

Mirella Schino
DAL PUNTO DI VISTA DEGLI ATTORI
1915-1921 E OLTRE

Quando si parla del Novecento teatrale, si sottolinea spesso la sua diversità. Dimentichiamo di aggiungere che uno dei motivi di questa brusca e radicale differenza sta nel fatto che la civiltà attorica precedente non è solo finita – come era nell’ordine delle cose – ma è sparita senza lasciare semi o eredità. Anche le sue tracce, pur relativamente recenti, sono tra le più confuse dell’intera storia del teatro. Almeno per l’Italia, di cui qui ci occuperemo.

La svolta novecentesca, in Italia, è arrivata molto dopo, a metà secolo, nel secondo dopoguerra, con la conquista della cosiddetta “regia”. In genere è a questo, o alle novità istituzionali, in parte iniziate dal regime fascista nei suoi ultimi anni, che si fa risalire la fine della civiltà attorica, spesso sottolineando l’approccio irrispettoso di molti dei giovani registi stessi. Tuttavia, in questo modo veniamo a perdere un tassello: un cambiamento, maturato nell’atmosfera particolare, rarefatta e condizionata, del regime. Benché abbia inciso più in profondità di quello semplicemente istituzionale, è anche più difficile da inquadrare. Qui mi occuperò della storia di questa trasformazione.

È una storia italiana, ma il problema che ci indica non è solo italiano, e non riguarda solo l’arte pre-novecentesca d’attore, riguarda tutto il cambiamento europeo. La scarsa conoscenza del “teatro d’attore”, della sua mentalità, della sua cultura e di quel che pensavano di esso le altre componenti teatrali è anzi quel che rende inconsistenti, un po’ privi di radici, tanti interventi sul Novecento europeo e sulla sua “grande riforma”.

Ci sono storie che vengono valorizzate da una sorpresa finale. Ce ne sono altre in cui conoscere le conclusioni può aiutare a seguire il percorso. Questo è senz’altro un caso del secondo tipo: dobbiamo partire dalla fine. Cosa è dunque accaduto al teatro (e alla tradizione attorica) negli anni del fascismo? Mano a mano che il regime invecchia, si possono notare sintomi di irrequietezza nei confronti del teatro, quasi di disillusione, e un vago disprezzo, tanto più inaspettato visto l’interesse personale di Mussolini. La crescente anemia del teatro di prosa viene per esempio spesso paragonata (negativamente) al vigore dell’arte dei grandi dialettali, e anche questo, seppur vero, è segno di disistima. Sono sintomi che si manifestano soprattutto negli anni Trenta, soprattutto nei confronti degli attori, e soprattutto al di fuori dei luoghi delegati alla critica o

alla discussione sul teatro. La cultura attorica, che in Italia aveva continuato a vivere fino a Novecento avanzato, non sarebbe potuta comunque sopravvivere: era un residuo, in tutta Europa il teatro seguiva ormai modalità diverse, e aveva stabilito altri rapporti con istituzioni statali. Ma in Italia ci fu qualcosa di più, qualcosa che ha impedito metabolizzazioni, assestamenti, trasmissioni. Al loro posto, troviamo invece le tracce di uno svuotamento progressivo dei valori, della cultura materiale, delle pratiche della microsocietà comica, delle sue abitudini grandi e piccole (come: triennio comico, modi di dividersi le parti, capocomicato, autonomia economica, nomadismo). E possiamo notare la crescita parallela di una debolezza anche artistica, una inaspettata perdita di originalità e di vigore nell'arte degli attori. È un fenomeno peculiare abbastanza da spingerci ad abbandonare la via maestra delle riforme del fascismo per dedicarci a indizi più minuti. Ci sono tessiture affettive che possono determinare la vita – o la morte – di un *mondo* teatrale? Credo di sì. Quelle, ad esempio tra spettatore e teatro (cosa ne ama? E come? Cosa vi cerca, e perché? Cosa guarda, quando guarda uno spettacolo?). O, ancora di più, quelle tra l'attore e la sua arte: valori, punti di riferimento, anche inconsapevoli, dignità.

L'anemia del teatro non fu né spontanea né casuale, ma certamente condizionata dal regime. È proprio per questo che, per capirla, bisogna fare un gran passo indietro, e partire, invece, dal primo dopoguerra. Perché disagio, diffidenza, astio nei confronti degli attori c'erano sempre stati, ma negli anni del fascismo, mano a mano che il teatro diventa sempre più un fenomeno della cultura, e quindi – teoricamente – più rispettato, il modo di guardare gli attori cambia, assume una colorazione molto particolare, che possiamo individuare solo attraverso il confronto.

È dunque un percorso lungo, e per di più, anche se le domande che ci fa porre sono molto grandi, le tracce attraverso cui vanno cercate le risposte sono senz'altro minuscole: toni di voci, sfumature, parole scelte. Tracce fragili, leggere. Ci tengo ad avvisare chi legge: dovrà affrontare il grigiore, ma è quello di una tragedia sommersa, non della banalità. Quello di cui qui si tratterà sono storie minute, non insignificanti. Se da questo saggio appare diversamente, la colpa è mia, che non ho saputo raccontarle.

A partire dal primo dopoguerra

Spesso si parla del teatro immediatamente precedente al fascismo come di un teatro invecchiato, debole¹. La Grande Guerra, effettivamente, aveva

¹ Si vedano, per esempio, i pur fondamentali contributi sul teatro nel Ventennio di Gianfranco Pedullà (*Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, il Mulino, 1994).

rappresentato una terribile cesura. I critici cominciarono a parlare di “crisi” e a proporre ipotesi di cambiamento. Anche gli attori di allora, o meglio, i capocomici, parlavano di crisi. Ma in realtà loro parlavano di tutt’altro: per loro, che sopportavano tutto il peso economico della compagnia, la “crisi” coincideva con problemi economici. I problemi del teatro erano dunque lamentati tanto dai teatranti quanto dagli spettatori, per essere però individuati in direzioni opposte. In genere, si tiene conto solo della prima.

Al di là di tutti i problemi economici, per il teatro “d’attore”, la Grande Guerra e il dopoguerra furono però *anche* anni di sostanziale stabilità. Attori e compagnie “capocomicali” avevano conservato gran parte di quelle qualità che ne avevano fatto un teatro povero, pieno di magagne, ma al tempo stesso apprezzato e considerato in tutto il mondo: capacità di scelta, spregiudicatezza, capacità di attrazione del pubblico, combattività nei confronti delle altre grandi forze teatrali, dagli autori agli spettatori agli uomini d’affari. Era un teatro già un po’ destabilizzato da un mondo che stava cambiando rapidamente, ma un teatro ancora forte, sia dal punto di vista artistico che organizzativo. Questa forza non è in contraddizione con una crisi: c’erano state molte difficoltà già durante la guerra, e aumentarono paurosamente con il dopoguerra. Erano, però, difficoltà *pratiche*. Guerra e immediato dopoguerra sono anni in cui, tra difficoltà, sperequazioni e accaparramenti, girano molti soldi, ma in modo diverso dal passato.

Sarebbe inutile ricordare alla E.V., che senza dubbio ne è già assai bene informata, come e con quali disastrosi effetti per l’arte e per gli artisti questa crisi si vada svolgendo. La stampa ha studiato assai bene il fenomeno e i periti ne hanno indagato le cause².

Ora Corazzano (Pisa), Titivillus, 2009, ma anche la voce *Teatro drammatico* in *Dizionario del fascismo*, a cura di Victoria De Grazia e Sergio Luzzatto, Torino, Einaudi, 2003). In entrambi i contributi Pedullà parla di una crisi del teatro drammatico legata a un repertorio che definisce «eroico-storico-classiceggianti». È una formula evidentemente ripresa da Sergio Tofano (cfr. *Il teatro all’antica italiana*, [1965], ripubblicato a cura di Alessandro Tinterri, Roma, Bulzoni, 1985, p. 25). Però Tofano sta in realtà parlando di un periodo molto precedente: sta raccontando la definizione ironica, distante, e vaga con cui gli attori che aveva conosciuto quando per la prima volta si era avvicinato alle scene (nel 1909) facevano riferimento a un tipo di repertorio appartenuto a un indistinto, ma lontano, passato teatrale.

² Archivio Centrale dello Stato (ACS), Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione II, 1913-1923, busta 346, relazione della Commissione Permanente per l’Arte Drammatica al sottosegretario Rosadi del 14 luglio 1921. La Commissione Straordinaria è formalmente una sessione della Commissione Permanente.

È la relazione finale della Commissione che, nel 1921, stanzierà il primo finanziamento pubblico della storia del teatro italiano. Per formarla sono state riunite persone di rara competenza (Marco Praga, Renato Simoni, Luigi Pirandello), e ora si stanno rivolgendo all'unico uomo di stato interessato al teatro, il sottosegretario Giovanni Rosadi. È un documento pubblico, in vista di una novità importante. Ognuna delle parole che questi signori stanno usando è stata soppesata. Questo documento ci dice che la crisi, anche secondo la Commissione, è anche artistica, ma in primo luogo economica («determinata dai fattori che in questo momento influiscono su tutta la vita nazionale»), aggravata, dalla scarsa qualità delle compagnie. Per una volta ci viene perfino spiegato perché, a inizio degli anni Venti, ci sia stato un calo nella qualità: non per una crisi strutturale, ma per una difficoltà momentanea, che pesa sul livello degli spettacoli, ma è anche facilmente risolvibile. Le compagnie, per meglio approfittare del periodo delle vacche grasse della guerra e dell'immediato dopoguerra, si sono moltiplicate, sono diventate *truppe*, hanno accettato al loro interno elementi nuovi e scadenti:

Tutti sanno che queste compagnie, illuse dalla fittizia prosperità degli ultimi anni della guerra e dei primi del dopoguerra, si sono nel presente triennio costituite in troppo gran numero e con elementi troppo scadenti; tanto che tra esse è difficile, per non dire impossibile, trovare una compagnia composta e diretta in modo tale da svolgere degnamente un programma d'arte³.

C'erano *problemi*, che potevano diventare gravi, come l'immissione di elementi non abbastanza preparati. Ma non dobbiamo confondere questioni pratiche, immediate, vistose ma risolvibili, con l'immagine di un teatro stanco e grigio, pieno di carenze e di buchi. La forza della struttura delle "vecchie" compagnie resisteva ancora intatta, o quasi: un po' sconcertata, ma sempre combattiva. È un teatro capace di produrre ancora fenomeni eccezionali, internazionalmente riconosciuti, dal teatro di Pirandello al modo anomalo in cui Eleonora Duse sceglie di tornare alle scene. Completamente diversa sarà invece la situazione fin dall'inizio degli anni Trenta. L'impianto organizzativo è sempre quello (i provvedimenti fascisti, pochi o molti che siano, iniziano soprattutto a metà decennio). È sempre basato sulle vecchie compagnie capocomici, ma questa volta è calata vistosamente la qualità nelle proposte. Non è solo una questione di repertorio, ma di presenza dell'attore. Della sua

³ *Ibidem*. La riflessione sulla quantità eccessiva, da ridurre, delle compagnie, viene in parte da Paolo Giordani (cfr. l'intervista a «L'idea nazionale» del 21 giugno 1921). Giordani, che fa parte delle categorie degli "uomini d'affari", sta intelligentemente riflettendo sui motivi per cui una situazione teatrale potenzialmente redditizia si trovi "in crisi", e sui molti modi in cui si potrebbe razionalizzarla.

capacità di dirigere, o di impegnarsi in modi e compiti anche diversi da quelli tradizionali⁴. In mezzo c'è un buco nero.

Spostare di una quindicina di anni, dal dopoguerra agli anni Trenta, l'inevitabile crisi artistica del teatro italiano è una distinzione troppo sottile, una sfumatura, la mania di una specialista? Così può forse sembrare, ma non lo è. Al contrario: trasforma una immagine (falsa) di crisi nell'enigma di uno svuotamento. Pesa su di noi l'imprinting del grande Silvio d'Amico, acuto, appassionato, competente, che ci porta a ragionare in termini un po' semplici di "tramonto" e ritardo⁵. Ma il teatro italiano appena uscito dalla prima guerra può apparire in decadenza solo se lo guardiamo dal punto di vista di una idea di teatro diventata poi dominante, la nostra. Dimentichiamo quel che ci è ben noto: che le carenze relative al repertorio, alla scenografia, alla mancanza di una direzione anche intellettualmente forte, e tutto quel che più è stato imputato al teatro italiano di questi anni, derivano dal fatto che il "teatro d'attore", aveva ordini di priorità diversi. In questo teatro la forza (non l'enfasi) era più importante della originalità delle scelte culturali. È un teatro *diverso*.

Per tutti gli anni Venti, nonostante difficoltà crescenti nell'affittare teatri, usare testi o spostarsi coi treni, ci troviamo di fronte un teatro ancora agguerrito, ancora in grado di soddisfare pienamente il suo pubblico. Non del tutto Silvio d'Amico. Eppure anche lui, come altri critici scontenti, nutriva la convinzione di poter innestare l'alta qualità sempre riconosciuta al teatro italiano su nuovi sistemi di vita, produzione e pensiero teatrale. Questa qualità, invece, negli anni del fascismo, si rivelò inaspettatamente fragilissima. Dobbiamo capire perché.

Dietro lo scontento di una parte dei critici, inoltre, c'è anche altro, il rancore di una lotta antica, attori da una parte, intellettuali (autori e critici) dall'altra. Affiora una storia un po' diversa, fatta di passioni, emozioni, lotte di potere, consapevolezza di rango, consapevolezza di sé, immagine di sé, memoria collettiva.

⁴ Interessante a questo proposito è il racconto che Alessandro Tinterri fa del lavoro di messinscena di Lamberto Picasso, proprio nel 1930, per *Il grande viaggio*, di Robert Cedric Sheriff (un testo sulla prima guerra mondiale, ambientato tutto in trincea, di larvato pacifismo. Un grande successo sia italiano che internazionale). Cfr. Alessandro Tinterri, *Arlecchino a Palazzo Venezia. Momenti di teatro nell'Italia degli anni Trenta*, Perugia, Morlacchi, 2009, pp. 30-38.

⁵ D'Amico, del resto, porta a completa maturazione il suo pensiero sul "tramonto" del "vecchio" teatro italiano alla fine degli anni Venti: *Il tramonto del grande attore* è del '29, e forse va giudicato anche all'interno di quella che sembra una ipotesi di collaborazione o utilizzazione delle istanze di rammodernamento del regime fascista, in particolare di Bottai.

Diversità

Racconterò gli anni precedenti al fascismo cercando di seguire soprattutto il punto di vista del teatro professionista d'attore, che, nonostante la nascita già avvenuta o imminente di diversi teatrini d'arte, nonostante la presenza di forme di spettacolarità "minori", come il varietà e trattenimenti simili, in Italia è sempre la forma di spettacolo prevalente e più riconosciuta. La racconterò attraverso materiali e avvenimenti che in parte ho già esplorato nel passato⁶, da un punto di vista diverso. I campi di ricerca prevalenti dei miei studi sono stati il Grande Attore (Eleonora Duse, ma non solo), i grandi maestri del teatro di inizio Novecento, i teatri laboratorio del secondo Novecento (in particolare l'Odin Teatret). Il filo rosso, il leitmotiv, la mia guida, è stato però il teatro italiano "ottocentesco", durato in Italia fino a Novecento inoltrato. Benché fosse un teatro di alto livello e di forte impatto, perfino capace di turbare e sconcertare, benché avesse saputo sviluppare e mantenere un rapporto particolarmente interessante e particolarmente tortuoso con il suo pubblico, benché i suoi protagonisti fossero celebri in tutto il mondo, benché dotato di riconosciuta fama, intelligenza artistica, e nonostante gli studi degli ultimi

⁶ Poiché in questo saggio torno su temi già trattati da me altrove, da altri punti di vista, per evitare di moltiplicare i riferimenti ai miei studi precedenti, li elenco qui. Mi sono occupata di questo periodo a partire dall'86 e dalla tesi di dottorato, che si occupava del teatro italiano tra la prima guerra mondiale e la metà degli anni Venti: *Sul "ritardo" del teatro italiano*, «Teatro e Storia», n. 4, aprile 1988; *Sulla "tradizione" attorica*, «Teatro e Storia», n. 8, aprile 1990 (in cui ho indagato le conseguenze della prima guerra mondiale sul teatro); *La crisi teatrale degli anni Venti*, in «Diffrazioni», a cura di Luciana Martinelli, L'Aquila, Japadre editore, 1992 (in cui ho trattato la questione del primo finanziamento pubblico statale al teatro, del '21); *Contrattore e attore-norma. Una proposta di continuità*, «Teatro e Storia», n. 17, 1995; *L'acquisto del teatro. Documenti sul caso Cortese*, in *La passione teatrale. Studi per Alessandro d'Amico*, a cura di Alessandro Tinterri, Roma, Bulzoni, 1997; *Sette punti fermi* (pp. 29-39) in *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, a cura di Mirella Schino, Carla Arduini, Rosalba De Amicis, Eleonora Egizi, Fabrizio Pompei, Francesca Ponzetti, Noemi Tiberio, «Teatro e Storia», n. 29, 2008, pp. 27-355 (sul passaggio degli spettacoli dei grandi registi europei in Italia, e sulle reazioni che provocano); *La parola regia*, in *Studi di Storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di Stefano Mazzoni, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 491-527 (sul modo in cui l'idea di "regia" così come fu lanciata da Silvio d'Amico venne proposto, accettato, rifiutato e anche plasmato indirettamente da una mentalità condizionata dal fascismo); *Il teatro di Eleonora Duse. Nuova edizione riveduta e ampliata*, Roma, Bulzoni, 2008 (in cui tratto del periodo tra le due guerre in termini più generali, e, in particolare mi occupo dell'influenza del "Trust" e della presenza sempre più ampia degli uomini d'affari nelle cose di teatro). È possibile leggere la maggior parte di questi saggi sul sito di «Teatro e Storia» (<http://www.teatroestoria.it/>) o su [Academia.edu: https://uniromatre.academia.edu/mirellaschino](https://uniromatre.academia.edu/mirellaschino).

quarant'anni, la memoria di questo periodo è rimasta lesionata, in particolare per quel che riguarda il passaggio al Novecento.

