lacrime»⁴¹ – come nota Antonio Cervi – una «gattina lamentosa» per d'Amico che liquida così la sua Santa Giovanna; una interprete che seppure «discepolo della Duse» (sempre d'Amico) fallisce nel teatro ibseniano. Peraltro in un'altra sua nota pagina è caustico nello scrivere che «Irma Gramatica dice, Emma Gramatica piange, Maria Melato canta [...]»⁴².

Certi nodi che strozzavano alcuni commenti mi sembrano bene sciolti ancora da Possenti:

Dalla Sirenetta della *Gioconda* alle *Medaglie della vecchia signora* si svolge la teoria delle sue sofferenze d'arte, e pare che tutte le creature da lei interpretate non siano lontane le une dalle altre. Ella lascia sempre una lunga ombra in cui ciascuna può successivamente e vicendevolmente congiungersi, non dimentica il male delle altre quando soffre il male di una nel male di una rievoca un po' quello di tutte. Sembra le conduca per mano lungo la via del dolore, turba di cento volti uguali al suo, turba di cento anime dalle qual ella è la segreta custode⁴³.

A questo commento Possenti arriva quando Gramatica maturerà un proprio stile scegliendo un particolare repertorio; ma da scritturata non le è possibile farlo. In compagnia con Zacconi rischia di mettere «la sua dolcezza un po' monotona, e la sua delicatezza un po' leggera al fianco dell'arte [...] potente»⁴⁴ dell'attore. Intuito il pericolo, Gramatica passa nella compagnia di Alfredo De Sanctis, le cose però non si spostano granché: inizia allora un periodo di fermo nel quale mettere a punto una strategia.

⁴⁰ Lettera nr. 62 in Archivi del Vittoriale, Re Riccardi Adolfo XCI, 2, ora in Maria Ida Biggi, *Le tre prime de Il ferro*, «Archivio d'Annunzio», Vol. 4 – Ottobre 2017, Edizioni Ca' Foscari, pp. 95-108.

⁴¹ Antonio Cervi, *Senza maschera. Attrici e attori del teatro italiano*, Bologna, Cappelli, 1919, p. 46.

⁴² Silvio d'Amico, *Tramonto del grande attore*, Milano, Mondadori, 1929, p. 92.

⁴³ Eligio Possenti, *Irma ed Emma Gramatica*, cit., p. 825.

⁴⁴ *Il nuovo anno comico*, «La stampa», 28 gennaio 1900.

Tre lettere

Qui di seguito voglio riportare tre lettere, indirizzate a destinatari diversi: Renato Simoni, Adolfo Re Riccardi ed Enrico Polese; agli inizi del Novecento sono tra le personalità più importanti nel mondo teatrale italiano, anche se per ragioni diverse. Le missive replicano con piccole variazioni gli stessi argomenti, mi riservo di motivare le ragioni di questa scelta più avanti.

Il contesto è questo: Emma Gramatica ha deciso di lasciare la compagnia di De Sanctis per stare un anno a riposo. Ha ricevuto un'offerta da una formazione secondaria De Farro-Sequi, che però le sta stretta: dice di non essere adatta per la provincia e per il "repertorio grosso", non farebbe i suoi interessi e quelli della compagnia.

Siamo nel 1902, Gramatica scrive a Renato Simoni:

Caro amico,

[...] eccomi a dirvi le ragioni per cui ho deciso – dopo un po' di perplessità – di rinunciare a un anno di lavoro e di *paga* (il che per *me* è grave, *può* essere grave) e affrontare coraggiosamente un anno lungo di silenzio e di *sacrifici*. Io, e voi pure come altri me l'avete detto in modo che rafforzava la mia fiducia, sono a un punto in cui non sono *tanto* conosciuta al punto che il mio nome da solo possa *coprire*, dare *tono* a una compagnia, ma lo sono abbastanza per diminuirmi e danneggiarmi se *discendo*. Una compagnia formata all'ultimo momento con una ditta come *De Ferro-Sequi* [...] non è per me – e non è *per me* per diverse ragioni, oltre alla *ditta* che avrebbe apparenza e *sostanza* guitta, io non sono affatto l'attrice per loro. Io non ho il minimo successo in *provincia*, perché non ho un *nome* da impormi, e perché il mio metodo di recitazione, quasi il mio *fisico* non colpiscono, ma al contrario, dispiacciono molte volte. Io non sono per temperamento per volontà l'attrice dal repertorio *grosso*, non sono attrice che voglia o ammetta di recitare a *braccia*, non parlo poi del mio carattere fuori dalla scena che non si adatta, soffre, si urta se deve trovarsi o con persone troppo volgari o in circostanze volgari. [...] Dunque non farei nessun modo il loro interesse e non farei assolutamente il mio, pregiudicandomi l'avvenire che, appunto perché incerto, ha bisogno che io lo circondi di molte precauzioni. [...] Ho riflettuto molto e mi sono convinta che questo, adesso, è meglio per me: aspettare nell'ombra, convenite che ho *coraggio* e che devo seriamente adorare il mio lavoro per il quale ho molta ambizione.

Ricordatemi sempre un poco durante il *mio esilio*. Io ricordo continuamente gli amici.

Affettuosamente

E. Gramatica⁴⁵

⁴⁵ Lettera a Renato Simoni, 7 febbraio 1902, «Il Dramma», a. 41, n. 350-351, novembre-dicembre 1965, pp. 76-77.

Presumibilmente dello stesso periodo è anche la lettera indirizzata a Re Riccardi:

Caro amico,
mi rivolgo a voi per un consiglio. Con De Sanctis, come prevedevo, non mi trovo bene e non posso rimanerci più di un anno. Ma con chi andare? Io sono molto scoraggiata perché non si tratta di pazientare ancora per un anno, ma ormai, i trienni sono formali; e io non posso sperare per 4 anni ancora che di avere una compagnia di secondo ordine o di formare una qualunque società che mi riduce più alla miseria più che non sono adesso.

E io sento che non ho la forza di adattarmi ad un ambiente secondario, sento che in me vi è qualcosa e questo non può che svilupparsi dentro una cornice più larga, più severa. Mi spiego, amico mio: non parlo così per sciocca ambizione, per esagerata stima di me stessa, al contrario; vorrei sapere se posso essere qualcuno o no. Ancora quattro anni – passati così come li passo adesso – o peggio forse, e ogni mia energia si perderebbe, io rimarrei una delle tante mediocri.

Per non arrivare a questo penso di lasciare il teatro subito, oggi, che ne avrei il coraggio. Più tardi non l'avrei più e non lo potrei, presa dall'abitudine. Che mi consigliate voi? sapete qualche volta cosa penso? Non ridere, eh! Che se ne avessi il modo, pregherei Antoine di Parigi che mi prendesse come un'ultima scritturata e chissà che lui non troverebbe qualcosa di buono per me.

Vi assicuro che imparerei a recitare in arabo pur di sapere se vale la pena che io resti o no. Vi sembrerà ridicolo tutto ciò, ma vi assicuro che di rimanere per tutta la vita una comicarola è superiore alle mie forze. Volete dunque darmi un qualche consiglio? Forse no, perché non si consiglia mai volentieri.

Cordialmente vi stringo la mano e scusate la chiacchierata.

Emma Gramatica⁴⁶

Il riferimento ad Antoine è sintomo di quanto Gramatica conoscesse quel che accadeva in Europa e sapesse ben distinguere cosa non fa una «comicarola». Chiede di nuovo qualche consiglio, «o forse no» aggiunge, perché di fatto le decisioni le aveva già prese, e in mente c'era già un proprio progetto. Dunque, nella lettera che segue, indirizzata a Enrico Polese e con una certa sicurezza anch'essa databile febbraio 1902 scrive:

⁴⁶ Lettera autografa di Emma Gramatica conservata presso la Biblioteca Museo Teatrale SIAE – Fondo Re Riccardi e pubblicata da Quirino Galli in *I contrastanti interessi della scena moderna attraverso alcune lettere inedite di Emma Gramatica*, «Misure critiche», luglio-dicembre 1982, p. 46.

Caro Polese, vi sono grata della premura che vi date per farmi scritturare e non crediate, né voi né i soci, che io domandi molto per *loro* per il piacere di farmi *dare* molto. No, è che, se francamente mi dispiace rimanere un anno senza recitare, mi *spaventa* il pensiero di passare un anno in una compagnia raccolta all'ultima ora con qualche elemento (questa lettera è fra noi *due*, si intende) come il Sequi, con un nome per ditta come il De Franco. Se io fossi assolutamente sconosciuta accetterei subito, ma ora io sono in un momento curioso; sono abbastanza conosciuta ed apprezzata perché da me si aspetti un lavoro serio in compagnia seria. Ho paura di farmi l'avvenire tanto più che io non sono l'attrice per compagnia secondaria che vada soprattutto in provincia.

Se io posso sperare un po' di successo nei teatri delle città grandi, come è successo con De Sanctis. Finché siamo stati in provincia non mi hanno neppure guardata in faccia. Non sono dunque commerciabile per una compagnia di provincia che deve forzatamente andare in provincia. Ecco perché mi vedrete restia ad accettare, ecco perché chiedo ciò che per caso riconosco è molto, perché credevo non potessero accordarlo e siccome con meno non posso fare, mi toglievo il rimorso di non avere accettato.

Mi sono spiegata? Spero di sì e ancora grazie rassicuratevi fin d'ora di lavorare per la compagnia che metteremo su Chiantoni ed io.

Vi stringo cordialmente la mano,
vostra Emma Gramatica⁴⁷

Tre lettere uguali, o quasi, possono significare disperazione o strategia.

Mi sembra di poter dissentire da quanto sostiene Quirino Galli per il quale Gramatica «sembra voler puntualizzare più a se stessa che al lettore della missiva la sua presenza nell'arte teatrale e il suo rapporto con la professione di attrice»⁴⁸. A me invece pare che Gramatica non stesse cercando consigli, quanto sostenitori di un progetto che aveva già chiaramente individuato, da sola. Scrive allora alle tre persone che in quel momento hanno una certa influenza nel mondo del teatro, arriva già con una proposta e con le idee chiare.

A Renato Simoni chiede di non dimenticarla, ma non in qualità di amico, piuttosto di critico: durante il suo *esilio* sarà lontana per un po', ma le ragioni – e lo rende esplicito il più possibile – sono imputabili al coraggio e all'ambizione. Sta lavorando per un progetto più grande,

⁴⁷ Lettera autografa di Emma Gramatica conservata presso la Biblioteca Museo Teatrale SIAE – Fondo Re Riccardi e pubblicata da Quirino Galli in *ivi*, p. 47.

⁴⁸ *Ibidem*.

sarà bene ricordarsene – sembra suggerirlo lei stessa – quando tornerà sulle scene.

A Enrico Polese rende ben chiaro di non essere adatta per una compagnia secondaria, ma si è tolta dall'imbarazzo di rifiutare proponendo un compenso oltremodo gravoso per una formazione di quel tipo. Strategia, anche questa, per arrivare al punto che più le sta a cuore: il progetto con Chiantoni, o meglio ancora avere il nome in ditta.

E infatti, con Re Riccardi, cui rivolge le stesse parole, sarà ancora più franca in un biglietto successivo, sollecitando un contributo economico:

Mio buon amico

vi farò una domanda che troverete molto azzardata e alla quale risponderete con la stessa semplice franchezza con la quale io mi rivolgo a voi. Ecco di che si tratta. Chiantoni (lo conoscete? È con la Mariani e lo dicono molto buono) vorrebbe unirsi in società con me per il nuovo triennio. Fare una compagnia giovane, moderna... con repertorio moderno. Ma per fare questo mi ci vorrebbe una somma quale quasi a quella che egli verserà, si tratterebbe di cinquemila lire. Io, naturalmente non le ho e non saprei dove trovarle. Ho pensato di parlarvene, se voi vedeste la combinazione come possibile e buona dal lato artistico e materiale, vorreste usare voi per me questo denaro? [...]⁴⁹

Nascosta dietro una strategia che solo apparentemente è di difesa, Gramatica non cerca consigli, ha già deciso che starà a riposo con in testa qualche progetto.

Quello con Chiantoni non si realizzerà, per motivi che la corrispondenza non chiarisce, ma farà presto compagnia con Leo Orlandini (dal 1903 al 1906) e poi tre anni con Ruggeri (dal 1906 al 1909) che garantiscono ad entrambi successo e notorietà. Poi dal 1909 e per i successivi decenni quasi sempre da sola, unico nome in ditta. Mi riservo di ricostruire altrove e con più attenzione l'intera carriera di capocomica di Gramatica, qui mi limito, come già segnalato, a indicare alcuni episodi che rendono più evidenti le sue strategie di resistenza.

⁴⁹ Lettera autografa di Emma Gramatica conservata presso la Biblioteca Museo Teatrale SIAE – Fondo Re Riccardi.

Le formiche trionfano

Un'attrice deve trovare un repertorio, un autore prediletto o più d'uno. E ancor più deve farlo una che è capocomica e vuole rimanerlo. Emma Gramatica non ha autori preferiti in assoluto: a chi la rimproverava di non essere adatta a ruoli forti, da tragica, Emma Gramatica risponde lasciando correre, non tanto perché accettasse rimproveri, ma perché aveva intuito di non poter reggere il paragone con le altre, con sua sorella ad esempio.

Prende Ibsen, che non è una novità, sceglie Bataille per il repertorio francese che strizza l'occhio alla moda, e porta per prima George Bernard Shaw, che novità in Italia lo era. Non sono grandi progetti quelli di Gramatica, spesso per lo più tentativi con buon esito, le novità gocciolano appena in un repertorio sostanzialmente cauto, solo leggermente spostato rispetto al gusto comune.

Meglio nell'arte, che non è mai capriccio e mai sorpresa, una formica paziente che una cicala rumorosa e caduca. Emma Gramatica nell'arte di prosa è la formica: può prendere l'animaletto prudente sereno ed instancabile come quarto al suo stemma: è un vero augurio in oggi poiché le cicale tramontano e le formiche trionfano⁵⁰.