Volevo lavorare per loro, per i protagonisti di questi anni più difficili, attori oscuri e attori famosissimi, protagonisti di un periodo tanto spesso considerato di declino. Volevo farne riconoscere le qualità e la lotta, far comprendere come i difetti possano anche essere altro, strategie artistiche difficili da capire, lontane dalla nostra mentalità. Mi hanno indicato la necessità di non dimenticare mai fino a che punto le logiche dei teatranti possano essere di difficile comprensione per gli "spettatori". Il teatro d'attore può mostrarci l'importanza e la tragedia della *differenza* ancor più di quei grandi teatri laboratori – l'Odin o il teatro di Grotowski – che della diversità hanno fatto una bandiera.

Teatro di fronte alla guerra

Il grigio è uno dei colori della tragedia:

Ci siamo dunque alla guerra: pareva dovesse essere evitata ed invece l'abbiamo. Ormai non è più il momento di abbandonarsi a discussioni: per il momento tutti hanno da tacere e sopportare serenamente gli eventi. Che cosa accadrà per i nostri teatri, per le nostre compagnie? Ancora nessuno ha preso una decisione, anche perché non c'è chi possa esattamente prevedere quello che accadrà. In generale sono tutti molto calmi. Fui in questi giorni in continuo contatto con artisti, capocomici e direttori di teatri appunto per conoscere le loro intenzioni e credo di conoscerle⁷.

Gli altri giornali pubblicano titoli a caratteri enormi. Si appellano alla patria. Esplorano tutte le possibilità della retorica. Queste parole, invece, vengono dal bollettino di una agenzia di attori, il celebre periodico «L'Arte Drammatica»⁸, poche pagine di informazioni, tra cui, nell'ultima, il prezioso *Notiziario*, che ragguaglia su matrimoni, cambiamenti di organico nelle compagnie, pettegolezzi, spostamenti di date e di appuntamenti. Lo leggevano tutti. Pochi anni dopo, piccolo segno di tempi in mutamento, sarà ferocemente preso in giro da Lucio Ridenti⁹ nella sua rubrica.

⁷ «L'Arte Drammatica», 22 maggio 1915.

⁸ «L'Arte Drammatica» è stata una fonte preziosa per molti studi sul periodo, e i suoi direttori, Icilio Polese e poi il figlio Enrico, sono stati quindi più volte studiati. Rimando al volume recente di Livia Cavaglieri, *Tra arte e mercato. Agenti e agenzie teatrali nel XIX secolo*, Roma, Bulzoni, 2006, in particolare pp. 271-300, e alla sua bibliografia.

⁹ «Il Dramma», 1° dicembre 1925, la rubrica di Ridenti è *Chi non è di scena, fuori!*. Tutti i numeri della rivista sono consultabili on line (<http://archivio.teatrostabiletorino>).

Che cosa accadrà dunque alle compagnie allo scoppio di una guerra che, a differenza del resto della stampa, il direttore Polese sembra accogliere con tanto poco entusiasmo?

I capocomici nella loro gran maggioranza non pensano a sciogliere le compagnie bensì a sospendere provvisoriamente i contratti. Molti poi avrebbero l'intenzione di unire le compagnie in società, ma solo però fino alla concorrenza della paga. Dei proprietari dei teatri si conoscono le intenzioni dei principali, e cioè della Suvini-Zerboni e della Paradossi Liberati e C. vale a dire dei teatri di Milano, Bologna e Roma. Dunque questi proprietari di teatri alla dichiarazione di guerra avvertirono le compagnie che essi terranno aperti i teatri solo fino a quando non verranno impediti dalla mancanza del pubblico. Dunque tutti e tre gli elementi della classe sono animati dalle migliori intenzioni.

Parliamoci francamente: dato il disastro terribile, siccome nella loro grande maggioranza tutti i componenti la classe nostra hanno bisogno di lavorare tutti i giorni per vivere, il migliore partito è di stare uniti. [...] Il teatro, anche nel grave momento, può avere grande efficacia, tanto più che, naturalmente, il genere del repertorio sarà patriottico, e potranno dunque gli artisti nostri esercitare una provvida azione di propaganda. Stiamo quanto più è possibile uniti nell'ora difficile, e l'esempio ha da venire dall'alto, dai privilegiati, i quali anche in questi frangenti potrebbero ritirarsi e attendere le sorti della Patria in un sicuro e comodo asilo¹⁰.

Nel bollettino dei comici la guerra non è gloria, non è sacrificio. È un problema di contratti, ed è un «disastro terribile». Effettivamente la guerra non fu così importante, per il teatro, patriottismo e propaganda non incisero molto. Un po' di più pesò il problema della "italianità", su cui torneremo. Quanto è italiano il teatro italiano? Per ora il problema è la percentuale di autori italiani in repertorio. Più avanti, con il fascismo, avrà molte facce, e un ruolo importante¹¹.

Le parole sono importanti. Ecco il piccolo corpo del teatro che si dibatte nelle maglie della guerra, impigliato in una ragnatela enorme, ma non può abbandonare le sue piccole guerre intestine, i suoi problemi, i suoi contratti, i suoi bisogni. Quelle di Polese sono parole d'affari, e disegnano un quadro

it/dramma/). Cfr. anche il modo – simile in apparenza, ma molto più complesso, in cui Ridenti ne parla nel volume *Teatro italiano tra due guerre. 1915-1940*, Genova, Dellacasa, 1968, pp. 103 e ss (cfr., nel dossier, la scheda *D'Amico-Tofano-Ridenti*). Su Ridenti, personaggio che si sta confermando sempre più centrale, cfr. il saggio di Franco Perrelli, *Bragaglia-Ridenti, un'amicizia italiana*, e il suo volume *Tre carteggi con Lucio Ridenti: Bragaglia-Giannini-Pavlova*, entrambi di prossima pubblicazione.

¹⁰ «L'Arte Drammatica», 22 maggio 1915.

¹¹ Il culto fascista per l'italianità toccherà anche il teatro, e, specie nel corso degli anni Trenta, auspicherà ad esempio una "via italiana alla regia", più moderata. Cfr. il dossier *L'anticipo italiano*, cit.

bizzarro. Gli attori sembrano quelli di una scena de *La recita* di Angelopoulos: tutto intorno si spara, e loro stanno nel mezzo, tentando di continuare la recita – perché bisogna mangiare, tutti i giorni – isolati rispetto alla gente “normale”. Oppure diversi. O entrambe le cose. Il problema dei contratti fu facilmente risolto¹², con qualche difficoltà solo per l’Operetta, che cominciò un lento ciclo di declino¹³. A partire dal dopoguerra, artisti di operetta cominciarono a riciclarsi in quelle forme spettacolari a cui, per mancanza di un nome complessivo, ci riferiremo qui con termini generici e impropri come “varietà”, o “teatro minore”.

La guerra, portò difficoltà e grandi potenzialità economiche: le prime riguardavano i capocomici, in quanto capi di piccolissime ditte; le seconde andarono a vantaggio di pochi uomini d’affari accorti. Durante il conflitto, prodotto un po’ tardivo di una tendenza della classe dirigente all’associazionismo sviluppatasi in Italia a partire dagli anni Dieci¹⁴, nacque il “Trust”, un consorzio che riuniva alcuni tra i principali uomini d’affari del teatro (Giuseppe Paradossi, Emilio Suvini e Luigi Zerboni della Suvini-Zerboni, e i fratelli Achille e Giovanni Chiarella).

Possiamo guardare il teatro dal punto di vista della creazione artistica, delle poetiche, delle linee interpretative, delle direzioni stilistiche, del piano organizzativo, della vita di tutti i giorni, dell’economia, degli affari, delle paghe, delle abitudini¹⁵. Qui ci interessa, però, soprattutto seguire le interferenze tra un piano e l’altro – tra quotidianità, economia, organizzazione, livello di considerazione, sentimenti – e cercarne i collegamenti con la crea-

¹² «L’Arte Drammatica», 11 ottobre 1915, «L’Argante», 15 marzo 1917 (lettera aperta di Marco Praga).

¹³ Secondo il racconto de «L’Arte Drammatica», lo scoppio della guerra portò nel teatro agitazione fino a che non si capì cosa bisognava fare: sciogliere i contratti per «cause di forza maggiore». Furono poi riformulati senza troppe difficoltà («L’Arte Drammatica», 26 giugno 1915). I problemi li ebbe essenzialmente l’Operetta, che aveva legami e radici con gli imperi centrali, e, al suo interno, un fiorire di nomi – spesso d’arte – austriaci e tedeschi, di artisti e attori. Fu così che cominciò la lenta sparizione di un genere di grande successo. Finita la guerra la sua crisi fu accentuata dai costi (l’Operetta che richiedeva una orchestra, un corpo di ballo, interpreti relativamente specializzati), ma il patriottismo fu determinante («L’Arte Drammatica», 5 giugno 1915).

¹⁴ Diversa è stata la situazione per il teatro d’Opera, cfr. Maria Teresa De Nigris, Gloria Ludovisi, Matteo Paoletti, *La società teatrale internazionale, 1908-1931. Archivio e storia di una grande impresa teatrale*, Roma, Viella, 2016.

¹⁵ Cfr. i tre volumi di Paola Daniela Giovanelli, *La società teatrale in Italia tra Otto e Novecento. Lettere ad Alfredo Testoni*, Roma, Bulzoni, 1984; Livia Cavaglieri, *Trust teatrale e diritto d’autore (1894-1910). La tentazione del monopolio*, Corazzano, Titivillus, 2012, e Id., *Trasformazioni nell’organizzazione teatrale in Italia all’inizio del Novecento*, «Teatro e Storia», n. 37, 2016, pp. 307-325.

zione artistica. È impossibile ricostruire davvero il funzionamento delle tante componenti che inquinano o favoriscono la creazione teatrale, ma bisogna cominciare ad additarne l'esistenza: la mentalità del pubblico, la collocazione sociale degli attori, i problemi economici che guidano e indirizzano il teatro, la struttura sociale e organizzativa delle compagnie, la differenza degli attori (fino al Novecento) rispetto al resto della società, l'aura di disprezzo da cui sono tanto spesso circondati, la convinzione che siano come bambini, che vanno guidati, l'organizzazione quotidiana delle loro vite, e il modo in cui si pongono rispetto al resto della società.

La lunga tradizione del teatro d'attore aveva determinato la formazione di un sistema complesso di relazioni arte-vita, perfezionato da una tradizione secolare, poco consapevole, e mai dichiarato. Scomparirà (in Italia a Novecento avanzato, altrove prima) per essere sostituito da quello che noi italiani chiamiamo "regista", cioè una forza creativa d'autore, ed è ad essa che dobbiamo equipararlo, per capirne l'importanza. A differenza dei piccoli maestri, i più grandi maestri del teatro sembrano essersi accorti dell'importanza creativa fondamentale delle interferenze tra i diversi piani, tra vita e arte, e sembrano esser corsi ai ripari cercando immediati equivalenti: pensiamo all'importanza che hanno avuto per il teatro del Novecento le proposte extra-spettacolari di alcuni artisti (vita comunitaria, certi valori condivisi, alcune ossessioni, condivisioni politiche in senso lato, ideologie politiche o perfino un modo diverso di pensare al rapporto tra i sessi – o semplicemente alla libertà sessuale).

Nel teatro italiano "d'attore" le componenti extra-spettacolari erano di tutt'altro tipo: non vita comunitaria, ma case di appartamenti interamente destinate ad attori. Il sistema gerarchico all'interno delle compagnie. Il sistema dei ruoli. Un modo di vivere nel teatro, nell'edificio teatrale, che occupava spesso l'intera giornata. Il sistema attraverso cui un attore saliva o scendeva di rango. Il sistema di relazioni tra le diverse parti che è alla base della costruzione di un repertorio per un primo attore. E così via. Possono senz'altro sembrare solo abitudini, anche un po' misere se paragonate a grandi tradizioni, all'improvvisazione dei comici dell'Arte, alle comunità o ai valori del teatro del Novecento. Sono state sedimentate nel tempo da una "tradizione" sociale e non solo artistica che, per usare la celebre definizione di Claudio Meldolesi, ha alla spalle una vita lunghissima, è una "micro-società di tre secoli e più"¹⁶. Non è una microsocietà necessariamente affascinante. Forse non è possibile trovarvi impulsi come riscatto sociale, spirito di rivolta o di opposizione. Però c'è diversità, molta, e sofferta. La fondamentale mancanza di soluzione di

¹⁶ Claudio Meldolesi, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più* [1984], ora in Claudio Meldolesi, *Pensare l'attore*, a cura di Laura Mariani, Mirella Schino, Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 57-77.

continuità tra arte e vita propria del teatro appare allo scoperto in questi anni forse più che in altri periodi, e, forse più che in altri periodi, è difficile da riconoscere e da individuare, proprio a causa della sua mancanza di ribellione, di *voglia* di diversità. Forse a questa gente di teatro non interessava esser diversa, a differenza di quel che accadrà nel Novecento, ma lo era. E se la sua struttura socio-artistica, fatta di divisione in ruoli e lunghe ore condivise in teatro, può sembrare un po' deprimente, non per questo fu meno fruttuosa da un punto di vista artistico. Teniamo dunque conto, per seguire il cambiamento del teatro tra le due guerre, il problema del sabotaggio consapevole di molte di queste abitudini e la conseguente distruzione, senz'altro inconsapevole, del complesso sistema di interferenze a cui erano legate. Non ci fu nessun tentativo di creare al suo posto sistemi diversi, ma equivalenti, come avevano invece fatto o stavano facendo i più grandi tra i maestri della regia europea.

Autori che odiano gli attori

Nel primo dopoguerra ci furono molti problemi: per esempio fu drammatico l'aumento dei prezzi dei treni¹⁷. Grave, però, fu soprattutto l'interruzione rispetto a una tradizione profondamente incorporata, ma per molti versi inconscia. Molti attori erano al fronte, molti morirono, e i loro sostituti risultano elementi meno validi. Erano meno addestrati, ma forse non solo questo: entrati così di fretta nel mondo degli attori, rappresentarono una interruzione rispetto a un modo di pensare. Virgilio Talli, pochi anni dopo, ricordò come questo teatro fosse stato fin troppo nelle mani di «famiglie gigantesche strettamente alleate che ne avevano sbarrato gli accessi con muraglie inaccessibili»¹⁸. Sembra una esagerazione, anche se sappiamo troppo poco di come funzionasse quel mondo dall'interno per dirlo. Con la guerra ci fu comunque una prima interruzione.

Ciò nonostante, il teatro continuava a soddisfare i suoi spettatori. Anche il pubblico di questo periodo aveva le sue abitudini, i suoi ritmi biologici di godimento e di piacere, e la perseveranza di certe abitudini, l'attesa sicura di certi ritorni davano un senso di stabilità. L'Italia di questi anni è riconosciuta da tutto il mondo come un paese non solo di antica, ma anche di attuale, raffi-

¹⁷ L'unico che se ne sarebbe occupato, quasi senza risultati, fu il sottosegretario Giovanni Rosadi all'inizio degli anni Venti. E poi, a metà degli anni Trenta, se ne occupò un po' il governo fascista.

¹⁸ Virgilio Talli, *Orizzonti teatrali (la caccia ai ciclopi)*, pubblicato per la prima volta in «Comoedia» nel 1926, poi in *La mia vita nel teatro. Memorie*, Milano, Treves, 1927, pp. 219-251. Il brano citato è a p. 223.

natissima civiltà teatrale. Craig aveva dedicato la sua rivista agli attori italiani, vecchi e nuovi. Mejerchol'd, Stanislavskij, Copeau scrivono della Duse. C'è Ermete Zacconi, c'è Maria Melato, ci sono le sorelle Emma e Irma Gramatica, Dina Galli, Virgilio Talli, Ruggero Ruggeri. Di lì a poco sarebbe tornata sulle scene colei che «L'Arte Drammatica» ha battezzato “il Nume Duse”, e con lei sarebbe fiorito il giovane Memo Benassi. C'è Angelo Musco e c'è Giovanni Grasso – e ovviamente Petrolini. Anche gli artisti meno luminosamente celebri continuano a funzionare, a dettar legge secondo un sistema consolidato da secoli. Siamo ancora ai vertici di una cultura teatrale altissima, probabilmente mai più eguagliata, in Italia, per quel che riguarda l'arte dell'attore. Quando, negli anni Venti, arriveranno in Italia gli spettacoli dei più grandi tra gli artisti teatrali europei novecenteschi, da Reinhardt a Nemirovič-Dančenko, dai Pitoëff e da Tairov fino a Copeau, gli spettatori italiani, per niente stupidi, e meno che mai arretrati, gioiranno, andranno a teatro, applaudiranno. Ma non per questo rinunceranno al *loro* teatro, che funzionava tanto bene, e dava tanto piacere¹⁹.

Altro fattore di cambiamento durante la Grande Guerra e poi nel dopoguerra furono gli autori. Non fu tanto una questione di repertorio: durante la guerra, la drammaturgia “di propaganda” fu tutto sommato scarsa, con qualche eccezione, come *Prete Pero* di Dario Niccodemi. Insorse invece il problema della limitazione degli autori stranieri, a favore degli italiani²⁰. La percentuale di autori italiani nei repertori degli attori non era mai stata alta. Perché avrebbe dovuto esserlo, del resto? Ai nostri occhi è un problema di cui è difficile valutare il senso, ma riempiva gli autori (italiani) di una rabbia senza limiti, che poi prendeva la forma della difesa dell'arte rispetto al commercio. Per i bellicosi autori italiani il conflitto rappresentò l'occasione per piccole rivincite, ad esempio tramite il piccolo episodio del Teatro del Soldato. Fu istituito nel luglio del '17 dal Comando Supremo, e la sua gestione (organizzazione di eventi spettacolari per i soldati nelle retrovie) fu affidata alla SIA, la Società Italiana degli Autori, di cui in quegli anni era presidente il cinquantacinquenne Marco Praga e direttore Sabatino Lopez, di cinque anni più giovane. La sua organizzazione fu una vittoria degli autori all'interno della loro guerra per la supremazia. Gli autori si vedevano – ed erano visti – come la parte nobile, significativa, culturalmente alta del teatro. Gli attori, però, erano i padroni, amati dal pubblico. Finalmente, nel Teatro del Soldato, la gerarchia teorica e quella reale venivano a coincidere.