Bataille non è un terremoto, e Shaw non può esserlo se infagottato tra commedie che si inchinano al gusto del pubblico. Ma nella sua corrispondenza, in specie nelle lettere che rivolge a Re Riccardi, la stoffa da capocomica emerge tutta. In un periodo che possiamo collocare all'altezza del binomio con Ruggeri, scrive in un linguaggio tipico degli addetti al mestiere:

Caro amico – *grazie* per Venezia.

[+] ne è contentissima e io più ancora.

Fate – se possibile che l'abbia ora per Torino – ne avrei gran piacere. E per Roma è inutile pensarci vero?

Per Napoli – Carnevale di ritorno dall'America, vorreste? Sì, le repliche andarono bene per pubblico malgrado l'infamia (vera infamia!) della prima sera – le critiche tanto più notevole in questa stagione che non è certo delle buone. Il successo è [+] alla 1^a sera per i 3 atti – al quarto sempre migliore – vi è molta *commozione*. E ora ricordatevi di me per altri lavori *adatti* a me. Voi ormai sapete

⁵⁰ Alessandro Varaldo, *Emma Gramatica, Fra viso e belletto*, cit., p. 131.

che se *sono* per me li rappresento con tutto l'amore ed è raro che non ve li faccia piacere no? Vi stringo caramente la mano

Vostra

Emma

A proposito potreste farmi un gran piacere, procurarmi, se l'avete una commedia comica piuttosto per bene(?) per il carnevale di Genova al [+] ma senza di me, avrei bisogno che mi tenesse il cartellone per 4 o 5 giorni capite se avete qualcosa [+]⁵¹.

Gramatica ragiona come una donna d'affari, quello che tra le altre cose doveva essere una capocomica d'allora. Si tratta di una lettera di servizio, che nell'originale si presenta come fosse un geroglifico da decifrare, i fogli un po' pasticciati, la scrittura furiosa e circolare riempie ogni bianco del foglio.

L'anno successivo ad Alfredo Testoni indirizza una lettera che ha toni altrettanto perentori. Lo esorta a scrivere una commedia per lei, ma non vuole solo un testo cucito addosso, Gramatica incoraggia piuttosto una "bella fusione" suggerendo qualcosa che vada al di là di un abito ben confezionato, che solleciti un lavoro comune e un progetto condiviso. Ma è difficile ragionare a lungo termine e Testoni è un drammaturgo di cassetta sotto certi aspetti.

[...] Ah, se voleste tagliarmi un piccolo *Cardinal Lambertini* femminile. Un tipo veramente fuori del solito e che io potessi rendere originalmente. Volete pensarci? Cercarlo? Dovremmo vedere insieme. Come fanno i francesi che scrivono per un attore e sotto l'influenza di questo attore. Allora può venire la vera bella fusione. Sono stata lietissima ieri di apprendere il bel successo di *Per amore del prossimo*⁵². Un conforto, no? brutto mestiere, il nostro, sì. Perché in Italia, a fatica con molte lotte, molta *miseria* si arriva al successo e quando non lo si ottiene non vi si tiene calcolo di nulla e si deve sempre cominciare da capo! Su, dunque, al lavoro, caro amico e con maggiore lena e entusiasmo. Arrestarsi non si *deve* mai soprattutto nel nostro *bel paese*.

Un caro abbraccio dalla consolatrix afflictorum

Vostra Emma⁵³

⁵¹ Lettera autografa di Emma Gramatica conservata presso la Biblioteca Museo Teatrale SIAE – Fondo Re Riccardi.

⁵² Si riferisce allo spettacolo *Il nostro prossimo* messo in scena a Livorno dalla Compagnia De Santis.

⁵³ Lettera di Emma Gramatica ad Alfredo Testoni, 28 ottobre 1910 ora in Paola

Emerge da questa corrispondenza il buon lavoro di una severa donna d'affari che non voleva fare a pezzi il teatro, come altri speravano in quegli anni, ma che si è fatta in pezzi per andare avanti. Finché è bastato un attimo per passare dalla capocomica avveduta e intelligente a diventare esponente esimia di un teatro in estinzione, una "personalità" cui si elargiscono favori che la cortesia rende d'obbligo⁵⁴.

Gramatica è capocomica negli anni di erosione del sistema teatrale che l'ha cresciuta. Ragiona per contraccolpi ed è al centro di un momento in cui «il vecchio muore e il nuovo non può nascere»⁵⁵ – lo notava Gramsci che ci ha anche suggerito, in un articolo dedicato proprio a Gramatica, quanto l'organizzazione pratica del teatro sia «nel suo insieme un mezzo di espressione artistica: non si può turbarla senza turbare e rovinare il processo espressivo, senza sterilire l'organo "linguistico" della rappresentazione teatrale»⁵⁶.

Con Re Riccardi Gramatica parla in tono amichevole, c'è reciproco rispetto e strette di mano affettuose, ma se capita di scontrarsi la capocomica non si tira indietro. In questa lettera, che risale probabilmente all'ottobre del 1908⁵⁷, emerge un conflitto che possiamo ipotizzare di ricostruire in tal senso: nel mese di ottobre al Manzoni di Milano la compagnia Gramatica-Ruggeri ha un calendario fittissimo, molte

Daniela Giovanelli, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento*, vol. II, Roma, Bulzoni, 1984, p. 510.

⁵⁴ Lo dico dopo aver consultato il fascicolo intestato a Emma Gramatica nella sezione della Segreteria particolare di Mussolini degli Archivi di Stato ACS, SPD c.o. 1922-1943 - N. 509.627 – EMMA GRAMATICA – ATTRICE DRAMMATICA. Benvoluta dal regime, l'attrice e capocomica godeva del favore delle Istituzioni e di quello del Duce. Trovatasi in difficoltà, per la stagione del 1941, ricevuta personalmente in segreteria, ringrazia il Ministero della Cultura Popolare per le agevolazioni accordate, ma chiede una ulteriore somma di 100mila lire per avviare la sua compagnia. In un biglietto su carta intestata della Segreteria Particolare del Duce si legge: «Per opportuna conoscenza, si informa che il DUCE ha concesso ad Emma Gramatica una elargizione di lire 100mila per le prime spese d'impianto della sua compagnia. La somma le è stata già rimessa. Novembre 1941. XX. Nicolò De Cesare». A quell'altezza cronologica Emma Gramatica è vista come esponente di un teatro raffinato ma in declino, cui il regime pare non potersi sottrarre dall'elargire favori.

⁵⁵ Antonio Gramsci, *Quaderni dal carcere*, Edizione critica dell'Istituto Gramsci, vol. III, Torino, Einaudi, 2014, p. 311.

⁵⁶ Antonio Gramsci, *Emma Gramatica*, «Avanti», 1 luglio 1919.

⁵⁷ Lo dico con una certa sicurezza avendo rintracciato nello stesso mese la prima de *Il redivivo* a Milano.

novità e altre commedie di repertorio. Re Riccardi ha probabilmente rintracciato una falla negli accordi presi con la compagnia per un certo numero di repliche di *Donna nuda*, se ne lamenta apertamente in una lettera che indirizza a Gramatica, ma che coinvolge ovviamente anche il suo socio Ruggeri. La capocomica risponde sostenendo le proprie ragioni e mostrandosi di nuovo per l'alacre lavoratrice che era; spiega a Ruggeri la concatenazione di eventi che ha impossibilitato le repliche promesse per lo spettacolo in questione (*Donna nuda*); era disposta a rinunciare ai suoi riposi settimanali pur di rispettare gli accordi presi, ma c'era da affrontare altre beghe (la diffida in corso con Marco Praga; gli accordi con Bonaspetti per la messinscena de *Il redivivo*; e non di meno le ragioni che sempre devono muovere i comici: la logica degli incassi).

Caro amico,

alla vostra lettera risponderà Ruggeri come credevo perché naturalmente glielo comunicherò. Intanto lasciate che vi dica io subito quello che penso e cioè che noi abbiamo replicato il lavoro col gran desiderio di sostenerlo malgrado la fine burrascosa e con poca fiducia abbiamo la prima sera stessa deciso la 3° rappresentazione qualunque sarebbe stato l'incasso della 2°. Quando abbiamo veduto l'incasso e il successo *ho detto io* rinunziavo al riposo che dovevo avere sabato per dare *Donna nuda* sabato e domenica / il venerdì qualunque fosse stato l'esito si doveva dare la serata di Ruggeri già annunciata. Il lunedì io avrei rinunciato *ancora* al riposo che non avevo avuto sabato ma [Broglia] e Ruggeri credo avessero preso l'impegno di dare una replica del *Redivivo* per il quale Bonaspetti⁵⁸ tempestava di telegrammi. Martedì abbiamo *dovuto* per *diffida* del Praga dare le *Rose*⁵⁹ di cui Ruggeri e Baldaccini⁶⁰ per un equivoco non ricordavano l'impegno scritto. Si *sperava* non piacesse per riprendere subito *Donna nuda* già annunciata. Sono in vero piaciute applaudite tutte e tre sempre in contratto. Ci troviamo quindi nell'obbligo di farne almeno *una* replica essendo già decisa per domani giovedì e venerdì la replica di *Donna nuda* rimettendo la mia serata all'ultima sera, e si era già discusso di farla con una ultima replica, ma hanno trovato l'impossibilità per l'ultima sera. Dovendo andare in scena Domenica a Torino, di dare un lavoro con tante scene e di difficile montatura non rimanendo il nostro macchinista per poter mettere a tempo le scene per Torino. Eccovi la storia vera. Potreste oppormi che si poteva darla prima – ma a questo potrà rispondervi Ruggeri il quale mi disse di *avervi promesso* di non mandarla nella prima quindicina. Dunque? Dunque se in

⁵⁸ Giuseppe Bonaspetti è l'autore del dramma *Il redivivo*.

⁵⁹ *Rose* di Ermanno Sudermann.

⁶⁰ Amministratore della compagnia Ruggeri-Gramatica.

parte io non posso darvi torto di lagnarvi devo anche dire che – date le circostanze avete torto di scrivermi in tal modo. Primo perché la data dell'andata in scena è stata combinata tra voi e Ruggeri – e prima infatti si rappresentò *Quella che vince* per la quale si sperava un successo. Secondo perché è illogico credere non vi sia da parte mia tutto il desiderio di replicare un lavoro che mi dà un grande successo, e egualmente illogico credere che non si replichi una commedia che da buoni incassi, senza ragione, tanto più quando la si [+] per altre città. Ecco tutto – del resto siete nel vostro diritto di fare il vostro interesse come meglio vi sembra e se desiderate di riprendere la vostra parola per Venezia, io con *grande* dispiacere e senza che abbia *alcuna colpa* in ciò che oggi vi irrita, *dovete convenire* – sono pronta a restituirvela non piacendomi affatto che si faccia un sacrificio di ciò che dovrebbe essere un piacere reciproco.

Vi stringo la mano

Vostra

Emma⁶¹

La lettera è verbosa e annodata, molto complicata e difficile da decifrare, ma nel complesso ci dice molto su quali siano le reti di rapporti tra attori, capocomici, autori, impresari. Nell'articolato puzzle della permanenza di una compagnia in città, in special modo in una grande piazza come Milano, ogni piccolo cambiamento genera un cortocircuito. Per cui non basta per Gramatica rinunciare al riposo e garantire le repliche promesse a Re Riccardi, perché Ruggeri aveva annunciato la sua serata d'onore e bisognava mettere in scena un testo di Praga per ricucire un rapporto che la diffida dell'autore aveva incrinato. E così via: la permanenza in città si costruisce attraverso piccole sistemazioni e aggiustamenti non sempre possibili.

In un'altra lettera inedita a Re Riccardi, che faccio risalire a qualche anno prima, il 1906, Gramatica sostiene di non aver mai mancato agli accordi presi seppure non raggiungendo gli incassi di altre attrici, forse perché, aggiunge ironicamente, «non sarò mai così brava»⁶². È vero che le altre facevano grandi incassi ed Emma Gramatica lo sa, ma è anche consapevole delle sue ragioni d'arte. Non sono mai solo affari.

Qualche anno più avanti la compagnia di Gramatica – stavolta unico nome in ditta – rifiuta di aderire al Patto di Alleanza tra la Società

⁶¹ Lettera autografa conservata presso la Biblioteca Museo Teatrale SIAE – Fondo Re Riccardi.

⁶² Lettera autografa conservata presso la Biblioteca Museo Teatrale SIAE – Fondo Re Riccardi.

degli autori, l'Unione Capocomici e la Lega degli artisti drammatici⁶³. Il Patto stabiliva che per venticinque anni, a partire dalla Quaresima del 1910, i capocomici iscritti all'Unione avrebbero dovuto rappresentare testi di autori iscritti alla SIA o da questa tutelati. D'altra parte la SIA avrebbe concesso esclusivamente a loro le opere in questione. Questo accordo escludeva naturalmente tutti i testi stranieri non tutelati dalla SIA, ed è presto detto quanto potesse sfavorire il repertorio francese, nelle mani per lo più di Re Riccardi.

Sull'«Arte Drammatica» Polese fa notare che Gramatica riesce ad ottenere gli incassi nonostante «boicottata» e «maledetta» dalla SIA, e allo stesso tempo portare avanti un repertorio anche italiano (si riferisce qui a *La reginetta di Saba* di Moschino), mentre Talli che è «sotto la protezione della Società degli Autori» riesce a guadagnar meno persino con un semplice vaudeville francese⁶⁴.

Assieme a Emma Gramatica anche Zacconi aveva rifiutato di aderire al patto di alleanza, così pure Mariani, Sichel, Guasti-Galli, Vaschetti-Pavanelli, Vitaliani, Luigi Gramatica, Garavaglia, Renzi: un buon numero di compagnie che fa pensare ad una azione non isolata.

Da questo momento le strategie di Gramatica si costruiranno su piccole azioni di dissenso, ma esibite pur sempre con l'estremo garbo che caratterizzava l'attrice.

⁶³ Cfr. Paola Daniela Giovanelli, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento. Lettere ad Alfredo Testoni*, vol. I, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 415-417. Tra le altre risultano dissidenti diverse compagnie note: «la Mariani, Sichel, Guasti-Galli, Vaschetti-Pavanelli, Emma Gramatica, Vitaliani, Luigi Duse, Garavaglia, Renzi. Parecchie altre certo ve ne saranno di minor conto, ma, ripetiamo, un quadro completo manca tutt'oggi», «Il corriere della sera», 17 febbraio 1910.