L'iniziativa prevedeva una piccola compagnia stabile, a cui venivano aggiunti di volta in volta nomi famosi. Renato Simoni, che aveva quarantadue anni, ed era stato richiamato alle armi – ma nelle retrovie –, si occupava di

¹⁹ Sul passaggio in Italia dei grandi registi cfr. il dossier *L'anticipo italiano*, cit.

²⁰ *Annali del teatro italiano*, Milano, Industrie grafiche Nicola C., 1923, pp. 53-56.

scegliere le commedie e di metterle in scena. Praga e Lopez si occupavano di indurre o costringere gli attori famosi a recarsi al fronte. «Ora ti domando se non sarebbe bene che tu scrivessi al Guasti – scrive a Sabatino Lopez il cupo Praga – perché induca la Galli a fare il suo dovere».

Avranno lette le relazioni e avranno capito quanta importanza abbia l'impresa. Digli pure che io sono qui, a due passi da Viareggio, e so da comuni conoscenze che Monna Dina [Dina Galli] sta benone, e si diverte. La vera ragione del non voler andare è che qui c'è il suo giovine e calvo amante. E pare non voglia abbandonarlo neppure per otto giorni. La mancanza della Dina al Teatro del Soldato sarebbe un vero scandalo. E, dillo pure al Guasti [Amerigo Guasti], se non andrà, io lo farò rilevare pubblicamente, né mi mancherà l'occasione di farlo²¹.

Perché si odiano gli attori? Odiare può sembrare una parola troppo forte, ma non credo lo sia. Marco Praga²² era persona di rara intelligenza e acume, e non un drammaturgo puro: ha riorganizzato la SIA, ha diretto compagnie, era un critico, ha vissuto con gli attori tutta la vita. Adorava tre volte la Duse, da amico, da drammaturgo, e da spettatore finissimo. Ma perché la povera Dina Galli non avrebbe dovuto avere qualche riluttanza a rinunciare ad una delle sue quattro settimane di riposo, ad agosto, e alla compagnia del suo amante, per quanto calvo? Odiare è la parola giusta: Praga odia la Galli nello stesso modo in cui gli industriali odieranno tra poco gli operai durante gli scioperi del biennio rosso. Non perché sono la parte avversa, come possiamo credere noi: questo giustifica intolleranza e astio, difficilmente si arriva all'odio. Gli autori non odiano gli attori perché questi ultimi sono la parte avversa, ma perché *si permettono* di porsi come parte avversa, e per di più dominante. Nonostante la presenza di uomini d'affari, di gestori di repertori e di teatri, di impresari, le redini della vita teatrale erano nelle mani dei capocomici, e in parte dei primi attori: sceglievano i testi, regolavano le relazioni all'interno della compagnia, assumevano gli attori sistemandoli in ben precisi ruoli, determinavano l'insieme del repertorio, vegliavano sull'essenziale duetto tra primattore e primattrice. Gestivano la parte economica e quella artistica, la zona intellettuale e quella pratica.

²¹ Guido Lopez, *Carteggio Marco Praga-Sabatino Lopez 1880-1929*, «Il Dramma», dicembre 1958.

²² Marco Praga è stato recentemente al centro di alcuni studi di Mariagabriella Cambiagli, *Il caffè del Teatro Manzoni. Autori e scena a Milano tra Otto e Novecento*, Milano, Mimesis, 2013, da un punto di vista senz'altro molto diverso da quello che ho seguito nei miei studi. Soprattutto interessante è il suo ritratto del caffè Manzoni come centro alternativo di relazioni e scambi. Anna Barsotti ha scritto *Un drammaturgo-ragioniere a capo della S.I.A.: il "caso Marco Praga"*, «Il castello di Elsinore», n. 43, 2002, pp. 75-91.

Gli attori, dirà Praga in un'altra lettera a Lopez, sono inferiori agli autori. Sono come ciabattini rispetto ad architetti. Scriverà, più precisamente:

Considero l'Autore di una razza assai più elevata dell'Attore. Anche se l'attore è Zacconi e se l'autore è XY. Per me, gli architetti valgon più dei calzolai. Ci fu un Ronchetti, milanese, calzolaio di Napoleone, che pare avesse una abilità da sbalordire; gli hanno dedicato una piccola piazza. E ci son degli architetti che tiran su delle case in stile floreale che, quando non rovinano, danno il mal di pancia. Non importa. Gli architetti sono di una razza più elevata dei calzolai. Chi crea è di una razza superiore a chi *eseguisce*²³.

Certo, la creazione degli attori, fatta di intrecci tra i diversi fili individuali, era molto meno visibile come creazione autonoma rispetto al testo di quanto non sarà quella dei registi. Era più difficile identificare gli attori come *autori* di diverso tipo. Mancava, nei loro spettacoli, quel sapore particolare che sarà proprio al lavoro di regia, almeno di quella non banale, in cui al lavoro sul racconto di una storia, di un tema, di un problema, si intreccia qualcosa di simile a una indiretta *riflessione* che può riguardare il proprio raccontare quanto il tema – è un racconto del racconto, un metaracconto. È questo che, talvolta, sembra far apparire in scena quasi una presenza subliminale del regista. Tuttavia, per pensare agli attori di allora come a puri interpreti ci voleva più di un pizzico di malafede. Ma Praga stava combattendo, e la malafede è figlia del patriottismo.

C'è ancora un dettaglio da sottolineare: Dina Galli, di cui Praga parla in toni così incomprensibilmente astiosi, non è solo un'attrice celebre, è una donna che comanda. Sceglie i testi. Ha il nome in ditta (la celebre Galli-Guasti, attiva per un periodo anormalmente lungo). Praga è notoriamente un reazionario, un uomo d'ordine. Le sue reazioni di fronte a una donna che comanda sono quelle prevedibili: o è irritato, o si rifiuta di accettarne le capacità. Nel '21, al suo ritorno sulle scene, tenterà di "proteggere" perfino la Duse, capocomico da sempre, irritando parecchio la grande artista, che pure gli voleva bene.

Quante compagnie portano anche il nome della primattrice? Molte. Ma ce ne sono anche molte che inalberano fieramente un solo nome, femminile, e non si tratta solo di mostri sacri. A inizio Novecento il teatro è l'unica arte in cui le donne primeggiano come gli uomini, non solo come interpreti, ma anche come capocomiche. Sono aiutate da impresari e segretari, come qualsiasi capo d'industria. Ma sono ugualmente un'anomalia, proprio come lo è,

²³ 10 maggio 1918, in Guido Lopez, *Carteggio Marco Praga-Sabatino Lopez 1880-1929*, cit., pp. 83-84.

rispetto alla consuetudine, il possesso semi-pubblico di un amante giovane e calvo. Sono cose note, e sono cose che si dimenticano. Questi sono anni che sarebbe eccessivo definire di predominio femminile nel teatro, ma in cui le donne hanno un ruolo particolarmente ampio e complesso, in un paese, come l'Italia, dove i movimenti suffragisti forse non avevano fatto presa come in altri paesi.

Nel suo libro sul varietà Rodolfo De Angelis (che è stato un protagonista di questo teatro, ma ne scrive in un periodo molto successivo) racconta come sciantose, cantanti, “artiste” da varietà abitassero spesso in stanze prese in fitto in vaste case specializzate, arredate con una sontuosità apparente che faceva pensare a quella delle scene, fatta di niente, di garze colorate e di luci sommesse. Ricorda anche che queste artiste, dalla moralità ancora più ambigua di quella delle attrici, erano le uniche, allora, a usare tutti gli accorgimenti che saranno propri alle signore di qualche decennio dopo, o alle donne dell'alta società d'allora: bagno tutti i giorni, due volte al giorno, sarta, cura per il proprio aspetto, trucco, «igiene del fisico ed eleganza della persona», e anche parrucchiere, profumi, astensione da cibi troppo grassi per non prendere peso. Le case medio borghesi allora non avevano tanti bagni – nota De Angelis – le donne “perbene” non si truccavano, l'eleganza era riservata a quelle davvero benestanti, e sempre nei limiti della serietà. I profumi erano solo parcamente usati²⁴. Che tutto questo fosse vero, almeno per il periodo che arriva fino alla prima guerra, o re-immaginato a posteriori, in fondo non cambia: è un indicatore semplice di una differenza delle “artiste” rispetto alle donne “normali”, cioè quelle della borghesia, soprattutto media e bassa. Una differenza di cui gli uomini approfittavano, trovandola naturale e gradevole, fino a che serviva al piacere. Ma non avrebbero apprezzato affatto che un loro lavoro, un lavoro a cui tenevano, un lavoro d'arte, dipendesse dal giudizio di queste belle fanciulle troppo pulite. So che sono informazioni e considerazioni elementari. Ma servono, nel nostro caso: non sarebbe sufficiente, per capire e far capire, limitarsi semplicemente a dire che persone come Marco Praga, intelligenti, operose, probe, sottili, non potevano non avere un atteggiamento ostile verso gli attori, perché dipendevano da loro, ma se ne sentivano superiori.

Gli autori coltivano un senso di superiorità nei confronti degli attori talmente interiorizzato da non essere più percepito, anche quando lo enunciano nel modo elementare usato da Praga. Condividono questo senso di superiorità con una categoria che in questi anni coincide in gran parte con la loro: i critici drammatici. È un tipo di mentalità che non contrasta affatto con la venerazio-

²⁴ Rodolfo De Angelis, *Storia del Café Chantant*, [1946], Napoli, Stamperia del Valentino, 2007, p. 76. Cfr. in questo dossier l'intervento di Dorian Legge.

ne che si poteva avere per alcuni attori grandissimi. Che non entra in crisi di fronte al fatto che gli stessi autori, erano poi considerati dagli scrittori “puri”, quelli che non si mescolavano allo spettacolo, con un disprezzo in fondo simile. Anche i drammaturghi diventavano, in questo caso, “gente di teatro”, con rarissime eccezioni.

Lo stato d’animo degli autori drammatici e dei critici rispetto agli attori è parte integrante di un ambiente piccolo e chiuso, di abitudini condivise. Deriva da preconcetti o convinzioni, dalla disparità economica e di “potere” (piccolissimo potere) che giocava tutta a favore dei comici, e, parallelamente, dalla convinzione diffusa che gli autori fossero la parte migliore del teatro dal punto di vista sia dell’arte che della morale. Nel 1908, in occasione di un ennesimo scontro tra la Società Italiana degli Autori, i capocomici e il potente Adolfo Re Riccardi, Dario Niccodemi – che non era solo un celebre autore ma anche un capocomico, e che era stato per anni segretario della celebre Réjane e probabilmente anche il suo amante – si chiese con voce accorata che unità e che solidarietà, in questa occasione, gli attori potevano aver visto «in seno a coloro che dovrebbero equamente dirigere le sorti del nostro teatro»²⁵. Quel che chiamiamo la “cultura” del teatro d’attore tra Otto e Novecento era fatta anche di questo. Gli attori sembrano aver convissuto senza problemi con il senso di superiorità degli autori e di gran parte degli spettatori, ma solo fino a che conservarono nelle loro mani il pieno potere decisionale, permettendo quella imprevedibilità nelle scelte, quegli scarti nelle creazioni – nelle “interpretazioni” – che era la base della loro potenza. Anche se tante volte di fronte a questa imprevedibilità spettatori, critici e autori potevano rimanere non solo affascinati, ma anche sconcertati. Specie a posteriori, nel ricordo. Mano a mano che, in particolar modo durante il Ventennio, il dominio completo sul teatro esce dalle mani dei comici per essere invece spartito con gli uomini d’affari, con l’autorità “morale” degli autori, e poi con la burocrazia statale fascista, gli attori sembrano farsi più permeabili e conformarsi sempre più al modo in cui vengono visti: artisti bravi, bravissimi, ma un po’ instabili e inaffidabili, da guidare, magari amorevolmente, ma con saldezza, per il loro stesso bene come per quello del pubblico. Questo modo di percepirsi e di essere percepiti sarà ereditato anche dal dopo-fascismo, con molte conseguenze.

²⁵ Guido Lopez, *Epistolario Sabatino Lopez-Dario Niccodemi, 1916-1925*, «Il Dramma», luglio 1955, pp. 35-39.

Quidam – la storia

Per non parlare all'ingrosso di sentimenti come odio o disprezzo comincia qui un saggio dentro il saggio, e un ulteriore passo indietro. Riguarda un romanzo, e cambia quindi la tipologia degli elementi analizzati, e perfino il ritmo e i toni della scrittura. Precede di quasi dieci anni i fatti finora osservati – ma i tempi del teatro italiano prima della Grande Guerra erano lenti, dieci anni erano non più di un battito di ciglia. Nel 1904, un critico importante, Edoardo Boutet, aveva pubblicato un romanzo sul teatro, *Quidam*²⁶, che conteneva le sue critiche sullo stato delle cose teatrali, e i suoi suggerimenti per cambiarle. Al suo interno, nasconde qualcos'altro, ora per noi più interessante: una sofferenza autentica e non certo perché ha, probabilmente, uno spunto autobiografico.

Al suo protagonista, Boutet dà nome “Quidam”. Appassionato spettatore da giovane, mano a mano che il mestiere di critico lo porta a conoscere da vicino i retroscena della vita teatrale, si consacra a fustigarne i costumi, nella speranza di una riforma in primo luogo morale. Quando lo incontriamo noi, è incline a un certo cinismo. Conosce un'attrice, Elena. Il romanzo la presenta come attrice mediocre, pure, benché giovane, è famosa. È bella, non è figlia d'arte, ha avuto una formazione nelle filodrammatiche, è castissima: una clamorosa eccezione nel mondo delle scene. Di lei non si chiedeva quale fosse l'ultimo amante, ma: «quando si marita?». Dapprima Quidam attenda quasi per abitudine alla virtù della ragazza, poi, quando è respinto con semplicità e fermezza, comincia ad esserne preso. Va a trovarla, si reca alle prove, la frequenta. Un giorno la vede pregare, con semplicità e sincerità, in una chiesetta. Semplicità è la parola chiave: la parola anti-teatrale per eccellenza.

Che dire? Si innamora. Ma il suo amore non è solo quello di un giovanotto nei confronti di una ragazza molto bella, che a lui sembra anche semplice sotto tutte le arie da prima donna. Lui la vede come una potenziale attrice di nuovo tipo, l'ama anche per questo. Quando lei, avendo cambiato città, gli manda un telegramma un po' triste, Quidam le risponde con pagine e pagine fitte di concetti teatrali, tanto che l'attrice si convince che il critico le abbia

²⁶ Boutet era stato molto più di un critico, aveva teorizzato un teatro diverso, e provato a metterlo in pratica. Cfr. su di lui il volume di Alfredo Barbina, *Edoardo Boutet. Il romanzo della scena*, Roma, Bulzoni, 2005. Ma cfr. anche il ritratto che fa di lui Silvio d'Amico nel suo *Invito al teatro*, Brescia, Morcelliana, 1935, pp. 91-129 (*Edoardo Boutet e il sogno della «Stabile»*), e l'articolo che scrive per la morte di Tina Di Lorenzo (la Elena del romanzo), «La Tribuna», 27 marzo 1930, ora in Silvio d'Amico, *Cronache 1914-1955*, antologia a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito, terzo volume, secondo tomo (1930-1931); introduzione di Gianfranco Pedullà; note, bibliografia e indici a cura di Lina Vito, Palermo, Novecento, 2003, pp. 330-334.

mandato per sbaglio un articolo per un giornale. Così si va avanti per un po', con una corrispondenza leggermente ambigua da tutte e due le parti. Il giovane la raggiunge nella città in cui la compagnia sta recitando. Sono sempre più amici. Lui continua a parlarle, lentamente, in modo elementare, delle sue idee su quel che debba essere l'attore. E cioè: devoto all'arte, colto, obbediente ai voleri dell'autore, privo di tutta quella volgarità di ripicche, maldicenze, pacchianeria, sgomitamenti, approssimazioni che vede in continuazione a teatro – da cui anche lei, Elena, è contaminata. L'attrice lo sta a sentire, anche se di tanto in tanto gli risponde che lui non capisce niente delle cose di scena, di come comportarsi per difendersi, e del modo in cui si suscita l'applauso. Bisticciando così, tutto sommato amorosamente, si arriva al mese di vacanza dei comici – mese di riposo per i primi attori, di vita grama e difficile per le parti minori, gente povera. Elena è primattrice: va in campagna, in un paesello remoto, e invita Quidam a raggiungerla nel villaggio in cui si è ritirata. Così, dice, potrà spiegarle tutte le sue convinzioni, a lei tanto estranee, che la fanno perfino un po' ridere nella loro ingenuità e inconsapevolezza di come funzionano realmente le cose di scena, ma che pure sono tanto considerate, pubblicate e hanno peso. La carta stampata fa paura ai comici, che si sentono padroni del loro mondo, eppure sanno di non esserlo del tutto.

In campagna succede quel che oramai si prevedeva da molti capitoli. L'ambientazione è fondamentale, perché lì, lontano dal teatro, Quidam vede Elena trasformarsi, il volto non sciupato dal cerone, ma baciato dal sole, niente corone d'alloro o fotografie di scena per casa. Lontana dal suo ambiente, la giovane sembra più disposta a starlo a sentire – lui maestro, lei allieva, seduta graziosamente ai suoi piedi, sull'erba, come un fiore. C'è una notte di passione, l'ultima della vacanza. Ma quando al mattino il giovane lascia la cassetta di lei, l'ultimo sussurro dell'amata è raggelante. Volgendo verso Quidam il volto misterioso di un'alba d'amore gli alita sul viso: «non dirlo a nessuno».

Non è quel che ci si vuol sentire sussurrare dall'amata in circostanze come questa.