⁶⁴ «La stagione di Emma Gramatica si è chiusa trionfalmente e la giovane valorosa che fu una delle prime a ribellarsi al famigerato e moribondo Patto d'Alleanza, che non à temuto i fulmini di Giovi quando questi ancora non erano detronizzati e ridotti a ridicole figure di divinità da operetta: che à saputo resistere a pressioni d'ogni genere, lei, donna, mentre degli uomini si erano spaventati; la giovane donna à avuto la soddisfazione di fare una stagione straordinaria e proficua conducendo al trionfo un lavoro italiano. La compagnia di Talli che è sotto la protezione della Società degli Autori, à guadagnato immensamente con le repliche di un vaudeville francese: *La piccola cioccolattiera*, che fu il salvataggio della stagione. La compagnia di Emma Gramatica, che dalla *Società degli autori* è boicottata e maledetta... à guadagnato immensamente con un lavoro italiano: *La reginetta di Saba*. [...]», «L'Arte Drammatica», a. 39, apr., 23, fasc. 26, 1910.

Azioni di dissenso

Diverse studiose si sono occupate della vicenda della “Casa delle attrici”⁶⁵, quella “nobile idea” di Eleonora Duse per «un centro di cultura [...] un luogo dove gli artisti possano tra loro riunirsi, dove abbiano dei libri da consultare per le loro interpretazioni»⁶⁶.

L’iniziativa era stata accolta con plauso dai più, l’«Arte Drammatica» riempie le sue pagine delle reazioni del mondo teatrale, accoglie i commenti di attrici e attori in sostegno alla Duse, ma ospita anche le uniche tre voci di dissenso: sono quelle di Emma Gramatica, Virginia Reiter e Alda Borelli, che «hanno una forza d’impatto tale da scatenare subito polemiche e il merito di sottolineare il velleitarismo di fondo del progetto»⁶⁷. Non si tratta di ritornare sulla opportunità o meno della proposta, che certo appariva poco praticabile se poi rimodulata infine in una Libreria delle attrici chiusa con l’inizio della guerra.

La lettera pubblica di Emma Gramatica, apparsa su «Il Giornale d’Italia» (9 marzo 1914), ci racconta di una attrice ormai emancipata dal giudizio della madre spirituale e ben radicata nel teatro del presente. La riporto integralmente:

Da questa altezza a cui Ella si trova ci chiama, generosa e buona, a godere insieme a lei di qualche bel libro, ci chiama ad avvicinarci «ad un mondo intellettuale per farci trascorrere ore dilette e piacevoli e una vita di serene esperienze» cito le parole dell’intervista, parole più o meno esatte che sieno. Ora tutto il suo sostegno è bello, è consolante, e tutte noi dobbiamo esserle «profondamente grate, ma... Lei è lontana, e io invece vivo in questa galera ch’è il teatro in Italia. Mi consenta la parola ben dura ma è quando si ama e si soffre che si dicono le parole più dure. Io mi domando: A chi vuol giovare il

⁶⁵ Laura Mariani, *Il tempo delle attrici. Emancipazionismo e teatro in Italia tra Otto e Novecento*, Bologna, Editoriale Mongolfiera, 1991; Donatella Orecchia, *Il critico e l’attore. Silvio d’Amico e la scena italiana di inizio Novecento*, Torino, Accademia University Press, 2012; Armando Petrini, *Ridenti dalla parte dell’attore*, in *Il laboratorio di Lucio Ridenti. Cultura Teatrale e mondo dell’arte in Italia attraverso «Il Dramma» (1925-1973)*, a cura di Federica Mazzocchi, Silvia Mei, Armando Petrini, Torino, Accademia University Press, 2017, p. 155.

⁶⁶ Enrico Polese, *Il bel sogno di Eleonora Duse*, «L’Arte Drammatica», 7 marzo 1914, p. 1.

⁶⁷ Donatella Orecchia, *Il critico e l’attore. Silvio d’Amico e la scena italiana di inizio Novecento*, cit., p. 106.

Suo bel sogno generoso? Alle grandi attrici? Non lo credo. Dina Galli, Tina di Lorenzo, Lyda Borelli (nomino le rappresentative) vanno dovunque sia in società, sia a conferenze sia ad esecuzioni d'arte, quando ne hanno il tempo. Offrir loro libri, riviste, giornali? Ma esse sono al corrente di tutto. Non è più come un tempo in cui l'attrice che *leggeva* era quasi rara: oggi leggono e sanno. Lo si capisce da tutto quanto dicono e fanno. Offrir loro uno svago, far loro godere un bel paesaggio? Ma esse hanno la possibilità di goderne sempre. Allora, a chi vuol giovare? Alle piccole, alle umili, a quelle che con più o minore talento lavorano come dei poveri ronzini attaccati a una vetturina traballante spesso, trascinandola di città in città? Ah no! A loro non gioverà certo perché esse non avrebbero né il modo, né il tempo di goderne. Esse sono delle povere diavole chiuse per tre quarti dell'anno in quelle carceri che sono i palcoscenici. Per tre quarti dell'anno esse non vedono il sole che a traverso le grate. È possibile che queste *Desechantées* abbiano il tempo, la forza, la volontà di andare a cercare il riposo consolatore di un buon libro o di un bel tramonto? Ecco perché, pure ammirando, pure ringraziando, io mi permetto con una commozione ch'è la mia scusa, di non associarmi a Lei nel suo bel sogno. Io penso umilmente: un *pane* prima di un libro o di un fiore. E penso con tenerezza a una piccola attrice che passò molte ore della sua giovinezza in biblioteche (che dovunque ne sono e dovunque sono aperte come un buon asilo) in musei, in giardini, cercando di capire, di godere, di vedere. E mi pare anche oggi che quel piccolo grande lusso sia concesso a chi vuole. Solo non è più concesso all'attrice divenuta grande perché allora ella è la carcerata del suo lavoro in Italia così estenuante e così poco, così male ricompensato. [...] Le chiedo perdono di questa lunga chiacchierata e Le chiedo se io rendo pubblica questa lettera che vorrei *intima*, ma non voglio che la mia astensione possa essere giudicata diversamente dalla *mia piccola verità*. La quota di lire cento che vorrei offrirle con entusiasmo la verserò alla Casa di riposo.

Spero Ella non vorrà serbare rancore alla Sua devota teneramente
Emma Gramatica⁶⁸

A confermare le intenzioni di versare cento lire alla Casa di riposo c'è un biglietto indirizzato a Re Riccardi:

Caro amico
Eleonora Duse gentilmente chiese a me pure di unirmi a lei per il suo nobile sogno.

Io non mi sento di poterlo fare, ma non voglio che la sua richiesta minima materiale sia perduta.

⁶⁸ Emma Gramatica, *E. G. ad Eleonora Duse* (lettera aperta), «Il giornale d'Italia», 9 marzo 1914.

La quota di lire cento che – astenendomi – io non potrei offrire a Lei intendo versarla nelle vostre mani per la *Casa di riposo*

Grazie
cordialmente vostra
Emma Gramatica⁶⁹

Due anni dopo, ancora una piccola azione di dissenso, sempre diretta a una iniziativa della Duse. Stavolta la grande attrice pensava di introdurre, con l'aiuto di Renato Simoni, l'uso di un abito unico: un «richiamo alla *semplicità* troppo dimenticata in mezzo allo sfarzo che domina e al quale molte hanno dovuto piegarsi per non essere considerate tristemente»⁷⁰ – dice Gramatica – ma difficile da realizzarsi concretamente, meglio ridimensionarlo – suggerisce – per incoraggiare una moda meno chiassosa. In seguito a questa risposta Lucio Ridenti scriverà: «Toccata. Mordente e penetrante risposta di un'attrice consapevole che ha immediatamente valutato quanto di assurdo la proposta contiene, non solo, ma ne ha colto soprattutto le recondite intenzioni»⁷¹.

Questi due episodi, la Casa delle attrici e l'uso dell'abito unico, sono forse il terreno di prova per uno scontro ben più duro che Gramatica si troverà ad affrontare qualche anno dopo.

La piccola randagia

Nel 1917 Gramatica mette in scena *Cesare e Cleopatra* di George Bernard Shaw al Filodrammatici di Milano. La capocomico non era nuova al repertorio del drammaturgo inglese, abbiamo visto come fosse stata la prima a farlo conoscere in Italia⁷². La messa in scena

⁶⁹ Biglietto autografo conservato presso la Biblioteca Museo Teatrale SIAE, Fondo Re Riccardi.

⁷⁰ Emma Gramatica, «L'Arte Drammatica», 12 agosto 1916.

⁷¹ Lucio Ridenti, *Teatro italiano tra le due guerre*, cit., p. 151.

⁷² Gramatica, che aveva conosciuto personalmente l'autore inglese, debutta con *Candida* il 2 maggio 1910 al Teatro Manzoni di Milano, scegliendo per sé non il ruolo della protagonista ma quello *en travesti* di Eugenio Marchbanks; con *Pigmalione* il 23 novembre 1914 al Teatro dei Filodrammatici di Milano; con *Cesare e Cleopatra* il 25 aprile 1917 al Teatro dei Filodrammatici di Milano; e più avanti *La professione della signora Warren* il 6 novembre 1920 al Teatro Argentina di Roma e ancora *Santa*

è particolarmente curata, le scene sono affidate a Caramba, ed è percepibile l'investimento di Luca Cortese che di lì a pochi giorni verrà arrestato⁷³.

Enrico Polese dedica al racconto dello spettacolo la prima pagina del suo foglio. Gramatica ha mostrato «una tempra eccezionalmente virile» che la consacra come «uno dei nostri più forti direttori»⁷⁴. L'articolo prosegue con una serie di lodi che consacrano la capocomica. Il mese successivo la linea del giornale, ovvero di Polese, cambia. Ad avere urtato la sensibilità era stata una intervista di Gramatica rilasciata a Giuseppe Adami, pubblicata prima su «La Sera» di Milano e poi su «L'Argante»⁷⁵, in cui la capocomica e attrice si lamentava dei contratti meno vantaggiosi che la società torinese Chiarella le aveva proposto.

È un piccolo terremoto nella vita di Gramatica. Polese, che era strettamente legato per interessi alla società, non attende un attimo per calunniare la capocomica. *Emma Gramatica contro la verità* è il titolo del suo articolo velenoso nel quale considera una «sfuriata di donna» le parole dell'attrice che non può permettersi contratti vantaggiosi visto che «non chiama in teatro pubblico bastante da giustificare un aumento delle condizioni»⁷⁶. Dunque Gramatica «ha i contratti che essa merita non per il suo ingegno che sarà incommensurabile ma per quanto questo suo ingegno sa fruttare»⁷⁷. Polese non avrebbe risposto a Gramatica

Giovanna il 17 ottobre 1925 al Teatro Goldoni di Venezia. D'Amico sosteneva che le donne dei drammi di Shaw con il «loro spirito di dominazione» non fossero adatte al temperamento di Gramatica che le presentava come «creature accorate e smarrite, fallite e lacrimose», cfr. Silvio d'Amico, *Tramonto del grande attore*, cit., p. 69.

⁷³ Il caso di Luca Cortese è piuttosto noto a chi si occupa del teatro italiano di primo Novecento. Il sedicente conte aveva un ambizioso progetto d'arte per la riforma del teatro italiano e per attuarlo aveva accentrato una serie di compagnie, tra le quali quella di Gramatica. Come noto il progetto deflagrò con l'arresto di Cortese e l'evidenza di una truffa; cfr. Mirella Schino, *L'acquisto del teatro. Documenti sul caso Cortese*, in *La passione teatrale. Tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano: Otto e Novecento. Studi per Alessandro d'Amico*, a cura di Alessandro Tinterri, Roma, Bulzoni, 1997; Paola Daniela Giovanelli, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento*, cit.

⁷⁴ Enrico Polese, «L'Arte Drammatica», a. 46, 28 aprile, fasc. 19, 1917.

⁷⁵ Giuseppe Adami, *I "beneficati" del Conte. Conversando con Emma Gramatica*, «L'Argante», 17 maggio 1917.

⁷⁶ Enrico Polese, *Emma Gramatica «contro la verità»*, «L'Arte Drammatica», a. 46, 19 maggio, fasc. 21, 1917.

⁷⁷ *Ibidem*.

tica – è lui a dirlo – se lei stessa non avesse aggredito pubblicamente il Consorzio (che vedeva uniti i Fratelli Chiarella di Torino, la Società Suvini Zerboni di Milano e Giuseppe Paradossi a Bologna).

A questa vicenda è sensibile Ermete Zacconi che difende Gramatica, carte alla mano: e infatti al debutto di *Cesare e Cleopatra* Polese aveva dichiarato il teatro gremito e consacrato lo spettacolo un successo – anche di pubblico. Il giornalista prontamente ritratta:

L'osservazione del signor Zacconi su quel mio periodo in cui accennavo ad un teatro gremito va chiarita: io dicevo della folla accorsa la prima sera che diedero al Filodrammatico *Cesare e Cleopatra* e quella folla più che dall'attrice fu chiamata dal nome – conosciutissimo – di Shaw e dalla sapiente réclame che avevamo organizzata al nuovo lavoro [...] io asserii che le repliche del nuovo lavoro furono molto proficue e dissi quella piccola bugia per fare piacere alla ex amica, ma non dissi il vero [...] ⁷⁸.

Ma, al di là delle dispute su carta, da quel momento e per i mesi successivi, Gramatica sarà messa al muro e isolata. L'arresto di Luca Cortese, al quale aveva legato la sua compagnia, il dissidio con il trust e l'ostilità di Polese determinano il suo allontanamento dalle scene. Di lì a poco entrerà nel Comitato provvisorio per la fondazione dell'Associazione capocomici, tra i venti è l'unica donna, ed è anche uno dei pochi nomi femminili, forse l'unico, che appare nelle liste di comitati e organizzazioni nate in quegli anni ⁷⁹.