Quidam, comunque, cerca di dimenticarsene. La raggiunge durante il periodo dei debutti, periodo faticoso anche perché è un giro di località minori, nelle quali si mettono in scena i lavori nuovi, per rodarli: è il modo in cui gli attori di questo periodo provano, di fatto davanti al pubblico. Ma lo si fa, dice Boutet, senza anima e senza interesse, come una pura ripetizione di parole senza vita, anche se di fronte a un pubblico che di fatto non conta. A vederla far questo Quidam è triste, come pure è addolorato della capacità di lei di fingere in pubblico, di continuare a sussurrargli di non dir niente a nessuno. Poi, una sera, Elena lo convoca: ha preparato se stessa con una acconciatura vaga e semplice, ha addobbato la stanza riempiendola di fiori. È bellissima e amorosa. E gli spiega, serena, che lui veramente di cose d'arte non capisce niente, ma che potrebbe aiutarla, e moltissimo, se davvero l'ama, perché è

critico temutissimo, e potrebbe e dovrebbe lodarla e sostenerla, e criticare le altre – o gli autori che si lamentano di lei, o i capocomici che non la valutano abbastanza.

Dopo questa dichiarazione – che lascia perfino intendere se non proprio disamore quanto meno un cedimento interessato – si lasciano. Quidam soffre. Poi un giorno torna a teatro. Lei è ancora lì, i manifesti son pieni del suo nome a lettere cubitali. Lui entra. Dall'alto guarda il foyer, le luci, le persone che si affollano, piene di aspettative, il sipario dalle pieghe grevi. Pensa al proprio sogno – un teatro redento – e gli sembra di avere in sé una forza enorme. Poi, è come se questo sguardo vincitore si appannasse, solo per un battito di ciglia. Quello che vede, all'improvviso, non è un futuro terreno di conquista per idee nuove, è il teatro come è sempre stato, come sempre sarà: irreparabilmente volgare e al tempo stesso vincitore. Quando i suoi passi lo portano quasi inconsapevolmente dietro le quinte, dove Elena intrattiene un gruppo di ammiratori tra un atto e l'altro, tutto il suo corpo vorrebbe inginocchiarsi, cadere ai piedi di lei, perché il volto di Elena è per lui anche quello del Teatro così come è sempre stato e sempre sarà. E lui ama entrambi – la ragazza e l'arte – pur essendo al tempo stesso convinto che siano non solo bisognosi, ma anche passibili di redenzione.

E già sente piegarglisi le ginocchia di fronte a questi signori della scena, ma all'improvviso si scuote, si volta, e corre a rifugiarsi nel buio freddo e pulito della vita di fuori.

Quidam – *cultura materiale*

Dicono che sia un romanzo semi-autobiografico. Sono certo pagine che hanno un sapore di verità. Dicono che adombri una storia tra Boutet e la bellissima, radiosa, procace e celebre Tina Di Lorenzo, che, come Elena, era di buona famiglia, veniva dalle filodrammatiche, ed era molto amata dal pubblico²⁷. Il romanzo di Boutet era stato pubblicato una prima volta a puntate nel 1901, poi, un po' ripulito, in volume, nel 1904. Il 1901 era stato anche l'anno in cui la bella Tina aveva sposato un altro attore, Armando Falconi. Quanto al protagonista, è scopertamente un ritratto dell'autore. Anche Boutet aveva adorato il teatro fin da piccolo, lo aveva frequentato e conosciuto, lo aveva considerato la sua vita, e non faceva altro che predicarne una riforma dei costumi. Morì a neppure sessant'anni, relativamente giovane.

La lunga parentesi su *Quidam* non è una deviazione, come forse potrebbe sembrare: è il cuore di questo intervento, la sua zona cruciale, quella più ricca

²⁷ Cfr. l'articolo di d'Amico per la morte di Tina Di Lorenzo, cit.

di informazioni che vanno al di là dei problemi di una Italia dimenticata e del suo teatro. Del resto, se si vogliono conoscere le pratiche minute del teatro italiano tra fine Ottocento e inizio Novecento questo romanzo è il posto giusto per cercarle: possiamo trovarci descrizioni della serata d'onore; i mazzi di fiori portati in ribalta al momento della scena madre di un attore, e poi lasciati lì per l'atto successivo; le graduazioni degli applausi; le codificazioni dei saluti e dei ringraziamenti al pubblico. I bauli (una prima attrice poteva averne fino a quaranta), la fatica di prepararli quando si passava da una piazza all'altra. La vita nomade: le stanze di affitto, anche quelle della prima attrice, squalliducce e tristi, che ognuno cerca di sistemare appena arriva in un posto nuovo, in patetici tentativi di farne una casa. I famosi bauli non contengono solo abiti di scena e abiti quotidiani, ma anche quadri, quadretti, fotografie, infinite stoffe da drappeggiare, cuscini, bauletti di lettere, corone d'alloro da mettere intorno alle fotografie, soprammobili. Ci sono, in questo romanzo, i diritti delle prime parti rispetto alle seconde, la vita tra le quinte durante lo spettacolo (negli intervalli, ma anche negli atti in cui non sono in scena, gli attori "ricevono" il pubblico deliziato, i critici e i colleghi). Il mese di vacanze, il mese di debutti. I costumi, fatti per essere appariscenti, e al tempo stesso prontamente bollati come volgari. I vestiti quotidiani, non poi diversi dai costumi, perché la vita degli attori è un tutt'uno, tra casa e teatro. Ma c'è anche altro, e anche questo fa parte degli aspetti materiali del teatro: i conflitti emotivi tra critici, spettatori, attori, capocomici. Conflitti di potere, d'amore, di disprezzo, di speranza, di volontà di innovazione, di consapevolezza di una cultura non riconosciuta, di ignoranza.

C'è anche una testimonianza ancora più rara, sia pure appena delineata: dietro il teatro visto dal punto di vista degli attori e quello guardato dal punto di vista del critico, affiora un teatro "terzo", quello del pubblico, cioè della media degli spettatori, magari di quelli più ingenui. Fatto in gran parte di momenti di consenso che non hanno a che fare con la storia, e forse neppure con le emozioni suscitate dalla recitazione o dalle scene madre: sono piuttosto appuntamenti, applausi che ci si aspetta in punti ben precisi. Da questo punto di vista, quello del pubblico (spesso maschile) di conoscitori e *habitués*, il piacere viene non solo dallo spettacolo, ma anche dal fatto di vederlo da davanti, e poi, negli intervalli, da dietro le quinte. Dal modo – atteso – in cui un attore si inchina, bacia un fiore e lo lancia, e insieme dalle aspettative che suscita una serata, se c'è in scena una compagnia primaria. Non sarebbe giusto considerarlo un volto solo mondano del teatro. È qualcosa di più, è misto, anche questo conserva un nucleo di passione e aspettativa, è un terzo livello del teatro, quello degli spettatori abituali, abnormi. È un altro senso di questa ambigua pratica che è il teatro.

Prove e spettacoli sono invece descritti con occhi ostili: visti quasi del tutto da dietro, con rapide immagini di comici semi-svestiti, dei camerini de-

primenti. E poi c'è l'onnipresenza del pubblico, anche dietro le quinte: persone "importanti", che fanno la fortuna o la caduta di un attore, e che stanno sempre lì, a chiacchiere. Benché Elena se ne lamenti molto, agli occhi di Quidam anche questo è in realtà un mal costume di cui sono colpevoli *gli attori*. Spettacolo, chiacchiere tra un atto e l'altro, perfino tra una scena e l'altra, e stanze d'affitto quasi si fondono in un tutt'uno. Anche quando la giovane attrice gli racconta del modo in cui una bella collega si fosse sbarazzata del copione inopportuno di un autore, giovane, ma protetto da una Persona Potente (la bella collega passa una notte con il Potente, e poi gli dice: ho preferito questo al copione, ora, la prego, mi faccia lasciare in pace), la colpa, per Quidam, è tutta dell'attrice, che non solo è di facili costumi, ma pretende anche di scegliere lei che parti fare. E per di più fa diventare volgare la sua Elena, perché queste storie salaci non dovrebbero aver posto sulle sue belle labbra.

Viene da chiedere: e la pietà che posto ha, in questo romanzo? La volgarità, va detto, raggela un po'. E tuttavia vengono in mente altri romanzi, per esempio certi racconti di Colette²⁸, di pochi anni successivi, e il modo in cui la scrittrice descrive il music-hall, un mondo non molto diverso, anch'esso minore, e ancora più promiscuo, però con uno sguardo partecipe. Non cieco: partecipe. In qualche modo pietoso.

Quel che rende invece bello questo romanzo è il dolore. Quello che mi ha spinto a raccontarlo, benché sia noto tra gli specialisti, è il senso di sconfitta che emana. Quello che ci permette di vedere, anche contro la sua esplicita volontà, è un teatro fatto di due parti avverse, inconciliabili, nemiche, di interessi opposti. Eppure legate l'una all'altra. Quidam-Boutet, il critico, ama il teatro, e lo ama d'amore, di passione assoluta. Con tutte le sue critiche, non c'è mai un momento in cui gli spettacoli fatti da questi attori di cui annota ogni difetto vengano definiti semplicemente noiosi. Neppure brutti. Non dice mai di essersi stancato di quel che vede come spettatore: è quando entra dietro le quinte che rimane indignato. Le soluzioni che propone a Elena sono tutte di tipo morale. La volgarità lo disgusta, e, non c'è niente da fare, anche noi riusciamo con molta difficoltà a schierarci dalla parte di un'attrice che come una arpia conta continuamente le battute della seconda donna, e sorveglia che non siano mai più delle sue; che parla della sua arte solo come di una fatica di cui sbarazzarsi al più presto; che sembra far coincidere la recitazione con la capacità di suscitare e fagocitare applausi. Però, viene da dire, una rivolta mo-

²⁸ Penso soprattutto al suo romanzo, semi-autobiografico *La vagabonde*, 1911, ma anche a *L'envers du music-hall*, del 1914. Colette aveva iniziato il suo lavoro nel music-hall nel 1906, dopo essersi separata dal marito, esibendosi soprattutto insieme al mimo Georges Wague. Su Colette e il teatro cfr. Laura Mariani, *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento*, Bologna, il Mulino, 1996.

rale, se non ha anche una base tecnica, sa un po' di oratorio. Elena migliorerà la sua recitazione semplicemente migliorando le pettinature?

Ed Elena, da parte sua, non capisce. Vede un uomo potente, pieno di idee strane, potente *proprio perché* ha idee strane, dominatore di un potere che le è precluso, la parola influente. E lei ha dovuto lottare per la sua fama, e se abbassa la guardia sarà presto dimenticata. Lo fa con mossette seduttive, bamboleggiando, autodefinendosi “donnina”, perfino – rendendosi definitivamente insopportabile ai nostri occhi – uno “straccetto di donnina”. Però la verità è che è sola al mondo, non ha niente che la protegga dalla miseria, se non la propria oculatezza. E quanto sia difficile la situazione di una donna a teatro lo dimostra proprio la stranezza della fama di castità che la circonda – e che difende a tutti i costi, perché, vien da pensare, altrimenti si troverà, come la collega, a dover pagare ogni scelta di rifiutare un copione con una notte insieme a un Potente con la pancia e la pelle da vecchio. Elena ripete continuamente a Quidam che lui, il grande critico, non capisce. Certo, è quel che gli attori dicono sempre, il riconoscimento di una cultura teatrale diversa dalla loro non è il loro forte. Ma la parte avversa, gli “intellettuali”, non vogliono sempre dirigere e comandare?

Quello in cui non c'è solidarietà è un gran brutto ambiente, e nel teatro come Quidam lo descrive non ce n'è. Ma c'è fatica, e tristezza, camerini dalle pareti bisunte, che ricordano la celebre descrizione di Stanislavskij dei teatri del suo tempo²⁹, e una cameriera personale che non basta a fare da sola i bauli – e che comunque, in quanto “cameriera di comica”, cioè di una donna abituata a mangiar fuori, cucina male.

Il teatro che questo romanzo descrive non è proprio lo stesso del primo dopoguerra per quel che riguarda molti elementi di superficie e alcune abitudini secondarie. Ma nella sostanza la vita degli attori, e soprattutto l'atteggiamento verso di loro non sono cambiati. Dal punto di vista del disprezzo, non cambierà³⁰. *Quidam* è una testimonianza. Permette di osservare dall'interno usi, costumi, e soprattutto affetti, anche molto dolorosi – paura, passione, amore. Alcuni di essi sono raccontati volutamente dall'autore, molti altri sono testimoniati involontariamente. Per esempio, il romanzo restituisce la forza di

²⁹ Cfr. Konstantin Sergeevič Stanislavskij, *La mia vita nell'arte* [1926], Firenze, la casa Usher, 2009, pp. 203-204.

³⁰ Nel 1926, per esempio, Lucio Ridenti, nella sua rubrica fissa per «Il Dramma», *Chi non è di scena, fuori!*, fatta di considerazioni brevi e leggere, con le quali gli abbiamo già visto fare facile ironia sul *Notiziario* de «L'Arte Drammatica», scrive: «“Privilegi” dell'attrice. Se in una commedia nuova le occorrono quattro abiti, dovrà spogliarsi quattro volte per indossarli. Né più né meno di come ha già fatto per comperarli» (gennaio 1926, n. 2). I costumi erano ancora a carico degli attori, una situazione che dopo qualche anno cambierà.

attrazione, il potere proprio di quel teatro che racconta in toni così negativi ed ironici, come se fosse una cosa da niente. Nessun saggio potrebbe far comprendere tutto questo allo stesso modo.

Teatro di guerra

Dal punto di vista letterario, o di decoro artistico, il Teatro del Soldato fu deludente: la scelta della SIA fu banale, di buon senso, un po' volgare: pochade, commedia brillante, farsa e caffè-concerto. A questi artisti venivano mescolate le stelle della prosa (la prima serata, 12 agosto 1917, per esempio, prevede la partecipazione del grande Ermete Novelli nella farsa-proverbio *Meglio soli che male accompagnati*, un lavoro del 1863 di Francesco Coletti, più canzoni napoletane e numeri di un fantasista)³¹. Forse è un primo segno di quello sviluppo trionfante del genere leggero che aumenterà ancora dal dopoguerra in poi. Forse è solo una scelta obbligata per un pubblico di soldati che stanno per tornare in trincea.

E a loro piacque. Ad altri, soprattutto a coloro che, come Silvio d'Amico, pensavano che sia il teatro che la guerra fossero potenzialmente nobili, no. Ma forse non piacque soprattutto che una impresa finalmente tutta nelle mani degli autori non recasse in sé almeno l'impronta del nuovo. Tuttavia, con il Teatro del Soldato agli autori si cominciò a riconoscere anche nella pratica il ruolo di detentori del "modo giusto" di pensare al teatro. A differenza degli attori.

Rispetto a questa contrapposizione autori-attori così semplice, elementare, condivisa da tanti, anzi, reputata ovvia, l'intervento degli uomini d'affari (il Trust, di cui abbiamo visto la nascita) complicò le cose. A differenza degli autori, gli uomini d'affari detenevano nelle loro mani un potere reale³². In Italia, l'influenza degli affari fino ad allora era stata forse meno forte che altrove (per esempio in Francia) e più tardiva. Sto parlando non degli impresari, o dei piccoli finanziatori, ma di grandi uomini d'affari, dei proprietari dei repertori, come Adolfo Re Riccardi o Paolo Giordani, dei proprietari dei teatri, come l'ex-suggeritore Giuseppe Paradossi. La loro presenza nel teatro era influente anche per quel che riguardava l'arte, e ora non ci interessa se fosse una influenza anche positiva o no, come accanitamente si discuteva in quegli anni. Si diceva che Re

³¹ Sul Teatro del Soldato cfr. Guido Lopez, *Carteggio Marco Praga-Sabatino Lopez*, cit.; e Guido Lopez, "Caro Pirandello....", «Rivista Ca'de Sass», n. 91, settembre 1985.

³² Quando Polese, direttore de «L'Arte Drammatica», aveva annunciato la guerra, aveva inserito nella "classe" teatrale anche i proprietari dei teatri, ma questo accadeva prima del Trust, a cui peraltro fu legato. Cfr. ad esempio «Il Dramma», n. 3, febbraio 1926, p. 31, nel quale si fa riferimento al suo legame con Paolo Giordani.

Riccardi concedesse un autore ambito – francese, quindi, in genere – in cambio dell'imposizione di drammi e autori mediocri della sua scuderia. Si mormorava che i proprietari dei teatri influenzassero le scelte di repertorio. È un tipo di ingerenza di cui è difficile definire limiti, peso e importanza. Certamente spinge l'Italia un po' verso il modello della Francia, dove, specie a Parigi, il teatro era molto meno "fatto in casa", cioè meno nelle mani delle compagnie, c'era investimento economico, c'erano soldi, e quindi anche apparati più curati. In Italia era più visibile la tirchiaggine – o povertà. Povertà relativa, dei capocomici, che era quella del proprietario di una piccola azienda, assillato da richieste sempre maggiori, sempre pronto a risparmiare. In Francia il maggior investimento economico aveva fatto fiorire da tempo anche molte forme di spettacolo più commerciali, come *café-chantant* e le altre innumerevoli forme del "varietà" che, dal finire dell'Ottocento, si andavano diffondendo anche in Italia³³.

Per tornare agli uomini d'affari: Livia Cavaglieri³⁴ tende a pensare che la loro presenza e influenza fossero positive, che svecchiassero il teatro, lo galvanizzassero. In parte è senz'altro vero. Come è vero che venivano patite da chi il teatro lo faceva, i capocomici. Qui non stiamo discutendo il valore positivo o negativo di una immissione di soldi e razionalità economica nel teatro. Stiamo semplicemente seguendo il punto di vista degli attori, per i quali la presenza sempre più invadente degli uomini d'affari fu un peso, a volte insostenibile. A volte, invece, fu percepita come una salvezza o una possibilità. Fu così che in Italia, in pieno conflitto, poté profilarsi all'orizzonte un caso demenziale come quello del sedicente conte Luca Cortese: rappresentò la speranza di una forza superiore a tutte le parti in gioco (attori, autori e uomini d'affari) che garantisse al teatro un superamento delle difficoltà economiche senza pretendere niente in cambio. È un ruolo simile a quello che si chiederà più tardi allo Stato, sotto forma di sovvenzioni.

Il disprezzo

Non tornerò se non per riassumerla sulla storia del sedicente conte Luca Cortese, che ho già raccontato altrove³⁵. Era un giornalista e letterato napoletano dalla prosa fiorita che nel '16 esplose inaspettatamente come figura pubblica di ricchissimo mecenate interessato al teatro, acquistò diverse compagnie primarie, si fece avanti come gestore di repertori, manifestò l'intenzione

³³ Cfr. l'intervento di Dorian Legge e quello di Andrea Scappa.

³⁴ Cfr. sia Livia Cavaglieri, *Trust teatrale e diritto d'autore (1894-1910)*, cit., sia Id., *Trasformazioni nell'organizzazione teatrale in Italia all'inizio del Novecento*, cit.

³⁵ Cfr. nota 6.

di acquistare edifici teatrali. Mise su una “ditta” ben organizzata e gestita con larghezza. Benché uomo d'affari, riuscì, nel corso del suo brevissimo regno, a essere in buoni rapporti anche con la SIA, sia per la mediazione di D'Annunzio e di Alfredo Testoni, che attraverso ricche donazioni – suscitando così il sospetto di Marco Praga, da tempo dedito a una attiva azione anti-trust. Praga, in quel momento presidente della SIA, non aveva però nei suoi sospetti l'appoggio di Sabatino Lopez, che ne era in questi anni il direttore. Cortese, infatti, si fece portatore di un impegnativo programma di riforma e moralizzazione delle scene. Riempì le pagine dei giornali per pochi mesi, poi fu arrestato, nel maggio 1917, per truffa.

La vantata ricchezza del “conte”, immensa e improvvisa, sarebbe apparsa strana in qualsiasi periodo che non fosse di guerra, tempo di pescecani e di poche domande. Il conte (sedicente tale) era grandioso e generoso, a chiunque gli venisse a tiro regalava bracciali e gioielli. Grande amatore, aveva conquistato l'attrice Tilde Teldi, e aveva pagato una salatissima penale per sottrarla alla compagnia in cui lavorava. La “ditta Cortese” doveva essere solo il primo passo per una riforma del teatro che mirava, ancora una volta, a sottrarlo alle inadeguatezze decisionali dei comici e alla pressione degli uomini d'affari, e produrre solo spettacoli d'arte. Però intanto Cortese si era preso come amministratore Paradossi, temuto membro del Trust. Come dichiarò più tardi lui stesso, l'attività teatrale doveva servirgli a procurarsi gli utili immediati indispensabili per la truffa a una piccola banca. Al tempo stesso, come molti truffatori, credeva fermamente nella sua crociata riformatrice. Andò a Regina Coeli, dove di lì a poco lo avrebbe raggiunto Adolfo Re Riccardi (arrestato per spionaggio e presto scagionato). Al processo, Cortese volle difendersi da solo. Era un parlatore ornato e facondo. I resoconti dei giornali, la magniloquenza del suo eloquio, la grandiosità del progetto, lo sfondo della guerra, la truffa, i documenti delle indagini, il resoconto del poliziotto che lo aveva arrestato, il Cavalier Gasti, che fece di lui un dettagliato ritratto anche psicologico, rendono avvincente questa microstoria, di cui qui, però, ci interessa solo la piccola parte che riguarda i comici.

Benché gli attori celebri scrivessero spesso, in genere memorie, è molto difficile, quasi impossibile ascoltare la voce dei comici su problemi generali del teatro. In questo caso, invece, abbiamo quella dei capocomici, che si alzò, per una volta, con forza e con chiarezza.

Nel cataclisma provocato dalla scoperta dell'inaffidabilità del sedicente conte, le compagnie comprate da Cortese si erano trovate in difficoltà. Gli attori, per di più, vennero implicitamente (quindi senza possibilità di difendersi) accusati di aver succhiato al conte quanti più soldi e doni possibile: parassiti, interessati, avidi di denaro. Eppure anche la SIA, contro il parere di Praga che aveva protestato pubblicamente e violentemente, aveva accettato soldi dal “Mecenate”. Ma attaccare gli attori e far ridere di loro sono anche modi per

distrarre l'attenzione del pubblico. Giuseppe Paradossi, per esempio, uomo del Trust assunto da Cortese ad amministrare la sua ditta, si difese proprio così, attaccando. Era un lungimirante uomo d'affari, e ora si trovava invischiato in una situazione spiacevole, benché fosse stata subito riconosciuta la sua estraneità alla truffa. Rilasciò un'intervista, dichiarando di aver accettato il posto offertogli dal conte perché convinto dell'afflato ideale della sua idea di riforma, e spostando poi rapidamente il discorso dalla propria, improbabile, credulità alla voracità dei comici. Pur avendo affermato di credere all'idea di riforma di Cortese, la commenta con un verso di scherno, un «oh oh oh» venato di superiorità nei confronti di quella palude irrimediabile che è il teatro degli attori. Probabilmente Paradossi è un uomo di grande intelligenza e abilità, ma il volto che qui esibisce è sgradevole – tanto più perché si intuisce la facilità con cui le sue insinuazioni trovano una eco nel pubblico. Ha un modo veramente sgradevole di spogliare senza parere la povera Tilde Teldi (l'attrice che era stata amante di Cortese), indugiando sulla sua biancheria intima mentre racconta di come il conte le avesse riscattato il guardaroba impegnato, liberandole “camicine, mutande, etc.”.

Sono microstorie. Sono solo parole. Ma è dal suono particolare di alcune parole che può venire la nostra comprensione del periodo. Questo è il modo diffuso di pensare al teatro. Non è il solo: tra poco leggeremo parole molto diverse. In *Quidam* c'era un po' di paura, in Praga c'era un'ombra di odio. Qui sembra essere rimasto solo il disprezzo.

La voce dei capocomici

Per difesa dei propri interessi, ma anche del proprio onore, di fronte a un'opinione tanto diffusa sulla venalità degli attori, Emma Gramatica, grande attrice, donna, capocomica, prende la parola. La sua e quella di Zacconi sono le voci dei capocomici. È uno snodo fondamentale del nostro discorso, e va molto al di là del “caso Cortese”. Il capocomicato, che tanto spesso nelle parole dei critici o nella memoria successiva diventerà l'emblema stesso delle carenze economiche, organizzative e artistiche di questo teatro, per gli attori, invece, rappresenta non solo *il* cardine dell'organizzazione teatrale, ma anche qualcosa di più. Non è un meccanismo neutro, né sempre gradevole: stabilisce gerarchie, anche nell'ordine dei compensi. Stabilisce valori, per noi difficili da identificare e comprendere. Conferisce responsabilità e forme di comando – anche paternalistiche – difficili da capire. È una pietra angolare del grande edificio sconosciuto della cultura degli attori. Ne abbiamo poche tracce dirette, quindi queste due voci di capocomici diventano essenziali, non sono solo un tassello della piccola storia del piccolo truffatore innamorato del teatro.

L'intervista alla Gramatica fa parte di un articolo intelligente e sensibile di Giuseppe Adami, che era drammaturgo, oltre che librettista di Puccini, e quindi addentro al mondo del teatro. Apparve nel quotidiano «La Sera» del 13 maggio 1917. Cortese era stato arrestato il 29 aprile, ma la notizia del suo arresto era stata resa pubblica solo il 4 maggio, per evitare fughe di complici. La Gramatica era un'attrice pugnace, e non le era evidentemente piaciuto affatto il risolino che cominciava a serpeggiare. Loro, gli sfruttati, venivano guardati come gli sfruttatori di una ricchezza troppo generosa e spensierata.

Questa lunga intervista e la lettera aperta con cui le si schiererà al fianco Zacconi ci parlano del capocomico come scheletro della società comica, e non certo solo funzione semplicemente organizzativa. Il capocomico, che spesso rischiava i propri soldi finanziando la sua compagnia, si occupava, tra le altre cose, anche di coordinare gli spettacoli, ma senza creare niente di simile a un'opera d'arte unitaria. Cosa fa allora, perché è così importante? La Gramatica e Zacconi rispondono: comanda. Deve avere una autorità assoluta. Deve avere indipendenza e libertà nelle scelte. Ha grossi doveri. È il difensore dei suoi attori e della sua compagnia. Non è l'unico spiraglio che abbiamo sulla importanza di essere capo, in questo tipo di teatro. Basti pensare alla salda risoluzione della vecchia Duse di tornare al teatro come *capocomico*, e non solo come straordinaria primattrice, per quanto rischioso questo potesse essere.

Dice Adami che la grande risonanza della caduta di Cortese ha scatenato le fantasie giornalistiche, che però si sono sbizzarrite soprattutto «contro le maggiori vittime di questo crak colossale», così «da far apparire come sfruttatori i danneggiati»: gli attori sono stati tacitamente accusati di aver approfittato della situazione, di essere stati ricoperti d'oro dal «Mecenate», truffatore, sì, ma anche ingenuo, e si sono affrettati a restituire tutti i chiacchierati doni che avevano ricevuto. Adami parla per una volta della necessità di far loro giustizia, ristabilendo fatti e cifre. Ribadisce che le compagnie, nonostante tutte le chiacchiere che si sono fatte, non sono in realtà costate a Cortese niente più del normale, ricorda che la Suvini-Zerboni aveva perso un milione di lire in un triennio con due Compagnie d'operetta, che i fratelli Chiarella avevano speso oltre 280.000 lire per un breve capocomico: «dunque il mondo comico va considerato non soltanto alla stregua di un divoratore di beni e denari, ma piuttosto come una complessa azienda che oggi ha degli indiscutibili diritti di rivalsa». Invece, continua Adami, non si capisce perché, ma attori e attrici avevano fatto a gara «nel riconsegnare, a beneficio di altri creditori, i doni e le vesti che il Cortese aveva loro offerto, e che potevano costituire, anzi dovevano costituire in questo momento di incertezze future, la sola garanzia ai diritti di penale, contemplati nei contratti, e ai diritti di danni morali e materiali provocati dall'improvviso sfacelo».

È uno dei rari riconoscimenti ai capocomici come persone affidabili e consapevoli.

L'intervista alla Gramatica è stata motivata dalla decisione dell'attrice di sciogliere la compagnia dopo il crollo della "ditta Cortese" di cui faceva parte. Benché il Consorzio dei teatri abbia deciso di tener fede ai contratti fatti con il "conte", le sue compagnie sono allo sbando. In questa situazione, ardua e complessa, non aiutata dal governo, complicata dalla guerra, dice la Gramatica, lei non si sente in grado di reggere una compagnia «moralmente e materialmente seria, garantita da me, come ho fatto altre volte». Non crede nella "forma sociale", che non permette quella disciplina per lei indispensabile. Ma il vero motivo del disagio di quegli anni, più del governo e più della guerra, continua l'attrice, è l'esistenza di un trust che elimina l'onesta concorrenza, e che «sotto la forma di non imporre, piega alla sua vasta volontà i volenti e i nolenti, i forti e i deboli». Come potrebbe dunque una "solitaria ribelle" come lei assumersi, in una simile situazione, la responsabilità di una compagnia indipendente?

«E allora – chiede comprensibilmente Adami – perché, con le vostre idee rivoluzionarie, avete accettato il contratto Cortese?»

L'ho accettato appunto perché, a cagione del *trust*, mi trovavo nell'assoluta impossibilità di fare da sola. Il Cortese offriva un altro accentramento del quale pure diffidavo. Ma poiché egli, per quanto un illuso, mi sembrava anche un idealista sperperatore, credevo che il male che ne sarebbe derivato potesse – se mai – ricadere più sopra di lui che sopra gli altri.

Il mio contratto personale con lui, che ho reso pubblico, dimostra luminosamente che io non avevo la più lontana idea di approfittare per me della sua generosità, ma la sua larghezza mi poteva offrire il modo di realizzare alcuni miei sogni d'arte, la cui attuazione avevo iniziato col mettere in scena *Cesare e Cleopatra* di Shaw, opera che, comunque giudicata, mi pare degna di essere conosciuta dal pubblico [...]. Non sarà giusto, spero, che una signora, una artista, da accusatrice passi quasi ad accusato, in questo brutto affare che ha rovinato piccoli e grandi. Non sarà giusto che il mio gesto volontario di moralità nel restituire doni e vestiti [...] sia ora deformato talmente da farlo apparire un atto umiliante di chi rende ciò che non gli appartiene o che non merita.

Io nulla chiesi al sig. Cortese³⁶.

Gli autori chiedono autorità morale e magari anche materiale sul teatro. Gli attori chiedono altro: libertà strategica, di vita, di abitudini, *quindi* di spregiudicatezza artistica, la possibilità di *non* doversi adeguare al buon senso, né a quello degli spettatori né a quello degli autori. Sono attori-creatori, per usare

³⁶ Intervista di Giuseppe Adami a Emma Gramatica, «La Sera» del 13 maggio 1917.

la definizione di Meldolesi, e lo sono in virtù del complesso sistema arte-vita messo a punto in secoli di storia. Non sono, almeno per ora, disposti a diventare quel che le altre componenti del teatro vedono in loro: attori-interpreti, nell'accezione di Praga.

Il capocomicato è solo uno tra i molti cardini e rotelle da cui era composto un meccanismo creativo efficace quanto complicato, poco economico. Quello che sembra il cammino tra due punti, tra testo e messinscena, per quello che stiamo qui chiamando "teatro d'attore" doveva attraversare non la via più breve, o più razionale, ma moltissimi altri punti, tutti lontani, molti incomprensibili. Così però accade, se ci pensiamo bene, anche per il teatro dei grandi maestri di inizio Novecento, che per creare uno spettacolo avevano bisogno dei tempi lunghi dei laboratori, di prove senza fine, della creazione di sistemi, di lavoro pluriennale sull'attore, della creazione di forme di vita comunitaria, e di molto altro. Lo prendiamo per perfezionismo, e lo era, a modo suo, era volontà di creare opere d'arte meravigliose. Però, c'era anche un'altra cosa: la consapevolezza della assoluta necessità, per la profondità del lavoro teatrale, delle deviazioni.

Qualche giorno dopo questa intervista, Ermete Zacconi si rivolge a Emma Gramatica con una lettera aperta datata Milano 15 maggio 1917, e pubblicata anch'essa dal quotidiano «La Sera», il 17 maggio 1917³⁷. Zacconi tratteggia addirittura con molta passione e molta retorica quasi un decalogo dei doveri del capocomicato, accenna al merito della Gramatica di essere intervenuta con tanto coraggio contro il Trust «*benché donna*» e ribadisce la fondamentale importanza per il capo di una compagnia di conservarsi indipendente da qualsiasi tipo di pressione.

È una prospettiva che accoglieremmo facilmente da un regista: la rivendicazione di una autorevolezza che va molto al di là del momento di creazione di uno spettacolo, e, insieme, l'accettazione consapevole dei conseguenti doveri: difendere il proprio operato, la propria dignità e la propria compagnia. Nelle parole di Zacconi c'è anche qualcosa di più, un elogio della combattività e del coraggio come doti indispensabili per un capocomico. E c'è una vibrante, anche se enfatica, esortazione alla lotta più sorprendente ora, nel '17, di quanto non sarebbe stato qualche anno prima. Sta cominciando la parabola discendente della autorità capocomicale³⁸. Sono fatti noti, e qui li sto semplicemente ricapitolando. Aggiungendo forse solo una domanda: cosa cambia,

³⁷ La si può trovare, con altri documenti, ne *L'acquisto del teatro. Documenti sul caso Cortese*, cit., cfr. nota 6.

³⁸ Ridenti, nel suo volume, *Teatro italiano tra due guerre. 1915-1940*, cit., indica invece il '24 come data conclusiva di un sistema teatrale e di una autorità capocomicale di cui è uno dei pochi a riconoscere anche i meriti (pp. 45 e ss).

cosa si perde con la fine del capocomicato? Credo che tutto quel che è andato perduto sia stata l'esistenza di capi. È importante? A me sembra di sì, più della nuova drammaturgia, o di un assetto organizzativo "moderno", o dei teatri stabili. È una microsocietà di zingari e d'arte: i "capi" hanno un peso difficile da decifrare, ma certo essenziale. Strettamente connesso con molte delle abitudini fondanti del teatro di quegli anni, dal sistema dei ruoli al nomadismo.

La seconda domanda, molto meno generale, ma anch'essa importante, è: quando finisce la struttura capocomicale? In apparenza continua, scavalca perfino la seconda guerra mondiale. Per quel che riguarda invece l'autorevolezza, con tutte le sue conseguenze, è un altro discorso. Siamo a caccia di tutto quel che può farci comprendere il problema da cui siamo partiti, uno svuotamento dall'interno della microsocietà comica a cui non corrisponde un parallelo sgretolamento della struttura organizzativa complessiva. Anche da questa contraddizione deriva l'immagine irrimediabilmente insipida di questo periodo e di questa Italicetta teatrale. Lo "svuotamento" riguarda valori in genere poco riconosciuti, come può essere il capocomicato. Per questo, vale la pena spostarci per un attimo in avanti, e ricordare la gravità, l'innaturalità e il peso che avranno, molti anni dopo, le indicazioni corporative del fascismo, nonostante l'influenza tutto sommato relativa che ebbe la Corporazione del teatro, nata nel 1931, prima tra le corporazioni, voluta da Bottai³⁹. Fu una forzatura, ebbe probabilmente poche conseguenze pratiche, ebbe poco potere. Diversa però è la questione della mentalità, il peso emotivo: la corporazione era la negazione del modo di pensare al teatro degli attori fino alla Grande Guerra.

A molti dei capocomici il fascismo piace: non dobbiamo immaginarli come emarginati, ribelli della società. Sono, in genere, gente d'ordine, ambiscono al titolo di Commendatore, e sono, o si sentono, capi di piccole aziende, messe in crisi dal biennio rosso. Al fascismo, invece, il capocomicato non piace nella misura in cui rappresenta una pretesa di autonomia. Secondo un modo di agire frequente nel regime, il capocomicato non sarà distrutto, ma semplicemente reso inoffensivo, privato di senso, valore, potere. Pedullà ci dice come la compagnia capocomicale, formalmente rimasta in piedi, cambi definitivamente natura verso la metà degli anni Trenta, quando il ruolo gestionale del capocomico viene assunto da un impresario-finanziatore, mentre il primo attore divenne in genere uno scritturato come gli altri⁴⁰. Si spezza il legame tra organizzazione, gestione degli attori, creazione artistica. Il ruolo del capocomicato si conclude così, a ondate, nel corso degli anni Venti, poi, definitivamente tra il '31 e il '35. Le prime generazioni cresciute da Silvio

³⁹ Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., pp. 126 e ss.