Nei mesi successivi Emma Gramatica compare sempre meno su «L'Arte Drammatica» e se c'è, il tono è per lo più denigratorio. Nel dicembre del 1917 un piccolo trafiletto riferisce della «piccola e randagia» compagnia di Gramatica che «continua a percorrere affanosamente l'Italia» e «continuerà a girare come un arcolaiio fino alla sera di martedì grasso» ⁸⁰. Ancora nel febbraio del 1918 c'è un attacco durissimo di Polese che torna a definire Gramatica “cadetta”, come accadeva per i suoi primi debutti quando bisognava distinguerla dalla

⁷⁸ Enrico Polese, «L'Arte Drammatica», a. 46, giu., 2, fasc. 23, 1917.

⁷⁹ Zacconi, Falconi, Sainati e Gramatica si costituiscono in Comitato Provvisorio per la fondazione dell'Associazione fra capocomici, cfr. *L'Associazione dei Capocomici*, «L'Arte Drammatica», 1 settembre 1917.

⁸⁰ *Le peregrinazioni di Emma Gramatica*, «L'Arte Drammatica», dicembre 1917.

sorella Irma. La capocomica è accusata di rapinare le altre compagnie, di «darsi allo sbaraglio offrendo il brutto esempio di portare via artisti a tutti i suoi colleghi, proprio senza nessun ritegno»⁸¹. Ma il passaggio di attori e attrici da una compagnia all'altra, anche prima della fine del contratto, non era cosa insolita ai tempi: Polese pare aggrapparsi ad ogni scusa pur di denigrare la «vecchia amica»⁸².

In una lettera dello stesso periodo, forse la più accorata tra le autografe, Gramatica scrive a Sabatino Lopez:

Mio caro, caro amico, io sono alla disperazione perché portandomi via Chellini io non posso assolutamente continuare. Chellini, e lo ha dimostrato, non è per me il solito amministratore. Egli ha saputo e sa attraverso tutte le varie difficoltà non solo di guerra ma *mie* speciali, data la mia posizione di fronte al Trust, condurmi senza inciampi e con esito sempre magnifico.

Io sono sola e non ho sovventori di sorta, e se ho fatto guadagnare non mi sono arricchita io. Come potrei dunque continuare da sola o con un *qualsiasi* amministratore che ben conosco e ai quali devo appunto tanti errori che mi hanno *impedito* di farmi quella fortuna alla quale avevo già da tempo diritto? Il mio vecchio Buffi, il solo che sia stato tutto per me, è nell'impossibilità di seguirmi o di aiutarmi. E allora? Per la terza volta la guerra colpirà me sola per il fatto di essere donna e di ribellarmi a tutto quello che è ingiustizia e sopraffazione. È doloroso e mi rende furibonda, perché non sono pochi i casi di favoritismo e io non chiedo questo ma chiedo di giudicare onestamente il mio caso. Ho scritto a Niccodemi se mi può aiutare anche lui. Lui e voi siete i soli che possiate tentare di far capire la cosa a chi può punto se questo non sarà, sarò a terra ancora... Vedremo⁸³.

Essere donna e ribellarsi, essere sola. Questa lettera ci ricorda che, quando ci si occupa di attori e in particolar modo di attrici, dobbiamo occuparci anche sempre delle persone. Dunque, la questione, che sbrigativamente siamo soliti definire femminile, deve essere al centro anche quando non pare determinante.

⁸¹ «L'Arte Drammatica», a. 47, feb., 16, fasc. 12, 1918.

⁸² La compagnia Gramatica si trova a girare per città minori, sul foglio di Polese un trafiletto velenoso sui due mesi di riposo della Compagnia a Catanzaro dice «Avere il riposo a Catanzaro? non è certo piacevole». E poi minimizza il ruolo di Gramatica in *Elevazione* di Bernstein messo in scena a Catania e «tutti ebbero grandi elogi specialmente le interpretazioni di Giuseppe Sterni, Luigi Zoncada [...] naturalmente elogiano anche l'interpretazione della capocomica», «L'Arte Drammatica», aprile 1918.

⁸³ Lettera di Emma Gramatica a Lopez pubblicata su «Il Dramma», a. 41, n. 350-351, novembre-dicembre 1965, pp. 83-84.

Con queste premesse mi sembra più chiara l'interpretazione che, proprio nel 1917, Gramatica fa di Nora in *Casa di bambola*⁸⁴. Stabilmente nel suo repertorio a partire dal 1889, quell'anno Nora-Gramatica non sbatte violentemente la porta e nell'ultimo atto sembra tentennare, non perché – come notava Gobetti⁸⁵ – non avesse ben inteso la parte, ma perché leggeva quello che già c'era tra le righe di Ibsen e come donna del suo tempo, immersa nell'incertezza della guerra, nel suo personale momento di disorientamento è in difficoltà e tentenna.

Ci capita di guardare al mondo delle scene, quello di marca ottocentesca, come spazio privilegiato per l'emancipazione delle donne, attrici indipendenti che sapevano e volevano gestire il proprio denaro. Ma già dai primi decenni del Novecento le cose cambiano sensibilmente e ancora di più durante gli anni del fascismo.

Per rintracciare tutte le complessità di un secolo in divenire è importante ripensare anche alla condizione storica delle attrici, e non immaginarla esclusivamente singolare. Parlavo prima dell'uso discriminante di una certa terminologia, spesso ci sfugge perché si maschera da critica intellettuale, ma è pur sempre e solo sarcasmo. Polese, quando ancora l'apprezzava, parlava di Gramatica come «uno dei nostri più forti direttori» dalla «tempra eccezionalmente virile». E un attimo dopo, accertata la sua posizione contro il trust, parlerà invece di «una

⁸⁴ Se ne è occupato bene Armando Petroni che ha parlato di «sfida» riferendosi all'interpretazione di Nora che arriva negli anni difficili del primo conflitto mondiale e a ridosso del violento scontro con il trust; l'attrice «trasforma la chiusa dall'evidenza di un riscatto necessario e risolutivo all'amara presa d'atto dell'inevitabile scacco della sua protagonista, dell'impossibilità, in fin dei conti, di quel riscatto», cfr. Armando Petroni, *Emma Gramatica. La «resistenza» dell'attore*, in *Fuori dai cardini. Il teatro italiano negli anni del primo conflitto mondiale*, cit., pp. 95-111:111.

⁸⁵ Piero Gobetti credeva che il ruolo di Nora a Gramatica non fosse del tutto chiaro «e se riesce a interpretare mirabilmente la capricciosa fanciullezza del primo e del secondo atto approfondendo appena le doti della sua spontaneità, la catastrofe, giustificata come problema, pecca in lei di esuberanza incomposta e di lagrimosa incertezza», Piero Gobetti, *Emma Gramatica*, «L'Ordine Nuovo», anno II, n. 20, 20 gennaio 1922, ora in Id., *Scritti di critica teatrale*, in *Opere complete di Piero Gobetti*, vol. III, Torino, Einaudi, 1974, p. 438. La «lagrimosa incertezza» diventava «patologica», in una cronaca successiva che riprendeva la precedente ma con toni decisamente più duri, cfr. Piero Gobetti, *L'estatica sognante, ossia Hjördis sposa Fabrizio*, in *La Frusta teatrale*, Milano, Studio Editoriale Corbaccio, 1923 ora in Id., *Scritti di critica teatrale*, cit., pp. 36-42.

sfuriata di donna». Dunque l'autorevolezza quando non dà fastidio è marca maschile, in altri casi è solo capriccio da "primadonna"⁸⁶.