⁴⁰ Ivi, p. 135.

d'Amico all'Accademia, e i giovani teatranti della fine degli anni Trenta avevano altre aspettative, e altri ordini di priorità.

Prima di chiudere, bisogna però tornare alla lettera aperta di Ermete Zacconi, perché la sua conclusione apre uno spiraglio su un ulteriore, fondamentale problema:

L'arte drammatica italiana, che fu gloria della patria e del mondo, immiserisce e muore. Muore di anemia per scarsità di cibo e di ideale, l'affarismo la ridurrà presto a un numero di varietà per i suoi teatri-caffè dove si fuma e si gioca, mentre i teatri delle grandi tradizioni servono a spettacoli popolari o a proiezioni cinematografiche.

Ogni categoria disprezzata cerca di individuarne un'altra ancora inferiore a se stessa. Anche se il teatro di prosa continuava a essere considerato arte teatrale maggiore e più nobile, la guerra e gli uomini d'affari stavano premiando forme di spettacolo che la gerarchia del periodo avrebbe definito "minore": caffè concerto, varietà, a cui più tardi, negli anni Trenta, si aggiungerà la Rivista teatrale. Il 28 aprile del 1917 Gramsci inizia la serie dei suoi articoli contro "l'industria teatrale", in particolare i Fratelli Chiarella (parte del Trust o "Consorzio"). Scrive che a Torino il Consorzio è andato un po' troppo oltre, e la città è ormai tagliata fuori dalla vita teatrale. Le grandi compagnie si dissolvono, gli attori per vivere sono costretti a dedicarsi al cinema. L'industria teatrale non se ne preoccupa, i suoi affari prosperano e non le interessa se il pubblico perde gusto estetico e va a vedere Petrolini con lo stesso piacere con cui guarda Zacconi⁴¹. La totale incomprensione della grandezza di Petrolini da parte di uno spettatore come Gramsci turba, ma bisogna guardare oltre: sta additando un problema, che diventerà un grave problema, quello del peso del teatro minore.

Gli scritturati

Prima di tirare un po' le fila di questo lungo détour nel teatro che precede il fascismo, dobbiamo considerare la situazione degli scritturati, che aveva cominciato a cambiare a inizio Novecento, dapprima in modo impercettibile, poi, con la guerra, più rapidamente. La loro battaglia sindacale era iniziata nel 1902, con la formazione di una "Lega degli artisti drammatici". Negli

⁴¹ Antonio Gramsci, *Cronache teatrali. 1915-1920*, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Aragno, 2010, pp. 207-208. Sembra probabile che Zacconi abbia letto questo articolo. Gramsci lesse sicuramente la lettera di Zacconi, a cui fa riferimento in un articolo dell'8 luglio 1917 (pp. 215-216).

anni successivi, la Lega aveva lottato per un contratto unico, che spezzasse la pratica delle contrattazioni singole con i capocomici. Non è una battaglia sindacale semplice, l'autorità capocomicale era percepita come valore, andava al di là di una semplice gestione economica o organizzativa. Anche quando il contratto era stato accettato⁴², la sua pratica era stata lasciata ad arbitrio dei capocomici: dal punto di vista sindacale un controsenso evidente.

La guerra, nel frattempo, aveva inasprito la vita. Agli scritturati furono concesse alcune (poche) agevolazioni, sempre ad arbitrio dei capocomici, come il permesso di recitare fuori dalla compagnia nei periodi di riposo, o il soprassoldo in località dai prezzi anormalmente alti, come i centri di villeggiatura. Gli anni rossi del teatro cominciarono così, dalla rottura di queste poche concessioni. Nel settembre del '18, Virgilio Talli rifiutò a uno dei suoi attori il permesso di recitare fuori della compagnia durante una giornata di riposo. Dichiarò di non essere disposto a guidare una compagnia non disciplinata⁴³. Era un grande capocomico e un grande allestitore di spettacoli. Qualche mese dopo, siamo ormai nell'aprile del '19, Zacconi rifiutò ai suoi attori l'indennità caro viveri. Disse (secondo «L'Argante») che non poteva sottostare alla volontà dei suoi stessi scritturati⁴⁴. Fu organizzata una serie di scioperi teatrali, gestita da un Comitato d'Agitazione, e fu fondato per l'occasione un giornale, «Battaglie artistiche». Fuori dal teatro, cominciava il biennio rosso.

Verso la fine del 1920, gli scioperi erano riusciti a strappare una serie di piccole concessioni⁴⁵. Il Comitato d'agitazione rimase attivo per dar vita a una confederazione che riunisse anche gli artisti d'Operetta. I Capocomici si riunirono in convegno, ad agosto, per riflettere anche loro su una Associazione⁴⁶. Erano stretti tra difficoltà diverse, le richieste dal basso, la pressione degli uomini d'affari, le pretese degli autori e il punto di vista alieno del Governo.

⁴² Il contratto era stato accettato e promesso in un momento di difficoltà per i capocomici, causato dal tentativo dei proprietari dei teatri di guadagnarsi l'alleanza degli scritturati, nel '17. Il 19 agosto il giornale della Lega, «L'Argante», aveva perfino pubblicato il testo del futuro contratto (stipendio annuo e non più per dieci mesi; paga minima giornaliera di sette lire; eliminazione delle agenzie, sostituite da uffici di collocamento gratuiti; agevolazioni minori come il portaceste a carico del capocomico; un nuovo regolamento del palcoscenico).

⁴³ Cfr. «L'Argante», 5 settembre 1918 e «Le quinte del teatro di prosa», 27 settembre 1918.

⁴⁴ «L'Argante», 2 aprile 1919.

⁴⁵ Tra cui un aumento della paga per le giornate festive; abiti d'epoca a carico del capocomico; semplificazione dei contratti in tre tipi, ruoli primari, secondari e terziari, mentre le primissime parti rimanevano un discorso a parte: cfr. «L'Argante», 10 dicembre 1920. Cfr. anche gli *Annali del teatro italiano. 1901-1920*, volume secondo, Milano, L'electica, s.d.

⁴⁶ Cfr. «L'Arte Drammatica», 21 agosto 1920.

Sempre nel 1920, infatti, Giovanni Rosadi, Sottosegretario alle Belle Arti (uomo di legge, amico personale di Eleonora Duse, appassionato di teatro, autore teatrale minore, animato da un reale desiderio di aiutare⁴⁷), assistito dal suo segretario, Silvio d'Amico, costituì quella Commissione Straordinaria per la Musica e le Arti drammatiche per esaminare lo stato delle cose, e suggerire provvedimenti da cui è partito il nostro discorso. La Commissione, nella sua relazione, lamentò il mancato interesse dello Stato per le questioni relative all'arte drammatica, e propose varie cose intelligenti, probabilmente per influenza di d'Amico, tra cui un Ufficio del Teatro o la fondazione di un grande Teatro d'arte stabile, a Roma, legato a una scuola di recitazione. L'associazione capocomici protestò contro questo programma. Protestò anche per l'esclusione degli attori dalla Commissione, e per la presenza di un solo capocomico, universalmente considerato anomalo: Virgilio Talli⁴⁸. Nel corso di una privata discussione con d'Amico a proposito della formazione della nuova Commissione che doveva completare il lavoro⁴⁹, Marco Praga sconsigliò la presenza perfino di un'attrice-simbolo come la Duse. Benché fosse stata capocomico accorta per tutta la vita, lo scrittore, che pure la conosceva bene e la adorava, la riteneva una donna vaga, che non si sarebbe mai presentata alle riunioni della Commissione, oppure vi avrebbe presentato «idee forse paradisiache ma agli antipodi da tutto ciò che è pratica e realtà». Per additare difetti simili in Pirandello, conìò l'indimenticabile definizione di «Duse coi pantaloni»⁵⁰. Questa seconda Commissione stanziò una piccola cifra per la sovvenzione⁵¹, ma era pur sempre un avvenimento almeno simbolicamente

⁴⁷ Cfr. «L'Idea Nazionale», 4 settembre 1921 e 12 gennaio 1923. Per i tentativi di Rosadi di dare un aiuto concreto alla vita delle compagnie di giro nel corso della guerra, si veda «Riforma teatrale», 5 febbraio 1916, e «L'Argante», 31 maggio 1917. Sul lavoro di Virgilio Talli in questo periodo, ma anche su molte delle vicende qui trattate, cfr. l'accuratissima ricostruzione di Donatella Orecchia, *Aspetti d'organizzazione e percorsi di poetica sulla scena: Virgilio Talli e la Compagnia del Teatro Argentina di Roma*, «L'asino di B.», n. 6, 2001, pp. 7-59.

⁴⁸ Cfr. il periodico dei capocomici, «Le quinte del teatro di prosa», 31 luglio 1920.

⁴⁹ Dalla Commissione Straordinaria doveva nascere un'altra Commissione, più ristretta, per stabilire il finanziamento. Praga ritiene impossibile la presenza in essa della Duse, che alla fine, invitata, rifiuta.

⁵⁰ Marco Praga a Silvio d'Amico, 31 maggio 1921, in Guido Lopez, *Marco Praga e Silvio D'Amico: lettere e documenti, 1919-1929*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 94-96.

⁵¹ Questa seconda Commissione risultò alla fine formata da tre drammaturghi, Renato Simoni, Marco Praga e Luigi Pirandello, e stanziò due sovvenzioni di 120.000 lire, fornite dalla SIA, una per il teatro drammatico e una per il teatro lirico. La SIA aveva ottenuto l'appalto temporaneo per la riscossione di una nuova tassa teatrale del 10% sugli incassi, una trasformazione a cui avevano lavorato Marco Praga e Paolo Giordani. Sarà fruttuosa per la SIA e lamentata dai capocomici. La cifra stabilita per la prima sovvenzione è alta, ma

fondamentale, la prima sovvenzione pubblica al teatro in Italia, il segno di una consapevolezza, anche dal punto di vista delle istituzioni, che qualcosa doveva cambiare. Ma a questo punto subentra il problema di *cosa* dovesse essere premiato. Dopo varie incertezze e progetti, tra cui quello di creare un teatro-scuola, in cui far confluire sia Talli che la Duse, la scelta sarà ambigua: nessun progetto nuovo, ma un finanziamento a una compagnia sicura. Fu scelta quella diretta da Talli, formata all'uopo. All'uscita del bando, il 1° luglio del 1921 i capocomici protestarono: avrebbero preferito un aiuto a pioggia:

Sei mesi dopo, nel gennaio del '22, a Milano, venne emanata la disposizione di sospendere gli spettacoli per due giorni a settimana, per carenze di energia elettrica. I capocomici sulla piazza decisero di non pagare gli scritturati per queste due giornate di forzato riposo. Iniziò un'altra serie di scioperi⁵², incontri, discussioni, comizi. Rispetto alla prima mobilitazione, il clima politico era molto cambiato, e anche nel teatro stava arrivando lo squadristo fascista. Gino Calza-Bini (fascista radicale, fratello del ben più celebre architetto Alberto, scrittore, segretario della federazione del fascio del Lazio, tra poco uno dei protagonisti della marcia su Roma, uomo brutale e violento, che aveva fama di essersi creato una milizia personale) organizzò rapidamente una squadra d'azione teatrale e fondò una "corporazione del teatro", da non confondere con quella di Bottai del '31. Per ora gli squadristi erano solo due, Carlo Tamberlani e Amilcare Pettinelli, ma erano evidentemente determinati, perché riuscirono in poco tempo a spostare sedici persone dalla Lega alla neonata Corporazione. In ciò furono aiutati, come scrisse l'«Avanti», dal fatto di presentarsi nei teatri e nei comizi armati di pistola e manganello. Dopo un tentativo di mediazione non riuscito, dopo aver progettato di recitare da soli, senza capocomici né primattori, gli scritturati, "i più deboli", per dirla come Praga, furono costretti a cedere. Praga, Simoni, Gino Rocca dedicarono gioiosi articoli all'atto simbolico che chiuse gli scioperi: una serie di rappresentazioni sotto la direzione di Talli cui partecipavano i sei primi attori delle tre compagnie coinvolti, e una parte cospicua dei sedici neo-aderenti alla Corporazione fascista. La prima di queste rappresentazioni fu *Come le foglie* (di Giuseppe Giacosa) al Lirico: un cast eccezionale (di cui sappiamo che almeno Tamberlani entrò a far parte), per una serata di altissimo livello. La pace era assicurata dalla folta presenza di squadristi di un paese vicino, convocati da Calza-Bini. Gli spettatori erano

non risolutiva per la vita di una compagnia. Per dare una indicazione: Ermete Zacconi, nel '21, appunta sul retro di una lettera, l'ammontare degli incassi delle prime cinque repliche delle rappresentazioni con la Duse: 270.000 lire. Naturalmente, il ritorno della Duse al teatro fu un evento eccezionale anche dal punto di vista degli introiti.

⁵² Lo sciopero coinvolse le tre compagnie primarie presenti a Milano, la Ruggeri-Borelli-Talli, la Melato, la Betrone.

accompagnati alle loro poltrone da questi giovanotti nerboruti, che esibivano all'occhiello coccarde tricolori. I primattori vennero festeggiati con grandi mazzi di fiori ornati da altri nastri tricolori. Le compagnie ripresero il loro lavoro. Lo sciopero si concluse in maniera disastrosa, e i più accesi sostenitori non vennero riassunti. Per citare Praga: «Gli scritturati son tornati mogli mogli nelle loro compagnie; ma non tutti furono riammessi. Respinti furono quelli che si erano dimostrati i più indisciplinati, i fomentatori di zizzania, i sovvertitori. Poi che sulle scene soprattutto e prima di tutto bisogna riportare la disciplina»⁵³. Gli interventi del governo fascista sul teatro saranno di tipo burocratico, così ogni tanto conviene ricordare il resto, l'ovvietà: la violenza.

Colpisce la cecità di Praga – uomo d'ordine, ma non sciocco. D'altra parte, la disciplina e soprattutto la fiducia nel proprio capocomico, e la *conseguente* obbedienza avevano un'importanza e un ruolo tutti diversi, in scena, da quelli che potevano avere in fabbrica. E forse fu questo a impedire a tante persone acute di capire la gravità di quel che andava accadendo.

Frattanto, la Corporazione nazionale del teatro⁵⁴, finanziata almeno parzialmente dai proprietari dei teatri⁵⁵, continuava la sua azione minacciosa per assorbire la Lega. Quest'ultima rispose con dignità e fermezza attraverso il suo segretario, Domenico Gismano, detto Peneche, suggeritore sindacalista. Il 28 ottobre 1922 inizia la marcia su Roma. Il 30 Mussolini viene incaricato da Vittorio Emanuele di formare il nuovo governo. Il 31 ottobre, a Milano, la sede della Lega degli Artisti Drammatici viene assalita e devastata da una squadra fascista. Il 30 novembre «L'Argante» pubblica una cronaca degli avvenimenti (di cui in altri giornali o periodici, per esempio «L'Arte Drammatica», non c'è parola):

Il 31 ottobre, alle 19, una squadra di Camicie Nere invase e prese possesso della sede della nostra Associazione posta in via Pantano 2. Per la verità dobbiamo dichiarare che non vi fu nessuna violenza personale. Non vi fu intrusione nei nostri uffici di

⁵³ Da un articolo del 14 febbraio 1922, ora in Marco Praga, *Cronache teatrali. 1922*, Milano, Treves, 1923, p. 38. Cfr. anche la lettera di Praga a d'Amico del 10 febbraio 1922, in Guido Lopez, *Marco Praga e Silvio D'Amico: lettere e documenti*, cit., pp. 130-131. Su tutto l'episodio cfr. il ricordo (a posteriori) di Carlo Tamberlani, *Albori del fascismo nel teatro*, «Scenario», luglio 1939 (tutti i numeri della rivista sono consultabili on line, <http://holmes.iulm.it/riviste.asp?cat=10>) e i tre articoli (o parti di articoli) che Praga dedica allo sciopero teatrale nei suoi interventi per «L'Illustrazione Italiana», poi raccolti nel volume delle *Cronache teatrali. 1922*, cit., pp. 12-39. Il commento de l'«Avanti» sulla persuasione armata degli squadristi è ricordato nell'articolo di Tamberlani.

⁵⁴ Con un suo organo, «Tepsi».

⁵⁵ Il finanziamento viene denunciato dall'«Avanti», e più avanti trionfalmente ammesso da «Tepsi», 10 agosto, che lo presenta come un modo per diminuire la quota di iscrizione.

Piazza Beccaria 10, ma, come ci fu *significato*, anche per la nostra sede vi era virtualmente la presa di possesso.

Abbiamo subito la forza armata.

Nei due anni successivi fu perfezionata la fusione tra Lega e Corporazione. Il risultato fu “L’associazione nazionale tra gli artisti drammatici della Corporazione Nazionale del teatro”. Come Segretario della Associazione troviamo Domenico Gismano, nonostante la sua ventennale fede socialista, qualche anno dopo, sarà segretario del Sindacato Nazionale Fascista Artisti Drammatici⁵⁶. L’intervento sullo sciopero e poi l’assalto alla sede della Lega furono i due primi provvedimenti fascisti per il teatro.

Fascismo

Nulla di ciò che mi à scritto mi à fatto stupire. Mi rendo conto. Più o meno è dappertutto così. Ma appunto perciò io insisto nel mio consiglio. Rintanati e lavora. Non sono le dimissioni da deputato che importano. Ma un asilo tranquillo, lungi dalla lotta. E si può trovare [...] Ci sono ancora delle montagne e delle spiagge deserte, in Italia, e ci sono ancora dei pastori e dei pescatori semplici, ingenui, primitivi. Ti abbraccio - Marco⁵⁷.

Sono passati alcuni anni, siamo nel '25. Praga sta scrivendo a Roberto Bracco, forse l’unica vera vittima teatrale significativa del fascismo. Ancora una volta Praga si illude: il teatro non fu un rifugio lontano dalla lotta, benché lo fosse stato tanto spesso, nel passato. Fino al Novecento, era stato un luogo di resistenza tacita e non politica. Ma i tempi sono cambiati. Nel '29, pochi anni dopo questa lettera bella e triste, Praga si suicida.