Forse Emma Gramatica è consapevole di tutto questo e sa che sbattere la porta e lasciarsi tutto alle spalle non si può: il circostante conta sempre.

È questo intrico di situazioni che incoraggia una ennesima nuova strategia.

La vecchina del focolare

Nel 1923 Gramatica debutta con *Le medaglie della vecchia signora*, un testo di James Matthew Barrie che diventerà il suo cavallo di battaglia. La protagonista è una donna che se la cava facendo da serva nelle case di ricchi signori, ha un figlio non legittimo che combatte in trincea, di cui si fa vanto mostrandone le medaglie. La situazione sarà un leitmotiv di altre opere che renderanno celebre l'attrice negli anni successivi. La «fanciulla vigile e ingenua ad un tempo»⁸⁷, come l'aveva definita Gino Rocca, «una delle pochissime attrici italiane [...] che abbiano intelligenza e dignità di vere artiste»⁸⁸ a detta di Gobetti, comincia presto ad assomigliare a una donnina dal viso segnato, quella che poi abbiamo imparato a conoscere con il cinema.

⁸⁶ La stessa Gramatica si interrogava su una certa antipatia che la sua «fama di cerebrale» e «l'intelligenza difficile e complicata» poteva attivare perché «il pubblico rifugge dalle donne che hanno una reputazione di troppo cervello, di mente virile: unisco a questo giudizio un sospetto di freddezza, di presunzione, di pretesa, qualcosa che indispette e rende severi e diffidenti», cfr. Carola Prosperi, *Emma Gramatica*, «La Stampa», 13 novembre 1924.

⁸⁷ Gino Rocca, *Teatro del mio tempo*, Osimo, Barulli, 1935, p. 105.

⁸⁸ Piero Gobetti, *Emma Gramatica*, «L'Ordine Nuovo», anno I, n. 87, 28 marzo 1921, e poi continua ancora «il merito di Emma Gramatica consiste nell'essersi scelto un repertorio suo, ubbidendo a criteri puramente artistici, di averlo imposto a un pubblico ostile e freddo, di aver lottato e di continuare a lottare per non cedere in nessun modo di fronte alla volgarità che promette, a chi piega, trionfi e onori a questa sua fermezza di morale artistica eroica dobbiamo essere grati di avere conosciuto in teatro problemi e uomini importanti come Shaw, Synge, Pirandello» (*ibidem*). L'entusiasmo di Gobetti nei confronti di Gramatica si ridimensiona già l'anno successivo. Ipotizzo che la scossa che lo spettatore Gobetti subì nel maggio del 1921, quando Eleonora Duse tornò sulle scene e Gobetti ne fu osservatore attento e rapito, abbia pure inciso sui giudizi, sui toni, sulle parole, che poi ha riservato ad altre interpreti. Allo stato attuale è questa una sola ipotesi su cui riflettere più compiutamente.

Ne *La vecchia signora* di Amleto Palermi (1933) Gramatica è una nobildonna che vive in misere condizioni, con i suoi guadagni si occupa di provvedere alla retta del collegio dove una sua cara nipote sta studiando; e ancora la stessa situazione ne *La damigella di Bard* di Salvator Gotta: una nobile decaduta vive nella soffitta di un palazzo che prima possedeva, scopre infine che un ragazzo cui teneva molto è il figlio illegittimo di un suo caro fratello, pensava di averlo perso e invece ritrovandolo riesce persino a tornare padrona dei suoi beni.

Sono donne, non sempre madri, ma spesso zie e nubili per l'appunto, sono legate ai propri nipoti e fin troppo premurose. Sembrerebbero stereotipate se non fosse per quello sguardo che le tradisce, foriero di una certa malizia che ne fa trasparire un colore più autentico che ha il sapore di casa. Savinio sosteneva che dietro il dolorismo di marca dusiana di Gramatica ci fosse «una “cattiveria” più vicina al furore della belva, che alla rassegnazione di un’“anima bella”»⁸⁹. Sembra di vederle queste donne indurite dalla guerra, ma ingentilite dal calore familiare.

Dunque, un po' come era accaduto già a Giacinta Pezzana, Gramatica si orienta con un certo anticipo verso i ruoli di anziana. Anche questa volta la scelta non è frutto del caso, ma segno di una strategia di cui, più che complice, è determinante la politica del ventennio fascista.

Proverò a dirlo rapidamente: l'idea di angelo del focolare, con cui il fascismo ammaestrò le donne nel ventennio, si mostrò come una sorta di “arruolamento” che voleva coinvolgerle nella politica riproduttiva. È vero che la Legge Sacchi del 1919 aveva aperto una serie di prospettive lavorative alle donne, anche se con molte eccezioni, ma il fascismo premeva per ridimensionarne il ruolo a quello di “madri nuove per figli nuovi”. Emma Gramatica inizia a costruire la sua figura di donna rassicurante e foss'anche dolorosa, per nascondere la sua anomalia di attrice capocomico, nubile, emancipata e senza figli.

Una maschera d'anziana, una «vecchietta da fiaba, fatta d'avorio» dietro cui si nasconde una delle «“donne terribili” del teatro italiano»⁹⁰ – come diceva De Monticelli.

⁸⁹ Cfr. Alberto Savinio, *Le Gramatica*, «Omnibus», 4 dicembre 1937 ora in *Palchetti romani*, a cura di Alessandro Tinterri, Milano, Adelphi, 1982, p. 155.

⁹⁰ Roberto de Monticelli, *La piccola cara Signora Emma*, «Il giorno», 21 novembre 1965 ora in Id., *L'attore. Quarant'anni di teatro vissuti da un grande critico. Temi e figure della scena italiana dal dopoguerra ad oggi*, Milano, Garzanti, 1988, p. 140.

A partire da queste mie riflessioni, che sono iniziali, credo che il caso di Emma Gramatica illumini il bisogno di parlare anche delle altre ultime capocomiche. Il contesto le ha rese a tratti sbiadite, ci ha portato a credere che fossero semplice residuo di un sistema teatrale in erosione, e un certo pregiudizio estetico ci ha portato a ritenerle meno grandi delle precedenti. Ma gli ordini di grandezza cambiano ed è un vizio storico non accorgersene.

Le vicende di Emma Gramatica ci dicono che le condizioni oggettive incidono sempre nelle scelte estetiche, quelle che con ossequio chiamiamo poetiche. Strategie di sopravvivenza, si tratta di questo per lo più, creare sacche di resistenza quando il secolo passato affonda. Attrici e capocomiche come donne *sole* che hanno agito da schegge in un sistema teatrale che ha finito con l'assorbirle senza troppo interrogarsi sulla loro anomalia. Diciamo *scheggia* di persona ed episodi non prevedibili, che paiono uscire dalla logica o che sfuggono a una possibilità di previsione e di controllo, ma il dizionario ci suggerisce anche che la *scheggia* è un «frammento irregolare, per lo più acuminato e tagliente, staccatosi da un minerale o da un corpo di altra materia» che finisce per introdursi in un corpo altro. Sta quindi all'efficacia della ricognizione storica rintracciare in che modo e attraverso quali strategie l'anomalia venga assorbita, perché se molte attrici capocomiche sono sembrate invisibili non significa che fossero assenti.