⁵⁶ Cfr. Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica nel teatro dell’età fascista*, Firenze, La nuova Italia, 1989, pp. 28-30, e Paola Daniela Giovanelli, *La società teatrale in Italia tra Otto e Novecento*, cit., p. 1246.

⁵⁷ Lettera del 27 dicembre 1925, Biblioteca del Burcardo, Autografi Praga. Eletto deputato nel '24, Roberto Bracco era stato uno dei firmatari del Manifesto degli intellettuali antifascisti di Benedetto Croce del '25. Quando Praga gli scrive sta per essere dichiarato decaduto dalla carica di deputato. Cfr. Pasquale Iaccio, *Roberto Bracco e la censura teatrale fascista: il caso de «I pazzi»*, in «Ariel», *Teatro e Fascismo*, n. 2-3, maggio-dicembre 1993, pp. 229-258; e Id., *L’intellettuale intransigente: il fascismo e Roberto Bracco*, Napoli, Guida, 1992. Cfr. anche il ritratto che di Bracco fa un’altra vittima del fascismo, Augusto De Angelis, nel suo *Interviste e sensazioni*, Milano, Giuseppe Morreale editore, 1926. De Angelis fu anche un giallista importante (nel periodo in cui il fascismo promuove il poliziesco italiano contro i gialli di importazione), inventore del celebre Commissario De Vincenzi. Morì nel 1944, in seguito alle percosse fasciste, e a un periodo di diversi mesi di prigionia.

Il mio saggio dovrebbe cominciare da qui, dalla nascita del regime, e invece questo è il punto in cui la mia ricerca si è in gran parte conclusa. In queste ultime pagine tirerò le fila del discorso proponendo qualche prima supposizione. Il fascismo è un regime che lascia qui e lì zone d'ombra, di non intervento. In particolare, soprattutto nei primi anni, sembra essersi occupato ben poco di teatro. C'è la Corporazione di Bottai, del '31, e ci sono gli interventi per così dire permessi a d'Amico (in primo luogo da Bottai), come «Scenario», o l'Accademia. Gli interventi più importanti, il Convegno Volta, l'Accademia, le trasformazioni istituzionali, la battaglia contro i monopoli, la chiusura delle agenzie o il Sabato teatrale, cominciano soprattutto a metà degli anni Trenta. Tutto questo è noto. Mi sembra però che l'orizzonte cambi se vi facciamo confluire non solo le reali *azioni* o i progetti, ma anche tutto quello di cui questo saggio è andato a caccia: cambiamenti nella percezione di sé, nel modo in cui il teatro viene visto, combattuto, considerato. Cambiamenti di mentalità. Nell'orto accuratamente sigillato del fascismo viene proseguita e portata a termine una sistematica destabilizzazione delle tradizioni del teatro d'attore. A noi, qui, interessa la parte inconscia. Paradossalmente quella che in Italia venne chiamata la nascita della “regia”, il nuovo, grande teatro che ormai da tempo fioriva in Europa e in Russia, non fu importante quanto questa azione inconsapevole⁵⁸.

Dal nostro punto di vista, che è quello degli attori, ma anche degli spettatori, sarà necessario occuparsi presto dei dilettanti. Le compagnie amatoriali facevano parte del Dopolavoro, organizzazione del tempo libero. Si moltiplicarono enormemente, però è un dato difficile da valutare, visto che si tratta comunque di amatorialità in parte coatta (il dopolavoro in sé era obbligatorio). Fu però un fenomeno importante, che coinvolse strati sociali nuovi e ampi. Fu pilotato dall'alto, nacque in anni in cui l'idea di un teatro nuovo, se non la sua pratica, erano arrivati anche in Italia, e contribuì senz'altro a radicarla, e a radicarla in modo congruo col modo di pensare fascista⁵⁹. Ne «L'Eco degli Oratori» del settembre 1938 è segnalata, per teatri amatoriali (parrocchiali e non dopolavoristi), l'istituzione di corsi di “piccola regia”, quella regia inventata ufficialmente solo nel '32⁶⁰. Questi nuovi dilettanti non si limitavano

⁵⁸ Per tutti gli anni Venti molti spettacoli di grandi registi passarono per l'Italia, e vennero, come già si è accennato, grandemente ammirati, senza, per questo, provocare altri cambiamenti. Cfr. il dossier *L'anticipo italiano*, cit.

⁵⁹ Cfr. su questo il mio *La parola regia*, cit., e il dossier *L'anticipo italiano*, cit.

⁶⁰ Devo questo documento al lavoro di Susanna Franzoni per la sua tesi magistrale sul teatro amatoriale: *Teatro delle tradizioni amatoriali milanesi*, Università di Roma Tre, a.a. 2014-2015. La parola regia, come è noto, era stata usata per la prima volta una decina d'anni prima della sua consacrazione su «Scenario». Ma era stato un episodio isolato, rispetto alla consacrazione ufficiale degli anni Trenta.

insomma a riprendere la mentalità dei professionisti. Cambiò qualcosa⁶¹. Ci fu un assorbimento di parole d'ordine nuove, di una mentalità del tutto estranea alle precedenti logiche del teatro d'attore. In più, c'era il fascismo, quindi il teatro come portatore di “valori nuovi”, non solo di piacere.

Non invano erano passati sul nostro popolo gli anni di guerra [...], si iniziava in Europa un vasto processo di chiarificazione [...] che ha già permesso importanti revisioni di valori artistici, si faceva così la pace coll'Ottocento, per lunghi anni tanto aspramente avversato dalla nostra generazione. Alla grande figura di Verdi veniva restituita la sua vera, gigantesca grandezza, ed il *Falstaff* veniva finalmente inteso come il punto di partenza della nuova musica italiana. I grandi nomi di Vivaldi, Scarlatti, Frescobaldi, Monteverdi, Da Venosa, che ai tempi di Martucci ancora erano totalmente ignorati dai musicisti italiani ad esclusivo profitto del Romanticismo tedesco, tornavano adesso a rivivere nell'attualità nazionale. Si determinava insomma un rapido processo evolutivo, a traverso il quale scompariva ogni traccia di assimilazione straniera e si formava celermente una nuova coscienza musicale ed anche uno stile italiano inconfondibile cogli altri europei⁶².

Le correnti emotive incidono non meno dei cambiamenti istituzionali o delle proposte di riforma. Per esempio quella della “italianità”, già intravista, le cui diverse facce hanno spesso creato confusione. Si era profilata all'orizzonte del teatro con la piccola guerra della SIA contro il gestore di gran parte del repertorio francese in Italia, Adolfo Re Riccardi, brillante ex-ufficiale facile al duello, ex-giocatore, e grande conquistatore di belle donne. Molto legato al mondo francese, letterario e non solo, ufficiale della Legion d'Onore, aveva iniziato dedicandosi alla *pochade*, poi era passato a gestire un repertorio sempre più vasto, in gran parte straniero e comico-sentimentale. La guerra sfiibrante che Praga condusse contro di lui è talvolta sembrata una battaglia a favore degli autori italiani contro gli stranieri, tanto più che i capocomici furono per breve periodo indotti a una alleanza con la SIA che li costringeva a mettere in scena solo pièce italiane. Tuttavia, non era così. Praga, come scrisse, non era interessato a una battaglia per gli autori *italiani*, ma a stabilire il peso e il ruolo della Società *italiana* degli autori contro altre forme di gestione degli autori drammatici⁶³. Non

⁶¹ Significative sono anche alcune imposizioni fasciste dall'alto, anche quando non ebbero molto seguito, per esempio l'obbligo (largamente inatteso) di recitare solo repertorio italiano (cfr. Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica nel teatro dell'età fascista*, cit., pp. 105 e ss).

⁶² Riprendo questa terribile citazione di Alfredo Casella (*I segreti della giara*, Firenze, Sansoni, 1941, p. 298) dal saggio di Gerardo Guccini, *Dilettevole ma non troppo. Il mito della Donna serpente tra Gozzi, Ludovici e Casella*, per il libretto di sala della *Donna serpente* di Ludovici e Casella andato in scena al Regio di Torino nel 2016, p. 36.

⁶³ Guido Lopez, *Carteggio Praga-Lopez*, cit., pp. 82-84.

sono sfumature, visto che la questione della italianità assunse, con il fascismo, un peso enorme. Per gli attori privilegiare un repertorio perché *italiano* (come richiesto da tanti, tra cui Pirandello, Rosso di San Secondo, etc.)⁶⁴ era una novità, fortemente destabilizzante: la nazionalità delle pièce non aveva mai avuto importanza, i comici erano abituati a pescare in un repertorio mondiale. Fu un impedimento nuovo e sconcertate per il periodo dell'alleanza con la SIA contro Re Riccardi, e un po' di più durante guerra e dopoguerra. Ma fu con il fascismo che non solo divenne una imposizione ben più pesante, per quanto spesso evasa⁶⁵, ma acquistò anche un altro volto, ben diverso, e molto più inquietante. Ora non si trattava più di pièce italiane, quanto piuttosto di *spirito* italiano, di "saggezza tutta italiana", di una "italianità" da cui si traevano indicazioni sul modo in cui il teatro doveva cambiare e funzionare. Italianità che, veniva detto esplicitamente, doveva essere buon senso, equilibrio, fastidio per gli eccessi⁶⁶. Per certi versi, soprattutto per il rapporto con il grande nuovo teatro europeo, questo equilibrio sarebbe stato più nocivo del resto.

Un elemento più materialmente destabilizzante è stata la nuova tendenza a ragionare in termini di monopolio, nazione, latifondo, sviluppata dagli uomini d'affari. Era un modo nuovo ed efficace di sfruttare la ricchezza teatrale, ed entrava in collisione con l'esistenza e la mentalità di quelle piccole monadi assurdamente autonome che erano le compagnie capocomicali. Il governo fascista, nella persona di Galeazzo Ciano, mise fine molto bruscamente, ma solo a metà degli anni Trenta⁶⁷, a questa tendenza al monopolio. Ma nel frattempo era stato ormai completamente interiorizzato l'ordine "nazionale" delle nuove istituzioni fasciste: ogni cosa al suo posto, guidata dall'alto, e una divisa per ogni uomo. Un monopolio non ha niente a che fare con la politica culturale di un governo. Tuttavia, venendo così, uno dopo

⁶⁴ *Ibidem.*

⁶⁵ Cfr. il volume della Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica nel teatro dell'età fascista*, cit., pp. 67 e ss.

⁶⁶ Cfr. il dossier *L'anticipo italiano*, cit. Parole molto simili sull'equilibrio "tutto italiano" sono state usate anche per definire la linea fascista sulla ginnastica femminile (cfr. la voce di Lucia Motti, *Accademia di Orvieto*, in *Dizionario del fascismo*, cit.).

⁶⁷ È uno scontro violento, che coinvolge Ciano, la Suvini-Zerboni e Paolo Giordani, amministratore delegato della Suvini-Zerboni, fondatore e principale azionista della Sitedrama. Giordani viene perfino arrestato, per un periodo brevissimo. Al termine di questo scontro, il potere della Suvini-Zerboni viene ristretto ad alcuni teatri, Giordani si occupa delle edizioni musicali (e anche, come direttore generale, della Pittaluga Cines), viene fondato l'Ispettorato per il teatro, viene emanato un provvedimento volto a impedire la formazione di nuovi monopoli, le azioni della Sitedrama (che gestiva la quasi totalità del repertorio straniero in Italia) vengono rilevate da un ente statale. L'Ispettorato per il teatro diventa l'unico vero arbitro della vita teatrale italiana. Cfr. Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica nel teatro dell'età fascista*, cit., pp. 172 e ss.

l'altro, trust e fascismo sembrano aver bloccato una possibile metabolizzazione e riorganizzazione della microsocietà degli attori. Forse contribuì anche quel modo nuovo in cui si mescolavano le carte e le alleanze, che ancora ci confonde. Inizia dopo la prima grande battaglia della SIA, quella contro Re Riccardi. È allora che gli autori smettono di essere una classe compatta, con interessi omogenei per cui combattere, separata da quella degli uomini d'affari. Cominciano alleanze momentanee e bizzarre, progetti di rinnovamento presentati al governo da binomi imprevedibili, come Paolo Giordani e Pirandello, oppure lavori in comune portati avanti da coppie ancora più improbabili, come la trasformazione della SIA (Società italiana degli autori) in SIAE (Società italiana degli autori e degli editori), condotta a fine da Marco Praga e Giordani. Trasformazione che portò alla SIAE ricchezze nuove ma anche un senso che non aveva più nulla a che fare con il passato. La logica delle alleanze è cambiata, è meno semplice. Coinvolge il governo, e passa sempre più sulla testa dei comici.

Gli uomini d'affari intervennero razionalizzando la vita teatrale – e anche il lavoro artistico – in nome di una maggiore resa economica. Gli autori avevano tentato lo stesso, in nome dell'arte, talvolta perfino con progetti coincidenti. D'Amico intervenne in nome delle tendenze più moderne, rivoluzionarie, eccitanti del teatro europeo. Il fascismo lo fece all'interno di un programma per la creazione di uno Stato nuovo e differente. Erano tendenze talvolta complementari o alleate, talvolta in lotta tra loro. Ma tutte miravano per molti versi a una cosa sola, cioè razionalizzare il sistema precedente, in tempi stretti, in tutti i casi con una idea di riordinamento dall'alto, da cui i teatranti fossero allontanati⁶⁸. Questa razionalizzazione, portata avanti dalle due uniche forze davvero capaci di incidere, cioè gli uomini d'affari e il governo fascista, ma continuamente proposta dagli autori e dai critici fino a farla assorbire dalla mentalità diffusa, portò alla rottura di invisibili equilibri sociali e ambientali. Il sistema del teatro d'attore aveva molto a che fare con un sistema ecologico: era non solo complicato, ma impossibile da padroneggiare artificialmente, era costruito attraverso stratificazioni di regole, logiche e principi spesso inutili, talvolta controproducenti, però anche inaspettatamente efficaci. A differenza degli equilibri ecologici del pianeta, questo sistema d'attore poteva essere sostituito – nella maggior parte degli altri paesi la creazione teatrale procedeva ormai in modo diverso – però *intervenire* su di esso

⁶⁸ Cfr., ad esempio, le violente dichiarazioni di De Pirro, all'indomani del Convegno Volta, sui gravissimi difetti dell'organizzazione teatrale pre-fascista, dovuti tutti (secondo De Pirro) alla «mentalità guasta e viziata di coloro che vivono nel teatro e del teatro» (cfr. il volume della Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica nel teatro dell'età fascista*, cit., p. 171).

era molto più difficile, tanto più nel caso di una razionalizzazione dall'alto, troppo rapida e artificiale.

È una spiegazione logica e fondata. Eppure, da sola, non basta. La cultura degli attori era sempre stata in grado di adeguarsi, di cambiare, di mimetizzarsi.

Bisogna aggiungere qualcosa in più. Per esempio la fine di una sicurezza secolare nella propria cultura – o nelle proprie “cattive abitudini” – da parte degli attori. Ma anche un'immagine diversa, meno pericolosa e più leggera del mestiere d'attore che si va sempre più diffondendo. Per quel che posso dire fin da ora, gli anni del regime hanno contribuito con due elementi essenziali alla distruzione della situazione precedente: ordine e leggerezza. Il teatro doveva far parte di un ordine fascista teoricamente omnicomprensivo, in cui ognuno doveva conoscere il proprio posto e conformarsi ad esso, in cui non poteva esserci spazio per microsocietà separate o culture differenti. Soprattutto quando cominciano a odorare di vecchio, mentre il regime favoriva, nel teatro, un atteggiamento senz'altro non “all'antica”⁶⁹. E poi ci fu la leggerezza, l'ironia, un modo di guardare al passato recente sorridendo della sua serietà, del suo peso, della sua retorica, dei suoi gesti e colori. Avrebbe potuto essere una svolta generazionale, come tante altre nel passato, se non fosse stata pilotata dalla Storia. Leggerezza e ironia creavano anche un tipo nuovo di attore, un modo diverso di pensare il teatro, e quindi di farlo.

Teatro di prosa e altre culture teatrali

15 marzo 1935, «Critica fascista» (la rivista di Bottai, quella intellettualmente forse più forte del Ventennio)⁷⁰. Chi scrive è Corrado Sofia, intellettuale, romanziere e giornalista siciliano, che aveva anche partecipato alla complessa gestazione di *18 BL*⁷¹. Benché tratti di molte arti, e ospiti interventi appassionati sulla liceità o no, negli anni della rivoluzione fascista, di un artista puro del tutto disgiunto dalla politica, «Critica fascista» non si

⁶⁹ Cfr. la scheda *Teatro maggiore/teatro minore*. Le definizioni “minore” e “maggiore” non sono qui giudizi sulla qualità, e non indicano una proposta di gerarchia: rappresentano, più semplicemente, il modo *diffuso* in cui venivano viste in quegli anni forme di spettacolo che dovrebbero invece essere definite come culture teatrali profondamente differenti. Devono essere quindi intese sempre come se fossero tra virgolette.

⁷⁰ Non ho fatto una schedatura della rivista, ma è argomento della tesi di laurea di una mia studentessa, Michela Cangì, che ringrazio.

⁷¹ *18 BL* (1934, regia di Alessandro Blasetti), è lo spettacolo a cui in genere si fa riferimento come una delle massime realizzazioni per uno “spettacolo di massa” voluto e indicato da Mussolini.

interessa di teatro, arte evidentemente troppo ambigua e imprevedibile. Al più, di drammaturgia (anche il ciclo di articoli sull'importanza di un teatro d'arte a Roma parla di letteratura drammatica). Tanto più stupisce quindi l'articolo che stiamo per leggere, e che è comunque il frammento di un discorso che verte essenzialmente su Pirandello:

Siamo arrivati all'ultimo gradino della sopportazione; siamo senza più attori perché divenuti bravi, nel senso di decadenti e artificiosi, le parole muoiono nella loro bocca mentre essi le pronunciano. La loro misurata e mondana recitazione è talmente fine a se stessa che più che agli attori essi appartengono ormai al genere dei dicatori. [...] La principale causa della crisi teatrale consiste appunto nel difetto di fantasia, di passione e di genio che gli attori dimostrano nel recitare una commedia o un dramma. Essi camminano senza trasporto sulle parole scritte, calpestandole, danneggiandole invece di sollevarle; non se ne distaccano di un solo passo, sono i burocrati delle scene, mentre se nelle loro voci non si avverte il fiato di un animo carico di fantasia al punto da rendere vivi sentimenti ancora chiusi, non si sentirà più il bisogno di andare a teatro, ma basterà ficcarsi in un cinematografo o leggersi per proprio conto un romanzo.

Vedete, al contrario, se il pubblico accorre alle recite di Petrolini o dei De Filippo! Questi sono ancora gli unici grandi attori che ci rimangono; attori nel senso intero della parola [...]. In realtà con costoro ritroviamo i veri uomini: la libera recitazione apre il quadro completo della realtà che essi fingono, respiriamo un'atmosfera che, pure avvicinandosi ai più determinati particolari, si allontana dal piatto verismo. È proprio per questa via che potremmo trovare una soluzione al problema del teatro italiano⁷².

Paragonare sfavorevolmente il teatro maggiore al teatro minore non è inusuale, ne aveva accennato Bragaglia e ne aveva parlato d'Amico. Fa parte di un generale fenomeno di diminuita considerazione degli attori. Corrado Sofia, del resto, è un intellettuale che sa ripetere in modo intelligente affermazioni ormai consolidate, e accettate dal fascismo. Proprio per questo le sue parole sono importanti, perché indicano un modo di pensare non eccezionale, anche se accennato solo in modo non frontale, nelle pieghe del discorso. Il modo in cui parla, per gli attori di prosa, di «difetto di fantasia», o del modo in cui «le parole muoiono loro in bocca» sono particolarmente illuminanti⁷³.

⁷² Corrado Sofia, *L'eredità di Pirandello*, «Critica fascista», 15 marzo 1935.

⁷³ La bravura dei grandi artisti dialettali, in particolare, era un tema relativamente ricorrente. Ne parla per esempio con molto calore Bragaglia nel 1931 (cfr. Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., p. 188), che attribuisce il loro confinamento in una zona "minore" alla «superbia dei letterati che detengono la critica drammatica». Anche d'Amico però aveva parlato della superiorità dei dialettali, attribuendo invece la loro mancata assunzione a un teatro "maggiore" a una questione di drammaturgia insufficiente (cfr. in particolare una recensione del primo dicembre 1928, ora in Silvio d'Amico, *Cronache 1914-1955*, cit., p. 178).

Le parole sono importanti, hanno conseguenze. In questo dossier, Raffaella Di Tizio analizza il modo in cui, almeno ne «Il Selvaggio», si parla del teatro seppure in modo non ufficiale. Qui ci troviamo di fronte a un altro caso, simile e diverso. Possiamo chiamarla quasi una forma di delusione nei confronti del teatro: tutto quel che si era fatto per “migliorarlo” aveva, alla fine, portato solo a un teatro sbiadito. Bisognerebbe davvero riflettere di più sul ruolo dello spettacolo leggero, il varietà degli anni Venti e le Riviste teatrali degli anni Trenta, da Petrolini a Totò, soprattutto nel suo rapporto con il teatro maggiore, la prosa⁷⁴.

Il cinema⁷⁵ era senz'altro lo spettacolo prioritario. Il teatro lo guardava con invidia. Però, il “problema cinema” aveva limiti precisi: il pubblico che attira coincide solo in piccola parte con quello teatrale, per il resto era composto da spettatori nuovi, da classi sociali lontane dal teatro. L'uso che si faceva di queste due forme di spettacolo, il posto che avevano nella quotidianità, era diverso. Silvio d'Amico ha sostenuto che il cinema, con la sua ricchezza, aveva introdotto nell'orizzonte mentale degli aspiranti attori possibilità economiche prima impensabili⁷⁶. Però, per i professionisti era vero sino a un certo punto, gli artisti di teatro abbandonavano raramente l'arte di provenienza⁷⁷. Si potrebbe o dovrebbe riflettere invece sul problema di una influenza sullo stile di recitazione. Soprattutto dal punto di vista del pubblico, il cinema sembra aver creato una aspettativa di recitazione che si riverbera sul teatro. Più naturale. Più semplice. Il che, specie a lungo andare, vuol dire anche: meno interessante.

⁷⁴ Per quel che riguarda le caratteristiche del grande mondo del “teatro minore” rimando agli interventi di Doriana Legge e di Andrea Scappa. In generale sul teatro minore cfr. Donatella Orecchia, *La Sala Umberto e l'arte del Variété. La storia, i protagonisti, le memorie*, Roma, Progetto cultura, 2012.

⁷⁵ Sul vastissimo argomento “cinema e fascismo” mi limito a rimandare agli studi di Vito Zagario, in particolare «Primato». *Arte, cultura, cinema nel fascismo attraverso una rivista esemplare*, Roma, edizioni di storia e letteratura, 2007; e Id., *L'immagine del fascismo. La re-visione del cinema e dei media nel regime*, Roma, Bulzoni, 2009, e alla bibliografia implicita. Ma cfr. anche le voci sul cinema, in gran parte di Gian Piero Brunetta, per il *Dizionario del fascismo*, cit.

⁷⁶ Silvio d'Amico, *Il teatro non deve morire*, Roma, Edizioni dell'era nuova, 1945, pp. 53 e ss. Ma cfr. anche Lucio Ridenti, *Teatro italiano tra due guerre. 1915-1940*, cit., 1968, per esempio pp. 12 e ss.

⁷⁷ Molto illuminanti a questo proposito sono i ricordi di Gino Cervi, primattore a teatro e addirittura divo del cinema, cfr. *Gino Cervi parla del teatro e del cinema*, una lunga intervista a Cervi del 1958, ora in Giulia Tellini, *Vita e arte di Gino Cervi*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2013, pp. 479-504. Cfr. anche Roberta Gandolfi, Giacomo Martini, *Le forbici di Gherardi. Scritture per scena e schermo tra le due guerre*, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro, 1998, in particolare pp. 111 e ss. su passaggi di attori tra teatro e cinema. La Gandolfi cita un intervento, bello e articolato, di Gherardi del '43.

Meno appariscente e meno riconosciuto della relazione cinema/teatro, il rapporto tra teatro minore e teatro maggiore negli anni del fascismo ci dice di più⁷⁸. Gran parte di quella spregiudicatezza e di quella originalità che era stata caratteristica del teatro di prosa sembra aver cominciato, nel corso degli anni Venti, ad abbandonare il teatro maggiore, e a travasarsi, o meglio, a fiorire nel teatro “minore”, nel quale dobbiamo comprendere anche una parte del limitrofo teatro dialettale. Bisogna stare attenti, però, anche quando leggiamo dichiarazioni come quella di Corrado Sofia: il teatro minore rimane sempre “minore”. Solo noi, oggi, possiamo pensare qualche volta, in nome dell’eccellenza di alcuni artisti, di potere soprassedere a una differenza che più che di classe, è di casta: invalicabile. Negli anni del fascismo, anche quando il teatro maggiore veniva sfavorevolmente paragonato al teatro minore, l’invisibile gerarchia che governava forme diverse di spettacolo rimaneva intatta. Il che non toglie niente al fatto che il teatro minore potesse avere, per il teatro “maggiore”, il ruolo di un nemico interno, di un virus segreto, invisibile, ma dilapidatore di forza.

Anemia e conformità

La tendenza alla leggerezza è un fenomeno importante, forse imprescindibile per capire gli anni del fascismo, almeno per quel che riguarda il teatro. Sarà vincente anche nel teatro “maggiore” basti pensare all’importanza di fenomeni come Dina Galli, la vera protagonista di quegli anni, o anche alle varie compagnie di teatro “giallo”, o ad altri generi poco impegnativi, e accattivanti per il largo pubblico. Determinerà la grande e crescente diffusione di varie forme di teatro “minore”.

Il teatro “maggiore” è sempre più considerato arte e cultura, il che lo porta a diventare più timido, timoroso dei propri eccessi, permeabile a modelli di naturalezza che avrebbero dovuto riguardare solo il cinema. La prosa è vulnerabile, e la vulnerabilità spegne i colori e l’ardire, a teatro è letale. Il

⁷⁸ Tanto Livia Cavaglieri (*Trust teatrale e diritto d’autore (1894-1910). La tentazione del monopolio*, cit., p. 20) che Mariagabriella Cambiaghi (*Il caffè del Teatro Manzoni. Autori e scena a Milano tra otto e Novecento*, cit.) parlano di un teatro di prosa che comincia a essere messo in crisi dalla popolarità di teatro “minore” già nei primi anni del Novecento. Mi sembra però che, se anche la fortuna del teatro minore inizia prima, la sua collocazione tra gli spettacoli negli anni del fascismo abbia un ruolo particolare. Cfr. anche Gerardo Guccini che colloca la *Turandot* di Puccini in un momento di passaggio perfino per l’Opera tra «antiche strutture operistiche e le nuove forme di intrattenimento di massa, dal cinema al musical» (*La nera «Turandot». Postumi della guerra e avvisaglie di totalitarismo nell’ultima opera di Giacomo Puccini*, «Nuova Corvina», n. 28, Budapest, dicembre 2015, p. 21).

teatro minore è invece fortissimo, inghirlandato da una corona impressionante di artisti eccezionali. È un esempio non riconosciuto, ma devastante: non influenza, però mina. Ma diventa molto più temibile se teniamo nella sua giusta considerazione il suo secondo volto, non in contraddizione con la sua eccellenza: il teatro minore è *conforme*. Paradossalmente, scandalizza di meno. Ha dalla sua il potere economico degli uomini d'affari, e non ha nessun problema ad adeguarsi alle loro indicazioni. È uno spettacolo, se non di massa, per un pubblico vasto, per classi sociali nuove.

C'è però anche una conformità più sottile: la peculiarità di azioni o scelte non turba, nel comico. Hanno, per così dire, il *permesso* di essere strane. Loro sì, gli artisti minori, possono coltivare la loro bizzarria senza fare e farsi danno, perché lo spettacolo leggero è per sua natura un po' strano, diverte proprio per questo, può permettersi i movimenti extra-quotidiani di Totò senza stupire. E, d'altra parte, questi artisti non si arrogavano nessun potere, non pensavano, per citare ancora una volta la lettera di Zacconi, di essere stati «chiamati al grado di capi dalla fiducia dei propri compagni, della critica, del pubblico». Non pensavano di essere capi, ma solo artisti. Avevano una doppia faccia, erano sia pirotecnici che conformi. Proprio mentre il teatro di prosa diventava lentamente simile all'arte, e scandalizzava sempre meno che un giovane di buona famiglia volesse dedicarvisi, gli artisti "minori", più marginali, sul palcoscenico erano più facilmente accettati dal fascismo e dagli spettatori. Forse ai gerarchi piaceva particolarmente lo spettacolo leggero, come ci racconta Alfredo Barbina⁷⁹, e non parlava solo di Petrolini, grande e provocatore, ma legato al regime, da cui era considerato un suo ambasciatore⁸⁰.

La scandalosa indipendenza degli attori del teatro di prosa, invece, fu sgominata. Furono disciplinati e ridimensionati. Nell'agosto del 1935, in una trasmissione radiofonica, Nicola De Pirro, per spiegare l'importanza dell'Ispettorato del teatro, di cui Galeazzo Ciano lo ha appena messo a capo, dirà:

gli attori (...) sono, sia collettivamente che singolarmente, un poco difficili a trattare. Né sono facili tutti gli altri che vivono del Teatro e per il Teatro. Su tutti costoro eserciterà l'Ispettorato, attraverso le Organizzazioni sindacali, una continua, lenta, progressiva azione disciplinatrice. E il pubblico se ne accorgerà; perché quando tutto questo mondo, per la nuova disciplina, avrà compreso che se vuol vivere deve cambiare metro, gli effetti cominceranno a vedersi sul palcoscenico⁸¹.

⁷⁹ Cfr. Alfredo Barbina, *Scena e retroscena*, in «Ariel», *Teatro e fascismo*, cit., pp. 219-220.

⁸⁰ Sui rapporti tra Petrolini e il regime fascista rimando ancora una volta al volume di Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., pp. 262-274.

⁸¹ Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro dell'età fascista*, cit., pp. 164-65..

Gli attori non sono più una potente parte avversa da combattere. Ora ci si propone di guidarli, per il loro stesso bene. De Pirro (una figura la cui centralità è tanto nota quanto poco indagata, ed è al centro, qui, dell'intervento di Patricia Gaborik) propone di disciplinarli in modo quasi affettuoso, come si fa con minorenni o – all'epoca – con le donne, esseri umani affascinanti, ma più instabili degli altri. Non sto facendo dell'ironia, era un modo diffuso di sentire, ed era *il* modo in cui furono viste le donne negli anni del fascismo. Ci furono convinzioni implicite o esplicite del regime che possono aver alterato quasi inconsciamente il modo diffuso di pensare al teatro e agli attori – e perfino il modo degli attori di pensare al teatro e a se stessi. Per esempio l'importanza che nel fascismo si dava all'esistenza di categorie superiori e inferiori di persone (cristallizzando la vecchia divisione tra attori inferiori e intellettuali superiori; ma anche quella tra semplici scritturati inferiori e primi attori superiori, e, soprattutto, imponendo gli uomini voluti dal governo come superiori a tutti). Sono semplificazioni, ma forse a questo stadio del lavoro sono necessarie. A questa vorrei aggiungerne un'altra: l'atteggiamento fascista nei confronti delle donne. Con tutte le interessanti eccezioni spesso notate, è stato, alla fin fine, un atteggiamento semplice: il ruolo delle donne è a casa. Quando lavorano, non dovrebbero poter arrivare a ruoli dirigenti. Il problema per il teatro, non era quello della esistenza di attrici, ma del ruolo che potevano avere. La peculiarità del teatro ottocentesco – le donne-capo – anche se materialmente sopravvive un certo capocomicato femminile, è, di nuovo, svuotata di senso⁸². Anche da questo punto di vista, come ho detto, il teatro minore fu forse più *conforme*.

Se però mettiamo vicine le parole di De Pirro con le invocazioni di Zacconi («I capocomici in quest'ora triste devono sentire che su di loro graverà la responsabilità delle future sorti dell'arte. Abbandonarsi alla corrente per egoismo, rifuggire dalla lotta per paura [...] è mancare ai propri doveri [...]. Vi sono vincoli sottesi nella compagine dell'esistenza sociale che hanno valore di contratti») possiamo meglio capire quel che è cambiato in vent'anni. Si può sparire in molti modi. La cultura degli attori era antichissima, era un intreccio di arte e vita, senza soluzioni di continuità, aveva tecniche e regole artistiche in gran parte non esplicitate, e perfino inconsapevoli. Non vedo come questo sistema complicato avrebbe potuto sopravvivere nel Novecento. Ma si può sparire lasciando semi, eredità, conseguenze. A loro accadde di lasciare die-

⁸² Interessante a questo proposito è l'analisi fatta da Michela Bartolini sui tagli di Guido Salvini al testo de *La nave*, per lo spettacolo del 1938: non solo scene troppo conturbanti della protagonista Basiliola, ma anche momenti in cui la donna sembra avere un ruolo troppo forte, una capacità di dominare gli animi considerata, a fine anni Trenta, decisamente eccessiva (*La messinscena veneziana de La Nave del 1938*, «Ariel», maggio-dicembre 1993, cit., in particolare p. 421).

tro di sé vuoto, silenzio, e una memoria deformata. Del resto, avevano perso un po' per volta anche tutti i puntelli della memoria materiale, dagli oggetti scenici alle piccole tradizioni di mestiere. Dopo la seconda guerra, libri come quello di Sergio Tofano completeranno questa azione di svuotamento che ha riguardato anche la memoria e gli studi⁸³. I grandi maestri del teatro europeo, invece, avevano analizzato con la massima cura e rispetto, e con curiosità vorace, tutti i periodi storici in cui il teatro d'attore aveva trionfato, arte del Grande Attore compresa.

Le parole contano, come contano lo spaesamento, l'insicurezza di sé, come contano i pensieri inconsapevoli, iniettati da altri e sotto pelle, diventati *naturali*. Forse, nel caso del fascismo, hanno contato più della nuova burocrazia, delle istituzioni, delle riforme, delle iniziative, degli slogan.

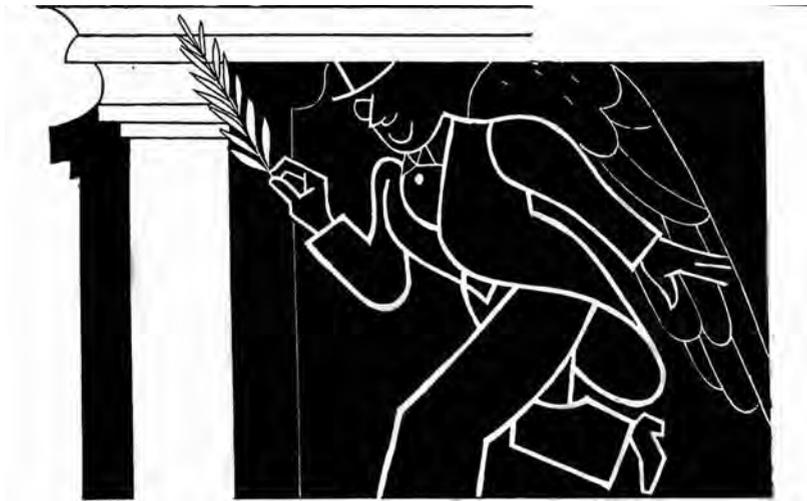


Fig. 3. «Il dramma», disegno non firmato. Didascalie a p. 377.

⁸³ Cfr. la scheda *D'Amico-Tofano-Ridenti*. Interessante da questo punto di vista, ma molto successivo, il volume di Carlo Tamberlani (lo squadrista attore che contribuisce a metter fine allo sciopero teatrale), pubblicato postumo, *Pirandello nel "teatro... che c'è-ra"*, «Quaderni dell'Istituto di Studi Pirandelliani», Roma, Bulzoni, 1982.